



Artesanías de los municipios

- Amozoc
- Izúcar de Matamoros
- Naupan
- Pahuatlán
- Los Reyes Metzontla
- Puebla
- San Nicolás de los Ranchos



DIRECTORIO

Miguel Barbosa Huerta

Gobernador Constitucional del Estado de Puebla

Sergio Arturo de la Luz Vergara Berdejo

Secretario de Cultura

Daniela Calderón Porter

Directora General de Patrimonio Cultural

Javier Gómez Marín

Director de Acervos Culturales

Amelia Domínguez Mendoza

Directora Editorial

Pedro Mauro Ramos Vázquez

Jefe del Departamento de Cronistas

Imagen de portada

Nos lleva el diablo. Técnica: cartonería. Origen: ciudad de Puebla.

Obra que participó en la XLIV edición del concurso Gran Premio Nacional de Arte Popular 2019, organizado por FONART. Autor: Edgar Daniel Olvera Diego. Fotografía: Óscar Hernández.

Diseño editorial Erika Maza/El Errante Editor S. A. Corrector de estilo: Enrique de Jesús Pimentel Garibay, Jenny Nava Díaz. Diseño de portada: Jhoana Soto de Lucio.

Agradecimiento especial al Antrop. Arnulfo Allende Carrera, director de Artesanías de esta Secretaría, por sus sugerencias en el contenido de este número.

Año 2 - Núm. 3, marzo-abril 2021. Poblanidades es una publicación periódica editada por la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. Domicilio: 5 Oriente 3, Centro, Puebla, Pue. Tel. 222 232 47 03 || cultura@puebla.gob.mx || Editor responsable: Amelia Domínguez Mendoza || adome2010@gmail.com || Tiraje: 2 mil ejemplares. Se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2021 en los talleres de El Errante Editor.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Secretaría de Cultura de Estado de Puebla.

CONTENIDO

01 PRESENTACIÓN

**02 ARTE SANO, ARTE SANA:
LA MARAVILLA DE LAS
ARTESANÍAS**
Eduardo Merlo

**08 AMOZOC Y SU
PATRIMONIO:
LA HERRERÍA ARTESANAL
PARA CABALGADURA**
María Mercedes Rodríguez Pérez

**15 EL PAPEL AMATE ENTRE
LOS OTOMÍES DE MBITHÖ.
UNA EXPRESIÓN RITUAL,
ARTESANAL Y ARTÍSTICA**
Libertad Mora

**21 BARRO POLICROMADO
DE IZÚCAR DE
MATAMOROS: IDENTIDAD
DE UNA REGIÓN**
María de la Cruz Ríos Yanes

**26 LA CERÁMICA DE LOS REYES
METZONTLA, UNA
TRADICIÓN DE ORIGEN
PREHISPÁNICO**
Socorro C. de la Vega Doria

**31 MUJERES NAHUAS DE
NAUPAN: PRESERVADORAS
DE LA ICONOGRAFÍA TEXTIL
Y LA IDENTIDAD CULTURAL**
Tatiana Bernáldez

**36 DE INDUSTRIA
TRADICIONAL A MEXICAN
CURIOUS: ¿CÓMO RESCATAR
LA PRODUCCIÓN
ARTESANAL EN LOS
BARRIOS DE ANALCO
Y LA LUZ?**
Arnulfo Allende Carrera

**41 PICANDO PIEDRA,
LOS TEXINQUES DE SAN
NICOLÁS DE LOS RANCHOS**
Margarita Piña Loredo

**45 SIETE JAGUAR
UN TALLER ARTESANAL DE
SOMBRETERÍA POBLANA**
Carlos Álvarez

PRESENTACIÓN



Árbol de la vida Mariposas, barro policromado,
Izúcar de Matamoros. Autora: Patricia Castillo.

Desde la antigüedad los seres humanos han desarrollado actividades para transformar recursos naturales en herramientas y utensilios. Con ello pudieron satisfacer sus necesidades básicas y, en algún momento, la utilidad dio paso a la magia y a la estética; es así que se comenzaron a producir objetos cargados de significado y de belleza, dando lugar a piezas que hoy calificamos como artísticas.

En gran parte de los municipios rurales de nuestro territorio, los artesanos poblanos, al igual que los del resto del país, subsisten creando con sus manos tanto objetos de uso cotidiano como verdaderas piezas de calidad artística (una muestra de ellas aparece descrita en esta edición). En el desarrollo de su labor, nuestros artesanos enfrentan circunstancias precarias, entre otros factores, debido al escaso acceso a recursos, y la dificultad para comercializar sus productos a precios justos ante la importación masiva de artesanías asiáticas de ínfima calidad.

Conscientes de que el sector artesanal es uno de los más vulnerables, el Gobierno del Estado de Puebla, a través de la Secretaría de Cultura y su Dirección de Artesanías, está enfocado a fomentar su desarrollo económico y social. En primer término, mediante el levantamiento de un padrón de Artesanos, que permitirá conocer con precisión las características, condiciones y necesidades de los productores de las diferentes regiones para incluirlos en los programas de capacitación que se ofrecen en dos vertientes: habilidades empresariales e innovación y diseño. Además, para fomentar la comercialización a través de ferias, certámenes, expoventas artesanales y puntos de venta fijos en las dos tiendas reabiertas en la ciudad de Puebla, mediante un modelo que favorece que los propios artesanos autogestionen la venta de sus productos, sin intermediarios.

Miguel Barbosa Huerta
Gobernador Constitucional del Estado de Puebla

Sergio Arturo de la Luz Vergara Berdejo
Secretario de Cultura



ARTE SANO, ARTE SANA: la maravilla de las artesanías

EDUARDO MERLO*

Yo no sé cuándo los seres humanos empezaron a hacer objetos que ya no eran tan utilitarios. Como arqueólogo conozco bien los artefactos que fueron las primeras herramientas. En los yacimientos antiguos se encuentran puntas de flecha o de lanza muy bien recortadas, inclusive en las más antiguas se observa el lasqueado, esto es el golpe que con otra piedra dura se le aplicó para darle forma. Por supuesto aparecen estos materiales, usualmente cantos rodados que hasta se marcaron con los dedos apretados de quienes elaboraban esos instrumentos para cazar o para luchar

.....

* Doctor en Arqueología y Urbanismo, maestro en Ciencias Antropológicas y licenciado En Arqueología por la ENAH. Autor de numerosos libros de antropología, historia y cultura. Trabajó durante casi cinco décadas en el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Xipe Totec, horizonte Posclásico, Tepexi el Viejo. Museo Regional de Puebla (INAH).

contra otros grupos antagónicos. Muy raro es encontrar también las empuñaduras de madera o las astas que remataban en esas puntas, pero no es difícil imaginarlas. En estadios posteriores, esto es, en estratos de años más adelante, se encuentran prismas de obsidiana, de sílex o de pederrial, navajas y cuchillos mucho mejor logrados, lo que indica que quienes se dedicaban a fabricar estos instrumentos habían encontrado técnicas más avanzadas para tan arduo trabajo.

Al tiempo que estos artefactos se ubican en campos y abrigos rocosos, dentro de las oquedades como cavernas de buena profundidad, grutas no tan amplias y cuevas de poco espacio, se desarrollaron primeramente en sus muros huellas de manos pintadas al negativo, esto es, que el ejecutante colocó su mano sobre la pared y luego pintó el contorno, de tal manera que la palma quedó de otra tonalidad y con ello



Brasero con efigie de Huehuetéotl, horizonte Posclásico, Cholula. Museo Regional de Puebla (INAH).

se dejaron testimonios auténticamente artísticos. Escenas maravillosas tuvieron lugar mucho tiempo después; las paredes rupestres nos permiten observar animales como bisontes, caballos, ciervos y otros especímenes, perfectamente recreados y en tonalidades que, con la escasa luz de antorchas y fogatas, debieron tomar una dimensión prácticamente sobrehumana. Son los animales esenciales para la sobrevivencia de quienes pintaron y de los que iban a admirar y quizá también a venerar lo que estaba plasmado. Las pinturas rupestres se extienden por todo el planeta, como si alguien poderoso a nivel mundial hubiera girado, no solamente las órdenes, sino las instrucciones precisas para ejecutar lo que ahí puede admirarse.

Aquellos artistas de las épocas glaciales eran extraordinarios, tranquilamente competirían, y en no pocos casos con más proyección, con pintores

contemporáneos. Es justamente en esas cuevas en donde se han encontrado objetos que, ciertamente, ya no son utilitarios, al menos para las necesidades vitales de aquellas poblaciones. Lo que sugiere que, además de los pintores rupestres, había otros especialistas que se encargaban de elaborar estatuillas con formas humanas, destacando representaciones femeninas que enfatizaban los órganos reproductivos, y que nos refieren un culto a la fertilidad. Buena combinación, las pinturas representan animales, muchas veces siendo cazados o acorralados para ser llevados a las aldeas como reserva alimenticia. En estas pinturas aparecen seres humanos, pero en las más antiguas se representan muy lineales, como si hubiera alguna maldición que impidiera plasmarlos de manera más realista. Al paso de los siglos, muchos por supuesto, los artefactos que se asocian a estas cavernas fueron más elaborados, es decir, que quien los hizo no se limitó a la herramienta, sino que a la misma le dio forma que su imaginación le dictó o que algún dirigente demandaba. El pedernal, el sílex, la obsidiana y otros materiales sirvieron para formas muchas veces extravagantes, o quizá así nos parecen ahora, pero que entonces debieron tener un significado que desconocemos.

Todo lo anterior es el preámbulo de un ejercicio de imaginación y la aparición de un sistema de pensamiento indudablemente artístico. Por supuesto que hubo una gran diferencia entre quienes esbozaron y luego pintaron en los muros de las cavernas, con respecto a los que elaboraban las figurillas en madera o en piedra blanda; aunque también éstos tuvieron lo suyo, ya que en sus creaciones fueron dando lugar a seres entre humanos y animales, logrando una abstracción que fue, en mi concepto, el inicio de las artesanías.

Todo esto que escribo en pocos renglones fue un tránsito de miles de años y que, al paso del tiempo, tomó un camino que afortunadamente perdura hasta nuestros días.

Este largo preámbulo es para ponderar el importantísimo trabajo que implican y que aportan las artesanías; llamamos así a las creaciones que hacen los habitantes de las diversas regiones, tomando como materia prima lo que abunda en su



Figurilla de
piedra verde,
horizonte
Formativo.
Museo Casa
del Mendrugo,
Puebla.

ambiente. Realmente es difícil discutir lo eternamente debatido entre lo que es arte y lo que es artesanía; de hecho, la palabra, para los creadores de esto último, viene correctamente de la voz *arte*, que indica lo que se hace y es agradable a la vista, y de *sano* o *sana*, es decir, que se hace con un sentimiento saludable en el sentido social.

Las manos hábiles transformaron los materiales diversos en maravillas; donde había palma se elaboró todo género de esteras, también las tejían de juncos y hasta con el duro carrizo del otate o bambú local. Estos nobles productos vegetales sirvieron también para cubrir el cielo raso de los aposentos importantes, para hacer muebles sencillos como sillas y arcones, inclusive para servir como capotes para la intemperie y las lluvias.

El barro, en sus diferentes variedades, se transformó en los utensilios propios del hogar, esto es, el fogón que era el sitio de mayor importancia de las viviendas, desde el comal o plancha para estar encima del fuego y cocer los alimentos, hasta los cuencos o cajetes de muchos tamaños y formas; jarras de vertedera o de doble vertedera, botellones que mantenían la frescura del agua; candeleros para detener las rajadas de ocote resinoso que

alumbraban por las noches. Platos y vasos desde muy sencillos hasta elegantísimos. Esculturas de buen tamaño, figuras y figurillas de las deidades más veneradas y hasta ladrillos para edificaciones monumentales.

Los árboles eran considerados como seres que escuchaban y entendían a los humanos, de ahí que se les guardara mucho respeto y se les cortara específicamente para las necesidades elementales. Los leñadores cubrían sus cuotas y sembraban re-nuevos. La madera era el material de los carpinteros que eran diestros para techar las casas y para hacer muebles no tan complicados; andas para llevar a los dioses en procesión; estructuras efímeras para las numerosas festividades o para conducir a los gobernantes con solemnidad.

Los canteros buscaban los yacimientos mejores y se las ingeniaban para desprender bloques, a veces blandos, pero otras veces duros como el basalto que, trasladado al lugar de la construcción, era cortado con exactitud para los teocallis y palacios, para labrar piedras de moler o morteros, así como para esculturas de gran tamaño, o pequeñas para llevarlas a los templos o tenerlas en los hogares.

Los lapidarios se esmeraban por escoger las vetas de piedras finas como la jadeíta, cornalina, el ágata, el cristal de roca y otras varias, que se transformaban en las más ostentosas joyas: brazaletes, collares, pulseras, ajorcas, orejeras, narigueras, bezotes, joyeles y mil otras formas. Logrando que la obsidiana se transformara en puntas de flecha o de lanza, pero también en espejos de uso casero o emblemas de algunas deidades.

El aprovechamiento original de la fibra de los diversos agaves permitió elaborar, en difíciles tejidos, la indumentaria que vestía a esas sociedades. Más tarde, con el descubrimiento del algodón, las tejedoras confeccionaron de inmediato las más ricas prendas, con diversos diseños extraordinarios.

Los que procesaban la corteza de los amates produjeron el papel donde se plasmaron las historias de los dioses, las hazañas de los caudillos, el movimiento de los astros y un cúmulo de temas fundamentales.

Así se fueron produciendo las herramientas, los objetos del quehacer cotidiano, pero agregándoles el toque artístico que los hizo más agradables a los usuarios. Junto a ellos los juguetes que imitaban las herramientas de los adultos y diversas formas agradables a la pipiolera.

Los diversos artesanos, en sus propias regiones y ambientes, fueron elaborando los objetos tanto de la vida diaria como de simple decoración o devoción; las relaciones comerciales, tan antiguas como la humanidad, permitieron variantes que caracterizaron a estos territorios.

Justo es hablar de los *tianquiztli*s, los mercados que se ponían y quitaban cada cinco días, ciertamente los había muy rudimentarios, pero siempre quedaba alguno de buenas proporciones al alcance. En lo que es ahora nuestro estado destacaban

algunos de grandes dimensiones, el mayor era por supuesto el de Cholollan o Cholula, que con el beneficio del santuario, meta panmesoamericana de peregrinación, ostentaba en sus puestos las más variadas mercancías, eso sí, muy bien ordenadas por género de producto, por un lado las telas y la ropa, con los huipiles de extraordinario entramado, los *quechquémitl* igualmente elaborados gruesos para los lugares fríos y muy ligeros, realmente de gasa, para las zonas tropicales; las *cueitl* o enaguas de varias alturas; las fajas muy sencillas hasta las llamadas *xochipayotl* para las grandes fiestas. Los *maxtlatl* o taparrabos, rudos o finos, sencillos o bordados, largos y cortos. Las *tilmas* y *ayates* para

cubrirse en invierno y al mismo tiempo para cargar, a manera de bolsa, lo que fuera necesario. Los *caclis*, especie de sandalias, de tipos diversos, pero siempre resistentes para los caminos pedregosos.

Lugar preferente tenían los joyeros y lapidarios, extendiendo en finas mantas los aretes, orejeras, brazaletes, collares y demás elementos decorativos de hombres y mujeres. Al parecer era más la ostensión masculina que la femenina.

Los *xuquichihqui* traían en enormes huacales, muy bien protegidos con zacate, las ollas, comales, cajetes, jarras, platos, incensarios y las figurillas de diversas deidades o simples juguetes ornamentales.

Este orden y esta variedad se encontraban también el *tianquiztli* de Tepeyacac, enorme y con mercaderías de todas partes, pues llegaban las caravanas de mercaderes de la costa del Golfo, de la Mixteca y del Zapotecapan; de la región de Amilpas, con sus hatos de *cotontli* o algodón; del Sureste y hasta del Bajío. También era famoso el de Actazinco, el de Itzacan, el de Cantona, el de Cuetzalan, de Huauhchinanco y el de Tlatlahqui. Todos ellos es-



Máscara de Tlaloche, horizonte Posclásico, Cacaxtla, Tlaxcala (INAH). Fotografía: Stefan Carvajal Garduño.

pecializados en determinados productos propios de la región o de sus vecinos.

La conquista europea aportó también muchas técnicas nuevas y renovados diseños, que del viejo mundo arribaron para enriquecer lo que ya aquí existía. De tal manera que, si de por sí era rica la herencia del mundo indígena, redobló su valor y siguió adelante dando un nuevo rostro y un nuevo corazón a lo que ahora tenemos.

Las artesanías también son llamadas arte popular que, en contraste con el arte culto, es apreciado por aquellos a quienes pertenece el artesano, esto es, el pueblo llano, mientras que el otro, usualmente, es disfrutable por una élite; y así ha sido desde épocas remotas.

Cada región tiene sus propias expresiones en cuanto a artesanías, pero como me debo ceñir al territorio del estado de Puebla, menciono a las distintas regiones étnicas y culturales que lo conforman. El territorio en cuestión alberga siete regiones indígenas y la presencia ancestral de grupos nahuas, totonacos, tepehuas, otomís, mixtecos, popolocas y mazatecos, todos ellos herederos de culturas muy ricas en contenido espiritual y material.

El estado de Puebla es famoso por productos artesanales que son únicos, como el caso de la cerámica “contrahecha a la de Talavera”, loza blanca que vino de Toledo y aquí tuvo su origen en la Puebla de los Ángeles, siguiendo las disposiciones

reales para que solamente en esta ciudad tuviera su producción en cuanto a la América española. Las cúpulas de los templos de todas partes, inclusive de Centro y Sudamérica, salieron de los alfares poblanos y recubrieron cúpulas, lambrines, fachadas, paneles, macetas y vajillas señoriales. Hasta la fecha se tiene el privilegio de este tipo de cerámica que produce diseños extraordinarios, casi siempre respetando una tradición de diseños, pero actualmente con innovaciones igualmente extraordinarias.

La Angelópolis fue también privilegiada con las primeras fundiciones de vidrio, pues no las había en la Nueva España; de tal manera que de aquí salían las carretas con el resguardo necesario para que las vítreas hojas llegaran intactas a donde se requerían. De vidrios para ventanas y puertas se pasó a los enseres de las casas: grandes vitroleros, frascos, copas, vasos, bandejas, cuencos y otras muchas cosas engalanaron las casas señoriales y no pocos recintos de la gente común. La tradición de esta artesanía continúa hasta nuestros días y parecería tomar renovada importancia.

La capital poblana tiene en el barrio de La Luz, al menos desde el siglo XVIII, una serie de alfares que han producido las tradicionales cazuelas “lloradas” de tamaños colosales, principalmente para la preparación del mole, por lo que se les dice “moleras”; pero junto a ellas hay macetas, jarros, platos, tazas, cuencos, hasta retretes y por supuesto, juguetes tanto en aplicaciones a los utensilios para dar lugar a los “chascos” que aparentan que el traste está roto, pero solamente es apariencia. Hay tubos para desagües y cañerías y otras muchas cosas.

Hacha de basalto pulido, horizonte Clásico, San Buenaventura Tetlananca, Tlaxcala (INAH).
Fotografía: Arnulfo Allende Carrera.

Las casonas señoriales del centro histórico lucen una extraordinaria balconería, pues los herreros de Puebla fueron los más famosos de la Nueva España, hubo calles que se llamaron de “Herreros” y barrios como Anasco, donde los talleres producían los más hermosos diseños



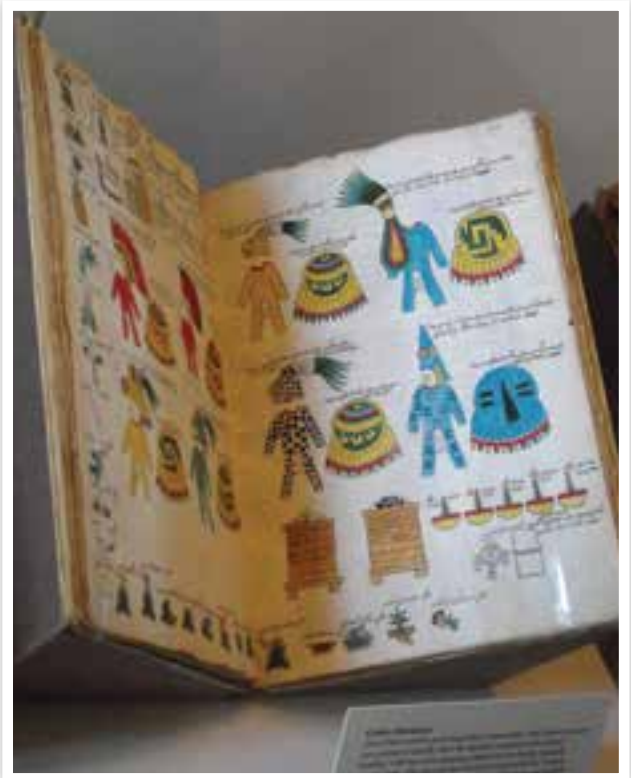
de hierro forjado. Afortunadamente se conservan algunos que siguen haciendo formas especiales en lo que se llama herrería artística.

Pero saliendo de la capital, nos encontramos en nuestro territorio con la labor ancestral de la alfarería. Uno de los focos que irradian estos trabajos es Amozoc, donde se pueden encontrar, sobre todo, lo que denominan: “juguetería” y que no es otra cosa que la producción de figuras diversas para la tradición del nacimiento. Los alfareros han tenido sus propias formas, pero actualmente han tomado nota de otras expresiones y la han reproducido felizmente. Visitar este lugar permite ver la inspiración y calidad de la producción en cuanto a esta “figurería”, por así llamarla. Compite con otros centros de cerámica fina y no lo hace con desventaja.

Amozoc es famoso también por las espuelas de plata, labor que se conoce desde la época virreinal. Las espuelas amozoqueñas han ganado numerosos premios nacionales, así como las sillas de montar a las que se les hacen aplicaciones artísticas de forja de plata.

Pero no es el objetivo de este escrito el detallar la larga lista de artesanías y artesanos de nuestro estado, simplemente hablar de la riqueza que tenemos en el rubro del arte popular. Las artesanías se elaboran prácticamente en cada región, por no decir que casi en cada pueblo. Si buscamos cerámica, el barro de distintas calidades se manifiesta lo mismo en Los Reyes Mezontla, muy al sur, que en Izúcar de Matamoros donde ha logrado reconocimiento internacional, por ejemplo, en los hermosos y complicados “Árboles de la Vida”. Pero también son virtuosas las manos de los artesanos de San Jerónimo Ocotitlán. No podemos omitir a la gente de San Miguel Tenextatiloyan y también a los de San Martín Texmelucan o los de Cohuecan, por solamente mencionar algunos.

En regiones difíciles por tener ambientes casi áridos, ha surgido el arte de tejer la palma. Los artesanos logran auténticas obras de arte, reproduciendo las más increíbles formas; tal es el caso, en la Mixteca, de lugares como Chigmecatitlán y otros que lucen sus producciones cada Domingo de Ramos, con palmas de caprichosos diseños.



Códice Mendocino, copia de la Matricula de Tributos elaborada en el siglo XVI, Biblioteca Bodleiana de Oxford. Fotografía: Stefan Carvajal Garduño.

La piedra, especialmente de basalto, es cortada, extraída y labrada tanto en Santiago Xalitzintla como en San Salvador el Seco para formar imágenes, sillares, gárgolas y partes arquitectónicas. Igualmente para metates y molcajetes.

Podría seguir enunciando lo que sale de las manos, prácticamente milagrosas, de quienes cotidianamente elaboran todo aquello que por su calidad y representación llamamos arte popular, pero que en el vocabulario común son sencillamente artesanías.

Vivimos en un país que es en sí un gran laboratorio de arte cotidiano, de expresiones con formas sencillas y complicadas, de sensibilidad pura. El arte popular es algo que, de tanto verlo, nos parecería cotidiano, pero que de por sí es excepcional. Los cuatro rumbos de nuestro universo mexicano están plenos de arte popular, pero como dice el dicho: “Cada viejito alaba su bordoncito”. Nuestro bastón, por esta vez, toca exclusivamente los suelos de este prodigioso territorio llamado Puebla.

AMOZOC Y SU PATRIMONIO: la herrería artesanal para cabalgadura

MARÍA MERCED RODRÍGUEZ PÉREZ*

La herrería para cabalgadura es una de las actividades económicas y artesanales más importantes de la cabecera de Amozoc, es un oficio tradicional que lleva por lo menos cuatro siglos de antigüedad en este municipio. Esta tradición artesanal ha logrado tal relevancia hasta convertirse en un elemento importante del patrimonio cultural que da identidad y cohesión social a los herreros de Amozoc, así como en un símbolo distintivo del municipio.

En la cabecera de Amozoc existe una gran diversidad de artesanías en sus diferentes ramas, ya que se destaca por la producción de la alfarería (elaboración de ollas, cazuelas, jarros, candelabros, sahumeros, etc.); la elaboración de figuras navideñas en barro y yeso (nacimientos); la talavera, y por supuesto la herrería artesanal para cabalgadura. De esta última sobresalen la elaboración de las espuelas, frenos, herrajes en fierro y acero inoxidable con incrustaciones de plata y oro principalmente, así como otros objetos de joyería en plata. Esta actividad, junto con la alfarería y la elaboración de figuras navideñas, le han dado fama a este lugar.

Sin embargo, es la herrería artesanal para cabalgadura la que ha sobresalido y se ha impuesto

sobre las demás ramas artesanales, incluso sobre la alfarería, pues dicho oficio no sólo le ha dado fama al lugar a nivel nacional e internacional, sino también, el reconocimiento de Amozoc como la cuna del herraje y de la espuela entre quienes practican el deporte de la charrería.

LAS VIEJAS Y NUEVAS ESPECIALIDADES

La herrería artesanal para cabalgadura se debe entender como la elaboración de las guarniciones de la silla de montar y arneses del caballo, también llamados herrajes, que comprenden las siguientes piezas: estribos, cabezadas, amarres, argollas, punteras, botones, chapetones, freno y espuelas. Elaboradas primordialmente en fierro o acero



Herraje en pavón negro.

Fotografía: María Merced Rodríguez Pérez en adelante, 2017.

* Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán A. C. Licenciada en Historia, FFyL-BUAP. Autora del libro *Amozoc y su patrimonio. La herrería artesanal para cabalgadura (1940-2015)*, y coautora de *La dimensión histórica y social de los paisajes culturales en México*.

inoxidable, ayudan a dominar a los equinos. En su mayoría son elaboradas en fierro o acero inoxidable.



Hebilla de fierro y acero.

Fotografía: María Merced Rodríguez Pérez, 2018.

Algunas piezas son parte del atuendo del jinete como las hebillas y espuelas, así como otros artículos de lujo como el fuste forrado en hierro o acero.

Según el artesano Carlos Rodríguez López,² “un herraje completo lo componen treinta y un piezas: las espuelas (dos); el freno; el machete de aproximadamente un metro de largo; los amarres (dos chicos y dos grandes), las argollas (cuatro), las cuales van en las cinchas de la silla; las cabezadas (cuatro); las punteras, los chapetones y los estribos (dos); pero por general, el herraje no incluye las espuelas, el freno y el machete, esas se hacen y venden aparte”.

LOS OFICIOS ESPAÑOLES ASOCIADOS AL CABALLO DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL

Según el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), la tradición de la herrería artesanal para cabalgadura en Amozoc se inicia desde

² Conversación telefónica sostenida con el Sr. Carlos Rodríguez López. Amozoc de Mota, Puebla, a 18 de abril de 2013.

el siglo XVI con la llegada de herreros y damasquineros españoles, quienes se hicieron famosos por la calidad de sus acabados, incluso se dice que desde la fundación de Amozoc en 1559 se comenzaron a elaborar espuelas. Sin embargo, la falta de documentos en los acervos del archivo parroquial y el archivo municipal, no nos permite corroborar estas afirmaciones, ya que la documentación en dichos archivos inicia a partir del siglo XVIII. Por lo que se tiene certidumbre de esta actividad en la cabecera de Amozoc desde el siglo XVIII.

Antonio Cortés en su obra *Hierros Forjados*, menciona que desde mediados del siglo XVIII (1750), Amozoc ya era famoso por la producción y calidad de estas piezas, “herrajes para sillas de montar, así como frenos y espuelas”, “con un antiguo abolengo artístico industrial por sus manufacturas de delicadas forjas realizadas con característicos damasquinados en particular de plata”. Dagoberto Moreno, en su obra *Amozoc leyenda, arte y Tradición*, considera lo mismo, ya que existe una carta de examen a favor de Miguel Moreno, mestizo de Amozoque, otorgada en el año de 1751. En el acervo del archivo parroquial de la cabecera, se encontraron registros de herreros españoles, indios, indios caciques, mestizos, pardos libres, castizos, entre otras castas, desde el siglo XVIII. El primer registro de un herrero en las informaciones matrimoniales es de Joseph Mariano Mendoza,³ de fecha de 9 de agosto de 1756. Este herrero era pardo libre, vecino de la ciudad de Puebla en el barrio de Santo Ángel, pero la contrayente María Leonor Torija era vecina del pueblo de Amozoc.

Para que existiera la herrería artesanal para cabalgadura en Amozoc debió introducirse primero el ganado caballar, mular y asnal, ya que la mayoría de las piezas (frenos, espuelas, monturas o fustes, amarres, argollas) ayudan a dominar a los equinos. La importancia del caballo para los conquistadores radica en que servía para múltiples tareas para la guerra, las labores agrícolas y ganaderas, tales como lazar animales, vigilar el ganado y los cultivos, así como para transporte de personas y mercancías. Mientras que las mulas fueron parte

³ Archivo Parroquial Santa María de la Asunción (AP SMA)

medular para el transporte de personas y mercancías a grandes distancias, y los burros para cortas distancias. Durante la Colonia algunos de los oficios españoles asociados al caballo fueron: fusteros de sillas, talabarteros y herradores.

Tabla 1. Definiciones de los oficios relacionados al caballo

Fustero: En México: es el fabricante de fustes para sillas de montar. El Fuste es cada una de las piezas de madera que tiene la silla de caballo. *Enciclopedia del idioma* (3 vols).

Herrador: El que tiene oficio que hierra en las caballerías. Maestro perito en herrar y curar caballos. El que aplica el hierro candente a las reses vacunas para herrarlas (EI). *Diccionario de Autoridades*

Talabartero: Viene como guarnicionero. Que hace talabartes y otros correaes. La persona que se dedica a la guarnicionería recibe el nombre de **guarnicionero** o **talabartero**. La **guarnicionería** o **talabartería** es el arte de trabajar diversos artículos de cuero o guarniciones para caballerías. Se considera guarnición a todos los elementos de la espada que sirven para sostenerla o para proteger a la mano o manos que la empuñan, así como a la fabricación o arreglo de sillas de montar de caballería, albardas y aparejos: las monturas para los caballos y las albardas y aparejos (para montar los animales) para asnos y mulos. Se suelen usar otros materiales además del cuero, como la lona, lanas gordas denominadas estambre con las que se elaboran las guarniciones o dibujos sobre las monturas o aparejos e hilos de colores. *Enciclopedia del Idioma* (3 vols.).

Sin embargo, de estos oficios el más cercano a lo que hoy es la herrería artesanal de Amozoc para cabalgadura son los fusteros de sillas. Para Francisco Santiago Cruz, en su obra *Las artes y los gremios en la Nueva España*, “las sillas de montar que trajeron los conquistadores fueron de cuatro tipos: jineta, brida, bastarda y estradiota o croata”. Mientras que Guillermina Sánchez, en su obra *La charrería en México. Ensayo histórico*, señala que a finales de la Colonia existían dos tipos de monturas: la jineta que tuvo vigencia más o menos hasta 1860 entre los ricos jinetes; y la llamada vaquera, usada para las faenas agrícolas o ganaderas. Según esta autora, con el tiempo se modificaron las sillas de ascendencia española y árabe. Como resultado de estas transformaciones, surgió la silla mexicana o vaquera que se compone de fuste, cueraje y herraje:

“El fuste es una armazón de madera forrada de pergamino llamado reboto, a la que van sujetas las partes de que se compone la montura”.

“El cueraje es el conjunto de bastos, arciones,

cantinas, látigos, enrateados, contraenrateados o contrarretados, cuartero, alzacincho y tientos. El herraje comprende todas las piezas de metal: estribos, argollas, amarres, chapetones y botones”

En los climas cálidos se usa una montura más ligera que se llama silla de esqueleto. Tiene corto los bastos, arciones con sudaderas y no lleva en cantinas.

Hay monturas para faena, de mediagala y de gala. La primera es sencilla, se ajusta a las necesidades del trabajo rudo del campo. Las otras lucen adornos según la riqueza y del gusto del que las posee.⁴

Según Carlos Gallardo Rincón, en su obra *El libro del charro mexicano*, el fuste se compone de cabeza, campana (algunas veces con hombrillos), tablas y teja. Los hay de cabezas planas, delgadas y finas, y de cabezas gruesas, grandes; los primeros son elegantes, bonitos y finos, mientras que los segundos son feos, toscos y pesados, pero duran

⁴ Santiago Cruz, 1960:102-102.

más, ya que el cuello, al ser más grueso, resiste al roce de la reata que hace que la madera se deteriore. Las medidas más usuales de los fustes son de 14 a 14.5 pulgadas. Existen fustes sin reboto, es decir, maqueados, y otros de madera. Actualmente, existen otros tipos de sillas tales como la de manzana o estilo Colima o Silao (silla con cabeza semiesférica o en forma de manzana), también conocida como de bola, silla de mujer (albarda), entre otras. Este mismo autor, Gallardo Rincón, señala que los caballeros (charros) utilizan los fustes delgados, denominados Zaldívar, llamados así por Juan Zaldívar ya que fue quien los introdujo por consejo de Ernesto Icaza, inventor de ellos. Dicho fuste llega a pesar 3 kilos; los de Colima, 4 kilogramos; los de Silao 4.5; mientras que la silla de cantina, unos 16 kilos.

En cuanto al forraje del fuste (silla de montar), se puede revestir de acero o de otro metal, como la plata, sustituyendo al cueraje, lo cual depende del

esencial entre éstas estriba en lo lujoso o sencillo de los componentes de la montura.

La silla de montar de ascendencia española y árabe y sus guarniciones han sufrido modificaciones en su forma, tamaño y peso, pues las necesi-



Frenos y estribos.

Fotografía: María Merced Rodríguez Pérez, 2020.



Fustes forrados.

Fotografía: María Merced Rodríguez Pérez, 2017.

gusto y el poder adquisitivo del comprador. Por lo que estos fustes son artículos de lujo para adornar al caballo más que para realizar trabajos de faena. Álvarez del Villar, en su obra *Orígenes de la charrería*, apunta que las sillas actuales, usadas en el deporte de la charrería, se clasifican en “de gran lujo, de lujo para charrear y las de faena”. La diferencia

dades de los jinetes mexicanos eran diferentes, por la geografía que presentaba el país, dando origen a la silla de montar mexicana o vaquera. Posteriormente surge la texana para los territorios de Estados Unidos, donde habitan los *cowboys*.

Por lo tanto tenemos que las viejas especialidades de la herrería artesanal para cabalgadura son la elaboración de espuelas, frenos y las demás guarniciones de la silla de montar y arneses del caballo que conforman el herraje.

Actualmente los herreros de Amozoc, aprovechando sus conocimientos en el moldeo y grabado en metales, han incursionado en otras especialidades como la joyería y la elaboración de artículos religiosos.

JOYERÍA

La joyería es otra rama de la herrería artesanal para cabalgadura en Amozoc, que surge en la década de 1940. La joyería es la elaboración de artículos tales como llaveros, dijes, aretes, pulseras, prendedores, anillos, esclavas, ceniceros, entre otros; con formas y motivos de espuelas, frenos, caballos, herraduras, sombreros de charro, botas, entre otras figuras

relacionadas o no con el caballo. Dagoberto Moreno, en su obra *Amozoc: Leyenda, arte y tradición*, atribuye como precursores de esta rama a dos maestros: Jesús López Rojas y Vicente Méndez Flores. El primero se dedicaba a la hechura de cuchillos, pero



Joyería.
Fotografía:
María Merced
Rodríguez Pérez,
2016.

debido a la baja venta que había, en el año de 1945 tuvo la idea de realizar aretes de fierro en forma de espuela en pavón y con diseño de calabrote; dicho diseño es de muy alta dificultad. Por su parte, Vicente Méndez, en 1947, aprendió la técnica del vaciado, con la cual comenzó a elaborar aretes, pero en plata. Actualmente, se realizan principalmente en acero, y existe una infinidad de tamaños, diseños y formas.

ARTÍCULOS RELIGIOSOS, LA NUEVA ESPECIALIDAD

En la actualidad, los artesanos de Amozoc han incursionado en la elaboración de artículos religiosos como cálices, cruces (para los templos católicos y los camposantos), copas y custodias, entre otros. Así, los artesanos de Amozoc han aprovechado sus conocimientos en moldear y grabar los metales para diversificar las piezas de su oficio tradicional. El artesano Félix Aguilar⁵ realizó la custodia del Santísimo Sacramento que se resguarda en la capilla de la Adoración Perpetua en la parroquia de Santa María de la Asunción de Amozoc de Mota. Mientras que el artesano Víctor Zepeda refiere que ha realizado resplandores para Cristos como el de Santiago Acatlán, barrio de Tepeaca, Puebla; incluso, ha hecho las espuelas, frenos y herrajes para el mismo santo patrono, pues recordemos que Santiago es un santo representado con su caballo, y figura entre los santos caballeros.

⁵ Entrevista sostenida con el artesano Félix Aguilar, Amozoc de Mota, a 8 de septiembre de 2012.



Custodia de la Capilla de la Adoración perpetua del artesano Félix Aguilar. Fotografía: César Aguilar.

MATERIA PRIMA: DEL HIERRO AL ACERO INOXIDABLE Y OTROS METALES

*Decían unos: todos los herreros son come fierro, come fierro,
aunque el fierro no se come. Y si es cierto porque
yo me pasaba todo el día con el martillo.
Domingo Manuel de la Rosa.⁶*

Las materias primas que se utilizan para elaborar los frenos, espuelas, estribos, herraje, y otros objetos de la herrería artesanal para cabalgadura en Amozoc, son principalmente el fierro dulce y el acero inoxidable. Dichos metales son utilizados como materiales base para la elaboración de piezas por su dureza y resistencia a la fuerza ejercida por el caballo, el burro, la mula y demás equinos. Sin embargo, actualmente los artesanos utilizan otros materiales como alpaca, latón, cobre; sobre todo para realizar los fustes forrados, los cuales no están sujetos a la presión y tensión de la fuerza del caballo como las demás guarniciones de la silla de montar, ya que son artículos de lujo para cabalgar. Entre los materiales para incrustación destacan la plata y el oro (aunque éstos también pueden ser utilizados como materiales base, pero es muy raro), así como diamantes, según las costumbres y el poder adquisitivo del usuario final.

⁶ Entrevista al artesano retirado de 89 años, Domingo Manuel de la Rosa, Amozoc de Mota 26 de Agosto de 2012.

TÉCNICAS

Entre las técnicas utilizadas en la herrería artesanal para cabalgadura en Amozoc tenemos las siguientes:

- **Forjar:** someten el fierro a altas temperaturas utilizando el fuelle de fragua o un ventilador eléctrico; posteriormente, para darle forma a la pieza usan el martillo o mazo sobre la bigornia, es decir, a través del martilleo se obtiene la forma deseada. En la población había artesanos que se dedicaban exclusivamente a forjar las piezas, tales como el señor Domingo Manuel (finado), Javier Flores, Serafin Romero, Alfonso Reyes, Faustino Pérez, entre otros que actualmente son forjadores.
- **Pavonar:** consiste en darle color a la pieza de fierro (frenos, espuelas, hebillas), sometiéndolas a altas temperaturas con las cenizas de cal, donde al ser sumergidas comienzan a tornarse de color dorado, luego de color morado, hasta obtener el azul. Si se pasa de tiempo, la pieza tomará un color gris pálido, si esto sucede, se tendrá que repetir el procedimiento. Los colores del pavón son morado, café o dorado, azul y negro, este último se obtiene con otras sustancias que pocos artesanos conocen y guardan celosamente. “El pavón tradicional es de color azul y se nombra así desde que surgieron los primeros charros en el país, en honor al color tan singular de los pavorreales”.⁷ Esta técnica permite que no se manche la plata. Además, la tinta protege al fierro para que no se oxide; de ahí el refrán popular: “Las espuelas... fabricadas en Amozoc, Puebla... cuyo pavón no borra el tiempo, ni el andar maltrata...”.
- **Rasquear:** dicha técnica se utiliza para quitarle los rasgos de metal tales como las rayas o asperezas. En un inicio, esta técnica se realizaba con bruñidores y se utilizaba manteca, actualmente

Pavón azul.
Fotografía:
María Merced
Rodríguez Pérez,
2012.



se ejecuta con el motor eléctrico y con pasta verde.

- **Pulir:** consiste en darle brillo a las piezas después de quitarle los rasgos y posteriormente, cuando ya están grabadas, se vuelven a pulir para abrillantar los diseños o acabado final. Con anterioridad, el brillo de las piezas se obtenía con bruñidores y manteca, hoy se realiza con el motor eléctrico y pasta blanca.
- **Grabar:** es dibujar con puncetas, a través del golpeo, motivos tales como flores, grecas, caballos, imágenes de santos o vírgenes, entre otras figuras.
- **Realzar:** consiste en exaltar una figura a través del calentamiento de la punceta en el motor para que se vea otro color, en este caso, el blanco; es decir, son los claroscuros del diseño. Algunos artesanos, como los señores Bernardino Trujique, Mucio González, Felipe López, Cruz Cerezo, entre otros, se especializan en grabar.
- **Escarbar:** es la técnica que consiste en rasclarle un poco al metal para luego incrustarle oro o plata, o bien, para que el grabado (diseños o motivos) quede abultado. En esta técnica se especializa el artesano Lorenzo Sánchez.
- **Incrustar:** esta técnica también es conocida como embutido, y consiste en rellenar de plata u oro las figuras que fueron escarbadas sobre el fierro, o se le hicieron cejilla martillando la pieza. La plata, o bien el oro, se deben fundir antes de ser incrustados. Después de la incrustación, nuevamente se mete a recocer (al fuego), y se martilla toda la pieza para que la plata quede sin chipotes ni hoyitos, es decir, quede bien distribuida y uniforme.

⁷ Entrevista al artesano José Juan Luna para el artículo “Amozoc, cuna del herraje y las espuelas”, publicado el 27 de mayo de 2007, en el *Impreso de Puebla*.

En cuanto a los diseños, en el estilo mexicano los motivos generalmente son caballos, grecas, flores de lis, herraduras, cartón, flora (nopales y rosas), y fauna de México (leones, águilas, gallos de pelea), así como imágenes religiosas de santos o vírgenes. Asimismo, se han retomado algunas formas pre-



Diseño de fuste forrado en acero.
Fotografía: Javier y Fernando Romero Zepeda.

hispanicas como la greca azteca o símbolos patrios como el águila azteca, el escudo nacional, el calendario azteca, personajes históricos de México tales como Zapata, Villa, Cuauhtémoc, entre otros.

Los diseños de la época Colonial, traídos por los españoles que a su vez tenían fuertes influencias del arte árabe, y retomados por los artesanos de Amozoc, con el tiempo han incorporado elementos propios como símbolos patrios, imágenes religiosas, flora y fauna de México.

BREVES REFLEXIONES

La herrería artesanal para cabalgadura es un elemento importante del patrimonio cultural de los artesanos de la cabecera de Amozoc, Puebla. Esta actividad es una de las actividades económicas más importantes del lugar. En Amozoc existe una gran diversidad de artesanías en sus diferentes ramas tales como la alfarería, la elaboración de figuras navideñas en barro y la talavera. Sin embargo es la herrería artesanal para cabalgadura la que ha sobresalido y se ha impuesto sobre las demás ramas artesanales, incluso sobre la alfarería, actividad con más data en el lugar.

La herrería artesanal para cabalgadura lleva, por lo menos, cuatro siglos de practicarse en el lugar.

Dicho oficio ha logrado relevancia hasta convertirse en un elemento importante del patrimonio cultural, que da identidad y cohesión social a los herreros de Amozoc, así como en un símbolo distintivo del municipio. Dicha actividad artesanal no sólo le ha dado al lugar fama a nivel nacional e internacional, sino también, entre quienes practican el deporte de la charrería, el reconocimiento de Amozoc como la cuna del herraje y de la espuela.

BIBLIOGRAFÍA:

- CORTÉS, Antonio, *Hierros forjados*, Colección Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía SEP, 1975.
- MORENO López, Dagoberto, *Amozoc: Leyenda, arte y tradición*, Ed. de autor, 1995.
- PEDRAZA, Alonso, *Enciclopedia del Idioma* (3 vols.), citados en Pérez Toledo, 1996 [1958].
- REAL Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (vols. 3), 1960.
- RINCÓN Gallardo, Carlos, *El libro del charro mexicano*, Cuarta edición, Porrúa, 1976.
- SANTIAGO Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Jus, 1960.
- SÁNCHEZ Hernández G., Guillermina, *La charrería en México. Ensayo histórico*, Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco e INAH, 1993.

Otras fuentes:

- APSMMA (Archivo Parroquial Santa María de la Asunción) de Amozoc, Puebla. Informaciones matrimoniales. Información matrimonial de Joseph Mariano Mendoza y María Leonor Torija, 9 de agosto de 1756. Caja 12.
- Conversación telefónica con el Sr. Carlos Rodríguez López, Amozoc de Mota, 18-IV-2013.
- Entrevista al artesano Félix Aguilar, Amozoc de Mota, 8 de septiembre de 2012.
- Entrevista al artesano retirado de 89 años, Domingo Manuel de la Rosa, Amozoc, 26-VIII-2012.
- Entrevista al artesano José Juan Luna para el artículo "Amozoc, cuna del herraje y las espuelas" publicado el 27 de Mayo de 2007, en el Impreso de Puebla.

EL PAPEL AMATE ENTRE LOS OTOMÍES DE MBITHÖ

Una expresión ritual, artesanal y artística



Pintura en papel amate, CdMx, 2013.
Fotografía: Libertad Mora

LIBERTAD MORA*

La diversidad cultural de México es resultado de la variedad de grupos étnicos que cohabitan en nuestro país, con elementos que los identifican, así como aspectos que día a día van incorporando a sus prácticas culturales. Una vía para conocer dicha diversidad es a través de las expresiones orales, rituales, sonoras, kinéticas, gastronómicas, iconográficas, artísticas, artesanales, entre muchas otras. En el caso del estado de Puebla, podemos destacar que es una entidad que abona a la diversidad cultural nacional; conformada en el caso poblano por grupos de filiación nahua, otomí, tepehua, totonaca, mixteca, popoloca y mazateca. Aunados a ellos, integrantes de otros pueblos y hablantes de otras lenguas han inmigrado a la entidad poblana para, aquí, crear y recrear sus patrimonios intangibles. Por último y no menos relevante, también abonan a la riqueza cultural local y nacional las poblaciones mestizas que generan una serie de actividades y prácticas a partir de las cuales se distinguen entre sí.

En este espacio nos enfocaremos en una expresión característica de un grupo y una región pre-

cisa del estado de Puebla: los otomíes de la sierra norte o, si se prefiere, de la Huasteca poblana. De las muchas comunidades otomíes de Puebla, sin duda destaca, en el municipio de Pahuatlán, la junta auxiliar de San Pablito, llamada Mbithö en lengua otomí. Esta cualidad sobresaliente obedece, en buena medida, a una de las manifestaciones culturales que ha estado presente desde hace varios años, e incluso siglos, entre la población otomí: el papel amate, como se le conoce popularmente tanto entre los sanpableños como entre quienes no lo son.

Un rasgo cultural emblemático de los otomíes de San Pablito es, en efecto, la elaboración de papel con la corteza de árboles de jonote, mora y, desde hace algunas décadas, *Trema micrantha*.¹ Se trata

* Profesora-Investigadora en el Colegio de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Socia Fundadora en Perspectivas Interdisciplinarias en Red, A.C.

¹La implementación de la especie arbórea *Trema micrantha* surge como respuesta a la ausencia de un manejo sustentable comunitario.

de una actividad que involucra a buena parte del pueblo y de la que son partícipes tanto mujeres como hombres; adultos y jóvenes. El amate es indisoluble de los otomíes de San Pablito, Pahuatlán. Difícilmente se puede pensar a un otomí sanpableño sin relacionarlo con la cultura que ha generado el amate. Hablar de éste, no sólo remite a una importante práctica ritual e identitaria; hablar del amate implica identificar una red de relaciones sociales, políticas y económicas, así como una serie de importantes reconfiguraciones culturales que se han gestado entre los otomíes sanpableños



Relato de un brujo nahual de San Pablito, códice de papel amate elaborado por el curandero Alfonso Margarito García Téllez

desde hace seis décadas.

Como se sabe, el papel fue un importante elemento de tributo en distintas sociedades precolombinas de Mesoamérica. Con el paso de los siglos esto fue cediendo vigencia, no obstante, entre algunos grupos de la Huasteca el papel permaneció y tomó otras connotaciones en el periodo colonial. A grandes rasgos, puede decirse que se mantuvo la manufactura de papel con las mismas técnicas de elaboración prehispánica. Para elaborar el papel, se desprenden varias capas de corteza que recubren al árbol, después se lavan y posteriormente se ablandan a base de una cocción que puede durar varias horas o incluso días. Para ello

se requiere de una cantidad considerable de leña y agua. Para la cocción, algunos agregan cal y otros la contaminante sosa cáustica. Una vez que la fibra está en condiciones óptimas, se procede a machacar el conjunto de fibras hasta ir dando forma al pliego de papel. El machacador de piedra contemporáneo es idéntico al prehispánico. Si se requiere que el papel amate sea de colores, se tiñen las fibras con anilinas comerciales.

Aunque durante la Colonia se abandonaron algunos usos del papel vinculados con la escritura adivinatoria, histórica y de la administración pública, otros usos rituales del papel se transformaron para persistir en el tiempo. Para ello, los curanderos, sabios o médicos tradicionales —llamados *bádi* en otomí—, iniciaron una tradición de recortar diversos seres de papel, con la finalidad de interactuar con ellos en sus ritos. Estos seres o cuerpos, son figuras que crea el curandero a partir de un conocimiento o un don, así como la destreza y el estilo de cada uno. Los curanderos pliegan el papel y sobre el mismo generan una serie de recortes, obteniendo figuras que representan y/o presentan deidades del mundo otomí, las mismas que luego son utilizadas como

íconos en ceremonias de medicina tradicional y rituales agrícolas. Tradición compartida por otros indígenas sudhuastecos, como los tepehuas y los nahuas, sin embargo, la preponderancia la tienen los otomíes, pues en el resto de grupos predomina el uso del papel industrial, como el tipo china o revolución.

Como se sugiere, el papel amate mantiene entre los otomíes una importancia ritual desde la época prehispánica hasta nuestros días, no sólo entre los originarios de San Pablito, sino también entre otros otomíes de la misma región, más allá de las fronteras municipales y estatales. No obstante, como se explicará, ésta no es la única relevancia

del papel amate. Si bien es fundamental en un ámbito preciso como el ritual, hay otros ámbitos con los cuales se vincula, hay varias hebras con las cuales el amate va tejiendo una cultura con características específicas entre los otomíes de San Pablito.

Se reconoce en los otomíes sanpableños el mérito de haber conservado las antiquísimas técnicas tradicionales de elaboración de papel amate, mérito que comparten con otros otomíes vecinos. Pero en lo que son únicos es en que, a partir de los años sesenta, son artífices de grandes innovaciones para cautivar el mercado. En contraste con el resto de grupos otomíes sudhuastecos, entre los sanpableños se inicia el comercio del papel amate. “Pliegos lisos”, como ellos los llaman, o bien, aquellas deidades del mundo otomí, es decir, las mismas iconografías requeridas en los ritos chamánicos.

Algo que, para la época, fue inusual en la región e incluso entre otros grupos indígenas. No obstante, la respuesta fue y ha sido que tal actividad, en lugar de suponer una pérdida de relevancia de los elementos identitarios del grupo, los refuerza y los mantiene vigentes, es decir, que perviven y dialogan en el mundo contemporáneo. Conservación e innovación son dos características descolantes que le otorgan a la tradición del amate el vigor del que hoy goza, y, sin duda, son los dos ingredientes de la fórmula por la cual se ha mantenido como una de las expresiones representativas de la sierra norte de Puebla.

Ahondando en el pasado reciente, encontramos que en la historia oral de San Pablito se recuerda la presencia de un japonés que visitó la localidad y que, atraído por la manufactura de aquellos pequeños pliegos de papel para usos rituales, de 20 x 20 centímetros, compró algunas piezas a los luga-



Expresión ritual y artística. San Pablito, 2016.

reños. Esto fue algo inusitado; si bien la presencia de distintos etnógrafos en la comunidad ha sido recurrente,² y tampoco es de extrañar que lleven alguna pieza de papel amate como recuerdo, *souvenir* o para agregarla a una colección museográfica. El caso del comprador japonés fue distinto, pues adquirió varios pliegos que no solían ser comercializados, y además hizo un extenso pedido de distintos tamaños a varias personas de la comu-
.....

² Pensemos, por ejemplo, en la visita del norteamericano Frederick Starr a principios del siglo XX. O en la relevante investigación de la holandesa Bodil Christensen, efectuada durante una visita a San Pablito en las décadas de los treinta y cuarenta, y a cuyo lente etnográfico debemos un importante registro del grupo otomí de esa población, así como de otros grupos de la Huasteca y del Totonacapan. De entonces a la fecha, la lista de investigadores y estudiosos sobre este grupo se ha extendido (véase Mora, 2011).



Proceso de elaboración y diseño del papel amate.

nidad. La demanda que ese encargo supuso fue tal, que un porcentaje considerable del pueblo se dedicó a la elaboración de papel para satisfacerla. Una vez entregado el pedido, los sanpableños consideraron la idea de seguir haciendo pliegos de papel en distintos tamaños y ofrecerlos en distintos lugares. En esos años el pueblo dependía exclusivamente de la agricultura. Gozaban de cierta movilidad a la ciudad de México, en donde vendían sus productos agrícolas, o bien acudían en busca de apoyos gubernamentales, de manera que la movilidad para ofrecer su reciente objeto artesanal no era un impedimento.

Fue entonces cuando ubicaron como posible punto de venta un bazar de artesanías al sur la ciudad de México, en San Ángel. Ahí, a partir del encuentro entre otomíes de la sierra de Puebla y nahuas del Alto Balsas de Guerrero, se intensificó el comercio del papel. Unos, vendedores de papel liso; los otros, de cerámica pintada. Así nació la

tradición artística de la pintura sobre el papel amate, la cual paulatinamente fue gozando de popularidad, generando cada vez mayor demanda, y con ello varias familias otomíes optaron por dedicarse de tiempo completo a su elaboración y venta. La agricultura, aunque era una actividad que permanecía, progresivamente fue perdiendo peso frente a la actividad artesanal. Su presencia obedecía, sobre todo, a un orden simbólico más que a uno económico o a los imperativos de la subsistencia pues, al poco tiempo de iniciar el comercio del papel, las condiciones económicas de la comunidad fueron mejorando. Hoy incluso nos atrevemos a señalar que la mejoría económica de San Pablito ha influido en una mejor calidad de vida también en pueblos vecinos, que si bien no se dedican a elaborar el papel, sí prestan algunos servicios a los sanpableños. En San Pablito, donde cotidiana y generalizadamente se escucha el golpeteo del machacado de quienes hacen papel amate, los talleres



Detalles del proceso de elaboración y comercialización del papel amate.

de manufactura del papel se encuentran adaptados en muchas casas de la comunidad. No es extraño, por ejemplo, ver hogares con su taller y, a unos cuantos metros, el temazcal.

A ese nuevo bien artesanal del papel amate se fueron añadiendo los textiles en telar de cintura y aquellos conocidos como *tenangos*;³ la bisutería en

³ Al respecto, destaca el *quechquémitl* en curva, característico de esta comunidad otomí. En el caso de los *tenangos*, recordemos que San Pablito colinda con las comunidades que iniciaron con este tipo de bordados. El nombre de *tenangos*, como se sabe, se debe al municipio hidalguense de Tenango de Doria, vecino de Pahuatlán. A partir de una serie de relaciones entre comunidades otomíes de uno y otro municipio, los de San Pablito iniciaron también con la elaboración de estos textiles.

chaquira,⁴ así como el trabajo con el lirio acuático del tule como sustituto de las cortezas arbóreas. Textiles tradicionales o los modernos *tenangos*, bisutería en *chaquira*, piezas de papel amate o de materiales sustitutos han permitido la constitución de un intrincado circuito comercial que abarca distintos puntos nacionales y algunos en el extranjero.⁵

Si la aportación del Alto Balsas abreva de la tradición alfarera, los otomíes de Mbithö han inventado su propia tradición a base de un proceso de experimentación continua en la que tiene un papel preponderante el trabajo de mujeres y jóvenes, pues ellos han innovado constantemente con los formatos tradicionales y han desarrollado diseños de motivos y temas, con una estética propia, que van

⁴ Con la *chaquira*, los otomíes elaboran una gran diversidad de piezas que sirven como parte de la indumentaria femenina y masculina; la gama de la bisutería es muy amplia y pretende satisfacer distintos

gustos. Podemos encontrar aquellas piezas en donde se plasman elementos representativos de la cultura otomí, como el águila bicéfala, o bien pulseras o aretes de la Virgen de Guadalupe, Frida Kahlo o Bob Esponja. Al respecto hay que destacar tanto la capacidad inventiva y creativa de los otomíes que elaboran con gran destreza distintas piezas, las cuales, junto con el resto de objetos artesanales que realizan, son comercializadas en distintos puntos del país. La *chaquira* es actualmente la artesanía que consideran que tiene mayor relevancia económica, ya que la venta del papel amate se encuentra en declive, después del auge que tuvo hace dos o tres décadas.

⁵ Una de las características de los otomíes de San Pablito es su movilidad a partir de las actividades laborales: en un primer momento, a través del comercio agrícola; posteriormente con el comercio artesanal que han ido tejiendo a lo largo de seis décadas; y de la mano, la migración transnacional a los Estados Unidos, en donde no dejan de hacer comunidad a pesar de la distancia.

de lo local a lo contemporáneo. Esta estética otomí fusiona colores, texturas y tramas; narrativas y diálogos. Podemos encontrar creaciones en las que juegan con la gama cromática de las especies forestales, o bien, aquéllas en las que se fusiona el papel con los textiles o la chaquiras.

Otro estilo muy característico es aquél en el que predominan figuras con formas animales, humanas y vegetales, generando pliegues o capas sobre el papel de corteza; o bien, aquellas obras en las que se representa una serie de iconografías rituales otomíes. Hoy, los usos del papel amate como artesanía son diversos: se emplea en la obra plástica, entre diseñadores, para la industria papelera o como base y soporte en la elaboración de objetos decorativos.

Aunado a todo ello podemos destacar que, si bien ubicamos objetos artesanales, con el paso de los años encontramos que el ejercicio generado a través de la actividad artesanal fue afinando dicha propuesta y hoy podemos identificar que, entre los otomíes de San Pablito, el amate es considerado como un objeto ritual y artesanal, pero también es un objeto a partir del cual se generan obras o creaciones artísticas. Ello conlleva un ejercicio específico de reflexión del creador sobre su obra, así como la reflexión del público o espectador. Hay que ponderar el hecho de que esto no sólo es desde un punto de vista externo, es decir, de quien suscribe este documento, pues entre los mismos sanpableños existe la noción de un arte otomí a través del cual comunican y expresan algunos elementos de su cultura colectiva, así como elementos individuales del artista. Esto tiene gran relevancia en el tema del arte indígena, pues entre los sanpableños encontramos que su obra no conlleva un solo estilo que generaliza o que habla por todos, sino que se genera en el diálogo y la tensión entre lo colectivo y lo individual; por ejemplo, entre San Pablito y “el Necio”; o entre San Pablito y “don Alfonso”. Como se advierte, esto se aprecia claramente en un reducido grupo tanto de jóvenes artistas como de ritualistas o curanderos, generando una línea o temática específica que nos lleva a ubicarlos dentro del arte ritual; ambos compartiendo espacios en galerías o museos de arte contemporáneo.

La venta del amate no sólo ha servido a los otomíes de San Pablito para sobrevivir a su precaria situación económica, sino que como pocas veces se ha visto en la historia de ese grupo, la comercialización de su artesanía les ha servido como agente principal de revitalización de su cultura. Con las salvedades del caso, y con los riesgos que conllevan las generalizaciones, es de resaltar que se trata del grupo indígena de la sierra poblana que destaca por su cohesión social, con valores muy arraigados de pertenencia cultural, y con un alto grado de participación política, algo imposible sin la presencia del papel amate como elemento que une y genera diversas relaciones interétnicas en la región, así como en aquellos puntos de emigración transnacional. Todo esto ha sido generado a partir de la cultura del papel amate entre los otomíes de San Pablito, Pahuatlán.

BIBLIOGRAFÍA

- CHRISTENSEN, Bodil; Samuel MARTÍ, *Witchcraft and pre-Columbian Paper. Brujerías y papel precolombino*, Ediciones Euroamericanas, México, 1971.
- GALINIER, Jacques, *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. INI-CEMCA, México, 1987.
- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, UNAM-INI-CEMCA, México, 1990.
- LENZ, Hans, *El papel indígena mexicano*, SEP, México, 1973 [1948].
- MORA, Libertad, *Reconfiguraciones culturales y estrategias de sobrevivencia otomí en San Pablito, Pahuatlán*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, BUAP, México, 2008.
- MORA, Libertad, *Dinámicas migratorias en Pahuatlán. Municipio de mestizos e indígenas en la Sierra norte de Puebla (1960-2010)*, tesis de Maestría en Antropología Social, CIESAS, México, 2011.
- SANDSTROM, Alan R., *Traditional Curing and Crop Fertility Rituals Among Otomi Indians of the Sierra de Puebla, México: The Lopez Manuscripts*, Indiana University Museum, Bloomington, Estados Unidos de América, 1981.
- SANDSTROM, Alan R.; Pamela Effrein SANDSTROM, *Traditional papermaking and paper cult figures of Mexico*, University of Oklahoma, Norman, Estados Unidos de América, 1986.
- STARR, Frederick, *En el México indio*, CONACULTA, México, 1995 [1908].

BARRO POLICROMADO DE IZÚCAR DE MATAMOROS: identidad de una región

MARÍA DE LA CRUZ RÍOS YANES*



Explorar el mundo del barro policromado de Izúcar de Matamoros es sumergirse en leyendas y tradiciones que los propios artesanos transmiten por tradición oral de generación en generación. Izúcar de Matamoros es heredera de una destacada tradición de cerámica prehispánica que, en la actualidad, se puede apreciar en el grado de maestría que alcanzan diversas piezas que obtienen gran reconocimiento, otorgando una identidad a esta región.

Localizado a 53 km de la ciudad de Puebla, Izúcar de Matamoros cuenta con un clima semi cálido subhúmedo, cuya tempe-

.....
* Candidata a Maestra en Historia por

la BUAP; Master Erasmus Mundus en la Universidad de París 1 Panthéon Sorbonne, Francia. Fue directora del Archivo Municipal de Puebla.

Árbol de la vida dedicado al mole poblano, realizado en el taller de Alfonso Castillo. La decoración se ha vuelto más detallada en una fina red que acompaña toda la pieza. Fotografía: Javier González Carlos, 2020.

ratura media anual oscila entre 18 y 22 grados Celsius; el municipio se localiza dentro de la cuenca del río Atoyac, donde los ríos Atotonilco y Nexapa recorren algunos de sus valles.

Actualmente, Izúcar se encuentra dividido en catorce barrios —herencia de la época prehispánica y posteriormente del México virreinal, donde se dejó a la población indígena agrupada, alejada del centro de la ciudad—, además de las colonias que caracterizan a cualquier población de regular tamaño. Santa Catarina, uno de los catorce, es considerado el primero de todos los barrios ya que, de cierta manera, encabeza a todos los demás por ser el primero que nombran en todas las asambleas.

En la actualidad, unos dieciséis talleres de creadores de barro policromado ofrecen trabajo a un centenar de personas, concentrándose en los barrios de San Martín Huaquechula y Santa Catarina. En su mayoría los talleres son dirigidos por hombres, aunque hay un taller que es dirigido por una mujer, el de María Luisa Balbuena. Cabe destacar que hay extraordinarias pintoras en los talleres que imprimen su sello distintivo.

Los orígenes del barro policromado de Izúcar de Matamoros se pierden, al igual que la historia de la población, en las calles polvosas, en las historias de los mayores y en los recuerdos de los artesanos. Según los testimonios de los propios creadores, todo parece indicar que el barro policromado tuvo un origen netamente religioso, con la producción de sahumerios y candeleros domésticos, tanto para el Día de Muertos como para las fiestas de la cofradía, que se conservan en los catorce barrios que subsisten en la población.

Queda claro que la cerámica de Izúcar de Matamoros se producía inicialmente para satisfacer la demanda local, entre una población que hacía, de una tradición, un ritual que se celebraba año con año. Gracias a la producción de sahumerios y candeleros, la tradición de la cerámica volvió a resurgir y, con ella, la competencia entre las dos familias más importantes en su momento en la fabricación de cerámica, por considerarse las ramas familiares que continuaron con una tradición

desconocida: los Castillo y los Flores. La historia para ambas es similar, orillados por la pobreza encontraron en la producción de algunos candeleros un ingreso más que aliviara su precaria situación económica. Ambas familias se disputan el privilegio de haber rescatado la tradición. Sea cual fuere, lo cierto es que las dos rescataron una producción

artesanal que se encontraba a punto de la extinción y que dio lugar, a través de los años, a un desarrollo en el estilo.

Existe una variante en los candeleros conocidos como “árboles de la vida”, cuyas características le han dado realce a la cerámica, por ser lo más conocido de toda la producción. A diferencia de los sahumerios y candeleros sencillos, el origen de estas piezas es un poco confuso de acuerdo a los testimonios de los artífices de barro policromado.

El tradicionalismo que caracterizaba a la familia Flores se puede constatar en el famoso libro de Frances Toor, *Mexican popular arts* (1939), que contiene una lámina ilustrativa con un sahumerio de Izúcar de Matamoros

con bastantes similitudes a los producidos por la familia Flores durante años. Lamentablemente, este taller dejó de funcionar hace ya algunos años.

Para la elaboración del barro policromado de Izúcar de Matamoros se requiere de un pequeño taller doméstico, en el que una mesa amplia de trabajo hecha de cemento es indispensable. Es necesario un patio con un tejabán donde se deja el



En esta imagen el artesano Francisco Flores elabora las piezas, a la vieja usanza, sentado sobre un petate.
Fotografía: María de la Cruz Ríos Yanes, 1994.



Desde temprana edad se aprende a pintar y decorar las piezas. Taller de Agustín Castillo.
Fotografía: María de la Cruz Ríos Yanes, 1994.



Sahumerio de Huaquechula, con aplicaciones en pastillaje de flores y querubines, y la figura de Dios Padre al centro, custodiado por arcángeles. Nótese la influencia del barro policromado de Izúcar de Matamoros. Fotografía: Javier González Carlos, 2020.

barro en terrón para protegerlo de la lluvia; en el patio se apalea el barro y se cuele. Posteriormente, se pone a remojar en una pileta que, generalmente, también se encuentra ahí. De igual forma encontramos un rústico horno de ladrillo al que se le introduce la leña por la parte inferior y se le cubre con lámina en la parte superior. Unas estanterías colocadas en el taller o en la casa son utilizadas para almacenar tanto las piezas en barro crudo o cocido, como las pintadas y barnizadas. Una mesa de madera en el patio o en el interior de la casa funciona como centro de trabajo para la persona encargada de pintar las piezas.

Las herramientas de trabajo son mínimas: pinzas para cortar alambre, unas rebanadoras de barro hechas con varilla doblada a la que se le amarra un alambre y algunos palos de madera, que van de 0.5 a 3 cm de grosor, a los que se les saca punta para perforar el barro donde sea necesario. Se puede decir que básicamente las manos del artífice con su desarrollada habilidad y gran creatividad son la herramienta fundamental y más importante

para la elaboración del barro policromado que funge hoy en día como símbolo de identidad para Izúcar de Matamoros.

Por otra parte, entre los materiales utilizados se cuentan el barro, el alambre, el blanco de España o base comercial que últimamente es más utilizada, la cola —sólo cuando se usa blanco de España—, pintura blanca vinílica, pegamento, pinceles y pinturas.

De manera general, los creadores recurren a concentrados acrílicos comerciales, de los que se compran los colores como blanco, negro, rojo, amarillo, verde esmeralda, morado, azul cobalto y azul cielo; de las combinaciones de estos colores se obtiene una mayor paleta y diversos matices.

Algunos creadores —como en su momento lo hizo Joaquín Balbuena—, además de los colores acrílicos, utilizan algunos vegetales que obtienen en tiendas naturistas, ferreterías o droguerías de la ciudad de Puebla, como son el guinda, el rosa mexicano, el morado y, algunas veces, el amarillo.. Se mezclan con resistol y cola para que se adhieran bien. Estos colores se aplican en piezas donde se combinan con los comerciales para aumentar la gama de colores.

En piezas especiales del taller de Alfonso Castillo Orta —o tradicionales, como ellos las llaman— se usan pinturas naturales, tales como la cochinilla, el índigo o añil, el palo de Brasil, el zompancle y el muicle.

Es importante explicar el proceso que se lleva a cabo para la elaboración del barro policromado de Izúcar de Matamoros, paso por paso:

Adquisición del barro. Al barro, que viene en terrón, se le da el término de terremote; puede provenir de diversos sitios de la región,

Beneficio. En el proceso de beneficio del barro se azota o apalea, hasta que quede “majado” o suelto, para después colarse. Se separa el polvo del barro que queda en piedritas. Estas últimas se echan en una pileta a remojar por varios días: de tres o cuatro, hasta ocho. A este procedimiento se le conoce como podrido. En la actualidad, la mayoría de los talleres compran el barro ya listo para ser trabajado y ahorrar así tiempo.



Sahumerio tradicional de la década de los 70, cuyo cuerpo principal muestra un arcángel del que salen los brazos que conforman parte de la decoración y donde se encuentran las boquillas para las velas.

Fotografía: Javier González Carlos, 2020.

Amasado. Una vez que el barro podrido ha adquirido la plasticidad necesaria, se vuelve a colar —para evitar que se pasen las piedras—, y se mezcla con el polvo que anteriormente se había colado. Esto es con la finalidad de que el barro adquiere maleabilidad, para que se ponga “chicloso”. Se amasa el barro, se corta en bloques más pequeños y se deja reposar por unas dos o tres horas.

Elaboración. Posteriormente se empiezan a elaborar las piezas a mano, unas partes utilizando moldes y otras a modelado libre. Las partes que se fabrican sin molde son trabajadas con las manos sobre la mesa de cemento; con un poco de agua, y utilizando las rudimentarias herramientas de trabajo, se le da la forma deseada al barro.

Secado. Una vez listas, las piezas se dejan secar el tiempo que sea necesario, primero a la sombra y luego al sol por un período de seis días; en piezas más grandes puede llevar de diez a quince días.

Cocción. Las piezas se meten al horno para su cocción de dos a tres horas a una temperatura que oscila de 300 a 850 grados Celsius, dependiendo del tamaño. Casi todos los creadores colocan las piezas paradas en el horno, que es la manera que permite reducir el número de piezas que se echan a perder por quebraduras y doblamiento. El ingenio de los artífices llega a tal grado que, cuando tienen que quemar pocas piezas, utilizan un “comal de metal”, donde primero se ponen las piezas para calentarlas paulatinamente, para después pasarlas directamente a las brasas de carbón y terminar de realizar el quemado, como lo ha mostrado Élfego Vázquez. Si se usa horno, una vez cargado con las piezas que van a ser quemadas, el fuego tiene que ser muy lento para darles tiempo a que expidan el agua que han conservado, en forma de vapor, y para evitar que se truenen. Al expedir el agua, las piezas se encogen de 1.50 a 2 cm.

Baño en blanco de España. Una vez frías, se da a las piezas un baño de blanco de España —sumergiéndolas en una tina—, como base para su decoración. Para evitar este paso, en recientes tiempos



Candelabro tradicional con representación de la Crucifixión. Fotografía: Javier González Carlos, 2020.



Nacimiento dentro de una biznaga, barro policromado de Izúcar de Matamoros. Fotografía: Arnulfo Carrera, 2020.

se utiliza una base comercial que hace más rápido el proceso.

Decoración. La pieza está lista para decorarse totalmente a mano, utilizando pinceles comerciales. La combinación de colores sigue el gusto de los creadores.

A las piezas pintadas con acrílicos se les aplica un sellador o barniz para que los colores no se opaquen ni se corran, y puedan ser limpiadas con trapo húmedo sin dificultad. El tiempo de secado del barniz es de una a una hora y media. Sin embargo, a las piezas pintadas con colores naturales no se les aplica nada porque perderían su valor. Según Élfego Vázquez, las pinturas vinílicas tienen mayor resistencia al transcurso del tiempo, a diferencia de los pigmentos naturales que pierden su color más rápido. Cabe destacar que, en la actualidad, los creadores y los talleres cuidan de firmar las piezas, como motivo de orgullo y distinción de estas elaboradas y coloridas expresiones artísticas.

La variedad de objetos que se producen, al igual que los temas y decoración, son casi infinitos, como la propia creatividad de cada uno de los artesanos lo vaya dictando. Hoy en día abundan los cráneos, los esqueletos en todas sus variantes, los candeleros, entre otros, destacando sobre todo los famosos árboles de la vida que pueden

elaborarse de diferente tamaño y con temática muy diversa, desde los tradicionales con Adán y Eva, hasta variantes relacionadas con el mole, la fauna animal, los héroes de la Independencia o la Revolución, por mencionar tan sólo algunos.

Otro aspecto que debe destacarse es la evolución en el tipo de decorado que se utiliza. Resulta evidente que en las piezas más antiguas la decoración es más simple, predominando los colores primarios y cálidos, así como grecas simples. Por lo general, las bases sólo están decoradas con uno o dos colores, con trazos amplios y sencillos. En contraste, hoy en día, el decorado de las piezas es sumamente detallado, cuidando esmeradamente los trazos que cada vez son más delicados y el petatillo más fino.

El barro policromado de Izúcar de Matamoros se ha convertido hoy en día en un símbolo de identidad para esta población y orgullo de todos los poblanos.

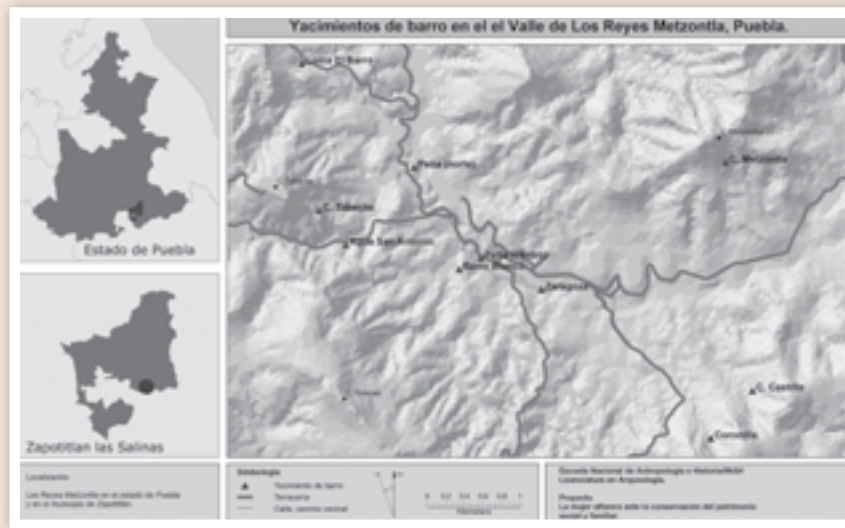
BIBLIOGRAFÍA

- Alfarería pobлана*, Academia mexicana de arte popular, Instituto mexicano de cultura, Ed. Novaro, México, 1968.
- Arte popular mexicano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Tomos I y II, México, 1974.
- Arte popular mexicano*, Ed. Herrero, México, 1975.
- Memoria del simposio internacional de investigaciones regionales, Izúcar de Matamoros*, INAH-CRP, Municipio de Izúcar de Matamoros, CNCA, Puebla, México, s/f.
- TOOR, Frances. *Mexican popular arts*, Frances Toor Studios, México, 1939.
- TUOK, Marta. *Cómo acercarse a la artesanía*, SEP, Gob. del Edo de Qro, Ed. Plaza y Janés. México, 1988.
- Entrevistas:
- RÍOS Yanes, María de la Cruz, "Entrevista a Alfonso Castillo Orta", Izúcar de Matamoros, Puebla, 24-febrero-1994.
- _____"Entrevista a Alfonso Castillo Hernández", Izúcar de Matamoros, Puebla, 10-septiembre-2020.
- _____"Entrevista a Élfego Vázquez", Izúcar de Matamoros, 10-septiembre-2020.

La cerámica de Los Reyes Metzontla, una tradición de origen prehispánico

SOCORRO C. DE LA VEGA DORIA*

Los Reyes Metzontla es una comunidad localizada en el municipio de Zapotitlán Salinas –antiguo señorío de Cuthá, en el postclásico–, al sureste del estado de Puebla, a 42 kilómetros de la ciudad de Tehuacán. Sus pobladores son hablantes de lengua *ngi'wa*, aunque actualmente sólo quedan algunos practicantes, sobre todo entre los ancianos.



Ubicación de Los Reyes Metzontla. Fotografía: Jaime Cedeño Nicolás.

La cerámica que se elabora aquí es un testimonio inerte de una tradición viva que se originó en la época prehispánica, resultado de la interacción que el grupo *ngi'wa*, asentado en el valle de Los Reyes Metzontla, ha establecido con su entorno físico y social: cada forma pensada para un uso utilitario u ornamental, dirigida a un grupo de usuarios que requiere conocimien-

to sobre las propiedades de las distintas formas, de la construcción de ellas, de las técnicas para su confección, de los materiales para su hechura; los barro y desgrasantes que se usarán, su dinámica al exponerse al aire, al secado, con el fuego directo, al ser llenadas con agua; también conocer acerca de la vegetación que será usada como leña, sus resinas, temperaturas de combustión que afec-

tan directamente a los barro quemándolos, hasta el sonido vítreo, fundiéndolos y deformándolos o extinguiéndose antes de lograr la cocción completa. Cada paso, cada material, nos cuentan una historia de conocimiento, habilidad, tradición y amor al barro que relatamos a continuación.

EL PROCESO ALFARERO EN LOS REYES METZONTLA, PUEBLA

La elaboración de vasijas cerámicas desde la preparación del barro y los pigmentos, pasando por el amasado y la hechura de las piezas, hasta el bruñido, era antaño realizada solamente por mujeres; actualmente hay algunos hombres que se han integrado a estas fases de la producción.

El proceso productivo se inicia con la obtención y procesamiento de las materias primas. Los bancos de barro se encuentran alrededor de la población, a pocos kilómetros a la redonda.

Hay varios tipos de barro que se identifican de acuerdo al color en seco: amarillo, café, rojo, negro; y se extraen de diferentes yacimientos.¹ En la actividad de extracción participan predominantemente los varones de la familia, aunque a últimas fechas muchas alfareras compran el barro.

Los terrones de barro se deben desbaratar y secar al sol. Secos y calientes se mezclan tres o cuatro barro de colores distintos en un recipiente con agua, procedimiento que se llama “remojar”. Después se bate a brazo, al tiempo que se van deshaciendo los terrones con la mano, hasta que se forma una suspensión. La materia orgánica es retirada con una coladera, los fragmentos de roca se sacan

.....
* Licenciada en Arqueología y maestra en Lingüística por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en donde funge como profesora investigadora, además de coordinar el Laboratorio de Investigación, Análisis y Experimentación Cerámica y Ceramoteca || mujeresalfareras@aol.com

¹ Los yacimientos reciben el nombre del paraje donde se encuentran. Un cerro como Metzontla puede proporcionar más de un lugar de extracción y cada uno de ellos se identificará con un nombre distinto.

con la mano, algunas alfareras cuelan, además, el barro con un cedazo.

Una vez limpio, se deja reposar al menos ocho días el que se utilizará para la elaboración de los comales, y de quince días a un mes el de la demás loza; de preferencia hasta que el barro se asienta y pudre.

Una vez que el barro se ha podrido y está listo para ser usado, se saca en una cubeta, en grandes trozos gelatinosos y se transporta al taller.

Para preparar la pasta se tiende sobre el piso un petate grande, algunas alfareras ponen plásticos sobre el petate. Enseguida se deposita sobre él la peña² (roca esquistosa metamórfica de color verde seco, que se obtiene de yacimientos en, o cercanos al pueblo) triturada en granza y/o pulverizada (harina), dependiendo del tipo de loza que se vaya a hacer, y se hace una fuente con ella; en el centro de esta fuente se vacía el barro podrido.

La pasta para elaborar comales se forma con una parte del barro podrido y otras tres de la peña en forma de granza y harina.

La pasta para elaborar vajilla de servicio u ornato se prepara, en general, con una parte de barro podrido y una parte de harina o “talco”, dos tantos de harina por uno de lodo o como menciona Oliver (1978) un bote de peña por dos de arcilla. En las vajillas de preparación, servicio y ornato actualmente no se utiliza la granza.

El proceso de elaboración de vasijas más antiguo del que se tiene memoria es el falso torno o “molde”. Para éste se usa un cajete de barro cocido que se gira con la mano para levantar una vasija. Hay diferentes tamaños de molde para los diferentes tipos de vasijas que se hacen.

Dependiendo del tamaño de la vasija que se elabora se van superponiendo rollos de pasta que se incorporan uniéndolos con las puntas de los de

.....
² El agregar la peña tiene por objetivo lograr la plasticidad deseada, que la pasta sea maleable, no presente fracturas a la hora de ser moldeada, modelada o sometida a cocción, incrementar la resistencia al estrés y al choque térmico, lograr una mejor difusión del calor, así como para modificar la temperatura de cocción.

dos, mientras se va girando el molde. Se alisa con cuero y agua.

Una vez terminada la pieza se “aprieta” con un pedazo de jícara para, comprimiendo las paredes, sacar todas las burbujas de aire, a esta operación se



Falso torno. Fotografía: Azul Helena Cedeño de la Vega.

le llama “echar jícara”. Posteriormente se alisa con una roca.

Las alfareras no ponen inmediatamente las asas, esperan a que la pieza esté casi seca para no correr el riesgo de que las paredes se colapsen.

Después se deja endurecer y se xima o raspa con una lámina angosta de metal, un cuchillo, una lata u otro artefacto similar, esta operación tiene como propósito emparejar el espesor de las paredes, y una vez que está totalmente seca, dar acabado a la superficie antes de ser pulida.

El pulido consiste en frotar con una roca —generalmente de cuarzo— la superficie de la vasija, aplicando al tiempo una solución con pigmento blanco a base de talco o rojo de hematita³, durante este paso se pueden ir agregando varias capas hasta llegar a obtener un brillo intenso o bruñido. El pulido puede llevar varios días dependiendo del tamaño de la pieza y la complejidad de la forma.

Casi todas las vasijas están pulidas, excepto los comales que solamente se alisan. Casi todas son monocromas, de coloración café claro o rojo. El color café claro se logra, por efecto del bruñido, al

combinarse el barro con el que está hecha la vasija y el colorante blanco.

Para preparar los colores se pulverizan los minerales y se mezclan con agua. Las alfareras utilizan brillantina mezclada con el colorante para retrasar el secado del color y facilitar el pulido.

Una vez pintadas y bruñidas, las piezas se dejan secar de nuevo para poder cocerlas.

LA MANUFACTURA DEL COMAL

Las alfareras coinciden en que hacer comal requiere mayor destreza. Para hacer los comales se toma una porción de barro que se aplanan con la mano sobre un petate, con el fin de hacer una tortilla gruesa que después se coloca sobre un molde de comal.



Elaboración de comales. Fotografía: Proyecto “La mujer alfarera ante la conservación del patrimonio y la economía familiar y social”.

Este molde se apoya en un cajete o apaxtle de molde, que permite el movimiento de falso torno.

Una vez en el molde se aprieta bien la pasta con un pedazo grande de jícara, y se recortan los sobrantes con el pulgar. Después se van agregando trozos de este sobrante a las partes que se sientan delgadas.

Posteriormente, se pica la superficie con las yemas de los dedos para sentir si hay partes gruesas o muy delgadas... Para terminar, el comal se deja orear un poco y después con jícara y trapo se alisa muy bien mientras se gira el molde sobre el apaxtle.

.....

³ El talco se obtiene de un yacimiento en el pueblo llamado Piedra Corral, el rojo de hematita del cerro El Tabache.

Los comales se dejan en el molde y se ponen a secar; primero, a la sombra, después al sol para desmoldarlos, y otra vez a la sombra cuando menos una semana para poderlos cocer. Antes de cocerlos se “limpia” la parte que iba pegada al molde con trapo y agua, y se dejan al sol para atemperarse.

COCCIÓN

Existen dos formas de cocción que utilizan los pobladores. La más antigua es la técnica al aire libre: se coloca una cama de leña hecha con varas muy delgadas, que tendrá la longitud necesaria para el número de vasijas que se vayan a cocer. Las vasijas se ordenan sobre esta cama de manera que las más delicadas estén más protegidas del fuego directo: ollas, cazuelas y platos. Las que han sido pintadas de rojo pueden cocerse colocándolas dentro de las vasijas blancas. Los comales se alinean al exterior por tamaños y se cuecen solamente a través de este método.

ques de barro o tabiques. Estos hornos tienen al interior una parrilla sobre la que se pueden colocar tepalcates, para proteger la loza del fuego directo, sobre estos se acomoda la cerámica que se habrá de cocer y por último varas muy delgadas de popote u orégano y pencas de maguey, que pueden complementarse con pencas secas de nopal, chichipe, consuelda, cazahuate e izote; el resto de la leña se carga a través de una caldera que se encuentra en la parte baja. En este tipo de horno, se cuecen piezas bruñidas y pintadas.

Una vez que las vasijas se han cocido, se sacan del horno con garrochas metálicas o con una vara, se limpian y se les embadurna con cera fundida de abeja; después se frota, con un trapo seco y limpio, para asentar el pulido, y se dejan enfriar totalmente.

También se aplica pintura roja o manchado con infusión de corteza de cuajote en cuanto las vasijas salen del horno con, por ejemplo, una escobeta empapada en el líquido que es sacudida sobre la pieza caliente logrando diseños caprichosos.

LA ELABORACIÓN DE VASIJAS EN TORNO

El torno fue introducido hace casi cuarenta años. Hasta ahora, muy pocos alfareros, a lo sumo treinta, lo usan. Para el proceso de manufactura en torno, los alfareros hacen uso de las mismas materias primas que para el modelado a mano.

La mayoría de las vasijas elaboradas con esta técnica son formas de nueva introducción, como las tazas.



Cocción al aire libre. Fotografía: Socorro de la Vega.

Es común en todas las quemas que las hileras de comales se separen con latas pequeñas o varitas, para que no se peguen entre ellos.

Una vez terminada la cama y acomodadas las vasijas, se coloca sobre uno de los extremos “la tapa” que se arma con unos pocos leños de cazahuate, izote o sotolín y se enciende fuego. El proceso, dependiendo del viento y lo largo de la línea, puede durar de una a cinco horas.

La otra forma de cocción se efectúa a través de hornos de tiro superior abierto, hechos con blo-



Elaboración de piezas en torno. Fotografía: Socorro de la Vega.



La loza de Los Reyes Metzontla. Fotografía: Edmundo Saavedra Cruz.

EL APRENDIZAJE DEL OFICIO

Se transmite por medio del trabajo y el juego de madres a hijas, abuelas a nietas, tías a sobrinas. A partir de los dos o tres años empiezan a familiarizarse, jugando con el barro, al tiempo que la madre lo está trabajando. Entre los ocho y diez años de edad, las niñas se inician haciendo pequeñas vasijas o juguetitos con los que practican las técnicas del modelado, engobado y bruñido; una vez que adquieren práctica comienzan a hacer ollas y, posteriormente, las demás formas. Otras mujeres principian este aprendizaje ya cuando son jóvenes o adultas.

Los varones también se inician, desde muy jóvenes, en el conocimiento y la producción, participando en las labores de extracción del barro y la “peña”, la quiebra y cribado de la misma, y la cocción.

Esta historia de una tradición viva seguirá siendo una historia de éxito si las alfareras y alfareros de Metzontla continúan elaborando su hermosa loza; si nosotros como consumidores apreciamos, ponemos en valor y adquirimos el producto del trabajo artesanal, y si las instituciones públicas lo promueven, fomentan y conducen a su revaloración. Tal vez los mexicanos debiéramos tomar el ejemplo de Japón, donde los artesanos son apreciados y respetados por ser los responsables de conservar las tradiciones materiales de su país, y donde la elaboración artesanal es venerada, fomentada y preservada.

BIBLIOGRAFÍA

- BALFET, Hélène, Marie-France Fauvet-Berthelot y Susana Monzón, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, México, CEMCA, 1992.
- CRUZ Ocampo, Juan Carlos y Antonio Godoy, *Informe de petrografía acerca de la “peña” de Reyes Metzontla*; Facultad de Ingeniería, UNAM, 2005.
- DE LA VEGA Doria, Socorro C., *La mujer alfarera ante la conservación del patrimonio y la economía social y familiar*. México, INMUJERES-CONACYT-INAH-ENA, 2007.
- _____, *Segundo informe Proyecto: Asentamientos Popolocas en el Valle de Los Reyes Metzontla*, mecanuscrito, 2014.
- _____, (coord.), *La alfarería de Los Reyes Metzontla: pasado, presente y futuro*. México, INMUJERES-CONACYT-INAH-ENA, 2006.
- _____, Norma Hernández Zarza, Rosa Animas Moctezuma, Serafín Sánchez Pérez, “¿Por qué los arqueólogos hacemos etnografías? Introducción a la Etnografía de una comunidad alfarera, Los Reyes Metzontla”, en *Arqueología*, Núm. 35, México, INAH, pp. 148-164, 2005.
- HERNÁNDEZ del Olmo, Javier, “Aprovechamiento y manejo de los recursos vegetales de los Reyes Metzontla, Puebla”, en *De la Vega* (coord.). *La alfarería de Los Reyes Metzontla: pasado, presente y futuro*. México, INMUJERES-CONACYT-INAH-ENA, pp. 99-105, 2006.
- OLIVER Vega, Beatriz M., *Alfarería. Vocabulario de materias primas, instrumentos de trabajo y proceso de manufactura en la alfarería contemporánea*. México, INAH-Museo Nacional de Antropología, Cuadernos de trabajo, Etnografía 5, 1978.

Mujeres nahuas de Naupan: preservadoras de la iconografía textil y la identidad cultural

TATIANA BERNÁLDEZ*

Hablando Hablando de los materiales que se utilizaban antiguamente en la elaboración de las prendas de vestir en Mesoamérica, Waltter Krickeberg registra, en su estudio *Las antiguas culturas mexicanas* (1964), que el ixtle fue el material principal para la elaboración de prendas de vestir, y después el algodón, los cuales comenzaron a competir con los vestidos de piel o las faldas de hojas (periodo neolítico), como asegura Velasco (1995), pero para lograrlo debían conseguir un material que proporcionara fibras largas.

Así, antiguamente se manipulaban materiales que actualmente siguen utilizándose para la elaboración de las vestimentas tradicionales, y sobre todo para la indumentaria de las danzas típicas; tal

* Licenciada en Diseño Gráfico por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Directora del suplemento *Colibrí*; miembro de la Sociedad de Antropología Aplicada de Iberoamérica; autora del libro *Memorias de las manos nahuas; primer estudio semiótico de la simbología textil de un pueblo nahua*, Editorial Coma, 2017.



Bordado de blusa de Naupan, Puebla.
Fotografía: Tatiana Bernáldez.



Grupo de bordadoras de Mexxtla, Naupan.
Fotografía: Alejandro Román.

es el caso del paxtli o heno, el tule, el agave, la fibra de henequén, el pochote, la piñanona, el platanillo y, principalmente, el ixtle y el algodón.

El huso o *malacatl*, llamado también malacate (instrumento de madera que sirve para hilar), forma y formó parte fundamental en proceso del hilado; lo mismo que el telar de cintura, el cual fue sustituido durante la Colonia por el telar de pedales —sobre todo en el sur del continente—, aunque continúa siendo el instrumento más importante en el arte de tejer en América Latina.



Tejiendo
la milpa.
Fotografía: Tatiana Bernaldez.

El arte textil en México, mucho antes de la llegada de los españoles, poseía grandes niveles de complejidad, técnicas detalladas y motivos estilizados, dejando una tradición vasta en calidad y esfuerzo. Lo poco que se resguarda del conocimiento textil en Puebla subyace entre las montañas que caracterizan la sierra norte del estado, y concretamente en el municipio nahua de Naupan, que comprende once comunidades.

Naupan es una comunidad ubicada en la sierra norte de Puebla, lugar donde se aglomera la mayor cantidad de hablantes de alguna lengua indígena de todo el estado (INALI, 2010). La práctica cultural más importante de la región es la elaboración de textiles, realizados manualmente por la mayoría de las mujeres mayores de doce años. Así mismo, es una de las actividades económicas más importante de la región, además de la agricultura y el comercio.

La lengua materna de Naupan es el náhuatl, hablada por la mayoría de los habitantes. La región tiene un clima semi-húmedo y frío en temporada de invierno, por ello diariamente se requiere utilizar prendas específicas para apaciguar las inclemencias del clima: huipiles, faldas de lana, fajas hechas en telar de cintura y blusas bordadas a mano.

Las piezas que pertenecen a la indumentaria tradicional de esta comunidad se componen, generalmente, por una falda de lana o de tela proce-

sada de color negro, y una faja de lana de borrego o estambre tejido en telar de cintura. Así también, una blusa de algodón, bordada a mano en la parte superior, frente al pecho y en la espalda, de mangas cortas y también bordadas, o sea, el huipil, una pieza milenaria que ha sobrevivido hasta nuestra época,

Antiguamente, según los lugareños, como complemento del atuendo se ocupaba un listón entrelazado en las trenzas, el cual tenía un significado específico que dependía del color del listón, asociado al estado civil de la mujer que lo portara. Esta tradición prevaleció hasta las últimas décadas, y es visible aún en el municipio de Huauchinango, específicamente en la comunidad de Cuacuila. El color rojo significa que la mujer que lo porta está casada; el listón blanco lo utiliza la mujer que es soltera (R. Esteban, entrevista, julio 22, 2013). En Naupan, las mujeres son las que generalmente portan una blusa roja, porque las niñas o las solteras la utilizan generalmente verde. De tal manera, el uso del color y la metáfora que éste conlleva, es indispensable para concebir la realidad cosmogónica de un pueblo originario, heredero directo de la cultura precolombina.

Las mujeres bordadoras configuran diferentes símbolos, aprendidos de sus antepasados y afinados a medida que su se agudiza de manera natural y progresiva, con base en la práctica constante y

su relación con el arte textil. Como han mencionado las mujeres bordadoras en varias entrevistas, las composiciones son variadas e incontables. Por ejemplo, la blusa que representa una etapa del maíz tiene que ver con las ofrendas que generalmente se tributan a los lugares sagrados, para propiciar la buena cosecha.

El maíz se cultiva en la temporada de secas y en la temporada de lluvias. Los hombres tienen la labor del desmonte y, posteriormente, la siembra, la limpia, el cuidado y finalmente la cosecha. El proceso y algunas etapas del crecimiento de esta



Mujer tejiendo en telar de cintura.

Fotografía: Tatiana Bernáldez.



Preparando hilos.

Fotografía: Tatiana Bernáldez.

planta son representados gráficamente en las vestimentas de la cultura nahua, incluso se representa la espiga de maíz, antes de florecer.

El diseño del bordado de la milpa estuvo destinado, desde tiempos milenarios, a controlar, comunicar y registrar la época de cosecha del maíz. Al mismo tiempo, la tela bordada cumplía la función de ofrenda, consagrada a los dioses para obtener buenos augurios y una buena cosecha.

La simbología textil y su función se transforman y estilizan de acuerdo a la demanda visual, provocando la pérdida conceptual con la que surgió el símbolo; el cual evoluciona, muchas veces para perderse, y otras para perpetuarse. He aquí la importancia del conocimiento pleno del significativo y del significado cultural de la iconografía.

Las mujeres de Naupan representan, con hilo sobre tela, los diferentes símbolos que les han sido transmitidos de generación en generación; algunas veces enseñados por sus madres y, en ocasiones, por sus abuelas. La etapa más común para la transferencia de la habilidad del bordado es entre los doce y los trece años. Es entonces cuando la inquietud artística y creadora se comienza a forjar, de modo que las mujeres bordadoras del municipio de Naupan desarrollan estas capacidades a muy temprana edad; la dedicación que implica esta rutina de bordar es bastante recurrente. Indudablemente, el papel de las mujeres en la preservación de la iconografía textil es fundamental.

Las mujeres nahuas de Naupan reconocen que su indumentaria es portadora de conocimientos históricos, de un lenguaje iconográfico que le imprimen al bordar y que, poco a poco, desaparece como una flor sembrada en las montañas, soportando todo tipo de clima y de temperatura.

Es importante tomar en cuenta que las prendas tradicionales del municipio de Naupan son accesorios fundamentales, de uso cotidiano para las mujeres que habitan un pueblo originario. En este sentido, la prenda cumple un uso utilitario que identifica geográficamente a las mujeres, de acuerdo con la comunidad a la cual pertenecen. Sin embargo, con el paso del tiempo, la función utilitaria ha sufrido efectos por influencias externas, generalmente industriales, las cuales han suscitado que

la prenda se encuentre en peligro de desaparecer. Del mismo modo, la simbología ha tenido que ser transformada debido a la comercialización turística, ya que el público en general no está interesado en pagar el precio justo que reclama la dificultad de la elaboración; por lo tanto, existen prendas destinadas cien por ciento al consumo local (en las que se utiliza la técnica tradicional del “hilo contado”), mientras que otras son realizadas con la técnica llamada: “con dibujo”, principalmente para el consumo comercial.

Hoy en día, se vive una problemática derivada del desconocimiento del tema textil, la cual está atacando sigilosamente la integridad visual de sus símbolos. Esto sucede tanto a nivel comunitario como a nivel global. El hecho se relaciona con la moda

de alta costura con tendencia mexicana. Fenómeno que obliga a que muchas mujeres cambien gradualmente las composiciones por necesidad, y sobre todo para responder al gusto del consumidor que, en este caso, es un diseñador o algún intermediario; olvidando o dejando a un lado, inconscientemente, aquellas historias que les contaban sus abuelas: historias de los cerros, de las montañas, de los ríos, de las plantas, de la fauna. Los colores de las blusas son sustituidos, las geometrías son intervenidas, los materiales son cambiados y sugeridos por diseñadores de alta costura. Los susurros de la tierra, las geometrías de las plantas, los contrastes del ecosistema dejan lentamente de ser los consejeros directos de las artistas textiles. Indudablemente, varias de estas mujeres generan

mecanismos para preservar su propia identidad cultural, identidad visual que se caracteriza y afirma en el uso de la indumentaria tradicional.

Debemos reconocer que todavía existe una identificación particular en la vestimenta de cada comunidad que conforma Naupan. Al mismo tiempo se hace énfasis en las técnicas de composición modulada que se manejan en la zona, dotadas de simbolismos tradicionales. Por lo que mantenerla o registrarla dentro de un documento que sirva para su salvaguarda, reduciría la pérdida de la memoria cosmogónica.

Es responsabilidad de la sociedad, y de las instituciones gubernamentales e internacionales, ocuparse de estas iniciativas de conservación. A través de la protección en el área que comprende a los bordados textiles, se aportará al



Xochicentli, fragmento de blusa bordada en Naupan.

Fotografía: Tatiana Bernáldez.

reconocimiento de la riqueza artística e iconográfica que subyace, tanto en Naupan, como en los pueblos originarios del estado.

Es importante, para cualquier entidad, reforzar el valor de las expresiones artísticas de los pueblos originarios, reconsiderando el valor estético de los símbolos. Los estudios que se susciten bajo lógicas de certificación estética promoverán y reivindicarán, a través de un documento histórico, la salvaguarda de la elaboración del arte textil mexicano, tal como sucedió en Taquile, Perú, cuando la indumentaria tradicional fue proclamada obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad (UNESCO, 2005).

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, J., *Las culturas estéticas de América Latina, (Reflexiones)*, México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 1994.
- ARIZPE, L, Austin, T, Bermúdez, S, Bonfil, G. *Antología sobre culturas populares e indígenas*, México: CONACULTA, Dirección de Publicaciones, 2005.
- AUSTIN, T., Comunicación intercultural: fundamentos y sugerencias. En Arizpe, L, Austin, T, Bermúdez, S, Bonfil, G. *Antología sobre cultura popular e indígena*. México: CONACULTA. Dirección de Publicaciones, 2004.
- BAUDIN, L., *La vida cotidiana en los tiempos de los últimos incas*, Argentina: Nueva Colección Clío, traducido por Celia Beatriz Pierini de Pagés Larraya, 1955.
- CERECEDA, V., *Aproximaciones a una estética andina, de la belleza al Tinku*. En Medina, J., Bouysse-Cassagne, Cereceda, V., Harris, O, Platt, T. (1987), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Bolivia: HISBOL, 1986.
- CHIRINOS, A., *Quipus del Tawantinsuyo*, Lima, Perú: Independiente, 2010.
- CONEJEROS, R. M., *Divinidades en el arte textil del Puel Mapu (Tierra del Este)*. En A. M. Llamazares y C. Martínez, *El lenguaje de los dioses (Arte, chamanismo y cosmovisión indígena de Sudamérica)*, Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2004.
- DE LAS CASAS, B., *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid: Castalia, traducido por Consuelo Varela, 1540a.
- GÓMEZ, M. A., *Diseño e iconografía Puebla, Geometrías de la imaginación*, México, Ed. CONACULTA. Dirección de Publicaciones, 2009.
- _____, M. A., *Diseño e iconografía Chiapas, Geometrías de la imaginación*, México: CONACULTA, Dirección de Publicaciones, 2010a
- _____, M. A., *Diseño e iconografía Oaxaca, Geometrías de la imaginación*, México: CONACULTA, Dirección de Publicaciones, 2010b.
- KRICKEBERG, W., *Las antiguas culturas mexicanas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MANCHÓN, D., *Hilos de vida. Senderos de la mujer Tz'utujil en tiempos de globalización*. En J. Alejos, *Dialogando alteridades (Identidad y poder en Guatemala)*, México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 2006.
- MEDINA, J., Bouysse-Cassagne, Cereceda, V., Harris, O, Platt, T., *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Bolivia: HISBOL, 1987.
- MEJÍA, C. S., *Huauchinango Histórico*, México: Magisterio, 1945.
- MONTOYA, J., *Elementos cosmogónicos en prendas ceremoniales mayas. La paya de Cofradía, PATZÚN, Guatemala*, en M. Valverde y V. Salanilla, *Las imágenes precolombinas (Reflejo de saberes)*, México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 2011.
- PALACÍN, M., *Buen vivir, vivir bien (La alternativa de los pueblos andinos a la crisis mundial)*, [Revista], Lima, Perú: CAOI (Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas, julio 2010.
- ROMERO, R., *Imágenes de agonía y duelo entre los antiguos mayas*. En M. Valverde y V. Salanilla, *Las imágenes precolombinas (Reflejo de saberes)*, México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 2011.
- RODRÍGUEZ, M. J. (1991), *La Mujer Azteca*, Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Dirección de Publicaciones, 2011.
- SAHAGÚN, B., *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, D. F: Editorial Pedro Robredo, 1938.
- SONDEREGUER, C., *Diseño precolombino*, México, D.F: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 2000.
- VAN WINNING, H., *La iconografía de Teotihuacan (Los dioses y los signos)*, Instituto de investigaciones estéticas. México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 1987.
- VELASCO, G. J., *Origen del Textil en Mesoamérica*, México: Instituto Politécnico Nacional, Dirección de Publicaciones, 1995.

DE INDUSTRIA TRADICIONAL A MEXICAN CURIOUS: ¿CÓMO RESCATAR LA PRODUCCIÓN ARTESANAL EN LOS BARRIOS DE ANALCO Y LA LUZ?

ARNULFO ALLENDE CARRERA*

La producción de loza de distintas clases se inició casi a la par de la fundación de la Puebla de Los Ángeles y fue parte fundamental en el desarrollo económico de la ciudad durante el Virreinato. De acuerdo con documentación histórica y evidencias arqueológicas, el barro cocido y recubierto con barnices de plomo o de estaño y plomo se produce en nuestra ciudad desde 1535 aproximadamente (Allende 2016) y para 1570 se emitieron las primeras ordenanzas para normar su elaboración y el funcionamiento del gremio de productores de loza (Cervantes 1939). Desde su origen la industria alfarera se dividió en dos sectores, uno fue el gremio de loceros de “blanco”, dedicados a la elaboración de mayólica (talavera poblana), y el otro gremio, denominado de loceros de “rojo”, quienes producían loza de barro con barniz de plomo, y cuyo nombre deriva de la transparencia del barniz que deja entrever el color rojo del barro.

La industria de la loza roja se asentó en términos del antiguo barrio de Analco durante el siglo XVI. Durante el siglo XIX la demarcación de este

.....
*Arqueólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Especialista en arqueología urbana y cerámica del periodo virreinal. Experiencia en gestión, docencia y divulgación científica sobre temas relacionados con el patrimonio arqueológico. Actual director de Artesanías de la Secretaría de Cultura del estado de Puebla.

barrio sufrió modificaciones dando lugar a la existencia de uno nuevo, el barrio de La Luz (Leicht 1986). Aunque no tenemos documentada la localización de los alfares de rojo durante la época virreinal (como los de mayólica), y a pesar de estos cambios territoriales, los alfareros de “rojo” continuaron elaborando sus productos al otro lado del río durante toda la época moderna y hasta la actualidad (Figura 1).

A partir de finales del siglo XVIII, por diversas causas, la producción de loza en Puebla sufrió un retroceso generalizado. Durante el siglo XX se dio impulso a la producción de mayólica, pero la loza roja no tuvo la misma suerte.

Por otra parte, y en contraste con su decadencia en el ámbito comercial, desde el siglo XIX, posterior



Fig. 1. Sector de loceros en Puebla, Ilustración elaborada por Jaromil Loyola Ramírez con información proporcionada por Arnulfo Allende Carrera, 2019.



Fig. 2. Exaltación de la loza roja de La Luz en la cocina del Museo Regional Casa de Alfeñique, Puebla. Fotografía: Arnulfo Allende Carrera, 2018.



Fig. 3. Piezas de barro antes de la cocción. Taller de don Ángel Cortés, Av. Juan de Palafox y Mendoza. N° 1420. Fotografía: Arnulfo Allende Carrera.

a la época de las intervenciones extranjeras, la loza roja fue tomada como uno de los elementos propios de la cultura local y para la época de surgimiento del nacionalismo mexicano (la posrevolución) se convirtió en uno de los símbolos característicos de lo que fue considerado como “lo poblano”. De esta manera, a partir de los años cincuenta del siglo XX, su imagen forma parte del material propagandístico con que se promueve Puebla tanto al interior como al exterior de la ciudad, desde una visión folklórica hasta la era del turismo cultural.

Pese a la visibilidad que tiene esta industria a nivel local, nacional e internacional, las condiciones de vida de los alfareros y sus áreas de trabajo son muy precarias y se encuentran en un franco proceso de extinción.

México es un país rico en artesanías de todas clases y con aplicación y utilidad en todos los ámbitos de la vida humana. A partir de los años cincuenta del siglo XX, durante el *boom* del turismo nacional, las *handcrafts* se convirtieron en un elemento básico de atracción para el turismo. Desde ese momento muchas de las industrias que tradicionalmente producían objetos de uso cotidiano se enfocaron en producir estos mismos objetos, pero dando un giro en el destino de los mismos, que ya se habían convertido en *mexican curious* y que estaban saliendo de sus contextos originales de

uso para convertirse en *souvenir* para llevar fuera de su territorio original.

Pese al flujo comercial de artesanías mexicanas, los gremios de artesanos y las comunidades productoras de esos objetos no han recibido los beneficios ni el impulso de desarrollo equivalente a la visibilidad que la industria turística les ha otorgado. Para el caso de los alfareros de Analco y La Luz, la visibilidad dedicada a la cocina poblana, a la gastronomía y la exaltación de las industrias tradicionales, no

ha detenido el proceso de desuso de los productos cerámicos y la inminente extinción de muchos de los alfares que generaron los utensilios de cocina que han sido parte y sustento discursivo de la valorización de estos objetos tradicionales poblanos (Suárez et. al. 2011). (Figura 2).

En el año 2010-2011 se llevó a cabo el proyecto Industria tradicional de la cerámica vidriada en Puebla, por parte de un grupo de la facultad de Psicología de la BUAP, dirigido por la Dra. Citlalli Reynoso Ramos y el Arqlgo. Arnulfo Allende, entonces investigador del Centro INAH Puebla. Esta investigación interdisciplinaria tuvo como objetivo general registrar la producción y uso de la loza vidriada en la ciudad de Puebla desde una perspectiva diacrónica; por lo tanto incluyó aspectos arqueológicos, históricos y sociales, y surgió del interés por registrar la cultura material e inmaterial relacionada con la producción de loza vidriada en la ciudad de Puebla en la actualidad, ya que solo sobreviven dos talleres en el barrio de la Luz, siendo que esta actividad era común en los barrios indígenas de Puebla como El Alto y Analco desde pocos años posteriores a la fundación de la ciudad. Veytia (1963:45) menciona que “el barrio de Analco es nombrado Tepetlapan, que quiere decir tierra firme, de donde sacan el barro fino y muy a propósito para trastos de cocina para el uso común”.

REGISTRO ARQUEOLÓGICO

El registro arqueológico se llevó a cabo sobre dos sitios. Primero, en el conjunto conocido como “los hornos”, en el paseo de San Francisco. Estos hornos fueron localizados durante las exploraciones arqueológicas entre los años 1996 y 1997; su contexto y materiales asociados nos dieron una cronología amplia entre los siglos XVII y XIX. El suelo sobre el que se construyó el horno es un estrato natural de arcilla muy compactada (tepetate), excavada dando la forma adecuada para insertar dentro de la cavidad una edificación.

La estructura principal del horno se construyó mediante una mampostería mixta, conformada en sus segmentos de función estructural por piedra braza unida con mortero cal-arena. Se colocó piedra careada en vértices, alternada con tabique rojo de barro cocido en dimensiones irregulares. Esta mampostería forma un cilindro que será la cámara de combustión del horno. Se da acceso por escaleras de los mismos materiales. En la parte interior de esta cámara de combustión se localizan arcos de medio punto, contruidos con tabique rojo de barro cocido, unidos con mortero cal-arena. Estos arcos sostienen en la parte superior de la cámara de combustión una parrilla, donde se colocaban las piezas cerámicas para cocer. Se observa el arranque de un brocal, construido con tabique rojo de barro cocido, sin embargo, no está completo este brocal.

El segundo registro se elaboró en la alfarería de don Ángel Cortés, ubicada en la Av. Juan de Palafox

y Mendoza 1420. Este taller es contemporáneo, pero conserva en muy buenas condiciones un horno que es reparado por el dueño del alfar cada año. Las características constructivas y dimensiones de este horno son muy similares a los hornos del paseo San Francisco y el uso de materiales y técnicas tradicionales por parte de don Ángel lo destacan como un ejemplo de conservación de procesos e instalaciones en una industria tradicional. De acuerdo con sus características, podríamos lanzar la hipótesis de que este horno ha estado localizado y en uso en el sitio desde el siglo XVIII, al menos.

El suelo sobre el que se construyó el horno es un estrato natural de arcilla muy compactada (tepetate), excavado dando la forma adecuada para insertar dentro de la cavidad la edificación. La estructura principal del horno se construyó mediante una mampostería mixta conformada en sus segmentos de función estructural por piedra braza unida con mortero cal-arena. Se colocó piedra careada en vértices, alternada con tabique rojo de barro cocido en dimensiones irregulares.

Esta mampostería forma un cilindro que es la cámara de combustión del horno. Se da acceso por escaleras de los mismos materiales. En la parte interior de esta cámara de combustión se localizan arcos de medio punto, contruidos con tabique rojo de barro cocido, unidos con mortero cal-arena. Estos arcos sostienen en la parte superior de la cámara de combustión una parrilla, donde se colocan las piezas cerámicas para cocer.

En la parte superior se localiza un brocal, construido con tabique rojo de barro cocido unido con mortero cal-arena. Según los alfareros los tabiques utilizados en el recubrimiento interno del brocal se modelan de acuerdo con la forma del horno y se colocan en crudo, para que el calor de la quema los cueza y se consoliden como un elemento compacto con el resto del horno.

Por otra parte, se llevó a cabo un registro de las vasijas que ac-



Fig. 4. Las cazuelas para el mole poblano. Taller de don Ángel Cortés, Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 1420. Fotografía: Arnulfo Allende Carrera.

tualmente se elaboran en este taller (que representan en general las formas elaboradas por todos los alfareros del barrio), destacando las formas olla, tortera, jarrito y cazuela (Figura 3). De igual manera registramos los utensilios para la elaboración de vasijas. Destaca entre ellos la presencia de “pistoleras”. Estas son pequeñas latas de chiles acondicionadas con una vertedera, con las que se aplica la greta de color negro en pequeños chorros.

Estas piezas son particularmente relevantes puesto que la arqueología nos permite saber que las técnicas y estilos decorativos fueron diversos a lo largo de los siglos, pero a fines del siglo XVIII surgió una nueva forma para decorar las vasijas: el “chorreado”, que consiste en surtir pequeñas cantidades de barniz negro y mover la vasija para formar figuras irregulares (la famosa decoración de *cocoles*). Hay documentos de finales del siglo XVIII que testifican la invención de esta técnica decorativa, que se desarrolló en el recién consolidado barrio de La Luz y se convirtió en símbolo y elemento indispensable para la cocina poblana (Kaplan, 1994). (Figura 5).

ACTITUD SOCIAL

En cuanto al registro del ambiente social en torno a la producción alfarera en los barrios de La Luz y Analco, el equipo de estudiantes de la facultad de Psicología de la BUAP implementó instrumentos para medir la actitud de la comunidad de los barrios hacia los alfares. Investigaciones sobre hábitos alimenticios en la época colonial indican que la comida era un elemento de distinción entre clases sociales y grupos étnicos; podemos observar esto en el maíz y el trigo como categorías opuestas (Stanley, 1996). Esta oposición también se manifiesta en la producción cerámica, puesto que la loza vidriada era producida en los barrios de la periferia, al extremo oriente, mientras que la loza mayólica era producida dentro de la traza de

la ciudad (Figura 1). Probablemente en los inicios de la industria la loza vidriada o loza colorada tuvo que ser producida por indígenas, posiblemente cholultecas, traídos a la ciudad (Kaplan, 1994).

“Un aspecto importante de la loza vidriada es que al ser una vajilla de uso cotidiano y que sobrevive hasta nuestros días representa una oportunidad única para analizar un proceso de larga duración como son los cambios que hemos realizado en nuestra identidad desde el elemento del consumo y la comida.” (Reynoso 2010).

Ante la evidente disminución del consumo de loza colorada de La Luz, en los últimos cuarenta años en Puebla, se lanzaron las cuestiones: ¿Qué elementos sociales se han modificado?, y ¿cuál es la correspondencia entre menor producción-consumo y cambio en la identidad local?

En términos generales, la aplicación de instrumentos para obtener información sobre la actitud de la población de los barrios de Analco, el Alto y La Luz frente a la producción y uso de loza colorada, en específico mujeres, dio como resultado lo siguiente:

La actitud general es muy positiva, pues se considera que cocinar en trastos de barro rojo da un sabor muy especial a la comida; además, las características físicas del material cerámico

permiten un cocimiento constante y uniforme. Se declara en un 44% que la loza vidriada puede ser de uso diario, frente a un 22% de uso en festividades. Por otra parte, se considera una loza para ocasiones especiales y momentos en que es importante mostrar pertenencia cultural a las raíces del barrio. Contrapuesto tenemos que, en las cocinas contemporáneas de tales barrios, el peltre es el material más frecuente con un 60 %, seguido de loza colorada y aluminio. Y se declara un 40 % de personas que ya no compran loza producida en el barrio. Los argumentos más fuertes al respecto son la rapidez y facilidad con que se cocina en materia-



Fig. 5. Pistolera contemporánea, para realizar la decoración “chorreada”, sello estilístico de la loza roja de La Luz. Fotografía: Arnulfo Allende Carrera, 2010.



Fig. 6. Olla de la colección del Museo de Arte Popular Ex Convento de Santa Rosa, con delicados ornamentos.
Fotografía: Carolina Díaz.

les metálicos y el ritmo de vida acelerado que no permite dedicar más tiempo a la cocina.

CONCLUSIÓN

La industria es una actividad económica y una técnica que consiste en transformar las materias primas hasta convertirlas en productos adecuados para satisfacer las necesidades del hombre. Si consideramos a la producción artesanal bajo este concepto (pues cumple cabalmente con sus condiciones), tendríamos que las artesanías son verdaderas industrias tradicionales que surgen de la necesidad de objetos útiles para la vida cotidiana.

El gran problema actual de la producción artesanal es que no responde a las necesidades de la sociedad contemporánea; desde los años cincuenta del siglo XX la hemos relegado a ser *mexican curious*. Desde una visión folklórica y conservacionista (muchas veces de manera acrítica) no hemos incentivado en los productores la innovación empresarial ni el diseño contemporáneo. No se trata de perder la tradición, se trata de hacer que las artesanías (como industrias tradicionales) se apliquen en formas, colores, diseños y usos nuevos.

¿Qué vamos a hacer para rescatar la producción de loza roja? Los loceros tendrán que optimizar sus procesos y generar nuevos diseños que compitan en belleza y calidad con las demás lozas. Nosotros tenemos que pedirles diseños nuevos, y volver a utilizar de manera habitual sus productos. El buen poblano le consume al artesano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE CARRERA, Arnulfo, "La cerámica del periodo virreinal en la Puebla de Los Ángeles". En: *Revista Cuertlaxcoapan*. Año 2, número 7, pp.8-14, Gerencia del Centro Histórico y Patrimonio Cultural, Ayuntamiento de Puebla. Puebla, 2016.
- CERVANTES, Enrique, *Loza blanca y azulejo de Puebla*. 2 vols. México, 1939.
- KAPLAN, Flora S., *A Mexican folk pottery tradition. Cognition and style in material culture in the Valley of Puebla*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.
- LEICHT, Hugo, *Las Calles de Puebla*. Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 4a Edición, 1986.
- REYNOSO RAMOS, Citlalli, *Consumer behaviour and foodways in colonial period. An archaeological case study comparing Puebla y Cholula*. A thesis submitted to the faculty of graduate studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of master of arts. Departamento de Arqueología, Calgary. AB. Canadá, 2004.
- _____. "Producción y Manufactura de Cerámica Utilitaria. Un Estudio Comparativo Diacrónico sobre Basureros, Vida Cotidiana y Patrones de consumo en Cholula Postclásica y Puebla Colonial", propuesta de Proyecto de Investigación para Estudio Doctoral, entregado en Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, abril 2010.
- STANLEY, Brande, "El misterio del maíz", en *Conquista y comida. Consecuencias del encuentro de dos mundos*, editado por Janet Long, 255-263, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- SUÁREZ Rodríguez, Alejandra; Sánchez Moyotl, María de Lourdes; Vázquez Martínez, Mónica; Franco Franco, Soledad; Reynoso Ramos, Citlalli; Allende Carrera, Arnulfo, "Actitud de las mujeres de los barrios de La Luz, Analco y el Alto en la ciudad de Puebla hacia la loza vidriada y su influencia en el consumo". *Dualidad*, publicación trimestral de información y difusión del Centro INAH Puebla, nueva época, Número 11, septiembre de 2011, pp 116-24..
- VEYTIA Fernández de Echeverría, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*. Vol. I-II. Puebla. México, Ediciones Altiplano, 1963.

Picando piedra, los texinques de San Nicolás de los Ranchos

(Notas etnográficas)¹

MARGARITA PIÑA LOREDO*



Extracción de piedra en la cantera. Fotografía: Carlos Cruz.

Durante milenios, hombres y mujeres han sometido a la naturaleza de manera constante. Lo que significa que han sabido aprovechar descubrimientos accidentales y hallazgos para enriquecer el cúmulo de conocimientos que tienen sobre su entorno natural, y utilizarlo en su beneficio.

¹ Los datos etnográficos presentados en este artículo, derivan del guión científico para la exposición temporal *Al Golpe del Cincel*, proyecto auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

* Antropóloga egresada de la ENAH. Actualmente es investigadora del Centro Regional del INAH de Puebla.

También, gracias a su capacidad de raciocinio y de trabajo, han podido obtener todo lo que requieren para satisfacer sus necesidades y transformar su ambiente; creando de esta manera un mundo propio, constituido por obras materiales e inmateriales que conforman el patrimonio cultural.

Un ejemplo de este patrimonio cultural son las artesanías que se realizan en San Nicolás de los Ranchos, donde sus artesanos se han especializado en la elaboración de metates y molcajetes, artefactos que día a día están disminuyendo su producción por el uso de licuadoras y molinos, entre otros.

La disminución de estos artesanos nos hace reflexionar acerca del trabajo que realizan en la can-

tera y en los talleres familiares, por lo que se pretende mostrar a través de estas líneas el quehacer de los canteros de esta comunidad.

SAN NICOLÁS DE LOS RANCHOS

Localizado a 37 kilómetros al este de la ciudad de Puebla y asentado en las faldas del Popocatepetl, San Nicolás es la cabecera municipal de dos juntas auxiliares: Santiago Xalitzi y San Pedro Yancuitalpan. Es importante señalar que cada una de estas tres comunidades tiene sus particularidades y defiende cada una sus características.

En el caso de San Nicolás de los Ranchos, esta cabecera municipal cuenta con un ecosistema que brinda una riqueza en recursos naturales que permite a sus habitantes ejercer, además de la agricultura, otras actividades económicas como la producción de carbón, recolección de leña, de vara para elaborar escobas, la fabricación de vinos de frutas y la elaboración de artículos suntuarios y de molienda hechos con piedra volcánica. Estos trabajos, al no ser reeditables por sí solos, tienen que complementarse a lo largo del año con las actividades agrícolas para lograr un mayor ingreso que beneficie al grupo doméstico. Por otro lado, existe una gran cantidad de jóvenes que emigran a las ciudades de México, de Puebla e incluso hasta Estados Unidos, en busca de mejores oportunidades laborales.



Molcajete y temolote en proceso de elaboración. Fotografía: Carlos Cruz.

San Nicolás es reconocido como un pueblo de “metateros” que, aunque casi extintos, continúan siendo un fuerte referente de identidad en esta población. Los vecinos de los pueblos cercanos los llaman texinques, porque se mantiene uno “texecheando la piedra”, es decir, picando o jugando con la piedra.

Respecto al trabajo en piedra, éste se realiza durante todo el año, aunque la actividad se duplica en los meses de diciembre, enero y febrero. Se trata de pequeños talleres familiares donde labran en piedra volcánica molcajetes, metlapiles, metates, temolotes y también producen trabajos especiales como imágenes de santos, cruces, figuras de animales y fuentes.

LOS PARAJES

La materia prima para la producción de sus artesanías proviene de las canteras localizadas al sur del pueblo, y en el territorio de San Buenaventura Nealtican, así como de Atlixco. Algunos de los parajes donde los artesanos o tlocuuileros acuden a extraer la piedra “china” son: Alíala, Cuilotla o Cuilocla, Los Frailes, La Luna, El Pozo, Sobrante, Techahuayo, Tecola, Techachala, Tecuanipan, Tecuahuitztle, Tenexcaltzingo, Texalotepec y Teteolotitla.

Los artesanos de San Nicolás mencionan que, aunque no están organizados como gremio, cada artesano tiene un lugar específico para extraer la piedra. Existe entre ellos respeto por el espacio donde se trabaja y la seguridad de que al día siguiente continuarán con la labor que pudiera quedar inconclusa, sabiendo, además, que sus herramientas se hallan a buen recaudo.

EL PROCESO DEL TRABAJO

Para llegar a los diferentes parajes donde se extrae el material pétreo, los artesanos realizan caminatas que van de una hora y media a dos horas, tirando a sus bestias de carga. El sinuoso camino rodeado de pinos, encinos, fresnos y diferentes plantas silvestres como helechos, madroños, galopinas, zarzaparrillas, pata de león y cebollejas, entre muchas más, forma parte del paisaje que recorren para



Metate rudimentario. Fotografía: Carlos Cruz.

llegar a las canteras. El murmullo del viento y el canto de diferentes aves, como azulejos, cacalotes, cenizales y colibríes acompañan su camino, sin olvidar el peligro que representan los animales salvajes y ponzoñosos que existen en la región.

La gente va a “tehualnear”, cuando comienzan a rascar la piedra. Al sacar los cuadros para los metates, se talla el *tlacoahuil* (cuando sacan en bruto la piedra con determinada forma). Quien conoce el oficio sabe que no cualquier piedra sirve para este tipo de trabajo: ésta debe ser porosa y se le distingue cierta veta que tiene a lo largo; esta “hebra” no debe atravesar el trabajo que se esté realizando, de lo contrario, en el momento de trabajarla se puede estrellar. Existe una piedra volcánica vidriada, pero también debe ser descartada para este fin.

El *tlacoahuil* se traslada desde la cantera hacia los talleres familiares, para afinar el trabajo. Aquí ya tienen dispuesta la herramienta que consta de escuadras, cuñas, marros, barretas, cinceles, martillos, saca picos, busardas y compases, todos de diferentes tamaños. Los niños de ocho y nueve años inician su aprendizaje en este oficio los días sábados y domingos, cuando no hay escuela, y poco a poco se les va dando más responsabilidad.

El labrado en piedra es una labor muy pesada y por lo tanto es realizada únicamente por los varones de la población. Ellos comentan que las licuadoras, los molinos y las tortillerías han sustituido a los

molcajetes y los metates, por lo tanto, la venta de sus artesanías ha disminuido considerablemente.

El trabajo podemos resumirlo, básicamente, en dos procesos: el primero se refiere a la extracción y “tehualnear” de la piedra en la cantera; luego se procede al corte y a darle forma de *tlacoahuil* (piedra con la incipiente forma) para su traslado al taller doméstico. El segundo proceso se refiere a la limpieza o labrado del *tlacoahuil*, ésta se efectúa dentro del taller doméstico, a la sombra de un árbol, mantado o tejado, donde se realizará el acabado final de la pieza lista para la venta.

DIVISIÓN DEL TRABAJO

Para llevar a cabo un trabajo artesanal deben considerarse una serie de acciones o ciclos que transformarán la materia prima. Cada una de estas acciones, van a ir cambiando el objeto. En este caso, los artesanos se han especializado en diferentes la-



Proceso de la elaboración de un metate. Fotografía: Carlos Cruz.

bores: en hacer metates, “metateros”; o “tlocuhuileros”, los que compran tlocohuil para “limpiarlo” o labran metates; en hacer manos de metate, “metlapileros”; en hacer molcajetes, y en fabricar artículos suntuarios..

VENTA FINAL

Existen en la comunidad comerciantes que adquieren al mayoreo metates, metlapiles, molcajetes y temolotes para venderlos en lugares externos y alejados, en diferentes ferias de los estados de Guerrero, Morelos, Oaxaca y Veracruz. En ocasiones, al no cubrir su demanda con los productos de San Nicolás, compran en otro municipio poblano, en El Seco, pero indican que la preferencia es la compra de los productos de San Nicolás, por el tipo de piedra de que están hechos, así como la técnica de trabajo.

Algunos comerciantes, se diría que una minoría, labran y venden sus productos al menudeo, debido al poco tiempo que tienen para comercializar y al peso de los artefactos. Un molcajete puede pesar de cinco a diez kilos y un metate de treinta a treinta y cinco, todo depende de su tamaño. Los lugares donde los venden son cercanos a San Nicolás, por ejemplo, los días de mercado en San Pedro Cholula; y algunos van hasta Amecameca, aprovechando el transporte que los lleva directo hacia allá.

En el caso de artículos decorativos, como fuentes, cruces, pilas bautismales, etc., el trabajo artesanal es diferente. La extracción de la piedra se hace dinamitándola, y es trasladado todo el bloque al taller donde se hará el diseño y labrado de la misma. Estos trabajos se realizan sobre pedido y la venta es directa.

Bendecidos por santo Tomás apóstol, los canteros celebran su fiesta el 21 de diciembre de cada año, y aunque cuentan con una mayordomía encargada de organizar el festejo, los artesanos prefieren agradecerle sus favores de manera particular: visitan la imagen que se encuentra dentro del templo católico, le llevan flores, veladoras, peticiones o agradecimientos, como colocar en la ropa del santo billetes de diferente nominación.

CONCLUSIÓN

Los productores de San Nicolás de los Ranchos disminuyen día a día, al igual que los morteros de piedra, al ser sustituidos por artículos electrodomésticos e instrumentos mecanizados, pero como hemos visto en líneas anteriores, es un trabajo que requiere de una serie de conocimientos que se suman para obtener un resultado final al igual que cualquier otra actividad especializada. Sirvan estas breves líneas para dignificar este noble oficio.

BIBLIOGRAFÍA:

- GLOCKNER, Minerva y Aguirre Alberto. “El proceso de producción de metates y molcajetes en San Nicolás de los Ranchos, Puebla. Recuadro Etnográfico”. En *Etnografía del Estado de Puebla*. Puebla Centro. Gobierno del Estado de Puebla, 2003.
- MacNEISH, Richard, Nelken-Terner, Antoinette y Jonson, Irmgard W. “Food-Preparation Artifacts” En *The Prehistory of The Tehuacan Valley*, Vol. 2 *The non-ceramic artifacts*. University of Texas Press, 1967.
- MARTÍNEZ Peñaloza, Porfirio. *Arte Popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. México: Ed. JUS, 1978.
- NOVELO, Victoria. “Las tortillas calientes, patrimonio cultural”. En *Arqueología Mexicana*. Vol. 5 No. 25. Mayo-Junio 1992.
- PIÑA Chan, Román. *Historia, arqueología y arte prehispánico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- PIÑA Loredo, Margarita, “Instrumentos de molienda en San Nicolás de los Ranchos, Puebla” en *Revista Dualidad*, publicación del Centro INAH Puebla, Nueva Época Núm. 15, Septiembre de 2015, p. 15-24.
- SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*. México Ed. Porrúa, 1983.
- SELLER, Albert Christian. *Calendario perpetuo de los Santos con patronazgos, Atributos e índice de nombres*. España, Ed., Edhasa, 1994.
- TUROK, Marta. *Como acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez Ed. 1988.
- UMEMOTO, Eiji. *Las festividades como campo de batalla: El caso de San Nicolás de los Ranchos*. Tesis UDLA-Puebla, 1996.

SIETE JAGUAR

UN TALLER ARTESANAL DE SOMBRERERÍA POBLANA

CARLOS ÁLVAREZ*



El sombrero es un accesorio del vestuario que todos conocen pero que hoy en día pocas personas realmente portan, en las zonas urbanas, ya que su uso se ha limitado a las zonas rurales o regiones particulares, por ejemplo, el norte del país. Existen diversas teorías en cuanto a la despopularización del sombrero, pero lo que es un hecho es que este importante accesorio no estaba destinado a morir, por lo que se puede afirmar que, hoy en día, el sombrero está de vuelta.

No se puede hablar de la historia de la humanidad y de las civilizaciones sin hablar del som-

.....
* Licenciado en Ingeniería Industrial y Diplomado en Culturas Mesoamericanas (Universidad de las Américas Puebla); Diplomado en Historia del Arte Mexicano (UNAM / Museo Amparo) y fundador de sombrerería *Siete Jaguar-Sombreros de Autor*.

Rebocero poblano con un tipo de sombrero muy popular a finales del siglo XIX. Fotografía: Lorenzo Becerril, finales del siglo XIX. Colección de fotografías del Museo Regional Casa de Alfeñique.



Utilizando herramienta para medir talla interna del sombrero. Fotografía: Merab Carrera, 2020.



Carlos Álvarez, fundador de Siete Jaguar, portando un sombrero de ala ancha. Fotografía: Merab Carrera, 2020.

brero. El sombrero está presente desde las primeras grandes civilizaciones como Mesopotamia y Egipto y, posteriormente, Grecia y Roma. Inclusive existe evidencia de que su uso se remonta a miles de años atrás entre algunas tribus de humanos cazadores o recolectores, alrededor del planeta. Es claro que la función principal del sombrero, desde tiempos arcaicos, es proteger la cabeza y el rostro de los rayos del sol; aunque también es utilizado para resguardarse del frío y la lluvia. De igual manera, su uso ha tenido y sigue teniendo otras funciones, como demostrar cierto estatus, uso mágico o religioso y moda.

El sombrero en México ha estado presente desde épocas milenarias; desde que las antiguas civilizaciones prehispánicas le daban forma de penachos o tocados, principalmente para uso ceremonial. Posteriormente, los españoles implantaron su uso en la

Nueva España, cuyos habitantes buscaban imitar las costumbres y modas europeas. Por lo que respecta a México como nación independiente, no se puede hablar del sombrero sin mencionar a la icónica marca de sombreros Tardan, empresa con alrededor de ciento setenta años de antigüedad y que, en algún momento, tuvo tanto prestigio como las marcas internacionales Stetson y Borsalino. Inclusive se dice que dicha casa de sombrerería le llegó a vender sombreros a personajes históricos como Porfirio Díaz y Emiliano Zapata.

El uso del sombrero comenzó a decaer a finales de la tercera década del siglo XX. Expertos sugieren que esto pudo haber sido causado, principalmente, por la alta producción de automóviles en aquellos tiempos. Cada vez más personas podían adquirir un auto por precios más accesibles, con las innovaciones de la producción en masa. En consecuencia, la gente ya no necesitaba caminar tanto o hacer uso del transporte público como antes; así que el uso del sombrero comenzó a ser cada vez más de tipo decorativo y de moda, que funcional. Poco a poco, la gente fue olvidando el uso cotidiano del sombrero, y lo comenzó a identificar como algo que portaban los vaqueros o rancheros, personas que habitaban en zonas rurales, y en estilos muy particulares.

Con el cambio de siglo, muchas industrias comenzaron a cuestionarse si la producción en masa y el *fast fashion* eran el enfoque correcto y adecuado para la clientela que ya no se conformaba con lo mismo de siempre. Fue entonces que muchos artesanos y modistas tuvieron una especie de epifanía, y decidieron comenzar a hacer cosas diferentes; podría decirse que un tanto como antaño, pero con otro giro. Ciertos emprendedores decidieron apostar por la calidad, la atención al detalle, la personalización, la diferenciación y el involucramiento no sólo de las manos, sino del alma en el trabajo artesanal; lo cual es conocido en inglés como *slow fashion*, y que particularmente interesó a Carlos Álvarez para crear su pequeña e innovadora marca de sombreros de autor denominada Siete Jaguar.

Carlos Álvarez comienza su historia con el sombrero muchos años antes de iniciar su propia

marca. Su familia posee una tienda en el zócalo de la ciudad de Puebla, en una de las esquinas que dividen la ciudad. Dicha tienda se llama *La Nueva España de Puebla*, y fue fundada por su bisabuelo, don Antonio Álvarez, en el año de 1917. De orígenes muy humildes, don Antonio emigró de España a México a principios del siglo XX, en busca de mejores oportunidades. Terminó estableciéndose en la ciudad de Puebla, donde la comunidad española de esta ciudad lo acogió y lo apoyó para emprender su pequeño negocio: una tienda que ofrece al público masculino diversas prendas de vestir, desde hace más de un siglo. Es ahí donde Carlos adolescente entra un día a la bodega de la tienda y encuentra cuatro viejos sombreros Tardan abandonados. Estos sombreros ya no estaban destinados para la venta al público, y llevaban más de cuarenta años empolvándose en una estantería. Él decide mandarlos a restaurar para utilizarlos, volviéndose desde entonces un enamorado del sombrero, que se convierte en parte de su indumentaria cotidiana.

Años más tarde, inspirado por el sombrero franco-estadounidense Nick Fouquet, Carlos decide imitar algunas de sus piezas para su uso personal. Dichos prototipos causan sensación entre sus amigos y conocidos. Es entonces cuando decide ponerse en contacto con el señor Matthieu Tardan, heredero de las antiguas técnicas artesanales de elaboración de sombreros de la icónica marca que lleva su apellido. Con él, en un curso corto e intensivo aprende sus bases.

A partir de ahí, Carlos se pone a practicar, consigue algunas herramientas, y se establece en un pequeño y pintoresco taller que su padre, don Carlos, le presta en el tercer piso de su tienda. Mientras termina sus estudios de licenciatura, Carlos sigue practicando y perfeccionando, día con día, su técnica, hasta comenzar a vender sus primeras piezas. A finales del verano del año 2019, toma la decisión

de crear su marca de sombreros de autor, llamada *Siete Jaguar*; nombre que nace debido a la pasión de su fundador por las culturas prehispánicas. Éste se compone de una mezcla de números del 1 al 13, y veinte diferentes caracteres que se usaban en el calendario mesoamericano de doscientos sesenta días para nombrar a la gente, dependiendo del día de su nacimiento al estilo mexicana/azteca.

Poco a poco el personal, las herramientas, la materia prima y el taller de *Siete Jaguar* comienzan a crecer, y los productos y sombreros terminados se convierten, con el paso del tiempo, en piezas de mayor calidad y de más prestigio. El fundador asegura que no ha sido un camino fácil, puesto que muchas de las herramientas que se emplean para fabricarlos ya no existen o son muy costosas en el extranjero. Por ello se ha dedicado a conseguir



Planchado a mano, a base de vapor. Fotografía: Merab Carrera, 2020.

muchas de éstas en mercados y bazares antiguos, o mandarlas a elaborar con carpinteros y otros artesanos, o usar el ingenio para solucionar las dificultades que se le presentan. El trabajo que se elabora en el taller es altamente meticuloso, con atención al detalle y comunicación constante con el cliente que regresa, más de una vez, por su siguiente sombrero. Es por esto que la marca, en poco más de un año de fundada, ha producido más de mil sombreros de autor, en cuya elaboración los trabajadores

ponen cuerpo y alma para entregar una pieza que el consumidor porte con orgullo.

“El propósito de la marca es realizar sombreros en sus técnicas originales artesanales, con un giro distinto. No queremos recrear lo que se hizo en los años veinte o treinta, cuando nuestros abuelos y bisabuelos usaban sombrero todos los días. Queremos presentarle a nuestra clientela una pieza bien hecha y atemporal, que se adapte a este mundo tan cambiante que demanda moda al más alto nivel y valora la personalización”, dice Carlos Álvarez.

Explica que Siete Jaguar vende principalmente sombreros de fieltro de diferentes calidades como lana, pelo de conejo y pelo de castor. Y que está empezando a incursionar en sombreros de palma; y próximamente en boinas, gorras y otros accesorios afines. En breve, la marca comenzará a explorar la exportación de sus productos, y buscará competir en el mercado estadounidense y europeo al más alto nivel.

El éxito logrado hasta ahora se debe a un conjunto de acciones y personas, y no sólo a su fundador. La suma del apoyo inicial de familiares y amigos cercanos, y, posteriormente, las aportaciones constantes de todos los miembros del equipo, así como la respuesta tan favorable y positiva de la clientela, han permitido que el pequeño proyecto de artesanos poblanos se convierta en una empresa consolidada. Una iniciativa que acabará por dominar y liderar el mercado nacional e internacional en los próximos años, manteniéndose siempre a la vanguardia en los diseños y en la calidad que ha



Aplicación de vapor para suavizar el material y poder trabajar la forma de la copa a mano. Fotografía: Merab Carrera, 2020.



Para medir la forma exacta de la cabeza del cliente, se utiliza una herramienta del siglo XIX llamada conformateur. Fotografía: Merab Carrera, 2020.

caracterizado a los poblanos por casi quinientos años. Hoy en día, Puebla apuesta por los artesanos autóctonos que aseguran que el sombrero está de vuelta y, en esta ocasión, vino para quedarse.



Florero con chamaquis, obra del pintor nahua Gregorio Méndez Nava (San Andrés Tzicuilan, Cuetzalan, Puebla 1944).

“La pintura de Méndez Nava es sincera, directa, sencilla, como la gente y la vida de Cuetzalan... como él mismo, pero con la viveza y la ingenuidad que atraen y atrapa a muchos; líneas definidas, superficies planas, un realismo a medio camino pero con gracia –naïf pueblerino, quizá–, salpicado con gotas de la gran pintura mexicana”.

(Edgar Anaya Rodríguez, revista *Voices of Mexico*, abril de 2008).



Tienda Museo Salón Candiles
Artesanías Puebla
Av. Juan de Palafox y Mendoza 204
Centro Histórico

Artesanías Puebla
Museo Internacional del Barroco
Bulevar Atlixcáyotl 2501
Reserva Territorial Atlixcáyotl

Árbol Pavorreal, barro bruñido, Acatlán de Osorio.
Autor: Pedro Martínez López.
Fotografía: Óscar Hernández.

www.facebook.com/artesantiasdepueblaoficial/