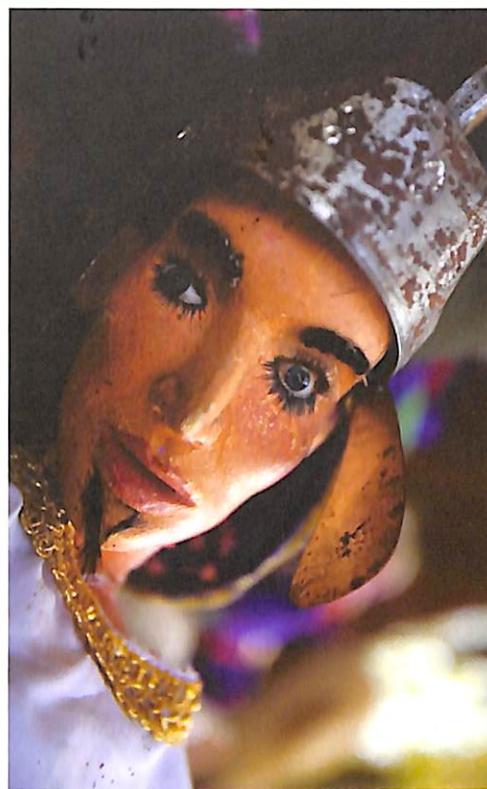


# EL ARTE POPULAR Y LAS ARTESANÍAS EN ZACATECAS



**CONCURSO ESTATAL  
DE ENSAYO, 2008**



GOBIERNO DEL ESTADO  
2019-2024



ZACATECAS  
CONSTRUYENDO MOVIMIENTO

**IDEAZ**

Instituto de Desarrollo  
Artesanal de Zacatecas

**CONACULTA**  
CULTURAS POPULARES

*Corrección, producción editorial y diseño:*

Juan José Macías

Primera edición: 2011

*El arte popular y la artesanía en Zacatecas*

D.R. © Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas

D.R. © José Arturo Burciaga Campos

ISBN: 978-607-7889-24-3

Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas.

Plazuela Miguel Auza 312, Centro Histórico.

98000, Zacatecas, Zacatecas.

Tel. (01 492) 92 544 78.

ideazacatecas@yahoo.com

Hecho en México

*Made in Mexico*

## Preámbulo

Una de las maneras de conocer nuestros valores en el arte popular, es la reflexión en torno a éste mediante el ejercicio ensayístico. La presente compilación y edición de ensayos nos introduce a un diálogo continuo y enriquecedor con las artesanías zacatecanas y, en general, con aquellas manifestaciones que nos identifican como zacatecanos. Una vez más, el Instituto de Desarrollo Artesanal de este gobierno que represento, hace un esfuerzo por difundir dichos valores a través de este libro que deviene de un Premio Estatal de Ensayo en su primera edición. Es un compromiso de mi gobierno continuar apoyando las tareas de investigación que se destaquen por su calidad e intención de dar a conocer lo que nos es propio.

La tradición artesanal y el arte popular están presentes en muchos de nuestros ricos y variados espacios zacatecanos, ambos factores de un patrimonio cultural único. **Nuestro estado contiene manifestaciones tangibles e intangibles que reflejan una historia de tradiciones y costumbres de la cual, seguramente, todos los zacatecanos estamos orgullosos.**

Este libro es producto de un esfuerzo conjunto, expresado desde las ideas, las observaciones y el buen juicio de personas cuyo interés ha estado centrado en el análisis y estudio de diversas manifestaciones de nuestros artistas populares y artesanos. Es también un reflejo del interés de las comunidades que creen en un Zacatecas mejor desde la perspectiva del estudio de las cosas y las manifestaciones de quienes las hacen posibles.

El gobierno del estado de Zacatecas que represento se interesa de manera prioritaria en la difusión de nuestros valores culturales. Este libro es, a la vez, un reconocimiento de mi gobierno a todos nuestros artesanos que embellecen nuestros espacios y que producen objetos indispensables para nuestra vida diaria. Agradezco el esfuerzo vertido a todos los participantes en este proyecto. También expreso mi agradecimiento al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por apoyar a mi gobierno en este tipo de iniciativas.

Lic. Miguel Alejandro Alonso Reyes  
GOBERNADOR DEL ESTADO

## Presentación

El libro que tiene en sus manos, amable lector, amable lectora, es otro producto del esfuerzo y la intención de dar a conocer la riqueza de nuestro arte popular y nuestras artesanías. Un buen número de trabajos fueron presentados en el Primer Premio Estatal de Ensayo, como reflejo del interés que va en aumento en materia de investigación sobre el arte popular y sus manifestaciones; en particular de la manufactura y procesos de nuestros artesanos para la elaboración de bienes ornamentales o utilitarios. Por parte del Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas, hay una preocupación por resguardar y dar testimonio, tanto de lo que elaboran nuestros artesanos, como de lo que se puede obtener alrededor de ello. En este caso, una serie de reflexiones acerca de diferentes procesos y significados del arte popular, empacados con categorías teóricas sobre simbolismos e interpretaciones de formas, contenidos y creencias. La herencia cultural proporciona conocimiento sobre nuestros antepasados; también valiosos indicadores de nuestra identidad. El ser zacatecanos y sus expresiones se pueden encontrar en muchas partes. Una de ellas es a través de la artesanía y lo que ésta deviene. El presente libro es parte de los objetivos del Instituto de Desarrollo Artesanal en materia de difusión de los artesanos y sus artesanías. En este magnífico libro se explica, de forma empírica pero también reflexiva, los espacios de la imaginación a través de las formas y sus contenidos provenientes del trabajo arduo del artesanado zacatecano.

En el Instituto agradecemos el apoyo y la sensibilidad que hacia el gremio artesanal ha demostrado el gobernador del estado, el licenciado Miguel Alonso Reyes. Este libro de ensayos es parte de lo que se está logrando desde la gestión del actual gobierno del estado.

Estamos seguros que la contribución de este libro será ampliamente aprovechada por estudiantes, estudiosos y personas que en general se interesen en los apasionantes temas del arte popular y las artesanías.

Dra. Milagros del Carmen Hernández Muñoz  
DIRECTORA GENERAL DEL IDEAZ

## ESTUDIO PRELIMINAR

MUNDOS FRACTALES DEL ARTE POPULAR EN ZACATECAS.  
EI VAIVÉN TRADICIÓN - MODERNIDAD

## I—. NOVEDADES DESDE EL MUNDO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

**E**N la actualidad, el desconcierto en el ámbito del arte popular se refleja de múltiples maneras, tantas como el artesano o artista popular tiene para vivir, expresar su arte y mostrar sus problemas o sus magros avances. Suele observarse en los contextos llamados económicos, sociales, políticos, históricos y, desde luego, artísticos que rodean a los artífices. Aclaremos de una vez. No es práctico u operante hablar de una evolución cultural lineal. El desarrollo de las manifestaciones culturales, en lo general, y de un arte definido, en lo particular, se dan de manera desigual en las diferentes regiones del planeta. Se han dado avances y retrocesos. Los sesgos van de un descubrimiento a otro pero con una acumulación histórica que estructura lo que se identifica como progreso. No hay culturas superiores e inferiores. Esta premisa no es suficiente para limitar al determinismo y el relativismo culturales. Tampoco es conveniente delimitar el Arte respecto de un arte popular. Las dos categorías se fusionan o se contienen de manera recíproca, en sí mismas. Se habla, ni modo, de un Arte Popular, porque así conviene en términos prácticos para su análisis y estudio; y, para efectivamente, diferenciar campos artísticos generales de otros particulares.

La comunicación implícita de la obra artesanal trae consigo una esfera de razones y novedades, por las que no puede pasar encubierta. La esterilidad del sector arte popular mexicano está pasando (siempre) por la demanda diversa de una sociedad. En ocasiones, ésta voltea la mirada hacia el fenómeno del «hacer» del artesano, pero en muchas más lo ignora y le da la espalda.

La visión panorámica sobre la artesanía es amplia pero no suficiente. Se ha se-

ñalado en un buen número de foros que ella no figura en la agenda política nacional (o estatal o municipal) ni en sus primeros planos de prioridades. En una región tradicionalmente adversa para el trabajo productivo popular y rudimentario, proveniente de un campesinado, pero también de un sector urbano decadente en sus formas y logros, debido a que la rentabilidad es muy limitada, la situación se torna más agresiva para la supervivencia de los artesanos y sus formas de expresión. Hablamos de Zacatecas y sus mercados de oferta y demanda. Pero la relación entre estos elementos es más compleja y hasta dispersa. Frente a la tradición de elaboración de productos se encuentran los retos de la modernidad. La Internet se convierte en una herramienta que sustituye y socava las líneas que con otra lógica debería servir a los intereses de difusión y comercialización en el ámbito de la producción artesanal.

La infraestructura está de moda. Ésta debe ser construida por empresas públicas. Las privadas no han visto aún (hablamos de grandes sociedades o firmas) la utilidad de una inversión directa y sustancial para el artesanado (circuitos de comercialización, construcción de mercados específicos). Las grandes burocracias (que no deberían existir sino para algo tan grande y de óptimos resultados) se han convertido en campos reguladores y hasta limitativos para el sector artesanal. No se ha optado por tomar el riesgo total para evitar la afectación de intereses económicos (incluso en términos del poder público o el Estado). La influencia de las decisiones que se tomen ahora serán las políticas públicas del mañana en el tema de la producción artesanal y del arte popular en lo general. Se puede tener un mercado libre y abierto de este tipo de bienes. Y lo anterior para una propuesta de reflexión acerca de los roles de los artesanos en una sociedad como la zacatecana.

Es posible optar por recrear la revisión de los esquemas de productividad en el marco de la novedad en lo que se produce. Las técnicas artesanales de cualquiera de las ramas deben seguir un legado de tradición; pero, al mismo tiempo, apostar por la novedad, la sutileza, el pragmatismo. Todo esto sin renunciar a lo que conserva el sabor de lo antiguo o lo modesto.

La convergencia de los principios «revolucionarios» en el arte de hacer artesanía con los mercados de exposición y venta, reclaman una mayor eficiencia, con un camino claro hacia la conveniencia: la maravillosa oportunidad del artesano por mostrar su trabajo se puede hacer ahora por la red de información disponible en un supercarretera de datos. Sin embargo, el tema del acceso a ella sigue ocasionando problemas, sectorización y hasta desconocimiento. No todos pueden aún entrar a la autopista de la información (la Internet). Hay una desconexión entre el oferente (el artesano) y el posible depositario del bien.

## II— PREGUNTAS FUNDAMENTALES DEL ARTE POPULAR ARTESANAL

### A) EQUIDAD EN LA ATENCIÓN A LOS ARTESANOS

Eres un artesano. Has afianzado tu oficio y tus productos se colocan en los circuitos comerciales, sean cuales sean los alcances de éstos. Has hecho una clientela. ¿A qué parte del mercado quieres apuntar? Esta pregunta directa al artifice, apunta a ubicarle en su dimensión de realidad. La respuesta parece sencilla: a quienes puedan pagar por el objeto, a un estrato amplio donde se agrupan las diferentes capacidades de adquisición, que sepan valorar la técnica, la calidad y el utilitarismo de lo que se ofrece. Las desigualdades en recursos de colocación de mercados son un reto. Los artesanos deben ser sujetos donde la equidad funcione: actitudes positivas dirigidas a él, a lo que hace, son de primera importancia.

En primer lugar es probable que las desigualdades de acceso aumenten al introducirse un nuevo sistema de capacitación, elaboración y comercialización. Los artesanos de una misma rama tendrían que competir por ganar oportunidades, radicadas en la calidad del trabajo realizado. Las técnicas de elaboración están relacionadas directamente con el éxito de venta. En esta materia, la desigualdad es más profunda en las etnias. En nuestro estado, los huicholes simbolizan el grupo indígena más importante o conocido. No es el único, pero sí el mayoritario. A los artesanos de esta etnia se les puede ver en las principales cabeceras municipales (Fresnillo, Jerez, Guadalupe, Zacatecas) desempeñando diferentes trabajos. Los hombres en el campo y en la construcción principalmente; las mujeres también en el campo y otras en la manufactura de artesanías. La desigualdad, desafortunadamente, es heredada (como muchos de los males de este país) en primer plano por la discriminación de que son objeto. No ahondamos en esta preocupante situación que afecta a todos los indígenas del país, pero tampoco se puede ignorar; ahí está y permanecerá mientras no exista una política, ya no de integración forzosa, sino de acoplamiento voluntario, razonablemente social con el respeto íntegro a sus reflejos culturales. La incorporación de ellos, hablando del ámbito artesanal, ha sido también con muchas dificultades, esporádica y aislada. Hablamos de una incorporación diferente tampoco forzada, hacia las instituciones estatales y municipales. Y no porque la pertenencia a los programas económicos institucionales para los artesanos sean la panacea para la solución de muchos problemas. Pero, al menos, se busca una integración o unidad donde sea más fácil identificar las desigualdades; y con diagnósticos apropiados buscar superarlas.

En segundo lugar, los artesanos que cuentan con un taller adecuado y las herra-

mientas mejores, suponen mejores resultados. Pero esto también puede ser relativo porque hay obras maestras en el arte popular artesanal, realizadas con serias limitaciones en el rubro de los materiales y los utensilios. Y regresamos al ejemplo de la artesanía huichol.

Tercero, hay una preocupación respecto al desarrollo de las técnicas de elaboración de la artesanía. En general debe haber un interés por la equidad en el sector artesanal. Y con mayor fuerza en el sentido del trato hacia las mujeres artesanas, aunque éstas no estén presentes en todas las ramas artesanales. Es un acto de simple justicia social pero también de equidad. No es necesario ahondar en este perfil de la equidad en el arte popular y, por tanto, en el quehacer artesanal. Es suficiente con señalar que la equidad está en la diferencia entre mujeres y hombres artesanos, en la balanza de las oportunidades de preparación, ventas, apoyos, financiamientos, difusión, entre otros.

Cuarto, los artesanos de la ciudad, los artesanos del campo. Los primeros se dedican de lleno al oficio o parcialmente. Pueden tener actividades como el comercio, la construcción o empleándose para una diversidad de trabajos en los que estén o no calificados. Los segundos o se dedican a la artesanía completamente o se desenvuelven en el campo; se desplazan a la ciudad o a otras fuera del territorio estatal e incluso nacional. La desigualdad sigue siendo notoria. Los programas de apoyo y asistencia al campo, tienen muchas deficiencias. Esto, creemos, delimita directa o indirectamente a los artesanos del medio rural. Desplazarse a los centros urbanos para comercializar sus productos, recibir capacitación y apoyo, son apenas algunas de las dificultades a las que se enfrentan.

#### B) NIVELES DE INTERÉS POLÍTICO

Es necesario que la agenda política atienda a los artistas populares de la artesanía. Atención que –se puede argüir– ya existe, pero no con suficiencia. Los tres niveles de gobierno, el federal, estatal y municipal, deben atender al sector como un ámbito estratégico donde se pueden fomentar las oportunidades para el desarrollo y para la obtención de resultados satisfactorios. Las políticas públicas se vuelven relevantes cuando se da una correlación entre los ciclos recurrentes de producción y la recompensa a los trabajadores (artesanos, en este caso) que les permiten acceder a un nivel de vida decoroso.

#### C) NIVELES DE CONOCIMIENTO ARTESANAL

Las capacidades personales de los artistas populares son difíciles de medir. Para ello se elegirían, posiblemente, rubros como la escolaridad, los años de experiencia en el oficio, el lugar que ocupan sus productos respecto de la comercialización, el número de talleres recibidos e impartidos, premios, entre otros. Una de las mediciones estaría en función del grado de arte implícito. Es decir: la originalidad. La calificación de artesanía total incluye el objeto elaborado con materiales naturales o materias primas no elaboradas, y técnicas tradicionales donde la mecanización no sea tan marcada o esté totalmente ausente. Los artesanos saraperos de Guadalupe, estirpe en vías de extinción, tienen un plus de calidad en lo que hacen: el tejido con retrato. Ejemplo de ese nivel de conocimiento y calidad que sobrepasa un estándar de medición.

El conocimiento artesanal tiene diversas fuentes. Una de ellas es la herencia. Los plateros en la actualidad agrupados en el Centro Platero, han podido perfeccionar sus técnicas, gracias a la larga tradición de la platería en Zacatecas, proveniente de la época virreinal. Ésta se vio interrumpida en varias etapas históricas del estado, por razones que van desde la extinción de maestros notables o familias que se dedicaban a ella, las guerras y los conflictos militares que afectaron a la ciudad y al estado, y, sobre todo, las grandes crisis económicas que impidieron una producción holgada y significativa de plata y, por tanto, de objetos elaborados con este metal precioso.

#### D) DIVERSIDAD ARTESANAL

El arte popular de donde proviene la producción y actividad artesanal es diverso. Al referirnos a Zacatecas como a un estado artesanal, se hace alusión a la carga simbólica que tienen las artes populares y los oficios, gracias a la riqueza y a la tradición que han forjado una historia regional a lo largo del tiempo. La presencia de culturas prehispánicas, la amalgama o el mestizaje cultural durante el virreinato y la reafirmación de una identidad cultural a lo largo de la vida independiente y hasta la actualidad, han fortalecido la práctica artesanal. Contamos con la más amplia cantidad de oficios. De este modo encontramos, por ejemplo, plateros, orfebres, canteros, herreros, dulceros, tejedores, mascareros, exponentes, entre otros, de una actividad que se convierte en expresión estética y que se ha incorporado a la identidad cultural de Zacatecas.

### E) LIBERTAD DE EXPRESIÓN CULTURAL

El artesano o el que practica otra expresión de la cultura popular zacatecana, arranca de sus entornos los reflejos de lo que es una cultura integral identitaria. No sólo se es zacatecano, se es artista por crear, tejer, cocer, tallar, moldear, forjar. Hay una contribución viva a la identidad del arte popular estatal. Los caminos de búsqueda para esa identidad no suelen ser fáciles. Los retos de la modernidad a los que se enfrentan los artistas populares llevan la jiribilla de las tentaciones y las novedades. Mencionemos algunas de ellas. Expansión de los servicios e industrialización acelerada de los sectores productivos. Aumento en número de actividades (el amplio campo del trabajo se diversifica cada vez más). La posición cada vez más central y necesaria de la educación en la sociedad y la competencia académica mayor en pos de un bienestar personal a través del grado de estudios que se ostenta. El crecimiento del bienestar económico (aunque no para todos, 50 millones de mexicanos sumidos en la pobreza no pueden estar equivocados). Informatización de la vida diaria (hasta los artesanos ya tienen, en algún equipo de cómputo, gubernamental por supuesto, al menos inscrito su nombre). Nuevos valores materiales como un hito de la realización individual (tener un televisor a color, un vehículo o un teléfono celular), a la que los artesanos también aspiran.

En consecuencia, para algunos artesanos acortar caminos para hacer un objeto, a través del uso de herramientas más sofisticadas o de materias «primas» industrializadas, llegan a cuestionar la existencia de una verdadera expresión cultural arraigada a la tradición. Ellos no lo saben, o están concientes o no le dan importancia.

Afortunadamente la libertad de expresión cultural está alejada de todas esas tentaciones: la creación de un objeto parte de la imaginación del artista y sus proyecciones se deben a un proceso de pensamiento activo y creativo, independiente de las técnicas y los soportes materiales en los que se plasma dicho arte. Los mascareros parecen ser los que más ejercen esta libertad de expresión cultural popular. Los rostros que modelan, tallan o delinear, obedecen a un sentido que, aunque no es conciente, busca la belleza en los retornos de lo grotesco, la fealdad de las formas y las expresiones, las omisiones de un dolor o la estruendosa relajación de la risa.

### III—. LA FRAGMENTACIÓN Y LA FRACTALIDAD DEL ARTE POPULAR

La separación natural de ramas artesanales no es una fragmentación del arte popular, es una expresión múltiple de éste. La velocidad en la transformación en cada

una de ellas, es o deben ser, también por naturaleza propia, insignificante. Esto no quiere decir que la artesanía deba permanecer inmutable. Por ejemplo, en sus procesos de comercialización y oferta debe ser dinámicamente moderna. Sin embargo, la permanencia de la tradición es la garantía de la posesión de una categoría bien definida y señalada a lo largo de este estudio: arte popular per se. Las variables horizontales en las ramas artesanales, como parte del arte popular, se fragmentan. Hay que tomar en cuenta que la producción artesanal en México, y aún en Zacatecas, no es homogénea ni en sus objetos que produce ni en sus sistemas de organización de trabajo, distribución y comercialización; la diversidad llega hasta los círculos de consumo: también son diferenciados. Si atendemos a una clasificación de ramas artesanales del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA), nos daremos cuenta de ello. Veamos.

El Sistema de Inventarios del Arte Popular y las Artesanías de México (SIAM) fue creado para identificar, rescatar y difundir los objetos artesanales, sus características y propiedades, la rama de pertenencia y las técnicas utilizadas. Desde hace algunos años la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA, está desarrollando esta importante tarea de registro. En una primera etapa nacional se realizó un encuentro donde participaron doce estados de la república. A representantes autorizados para el proyecto, se les proveyó de las herramientas para realizar el inventario en cada entidad. El fin último, cuando la información esté procesada (tiene tres etapas), es incluirla en el portal electrónico del Sistema de Información Cultural (SIC), a cargo de la Coordinación Nacional de Estrategia y Prospectiva del mismo CONACULTA. La vinculación entre el SIAM y el SIC está creando una plataforma de información cultural que ya proporciona un servicio de consulta abierta, mediante una página de Internet. El valor de la información básica tiene añadidos los contextos económicos y sociodemográficos del país que el mismo SIC proporciona. A los doce estados iniciadores de este gran registro de la artesanía mexicana, ya se sumaron otros diez. Recientemente, entre esos, ha sido incluido Zacatecas. En una primera etapa de recuperación de información sobre ramas artesanales, técnicas y maestros artesanos, utilizando los instrumentos del SIAM, el Instituto de Desarrollo Artesanal del Estado de Zacatecas (IDEAZ) implementó un núcleo de investigación de campo que ya recorrió toda la entidad para el levantamiento informativo de la primera etapa. Ésta consistió en inventariar los objetos artesanales que se producen, con la información básica: nombre del estado, municipio, localidad o comunidad; rama artesanal, técnica, materiales empleados, objetos producidos y usos. El sistema de inventario de la artesanía, contempla otras dos eta-

pas: fundamentación teórica y práctica –investigación bibliográfica y de campo– de la información levantada en la primera fase; y recolección final gráfica (fotografía, pinturas, imágenes diversas, etcétera), ubicada en las dos primeras etapas. Estos son los mundos fragmentados de la artesanía en Zacatecas y un ejemplo de su procesamiento y tratamiento institucional.

Cabe aclarar que la clasificación de ramas y técnicas es un lineamiento ya establecido por CONACULTA para el proyecto del SIAM en particular. Pero, por razones de operación, el IDEAZ tiene una clasificación diferenciada, que, sin embargo, no altera el trabajo ni los fines de cada una de estas dos instituciones. Así, por ejemplo, para el IDEAZ, la joyería está considerada como una rama prioritaria para su atención y desarrollo; en cambio, para la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, del CONACULTA, la joyería es una técnica incluida en la rama de Metalistería. A detalle, una relación de dichas ramas artesanales que conforman la fragmentación del Arte Popular.

Alfarería y cerámica; técnicas: alta temperatura, media temperatura, baja temperatura, alisado, bruñido, calado, en churros, en placas, engobado, esgrafiado, esmaltado, modelado, moldeado, pastillaje, pintado, torneado y vidriado. Artes de la Madera; técnicas: ebanistería, ensambles, estofado, incrustaciones, mueblería o mobiliario, pintado, tallado, torneado y taracea. Artes del vidrio; técnicas: estirado, fusionado, grabado, moldeado, soplado y vitral. Fibras vegetales; técnicas: flores, mueblería, muñequería, papel, tejido cruzado, tejido enlazado, tejido llano, tejido trenzado, teñido con tintes naturales y teñido con tintes químicos. Lapidaria; técnicas: cincelado, combinados y pulido. Metalistería; técnicas: alambre, cuchillería, esmaltado, filigrana, hojalatería, herrería artesanal, laminado, martillado, mueblería, moldeado, orfebrería y joyería, pintado y repujado. Talabartería; técnicas: bordado, curtiduría, huarachería, pirograbado, piteado, repujado, tejido y zapatería. Textilería; técnicas: bordado, brocado, cardado, confección, deshilado, encanillado, gancho, gasa, mallado, pepenado, randa, tejidos a mano, telar de cintura, telar de pedal, telar de pie, teñido con tintes naturales, teñido con tintes químicos y urdido de hamacas.

La fragmentación de la artesanía se extiende a otras ramas artesanales. Artesanías de ámbar, artesanías de cartonería y papel, artesanías de chaquira, artesanías de coco, artesanías de hueso, artesanías de semillas, cerería, dulce y alfeñique, escultura popular, instrumentos musicales, jarcería, jicarería, juguetería, lacas, mascarería, papel picado, pintura popular, pirotecnia, plumaria, popotería, sombrerería, tapetes y escultura de aserrín, flores o arena (arte efímero).

La hipótesis de una fragmentación del arte popular, toma fuerza en la deriva-

ción de sus ramas artesanales. No vamos a debatir la pertinencia o no de la clasificación anterior, ni su funcionalidad práctica, empírica, teórica, institucional u oficial. Sólo nos fijamos, aquí, en los puntos clave que sirven para delinear la artesanía de un estado, en este caso a Zacatecas. Se sostiene y justifica esta fragmentación en la reafirmación del orgullo en las raíces culturales y la creciente diferenciación regional. Hay, paradójicamente, en esta fragmentación (nuevamente, sin ser peyorativa) una creciente conciencia de las tradiciones culturales únicas. Considerando sus elementos: roles de mujeres y hombres artesanos, influencias generales del medio, intereses de los mismos artesanos, problemas estructurales (económicos) y coyunturales (vaivenes en las políticas públicas y los políticos que administran el Estado), entre otros, la teoría de un arte popular fragmentado es más difusa de lo que uno cree. La teoría puede identificar una serie de tendencias sociales alrededor de la construcción del fenómeno artesanal dentro del arte popular (así lo refieren, en mayor o menor medida, los ensayos incluidos en el presente libro). Y es que la expansión de los sectores de la economía del arte popular (sí, tiene su «propia» economía) al cobijo de nuevas tendencias educativas (formales e informales) ha traído como consecuencia una renovada valoración de la etnicidad, la familia, el grupo, el sector, el oficio... artesanal. Una extraña tradición de regulación del sector artesanal no existe, porque sus resonancias en un mundo globalizado son pocas. Estamos hablando de individuos modestos con ingresos modestos donde el poder del mercado, la competencia (con lo industrial) y la rentabilidad son poco favorables. La situación así es imperante en todo el contexto latinoamericano, donde la llamada postmodernidad, entendida como un pliegue más de la modernidad o «una vuelta de tuerca» en sí misma, una forma adicional de concebir la realidad, proyecta los paradigmas de desigualdad, ruinas, violencia e injusticia.

Por otro lado, al arte popular se puede considerar como fractal. Esta voz, del francés fractal, fue inventada por el matemático francés B. Mandelbrot, en 1975. El significado se deriva a su vez del latín fractus, quebrado. La significación del término se refiere a una figura plana o espacial que se compone de infinitos elementos, con la propiedad de que su aspecto y distribución no cambian, sin importar la escala en que son observados. Nos permitimos trasladar el término con su consabida carga metafórica al fenómeno del arte popular. Efectivamente, el arte popular es un mundo fragmentado y fractal. Para describir los fenómenos complejos del arte popular que no son explicables por métodos tradicionales es necesario emplear metodologías fractales. Porque sus ramas y técnicas derivadas, como se describió antes, desembocan en la distribución que no tiene cambios sustanciales. Pertenecen a una sola

*categoría: el arte popular unificado a través de la elaboración del objeto. Hasta las dinámicas desde el lado de la demanda y del lado de la oferta de los productos artesanales, no pierden su aspecto e importancia de arte popular.*

#### IV—. SIGNIFICADOS Y SIGNIFICACIONES

*La conceptualización en el campo de la llamada cultura popular es importante. Hay algunos conceptos inherentes, ineludibles. Incluso podemos hablar de una «crisis conceptual», dado que se ha venido cuestionando fuertemente el concepto mismo «de lo popular» y la validez del sintagma «cultura popular» frente a la cultura dominante o hegemónica. Pierre Bordieu señala que «pueblo y lo popular son conceptos de "geometría variable"». ¿Se intenta negar la existencia y el particularismo de la cultura popular? Pero se termina hablando de ella, acuciando, investigando. Porque los conceptos son importantes, aquí algunos de ellos que nos adentran directamente en el campo de la artesanía y la cultura popular, claves para entender mejor el contenido del presente libro de ensayos.*

*a) ACULTURACIÓN. Proceso de adaptación de un individuo a las normas de conducta del grupo al que pertenece. Recepción de otra cultura y de adaptación al nuevo contexto sociocultural o sociolingüístico. Apropriación de la cultura de un grupo dominante por parte de uno dominado.*

*b) ARTE POPULAR. Es el conjunto de obras plásticas y de otra naturaleza: tradicionales, funcionalmente satisfactorias y útiles, elaboradas por un pueblo o una cultura local o regional para satisfacer las necesidades materiales y espirituales de sus componentes humanos; artesanías que existen desde hace varias generaciones y que han creado un conjunto de experiencias artísticas y técnicas que las caracterizan y dan singularidad.*

*c) ARTESANÍA. En su sentido más amplio, es el trabajo hecho a mano o con preeminencia del trabajo manual cuando interviene la máquina. En el momento en que la máquina prevalece, se sale del marco artesanal y se entra en la esfera industrial. Es un objeto producido de forma manual, y reproducido en los mismos patrones estéticos y de uso; gracias a la destreza y habilidad de un oficio que cuenta con una tradición muy antigua. Y en su elaboración se conjugan valores socioculturales, históricos y naturales, como lo es el conocimiento y el manejo de las materias primas, la cosmovisión de los productores que las elaboran y la reproducción de los valores estéticos y simbólicos de los artesanos.*

*d) DESCULTURACIÓN. Pérdida total o parcial de valores culturales propios.*

*e) INCULTURACIÓN. Integración en otra cultura. Replanteamiento de elementos culturales propios y ajenos y adquisición de otros nuevos.*

*f) MANUALIDADES. Es una pieza elaborada a mano; en su hechura se utilizan, mayormente, materiales industrializados. No involucra ningún valor cultural agregado y en ocasiones responde a modas pasajeras del momento o al gusto personal de los clientes. Ejemplos son los trabajos de migajón, figuras de yeso decoradas, conocidas comúnmente como cerámica, trabajos en rafia, bordados de estambre, muñecas y figuras con fieltro, muñecos de peluche, teñidos y desteñidos de ropa industrial, estampados de ropa industrial, tatuajes, incrustaciones en el cuerpo de piezas de acero y marionetas decorativas.*

*g) TRADICIÓN. (Del latín Traditio-onis.) Comunicación o transmisión de noticias, doctrinas, ritos, costumbres heredadas de padres a hijos al correr de los tiempos y pueden sucederse de generación en generación.*

*h) TRADICIÓN COMO COSTUMBRE. Conjunto de cualidades de un grupo o pueblo, que forman un carácter distintivo. Hábito adquirido por la repetición de actos de la misma especie. Práctica muy usada y recibida que ha adquirido fuerza de precepto.*

*i) TRANSCULTURACIÓN. Recepción por parte de un grupo, de formas culturales de otro, adaptándolas en mayor o menor medida. Intercambio de elementos culturales propios y revertidos o adaptados con el otro.*

#### V—. EL CENTAURO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL ARTE POPULAR

*El ensayo, por su preeminencia y excelencia ha sido llamado el Centauro de los Géneros Literarios. Así lo definió el pensador mexicano Alfonso Reyes. No había intención, en su definición de ir más allá de las implicaciones de un ejercicio escriturario que puede llegar al desorden, al caos de un grupo de ideas que en el camino de la reflexión se pueden articular. Ni siquiera Michel Eyquim de Montaigne, el llamado padre del ensayo (moderno), vislumbró los caminos de su atinada «invención» en pro de la articulación de la palabra destinada al acierto, error, búsqueda y encuentro con las ideas. Reflexiones profundas, meditaciones de opinión.*

*El ensayo en el arte popular lleva una andadura más o menos prolífica, hablando en términos generales o en ámbitos amplios del pensamiento escrito. No en Zacatecas. Este es un asomo de lo que se comienza a ensayar en el terreno del arte*

popular de una entidad que está, dicho sea ad hoc, ensayando procesos de construcción en los marcos de la identidad estatal. No quiero decir que ésta no exista, pero falta la instalación de los espejos donde se refleje la imagen de una cultura estatal a través de su patrimonio artístico y de su cultura material. Lo tangible es parte de este entramado.

El ensayo se convierte en una apuesta por la lucidez de las ideas y los pensamientos que se integran en una unidad llamada «ideología». Está de por medio el encuentro con el otro. Nuestro referente de otro desde la trinchera de las palabras y las ideas, es el artesano mismo, el artista popular. Cuando él se pueda ver reflejado en el espejo de uno o varios de los trabajos que aquí se presentan, dirá que ese no es él. Tal vez se confunda con lo que aquí se dice y dirá a su vez que las ideas no encajan, que es un espejo trizado por otras realidades, las de su propia circunstancia. El intento de retrato o reflejo del artista popular, no obstante, no es en demérito a su apreciación y visión de las cosas. Es decir, puede tener validez para otros. Y así como en periodismo la llamada «verdad periodística» no existe como tal (tan sólo la sombra de lo que puede ser), y porque los hilos de la invención en la palabra son tan laberínticos que lo que uno afirma, el otro lo puede negar. Estas son las virtudes y los trasiegos contrarios del ensayo. En el ámbito del arte popular, a este género le cuesta elaborar una interpretación o, más allá, un ejercicio heurístico de una realidad, un laboratorio donde las ideas convergen para dilucidar las aproximaciones a una realidad que puede ser inasible o compleja en sus componentes. Lenguaje, palabra, pensamiento, triada que retoma el que escribe para abordar un tópico. Los riesgos son bastantes. Las palabras, lugar común, llegan a ser armas de doble filo.

Un manual para elaborar un ensayo de arte popular no existe. Puede considerarse el uso de las «normas generales para la elaboración de un ensayo», pero el enfrentamiento con la mente en gris y el papel en blanco, suele ser aventurado y hasta ingrato. El efecto del ensayo en quien lo lee, es la medición más aproximada de sus objetivos. Qué se pretende comunicar, es una buena y toral pregunta previa al inicio de la ruta de las ideas, las formas y las intenciones. Hay que enfrentarse con los demonios propios de la ignorancia en asuntos varios, la imprecisión, la repetición de las ideas de otros, al crearlas propias y apropiadas. Y hasta a la construcción de esas intimidatorias y «terribles» pero necesarias formalidades como los marcos teóricos y los aparatos críticos.

Lo importante es ensayar ideas sobre la identidad de quienes hacen, todos los días, maravillas con sus manos. A caballo entre la tradición y la modernidad, ellos ensayan también la difícil tarea de sobrevivir en un mundo competido, artefactado y

poco claro en sus propósitos como mundo que es (donde todos los que le habitamos le damos esa calidad de ser). En estos intentos de decir algo, más que lo que se ve superficialmente en la obra de los artífices, está el deseo por profundizar en cada pliegue de materia prima transformada en objeto artesanal. Algunas voces se levantan en el acto de la observación. Los ensayistas que aquí plasman sus ideas, levantan sus palabras para encontrar su eco en la obra artesanal y llevar a un hipotético o verdadero lector a los espacios nombrados del tejido, la forja, el tallado, el engarzado y el aderezo de los colores y las formas.

#### VI—. DE ESTE LIBRO DE ENSAYOS

El ensayo de arte popular puede ser memoria y olvido. Mejor apostar por lo primero; no sea que dejemos en el camino las ideas que nos hacen revivir el auténtico ser zacatecano a través de su artesanía y su arte popular. Porque las metáforas de la memoria son importantes y nos simplifican lo posible, lo real y lo necesario del quehacer de nuestros artistas populares. Funes el Memorioso, de Jorge Luis Borges, una vez más se hace presente en este grupo de ensayos, aunque sea un poco: es preciso recordar lo que es nuestro arte popular, porque es preciso darle vida a través de la palabra escrita. Funes el ensayista representado en siete pensamientos diferentes (siete escritos, ensayos siete). Funes contra las estrategias del olvido y sus agentes: la ignorancia y la indiferencia.

La presente edición de ensayos sobre artesanía y arte popular es una puerta abierta a la noción de identidad entre una tradición y una modernidad del estado de Zacatecas. Algunos de sus exponentes en el arte popular son, sin duda, un fenómeno proyectivo de la relevancia y la proyección cultural de lo emergente, lo inmediato o lo madurado en la travesía del objeto artesanal en la sociedad y sus tiempos.

Estos trabajos de la memoria y el no-olvido, fueron los más representativos del Primer Premio Estatal de Ensayo, El Arte Popular y las Artesanías, convocado en el primer trimestre de 2008 por el Instituto de Desarrollo Artesanal. El jurado estuvo conformado por René Amaro Peñaflores, de la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas; Ana María Gómez Gabriel, de la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA; y por Juan Rafael Coronel Rivera, fotógrafo y especialista en arte popular. Los siete trabajos elegidos se encuentran en este orden: primer lugar, segundo lugar, dos terceros lugares y tres menciones.

El primer ensayo, «Historias entretejidas. Los sarapes de Guadalupe, Zacate-

cas» de Hugo Ernesto Ibarra Ortiz, combina la experiencia personal de quien escribe y ha vivido de cerca el quehacer artesanal de los tejedores de la ciudad de Guadalupe. Leobardo Villegas Mariscal, en el segundo, «Los colores de lo sagrado. Contribución al estudio del arte y la artesanía del pueblo huichol» expresa la firme intención de reivindicar a la artesanía indígena, particularmente la huichol, que tiene su mercado exponencial en las principales ciudades del estado. Los objetos de chaquiras y color ya son nuestros *porque provienen de comunidades enclavadas en las fronteras con los vecinos estados de Nayarit y Jalisco. Con sabor a hierro y destumbres en las chispas del que suelda y forja, de Anne Leyniers Wilgain, su ensayo: «Es fraguando que se vuelve herrero»*. El cuarto trabajo: «Piel de papel. Los judas: fiesta, crítica social y artesanía ritual en Zacatecas», de Martín Letechipía, nos lleva por un recorrido en algunos lugares del estado, recorrido con olor a pólvora, visión en colores de papel y cartón que explotan ante el júbilo de nuestra tradición de quemar a Judas, traidor de Jesucristo. Alfredo Guevara Martínez guía al lector por un barrio de raigambre tejedora en el sureste zacatecano; su ensayo sobre «Tres formas de pensar en el barrio de los artesanos. El Telar de Villa García, Zacatecas», nos recuerda que el obraje es el heredero de una de las actividades artesanales más antiguas de nuestro estado; y que los tejedores de hoy tienen historias interesantes que contar. Las lecciones de nuestra historia de plata, se reflejan en el trabajo de Luis Manuel Miramientos Cabrera: «Artesanos plateros en la segunda mitad del siglo XVII», complementado con un oportuno glosario gráfico. Fernando Piña Pinedo, en «Las máscaras del coloquio. Arte, tradición y fe», nos aproxima a la realidad de una de las mejores festividades de Valparaíso. El Valle, su tradición histórica virreinal, reporta al presente la gesticulación de los que esconden algo y se ríen de los demás, o lloran por ellos tras la careta.

Este libro de ensayos se acompaña de una muestra fotográfica (qué mejor complemento) producto del Concurso Nacional de Fotografía sobre Arte Popular, convocado y organizado por el IDEAZ y la Fototeca de Zacatecas.

JOSÉ ARTURO BURCIAGA CAMPOS  
Ciudad de Zacatecas, julio 18 de 2009

## BIBLIOGRAFÍA

- Burciaga Campos, José Arturo, *Manos en armonía. Historias de vida en el arte popular zacatecano*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas-IDEAZ, 2008.
- , (coordinador) *Memoria sobre el Arte Popular: Loreto*, Zacatecas, IDEAZ-CONACULTA, 2009.
- , «Visores, escritores y difusores para el arte popular: “se solicitan investigadores...”», ponencia inédita para el Encuentro de Formación de Investigadores en el Arte Popular, Zacatecas, 2009.
- CONACULTA, *Sistema de inventarios del arte popular y las artesanías de México* (material mecano-escrito y digital), México, CONACULTA, 2008.
- Cortés, Pilar (directora), *Diccionario de la Lengua Española*, 2ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Giménez, Gilberto, «La cultura popular: problemática y líneas de investigación», en CONACULTA, *Antología sobre culturas populares e indígenas I. Lecturas del Seminario Diálogos en Acción. Primera etapa*, México, CONACULTA/Culturas Populares e Indígenas, 2004.
- Novelo, Victoria, «Las artesanías en México», en Florescano, Enrique (compilador), *El patrimonio cultural de México*, México, CONACULTA-FCE, 1993 (Sección de Obras de Historia).
- Neuman, W. Russell, *El Futuro de la Audiencia Masiva*, traducción de Cristóbal Marín, México, FCE, 2002 (Sección de Obras de Sociología).
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, Madrid, Real Academia Española, 2001.
- Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert (coordinadores), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Instituto Mora-Siglo Veintiuno Editores, 2009 (Lingüística y Teoría Literaria).
- Valdés de Martínez, Sara Carmen, *De la Estética y el Arte*, 2ª edición, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2002.

HUGO ERNESTO IBARRA ORTIZ

*Historias entretejidas.  
Los sarapes de Guadalupe, Zacatecas*



Alejandro Calvillo Ramírez  
Tapete me llaman  
Cámara Canon Rebel XSI,  
y arreglo en Photoshop

**T**ODOS los seres humanos somos históricos; por tal motivo llevamos auestas nuestra tradición, nuestra historia. Más que pertenecer a la tradición, nosotros pertenecemos a ella. En Zacatecas existen distintas tradiciones, entre ellas la textil, con la que me relaciono. Literalmente crecí entre el telar y el torno. Me gustaba mucho jugar con las canillas que hacía mi padre de papel periódico. La «chiquita», nuestra gata blanca, gozaba tomando como juguete las bolas de estambre o los hilos del telar de mi padre. De súbito él se enojaba conmigo o con mi gata, y de la misma manera se contentaba. Mi padre trabajaba como tejedor de sarapes, pero no de cualquier tipo, sino de sarapes con retrato. Sarapes tipo gobelino, según sus propias palabras. Tenía el telar en la casa. Mejor es decir: un pequeño taller instalado en la sala, compuesto del telar, el torno y la devanadora, y muchos cadejos de estambre de distintos colores.

En esa sala no estaban colgados los retratos de mis padres o de mis abuelos, a excepción del de mi bisabuelo; en cambio estaban los retratos dibujados o ampliados de gobernadores y varios artistas. Como esta sala daba a la calle, mis amigos me hacían bromas pesadas, me preguntaban si esos personajes de la historia eran mis parientes. Yo, con el ceño adusto, les contestaba que eran producto del trabajo de mi padre.

Crecí escuchando a mi padre hablar sobre don Jesús Ruelas, don Jesús Salmón, el Hospicio de niños, la Zacatecana, Pecho de Lana, y de muchas otras leyendas y personajes del pueblo. A mí se me confundían los nombres de don Jesús Ruelas y don Jesús Salmón; ahora sé que fueron dos artesanos de Guadalupe, y que si bien se conocieron y fueron amigos, no se dedicaban a lo mismo. También se me embrollaba la historia de Pecho de Lana con la de de Toñito Fregón, dos personajes populares de mi natal Guadalupe, dos Pito Pérez cualesquiera que nos apedreaban si les gritábamos sus respectivos apodos. Creía que Pecho de Lana, por este apodo, tenía que ver con los talleres de sarapes. Ya muy grande supe que no había ninguna relación.

#### I—. CARDANDO LA HISTORIA

Una tarde llegué con apetito a mi casa. Después de soportar a los maestros de la secundaria bien te puedes tragar hasta un perro entero. Mi madre con su habitual paciencia me sirvió de comer y, con cierta malicia, me dijo que yo comía como pelón de hospicio. Yo, sin soltar la cuchara, le pregunté quiénes eran esos pelones. Entonces mi padre me platicó del Hospicio de Niños de Guadalupe.

El abuelo de mi padre había trabajado allí como hortelano y le contó a mi padre que el 20 de enero de 1878 inauguró el Hospicio el gobernador en turno: Trinidad García de la Cadena. El edificio escogido para el hospicio fue el Ex-Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Guadalupe, para lo cual se realizaron algunas modificaciones.<sup>1</sup> En él se encontraba una Escuela de Artes y Oficios, y una Escuela de Instrucción Primaria, por lo que no solamente se les ofrecía asilo a niños entre cinco y catorce años, huérfanos de padre, madre o de ambos, sino también educación y un oficio que desempeñar al salir del mismo. La gente a los huérfanos les llamaba pelones porque al ingresar a esta institución los rapaban.

Este Hospicio ocupaba un área de varios metros cuadrados con muchas secciones: dormitorios, cocina, comedores, aulas, talleres, huerta, lavandería, y un aljibe ubicado en el patio principal; después contó con enfermería, dirección y habitaciones para el director, salón para la banda, bodega de alimentos, etc.<sup>2</sup>

Había varios talleres: zapatería, rebocería, panadería, hilados y tejidos, carrocería y fragua, talabartería, etc. Mi padre me explicó que de aquí salieron los sarapes con retrato o tipo gobelino como él los llamaba. Me contó que el taller de hilados y tejidos de la Escuela de Artes y Oficios en Guadalupe fue de los primeros en instalarse, gracias a las materias primas necesarias, como la lana y la cochinilla abundantes en la región.

El taller de hilados y tejidos ocupaba cinco extensos salones: uno para telares, otro destinado a las máquinas de hilar y cardar. El tercero consignado a las máquinas de cardar y picar la lana; otro más donde ponían a secar los barraganes y bayetones, y un quinto reservado a la prensa de los tejidos y para guardar la lana hilada. El almacén de tintorería ocupaba dos recintos en el pasillo que daba hacia la huerta, en el cual también había un local que servía de depósito de alumbrado. En el cuarto patio se encontraba la tintorería para la lana, la cochera, la habitación de guarniciones, bodega para pastura y las caballerizas que albergaban treinta caballos. En el quinto patio dispusieron el motor de las máquinas de hilar y cardar lana, y un lugar para guardar la lana y un lavadero. En ese mismo patio existía una fragua que ocupaba cuatro salones comunicados entre sí, suficientemente amplios.<sup>3</sup>

Dentro de los textiles, los sarapes son de una importante tradición en esta parte

1 Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ), fondo: Ayuntamiento, serie: Hospicios y beneficencia.

2 Archivo Histórico Municipal de Sombrerete (AHMS), fondo: Impresos, Informe del director del Hospicio de niños de Guadalupe, señor Elías Amador, en: Aréchiga, Jesús, *Memoria de Gobierno*, 1896.

3 *Idem.*

del país a causa del clima extremo. Hay evidencias de que este oficio se remonta en nuestro estado por lo menos al último siglo de la colonia. Por tal motivo, no se podía evitar instalar un taller de tejidos de algodón o de lana. Además, los egresados podían encontrar trabajo en La Zacatecana, La Primavera, La Esperanza o en los talleres de Pablo Reimers, inaugurados en 1911. Igualmente, lograban hallar empleo en fábricas más grandes como las de Saltillo o Aguascalientes.

En 1881 se inauguró en el Hospicio la primera exposición del estado, dentro de la que se exhibieron los productos manufacturados procedentes de toda la entidad, permitiendo a los asistentes conocer las riquezas del mismo y la calidad de la manufactura local. Sobresalieron los productos de la Escuela de Artes y Oficios y se le otorgó premio de primera clase a los trabajos del Taller de Hilados y Tejidos.<sup>4</sup> Según lo que he podido investigar, este taller tuvo mucha importancia para el sostenimiento del Hospicio. En 1888, siendo maestro de la escuela, Feliciano Cristerna, había 17 telares, varios avíos para hacer sarapes, gabanes, jerga, alfombra, *plaid*s, casimir, barragán, etc.<sup>5</sup>

Para la instrucción en este taller los alumnos comenzaban conociendo los instrumentos de trabajo, diferenciando un telar de chicote de uno de mano, o bien haciendo canillas para las lanzaderas. También aprendían a lavar la lana, varearla para que esponjara, cardarla a mano e hilarla en los tornos, y preparar la urdimbre en la devanadora. Los primeros pasos en el aprendizaje tenían que ver con hacer pequeños sarapes listados en una hoja de madera de forma rectangular; en cada extremo de la tabla se introducían clavos muy juntos, de los que se amarraban hilos para formar la urdimbre; y con una lana de color insertada en una aguja iban pasando la urdimbre para tejer, utilizando un peine de cabello para apretar el tejido. Después subían al niño a un telar pequeño a que hiciera flecos para los sarapes o bien para las colchas; a continuación trabajaban en los telares de chicote, sea para hacer casimir u otra tela lisa. También se les instruía en teñir la lana, con anilinas o con productos de origen natural como la cochinilla o el palo de rosa.

En 1888 se produjeron en el taller 20 sarapes de labor, 223 jorongos de media labor, 206 frazadas de lana, 465 varas de jerga, 37 varas de alfombra, 84 varas de casimir, cuatro cobertores chicos, cuatro mantillas para caballo y dos gabanes chicos.<sup>6</sup> Hay

4 Vidal, Salvador, *op. cit.*, p. 128.

5 AHMS, fondo: Impresos, *Memoria de gobierno de Marcelino Chávez*, Gobernador Constitucional del Estado de Zacatecas, imprenta del Hospicio de Niños a cargo de Irineo Ruiz, 1888, p. 34.

6 *Idem.*

que recordar que los sarapes de labor eran muy complicados: llevaban muchos cadejos, siendo un trabajo muy laborioso.<sup>7</sup>

Posteriormente, con lo que fueran aprendiendo en la clase de dibujo, a los alumnos se les iba enseñando a hacer sarapes de media labor, pie de hilaza o bien sarapes de labor. Hay que recalcar que en el taller, cuando los discípulos se recibían como oficiales, no sólo conocían todo el proceso de preparar la lana, algunos también sabían tejer figuras de animales, efigies prehispánicas o diferentes dibujos.

En la última década del siglo XIX continuó como maestro del taller Feliciano Cristerna. Para 1896 asistían 25 alumnos del Hospicio y cinco externos, de los cuales 17 salieron como oficiales, quedándose algunos a trabajar como obreros. De 1892 a 1896 se elaboraron textiles por un valor de 50 mil 831 pesos; la lana consumida completó 5 mil 390 arrobas. Las utilidades libres ascendieron a cuatro mil pesos al año, de artículos como sarapes de varias clases, cobertores, gabanes, frazadas, bayetones, barraganes, alfombras, jergas finas y corrientes, tapetes y mantillas para caballo.<sup>8</sup>

En el taller seguían utilizando los viejos grados jerárquicos de aprendizaje, empleados durante el virreinato: aprendiz hasta llegar a oficial y maestro examinador. Del taller salieron, en el año de 1896, 17 oficiales que se diseminaron por varios puntos del país, habiendo ocho alumnos que pronto se recibirían como tales. De la misma manera, algunos de los ex alumnos se quedaban a trabajar en el taller; probablemente contrataban a los más aventajados y capacitados, como Lázaro Gutiérrez, Manuel Dávila, José Legorreta e Inocencio Torres.<sup>9</sup>

El taller contaba con 40 cartones finos y una mesa para empuntar. Los cartones en el argot de los tejedores son los dibujos a tejerse y la mesa para empuntar servía para colocarla debajo de la urdimbre y marcar en ésta el dibujo a realizar.<sup>10</sup> En este tipo de sarapes se hacían dibujos costumbristas: campesinos sembrando o llevan-

7 *Ídem.*

8 AHMS, fondo: Impresos, Memoria de Gobierno del General Jesús Aréchiga, Gobernador constitucional del Estado de Zacatecas, imprenta del Hospicio de niños a cargo de Irineo Ruiz, 1896. De entre los alumnos que aprendían el oficio de obreros durante 1896, se contaban a Isidro Saldivar, Juan Sosa, Cresenciano Herrera, Pablo Piña, Arnulfo Barragán, Dionisio González, Ismael Lamas, Francisco Campos, Santiago Romo, Francisco Reyes, Rafael Ávila, Julio Mier, Genaro Ruiz Valle, Donaciano Pimentel, José Soto, Eusebio Ortega, Euriel Ortega, Cosme Ramírez, Epigmenio López, Juan M. Letichepía, Cristóbal Lozano, Luis Márquez, Ricardo Rodríguez, Alfredo Yáñez, Eulogio Barrera, Manuel Jiménez y José Jiménez.

9 *Ibidem*, p. 388.

10 *Ídem.*

do una carreta, un charro recargado en un potrero, retratos de personajes mexicas como Cuauhtémoc o Moctezuma. Podemos concluir, entonces, que estos sarapes, tan caros, sólo se hacían bajo pedido y no por iniciativa del maestro del taller: no cualquiera podía hacer este tipo de obras, sino quien tuviese bastante tiempo trabajando en los relares, es decir el maestro y los oficiales. Tres requisitos indispensables para la elaboración de los trabajos eran dibujar, teñir la lana y tejer, competencias adquiridas por algunos alumnos del plantel.

De 1904 a 1908 aún continuaba como maestro Feliciano Cristerna. Durante este cuatrienio se le hicieron al taller algunas mejoras: se compró un telar eléctrico, más pedales, y se amplió el local. Mejoras que redundaron en la producción, sobre todo en las telas lisas. Para trabajar la lana había dos juegos de seis cardas y dos máquinas automáticas: una con 200 husos, otra con 169, y otra más para varearla; un amoldador de esmeril y un juego de cardas colchoneras. Además tenía 31 telares de mano y chicote. El motor de vapor, que imprimía movimiento a las máquinas, proporcionaba una fuerza de veinticinco caballos.<sup>11</sup>

Con el afán de diversificar las materias primas para los tejidos en la huerta del hospicio, se cultivó la morera para la cría de gusano de seda. Se exhibían en la tienda de ropa «La ciudad de Londres» los capullos que en los últimos meses de 1910 se habían producido; también se ponían a la vista los primeros productos elaborados con esta fibra.<sup>12</sup> Probablemente la seda se empleó más para la confección de rebozos, muy cotizados entre las mujeres zacatecanas pudientes.

En algunas exposiciones el taller de Hilados y Tejidos, ganó medallas, a finales del siglo XIX en París, Chicago y San Luis Missouri.<sup>13</sup> Esto habla de la calidad de los trabajos. Es muy probable que las obras que se enviaban a tales exposiciones resultaran de verdad originales. Seguramente, para estas exhibiciones u otras similares, el taller remitía sarapes tipo gobelino con figuras de indígenas o con alguna alegoría prehispánica. Hay que recordar que Elías Amador, director del hospicio, también fue tejedor habilísimo que gustaba de hacer este tipo de trabajos.

En el campo del arte popular suelen aparecer de vez en cuando talleres y maestros excepcionales a quienes son atribuibles obras eminentes y nuevos diseños. Elías Amador, historiador distinguido, fue también tejedor muy hábil y quien introdujo en los sarapes

11 AHEZ, Fondo: ARG, serie: Impresos, Memoria de Gobierno, de Eduardo G. Pankhurts.

12 *El Correo Zacatecano*, periódico de información, domingo 26 de junio de 1910.

13 Vidal, Salvador, *passim*.

de Zacatecas los dibujos de figuras de códices y los retratos de señores indígenas. De aquellos talleres salieron durante el siglo pasado (s XIX) piezas que llevan la efigie de Cuahutémoc o la reproducción del Calendario Azteca.<sup>14</sup>

Una viajera estadounidense que vivió en Guadalupe, Zacatecas, a finales del siglo XIX, afirmaba que los tejidos de este taller eran tan bellos como cualquiera de Estados Unidos o Europa. También aseguraba que este obraje había ganado varias medallas en las exposiciones de París y de Chicago.<sup>15</sup>

Rafael Ceniceros Villarreal, gobernador interino del estado, en abril de 1912 menciona que todos los talleres estaban en perfectas condiciones y los alumnos avanzaban en sus conocimientos, gracias a los maestros competentes. Las utilidades por la venta de manufacturas del taller de Hilados y Tejidos fueron de gran importancia en ese año y se utilizaron para beneficio del mismo.<sup>16</sup> No obstante, el precio de los productos de dicho taller bajaron hasta un 5% de su precio normal, pero eso no menguó la producción.

Los maestros de este taller, en los años subsiguientes, fueron contratados no sólo para enseñar el oficio, sino para que el mismo taller fuera utilizado como una unidad productiva. Por lo tanto, el maestro podía contratar a obrajeros que le ayudaran a sacar adelante los pedidos. El gobierno del Estado les rentaba el taller a los maestros con el compromiso de que instruyeran a los alumnos. De esta manera se desempeñó como maestro, en 1918, el señor Rubén Rodríguez Real y, al año siguiente, Alejandro Farías.<sup>17</sup> Con seguridad no se sabe si estos artesanos sabían hacer gobelinos; sin embargo es de suponerse que sólo se contrataban a los mejores tejedores del estado o bien a algunos ex-alumnos bien calificados.

Los zacatecanos recordaban, en los años veinte, la magnífica aceptación y demanda que en toda la República tuvieron los sarapes del taller de hilados y tejidos, tanto como los carros y coches construidos en la carrocería y, en general, todos los artículos confeccionados en la Escuela de Artes y Oficios. De esa gran demanda, en alguna época, resultaron muy buenas utilidades que, en su totalidad, se aplicaban al sostenimiento del plantel.

Donato Moreno, gobernador de Zacatecas en los veinte, manifestó gran interés

<sup>14</sup> *Enciclopedia de México*, SEP, t. XIII, p. 7677.

<sup>15</sup> Robinson Wrigth, Mari, *Picturesque Mexico*, Philadelphia, 1897, p. 250.

<sup>16</sup> AHZ, Periódico Oficial, 3 de abril de 1912, t. XLVIII, p. 501.

<sup>17</sup> Biblioteca de Congreso del Estado de Zacatecas (BCEZ), Informe de Gobierno, rendido por el gobernador interino General Enrique Estrada, 15 de marzo de 1919.

por los talleres del establecimiento, y ordenó que la maquinaria fuera revisada, a fin de repararla de manera necesaria. Con la utilidad obtenida en los festivales de caridad que organizaba la señora del gobernador, y con otros fondos que facilitó la Tesorería Nacional, se propuso comprar las materias primas para principiar los trabajos en los relares.

El taller recomenzó a trabajar proporcionando ocupación a un buen número de tejedores, todos ellos muy hábiles, tras haber prestado sus servicios en el mismo. La maquinaria no sólo se aprovechaba en beneficio del Hospicio, también favorecía a todos los artesanos que, mediante una pequeña retribución, podían hacer el trabajo que desearan con ahorro de tiempo y con la posibilidad de dar los toques finales a su obra.<sup>18</sup>

Además se habían realizado, en este taller, todos los sarapes para el Sanatorio de la Encantada; y otros más, ordenados por particulares de la capital y otros puntos del estado. El gobierno de Donato Moreno, cuyo proyecto se relacionaba con la busca de otros mercados para esta clase de sarapes, puso especial esmero en la elaboración de varios sarapes tipo gobelino, por indicaciones del presidente Álvaro Obregón. En vista del éxito alcanzado en la exposición de arte popular de 1921 en la ciudad de México, Obregón se comprometió a asegurar económicamente la realización de 500 piezas de esta clase.<sup>19</sup>

El gobernador, Fernando Rodarte, ex alumno del Hospicio, realizó una serie de modificaciones al mismo. El 23 de mayo de 1926 se llevaron a cabo las gestiones necesarias, así como las reformas administrativas para que el antiguo Hospicio, según Rodarte, mejorara. Se intensificaron las actividades en el taller de hilados y tejidos, y elaboraron los necesarios. Esta reforma, según el gobierno, respondía a los cambios modernos del país. De tal suerte que el Hospicio dejó de serlo para convertirse en Escuela Industrial.<sup>20</sup>

En el taller de hilados y tejidos, único que funcionaba bien, se produjeron, en los primeros cuatro meses de 1927, textiles por la cantidad de mil 919 pesos. En el taller de zapatería, con capacidad para hacer 110 pares de zapatos al mes, se confeccionaba el calzado para los alumnos, y del mismo modo los necesarios para el Asilo de Niñas.<sup>21</sup>

Como podemos apreciar, el taller de hilados y tejidos de la Escuela de Artes y

<sup>18</sup> *El Heraldo de Zacatecas*, 24 de marzo de 1921.

<sup>19</sup> BCEZ, Informe de Gobierno del Gobernador Constitucional del Estado de Zacatecas, Dr. Donato Moreno, 15 de marzo de 1922.

<sup>20</sup> Periódico *Orientación*, Zacatecas, Zac., domingo 26 de mayo de 1926.

<sup>21</sup> *Ídem*.

Oficios del Hospicio de Niños de Guadalupe, tuvo una gran importancia para el desarrollo de la tradición textil en la región. Aquí se comienzan a tejer sarapes gobelinos: los jóvenes recibían la instrucción obligatoria para tal efecto. Aprendían a tejer, teñir la lana y dibujar.

## II— HILANDO LA VIDA

Una de aquellas tardes de otoño, mi padre, que acababa de tejer, se bajó del telar. Me pidió que le llevara un vaso con agua y, mientras se lo tomaba, me comentó que él había visto cómo trabajaba don Jesús Salmón, no habiendo laborado con él sino con los Ruelas, cuando esta familia abrió un taller muy grande en Guadalupe. Me explicó, también, que a ellos los había enseñado don José Legorreta y don Doroteo Parga, alumnos del Hospicio.

José Legorreta puso un taller aparte: «En este siglo cobraron fama los sarapes zacatecanos del obraje del señor Legorreta, notable sobre todo por varios que en un óvalo central incluían un retrato. En 1925 se realizaron en su taller los sarapes de Charles Lindbergh, Plutarco Elías Calles y George Washington». Parece que el taller del señor Legorreta contaba con varios telares, y que allí mismo se cardaba e hilaba la lana en torno manual. En él aprendieron muchos jóvenes que no estudiaron en el Hospicio.

Ramón Mena, en su artículo acerca del sarape en México, escribe que estuvo en el taller del señor Legorreta. Conoció de manera personal un sarape con retrato que le hizo al General Elías Calles, con la banda presidencial en el pecho y adornado con banderas tricolores en las esquinas del marco: «El tejido muy bien hecho, y el parecido con el personaje y el acabado de la obra perfectos». El sarape medía dos metros de longitud por uno de ancho, valuado en 350 pesos. El señor Legorreta también realizó el retrato del presidente de Estados Unidos, George Washington, valuado en 325 pesos.

En la exposición de arte popular de septiembre de 1925, en la ciudad de México, celebrada en la Escuela de Minería, el señor Legorreta presentó sarapes comunes cuadrados y otros para hacer cojines, al parecer con algún éxito. Muy probablemente José Ruelas aprendió con el señor Legorreta, según la tradición oral.

Doroteo Parga es otro de los artesanos que aprendió a hacer este tipo de trabajos en el Hospicio de Niños; durante algún tiempo trabajó como maestro en el taller de hilados y tejidos. Nacido en Guadalupe en 1888, abrió el taller en su casa de la

calle Rodríguez, por donde pasaba el autovía que iba de Zacatecas. Poseía algunos telares donde trabajaron Modesto Chávez y Jesús López, entre otros. Después, sus hijas le ayudaron en todo el proceso. Realizaba lo tradicional de Guadalupe: sarapes comunes, de labor, media labor, capas ruanas, jerga, frazadas, cobijas y sarapes tipo gobelino. Tejió la figura de la estatua de la libertad, un dibujo tradicional llamado «El rapto» (un charro montado en su caballo robando una doncella), vírgenes de Guadalupe, sagrados corazones.<sup>22</sup>

Según la tradición oral, la familia Ruelas salió de San Miguel del Mezquital (hoy Miguel Auza) en un burro. Tres hermanos que partieron de su casa para mejorar sus condiciones de vida, con un padre agricultor que nunca se dedicó al obraje. Se llamaban: José, Francisco y Alejandro. Según entrevistas, Francisco era el mayor, nacido al parecer en los años ochenta del siglo XIX. Le seguían José y Alejandro, respectivamente. Con seguridad no se sabe si los Ruelas estuvieron en la Escuela de Artes y Oficios como alumnos, pero es probable que José Ruelas fuera trabajador de ese plantel.

En la exposición de arte popular organizado por el Dr. Atl, a iniciativa de Álvaro Obregón, Ruelas participó con un sarape con retrato, al parecer del presidente. Tiempo después abrió su propio taller, llamado La Esperanza, en 1935. En dicho taller aprendieron sus hijos Jesús, Juan, Antonio y Aurelio.

[...] viven también en empolvado barrio de la ciudad de Guadalupe, frente a frente de la paciencia hecha piedra de Margil de Jesús y traman en telares arcaicos, sarapes que son verdaderos gobelinos. Por uno de ellos recibieron, de un prócer norteamericano, la cantidad de trescientos dólares. Esta industria, no es parecida a la antigua de Saltillo —que ya se perdió— ni tampoco a la moderna y relamida de Aguascalientes. José, Jesús y Juan Francisco Ruelas, traman su propio espíritu en las grecas bravías y dejan en las urdimbre de los estambres la figura de un corcel encabritado, a fuer de su alma misma.<sup>23</sup>

De este taller emergió el destacado tejedor Jesús Ruelas Cuevas, hijo de José. La familia Ruelas se relacionó muy pronto con el naciente Partido Revolucionario Institucional, al que varios de sus miembros llegaron a figurar en la política local. También debemos mencionar que los Ruelas se dedicaron a los negocios. Comercializaban el producto de los artesanos en los talleres de su propiedad, siendo ellos los patrones.

<sup>22</sup> Entrevista al señor Mario Ortega, artesano carpintero retirado.

<sup>23</sup> «Industria Indígena Zacatecana Marquetaría», en *Chicomostoc* (revista), mayo 29 de 1943.

La técnica de José Ruelas resultaba muy limitada, de tal suerte que sus trabajos salían «a blanco y negro o en plomos», como ellos mismos decían: «Es muy importante decir que muy al principio cuando mi padre, pocos trabajos se pintaban, por ejemplo los sarapes con retrato salía como las fotografías a blanco y negro». <sup>24</sup> Para planchar los sarapes utilizaban un procedimiento singular: calentaban cuatro hojas de hierro gruesas y al sarape le ponían cartones para que no se quemara. Las hojas de hierro calientes se colocaban encima del sarape y se dejaba hasta el día siguiente. La lana cardada normalmente se obtenía del hospicio, pues el taller de hilados y tejidos ofrecía este servicio a los artesanos.

El señor J. Jesús Ruelas, conocido y dinámico industrial establecido en la ciudad de Guadalupe y cuyos productos de sarapes son estimadísimos en toda la república y en el extranjero; se sirvió informarnos que ha adquirido un nuevo equipo para su fábrica, habiendo hecho la operación con el ingeniero Eulalio Gutiérrez, hijo del general del mismo nombre. La maquinaria que procede de Saltillo, Coahuila, está siendo instalada por técnicos en el amplio local de la calle González Ortega número 2 en Guadalupe, Zac. <sup>25</sup>

Jesús Ruelas tenía un representante: Andrés Santoyo quien vivía en la calle González Ortega núm. 8, en la capital de Zacatecas. Ruelas resultó un comerciante consumado, tenía ligas estrechas con el partido en el poder a través de su hermano Antonio, y contaba con propios trabajadores y con los de sus primos: Antonio y Roberto Ruelas Ruiz Esparza. Cuando salía a vender fuera del estado, a las ferias, llevaba los sarapes comunes, gabanes, capas ruanas, juegos de charrería y sarapes con imágenes de la Virgen de Guadalupe o del Sagrado Corazón de Jesús, realizadas por una gran cantidad de artesanos: por lo menos diez de su taller, otros cuatro de su hermano Juan, cuatro de sus primos y de otros talleres no propios de los Ruelas, como el de Doroteo Parga o de los hermanos Franco.

Un hermano de Jesús Ruelas, Juan, nos comenta algunos aspectos de su padre, José; mas se equivoca al afirmar que la tradición la inició su familia; probablemente su padre nunca le contó el origen de la misma.

Pero el asunto es que los orígenes de la artesanía que se hacía en mi familia inician cuando mi papá se vino de San Miguel del Mezquital, para mejorar a la familia y llegó

<sup>24</sup> Entrevista a Juan Ruelas Cuevas por José Guadalupe Ojeda Aguilar.

<sup>25</sup> Periódico *Actual*, 9 de agosto de 1941, p. 1, Zacatecas, Zac.

aquí a Guadalupe. Les voy a decir que desde hace siglos, bueno por lo menos uno, tanto en Guadalupe como en Villa García existían telares, los había también en otros lugares del estado, Villa García ha sido una población muy famosa y ahora en el estado ha de ser el lugar con mayor tradición. En todo caso lo que distinguió al trabajo de mi papá fue lo artístico, los sarapes con retrato. <sup>26</sup>

Juan Ruelas nunca aprendió a dibujar o a delinear, dependía de Jesús, y aunque sabía teñir la lana no lo hacía como él. A la muerte de su hermano Jesús, Aurelio Ruelas le siguió ayudando, mas la calidad de los trabajos del señor Juan nunca mejoró. Juan Ruelas, después de muerto su pariente Jesús, se convirtió en intermediario de los artesanos: les compraba barato para luego revenderlo a un precio más elevado.

Los otros Ruelas son de la familia de Francisco. Francisco Ruelas, el hermano mayor, ganó una medalla en la Exposición Universal de París en 1900 con un sarape de labor hecho de lana. <sup>27</sup> Francisco, según parece, no sabía dibujar; en una entrevista realizada a la señorita Ruiseco, alumna de la pintora hoy desaparecida, Otilia Pastrana, afirma que Otilia le ayudaba a Ruelas a hacer los dibujos para que los tejiera, por ejemplo el de Venustiano Carranza y otros políticos. <sup>28</sup>

Francisco Ruelas tuvo varios hijos, entre ellos Roberto y Antonio que se dedicaron al oficio de obrajero en un pequeño taller en la plazuela del Moral. Sin embargo, con los datos obtenidos no podemos asegurar que los hijos de Francisco Ruelas hicieran sarapes tipo gobelino. Uno de los artesanos que aprendió mucho con esta familia, es Jesús López. Según este artesano, los hijos de Francisco se dedicaron más que nada a hacer cobijas, sarapes de fantasía, de media labor, saltilleros, capas ruanas. Y según el testimonio de López sólo Antonio, al que apodaban Madero, llegó a tejer un sarape tipo gobelino. La especialidad de Roberto Ruelas Ruiz Esparza se circunscribía a los sarapes de labor, muy complicados porque en ellos se utilizan innumerables cadejos en la trama de varios colores.

Antonio Ruelas Ruiz Esparza, después de su primo Jesús, fue el que más telares tuvo con diez de ellos. Salía a vender sus sarapes fuera del estado o le pedía ayuda a su primo Jesús Ruelas Cuevas. Lo cierto es que, tanto Antonio como Jesús, patronos de un número considerable de artesanos, sólo se dedicaban al comercio. El taller de

<sup>26</sup> Juan Ruelas Cuevas entrevistado por José Guadalupe Ojeda Aguilar.

<sup>27</sup> Vidal, Salvador. *Continuación del bosquejo histórico del señor Elías Amador*, t. IV, p. 321.

<sup>28</sup> Ramírez Ruiz, José Manuel. *Otilia Pastrana, pintora*, en: *El Sol de Zacatecas*, suplemento cultural, sábado 11 de mayo de 1998.

Antonio Ruelas no resultaba tan sofisticado como el de su primo Jesús; parece que éste le cardaba e hilaba la lana en sus máquinas.

Roberto Ruelas Ruiz Esparza tuvo varios hijos; tres de ellos, Gilberto, Encarnación y Juan Antonio, se dedicaron a trabajar los telares. No obstante ninguno de los tres aprendió a teñir la lana o a dibujar; los tres acudían con José Luis Ibarra para que les hiciera el patrón, se los delineara y les diera la lana teñida.

Los mejores tejedores fueron Gilberto y Encarnación. Encarnación Ruelas comenta que él aprendió a tejer con su papá y su tío Jesús. Comenzó a la edad de doce años, haciendo sarapes de los más sencillos, después más difíciles hasta que pudo realizar sarapes tipo gobelino o de recorte.

Recorte le decimos a los sarapes con fotografía de personas, aunque también se hacen con figuras de animales y águilas, caballos corriendo o con imágenes de santos. Mi primer sarape con dibujo fue el escudo de la cervecería Moctezuma.<sup>29</sup>

El señor Encarnación Ruelas realizaba con su papá flecos para las capas en telares de un metro por 90 cm. de ancho y 1.20 de largo. Después, continuó con sarapes de fantasía, que son solamente listados y de media labor y de labor, o saltilleros como le llamaban ellos. Con el tiempo desarrolló más habilidades y pudo hacer sarapes con dibujos como el rapto: «Que se roba la muchacha y la lleva en un caballo y la lleva aquí en los brazos, todo el caballo como que va corriendo y él la lleva en los brazos que se lleva a su novia».<sup>30</sup>

Este artesano realizó una cantidad significativa de trabajos bajo la dirección de José Luis Ibarra Robles, excelente y minucioso tejedor al que gusta su trabajo y lo ama en realidad. Aparte de su trabajo en los sarapes, durante mucho tiempo laboró en la Comisión Federal de Electricidad gracias a su afición al béisbol. Él mismo señala que la venta de un solo sarape tipo gobelino cubría su sueldo de tres meses en la Comisión.

El hacer este trabajo se lleva de cinco a seis horas diarias durante un mes, o mes y medio y como es lógico, cansa mucho la vista, puesto que se pone especial cuidado, ya que un sarape hecho a mano, tiene que verse igualmente tejido por los dos lados, como comenta el señor Ruelas. Con una experiencia de cincuenta años, don Chonene, y con la ayuda en el dibujo de Modesto Chávez, ha realizado numerosos trabajos desde la foto del

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> Entrevista con Encarnación Ruelas Padilla.

papa Juan Pablo II, la virgen de Guadalupe, que es la más solicitada y otras imágenes religiosas, hasta el de muchos artistas y figuras públicas como Yolanda del Río, Sergio Jiménez, Vicente Fernández, Pedro Infante, y el del zacatecano Antonio Aguilar.<sup>31</sup>

Uno de sus hermanos: Gilberto Ruelas, aprendió a tejer con su padre Roberto. Gilberto, un excelente artífice, que bajo la orientación del señor Ibarra, ejecutó un gran número de sarapes tipo gobelino. Maestro durante 30 años del taller de hilados y tejidos de la Escuela Secundaria Federal Núm. 1 de Zacatecas, sus alumnos más sobresalientes fueron José Antonio Morúa y su propio hijo Juan José.

Gilberto Ruelas, hombre sencillo, además de dedicarse a ser tejedor, gustaba de la vida campirana. Le encantaban los animales; su mayor pasión, los gallos de pelea. Trabajó durante muchos años al lado del señor José Luis Ibarra Robles. Juntos establecieron dos talleres: uno al lado del Mesón de la Luz, en la calle Colegio Militar (antes, Del Tránsito) y otro más al oriente, sobre la misma calle. A pesar de que el señor Gilberto Ruelas se repartía entre sus múltiples actividades, nunca dejó un trabajo sin entregar; profesional en su oficio sabía que, de los Ruelas, resultaba ser el mejor tejedor.

El menor de los hijos de Roberto Ruelas es Juan Antonio Ruelas Padilla, hombre de negocios dado a la tarea de comercializar lo realizado por sus trabajadoras. Aunque Ojeda Aguilar asegura que Juan Antonio ha realizado varios sarapes tipo gobelino, Ruelas muestra uno como propio, se investigó que ese sarape en realidad lo hizo José Antonio Morúa. Al parecer, Juan Antonio nunca ha hecho uno de este tipo.

### III— DELINEANDO FINO

Un buen día me armé de valor y le dije a mi padre que yo quería aprender a tejer en el telar. Primero me miró muy serio y me dijo que eso no era para mí, que sería mejor que yo estudiara, que me convirtiera en un profesional. Yo creo que le di tanta lara que al fin me enseñó a tejer, primero cosas sencillas como el fleco de las capas ruanas. Después aprendí a tejer grecas charras y arabescas, grecas que había aprendido de Ibarra. Un día estaba ayudándole a tejer un sarape con el retrato de la esposa de don Jesús Salmón, cuando, sin decir agua va, empezó a relatarme la historia de José Luis Ibarra, su compadre. El señor Ibarra era padrino de uno de mis hermanos mayores.

<sup>31</sup> Rodríguez Brenda. «Rostros inmortalizados en sarapes», en: periódico *Imagen*, sábado 10 de octubre del 2001.

Ibarra, como le decía mi papá, nació en medio de la turbulencia cristera el 11 de febrero de 1928, como mi padre, bautizado a escondidas en casa particular. Mi padre e Ibarra eran del mismo año.

Hay una anécdota interesante, por cierto, respecto a su nombre. Mi padre me dijo que todos sus compañeros le decían Jesús porque así lo bautizaron. Cuando Ibarra tuvo que hacer el servicio militar, se llevó un chasco al solicitar el acta de su nacimiento: se encontró nada más la de José Luis, un hermano mayor que murió y del que nunca notificaron su defunción. Sin inmutarse, Ibarra le dijo a la secretaria del Registro Civil que él era José Luis, y así quedó registrado.

José Luis Ibarra recibió de su abuelo materno las primeras letras y clases de dibujo. En su adolescencia trabajó en la farmacia de Pedro Moreno, ubicada entonces en la calle Madero, y allí permaneció durante muchos años. En aquellos tiempos Guadalupe convenía con la imagen de pueblo pequeño, con muy pocas fuentes de trabajo; la gente en su mayoría se dedicaba a la agricultura, pocos al comercio y un número muy reducido a las artesanías o a la industria. Entonces eran ya un recuerdo la carrocería de Serapio Galván y la fábrica de hilados y tejidos La Zacatecana. Por esos tiempos estaban los talleres de Jesús Salmón Chávez, de los Ruelas y el de Doroteo Parga. En la calle principal, hoy Colegio Militar, se encontraba la Harinera de Zacatecas y en las afueras del pueblo la Industrial, fábrica de ladrillo refractario de los Ruiz Esparza y Sescosse.

Antes de que entrara al taller de Jesús Ruelas, José Luis Ibarra había recibido algunas clases de dibujo y de pintura de su abuelo Andrés M. Robles, quien fuera maestro en el Hospicio de niños. Ibarra ya sabía cuadrangular un dibujo y hacerlo en grande, y había hecho algunos trabajos a la acuarela antes de entrar a trabajar con los Ruelas.

Como a todos los trabajadores de Jesús Ruelas, al principio a José Luis Ibarra se le encomendaron tareas sencillas: hacer canillas de carrizo, de oate, elaboración de cadejos en el torno, cardar la lana e hilarla y teñirla. Sus primeros tejidos fueron flecos para las capas ruanas, después sarapes gemelos, sarapes de fantasía, juegos para charros, consistentes en sarape pequeño, mantilla para el caballo y gabán. Ibarra también hizo sarapes de labor o media labor pie de hilaza que llevan muchos cadejos, capas ruanas, etc. Ya cuando tenía bastante tiempo tejiendo, en una ocasión le mandaron a hacer a don Jesús Ruelas muchos sarapes con el logotipo de la Cervecería Moctezuma, y allí se entrenó bastante en la técnica del recorte. Después hizo sarapes con dibujos distintos como El charro de la cerca, El rapto, La siembra, El caballo corriendo, una china poblana con su caballo, La mujer dormida, la Virgen de Guadalupe, el Sagrado Corazón de Jesús, La leyenda de los volcanes, y otros.

De allí aprendió Jesús Ibarra a hacer sarapes; e Ibarra como buen alumno sobresalió mucho más que ellos, porque él se dedicó a teñir los colores de la cara, porque antes nada más se usaban determinado número de tonos y Jesús Ibarra teñía los necesarios para que saliera una cosa perfecta; entonces fue de don Jesús Ruelas Cuevas el mejor alumno que hubo, y hasta la fecha no ha habido quien haga unos sarapes tan finos y tan bien acabados como los hizo Jesús Ibarra.<sup>32</sup>

Según Jesús Salmón Álvarez, Jesús Ruelas nunca varió su técnica. Hasta su muerte siguió usando sólo cinco tonalidades para el rostro; el delineado resultaba burdo, la división en claros y sombras muy evidente, por lo que el retrato no resultaba nítido, le quedaba rayado. Cuando José Luis Ibarra entró a trabajar con Ruelas, en un principio siguió haciendo los sarapes como Ruelas se los pedía; sin embargo, él mismo observaba que no resultaban tan reales como una pintura al óleo o una fotografía. Como ya se mencionó, Ibarra conocía sobre los colores y su combinación, del dibujo y de sustancias químicas por su anterior trabajo en la farmacia. Con tales conocimientos Jesús Ruelas empezó por confiarle trabajos de mayor dificultad, e Ibarra introdujo primero 12 y luego 18 tonalidades para la cara, combinando dos tipos de anilinas y cochinilla. Uno de sus primeros trabajos con esta nueva técnica recayó en el retrato del obispo Nuño en sus 25 años como sacerdote.

Al casarse, en 1954, dejó el taller de Jesús Ruelas para instalar el propio en la calle La Granja; en él realizó varios sarapes, investigando sin embargo cómo mejorar su trabajo. Optimó la técnica del teñido y obtuvo hasta 25 tonalidades, por consiguiente el delineado lo trazó más fino, más detallado. Ibarra siguió realizando sarapes con lana pura, no obstante que el costo de ésta aumentó, y la mayoría de los artesanos optaban por el acrilán para el fondo del sarape. No se vende acrilán del color de la piel, de modo que las tonalidades para el rostro del retratado Ibarra las seguía teñiendo en lana.

Posteriormente trabajó de manera eventual en el Instituto Zacatecano de Bellas Artes, dando clases de tejido en telares, así como en el grupo coral del mismo Instituto. Para ese entonces don Jesús Ruelas ya había fallecido, su hijo vendido los telares y se había marchado a los Estados Unidos. A iniciativa de Ibarra se estableció un taller colectivo en la Calle del Tránsito, a un lado del Mesón de la Luz. Allí trabajan Gilberto Ruelas, Jesús López, Encarnación Ruelas, Conrado Ruelas, Juan Manuel Ibarra, entre otros. Es necesario aclarar que ninguno era patrón, sino inte-

32 Entrevista con el señor Mario Ortega, artesano carpintero retirado.

grantes todos y dueños de su tiempo e instrumentos de trabajo. Salvador Basurto Escalera se convirtió en intermediario de estos artesanos durante mucho tiempo, después Juan Ruelas Cuevas.

Más tarde trasladaron el taller sobre la misma calle Colegio Militar, pero más al oriente. Esto se logró en el sexenio del gobernador Pedro Ruiz González (1968-1974), gracias a un préstamo obtenido del Consejo Estatal de las Artesanías. Tanto en estos talleres como en otros propios, José Luis Ibarra les delineaba los dibujos a sus compañeros y les teñía la lana con las tonalidades convenientes.

Hay que distinguir el tejedor del director de la obra o diseñador. Inmediatamente después de Jesús Ruelas, José Luis Ibarra Robles dirigiría la obra y haría los diseños. Cuando los clientes del señor Ibarra llegaban con una fotografía, Ibarra la cuadrículaba y dibujaba en tamaño real para después delinearla. Delinear es dividir las zonas oscuras de la cara de las más claras para otorgarles un número, correspondiente a una tonalidad de la lana teñida. Cualquier trabajo que realizaran los Ruelas, Eusebio Salas o Jesús López, lo delineaba Ibarra, además de asesorarles en el tejido. Entonces el maestro de la obra, el director de la misma, era José Luis Ibarra; los demás sólo buenos tejedores. Es cierto que no cualquier tipo de tejedor, porque no cualquiera sabía entretejer los retratos.

A este respecto menciona el señor Jesús López: «Uno que me ayudó mucho fue Jesús Ibarra, en una foto, cuando estaba el gobernador Ruiz González y allí fue donde me animé porque el gobernador en ese tiempo nos entrevistó y allí me tocó hacer ese sarape de Luis Echeverría, pero fue el único que hice, ya de ahí más ya no hice, sí hice muchas figuras de guacamayas y las que ya le dije, les ayudaba a los demás en lo fácil, ¿verdad?».<sup>33</sup>

En 1966 se fundó la Escuela Secundaria Federal Núm. 1 «J. Jesús González Ortega», en la ciudad de Zacatecas, e inmediatamente se instalaron varios talleres; entre ellos el de hilados y tejidos. En este taller dieron clases Gilberto Ruelas y José Luis Ibarra. Ibarra ya tenía bastante experiencia en Pachuca, Hidalgo, y en el IZBA. En esta secundaria trabajó hasta el día de su muerte en 1991, y enseñó a varias generaciones. Es muy seguro que estos dos artesanos fueran invitados a trabajar gracias a la calidad de sus obras. Hay que recordar que Aurelio Ruelas seguía dando clases en el Internado Núm. 9 y al que nunca se invitó a dar clases en la Secundaria.

Cuando Pedro Ruiz González estuvo como gobernador de Zacatecas, los sarapes tipo gobelino tuvieron mucho auge; el gobernador le mandó hacer varios trabajos

<sup>33</sup> Entrevista a Jesús López, artesano retirado.

a Ibarra para enviarlos como regalo al extranjero. Ruiz González formó en 1969 el Consejo Estatal de las Artesanías, con la idea de impulsar estos y otros trabajos. Desgraciadamente, dicha asociación se desintegró por malos manejos administrativos.

Hay varias características que distinguen los sarapes de Ibarra de sus contemporáneos. Por un lado su monumentalidad. Ibarra gustaba no sólo de hacer los rostros, sino que iba siempre más allá. Por ejemplo, el retrato del papa Paulo VI lo realizó de cuerpo entero, sentado en su silla; el del emperador de Japón, Hiroito, lo tejió de pie con todas sus preseas. Con el retrato del presidente López Mateos, Ibarra le sugirió la postura de cómo se vería mejor. El de Isabel de Inglaterra con su corona, casi de cuerpo entero, fue regalo de la señorita Zacatecas a la reina, durante su participación en Miss Mundo en Londres. José Luis Ibarra nunca buscaba clientes, no realizaba sarapes para buscarles comprador: siempre los tenía pedidos.

Con base en entrevistas realizadas, podemos comentar que todos los artesanos de Guadalupe le tenían un gran respeto y admiración al señor Ibarra.

yo aprendí mucho con él, con Ibarra, me arrimaba mucho con él y me decía súbbase, súbbase al telar, pos sí si me sirvió, lo que aprendí sí me sirvió, porque ya le digo yo no sabía hacer figuras y él me enseñó mucho a hacerlas, a acomodar los colores y tenía yo problemas con la figura, con el sarape y él me decía como hacerle e iba y le pedía consejo, le decía oiga venga a ver esto, a ver cómo va e iba y me decía hazle esto y de este modo, este color no le va aquí bien, ponte listo; el señor Ibarra era el maestro de toda la mata de aquí de artesanos de Guadalupe, porque no había otra persona, bueno sí había pero no le daba, como le diré, no había quien le diera más presentación a la figura, a la fotografía, cualquier figura para él no era dificultad; ya le digo, un hombre muy trabajador y pos sabía muchas cosas, desde pintar colores, los colores que llevaba la cara en el dibujo él mismo los elaboraba, los pintaba, los teñía, él tenía sus colores especiales para darle más presentación a la fotografía, y claro, quedaban idénticos.<sup>34</sup>

Con la muerte de este artesano la calidad de los trabajos empezó a declinar, algunos que dependían de él para el delineado decidieron dejar de hacer retratos. Caso del señor Jesús Salmón Álvarez, que también hacía retratos en marquetería, o José Antonio Morúa, tejedor.

Los sarapes creados en Guadalupe Zacatecas son hechos a mano en un telar de madera,

<sup>34</sup> Entrevista con Jesús López, artesano retirado.

en pie de hilo o pie de hilaza; el material se mete al telar y sobre éste se trabaja lana o acrilán para lograr la creación de los sarapes [...] Guadalupe Zacatecas es un lugar que se ha caracterizado porque ahí se hace este tipo de trabajos que prácticamente no se consigue en otro lado del país y el mundo, al grado de que en Estados Unidos de Norteamérica hay colecciones particulares de este tipo de trabajos. De los grandes en este ámbito fue el maestro José Luis Ibarra (q.c.p.d) quien realizó trabajos de fotografías en sarapes y él mismo efectuaba las diferentes tonalidades con una técnica particular.<sup>35</sup>

La mayoría de los artesanos entrevistados, veían al señor Ibarra como el que más sabía y el que realizaba trabajos más hermosos. «Hubo un artesano que no era de la familia, Ibarra, no sólo hacía trabajos muy hermosos sino que los comercializaba muy bien y tuvo el mérito de enseñar a mucha gente en escuelas y en su casa».<sup>36</sup> Ergo, el señor Ibarra se constituía como el director de las obras que se realizaban, de los sarapes tipo gobelinos: él delineaba los trabajos para los demás y les ofrecía la lana teñida con las tonalidades para la cara, incluso sugería los colores que debían acompañar al retrato.

Que yo recuerde la única persona que yo conocí que hacía ese trabajo era precisamente el maestro Ibarra. Para mí yo lo tomé como si fuera el director prácticamente de todos esos trabajos de artesanías, por lo menos de las fotografías, porque, bueno a veces tenemos el concepto de que en los sarapes es solamente el tejido, no, aquí yo percibí que había un conocimiento mucho más allá, lo que viene siendo el dibujo, lo que viene siendo el delinear, el delinear no es más que, se dice, recortar las sombras para que se identifiquen las sombras de los tonos más claros o más oscuros y a la vez irlas numerando, es lo que hacía él, prácticamente dirigía la obra, él le daba la numeración, el número que ponía es el número del color, era el color que la persona que tejía tenía que tejer, a la vez también que esos colores no se vendían en el mercado, esos colores él mismo los teñía, los teñía en lana, lo que es la fotografía, lo que vienen siendo los tonos de la piel, eran teñidos por el profesor José Luis Ibarra.<sup>37</sup>

En abril de 1989 el periodista Óscar Fernández le hizo una entrevista a Ibarra

35 Morúa, Verónica, «El tradicional sarape zacatecano en las instalaciones de la feria», en: *El Sol de Zacatecas*, martes 19 de septiembre de 2000, pp. 6-7.

36 Entrevista al señor Juan Antonio Ruelas por José Guadalupe Aguilar, en *Guadalupe, Zacatecas, artesanos y artesanía textil*, 2002, Colegio de Bachilleres.

37 Entrevista a José Antonio Morúa Villa.

Robles para Televisa Zacatecas. El motivo: dar a conocer el sarape tipo gobelino que este artesano tejía con el retrato del papa Juan Pablo II, solicitado por la Parroquia de Guadalupe. Óscar Fernández comentaba: «Los sarapes confeccionados por José Luis Ibarra son conocidos en varias partes del mundo, algunos presidentes de México, como Adolfo López Mateos, ordenaron varios trabajos de sarapes para ser obsequiados a reyes, estadistas y primeros ministros».<sup>38</sup> En esa entrevista Ibarra Robles explica algunos procedimientos básicos en la confección del sarape, y además expresó: «Cualquier trabajo es bueno, pero, si por ejemplo, el trabajo lleva aparte de la dedicación, aparte del empeño, también un poco de calor humano, me figuro que llena mejor el objetivo».<sup>39</sup>

Podemos afirmar que el señor Ibarra alcanzó maestría en su arte porque a la originalidad de sus obras le imprimió un valor agregado. La solidez de su tradición, lejos de restarle carácter, avivó una factura que nunca trastocó ni abandonó su sentido estético. Ibarra devino dueño de un arte en movimiento, de una maestría que fluye.

Día con día Ibarra perfeccionaba su técnica; para conseguirlo manipulaba y utilizaba los materiales con imaginación y destreza; se abocaba, ante todo, a conquistar la unidad plástica. Asimismo, con el conocimiento y desarrollo de sus habilidades, logra transmitir lo mágico y la belleza de este arte.

En Guadalupe, la tradición textil tiene por lo menos siglo y medio, sin tregua en su transmisión de saberes, necesarios para el arte del tejido. La transferencia de saberes no quedó como acto aislado, pues se continuó realizando. Podemos decir, entonces, que nuestra tradición textil, nunca se redujo a patrimonio exclusivo de familia ninguna, distintos artesanos han contribuido y continúan contribuyendo a su enriquecimiento. Finalmente, creemos que nuestros artesanos son parte de nuestro patrimonio, pues la tradición ha servido para darle comprobada identidad a nuestro pueblo.

#### IV.— TEJIENDO LA TRADICIÓN

Debo mencionar como otro amigo de mi papá a don Modesto Chávez. Mayor que Ibarra y que mi papá, también aprendió con don Jesús Ruelas; pero, según palabras

38 Entrevista al señor José Luis Ibarra Robles por Óscar Fernández, NOT113, Televisa Zacatecas, abril de 1989.

39 Entrevista al señor José Luis Ibarra Robles por Óscar Fernández...

del autor de mis días, no «le llegaba» a Ibarra. Modesto Chávez nació en Tacoaleche, comunidad de Guadalupe, Zac., en 1922; su padre se dedicaba a la agricultura y su madre al hogar. A los 21 años conoció el taller de Jesús Ruelas y entró a trabajar con él, primero como barrendero, lavadero de lana, hasta manejar la máquina cardadora. Hombre que no tuvo estudios y tampoco clases de dibujo, aprendió en el taller de Jesús Ruelas todo el proceso de elaboración de los sarapes, hasta realizar sarapes tipo gobelino.

Empecé desde el principio a la lavar la lana, a barrer, era lo que, cuando fui a pedir chamba, me dijo Don Jesús: sí, cómo no, pero aquí vienes como barrendero y ayudarle al que lava lana y ayudarle al tintorero; era lo que hacía, ya trabajé una temporada y luego después me cambié porque él tenía maquinaria, tenía una maquinaria cardadora, una hiladora pabilera, y ya con el tiempo me dijo: te vas a la cardadora; porque el que estaba en la cardadora se llamaba Cleto, cantor del convento, Cleto Moreira, ahí estaba encargado de la cardadora y como él se salió me dijo Don Jesús: tú te vas a la cardadora; órale pues, y allí estuve una buena temporada, dos años pos ahí, más o menos. Por cierto allí me raspé una mano porque se me fue entre la carda, estaba novato yo allí, se me fue, tengo esos dos dedos así porque me los llevó la carda.<sup>40</sup>

El señor Chávez ha realizado una gran cantidad de trabajos, como el retrato de la princesa Diana, el del ex-presidente Vicente Fox, entre otros. Desgraciadamente no mejoró la técnica que aprendió de su maestro.

El primer trabajo con la técnica del recorte, lo realizó con base en un dibujo con el tema de campesinos sembrando, esbozo tradicional entre los artesanos de Guadalupe; Jesús Salmón Chávez también lo realizaba pero con la técnica de la marquetería. «Así se le nombra a lo que se hace para hacer un dibujo. Las figuras a todo le nombramos recorte, para los retratos es recorte y él me dijo, pero se me pasó si había hecho allí algún retrato o había hecho puras figuras, no sé, para que digo mentiras, dijo, llegó ese hombre y empezaron a hacer recorte, allí en el Hospicio».<sup>41</sup>

Aprendió algunos elementos básicos del dibujo que le enseñó Jesús Ruelas y con eso delineaba sus trabajos, manejando sólo 18 tonalidades para recrear el rostro:

40 Entrevista a Modesto Chávez por Hugo Ibarra, 14 de julio de 2006, 5. p. m.  
41 Entrevista a Modesto Chávez...

él los hacía a mano, los aplicaba a mano a lápiz y yo vine aprendiendo todo de con él [Jesús Ruelas] porque siempre fui muy fisgón, todo el tiempo me gustaba ver cómo hacía las cosas, todo me pegaba a ver, cuando estaba amplificando un retrato yo estaba pegado con él viendo ahí con él, y él me decía: quieres aprender verdad; le digo, no, ahí nomás quiero ver cómo le hace; pero ya con el tiempo le dije: yo tengo que amplificar un mono pos ya había visto cómo le hacía y todo y sí, si lo amplifiqué, como dos o tres todavía los amplifiqué yo, pero era viendo, porque ni siquiera para hacer el recorte, no voy a decir, que me enseñó don Jesús Ruelas, no, con él trabajé mucho, con él empecé a hacer retratos pero yo aprendí aquí en mi casa, solo. Había una figura que le nombrábamos que la siembra, era una yunta de bueyes y el que iba con el arado y el sembrador; era una figurita muy bonita.<sup>42</sup>

A la muerte de Jesús Ruelas, Modesto Chávez pasó a ser trabajador de Juan Ruelas Cuevas. Con Juan no aprendió más, pues Modesto Chávez tenía algunas competencias de las que Juan carecía, como teñir la lana y delinear los retratos.

Yo mi telar, mi telar que tenía pero ese lo tenía desde que trabajaba con Don Jesús Ruelas; yo tenía mi telar, después ya ahí en ratos trabajaba yo en mi telar, no tenía clientela, pero de vez en cuando, y ahí fue el momento que me dediqué más a hacer cobijas, hacía una o dos cobijitas a la semana porque tenía que hacer todo, cardar, lavar lana, hilarla, apenas alcanzaba hacer unas dos cobijas a la semana, pero con eso me ayudaba porque yo no era todavía casado, nomás tenía a mi padre y a mi madre, que tenía que sacar el chivo para ellos y con eso me ayudaba y precisamente por eso, cuando me hablaban por allá que vente acá que tenemos una chamba, me iba, por eso anduve con don Juan Ruelas, con Arturo, con Antonio. Al único que no le trabajé fue a otro hermano de los Ruelas, cómo se llamaba ese hombre, no, no me acuerdo del nombre. No, ese hombre se dedicó a trabajar en el internado porque yo tanteo que cuando don José Ruelas se salió del internado, dejó a ese hijo en el internado, ahí lo dejó trabajando, ahí. Aurelio Ruelas se llamaba, a él no le trabajé pero a los demás sí.<sup>43</sup>

Otra de sus virtudes consistía en salir a la busca de cliente, o bien hacía el trabajo y buscaba luego a quien venderlo. Estableció una red de comercio entre Teocaltiche, Guadalupe y Saltillo. Los campesinos le llevaban lana para que les hiciera cobijas, y

42 Entrevista a Modesto Chávez...

43 Entrevista a Modesto Chávez...

como él llevaba, solo, todo el proceso, carecía de tiempo para los sarapes comunes, como los sarapes de Saltillo en muchas ocasiones le mandaron hacer sarapes de Saltillo. Además, a don Modesto, por humildad, no le interesaba firmar dichos sarapes; esa es la razón por lo que ahora los tejedores de la capital coahuilense aseguran que de allí salió este tipo de trabajos.

Para este artesano los sarapes antiguos son mejores, porque se hacían con pura lana y no se utilizaba acrilán:

En calidad sí porque eran de pura lana, ya horita es de puro acrilán y en ese tiempo era pura lana, todo era de lana, todos los sarapes que se hacían eran de pura lana, pero había una fábrica en Aguascalientes, se llamaba la fábrica *Guadalupe*, allí trabajaban la lana finita para los sarapes y ahí compraban don Juan y don Jesús Ruelas, yo todavía llegué a comprar allá la lana, se acabó la fábrica y empezó el acrilán y hasta la fecha puro acrilán. Me mandaron a mí hacer una capa, pero la querían de lana, les dije es que ya no hay, ya no hay, ya no hay material de lana, se necesita una muy finita, pos a ver cómo le hace, pos cómo quiere que le haga, pos en fin déjenme a ver cómo le hago, yo la trabajo y pos tuve que arreglar la lana a mano, la cardé, la hilé, la teñí y todo, pero claro que vale bien carita por todo el trabajo; sí, sí eran mejores los telares de ese tiempo.<sup>44</sup>

Él llevaba a cardar la lana con Doroteo Parga, quien tenía dos cardadoras con dos pabileras cada una. Después, cuando don Doroteo Parga dejó de tejer al vender sus telares, Chávez siguió cardando su lana de manera manual. Los trabajos de Modesto Chávez están en muchas partes del mundo, tantos ha hecho que ha perdido la cuenta. De los que podemos citar: Augusto Pinochet, la princesa Diana de Inglaterra, Ernesto Zedillo, Vicente Fox, el papa Juan Pablo II.

Alguien que aprendió muy bien a tejer es José Antonio Morúa. Nacido en Guadalupe en 1959 de padres oriundos del lugar.

El señor Morúa ha realizado un gran número de fotografías elaboradas a mano sobre un telar, informó que la persona que le manda hacer este tipo de trabajos, únicamente le entrega una fotografía de quien se va hacer, él la manda amplificar, haciendo posterior-

44 Entrevista con Modesto Chávez...

mente un recorte de sombra sobre ésta, así como de la cara, anillos u objetos que traiga consigo. Para hacer la cara es necesario contar con una variedad de tonos diferentes ya que se usan alrededor de 20. Este trabajo lo aprendió mientras estudiaba en la Secundaria Federal J. Jesús González Ortega, de esto ya 17 años, posteriormente le gustó y comenzó a trabajarlo, después surgió su inquietud por hacer las fotografías, sobre esto lo ayudó a poner mucho empeño y lo logró prontamente. «Aproximadamente me tardo un mes y medio en terminar una fotografía, ya que más que trabajo es sumamente laborioso. Mi trabajo lo hago con hilo estambre, pero para formar las caras utilizo lanas», dijo José Antonio. En la ciudad de Zacatecas las personas que elaboran las fotografías sobre un telar son contadas, ya que únicamente se cuenta con aproximadamente diez gentes que lo hacen. Entre las fotografías que ha hecho Morúa, podemos mencionar a varios charros, así como a Vicente Fernández, Carlos Salinas de Gortari, Ronald Reagan, Arturo Durazo Moreno, Juan Arévalo Gardoqui, Porfirio Muñoz Ledo, la señora Elizabeth Hoffman de Borrego, Yolanda del Río, Alicia Juárez, David Zaizar, etc.<sup>45</sup>

Morúa estudió en la Secundaria Federal Núm. 1, al lado de Gilberto Ruelas, en 1972. Tiempo después, aprendió a delinear solo, desgraciadamente no se dedica a los tejidos. ¿La razón? Porque, según él, no es económicamente sostenible la actividad textil. Antes de que terminara la secundaria, Morúa le pidió a Gilberto Ruelas que le diera trabajo en su casa. Ruelas accedió de muy buena gana; siempre mostró bastante interés por los sarapes. Estuvo posteriormente trabajando con Juan Antonio Ruelas Padilla, hermano de Gilberto, allí empezó a delinear él mismo sus propios retratos. Ingresó a trabajar a la Universidad Autónoma de Zacatecas como bibliotecario en 1986. En un principio alternaba ambas actividades, gracias a un telar comprado al señor Ibarra; sin embargo las cuestiones económicas le impidieron continuar con su trabajo como artesano. Asegura que le gustaría volver a hacer este tipo de obras; que se siente con las habilidades suficientes para hacerlas.<sup>46</sup>

Las obras de Morúa fueron siempre de gran calidad, de tal suerte que en él ha recaído la tradición de más de ciento veinte años en Guadalupe, sin embargo no se ha dedicado a tejer, algo muy lamentable porque es uno de los mejores tejedores de éste género, vivos aún.

45 *El Momento*, domingo 15 de enero de 1989, Zacatecas, Zac.

46 Entrevista a José Antonio Morúa, 22 de septiembre del 2006.

## V—. MI ÚLTIMA PUNTADA

Mi padre murió hace algunos años, cuando yo aún no terminaba de aprender. Para ese entonces ya había muerto el señor Ibarra, y aunque no habían muerto ninguno de los Ruelas ni Modesto Chávez, a mí ya no me interesó aprender a tejer. Sin embargo, me quedó la espinita de cómo contribuir a la tradición. Yo no tejo lana, tejo palabras. Al fin de cuentas los textos son tejidos de ideas que hilvanamos con la aguja del lenguaje. Aquí va mi consideración sobre esta artesanía de Guadalupe.

¿Qué es arte, y arte popular o artesanía? Esta cuestión no es ociosa, pues no han quedado del todo claras las respuestas que hasta ahora se ha dado. Por otro lado, lo que se pretende es establecer en qué momento se deslindaron las bellas artes de las populares. Asimismo, propongo una pregunta, base de este trabajo de investigación: ¿Cómo se pueden considerar a los sarapes tipo gobelino hechos por los tejedores de Guadalupe?

En Grecia, *techné* significaba una forma de aprendizaje especializado, según Platón: la pintura, el bordado y la construcción de barcos. El vocablo aparece asociado a las habilidades manuales, pero ya desde Aristóteles se habla también de técnicas intelectuales como la oratoria.<sup>47</sup>

El término *techné* devino *ars* que significa habilidad, y hace referencia a las acciones que requieren una especialización. El hecho más sobresaliente, en el proceso de la institucionalización del arte respecto de la artesanía, es la formación de las ciudades modernas. En el período medieval se estableció una contraposición nítida entre artes liberales y artes serviles o mecánicas. La enseñanza de las artes mecánicas apareció opuesta a las liberales, técnica abstracta y reservada para las clases sociales privilegiadas.

Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, la enseñanza de las artes liberales se impartía en las facultades, donde se obtenía el título de bachiller y luego el de maestro. Estos títulos permitían acceder a las facultades superiores. En la Edad Media se designó con el término «artes», a las liberales que son siete, divididas en dos grupos: el Trivium (gramática, retórica y dialéctica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música).<sup>48</sup>

Las clases populares, los campesinos, pequeños comerciantes y todo hijo de ciudadano de recursos limitados, tenía la posibilidad de colocar a su hijo como

47 Diccionario de hermenéutica, Universidad de Deusto, Bilbao, España, 2006.

48 Diccionario de estética, Akal, 1999.

aprendiz en un taller. Ahí aprendían, además de leer y escribir, rudimentos de matemática y geometría, aplicables a un oficio. Las corporaciones o gremios eran los que reglamentaban el aprendizaje. Incluso en un principio a la pintura o arquitectura no se les consideraban artes, sino más bien oficios que servían a un patrón.

Lo que nosotros consideramos como artistas: Paolo Ucello, Miguel Ángel o Leonardo, en realidad eran artesanos en el Renacimiento. Lo mismo sucedió con los pintores, escultores y arquitectos de la Nueva España. Ahora consideramos como artistas a Miguel Cabrera o a Nicolás Rodríguez Juárez, pero en su tiempo, eran artesanos, regidos por una serie de ordenanzas propias de su gremio.

La agrupación de los artesanos en «gremios», favorecida por el contexto urbano en que se desarrollaba su actividad, presentará una doble vertiente respecto a la diferenciación institucional del arte. Por un lado los artistas alcanzarán mayor prestigio en la ciudadanía, por la influencia de las funciones orgánicas y corporativas que desempeñan los gremios. Estos elevan el prestigio social de sus miembros. En oposición, el fijar y perpetuar una tradición técnica, tendían a nivelarlos, dejando de lado la creatividad y la individualidad. Comienzan así los conflictos entre los artistas y los gremios. Se inicia aquí la búsqueda de la independencia institucional. La nueva independencia y prestigio social de los artistas encontrará su soporte ideológico en la expansión del humanismo.<sup>49</sup>

En ese sentido los tejedores de tapices tenían el mismo respeto que un pintor. También eran considerados como artesanos y estaban regidos por reglas del gremio. La diferenciación empezó con la Ilustración. Así como la razón se emancipaba y salía de su sueño dogmático, también sucedió con las artes.

La elaboración teórica y la consagración de esta diferencia entre arte y práctica secular son tardías; no es hasta el siglo XVIII cuando los filósofos empiezan a hablar de arte en el sentido en que hoy lo entendemos. Aquí se encuentra la diferenciación entre bellas artes y artes mecánicas o serviles.

Según José Ferrater Mora, la ambigüedad del término arte refleja, todavía hoy, el carácter heteróclito de los objetos o actividades mismas que designa. Lo que se aprecia como artístico en un momento histórico no es independiente de las transformaciones culturales que hacen ver artes donde la generación anterior no veía sino productos sin interés.<sup>50</sup>

La historia de la filosofía muestra un repertorio de intentos, por definir lo que es

49 Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos*, Ediapsa, México, 1954, p. 89.

50 Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, t. 1, Barcelona, España, 1988, p. 127.

el arte. Según la escuela de que se trate se ha hablado de: intuición, expresión, representación, proyección, sublimación, evasión, simbolización, formalización, abstracción. Aristóteles es el primero en hablar del arte como mimesis, imitación de la realidad. Proust retomó esta teoría para invertirla: es mimesis pero de lo particular, de lo atípico, de aquello que se no es escapa porque no es habitual. Ya no será como en Kant «lo que complace» o el objeto de un juicio de gusto,<sup>51</sup> sino manifestación sensible de algo que trasciende a la apariencia: la naturaleza, Dios, etc. La difícil tarea del arte es, según Schiller, «elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible».

La estética moderna relaciona las Bellas Artes con el genio; la genialidad es lo que de alguna manera separa a aquellas de las artes mecánicas o serviles, más tarde llamadas artesanías. En la época moderna surge una dialéctica entre el gusto y el genio, ganando el genio. Por un lado, Kant establece que las obras de arte, las bellas artes, son las que complacen, es decir las que gustan más, y lo que está en el fondo es el genio. La genialidad y el concepto de genio son modernos. De tal suerte que está sustentado, ya no el nosotros del gremio artesanal, sino más bien en la metafísica del sujeto, en la comparecencia del yo por encima de la obra material. Esta es la transformación verdadera de las artes en bellas y su desligamiento de lo manual, de lo artesanal.

Con el advenimiento del yo y su representarse el mundo de manera plástica, se fundan las bellas artes. Este arribo de la egolatría es la voluntad de poder del que habla Friedrich Nietzsche. Como bien los señala Hans G. Gadamer, la metafísica del genio está emparentada con la del sujeto.<sup>52</sup> El genio está por encima del común, su propia habilidad lo separa del gremio que le dio cobijo. No se trata ya de seguir los reglamentos de una cofradía, sino dictados de la propia subjetividad. Las bellas artes están condicionadas por la conciencia moderna. No se trata de la conciencia de la obra de arte, sino la conciencia como obra de arte, como juego y representación.

La diferencia entre una pintura de van Gogh o Hermenegildo Bustos, no es la calidad técnica o plástica, sino la genialidad que le imprime el holandés a sus obras y que no se encuentra en el pintor guanajuatense. Sin embargo, esta genialidad busca la novedad *per se*. De tal suerte que ha caído en una transestética: todo y nada es arte a la vez. La estética del yo ha violentado cualquier forma de representación, ya no se busca lo bello sino la sublimación de lo subjetivo. El arte está condenado a morir violentamente porque ha forzado toda forma de imaginación.

Entonces vemos que es la voluntad de poder del yo lo que hace la diferencia

<sup>51</sup> Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1986, p. 149.

<sup>52</sup> Gadamer, Hans G., *Verdad y Método*, t. I, Sígueme, España, 1999, p. 90.

entre el arte y lo que se ha denominado arte mecánico o artesanía y no la calidad plástica. La racionalidad instrumental se olvidó por preguntarse por lo bello. En el intento desesperado de salvarse por su propia mano (pues el Dios cristiano se murió hace mucho y su providencia también), de darse a sí mismo todas las condiciones de posibilidad de su existencia, de bastarse a sí mismo, de crearse por sí solo y sobre todo, en su afán de dominio del ser o de la naturaleza, o de los demás seres humanos, de conocer más y mejor, de hacerse dios; ha dejado de lado la búsqueda de lo bello para contentarse con la exteriorización de sus caprichos subjetivos. Ya no se trata de que el arte guste, sino que exprese la voluntad de poder del genio. Aunque a decir verdad, son varios los que se dicen artistas sin tener talento.

La artesanía como tal es un concepto que también nace con la modernidad. Antes de la era de la razón no había artesanías, solamente, como ya vimos, artesanos. Con el deslinde del artista de su gremio y la consumación del yo, quedaron los artesanos y lo que hacían con sus manos. Otra de las causas de la separación fueron determinadas por la revolución industrial. Con ésta cambió la forma de producción, los artesanos se convirtieron paulatinamente en obreros al servicio del patrón. Si con las ordenanzas de los gremios los artesanos no podían ejercer su oficio hasta no haber sido examinados, con la revolución industrial los artesanos pasaron a ser asalariados con un horario: esto trajo como consecuencia que los gremios desaparecieran y que cada quien se rascara con sus propias uñas. El individualismo que produce el capitalismo es padre del arte contemporáneo y causa primordial para la separación de las artes.

La Razón, a través de la educación, jugó también un papel importante en la separación entre bellas artes y llanas. John Pope dice: «Las academias trataron las artes como temas científicos, era preciso enseñar tanta teoría como práctica». Si bien las academias le dieron impulso al arte, luego lo llevaron al estancamiento, al «academicismo», y la crisis del siglo XIX marcará el inicio del arte de nuestro tiempo. Las academias darán lugar a los «salones de exposiciones» y entre el producto artístico y el público, aparecerá la «crítica del arte». El 1791 el «salón» quedó abierto a todos los artistas y no sólo a los miembros de las academias. Posteriormente surgen los «museos». Todo esto lleva a la autonomía del arte en el mundo moderno.<sup>53</sup>

En México, en la era prehispánica no existía el concepto de artesanía. Porque, como en los griegos, no había artistas cultos y populares. Se consideraba artista a todo aquel que sabía hacer cosas hermosas con sus manos. Como Mesoamérica no

<sup>53</sup> Pope-Hennessy, John, *El retrato en el renacimiento*, Akal/Universitaria, Madrid, España, 1985, p. 278.

representaba un espacio cultural homogéneo, cada grupo nativo tenía su forma de nombrarlos. Cuando llegaron los españoles designaron con el nombre genérico de artes a todas las manifestaciones plásticas que se hacían. Tanto en los códices como en las crónicas usan la palabra arte para referirse a los mosaicos de pluma, pinturas en papel amate y poesía. La distinción empezó en el siglo XVIII cuando ideas ilustradas llegan a nuestro país en lomos de libros.

No se sabe cuándo se comenzó a usar la palabra artesanía, pero su uso siempre designó lo que hacía con sus manos el artesano. Como ya mencioné, la definición y división de las bellas artes, con respecto a las demás, se dio gracias a la modernidad y su creación más fantástica: el yo. La voluntad de poder del yo, su genialidad marcó la diferencia del artesano que seguía haciendo su arte como sus antepasados o para el gusto de la gente.

Porque el artista con toda su genialidad no tiene ninguna intención de gustar al espectador. Él crea su obra, si gusta bueno, y si no, es por la incompreensión de las personas. En el artista la voluntad de poder lo lleva a crear, independientemente si complace o no. En la dialéctica del gusto y el genio, las artesanías se quedaron con el gusto y las bellas artes con el genio.

El concepto del gusto se lo debemos, según Gadamer, al español Baltasar Gracián. Gracián empieza a considerar que el gusto sensorial, el más interior de nuestros sentidos, contiene, sin embargo, ya el germen de la distinción que se realiza en el enjuiciamiento espiritual de las cosas. El gusto sensorial se caracteriza precisamente porque con su elección y juicio logra *per se* distanciarse respecto de las cosas que forman parte de las necesidades más urgentes de la vida.<sup>54</sup>

Los artistas academicistas del siglo XIX, durante mucho tiempo pretendieron pontificar lo que se consideraba arte. Descalificaron desde un principio lo que hacían los artesanos por considerarlo de gente baja y sin cultura. Las ideas evolucionistas que permeaban a la sociedad hacían creer que la cultura respondía a la cuestión de desarrollo y no de la condición de ser humano. Así, se pensaba culto, no el indígena o el aborígen, sino al dandy ciudadano que sabía leer y escribir.

Los artesanos, desde un principio, prefirieron deleitar a la sociedad, a las personas que compran sus obras, más que a sí mismos. El artista atiende más al genio que al gusto, el artesano busca siempre el agrado por la vida, por las cosas. El artista busca la novedad por la pura novedad, muchas veces hueca y sin sentido. El artesano le da sentido a la vida con su creación, resignifica el barro o la lana, hace de lo común algo mágico.

<sup>54</sup> Gadamer, Hans G., *op. cit.* p. 67.

La artesanía se ha definido en México como lo hecho por los artesanos, lo que se hace en serie, lo que gusta a casi todo el mundo, lo que es tradición. No me queda muy claro porqué tienen que relacionar a la artesanía con lo autóctono, como si sólo estos grupos fueran los que tuvieran la exclusiva de hacerlas.

- a) El ser un trabajo que se realiza manualmente.
- b) Que la transmisión del conocimiento de su proceso de elaboración se da por canales tradicionales.
- c) Se produce dentro de una cierta tradición tecnológica.
- d) Están destinadas al mercado, aunque pueden ser objetos de consumo cotidiano para el grupo social que la produce.
- e) Que se produce en unidades en las que se dan relaciones de producción no capitalista, aunque inmersa y subordinada a la lógica del sistema capitalista. Estas unidades son unidades de producción campesina y el taller artesanal.
- f) Cuando las artesanías son producidas por miembros de un grupo étnico [...] es previsible que en proceso mismo de su elaboración, así como el estilo y diseño de los objetos producidos se revelen rasgos de resistencia y de apropiación étnica. La resistencia se entiende como el derecho a decidir sobre las características del objeto, de acuerdo a su sustrato cultural y a la apropiación como la adopción de elementos ajenos a su cultura adquieren un control sobre ellos.<sup>55</sup>

La autora de esta definición aún conserva ciertos resabios del indigenismo imperante de los años sesentas. Vimos en el capítulo uno que los especialistas sobre artesanía la definían como lo que hacían las etnias aborígenes; para esta autora lo que hacen los mestizos no es artesanía. Esta dilucidación es muy parcial y adolece de tener varios problemas, está cargada de esnobismo. Menciona elementos obvios y otros que no aplican. Está claro que las artesanías son hechas a mano, tradicionales, etcétera, pero esto no nos dice nada respecto a su esencia. Como ya dije, no todas las artesanías están hechas por nativos.

Isabel Marín de Paalen va por las mismas. Asegura que la artesanía son los productos de los indígenas. También se refiere a la artesanía como lo exótico. Según ella, como son hechas por las etnias terreñas, tienen un *Déjà Vu* extraño, original, extravagante, que aún guardan después de quinientos años de sumisión del indio

<sup>55</sup> Morales Valderrama, Carmen, *Cinco artesanías del norte de Yucatán*, México, CONACULTA-INAH, Gobierno del estado de Yucatán, 1993, p. 6.

por el mestizo. Discurso muy desgastado y que ya no corresponde a la realidad tan diversa que existe en nuestro país.<sup>56</sup>

Para Rubín de la Borbolla la artesanía posee un estilo general, es un medio de expresión; la línea, el color, la forma y la textura son elementos compartidos; guardan proporciones y tienen una representación integral, son signos de lo invisible, y pueden poseer una distorsión exagerada; además poseen una perspectiva compuesta, ostentan forma, significado y fundamentos sociales; son sintetizaciones, invisten interpretabilidad, expresan emotividad creativa.<sup>57</sup> Esta definición me parece más amplia y completa. Sin embargo, más adelante ofrezco la definición que he construido a partir de esta experiencia de investigación.

El arte popular se considera siempre como el que está hecho por el pueblo y para el pueblo. Si bien hay ocasiones que obras de ésta índole traspasan el sustrato social en el cual fueron hechas para situarse en otro. De alguna manera artesanía y arte popular han sido considerados como sinónimos.

es común hablar de arte popular, pero el calificativo de «popular», más que expresar un sector bien definido de la sociedad, indica una carga clasista del término; si un artesano posee creatividad artística y estética no puede aspirar a que su obra sea llamado «arte» a secas por el hecho de pertenecer a cierto grupo social, económica y culturalmente subordinados.<sup>58</sup>

Lo popular es inculto, campesino e indígena. No obstante, en muchas ocasiones tal prejuicio se tamiza aún por el concepto de cultura del siglo XIX. Sólo los más desarrollados son cultos, los demás son populares. Aquí está de manifiesto la dialéctica del genio y del gusto. Lo culto es cuestión de genio y lo popular de gusto. Lo que a todos gusta es lo popular y el genio es para unos cuantos, para los iniciados.

En *Arte del pueblo, Manos de Dios*, del Museo de Arte Popular, uno de sus autores, José N. Iturriaga, establece algunas de las características del arte popular:

1. Es tradicional: se transmite de generación en generación.
2. Suele ser comunitario o colectivo: pueblos enteros se dedican a la misma rama artesanal.

<sup>56</sup> Marín de Paalen, Isabel, *Historia general del arte mexicano, etno-artesanías y arte popular*, Editorial Hermes, México, 1974.

<sup>57</sup> Rubín de la Borbolla, Daniel, *Arte popular mexicano*, FCE, México, 1974, p. 9.

<sup>58</sup> Vallarta Vélez, Luz del Carmen y Ejea Mendoza, María Teresa, *Antropología social de las artesanías en el sureste de México, dos estudios*, CIESAS sureste, Chiapas, México, 1985, p. 4.

3. Por lo general es anónimo, y en consecuencia, rara vez se encuentran piezas firmadas, algunos artistas populares consagrados o de fama sí firman sus obras.
4. Suele ser utilitario o cotidiano; son objetos con un fin práctico, y entre ellos se pueden incluir piezas religiosas, pues las creencias del pueblo se expresan en la vida cotidiana.
5. Está determinado por el medio ambiente, pues se realiza con materiales naturales del entorno propio de cada población o región.<sup>59</sup>

Iturriaga por lo menos ya no dice que es el arte hecho por las etnias, ese ya es un avance. No obstante, tiene ciertas limitaciones. Según su definición, para que algo sea considerado como arte popular tiene que ser generacional. Si no se hace de esta manera ¿no es artesanía? Después, tiene que hacerla un pueblo entero, ¿si sólo unos cuantos la hacen tampoco se le considera? Sólo los grandes maestros del arte popular tienen derecho de firmar sus obras, el mortal común y corriente no. Lo que no es utilitario no es considerado arte popular, según Iturriaga.

Las distintas dilucidaciones que se han dado de artesanía, a mi parecer, no están completas. Como ya sostenía más arriba, la diferencia del arte y de la artesanía no radica en lo material y tampoco en la maestría técnica. Mucho menos estriba en si es tradicional o no, pues la pintura lo es y no se le considera como tal. Más bien gravita en la dialéctica entre el gusto y el genio que ya expliqué.

La multiplicidad de expresiones plásticas denominadas artesanías no puede ser reducida a una definición de unos cuantos renglones. Es preciso hacer una teoría de las artes populares. ¿En qué se parecen un diablito de Ocumicho a un árbol de la vida de Metepec? Acaso en que son de barro. ¿En qué se asemejan los sarapes tipo gobelino de Guadalupe a los ojos de Dios de los huicholes? ¿Alguien ha hecho un inventario de todas las artesanías que se hacen en México?

En 1975 se celebró en Zacatecas, organizado por Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, un coloquio internacional denominado «La dicotomía entre arte culto y arte popular». La mayoría de los expositores eran especialistas en arte culto y no en arte popular. El ambiente que prevaleció resultó adverso a éste.

George Kubler menciona que el arte popular es aquel que: «1) [...] retrata, de manera familiar, cosas y acontecimientos cotidianos, en vez de símbolos recónditos; 2) un arte que a casi a todos gusta; un arte vinculado con el pueblo más bien que

<sup>59</sup> Iturriaga, José N., «Características del arte popular», en: *Arte del pueblo Manos de Dios*, MAP, CONACULTA, INBA, México, 2005, p. 97.

con una elite». <sup>60</sup> Su tesis fundamental es que no se puede hacer el estudio de las artes populares sin el conocimiento previo de la historia del arte culto. Según él, con lo cual coincido, se ha estudiado las artes populares desde lo antropológico y económico pero sin jamás interpretarlas como portadoras de actitudes y significados.

Es cierto que la artesanía retrata lo cotidiano, pero eso no indica que carezca de significado o de un simbolismo específico. Las máscaras, por ejemplo, retratan lo familiar, pero no carecen de un simbolismo que sólo es entendido en el contexto de una danza. Es preciso diferenciar las manifestaciones plásticas llamadas artes llanas.

Uno de los problemas que veo en todas estas investigaciones es que meten todo en un costal y no logran clasificaciones en el arte popular. Como Marta Traba quien asegura que todo el arte popular no logra ofrecer un mensaje porque carece de un lenguaje propio. <sup>61</sup> Para esta investigadora, el arte culto sí tiene un lenguaje propio, sí es un signo con un significado. Mas, de lo que no se percata, es que el arte culto, como ella lo denomina, puede tener una infinidad de significados, su sentido se puede ir deslizando según el espectador y en ese orden no tener ninguno. Es ingenua al pensar que el artista culto no está bajo la presión de un mercado. Al igual que el artesano, el artista «culto» también come y mea; depende del crítico, capitalista, casas de subasta, corredores de arte, etcétera; está supeditado a la oferta y la demanda. Lo que diferencia al artista de artesano es que éste no desea expresar narcisistamente su personalidad individual. Como deseo mostrar más adelante, creo que el arte popular sí tiene un mensaje que brindar, pues le subyace un lenguaje específico, el que ciertos críticos no lo vean no significa que no esté implícito.

Para Marcel Duchamp el artista es un hombre como cualquier otro. El arte, según Duchamp, es hacer y no crear, por lo tanto afirma que todo el mundo hace cosas que son igualmente importantes. El que realiza algo sobre una tela y le pone un marco es un artista que en otros tiempos se le llamaba artesano. Duchamp utiliza un objeto que ya está hecho y demuestra a la vez que una entidad cualquiera se convierte en obra de arte, no por valores intrínsecos sino porque el artista escoge que ese determinado objeto es arte. <sup>62</sup> Así vemos que en nuestro tiempo no hay una definición de lo que es el arte y, como dicen algunos críticos, Jean Boudrillard entre otros, estamos en una transestética donde todo y nada es arte.

<sup>60</sup> Kubler, George, «La artes, nobles y llanas», en: *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, México, IIE, UNAM, p. 15.

<sup>61</sup> Traba, Marta, «Relaciones entre arte culto y arte popular», en: *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, México, IIE, UNAM.

<sup>62</sup> Paz, Octavio, «Marcel Duchamp», en: *Vuelta*, revista de literatura, México, 1986, p. 23.

En la definición que deseo plantear aquí, voy a dar por obvios algunos de los elementos que menciona Rubín de la Borbolla u otros. Antes que nada quiero establecer que la artesanía es un medio de expresión plástica de un pueblo. Si es un medio de expresión entonces se le puede considerar como un signo. La artesanía es un signo de una cultura por medio del cual enuncia su forma de pensar, sentir, etc. Mas, ¿qué tipo de signo es la artesanía? Utilizaré la semiótica de Charles Sanders Peirce para tratar de aclarar el tema.

Peirce entiende por signo aquello que representa un objeto haciendo sus veces, y esto lo hace refiriéndose a alguna cualidad o tributo del objeto. Este signo provoca un interpretante en la mente del individuo. Los signos sólo se entienden dentro de un contexto. La división de signo hecha por Peirce fundada en las relaciones es la que da más luces para esclarecer este tema:

- a). Un icono, es un signo que, por virtud de su naturaleza o caracteres propios, refiere o denota su objeto. Los iconos son plásticos.
- b). Un índice es un signo que, por virtud del reflejo que efectúa de un objeto, es decir, por ser afectado y determinado por el objeto, refiere o denota ese objeto. Por implicar alguna cualidad común con el objeto que lo afecta o determina, implica de alguna manera un icono; pero es un icono muy especial, que no se reduce a la semejanza con el objeto, sino que requiere la efectiva que el objeto introduce en el signo.
- c). Un símbolo es un signo que, por virtud de una ley asociativa de ideas que hace que se interprete como tal, refiere o denota un objeto. <sup>63</sup>

Esta división del signo nos ayuda para comprender lo que es la artesanía. Las tres formas de signo son visuales. Percibidos por la vista, así tenemos, evidentemente, que algunas artesanías son iconos, otras índices y otras más símbolos.

La analogía como herramienta de análisis también nos ayuda a comprender qué tipo de signo es la artesanía:

«el prado ríe», y lo entendemos por analogía de proporcionalidad (aunque impropia o translaticia) entre la risa del hombre y lo florido del prado: ambos se relacionan con la alegría. La analogía de proporcionalidad propia asocia términos que tienen un significado en parte común y en parte distinto, como «la razón es al hombre lo que los sentidos al animal». La analogía de atribución implica una jerarquía, en la que hay un

<sup>63</sup> Beuchot, Mauricio, *Elementos de semiótica*, Ed. Surge, México, 2001, pp. 145-46.

analogado principal, al que se atribuye el término de manera más propia y otros analogados secundarios, a los que se atribuye por relación a ese término principal, por ejemplo «sano» se atribuye al organismo, al clima, al alimento, a la medicina y a la orina; pero al organismo porque de modo propio tiene salud, al alimento porque la conserva, a la medicina porque la restituye y a la orina porque la manifiesta como signo. Todos esos tipos de analogía (de desigualdad, de atribución, de proporcionalidad propia y de proporcionalidad impropia o metafórica) constituyen el modelo analógico.<sup>64</sup>

Como ya mencionamos, la artesanía es un signo: puede ser de tipo icónico, simbólico o de índice. Por ejemplo, los diablitos de Ocumichu pueden ser del tipo icónico pues se asemejan a la forma tradición de representar al demonio, los árboles de la vida de Metepec, también pueden ser considerados de ésta manera. Pero los tejidos de los huipiles mayas, como ya lo señaló Marta Turok, son más bien símbolos que pueden ser interpretados de distintas maneras. Hay algunas artesanías que son unívocas, es decir, que aceptan pocas interpretaciones, más hay otras que son equívocas por una infinidad de maneras de interpretarlas. Pero las hay que también que son analógicas, las que más se asemejan al arte.

Se puede establecer mediante la analogía una estratificación de las artesanías. Así el análogo principal es el arte y los secundarios son ciertas artes populares. Se puede establecer una diferenciación de las artes populares entre dos polos. Las que se asemejan más al arte y las que recuerdan más a los instrumentos. Así tenemos que los árboles de la vida de Metepec, por ejemplo, se igualan más a una escultura artística y los jarritos de Tonalá son instrumentos de los cuales nos servimos. Sería difícil citar aquí todas las artes populares y situarlas en su lugar específico. Sin embargo, sería éste el baremo que nos ayude a estratificar a las artes populares: las que se identifican más con las bellas artes, hasta las que se consideran más como una herramienta.

Tenemos pues que las artes populares son signos: icónicos, simbólicos e índices. Son signos análogos situados entre el arte y la herramienta, siendo los más hermosos, los que se asemejan en estética y calidad al arte, mientras que los más funcionales son los que están emparentados con las herramientas. De esta manera se puede establecer una tipología de las artes populares.

Los sarapes comunes, como los saltilleros o los de Teocaltiche se equiparan a prendas que sirven para cubrir el cuerpo. Los sarapes que llamo figurativos, que se hacían en Guadalupe en antaño, como los charros o chinas, son iconos analógicos que se dis-

tancian de los sarapes comunes, pero que aún no alcanzan semejarse al arte, pues se hacían en serie y servían como instrumento a la mano, pudiendo ser utilizados como cobijas. Mientras que los sarapes tipo gobelino son iconos analógicos que por su calidad estética y técnica se asemejan más al arte, fueron hechos para ser contemplados, son piezas únicas que trascienden el momento específico en el cual fueron creados.

Los sarapes tipo gobelino de Guadalupe se experimentan inmediatamente, esto es, sin necesidad de más mediaciones. Estos sarapes son representación de una imagen que tiene una valencia óptica. Lo que es un icono no se determina en modo alguno en su auto cancelación, porque no es un medio para un fin.<sup>65</sup>

El que la magia de la imagen plasmada en el sarape tipo gobelino repose sobre la identidad y la no distinción de que ésta reproduce, no significa ésta una minusvalía. En consecuencia, el aspecto permanece referido, en un sentido esencial al retrato original que se crea en el gobelino. El que el sarape de este tipo sea una imagen no significa nada negativo: no es que tenga menor valor estético, sino que constituye, por el contrario, una realidad autónoma. Que la figura tejida en el sarape posea una realidad propia significa, a la inversa para el original, que sólo acceda a la representación en la creación. Esto no tiene porque simbolizar que el original quede remitido expresamente a esa efigie para poder aparecer. Pero cuando se encarna así, deja de ser un proceso accidental para pertenecer a su propio ser. Cada retrato en sarape viene a ser un proceso óptico que contribuye a construir el rango ontológico del representado. El contenido propio del perfil del sarape tipo gobelino hecho en Guadalupe se determina ontológicamente como emanación del original.

Esto puede ilustrarse muy bien en los sarapes tipo gobelino hechos por los artesanos de Guadalupe. Lo que éstos muestran es el modo de cómo se representa al gobernante, al hombre de poder, etc. Pero ¿qué quiere decir esto? Desde luego no que en virtud del sarape el retratado adquiriera una forma nueva y más auténtica de manifestarse. La realidad es más bien inversa: porque el gobernante, el estadista, el hombre de poder tienen que mostrarse y representarse ante los suyos, es por lo que el sarape adquiere realidad. El protagonista mismo tiene que responder, cuando se muestra, la expectativa que el sarape le impone. En realidad sólo se plasma en el sarape porque tiene su ser en este su mostrarse. El retrato en el sarape tipo gobelino es un caso especial de representación como un acontecimiento público.

Los conceptos estéticos del retrato en el sarape tipo gobelino no están desde luego formados a partir de la conciencia estética. Este tipo de obras tienen un

64 Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, Itaca, UNAM, México, 2000, p. 80.

65 Gadamer, Hans G., *Verdad y método*, t. I, Sígueme, Salamanca, España, 1999, p. 186.

carácter de ocasionalidad. Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la sazón a la que se refieren, de manera que este significado contiene más de lo que consideraría sino hubiese tal. Los retratos en sarapes tipo gobelino contienen una referencia a la persona que simboliza, relación que uno no pone a posteriori sino que está expresamente intentada por la representación misma y esto es lo que la caracteriza como retrato. Un retrato en sarape tiene en su mismo contenido plástico su referencia al original. Con ello no sólo queda dicho que la imagen esta tejida efectivamente según el original, sino también que se refiere a él.<sup>66</sup>

Un sarape tipo gobelino es un retrato, y no lo es sólo en virtud de los que reconocen en él al dibujado ni por referencia a él. Pues la figura no dice por sí misma quién es la persona a la que representa, sino, únicamente, que se trata de un determinado individuo. Pero sobre quién es el representado, sólo se puede saber cuando uno conoce a la persona en cuestión. En cualquier caso existe en la imagen misma una alusión que no está explicitada, y que forma parte de su significado. Un sarape tipo gobelino está estrechamente ligado a aquello a lo que se refiere, esto enriquece su ser a través de un nuevo proceso óptico.

El sarape tipo gobelino es un icono analógico que adquiere un sentido personal en cuanto que se trata de encarnar textilmente una individualidad. Pues esto significa que el retratado se representa a sí mismo en su sarape y ejerce en él su propia forma de ser. El sarape de éste arquetipo ya no es meramente sarape sino que pertenece a la actualidad o a la memoria actual del representado. Esto es lo que constituye su verdadera esencia. Y en este sentido este gobelino mexicano es un caso especial de valencia óptica general de la imagen.

Por otro lado, si la dificultad de lograr la tridimensionalidad en el dibujo o en el óleo es mucha, lo es aún más en la trama tejida. Los artesanos no sólo son copistas de patrones ya preconcebidos, son recreadores de formas, colores y texturas con los cuales logran captar la mirada de un rostro o el gesto más difícil. Captar la impresión de un rostro con hilos y lana no es tarea fácil. Muchos de los retratados se quedaban asombrados al ver su imagen tejida en el sarape. Un rostro siempre es una ventana abierta para muchas miradas, y siempre es un enigma que puede ser interpretado de varias maneras.

A un sarape tipo gobelino lo acompaña un aura especial única, esa aura es producida por la belleza misma de la pieza, por la maestría técnica con que se ha elabo-

66 Gadamer, Hans G., *op. cit.*, p. 196.

rado, pero también porque logra traducir al lenguaje textil una realidad convertida en algo mágico. El aura de estas obras encarna la estructura entrañable o escondida, ese más allá como un signo cultural entre el hombre y lo otro del hombre, consagrado a invocar lo secreto. El aura de la obra es un entramado particular de espacio y tiempo, irreplicable aparición de la lejanía por cercana que pueda parecer. Todo, a su vez, está sustentado en dos pilares: la irrepeticibilidad de la obra y la comparecencia en un espacio excepcional.

En los sarapes tipo gobelino hay una dialéctica de la trascendencia y de la inmanencia. El acto mismo en que el artesano realiza la obra es un acto de inmanencia, es un aquí y ahora, pero no se queda allí, por su originalidad y capacidad de maravillarnos trasciende ese momento para sobresalir como un estigma en la cultura mexicana y revelarse a todo el mundo.

Evidentemente, los sarapes tipo gobelino están emparentados con el arte académico de México en el siglo XIX. La pintura académica intentaba ser lo más veraz posible, siendo acuciosa con los detalles. Lo mismo sucede con los artesanos de Guadalupe: intentaron no ser realistas sino hiperrealistas. ¿Por qué? Porque el rostro, según Román Gubert, semiólogo, «es a la vez la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y la ocultación, de la espontaneidad y del engaño; el rostro es en definitiva, un verdadero palimpsesto orgánico, y su movilidad hace que, más que expresiones, resulte pertinente considerar sus resultados como verdaderas frases faciales».<sup>67</sup>

El retrato es el género de las artes plásticas el que mejor permite expresar, melancolía, soledad, nostalgia y, como observó Bernard Berenson, «procura enfatizar la marcialidad del soldado, la gravedad del jurisperito, la elegancia y la feminidad de la dama de sociedad»; y esto no es algo muy fácil, mucho menos captarlo en el tejido, en los sarapes. Los sarapes con retrato exigen, pues, talentos singulares.

La pregunta que planteé al inicio no es fácil de responder. Los sarapes tipo gobelino, como hemos visto, participan de estas tres tradiciones: de los sarapes mexicanos, los tapices europeos y los retratos. Estas obras fueron hechas para su contemplación, no son un instrumento a la mano, son piezas únicas, tienen maestría técnica y belleza. Incluso tienen un código semiótico que es posible explicitar, pues el rostro siempre es un signo. ¿Qué les falta para ser considerados como obra de arte?

67 Gubert Román, «El retrato» en: Gamiño Ochoa, Rocío, *La pintura del retrato en el siglo XIX en México*, UNAM, México, 1994, p. 32.

LEOBARDO VILLEGAS MARISCAL

*Los colores de lo sagrado.  
Contribución al estudio del arte  
y la artesanía del pueblo huichol*



Othoniel González López de Nava  
Nierika  
Olympus-70  
Fotografía digital

Presento aquí un estudio sobre el arte de los huicholes, desde su origen hasta el tiempo presente. Con ello busco contribuir a la justa comprensión de las producciones artísticas y artesanales de los indígenas. En nuestro estado, es posible apreciar una muestra considerable de estas producciones en el Museo Zacatecano, que ha incorporado, a su vez, la colección de arte huichol, custodiada antiguamente en el Museo del Instituto de Ciencias: a la postre, Universidad Autónoma de Zacatecas. Por supuesto, tanto las obras de arte como las coloridas artesanías del pueblo huichol, comercializadas en algunas tiendas locales e incluso en las banquetas del centro de esta ciudad, necesitan ser interpretadas en un contexto adecuado, que permita entenderlas y valorarlas. Este ensayo asume ese cometido.



*La representación figurada, escrita por así decirlo, de los mitos tiene, entre los huicholes y en otros muchos pueblos, un valor de plegaria; constituye por sí misma una oración. Y, a la inversa, uno de los modos más importantes de entrar en relaciones de oración con las potencias religiosas, uno de los medios de rezarles, consiste en representarlas y darles figura. De esta manera, llegamos a esta conclusión importante: el mito se materializa con frecuencia en ocasión de la plegaria, y que, por el contrario, uno de los medios más frecuentes de rezar, consiste en la materialización, mediante una figuración relativamente permanente, del ser religioso al cual va dirigida la plegaria*

MARCEL MAUSS<sup>1</sup>

PRELIMINAR

**L**OS huicholes habitan una región montañosa ubicada en el occidente de México, entre los estados de Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas. La extensión de su territorio abarca, aproximadamente, 4 mil km<sup>2</sup>. La tierra es comunal y alberga cerca de 45 mil indígenas asentados, en su mayoría, en pequeños ranchos familiares, separados unos de otros por distancias no muy considerables, pero de difícil tránsito. Igualmente, existen cinco cabeceras municipales, centros religiosos y políticos de gran relevancia, en

<sup>1</sup> Mauss, Marcel, *Sociedad y Ciencias Sociales*, Obras completas, t. III, Barral, Barcelona, 1972, p. 62.

los que suelen celebrarse las fiestas locales más importantes. Los nombres de estos pueblos son: Santa Catarina Cuexcomitlán (Taupurié), San Sebastián (Wuaitia), Tuxpan de Bolaños (Tutsipa), San Andrés Cohamiata (Tatei Kie) y Guadalupe Ocotán (Xatsitsarie). Sobre lo último, el etnólogo alemán Konrad Tehodor Preuss escribió, a principios del siglo pasado, algo que hoy sigue teniendo actualidad:

Los pueblos huicholes, al igual que sus templos grandes, que normalmente están situados en lugares solitarios y apartados, únicamente son lugares de reunión para las ceremonias, mientras que los ranchos donde vive la gente por lo general se ubican en las cercanías de las milpas, que son los lugares de trabajo.<sup>2</sup>

La religión local es politeísta. En ella los dioses —las distintas fuerzas de la naturaleza divinizadas— se manifiestan a través de un lenguaje equiparable a irradiaciones de colores, plasmadas en las producciones artísticas de esta etnia en forma de serpientes, soles luminosos que nos miran, flores silenciosas, pájaros de otro mundo, lagartos azules, venados y plantas de maíz. Quien haya visto minuciosamente un cuadro de estambre o una jícara *wixárika*<sup>3</sup> podrá constatarlo.

Precisamente, en el territorio de estos indígenas —en cuevas sagradas; templos adornados con pequeños discos de piedra en los que se aprecian, entre otras cosas, águilas bicéfalas; casas de adobe, entre bosques de altos pinos, en la cima de los cerros o en la profundidad de las barrancas— estos dioses mexicanos siguen vivos. Ahí *Tatewari* (divinidad del fuego) y *Tayaupá* (dios solar), junto con la diosa de la tierra: *Tatei Iuranaka*, al igual que las madres serpientes de la lluvia, permanecen al tanto de los actos de los hombres;<sup>4</sup> saben que éstos no ignoran sus designios, por eso les solicitan sus ofrendas: flechas y tablillas de madera bordadas, ojos de dios y cuencos votivos. Los creyentes corresponden atendiendo puntualmente a esas peticiones. Realizan, además, en su honor, sacrificios de toros y de venados, se someten

2 Preuss, Konrad Tehodor, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit, ensayos sobre huicholes, coras y mexicanos*, INI-CEMCA, México, 1988, pp. 179-180.

3 A lo largo de este ensayo el término «huichol» y el término «wixarika», se utilizan como sinónimos. El primero es un apelativo externo adjudicado a este grupo indígena (significa, posiblemente, «brujo» o «agricultor»); el segundo expresa la forma en la que ellos se nombran a sí mismos (se desconoce su significado).

4 El pueblo huichol concibe a sus dioses como hermanos mayores, madres o abuelos. En este sentido, deben ser vistos como ancestros o antepasados; sus grandes hazañas acaecieron en un tiempo muy antiguo: el tiempo mítico. Ellos instauraron las peregrinaciones a los lugares sagrados, ejercieron las primeras curaciones chamánicas y enseñaron a los hombres el cultivo del maíz.

a intensos ayunos, prolongadas vigias y grandes proezas ascéticas efectuadas en sus peregrinaciones místicas.<sup>5</sup>

Enunciado lo anterior, procedo a delimitar el objetivo de este ensayo, a saber: desarrollar una teoría, que no ha sido planteada hasta ahora, en la cual se determinan los distintos momentos históricos por los que ha devenido el arte huichol, desde su posible origen hasta el tiempo presente. Se trata, por supuesto, de resaltar las características de cada uno de esos momentos. Ello ayudará al entendimiento y, en consecuencia, a la valoración de las producciones artísticas de estos indígenas. La postulación de dicha teoría implica incursionar en el estudio de los documentos históricos y las obras antropológicas relacionados con el pueblo *wixaritari*.<sup>6</sup> También precisa de un minucioso trabajo de campo. Ciertamente, el resultado final de esta investigación permite, de igual modo, situar, en un contexto apropiado, el sentido de los objetos artesanales huicholes que se comercializan en las tiendas de artesanías, en algunos museos e incluso en Internet.

## I.— PROBABLE ORIGEN DEL ARTE HUICHOL

En principio, debe verse en el arte de los huicholes una larga tradición, en la que pueden resaltarse tres momentos. El primero atañe al tiempo posterior a la conquista de los indios nayaritas, la cual no se llevó a cabo sino hasta el año de 1722.<sup>7</sup> Estos indios, fundamentalmente coras,<sup>8</sup> eran adoradores de Nayarit, un caudillo que tuvieron en tiempos de su gentilidad y que tras su muerte re-

5 Los huicholes suelen peregrinar a diversos sitios sagrados. En esos peregrinajes se someten a intensos ayunos, se abstienen, días antes de efectuarlos, de comer sal y chile, así como de tener relaciones sexuales. Las cuevas de *Teakata*, ubicadas cerca del pueblo de Santa Catarina, una gran piedra blanca situada mar adentro en la costa de San Blas, Nayarit, en el Océano Pacífico, el desierto de Real de Catorce (lugar donde crece el cactus sagrado: el peyote), en el estado de San Luis Potosí, la laguna de Chapala, en Jalisco, el Cerro Gordo, en la Sierra de Durango e incluso las pirámides de Teotihuacan son algunos de los sitios de significativa relevancia religiosa. En todas sus peregrinaciones los devotos suelen llevar a sus divinidades distintas ofrendas: velas, jícaras, flechas, tablillas de estambre, ídolos de madera y de piedra, sangre de toro, de gallo y de venado, etc.

6 Plural de *wixárika*.

7 Los detalles de dicha conquista son explicados en Mota Padilla, Matías de la, *Historia de la conquista del reino de la Nueva Galicia*, Talleres gráficos de Gallardo y Álvarez del Castillo, México, 1920, pp. 527-529.

8 Las fuentes documentales también mencionan a los indios huaynamotecos, acérrimos enemigos de los mismos coras.

verenciaron, en cierto paraje de la sierra, en donde le edificaron un adoratorio ubicado en un lugar llamado *Tzacaymuta*, hoy la Mesa del Nayar. Ahí pusieron sus huesos en una silla (probablemente parecida a la que utilizan hoy los *marakames*,<sup>9</sup> huicholes en las fiestas sagradas) y le ofrendaron flechas, flores, jícaras, etc. Los indios aseguraban que por medio de esos huesos el Nayarit les hablaba y les comunicaba lo que debían hacer, y creían, además, que también era *Pilzintli*, es decir, el sol, padre todopoderoso, en nombre del cual emprendían guerras, con la finalidad de conseguir víctimas para sacrificarlas en su honor.<sup>10</sup> Sobre este culto, escribe el padre Antonio Arias y Saavedra, en su *Descripción y explicación de*

<sup>9</sup> La figura central de la sociedad huichol es el *marakame* o chamán. Sus funciones: mediador entre los dioses y los hombres, especialista en mitos, curandero y estrategia político. También, interprete de sueños y ahuyentador de demonios, artista, sacerdote. Se le conoce también como «cantador», pues una de sus labores es cantar en las fiestas a lo largo de todo el ciclo ritual anual.

<sup>10</sup> Los antiguos pobladores de las montañas de Nayarit creían que *Pilzintli* era un dios que todo lo decidía y al cual rendían absoluta obediencia. En su imaginario religioso, esta divinidad tenía forma de niño. Su culto se remonta, es importante decirlo, al periodo prehispánico, tal y como puede constatar en la *Relación* del cacique Francisco Pantecatl, incorporada en el capítulo III del Libro Segundo de la *Crónica Miscelánea* de fray Antonio Tello. Parte de esa *Relación* transcribe lo siguiente: «...las gentes que habitaban en estas tierras, nunca tuvieron ni reconocieron otro dios, que a uno que llamaban Dios Pilzintli, que quiere decir: dios niño, y que a un indio sabio llamado Cuanemeti se le enseñó y dio a conocer, y que se le apareció en aquellas tierras que ellos llamaban Ixtlaquacán-Nepantlatali, que quiere decir: llano que está en medio de la tierra, y que allí dexó estampados los pies y manos, según la tradición de sus antepasados. Y que llamaron Pilzintli a aquel dios, porque siempre que le vian se les aparecían en figura de un niño que les hablaba, enseñaba, daba respuestas a sus dudas y consolaba en sus aflicciones, y les decía que supiesen y tuviesen entendido, que había un Dios en el cielo de gran poder, y que este Señor había criado el cielo, el sol, luna, estrellas, árboles, montes, peñas y lo visible y invisible, y que el cielo era todo de plata y había en él muchos plumajes y piedras preciosas, y una señora que jamás envejecía, y que era soberana virgen, y que de ella habían recibido carne todos los hombres: y que confiasen en este Dios y esta Señora, porque como él asistía en el cielo, sabía que les habían de ayudar siempre en sus trabajos y necesidades, y que para que se defendiesen de sus enemigos, que entraban a vencerlos y apoderarse de sus tierras, les dio armas de arcos, flechas y carcajes con que les defendiesen y sus personas, enseñándoles el modo que habían de tener para usar de estos instrumentos en las guerras». Tello, fray Antonio, *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de Jalisco*, Libro Segundo, vol. 1, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara-INHA, México, 1968, p. 34.

En su caso, los actuales huicholes creen que el sol es, también, un niño que, en el tiempo originario, fue arrojado al fuego. De esa manera quedó convertido en el sol. Es sabido que para los antiguos aztecas el sol nace igualmente cuando un niño es entregado a los llama-

*los Ritos y Ceremonias que observa el Gentilismo del nayarit deducidos de los cuatro Tiempos del año, a que se Reduse su total y bano culto*, informe destinado al fraile Juan de Mohedano, ministro provincial de Santiago de Jalisco, en el año 1673, lo siguiente:

Preguntándoles si tienen Señor, ó tlactóane responden que sí pero como ellos llaman con este término á cualquier hombre de Caudal, ó Canas, ó puesto, es equívoco entre ellos pues quando les preguntan quién es dissen que el Nayaryt. i assi lo es Cierito que no le reconocen como á Rey, sino como á Oráculo de quien toman parescer en sus Guerras, i en sus futuros Contingentes: Juntándose muchas Rancherías (en la luna de Marso) en la de Tzacaymuta Cassa del Nayaryt á el qualle hasen muchos Bailes, ifiesta, que ellos llaman Mictotes que en su sentir dellos quiere decir Bailes, i fiestas, de donde resulten guerras, Ó muertes, y assi después desto le tratan de la guerra para ofrecer la Sangre en sacrificios, que como le conosen bebedor de humana sangre le llaman Algunos Nayarit que en sentir de ellos quiere dessor Pilzintli, tapao, Xucaty, Huaymony, que explicado en nuestro Idioma es su propio sentido, Hijo de Dios que está en el Cielo i en el sol que condussce exércitos, i matador.<sup>11</sup>

Con anterioridad al informe del padre Arias y Saavedra, fray Antonio Tello escribió, en el capítulo VIII del segundo volumen de su *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de Jalisco*, obra escrita en el año 652, una descripción, que le fue comunicada por un indio de la nación cora, en la que se precisan mayores detalles del culto a Nayarit. Según la citada descripción, los fieles decapitaban cinco doncellas cada mes en su honor. Estos sacrificios se realizaban encima de una gran piedra situada frente al templo; luego, en su interior, los indios manifestaban su fe al esqueleto ofrendando los primeros frutos de las cosechas, así como gran variedad de flechas, piedras preciosas llamadas *chalchiüites* y lienzos bellamente labrados.<sup>12</sup>

En lo que respecta a los actuales huicholes, no sabemos con certeza cuál es su origen histórico. Sospecho, en contra de lo que opinan la mayoría de los antropólogos, desde Konrad Tehodor Preuss hasta Johannes Neurath, que éstos no tienen únicamente una ascendencia azteca, sino también chichimeca. A mi juicio, dicho grupo indígena no existía en el mundo prehispánico; muy probablemente es resul-

<sup>11</sup> Cfr. Santoscoy, Alberto, *Nayarit. Colección de documentos inéditos, históricos y etnográficos, acerca de la sierra de ese nombre*. Tip., Lit. y Enc. de José María Yguiniz, Guadalajara, 1899, pp. 16-17.

<sup>12</sup> Tello, fray Antonio, *op. cit.*, p. 42.

tado de una fusión étnica que empezó a gestarse en la segunda mitad del siglo XVI, en las montañas de Nayarit. En esa fusión, dos tradiciones entraron en contacto. Por un lado la chichimeca, habituada a la cacería, la recolección, el culto al peyote y a las danzas alrededor del fuego. También al nomadismo. Por otro lado, la nayarita, acostumbrada a la agricultura, los sacrificios humanos, el culto a los esqueletos... al sol Pilzintli.<sup>13</sup> Dicho contacto fue causado por la codicia de riquezas minerales y por la imposición del cristianismo. En otras palabras: los españoles, al incursionar en los desiertos del norte de México con el objetivo de encontrar metales valiosos y de erradicar las «idolatrías» de los hombres y mujeres que encontraron a su paso, provocaron desplazamientos de gente que, sospecho, tuvieron que huir a esa fortificación natural que es el territorio montañoso mencionado. Éste fue el origen de la fusión étnica de la cual, al parecer, provinieron los huicholes.<sup>14</sup>

Una precisión: los documentos históricos muestran a los indígenas *wixaritari*, a partir del informe del padre Arias y Saavedra, casi desnudos, con pelo largo, flechas ceñidas en la cintura, amarradas con fajas bellamente bordadas.<sup>15</sup> Los documentos certifican, igualmente, su costumbre de utilizar bolsas de cuero o algodón, seguramente morrales, en los que era posible apreciar gran variedad de diseños de hermosas figuras. El arte huichol tiene, posiblemente, en estas prendas utilizadas por sus mayores, los antiguos indios nayaritas, la faja y el morral, uno de sus diversos orígenes. Seguramente esos diseños están relacionados con los lienzos bordados, ofrendados al esqueleto de Nayarit, según se deduce de la información proporcionada por el cronista fray Antonio Tello. La elaboración de los lienzos, cuyas características desconocemos, se remonta sin duda al periodo prehispánico.

<sup>13</sup> Es probable que diásporas de indios zacatecos y *guachichiles* optaran, en plena guerra chichimeca (1550-1590), y aún después, por evitar el dominio español de una manera gradual. Fue una huida de sus antiguos dominios en busca de lugares más seguros. Los llanos sembrados de nopales y los amplios desiertos del centro de México quedaron atrás. La Sierra Madre Occidental era el horizonte, la meta a alcanzar. En el seno de esa lejana geografía, un territorio sinuoso esperaba a sus nuevos moradores. En efecto, es posible que las montañas de Nayarit (perfecto territorio de refugio) hayan acogido, hace poco más de cuatrocientos años, a restos huidizos de estas naciones de indios flecheros, que luego entraron en contacto con los coras. Posiblemente, de ese contacto surgieron los huicholes.

<sup>14</sup> Para más detalles véase: Villegas Mariscal, Leobardo, «Sobre la inexistencia de los indios huicholes en el mundo prehispánico», en: *Mundos Indígenas*, (Comps. Rocío Delibes y Juan Marchena), Aconcagua Libros, Sevilla, 2006, pp. 77-93.

<sup>15</sup> Antes de este informe no se mencionan, en las fuentes coloniales, ni a los huicholes ni a los *wixárikas*.

## II.— LA INDUMENTARIA HUICHOL Y SUS SÍMBOLOS

Una de las manifestaciones más llamativas del arte huichol se da en el vestido. En principio, es importante no perder de vista que la indumentaria ha tenido cambios significativos a lo largo del tiempo. Al respecto, una primera noticia la proporciona el jesuita José de Ortega quien, respecto de la forma de vestir de los indios nayaritas, entre los que se encontraban —ya— los huicholes, escribió, en el año 1754, la siguiente observación:

Porque, aunque no les era necesario salir fuera de su provincia, para vestirse ellos y sus familias; así por las cosechas que lograban de algodón (de que las mujeres hacían naguas y huipiles, y los hombres camisas cortas que llaman cotones), como por las pieles de venados, y jabalíes que curtidas les servían de calzones...<sup>16</sup>

Más de medio siglo después, exactamente el 22 de abril del año 1822, el capitán inglés Basil Hall vio, en lo que ahora es la ciudad de Tepic, un grupo de huicholes en el interior de un mercado. Hall había llegado comandando un barco que atracó en el muelle de San Blas. Varias cosas le llamaron la atención de aquellos indígenas ocupados en comprar maíz y otros artículos. Según su descripción, todos llevaban consigo un arco junto con varias flechas y portaban cada uno en la cintura un cuchillo. Vestían toscas camisas de algodón, manufacturadas por ellos mismos y calzones de cuero. Las siguientes son anotaciones suyas:

Sin embargo, lo que más llamaba la atención era que estos indios llevaban plumas en sus cabezas, precisamente a la manera representada en los grabados que embellecen las viejas narraciones de la conquista. Algunos habían prendido en sus sombreros de paja un círculo de flores rojas, que se parecían tanto a las plumas que resultaba difícil distinguir unas de otras. Varios llevaban collares de cuentas blancas de hueso, la señal, según información, de que estaban casados.<sup>17</sup>

Cuatro años después, el 27 de agosto de 1826, G. F. Lyon, viajero también inglés, visitó el pueblo minero de Bolaños, el cual colinda con el municipio conocido como

<sup>16</sup> Ortega, fray José de, *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús de la misma sagrada religión de su provincia de México*, reimp., Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena, México, 1944, p. 13.

<sup>17</sup> Rojas, Beatriz (Comp.), *Los Huicholes: documentos históricos*, INI-CIESAS, México, 1992, p. 116.

Tepeque, en los lindes del estado de Jalisco. Estos dos sitios se encuentran en la profundidad de una larga cañada por la que corre el río Bolaños, debajo de la sierra que hoy habitan los huicholes. Era un día domingo; la plaza se encontraba llena de gente. Lyon advirtió, entonces, aproximadamente:

[...] veinte indios huicholes (de la misma raza vista por el capitán Basil Hall en Tepic) se hallaban entre los comerciantes vendiendo una gruesa clase de sal que habían traído desde las playas del Pacífico. Cada hombre llevaba en la mano su corto arco de adorno, y un buen provisto carcaj de piel de venado o de foca a la espalda, mientras que otros también traían dos o tres flechas guardadas en su faja [...] El vestido de los indios consistía principalmente en un tejido de lana áspera azul o castaña manufacturada por ellos mismos, formando una corta túnica, ceñida a la cintura y colgando un poco al frente y en la parte inferior. Muchos otros no traían ropa de ninguna clase; pero los calzones cortos de los pocos que los usaban, eran de mal curtidas pieles de venado o cabra, desprovistas de pelo y que no llegaban siquiera a la rodilla.<sup>18</sup>

En la actualidad, la vestimenta de los varones *wixaritari* es más llamativa que la de las mujeres, en tanto que se halla profusamente bordada con formas de venados, aves multicolores, águilas bicéfalas, diversidad de figuras geométricas, etc. Algunos de esos adornos se encuentran estrechamente ligados con las visiones experimentadas tras los efectos de la mezcalina, principal alcaloide contenido en el peyote.<sup>19</sup> Respecto del atavío femenino, es importante recordar que la forma en que Lyon lo describe corresponde, en gran medida, a la vestimenta que hoy portan las mujeres huicholas. Son sus palabras:

[...] una áspera capa de lana castaña, sin mangas, teniendo simplemente un agujero por donde metía la cabeza; y usaba también una enagua del mismo material, que le llegaba apenas debajo de la rodilla.<sup>20</sup>

El mexicanista alemán Eduard Seler suponía, hace aproximadamente un siglo, que tal confección en el vestido femenino fue heredada de los aztecas; ello debe ser visto,

18 *Ibidem*, p. 119.

19 Sobre el significado de esas figuras, muchos huicholes aseguran que son cosas que se ven cuando se está bajo los efectos de este cactus.

20 Rojas, Beatriz, *op. cit.*, p. 120.

según el autor, como un indicio de que los huicholes poseen un antepasado náhuatl. Yo supongo que, de ser cierta esa conjetura, tal antepasado les fue transmitido por los indios nayaritas, pues estos tenían, culturalmente hablando, estrechos nexos con la civilización que se desarrolló en el centro de México. Por ejemplo, también ellos practicaban sacrificios humanos (en honor de Nayarit o Pilzintli): ofrendaban sangre a sus dioses y conocían la agricultura del maíz.

Regreso a los adornos coloridos, plasmados en la ropa masculina, y me pregunto: ¿cuándo se originaron esas representaciones? El siguiente testimonio, también de Lyon, me lleva a suponer una posible genealogía de las figuras citadas:

Los hombres llevan alrededor de la cintura o sobre sus hombros algunas bolsas grandes de lona, tejidas con pulidos y muy adornados diseños, en las que cargaban sus alimentos, dinero o compras del mercado.<sup>21</sup>

Estas palabras se refieren, obviamente, a los morrales que todavía hoy acostumbran portar los huicholes. Piezas compuestas de estambre —o de lana— de distintos colores vivaces: verde, amarillo y anaranjado intensos, lo mismo que blanco e incluso rosa, los cuales son combinadas por las manos de las tejedoras locales (su manufactura está a cargo, exclusivamente, de las mujeres indígenas) para delinear los diseños en cuestión. Aparte de las figuras mencionadas se aprecian, en esas prendas, también formas de serpiente, de alacranes, de rombos y triángulos entreverados, lo mismo que de plantas *kieri*, la otra planta psicotrópica sagrada reverenciada por los huicholes.

El *kieri* es el *toloztzin* de los antiguos aztecas, lo mismo que la planta *tapat* de los coras adoradores del esqueleto de Nayarit, como puede constatarse en el informe del padre Antonio Arias y Saavedra. Según las creencias de los huicholes, este arbusto tiene poderes sobrenaturales, es decir, puede metamorfosearse en multitud de animales asociados con la brujería: culebras, zorros, búhos... Su nombre significa: «árbol del viento».

Posiblemente, quien mejor ha entendido la profunda significación de esta planta, en el contexto del universo *wixárika*, es el antropólogo mexicano Jesús Jáuregui. Algunos de los aspectos que hay que destacar de sus apreciaciones son: que es un arbusto cuya denominación, en la clasificación occidental, es *datura*, *solandra* y *brugmansia*; crece en los riscos de las montañas serranas, en parajes abruptos; tiene, actualmente, distintos adoratorios entre estos indígenas; se aparece a los creyentes

21 *Ibidem*, p. 129.

en la noche, de forma inesperada, revestido de diversas anatomías animales. Su culto no es comunal, es personal. Tiene una personalidad estricta, que produce temor. En la mitología, existe desde la noche de los tiempos.<sup>22</sup>

Hay que agregar que, mientras los *marakames* o chamanes huicholes adquieren su sabiduría y sus poderes curativos de las revelaciones que les proporciona el peyote, los practicantes de la magia maligna son iluminados por esta planta. Suele aparecer, igualmente, en el monte, en forma de niño tocando un violín. Se cree que quien escucha su música pierde la razón, luego vaga por los cerros durante días y al final se encamina hacia algún barranco con la idea de poder volar, precipitándose al vacío.

Miguel Ángel Aedo, una autoridad en el tema, registró una narración, que le refirió Martín Aguirre, huichol originario de la población Colorado de la Mora, en el que el *kieri* aparece como:

[...] una güera mujer de pelo negro que a las doce de la noche, sale del río, para meterse como mosca en los sueños de los hombres. Les dice que la sigan, se encuera, los engaña, los lleva al río donde los hunde y los come. Luego la mujer se vuelve zorra, eso es porque el hombre ya murió. Por ello, cuando una zorra aparece, alguien va a morir.<sup>23</sup>

Por su parte, el antropólogo norteamericano Peter T. Furst, basándose en la información que le proporcionó el aprendiz de *marakame* Ramón Medina, asegura que hubo un enfrentamiento entre el héroe cultural *Kauyumari* (dios huichol de los venados y del peyote) y el arbusto *kieri*. Venció el primero gracias a cinco flechas que disparó a su enemigo. Antes de morir, la maléfica planta expulsó enfermedades en forma de vómito coloreado que infestaron el universo. Para contrarrestarlas, los antepasados de los huicholes se vieron en la necesidad de hacer muchas penitencias. Pero no murió realmente, pues adquirió la forma del árbol del viento, el cual crece en la cima de grandes riscos. Desde entonces, es el maestro de los hechiceros.<sup>24</sup>

22 Ver: Jáuregui, Jesús, «Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia», en: *Flechadores de estrella*, (Coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath), INAH-Universidad de Guadalajara, México, 2003, pp. 341-385.

23 Aedo, Miguel Ángel, «La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al *kieri* de los huicholes y el toloatzin de los antiguos nahuas», en *Flechadores de estrellas*, (coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath), INAH-Universidad de Guadalajara, México, 2003, p. 237.

24 Ver VV. AA., *El peyote y los huicholes*, SEP-setenta, México, 1972, pp. 23-108

Con anterioridad a Furst, Robert M. Zinng, basándose en la información a él proporcionada por parte del *marakame* Juan Leal, originario de la comunidad de Tuxpan de Bolaños, en el año 1934, observó que, en la mitología de los huicholes, el arbusto *kieri* es un chamán perverso que entonaba cantos maléficos con los que enfermaba a la gente, es decir, a los animales-persona que poblaban el mundo en el origen del tiempo. Entonces *Tatewari*, el dios del fuego, ordenó a *Kauyumari* cantar para contrarrestar las artes negras de su adversario. *Kauyumari* cumplió la orden. El arbusto *kieri* se defendió lanzando flechas de enfermedad. *Kauyumari* no se atemorizó y terminó por vencer a su opositor. Fue entonces cuando recibió la orden de los demás dioses de quemar el cuerpo del peligroso enemigo y enterrarlo lejos.

Sucede, no obstante, que el *kieri* recibió ayuda del sol, el cual finalmente le permitió vivir asignándole una casa, es decir, un paraje en la sierra donde hay muchos acantilados. Desde entonces éste es el patrón de los brujos, el primero que ofició una misa negra. Y más: los dioses optaron por enviarle una esposa: un armadillo hembra.<sup>25</sup>

En mi caso, el trabajo de campo me ha llevado a registrar narraciones en las que se asocia esta planta con aves negras, a partir de la información que me proporcionó el huichol Antonio Hernández Hernández, originario de Escobas, pequeña localidad ubicada en la región de El Novillero, en el distrito de Tuxpan de Bolaños. Son sus palabras:

El Kieri es como un cuervo. Vuola. Grazna como los cuervos. Crece por ahí, en los cerros. Cuando las abejas y los animalitos comen de sus hojas se revuelcan en el suelo. Y es que el Kieri te emborracha y dicen que te puede volver loco...<sup>26</sup>

En síntesis, los «diseños muy adornados» de los que habla Lyon se iniciaron en las fajas y en los morrales, de ahí se extendieron a la vestimenta de los hombres, luego alcanzaron la artesanía que hoy producen los *wixaritari*. Como se verá más adelante, esos diseños están relacionados con las revelaciones que proporciona el cactus sagrado: peyote; en su caso, las del *kieri* no son plasmadas en ningún tipo de producción: de alguna manera se le concibe como una especie de demonio que

25 Ver: M. Zinng, Robert, *La mitología de los huicholes*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 1998, pp. 49-57.

26 Hernández Hernández, Antonio, comunicación verbal.

produce temor, lo que implica que se le rinda culto representándose únicamente a él mismo y no a sus revelaciones. Pero una cosa es representar la planta y otra lo que se percibe cuando se come la planta. Distinto es el caso del peyote, pues él mismo y lo que se ve bajo sus efectos son plasmados en el común de los objetos artísticos producidos por este grupo humano.

Basil Hall y G. F. Lyon escribieron sus apreciaciones sobre los huicholes entre los años 1820 y 1830. Faltarían aproximadamente ochenta años para que el antropólogo francés León Diguét y el etnólogo noruego Carl Lumholtz recorrieran los territorios de las montañas occidentales de Nayarit y Jalisco y fotografiasran ampliamente a sus habitantes. El observador de ese legado fotográfico corrobora, en el caso de los huicholes, que éstos siguen portando, para esas fechas, «una corta túnica, ceñida a la cintura y colgando un poco al frente y en la parte inferior», según la expresión del mismo G. F. Lyon. La túnica generalmente es lisa, aún sin adornos. Subsisten fuera de ella: en los morrales, en las fajas, en las bandas que los indios portan en la cabeza. Por supuesto, en el mismo periodo en que Diguét y Lumholtz realizaron su trabajo, muchos de estos indios siguen llevando arco, flechas y cuchillos en la cintura.

Ahora bien, en la actualidad los hombres huicholes acostumbran utilizar un pantalón de manta decorado, habitualmente con los referidos motivos. Pasa lo mismo con la túnica, con la salvedad de que ésta se sujeta con una faja compuesta de pequeñas bolsitas de estambre casi siempre de color rojo, cosidas una a otra. Tal composición en el vestido es muy reciente. Basta decir que el pantalón no existía con anterioridad al 1 de abril de 1888, fecha en que las autoridades del municipio de Colotlán, ubicado en los lindes del estado de Jalisco, exigieron que «Los indígenas de las Tribus Huicholas que vengan a comerciar a esta Ciudad, se les obligará a usar calzones».<sup>27</sup> No es todo: diez años después, según es posible constatar en las imágenes heredadas por Diguét y Lumholtz, esa imposición seguía sin practicarse en la sierra.

En fechas ulteriores, exactamente en el año 1934, de enero a diciembre, el antropólogo norteamericano Robert M. Zinng visitó el poblado de Tuxpan de Bolaños. Su labor se tradujo en una vasta recopilación de mitos que conforman la obra, ahora clásica: *La mitología de los huicholes*. Su traducción al castellano ha estado a cargo de Eduardo Williams y ha sido acompañada, en su parte final,

<sup>27</sup> Rojas, Beatriz, *op. cit.*, p. 200.

con casi trescientas fotografías que el antropólogo tomó en su trabajo de campo. Al analizar esas imágenes, el observador corrobora que la costumbre de usar el pantalón, que hoy utilizan los huicholes, ya existía para esas fechas. No es aventurado suponer que las restricciones impuestas por las autoridades de Colotlán, lugar al que estos indígenas se veían obligados (al igual que hoy) a acudir para comprar y vender mercancías, surtió efecto. Sin embargo, llama la atención que los adornos de los que he venido hablando aún siguen limitados, en gran medida, a las fajas, a los morrales y a las bandas destinadas a adornar la cabeza. Deduzco, una vez expuesto lo anterior, que su aparición es muy reciente, es decir, posterior a las fotografías tomadas por Zinng. Enunciadas estas precisiones, puede afirmarse que, cuando hoy se observa a un huichol, lo primero que debe pensarse es que esa imagen es muy reciente.

### III.— CARL LUMHOLTZ O EL LENGUAJE DE LA PLEGARIA

Los huicholes fueron descubiertos a la ciencia de la Antropología por Carl Lumholtz el que, entre 1890 y 1910, realizó una serie de viajes, auspiciados por el Museo de Historia Natural de Nueva York, a la sierra de estos indígenas. El objetivo de los viajes estaba enfocado a la comprensión científica de su cultura. Antes de él los visitantes fueron, principalmente, evangelizadores, ocupados en extirpar las «idolatrías» encontradas a su paso en dicho territorio.

Lumholtz coleccionó, entre los *wixaritari*, objetos etnográficos, registró mitos, analizó el arte simbólico y decorativo local, sentó las bases para un correcto entendimiento de la religión aborígen, desenterró fosas, visitó diversos lugares sagrados, hizo mapas, reunió un copioso material fotográfico, etc. Su legado es de un valor inestimable para la etnología mexicana.

En mi perspectiva, el segundo momento por el que ha devenido el arte huichol corresponde a la visita del explorador noruego a las montañas de Nayarit y Jalisco. En sus obras se estudian, bajo un riguroso análisis interpretativo, las producciones artísticas de los huicholes y se descifra su significado religioso o su función decorativa. Jícaras, flechas, discos de piedra, collares, ídolos de madera, pinturas faciales, sillas diminutas de *marakame*, bordados, ojos de dios, tablillas de madera y estambre, conformaban el común de esas producciones. Para Lumholtz, todos estos objetos, que no se encontraban en los templos, sino generalmente en cuevas sagradas, debían

ser asumidos como oraciones dirigidas a los dioses –*Tatewari* en primer lugar–, cuya finalidad es procurar su complacencia en forma de lluvia, salud y buenas cosechas. Esta idea, que difícilmente puede ser desmentida, arroja algo que hoy sigue teniendo actualidad: el arte huichol es resultado de la religión indígena, la cual, a su vez, tiene una profunda relación con las plantas narcóticas. El culto del peyote es prueba de ello. Sobre este punto, la peregrinación a *wirikuta*, es decir, al desierto de Real de Catorce, lugar donde crece el mencionado cactus, es de gran importancia:

Cuando ha terminado la estación lluviosa y se ha cumplido debidamente con las celebraciones que tienen por objeto las cosechas de calabazas y maíz, la tribu dirige su atención al lejano genio protector de su país, al pequeño cacto llamado jiculi.

La localidad en que se recoge esta planta no se halla lejos del mineral de Real de Catorce, en el estado de San Luis Potosí. Para ese viaje, que exige cuarenta y tres días, se envían cuadrillas de cada uno de los principales templos. Es difícil en ocasiones para algunos distritos organizar la expedición, á causa del severo ayuno y de las restricciones que se imponen, especialmente al jefe; pero basta generalmente para que un indio se someta á las privaciones requeridas, la seguridad de los beneficios que le vendrían en forma de lluvia, buenas cosechas, salud y larga vida, todo lo cual es suficiente incentivo para su patriotismo.<sup>28</sup>

El nombre científico del peyote es *Lophophora williamsi*. Contiene diversos alcaloides, entre ellos uno denominado mezcalina, intenso inductor de prolongados estados alucinatorios. En el idioma *wixárika* se le conoce como *hikuri*. Para sus adoradores es un dios con forma de venado (*Kauyumariy*);<sup>29</sup> también es flor y maíz. Algunos huicholes, al comerlo, aseguran poder hablar con sus divinidades. Al respecto escribe Henri Michaux:

Los huicholes, una vez al año, acudían a lugares donde encontrarlo (el peyote), sobre una lejana meseta desértica, iban para encontrarse con lo divino.

28 Lumholtz, Carl, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, t. II, Ediciones Culturales de Publicaciones Herrerías, México, 1945, p. 125.

29 Esa es la razón de que los peyoteros, una vez que han llegado a Real de Catorce, simulen realizar una cacería de venado cuando están recolectando el peyote. De hecho, en el preciso momento en que encuentran el primer cactus en el desierto, *elmarakame* que dirige la comitiva (que representa al dios del fuego) simula dispararles flechas ceremoniales, luego se le ofrecen jícaras y velas y se le reverencia con rezos casi silenciosos.

Planta para el ignorante, *Echinocactus Williamsii* para el botánico, el peyote, para el enterado, es dios, un dios que comparte su divinidad. En efecto lo comen, lo absorben, lo consumen, y entonces el dios que diviniza no tarda en manifestarse, a través de luces sobrenaturales [...] en una especie de promesa y de gusto previo de inmortalidad, de perennidad, y también en colores de todos los matices con un fulgor y una finura que el hombre, entregado a su sola imaginación, es incapaz de captar.

Tal era en esa época, el destino del peyote: religioso, místico (el hecho de un pueblo para quien la mayoría de las cosas están unidas y son significativas), sobre todo conveniencia natural de una planta que lleva a lo divino y casi lo aporta.

En efecto, reúne en su acción los componentes de la emoción religiosa: la profunda impresión de estar unido a todo misteriosamente, la profunda impresión del más allá, del siempre, la profunda impresión de llevar una vida extracorporal y fuera del tiempo, de participar en lo Absoluto, en lo Perfecto.<sup>30</sup>

Los dioses huicholes hablan en colores. Sus palabras son equiparables a un lenguaje multicolor.<sup>31</sup> Y es que no es improbable que la estupefacción producida por la mezcalina lleve, a quien está bajo su influjo, a una experiencia de estallidos de colores que se transforman en una danza de plurales figuras geométricas, reproducidas a escala de lo inconcebible.<sup>32</sup> No es todo: algunos informantes aseguran que cuando comen peyote se transportan al mundo antiguo, antes incluso de la salida del sol. Ahí contemplan serpientes, diversidad de insectos, alacranes, pájaros y muchas otras formas de extraños animales, todas coloridas. Según su descripción, son sus antepasados, quienes les dicen lo que es bueno o malo. Lle-

30 Michaux, Henri, *El infinito turbulento*, Premia, Puebla, 1989, p. 103.

31 Sobre este punto, el antropólogo norteamericano Peter T. Furst escribe lo siguiente: «Descubrir el colorido característico del arte cara o huichol, principalmente de este último, es captar y sentir un mundo mágico que representa su vida, en la cual destaca la influencia permanente del peyote (*Echinocactus Williamsii*). Esta cactácea alucinógena produce al indígena, cuando la ingiere, una serie de imágenes asociadas a sus dioses, con colores brillantes, intensos y fosforescentes. Tanto hombres como mujeres representan en sus artesanías estos colores. El verde, negro, azul, rojo, amarillo, naranja, blanco y morado, entremezclados, en estambre, en hilo, en chaquiras o en pinturas decorativas, están asociados a las distintas deidades así como a los diferentes tipos de maíz». Peter T. Furst y Salomón Nahamad, *Mitos y arte huicholes*, SEP, México, 1972, p. 144.

32 Sobre los efectos químicos de la mezcalina y, en general, sobre todo lo relacionado con el peyote, ver: Ott, Jonathan, *Pharmacothoon. Drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2000, pp. 75-112.

gan a afirmar incluso que, cuando están poseídos por el cactus, son capaces de entender el idioma de las piedras o de los árboles.<sup>33</sup>

Indudablemente, muchos de los objetos artísticos creados por los huicholes están relacionados con experiencias como las anteriormente descritas.<sup>34</sup> Bien vistas las cosas, podría afirmarse que representan el idioma de los ancestros. En otros términos, cuando vemos un cuadro de chaquira o un bordado huichol, estamos ante la palabra materializada de las divinidades, razón suficiente para catalogar a dichos objetos como manifestaciones de un arte estrictamente sagrado.

Singular lógica la de estos indígenas: los dioses revelan a los hombres, a través de los efectos del peyote, las formas que luego serán plasmadas en los objetos artísticos. Pero estos objetos encarnan, además, otro lenguaje: el de la plegaria. O, lo que es lo mismo, según la acertada apreciación de Lumholtz, sirven para rezar, para expresar oraciones, para pedir por lluvia, salud y buenas cosechas. Convergencia de dos lenguajes: el de la oración y el de la revelación mística producida por la mezcalina.

Mencioné anteriormente que las ofrendas de los huicholes suelen encontrarse casi siempre en cuevas de marcada importancia religiosa. La principal es *Teakata*, donde nació *Tatewarí*, el dios del fuego. Esta cueva se encuentra ubicada en una gran cañada por la que corre el río Chapalanga, cerca del distrito de Santa Catarina. La conforman una serie de grutas en las que se aprecian diversidad de manantiales y pequeños templos dedicados a cada uno de los dioses del panteón local. Todo huichol debe acudir a este santuario por lo menos una vez en la vida y llevar sus respectivas ofrendas.

Un indígena tarda, desde el pueblo de Santa Catarina, aproximadamente una hora en bajar la prolongada y sinuosa pendiente que conduce a esta cueva; en regresar a dicha comunidad ocupa un poco más de tiempo. Los antiguos misioneros cristianos vieron en este recinto un adoratorio del demonio y no vacilaron en destruir los templos que en él se encontraban. No obstante, los creyentes volvieron a edificarlos. Son pequeñas casitas circulares construidas de piedra y lodo, con techos

33 Aparte de estas facultades proporcionadas por el peyote, se creía, antiguamente, que también podía conceder a los indios el poder de la adivinación y el de la brujería. Se llegaba a pensar, incluso, que los incitaba a sus sangrientas guerras. Ver: La Barré, Weston, *El culto del peyote*, Coyoacán, México, 2002, pp. 25-29.

34 Ciertamente, también existe toda una iconografía cuyo origen nada tiene que ver con el éxtasis producido por el peyote, a saber: figuras de caballos, banderas mexicanas... que en ocasiones adornan el traje masculino de los varones huicholes.

de paja. Se les conoce como *xiriki*. En su interior, incluido el techo, se observan cientos de ofrendas. También fuera de ellos, con la salvedad de que en este caso estamos ante auténticos «basureros» de objetos votivos. Y es que, se piensa, éstos sirven únicamente uno o dos días, no más; después, una vez que ya han cumplido su función, es decir, en tanto ya sirvieron para manifestar las correspondientes peticiones a los dioses, pierden su valor, no importa el perfecto estado material en que puedan encontrarse. Cabe precisar que, junto al amontonamiento de objetos votivos que se aprecian en el exterior de los templos hay variedad de cornamentas de venado, el principal de los animales sagrados.

Para llegar a este sitio, es necesario atravesar una vereda angosta, flanqueada por dos enormes paredes de piedra. En esa vereda hay dos grandes rocas que, se cree, son toros que vigilan la llegada de los visitantes a los cuales hay que honrar ofreciéndoles maíz molido.<sup>35</sup> A continuación, el devoto debe frotarse el cuerpo con un manojo de hierbas para ser admitido en aquel lugar que, sin duda, es enorme y fascinante. Quien lo recorre puede constatar la existencia de flechas, jícaras, discos de piedra, ojos de dios, tablillas de estambre, etc. Según Lumholtz, representan las súplicas de los nativos, su forma de rezar, entiéndase, sus oraciones:

A partir del simbolismo de los huicholes puede injerirse que la principal preocupación de sus oraciones son los alimentos: maíz, frijol y calabaza. [...] Por esta razón, la mayoría de los objetos simbólicos expresan, antes que nada, plegarias para que llueva y posteriormente oraciones por buena salud, buena fortuna y larga vida. En muchos casos, el suplicante se representa a sí mismo en los objetos simbólicos bajo la forma de una figura humana o corazón, en otros se representa a la misma deidad.

Respecto de las oraciones, como en la mayoría de los casos de simbolismo, podemos trazar un vínculo entre el objeto y la alegoría que lo expresa, aunque a menudo ninguno de los dos parece tener relación entre sí. Es fácil entender porque su oración principal, la de la lluvia, está encarnada en ídolos, en la máscara, rostro u ojos de los dioses, y en piedras y rocas de forma rara, así como en las representaciones simbólicas de todos los objetos de los dioses: flechas, escudos frontales, escudos dorsales, varas y mallas.<sup>36</sup>

35 Los huicholes son adoradores de las rocas. Muchas de ellas son asumidas como dioses o animales. La roca principal es un gran monolito, situada mar adentro en la costa de San Blas, en el estado de Nayarit. Es considerada el ser más antiguo del universo [...] «la madre de todas las vírgenes y los cristos», según me comunicó un informante. Se cree que es obligatorio realizarle sacrificios, de lo contrario podría enviar enfermedades.

36 Lumholtz, Carl, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, INI, México, 1986, pp. 289-290,

La oración de la lluvia no es la única. Se ofrecen objetos-oración a los dioses, entendiéndolos, para tener suerte en la cacería de venado, para tejer, pedir por la salud de los niños y los animales, para que el sol no deje de salir, para no ser objeto de brujería, para saber tocar un instrumento musical, para tener hijos, en suma, para todo aquello que tome más llevadera la vida. O sea: estos objetos-oración representan un arte religioso que obedece, fundamentalmente, a exigencias prácticas.

En este sentido, una serpiente delineada en un objeto votivo representa un deseo de lluvia; un pájaro o una ardilla, una plegaria al sol; un peyote, una reverencia al maíz; una flecha, un deseo de tener suerte en la cacería. Y así...

#### IV—. DE LAS CUEVAS A LOS MUSEOS

El impulso creador que hizo posible la existencia de los objetos votivos que encontró Carl Lumholtz en la cueva sagrada de *Teakata*, provino de una colectividad: el pueblo huichol. Sus artífices obedecían a las solicitudes de sus dioses en lo que respecta a ofrendas, así como a un interés específico: orar por lo indispensable para la conservación de la vida. Con el paso del tiempo, el devenir histórico del arte *wixárika* experimentaría un acontecimiento de considerable importancia: los objetos que lo conforman «saltaron», por así decirlo, de su ubicación en grutas sagradas, escondidas en lejanos parajes, a las tiendas de arte, los museos y, en definitiva, a todos los espacios donde es posible su comercialización, desde las banquetas de estambre, en principio concebida como una súplica a los dioses, se transformó en un gran cuadro del mismo material, cuyo destino es una colección privada o un escaparate; la chaquiras que adornaba la jícara para pedir por salud y lluvia hoy sirve para elaborar objetos artesanales, grandemente apreciados en el mercado nacional e incluso internacional. Según Peter T. Furst:

El arte huichol y cora funciona dentro de la estructura de la propia sociedad tribal; cada obra está asociada a las concepciones de la comunidad y ha sido creada por una razón específicamente ceremonial. Esta característica del arte indígena del occidente de México se manifiesta, tanto por sus propósitos como por su técnica, lo mismo en una hermosa bolsa de lana o algodón, que en esculturas de piedra para sus adoratorios, una pluma ceremonial usada por el chamán, sus tallas de madera, jícara votivas y en las tablillas decoradas con motivos míticos y legendarios que recuerdan los códices prehispánicos.

Esta riqueza artística ha sido descubierta recientemente, y su original belleza, ha sido valorada entre las artesanías nacionales como una de las más destacadas y representativas de nuestro patrimonio cultural. Esto ha permitido que alcance un nivel internacional. Lo que hace algún tiempo, sólo formaba parte de un mundo etno-céntrico, mágico religioso, se convierte de pronto en profano; intercambio económico para los indígenas.<sup>37</sup>

El tercer momento importante en el devenir del arte de los huicholes tiene que ver, en mi opinión, con este cambio en el que lo sagrado ya no es la única fuente del impulso creativo; ahora lo es también el mercado. Junto a las exigencias de los dioses de la lluvia, del fuego y del sol aparece el poder del dinero como motivo inspirador. Y está bien que así sea, pues las precarias condiciones de vida en que viven los indígenas precisan de incentivos económicos que ayuden a paliar las enormes necesidades que padecen a diario. De hecho, al parecer, en la actualidad hay mayor «esmero» en convencer al potencial comprador que a las antiguas divinidades. Esto es claro, por ejemplo, en la diferencia latente que se observa entre la manufactura de una jícara destinada al comercio y otra destinada al culto. La primera está mejor trabajada, sobresale en adornos, en colores, en figuras plasmadas; la otra es más rudimentaria y, por decirlo de alguna manera, aparenta tener mayores «defectos» en lo que concierne a su acabado final:

El acabado de la artesanía de los coras y huicholes siempre tiene un sentido refinadamente cuidadoso y delicado. Un ojo de Dios que sirve de ofrenda a los dioses y elaborado con el más profundo misticismo, sin embargo, no presenta tanta calidad como un trabajo de carácter mercantil y de cambio. Cuando el indígena trabaja para comerciar se esfuerza por dar a todos y cada uno de sus objetos una calidad y un acabado que llame la atención, en contraposición con los que destina para su uso particular.<sup>38</sup>

Ahora bien, el fenómeno de mayor relevancia en este tercer momento es la aparición de nuevos objetos artísticos, obras que no existían, por ejemplo, en el tiempo en que Lumholtz y Preuss visitaron la sierra huichola. Estoy pensando en los cuadros de estambre y en esos grandes murales compuestos de millones de diminutas chaquiras, como el expuesto en el Museo Zacatecano, titulado *Visión de un mundo místico*, obra del artista plástico huichol Santos Motoaopohua de la Torre Santiago.

37 T. Furst, Peter y Nahamad, Salomón, *op. cit.*, pp. 127-128.

38 *Ibidem*, pp. 142-143.

Respecto del origen de los cuadros de estambre, escribe el antropólogo mexicano Fernando Benítez:

Hace un cuarto de siglo, el antropólogo Peter Furst contrató al aprendiz Ramón Medina quien, como todos los huicholes, sabía hacer ofrendas de estambre pegado con cera a una tabla. Medina cantó sus mitos y a Furst se le ocurrió la idea de que los describiera al modo de ofrendas.

Esto ha determinado una falsificación y una industria. Medina, por ejemplo, «pintó» el camino de los muertos a lo largo del inframundo —el mismo de Sahagún con variantes locales—, pero como no se pintaba a los muertos los imaginó como flotantes cabezas encapuchadas al estilo de los fantasmas de Walt Disney.

Era capaz de describir todos los mitos con un gran sentido plástico, pero eran tablas que tenían poco en común con las antiguas ofrendas. Creo que este género podía llamarse un nuevo arte huichol y tuvo numerosos imitadores. Ahora se cree que es el arte auténtico de los huicholes y en realidad son hermosos y decorativos y relatan fragmentos de sus mitos. Por ello no son bien entendidos y necesitan una explicación.<sup>39</sup>

La técnica utilizada por los artistas huicholes, en la conformación de estos cuadros, consiste en plasmar motivos relacionados con su mitología, sirviéndose para su figuración de hilos de estambre de diferentes colores, pegados a un lienzo de madera cubierto con cera de Campeche.<sup>40</sup> Pero este «nuevo arte», como lo llama Benítez, tiene un origen que se remonta a una relación amistosa demasiado contemporánea, a saber: la existente entre un antropólogo y un informante indígena. En efecto, Peter T. Furst solicitó al aprendiz de *marakame*, Ramón Medina Silva, originario de Barranca del Muerto, pequeño ranchito ubicado en las montañas de Nayarit, que realizara una serie de cuadros para el Museo de Artes Étnicas de la Universidad de California, en Los Ángeles, en el año 1965. El resultado de esa petición trajo consigo la realización de aproximadamente veinte cuadros de estambre en los que se exponían, de manera figurada, los temas fundamentales de la religión de los *wixaritari*. Entre ellos, el nacimiento del sol, la travesía de las almas por el mundo de los muertos, la cacería del peyote, la lucha entre el *kieri* y el héroe cultural *Kanyumari*,

<sup>39</sup> Ver: Lumholtz, Carl, *El arte simbólico y decorativo...*, p. 7.

<sup>40</sup> El Museo Zacatecano cuenta con uno de estos cuadros de estambre, titulado *Caminante silencioso*, obra del artista huichol José Benítez Sánchez. Esta obra es, sin duda, una de las más logradas en dicho género.

el regreso de los difuntos a esta vida en forma de mosca, gracias a las estrategias mágicas del *marakame*, el apareamiento entre *Watakame* (el primer cultivador de maíz que existió) y una perrita negra, de la cual, se cree, nacieron los huicholes, etc. En palabras de Juan Negrín, reconocido estudioso del arte huichol:

[...] en 1965, el antropólogo estadounidense Peter T Furst conoció, en Guadalajara, al artesano huichol Ramón Medina Silva, por conducto del padre franciscano Ernesto Loera. Furst investigó el contenido simbólico de 20 tablas de lana de este artesano para exponerlas en Los Ángeles; reconoció en estas piezas algunos aspectos del chamanismo huichol, e hizo hincapié en el uso del peyote. Ramón Medina Silva dibujaba en su obra, con gran virtuosismo, los mitos de su tradición de una manera simplificada, lo que los hacía comprensibles a la mirada del público; sin embargo, los conocimientos que dejaba ver en estos cuadros no siempre recogían la sabiduría de un chamán (*marakame*), en contradicción con lo que pensaba Furst.<sup>41</sup>

El éxito considerable de estas representaciones hizo posible su justa valoración monetaria en el mercado, lo cual, a su vez, nos permitió conocer la capacidad creativa de otros artistas —aparte de Medina Silva— que se han distinguido, desde entonces, en la realización de esas obras. Nos llevó también a conocer su identidad, en tanto que muchos de ellos han tenido la oportunidad de exponer en distintos museos de México, Estados Unidos y Europa;<sup>42</sup> por tanto, han podido cotizarse significativamente. Algunos de los más renombrados son: José Benítez Sánchez, Guadalupe González Ríos, Juan Ríos Martínez, Tiburcio Carrillo Sandoval, Pablo Taizán de la Cruz y Santos Motoaopohua de la Torre Santiago.<sup>43</sup>

Este último es el autor de *Visión de un mundo místico*, una de las obras de mayor importancia con que cuenta el Museo Zacatecano.<sup>44</sup> Consta de una serie de

<sup>41</sup> Negrín F., Juan, «Protagonistas del arte huichol» en *Arte Huichol*, Rev. Artes de México, Núm. 75, México, 2005, p. 46.

<sup>42</sup> Este hecho debe ser asumido como uno de los grandes acontecimientos en la historia del arte huichol, a saber, la aparición de obras resultado de la capacidad creativa de un individuo identificable... la aparición del autor.

<sup>43</sup> Sus obras y sus biografías están publicadas en la revista *Artes de México*, Núm. 75, edición dedicada al *Arte Huichol*. No es todo: algunos de ellos venden sus cuadros de estambre en galerías norteamericanas a un precio no menor a 4 mil dólares. Por supuesto, el interesado puede consultar esas ofertas en Internet.

<sup>44</sup> La técnica en la elaboración de este tipo de creaciones artísticas es parecida a la utilizada en

ochenta pequeños recuadros, que en su conjunto forman un mural, en donde se expone, de manera figurada, el nacimiento del sol y del fuego, la vida después de la muerte, la originaria peregrinación que realizaron los dioses al desierto de Real de Catorce, entre muchos otros símbolos de la mitología local. Un espectador atento podrá descubrir en esta obra diversidad de formas coloridas como serpientes, aves multicolores, flores, venados, búhos, ojos innumerables, templos, peyote, soles, perros, sombras. También rostros de *Tatewarí* «nuestro abuelo el fuego», de *Tayau* «nuestro padre el sol» y de *Kauyumari* «nuestro hermano Mayor». En breve, podrá mirar todo ese universo sagrado situado en el tiempo original que los huicholes recrean en sus fiestas, íntimamente relacionado con las visiones alucinatorias que proporciona el peyote, consideradas por los indígenas (ya se dijo) como las palabras de las divinidades.

En mi caso, cada vez que observo el cuadro de Santos de la Torre, presiento algo lejano en el tiempo. Ese algo me es imposible definirlo: una zona del subconsciente de una mentalidad anterior al pensamiento lógico, un antiguo lenguaje del que desconozco su sintaxis y su gramática, un sueño anterior a la historia —una mitología remota.

Pues bien, este tipo de obras, al igual que los cuadros de estambre, se originaron a partir de la solicitud de un etnólogo a un artista indígena; un etnólogo que, a decir de sus detractores, casi nunca visitó el territorio huichol.<sup>45</sup>

la producción de cuadros de estambre, a saber: formar los motivos figurativos, adhiriendo en pequeñas tablillas de madera chaquiras de distintos colores, y utilizando como pegamento cera de Campeche.

45 Los lectores que han recorrido las numerosas obras de Peter T. Furst, dedicadas al estudio de los huicholes, saben que su único informante es Ramón Medina Silva, a quién conoció en la ciudad de Guadalajara, lo que debe ser visto como una consecuencia de su escaso trabajo de campo en el territorio de estos indígenas.

## EXPLICIT

Los grandes artistas huicholes, como José Benítez Sánchez, piensan que hay una distinción capital entre artesanía y arte huichol: la primera es una copia, pertenece al reino de los simulacros, es decir, no se sustenta en una revelación religiosa; por el contrario, el verdadero arte obedece a requerimientos sagrados, a grandes pruebas ascéticas. Implica cumplir con todo lo concerniente a peregrinaciones místicas, sacrificios de animales (venados, toros, gallinas...) y vigilias en las fiestas en que se canta a los dioses, pues no dormir durante los dos o tres días que suele durar la mayoría de las celebraciones del ciclo anual ceremonial es indicio de poder mágico. En otras palabras, el artesano imita, produce en serie, representa lo ya hecho. El artista maneja símbolos originales, palabras sagradas: sus obras son únicas e irrepetibles. El primero se mueve en el mundo de lo imaginario, de lo irreal, de lo fantasmagórico; el segundo alcanza el *nierika*, es decir, el don de ver, de ir detrás de las apariencias. En términos del etnólogo austriaco Johannes Neurath:

Arte como *nierika* implica que la imagen no se conciba como «representación». En estas piezas no existe una diferencia entre significado y significante. Las figuras que se aprecian en la obra son dioses por pleno derecho, no sus «imágenes». Las reproducciones de los cuadros que apreciamos en estas páginas multiplican el panteón huichol. Cada figura es un ente poderoso con voluntad propia. Se trata de dioses que están creando el universo en el momento mismo que se revelan dentro de una obra.

Por eso, las galerías y las publicaciones, por no hablar de las fotocopias, al convertirse en una obra de arte *nierika*, se transforman en objetos sagrados, con todos los peligros que esto implica. El artista, el curador y el visitante podrían (¿o deberían?) rendir culto a las imágenes, alimentarlas con pinole y mezcal, sangre y cera. Sin embargo, éste no es el problema principal para el artista. Crear una obra de arte implica comprometerse a participar en los ritos y las peregrinaciones de la religión tradicional. Si así no lo hiciera, no sólo perdería la capacidad de crear una obra nueva y original, sino que los dioses que viven en las visiones obtenidas podrían «enojarse», mandarle sueños desagradables, enfermedades y toda clase de desgracias.<sup>46</sup>

46 Neurath, Johannes, «Ancestros que nacen», en *Arte Huichol*, Rev. Artes de México, Núm. 75, México, 2005, pp. 15-16.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aedo, Miguel Ángel, «La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al kieri de los huicholes y el toloatzin de los antiguos nahuas», en: *Flechadores de estrellas* (Coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath), INAH-Universidad de Guadalajara, México, 2003.
- Furst, Peter T. y Nahamad, Salomón, *Mitos y arte huicholes*, SEP, México, 1972.
- Jáuregui Jesús y Neurath, Johannes (Coords.), *Flechadores de estrellas*, (Coords. Jesús Jáuregui y Neurath, Johannes), CONACULTA-INAH-Universidad de Guadalajara, México, 2003.
- La Barre, Weston, *El culto del peyote*, Coyoacán, México, 2002.
- Lumholtz, Carl, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, t. II, Ediciones Culturales de Publicaciones Herrerías, México, 1945.
- , *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, INI, México, 1986.
- Mauss, Marcel, *Sociedad y Ciencias Sociales*, Obras completas, t. III, Barral, Barcelona, 1972.
- Michaux, Henri, *El infinito turbulento*, Premia, México, Puebla, 1989.
- Mota Padilla, Matías de la, *Historia de la conquista de la Nueva Galicia*, Talleres gráficos de Gallardo y Álvarez del Castillo, México, 1920.
- Negrín F., Juan, «Protagonistas del arte huichol», en: *Arte Huichol*, Rev. Artes de México, Núm. 75, México, 2005, pp. 45-49.
- Neurath, Johannes, «Ancestros que nacen», en: *Arte Huichol*, Rev. Artes de México, Núm. 75, México, 2005, pp. 12-23.
- Ortega, fray José de, *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús de la misma sagrada religión de su provincia de México*, Reimp. Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena, México, 1944.
- Ott, Jonathan, *Pharmacotheon. Drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2000.
- Preuss, Konrad Tehodor, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit, ensayos sobre huicholes, coras y mexicanos*, INI-CEMCA, México, 1988.
- Rojas, Beatriz (Comp.), *Los Huicholes: documentos históricos*, INI-CIESAS, México, 1992.
- Santoscoy, Alberto, *Nayarit. Colección de documentos inéditos, históricos y etnográficos, acerca de la sierra de ese nombre*, Tip., Lit. y Ene. de José María Yguiniz, Guadalajara, 1899.

- Tello, fray Antonio, *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de Jalisco*, Libro Segundo, vol. I, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara-INAH, México, 1968.
- Villegas Mariscal, Leobardo, «Sobre la inexistencia de los indios huicholes en el mundo prehispánico», en: *Mundos Indígenas* (Comps. Rocío Delibes y Juan Marchena), Aconcagua Libros, Sevilla, 2006, pp. 77-93.
- VV. AA., *El peyote y los huicholes*, SEP-setenta, México, 1972.
- Zinng, Robert M., *La mitología de los huicholes*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 1998.

ANNE LEYNIERS WILGAIN DE SALINAS

*Es fraguando  
que se vuelve herrero*



Anne Leyniers Wilgain  
El Trabajo de hierro  
forjado artístico.  
Soldadura de las partes  
Nikkomat. Micro-NIKKOR-P

*El hombre habla con palabras de hierro forjado*  
ANTONIO CUEVAS HERNÁNDEZ

## I— INTRODUCCIÓN



El oficio de herrero es uno de los más antiguos, rodeado de mitos, simbolismo y significados. Su figura encarna el misterio mismo de la transformación de la materia, siendo el detentor del fuego, elemento cuyo control y dominación fue un factor primordial en la historia de la humanidad. En efecto, este hecho es un rasgo determinante de la caracterización del hombre. Recordando brevemente el itinerario recorrido por los homínidos, al *Homo erectus* corresponde la adquisición de la postura erecta. Esta posición permite la liberación de las manos de su función locomotora para dedicarse a las actividades de prensión; aprovecha la oposición del pulgar con los demás dedos, y desarrolla una más fina percepción al sentido del tacto y da precisión a los gestos, así también ofrece un mayor desarrollo cerebral. Enseguida se atestigua el surgimiento de la fabricación de herramientas por el *Homo habilis*.

Aparece la categoría de *Homo sapiens*. Cuando surge el homínido que presenta rudimentos de organización social, que entierra sus difuntos acompañados de ofrendas para su estancia en el más allá, el hombre deja también los primeros testimonios de su producción artística, de una impresionante calidad desde el principio y, por supuesto, el ser que aprende a producir el fuego, protegiéndose más eficazmente de los animales salvajes, calentando sus moradas, cocinando sus alimentos e iniciando la gran aventura de la tecnología del fuego y de la metalurgia. Este homínido es también, durante largo tiempo, en la historia de la humanidad y en las organizaciones sociales, el hombre-orquesta, el factótum o más bien el inventor que todo lo puede. Frecuentemente ubicado en las afueras de las aglomeraciones, es en el taller donde se fragua que el herrero se aloja, por ser algo mago, algo brujo, algo alquimista, algo temible y misterioso, algo poderoso por tanto.

## II— MITOLOGÍA

El herrero es el primer artesano que trabaja el metal con el fuego, a fin de fabricar los útiles indispensables para labrar la tierra, hacer la guerra, proteger su hábitat, alimentarse, adornarse y aun para viajar. El herrero juega un papel fundamental en

el desarrollo de las civilizaciones, y se vincula con el mundo a través de una simbólica particularmente cargada.

Las narraciones cosmogónicas o los textos fundadores de las religiones pronto hacen aparecer al herrero, y le atribuyen un nacimiento ilustre.

En la tradición judeocristiana se narra que en el Génesis, desde la séptima generación, *Lemech* engendra un hijo, *Tubalcain* «que trabajaba todo instrumento de cobre y de hierro», el primer y el único artesano por largo tiempo, mucho antes del Diluvio.

En la China antigua, este papel de «maestro de las forjas» se atribuye al gran *Yu* que es a la vez fundador y demiurgo, y que organiza el mundo dividiéndolo en regiones.

En la India, en las Vedas, el primer herrero es *Brahmanaspati*, quien suelda el ser a partir del *non ser*.

En la Grecia antigua, uno de los hijos legítimos de la pareja suprema que forman *Hera* y *Zeus*, es el dios herrero *Hefaistos*. Los romanos retomaron la misma figura llamándolo *Vulcano*. Esta figura tiene la misma importancia en las mitologías africanas: el dios herrero *Ogun* de los Yorubas es el primer dios *Oduduwa*, mientras que entre los Dogons, es el primero de ocho ancestros míticos de los hombres, todos siendo hijos de *Nommo*, el gemelo fundador.

Maestro del fuego y a la vez del fuego telúrico, como *Hefaistos* que fragua en el interior de los volcanes, el herrero es también el maestro del metal que modela con fuertes golpes de martillo sobre su yunque, demostrando una habilidad inquietante, pues trabaja con las energías primordiales para metamorfosearlas.

Es importante recordar que la trascendencia atribuida al herrero se funda en gran parte sobre su participación ineludible en las actividades y el desarrollo de toda sociedad. Sin él no habría reja de arado, hoces, espadas, escudos ni armadura, llaves ni cerraduras, herraduras para los caballos ni cuchillos. O todo tipo de herramientas, por pequeñas que sean: pernos, tornillos y resortes; o piezas más grandes como escuadras, refuerzos para la construcción de mobiliario; o elementos complementarios de la arquitectura: rejas de puertas y ventanas, barandales de balcones y escaleras, faroles, bardas de los mausoleos, entre otros. Una multitud de objetos prácticos o decorativos hacen de su labor la base imprescindible para todo trabajo, siendo el hacedor de las herramientas para todos los oficios, el inventor de lo que hace falta, el ejecutante de las ideas creativas e inventivas que resuelven a lo largo de los tiempos, poco a poco, las necesidades del progreso y del confort; siendo, en fin, el que fabrica con sus manos muchos de los adornos, de los objetos decorativos, creando el lado estético de cualquier expresión de una civilización.

Sin embargo, en la antigüedad y entre los pueblos arcaicos, se mantiene en el exterior de la aldea. El resplandor rojizo y las chispas que se escapan de su antro oscuro suscitan fácilmente el pavor, recordando las imágenes del infierno.

La forja es por excelencia el lugar de las metamorfosis, por ello el herrero se vuelve pronto el primer operador simbólico de la idea misma de la mutación. Trabajando sobre el vil metal que libera poco a poco de sus escorias para darle forma y función, figura naturalmente el primer alquimista. Además el metal negro se calienta al rojo y luego al blanco, siguiendo la gradación de los colores de la misma manera que en la *Obra Magna*. Más literalmente todavía: el herrero es el alquimista mismo en las prácticas taoístas, donde el equivalente de *salve et coagula* (disuelves y coagulas) occidental, es la expresión canónica de «Fundes al mundo y vuelves a formarlo».

El tema conoció mucha fortuna en las cofradías iniciáticas, evocando la necesaria transformación del aprendiz que pasa por varias fases sucesivas, al igual que el metal en fusión.

Por otra parte, para el psicoanalista, el trabajo del herrero con el fuego y el metal, se compara al fuego del alma que trabaja la materia del metal bruto, permitiendo forjar poco a poco un ser que se está realizando.

Su estrecha colaboración con todas las acciones del mundo se refleja de manera ilustrativa en la narración mitológica grecorromana que hace de él el esposo de la bella *Afrodita*. El hijo de *Hera* (o *Juno*) y de *Zeus* (o *Júpiter*) nació francamente feo y, precipitado del Olimpo por su madre furiosa de su fealdad o por su padre después de una de sus eternas peleas, queda cojo. Después de múltiples periplos y peripecias, un buen día su esposa *Afrodita* (o *Venus*) lo engaña, dejándose tentar por los brazos del fogoso *Ares* (o *Marte*), dios de la guerra. *Hefaistos* (o *Vulcano*) fabrica entonces una red en la cual atrapa a los amantes en plenos retozos, y los lleva al Olimpo, para el más grande deleite de los demás dioses. A través de este episodio se plasma el eterno triángulo mítico compuesto de: el amor, la técnica y la guerra, la interdependencia y la complementariedad existentes entre *Eros* y *Thanatos* (amor y muerte) como pareja de opuestos mayores, que son inseparables, mientras que toda actividad militar se apoya en el progreso y la técnica.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cazena Ve, Michel (DIL), *Encyclopédie des symboles*, Le Livre de Poche, France, 1996, pp. 274-275.

### III— LA LEYENDA CRISTIANA: SAN ELOY, PATRONO DE LOS METALURGISTAS Y DE LOS HERREROS

Si se examina la leyenda cristiana y la tradición de atribuir santos patronos protectores a los gremios de artesanos y oficios, se encuentra citado con frecuencia a san Eloy como patrono de los trabajadores de la metalurgia.

Eloy, obispo de Noyon, en Flandes, fue orfebre y tesorero de la Corte franca y embajador en Bretaña. Utilizó sus bienes en ayudar a los pobres y en el rescate de cautivos. Murió en el año 659. Su fiesta se celebra el 1° de diciembre.

Viste, según las escenas, el traje palatino en su tienda de orfebre; el de herrero, de cuyo gremio es patrón, con el característico delantal de cuero y gorro; y, con más frecuencia, de obispo con capa o casulla ancha, mitra y báculo.

Además de báculo pastoral, se encuentra representado con las herramientas de su profesión: martillo sobre todo; también yunque de herrero y herradura. Como orfebre, cáliz, arquilla de metal, etc. Es repetida la escena en una herrería con la fragua y demás detalles y en la que el santo está herrando la pata cortada de un caballo, según milagro que se narra en su vida.<sup>2</sup>

### IV— HISTORIA DE LA METALURGIA (EL HIERRO)

Todos los pueblos prehistóricos del periodo Neolítico, o nueva edad de la piedra, tuvieron un principio metalúrgico. Esto no significa que todos hayan sabido, desde esa época, las técnicas metalúrgicas. En realidad tuvieron el uso accidental de metales nativos, especialmente del oro.

La metalurgia es una síntesis; supone el uso coherente de un conjunto de procedimientos, no sólo la práctica de una herramienta única.<sup>3</sup>

La forja, en efecto, pone en obra las percusiones con el uso del martillo, el fuego con el fogón, el agua con el temple, el aire con el fuelle y los principios de la palanca.<sup>4</sup>

El hierro, cuya fabricación es mucho más difícil que el bronce, ha reemplazado a éste relativamente tarde. Se sabe lo siguiente: que de 3800 a 2150 antes de nuestra

<sup>2</sup> Ferrando Roig, Juan, Pbro., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 93.

<sup>3</sup> Ducassé, Pierre, *Histoire des techniques* (Col. Que sais-je?, 126), Paris, Presses Universitaires de France, 1946, pp. 20-21.

<sup>4</sup> Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, (Col. Livres d'aujourd'hui), Paris, Albin Michel, 1943, p. 199.

era, sólo se conocía el hierro meteórico, que contiene de 7 a 10 % de níquel. Su nombre latino es *sidus*, derivado del término griego *sideros* (cielo). Su rareza lo hacía un metal precioso, empleado para la joyería. Era forjado en frío y además demasiado frágil para poder servir a otros usos. El bronce se utilizaba preferentemente para la fabricación de los útiles necesarios al trabajo de la madera y de la piedra. Después de 2150 a. C., se halló en la región del Cáucaso y de Armenia el procedimiento de la forja en caliente, realizable gracias a una llamada de aire proveniente de un fuelle, maniobrado por un ayudante. De esta manera se produjo un efecto de cementación que endureció el metal, al menos en su delimitación superficial. Éste reemplazó progresivamente al bronce y se volvió un metal usual, alrededor de un milenio antes de nuestra era, en la cuenca del Mediterráneo. Se expendió en la Galia después de la conquista romana y llegó a los países del Norte algunos siglos más tarde.<sup>5</sup>

Los romanos recibieron el hierro de los etruscos, quienes disponían de minerales en la Isla de Elba, principalmente. En realidad, ellos mismos no aportaron novedades a la tecnología del hierro: su práctica se desarrolló después de la conquista de la Galia, en cuya región septentrional se lograron perfeccionamientos del bajo horno tradicional, que era un hogar o fogón enterrado y del uso del fuelle flexible. Quizá la técnica de la forja fue desarrollada por ellos.<sup>6</sup>

### V— EL HIERRO Y LA METALURGIA PRIMITIVA

La concepción de un útil, su realización y su utilización, constituyen una característica esencial que distingue progresivamente al hombre de las demás especies. Así prolonga la potencia de su brazo, diversifica las posibilidades que le ofrece su mano y perfecciona su adaptación al medio ambiente, colmando a través de su inteligencia, aplicada en inventos prácticos, las deficiencias de su constitución física.

A partir de la época neolítica (alrededor de 4000-1800 antes de nuestra era), donde aparece la sedentarización del hombre para practicar la agricultura y la cría, el útil y el arma constituyen los hitos tecnológicos que permiten seguir una cronología histórica de la evolución humana. En esta época, en efecto, el hombre agrega

<sup>5</sup> Timmermans, Jean, *Histoire de la chimie*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1947, p. 12.

<sup>6</sup> Daumas, Maurice, *Les grandes étapes du progrès technique* (Col. Que sais-je?, 1960), Presses Universitaires de France, Paris, 1981, p. 36.

la cerámica a la producción realizada a partir del hueso, de la madera o de la piedra. La realización de un producto terminado, que implica el dominio del fuego y de las temperaturas necesarias a la cocción, anuncia a la metalurgia.

El oro y el cobre, existentes en su estado nativo (es decir químicamente no combinados), son los primeros metales utilizados y directamente trabajados por el hombre. A excepción de esos dos metales, los demás no son directamente aprovechables. Se necesita extraerlos de minerales que los contienen (en los cuales se encuentran químicamente combinados). Cobre y estaño, siendo frecuentemente asociados, dan por aleación el bronce, la primera utilizada en Mesopotamia y en Egipto.

Tradicionalmente en épocas variables, según los plazos de difusión técnica, la aparición de los útiles de bronce marca el fin de la época neolítica.

La aleación cobre-estaño funde y se moldea fácilmente; es más resistente que el cobre puro y sirve rápidamente a producciones variadas, y de rápido uso en aplicaciones diversas. Numerosas representaciones atestiguan técnicas utilizadas para fundir y trabajar el bronce.

En las regiones donde aflora el mineral de hierro, el mismo tipo de horno es utilizado. Sin embargo, el hierro funde a temperaturas más elevadas que el cobre (1536° por 1083°). El tratamiento del mineral de hierro en los bajos fogones, u otros bajos hornos, no permite la producción de fundición de hierro, salvo accidente y/o conducción particular de las operaciones.

En Europa, a mitad de la Edad Media, el método de reducción directa, resultante de la imposibilidad técnica de obtener altas temperaturas en el horno, es utilizado en la producción siderúrgica. La noción de reducción directa indica que el mineral no pasa por la etapa de la fundición.

Durante las épocas antiguas, la primera etapa de la metalurgia del hierro consiste, entonces, en una reducción del mineral en un bajo horno. Sobre la base de una mezcla de mineral y de carbono de madera en un horno prendido, se introduce energicamente aire para lograr temperaturas de 1200°, insuficientes para obtener la fusión del metal, pero suficientes para transformar óxidos de hierro en forma de masa esponjosa, progresivamente.

Cuando la operación ha terminado y el horno enfriado, se puede extraer una lupa de hierro, que un martilleo en caliente limpia gradualmente de impurezas (carbón de madera, cenizas, mineral, escorias). Esta segunda etapa prefigura el trabajo de masas metálicas en la forja.

Los recursos en minerales de hierro y en combustibles condicionan la difusión de las técnicas de producción del nuevo mineral.

Aparecidas alrededor del siglo XVI antes de nuestra era, en el sur del Cáucaso, tales técnicas se difunden hacia el Este, en dirección a la India (siglo IX a.n.e.) y de China (siglo VI a.n.e.), y hacia el Oeste, en dirección a Europa occidental, alcanzando por las riberas el Mediterráneo y el valle del río Danubio, entre el siglo XI y el siglo VIII a.n.e. (las islas británicas serán alcanzadas en el siglo IV a.n.e.).

Independientemente de los intercambios comerciales, los países del sur de Europa, del Cercano y del Medio Oriente, más desprovistos en recursos forestales, permanecerán largo tiempo apartados de la producción siderúrgica.

En Europa, el trabajo del hierro determina rápidamente la cultura céltica.

En el corazón de los Alpes, Hallstatt es un yacimiento caracterizado históricamente por una muy antigua actividad de explotación de sal, en las minas de Saltzberg; y por los descubrimientos arqueológicos correspondientes, sigue siendo sinónimo de la primera edad del hierro. Actualmente es reconocido como patrimonio mundial de la humanidad por la UNESCO.

Desde los principios del primer milenio, antes de nuestra era, técnica, industria, intercambios humanos y comerciales aparecen, así como los componentes naturales de la siderurgia.

Los útiles de hierro que sirvieron en las minas de Saltzberg, las armas y los adornos de famosas sepulturas, descubiertos en esta región austriaca, trasmutan en oro la maestría de las técnicas de forja.

A diferencia del bronce que se cuela, se moldea o puede ser trabajado en frío, el hierro se trabaja en caliente: se forja.

«Deformación plástica en caliente sin desprendimiento de materia», este trabajo se opera a una temperatura de alrededor de 1000°. Mediante dos recalentamientos, y permitiendo conservar una temperatura homogénea, el metal se pone en forma entre el martillo y el yunque. Las altas temperaturas logradas en el fogón de forja, permiten de igual modo soldar entre ellas dos piezas de hierro por martilleo.

El primer «semi-producto» de la proto-industria del hierro es el lingote, forma bajo la cual se comercializaba el metal, resultante del trabajo de la forja.

El hierro encuentra su edad de oro en el transcurso del siglo XIX hasta la primera Guerra mundial, y puede considerarse como un cierto desenlace de la industrialización europea.<sup>7</sup>

7 Los datos sobre «El hierro y la metalurgia primitiva» provienen del Musée de l'Histoire du Fer a Nancy-Jarville. en: [www.grand-nancy.org/IMHF](http://www.grand-nancy.org/IMHF)

## VI— EL HIERRO FORJADO EN MÉXICO Y EN ZACATECAS

Zacatecas cuenta con una colección de hierros forjados, pertenecientes a la época virreinal. Tal colección se encuentra en la sala número tres del Museo Zacatecano, hoy ubicado en la llamada Ciudadela del Arte, y fue reunida por el doctor en medicina, Rafael Tovar Villa-Gordoa (1914-1968), originario de Guadalajara, Jal. El doctor Tovar, catedrático y director de la Escuela de Enfermería y Obstetricia de la Universidad Nacional Autónoma de México, inició la recolección de piezas desde 1950, adquiriendo un par de estribos o espuelas de cruz, del estilo más antiguo y de mucho peso, ornamentados con decoración calada de filigrana y leones rampantes afrontados. Este motivo heráldico emana de los más antiguos repertorios iconográficos, retornado desde la noche de los tiempos. Encuentra su origen en los motivos que revelan los cilindros, sellos mesopotámicos al imprimirlos en la arcilla, siendo la ilustración un episodio de una de las más antiguas narraciones conservadas en la historia de la humanidad: «La epopeya de Gilgamesh». Se alude a la fuerza extraordinaria del héroe que podía dominar dos leones a la vez. La composición rítmica de los dos leones afrontados, de ambos lados del héroe, se ha conservado como uno de los motivos decorativos de todos los pueblos de la antigüedad, para llegar a hacer parte del repertorio europeo occidental, a través de la transmisión de imágenes que acompañó la circulación de bienes muebles, entre otros: objetos de orfebrería y de metalurgia decorados, de glíptica, telas, tapices y libros iluminados. Nos recuerda también que la potencia guerrera y las virtudes cinegéticas fueron desde siempre atributos de la nobleza.

Guillermo Tovar de Teresa, el historiador mexicano especializado en la época virreinal y en el estudio de la producción artística en México, donante de las piezas en exhibición, redactó una sucinta pero *sustantifica*<sup>8</sup> reseña de la historia de las obras de hierro forjado en México, que sirve de introducción a la colección reunida por su progenitor, siendo el texto de la cédula explicativa a la sala tres del Museo zacatecano.

La ejecución de obras de hierro forjado en México se inicia en el siglo XVI, en los años posteriores a su conquista. Los indios conocieron y aprovecharon otros metales pero nunca emplearon el hierro. Por eso su historia en el mundo americano no se inicia en tiempos prehispánicos como sucede con otras manifestaciones técnicas y artísticas, sino

8 Hispanización de la palabra francesa *substantifique*, en referencia a la «*substantifique moelle*» de Rabelais.

en la remota época en que el otro mundo (Europa, Asia, África), avanzó en explotación y uso: la edad del hierro. El empleo del hierro en nuestro país, se introdujo con la conquista española. Su desarrollo técnico y artístico, particularmente en México, es un capítulo importantísimo de la vertiente más destacada del ámbito universal en el uso de ese metal que concentra las experiencias Celta, Romana, Visigótica, Islámica, Románica, Gótica, Renacentista y Barroca: me refiero a la vertiente hispánica que sobresale entre todas por la suma cosmopolita de los aportes en el curso de la historia. En el apartado del Barroco, esa vertiente tomó el rumbo mexicano donde produjo algunas de las obras más destacadas de ese período, culminando esa gran hazaña técnica y por consiguiente su riquísima tradición artística de alcance universal.<sup>9</sup>

La colección expuesta presenta, a través de siete vitrinas y un capelo, una selección de piezas de hierro forjado halladas en México, pertenecientes a la época colonial. Como ocurre en la mayoría de las colecciones de aficionados amantes de las artes, que las fueron reuniendo a lo largo de afortunados hallazgos, comprando a particulares o en tiendas de antigüedades, se trata de piezas sin contexto arqueológico aparentemente. En efecto, las cédulas nos dan muy pocos datos en cuanto a su origen. Aparecen algunas dataciones, probablemente por deducción comparativa con otros objetos similares. En cuestión cronológica, la mayoría de los objetos han sido identificados como pertenecientes al siglo XVIII, salvo dos excepciones, fechadas respectivamente en el siglo XVI en el caso de unas llaves, y del siglo XVII en el caso de unas escuadras para decoración de mobiliario.

Por otra parte, la procedencia de los hallazgos no se menciona, por ser probablemente desconocida o insegura. Esta situación ocurre con frecuencia en las colecciones antiguas o de aficionados, los que, haciendo obra de recopilación, logran sin embargo una labor de extrema importancia; lamentablemente, y sin por eso culpar ni a los coleccionistas de antes ni a los anticuarios, tampoco a los descubridores y recolectores de objetos, es una situación muy frecuente. La gran mayoría de los objetos expuestos en los museos mexicanos y del mundo, provienen de las mismas fuentes inciertas y presentan, a la vez, lagunas respecto de la información que proporcionan. Son exhibiciones de colecciones armadas por estetas, enamorados de las artes o de la historia, mecenas que dedicaron parte de su tiempo, entusiasmo y amor al rescate de objetos bellos, acciones benéficas para la conservación del patrimonio

9 Tovar de Teresa, Guillermo, donante de la colección, Cédula introductoria a la sala 3 del Museo Zacatecano, Hierros forjados coloniales, colección de Rafael Tovar Villa-Gordoa.

cultural de los pueblos. En fin, no hay que olvidar que la esencia del Museo en sí se origina, por una buena parte, en el gabinete del coleccionista renacentista.

En su conjunto, retornando a la identificación atribuida en las cédulas, la colección de la sala de hierros forjados coloniales exhibe: cerraduras fastuosas y otras sobrias; una soberbia tranca; un despabilador o una despabiladora: tijeras estas últimas especiales para cortar el pabilo o mecha de las velas; unas llaves mexicanas; un flagelo o azote; tijeras finas y otras del medio rural; eslabones para producir fuego al chocarse contra pedernal, los cuales son deliciosamente adornados de muy diversas maneras, algunos recordando la tradición decorativa antigua de los pueblos nómadas de las estepas: los escitas, o los motivos curvilíneos de los celtas; unas escuadras para decoración de mobiliario; bocallaves con decoración de filigrana y de águila bicéfala; escuadras cinceladas y caladas para ensamblaje a ángulo recto de las maderas; un aldabilla, cerraduras con pestillo de forma quebrada; cerraduras de baúl; una herrada o estampador con monograma de María, posiblemente utilizado para estampar hostias; tres pares de coscojos: rodajes de hierro forjado para ser usados como elementos decorativos de espuelas; unas espuelas y un magnífico par de estribos mexicanos con motivos zoomórficos y fitomórficos, mencionados con anterioridad. Estas piezas, aunque probablemente no originarias de Zacatecas, nos remiten a la historia de la herrería y del hierro forjado en México.

#### VII.— EL HIERRO FORJADO EN LA NUEVA ESPAÑA

Empezando por revisar algunos de los textos de la época virreinal, se encuentra uno de fray Bernardino de Sahagún, quien recopiló datos a partir de 1547 y terminó su obra en 1582. En el libro décimo que trata de varios temas, a saber: de los vicios y virtudes de esta gente indiana; de los miembros de todo el cuerpo, interiores y exteriores; de las enfermedades y medicinas contrarias; de las naciones que han venido a esta tierra, Sahagún aborda brevemente el oficio de herrero en el capítulo dedicado a los oficiales plateros y oficiales de plumas. Dice lo siguiente:

##### HERRERO

5.— El buen herrero es vivo, hábil, de buen juicio y sentido en sus obras, y suele hender con la tajadera, majar o martillar, y usar de fragua y de fuelles, y de carbones, y cortar el hierro de presto, como si fuese alguna cera.

6.— El mal herrero es mentiroso [...] burlador, perezoso, descuidado, de pocas fuerzas

y hace mal hechas las obras por hacerlas de prisa, y hace la obra falsa, allende de ser prolijo.<sup>10</sup>

La observación alude a la ética del herrero, estableciendo dos categorías: el bueno y el malo. Con esta división de índole moral, Sahagún resalta al mismo tiempo la diferencia existente entre, por una parte, el buen artesano que domina su oficio y lo practica con pericia y honestidad; y, por otra parte, el mal artesano que tiene poca preparación y pésima habilidad y se refugia en el engaño. Al mismo tiempo alude a que se deja llevar por el afán de enriquecerse pronto y sin mucho esfuerzo.

Más adelante, en el mismo libro décimo, Sahagún vuelve a mencionar a los herreros en el capítulo XXIV, que trata de los que venden gallinas, huevos, medicinas, etc., y donde expresa muy brevemente lo siguiente:

##### HERREROS Y AGUJEROS

11.— El que trata en agujas, fúndelas y límpialas, acicalándolas muy bien; hace también cascabeles, y *aguixillos*, punzones, clavos, hachas y destrales, azuelas y escoplos.<sup>11</sup>

Como se puede ver, se trata de una lista de objetos manufacturados. Esos listados son importantes porque nos informan sobre la gran cantidad de objetos producidos en los talleres de los herreros, descubriendo así el papel capital que jugaron en la vida práctica y la tecnología hasta hace poco. Es también un índice de gran valor para conocer las herramientas que existían y se fabricaban.

En su estudio sobre el arte colonial en México, Manuel Toussaint efectúa una de las primeras indagaciones sobre el trabajo del hierro forjado en el país, al igual que otros autores que abrieron camino en el estudio de las Artes en México. Enseguida se mencionan algunos de ellos.

Se considera que la metalurgia del hierro era desconocida en nuestras regiones hasta la llegada de los españoles. Los autores coinciden en que los primeros herreros llegaron a América con los navíos, para repararlos y también para inmediatamente atender las primeras necesidades en herramientas y armas en la época de la conquista.

En lo que concierne la época virreinal, Toussaint entrega información fundamental para empezar a delinear cómo fue el proceso de introducción y de desarrollo

10 Sahagún, Bernardino de, fray, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Col. Sepan cuantos, N° 300), México, Porrúa, 1997, p. 553.

11 *Ibidem*, p. 573.

cultural de los pueblos. En fin, no hay que olvidar que la esencia del Museo en sí se origina, por una buena parte, en el gabinete del coleccionista renacentista.

En su conjunto, retornando a la identificación atribuida en las cédulas, la colección de la sala de hierros forjados coloniales exhibe: cerraduras fastuosas y otras sobrias; una soberbia tranca; un despabilador o una despabiladora: tijeras estas últimas especiales para cortar el pabito o mecha de las velas; unas llaves mexicanas; un flagelo o azote; tijeras finas y otras del medio rural; eslabones para producir fuego al chocarse contra pedernal, los cuales son deliciosamente adornados de muy diversas maneras, algunos recordando la tradición decorativa antigua de los pueblos nómadas de las estepas: los escitas, o los motivos curvilíneos de los celtas; unas escuadras para decoración de mobiliario; bocallaves con decoración de filigrana y de águila bicéfala; escuadras cinceladas y caladas para ensamblaje a ángulo recto de las maderas; un aldabilla, cerraduras con pestillo de forma quebrada; cerraduras de baúl; una herrada o estampador con monograma de María, posiblemente utilizado para estampar hostias; tres pares de coscojos: rodajes de hierro forjado para ser usados como elementos decorativos de espuelas; unas espuelas y un magnífico par de estribos mexicanos con motivos zoomórficos y fitomórficos, mencionados con anterioridad. Estas piezas, aunque probablemente no originarias de Zacatecas, nos remiten a la historia de la herrería y del hierro forjado en México.

#### VII.— EL HIERRO FORJADO EN LA NUEVA ESPAÑA

Empezando por revisar algunos de los textos de la época virreinal, se encuentra uno de fray Bernardino de Sahagún, quien recopiló datos a partir de 1547 y terminó su obra en 1582. En el libro décimo que trata de varios temas, a saber: de los vicios y virtudes de esta gente indiana; de los miembros de todo el cuerpo, interiores y exteriores; de las enfermedades y medicinas contrarias; de las naciones que han venido a esta tierra, Sahagún aborda brevemente el oficio de herrero en el capítulo dedicado a los oficiales plateros y oficiales de plumas. Dice lo siguiente:

##### HERRERO

5.— El buen herrero es vivo, hábil, de buen juicio y sentido en sus obras, y suele hender con la tajadera, majar o martillar, y usar de fragua y de fuelles, y de carbones, y cortar el hierro de presto, como si fuese alguna cera.

6.— El mal herrero es mentiroso [...] burlador, perezoso, descuidado, de pocas fuerzas

y hace mal hechas las obras por hacerlas de prisa, y hace la obra falsa, allende de ser prolijo.<sup>10</sup>

La observación alude a la ética del herrero, estableciendo dos categorías: el bueno y el malo. Con esta división de índole moral, Sahagún resalta al mismo tiempo la diferencia existente entre, por una parte, el buen artesano que domina su oficio y lo practica con pericia y honestidad; y, por otra parte, el mal artesano que tiene poca preparación y pésima habilidad y se refugia en el engaño. Al mismo tiempo alude al que se deja llevar por el afán de enriquecerse pronto y sin mucho esfuerzo.

Más adelante, en el mismo libro décimo, Sahagún vuelve a mencionar a los herreros en el capítulo XXIV, que trata de los que venden gallinas, huevos, medicinas, etc., y donde expresa muy brevemente lo siguiente:

##### HERREROS Y AGUJEROS

11.— El que trata en agujas, fúndelas y límpialas, acicalándolas muy bien; hace también cascabeles, y *aguixillos*, punzones, clavos, hachas y destrales, azuelas y escoplos.<sup>11</sup>

Como se puede ver, se trata de una lista de objetos manufacturados. Esos listados son importantes porque nos informan sobre la gran cantidad de objetos producidos en los talleres de los herreros, descubriendo así el papel capital que jugaron en la vida práctica y la tecnología hasta hace poco. Es también un índice de gran valor para conocer las herramientas que existían y se fabricaban.

En su estudio sobre el arte colonial en México, Manuel Toussaint efectúa una de las primeras indagaciones sobre el trabajo del hierro forjado en el país, al igual que otros autores que abrieron camino en el estudio de las Artes en México. Enseñada se mencionan algunos de ellos.

Se considera que la metalurgia del hierro era desconocida en nuestras regiones hasta la llegada de los españoles. Los autores coinciden en que los primeros herreros llegaron a América con los navíos, para repararlos y también para inmediatamente atender las primeras necesidades en herramientas y armas en la época de la conquista.

En lo que concierne la época virreinal, Toussaint entrega información fundamental para empezar a delinear cómo fue el proceso de introducción y de desarrollo

10 Sahagún, Bernardino de, fray, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Col. Sepan cuantos, N° 300), México, Porrúa, 1997, p. 553.

11 *Ibidem*, p. 573.

de las técnicas de trabajo del hierro en la Nueva España. Comienza por ubicar la llegada de los conocimientos relativos a esta tecnología con el arribo de los conquistadores:

Entre los conquistadores venían algunos herreros, porque las necesidades de la guerra requerían frecuentemente el trabajo de obras de este metal, así para la reparación de las navas, como para la manufactura de armas, o todo lo que se ofreciera en esta importante actividad.<sup>12</sup>

Lo mismo afirma Isabel Marín de Paalen cuando aborda los trabajos de metalistería en su estudio sobre etno-artesanías y arte popular:

Con excepción del cobre el resto de metales era desconocido de los habitantes del Anáhuac, hasta producirse la conquista, ya que venían, entre las huestes de Cortés, algunos herreros de oficio.<sup>13</sup>

Sobre el conocimiento de la metalurgia del hierro, previo a la introducción de la herrería en la Nueva España, se consensua que era desconocido y que, siendo el caso en todo el mundo, sólo se podía tener contacto a través del hierro meteórico, «caído del cielo» por accidente cósmico, pero sin por eso saber cómo darle forma y utilidad, aparte que con martilleo, a fin de hacer adornos de gran fragilidad y de valor incalculable.

Como es bien sabido, los indígenas de México no conocieron el hierro, sino hasta que los españoles lo trajeron de Europa, y más tarde empezaron a extraerlo de las minas del nuevo país.<sup>14</sup>

Pronto se ocupó de establecer una legislación o cuando menos un intento de reglamentación en los nuevos asentamientos, y entre la población comenzó a conformarse una nueva cultura. Es así que se expidieron ordenanzas con el afán de establecer un control tanto organizativo como relativo a los impuestos, costos, tarifas

12 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, p. 32.

13 Marín de Paalen, Isabel, *Etno-Artesanías y Arte Popular*, t. II, en: *Historia general del Arte Mexicano*, México-Buenos Aires, Hermes, 1976, p. 292.

14 Toussaint, *passim*.

reglamentadas, para normativizar y reglamentar los gremios, evitar el desorden, la anarquía y los abusos.

Así, es curioso comprobar que las primeras ordenanzas que se expidieron en la Nueva España, son las de herreros y cerrajeros, dadas por el ayuntamiento, el 15 de marzo de 1524, es decir, en la segunda sesión que celebraba el Cabildo en la ciudad de México. Más que ordenanzas, puede decirse que se trata simplemente de un arancel, pues, no existiendo objetos de hierro, que tan indispensables son para la vida diaria, los que trabajan en ellos cobraban precios exorbitantes, dada la escasez de objetos, y entonces el Ayuntamiento fijó el valor de las piezas más usuales de hierro que entonces se elaboraba. Es de notar que en estas ordenanzas no se hace aún la distinción entre herreros y cerrajeros que más tarde fue necesaria.<sup>15</sup>

Sin embargo, aunque la precisión es de sumo interés, el presente trabajo se concentra, sobre todo, en la cuestión de la herrería y no de la cerrajería, puesto que los artesanos actuales del hierro forjado artístico son exclusivamente herreros, mientras que la cerrajería, aunque requiere también de mucho arte y pericia, se aprovisiona en materiales de fabricación industrial.

Los nombres de algunos de los primeros herreros aparecen registrados desde la misma época: «En las nóminas de Conquistadores de Orozco y Berra, aparecen los siguientes herreros: Lázaro Alonso Hernando, Bartolomé González, Francisco Gutiérrez y Juan García. A ellos hay que agregar a Hernando Martín, que aparece en 1524».<sup>16</sup>

Es interesante preguntarse si hubo exclusividad de casta, de grupo social o de origen, reservando las actividades de la fragua a los españoles en un primer tiempo, y luego transmitiendo el conocimiento de la forja del hierro a su descendencia. Es decir: saber si el oficio, aunque no claramente enunciado de tal manera, hubo sido reservado por tradición y por herencia a españoles y criollos.

Esta pregunta, pensando en dos cosas. Primera: la probabilidad de que existió una intención de proteger un monopolio, recordando la mentalidad conservadora con la cual los españoles arrancaron los intercambios comerciales entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. En efecto, es importante preguntarse si a un tiempo, en otras partes de Europa, particularmente en Inglaterra, Francia, Flandes y los Países Bajos, se emprendía el desarrollo con base en las nuevas nociones de libre comer-

15 Toussaint, *op. cit.*, *passim*.

16 *Ídem*.

cio y de competitividad, dando inicio a lo que pronto fomentaría la Revolución Industrial y la Modernidad. La Corona española, por lo contrario, optó por seguir funcionando en un sistema más bien de tipo medieval, basado en el proteccionismo y los monopolios, para asegurarse la exclusividad.<sup>17</sup> Los estudios filosóficos sobre mentalidades y estructuras mentales, proporcionan interesantes análisis que permiten entender mejor el llamado destino de las naciones modernas, y por qué algunos países logran exitosamente el desarrollo una vez independizados y otros encuentran más dificultades. Una aportación importante, en este sentido, consiste en la observación hecha por extranjeros en el país.<sup>18</sup>

Por otra parte, el herrero fue y sigue siendo, a escala menor en la actualidad, detentador de un oficio fundamental, que requiere de una formación y de un aprendizaje específico para lograr la maestría de su arte, lo cual le permitió, seguramente, ascender pronto a un *estatus* social y económico importante, en virtud de la necesidad permanente y omnipresente, en todos los sectores, de objetos de hierro manufacturados. El oficio lo reclama tanto la construcción y la reparación, cuanto lo concierne a los necesarios inventos y las adecuaciones. Imprescindible en todos los demás oficios para la fabricación de la mayoría de las herramientas de trabajo, fundamental en toda obra de construcción y de arquitectura, como también en las necesidades de la guerra para la fabricación de armas. Así, el herrero fue por mucho tiempo el hombre-orquesta que todo podía hacer con sus manos y su técnica, el hombre que todos necesitaban, el hombre de la situación.

Además, las calidades físicas que exige el ejercicio del oficio son importantes también. Se requiere no solamente de valentía para enfrentarse al fuego, del

17 Pomar Jiménez, Julio, *Los pochtecas. El comercio en América latina desde los aztecas hasta la Independencia*, México, Edamex, 1996 y en Novo, Salvador, *Breve historia del comercio en México*, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, México, 1974.

18 Después de aportar cifras sobre los productos de exportación desde el puerto de Veracruz hacia España, y de importación de productos españoles y extranjeros hacia la Nueva España, como el hierro y el acero entre otros, Alejandro de Humboldt hace un balance de cómo funciona España en relación a la Nueva España, respecto de las políticas seguidas por la corona española, y considera que si se impulsaran más las iniciativas de desarrollo desde la Nueva España misma, la agricultura, la industria y el comercio, habría mucho que hacer con la infinita riqueza de este territorio. Una frase resume perfectamente su pensamiento, resultado de un largo y profundo estudio del territorio mexicano, aludiendo al hierro entre otros: «el beneficio de las minas de hierro y azogue, y las fábricas de acero, serán acaso algún día otros tantos manantiales de riqueza más inagotables que todas las vetas de oro y plata reunidos». Humboldt, Alejandro de, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (col. Sepan cuantos, Núm. 39), Porrúa, México, 1991, pp. 449-536.

ingenio específico correspondiente a siglos de acumulación de conocimiento y de resolución de problemas particulares, sino también de gran fuerza física y de mucho amor al trabajo del hierro. Quién más podía tener, en un primer tiempo sobre todo, este fuego sagrado encendido en el corazón, mezclado con el famoso inconsciente colectivo acumulado hasta en las células y en los genes, este algo impalpable que lleva uno en de la sangre, sino que una gran mayoría de herreros originarios de Europa.

Quiero aclarar aquí *mi* pensamiento para descartar cualquier mala interpretación, al introducir una comparación. Quién más que los pobladores nativos, la población de origen indígena, podía trabajar la piedra de manera tan natural y maravillosa y con tanta ingeniosidad, talento y habilidad, después de haber acumulado siglos de experiencia para lograr un gran dominio en su extracción, talla y pulimiento. Al igual pudo parecer como algo innato en ambos casos, sin introducir ningún juicio de valor; al contrario, sólo haciendo resaltar las grandes capacidades técnicas y artísticas de ambos pueblos, cargados de culturas distintas, progresivamente fundiéndose para formar una nueva aleación: el maravilloso mestizaje característico de la identidad cultural mexicana.

Retomo una observación que hace el marqués de San Francisco sobre este hecho: que «quizás fue ésta la única arte industrial de Nueva España que no sufrió la influencia indígena, dado que los aborígenes no conocían el empleo del hierro»,<sup>19</sup> encontrando aquí un maravilloso tema de indagación propicio a la reflexión.

También Toussaint abunda en el *mismo* sentido cuando dice:

Cabe observar que la influencia indígena no sólo puede existir por la materia de las obras creadas, sino en la decoración que se imprime a estas obras, y así es posible que algunos de los primeros hierros forjados hayan tenido, como después lo tuvieron, elementos indígenas en los dibujos que los decoraban.<sup>20</sup>

Las opiniones de Manuel Toussaint, en el dominio de los estudios de Historia del Arte en México, son siempre valiosas; y como sus investigaciones estéticas han desembocado en publicaciones que expresan los resultados de los inicios de esta rama de estudio en el país, se considera como uno de los importantes impulsores de su desarrollo en México. Ha realizado una labor pionera en lo que respecta a la for-

19 Toussaint, *Ibidem*, p. 33.

20 *Idem*.

mación de alumnos, y planteado cómo reconocer un arte propiamente mexicano, una arte resultante de un mestizaje cultural, arte llamado estilo *tequitqui* al inicio, un arte *mixto*, expresiones multiculturales, producciones donde las hábiles manos de los artesanos indígenas, mestizos, criollos, extranjeros residentes y mexicanos universales (que viajan para conocer más, para complementar su formación en el extranjero) crearon las peculiaridades que hacen posible poder hablar de un arte novohispano que desemboca, posteriormente, en un arte mexicano, diferente en formas, técnicas, materiales y en la ideología plasmada en la obra. Un arte que tiene propia alma, que se reivindica como tributario pero también como independiente del arte español en particular, y del arte europeo en general.

Víctor Manuel Villegas es también un personaje importante en el estudio de las artes y de las artesanías en México. Su legado nos interesa particularmente, a través de dos publicaciones dedicadas a los hierros forjados coloniales: una sobre Toluca y la otra sobre Zacatecas. Su aportación al conocimiento y a la difusión del trabajo de hierro forjado colonial mexicano, es primordial y de particular interés para este trabajo, por varias razones. En primer lugar, porque se trata de un estudioso que abre nuevos caminos gracias a su don de observación, a su dedicación y a su talento. En segundo lugar, porque concentró información sobre obras producidas en pequeñas ciudades de provincia, logrando construir, específicamente, un acervo gráfico y fotográfico, enriquecido con magníficos textos reflexivos propios y de prestigiosos colaboradores invitados.

En su libro sobre la ciudad de Toluca, Villegas caracteriza perfectamente su aportación y, al mismo tiempo, lo que la provincia le pudo brindar.

[...] desgraciadamente nada puedo decir de los humildes artistas herreros autores de los ejemplares reproducidos porque nada he averiguado y no quedan datos. Ni de su organización (que se sabe de herreros de otras ciudades), ni respecto al costo y monta de sus obras, nada de nombres de maestros o discípulos notables, ni siquiera marcas que distinguieran a unos de otros; y es que seguramente, en su insignificancia material y en su falta de organización gremial está su obscuridad histórica.

Estimo [...] que [...] en esta libertad de acción por falta de rigorismo de los gremios, se fraguaron obras diversas, libres, sencillas, pero enormemente bellas. [Estos herreros] y los grandes forjadores de la Colonia [...] deben ser y son, producto de esta gran herencia de la Conquista.

Toluca, ciudad de poca importancia en lo que a la Arquitectura Colonial se refiere, fue gracias a su proverbial tranquilidad y frialdad, refugio de artistas, que sin ser grandes

arquitectos o maestros de grandes pretensiones, encontraron en su quietud [...] el refugio deseado para sus cuerpos y espíritus.<sup>21</sup>

Del mismo autor, en su libro sobre los hierros coloniales en Zacatecas, hay párrafos dignos de figurar como epígrafes a un capítulo de la obra magna sobre las artes mexicanas. Veamos si no:

Las obras artísticas en hierro, en la Nueva España tuvieron su gran aplicación casi exclusivamente en la arquitectura. No obstante su innegable importancia y belleza, las más notables producciones mexicanas son siempre de inferior calidad a las piezas españolas más destacadas. Estas son de una grandiosidad, maestría y calidad inigualables e inigualadas. La mayor parte de nuestros hierros forjados corresponden al tipo de la manufactura extremeña, sin duda la más modesta, sencilla y popular. La forja colonial, al arraigar en México, logró algunas piezas que tienen carácter artístico propio como resultado de la aportación de nuestros nuevos elementos que la enriquecieron y como consecuencia, a la vez, del racionamiento del hierro importado y de las obligadas dimensiones de éste que facilitaban su transporte.<sup>22</sup>

La riqueza minera de hierro fue famosa en España y bien conocida por el mundo antiguo. No son desconocidos los continuos envíos que la armada nos traía de este metal. Lo recibíamos en forma de lingotes o panes.<sup>23</sup>

Para argumentar sobre creaciones propiamente americanas en las que se refleja, a la vez, la incorporación de un pasado de origen europeo con la voluntad de afirmar una cierta autonomía, el característico sentido del humor que emana de la liberación del jugo peninsular y con la construcción de un mundo nuevo y diferente, se retoma un ejemplo elaborado por el mismo Villegas. El autor establece una conexión visual y temática entre diversas piezas de hierro forjado que relaciona con la frecuente proveniencia de los lingotes de fierro de Vizcaya, tierra del hierro. Esta raíz compartida se ilustra en una selección de bocallaves con variación ornamental, girando alrededor de la temática del águila bicéfala de los Austrias.<sup>24</sup>

21 Villegas, Víctor Manuel, *Hierros coloniales en Toluca*, Escuela de Artes y Oficios, Toluca, México, 1942, pp. VII, VIII.

22 Villegas, Víctor Manuel, *Hierros coloniales en Zacatecas*, Ayuntamiento de la ciudad de Zacatecas 1983-1985, 1984, pp. 26-27.

23 *Ibidem*, p. 27.

24 *Ídem*, Lám. XI.

Primeramente, presenta tres ejemplos del escudo sin mucha alteración, originarios respectivamente de un broche de libro del coro de Guadalupe de 1772, de un ejemplo proveniente de la Cartuja de Miraflores, España, del siglo XVI y de una chapa oaxaqueña del siglo XVIII. Parte del hecho de que en algunos ejemplares emanados de la forja de Buenos Aires, al uso de España como de Nueva España, se notan los influjos indígenas por el recurso propio de representar animales pertenecientes a la fauna regional.

Prosigue con tres ejemplos atípicos, entre los cuales dos son americanos. Se trata de un espécimen de bocallave repujado, de fabricación rural procedente de Vizcaya, que integra dos palomitas, enmarcando un corazón al que remata una cruz. Puesto al lado del escudo de Carlos V, se demuestra de dónde proviene el motivo original, del que se inspiraron las creaciones virreinales. Otra bocallave, que forma parte de uno de los herrajes de la casa de la Condesa en Zacatecas, ostenta dos palomas unidas por la punta del pico, y ubica más alto el motivo de corazón, utilizando su contorno para delinear el pecho, el cuello y el pico de las aves, con lo cual desaparece el motivo de la cruz del ejemplo vizcaíno. De ahí que el autor llegue a expresar: «su encantadora composición afrodisíaca, que con palomas y corazón suprime la cruz que le estorba, deja la pieza con sabor francamente pagano».<sup>25</sup> Una tercera bocallave proveniente de la ciudad de Salta, en Buenos Aires, muestra otra variante sobre el mismo tema del escudo imperial. Aquí, el águila de la izquierda tiene la cabeza orientada hacia el interior de la composición, y no hacia el exterior como convencionalmente se posiciona; y al mismo tiempo que voltea, picotea un corazón.

Concluye Villegas con el siguiente comentario:

La débil e intrascendente influencia indígena en los grandes ejemplos españoles de la herrería ornamental, se comprende mejor si se tiene en cuenta que los artistas herreros eran casi en su totalidad hispanos, y que todavía en el siglo XVIII todas las actas-examen de maestros herreros en Puebla, excepto una [...], son otorgadas a españoles, siendo también de esta nacionalidad los maestros examinadores.<sup>26</sup>

Como se puede apreciar, la actitud de Villegas es algo tendenciosa, quizá por su formación, quizá por su pertenencia a otra época. En efecto, después de introducir ele-

<sup>25</sup> Villegas, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 27.

mentos muy novedosos y originales a fin de demostrar la existencia de un carácter típicamente americano, con tinte ligeramente heterodoxo ya desde la época virreinal, de alguna manera se retracta y vuelve a abundar en el sentido de una apología de las artes españolas y de su inalcanzable superioridad sobre la producción artística de la Nueva España. Hay que agregar varias observaciones a su favor. Es probable que el acervo recopilado haya aumentado de manera sustancial desde 1950, y que el intento del autor por defender un estilo americana, algo irreverente y distanciado de la estricta normatividad peninsular, se pueda sostener actualmente con base en una masa documental más voluminosa. Es cierto, también, que el audaz creativo se encontrará probablemente con más frecuencia —y de manera más atrevida— en las artes populares que por esencia son espontáneas respecto a los grandes pedidos capitalinos oficiales o de ricos y nobles descendientes de españoles de alcurnia. En fin, es evidente que el avance que han logrado los estudios de arte, así como los cambios de mentalidad ocurridos desde mediados del siglo XX, permiten emitir, más libremente y sin tanto compromiso, opiniones que resultan un poco fuera de lo común, de lo consensuado en el medio culto, constituido por los estudiosos de las artes.

Sin embargo (retomando el caso sobre el establecimiento y la conformación del oficio de herrero en la Nueva España), poco tiempo después de las primeras ordenanzas de 1524 (que aparentemente respondían a una situación emergente para fijar los precios al trabajo de los herreros, en virtud de la escasez de materia prima adicionada de la necesidad urgente de los objetos manufacturados), se expiden las ordenanzas de los herreros en 1568.

El trabajo de los herreros se divide propiamente en dos oficios, que en las ordenanzas de 1524 no habían sido diferenciados: herreros y cerrajeros. Cada gremio tiene sus ordenanzas especiales; las de herreros fueron expedidas el 6 de abril de 1568 y con firmadas por la Real Audiencia de México. Las de cerrajeros fueron las que se habían expedido en Sevilla desde el 9 de julio de 1502, que fueron aceptadas por la ciudad de México. Las ordenanzas son precisas en lo que se refiere a la diversidad de trabajo: el cerrajero elabora todo lo relativo a chapas, candados, bisagras, gorriones, quicialeras, etc. El herrero trabaja todo lo demás.<sup>27</sup>

Sobre los exámenes profesionales ya mencionados brevemente, aludiendo a la composición del jurado, se agrega la siguiente información sobre herreros y cerrajeros:

<sup>27</sup> Toussaint, *op. cit.*, pp. 91-93.

Las ordenanzas de herreros exigen que se examine el maestro de hacer un mazo, un guijo, una reja de arado, un azadón, un hacha y un martillo de orejas. Marca que se examine de lo que sabe y que únicamente ejerza su oficio en esta rama; además, otras disposiciones encaminadas a la seguridad de los clientes: que nadie venda por reja nueva la reja vizcaína adobada; que nadie pueda revender herramienta nueva, excepto reja vizcaína; que todos los maestros tengan su marca especial; que el que hiciera trabajo para cocina, como son parrillas, trébedes, asadores o candiles, lo haga bien hecho, soldado o fornido; lo mismo debe ser la obra para minas y carros cuya existencia depende de la bondad del hierro empleado.

Las ordenanzas de cerrajeros dividen la obra de estos artífices en dos grupos: obra prima y obra baladí o, como diríamos hoy, trabajo fino y trabajo corriente. El cerrajero debe examinarse de un cerrojo más grande, de un candado, y de una cerradura copada o de la que supiere hacer, en lo que debe trabajar únicamente. Las otras ordenanzas son para seguridad, pues siendo los cerrajeros los que fabrican las chapas, los candados y las llaves, la garantía de los vecinos se encontraba en sus manos; así se les prohíbe que hagan candado de cubo, que se puede abrir con lana y un palito, excepto los que se llaman de moro; que nadie puede hacer llave que se lleve impresa en cera o masa, pero sí puede hacer la llave para una cerradura que se le lleve.<sup>28</sup>

Se incluyen las ordenanzas de cerrajeros para más amplia información y también por una cuestión de conceptos.<sup>29</sup>

28 *Idem.*

29 En efecto, si en el caso de la Nueva España la división de los oficios se reglamentó estableciendo una línea divisoria muy marcada entre dos ramas de la producción en hierro, los cerrajeros que hacían las chapas, los candados y las llaves por una parte, y por otra parte los herreros que realizaban todos los demás trabajos, es pertinente recordar que en otros países y en otros idiomas los conceptos varían. Por cierto, en francés, el herrero o *forgeron* es el que trabaja el hierro en la forja. Este personaje se asocia con el *maréchal ferrand* que fabrica las herraduras y hierra los caballos: el herrador. Existe una tercera figura que se sigue llamando *serrurier*, siendo el especialista del trabajo de hierro forjado artístico, encargado de realizar las bellas rejas y verjas de los palacios y jardines durante la época barroca, como el famoso Jean Lamour, *serrurier du Roy*, autor de las magníficas verjas de la plaza Stanislas en Nancy, Lorena, Francia. Actualmente el *serrurier* tiene por oficio hacer y reparar las cerraduras y las llaves principalmente, mientras se tiende a hablar de *metallier* para quien se encarga de obras de metalistería en un sentido más amplio.

## VIII.— LOS OBJETOS DE HIERRO FORJADO

Ahora, se propone hacer un recorrido de los objetos de hierro forjado producidos en México. Este trabajo sólo se ocupa de la técnica de forja y no de fundición, o como se le llama en la actualidad: colado o vaciado. En efecto, desde un principio, existieron los dos métodos.

Sea como fuere, la técnica para labrar el hierro fue exactamente la misma que se empleaba en España. Dos modos de trabajar el metal estuvieron en boga: o bien *fundido*, para elaborar objetos en moldes de arena, o bien *forjado*, es decir, calentado al rojo en una fragua y después trabajado a martillo, aprovechando la ductilidad que adquiere el metal cuando se encuentra a tan elevada temperatura.<sup>30</sup>

## IX.— EL PRINCIPIO, LA ÉPOCA DE LA CONQUISTA, LA PERMANENCIA MEDIEVAL, RENACENTISTA Y MUDÉJAR

De las primeras piezas, se considera difícil encontrar algunas, pero se sabe de la fabricación de hasta mil 550 rejas para las casas, grandes clavos para las puertas de los templos del siglo XVI, llamadores con forma de animales estilizados, hierros de balcón, pies de gallo y soportes, estribos pequeños y grandes estribos en forma de cruz.<sup>31</sup>

La discusión sobre los estribos es amplia y complicada. En breve, la cuestión consiste en saber si su fabricación se debe atribuir al siglo XVI o al siglo XVIII. Antonio Cortés, con base en su representación y en la pintura de este periodo, considera que los estribos son del siglo XVIII; y Manuel Toussaint que deben ser del siglo XVI por presentar, en su decoración, una influencia mudéjar o renacentista, y que acaso pudieron traerlas los primeros españoles. Se sabe que la mayoría de las piezas fueron halladas en el estado de Veracruz. (Hay sugerencias de que se deberían concentrar en un contexto arqueológico.) Para Toussaint, los estribos son una especie de lastre cuyo objetivo era controlar mejor a los caballos fogosos; estribos, que por su excesivo peso, se hubieran abandonado a favor del estribo ligero, para el momento que los jinetes se aven-

30 Toussaint, *Ibidem*, p. 33.

31 Se conserva un par en el Museo Zacatecano, aunque más probablemente del siglo XVII según opinión de Guillermo Tovar de Teresa.

turasen tierra adentro y ganar altitud, a fin de poder librar batallas estando los caballos más aligerados, no obstante estuvieran casi cubiertos del hierro de su armazón.<sup>32</sup>

#### X— EL SEGUNDO MOMENTO, EL ARRANQUE DEL ARTE BARROCO NOVOHISPANO

Se conocen evidentemente los trabajos básicos de fabricación de rejas, barandales y balcones. Sigue la producción de estribos decorados.

Se considera también la parte decorativa de las chapas, es decir la bocallave, importante género en el cual los artesanos del hierro se esmeraron, aportando una gran variedad de interpretaciones, con mucha creatividad gráfica, a partir de temáticas básicas.

La obra de los maestros cerrajeros continúa en el siglo XVII en su misma labor directa y artística de la época anterior. Características son las bocallaves de arcones y cajas que se usan en esta época y que presentan generalmente la forma de escudos con curvas combinadas. Muchas veces aparece como motivo ornamental, ya lo hemos dicho, el águila bicéfala característica de la dinastía austriaca. La obra no es simplemente de forja, sino que presenta numerosas veces cincelado, es decir, que al primitivo trabajo de forjar el metal, se agrega el de cincelarlo en frío a fin de darle un aspecto más artístico. De esta fecha comienzan a surgir piezas ricas.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Pienso que se debe considerar una distinción funcional y que existieron paralelamente los estribos de aparato, decorados con escudos heráldicos, utilizados para el desfile, las ceremonias, para recordar y marcar los orígenes nobles de algunos de los conquistadores; al mismo tiempo habían los estribos ligeros, utilizados para la acción en las batallas. Se podría sugerir también que, como es el caso desde la antigüedad, su posesión marcaba la pertenencia a una clase social o censataria, de cuyo monto invertido en armamento, se podía inferir un estado aristocrático de nivel más o menos importante. Ahora bien, si en la antigüedad existió la diferencia entre caballeros e infantes, pesadamente o ligeramente armados, pudo existir todavía una manera de distinguir a los conquistadores de los caballeros, resaltando con objetos de prestigio del arreo los que podían gozar de un armamento pesado y los que iban armados más ligeros.

<sup>33</sup> Toussaint, *op. cit.*, pp. 91-93.

#### XI— EL ESPLENDOR DEL BARROCO NOVOHISPANO, EL ESTILO CHURRIGUERESCO

Muy importante es el complemento que dan los hierros forjados a la arquitectura en esta época.<sup>34</sup>

El arte churrigueresco aprovecha tanto el trabajo del hierro forjado como el de la madera y la piedra. Los trabajos de hierro relacionados con la arquitectura se multiplican. Se hacen grandes rejas muy ornamentadas con dibujos para los templos, los conventos y las residencias privadas. También se fabrican rejas sencillas, de barrotes de sección cuadrada.

Después de los barandales y balcones, es acaso la cruz veleta de hierro forjado el elemento más decorativo de la arquitectura.

Se enumeran algunos objetos de uso cotidiano, bienes muebles de índole práctico como candeleros, balanzas, estampadoras de hostias y aparatos para hacerlas, despabiladeras, trébedes, tapas para tibores donde se guarda el chocolate.

Entre los objetos relacionados con la charrería y los caballos están los estribos, los frenos, las espuelas y las hebillas.

Se hacen los instrumentos de los herradores como pujavante y flemes decorados. Para las herramientas agrícolas, se conoce la coa metálica.

Se incluyen evidentemente los instrumentos de los demás oficios: carpintería, albañilería, minería y herrería.

La seguridad de las construcciones exige la producción de chapas, llaves, pestillos, escuadras, entre otras piezas.

Los cerrajeros hacen candados, aldabas, cerrojos, pasadores, bisagras, picaportes, clavos, chatones.

El herraje de una puerta requiere de quicaleras, gorriones, llamadores y chatones, tiraderas.

El eterno sector de las armas, en manos del gremio de los espaderos, sigue produciendo armas ofensivas como puñales, alabardas, lanzas, mosquetes, trabucos, y escopetas, todos en acero. También se fabrican armas defensivas como «escaupiles» para protegerse de las flechas de los indígenas, y corazas, petos, cotas de malla, cascos, yelmos, adargas y broqueles.

<sup>34</sup> Refinadas obras de herrería asociada a la arquitectura churrigueresca se pueden apreciar en las ciudades de Puebla, México, Guanajuato, Oaxaca, Puebla, Tepetzotlán, San Miguel Allende, Taxco, Zacatecas.

Para las actividades domésticas: cuchillos, tijeras, agujas, navajas, cortaplumas y el eslabón.

La anterior enumeración, organizada y clasificada por épocas de desarrollo de los estilos artísticos en México, se inspira en Toussaint quien, como ya se mencionó, ha sido el iniciador de estas tareas, lanzando las propuestas de inicio que todos los especialistas continuamos aportando hoy.<sup>35</sup>

Examinando la propuesta de Isabel Marín de Paalen, encontramos otra orientación y otra estructuración.<sup>36</sup>

Las forjas española produjeron tijeras, cuchillos, instrumentos de labranza, clavos y armas. Con la llegada de la fragua catalana hubo un gran florecimiento que alcanzó la herrería monumental. Se empleó entonces el hierro forjado en la arquitectura de los templos, de los palacios, de las grandes residencias, en las fachadas y en los patios de las casas principales que se aseguraban, reforzaban y adornaban con enrejados. Los trabajos realizados consistieron principalmente en rejas y barandales, celosías y canceles en los balcones.<sup>37</sup>

Durante el siglo XVIII hubo producción de celosías, faroles, estribos, soportes para bridas de las cabalgaduras. Las puertas, los roperos y los arcones fueron guardados con chapetones, clavos, aldabas y aldabones, chapas, candados y llaves.<sup>38</sup>

Con los grandes cambios ocurridos durante el siglo XIX, la arquitectura de Tolosa cambió el viejo estilo colonial español. Luego, la indiferencia de las mayorías hacia lo tradicional mexicano, provocó la progresiva sustitución de la herrería forjada por bronce y latones.<sup>39</sup>

Es con el siglo XX, y el desarrollo del gusto por las artesanías artístico-populares, que se retornó a una arquitectura mexicana, volviendo al uso de rejas, canceles, barandales y balaustradas de hierro forjado. También se volvieron a fabricar elementos mobiliarios como faroles, candiles y candeleros, sillas, mesas y bancas de jardín, toalleros, jaboneras, marcos para espejo, camas.

En ciertas regiones, se desarrollaron los productos específicos para satisfacer el gusto de los viajeros y los turistas como machetes, cuchillería, espuelas,

35 Toussaint, Manuel, *op. cit.*, pp. 192-195.

36 Marín de Paalen, Isabel, *op. cit.*, pp. 292-304.

37 En varios estados: Puebla, Oaxaca, Michoacán, México, Guanajuato, Querétaro, Irapuato, San Luis Potosí, Zacatecas y Jalisco.

38 *Ibidem*, p. 292.

39 *Ibidem*, pp. 293-294.

cachas de revolver, fundas de machete, asas de puerta, cajones para roperos y otros muebles.<sup>40</sup>

En las consideraciones finales sobre el desarrollo de las artesanías en México, su reconocida calidad y la necesidad de fomentarlas y de protegerlas, Marín termina con un recorrido fotográfico selectivo de obras, en el cual incluye creaciones en hierro forjado, cincelado y soldado del artista zacatecano Manuel Felguérez. Se trata de una sirena, un toro, un perro, un búho y otras aves.<sup>41</sup>

Una breve incursión en el siglo XIX alumbró sobre los fenómenos que provocaron una profunda transformación, ocurridos a todos los niveles en México y el mundo, teniendo su repercusión en el trabajo del hierro también.

La consulta de la obra de Israel Katzman, esencial para el estudio de las artes en México durante el siglo XIX, proporciona datos sobre la construcción metalífera, dignos de ser incorporados.<sup>42</sup>

Después de la Independencia, los trabajos de forja son cada vez más raros. A mediados de siglo se construían de fierro para la arquitectura, como las muy por entonces apreciadas barandillas de hierro para la arquitectura funeraria. Pero tal vez los más meritorios hierros forjados sean los de Zacatecas, llamados *caligrafiados* por su parecido a la escritura barroca del XVIII.<sup>43</sup>

Fue la época de embellecimiento de las ciudades, impulsado por el arranque del espíritu participativo de la sociedad civil, motivada por la modernidad y el progreso. En este espíritu se adornaron los espacios públicos con quioscos y fuentes metálicas. Abundan también, para la época, otros elementos constructivos en fierro como columnas, faroles, puentes, estructuras constructivas, cubiertas de techos en láminas, arte funerario, barandillas, ménsulas, etc.<sup>44</sup>

Gracias al uso de los nuevos materiales y la incorporación más importante de las estructuras metálicas, la gente empezó a familiarizarse con nuevas proporciones y una esbeltez nunca antes vista.

40 *Ibidem*, pp. 29-296.

41 *Ibidem*, il. 244 y 245.

42 Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, t. 1, Centro de Investigaciones Arquitectónicas Universidad Autónoma de México, México, 1973, pp. 217-231.

43 *Ibidem*, p. 217, il. 549, casa en la plaza de Armas 66, después hotel Francés. Zacatecas, Zac. Hacia 1855.

44 Algunos se fabricaron en México, otros se importaron y fueron armados en Zacatecas. Algunas estructuras, como la del palacio municipal de Orizaba, fueron importadas integralmente de Bélgica, en: Katzman, *Ibidem* p. 220.

Un ejemplo local se puede apreciar en el típicamente decimonónico mercado González Ortega en Zacatecas, monumento ecléctico por excelencia, que encarna el afán de progreso, de organización y de higiene, grandes preocupaciones urbanísticas del Porfiriato.<sup>45</sup>

Se ofrecen algunos datos únicamente sobre el mercado González Ortega, porque el tema nos lleva más allá del hierro forjado, y porque es por antonomasia, para los zacatecanos, la concretización arquitectural de los grandes cambios, de la transición hacia otros tiempos, al igual que el teatro Fernando Calderón ubicado justo enfrente.

El mercado contó, en su primer estado moderno, con importantes partes de hierro, compuestas de 300 columnas metálicas, un barandal que cercó el tercer piso y un techo de hierro galvanizado, coronado por ocho pararrayos.<sup>46</sup> El segundo piso fue dotado también de las hermosas arquerías metálicas de estilo orientalizante.<sup>47</sup>

Para finales del siglo XIX, época de la construcción, incendio y reconstrucción

45 En cuanto a los materiales empleados en la construcción es importante resaltar que la parte de fierro tendría un costo de 50 mil pesos del total de la obra, materiales comprados en una de las mejores fundiciones de Bélgica, cuyo dueño, el Sr. Kraft, opinaría que «el mercado de Zacatecas, por su arquitectura, su distribución, su conjunto, en fin, será, una vez terminado, uno de los mercados más bonitos de América y Europa», BCEZ, *El Defensor de la Constitución*. Periódico Oficial del Gobierno del Estado, t. XI. 2ª. Época, Zacatecas, sábado 23 de julio de 1887, Núm. 59, en: Alfaro Rodríguez, Evelyn, *El Mercado Principal de la ciudad de Zacatecas, 1886-1904: historia y arte*, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004, p. 79.

46 En el proyecto del primer mercado se menciona: «El piso superior da un área de 2380 metros cuadrados encerrada por un barandal que la rodea y que le sirve de barrera de seguridad; cumbríendola en techo de fierro galvanizado, dividido en dos secciones con ventilas suficientes para mantenerla en estado de frescura conveniente, de manera que por muy perpendiculares que reciba los rayos del sol nunca llegará a calentarse al grado de producir alguna incomodidad. Esta cubierta está coronada por ocho pararrayos con cables de cobre para mantenerlos al abrigo de las descargas eléctricas que pudieran lastimarlos, está sostenido por 300 columnas de fierro y una armadura convenientemente dispuesta para el derrame de las aguas en las estaciones de lluvias», Alfaro Rodríguez, Evelyn, *op. cit.*, p. 76.

47 Agregamos dos detalles de tipo informativo a fin de poder apreciar este trabajo de fierro. Primero, una parte de la filmación de la película *Gringo Viejo* (basada en la novela de Carlos Fuentes y dirigida por Luis Puenzo) se hizo en Zacatecas. Cuando la protagonista, interpretada por la actriz Jane Fonda, llega a México y recorre la ciudad en carreta, se trata en realidad de Zacatecas: pasa por la plaza de Armas, la Catedral, el Teatro Fernando Calderón (adaptado en hotel para tal circunstancia); luego cena en lo que es el mercado González Ortega, levantando ahí, entre los arcos arabizantes y las columnas metálicas, su copa de vino para brindar. En ese momento estalla la Revolución. En segundo lugar, el restaurante *Vips* de la calle González Ortega, en Zacatecas, presenta un trabajo de decoración muy hermoso, con sus grandes ventanales orientados hacia el paisaje urbano y el cerro de la Bufa, y también con sus adornos interiores de fierro trabajado: réplicas de las columnas y de los arcos moriscos del mercado González Ortega.

del Mercado González Ortega en Zacatecas, se elaboró una lista de los productos que podían fabricarse en los talleres de los herreros y cerrajeros.<sup>48</sup>

Este listado contiene los siguientes elementos y objetos: barandas y antepechos, rejas de ventanas y tragaluces, impostas, rejas para puertas, rejas para galerías, barandillas, cerca, broches de unión, bisagra, asas y aldabones, guardacantones, caballos de frisa, marquesinas, soportes, estufas de azotea, cubierta de palastro, caballotes, armazón, armadura, almacén cubierto, escalera de caracol, galería de cristal sobre un porche, armazón de plaza mercado, modelos de columnas fundidas, pabellón y galería, edificio de fierro y albañilería para café, sala de baile y de conciertos, estufa holandesa con crupa, estufas holandesas: de galería, con linterna, americana, a la inglesa, invernáculo ruso, invernadero a la italiana, estufa para flores, estufa salón, invernadero de azotea, azotea cubierta, azotea con salón invernadero, galería de azotea cerrada, balcón, verjas de Ntra. Sra. de Paris (puerta del coro por el lado del ábside forjado, labrado y dorado, puerta del coro, verjas de las capillas laterales, balaustrada del Santuario, puerta del ábside, reja-puerta, balcón, antepechos de ventana, verja de recinto para parque, reja de lujo, verja mural, imposta de puerta, puentecito, armazón móvil, cuadros para puertas, reja de tragaluz, marquesina, púlpito, puente de fierro, pavimento de fierro con bovedillas de ladrillo hueco, blandón o candelabro, baranda de escalera, balcón saliente, verja de capilla, puerta y verja góticas, armadura, marquesina, garabato de farol, punzón de caballete o cresta, pabellón de fierro para desembarcadero, invernadero adosado de doble cubierta, plaza mercado, candelabros, estufa para palmeras y camelias, verja de panteón, invernadero rotonda, baranda con barrotes, puerta reja de parque, estufa de semi-rotonda (arrimada a la pared), marquesina con doble escalera, cresta de caballete, verja de oratorio, enverjado, verja funeraria, reja de tragaluz, de puerta, de ventana, gozne, kiosco, barandal de balcón, verja de arsenal, pabellón, candelabro, palastro, faroles, adornos, tablero o cuadro, trabajos, marquesina con vidrieras, armaduras para crujía de estación, cerrajas artísticas, estufa de rotonda y compartimentos, marquesina de escalera, puerta de palastro, ejemplos de cerrajería de la Edad Media y del Renacimiento, cerrojo de seguridad, invernadero, antepecho de mesa euca-

48 Lista elaborada a partir del índice y de las láminas de ilustraciones que se encuentran en el tratado de herrería de Abeilhé, José, *El cerrajero moderno. Tratado teórico y práctico de cerrajería y fundición en sus diversas aplicaciones a las artes e industrias y especialmente a las grandes construcciones modernas, puentes metálicos armaduras y edificios de fierro, ferrocarriles y otras obras así como a los muebles, útiles, aparatos, etc., con explicación de todas las operaciones pertenecientes a la elaboración del fierro y otros metales y de sus múltiples productos*. Barcelona, Mariano Solá-Sagalés, Editor, 1889.

rística, quiosco invernadero, verja de cercado, barandillas, mesa de refectorio, pie de banco para refectorio, mingitorio, armazón, aldabones o picaportes, rejas con madera, rejas con piedra, tirantes para sostener una pared divisoria y las vigas del suelo, silla de jardín, gozne y falleba para fijar puertas y ventanas, manecillas y cerraduras de puertas, empañadura de cerradura, llave, mobiliario escolar, bastidor de imposta, escalera de hierro, cornisas de hierro forjado, imposta, galería, cama, cuna, cama torneada, claraboya, remate de un edificio público, aldabones o picaportes, tambor de vidriera con cubierta de zinc, repecho de balaustrada, camas con adorno de hierro fundido, morillos de hogar, alero, decorado.

Innumerables utilizaciones del hierro podrían encontrarse todavía. Intentando seguir reuniendo información sobre el hierro forjado específicamente, escudriñando a mí alrededor, se han agregado algunos datos sobre los instrumentos musicales:

El [hierro] que se emplea en la fabricación de los objetos menudos de cerrajería se acerca mucho al estado de pureza; pero sobre todo los alambres finos, como los que sirven para cuerdas de algunos instrumentos de música, es donde se encuentra hierro casi puro, porque solamente así es como puede ser estirado en hilos finos.<sup>49</sup>

Uno de los más sencillos instrumentos musicales, es la guimbarda o también llamado birimbao. Originalmente era fabricada por el herrero del pueblo. Se trata de un instrumento popular de amplia difusión.<sup>50</sup>

Se rastrea también alguna información sobre la utilización de unas partes de hierro en la construcción de los pianos. El periodo más interesante para la cuestión

49 Abcilhé, José, *op. cit.*, p. 5.

50 El Museo de los Instrumentos Musicales en Bruselas cuenta con algunos ejemplares del siglo XVI y XIX. En la publicación relativa a las colecciones del MIM, se encuentran los siguientes comentarios sobre la guimbarda: «En Austria y en Sicilia se usaba más específicamente para cortejar a las doncellas, llevándoles serenata. Sus más antiguas representaciones datan del siglo XIV. Existe un cuadro de un alumno de Hans Memling donde se representa en las manos de un ángel. Se encuentra mencionada en una canción erótica flamenca de un manuscrito de 1380-1390, *Gruuthuse*, originario de Brujas y en una súplica de 1397 de Hainaut. A partir del siglo XVI, su producción aumentó en masa para la exportación. Su época dorada se ubica entre los siglos XVI y XVII. Durante el siglo XVIII pasa a ser un juguete para los niños. El instrumento tiene una revitalización a principios del siglo XIX y, bajo la influencia de un maestro de danza bruselese, Joseph Mattau, es introducida en el medio burgués», en: Boone, Hubert, Bosman, Wim, et al, *Musée des instruments de musique. Guide du visiteur*, Mardaga, Pierre et MIM, Bélgica, 2000, pp. 31-60. Actualmente se sigue tocando por unos músicos tradicionales o puede también ser parte de los primeros instrumentos musicales de la infancia, al igual que el pandero, las maracas o el xilófono.

del hierro forjado se ubica en la primera mitad del siglo XIX, cuando se incrementa el número de cuerdas y de la masa de las mismas, lo cual implica un refuerzo.<sup>51</sup>

## XII— EL OFICIO Y EL TALLER

Revisando un tratado de herrería de finales del siglo XIX, y en visita a un taller en funcionamiento actualmente en Guadalupe, donde el herrero se ha especializado particularmente en la forja artística, se intenta empalmar y comparar los dos momentos, aprovechando ambas fuentes de información; la primera con tono científico y toda la frialdad decimonónica ordenada; la otra con espíritu artesanal, artístico y todo el encanto del especialista enamorado de su profesión.

Empezando por completar la información técnica sobre el hierro forjado, la forja y la fragua, Abeilhé precisa:

El hierro es sin disputa el metal más importante, considerando las numerosas aplicaciones que tiene en las artes. Se le emplea bajo tres estados: 1° En el estado de fundición ó hierro colado. 2° En el estado de hierro dulce o forjado. 3° En el de acero [...] La fundición y el acero son combinaciones del hierro, con cantidades pequeñas, aunque variables, de carbono y de silicio [...] El hierro es una de las sustancias más abundantes en la naturaleza [...] Es evidente que el hierro forjado es más conveniente para la fabricación de objetos que ha de resistir esfuerzos múltiples, y sobre todo de tracción, pues es dúctil, elástico, maleable y se trabaja fácilmente con todos los útiles y además recibe bien el pulimento que le da aspecto brillante y agradable.<sup>52</sup>

### De la forja o fragua

El local del taller [...] debe estar alumbrado de manera que los bancos de trabajo [de los obreros] reciban luz directa y la mayor posible; el yunque una media luz, y que la

51 «La tensión de las cuerdas ocasiona una fuerza de tracción que oscila de 18 a 24 toneladas. Se fabrica entonces una armadura metálica con el marco en hierro fundido o colado y otras partes en hierro forjado o acero, como los bordes, el alambre de acero envuelto en un alambre de cobre para los bordones, entre otras piezas que forman el esqueleto del instrumento». *The New York Times*, 25 march 1878; Historia del piano (3)- Lo mejor del mundo: la música: El piano y su desarrollo, Notas del piano. Potencia del piano. En: <http://bach241111.blogcindario.com>; [www.portalmargarita.com](http://www.portalmargarita.com)

52 Abeilhé, José, *op. cit.*, pp. 5-15.

fragua se halle en el sitio más oscuro para poder distinguir bien el color que toma el hierro en las caldas y sobre todo en los recocidos [...] La fragua propiamente dicha es una obra rectangular de mampostería de ladrillo y yeso que puede ser maciza, pero que generalmente se ejecuta dejando espacios huecos que se utilizan para colocar el cajón o depósito de carbón, y un cubo con agua y la escobilla ó hisopo que sirve para humedecer el combustible cuando convenga. El conjunto de esta mampostería se refuerza por medio de llantas de hierro que circuyen el macizo horizontalmente y á las cuales se unen otras barras verticales.<sup>53</sup>

#### Del fuelle:

El fuelle más usual es un aparato construido con dos tableros de madera reunidos con cuero; uno de los tableros es móvil; pero si el fuelle es de tres tableros, dos son móviles [...] La cadena ó cuerda llamada *guimbaleta* puesta en movimiento por un aprendiz, sirve para hacer mover la palanca y hacer maniobrar el fuelle [...] Hay dos clases de fuelles: el de cuero y el de madera [...] La fuerza y constancia del flujo de aire es importante para el trabajo de forja.<sup>54</sup>

#### Del yunque

El yunque es una masa de hierro ó acero sobre el cual se apoya la pieza ó trozo de metal que se trabaja con el martillo o por medio de instrumentos á propósito para darle la forma necesaria. Un buen yunque es una pieza de mucha importancia, indispensable para el cerrajero y todo obrero que trabaja en forja, los yunques de acero [...] indudablemente son los mejores [...] resisten bien. Los dos extremos del yunque terminan generalmente en puntos ó cuernos, y recibe entonces el nombre de *bigornia*. Una de las puntas es cónica y la otra piramidal.<sup>55</sup>

Es importante mencionar otras herramientas de primera utilidad en el trabajo del herrero, en particular las tenazas y el ayudante.

Antonio Cuevas, herrero en Guadalupe, utiliza en la actualidad las mismas herramientas, siguiendo con gran arte y una extrema competencia, los mismos pasos,

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.35.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 38.

reproduciendo los mismos movimientos que corresponden a siglos de experiencia atesorada. Su taller presenta, claro, algunas adaptaciones a las técnicas modernas.

El taller de Antonio Cuevas es como la casa de un mago. Lleno de cosas esparcidas por todos lados, sin orden aparente, pero cada una ocupa el lugar exacto. Aquí se siente la creación, la materia; el mundo se hace, se deshace y vuelve a componer para cambiar de forma, según el impulso creador aliado con la exactitud del movimiento; el golpe de martillo rápido es dado sobre la materia incandescente, en el lugar y en el instante preciso.<sup>56</sup>

Se aprecia la gran maestría del artesano, su talento, su conocimiento, su amor al arte, su habilidad, y el todo reunido en un hombre que practica la sencillez, el buen humor y la hospitalidad en su antro, «Boca del volcán», donde «habla con palabras de hierro».

Se incorpora parte de la larga entrevista que tuve el placer de practicarle a Antonio Cuevas:

—¿Cuáles son los motivos que realiza?—Son de inspiración colonial. Son de caramelo (torsión), curvas, almocárabes, de conchitas, de caracol y de S. Dos S forman un corazón.

—¿Por qué escoge estos diseños?—Porque se pueden combinar y así formar una infinidad de diseños (pantallas).

—¿Realiza motivos originales sobre pedido?—Sí. Puedo realizar un pedido a partir de una idea. A veces se pide algo irrealizable, entonces hay que discutir para explicar que es imposible, aconsejar que mejor así. También a veces las ideas que me someten no corresponden a un mínimo de lógica en la construcción, puerta demasiado estrecha o baja, etc. A veces he colaborado con un artista y entonces sigo paso a paso sus ideas, sólo siendo las manos que realizan la obra, sin discutir, adaptándome, formando simbiosis con el diseñador del proyecto.

—¿Inventa diseños (pantallas)?—Sí. Combino motivos.

—¿Qué es lo que motiva cada taller a crear o tener su propio repertorio de motivos?

—La competitividad, intentar hacer un trabajo mejor que el otro. Es como un sello, una huella digital, una identidad, una marca.

—¿Cómo aprendió a forjar?—Viendo. Con mi padre que era herrero y me enseñó

<sup>56</sup> Su tarjeta de presentación anuncia lo siguiente: Antonio Cuevas Hernández, Forja artística. Herrería rústica y muebles forjados, diseños exclusivos, Plazuela Hidalgo N° 3, Zona centro Guadalupe, Zac., Tel: 492/923 23 78. Sólo le falta precisar: taller fundado en 1917.

progresivamente. Empecé a los 14 años. Iba a la forja en las tardes, saliendo de clase.

—¿Considera que pertenece a un gremio (corporación) o trabaja cada uno de los herreros activos por cuenta propia; forman una asociación para defender sus intereses y promover su trabajo?— Existe una asociación de los «Artesanos Unidos de Guadalupe».

—¿A parte de adornar y de proporcionar elementos complementarios a la construcción y la arquitectura, considera que colabora a la protección de las casas?— Sí. Hago trabajo para casas urbanas y casas de campo, haciendas, ranchitos.

—¿Considera que colabora en el embellecimiento de la ciudad, del paisaje urbano, de las casas?— Sí. Es mejor respetar, al nivel de la herrería también, el estilo de la casa, del edificio, del monumento, el estilo «colonial» en las zonas protegidas.

—¿Cómo considera la jerarquización de aprendiz, oficial y maestro?— Algo así es lo que rige el oficio, aprendizaje, poder realizar algunos pedidos y cobrar, luego poder hacer de todo. No podía hacer ciertas piezas hasta que mi padre me consideraba apto, tuve que adquirir aptitud y técnica, acreditar, respetar la fama del taller que mucho trabajo y honradez le había costado a mi padre, tuve que prometerle que haría siempre las cosas bien, de la manera correcta, tener ética en la profesión. Era muy exigente y algo severo. Tuve que aprender primero lo más difícil para luego poder hacer cosas más fáciles.

—¿Qué diría a los jóvenes que quisieran dedicarse a la herrería hoy en día?— Si les gusta es un oficio muy bonito, sino que ni lo intenten, porque es muy duro. Se requiere de aptitudes físicas, mucha fuerza, destreza, amor al arte.

—¿Piensa que el oficio de herrero está por desaparecer con el desarrollo industrial, de los otros materiales como los plástico o el aluminio, u otro, con los cambios de gusto, la globalización, la pérdida de la tradición?— Pienso que sí, por lo prefabricado. Pero también existe un gusto por los objetos manufacturados y por la tradición, se opta de nuevo por lo tradicional. A propósito de la globalización, para mí no cambia nada, todo sigue igual, no impacta tanto. En realidad no hay una verdadera pérdida de la tradición, sólo hay un ir y venir, eso son las modas, que son efímeras, pero siempre permanece la necesidad. Evidentemente, el plástico se lleva mucho, la gente compra objetos de plástico hoy, que antes eran de hierro, las tinas, las ollas, las cacerolas [...] Antes, «sacaba para los refrescos» con el trabajo de remendar, hacía reparación, soldadura de hoyos en ollas, en tinas, etc. Pienso que es eterno, que siempre se va a necesitar.

—¿Qué sugerencia, qué propuesta o plan de desarrollo haría a su pequeña escala personal y del oficio de herrero?— Que haya educación de las personas para que aprendan a distinguir entre lo industrial y lo manufacturado. Que acepten pagar el precio justo. Que se fomente el gusto y el interés a través de cursos, diploma-

dos, etc. Que existe un acuerdo sobre protección del patrimonio, recurriendo a los materiales y los trabajos tradicionales, en la medida de lo posible. El turismo sí es importante.

—¿Tiene el herrero un estatus especial o particular en la sociedad?— Sí, humilde.

—¿No tiene un prestigio, una posición especial?— No. Lo más que puede pasar es que me digan que soy como un artista, y lo tomo como un signo de respeto.

—El herrero era, hasta hace poco el personaje que todas las demás profesiones necesitaban para tener sus herramientas de trabajo, era el hombre imprescindible, indispensable. ¿En la actualidad, se le tiene respeto, temor, curiosidad, superstición?— Curiosidad.

—¿Desea comentar algo más?— Es muy bonita la herrería. Quisiera que hubiera un desarrollo cultural que propiciara un interés específico en la herrería.

Para concluir, diría que el universo de la metalurgia y en particular de la herrería es fascinante e inagotable. Exigen «una competencia técnica muy considerable», como dice Claude Levi-Strauss, en su obra donde aborda la formación del pensamiento primitivo y del pensamiento científico a través de la idea de bricolaje, de la transformación del entorno, pues sólo cambiando de lugar o de función lo que existe, de creación, se da paso progresivo del caos al mundo estructurado.<sup>57</sup>

57 Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. FCE, México, 1964, p.33 (Col. Breviarios, Núm. 173).

MARTÍN LETECHIPÍA ALVARADO

*Piel de papel.  
Los judas: fiesta, crítica social  
y artesanía ritual en Zacatecas*



Foto: Archivo IDEAZ

*¡Ahí viene el judas panzón  
con sus veinticinco hermanos  
y dice se va a llevar  
a todos los zacatecanos!*  
(Variante de un dicho popular)

I—. INTRODUCCIÓN

El término *cultura popular*, durante mucho tiempo, ha sido motivo de numerosos debates. Se ha planteado que la cultura es una sola y que no debe haber discriminación entre la llamada cultura de élite o alta cultura y la cultura popular, al fin de cuentas una y otra se nutren mutuamente y, en general, la cultura popular es el origen y partida de la mal llamada «alta cultura». En teoría, algunos no encuentran delimitaciones entre ambas; pero en la práctica, lamentablemente, seguimos observando cómo el mundo occidental clasifica y valora de acuerdo a parámetros de superioridad y de producción. Así, pues, los términos discutidos tienen que ver más con cuestiones sociales que culturales; por anotar tan sólo un ejemplo, se puede decir que la alta cultura ha acompañado al poder de cada tiempo, sea éste un poder político, eclesiástico o militar; por el contrario, la cultura popular es la que realizan los artistas que están en desventaja social, los grupos marginados que se ubican en el campo o la ciudad, los artesanos que hacen su trabajo por tradición, con gusto y fervor y, tal vez, como una forma de resistencia.

La tradición de quemar judas en Zacatecas, es una manifestación tangible de la cultura popular: un referente y punto de articulación de otras actividades culturales. Y como toda producción cultural, deriva de una experiencia en la que se imbrican tradiciones diversas.

El presente ensayo pretende analizar el origen del arte popular, su desarrollo y presencia actual, a partir de tres ejes fundamentales: Los judas como fiesta, crítica social, y artesanía.

Como se verá, y porque en ésta se nutre la relación comunitaria, los judas responden a la fiesta, porque además se ejerce en la convivencia contra el olvido, y porque a través de ella se expresa la alegría irreverente contra la tristeza opresora.

La tradición de quemar judas es crítica social, porque los judas nacieron junto con el engaño y la traición, y el pueblo no olvida a quienes detentan el poder y lo utilizan para robar, traicionar o explotar.

Los judas además son artesanía, esculturas muchas veces efímeras, producto de la inventiva y el humor de nuestros hábiles artesanos. En la cartonería son los ejemplares más representativos, efigies juguetonas que no le apuestan a la belleza imperecedera y eterna, como bien lo anota un poeta, si no el instante que es pasión y goce.

La elección del tema de los judas en este ensayo no es producto de la casualidad; es, más bien, una necesidad. No han habido, hasta la fecha, estudios importantes que aborden esta tradición, negándosele lugar dentro de la historia del arte, quizá porque sus artesanos apenas sobreviven, resistiendo; y porque a pesar de tener siglos de existir, hoy se enfrentan con el desprecio de la modernidad y la indiferencia disfrazada de alta cultura.

Ojalá este ensayo ayude a entender un poco más de sus orígenes, de su significado, valor e importancia social, artística y comunitaria.

## II— EL PAPEL Y EL CARTÓN EN EL ARTE POPULAR. MATERIALES EFÍMEROS, ARTE QUE TRASCIENDE

Recipiente para las ideas, materia donde yo, como cualquier artesano, voy esgrafian-do emociones; vasija que se llena de pensamientos: así es este papel donde comienza esta historia, la historia misma del papel que el tiempo y el azar pueden volver otra cosa, lo más sorprendente e inesperado, tal vez cartón para contener, barquito náu-fragos en la lluvia, papalote de barrio, máscara mustia, calavera rumbera, diminuta sonaja o majestuoso judas...

Dice la tradición más difundida que había una vez, en un país muy lejano llamado China, un ministro muy curioso que observó que la pulpa producida con fibras derivadas de trapos, corteza de morera, cáñamo y otras hierbas, podía com-primirse y secarse, dando por resultado una especie de vellón sobre el que se podía escribir.

El inventor del maravilloso papel se llamaba Tsai Lun, y esto sucedió allá por el año 105 de nuestra era.<sup>1</sup> Todo esto es cierto, aunque muchos años antes otro curioso egipcio, tal vez artesano y no ministro, descubrió el papiro, material que se elaboraba con el tallo de una planta del mismo nombre y que servía igualmente para escribir.<sup>2</sup>

1 Enciclopedia SALVAT, t. XIX, Salvat, México, 1983.

2 Véase: Altea, Aguilar, *La escritura*, Alfaguara, México, 1994.

El invento de Tsai Lun se hizo rápidamente popular debido a su utilidad, difundiéndose por todo el reinado del emperador Wu Di. Pero no más allá de estas fronteras. Hay que recordar que los chinos guardaban con celo sus múltiples creaciones. Aún con todas las reservas, los árabes al tomar Samarcanda, capturaron algunos trabajadores chinos del papel, y los obligaron a revelar su secreto. Así comienza la aventura del papel en otras tierras, en otras manos, con otras razas.

En el año 793 se empieza a elaborar papel en Bagdad con diversos grosores y texturas para delicia de pintores y escribanos. En los siglos XI y XII la técnica de su elaboración era ya conocida en las costas del norte de África, de donde pasó a España.

Todo esto sucedía de un lado del mundo. Pero del otro lado, en el maya, se tienen noticias vagas de que sus enigmáticos habitantes realizaban un papel al que llamaban *bunn*, hace 500 a 1000 años antes de nuestra era.<sup>3</sup>

El conocido papel amate o amatl, desde tiempos inmemoriales se usó entre las civilizaciones que habitaron la parte meridional de México, con variantes en el papel que producían los maya-quiché, los huastecos y otomíes, los zapotecos, los mixtecos y los thauicas, que habitaron Guerrero, Morelos y el Valle de México: lugares donde se producía papel, y no en pocas cantidades por cierto.

Para darnos una idea más exacta de la cantidad y de la importancia del uso del papel en el México antiguo, sólo hay que recordar que en la nómina de tributos de Moctezuma aparecen los pueblos de Itzamatitlán y Amacoztitlán como comunidades tributarias de papel, debiendo pagar respectivamente, la primera, ocho mil rollos anuales y, la segunda, ocho mil resmas semestrales, o sea, 480 mil hojas de papel.<sup>4</sup>

## III— ENCUENTROS CERCANOS, LEJANAS CREENCIAS

Cuando los conquistadores españoles llegan a México en el siglo XVI, se generó un encuentro de culturas: muchas veces choques violentos, encuentros muy cercanos en los que privaron el odio y el sentimiento de superioridad. Para muchos ya no es un secreto el hecho de que los guerreros ibéricos utilizaron métodos bárbaros para apropiarse de la tierra: de sus minerales, fauna, flora, hombres mismos para esclavizarlos, y hasta de los pensamientos de los indígenas conquistados. Los espa-

3 Lenz, Hans, *El papel indígena mexicano*, Sepsetentas/65, SEP, México, 1973.

4 *Id.*

ños implantaron un sistema de dominio riguroso, pero no pudieron arrasar con la milenaria cultura mesoamericana para imponer la suya. La primera tenía raíces bien profundas, y si bien se puede decir que podaron sus ramas con el filo de sus espadas, estas mismas ramas florecieron mucho más temprano de lo que se esperaba. Los artistas indios, por ejemplo, acostumbrados al barroco religioso, crearon un nuevo barroco utilizando incluso la cultura del propio conquistador, pues ni tardos ni perezosos, como nos quieren hacer creer, utilizaron aceites, lino, greta, esmalte, sílices, vidrio, cartón y papel europeo, para producir obras maestras. Los indígenas no dudaron en utilizar, cuando les era permitido, el martillo, serrotes, torno, punzones, cinceles, gurbias, recipientes de hierro o tijeras; estas nuevas herramientas, como es lógico, diversificaron las propuestas estéticas y, en conjunto con los nuevos materiales, dieron como resultado un arte nuevo, muy mexicano.

Apenas para la primera mitad del siglo XVI, había ya en México una gran cantidad de artesanos indígenas que, según el testimonio de fray Diego de Basalanque, elaboraban cajas, escritorios, bufetes, cuadros, flautas, chirimías, trompetas, sacabuches, pinturas, jícaras, bateas, obras de plumería, entre otras cosas más.<sup>5</sup> Y se dice que en torno a la ciudad de México, en 1554, desde la calle de Zuazo hasta la que atravesaba la de Tacuba, y ocupando ambas aceras hasta llegar a la plaza principal, había carpinteros, herreros, cerrajeros, zapateros y tejedores; bizcocheros y panaderos; sastres, armeros, pulperos, torneros, pintores y más artesanos.

En cuanto a la elaboración del papel y el cartón como artesanía en la Nueva España, encontramos que los indígenas, además de asimilar las técnicas europeas, empleaban antiguos métodos que daban soporte a sus ritos y costumbres. En 1570, el doctor naturalista Francisco Hernández, después de visitar al pueblo de Tepoztlán, escribió lo siguiente:

Se ve hervir una multitud de artesanos que interrumpen la tranquilidad de aquel lugar fabricando papel no muy a propósito para escribir o trazar líneas, aunque no deja pasar tinta a su través, pero adecuado para envolturas y muy propio y útil entre estos indios occidentales para celebrar a sus dioses en sus fiestas sagradas, confeccionar vestuario y adornos funerarios [...] cortan sólo las ramas gruesas, dejando los renuevos. Se ablandan en agua y se dejan remojar durante la noche en los arroyos o corrientes de agua [...] al día siguiente se les arranca la corteza, y después de limpiarla de la cutícula su-

<sup>5</sup> Basalanque, fray Diego, «Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán», en *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, SEP, México, 1985.

perior, se extiende a golpes con una piedra plana pero surcada de estrías y que se sujeta con una vara de sauce doblada en círculo a manera de mango [...] hasta que vuélvase flexible aquel material. Se corta luego en pequeños trozos que, golpeados de nuevo por diferentes lados con otra piedra más plana, se unen fácilmente entre sí. Por último se alisan y se forman en hojas de papel de dos dodrantes”.<sup>6</sup>

La cartonería se implanta como oficio y artesanía en la Nueva España con una preponderancia de la técnica española; la papelería en cambio suele ser, en parte: indígena, en cuanto a sus materias primas, herramientas, técnicas, formas; popular, con influencias muy probablemente asiáticas, españolas y europeas.<sup>7</sup>

En la época virreinal encontramos una serie de artesanías elaboradas con papel y cartón, asociadas muchas veces con las celebraciones o conmemoraciones civiles o religiosas, y también con la diversión.

La fiesta mexicana colonial, fue herencia de los ritos multitudinarios de la época prehispánica, lo mismo que de las verbenas y romerías españolas. Las fiestas, tan necesarias en aquellos tiempos para el desahogo social, celebran lo mismo la llegada de un nuevo virrey, el nacimiento de algún personaje de la corte, que la beatificación de un santo, la epifanía, el *corpus Christi*, la navidad o la santa cruz.

En 1587 fray Diego de Soria obtuvo del papa, Sixto V, un permiso que le autorizara las llamadas misas de aguinaldo, a celebrarse del 16 al 24 de diciembre; así nacen las posadas en México y con ellas las piñatas que se adornaban con papel.<sup>8</sup>

La fiesta de la Epifanía, de los reyes magos, era de gran regocijo en la Nueva España: todos los creyentes se congregaban para adorar al niño Jesús, ofreciéndole cera, incienso, palomas, codornices y otros regalos; en esta fecha inició la costumbre de regalar juguetes a los niños novohispanos. Es muy probable que muchos de estos juguetes se hicieran de cartón, pues debido a lo frágil y efímero del material no se conservaron hasta nuestros tiempos.

El día de la Santa Cruz se celebra, desde la época colonial, el 3 de mayo. Correspondía al gremio de los albañiles organizar la fiesta, consistente, al igual que hoy, en rezos, danzas, comida y adornos para las cruces y los espacios dedicados al trabajo y al culto. El papel de china picado se acostumbraba ya en aquellos tiempos, y la

<sup>6</sup> Cervantes de Salazar, Francisco, *México 1554*, UNAM, México, 1964 (Biblioteca del estudiante universitario).

<sup>7</sup> Rubín de la Borbolla, Daniel F., *Las artes populares en el estado de México*, INI-UNAM, México, 1956.

<sup>8</sup> CONACULTA, «Diciembre en la tradición popular», programa de la Dirección General de Culturas Populares, México, 1996.

relación entre los amapantli prehispánicos y las banderitas de papel actual, no deja duda del parentesco entre la tradición indígena y la española.

En la fiesta de *corpus Christi*, desde los primeros años de la conquista, se organizaban procesiones lujosas, en las que participaban las principales congregaciones, portando inciensos y cruces. En estos desfiles se introducían, entre otras mojigangas: gigantes, el diablo cojuelo y la tarasca.

La tarasca es una especie de dragón o serpiente marina que se construía de tela, madera y papel. Esta mojiganga la transportaban varios hombres, y fue prohibida por el virrey Revillagigedo.<sup>9</sup>

Los artesanos en esta época realizaban pequeñas tarascas de cartón, montadas sobre rueditas de madera para disfrute de los niños. En la nueva España, la presencia de la muerte era un hecho cotidiano; con el tiempo la compañía de Jesús fundó la congregación del Buen Morir que se extendió a todas las ciudades novohispanas. El día 2 de noviembre, día de los fieles difuntos se recordaba a los muertos, ofreciéndoles luces y comida. Con el paso del tiempo se convirtió en un rito de tradición indígena y española, tradición en la que no podían faltar los adornos y artesanías de papel y cartón.

El sexto viernes de cuaresma se levantaban, en época colonial, altares dedicados a la Virgen de los Dolores. Altar que se adornaba con papel picado, luces, aguas de sabor, germinados y naranjas, fruta sobre la que se incrustaban banderitas de papel volador. En la culminación de la Semana Santa, especialmente el sábado de gloria, surge un personaje que representa la traición y el mal: Judas Iscariote, convertido en el pelele de cartón que, desde aquellos tiempos, recibe castigo, siendo ahorcado por el pueblo y, más aún, hecho mil pedazos al explotar por los artificios de la pólvora: venganza colectiva, motivo de fiesta y sátira social.

#### IV—. LOS JUDAS Y SU ORIGEN

Dice la tradición bíblica que Judas Iscariote fue uno de los doce discípulos de Jesucristo, apóstol desafortunado que cargaría con el peso histórico de ser un traidor: ya estaba escrito su destino y no tuvo elección.

Judas condujo a los soldados del imperio al lugar donde se ocultaba Jesús, lo señala con un beso en la mejilla y éste es finalmente apresado. La historia también

<sup>9</sup> Musco Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

cuanta que, en un arrebato de arrepentimiento, el discípulo se ahorcó y, a partir de este hecho tan dramático, nace la tradición tan diversa y colorida de colgar, quemar y explotar muñecos de cartón, conocidos como judas, chamucos, mamertos, chagüis, diablos, monos o chilanos, según la región o la inventiva popular.

Para la iglesia católica medieval, Judas Iscariote era sinónimo del mismo demonio; el pueblo también así lo identificaba y se aprovecha su figura para moralizar, ejemplificar y hasta para satirizar. Judas Iscariote se ahorcó; el pueblo, el sábado de gloria, lo vuelve a ahorcar: representa el mal. Caben las preguntas: ¿Su significado se limita sólo a los parámetros católicos? ¿De dónde viene la tradición de llenarlo de pólvora y hacerlo explotar? ¿Cuándo inicia la costumbre de quemarlo? ¿Quizás surgió esta figura como un rito de purificación? ¿Desde cuándo se convirtió en motivo de fiesta y venganza social?

Existen dos teorías en torno al origen del judas como artesanía o, mejor dicho, como objeto de sátira y venganza social. La primera versión nos remite al tradicional carnaval, fiesta pagano-religiosa vinculada con la cuaresma: representa el tiempo de desenfreno necesario para destacar los valores y los principios cristianos, y luego prepararse para el ayuno por la muerte de Cristo. Según Sonia Iglesias:

El tiempo de carnaval se ha distinguido principalmente por ser la expresión de necesidades de desahogo social, de la ruptura del orden establecido, del tiempo en que se permiten grandes liberaciones como la inversión del sexo en el vestuario, injurias y publicación de hechos escandalosos, sátiras públicas de personajes famosos; es el tiempo de la gula en contraposición con el ayuno y la tristeza del miércoles de ceniza; es la oposición entre el espíritu y la carne.<sup>10</sup>

Así es el carnaval: inversión de roles que satiriza los poderes políticos y espirituales, ejercicio colectivo de libertad que en la época medieval implicaba lucha entre facciones, combates rituales de partidos que terminaban a naranjazos, bastonazos o puñetazos. En este carnaval, donde todo mundo usaba máscaras y disfraces, se perdía la verdadera identidad, se ocultaba la condición social, se podía estar a la par con el poder: los locos gobernaban y los pobres podían comer.

La contraposición de elementos en el carnaval tiene un origen ritual, simbólico, como la naturaleza misma con sus pares opuestos: luz-oscuridad, vida-muerte,

<sup>10</sup> Cabrera Iglesias, Sonia, *La Semana Santa en México, con la muerte en la cruz*, CONACULTA, México, 2001.

primavera-invierno. En carnaval doña Cuaresma, sierva de Dios, lucha contra don Carnal que nunca se satisface y quiere más. El teatro que se representa en el carnaval tiene varias lecturas, pero más que nada quiere elevar todo a símbolo. De acuerdo a Demetrio E. Brisster:

Quema de imágenes simbólicas de carnaval se dan en muchas partes, a veces con interpretaciones locales, como en los casos del Navarro Lanz, donde creen que el pelele representa a Miel Otxin, un antiguo bandolero de la zona, y la cacereña Villanueva de la Vera, donde su pero-palo se supone fue un judío traidor y usurero.

En Ourense se personificaba al antroido como un militar que cabalgaba un asno. A menudo son dos peleles que se queman: un hombre y una mujer (Meco y Meca) que si los unimos con la confección y quema por partes de las mozas de los compadres, mientras los mozos hacen lo mismo que las comadres, revelaría una subyacente «guerra de sexos». Abundaban los juegos o actos rituales elaborados teatralmente, como entremeses, destacando la cadena narrativa de juicio, sentencia y muerte del carnaval desde el judas o pero-palo al pasart pirenaico, la zorra alpujarreña, y el guirrijo leonés y el oso cantábrico.<sup>11</sup>

En el carnaval español aparece un personaje conocido como Pedro Pérez: tragantón, pelele, pero-palo, meco, carnistoles, San Antruejo, San Burlesco, San Entroido o don carnaval. El personaje tiene la misión de luchar contra la cuaresma, simbolizada por una mujer campesina, hecha de madera. La mujer campesina no sólo pierde ante el insaciable Pedro Pérez,<sup>12</sup> sino que incluso muere en esta lucha. La representación desea significar que el judas, como suele suceder en la vida real, también gana y vence. Todos estos personajes de la España Medieval sin duda se acercan mucho a la figura de nuestro judas contemporáneo. Dice Sonia Iglesias:

Desde el comienzo del siglo XVI, solíase pasear un muñeco de paja y trapo al son de la música por las calles de varias poblaciones españolas, en especial por la Toleda Navarra; después se realizaba una parodia de juicio por todos los pecados y desenfrenos cometidos y se le sentenciaba a morir en la hoguera. La ejecución de la sentencia se hacía el martes de carnaval; o bien, según la región el miércoles de ceniza. En Santander el muñeco se llama judas.<sup>13</sup>

11 Brisster E., Demetrio, «El carnaval Ibérico en dos mil años de desmadre», en *La aventura de la historia*, Núm. 28, Madrid, España, 2001.

12 Los judas de Diego Rivera, INBA-CONACULTA, Musco-estudio Diego Rivera, México.

13 Cabrera Iglesias, Sonia, *op. cit.*

Estos datos nos permiten rastrear el origen del judas mexicano, como parte de un ritual que a veces va más allá de la costumbre judeo-cristiana, para llegar a los terrenos de lo social. La segunda versión del nacimiento de los judas dice que en la España Medieval, los juegos pirotécnicos introducidos por los árabes en su periodo de dominio, fueron del gusto del pueblo español y, por tanto, se convirtieron en un elemento muy importante de todas sus fiestas. Por ejemplo, el gremio de los carpinteros, año con año, realizaba una fiesta a su santo patrono, el señor San José; fiestas que eran conocidas como las fallas de Valencia y en ellas, además de quemarse grandes cantidades de pólvora de color para regocijo de toda la población, los carpinteros acostumbraban realizar grandes muñecos con los sobrantes de la madera de sus carpinterías. Última versión del origen de los judas que puede parecer menos convincente que la primera. Finalmente, es muy probable que ambas se hayan mezclado al llegar a México, dando por resultado una tradición muy particular: la de los judas de cartón multicolores que alegrarían después la fiesta del Sábado de Gloria en nuestro país.

#### V—. LLEGA LA TRADICIÓN DE LA TRAICIÓN

El nacimiento de los judas en México está ligado a las conmemoraciones de la Semana Santa, acto religioso que nos recuerda la pasión y muerte de Jesucristo. La época de La Colonia fue un periodo propicio para evangelizar, y los frailes franciscanos lo aprovecharon al incorporar, incluso, actos profanos del gusto popular. El teatro, la danza, la música y aún la misma fiesta fueron herramientas para catequizar en el siglo XVI. Se dice, por ejemplo, que los ninots o monigotes de las fallas de Valencia fueron otro recurso más para la simbolización del mal. Y aun el apóstol que traicionó a Jesús pasa a convertirse en el muñeco pirotécnico de los carpinteros españoles; lo que es muy probable dado que las fiestas valencianas se realizaban el 19 de marzo, fecha muy cercana a la conmemoración de la Semana Santa mexicana.

De hecho los religiosos españoles, en la época virreinal, aprovecharon las fechas de celebración pagana, haciéndolas coincidir con las conmemoraciones judeo-cristianas. El carnaval coincidió con los nemontemi mexicas. Los nemontemi eran los «cinco días perdidos» que los indígenas aprovechaban para su desenfreno social. La cuaresma que conlleva a la penitencia y al sacrificio, coincidió con el sacrificio de Xipe Tote, dios joven del maíz que al igual que Cristo es penitente.

En la Semana Santa novohispana hasta la figura de Tezcatlipoca, el dios rojine-

gro, encuentra su equivalente en la figura del mismo diablo y por extensión en la del famoso judas.

No se tiene registrada la fecha exacta, de la primera quema de judas en nuestro país, pero varios historiadores coinciden que debió ser en el siglo XVI. Algunos estudiosos plantean, incluso, que la tradición tuvo sus particularidades en México y que desde sus orígenes fue incorporada por el pueblo a sus tradiciones para hacer sátira social. Luis González Obregón por ejemplo plantea la siguiente posibilidad de su origen:

Los judas surgieron en la misma época en que en la nueva España se instauró la santa Inquisición y se llevaron a cabo los autos de fe o quemas públicas de herejes. Entonces, el pueblo parodiaba las ejecuciones del santo oficio en la persona de los herejes, falsos o verdaderos elaborando efigies de cartón a la manera de oidores y demás autoridades españolas.<sup>14</sup>

Se cuenta que cuando las autoridades religiosas se enteraron de estos juicios populares, estallaron en rabia y de inmediato prohibieron la quema de estos muñecos, que ya eran conocidos como judas. Pero ni las prohibiciones más severas ni las amenazas de castigo pudieron detener la tradición de quemar judas, llevada a cabo en la Plaza del volador, en el corazón de la ciudad capital.

El historiador José de Jesús Núñez y Domínguez, argumenta que los judas llegan a México por la costa veracruzana; dice que los muñecos aparecen primeramente en las Antillas americanas, Cuba y el barlovento veracruzano. En estos tiempos el judas se elabora con paja y zacate seco, y es quemado de manera similar en todos estos lugares. Al poco tiempo se empezaron a hacer judas a cuyo esqueleto de carrizo forrado con cartón se le agregaba un cableado externo con cohetes de bomba y mecha: éstos se hicieron rápidamente populares en la capital mexicana y en Perú.<sup>15</sup>

La tradición de quemar judas llega indudablemente en el periodo virreinal a nuestro país; se implanta por parte de los misioneros religiosos, y al poco tiempo se la apropia el pueblo para hacer fiesta. Los grupos en el poder se percatan de las posibilidades críticas de los muñecos de cartón, pero ni las prohibiciones ni sanciones más severas acabaron con la tradición que contrariamente se haría cada vez más popular en muchas ciudades de la nueva España.

Existen varios relatos y testimonios de viajeros y escritores mexicanos y extran-

<sup>14</sup> González Obregón, Luis, *Las calles de México*, Editorial Botas, México, 1941.

<sup>15</sup> Núñez y Domínguez, José de J., «Los Judas en México», *Mexican Folkways*, Núm. 2 vol. 5, abril-mayo, México, 1929.

jeros que nos permiten regresar al pasado, y a hurgar entre las páginas de una historia no oficial, y a través de palabras dibujadas con la curiosidad, nos introducen una y otra vez en el paisaje, el rito, la fiesta. A continuación algunos escritos que reconstruyen la historia del judas a través del tiempo y los espacios de celebración.

Francis Erskin Ingles (1804-1882), mujer de aguda percepción y mejor conocida como la marquesa Calderón de la Barca, por haberse casado con Ángel Calderón de la Barca, primer ministro plenipotenciario de España en el México independiente, escribió:

No bien había pasado, cuando ya todo el gentío hablaba y gritaba, con redoblado entusiasmo. Los vendedores de castañas asadas y de bebidas refrigerantes, pregonaban de nuevo en mil voces diversas sus efectos. Una banda militar rompió un aire de semiramis; y como arte de magia, se levantó el ruido rasposo de las matracas, una especie de juguete de madera o de plata, del cual todo el mundo se provee en los últimos días de la Semana Santa. Volvían a verse las grandes figuras de cartón, que llaman judas, llenas de pólvora y cohetes, representación de aquel architraidor, y que en la tarde de viernes santo, se venden para quemarlas en la mañana del sábado de gloria. Por encima de ese mar de gente se mecían estas espantosas figuras, que los vendedores llevaban suspendidas como racimos en lo alto de largas varas de madera. Le representan como a un monstruo, con la fealdad de un endriago. Cuando vendió a su maestro por treinta monedas de plata ¿pudo imaginarse que en lapso de los siglos, sus efigies serian execradas por una turbamulta mexicana, por un pueblo desconocido, en ignotas tierras más allá de los mares?<sup>16</sup>

El conocido escritor Guillermo Prieto (1818-1897), dejó escrito, con rica y detallada prosa, que

El sábado, los judíos se pasean inquietos y acobardados alrededor del templo y en medio de la gente ansiosa [...] de repente, se enciende la gran llama del cirio pascual; rásganse las velas de los altares; resuenan el órgano y los cánticos de gloria; retumban las cámaras o cañones; repican las campanas, truenan los judas entre ruidos de curiosos que se disputan, revolcándose los panes, dulces, chorizos, etc., que arrojan los

<sup>16</sup> Calderón de la Barca, Francis, «La vida en México durante una residencia de dos años en ese país», en: Gortari Rabiela, Hira y Hernández Franyuti, Regina, *Memoria y encuentro: La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, t. III, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, México, 1988.

judas; corren despavoridos los perros; arman gresca los muchachos; los sayones corren despechados, a las afueras del pueblo entre silbidos y, a las puertas de las pulquerías y vinaterías en las esquinas, se dan sendas golpizas cristianos y judíos, de puro gusto, de ver que ha resucitado el salvador del mundo.<sup>17</sup>

Regresando ahora a la cuestión social y sabiendo que el judas permite de manera fabulosa abordar la sátira política, no es raro encontrar testimonios en los cuales descubrir cómo la artesanía ha servido como un instrumento de crítica, preocupando de cierta manera a los que detentan el poder. Por anotar tan sólo un ejemplo, sabemos que el 17 de marzo de 1853, durante la última dictadura de Santa Anna, el gobernador del Distrito federal prohibió la quema de judas argumentando lo siguiente:

Que con el objeto de evitar los abusos que suelen cometerse como motivo de las salvas que se hacen el sábado de gloria, y con el de conservar la antigua costumbre de que ese día y el «jueves y viernes santos» no transiten por la ciudad carruajes y cabalgaduras, he determinado lo siguiente: Primero. En la salva del referido sábado de gloria no se tirarán cohetes a mano, ni se dispararán armas de fuego de ninguna clase, ni se quemarán o venderán los muñecos que vulgarmente llaman judas, siempre que tengan algún vestido distinto con que se ridiculice a alguna clase de la sociedad o alguna persona determinada.<sup>18</sup>

En 1865, durante el gobierno de Maximiliano de Habsburgo, se supo que el sábado de gloria se iban a quemar una serie de judas que representarían a los militares extranjeros y a la figura del emperador como el judas principal. El pueblo mexicano en estos tiempos luchaba de diversas formas para lograr la liberación nacional. La música, la caricatura política, la literatura popular y, en este caso, la artesanía, se convertían en instrumentos de crítica y algunas veces hasta de combate. Veamos un decreto que el prefecto político del Valle de México dictó el 24 de marzo de 1865:

El señor prefecto político ha tenido a bien acordar que en el próximo sábado de gloria no se quemen cohetes de ninguna clase en esta capital, prohibiéndose asimismo la venta de efigies conocidas con el nombre de judas, bajo la pena de veinticinco pesos la multa y la pérdida del efecto.<sup>19</sup>

17 Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, Editorial Patria, México, 1969.

18 Núñez y Domínguez, José de J., *op. cit.*

19 *Id.*

Variados relatos de época nos describen la tradición del judas, documentos que permiten conocer las fiestas populares, la literatura rural o urbana, la relación del pueblo con sus autoridades y hasta la comida de la temporada.

Ángel del Campo (1868-1908), nos habla de la fiesta de esta forma:

Porque el judas, ese esposo de la piñata, ese infeliz blanco de burlas, era la compensación de la cuaresma, el judas con sus descargas indicaban la llegada de la pascua, es decir de la comida en forma: ¡Adiós romeritos! ¡Adiós retozonas lentejas! ¡Adiós pesadísimo caldo de habas! ¡Traicioneros nopalitos navegantes, adiós! ¡Adiós camarones secos que no parecís cosa de comer, sino curiosidades del museo, enjutos, demacrados, ojerosos [...] y del asta, bandera de la Turquesa, tocinería al barandal de la casa de los Monterrubio, se extendía el cordel de donde colgaba el monigote, como echándole un espiche a la pelusa, con sus brazos abiertos y un collar de longaniza, su cesta de pan y un tompeate lleno de centavos.

Desde los balcones, con o sin gemelos, muchos si no traidores, sin pieles de judas, ora con un paliacate a manera de paño del sol, ora con un paraguas familiar, esperaban el momento dramático de la gloria anunciando por un perro que huía como alma que lleva el diablo.<sup>20</sup>

Como podemos observar, el judas en algunas ocasiones se llenaba de pan, dulces, longaniza y hasta de ropa y objetos de uso cotidiano. La gente esperaba con ansias la quema de judas porque su función era similar a la de la piñata. Generalmente los gremios se encargaban de organizar la fiesta: panaderos, vinateros y comerciantes. Antonio García Cubas (1832-1912) describe la fiesta desde una perspectiva muy lúdica.

Muy de mañana, andaban los juderos y particularmente los de matracas y mamones ofreciendo sus mercancías a precio vil [...] también los panaderos tomaban muy directa participación en el contento general. Las azoteas de las panaderías veíanse coronadas de gente enharinada esperando el repique de la catedral para prender los judas que yacían colgados de unas sogas atravesadas en las calles, y los cuales judas tenían unos sacos llenos de pan y aún algunas tripas con aguardiente en las manos [...] poco antes de las diez en Alicientes que atraían al lugar mucha gente del pueblo [...]

20 Del Campo, Ángel, «Fabrica de judas», en *El Nacional* (revista mexicana de cultura), México, 3 de abril de 1983.

el sonoro repique de la catedral y los estampidos de la artillería avisaban a la población que el oficiante de la hermosa basílica había ya entonado el *Gloria In Excelsis Deo*, anunciando la resurrección gloriosa del señor.

En esos momentos la expansión de la alegría que estallaba en la población no tenía límites. A los repiques de la catedral contestaban los de los demás templos de la ciudad, y a los estallidos del cañón los truenos de los judas que ardían en casi todas las calles de la ciudad.<sup>21</sup>

Como podemos constatar en muchos de los anteriores relatos, la quema de judas respondía a una fiesta popular, en la que incluso las autoridades eclesiásticas quedaban excluidas. La tradición con el correr del tiempo se ha venido menguando. Se ha obstaculizado la quema de judas en varias ciudades bajo el pretexto de que la coherencia es un peligro para la misma población. En 1961 los judas fueron prohibidos en la ciudad de México y lo mismo pasó después en otras ciudades. En los estados de Puebla, Guanajuato, Michoacán y Zacatecas aún podemos ver cómo la tradición se conserva, aunque los judas de cartón generalmente se venden sin pólvora, convirtiéndose en piezas decorativas, no por esto menos hermosas.

#### VI.— JUDAS INDÍGENAS. SINCRETISMO Y RITOS

La civilización mesoamericana está presente en el México actual, con la existencia de más de cincuenta grupos indígenas que habitan el país de norte a sur, manteniendo modos diversos para cultivar la tierra, curarse, vestir, hablar, gobernarse, organizarse y realizar sus fiestas. La religión, en muchos pueblos indígenas, es una mezcla de mitos mesoamericanos implementados por los misioneros religiosos en la época virreinal. Los pueblos indígenas, antes de la conquista, eran profundamente religiosos, e igual lo fueron en presencia del pueblo español.

La gran cantidad de coincidencias místicas en ambas prácticas religiosas ayudó, en definitiva, a la labor catequizante de los frailes españoles. Luís Weckmann lista los símbolos y conceptos que compartían las dos religiones; algunos de ellos: el bautismo, el agua bendita, la comunión eucarística, la cruz, el diluvio con sus respectivas arcas, la presentación de los recién nacidos al templo, los salmos de alabanza, el sacrificio, la jerarquía sacerdotal, las procesiones, la ofrenda de flores y el copal.<sup>22</sup>

21 García Cubas, Antonio, *op. cit.*

22 Weckmann, Luís, *La herencia Medieval en México*, FCE, México, 1984.

Los ritos cuaresmales también parecieron familiares a los indígenas mesoamericanos, y el sincretismo y la transpolación de algunos de ellos permitieron su paulatina asimilación. En algunos pueblos indios, los festejos de Semana Santa tienen todavía raíz prehispánica, relacionada con los ritos de fertilidad y el aseguramiento agrícola.

El judas, como figura simbólica, ha sido asimilado de manera muy diversa, dependiendo del grupo indígena que lo haya incorporado a los rituales de Semana Santa.

#### VII.— EL JUDAS ENTRE LOS CORAS DE NAYARIT

Los coras en Semana Santa realizan un ritual muy complejo, en relación con los ritos de adoración al sol, los propiciatorios y los mitos católicos.

En el teatro comunitario, los indígenas se pintan el cuerpo con polvo de olote quemado y tierras naturales. Usan máscaras de papel pintadas con anilinas; corren y saltan portando machetes de madera con los que se enfrentan simbólicamente y, algo muy importante, elaboran dos muñecos de paja que visten con ropa tradicional. Estos muñecos representan a Cristo y a Crista que después de simular entre ellos un acoplamiento son quemados el sábado de gloria.<sup>23</sup>

Los frailes incorporaron entre los coras la figura de judas, pero los indígenas aprovechan el personaje para realizar los ritos de iniciación a la pubertad y de aseguramiento agrícola, tal como ya se realizaban desde la época precolombina en el equinoccio de primavera.

#### VIII.— JUDAS DE LOS RARÁMURIS

Entre los rarámuris de Samachique, Chihuahua, la Noriwame o Semana Santa, es un rito con tonos prehispánicos. En la comunidad se forman dos grupos que representan a los moros y a los fariseos; cada grupo tiene diversas funciones en el ritual y cuenta con una partida de danzantes y de músicos. Los fariseos pintan su cuerpo con tierras de color y el viernes santo elaboran un muñeco de zacate, vestido con ropa de mestizo. El judas es del tamaño de un adulto y se hace acompañar además de un perrito de zacate. El mismo viernes, los fariseos sacan al judas en procesión

23 Anguiano, Marina, *Artesanía ritual tradicional*, SEP, México, 1982.

y le hacen bailar de casa en casa pidiendo kórima, o sea comida y tejuino. El sábado de gloria al rito se incorpora la danza de los pascolas, que se acompaña con guitarra y violín. Al final del día se quema el judas como un acto de purificación comunitaria.<sup>24</sup>

#### IX— EL JUDAS DE LOS YAQUIS

La Semana Santa, entre los indígenas yaquis de Sonora, inicia prácticamente el miércoles de ceniza, día en que aparecen los chapayEEKas o fariseos, personajes que representan a los judíos, cuyo vestuario consiste en máscaras hechas de piel, ropa campesina de la región, huaraches de tres puntadas, portando bastón, cuchillo y rosario. En la semana mayor los yaquis bailan la danza de pascolas, venado y matachines, y el jueves santo, en particular, representan la persecución y captura de Cristo. Los encargados de buscar y apresar a Jesús son precisamente los chapayEEKas. El viernes santo se prepara la «urnia», especie de cueva donde sepultan a Jesucristo. El sábado de gloria el cuerpo de Cristo desaparece, en cumplimiento al mito de la resurrección. Este mismo día los yaquis elaboran un muñeco de tazole de maíz que representa a Judas; el muñeco es paseado por las calles del pueblo y dicen que anda buscando a los judíos para cortarles la cabeza, y de esta manera poder alcanzar la gloria. Después de que el judas es paseado sobre un burro por el pueblo, es quemado aproximadamente a la una de la tarde. En este mismo rito de purificación los fariseos arrojan sus máscaras de piel al fuego, terminando así la Semana Santa yaqui, tradición muy particular, mezcla de ritos muy distantes.<sup>25</sup>

#### X— LA SEMANA SANTA EN ZACATECAS

Zacatecas, como muchas otras ciudades coloniales, heredó una serie de fiestas y conmemoraciones civiles y religiosas que sirvieron a la época virreinal para satisfacer las necesidades de distracción y esparcimiento, tan necesario entre la población india y mestiza. La quema de judas en nuestro estado, se relaciona con las conmemoraciones de la Semana Santa, heredando desde el inicio los simbolismos propios

24 Brouze Pelissier, Marie Françoise, «Semana Santa entre los rarámuris de Samachique, Chihuahua», en *La Semana Santa en México, con la muerte en la cruz*, Sonia Iglesias (coord.), CONACULTA, México, 2001.

25 Flores Bustimía, Anselmo. «Semana Santa entre los yaquis de Sonora», en *Semana Santa en México con la muerte en la cruz*, op. cit.

de la religión católica, pero, también, está asociada, en algunos casos, con los mitos más antiguos de los grupos indígenas que poblaban el estado.

La Semana Santa, en Zacatecas, estaba regulada por diversas organizaciones religiosas. La conmemoración requería de la participación de muchos grupos, debido a su importancia como rito evangelizador. Para darnos una idea del contexto donde aparecen los judas como una manifestación de la cultura popular, es necesario anotar una descripción de la Semana Santa en el siglo XVIII, hecha por el Conde Santiago de la Laguna, José Rivera Bernárdez:

Había en el convento de santo Domingo la cofradía de la Santa Veracruz y en el convento de San Francisco la cofradía del Santo Entierro y otra de la Santa Veracruz.

En el convento de San Agustín la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, en el barrio de Chepinque otra cofradía de nuestra Señora de la Soledad de indios.

En el convento de la merced la Cofradía de nuestra Señora de los Dolores, y en San Juan de Dios la cofradía de nuestra señora de la Piedad y en el colegio de nuestra señora de Guadalupe una congregación a nuestra señora de los Dolores. Todos estos conventos junto con la parroquia mayor, y demás templos y capillas organizaban durante los días santos una procesión por día, el día lunes le tocaba a un convento, el martes a otro, y así el jueves santo a la Veracruzana, la procesión de disciplina, y el viernes santo a la cofradía del santo Entierro[...]

Pero lo más importante para Semana Santa es que costó [Don Fernando de la Campa y Cos que era muy devoto a nuestra señora de Dolores] el Trono de Nuestra Señora de los Dolores de la compañía de Jesús, en que gastó un mil pesos. Ese trono era usado para las procesiones de Semana Santa y contaban con un palio como los de Sevilla.<sup>26</sup>

La compañía de Jesús tenía una congregación para nuestra señora de los Dolores, extinguida con la expulsión de los jesuitas en 1767. La cofradía de la Santa Veracruz se extinguió en 1777. La cofradía del Santo Entierro continuó hasta al siglo XIX.

Existe un documento de 1851 que nos describe la conmemoración de la Semana Santa en la ciudad de Zacatecas; en él podemos observar cómo las anteriores estructuras de organización se habían relajado, a grado tal que el presbítero José Román Jiménez, cura vicario y juez eclesiástico, se ve obligado a hacer un llamado público al orden y a la cordura. Algunas de sus prevenciones son las siguientes:

26 Citado en Del Hoyo, Bernardo, «Genealogía de la Semana Santa las cofradías y las procesiones en Zacatecas durante el siglo XVIII y XIX», periódico *IMAGEN*, 25 de marzo de 2005.

- 1ª.— Saldrán las procesiones a las cuatro de la tarde, y sólo andarán por las calles que proporcionen que vuelvan al toque de las oraciones a las seis de la tarde a la capilla de donde salgan
  - 2ª.— Los mayordomos de las capillas y los que saquen las imágenes deberían nombrar dos o más veladores para que cuiden de los que concurren con orden, respeto y devoción
  - 3ª.— Estos mismos cuidarán de los que llaman alumbradores o llevan otras insignias, no sean muchachos pues por su edad, van jugando o hablando
  - 4ª.— Por los mismos motivos no debe permitirse que por delante de la procesión vayan vendimias de frutas, melcochas, y otras cosas sino que los vendedores se estén quietos en las calles, o plazas y fuera de los cementerios en silencio
  - 5ª.— En el miércoles santo, luego que entren las procesiones de Nuestra Señora de la Soledad, los devotos de la imagen de Jesús que llaman el prendimiento la llevarán previamente a la capilla de Chepinque o con algunas luces en silencio, sin alboroto ni algarabía ridícula de los que llaman indios, que sólo sirve de ocasión para irreverencias y faltas de devoción
  - 6ª.— Por lo mismo y a fin de que la pasión de Nuestro Salvador no se repita en su sagrada imagen los vilipendios y malos tratamientos que sufrió en su persona, no se permitirá que en las calles, o casas pongan tribunales, o el pretorio; ni que vayan gritando o leyendo la sentencia; ni que lo crucifiquen en su imagen, como han solido hacerlo
- Por último el señor cura declaró; que se avisa que en las capillas luego que entre la procesión se cerrarán las puertas, y no habrá incendio [pólvora] ni monumentos, para evitar desmanes que resultan...<sup>27</sup>

Este documento nos permite conocer el regocijo del pueblo zacatecano por las conmemoraciones de la Semana Santa, pues el uso de la pólvora desde la época virreinal era parte de las festividades y existen varios escritores de la misma que nos hablan de su empleo.

Durante las festividades se adornaban con arreglos florales o follaje las puertas, balcones y ventanas por donde pasa la procesión. Sin embargo, la población también participaba dando vida a las festividades, sobre todo en las plazas públicas donde los fuegos

<sup>27</sup> AHEZ, fondo: jefatura política; serie: correspondencia General, SV, subserie: Asuntos Eclesiásticos, 1851.

artificiales y los juegos y los malabares de la cohetería hacían el regocijo de los vecinos. En la dedicación de la iglesia parroquial mayor acabadas estas [luces artificiales] salió un toro de fuego con sus lidiadores, a los que gustosa seguía en sus escaramuzas mucha parte del concurso.<sup>28</sup>

En otro documento de 1708, se dice:

Se quemaban en la plaza maquinosas invenciones de artificiales fuegos, que al espantoso tronido de oprimida pólvora hacían atender aún a los más divertidos. Duró esta función más de cuatro horas en que manifestó esta noble ciudad lo generoso de sus pechos y leal e sus corazones.<sup>29</sup>

En Zacatecas, y seguramente como en todas las ciudades coloniales, es inconcebible una fiesta sin pólvora, condimento que sazonó todas las manifestaciones lúdicas de carácter colectivo. «Sin pólvora las fiestas hubieran sido menos fiestas», pues sirvió la pólvora como telón de fondo y las propias autoridades ayudaron a su fomento.<sup>30</sup>

En cuanto a la presencia de los judas como tradición popular, el periódico *El pregonero*, órgano de difusión del archivo histórico del estado, hace una crónica breve y ejemplar del sábado de gloria:

Son las diez, la dolorosa matraca ha dejado de sonar, y las campanas recingleras dejan oír su sonora canción de argento y bronce; el discípulo el maldito esta colgado en varias partes de la ciudad, y a falta de la escueta higuera bíblica de los arrabales de Jerusalén, hay cables de acera a acera de donde pende y hace flancos el traidor, en las calles hay alegría y se escuchan gritos de entusiasmo; el símbolo de Judas Iscariote va a ser quemado, su efigie es de cartón pintado, viste de pirotecnia rudimentaria, lleva cohetes por silicios, y con la mano derecha nerviosamente empuña una bolsa con monedas de cobre, codicia de tirios y troyanos; la parvulaza silva y aúlla, ya arde la mecha y en medio de frenética alegría explota el judas que en las entrañas en lugar de remordimientos, lleva roscas de pan...<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Documento citado en García González, Francisco; *Familia y sociedad en Zacatecas, la vida de un microcosmos minero novohispano 1750-1830*, UAZ- Colegio de México, México, 2000.

<sup>29</sup> AEHZ, fondo: Ayuntamiento, serie: Actos de Cabildo, Lib. 10, ff: 49-50.

<sup>30</sup> «La fiesta en Zacatecas», Periódico *El pregonero*, Núm. 4 y 5, Zacatecas, 2004.

<sup>31</sup> *Id.*

A inicios del siglo veinte, la Semana Santa zacatecana era motivo de fiesta, convivencia y, como es lógico, de quema de judas. Los días jueves y viernes santo asistía la población al templo de Jesús y después a una huerta denominada El Vergel. En este lugar se vendía pulque, enchiladas, dulces y ramos de flores amarillas que se cultivaban en el mismo huerto.

Las aceras que conducían al Vergel se llenaban de vendimias de frutas de horno, pasteles y melcochas:

El sábado después de la 1:00 de la tarde se llevaba a cabo la quema de los personajes más representativos en esa época (Juana Gallo entre otros) la tradicional banda del estado amenizaba en la plazuela de García de 5:00 a 7:00 p.m. todo el norte de la ciudad estaba caracterizado por huertas.<sup>32</sup>

En la actualidad se siguen quemando judas en la ciudad de Zacatecas; la avenida Hidalgo es escenario de esta mofa social, que se realiza todos los sábados de gloria después de las doce del día. El que se encarga de la fiesta es el Grupo Plata, propietario de radiodifusoras muy populares entre los zacatecanos.

#### XI—. VARIANTES DE LA TRADICIÓN DE LOS JUDAS EN ZACATECAS

Como podemos darnos cuenta, la tradición de los judas en Zacatecas tiene un origen muy antiguo; los judas son vehículo de crítica social, pero sobre todo son artesanías que muchas veces llegan a ser verdaderas obras de arte. Francisco Javier Hernández, investigador de la artesanía mexicana, nos dice de ellos:

[...] de entre todos estos objetos que pueden hacerse de cartón, seguramente son los clásicos judas los que merecen conceptuarse como ejemplares verdaderamente extraordinarias, por su calidad plástica indiscutible, por su arraigo de espíritu popular y también, por el profundo sentido moral que encierra.<sup>33</sup>

En el estado de Zacatecas nos encontramos que la tradición de los judas ha sobrevivido durante siglos; aún todavía más: es uno de los pocos estados donde su variedad

<sup>32</sup> *El vergel zacatecano*, órgano de difusión del archivo municipal, año 1, Núm.1, abril de 2003.

<sup>33</sup> Hernández, Francisco Javier, *El juguete Popular Mexicano*, Ediciones mexicanas, México, 1950.

es digna de atención, pues tenemos judas hechos de cartón con alma de carrizo, judas hechos con tlazol y palma zacatecana, judas que son seres humanos que se pintan el cuerpo de rojo y negro, judas que usan bonetes de papel de colores o judas que se visten con tela y son hechos con zacate.

Veamos las variantes de esta tradición en los municipios.

#### XII—. LOS JUDAS DE JEREZ

En el municipio de Jerez la tradición de quemar judas es muy antigua, y don Jesús Acuña, originario de este lugar nos ilustra en torno a ella:

Los judas en la actualidad, son confeccionados por los coheteros que existen y tienen sus talleres fuera de la mancha urbana. Estas figuras las construyen con un armazón de carrizo, luego le dan la forma de la figura que se pretende, forrándole con papel periódico o papel de china, luego lo pintan del color requerido, confeccionando la máscara, le ponen alrededor de quince a veinte cohetes que lo hacen girar y tres o cuatro que truenan y lo destruyen, desde luego antes de ser arrastrado por las sogas de los charros que alazarlos demuestran su habilidad con las sogas, su precio oscila entre los quinientos y setecientos pesos y su confección dura todo un día, esta tradición ha perdurado durante más de tres siglos y constituyó el mejor atractivo de nuestra feria.<sup>34</sup>

Los judas son encendidos a las 11 de la mañana el sábado de gloria y a la fiesta asisten cientos de charros jerezanos, acompañados de sus familias. Cuenta don Jesús Acuña que, al igual que hoy, los judas eran mandados a elaborar por los abarroteros y cantineros del lugar, y que a finales del siglo XIX se colocaban en las esquinas del pueblo a las cuatro de la madrugada. Asimismo se les colgaban versos y se amarraban perros, gatos, mulas, caballos y burros al mismo poste donde se exhibían los muñecos de cartón. En el testamento del judas se mencionaba que los animales expuestos se les heredaban a los ricos del lugar, a manera de mofa. Los animales se obtenían del mostrenco del pueblo, o sea que eran animales no eran reclamados por ningún vecino o aparecían como robados.

Se dice también que en las cantinas o tiendas donde se quemaban los judas no podía faltar la música de cuerda o el típico tamborazo jerezano. A las nueve de

<sup>34</sup> Entrevista a don Jesús Acuña, en revista *Jerez*, homenaje a la feria, Pbro. Juan Manuel Berumen, 1995.

la mañana repicaban las campanas del templo la Inmaculada Concepción, con el anuncio de abrirse la gloria, momento en que los charros lanzaban sus sombreros al aire y descargaban sus pistolas como muestra de júbilo, no obstante que la tradición pedía quemar los judas a las once de la mañana, hora en que comenzaba la feria del pueblo. La costumbre de quemar judas en Jerez se convirtió en una de las fiestas más populares en Zacatecas; actualmente, lejos de desaparecer, se ha hecho más rica, incluyendo la participación de cientos de visitantes y paisanos jerezanos que regresan año con año de los Estados Unidos sólo para participar y divertirse en la fiesta comunitaria.

### XIII—. LOS JUDAS DE TLALTENANGO

Tlaltenango proviene de la palabra Tlaltenapan, que en idioma náhuatl significa «ciudad amurallada en medio del río». La comunidad se fundó en el siglo XII, por una tribu de origen azteca. Su primer encomendero español fue Toribio Bolaños, quien bautizó a la comunidad con el nombre de Nuestra Señora de la Asunción. En 1750 adquiere el nombre de Villa y desde estos tiempos nacen una serie de tradiciones que todavía hoy podemos disfrutar en sus fiestas populares. Tlaltenango se distingue por su tradicional *Vía crucis viviente*, por los juegos llevados a cabo el jueves y viernes santo: gallitos, pares y nones, y también por la quema de judas, a realizarse antiguamente el sábado de gloria y ahora el domingo de resurrección.

En época moderna la tradición de quema judas la promovió con entusiasmo don Antonio Casas, conocido como El güero cartero. Los judas, hasta hace poco, se quemaban en el Barrio Alto y el Barrio de Veracruz frente al templo de Santiago Apóstol. En este último lugar la fiesta la organizaba don Manuel Arteaga, mejor conocido como Pancho del rancho.

En todos los lugares donde se quemaban judas se leía el famoso «Testamento», documento de la literatura popular del que, a manera de burla, se beneficiaban algunas personas importantes de cada barrio.

Actualmente las comunidades rurales del municipio donde se sigue conservando la tradición de quemar judas son: Los Salazares y Jesús María. Generalmente, en Zacatecas, las danzas más antiguas, las fiestas más tradicionales y la quema de judas, se siguen llevando a cabo en las comunidades rurales, a veces en las más apartadas de la ciudad.

### XIV—. LOS JUDAS DE MOYAHUA

Moyahua es una población de origen caxcan, etnia prehispánica que dejó como herencia la fiesta de los tastoanes, rito en donde aún aparecen la danza y el teatro de los antiguos caxcanes. Dentro de las tradiciones de origen colonial, en Moyahua se conserva la quema de judas, fiesta que en palabras del historiador, Ezequiel Estrada, se lleva a cabo de la siguiente manera:

El domingo de resurrección a medio día, Nito, el puchulano, Vitorillo y el Meloncillo, pasean en hombros y acompañados con la música, al judas iscarote, que será chamuscado y tronado como cuete por la noche, a causa de sus pecados, porque con lo que le hacen año con año, no ha alcanzado del todo la misericordia que ahora también se le vuelve a negar. Traidor, ¡Oh judas ambicioso! Traidor, cruel, vengativo y embustero, veo en tu cara y tus ojos de papel, la cara de cada uno de los pueblos, sólo te resta heredarlos, como hijos que son tuyos.<sup>35</sup>

Así, el judas deja su herencia a la propia voluntad de esa gente. En las cantinas, las plazas, los portones, en las esquinas, los billares, en las tiendas y demás lugares, se vive el ambiente pícaro que explotará al tronar el infeliz vendedor de Cristo, aprestándose por consiguiente a recibir su mala muerte, como justo castigo a su malvada obra, no sin antes heredar a los presentes, haciendo con ello, verdaderas sus palabras.

Los versos del testamento del judas, al igual que las leyendas, los cuentos, las adivinanzas y las calaveras de la literatura popular son dignos de atención, debido al ingenio y la creatividad con que el pueblo manifiesta sus creencias, sus mitos, sus temores, sus aspiraciones y sobre todo su humor.

A continuación se anotan algunos párrafos del testamento del judas en Moyahua, que atestiguan lo mencionado.

Yo soy Judas Iscariote  
el más grande pecador  
soy el traidor de traidores  
aquél que vendió al señor

35 Estrada Reynoso, Ezequiel. *Allá abajo en Moyahua*, edición de autor, 1989.

Me queda sólo señores  
de tiempo sólo un momento  
pero antes dejarles quiero  
a todos mi testamento.

Aquí me tienen colgado  
y antes heredarles quiero,  
pues dicen que me parezco  
al hijo del peluquero

Varios cachivaches tengo  
y los voy a repartir  
adiós hijos de Moyahua  
quisiera hacerlos reír

En el pueblo de Moyahua  
hay alguien que no es decente  
saben a quién me refiero  
es el chueco de Vicente

A ese a quien me refiero  
siempre que está hablando miente  
se la pasa levantando  
puros falsos a la gente

Hay algunos paletteros  
en esta bella población  
que agarran agua del río  
para hacerlas de limón

Es el último suspiro  
pues ya me van a quemar  
les hablaré de los músicos  
que ya no quieren tocar

Siempre que van a tocar

les tocan a puros ricos  
descansan y tragan vino  
que hasta parecen pericos

#### XV—. JUDAS DE LORETO

La Semana Santa en la comunidad de Bimbaletes, desde hace unas décadas, se ha convertido en una verdadera fiesta; gracias a ella los vecinos se reúnen y organizan para convivir los días jueves, viernes y sábado santo.

«Las fiestas de Bimbaletes» son muy populares en todo el municipio; se caracterizan por la gran cantidad de pólvora que se quema, los juegos chuscos y la quema de judas.

El día sábado de gloria es el día principal de la fiesta y comienza con el tradicional palo encebado, juego que consiste en subir hasta lo alto de un madero previamente cubierto de grasa. El premio a quien logre esta hazaña consiste en dulces, galletas, zapatos y ropa.

En la tarde se quema un par de judas que representan a los personajes más populares de la comunidad, incluidas las mujeres. El municipio de Loreto sobresale por los talleres de pólvora que operan desde hace tiempo con métodos tradicionales. Por iniciativa de don José de Jesús Macías, dueño de la cohetería El Volcán, inicia la tradición de quemar judas en la comunidad de Bimbaletes. Los judas se elaboran con cartón, pólvora, luces y truenos, para cuando exploten salgan de sus voluminosas panzas premios que pueden ser dulces y pan. Después que se quema el judas, aparece El torito de pólvora. Uno de los vecinos más valientes lo carga sobre sus hombros y corretea a todos los espectadores. Todos tratan de esquivar las bengalas, truenos y buscapiés. Juego donde el pueblo se divierte hasta el cansancio.

Cuando el toro de pólvora ha quemado sus últimas bengalas, termina el juego, pero comienza el esperado baile. Año con año los habitantes de Bimbaletes terminan las fiestas de Semana Santa el sábado de gloria bailando al ritmo de los grupos de moda, y de esta manera continúa la tradición que se enriquece cada año.<sup>36</sup>

36 Reyes Valadez, Enrique Ángel, *Tradiciones y leyendas de Loreto*, publicaciones del H. Ayuntamiento Constitucional de Loreto, periodo 2004-2007.

## XVI.— OTRAS VARIANTES DE LOS JUDAS EN ZACATECAS

Se queman actualmente judas en los municipios de Sombrerete, Fresnillo, Apozol, Monte Escobedo, Río Grande, Guadalupe, Valparaíso, Ojocaliente, Villa de Cos, Mezquital del Oro, Juchipila y en la ciudad capital. En todos estos lugares se pueden encontrar algunas diferencias que hacen aún más rica la tradición; la diversidad de judas en Zacatecas es algo digno de observar por su gran pluralidad de culturas y grupos, dando como resultado una tradición que es fiesta y artesanía. Para darnos una idea de las variantes de la quema de judas en Zacatecas es necesario describir, de manera sucinta, el rito en algunas comunidades. En Pozo Hondo, comunidad perteneciente al municipio de Villa de Cos, «El chagüis», por ejemplo, representa al famoso judas. Este es un muñeco que elaboran los campesinos con zacate y palma zacatecana. El judas, además, es vestido con ropa campesina, porta una maleta en una mano y en la otra una botella de vino. El sábado de gloria «El chagüis» se monta en un toro y es paseado por toda la comunidad.

A las seis de la tarde el judas es colgado y después quemado cerca del templo de la hacienda, como un rito de purificación. Es interesante la similitud del rito zacatecano con el de los yaquis de Sonora, éstos pasean un muñeco de tazol por las calles del pueblo sobre un burro, para finalmente quemarlo.

En Tacoaleche, Guadalupe, la tradición de quemar judas viene de la época de la Hacienda, durando hasta los años setenta del siglo XX, tiempo en que a los judas se les quemaba a un lado del templo de nuestra Señora de la Piedad. En el barrio de San José del Río, de tradición muy antigua, por fortuna, hace tres años se volvieron a quemar judas el sábado de gloria, gracias al patrocinio de los habitantes del barrio y de la judera Gabriela Rosas, artesana de esta región. La fiesta del sábado de gloria incluye lectura del testamento y termina con una kermés en donde no faltan los ponches, los nopalitos y el mole rojo hecho del popular chile de tres venas.

En Nochistlán y la ciudad de Zacatecas se elaboraban pequeños judas de juguete para los niños. La cabeza se hacía de barro y el cuerpo con un pequeño cilindro de papel de aproximadamente 15 cm.; dentro se introducía un «cuete». El pequeño judas se vestía con papel china de llamativos colores, para ser quemado por docenas; a la par enormes judas tronaban en el atrio de la iglesia o en los barrios de Nochistlán. Dicen los ancianos del lugar que estos juguetes costaban diez centavos en los años cincuenta. En la actualidad se vuelve a la hechura de este tipo de judas en Tacoaleche, Guadalupe.

Una variante muy interesante de los judas en Zacatecas son los de Tayahua. En

esta comunidad el sábado de gloria, desde muy temprano, aparecen cuatro personajes conocidos como judas, individuos que se cubren el cuerpo de aceite requemado y se dedican todo el día a perseguir a los habitantes del lugar para manchar a los que logran prender con el desagradable líquido. Los judas de Tayahua andan semidesnudos asustando a la gente, siendo los personajes principales de la fiesta, antes de la quema de los judas de cartón.

En san Juan de la Casimira, comunidad perteneciente al municipio de Fresnillo, el judas es conocido como «el chilano», muñeco elaborado con horquetas de huizache, cartón para dibujar el rostro y tlazol (desperdicio de la pastura). La quema de judas se convierte en una fiesta que inicia el viernes santo por la noche. Este día los jóvenes se agrupan para salir a «robar»: entran a los patios de las casas y roban talaches, carretillas, cubos o cualquier herramienta de trabajo, todo con el consentimiento del comisariado ejidal, pues a fin de obtener fondos para la pequeña parroquia, la gente de la comunidad paga una cuota para recuperar sus pertenencias. Todo esto es parte de la fiesta de «el chilano», judas que es paseado por la tarde, montado sobre un burro o arriba de una «chispa» o carreta de dos ruedas.

Un grupo numeroso de niños y jóvenes acompañan al judas mientras recolectan en sus bolsas de ixtle sabrosa capirotada, típica de la temporada. El chilano se pasea toda la tarde en el pueblo portando ropa campesina, sombrero de palma, rifle o pistola. En algunas ocasiones elaboran también un «chilano» pequeño, al que montan sobre un perro para hacer la fiesta más divertida. Al judas lo acompaña todo el tiempo una banda de música de viento, hasta finalmente ser colgado en un árbol de sauz y quemado a la orilla del río. Es curioso que en toda la fiesta no intervengan las autoridades religiosas, y se permita a los habitantes del pueblo actuar con toda la libertad e inventiva posible, lo que hace que la celebración sea incluso muy pagana.

Por último, es importante mencionar una variante del judas tradicional de raíces indígenas, que se conoce como «la Judea». Dicha celebración se encuentra en varios pueblos de Zacatecas, pero más conocidas son la de San Mateo Valparaíso y la de San Andrés del Teúl.

En San Andrés la Judea se realiza durante la Semana Santa y en ella aparecen «los judas», personajes que pintan sus cuerpos con colores rojo y negro, portan cadena y usan bonetes hechos de papel metálico y papel china. Los judas, los pilatos y las muertes son los personajes principales de la conmemoración y salen a correr durante «la Judea» a partir del miércoles santo.

En la Judea de San Andrés del Teúl participan 25 judíos: portan cadenas y

machetes. Además de ellos hay un Judas Iscariote: viste túnica negra, bonete negro, cabellera de ixtle, morral con monedas y rostro pintado de negro.

Al mismo tiempo que los judíos y las muertes aparece el cuerudo, con el rostro pintado de negro y un sombrero con cuernos de venado. La Judea zacatecana tiene cierto parecido con la Judea de los indígenas coras de Nayarit; y es muy probable que por la relativa cercanía geográfica haya llegado a tierras zacatecanas este rito que tiene como origen la adoración al dios *scl* Tayau.

En Zacatecas algunos de los juderos que han sobrevivido a los tiempos de la modernidad y a la crisis económica, gracias a su fecunda creatividad, son: Anacor Betancourt, de Valparaíso; Abel Pérez Pedroza, de Loreto; Gabriela Rosas, de Tacoaleche, Guadalupe; la familia Gómez, de Nochistlán; y Elvira Delgado, de Apozol. Seguramente existen muchos artesanos más, que debido a la falta de investigación no son conocidos ni reconocidos por ahora; esperemos que muy pronto el tema de los judas sea de mayor interés y de esta manera se apoye a estos artistas populares, como justamente lo merecen.

#### XVII—. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Como nos dimos cuenta, a través de este ensayo, la tradición de quemar judas tiene una raíz muy antigua, los significados del rito son múltiples y rebasan los márgenes de la celebración religiosa. En Zacatecas, como en muy pocos estados, la tradición sigue viva, pero año con año se enfrenta a los peligros de la modernidad, la economía y el desprecio. A pesar de su riqueza, diversidad y antigüedad, los judas han permanecido al margen de la investigación; y por ser parte de la cultura popular no se les ha incluido en la historia del arte zacatecano. Por todo lo anterior y para finalizar, se anotan a continuación algunas propuestas que tal vez podrían ayudar a fortalecer la fiesta, el rito y el arte de los judas:

- Elaboración de un directorio de artesanos juderos y coheteros de Zacatecas.
- Cursos de capacitación para coheteros y cartoneros.
- Encuentro estatal de artesanos juderos.
- Apertura de espacios de comercialización de sus artesanías.
- Intercambio y capacitación en otros estados.
- Exposiciones periódicas de judas, cartonería y cohetería.
- Investigación y publicación de la tradición a través de instituciones.

- Sensibilización entre la población a través de talleres de elaboración de judas.
- Inclusión de quema de judas en eventos de cultura.
- Concurso de judas en barrios, colonias y pueblos de Zacatecas.

#### XVIII—. TESTAMENTO Y DESPEDIDA

Yo soy Judas Iscariote  
artesanía de papel  
y aunque me queman cada año  
tengo siglos de existir.

Me queda sólo señores  
de tiempo sólo un momento  
pero antes dejarles quiero  
a todos mi testamento

Les dejo mis alegrías  
de luces y pirotecnia  
a los campesinos pobres  
que en la calle me hacen fiesta

A los niños y a las niñas  
les dejo mi tradición  
y les ruego no se olviden  
de este chamuco panzón

Las manos del artesano  
me pintaron de colores  
por eso yo les ofrezco  
mi gratitud y dolores

Ya me voy a Zacatecas  
me voy feliz con razón  
sabiendo que no es lo mismo  
la tradición que traición

## BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Jesús, *Homenaje a su tierra*, Ierez Zacatecas, 1995.
- Altea, Aguilar, *La escritura*, México, 1994.
- Anguiano, Marina, *Artesanía ritual tradicional*, SEP, México, 1982.
- Bartra, Eli, *Mujeres en el arte popular*, CONACULTA-FONCA-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005.
- Basalencque, fray Diego, «Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino», en *Los agustinos. Aquellos misioneros hacendados*, SEP, México, 1985.
- Brisster E., Demetrio, «El carnaval Ibérico en dos mil años de desmadre», en *La aventura de la historia*, Núm. 28, Madrid, España, 2001.
- Brouze Pelisser, Marie Françoise, «Semana Santa entre los raramuris de Samachique Chihuahua», en *La Semana Santa*, Era-CONACULTA, México, 2001.
- Calderón de La Barca, Francis, *La vida en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas Dr. José María Luís Mora, México, 1988.
- Campos, Ángel del., «fabrica de judas», en *El Nacional, Revista mexicana de cultura*, México, 3 de abril de 1983.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México 1554*, UNAM, México, 1994 (Biblioteca del estudiante Universitario).
- CONACULTA, «Diciembre en la tradición popular», programa de la Dirección General de Culturas Populares, México, 1996.
- Del Hoyo, Bernardo, «Genealogía de la Semana Santa, Las Cofradías y las procesiones en Zacatecas durante el siglo XVIII y XIX», Periódico *Imagen*, Zacatecas, 25 de marzo de 2005.
- El Vergel Zacatecano*, órgano de difusión del Archivo Municipal, año 1 núm. 1, Zacatecas, 2003.
- Estrada Reynoso, Ezequiel, *Allá abajo en Moyahua*, edición de autor, Zacatecas, 1989.
- Flores Bustinia, Antonio, «La Semana Santa entre los Yaquis de Sonora», en: *La Semana Santa en México con La Muerte en la Cruz*, CONACULTA, México, 2001.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, Editorial Patria, México, 1945.
- García González, Francisco, *Familia y Sociedad en Zacatecas, la vida de un microcosmos minero novohispano, 1750-1830*, UAZ-El Colegio de México, 2000.
- González Obregón, Luís, *Las calles de México*, Editorial Bota, México, 1941.
- Hernández, Francisco Javier, *El juguete popular mexicano*, Ediciones mexicanas, México, 1950.

- Iglesias Cabrera, Sonia, *La Semana Santa en México con la muerte en la cruz*, CONACULTA, México, 2001.
- Lenz, Hans *El papel indígena mexicano*, SEP, setenta número 65, México, 1973.
- Núñez y Domínguez, José, «Los Judas», en *Mexican folways*, México, 1929.
- Periódico *El Pregonero*, varios números, primera y segunda época, Zacatecas.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis Tiempos*, Editorial Patria, México, 1969.
- Reyes Valadez, Enrique Ángel, *Tradiciones y Leyendas de Loreto*, H. Ayuntamiento de Loreto 2004-2007, Zacatecas.
- Rubin de la Borbolla, Daniel, *Las Artes Populares en el estado de México*, INI-UNAM, México, 1956.
- Enciclopedia Salvat, t. IX, Salvat, México, 1983.
- Weckman, Luís, *La herencia medieval en México*, FCE, México, 1984.

## OTRAS FUENTES:

- Archivo Histórico del Estado de Zacatecas.  
Archivo Municipal de la Ciudad de Zacatecas.

## FUENTES ORALES:

- Benjamín Puente Torres  
Abel Pérez Pedroza  
Isidro Aparicio  
Juan Antonio Martínez  
Gilberto Letechipía  
Ancor Betancourt  
Emma Flores

ALFREDO GUEVARA MARTÍNEZ

*Tres formas de pensar  
en el barrio de los artesanos.  
El telar de Villa García, Zacatecas*



Alfredo Guevara Martínez  
El Telar  
Proceso digital

**V**O no imagino un mundo sin color, sin movimiento, sin luz, sin música, sin forma, y no lo puedo imaginar así porque cuento con un espacio natural en el que me desenvuelva, y en él existe cada elemento referido. Hablar en primera persona no significa —de ninguna manera— ostentar actitud egoísta. No. Hablo, con el permiso de la humanidad, por todos los hombres y mujeres. La naturaleza nos ha dotado de un tesoro basto en recursos naturales, lo que falta es interactuar con ellos para darles forma.

Un día, en mi clase de Artes Plásticas, el profesor diferenció arte y artesanía, y dijo que la primera significaba obras únicas e inigualables, imposibles de copiar, aclarando que había réplicas de algunas obras de arte, pero que eran eso: «sólo réplicas». Su opinión sobre la artesanía, fue la siguiente: trabajos construidos en serie, muy bonitos, que no alcanzan el estatuto de arte. Me parece que las opiniones que externamos —respecto a un tema— están mediatizadas por nuestra manera de ser, pensar y hacer, lo que es respetable, dado que la diversidad del pensamiento lo permite; por ello mismo —en lo personal— sostengo que todo lo que es fabricado por las manos del hombre es digno de otorgarle un valor, aludiendo, desde luego, a las obras que proporcionan belleza, utilidad o algún beneficio para todo ser humano. Producto de la creatividad, las artesanías, en este caso, alcanzan el nivel de arte popular.

La creatividad es un acto sin límites, y Alex F. Osborn, tiene razón al decir que «Una idea regular puesta en práctica es mejor que una buena idea guardada para pulirla». (Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica, 1987:5). Y es que el hombre<sup>1</sup> trabaja de manera intelectual cuando en su camino transitado —al estar en contacto con ideas que llaman su atención— observa elementos que integran cierta obra —se apropia de ellos y los incluye en la propia— con el propósito de mejorarla, encontrando que las creaciones no son inertes o inamovibles, por el contrario: cambian al paso del tiempo, pues son reconstruidas por su autor o por otros, acto que explicaré desde una postura meramente psicológica. Piaget, citado por Niedo y Macedo (1998: 41) dice que «...el mecanismo básico de adquisición de conocimientos consiste en un proceso en el que las nuevas informaciones se incorporan a los esquemas o estructuras preexistentes en la mente de las personas, que se modifican y reorganizan según un mecanismo de asimilación y acomodación facilitado por la actividad...» de las personas, de ahí que cuando

<sup>1</sup> Cuando digo «hombre», hablo en términos genéricos, es decir: me refiero tanto al sexo masculino como al femenino.

el sujeto ha internado en sus esquemas ciertas ideas a una anterior, las acomoda para concluir con una obra de arte.

Las creaciones, producto de la mente y manos de su autor, irradian vida sobre la vida misma, como las muñequitas de trapo, esas con gestos dulces y ojos vivarachos, que conjugados con la policromía de sus vestimentas, hacen ser felices no sólo a niñas, sino también a los adultos. Esos seres de trapo llevados a la fantasía, elaborados por un ser humano, proyectan un concepto de ser de los autores; muñecas de trapo que se pueden rehacer, con libertad, propio estilo y propia idiosincrasia, sin que esto signifique hacer copia de otra idea, dado que cada hechura, para decirlo coloquialmente, «adquiere sello personal». Desde luego, hablo de un concepto de creatividad, el que permite la inclusión de otros elementos para mejorar la idea, acción que el arte popular da cabida, sin alentar, desde luego, el plagio, porque el derecho de autor es una acción legal que debe respetarse, tratándose de obras registradas. Pero del arte popular es dueño el pueblo, los que nos empeñamos en jugar con la grandeza colectiva de la mente para obtener como resultado obras populares. Significa, entonces, que en esta vida encontramos ideas similares, coincidencias de pensamiento, en el fondo diferentes.

En la construcción de los trabajos se requiere —desde luego—, de un creador, de aquel que se dedica a tejer elementos para obtener una idea y materializarla; sus inspiraciones, basadas en tareas cotidianas, permiten, por eso, a quienes las observan, entenderlas, identificarse con ellas: no necesitan de un experto o especialista en la rama para apreciarlas; como creación popular éstas tienen un valor dual muy alto, conformado por el que crea y el que aprecia.

México es un país con gente sensible, que con facilidad se expresa a través de las artesanías; lo mismo podemos encontrar trabajos en cobre que en plata u oro; objetos como la «pirinola»<sup>2</sup>, el trompo, la guitarra, la matraca, la víbora, el cirquero, etc. Estos objetos lúdicos, que divierten a chicos y grandes, nos hacen evocar el ayer, nos hacen recordarnos felices cuando niños, de ahí que, quienes hemos tenido la oportunidad de manipular los juguetes mexicanos, no debemos permitir que las nuevas generaciones los coloquen en el mundo de lo indeterminado; por el contrario, debemos procurar que los enaltezcan, porque del arte popular depende el alma de los pueblos.

Viajar a lo ancho y largo de la patria de Ramón López Velarde, dibujada con oraciones elocuentes, permite ver, por ejemplo en Acolman, estado de México, la diversidad de ideas convertidas en piñatas, las que pendiendo de la sogá estimulan

<sup>2</sup> Aunque lo correcto es perinola.

la emoción para cantar el «Dale, dale, dale, no pierdas el tino, porque si lo pierdes, pierdes el camino...»

La tierra mexicana es un escenario de formas y colores, donde hace acto de presencia la magia, permitiendo que las artesanías hablen y canten, dando libertad a probar su exquisito sabor a través de la vista y del paladar.

Es pues, importante, viajar por los caminos de México, porque hacerlo es conocer un punto geográfico importante: Villa García, Zacatecas.

Ir a Villa García es quitarse el frío con cobijas que ahí se fabrican con manos mexicanas; es abrirse a la oportunidad de cobijarse con el calor humano de quienes las diseñan.

Villa García, aporta para el estado, país y mundo, el arte del telar, mostrando a propios y extraños la grandeza de su habilidad: tejer ideas multicolores atrapadas en lana, tema que me motiva a escribir y dejar patente una importante tarea de quienes se dedican a esta loable actividad: Los tejedores de Villa García.

El estado de Zacatecas ha destacado a escala mundial en la producción de lana, pues

Desde fines del siglo XIX las familias Elorduy y Gallástegui, dueñas de las haciendas de Zaragoza, La Honda, Santa Catarina y Vergara, hicieron oscilar durante años el precio de la lana en el país. Don Salvador Tello, último dueño de la hacienda de Rancho Grande, inmediata a Fresnillo y persona que conoció a ambas familias y tuvo acceso a su documentación, dice que esa lana era apreciada mundialmente y tenía especial aceptación en el mercado de Londres donde era conocida con el nombre de Lana Elorduy. Por otra parte, don Julián Adame relataba que a través de intermediarios nacionales y extranjeros esta fibra animal llegó a Japón y a otros países del Pacífico.

Y, sostiene además, que

El Barón de Moncheur, al referirse a los «grandes beneficios» de la lana aconsejaba la construcción de «una fábrica de cobertores y géneros comunes de lana», porque, la construcción de «una fábrica de cobertores y géneros comunes de lana», porque, la construcción de «una fábrica de cobertores y géneros comunes de lana» se obtenía aquí agregaba, ésta «prosperaría sin duda» dado «que la materia prima» se obtenía aquí «fácilmente [...] y por otra parte» en este «clima, a menudo frío durante el invierno, encuentran rápida salida los géneros de lana...». (Esparza, 1988: 137)

Contar con la lana como materia prima en el estado, impulsó a que la actividad textilera cobrara vida en este lugar, aunque hay quienes sostienen que esta labor, en

Villa García, se inicia por necesidad, al terminarse la bonanza de las minas, tarea a la que se dedicaban antes los habitantes de la región. De haber sido así, significa que poco antes de 1881, las minas fueron en detrimento, pues en esta fecha, según el maestro Esparza, ya existían 64 telares de lana,

[...] donde 40 de ellos se encontraban en el pueblo de Tlatenago, y hacia 1883 el Partido de Juchipila contaba con 11 telares de lana, 8 para los de algodón, cuyos tejidos «a igualdad de calidad salen más caros que los de León y Jalisco» [...] Existen también telares para tejidos de lana en Villa García, Guadalupe, San Miguel del Mezquital (hoy Juan Aldama). (Esparza, 1988: 138)

La artesanía textil, para el tejido de lana, requirió, desde luego, de la mano del carpintero, quien construye los telares con maderas ingeniosamente ensambladas para crear la riqueza textil. Estos instrumentos son motivo de comparación, pues algunos habitantes de Villa García sostienen que «los telares de antes estaban bien fabricados por los carpinteros de hace mucho tiempo, pues ya ve que antes se le echaba más ganas a todo».

Hablar de Villa García, y no tocar el tema de los telares, es arrancarle el alma a un pueblo que por décadas se ha caracterizado por su manera de ser, pensar y hacer. Villa García se ha ganado un lugar en la historia de la textilería, representando a Zacatecas en ferias y exposiciones artesanales nacionales, y, por qué no decirlo, en el extranjero, pues personas de alguna parte del mundo han portado las obras, construidas por las manos trabajadoras de los habitantes de esta tierra zacatecana.

Platicar con los creadores de la lana, y escuchar sus palabras, es la reflexión en sí misma: entregan el corazón a quien les visita u observa moviendo pies, manos y mente, para obtener magníficas creaciones que emiten sonidos de pájaros, de caballos y todo cuanto la imaginación de los artesanos les ha permitido llevar a los hilos de lana, tejiendo la esperanza e ilusión de los que habitan en el barrio de los tejedores de esta cabecera municipal.

Ser tejedor en Villa García, es un orgullo de sangre; con su labor realzan la tradición que por años se ha consagrado a esta actividad. Los tejedores con su hacer luchan y oxigenan la tarea para evitar su tumba. Con las ideas del hombre, hechas figuras de hilo, fertilizan lo que debe permanecer para las postrimerías: EL TEJIDO.

El barrio de los artesanos es un rincón en la cabecera municipal donde sus habitantes se dedican a esta loable labor como lo es el telar. Cada uno de ellos cuenta

historias diversas y regala respuestas genuinas a quien les cuestiona sobre su desempeño. Los tejedores han construido un cúmulo de ricas y sabrosas experiencias que vale la pena compartirlas con orgullo al mundo. Observarlos en su desempeño hace transcurrir el tiempo sin medida, pues a la vez que tejen lana, tejen a la vez historias de la vida misma: así lo advertí cuando me contaron sus anécdotas, captadas por las lentes de mis cámaras filmadora y fotográfica.

Estos artefactos detuvieron el tiempo y, con él, la idiosincrasia de tres magníficos tejedores.<sup>3</sup> Tres maneras de advertir su llegada, permanencia o retirada del telar. Tres ideas que coinciden en que «ojalá y no muera la tradición del telar». Tres experiencias que añoran heredar los telares a sus descendientes, y que con su hacer, manifiestan la resistencia a su desaparición. Uno de los entrevistados no se dedica en la actualidad a esta tarea, dado que las circunstancias lo han colocado en otras actividades, pero con orgullo evoca su historia de tejedor. En cambio, los activos, disfrutan ideando figuras que más tarde se dibujarán en la tela, buscando agradarse a sí mismos y agrandar al otro. Vayamos pues al ameno coloquio con estos artistas de Villa García.

#### I— MIS HIJOS NO LO HACEN PERO... YO LO HARÉ POR SIEMPRE

Artesano: J. Jesús Esparza Hurtado

45 años de trabajo

¿Por qué Villa García se dedica a tejer?

No, ya no, antes era la única profesión que había aquí. Era lo que había, y como iba creciendo uno, y lo que nos enseñaban era el telar.

¿A usted quién le enseñó?

Yo me enseñé desde lavar lana; trabajando de piñón, donde había máquinas, talleres de esto. Yo sé lavar lana; cardar, ailar.

¿Y cómo lavaba la lana?

En un chiquihuite.

¿De dónde traían la lana?

De distintas partes.

¿Así, la lana en bruto?

Sí, nada más trasquilada; así la traían recién quitada a los borregos y nosotros

3 Vocabulario escrito tal y como pronuncian los entrevistados.

la despedazábamos y la lavábamos. Lugo la extendíamos para que se secase y de ahí se metía a proceso. Se le mete a variador y lo de ahí a la cardadora.

*¿Y qué es el variador?*

La que la despedaza. Cuando ya está despedazada se mete a la máquina cardadora.

*¿Y qué hace esa máquina?*

Es la que la hace una especie de hilo, luego se sacaba de ahí y se torcía.

*¿Pero ahora ya se las traen así?*

Sí, ya hay máquinas que ya la hacen así, pues en lugar de hacer todo eso, ya hay máquinas pabiladoras. Ya no es cardadora, ya es pabiladora.

*¿Y usted qué es lo que ha llegado a tejer?*

Empecé tejiendo cobertores y cobijas.

*¿Y qué tamaño tenían las cobijas?*

Matrimoniales.

*¿Y qué figuras les hacía?*

De todas.

*¿Cómo cuáles?*

Tenía un cuaderno de puros dibujos, de distintos.

*¿No tiene nombre cada figura?*

No. Sí, sí lo tienen (rectifica luego). Lo tienen que las palmeras; que los magués; que el huevito rajado; que la serpentina. Cada dibujo tiene su nombre.

*¿Y qué otras cosas llegó a hacer?*

Figuritas de un gallo; un conejo; un caballo; letras de las que me pedían. Últimamente puros tapetillos que me encargaban. Trabajaba en una escuela de conserje y ahí me encargaban que un tapete, que un morral y se los hacía y se los llevaba.

*¿Usted disfrutaba haciendo ese trabajo?*

Sí. Sí me gustó porque fue lo que aprendí desde chiquillo. Pues le decía hace rato que era lo que desde chiquillos nos enseñaban nuestros antepasados; era el único oficio que había aquí. Luego ya muchos salieron a trabajar.

*¿Quiere decir que ya muchos abandonaron este trabajo?*

Ya, ya están los telares abandonados. Ya hay muy pocas gentes. Todavía hay uno que otro pero... ya muy pocos.

*¿Pero ya los niños no se interesan en esto?*

No, ya no.

*¿Y ni los padres se preocupan por enseñarles?*

No, no quieren y no quiere uno batallar con ellos. Yo tengo un muchacho de diecinueve años y dice que no.

*¿No le llama la atención?*

No, mejor está estudiando en el Tecnológico de Loreto.

*¿Oiga y qué otras cosas llegó a hacer; cobijas, cobertores y qué más?*

Gabanés y últimamente tapetes y morrales.

*¿Y a dónde mandaban todo esto?*

Lo estuvieron mandando a Ciudad Juárez y allá para el otro lado. Teníamos los patroncillos que nos daban el material y luego les entregábamos la obra.

*¿Y si sacaba buen dinero?*

Salía pa comer. Trabajábamos de lunes a viernes y, el sábado entregábamos. Nos rebajaban lo del material y nos daban lo que nos sobraba.

*¿Muy contentos ya con su dinero?*

Sí y hasta la siguiente semana.

*¿Pero en realidad por qué dejó de trabajarse el telar aquí en Villa García?*

Empezó mucho la competencia. Había dos patronés; los dos veían que había movimiento y se llevaban cantidades grandes y no iban bien hechos los trabajos y después ya no querían allá los tapetes. Empezaron a chotear mucho los trabajos.

*¿Bajó de calidad el trabajo?*

Sí, luego trabajaban puras cosas malas. Bueno, digamos, uno les nombra a sus cosas bonitas porque uno las hacía (muestra unos diseños de dibujos), aquí había como casitas. Primero nos daban la foto y nosotros hacíamos el diseño como estaba en la foto, y uno ya sabe que cada cuadrito son dos hilos.

*¿Cada cuadrito son dos hilos?*

Del papel de cuadrícula, cada cuadrito abarca lo que son dos hilos y pa arriba cuatro abrazaditas del tejido de la tela. Son varios diseños; unos con colores y toda la cosa. Estos dibujos son de los tapetes y de las alfombras que hacíamos (muestra varios dibujos en papel cuadrículado).

*¿Dice que cada cuadrito son dos hilos?*

Sí, para acá (al lado derecho) y para arriba son cuatro abrazaditas de hilo. (Dice mientras cuenta los hilos de la tela, donde cada cuadro —del papel cuadrículado—, equivale a dos hilos. Luego continúa mostrando dibujos: gatitos, caballitos). Todo es lo sabemos hacer muy bien (aclara). Mire, esta es la araña (muestra otro diseño), monitas...

*¿Y usted en la noche pensaba en algún dibujo? ¿O le quitó el sueño algún dibujo?*

No. Pues es que este trabajo lo traían ya de allá. Por eso mandaban las fotografías y ya uno se encargaba de sacar el diseño y las medidas.

*¿Entonces hacían por pedidos?*

Sí, mire, aquí están las fotos (muestra un catálogo). Esa es la alfombra de la danza; y esos son los tapetillos de monitas; danza grande y danza chica. Sí, todo eso lo estuve haciendo mucho tiempo. Mire estas son las «oaxacas».

¿Cuál es la oaxaca?

Son las que tienen figuras de grecas. Y hay de pisada falsa.

¿Y por qué son de pisada falsa?

Porque son puros dibujos y no llevan cadejo y quedan así tejidos.

¿Y cuál es el más difícil?

Estos dibujos (muestra unos que son más «garigoleados»).

¿Pero son más caros?

Haciendo dos saca para comer toda la semana, y haciendo diez de éstos más sencillos apenas para comer toda la semana.

¿Si llegó a hacer varios de esos?

Sí.

¿Entonces les iba bien cuando los fabricaban?

Sí, hubo mucho tiempo que estuvo bien todo eso; mucho, mucho tiempo. Pero ahora como que ya decayó todo el asunto. Ya no sirvió.

¿Por qué ubicar el telar aquí, en el techo de la casa y bajo una techumbre de lámina pero sin puertas?

Para que tenga luz; sólo por el campito que se prestó, porque se necesita luz, como uno que ya no las llega bien (y toca la tela) requiere de luz.

¿Puede mover los pies sobre esas maderas?

Sí, se llaman «cáculas» (y empieza a subir uno y otro y se abre la tela: varios hilos blancos de forma vertical en dos niveles). Mejor deje darle un ejemplo y decirle cómo (decía don Jesús. Y del primer hilo de la *tela* amarraba la punta de trama color blanco, hilo grueso como de lana; la otra parte de la trama se enredaba en una *canillita*, y ésta, a la vez, dentro de la lanzadera de madera que dejaba pasar la trama por un orificio ubicado en su base. Al mover un pie hacia arriba, se alzaba un nivel de la tela, y dejaba pasar la *lanzadera* entre el hueco que dejaban las dos partes de la tela. Luego deslizaba el *peine* sobre el hilo entramado para apretarlo, lo que se llama codear, para que no quedara flojo. Movía el otro pie sobre la *cácula* y repetía el mismo proceso e iba quedando el tejido).

Para hacer dibujitos es otra cosa (dice don Jesús. Luego amarra otra punta de trama —de otra *canillita*— color vino —*canillita* con trama dentro del hueco de la lanzadera— en el primer hilo de la tela y empieza a mover las *cáculas*; luego codea con las *cáculas* y queda un tejido bicolor).

¿Cómo cuántas lanzaderas ha manejado en algún trabajo?

Como cuatro; para cambiar de colores y al mismo tiempo se pueden manejar dos o tres.

¿Y lo hace rápido?

Sí, porque uno ya tiene práctica.

¿Y quién le hace sus lanzaderas?

Los carpinteros...

(Cuando introdujo las tres primeras veces las lanzaderas dentro del hueco que formaban los niveles de la tela, pasó sobre ellas el *templero* —hecho de madera— para conservar la anchura inicial del trabajo. De no hacerlo así, luego se puede apretar demasiado y se va reduciendo el ancho del tapete. El *templero* tiene que hacer su trabajo de manera continua para que no pierda anchura).

...El tejido cuando lanza una vez un hilo de un color y después de otro, se llama *peinecillo*...

(Don Jesús separa cinco partes de la tela —cinco hebras de hilo—, lo que equivale a cinco cuadritos y deja pasar entre ellas un color azul; moviendo las *cáculas*, va dejando pasar el hilo y reduciendo la cantidad de hilos de la tela hasta terminar y darle forma a un *piquito* —especie de pino—. El proceso se repite con otro color y van formándose otros pinos, de acuerdo a los colores).

...En el trabajo liso no se usan las lanzaderas y cuando es dibujo se hace sólo con la cantidad de trama que se ocupa con la mano.

¿Dónde compra el *carrete de tela*; así se la venden?

No, mire allá están los cañones de tela y nosotros la tenemos que acomodar. Nos llega de Estados Unidos. Para acomodarla, tenemos el *urdidor* —tiras metálicas que giran para ir enredando sobre un *carrete* los hilos y formar la tela—. Según la cantidad de hilos que queramos es el *anchor* de la tela.

## II.— ESTO ES UN TRABAJO BONITO. YO PRENDÍA MI RADIO Y «ECHABA» MÚSICA Y ME PONÍA A CANTAR Y NI QUÉ NERVIOS...

Artesano: Justino Castillo Ojeda

¿Cuántos años duró en el telar?

Era eventual. No mucho tiempo, como unos tres años.

¿Y por qué dejó de trabajar el telar?

Pues por la misma demanda, que ya no hubo empleo.

*¿Por qué ya no quisieron ese producto?*

No pues los patrones de aquí de, de... supuestamente los patrones que eran de aquí de Villa García, pues se les acabó allá el mercado en Estados Unidos.

*¿Los llevaban a Estados Unidos? ¿Nada más a Estados Unidos?*

A Ciudad Juárez, Estados Unidos. Lo transbordaban hasta allá.

*¿Y de dónde eran los patrones?*

De aquí de Villa García.

*¿Eran gente de mucho dinero?*

Pues no, se sostenían con el mismo, el mismo dinero de los mismos trabajadores.

*¿Y qué productos hacían?*

Cobijas, tapices, suadero, oaxaca y tapetes de pájaros, alfombras y este otro... morrales.

*¿Qué más?*

Pues suadero en varias medidas.

*¿Qué medidas?*

De 30 x 60 cm. Y de 30 x 30 cm.

*¿Y cuál era más vendido?*

Lo más vendido eran las mentadas alfombras.

*¿Qué medidas tenían esas?*

Esas sí eran largas, no recuerdo bien la medida, pero eran muy anchas.

*¿Aproximadamente cuánto?*

Como unos dos y cachito de ancho y casi era la misma medida de largo.

*¿Cuáles eran las oaxacas?*

La oaxaca era un tipo de tapete que lleva así, este, cosas como cenefas. Les nombraban así, cenefas y estaban de colores así, este, chillantes.

*¿Y a los morrales qué figuras les hacían?*

A los morrales se les podía acomodar lo que uno quisiera; ya sea iniciales, eh... nombres, o como el espacio era muy chico, pues se les podía poner ahí unas grecas, unas cenefitas chiquitas; donde cupiera porque sí estaba chico el morral (indica con la separación de las manos el largo y el ancho de éste), porque hay así y luego tenía que doblarlo para hacerlo morral.

*¿Y qué precio tenía más o menos esos morrales en ese tiempo?*

En ese tiempo si acaso le pagaban a unos 25 pesos.

*¿Y eran para estudiantes o para cualquier persona que quisiera cargar su morral?*

Sí.

*¿Y de dónde les traían ese material? ¿Cómo se llama ese material?*

El material que se utilizaba aquí, para ese tipo de trabajos es este, acrílico.

*¿Y de dónde lo traían?*

Ese aquí mismo lo fabricaban, pero la, la mentada lo que era la, hacían una revoltura de la mezcla de lo que era de las borras.

*¿De las borras? ¿Qué son las borras?*

La borra es, lo que, lo que se hilaba para hacer la trama.

*¿Y de dónde agarraban la borra?*

Se las traían de, de Aguascalientes.

*¿Era como lana?*

Mmmh... No, tipo acrílico; así como tipo algodón. Así y lo ya aquí este, los mismos patrones..., este, hacían la revoltura; y lo ya se metía a un proceso de una máquina que se llamaba mareador, entonces esa máquina la despedazaba toda.

*¿Y esa máquina era eléctrica?*

Era eléctrica.

*¿Qué forma tenía o de qué tamaño era esa máquina?*

Tenía un tamaño de, como dos metros de ancho por, como por uno de largo.

*¿Cómo se llamaba esa máquina?*

Variador.

*¿Y cuando se le metía esa lana cómo se le llamaba a lo que estaba haciendo?*

La estaba variando, o sea que, la estaba rompiendo.

*¿Oiga, y el hilito blanco que ponen en los telares?*

El pie.

*¿Ese cómo se llama?*

Ese, ese, es hilo... mmmh... pues para hacer las telas. Se forman cuatro conos, de ese material de hilo, y entonces ahí hay unos, un, unos, unas cosas que se llaman urdidores; ahí es donde va uno urdiendo la tela. Entonces ya al momento de llegar a las vueltas que, que tiene el telar para meter la tela para tejer, ahí, ahí ya se acaba la tela, se saca en forma así de trenza, se saca y... ya se mete al, al carrete del telar; y lo ya se ata y... a trabajar.

*¿Y ustedes fabricaban sus telares o se los traían?*

Mmmh... Más antes los fabricaban aquí.

*¿Y por qué dejaron de hacerlo?*

Pues por lo mismo porque, porque los, los carpinteros que existían ya se fueron terminando.

*¿Y después se los traían?*

No, después aquí los siguieron elaborando..., ya carpinterillos ya nuevos.

*¿Y si quedaban bien?*

Sí. Volvía hacer el tipo del mismo trabajo.

*¿Oiga y esos pedazos de madera que les amarran el hilo y luego lo avientan cuando le pisan y pasa por en medio... con diferentes colores cómo se llaman?*

Se llaman lanzaderas.

*¿Cómo cuántas lanzaderas se pueden utilizar para un trabajo de esos?*

Pues depende de, del tapete. Por ejemplo un suadero, ahí puede utilizar cuatro lanzaderas; porque va metiendo y cada, cada listón se va metiendo, así de diez centímetros; entonces puede utilizar ahí una lanzadera para ese color; entonces ya va una rayita, una rayita como de un centímetro... mmmh... que son tres colores, entonces ahí se utiliza otra lanzadera... y lo sigue otro listón de diez centímetros de otro color; otra lanzadera. Lleva tres colores el tapete.

*¿Los que usted quiera?*

Sí.

*¿Cómo se llaman todas las partes del telar? Porque unas partes las manejan con los pies.*

Eso que usted me está usted preguntado ahorita, se llaman cálculas. Las tablas que van así a lo largo.

*¿Y para qué sirven las cálculas?*

Para abrir el, lo que es el avío, las hojas donde va la tela.

*¿Y por el avío entran las lanzaderas?*

Sí...

*¿Y cómo cuánto tarda en hacer un tapete por ejemplo?*

Pues un tapete así, liso, tipo suadero, se, se tarda uno, pues los que son buenos tejedores pueden hacer hasta una hora, o menos de una hora porque en las esquinas del tapete llevan unas figuras. En cada esquina, inicia el tapete, en cada esquina lleva una figura y lo ya al terminarlo se repiten las mismas figuras. Recuerdo que aquí, en la comunidad de Aguagordita, llegaba una camioneta llena de tapetes y se los entregaba a las señoras y ellas le ponían otra parte; les pagaban por eso, pero, ¿cómo se llama eso? Eso se llama *empuntar*.

*¿Y en qué consiste empuntar?*

Consiste en que se tuerce un cordón, y lo se va entretejiendo con las mismas barbas del, del tapete, se va amarrando ese cordón; entonces llega el momento en que llega a su fin, el, el, sí que se termina ya el, la empuntada y ya se, con una abuja se van metiendo las hebras, en el tapete como a unos cinco centímetros. Entonces

ya lo que sobra de las barbas de ese lado, cortan y ya nomás queda el tapete ya con el cordón.

*¿Y cómo se le llama al instrumento para hacer esa tira de hilaza? Porque ellos lo hacían. Le daban vuelta y vuelta y después lo empuntaban.*

Eso se llama torcedor.

*¿De qué estaba hecho el torcedor?*

Se hace con madera. Con un banco, como de un metro o más grande como lo quiera uno. Una rueda, ya sea de rin de bicicleta que últimamente estaban utilizando y una cuerda y un... un malacate, o sea donde se pone la canilla, el ese rollito que mete uno en la lanzadera.

*¿Por qué Villa García se dedicó al telar?*

Pues este fue el trabajo de los de más antes, de los hombres de más antes. Después de la minería.

*¿Aquí hubo minería?*

Aquí hubo minas. Atrás de esos cerros (los señala). Se acabó la bonanza y siguieron los artesanos. Aquí mismo se hacía todo. Ese pie del que usted me está preguntando para hacer las telas, ese aquí también lo hacían; lo hacían con el mismo material de lana de las borregas. Lo cargaban primero en unos cacitos así (figurando con sus manos el tamaño del recipiente), con cardos, se les llama; lo que ahorita actualmente hacen las máquinas, que hilan la trama, y más antes así eran, hacían así los pedacitos de cardado y lo ya lo hilaban en ese torcedor; lo dejaban delgadito, hacían molote y lo, este, ya de ahí iban sacando las, los molotes y lo ya de ahí hacían las telas.

*¿Qué es el molote?*

Un molote es, es como se va, este, uniendo todo lo que se va torciendo al malacate.

*¿Cómo pintaban la lana antes?*

Antes se le llamaba teñir. Teñían ya sea la madeja. Para hacer los colores, toda la materia era pos blanca; entonces ya de los colores que iban necesitando los patrones, ellos mismos la teñían.

*¿Qué utilizaban para teñir?*

Tinta.

*¿De cuál?*

Era de polvo. Pintura de polvo.

*¿Muy resistentes?*

Sí.

*¿Sabe de dónde la sacaban?*

Esas las traían de, a veces de Aguascalientes o a veces la traían acá de Salinas. (En ese momento pasa uno de los patrones). Mire, ese es uno de los patrones. Todavía tiene sus tejedores.

*¿Por qué dejó el trabajo de tejer tapetes? ¿Por qué? ¿Qué sintió al dejarlo? ¿Le dio tristeza o nostalgia?*

Como los mismos patrones, como a ellos ya, ellos eran intermediarios. Yo estaba con uno que era intermediario, entonces el patrón de este intermediario, pues ya no le quiso la obra; entonces él por lógica tuvo que despedirnos.

*¿Entonces ya no se vendía allá el trabajo?*

No.

*¿Y por qué se dejó de vender?*

Porque la echaron a perder.

*¿Quién?*

Gentes de aquí mismo y de las comunidades.

*¿Qué echaron a perder?*

Porque iba una obra muy mal hecha, y allá pues al revisarlos pues no les gustó el trabajo y aquí los patrones por ganar más agarraban de todo y fueran como fueran los tapetes.

*¿Y se los rechazaban?*

Sí.

*¿Cuál fue su mejor trabajo que hizo?*

Yo nomás llegué a hacer dos tipos de tapetes: La Oaxaca y el suadero.

*¿Cuál es el suadero?*

Ese que va todo liso.

*¿Es el más fácil?*

Sí. Hay de dos medidas; de 30 x 60 cm., y 30 x 30 cm. Hay otro tapetito que se llama el chimallo.

*¿Y ese para qué es?*

Lo utilizan así como para adornos en las cafeterías grandes. Ponen el tapetito y ahí ponen la tacita del café.

*Muchas gracias don Justino, me dio mucho gusto haber platicado con usted sobre el telar.*

### III.— HAY NOCHES QUE NO DUERMO POR DISEÑAR EN LA MENTE LAS FIGURAS DE MI TAPETE

Artesano: *Ramón Vázquez Esparza*

*¿Cuánto tiempo tiene dedicándose a los telares?*

A esta fecha 52 años.

*¿De qué edad empezó?*

Más o menos de unos catorce años.

*¿Ustedes tienen alguna asociación de artesanos?*

Aquí estamos como socios mis hijos y algunas otras personas como don Agustín y Jesús Cuevas. Pero sí tenemos una asociación civil.

*¿Y sus trabajos solamente son aquí para Villa García o para alguna otra parte del estado, de la República u otro país?*

No pues es que según donde esté el cliente porque sí se vende en Estados Unidos, pero poco.

*¿Por qué se vende poco?*

Porque la verdad es que cuando cayó mucho, cuando entró el país de la India a la competencia, sentimos la competencia desleal. No con el mismo México, no. El estado de Oaxaca vende muy bien, vendía muy bien; Tlaxcala también vende, todos aquí, lo que es México, pues ahí íbamos de la mano uno con otro, pero entran los demás países como éste, el país de la India, entró y nos dio un baje pero, al que más, creo nosotros los que más sintimos fuimos aquí Villa García.

*¿Por qué, oiga?*

La razón es que yo creo que es donde hay el número más grande de artesanos.

*¿Y la India a qué se debe, da más barato o es mejor su producto?*

Da mucho más barato. Sucede que hay un señor que se llama Dastin Hensun, en El Paso, Texas, ese señor tenía un taller en, este, aquí en Chihuahua, en uno de los pueblitos, ¿cómo se llama el pueblo? Parral, ahí en un ranchillo, a un lado... de una comunidad de Parral. Nos invitó a un señor, compañero mío, Félix Humán se llamaba, se llama pues. Nos invitó a él y a mí a que fuéramos a enseñarle a la gente; y pues fuimos y vimos los telares, pero no nos pareció muy de aquello para enseñar la gente de ahí.

*¿Por qué?*

Porque había gentes que no eran del país. Pero no pues nomás hasta ahí llegamos, no le enseñamos a nadie, pero se llevó a unos compañeros y por cierto yo recuerdo el nombre de uno de ellos, se llama Edmundo, los apellidos no los sé, es de allá de Tlaxcala.

*¿Se les llevó a dónde señor?*

Con el señor Hensun, a Parral. A una comunidad de Parral. Se lo llevaron y pues como quiera él, ellos fueron, yo creo que tres y empezaron a enseñar gente, y de ahí salieron unos y se fueron a la India a enseñar gente. O sea al que le interesaba mucho era al señor Dastin Hensun; esos muchachos de ahí, de aquí, deste, de Tlaxcala que le digo, Edmundo, en este caso los compañeros de él fueron porque también la oferta económica estaba buena, también a nosotros nos la ofrecían muy bien, pero nosotros teníamos también aquí, en ese tiempo, teníamos una señora que se llamaba Josefina y un muchacho que se llamaba Jaime, él todavía vive y se llama Jaime Draque, y nos compraba aquí una cantidad grandísima, se puede decir que a todo el pueblo de Villa García y comunidades; todo lo que era el municipio de Villa García, todo lo que se alcanzó y partes también de la comunidad de Loreto, las comunidades de Villa Juárez, Lázaro Cárdenas, taba todo, aquí trabajando, Lázaro Cárdenas.

*¿En cada vuelta que daban cómo cuánta cantidad se llevaban?*

Pues se puede decir que, los que éramos aquí, en ese tiempo era Félix Román, Roberto Vázquez Esparza, que en paz descanse, era mi hermano; Inés Ojeda y su servidor. Pues yo creo que llevábamos miles por semana, miles de tapetes, pero tapete como éste (muestra el que teje en ese momento), que se hace poco. Después siguieron llevando cantidades grandes, Rogelio Guzmán, Adoro Yánez, pero de ese suadero que hacen tres o cuatro al día.

*¿Y por qué dice que de éste se hace poco? (me refiero al que él había señalado).*

Porque tienen la borra, éste es un buen trabajo y es fino, y es de lana, esto sí es finito lo del tapete.

*¿Y los otros de qué son?*

Es un acrílico y es un material mucho muy grueso y el peine es mucho muy corriente. O sea, se le llama corriente porque es vasto y ahí no le hace que quede muy apretado, como que los gringos lo utilizaban como desechable para los caballos, suadero para el caballo y, eso fue lo que vino a acabar más que nada, aquí a nosotros porque, nosotros también hacíamos en cantidad deso pero no, nos dedicábamos más a esto; de todos modos los que estaban haciendo el suadero también se les cortó porque el suadero nosotros lo vendíamos a once dólares, y hubo tiempo que nos lo querían pagar a tres dólares porque la India en ese precio se los daba, y eso hizo caer mucho a esto; aquí mis hijos, por ejemplo, tengo a todos mis hijos y, dos personas más que hay por aquí, aquí mismo en el taller, ayudándonos pero nomás haciendo puro fino, pero con todo y eso no se libra muy bien a venderse todo el producto

porque el mercado mexicano está muy escaso, y es donde podemos vender porque en Estados Unidos este tapete ya también los señores de la India tán haciendo por copiarlo; batallan, batallan porque es un tapete más fuerte, más apretado y más finito y los colores más especiales. Nosotros ahorita no tenemos en cantidad aquí, pero él junta (se refiere a su hijo que en ese momento teje), entregó el otro día doscientos sesenta, ¿verdad?, del fino, del finito.

*¿Y en cuánto sale cada tapete de ese fino?*

Ya para un cliente que compra en cantidad, se los damos en doscientos pesos.

*¿Y el suadero cuánto vale?*

El suadero, yo creo que como en ochenta ¿verdad? (pregunta a su hijo).

Anda en cincuenta y cinco pesos (responde el hijo).

Yo estoy desligado, porque yo hasta me retiré, los dejé a ellos y yo me dediqué al campo porque también soy campesino; me dediqué al campo pero, pues ahí primero llora uno antes de que saque algo; es muy difícil, necesitamos más apoyo al campo y aparte de todo pues tiene uno muchos problemas con los vecinos. Yo tengo mi cerca bien hecha pero, sin embargo como que le hacen a propósito de reventar el alambre.

*¿Oiga, entonces antes se dedicó únicamente a los telares?*

Todo el tiempo me he dedicado al campo, pero lo que sucede, yo en ese tiempo, que hubo mucha fuerza en el tapete, yo tenía alrededor de doscientas personas haciéndolo, y yo lo llevaba, se los pagaba a ellos y yo era el vendedor; entonces yo para vender iba cada quince días, y todo el demás tiempo con lo poquito que yo me podía ganar en vender, yo me sostenía y seguía en el campo; pero ahorita ya estoy aquí mejor, porque, no, en el campo no saco gran cosa.

*¿Es cierto que ustedes exponen algunos trabajos en tiempos de la feria, aquí, en Villa García?*

Sí, yo he andado en las expo-ventas, fui a México al Palacio de los Deportes; a Campo Marte; a Coyoacán y al Zócalo. Y a Monterrey, Zacatecas, pues Zacatecas lo repetimos más seguido porque vamos para la semana mayor y vamos en la feria y a veces también en navidad. Y a Monterrey ahora que estuvo la, el encuentro de culturas mundiales, yo estuve ahí también.

*¿Y cómo les fue?*

Bien, en todas partes me ha ido bien, porque me llevo el telar y eso es lo que más les interesa, porque ven cómo uno lo está haciendo, y le ponen mucho interés en comprarlo y lo compran.

*¿Y carga con todo el telar? ¿En qué se lo lleva?*

Me lo lleva el Instituto... Ahí me lo llevan ellos, en una camioneta; no, es que nos dan unos apoyos demasiado buenos porque, bueno para mí son muy buenos porque nos dan acarreo de todo, nos pagan pasajes y todo, y por allá nos consiguen hospedajes en casas particulares, o por ahí nos consiguen también en los albergues, pero es mucha ventaja que lo muevan a uno, que le den a uno esos espacios, donde uno pueda estar presentando sus artesanías y pues se pueden agarrar clientes. Ahorita vendemos algo, aquí y ahí; vendemos a Monterrey; vendemos a Fresnillo, y en algunas otras partes. Vendemos a México de a uno, de a dos, la razón es esa, que las expo-ventas me han llevado a conocer personas, y ellos nos encargan ya sea un gabán, ya sea una cobija, porque aquí por ejemplo hacemos el tapete, pero hacemos alfombra, hacemos pasillos, de todo, hacemos de todo aquí: chalina, bufanda, falditas, capas, de todo.

*¿Cuáles son los pasillos?*

Le enseñas el pasillo para que lo vea, para que vea cómo (dice a uno de sus hijos).

*¿Han ganado algunos concursos?*

Pues nosotros aquí casi, aquí en el pueblo la familia es la que gana siempre y, en Zacatecas, se han traído segundos lugares y primeros lugares. En México a nivel nacional han participado y también se han traído segundos lugares. Se hacen cosas más o menos laboriosas.

*¿Me han dicho que ha hecho algunos tapetes donde les saca el pelito?*

Esos los hace Juan José, uno de los mismos compañeros. Nomás que es otro tipo de tapete, ese no es igual que éste.

*¿Pero no se hace en el telar, ese?*

Sí, y ahí se puede hacer cualquier rostro de, de cualquier persona, porque, es que es fácil porque es como el *nudo persa*. Entonces se pinta la figura con un plumón en la tela (señala la tela), y se hace, se hace también aquí con estos, con estos tapetes también se hacen rostros, pero aquí es muy complicado; aquí, con un rostro, aquí valdría muchos miles, y los de él, pues también algo, dos mil, tres mil pesos.

*¿Y cómo lo hace, pues, él?*

Igual, nomás que, por ejemplo cualquier figurita que él quiera hacer, mete la hebra así (inserta la punta de una hebra en la tela), y los peines se usan más finitos; le saca un cachito aquí (estira un poco de la hebra y queda un arquito o *pellizco*); otro aquí así, según la figura que quiera hacer, la va dibujando; aquí puede dibujar la cara de alguna persona, y sobre el dibujo. Ahí la gracia es tener sentido de la sombra de la persona a quien va a pintar, ¿verdad?; como agarrar colores que sean

apropiados, eso es lo mero bueno, para eso tiene mucha gracia el muchacho (refiriéndose a Juan José), cualquier dibujito, con un poquito de tiempo que él le dijera a uno, nosotros podemos hacerlo, para lo mismo él, si se baja de allá donde está, a él se le pondría más difícil porque esto sí es hilo por hilo.

*¿Y con qué le saca el pelito?*

Con el cardo.

*¿Y cómo es el cardo?*

Lo tengo en la casa donde tengo el telar grande. Es una tabla. Es una tablita. El cardo es para *felpar*, así se le llama al pelito.

*¿De manera que si alguna figura requiere pelo, se lo saca uno?*

Lo que sucede que casi no hacemos con pelo, porque ya hay mucha catalana.

*¿Qué es la catalana?*

La cobija esa que hacen en fábrica ya de, de industrial.

*¿Y qué tiene eso?*

Le estampan los colores, las figuras, les estampan un león, un tigre y están afelpados y si nosotros afelpamos las de nosotros nos las confunden, y nos dicen que son hechas en máquina.

*¿Tienen menos valor éstos?*

Sí, una cobija de nosotros del tamaño de la de ellos, la de ellos cuesta ochenta pesos, la de nosotros viene teniendo un valor de, más o menos de setecientos pesos. Pero están hechas a mano, por ejemplo como estamos haciendo esto (señala uno de los trabajos). Esto es por ejemplo lo que hago allá donde vamos y es lo que presentamos.

*¿A la gente le gusta verlo?*

Sí, cómo no; nomás viera los gringos por allá cuando me acerco a las partes turísticas. Ahí mismo en Zacatecas viene mucho gringo a la feria. En la semana mayor también.

(Muestra algunas obras:

Este es un gabán —con grecas de colores.

Este es un tapiz —con figuras de peces, muy pintoresco.

Este es un tapete —con grecas de distintos tamaños y colores y muy largo.

Esos rojos los copiamos nosotros de los navajos, de los indios de Estados Unidos. Tienen catálogo y lo sacamos de ahí.

*¿Tiene su chiste para poderlo sacar?*

Pero tiene más chiste hacerlo sin copiarlo...

(Su hijo habla: Este sí es original, es un pasillo-alfombra).

...Ellos fabricaron el dibujo (refiriéndose a sus hijos), compuesto por rebanadas de sandía, este es mucho más trabajoso.

*¿Cómo cuánto vale?*

Tres mil pesos.

*¿Es un encargo este trabajo?*

Se hizo para un concurso.

*¿Y qué lugar obtuvieron con él?*

El segundo lugar.

*¿Dónde fue ese concurso?*

Aquí, en Villa García.

*¿Para la feria?*

Él hizo otro que ganó el primero (señala al hijo).

*¿Conservan aún el que ganó el primer lugar?*

Esos se los llevan. Todos los premiados así se los llevan, y éste no dejamos que se lo llevaran.

*¿Entonces el primer lugar se lo llevaron?*

Se los llevan los del Instituto.

*¿Y les dieron buen premio?*

Sí, él ganó diez mil pesos (refiriéndose a su hijo). El segundo ocho mil pesos y el tercero cinco mil pesos. Él hizo un gabán. Todos los muchachos míos, mis hijos y mis sobrinos todos los años hemos ganado los primeros lugares. Ya ni queremos, la gente se enoja, que porque nomás nosotros ganamos, pero nosotros no tenemos la culpa.

(Don Ramón se pone el gabán y lo luce ante la cámara, dejando ver la belleza de las grecas.)

El tejido de Guanajuato es similar a éste. La diferencia es la textura.

*¿Cómo es la textura de Guanajuato?*

Es muy floja y la de aquí es muy apretada. Este es tapete para pisarse y los de ellos no, si los pisan se los llevan en las uñas, se aflojan.

A nosotros nos sirve mucho esto (se refiere a la información que me otorga), porque hay mucha gente que nunca nos ha visto y hay por medio de eso (refiriéndose a la entrevista), lo mira y luego dicen, vamos a Villa García a con estos señores, allá hacen buenos tapetes y luego no es cuento porque, precisamente por los videos que sacan, se dan cuenta.

*¿Oiga, en Villa García usted considera que bajó la producción del telar?*

No. No, pues es que aquí habíamos casi mil tejedores.

*¿Y ahora cuántos hay?*

No llegamos ni a cien, bajó la cantidad. Es una diferencia bien grandísima. Todos los demás siguen sabiendo tejer. Ahorita es puro tejedor bueno, y los de entonces eran señores que se enseñaron a hacer suadero, y el suadero no tiene mucho chiste de... cualquier persona se puede enseñar en dos, tres días. Y esto no, para esto se necesitan años; para llegar a hacer esto que usted está viendo ahí. Para eso se necesitan cantidades de años. Ese muchacho que hizo el *pasillo* (señala a un joven que no está presente), tiene quince años y todavía necesita el auxilio de ellos, de los que más saben y más tiempo tienen; todavía ellos tienen que orientarlo en algo, porque no es muy fácil (sigue tejiendo y platicando con mucha habilidad), porque en un momento uno llega a hacer un proveedor de esto. Esos que dicen de esos de pellizquito (los tapetes afelpados), le digo, pueden hacer mejor dibujo, pero de todos modos es más artesanal esto, esto es más artesanal. De todos modos no se le puede quitar mérito a eso, hacen tan bonitos diseños; Juan José se llama, Juan José Cuevas.

*¿Él ha sacado buenos lugares en los concursos?*

También, sí, en la competencia que hay donde quiera, casi nunca se queda sin premio; uno que otro año, le toca uno. Es que es difícil la competencia porque se compite con todos ellos, entonces todos están casi a la misma altura, y si no ganan unos ganan otros. Lo más malo está que la gente de fuera no gana, gana la gente de nosotros y hay problema porque luego dicen que siempre nosotros.

*¿De qué otros lugares vienen al concurso?*

Nomás de Villa García. De las comunidades de villa García. Aquí a la feria, nomás comunidades de Villa García. Cuando salimos por ahí, que se concursan en Zacatecas, está Guadalupe, Villa García, todos los municipios que pueden; lo que pasa de todos modos, el municipio éste es de los, en esto de textiles, yo creo que en Zacatecas es el primer lugar.

*¿Ustedes han enseñado a mucha gente?*

Sí, muchísima gente.

*Oiga, hay un museo en Zóquite, Guadalupe, Zacatecas, y ahí hay una persona de aquí enseñando a tejer en el telar.*

Sí, José Ramón, es hijo mío.

*¿Y cómo le va a él allá, si aprende la gente o qué dice?*

Como le digo, lo más indispensable lo aprenden pero para llegar a estas alturas se necesita mucho tiempo; ya no se necesita tener un maestro de pie, si no es que, dependiendo de ellos, las ganas que le pongan, algún diseño que el mismo maestro

les ponga. Yo por ejemplo les puedo decir algún diseño a ellos, una o dos veces, y ellos pueden irse. Hay unas personas muy vivas. Ahí en Zacatecas ahora que estuve en la feria, hay una muchacha que se llama Inés, y casada con un muchacho que se llama Gerardo, el tiempo que estuve ahí con el Gerardo para enseñarle, aprendió más la muchacha; lo sencillito pero sí aprendió; él no porque tenía menos tiempo, pero hay gente mucho muy hábil. De hecho ella es pintora plástica, y eso le ayudó. Ella sí aprendió.

A nosotros nos da gusto porque la gente tenga ganas de aprender esto porque se da uno cuenta que lo de uno también vale; nomás que sí se necesita de sacarlo de la casa (el producto), porque en la casa sólo uno lo ve. Y no cree que a uno ya ni se le hacen tan bonitos (los tapetes). Pero sí sabe uno distinguir el que está bonito del que está mal.

*¿En qué se basa para decir que uno es bonito y otro no tanto?*

En el sentido de cómo sombrean. Por ejemplo este tapete (señala uno que está colgado), los colores están bonitos y bien acomodados y más el diseño, la textura todo está muy bien hecha. En eso se basa uno para decir que es de calidad. Y ya pues, todos son de calidad pero, unos de más calidad que otros.

*¿Pero cómo usted sabe, usted reconoce cuál es de menor o mayor calidad?*

Sí, yo le puedo decir cuál está más bien que otro.

*¿Le ha quitado el sueño algún dibujo que no haya podido hacer?*

Sí, también sucede eso. Lo que pasa que lo que uno se ha propuesto, yo hasta la altura que tengo de ser tejedor, lo que me propongo batallo pero sí lo saco. Y hay veces que la gente no está capacitada, porque hay algunos que les mandan hacer algo ya redondo, y no lo pueden hacer. Por ejemplo hace poquito a nosotros nos mandaron hacer unas piezas y pues se las dimos a un compañero, y no, tuvo que hacerlas devuelta mi hijo. No era redonda, era ovalada y es más difícil. Así más o menos como el que tiene el pasillo (señala el tapete), no pudo hacerlo el otro muchacho pero mi hijo sí.

Como el de los peces (señala el tapete que tiene estas figuras), las personas que lo hacen deben saber más o menos lo del recorte, así se le nombra al tejido ese, tejido de recorte. Porque éste, que estoy haciendo, es de tejido plano, de esto de lo que hay mucha gente que sí puede hacer, porque es el más facilito, después del que le estaba platicando de los suaderos, este es uno de los más fáciles, pero ya partiendo del pescadito ese, ya para arriba, ya es una cosa más trabajosa. Entre más rueda sea, más difícil está, más complicado. Por decir un ojo, más complicado es, porque usted sabe tiene la niñita y todo va de acuerdo a como se presenta la figura.

Una parte de a tiro ovalada, pero ya lo que tiene adentro, de a tiro es redondo, ahí ya no cualquiera puede.

*¿Se siente satisfecho con su trabajo?*

Claro, satisfecho me siento que he logrado estar aquí manteniendo toda una vida, y yo a mis hijos les compré un terreno para que hicieran su casa, a todos, con esto mismo, con lo del telar. Cómo no voy a estar yo contento, cómo no voy a estar satisfecho con esto. No podía hacerles más, pero cuando menos un terrenito para ellos.

*¿Quiere decir que esto en su familia no va a acabar nunca porque va a ir de hijo en hijo?*

Yo pienso que no, porque ¿sabe?, las esposas con ellos se han enseñado. Porque tiene una cosa, tiene una ventaja muy grande, se va uno sosteniendo, batalle y batalle para vender, pero se sostiene uno y está uno en su propia tierra y en su propia casa. Además, uno es su propio jefe. El día que uno mismo se diga «¿sabes qué?, sabes que ahí la regaste». Si la riega uno, pues uno mismo tiene que reconocer. Aquí entre nosotros mismos sabemos cuándo hace alguien una cosa no muy debida, y ya se les dice, pero pues no pasamos de decir, pero no, no mal criticamos porque todos, todos, todos, mis hijos y yo, somos tejedores, pero también somos humanos. También cometemos errores, cómo no. Como en plática nos lo decimos unos a otros para ir avanzando. Y decimos: «oye aquí la regaste», y le ayuda uno a superarse, con eso.

*¿Algún mensaje que les mande a las generaciones jóvenes sobre el telar de Villa García?*

Yo quisiera que todos, aunque sean profesionistas, aunque sean lo que sean, el origen de Villa García es ser tejedor. Si pueden, que se enseñen a tejer por si algún día lo necesitan, hasta como maestros, hasta como profesores de una escuela se puede ofrecer que un día den una clase de artesanía, y eso es lo que yo puedo decirles de ofrecer que un día den una clase de artesanía, y eso es lo que yo puedo decirles a los jóvenes: que le echen ganas y, pero que no vayan a negar nunca su origen, que lo aprendan, aunque no lo lleven a cabo, pero que sepan ellos lo que es. Lo que se hace en Villa García, porque si algún día no tienen nada que hacer, por lo menos aquí tienen pa pasarse el rato, y ganar algo. Aquí esto sirve de terapia, sí, nada de nervios.

*Señor, pues muchas gracias por haberme dado la oportunidad de entrevistarle.*

Gracias a usted...

Tres maneras de ser, pensar y hacer sobre una misma actividad, cada cual con estilo propio y un propósito común: «Agradar la vista, tapizar el piso y cobijar el cuerpo de la humanidad», con la consigna de no permitir la muerte de la tradición.

Pero es que no puede morir el telar; desde siempre, ¿quién no ha visto en el mundo social el baile folclórico donde porta la cobija sobre los hombros el caballero, luciendo su masculinidad? ¿Quién en su andar por nuestro «México lindo y querido» no ha apreciado los tapetes con grecas multicolores? El gabán de lana ha estado ante la muerte misma regalando calor a los que velan al difunto durante las horas de madrugada. No morirá el telar porque es una tarea desempeñada con mente de mexicano aferrado a sus raíces. Es pues el telar de Villa García, «chimalli»,<sup>4</sup> defensa de nuestras costumbres y tradiciones mexicanas y del arte popular, arte propiedad del pueblo mexicano que debemos preservar, porque por sí solo no saldrá avante, requiere de la decisión colectiva de los zacatecanos y mexicanos para seguirse nutriendo.

<sup>4</sup> Su significado es *escudo* en náhuatl.

## BIBLIOGRAFÍA

- Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica, *Creatividad*, México, 1987.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Historia de la ganadería en Zacatecas 1531-1911*, Departamento de Investigaciones Históricas Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 1988.
- Nieda, Juana y Macedo, Beatriz, «La teoría de Piaget», en *Un currículo científico para estudiantes de 11 a 14 años*, SEP, México, 1998 (Biblioteca Normalista).

LUIS MANUEL MIRAMONTES CABRERA

*Artesanos plateros  
en la ciudad de Zacatecas  
en la segunda mitad del siglo XVII*



Fátima Denis Sánchez Delgado  
*Del Orfebre. Trabajo.  
Diseño y Elegancia: Proceso Creativo.*  
Canon EOS DIGITAL REBEL Xsi

I—. PRESENTACIÓN

*Del esplendor del gremio de los plateros, de sus procesiones,  
fiestas y cofradías, de las obras de arte que florecieron en  
sus talleres, tan sólo queda el recuerdo aprisionado  
entre los folios que el tiempo, la humedad  
y el desprecio se encargan de destruir.*

FRANCISCO SANTIAGO CRUZ

**A**l momento de hablar de artesanos o artesanías nos invade una sensación nostálgica, como si estuviéramos transportándonos a un pasado inmediato o lejano. El hecho de tener alguno de estos objetos artesanales entre nuestras manos (cualquiera que sea) nos permite abordarlo y cuestionarlo sin recato alguno: ¿cómo se habrá hecho?, ¿qué instrumentos fueron utilizados para su elaboración?, ¿cuántas manos intervinieron en su creación? Mejor aún: ¿desde cuándo se elaboró?

Ahora bien, cuando se menciona una artesanía, la mayoría de las veces no podemos quitarle el estigma de manualidad. A mi entero juicio, estamos pecando de inocentes porque nunca tratamos de ir más allá y ver el trasfondo de lo que realmente tenemos enfrente de nosotros. Todos estos objetos cuentan con técnicas de elaboración, métodos, procedimientos y reglas que, si no se siguen, pueden terminar en mal producto. Por tal motivo me atrevo a pecar de irreverente al mencionar que una artesanía es una verdadera obra de arte. En lo personal, creo que los tiempos modernos y sus cambios tan violentos en las formas de pensar, nos han vuelto insensibles a las formas de expresión de algunos artistas; hemos perdido nuestra capacidad de asombro, estamos tan comercializados con las obras de arte que no tardamos en adjudicarle el término artesanía a un *Rembrandt* o un *van Gogh*. No nos damos cuenta de que tenemos obras de arte a nuestro alrededor; en el caso que nos ocupa, objetos de plata que pueden ser considerados como tales, esculturas monumentales dignas de mención, trabajos tan detallados como el de la filigrana, etc.

En Zacatecas se puede hablar de una gran tradición en el arte de la platería, puesto que existen documentos que hacen referencia a este noble arte desde el siglo XVI, costumbres y prácticas que continúan vigentes hoy en día en nuestro estado.

Es importante hacer un rescate documental de todas las prácticas artesanales que se realizan en Zacatecas, merced que a través de ellas podemos adquirir cierta

identidad, que nos pueda llevar hacia una mayor valoración de nuestras costumbres locales. En su mayoría estas prácticas cuentan con tradiciones que van de generación en generación; por tal motivo nos parece necesario el estudio, por mínimo que sea, sobre el grupo de artesanos plateros en la ciudad de Zacatecas, perteneciente a la segunda mitad del siglo XVII.

## II— INTRODUCCIÓN

La historia social ha desarrollado importantes investigaciones alrededor de la clase obrera, los movimientos agrarios, etcétera; sin embargo, y no obstante que se busca estudiar a los sectores generalmente olvidados por la historiografía tradicional, en México el avance respecto a los artesanos es muy bajo.<sup>1</sup> En general, se puede señalar que la mayoría de las investigaciones sobre artesanos o trabajadores se ocupan más por el estudio de sus movimientos y no de los actores, en el caso que nos ocupa: de los artesanos.

En su mayoría, los textos que se encuentran en la actualidad acerca de la historia de Zacatecas van encaminados hacia un estudio de las haciendas, la agricultura, la minería y la ganadería;<sup>2</sup> en cambio, trabajos sobre los gremios de artesanos son muy escasos, pues sólo se han realizado algunas investigaciones que los mencionan dentro de la actividad económica de la ciudad. Al respecto existe una investigación sobre las ordenanzas de doradores y pintores de Zacatecas de la doctora Laura Gemma Flores García;<sup>3</sup> asimismo la tesis de licenciatura de la maestra Lidia Medina Lozano<sup>4</sup> menciona brevemente los diferentes gremios que existieron en la ciudad durante el siglo XVIII, pero sólo dentro de la participación religiosa. El doctor

1 Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo, los artesanos de la ciudad de México 1780-1853*, Col-Mex, México, 1996, pp. 17-19.

Maquivar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepotzotlán*, INAH, México, 1995, p. 174.

Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España*, EDIAPSA, México, 1954.

2 Amaro Peñaflores, René, *Los gremios acostumbrados, los artesanos de Zacatecas 1780-1870*, Universidad Pedagógica Nacional, Zacatecas, 2002, p. 13.

3 Flores García, Laura Gemma, «Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores de Zacatecas», en Román, Gutiérrez, Ángel (Coord.), *Primer foro para la Historia de Zacatecas, Memorias*, UAZ, México, 2004.

4 Tesis de licenciatura de Lidia Medina Lozano, 1998.

Francisco García González<sup>5</sup> publicó un artículo en 1996 sobre artesanos y aprendices durante el siglo XVIII; y existe, por otro lado, una versión paleográfica de dos escrituras de aprendices de carpinteros por el doctor Marcelino Cuesta Alonso,<sup>6</sup> publicada en *Digesto documental de Zacatecas*. Pero ninguna de estas investigaciones aborda los gremios durante el siglo XVII y menos aún el oficio de platero. Sin embargo la investigación realizada por el doctor René Amaro Peñaflores sobre los gremios<sup>7</sup> durante los siglos XVIII y XIX ha sido la más cercana a nuestro objeto de estudio; a pesar que su marco temporal contemple sólo a estos siglos, su trabajo fue básico para el desarrollo de nuestra investigación, clave para entender la estructura gremial zacatecana. Bajo esta tónica tenemos que resaltar que el presente trabajo sobre los plateros en Zacatecas, se basa en documentos paleografiados en edición publicada a través del Instituto de Cultura de Zacatecas, en 1986, por Eugenio del Hoyo.<sup>8</sup> Este libro fue la base para nuestro objeto de estudio, puesto que nos ayudó a reconstruir la conformación del oficio de platero, sus talleres, la estructura interna y la ubicación de éstos dentro de la ciudad. Nuestro trabajo se justifica en función del vacío historiográfico que existe en torno a los estudios de los artesanos en la ciudad.

Obras de gran ayuda fueron los textos de Lawrence Anderson<sup>9</sup> y un folleto del doctor Rubén Ruiz Medrano,<sup>10</sup> en los cuales encontramos las ordenanzas para el gremio de los plateros, legislaciones en torno a la platería y labrado de las piezas de metal en la Nueva España. Trabajo este último que aunque llegó tardíamente a nuestras manos, representó un estudio básico y un punto de comparación importante en el desarrollo del tema.<sup>11</sup>

Es necesario señalar la carencia de fuentes, más aún mencionar la imposibilidad

5 García González, Francisco, «Artesanos, aprendices y saberes en la Zacatecas del siglo XVII», en: González Aizpuru, Pilar (Coord.), *Familia y Educación en Iberoamérica*, COLMEX, México, 1996.

6 Cuesta Alonso Marcelino, «Dos escrituras de aprendices 1807» en: *Digesto Documental de Zacatecas*, vol., III, Núm. 5, Tribunal Superior de Justicia del Estado de Zacatecas, agosto, México, 2004.

7 Amaro Peñaflores, René, *op. cit.*

8 Del hoyo, Eugenio, *Plateros, plata y alhajas en Zacatecas*, Instituto de Cultura de Zacatecas, Zacatecas, 1986.

9 Anderson, Lawrence, *El arte de la platería en México*, Porrúa, México, 1956.

10 Ruiz Medrano, Carlos Rubén, *El gremio de plateros en Nueva España*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2001 (Cuadernos del Centro).

11 Para la consulta de este folleto quiero agradecer a la licenciada Juana Salas Hernández que lo pudo adquirir en el Colegio de San Luis.

de acceso a trabajos claves para el desarrollo de la presente investigación, merced que algunos textos están fuera de circulación, caso del libro *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España*, editado en 1954;<sup>12</sup> y el texto de Manuel Romero de Terreros.<sup>13</sup> En la búsqueda de fuentes sobre las artes industriales, encontramos un texto titulado: *Las artes industriales en los siglos XVI y XVII*, pero tampoco fue posible acceder a él: se extravió de la biblioteca de docencia superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas. En este sentido, consideramos que estos textos son clave para nuestro tema, y que pudieron contribuir a un mejor desarrollo a la investigación.

Ahora bien, la obra de Eugenio del Hoyo, texto que otros investigadores han utilizado para conocer la estructura gremial,<sup>14</sup> nos ayudó a reconocer la existencia del grupo de artesanos en la ciudad de Zacatecas que, aunque no se consideraban propiamente como un gremio, los documentos nos permiten inferirlo como tal, según estructura y organización: tener propia cofradía, ubicación de los talleres en una misma zona de la ciudad, del modo como se estipuló en varias de las ordenanzas decretadas por el rey, virreyes, etcétera, para la ciudad de México.

Nuestro objetivo es explicar, entonces, el oficio de los plateros en Zacatecas como grupo social, como la relación existente entre el maestro platero, el oficial y el aprendiz; observar las condiciones en las cuales el joven principiante era encomendado al maestro y su taller, las obligaciones y derechos del tutor con sus discípulos; cómo el oficial tenía que esperar una serie de largos y complejos exámenes para poder acreditarse con el grado de Maestro platero, y poder ejercer individualmente su arte sin la custodia del mentor.

Este esfuerzo se encuentra inmerso dentro de los estudios de la historia social, porque, tal se menciona en la corriente de los Anales y la nueva historia, nuestro objeto de estudio ya no son los grandes personajes —acciones de héroes o genios inmersos en un escenario político o de guerra— sino «el hombre mismo, considerado en el seno de los grupos de que es miembro».<sup>15</sup> Se estudia al hombre dentro de su grupo social, se estudia a una sociedad en constante movimiento.

12 Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos...*, *op. cit.*

13 Romero de Terreros, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, 1923.

14 Amaro Peñaflores ha escrito algunos artículos sobre gremios utilizando esta fuente, que obedece a una recopilación de documentos sobre los diferentes artesanos en Zacatecas durante todo el periodo virreinal.

15 Febvre, Lucien, *Combates por la historia*, Ariel, Barcelona, 1970; Cardoso, Ciro y Pérez Brignoli, Héctor, *Los métodos de la historia, introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*, Grijalbo, México, 1977, p. 295.

La investigación se estructura en dos partes. En la primera se aborda el origen y desarrollo de lo que fue la platería en México, para después pasar propiamente a la región de Zacatecas. En este primer capítulo se contempla una serie de analogías entre la ciudad de México y Zacatecas; obviamente el avance en la producción y desarrollo de este oficio era mayor en México, pero en el caso que nos ocupa ya había muestras de que este arte comenzaba a surgir desde el siglo XVI.

Para el segundo capítulo se abordó a la figura del platero, del artesano, las diferentes concepciones del término, así como un acercamiento a la estructura piramidal del gremio. Posteriormente describimos el taller del platero, sus ubicaciones en la ciudad y las herramientas empleadas para la elaboración de productos de plata. Al final del texto agregamos un breve glosario como anexo para describir la función de las diferentes herramientas empleadas por el artesano platero.

### III— ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PLATERÍA EN LA NUEVA ESPAÑA

De acuerdo con Lawrence Anderson en su obra *El arte de la platería en México*,<sup>16</sup> no todos los conquistadores estaban entregados a la guerra o pacificación de los territorios; existieron algunos, interesados en la formación de centros poblacionales: había aquellos que consideraban crear fortuna en un nuevo y rico continente ejerciendo distintos oficios,<sup>17</sup> por ejemplo el de la platería.

Una vez establecido el dominio español en tierra azteca, comienzan las expediciones y, con éstas, el descubrimiento de varias minas, durante el siglo XVI. Posteriormente empieza la extracción del mineral y se inicia la demanda de varios artículos de plata (vasos, cruces, alhajas) en especial para la iglesia.

Una vez que se comienza a admirar las ornamentaciones en los templos, los habitantes se unen a la demanda de estos productos, debido a que «requerían gran cantidad de aquellos objetos para los oratorios y capillas que acostumbraban construir en sus casas y haciendas».<sup>18</sup> En el relato que hace el pirata Miles Philips tras ser capturado, cerca de 1568, y traído a México; dice lo siguiente:

A otro día de mañana caminamos para Méjico, hasta ponernos a dos leguas de la ciu-

16 Anderson, Lawrence, *op. cit.*

17 *Ibid.* p. 33.

18 *Ibid.* p. 112.

dad, en un lugar donde los españoles han edificado una magnífica iglesia dedicada a la Virgen. Tienen allí una imagen suya de plata sobredorada, tan grande como una mujer de alta estatura, y delante de ella y en el resto de la iglesia hay tantas lámparas de plata como días tiene el año, todas las cuales se encienden en las fiestas solemnes.<sup>19</sup>

No obstante, el auge de este arte en el siglo XVI apenas comenzaba a florecer. Por muchos deseos de establecer centros de producción, no se podía olvidar el objetivo principal que predominó en todo el siglo: conquistar totalmente el territorio. Por tal motivo el verdadero crecimiento y consolidación de este oficio lo encontraremos en los dos siglos posteriores.

Una vez entrado el siglo XVII en la Nueva España, el período de conquista se encuentra en una situación relajada y comienza la prosperidad en el desarrollo de las artes menores.<sup>20</sup> Dada la situación, el fervor religioso entró en auge en la producción de objetos de plata; incluso se menciona que los artesanos dedicados a este oficio eran insuficientes para satisfacer las necesidades de la iglesia y personas adineradas; «la enorme riqueza de las minas mexicanas, concentrada en pocas manos creó una sociedad rica y descansada, de manera que contando con estos dos elementos: la demanda y la riqueza, no tardaron en formarse los artistas necesarios para satisfacer aquélla».<sup>21</sup>

Para el siglo XVIII la extracción de metales preciosos tomó grandes proporciones. Podemos confrontar la acuñación de 1733, que fue de 10 millones 175 mil 895 pesos; y la de 1791 que ascendió a 21 millones 121 mil 713 pesos. También podemos considerar que la riqueza, como uno de los factores para el desarrollo del arte de la platería ya existía.<sup>22</sup> Para el caso que nos ocupa, en Zacatecas se dieron varios cambios en la economía, resultando oscilante y contrastante en cortos períodos. Una de las etapas con mayor producción minera en Zacatecas se da durante el siglo XVII, y aquí se distinguen dos grandes épocas de florecimiento: la primera de

19 García Icazbalceta, citado por Anderson, Lawrence, *op. cit.*, p. 120.

20 Sustancialmente prácticas o decorativas, que se pueden distinguir de las «artes mayores», como la pintura, la escultura y el grabado, en los cuales, en cambio, son preeminentes los valores simbólicos, emotivos o intelectuales. En consecuencia, la cerámica, los tejidos, los metales trabajados, las armas y las armaduras, la taracea, el mosaico, las vidrieras y los productos del diseño industrial pueden clasificarse como «menores» porque cumplen una función práctica, con o sin elementos decorativos dignos de mención. *Enciclopedia del Arte*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, p. 107.

21 García Icazbalceta, en Anderson, Lawrence, *op. cit.*, p. 122.

22 *Ibid.* p. 138.

1615 a 1635 y, la segunda, de 1670 a 1690; y dos de decadencia: de 1640 a 1665 la primera, y de 1690 a 1705 la segunda.<sup>23</sup>

Por otra parte, existieron factores complementarios, que al igual que en el siglo XVII, contribuyeron a la prosperidad de este oficio: la demanda de plata labrada para el adorno de casas y palacios y el fervor religioso. En la relación del padre Tomás Gage, podemos darnos cuenta de esta variada existencia de objetos de plata en los templos:

En el convento de los Dominicos, hay una lámpara de plata en la iglesia, que tiene trescientos brazos o candeleros para poner una vela en cada uno, y cien lamparitas que están unidas a los picos para poner aceite en ellas, obra tan variada, rara y perfecta, que se evalúa en cuatrocientos mil ducados...

Entre las riquezas que estos tienen hay sobre todo dos cosas remarcables, de las que los españoles cuando estaban de buen humor me decían... La primera es una lámpara de plata, que está colgada frente al altar mayor, que es tan grande que se necesitan tres hombres para subirla. La segunda es todavía más rica, y esta es la imagen de la Virgen María, hecha de plata pura, y del tamaño de una mujer de buena talla. Está colocada en un tabernáculo hecho expresamente en la capilla del Rosario, donde hay por lo menos doce lámparas de plata que arden perpetuamente delante de esta imagen...

Su padre nada había perdonado para ella y nada le parecía caro para satisfacerla...<sup>24</sup>

Para la ciudad de Zacatecas encontramos un claro ejemplo de la existencia de objetos de plata con los documentos contenidos en el libro primero de cofradías del Archivo de la Catedral de Zacatecas, por ejemplo: la memoria de los bienes (específicamente plata y alhajas) de la cofradía del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora. A continuación mencionaremos algunos del siglo XVI:

Memoria de los bienes y propios de la cofradía del Santísimo Sacramento (y) de Nuestra Señora, y de las cosas del servicio de ella, de los mayordomos que son y fueren se han de hacer cargo y han de dar cuenta, son las siguientes:

Una lámpara de plata con su vaso de plata, dos cetros de plata, una cruz de plata para el guión, una lámpara de plata de la cofradía de Nuestra Señora, un rosario de cristal con

23 Flores Olague, Jesús (Dir.), *La fragua de una leyenda. Historia mínima de Zacatecas*, México, Limusa, México, 1995, p. 53.

24 Gage, Tomás, «Documentos para la historia de México», t. II, pp. 25-28, citado por Anderson, Lawrence, *op. cit.*, p. 128.

sus extremos de oro, una corona de plata de Nuestra Señora, con sus piedras coloradas y azules, dos candeleros de plata de la cofradía de Nuestra Señora, una custodia de plata sobredorada, con sus cuatro vidrieras y una cruz de lo mismo con su crucifijo, tres coronas, una de plata sobredorada... otra de plata blanca y otra de oro escarchado, dos coronas pequeñas para el Niño Jesús de plata una dorada y otra por dorar, una manilla de oro pequeña de la imagen de Nuestra Señora, dos rosarios de cristal y otro de coral grueso con cinco extremos y una cruz de oro esmaltado, una diadema y un ramillete de oro escarchado, dos cetros de plata y una cruz pequeña del guión de plata, doce lámparas y dos candeleros de plata.<sup>25</sup>

Como se puede percibir en los anteriores documentos fechados en el siglo XVI, ya comenzaban a circular varios objetos de plata en la ciudad, considerando que la presencia de plateros durante esta centuria fue ya importante en la ciudad.

#### IV— LA PLATERÍA EN ZACATECAS

Debido a la expansión española hacia el norte del país, a mediados del siglo XVI se encontraron en la región, hoy conocida como Zacatecas, grandes yacimientos mineros que significaron para los españoles importantes fuentes de riqueza tal y como lo menciona Peter Bakewell: «Se había localizado y colonizado la región minera más importante de la Nueva España».<sup>26</sup>

A pesar de los periodos de guerra, los ataques chichimecas que duraron hasta 1590 y los que padecieron los nuevos habitantes de la región, Zacatecas se consolidó como una ciudad rica y próspera.

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII ya se encontraban en la ciudad varias órdenes religiosas con sus templos: Franciscanos cerca de 1580; Juaninos, 1608; Agustinos, 1613; Jesuitas, 1616; Dominicos, 1609; por tanto las peticiones de productos de plata para las iglesias no se hicieron esperar, encontramos cartas de pago fechadas desde 1599:

En Zacatecas, a ocho días del mes de febrero de mil y quinientos y noventa y nueve años, ante mí, el escribano, y testigos, pareció Diego de Contreras, platero, vecino de

25 Del Hoyo, Eugenio, *op. cit.*, pp. 3-6.

26 Bakewell, P. J., *Minería y sociedad en el México colonial, Zacatecas (1546-1700)*, FCE, México, p. 45.

esta dicha ciudad, a quien doy fe que conozco. Y otorgo que ha recibido y recibió de Pedro de Torres de la Cueva, Mayordomo del Santísimo Sacramento de la dicha ciudad, como tal mayordomo, ciento y ochenta y seis pesos y siete tomines de oro común, de a ocho reales cada peso, los cuales son con que le acabo de pagar la lámpara que está en el altar del Santísimo Sacramento, en la iglesia mayor de esta ciudad...<sup>27</sup>

Conforme fue transcurriendo el tiempo, la iglesia fungió como uno de los principales consumidores de este tipo de productos, no sólo de origen directo de trabajo y ganancia para este grupo artesanal, sino también indirecto, es decir: el consumo de objetos de plata también llegaba por medio de las donaciones y limosnas que hacían las personas a los templos. En el siguiente contrato de platero se puede percibir lo antes expuesto:

En la ciudad de Zacatecas [...] ante mí, el escribano, y testigos, parecieron Carlos de Traña y Alarcón [...] y Juan de Ondarza, platero, vecino de esta ciudad [...] y dijeron que, por cuanto en una cláusula de testamento [...] Pedro de Torres Rivera [...] manda que se haga una lámpara de plata [...] para el convento de San Francisco de esta ciudad, a donde la dé de limosna...<sup>28</sup>

De esta forma podemos apreciar que el arte de la platería en la ciudad adquirió cierto desarrollo, debido a la demanda de productos del Zacatecas colonial, sea por donaciones, dádivas o vía testamentaria.

#### V— LOS PLATEROS EN ZACATECAS

En México la división de los que trabajaban la plata no se dio como en España, donde podemos encontrar forjadores, tiradores, hiladores, afinadores, vaciadores, lapidarios, abrillantadores, batihojadores, filigraneros y relicarios. La única variante en México para este oficio se da con la separación entre plateros, batihojas y tiradores de oro y plata; no obstante, se regían por el mismo gremio.<sup>29</sup>

Aunque en Zacatecas no se encuentra un documento que nos hable específica-

27 Del Hoyo, *op. cit.* p. 7 (documento VI).

28 *Ibid.*, p. 34 (documento XXXII).

29 Anderson, Lawrence, *op. cit.*, pp. 83-84.



que para ello le doy y otorgo, al dicho Rodrigo de Pereira, su maestro, el poder que, según derecho, se requiere y es necesario; y al tiempo que durante la ausencia que hiciere, no se ha de contar con el de dichos cuatro años. Y con estas calidades y condiciones le entrego al dicho Juan de Lazcano. Y yo, el dicho Rodrigo de Pereira, que estoy presente, acepto esta escritura, con las calidades y condiciones en ella expresadas, y me obligo a que en el tiempo de los cuatro años, le enseñaré al dicho Juan de Lazcano, mi oficio de platero, bien y cumplidamente y sin le ocultar cosa alguna de lo que sé y a dicho oficio pertenece; y si pasados los cuatro años, no estuviere bastante capaz y sabedor de él, le pagare todos los días, lo que puede ganar un oficial de dicho oficio, a lo cual me puede compeler en virtud de esta escritura; y asimismo, pasado el dicho tiempo, le daré al dicho Juan de Lazcano, un vestido de paño: calzón, ropilla, capote, armador, mangas, sombrero, medias y zapatos, según costumbre. Y cada uno de nosotros, por lo que nos toca, nos obligamos con nuestras personas y bienes, habidos y por haber, al cumplimiento de todo, según dicho es, y damos poder a las justicias de su Majestad, de cualesquiera partes que sean, en especial a las de esta ciudad, a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos, renunciando el nuestro propio domicilio y vecindad y la ley si conve-nerit de jurisdicione pnnium judicum [sic], las demás de nuestro favor, con la general del derecho, para que nos compelan a todo lo que dicho es, por todo rigor de derecho y vía ejecutiva, y como si fuera por sentencia pasada en cosa juzgada. Que es hecha en esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, en veinte y tres días del mes de enero de mil y seiscientos y setenta y cinco años. Y yo, el escribano, doy fe que conozco a los otorgantes... José Quesada (rúbrica). – Rodrigo de Pereira (rúbrica).<sup>36</sup>

Se designaba oficiales a los aprendices que mediante el examen correspondiente demostraban oficio, tanto en la teoría como en la práctica. Entonces ya podían percibir un salario y firmaban contrato con el maestro que ellos mismos elegían; generalmente continuaban con quien habían crecido como aprendices y trabajaban en el taller o en los sitios que el maestro les asignara. El lapso en que se desempeñaban como oficiales duraba normalmente de uno a tres años, al cabo de los cuales podían solicitar al Cabildo su examen para ser maestros. El examen era público, ante los veedores, y consistía en demostrar, teórica y prácticamente, que ya se estaba capacitado para tener su propio taller.<sup>37</sup>

Por último nos encontramos con los aprendices, éstos eran, por lo general,

36 Del Hoyo, Eugenio, *op. cit.*, pp. 35-36.

37 Maquivar, Consuelo, *op. cit.* p. 40.

jovencitos que ingresaban al taller entre los nueve y los dieciocho años. Su periodo de aprendizaje variaba considerablemente según diversos factores, por ejemplo, la mayor o menor dificultad del oficio, la edad del que ingresaba al taller y, sin duda alguna, su propia habilidad para desarrollarse en la actividad. Los aprendices ingresaban mediante un contrato o escritura en donde se estipulaba que el dueño del taller se comprometía a proporcionar, además de la enseñanza del oficio, comida, vestido y lecho, dado que en pocas ocasiones hubo remuneración económica. Estos trabajadores laboraban directamente con el maestro, y éste decidía en qué momento eran aptos para obtener el rango de oficial.<sup>38</sup> Tal y como se puede percibir en anteriores líneas, todos los gremios seguían un mismo canon a la hora de aceptar en su taller a cualquier aprendiz. Con el siguiente documento nos daremos cuenta de lo antes expuesto:

Sean cuantos esta carta vieren, como yo, Agustina de Lapas, viuda, vecina de esta ciudad de Zacatecas, otorgo y conozco que pongo a oficio de platero a Pedro de Tejada, mi hijo [...] con Diego de Peñaranda, maestro de dicho arte [...] por tiempo de cinco años cumplidos [...] con las calidades y condiciones siguientes: [...] que dicho Diego de Peñaranda, se ha de servir del dicho mi hijo [...] para que le acuda en todo lo que fuere necesario, en su casa, y enseñarle el dicho oficio de platero [...] al tiempo de los dichos cinco años, le ha de dar oficial del dicho oficio, de manera que trabaje con cualquiera maestro [...] cumplidos los dichos cinco años, si el dicho Pedro de Tejada, mi hijo, no fuere oficial del dicho arte y oficio, de manera que gane jornal [...] como si fuera oficial del dicho arte...<sup>39</sup>

Como ya se pudo apreciar en ejemplos anteriores, el documento continúa con la obligación del maestro por mantener en buen estado de salud a su discípulo, adjudicándole responsabilidades de un padre al momento de permitirle la tutoría total del muchacho.

Es común que al momento de revisar los documentos nos encontremos con varias acepciones de lo que eran los plateros, por tanto se considera conveniente contemplar cada uno de estos diferentes conceptos para no caer en una mala interpretación respecto a artífices. Los plateros se especializaban según el tipo de trabajo realizado; así tenemos el artífice que «labra la plata», haciendo de ella varias cosas;

38 *Ídem.*

39 Del Hoyo, Eugenio, *op. cit.*, pp. 43-44.

«el platero de filigrana» que es el artífice que realiza sus obras a partir de hilillos sutiles de oro o plata, unidos y soldados con mucha perfección y delicadeza. El origen de estos personajes comienza en Filipinas: «el platero de lo grueso o de Mazonería», es el que labra obra gruesa; frontales, tabernáculos, etcétera; «el platero de oro», aquel que trabaja solamente en piezas de oro o joyas de piedras preciosas; «el batidor de oro o plata», es el que hace de oro o plata panes<sup>40</sup> para dorar o platear los retablos, marcos y otras cosas. Llámese así por hacerse a fuerza de batir el oro o plata con un mazo con que, a golpes, la va adelgazando. Llamado también batihoja o batifulla. Ahora bien, «el batihoja o batifulla» es aquel que bate cualquier metal hasta reducirlo a planchas u hojas muy finas, por el estilo de las de lata. Para finalizar nos encontramos con «el tirador de oro y plata», el que tenía por oficio batir y reducir el oro y la plata en hilo.<sup>41</sup>

#### VI—. EL TALLER DEL PLATERO

El maestro platero tenía su casa habitación, en la cual se ubicaba su taller-tienda. Para el caso de los plateros se les asignaban ciertas calles o plazuelas de la ciudad, a fin que ubicaran sus talleres y evitar con ello el fraude fiscal, vigilando que la plata y el oro usados fueran de la calidad requerida en las ordenanzas. En la ciudad de México en 1580 el Virrey Martín Enríquez de Almanza decidió que se reuniera y ubicara a todos los plateros en una de las calles más antiguas de la ciudad, la de San Francisco (Madero en la actualidad), bajo pena de ser multados, confiscarles su materia prima, privación del oficio y hasta el extrañamiento del reino hacia el infractor.<sup>42</sup>

La insistencia y la preocupación hacia el gremio por mantenerlo en un área bien delimitada se reafirmaron con el conde de Monterrey en 1595, el Marqués de Cadereyta en 1638, y por el Virrey Fuen Clara en 1746. Todas estas ordenanzas tenían un común denominador: congregar a todos los plateros en una sola calle para facilitar su vigilancia, certificar el correcto funcionamiento del taller-tienda, etc. Motivos a la par de estas ordenanzas fueron los de facilitar la compra-venta de

<sup>40</sup> Hojas muy delicadas que forman los batidores de oro, plata u otros metales a fuerza de martillo, y cortadas después en cuadritos, las guardan o mantienen entre hojas de papel, y sirven para dorar o platear «Panecillos de plata».

<sup>41</sup> Del Hoyo, Eugenio, *op. cit.*, pp. 137-146.

<sup>42</sup> Ruiz Medrano, Carlos Rubén, *op. cit.*, p. 15.

sus productos y evitar daños a los intereses del grupo, por «los oficiales rinconeros, intrusos y contraventores, incluso regatones que introducían al mercado local joyas y menajes [...] provenientes de otras regiones o del exterior».<sup>43</sup>

Para Zacatecas nos encontramos con el mismo fenómeno; es decir, la ubicación de los talleres plateros en un área muy especial de la ciudad, en las calles de Santo Domingo, Tacuba, la de San Juan de Dios, la del Conde de Santa Rosa, de los Zapateros, la de San Francisco y las plazuelas de San Agustín y de Villareal.

Por lo tanto podemos percibir que los talleres estaban distribuidos en varias de las arterias principales del Zacatecas virreinal; por ejemplo aquellos que se ubicaban en la Plazuela de San Agustín, pues de acuerdo con el Amaro, esta era «la mejor zona mercantil de la ciudad, pues alrededor de ella se encontraban el Parián —el mercado mercantil de la ciudad, pues alrededor de ella se encontraban el Parián—, pulperías diversas y, a un costado, la Casa de Ensaye de la plata».<sup>44</sup>

Ahora bien, ya que se habla de los talleres, en los documentos analizados se encontraron algunos inventarios de herramientas de platero; esto nos lleva a pensar nuevamente en la estricta vigilancia sobre este grupo; es decir, podemos plantear que existían estos inventarios de herramientas para prevenir el uso de maquinaria indebida en los talleres del platero. Algunos talleres, por ejemplo, tenían herramientas de fundición, así el platero ya no se obligaba a comprar la plata en la casa de fundición: se compraba en «bruto» y la procesaba en su casa. Obviamente aquí comenzaron algunos fraudes al fisco; por tanto no tardaron en tomarse medidas por parte de las autoridades. Claro ejemplo se da con el primer conjunto de ordenanzas de 1563 en donde se legisla la actividad del platero:

Que una vez remachada la plata, fuese fundida en la casa de fundición, ante el ensayador real [...] que todas las herramientas para la fundición de metales, las rieleras en que se habían de vaciar los crisoles y demás instrumentos, debían de encontrarse dentro de dicha casa, no pudiendo tener dichos artífices, bajo pena de perdimiento de la mitad de sus bienes y destierro perpetuo, en sus hogares fuelles ni forjas.<sup>45</sup>

Es muy común encontrar en estos documentos los mismos instrumentos para la

<sup>43</sup> Amaro Peñaflores, René, «Entre el gremio y la tradición: Los plateros zacatecanos en el siglo XVIII», en La Soldadera, *El Sol de Zacatecas*, Zacatecas, 2006, p. 5.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> Ruiz Medrano, Carlos Rubén, *op. cit.*, p. 11.

realización de sus obras; entre los más habituales: los taces de forjar o aplanar, los buriles, cinceles, martillos de cincelar, etc.

Cabe mencionar que en Zacatecas existieron artífices con trabajos de gran calidad. Es digno de mención el platero de mazonerías Epitacio Garavito que elaboró el baldoquino de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, que tiene 4.5 metros de altura; se especula que él también realizó la peana, el resplandor y la corona de «La Preladita» del convento de Guadalupe de Zacatecas.<sup>46</sup> Los trabajos de Diego de Contreras<sup>47</sup> entre los que destacan la elaboración de las lámparas de plata de la Cofradía del Santísimo Sacramento; el de Rodrigo de Pereira,<sup>48</sup> que realizó el baldoquín de plata para el adorno del Santísimo Sacramento de la iglesia parroquial de la ciudad; Marcos de Santillán<sup>49</sup> que elaboró un frontal de plata sobredorada del colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad.

Por otra parte contamos con la participación de maestros plateros en otros cargos importantes; por ejemplo, Juan de Ondarza<sup>50</sup> fue mayordomo de la cofradía de San Eligio y Juan de Ena<sup>51</sup> ensayador de la real caja.

Concluimos, pues, que la participación de estos artífices en el Zacatecas colonial fue substancial en la elaboración de objetos para espacios religiosos y en la actividad social de algunas cofradías, siendo, en este sentido, un grupo con movilidad económica y reconocimiento social en la ciudad.

## VII.— CONCLUSIONES

Para finalizar el presente trabajo, podemos mencionar que el grupo de plateros en la ciudad de Zacatecas realmente existió, si no conformado legalmente como un gremio, sí como un grupo importante de artesanos en el Zacatecas colonial, el cual se regía internamente como un verdadero gremio, siguiendo los preceptos y lineamientos que la disciplina contemplaba.

El hecho de no contar con un documento oficial que avale el nombre de gre-

46 Del Hoyo, Eugenio, *op. cit.*, p. 105.

47 *Ibid.*, pp. 6-7.

48 *Ibid.*, p. 25.

49 *Ibid.*, p. 57.

50 *Ibid.*, p. 101.

51 *Ibid.*, p. 100.

mio para este grupo de artesanos, no quiere decir que en Zacatecas no existió tal agrupación de tan noble arte; como muestra la serie de documentos presentados en el desarrollo del trabajo, contratos de platero, los que dan cuenta de que realmente existió una sociedad consumidora de productos de plata en la ciudad.

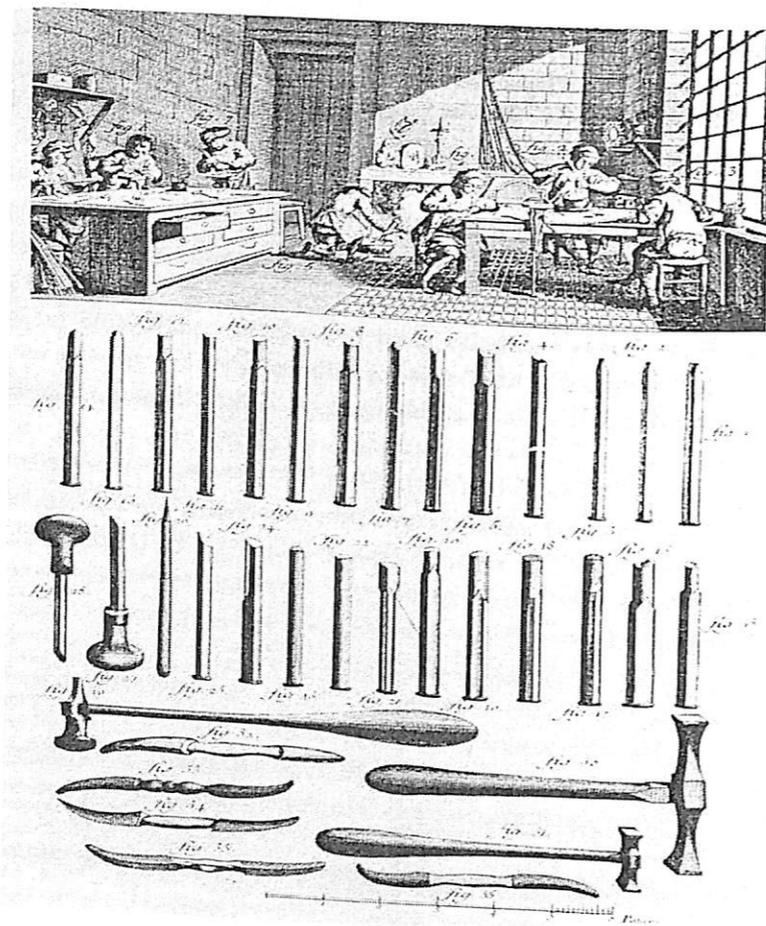
Es en los documentos de aprendiz donde se puede apreciar con mayor claridad que se seguían las pautas establecidas en general para el gremio de plateros, fórmula tan fascinante que se adoptaba al momento de establecer el «acuerdo» entre el maestro platero y el padre o la madre para dejar a su hijo en calidad de aprendiz, otorgándole al maestro responsabilidades que iban más allá del mero oficio, y delegándole las obligaciones de un padre. Aunemos a lo anterior los censos en los cuales se encuentran las ubicaciones de las tiendas-talleres.

Ahora bien, siendo un poco ambiciosos, podremos decir que también se seguían algunas de las ordenanzas estipuladas, puesto que se ubicaban a la mayoría de los talleres dentro de un área determinada, tal y como se manda en estas legislaciones. Por ende podemos deducir que este grupo se mantenía vigilado por las autoridades de la ciudad. Otro claro ejemplo es que una de las principales plazas, en donde se concentraban algunos talleres de platería, estaba ubicada justamente enfrente de la Real Caja.

Con el presente trabajo no se pretende encontrar el hilo negro acerca de los plateros en Zacatecas, solamente dar una breve lectura a ese mundo de artesanos coloniales no reconocidos como gremios, pero que tuvieron una participación importante en el desarrollo social y religioso, legando gran tradición y costumbre en el trabajo de los metales preciosos; arte que aún podemos apreciar en la actualidad en los talleres del centro platero de la ciudad.

De acuerdo a la educación forjada en las aulas, se nos enseña a ser creativos, proponer ideas y planteamientos en la disciplina, ser originales; pero cuando una frase está tan bien formulada y se adopta a las necesidades de lo que se pretende mencionar, me tomaré el atrevimiento de finalizar el presente trabajo, citando al Doctor René Amaro Peñaflores: «... los plateros zacatecanos, al margen o no de la formación de un gremio legal, existieron como corporación de uno de los oficios más relevantes del período Novohispano local».<sup>52</sup>

52 Amaro Peñaflores, René, *Entre el gremio y la tradición: Los plateros zacatecanos en el siglo XVIII*. Versión condensada de la ponencia presentada el 19 de octubre del 2006, durante el Segundo Festival de la Ciudad de Zacatecas, organizado por la Asociación de Historiadores «Eliás Amador». A C



## VIII.— GLOSARIO

**Ácido bórico**

Se pasa a pincel sobre partes pulidas cuando se desea evitar que se pierda el brillo.

**Ácido sulfúrico**

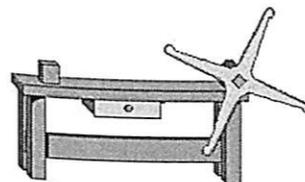
Con agua, se usa como blanqueo de los metales y para eliminar restos de bórax.

**Bala de grabado**

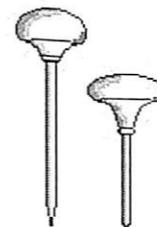
Herramienta que gira sobre un aro de cuero. Posee un soporte con breca donde se pegan las piezas a grabar.

**Banco de estirar**

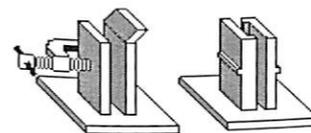
Herramienta de origen antiguo que, colocada la hilera o trefila, se usa para estirar caños y alambres.

**Buriles**

Herramientas de acero, de distintos cortes, para grabar sobre metales.

**Carceleja**

Molde en el que se vuelca el metal fundido para formar una plancha.



**Cinceles**

Hierros de distintas medidas y formas usados para cincelar o repujar.

**Crisoles**

Son de material refractario y de distintos tamaños y formas. Sirven para fundir metales.

**Imán**

Se usa en el oficio del platero para eliminar restos de hierro de la limadura de la plata, oro u otros metales.

**Maceta de cincelar**

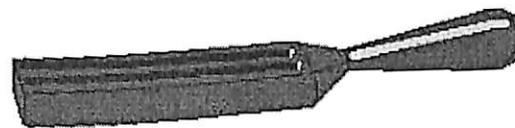
Martillo pequeño, de características especiales, usado para cincelar.

**Maceta de madera**

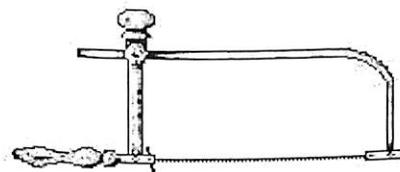
Debe ser de madera dura y se usa para comenzar el proceso de aplanado de una pieza.

**Rielera**

Trozo de acero con moldes alargados de distintos espesores para hacer rieles.

**Sierras**

Son especiales para platería, de muy poco grosor. Hay de distintos espesores para cada uso.

**Tas**

Trozo de acero, con sus caras pulidas, para aplanar metales.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Los Annales y la historiografía francesa. Tradiciones críticas de March Bloch a Michel Foucault*, México, Quinto Sol, 1996.
- Amaro Peñaflores, René, *Los gremios acostumbrados, los artesanos de Zacatecas 1780-1870*, Zacatecas, Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- Anderson, Lawrence, *El arte de la platería en México*, México, Porrúa, 1956.
- Bakewell, P. J., *Minería y sociedad en México colonial, Zacatecas 1546-1700*, México, FCE, 1997.
- Cardoso, Ciro y Pérez, Brignoli, Héctor, *Los métodos de la historia, introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*, Grijalbo, México, 1977.
- Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España*, México, EDIAPSA, 1954.
- Hoyo, Eugenio Del, *Plateros, plata y alhajas en Zacatecas*, Zacatecas, Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986.
- Le Goff, Jacques; Chartier, Roger y Revel, Jacques (Dirs.), *La nueva historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, s/f, (Las enciclopedias del saber moderno).
- Maquivar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepozotlán*, México, INAH, 1995.
- Mindek, Dubravka, *Fiestas de gremios ayer y hoy*, México, CONACULTA, 2001.
- Ruiz Medrano, Carlos Rubén, *El gremio de plateros en la Nueva España*, Col. Cuadernos del Centro, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2001.
- Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Jus, 1960.
- Maza, Francisco de la, Párdinas Illánz, Felipe, *et. al., Cuarenta siglos de arte mexicano*, Herrero, t. II, México DF, 1981.



Victor Blanco  
Platería  
Canon EOS Rebel XT

FERNANDO PIÑA PINEDO

*Las máscaras del coloquio.  
Arte, tradición y fe*



Miriam del Rocío Haro Carrillo  
*La naturaleza hecha tradición*  
Cámaras réflex: Canon Eos y  
Rebel 2000.

I—. INTRODUCCIÓN



pretende, a través del presente trabajo, dar a conocer el estado que guardan las artesanías que forman parte de la tradición popular y religiosa, cuyos autores, artistas en toda la extensión de la palabra, permanecen ocultos en el contorno rural del suelo zacatecano, y cuyas obras enfrentan una extraña contradicción: no trascienden mas allá de los límites regionales, por más que los medios audiovisuales de comunicación las llevan a los hogares de cientos de paisanos avecinados a lo largo y ancho del país del Norte.

Estos artesanos hacen posible las celebraciones sacramentales, arraigadas en varias comunidades del municipio de Valparaíso, y en dos de sus barrios; fiestas de carácter religioso, que parte ahora del acervo cultural del pueblo valparadisense, debido al fervor y al tiempo histórico que han acumulado desde que comenzaron sus representaciones. A estas festividades se les conoce como «Coloquios», o bien «Pastorelas» en otras regiones del país.

El Coloquio que más se representa pertenece al género pastoril, adquiriendo el nombre popular de «Los Siete Vicios», que aluden a los Pecados Capitales. Con el objeto de interpretar, de la mejor manera, a cada uno de estos ángeles en desgracia, el actor utiliza una máscara de madera labrada a mano.

Estas obras de teatro se representan al aire libre en escenarios improvisados, procurando que exista un altar para el Santo Patrón de la comunidad o del barrio, al que se ofrece la obra.

Coloquios y pastorelas surgen en la época de la colonización de América, a inicios del siglo XVI. Tomando como antecedente la representación plástica de los indígenas sobre los ritos sacramentales con que honraban a sus deidades, las órdenes religiosas que arribaron a nuestras antiguas tierras provenientes del viejo continente, fueron sustituyendo poco a poco estos ritos paganos por obras de teatro evangelizador, método eficaz para la enseñanza de la historia sagrada.

Lo que surge en un inicio con fines de evangelización se ha conservado hasta nuestros días, perdiendo con el paso de los años su carácter religioso y adquiriendo un carácter popular. La forma y condiciones de representación han evolucionado con el paso inevitable de los años: el vestuario y la música se han adaptado a las condiciones de la época.

En los inicios, los sacerdotes seleccionaban indígenas para interpretar a los personajes de las obras. En la actualidad la iglesia católica tolera la fiesta pero se desliga completamente de su organización, quedando ésta a cargo de una o varias personas

del barrio o la comunidad, responsables de buscar a los actores, recaudar el dinero para la compra de pólvora, pago de la música, entre otros.

Debo manifestar que para realizar el presente trabajo, fue necesario sortear varios obstáculos; el primero: el tiempo reducido, debido principalmente a que conocí la convocatoria muy tarde. Por otro lado, no existen fuentes bibliográficas: poco o nada se ha escrito acerca de estas festividades, razón por la que la mayor parte de mi investigación fue de campo, dándome a la tarea de visitar a diversos protagonistas de los coloquios y pastorelas, limitándome a tomar notas de las conversaciones con ellos. El trabajo va enfocado a las máscaras utilizadas en pastorelas y coloquios, tratando de explicar el papel que desempeña en las tradiciones populares de nuestro municipio. Las máscaras del coloquio, una extraña combinación de arte, tradición y fe.

## II.— ANTECEDENTES

En el territorio que ocupa el municipio de Valparaiso, se celebran más de una docena de obras de teatro de carácter religioso, pero con un toque popular. Entre pastorelas y coloquios podemos enumerar los siguientes:

FECHA	LOCALIDAD	COLOQUIO O PASTORELA
19 DE MARZO	CRUCES	"SIETE VICIOS"
19 DE MARZO	LA FLORIDA	"SIETE VICIOS"
3 DE MAYO	POTRERO DE GALLEGOS	"SIETE VICIOS"
3 DE MAYO	SAN MARTÍN	"SIETE VICIOS"
3 DE MAYO	PEÑA BLANCA	"SIETE VICIOS"
3 DE MAYO	RANCHITO DE LA SANTA CRUZ	"ADÁN Y EVA"
3 DE MAYO	ROMERILLO DEL SUR	"LOS TRES REYES"
15 DE MAYO	CÓCONOS	"SIETE VICIOS"
18 O 24 DE MAYO	SANTA ANA DE ARRIBA	"ADÁN Y EVA"
	VICENTE ESCUDERO	"EL CUERPO Y EL ALMA"
	VICENTE ESCUDERO	"LOS TRES REYES"
	LOBATOS	"MISERICORDIA"
13 DE JUNIO	SAN ANTONIO DE SAUCEDA	"ADÁN Y EVA"
24 DE DICIEMBRE	BARRIO DE LOS BARRIOS	"SIETE VICIOS"

## III.— EL ARTE

Desde muy pequeño acompañé a mi padre a los ensayos del coloquio; él participaba en uno denominado «Adán y Eva», fiesta en honor a la Santa Cruz, a celebrarse el día 3 de mayo en uno de los barrios más antiguos de esta cabecera municipal. Cuando estuve en edad, pude participar, y a la fecha sigo participando. Sin embargo, fue hasta el año 2000 en que, motivado por la invitación que me hizo el organizador de la fiesta en la comunidad de Santa Ana de Arriba, pude observar de cerca a los actores colocar sobre su cabeza máscaras de madera revestidas de pólvora, primer acercamiento por el que acabé maravillado por esta tradición, pieza fundamental de la cultura religiosa y popular de mi tierra.

Dentro de los personajes que contemplan las pastorelas y los coloquios, encontramos los Siete Pecados Capitales, conocidos dentro de la corriente del teatro evangelizador como los Siete Vicios. Estos personajes, al entrar en escena, portan en su cabeza máscaras de madera con cuernos de venado o estacas del mismo material, a los que se amarra una vara de jálal con dos ruedas de carrizo en sus extremos: la vara y las ruedas van revestidas de pólvora, chispas de colores y cohetes; los siete vicios bailan al ritmo que les marca el tamborazo.

Las máscaras tienen diversas formas: cabezas de marrano, vaca, venado, perro y otras figuras de animales, excepto la máscara de la Pereza, el séptimo vicio, cuya forma corresponde al rostro de una mujer muy coqueta y bien arreglada. Otra máscara es la del ermitaño, utilizada sólo en pastorelas; es un rostro de un viejo con barbas canas y largas, personaje cómico por su picaresca escondida bajo la oración y el ayuno.

Las máscaras de los Siete Vicios llevan un sombrero que les permite proteger la cabeza de los restos de cartón que salen disparados con fuerza al explotar el cohete.

El material para hacer las máscaras es el colorín, árbol que crece en estas regiones y cuyo fruto (también conocido por el mismo nombre) se asemeja a los frijoles; con los colorines se decoran las vestimentas de algunos danzantes y suele ser también un juguete, toda vez que al ser frotado en superficies ásperas se calienta para embromar a quien pueda al ponerlo en contacto con su piel. La madera que se obtiene de este árbol, ya seca, es muy blanda y muy liviana, facilitándole el manejo al artesano que la trabaja, como al actor que la lleva sobre su cabeza.



en serie no es su método de trabajo, sólo realiza lo que le van encargando; aun si encuentra materia prima y su mente creadora lo inspira, realiza artesanías que se guardara para él, pero son contadas. Trabaja también la vaqueta, realiza morrales, monturas y otros detalles utilizados por campesinos de la región.

Lamentablemente, al no tener descendencia, el oficio de don Rafael (el labrado de madera), lo acompañará a la sepultura: no hay en todo Valparaíso una sola persona interesada en aprenderlo, por lo que el día que el muera, Valparaíso perderá a un artista invaluable que ha pasado desapercibido para muchos, especialmente para las autoridades, sin saber que sus artesanías bailan cada tres de mayo o, mejor dicho, en cada fiesta patronal del municipio.

Ya señalamos que las máscaras son importantes en la tradición y fervor de la región, pero no lucirían sin la pólvora, realizada por un artista de la pirotecnia.

Anacor Betancourt Cataño, se dedica a la Pirotecnia, aprendiendo el oficio a la edad de diez años, bajo la supervisión de su abuelito el señor Rito Betancourt, encargado de realizar la pólvora para las distintas fiestas religiosas y patronales de este rincón del suelo zacatecano.

Don Anacor nos comenta que sin la pólvora la máscara no es nada, igualmente sin máscara la pólvora no puede lucir, se complementan, la máscara aparte de la función que tiene de dar identidad al personaje que se representa, tiene otra función importante: proteger al actor de los golpes que pudiera ocasionar la explosión de la pólvora y con ello el despido de residuos de cartón utilizados en esta actividad.

Por lo regular la máscara que se utiliza es la de colorín, aunque también las hay de Sauz y de Mezquite, pero éstas no son muy manejables por lo pesadas que resultan para quienes las usan. El colorín, a pesar de ser una madera frágil, protege muy bien, aunque en ocasiones resulta dañada por los impactos del cartón: se perfora; no obstante los golpes nunca llegan al rostro del actor.

Don Anacor me explica que ha conocido una infinidad de máscaras: desde la cara cómica del ermitaño hasta el rostro de la mujer hermosa representando a la Pereza; hay otras con aspecto de vaca, cochino, con aspecto feroz como el del lobo, entre otras; las conoce porque elabora la pólvora para los más de una docena de coloquios que se realizan tanto en Valparaíso como en Huejuquilla el Alto.

Don Anacor es capaz de reconocer una máscara con sólo mirarla: sabe de quién es y cuál personaje se interpreta con ella.

En su taller, ubicado a las afueras de la cabecera municipal, trabaja con su hijo

quien ha aprendido los secretos de la pirotecnia, preparando, previo a las festividades religiosas, los diferentes estilos de pólvora que han de utilizarse llegado el día de la quema. Don Anacor, con su hijo Esteban, su cuñado Faustino y su sobrino Israel, solicitan a los cómicos que lleven sus máscaras temprano para amarrarles la pólvora; para ello utilizan hilo hilaza, y varas de jaral con ruedas de carrizo en sus extremos, elaboradas con anterioridad. Éstas se colocan en los cuernos de venado o en las estacas, y se amarran de forma que den seguridad a quien porte la máscara.

Preparado para el momento en que Luzbel manda llamar al vicio, con un grito fuerte y con coraje: «¡SOBERBIA!»; el de la máscara, atada del cinturón con una correa de cuero de res, brinca al escenario mientras don Anacor o uno de sus ayudantes, con un tizón enciende la mecha, mientras el tamborazo toca una de las piezas favoritas de estos extraños seres surgidos de un infierno ficticio, al ritmo de «Diablos Fuera». Luego bailan y brincan sobre el escenario ante la mirada atónita del público que presencia esta fiesta de carácter religioso y tradicional. Es tal la habilidad del actor, que la explosión de un cohete se da a la par que el brinco del espectro endemoniado que sabe muy bien tanto el momento en que explotará el cohete, y la dirección que tomará, evitando, con un movimiento simple de media, ser lesionado por la pólvora. Don Anacor debe estar al pendiente. A veces es tanta la adrenalina que el actor pierde noción del lugar en que se encuentra, pudiendo caer del escenario; entonces él, don Anacor, o uno de los compañeros actores, le dan un simple empujón para guiarlo al centro del entablado. Se da el caso de que, si un cohete truena demasiado cerca de la máscara, se puede cortar la mecha. Entonces los polvoreros, sin importar el peligro, se acercan al demonio, con tizón en mano, para volver a encender las ruedas de carrizo. Es un espectáculo que hace del tiempo un fragmento, pero el que trae máscara y pólvora termina cansado, halando aire para estabilizar corazón y pulmones. También se han dado casos en que el actor cae desmayado, debido a la falta de oxígeno: la máscara no permite respirar con normalidad.

En el ambiente se palpa la emoción: los músicos entonan una Diana para el actor mientras las palmas se funden en fuertes aplausos. El olor de la pólvora quemada, la adrenalina recorriendo el cuerpo de actor y espectador, los nervios del siguiente Vicio y uno que otro trago de tequila para dar valor. Éxito de la fiesta: objetivo cumplido. Se espera siempre que todo se desarrolle con normalidad, pero la pólvora es para los diablos, y pronto deja ver sus estragos: un pedazo de cartón se introdujo por un hueco de la máscara que simula los ojos, pegando en el pómulo del intérprete, zona delicada y escandalosa. De momento creemos que es algo gra-

ve por la sangre que escurre sobre la mejilla, pero no es momento de atenderse; la máscara se retira, los polvoreros la solicitan para amarrarle la nueva carga, se siente la tensión, el actor se niega a hacer atendido, sólo vocifera con desdén «*al que anda en medio algo le ha de tocar*», otro le señala: «*son los pecadillos*», y la fiesta vuelve a la normalidad, nada ha pasado, la sangre se ha detenido y la Soberbia se prepara para el siguiente son.

Y así va don Anacor de fiesta en fiesta, recomendándose con su trabajo, al grado que hay actores que señalan: «si no es pólvora de con Anacor no voy». Ahora no únicamente trabaja en el municipio, sale a otros incluso de Jalisco, donde año con año lo buscan por la satisfacción que deja su trabajo.

Otra máscara utilizada es la del ermitaño, personaje que causa gracia, finalidad que dentro de las pastorelas persigue el viejo pícaro y sinvergüenza: la comicidad, las travesuras son parte de su argumento. Se sabe que los ermitaños viven en ayuno y oración, guardando ciertas reglas y son reservados. En cambio, el ermitaño de la pastorela es un pícaro que baila y come rompiendo todas las reglas que debe guardar, incluso es inducido por Luzbel para que se «robe» a una de las pastorcillas.

Lamentablemente las máscaras de madera que utilizaba el ermitaño se han guardado y quedado en el olvido. El látex y la producción en serie se han encargado de reemplazarlas. Sin embargo, no han logrado igualar su calidad: al pueblo le gusta deleitarse con un vestuario original y rechazan un poco este tipo de máscaras. Fabricada también de colorín, con un costal deshilado forman los bigotes y las enormes barbas de ésta. En la pastorela, el personaje del ermitaño es continuamente molesto por los vicios, por lo que su máscara debe estar bien sujeta, de lo contrario podría perderla. En las luchas que sostiene con los demonios, su defensa es una cruz hecha de colorín, sujeta a un rosario cuyas cuentas son del mismo material; complementan el vestuario un enorme sombrero y una larga chaqueta.

Don Anacor me comentó que además del señor de Potrero de Gallegos existen otras personas en las comunidades de San Martín y San Antonio de Sauceda, que también elaboran máscaras. Dice que no son igual de bonitas que las de la comunidad de El Potrero. Desafortunadamente la falta de tiempo no me permitió visitar a las personas de tal comunidad para conocer su trabajo; investigué únicamente a aquellas que no cobran por las máscaras, y que hacen exclusivamente para los coloquios.

Una contradicción que no puedo aclarar y definir con exactitud, es el hecho de que, entre más fea esté la máscara, más bonita resulta para el fin que persigue. Trataré de explicarlo. Al ser utilizadas para interpretar personajes malvados, parte

de la personalidad de Luzbel, deben transmitir hacia el público cierto horror, ser desagradables y en cierto modo producir repudio, combinado con temor. Al lograr el cometido, decimos que el artesano elaboró una verdadera obra de arte, producto de la dedicación y de cuidar hasta el mínimo detalle del acabado, destacando los rasgos que identificarán la máscara como un elemento maligno al servicio de Lucifer. Desde el labrado hasta la pintura, el autor debe ser cuidadoso: con ella es que transmite inspiración a quien la porta, logrando que el actor profundice en la mente del espectador, el que por un momento se trasladará hasta el propio infierno.

Como se ha señalado, el papel que tiene la pólvora es fundamental; al venir los vicios del infierno, éstos tienen que salir en llamas, y la pólvora simula el fuego infernal al que fueron condenados. Dado lo anterior, es imposible concebir una máscara sin pólvora.

#### IV.— TRADICIÓN Y FE

La máscara que se utiliza tanto en pastorelas como en coloquios, tiene una doble finalidad: proteger a quien la usa y proveerlo de cierta personalidad, según el personaje al que interpreta. En diálogo con Juan Castañeda Castañeda, persona que durante catorce años ininterrumpidos ha interpretado a diversos Vicios, me ha dicho que la máscara es necesaria para interpretar el papel de «chamuco», máscara que a la hora de salir a escena, automáticamente lo transforma: ya no es él, Juan, sino el personaje que interpreta, enfocado a la tradición del coloquio.

Por su parte el profesor Rigoberto López Nava, da a entender que todos los seres humanos tenemos algo de maldad, a la que logramos de algún modo dominar. Para él, la máscara le permite sacar esa maldad que lleva adherida a la personalidad, porque tal vez sin las máscaras no se atrevería a representar el papel. La máscara, pues, es el medio para expresar algo, desde el momento que se elige el personaje y el argumento. Podemos presumir, entonces, que ocultos en nuestra personalidad llevamos los siete pecados capitales, y que uno de ellos sobresale o domina a los demás.

Tanto Juan como Rigoberto coinciden en que la máscara iguala al personaje que se interpreta, que los detalles que las distinguen se identifican con uno de los vicios, y ambos manifiestan que no sería lo mismo si se intercambiaran las máscaras, pues la identidad que proporciona la máscara es de vital importancia para que las cosas salgan de la mejor manera posible.

Juan también señala que su máscara la utiliza alrededor de dos o tres veces por



de quemadas, son impactos de fragmento de cartón que llegan, incluso, a quedar prendidos de la piel.

También se da el caso (como ejemplo la comunidad de San Martín), que una familia se encargue de pagar toda la pólvora, rolándose esta obligación año con año, pagando más de 20 mil pesos. Y, según tengo entendido, hay varios años futuros que han sido ya apartados.

En otros casos existen patrocinadores, principalmente paisanos que residen en el vecino país del Norte, que año con año sienten la obligación de mandar dinero para que se realice la festividad en el lugar de donde son oriundos.

Últimamente el gobierno municipal ha contribuido un poco, aportando cantidades que van desde mil hasta cuatro mil pesos; pero esto en la historia reciente. Se han mostrado un poco interesados, contribuyendo con su pequeño grano de arena para preservar estas tradiciones de cultura religiosa. Para lograr el apoyo, fue necesario hacer del conocimiento de la autoridad que el coloquio del barrio del rancho de la Santa Cruz, se realiza desde el año de 1850, es decir desde hace ciento cincuenta y siete años.

Tradición arraigada en el corazón del pueblo de Valparaíso, muchos de los que participan en la actualidad en pastorelas y coloquios, lo hacen porque algún familiar lo había hecho anteriormente. Podemos decir que la fe es la encargada de sembrar la semilla que, una vez que germina, la tradición se ha encargado de madurar. Todos los involucrados en la fiesta lo hacen con fe; y tal vez sin percatarse han alimentado una tradición que, contrario de lo que parece, cada vez sus raíces son más profundas, difícil de arrancar del culto popular.

Por otro lado, pensándola como cultura heredada, hay quienes la critican, señalando que al exponer de esa manera su cuerpo y ser continuamente lastimados por los ataques de la pólvora, la fe se convierte en un fanatismo religioso. Al respecto puedo manifestar, sin temor a equivocarme, que los actores encargados de interpretar los Siete Vicios, demuestran su devoción desde el momento en que se atreven a participar, encomendándose al supremo Ser, solicitándole «los saque con bien», y pidiéndole licencia para volver al siguiente año. Fanatismo sería buscar lastimar a terceros a través de esta actividad, por lo que no encuadra dentro de la tradición. Los actores son diablos por una noche y no se aferran a interpretar su personaje durante el resto del año; son personas normales que trabajan y tienen las mismas necesidades que el resto del pueblo. Lo que quiero decir es que fanatismo sería creer realmente que se encuentran al servicio de Luzbel. Sostenemos que se trata de una fe convertida en tradición, por la creencia que tienen las personas de

que son servidores del Señor, y que a través de ellos se está enviando un mensaje al pueblo, un mensaje dirigido a evangelizar como en los inicios. Ya señalamos que los actores sufragan sus propios gastos, pero no sólo es dinero, es tiempo, es esfuerzo por memorizar un argumento, es vencer el temor de presentarse ante el público; por tal considero que se trata de una fe con bases sólidas y firmes, difícil de arrancar del corazón de los actores aficionados.

Un hábito alimentado por la fe, del que ha sido el pueblo en su fervor religioso el encargado de preservarlo ante la mirada indiferente de las autoridades, alejadas de este culto popular y cultural, heredado por nuestros antepasados.

En el mismo sentido, las diversas autoridades no se han preocupado por rescatar estas artesanías que en algunos casos se destruyen o quedan en el abandono, y peor aún: no se dan a conocer, en detrimento de las generaciones futuras que no podrán conocerlas, perdiendo algo de la historia de la tierra que los vio nacer.

Podemos inferir que todo artista debe buscar las oportunidades, éstas no llegan por sí solas; sin embargo, no puedo concebir el hecho de que don Rafael Rivas Gallegos, un anciano de ochenta y dos años de edad, cuyo taller se encuentra en una pequeñísima pieza de dos por tres metros, en una casa enclavada en una comunidad rural, perteneciente a un municipio vasto en cultura pero sin la oportunidad de demostrarlo, tenga la posibilidad de dar a conocer sus trabajos. Él, que trabaja por necesidad, que busca la forma de vivir sin importarle su edad, me mostró reconocimientos recibidos de las autoridades, pero que no le quitan el hambre ni le solucionan sus problemas económicos. Tal vez, sus obras puedan perdurar si se conservan en algún museo o casa de cultura, pero si nadie se preocupa por rescatarlas, acabarán destruidas o en colecciones de particulares, privando con ello al mundo de estas obras de arte. Sus trabajos se conocen porque lo han recomendado, y su existencia se divulga sólo de voz en voz.

Sugiero al Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas, aunque no es el tema, que salgan en busca de estos artistas perdidos en el medio rural, y cuyas obras pasan desapercibidas; tal vez si no se hace con tiempo y no se rescatan, llegará el día en que coloquios y pastorelas se representen sin esas máscaras que le dan esencia, y, por consiguiente, se pierda el interés en estas festividades, acabando con una tradición arraigada y con raíces sólidas y profundas que pueden ser cortadas de tajo si no tomamos las medidas pertinentes en estos momentos.

No deseo que mi trabajo se tome como una crítica, se trata de un llamado a tiempo para preservar parte de las artesanías y con ellas las tradiciones, que perderían su razón de ser sin estos valiosísimos objetos que sólo unos cuantos pueden elaborar.

Antes de concluir, quiero manifestar que para cumplir con uno de los requisitos marcados en la convocatoria, acudí con el señor Hilario López, para que me permitiera tomar algunas fotografías de las máscaras que posee, y que fueron elaboradas por don Rafael. Según don Hilario, después de cada coloquio, él se da a la tarea de reparar las máscaras que resultan dañadas, debido principalmente a que la pólvora las perfora; los huecos son resanados con aserrín y pegamento, y tras lijar y pulir la zona, están listas para pintarse nuevamente. Me platicó don Hilario que en ocasiones la pólvora pega de lleno en la máscara y les zafa las orejas, y él se encarga de buscar el medio para ponerlas nuevamente en su sitio, logrando con ello darles vida a las máscaras que tiene en su poder, y que son utilizadas año con año en la pastorela que se representa en el Barrio de los Barrios.

Sobre la posibilidad de que coloquios y pastorelas no se representen más en nuestro municipio, don Anacor me comentó que hay comunidades como Peña Blanca, donde literalmente no hay habitantes, pero que para el 3 de mayo llegan de Estados Unidos para sin ensayo previo llevar a cabo la festividad.

Por otro lado, y más en la cabecera municipal, existe un empuje fuerte de nuevas generaciones, encausadas por algunos profesionistas; por ello es posible que tengamos estas tradiciones que alimentan el entorno cultural del pueblo. Aunado a ello, hay niños que también tienen participación en pastorelas y coloquios, y a medida que crecen se les brinda la oportunidad de interpretar un papel acorde con su edad.

Esperamos de igual forma que las autoridades se involucren en la defensa de estas tradiciones, logrando con ello preservar el acervo cultural, patrimonio del pueblo y por el que todos estamos obligados a velar.

#### V—. LAS MÁSCARAS TRADICIONALES, ALMA DE PASTORELAS Y COLOQUIOS

A lo largo del presente trabajo hemos observado la importancia que tienen las máscaras dentro de las celebraciones sacras, esencia de las fiestas tradicionales, pues es imposible concebir un coloquio o pastorela omitiendo la aparición de estos seres que se cubren el rostro y reflejan, a través de la máscara, el lado oscuro del ser humano. Lo que nace en un inicio como simple artesanía, se ha convertido, con el paso de los años, en un preservador de tradiciones: se trata del alma de la fiesta; sin ellas, estaríamos destinados a observar el ocaso de lo que fue en su momento el teatro evangelizador.

La máscara no es una parte del vestuario, es la que le da identidad al personaje representado; no es tampoco una decoración prescindible, es la trasmisora de la maldad, la que hace creer al espectador que en la tierra existe un pequeño infierno. De igual forma no es posible concebir a un ermitaño sin máscara, ésta le provee de cierta gracia, sin la cual sus diálogos carecerían de sentido, y no serían captadas la picardía y sencillez del personaje.

Entonces, la máscara crea un vínculo entre personaje y público, es la encargada de crear la fantasía requerida para el teatro; no tendría sentido presenciar puestas en escena si se asiste predispuesto a no utilizar la imaginación, pues los actores se esfuerzan por dar vida a un personaje salido del mismo infierno. Es ésta la función de máscara y pólvora: ayudar al espectador a imaginar, a creer por un momento en lo que sus ojos presencian.

#### VI—. CONCLUSIÓN

La fabricación de las máscaras está al filo del abismo, tiene un destino incierto; el artista ha sido atacado por el tiempo, enemigo ineludible de la salud y de la fuerza; es de lamentarse que su técnica no haya sido legada, por lo que el labrado de la madera no tiene un futuro consolador. Resta aprovechar y cuidar las obras que ya existen en una lucha contra el tiempo y el deterioro natural que sufren por el uso: los ataques de la pólvora son inevitables, y llegará el momento en que se vuelvan obsoletas e inservibles.

Por lo pronto, las Máscaras elaboradas por don Rafael continuarán bailando al son del tamborazo en cada fiesta religiosa que se celebre en nuestro municipio, mientras que la pólvora cumpla con su cometido y su estruendo se escuche hasta altas horas de la madrugada, perforando máscaras y rompiendo vestuario y la piel de los actores.

Por otro lado, la fe y la tradición se funden en estas artesanías que representan un acervo cultural invaluable, parte de la identidad de nuestro pueblo relegado, olvidado culturalmente. La mayoría de las actividades se concentran en otras ciudades, y estos artesanos rurales están destinados a pasar desapercibidos, a ser olvidados, debido a que sus productos nunca han sido valorados como verdaderas obras de arte, máscaras que se encuentran colgadas en alguna pieza de una comunidad aferrada a una tradición heredada por los antepasados; tradición arraigada no fácil de erradicar, y que se mantiene en pie de lucha, enraizada por la fe, combinación fuerte al igual que máscara y pólvora.

Las máscaras del coloquio: arte, tradición y fe, que subsisten aferrándose a un pasado con mucho presente, cultura regional olvidada por autoridades y rescatadas por el fervor popular y religioso, herencia generacional pero con futuro incierto. Se vislumbra su continuidad con la participación de profesionistas que se empeñen en conservar lo que padres y abuelos regaron con el cuidado y esmero necesarios. Pero se prevé su desmoronamiento por la falta de artesanos: ¿quién labrará la madera a la muerte de don Rafael? ¿De dónde se obtendrán máscaras cuando se destruyan las que se usan actualmente? No lo sabemos, pero estamos a tiempo de rescatar una tradición religiosa y añeja que ha sobrevivido a pesar de la modernidad.

Sólo resta añadir algunas modestas propuestas que, de valorarse, pueden ayudar un poco a la conservación de una de las artesanías del México provinciano, y de atenderse, se produciría un grito de alarma frente a las nuevas costumbres, rescatando el patrimonio cultural zacatecano.

1.— Los responsables de conservar y estimular el desarrollo artesanal y cultural en el estado, deben descentralizar su actividad y volver los ojos hacia el ámbito rural, debido a que varios artistas que residen en él, pasan desapercibidos, privando a gran parte de la sociedad del disfrute de verdaderas obras de arte, sólo apreciadas en algunas regiones del estado.

2.— Buscar los medios para establecer algunos cursos, en este caso de labrado de madera, aprovechando la experiencia de artesanos y su disponibilidad para heredar el oficio: ellos son los principales interesados en la preservación de las labores que desempeñan.

3.— Es importante la coordinación en los diversos niveles de gobierno, a efecto de que las tradiciones sean conservadas como un patrimonio cultural del pueblo y para el pueblo, y de ser posible difundirlas allende las fronteras municipales.

4.— Estimular de cierto modo a todo aquel que se involucre en la elaboración de las artesanías, y, de igual forma, a aquellos por cuyo medio se dan a conocer, teniendo como antecedente que tanto artesano como quien promueve las artesanías, se complementan: el uno como creador de la artesanía, el otro como medio para darlas a conocer.

5.— En el supuesto de que ninguna de las propuestas anteriores fuera viable, se sugiere rescatar algunas artesanías para su conservación en los lugares y medios adecuados, evitando con ello su deterioro o destrucción.

## FUENTES

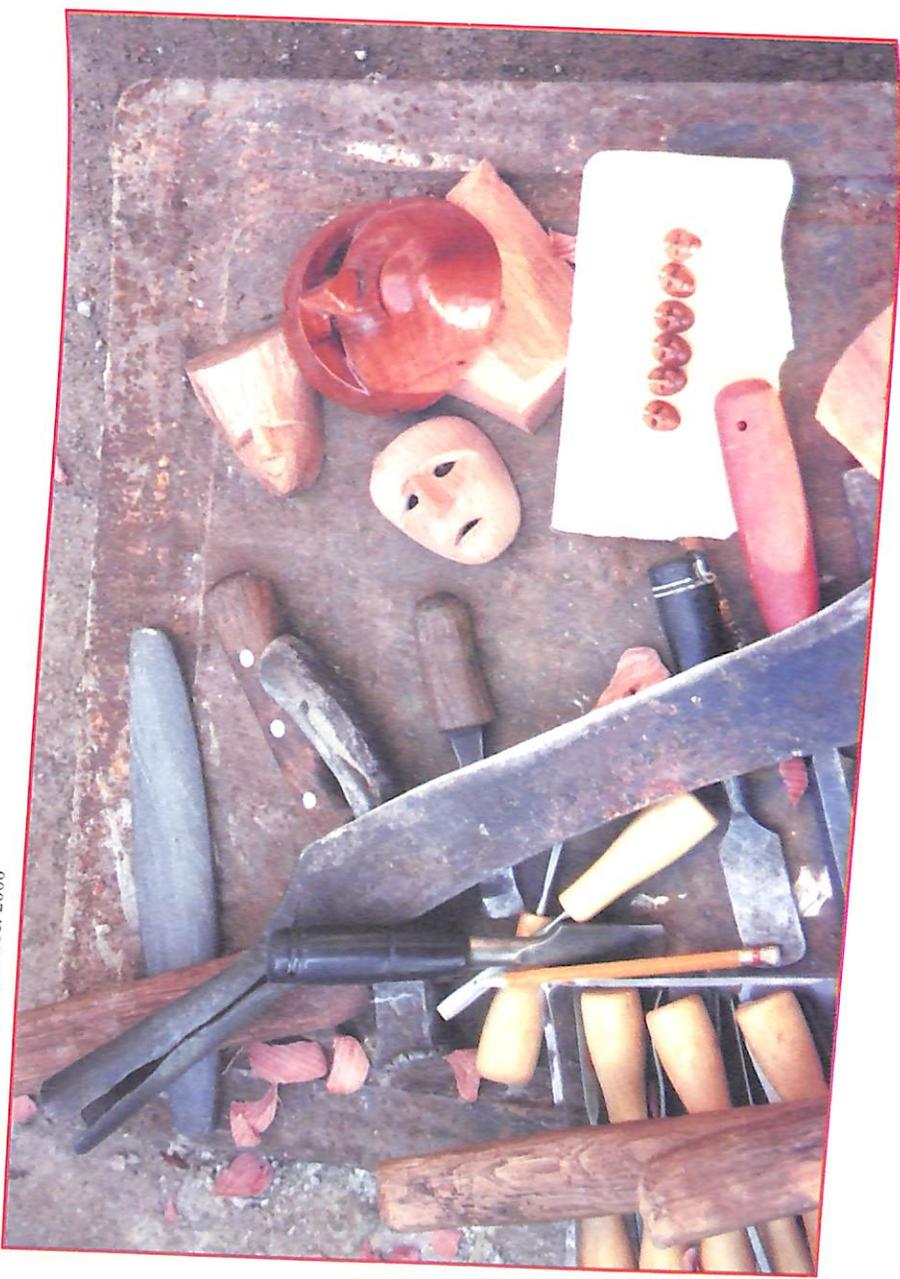
### Páginas WEB consultadas:

1. *Las pastorelas*, <http://www.churchforum.org.mx/info/liturgia/navidad/pastorelas.htm>, consulta: miércoles 6 de febrero de 2008.
2. *Las pastorelas*, [www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1885-Las-pastorelas](http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/1885-Las-pastorelas), consulta: miércoles 6 de febrero de 2008.
3. Méndez Aquino, Alejandro, «el teatro del siglo XVI a la mitad del siglo XX», en *Historia del Arte de Oaxaca. Colonia y Siglo XIX*, Gobierno del Estado de Oaxaca, v. II, pp. 347-352, 1997, citado en <http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/LITERATURA/teatro/teatro-main.html>, consulta: miércoles 6 de febrero de 2008.
4. Ramírez, Rocío, *Las pastorelas mexicanas, una mezcla de tradición y picardía*, <http://latino.msn.com/especiales/fiestas/articulos/articlepage2.aspx?cp-documentid=170979>, consulta: miércoles 6 de febrero de 2008.

### Entrevistados

1. C. Anacor Betancourt Cataño, 5 de febrero de 2008.
2. Prof. Rigoberto López Nava, 5 de febrero de 2008.
3. C. Juan Castañeda Castañeda, 5 de febrero de 2008.
4. C. Rafael Rivas Gallegos, 6 de febrero de 2008.

Miriam del Rocio Haro Carrillo  
*La naturaleza hecha tradición*  
Cámaras réflex marca Canon Eos Rebel 2000

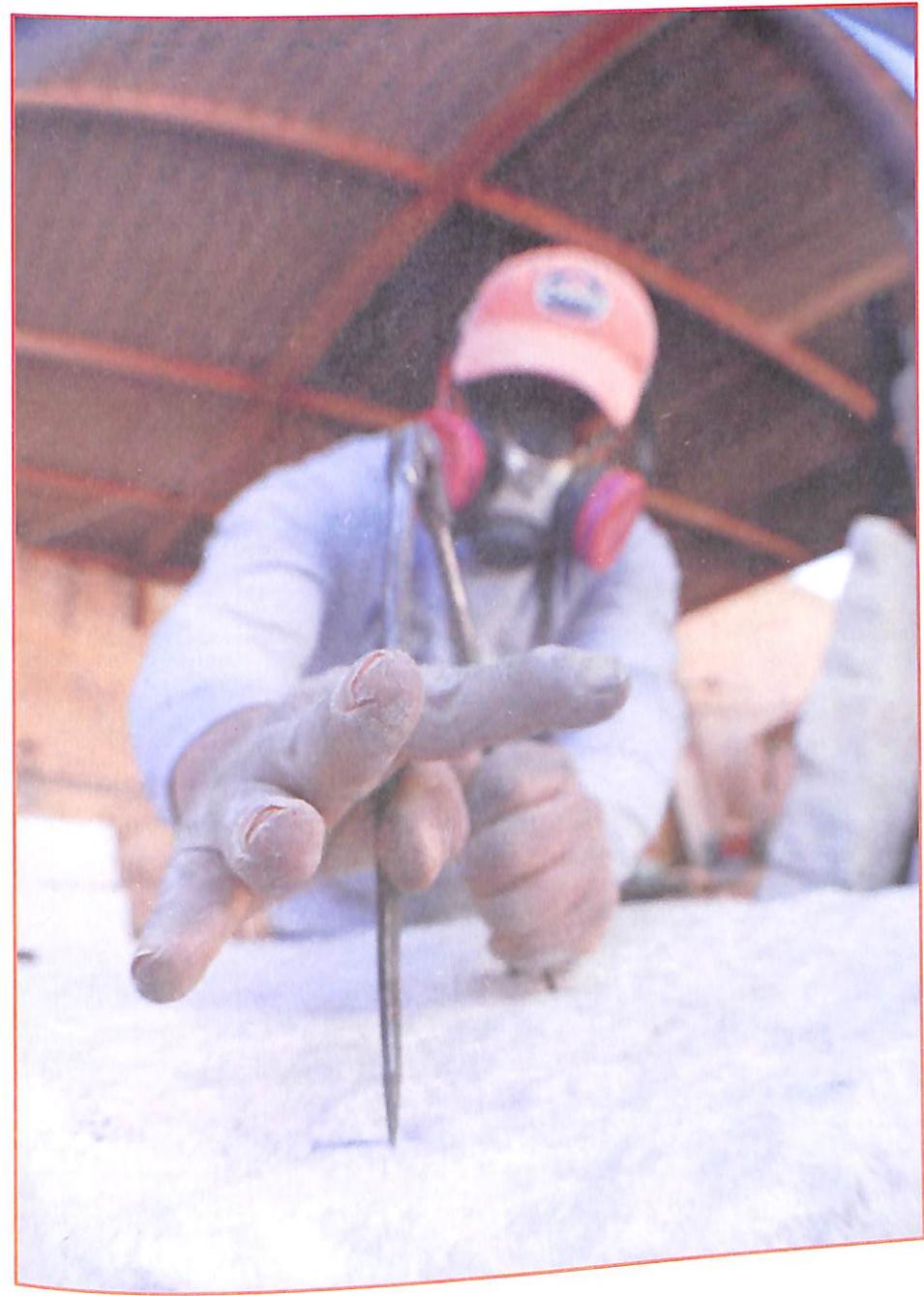


Gabriela Flores  
*Foto 2*  
ISO: 100  
Proceso digital

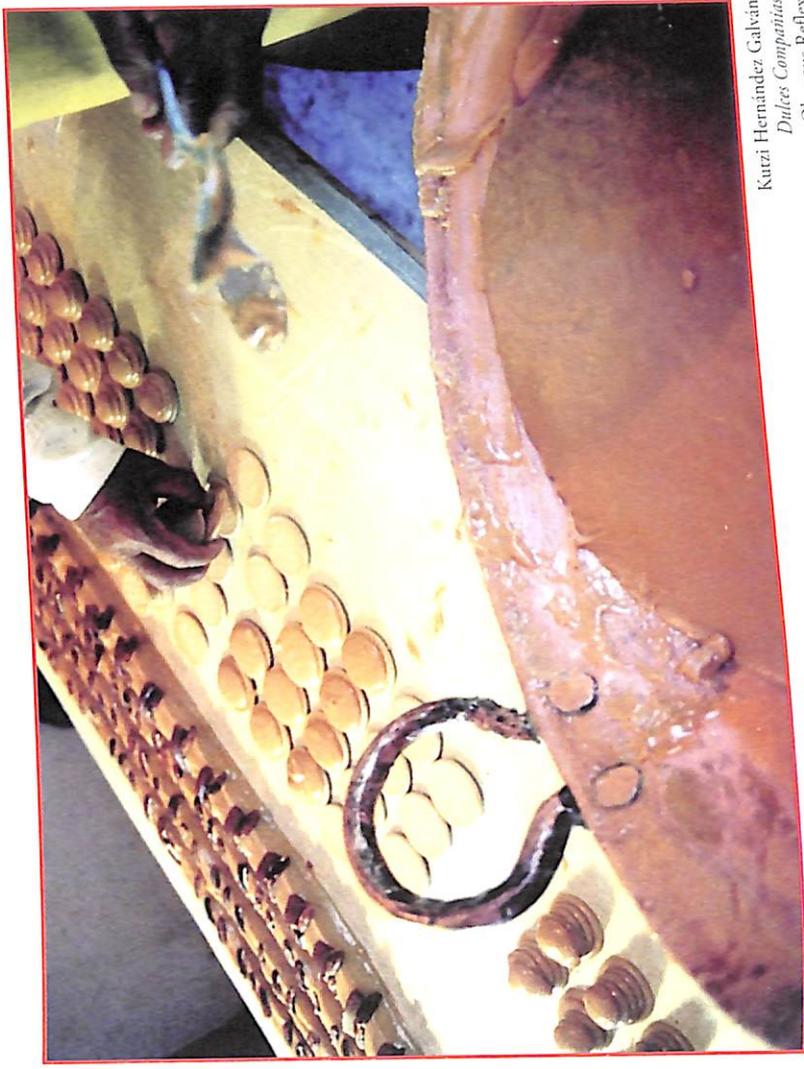




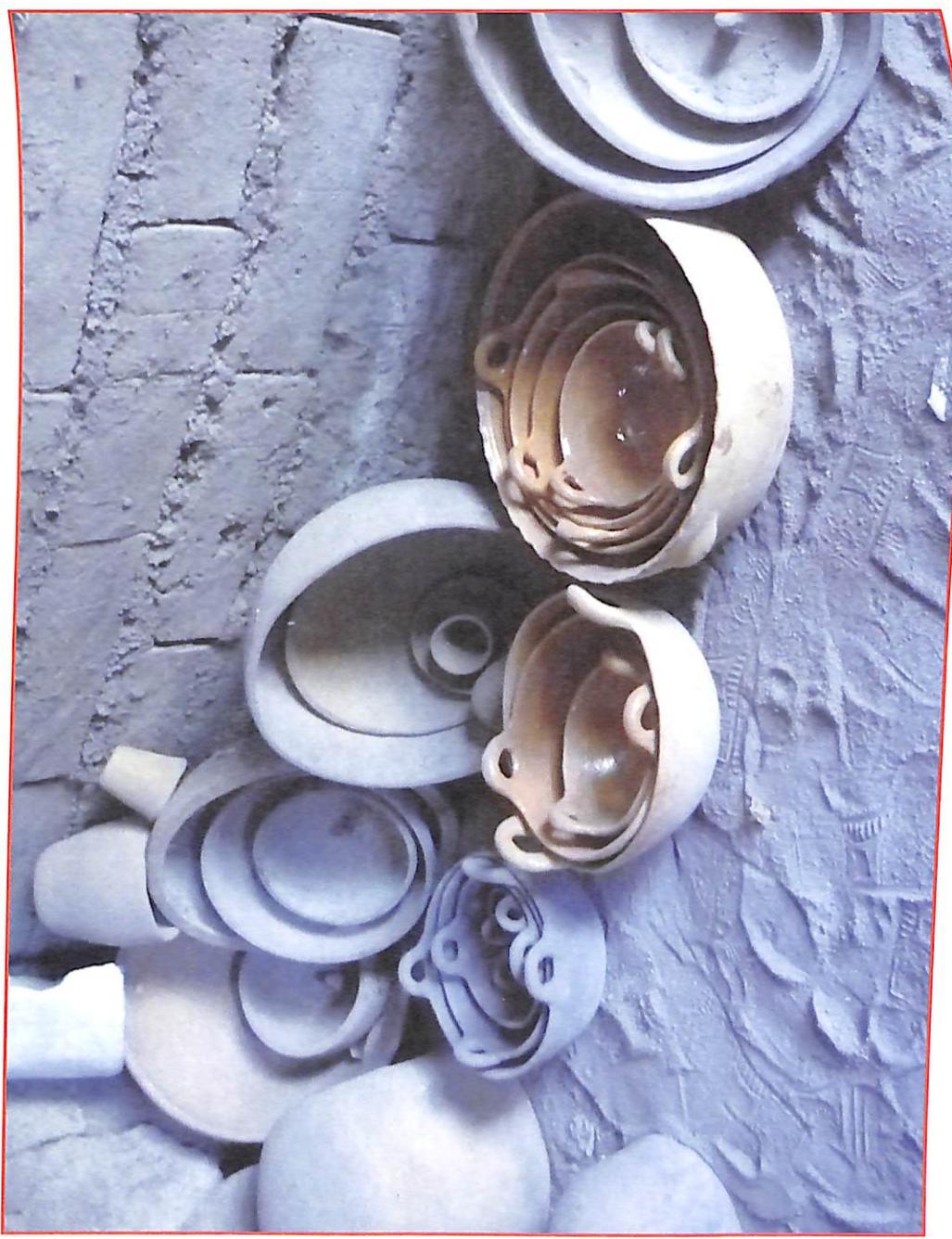
Ana Karen Ramírez de la Cruz  
 Pasta con diversos colores de dulces  
 Cámara 200 Reflex



David Alejandro Castañeda Valdez  
 Tradición becha cantera  
 Cámara Nikon SLR D40X  
 Proceso digital



Kurzi Hernández Galván  
*Dulces Compañías*  
 Cámara: Olympus Reflex



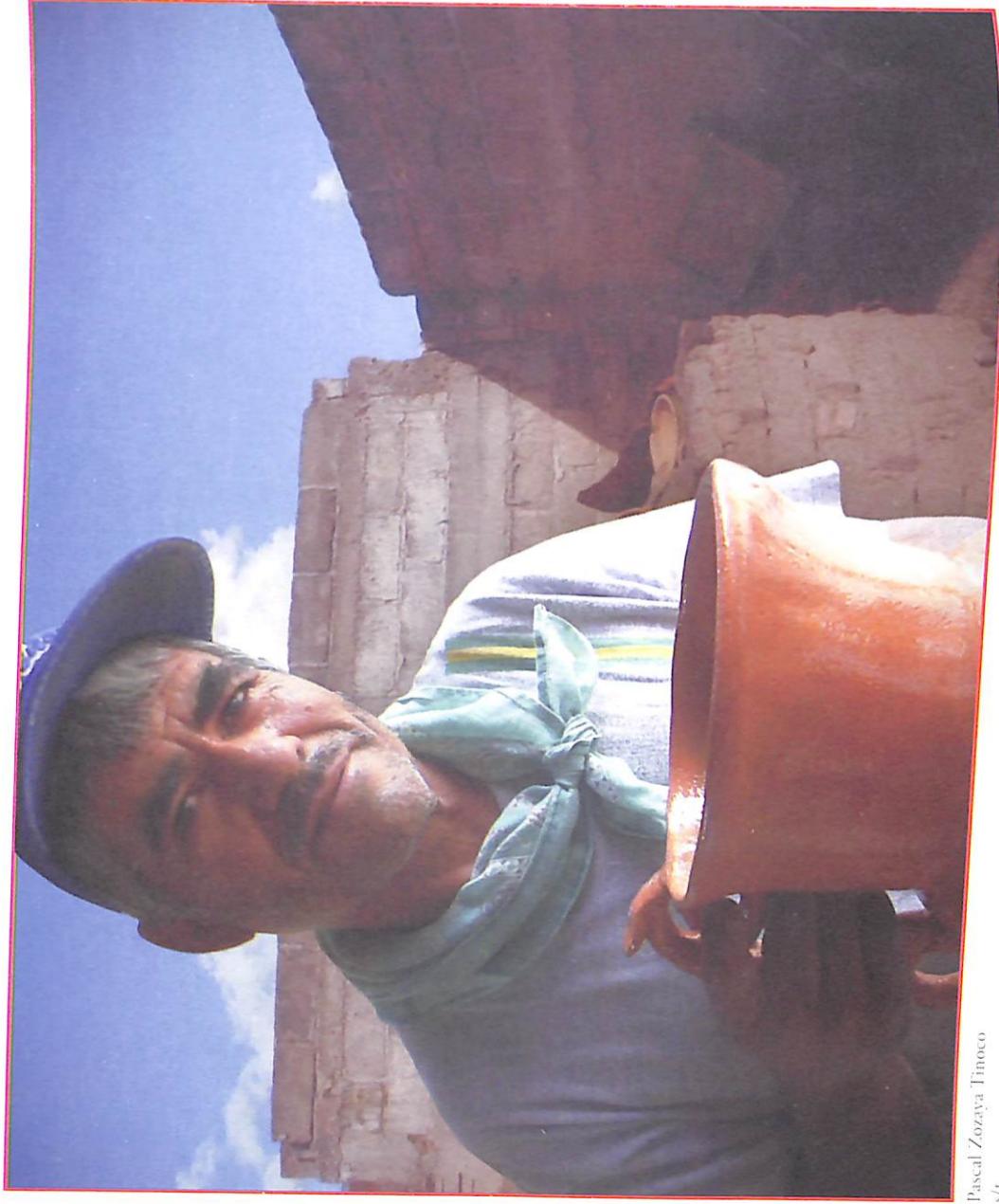
Gabriela López Agüero  
*Conjugación de tierra y agua*  
 Panasonic Lumix DMIC-FS3  
 Proceso digital.

Rigel Gutiérrez Ramos  
*Antonio Solís, Tallarero*  
 SONY Cyber-shot DSC-H2



Victor Blanco  
*Tallarero*  
 Canon EOS Rebel XT  
 Soporre Digital





Pascal Zozaya Tinoco

s/c

Fuji Lumix fine Pix A805.



Ernesto Hernández Núñez  
*Rostraculo*  
Sigma sd14



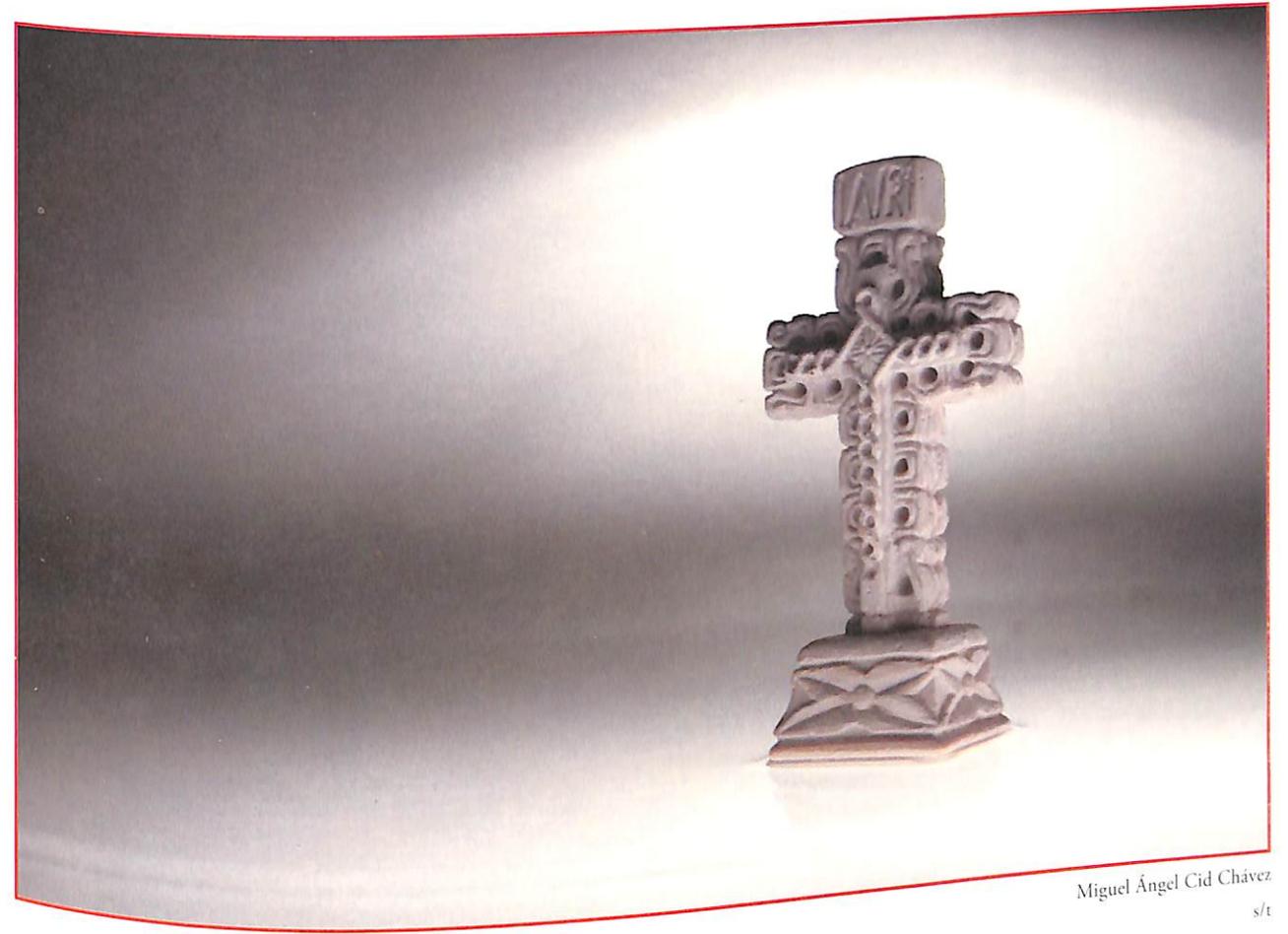
Jorge Iram Rivera Valdez  
*Artesanías de Zacatecas y Guadalupe*  
 Canon 20-D.



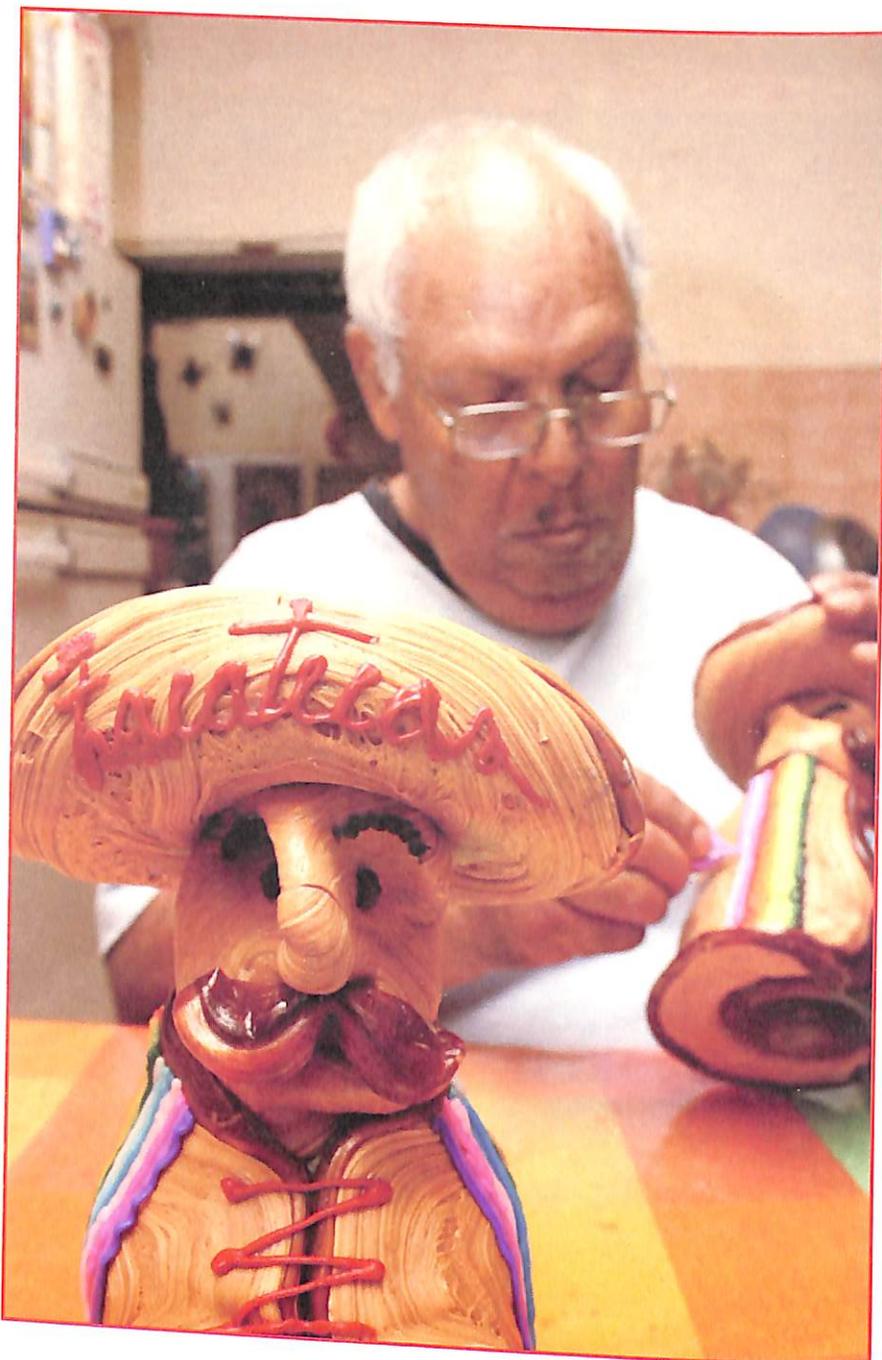
Tomás Hernández Montreal  
*Manos de Virgen*  
 Sigma Sd14



David Márquez Sanabria  
*Acariciando la cantera*  
 Nikon D300, 18-200mm  
 Proceso digital



Miguel Ángel Cid Chávez  
 s/t  
 Canon EOS DIGITAL REBEL



Alejandro de Jesús Ortega Neri  
*Melcocha con sabor a piloncillo*  
 Cámara digital.



Cosme Raymundo Rada Barbosa  
*Arte que toma forma*  
 Canon EOS-40D  
 Canon EF-28-135mm  
 y Canon EFS- 18-55

## Contenido

<i>José Arturo Burciaga Campos</i>	
ESTUDIO PRELIMINAR	
MUNDOS FRACTALES DEL ARTE POPULAR EN ZACATECAS.	11
EL VAIVÉN TRADICIÓN-MODERNIDAD	11
I—. Novedades desde el mundo de la diversidad cultural	13
II—. Preguntas fundamentales del arte popular artesanal	13
a) Equidad en la atención a los artesanos	14
b) Niveles de interés político	15
c) Niveles de conocimiento artesanal	15
d) Diversidad artesanal	16
e) Libertad de expresión cultural	16
III—. La fragmentación y la fractalidad del Arte Popular	20
IV—. Significados y significaciones	21
V—. El centauro de los géneros literarios en el Arte Popular	23
VI—. De este libro de ensayos	25
Bibliografía	
<i>Hugo Ernesto Ibarra Ortiz</i>	
HISTORIAS ENTRETEJIDAS.	26
LOS SARAPES DE GUADALUPE, ZACATECAS	27
I—. Cardando la historia	34
II—. Hilando la vida	39
III—. Delineando fino	45
IV—. Tejiendo la tradición	50
V—. Mi última puntada	

*Leobardo Villegas Mariscal*LOS COLORES DE LO SAGRADO. CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE  
Y LA ARTESANÍA DEL PUEBLO HUICHOL

Preliminar	64
I—. Probable origen del arte huichol	65
II—. La indumentaria huichol y sus símbolos	67
III—. Carl Lumholtz o el lenguaje de la plegaria	71
IV—. De las cuevas a los museos	77
Explicit	82
Bibliografía	87
	88

*Anne Leyniers Wilgain de Salinas*

## ES FRAGUANDO QUE SE VUELVE HERRERO

I—. Introducción	90
II—. Mitología	91
III—. La leyenda cristiana: San Eloy, patrono de los metalurgistas y de los herreros	91
IV—. Historia de la metalurgia (el hierro)	94
V—. El hierro y la metalurgia primitiva	94
VI—. El hierro forjado en México y en Zacatecas	95
VII—. El hierro forjado en la Nueva España	98
VIII—. Los objetos de hierro forjado	100
IX—. El principio, la época de la conquista, la permanencia medieval, renacentista y mudéjar	111
X—. El segundo momento, el arranque del arte barroco novohispano	111
XI—. El esplendor del barroco novohispano, el estilo churrigueresco	112
XII—. El oficio y el taller	113
	119

*Martín Letechipía Alvarado*PIEL DE PAPEL. LOS JUDAS: FIESTA, CRÍTICA SOCIAL  
Y ARTESANÍA RITUAL EN ZACATECAS

I—. Introducción	124
II—. El papel y el cartón en el arte popular. Materiales efímeros, arte que trasciende	125
	126

III—. Encuentros cercanos, lejanas creencias	127
IV—. Los judas y su origen	130
V—. Llega la tradición de la traición	133
VI—. Judas indígenas. Sincretismo y ritos	138
VII—. El judas entre los coras de nayarit	139
VIII—. Judas de los rarámuris	139
IX—. El judas de los yaquis	140
X—. La semana santa en Zacatecas	140
XI—. Variantes de la tradición de los judas en zacatecas	144
XII—. Los judas de Jerez	145
XIII—. Los judas de Tlaltenango	146
XIV—. Los judas de Moyahua	147
XV—. Judas de Loreto	149
XVI—. Otras variantes de los judas en Zacatecas	150
XVII—. Conclusiones y propuestas	152
XVIII—. Testamento y despedida	153
Bibliografía	154

*Alfredo Guevara Martínez*TRES FORMAS DE PENSAR EN EL BARRIO DE LOS ARTESANOS.  
EL TELAR DE VILLA GARCÍA, ZACATECAS

I—. Mis hijos no lo hacen pero... yo lo haré por siempre	156
II—. Esto es un trabajo bonito. Yo prendía mi radio y «echaba» música y me ponía a cantar y ni qué nervios...	161
III—. Hay noches que no duermo por diseñar en la mente las figuras de mi tapete	165
Bibliografía	171
	181

*Luis Manuel Miramontes Cabrera*ARTESANOS PLATEROS EN LA CIUDAD DE ZACATECAS  
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

I—. Presentación	182
II—. Introducción	183
III—. Origen y desarrollo de la platería en la Nueva España	184
IV—. La platería en Zacatecas	187
V—. Los plateros en Zacatecas	190
	191

VI—.	El taller del platero	196
VII—.	Conclusiones	198
VIII—.	Glosario	200
	Bibliografía	204
	<i>Fernando Piña Pinedo</i>	
	LAS MÁSCARAS DEL COLOQUIO. ARTE, TRADICIÓN Y FE	206
I—.	Introducción	207
II—.	Antecedentes	208
III—.	El arte	209
IV—.	Tradicón y fe	215
V—.	Las máscaras tradicionales, alma de pastorelas y coloquios	220
VI—.	Conclusión	221
	Fuentes	223
	DOSSIER DE FOTOGRAFÍA	224



*El arte popular y las artesanías en Zacatecas,  
Primer Premio Estatal de Ensayo, 2008,*  
se terminó de imprimir en el mes de  
agosto de 2011, en los talleres  
gráficos de Signo Imagen, en el Distrito  
Federal, [signoimagen@prodgy.net.mx](mailto:signoimagen@prodgy.net.mx).  
El cuidado de edición estuvo a cargo  
del Dr. José Arturo Burciaga Campos  
y del editor.

Se tiraron 400 ejemplares.



*taberna librería editores*