

925

ARTES Y DISEÑO

año 8 · edición 29 · feb - abr 2021

ISSN: 2395-9894 #29

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



Artistas, diseñadores y artesanos de joyería en Taxco. Seminario de análisis histórico y recuento de experiencias. [3]
Por Mayra Uribe Eguiluz.

Propuestas para superar la crisis en el mercado post-Covid-19: el caso de la industria platera de Taxco.[7]
Por Gobi Stromberg.

La producción de plata en México y su dependencia del mercurio. [15]
Por Inés Herrera Canales.

Artistas de la platería en el México virreinal. [19]
Por Alma Montero Alarcón.

El Códice Florentino como fuente para entender la joyería prehispánica. [25]
Por Niklas Schulze.

Pintar con los colores del esmalte. Las joyas de Margot. [30]
Por Penny C. Morrill.

Metales casados, técnica de platería donde el color de los metales es el factor principal. [36]
Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

William Spratling, coleccionista y creativo. [39]
Por Mayra Uribe Eguiluz.

La iconografía prehispánica como referente de la platería en Taxco. [45]
Por Roberto Díaz Portillo.

Galería:
'Plata, filigrana y geometría'. [53]
Joyería de Carlos Benítez Juárez.



PONTE EL CIBREBOCAS

.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dr. Gerardo García Luna Martínez
Mtro. Pedro Ortiz Antoranz
Lic. Ángel Uriel Pérez López
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Corrección y estilo

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Coordinación de la edición

Mtra. Mayra Uribe Eguiluz

Colaboran en esta edición

Gobi Stromberg
Inés Herrera Canales
Alma Montero Alarcón
Niklas Schulze
Penny C. Morrill
Francisco Javier Jiménez Velázquez
Roberto Díaz Portillo

.925 Artes y Diseño, Año 8, No. 29, febrero-abril 2021, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220, Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

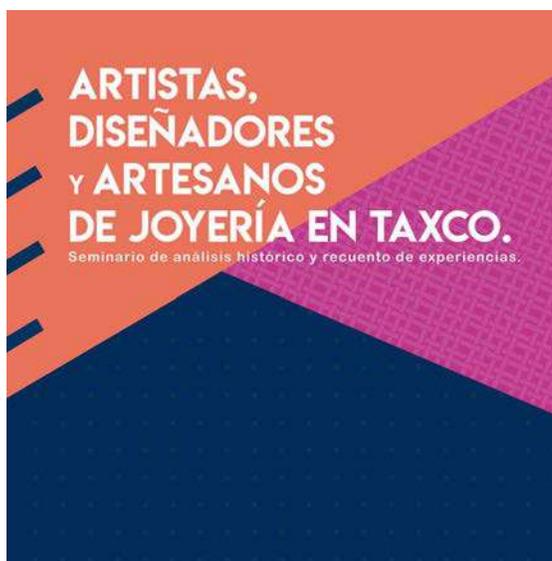
Artistas, diseñadores y artesanos de joyería en Taxco

Seminario de análisis histórico y recuento de experiencias

Por Mayra Uribe Equiluz.

Como parte de las actividades académicas, de investigación y vinculación que realiza la FAD en su sede Taxco, durante 2020 se organizó el *Seminario Artistas, Diseñadores y Artesanos de Joyería*, un seminario teórico-práctico que tuvo como eje central la realización de un ciclo de conferencias acompañado de una visita al Museo Guillermo Spratling del INAH, dos cursos especiales, un recorrido por la empresa TM, así como la puesta en práctica de diversos ejercicios en taller, retomando técnicas antiguas de la platería y principios básicos de diseño.

Los objetivos fueron difundir y promover la reflexión y el conocimiento sobre diversos aspectos de la joyería, sobre su producción artesanal y de diseño, así como reconocer las complejidades de su comercialización, su dimensión simbólica, social y antropológica, además de algunos aspectos históricos vinculados a este noble oficio, sus técnicas y procesos.



Si bien el ciclo de conferencias, las visitas a museos y las prácticas en taller iniciaron de manera presencial en febrero de 2020, pronto las medidas preventivas de salud ante el Covid-19 nos obligaron a migrar a las plataformas digitales, inaugurando un nuevo formato a distancia, hasta entonces no explorado.

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

.925
ARTES Y DISEÑO

Sin embargo, al migrar al formato de teleconferencia, logramos incrementar la participación de nuestros asistentes quienes, enlazados con sus dispositivos móviles y computadoras personales, desde diversas latitudes nacionales e internacionales, se dieron cita todos los sábados de mayo a julio de 2020 para escuchar, de voz de los expertos, diversos abordajes, investigaciones y reflexiones en torno a la joyería.

El interés de creativos, estudiantes, docentes e investigadores vinculados al tema, fue cada vez en aumento, convirtiéndose en un grupo regular de entre 70 y 83 asistentes, enlazados cada sábado a las 10 de la mañana, desde diversos estados de la República Mexicana, así como desde Colombia, Perú, Bolivia, Chile, Canadá, Estados Unidos, España, entre otros.

Algunos de los temas e investigadores convocados en este primer ciclo de conferencias fueron:

- **William Spratling, coleccionista y creativo.** Ponentes: Mayra Uribe y Violante Ulrich. 14/02/2020. Conferencia presencial.
- **La iconografía prehispánica como inspiración en los diseños de Spratling.** Ponente: Roberto Díaz Portillo. 14/02/2020. Conferencia presencial.
- **El color de los metales, la técnica metales casados en el Taller los Castillos, Taxco.** Ponente: Wolmar Castillo. 29/02/2020. Conferencia presencial.
- **Troqueles y esmaltes, innovaciones tecnológicas en la joyería de Margot**



Taller realizado en el Museo Guillermo Spratling del INAH, en la ciudad de Taxco de Alarcón como parte de las actividades del Seminario.

- de Taxco.** Ponente: Dra. Penny C. Morrill. 16/05/2020. Asistentes: 42 personas (*transmisión zoom*).
- **Los delicados hilos de plata, recorrido histórico-cultural.** Ponentes: Carlos Benítez, Said Zárate y Javier Jiménez. 22/05/2020. Asistentes: 70 personas (*transmisión zoom*).
- **Joyería prehispánica en el Códice Florentino.** Ponente: Dr. Nicklas Schulze. 30/05/2020. Asistentes: 45 personas (*transmisión zoom*).
- **Mercado, producción e innovación, propuestas para el diseño de joyería post-covid-19.** Ponente: Dra. Gobi

- Stromberg. 6/06/2020. Asistentes: 86 personas (*transmisión zoom*).
- **Antonio Pineda, análisis de diseño y ejercicio de principios básicos de diseño y composición.** Ponentes: Jorge Soto y Mayra Uribe. 13/06/2020. Asistentes: 53 personas (*transmisión zoom*).
 - **De lo artístico a lo comercial.** Ponente: Dra. Nuria Carulla. 20/06/2020. Asistentes: 72 personas (*transmisión zoom*).
 - **Joyería sostenible, principios y procesos éticos en el diseño y la creación de joyas.** Ponente: José Luis Fettolini. 27/06/2020. Asistentes: 83 personas (*transmisión zoom*).
 - **TM90 diseño y manufactura de joyería en Taxco.** Ponente: Marco Molina. 4/07/2020. Asistentes: 78 personas (*transmisión zoom*).
 - **La joya contemporánea en el panorama actual de las artes y el diseño.** Ponente: Silvia Burgoa. 11/07/2020
 - **Plata Forjando México, exposición Museo Nacional del Virreinato.** Ponente: Dra. Alma Montero. 18/07/2020. Asistentes: 69 personas (*transmisión zoom*).
 - **Pinceladas de una superviviente en la joyería contemporánea.** Ponente: Grego García Tebar. 25/07/2020. Asistentes: 83 personas (*transmisión zoom*).

Posteriormente se realizó un segundo ciclo de charlas titulado: **Crisol de Experiencias, Historia de la Joyería Novohispana**, en coordinación con el Museo Nacional del Virreinato, con la participación de ponentes de México y España. El objetivo de este segundo ciclo de conferencias fue ofrecer un panorama del contexto cultural, social y económico de la platería en la

Nueva España. Las charlas fueron: **Artistas de la platería en el México Virreinal**, a cargo de la Dra. Alma Montero; **La plata novohispana y su comercialización**, a cargo de la Dra. Inés Herrera; **Canarias y la Platería Novohispana, el caso de Puebla**, a cargo del Dr. Jesús Pérez Morera y **Joyería Novohispana**, a cargo la Dra. Letizia Arbeteta. Para este ciclo de teleconferencias, la asistencia se incrementó a 130 participantes promedio, reunidos todos los jueves del mes de septiembre de 2020.

Para cerrar el ciclo de actividades del Seminario, se realizó un taller en línea, en colaboración con el Patronato de la 83ª Feria Nacional de la Plata y Concurso Nacional de Platería en Taxco 2020, titulado **Abstracciones y perspectivas en la Joya Contemporánea**, impartido por la diseñadora Sylvia Burgoa, dedicado a hacer una revisión del adorno corporal como una expresión cultural a través del cual se evidencia la pertenencia a un grupo, o la distinción o diferencia de otros, es decir, un asunto simbólico afín a diversas culturas y momentos históricos, además de hacer un análisis y puesta en práctica de la abstracción como recurso metodológico para la creación de joyería. Este ciclo de conferencias-taller se impartió durante tres sábados, entre octubre y noviembre de 2020.

Por otro lado, se inauguró un espacio académico virtual a través de la plataforma *Google Classroom* en el que se colocaron materiales de apoyo de cada uno de los temas revisados en el Seminario (lecturas, videos, imágenes), además de que se transmitieron en redes sociales los registros en video de algunas de las conferencias efectuadas en el marco de la *83ª Feria Nacional de la Plata*, organizada por la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero y el Municipio de Taxco de Alarcón.

Finalmente hemos de destacar y agradecer la notable participación de alumnos y docentes de la FAD Taxco en este ejercicio académico, quienes estuvieron siempre dispuestos a colaborar con la creación de material de comunicación visual, videos y seguimiento logístico. Así, la identidad gráfica estuvo a cargo del alumno Pablo Galicia, la edición y creación de videos a cargo del alumno David Martínez y del profesor Ricardo González, la creación de contenidos y ejercicios en taller a cargo de los maestros Alan Gómez y Javier Jiménez y, como apoyo logístico participaron Daniela Correa y Pilar Roalandini. El desarrollo logístico de las sesiones, la organización de los temas, el contacto con los ponentes y la gestión para su participación, así como la gestión de los permisos y solicitudes de visitas guiadas a museos y estudios de diseñadores y la creación de contenidos para la plataforma *Google Classroom*, redes sociales y prensa, estuvo a cargo de quien escribe estas líneas.

Por último, hemos de agradecer la participación de todos los ponentes, importantes investigadores y creativos, quienes, de manera muy generosa y comprometida, nos concedieron un espacio en sus agendas para compartir parte de sus hallazgos, investigaciones y procesos de creación, cuyas participaciones fueron verdaderamente notables y perfectamente accesibles para todo el público. Gracias a: Nuria Carulla, Nicklas Schulze, Gobi Stromberg, Sylvia Burgoa, Grego García Tebar, José Luis Fettolini, Wolmar Castillo, Carlos Benítez, Violante Ulrich, Alma Montero, Le-

tizia Arbeteta, Inés Herrera, Jesús Pérez Morera, Jorge Soto, Marco Molina, Roberto Díaz Portillo, Javier Jiménez, Said Zárate y Penny C. Morrill, quien, además hizo una generosa donación de cuatro de sus libros publicados para consulta de los miembros de este Seminario y comunidad FAD.

Además del agradecimiento pleno a los responsables académicos y al director de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, Dr. Gerardo García Luna Martínez –quienes brindaron todas las facilidades y confianza para que este Seminario pudiera desarrollarse de manera gratuita, democrática y enriquecedora–, se agradece al editor de esta revista, quien nos concedió este número para recapitular algunas de las conferencias y participaciones de nuestros ponentes invitados. Asimismo, extendiendo el agradecimiento para todas y todos los asistentes y participantes de este Seminario, quienes, con su constancia, interés y reflexión, hicieron aún más valioso y disfrutable el estudio de la joyería. ¡A todas y todos, gracias! Nos veremos en la próxima edición. ♪



Bumper del taller en línea “Abstracciones y perspectivas en la joyería contemporánea”, impartido por Sylvia Burgoa.

Propuestas para superar la crisis en el mercado post-Covid-19:

el caso de la industria platera de Taxco

Por Gobi Stromberg.

Sobre la situación crítica que vive Taxco en el contexto de la pandemia del Covid-19¹, hay que señalar de entrada que, si bien es grave, históricamente no es la primera crisis por la que atraviesa esta ciudad. Además de las variaciones producidas por las fluctuantes cotizaciones internacionales de la plata, los temas de impuestos y reglamentos federales e internacionales, muchas situaciones han impactado con periodicidad frecuente a la industria platera. Esto, amén de la fuerte competencia nacional e internacional.

Debido a que la industria platera inició su auge en los años treinta y cuarenta, podemos aprender algunas lecciones de aquellos inicios. Hoy día, están presentes algunos plateros, o familiares de ellos, quienes conocieron las circunstancias de aquel entonces, y de cómo los pioneros de la época fueron implementando las estrategias y los mecanismos a través de los cuales se forjó la industria platera. Esta labor, asumida con empeño, llevó a la industria platera de Taxco no sólo a su consolidación, sino a la supremacía mundial en su ramo. Este gran éxito se logró con

base en una serie de acciones y factores, forjado inicialmente con base en el diseño novedoso y único, por la insuperable calidad y maestría técnica. Fue en este renglón que surge su proyección internacional, como lugar de origen de lo que sería la joyería y orfebrería moderna.

Tomando en cuenta las circunstancias que dieron lugar al súbito auge de la industria, ofrezco algunas reflexiones y propuestas pertinentes a la problemática que se presenta en la actualidad. En la investigación realizada para mi tesis doctoral, entre 1972 y 1974 –y en otras posteriores para libros y proyectos– en la que entrevisté a más de cien plateros y un sinnúmero de empresarios y gestores, resaltan algunos elementos que considero pertinentes para la búsqueda de respuestas ante la problemática platera de hoy.

1. La COVID-19 es la enfermedad causada por el nuevo coronavirus conocido como SARS-CoV-2. La OMS tuvo noticia por primera vez de la existencia de este nuevo virus el 31 de diciembre de 2019, al ser informada de un grupo de casos de “neumonía vírica” que se habían declarado en Wuhan, República Popular China.

También revisaremos algunas de las acciones ciudadanas y avances alcanzados en la recuperación de los grandes logros de antaño que posibilitan el regreso de la industria platera a su lugar indiscutible, como *Silver Center of the World*, tomando en consideración la amplia gestión comunitaria, a muchos niveles, a través de sus *Ferias Nacionales* y, últimamente, por medio de su ambicioso *Proyecto del Museo Nacional de la Platería en Taxco*.

Entre las estrategias de las que se valieron los pioneros de la industria platera en las décadas de 1930 y 1940, destaca la forma en que les fue inculcada una gama de conocimientos a los jóvenes del primer taller, “Las Delicias”², fundado por el norteamericano, William Spratling. Desde el inicio, fueron adiestrados por sus notables maestros joyeros provenientes de Iguala e incitados a esmerarse en las técnicas de los metales en las que posteriormente serían los autores de nuevas técnicas, antes no conocidas. Los jóvenes aprendices fueron inspirados por Spratling³ para proseguir en el camino de la superación, en cuanto al terreno del diseño y a la dimensión estética de sus obras.

Es bien sabido que uno de los elementos clave, decisivo para que se diera el auge y el rápido ascenso de la platería de Taxco en los mercados del mundo, está relacionado con el acercamiento de los plateros al arte y al diseño. Los jóvenes plateros conocieron a los artistas de vanguardia de su época, siendo que muchos estuvieron en Taxco, incluyendo a varios de los grandes artistas mexicanos, como David Alfaro Siqueiros⁴ y Diego Rivera⁵, además de artistas de otros países, y un sinfín de escritores, actores, cineastas y celebridades del mundo del arte de la época. El platero taxqueño y diseñador, Antonio Pineda, contaba que, de niño, él acompañaba al Maestro



Es bien sabido que uno de los elementos clave, decisivo para que se diera el auge y el rápido ascenso de la platería de taxco en los mercados del mundo, está relacionado con el acercamiento de los plateros al arte y al diseño.

Siqueiros cuando salía al campo a pintar, ayudándolo a cargar sus pinturas. No sorprende que los cánones del arte moderno que se estaba forjando en aquellos años, hayan influido en las líneas de diseño tan notables que llegaron a caracterizar la obra platera de Taxco. Spratling apoyaba el ímpetu creativo en sus jóvenes discípulos, premiando a los ganadores de los concursos efectuados en su taller –como lo es el caso de Justo “Coco” Castillo–, y les presentaba a los artistas y celebridades quienes llegaban de todas partes a visitarlo. Se puede pensar que, a raíz del acercamiento e intercambio con los artistas, los jóvenes plateros se familiarizaban con el lenguaje del arte moderno y lo incorporaban dentro de su propio proceso creativo. Y también

2. Taller de platería que instaló William Spratling en la calle de las Delicias, en Taxco, junto con la asesoría y apoyo de los maestros plateros Artemio Navarrete, Alfonso Mondragón y Wenceslao Herrera en 1931.
3. William Spratling (Sonyea, NY, 1900 – Taxco de Alarcón, 1967). Arquitecto, diseñador y empresario platero norteamericano.
4. José David de Jesús Alfaro Siqueiros (Ciudad Camargo, 1896 – Cuernavaca, 1974). Pintor muralista mexicano.
5. Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957). Pintor muralista mexicano.

se puede decir que cuando comenzaron a incorporar los novedosos elementos del arte moderno mexicano en su obra, sus diseños impactaron en los mercados internacionales.

Evidentemente influyeron también de manera importante algunos otros aspectos de la producción, para dar lugar al rápido ascenso que tuvo la joyería taxqueña. Entre ellos están:

- La administración. Desde el inicio, los plateros aprendieron sobre cómo operar y administrar un taller, con todo lo que ello implica. Cuando salieron del taller “Las Delicias” a montar sus propios talleres, varios de los jóvenes ya tenían una habilidad administrativa en cuanto a producción y ventas. Esto, aunado a la extraordinaria calidad de producción que conllevó a que se llegaran a exportar toneladas de joyería y orfebrería ¡semanalmente!
- Difusión y ventas. Aunadas a las de la producción, las habilidades relacionadas con la proyección de imagen, incluyendo la búsqueda y el manejo de contactos; la promoción; la realización de eventos y viajes; la contratación de agentes de relaciones públicas; el acercamiento a los medios; la contratación de publicidad, entre otras, fueron claves para que se llegara a establecer el amplísimo campo de ventas. Además, a través de su actividad de promoción, los talleres taxqueños llegaron a vender en las tiendas de mayor prestigio del mundo, como Tiffany’s⁶, Cartier⁷, Neiman Marcus⁸, entre muchas otras. Esto, también, a raíz de que concursaban en las ferias internacionales de diseño, como las de Bruselas y Milán. Asimismo, se exhibía la platería de Taxco en museos, como el MoMA⁹ de Nueva York.
- Los talleres y plateros taxqueños aprendieron a llevar sus relaciones públicas, recibiendo a los extranjeros y coleccionistas en sus talleres, a la manera de *networking*¹⁰, se crearon redes de contactos con los medios y con sus prospectivos clientes.
- El acercamiento que tuvieron con los artistas es importante por dos razones: además de entrar en los caminos del diseño y aumentar su visión estética, que fue el alimento para el diseño en plata, se generaron espacios que difundían este tipo de arte en los museos y galerías (mismas que ahora se están abriendo a otras vertientes del arte, como la de joyería). La apertura de un espacio para la proyección de la platería ocurre en los años 50, cuando Rene d’Harnoncourt¹¹, montó una exposición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York.

Cabe precisar que esta producción y proyección internacional surgió y continuó por cuenta propia, sin ningún tipo de apoyo. Aparte de los apoyos de algunos actores del gobierno en el renglón de museos y de las ferias internacionales de diseño, el rol del Gobierno Federal parece haber obedecido a sus intereses propios más que

6. <https://www.tiffany.com.mx/>

7. <https://www.cartier.mx/>

8. <https://www.neimanmarcus.com/en-mx/>

9. <https://www.moma.org/> Museo de Arte Moderno

10. El *networking* es una estrategia laboral que consiste en crear una red de contactos profesionales con personas que tienen intereses similares. Esta estrategia permite crear sinergias y oportunidades laborales o de negocio con personas que tienen aspiraciones similares a las propias.

11. René d’Harnoncourt (Viena, 1901 – Long Island, 1968).

Curador de arte norteamericano, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de 1949 a 1967.

al apoyo a los productores. Por ejemplo, está el caso del impuesto del 50% sobre las exportaciones que el Gobierno impuso, cifra aún más elevada que la del impuesto a la importación del Gobierno de los Estados Unidos, del 37%. Esto, además de los impuestos sobre el ingreso a los talleres. Pero tal vez el golpe más duro fue el sufrido por la imposición de manera repentina y arbitraria de los pagos al Seguro Social, que conllevó al inicio de la actividad sindical. Todo esto, aunado a la competencia por el codiciado mercado, contribuyó para que se diera la entrada a los *coyotes*¹². Motivados por ventas grandes y masivas, los *coyotes* compraban la platería por peso y sin mostrar interés por la calidad o el diseño, inclusive fomentaron el copiado y el “malbaratamiento” de la obra. Estos comerciantes independientes, sin obligaciones fiscales ni laborales, llegaron a acabar con la producción de los talleres grandes y medianos, hasta quebrarlos. A raíz de sus prácticas comerciales, sin considerar la calidad o el diseño, surgió una especie de crisis que constituyó un giro definitivo dentro de la industria, a partir de los años 60, cuando los talleres y los plateros mismos perdían el control sobre su producción y se sujetaban a las condiciones que imponían los comerciantes. Al decaer la calidad de la producción y al encontrarse en manos de los comerciantes (muchos de ellos foráneos), el platero perdía “el puntero”, como le decían, y se convertía en un fabricante en serie de platería barata al servicio de los *coyotes*.

La pérdida de control sobre los términos de producción y venta vino en detrimento de los plateros, los talleres y la industria entera. De esta manera, el fundamento del diseño y la calidad en su ejecución, base del renombre mundial de la platería taxcoense, se convirtió en su talón de Aquiles.



Para que Taxco pueda lograr una recuperación en los niveles de ventas para alcanzar, cuando menos, el nivel que tuvo en los últimos años, debe sortearse la vía de la producción en serie que cada vez más se vuelve más riesgosa, no sólo por lo que llaman la “malbaratada,” sino porque ahora se ha exacerbado la competencia en la producción masiva e industrial y la del oriente.

Para que Taxco pueda lograr una recuperación en los niveles de ventas –si bien no en los mismos conseguidos entre los años 50 y 80– para alcanzar, cuando menos, el nivel que tuvo en los últimos años, debe sortearse la vía de la producción en serie que cada vez más se vuelve más riesgosa, no sólo por lo que llaman la “malbaratada,” sino porque ahora se ha exacerbado la competencia en la producción masiva e industrial y la del Oriente.

En el intento de la recuperación ante los desplomes acaecidos por los quiebres en las exportaciones y en los mercados mundiales, una cuestión central gira en torno a cómo capitalizar la fama de Taxco, que aun persiste, de centro joyero mundial. La otra radica en la gama de posibilidades que el acercamiento o vínculo con el mundo de arte le ofrece a Taxco; a partir de la utilización de sus fuertes y múltiples canales de difusión para la promoción y venta, pero que también estimulen la revaloración de su obra platera y joyera. Esto, en conjun-

12. Dícese de aquellos intermediarios o gestores en algún trámite o negocio turbio.

ción con la obtención de nuevos mercados, no sólo de los más exclusivos, sino los que se incluyen dentro de los *trend setters*.

La solidaridad comunitaria ha sido desde los inicios una cualidad sobresaliente de la comunidad de Taxco. Los plateros, ya sea que pertenecieran a los talleres grandes, medianos o pequeños, colaboraban a muchos niveles, a pesar de la competencia que seguramente hubo cuando estaban de por medio fuertes cantidades de dinero y clientes importantes. Se tenía presente el bien de la comunidad y se apoyaban las propuestas comunitarias. Como testimonio del espíritu cívico, la comunidad participa activamente en celebraciones comunitarias, tales como: *la Feria Nacional de la Plata*, *el Día del Platero*, *las Jornadas Alarconianas*, y a través de innumerables asociaciones civiles, también existen y aportan –incluyendo a *Unidos por Taxco*–, *el Consejo Regulador de la Plata*, *la Sociedad de Amigos del Museo de la Platería en Taxco*, *el Comité de Pueblos Mágicos*, entre muchos otros.

Entre los elementos significativos y extraordinarios que Taxco tiene a su favor está el de su gran fama mundial, misma que se ha forjado a través de su obra única y su difusión a través de museos, galerías, ferias comerciales y concursos internacionales de diseño, llegando a ser reconocido como la *Silver City of the World*. Además, su encanto arquitectónico colonial es de gran atractivo visual y turístico. Con esto, pareciera ser que la creación de un museo que albergue la historia del desarrollo de su obra platera y de su difusión por el mundo del diseño sería el paso obvio que seguir. Además, el mundo de los museos representa uno de los nexos claves para el acercamiento y al desarrollo de todo lo referente al arte.



Entre los elementos significativos y extraordinarios que taxco tiene a su favor está el de su gran fama mundial, misma que se ha forjado a través de su obra única y su difusión a través de museos, galerías, ferias comerciales y concursos internacionales de diseño.

El Proyecto del Museo Nacional de la Platería en Taxco

A partir de la intención de construir una estrategia de restauración y de recuperación, la formulación tendría que construirse sobre lo ganado y aprendido, sobre lo existente y lo logrado, en todos los renglones de la producción platera. Ciertamente, fue desde esta óptica desde la que se planteó la formación del *Proyecto del Museo Nacional de la Platería en Taxco*, que parte de la plataforma de la fama mundial de la industria platera de Taxco.

El proyecto del Museo va más allá de la creación de un atractivo turístico para Taxco, en general, dirige su enfoque hacia la historia de la platería taxqueña, es decir, hacia los mismos plateros y taxqueños. Además, pretende ofrecer información que permita una mayor valoración de la obra platera de Taxco para el turismo, la intención también está centrada en fomentar mayor interés e inquietud entre las nuevas generaciones de plateros en cuanto a sus posibilidades de proyección, así como en sensibilizar sobre la experimentación en el diseño y el arte. Se espera que, con base en la labor del Museo, también se fomenten acciones encaminadas en la protección del diseño, a través de su registro y de la prohibición del copiado y “malbaratada”, como le llaman los taxqueños.

El mundo del arte contemporáneo se presenta de interés especial para los plateros, no tanto por las grandes fortunas que han generado, a partir de sus ventas, los promotores y empresarios, sino porque ha llegado a ocupar un lugar central en el mundo de hoy, con mucha visibilidad. Además, ahora se han expandido notablemente los canales de difusión y de venta. En la actualidad el arte contemporáneo de México mantiene un lugar importante, al mismo tiempo, estamos viendo un acercamiento de los artistas contemporáneos hacia las artes y los artistas tradicionales y creadores artesanales. Para la juventud platera estas opciones de colaboraciones y experimentación con nuevos formatos podría abrir nuevos horizontes estéticos. Mientras que el Museo puede funcionar como eje para la experimentación en diseño y acercamiento al arte, puede al mismo tiempo ser un gran escaparate único y prestigioso para la obra artística y artesanal.

La concurrencia de los plateros a las esferas del arte se ofrece como uno de los mecanismos para conectarse con los artistas plásticos, habría que tomar en cuenta que además de los atractivos de la ciudad colonial, se cuenta con la gran hospitalidad de los taxqueños, lo que la hace un lugar único para realizar intercambios, foros, proyectos de arte, reuniones de toda índole, inclusive de tipo empresarial. Sin tener que desplazarse, es un lugar ideal para forjar relaciones de colaboraciones en todo lo referente al arte. Sobra decir que la propuesta del acercamiento e identificación con el mundo del arte no pretende beneficiar a unos cuantos plateros talentosos o a los que puedan contratar a diseñadores. La premisa es que, al recuperar la valoración y renombre de Taxco a partir del diseño y calidad de manufactura, toda la industria se verá beneficiada. De esta

manera, la obra, inclusive la producida para el tianguis y para las ventas al mayor, obtienen una valoración más alta y un mercado más ávido.

Este ha sido el caso con el proyecto del *Ciclo de Conferencias* de la Sociedad de Amigos del Museo Nacional de la Platería, un programa de foros en torno a la problemática platera de Taxco. En primer lugar, a quienes se invitó a apoyar en los encuentros con la temática de buscar soluciones y de plantear opciones y salidas para la situación que le acaecía a Taxco, no hubo quien se rehusara a llegar a trabajar sobre la problemática. Más allá de la gran voluntad y compromiso de los académicos, artistas, empresarios y funcionarios a quienes se convidó, y de sus idóneas sugerencias y propuestas, de los resultados – no esperados– surgieron los proyectos y la difusión de la obra de Taxco. Por ejemplo, al haber invitado a figuras como Cándida Fernández Baños, Directora de Fomento Cultural Banamex, tuvimos la experiencia, los taxqueños y los investigadores, de haber colaborado con ella y con su destacado equipo curatorial, y con Ana Elena Mallet y Juan Coronel Rivera, en el magno proyecto de exposición y libro/catalogo (bilingüe), *Artificios, Diseño y Plata en México 1880–2012*¹³.

13. Artificios. Plata y Diseño en México. 1880-2012, fue una exposición organizada por El Banco Nacional de México a través de Fomento Cultural Banamex, A. C. y con la colaboración de Grupo BAL, Fundación Roberto Hernández Ramírez, A. C., Industrias Peñoles, Fresnillo, El Palacio de Hierro, El Museo Amparo y Tane. El propósito de la muestra fue presentar al público un recorrido histórico y cultural del desarrollo artístico de la orfebrería mexicana realizada en plata. Los curadores convinieron en iniciar esta muestra desde las últimas décadas del siglo XIX, debido a que en este período se concretaron una serie de estilos que respondían a una estética nacionalista – como era la convención de la época–, a través de los cuales.

Además, resultó que otro de los participantes del Ciclo, el director del Museo Amparo¹⁴ en Puebla, Ramiro Martínez, ofreció las instalaciones del gran museo a su cargo para la itinerancia de dicha exhibición, donde tuvo mucho éxito. Otros colaboradores invitados por la Sociedad de Amigos del Proyecto del Museo Nacional de la Platería en Taxco a participar en su Ciclo de Conferencias han gestionado exposiciones de platería taxqueña y eventos en sus instituciones, como lo ha hecho el Lic. Rodolfo Candelas, en el Museo Cuauhnáhuac, Palacio de Cortés¹⁵; el Arq. José Valtierra, en el Museo Morelense de Arte Popular; y la Mtra. Helena González, en el Centro Cultural Jardín Borda¹⁶, en Cuernavaca.

Al invitar a *fuereños* a colaborar en el foro del Ciclo, en el que unas 50 personas viajaron a Taxco a compartir sus perspectivas y apoyo, aprendimos que, desde este espacio, surge el ímpetu para realizar acciones que resultan ser favorables para Taxco. Tal vez lo que faltó, para haber podido aprovechar aún más este gran esfuerzo, fue darle continuidad y planeación estratégica a todo lo que surgió y se planteó durante el Ciclo. Sobre todo, quedó pendiente la labor de buscar la creación de un equipo permanente que le hubiera podido dar seguimiento a las propuestas más viables que estuvieron surgiendo durante el Ciclo.

Cierto es que lograr poner en operación propuestas y ofrecimientos, por idóneas que sean, requiere de bastante trabajo, de conocimientos operativos, de seguimiento y de apoyos. Todo esto se puede lograr, cuando se construye sobre los recursos existentes, y, sobre todo, cuando se le da continuidad a las actividades y trabajos ya emprendidos. Cierto es que Taxco tiene a su alcance la voluntad y la disposición de los conocimientos, contactos y propuestas de un sinfín de personas, sólo habría que

encontrar la manera de dirigir este trabajo y de hacer operativas las propuestas viables y fructíferas.

Esta labor implica tanto la confluencia de los jóvenes plateros en los centros de arte, como en programas de educación y de formación artística, comenzando con el programa en Taxco, tan logrado e importante, de la FAD-UNAM, Campus Taxco¹⁷. Desde este lugar, el acceso a otros programas de formación artística del país, e inclusive del exterior, se vuelven más accesibles. Sobra decir que un poco de apoyo por parte del gobierno a través de sus programas de cultura serían importantes.

El quehacer de dicho equipo iría desde la definición de su quehacer y su alcance, que pudiera ser el de generar el plan operativo para una amplia gama de difusión (a través de canales culturales, como museos y galerías –físicas y virtuales–, inclusive en los foros nacionales e internacionales de diseño (como el del ZONA MACO¹⁸ en México), a la vez de promover los espacios del *networking*/contacto y la venta de la producción de platería de Taxco. Con un plan de trabajo, dicho equipo podría buscar fondos con varias instancias gubernamentales, tanto para cubrir los gastos fijos, como los derivados de proyectos específicos, como exposiciones, expo-ventas y el desarrollo exponencial de sitios virtuales.

se desarrolló una visión innovadora dentro de la estética metalúrgica que llevó al diseño mexicano a posicionarse a nivel internacional

14. <https://museoamparo.com/>

15. <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/249-museo-regional-cuauhnahuac-palacio-de-cortes>

16. <https://www.cultura.gob.mx/estados/turismo-cultural-detalle.php?id=66898#.YAZCZJNKiHo>

17. <http://www.fad.taxco.unam.mx/>

18. <https://zsonamaco.com/es>

Una vez establecido su quehacer se gestionaría con instituciones e individuos para obtener fondos y promover la ampliación y reconocimiento de los programas de educación artística y de diseño para los plateros, gestionar la presencia de la obra platera en eventos culturales y virtuales y proporcionar información y contacto con los foros comerciales. El presente foro, organizado por la FAD-UNAM es muestra de lo que se puede lograr con la gestoría cultural.

Entre las actividades de dicho equipo estaría la elaboración de los planes estratégicos, la definición de acciones a considerar; la creación de materiales para realizar un buen programa de *outreach*¹⁹; de difusión y comercialización. Por ejemplo: registros fotográficos y documentales; investigación y elaboración de libros y documentales sobre Taxco; organización de foros con la participación de documentalistas, fotógrafos e investigadores; con la finalidad de promover la imagen contemporánea de la industria de la platería de Taxco; desarrollo de medios virtuales, para difundir el arte y la comercialización de la obra platera, etc. etc. En la época *post-Covid19*, los medios de comunicación y el internet serán los principales canales para la difusión y la elaboración de proyectos y para su implementación, valerse de ellos, con amplia información y bien diseñada, será fundamental.

En cuanto a la labor de gestión, la búsqueda de apoyos gubernamentales para la creación del Museo será primordial. Hoy en día, en todos los acercamientos con el gobierno Municipal, se ha contado con respuestas sumamente positivas a todos niveles. La respuesta del gobierno Estatal ha sido muy favorable con tres gobernadores y, a nivel federal, se mostró la disposición absoluta desde la Secretaría de Cul-

tura en la administración de Rafael Tovar y de Teresa.

En lo que concierne a la gestión de exposiciones, ante la propuesta de exhibir la platería de Taxco, la respuesta suele ser sumamente favorable por parte de los museos. Además de las exposiciones como Artificios, a través de Fomento Cultural Banamex, hay mucho que hacer en torno al interés latente en el exterior del país, como se evidenció con algunas exposiciones, como la de Silver Seduction, the art of Mexican Modernist Antonio Pineda, en el Museo Fowler, con el involucramiento de la Universidad de California y la Cancillería de México, a través del Consulado en Los Ángeles, y la exposición, Platería Mexicana de Taxco en el Sterckshof Museum, en Amberes. Al ponerles más atención a las oportunidades que presenta cada exposición, no sólo de difusión, sino sobre aspectos comerciales y de networking se pueden generar beneficios concretos para los creadores.

Los equipos o comités de coordinadores pueden constituirse con miembros de todas las instituciones y con elementos dentro e incluso fuera de Taxco y tanto con sectores artísticos, como empresariales y comerciales, creando así un frente amplio de aliados, como un sistema de network amplio.

Por todo lo mencionado, resulta fundamental generar una movilización local y fuerte, con base en los elementos y recursos ya existentes, y en seguimiento a las acciones y a la asesoría ya emprendidas. De tal forma, se puede evitar el riesgo de perder un patrimonio único que fuera reconocido, inclusive, como patrimonio de la humanidad. ¶

19. Se dice de un esfuerzo para brindar servicios o información a las personas que viven o permanecen en sitio.

La producción de plata en México y su dependencia del mercurio

Por Inés Herrera Canales.

La gran producción de plata mexicana de la época virreinal y del siglo XIX se logró gracias a la invención del método de refinación de amalgamación con mercurio (llamado también azogue) iniciado en 1555 por Bartolomé de Medina en Pachuca. Dicho sistema se mantuvo por más de 350 años como el principal método de refinación en México¹.

El binomio plata-mercurio fue la principal característica de la minería mexicana de 1555 a 1905. Sin mercurio no se producía plata y sin plata la economía colonial y decimonónica no funcionaba ya que la plata era el primer producto de exportación y una gran fuente de ingresos fiscales. Sin embargo, el aprovisionamiento de este insumo fue difícil porque no existían en México minas de azogue capaces de proveer las necesidades de la minería mexicana y tuvo que traerse casi totalmente del extranjero.

La principal mina abastecedora de mercurio en este periodo fue la de Almadén, España. A mediados del siglo XIX comenzaron a diversificarse las fuentes de abastecimiento cuando se descubrieron minas de mercurio en California, Estados Unidos. Este hallazgo permitió rebajar considerablemente el precio del azogue e impulsar

la minería mexicana al permitir beneficiar un mayor volumen de plata².

Esta unión entre plata y mercurio terminó con un cambio radical en la tecnología del beneficio de la plata en los años noventa del siglo XIX al inventarse el beneficio por cianuración y aplicarse en forma ampliada en todo México.

Cómo el mercurio se convirtió en el elemento principal

de la producción de la plata mexicana

Desde el inicio de las actividades mineras en la Nueva España la refinación de los metales preciosos se realizó por el sistema de fundición en pequeños hornos castellanos. En 1536 llegaron metalúrgicos de origen alemán enviados desde Sevilla, probablemente a Sultepec, en el actual estado de México, para fundir los metales de plata de las minas. Más tarde otros especialistas vascos y andaluces acrecentaron el conocimiento de la minería y metalurgia con base en la tecnología europea.

1. Una versión más amplia del tema fue publicada por Inés Herrera Canales en: "Azogue y plata: una unión fructífera". Revista Artes de México, No. 86, octubre 2007, p.57-62.
2. Herrera Canales, I. "Mercurio para refinar la plata mexicana en el siglo XIX". Historia Mexicana, vol. 40, No 1, (jul-sept 1990), p.27-51.

Como la mayoría de los metales de plata mexicanos eran de baja ley y no podían ser tratados por fundición, se comenzó a experimentar con nuevos métodos. Al iniciarse la segunda mitad del siglo XVI se logró exitosamente refinar la plata con un nuevo método de refinación de metales preciosos con base en el mercurio, el llamado método de amalgamación revolucionó la refinación de los metales no sólo en México sino en toda América porque permitió explotar minerales de baja ley combinados con plomo que eran difíciles de tratar con el proceso de fundición.

El autor del método de amalgamación con mercurio, denominado más tarde método de patio, fue Bartolomé de Medina, personaje en torno al cual se tejieron varias historias respecto a la forma en cómo logró convertirse en un experto en metalurgia siendo un mercader de fibras y telas en Sevilla.

En 1553 llegó a la Nueva España atraído por la fama de las riquezas argentíferas americanas y se estableció en Purísima Grande, Pachuca, Hidalgo. Al año siguiente presentó una petición de privilegio para un nuevo método e ingenios para beneficiar la plata con azogue y sal a un menor costo que los existentes y en una operación química en frío que dejaba fuera el uso de combustible (leña y carbón). El procedimiento era largo y lento se iniciaba con la trituration y lavado de las menas, que se convertían en masas o “tortas” a las que se les incorporaba agua, azogue, sal y sulfato de cobre, en ocasiones se agregaba limaduras de hierro y sosa para activar el proceso.

Se procedía luego a revolverlas en un patio amplio con suelo de piedra, de ahí el nombre de sistema de patio que se le dio posteriormente a este proceso. La mezcla de los ingredientes se realizaba haciendo



Envases de hierro para envasar mercurio. Museo Minero. Minas de Almadén, España. Fotografía: Inés Herrera.



Replica de envases para el embarque de mercurio. Siglo XVI. Museo Minero. Minas de Almadén, España. Fotografía: Inés Herrera.

caminar a mulas o caballos sobre ellos. Al cabo de un tiempo la plata se separaba de las impurezas y se podía recoger fácilmente.

La descripción original del método de Medina se extravió, posteriores informes de mineros del siglo XVI describieron las fases del método de patio con algunas modificaciones químicas y mecánicas que se fueron introduciendo a lo largo de esa centuria y en las siguientes con el fin de evitar pérdidas de azogue y disminuir el tiempo del proceso.

El método de patio se mantuvo en la Nueva España y en la América española como el principal método de beneficio por más de 350 años. La última hacienda de beneficio por patio se cerró en Pachuca, Hidalgo, México, en 1905, en la misma ciu-

dad donde Bartolomé de Medina lo había creado.

Debido a la importancia del azogue para las colonias españolas productoras de plata y a que el abastecimiento de esta materia prima le significaba mayores ingresos a la Corona Española, ésta se hizo cargo de proveer y distribuir el producto en México bajo un sistema de estanco o monopolio. La principal mina productora de mercurio a nivel mundial fue durante los siglos XVI al XIX la de Almadén, España.

Ocasionalmente llegó azogue de Idria, Eslovenia, y de Huancavelica, Perú. Desde Almadén partía el azogue a Nueva España, pasando por Sevilla, luego a Cádiz donde se embarcaba a Veracruz, de ahí se enviaba a los almacenes generales de la ciudad de México desde donde se distribuía a los centros mineros novohispanos.

El azogue se embarcaba anualmente a México en las flotas regulares y extraordinariamente en otros navíos mercantes autorizados por la Corona, en barriles o cajas de madera que contenían cada uno un quintal o quintal y medio del metal líquido. Cada barril llevaba dos o tres bolsas de cuero, hechas con tres capas de piel, que contenían cada una dos arrobas (23 kilos) de mercurio. Todas estas precauciones evitaban derrames y pérdidas del producto en las travesías marítimas y terrestres. A fines del siglo XVIII se empezaron a usar frascos de hierro para envasar azogue, pero no fue hasta las primeras décadas del siglo XIX cuando se encuentran datos de precios y comercialización del mercurio en frascos o “flasks”.

En territorio mexicano las cargas de azogue se transportaban a los centros mineros en mulas, en recuas o en carretas, siempre en su envase original. Otras fuentes de mercurio fueron algunas minas mexicanas (entre otras Temascaltepec,



Hacienda de Loreto, Pachuca, Hgo. Tanques cianuración. Colección de la autora.

Chilapa, San Gregorio, Cerros de Picacho, San Juan de la Chica, Targea, Sierra del Durazno y Sierra de Pinos) y chinas que sin embargo no fueron viables o capaces de ofrecer grandes cantidades del producto como lo demandaban los mineros mexicanos.

A comienzos del siglo XVII se calculaba que el consumo total de azogue en la Nueva España era de 4,170 quintales anuales, de los que 1,000 iban a Zacatecas, 600 a Taxco, 500 a Sultepec y 350 a la Caja de Nueva Vizcaya que abastecía a los minerales de Durango. A mediados del mismo siglo se estimó el consumo general en 6,000 quintales anuales de los cuales un tercio fue a Zacatecas, seguida de Durango, Taxco, Pachuca y Guanajuato.

En el siglo XVIII la Corona logró aumentar mucho la producción de Almadén, bajar los costos de producción del azogue y reducir el precio del mercurio de \$82 por quintal a \$41 con el fin de fomentar la producción de la plata. Fueron tan buenos los resultados que se expresaron en un fuerte crecimiento de la producción argentífera después de 1770.

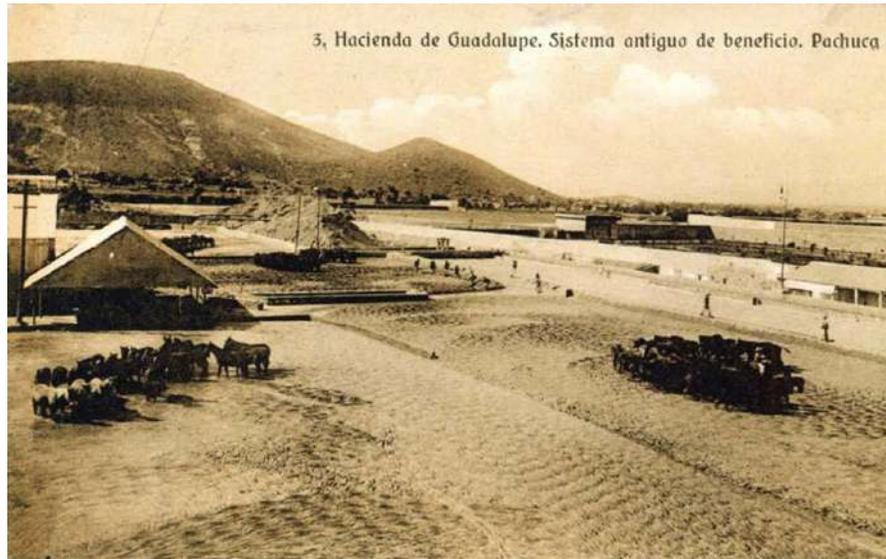
Las ventajosas circunstancias que prevalecieron en la minería novohispana a fines del siglo XVIII se vieron afectadas por el bloqueo de los ingleses al comercio colonial y por la invasión de Napoleón a España, lo que obligó a flexibilizar el monopolio del mercurio y autorizar el envío de azogue por particulares. Al declararse la guerra de independencia en México aparentemente existía un abasto suficiente de mercurio para los mineros, pero la militarización, la ruptura de los circuitos mercantiles, la suspensión de los créditos a la compra de mercurio y los cambios en las normas de distribución alteraron el abasto. Por lo que debió liberalizarse la venta del producto en 1811 y abrir nuevas rutas de almacenamiento y distribución.

En 1821 ya roto el pacto colonial, el azogue tuvo entrada y distribución libre por cualquier aduana, sin embargo, debido a que la fuente principal de abastecimiento estaba en España, la normalización en los envíos tardó algunos años.

No obstante, hasta fines del siglo XIX el método de amalgamación con mercurio (de patio, toneles y panes) se mantuvo como el principal procedimiento para refinar los metales preciosos y el azogue como un elemento imprescindible para los mineros mexicanos.

Si bien la tecnología metalúrgica se mantuvo en México sin modificaciones fundamentales, las condiciones en el abastecimiento externo del producto, la organización de las ventas al interior del país y la política minera respecto al azogue experimentaron cambios significativos con respecto a la época virreinal derivados de las condiciones del mercado internacional y de la posición de México como país independiente.

La técnica de refinación de los metales preciosos cambió a fines del siglo XIX al



Hacienda de Guadalupe, Pachuca, Hgo. Sistema antiguo de beneficio. Colección de la autora.

inventarse el método de cianuración para refinar el oro y la plata. Las empresas mineras empezaron a transformar las viejas haciendas de beneficio de patio en plantas de cianuración. La dependencia del mercurio extranjero para producir plata en México, que se había iniciado en el siglo XVI, había llegado a su fin³. ¶

Fuentes de consulta

- Artes de México. Una visión de la minería. ISSN 0300-4953, N°. 86, 2007.
- Historia Mexicana. El Colegio de México. ISSN (impreso) 0185-0172; ISSN (electrónico) 2448-6531. <https://historiamexicana.colmex.mx/>
- Herrera, I.; González, E. (2006). Los recursos del subsuelo siglos XVI al XX. (Colección Historia Económica de México). México, UNAM-Océano.

3. Herrera, I.; González, E. (2006). Los recursos del subsuelo siglos XVI al XX. (Colección Historia Económica de México). México, UNAM-Océano.

Artistas de la platería en el México virreinal

“De unos metales se sirve el hombre para curar de enfermedades; de otros para armas y defensa contra sus enemigos; de otros para aderezo y gala de sus personas y habitaciones...”

Joseph Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590

Por Alma Montero Alarcón.

Herreros, pintores y escultores arribaron a territorio americano trayendo auestas su propio bagaje cultural y artístico, con ellos también vinieron los primeros maestros plateros que pudieron constatar directamente el talento y destreza de los orfebres indígenas. Francisco López de Gómara afirmó al respecto:

“el más primo y artificioso oficio entre los mexicanos es el de platero, y así sacan al mercado cosas bien labradas con piedra y fundidas con fuego... Vacían un papagayo que se le ande la lengua, que se le menee la cabeza y las alas... lo tuvieron a mucho nuestros españoles y los plateros de acá no alcanzan el primor”¹.

Asentados los maestros plateros en territorio americano se organizaron en corporaciones medievales llamadas gremios.

Los objetivos de estas organizaciones (que agrupaban por igual a los otros artistas del periodo) eran fundamentalmente dos: protegerlos de competencias desleales (ya que sólo los agremiados podían fabricar y vender los objetos correspondientes a su oficio) y garantizar a la población en general, productos de excelente manufactura. Así, la legislación instituida protegía tanto al fabricante que vendía la manufactura como al cliente que la compraba. Los gremios estaban reglamentados por ordenanzas cuyo fin era dictaminar su organización interna, las condiciones de trabajo, así como evitar posibles fraudes al evadir pagos de impuestos.

Con respecto al gremio de plateros, a juzgar por las disposiciones reales emitidas en los primeros años del siglo XVI,

1. Francisco López de Gómara, *Historia de las Conquistas de Hernán Cortés*, México, 1829.

el inicio no fue sencillo. Por Cédula Real, expedida por Carlos V en 1526, quedó prohibido el ejercicio de la platería hasta el año 1559. Sin embargo, es un hecho que en México se realizaron objetos de platería de excelente calidad desde muy tempranas fechas².

En 1580 los plateros fueron agrupados de manera definitiva en la calle de San Francisco, denominada al inicio La Esmeralda para finalmente tomar el nombre de Plateros (actualmente esta calle es Francisco I. Madero³, en honor al prócer de la Revolución mexicana).

Las obras realizadas por los plateros eran solicitadas por la población en general, y, en especial, por la iglesia que requería de custodias, cálices, cruces procesionales y hostiarios, entre otros muchos objetos. Algunas de esas piezas se han podido conservar y muestran, además de la maestría alcanzada por los plateros, la evolución de los estilos y las diferentes técnicas utilizadas en la elaboración de la platería virreinal.

El gremio de plateros llegó a convertirse en el más poderoso de la Nueva España. Tenía como santo patrono a San Eligio cuya fiesta celebraban con gran lujo el 8 de diciembre. Otros santos venerados por el gremio eran San José, Nuestra Señora de las Lágrimas y la Purísima Concepción, el Santo Eccehomo y la Congregación del Santísimo Sacramento⁴.

Dentro del gremio de plateros existían varias especialidades: la de plateros propiamente que fundían, repujaban, cincelaban la plata y montaban piedras preciosas. Este gremio de plateros abarcaba también a los batihojas y tiradores de oro y plata, que deben su nombre a que tiraban del metal hasta lograr finos hilos con los que se bordaba sobre todo objetos de uso litúrgico: “es el que tiene por oficio batir el oro y la pla-

ta... y reducirlo a hilo”. Por

su parte el batihoja golpeaba el oro con mazos “hasta reducirlo a planchas u hojas finas”⁵. Estas hojas de oro fueron utilizadas para cubrir los retablos e innumerables esculturas que tenían la técnica del estofado.

Una característica fundamental del gremio de plateros era su estructura interna piramidal. La jerarquía más alta correspondía a la de maestro, que requería tiempo, conocimientos y destreza, pues era necesario dominar los distintos niveles del oficio.

En la base de la estructura piramidal, y siendo la mayoría, estaban los aprendices que, como su nombre lo indica, se encontraban en una etapa de formación, ini-



Cruz procesional.
Anónimo. Siglo XVII.
Plata fundida, cincelada y pulida.
38 X 31 cm.

2. Esta prohibición quedaba formulada en la Real Cédula de Carlos V desde 1526 hasta 1559. Al parecer esta reglamentación correría la misma suerte que otras tantas que llegaron a la Nueva España y que el consejo popular y la práctica diaria aconsejaba “obedécese, pero no se cumpla”.
3. La calle Francisco I. Madero es una de las principales vías de acceso al Centro histórico de la Ciudad de México, comienza a partir del Eje Central Lázaro Cárdenas, para desembocar en la Plaza de la Constitución o Zócalo capitalino.
4. Carrera Stampa, M. (1954). La mesa directiva del nobilísimo gremio de la platería de la ciudad de México, (1527-1861), p. 163.
5. del Hoyo, E. op. cit, p. 138.

ciándose en el conocimiento y aprendizaje del oficio. En la parte intermedia de esta estructura se encontraban los oficiales y, finalmente en el punto más alto, encontraríamos al maestro de un taller gremial.

El maestro era el dueño del taller, obraje, oficina o tienda lo que incluía el derecho de venta pública, era también propietario de la materia prima y de los instrumentos de trabajo indispensables para la creación de la obra artística. El hecho de tener instrumentos y utensilios propios para poder llegar a ser maestro restringió, en muchas ocasiones, la membresía del oficio a las familias que tradicionalmente lo habían desempeñado, ya que eran los hijos de los maestros quienes heredaban estos instrumentos de trabajo.

Sin embargo, para llegar al grado de maestro no era suficiente contar con los instrumentos de trabajo pues se exigía tener el manejo del oficio, mismo que se demostraba en un examen que revestía ciertas formalidades, y que culminaba con la expedición de una constancia a manera de título llamada “carta de examen”: “lo característico y peculiar de este sistema de estratificación era que el lugar que en ella ocupaba un individuo condicionaba su posición en las relaciones sociales de producción... la propiedad de los medios de producción dependía en mucho de la capacidad profesional”⁶.

Este nos parece un punto interesante pues significó que, aunque dispusiera de los medios económicos, un individuo no podía establecerse como productor independiente si no tenía el título de maestro.

Abundantes son las referencias que existen en los archivos históricos acerca de la manera en que los plateros solicitaban y luego realizaban su examen para el grado de oficial o maestro. Las fórmulas se repiten con frecuencia; por ejemplo el

Cigarrera.

Anónimo. Siglo XVIII.

Plata repujada, fundida y cincelada.

9 Cm.

caso del oficial Pedro Nolasco que presentó en el siglo XVIII su examen para convertirse en maestro platero: “En la ciudad de México a veinte y nueve días del mes de mayo de mil setecientos y veinte y tres años... en mi presencia le ordenaron a Pedro Nolasco de Lira oficial de dicho arte de platero ejecutase la formación de un salero y de un cuerpo de pileta de agua bendita con la plata que para este efecto estaba prevenida y el dicho Pedro Nolasco con gran prontitud e inteligencia (los) fabricó... y habiéndole hecho los referidos mayordomos varias preguntas y repreguntas tocantes a dicho arte dijeron haber satisfecho cumplidamente a ellas y estar apto, capaz y suficiente para usarlo y ejercerlo y tener tienda pública”⁷.

En las ordenanzas dictadas en este periodo se exigían además otros requisitos: “...no ser aspirante al camorreo, no juntarse con gente de baja estofa, ser de genio apacible y sosegado, temeroso de Dios y de conocida calidad, procederes y costumbres”⁸. Como vemos, los requisitos para llegar a ser maestro, al menos los estipulados en las ordenanzas, no eran fáciles de cumplir.



año 8 número 29 - febrero-abril 2021

6. Castro Gutiérrez, F. (1986). La extinción de la artesanía gremial. México, UNAM, IIH, p. 13.
7. Archivo General de la Nación, Casa de Moneda, vol. 1, exp. 1, foja 3-3v.
8. En Carrera Stampa, M. (1954), Los gremios mexicanos. México EDIAPSA, p. 51.

Por su parte, los oficiales eran trabajadores asalariados que habían terminado su aprendizaje: acompañados del maestro a quien servían en su taller, acudían a escribir su nombre en el libro de oficiales, resguardando por el Fiel de Fechas⁹. Los oficiales podían optar por el título de maestro, empresa que como apuntamos no era fácil ya que además del dominio del oficio se requería de un capital importante para abrir un taller. Por tal motivo, muchos oficiales diestros no llegaban al grado de maestros.

En la base de la estructura gremial se encontraban los aprendices, jóvenes en su mayoría (nueve a diecisiete años), que se instruían en el oficio con una enseñanza de tres a cuatro años: “No obstante, el tiempo del aprendizaje variaba de acuerdo con la índole misma de la artesanía. Había ciertos oficios, como el del platero, que requerían más tiempo y cuidado... En varias ordenanzas se fijó el tiempo de aprendizaje”¹⁰.

Los aprendices debían mudarse a vivir en el taller del maestro quien se comprometía a enseñarles todos los secretos del oficio, así como normas morales e instrucción católica. A cambio, el aprendiz debía colaborar en todas las actividades del taller incluyendo las domésticas. Estos acuerdos se celebraban a manera de contrato, por ejemplo, en un contrato del 23 de enero de 1675 en Zacatecas, se estipulan las obligaciones y derechos que tiene el maestro platero Rodrigo de Pereira con su aprendiz Juan de Lascano: “...el dicho Rodrigo de Pereira le ha de dar al dicho su aprendiz, de comer, vestir y calzar, según costumbre y curarle las enfermedades que tuviese, como no pasen de veinte días o sean de las contagiosas... y si durante el dicho tiempo, hiciese ausencia el dicho aprendiz, o se le “juyere”, lo ha de poder sacar o traer de la parte donde estuviere”...

Y yo, el dicho Rodrigo de Pereira... me obligo a que en el tiempo de los cuatro años, le enseñaré al dicho Juan de Lascano (aprendiz), mi oficio de platero, bien y cumplidamente y sin le ocultar cosa alguna de lo que sé y a dicho oficio pertenece”¹¹.

En otro contrato, se mencionan otras obligaciones de un maestro: “Phelipe de la Peña, que será de edad de 13 años y 6 meses a el cual por verlo en edad competente aprender el oficio de batihoja de panecillo de oro y plata a que se ha inclinado y tiene tratado de ponerlo en la casa y tienda del maestro Miguel de Ledesma y Navarrete maestro de dicho arte... ha de servir a dicho maestro en todo lo que fuera tocante a dicho oficio y asimismo en lo que le ofreciere del ministerio de su casa, dándole cama, casa, de comer y beber y ropa limpia, tratándole bien y enseñándole el dicho oficio con todas las circunstancias, avisos y documentos necesarios... sin reservarle ni encubrirle cosa alguna haciendo que dicho Phelipe de la Peña lo ejecute por su mano, de suerte que no ignore cosa de lo que debe aprender ni el dicho maestro se lo deje de enseñar”¹².

Dichas características hicieron del taller gremial una organización peculiar. Más allá de las relaciones meramente laborales entre maestro, oficiales y aprendices, se propiciaba el surgimiento de otros aspectos como son los morales, éticos y religiosos. Varias de las actividades cotidianas al interior del taller como el hecho de sentarse juntos a la mesa, lo convertían en un espacio doméstico, familiar.

9. Cruz, F.S. (1960). Las artes y los gremios en la Nueva España. México, Jus, p. 31.

10. Cruz, F.S., op. cit., p. 29.

11. En del Hoyo, E. (1986). Platero, plata y alhajas en Zacatecas. México, Gobierno del Estado de Zacatecas, p. 35.

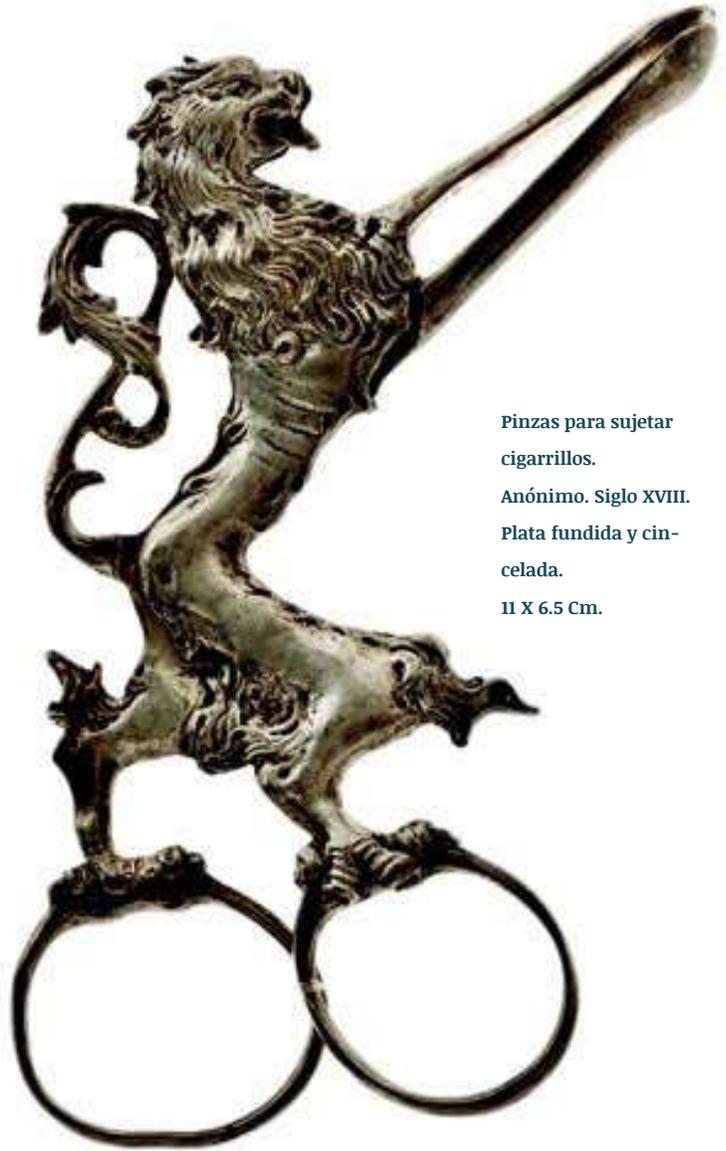
12. Citado por Carrera Stampa, M., op. cit. pp. 27-28.

Las autoridades supremas del gremio manejaban los fondos de la corporación y debían ser elegidos por todos los maestros. Tenían la obligación de visitar periódicamente los establecimientos de artesanos, velar por el correcto cumplimiento de las ordenanzas en lo concerniente a la disciplina interior del gremio, a los procedimientos de fabricación, al uso de los materiales y al otorgamiento de multas. Las principales autoridades del gremio eran las siguientes:

Los tesoreros eran los encargados de guardar las contribuciones de los miembros para el sostenimiento de las celebraciones del gremio; o los gastos de las diligencias que tuvieran que realizar las autoridades del gremio; oidor de cuentas que supervisaba las actividades del tesorero e intervenía en la contabilidad del gremio; los veedores examinaban a los aspirantes. Los alcaldes elegidos por votación presidían al gremio y lo representaban en actos oficiales; finalmente, la Junta de Gobierno formada por los maestros de mayor renombre asesoraba al gremio.

La organización gremial convivía con las cofradías que eran organizaciones de protección social y fomento al culto religioso. El objetivo de estas instituciones de carácter religioso era socorrer a enfermos y ancianos y proteger a los familiares de los agremiados: viudas, huérfanos, hijas que tuvieran que pagar una dote para ingresar a conventos, etc. Cada cofradía tenía un santo patrono, a cuyo honor celebraban grandes fiestas religiosas y profanas. Las comidas, las fiestas taurinas y fuegos de artificio, importantes para la vida cotidiana novohispana eran promovidos en gran medida por estas organizaciones.

Desde 1537 al gremio de plateros se le concedió el privilegio de ocupar el primer



Pinzas para sujetar cigarrillos.
Anónimo. Siglo XVIII.
Plata fundida y cincelada.
11 X 6.5 Cm.

lugar en las procesiones del día de Corpus Christi y de llevar la imagen de San Hipólito, patrono de la ciudad: *“La conquista de esta ciudad por los españoles fue el día de San Hipólito Mártir, 13 de agosto de 1521... Es esta una de las más lucidas funciones, donde sobresale la riqueza de esta opulenta corte, esmerándose a porfía cada uno en las galas y costo de aderezos, siendo muy común y nada de admirar los estribos, herraduras y todo correaje de plata”*¹³.

13. Ajofrín, F. de. (1964). Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el Padre Fray Francisco de Ajofrín. México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, p. 57.

Los plateros también tenían a su cuidado y devoción en la Catedral de México una capilla dedicada a las imágenes de la Concepción, San Eligio y Nuestra Señora de las Lágrimas. El padre Francisco de Florencia describiría en su libro *Zodiaco Mariano* cómo se encontraba conformada la capilla: “...el uno de los tres altares que hay en ella, y se han hecho a costa de los plateros, está dedicado a una devota imagen de la Concepción de la Santísima Virgen, cuya estatua es como de vara y cuarta, toda de plata de martillo y de lo mismo es la hermosa peana en que estriba. El segundo está dedicado como a su especial patrón, al milagroso platero y santísimo obispo San Eligio, y el tercero a Nuestra Señora de las Lágrimas”¹⁴.

Los maestros plateros utilizaron gran diversidad de técnicas para elaborar objetos de uso civil y religioso. Es interesante resaltar que muchas de estas técnicas no han variado en esencia a través de los siglos y es posible observar en los talleres de maestros plateros de la actualidad cómo se va forjando una pieza a la usanza del periodo virreinal.

El arte de la platería en nuestro país es muy rico y resulta prioritario seguir profundizando en su estudio y difusión. De igual manera, es fundamental apoyar todas las acciones que permitan proteger e impulsar a los plateros mexicanos, herederos de una rica e intensa historia en nuestro país ligada al trabajo de la plata. ¶

Fuentes de consulta

- Ajofrín, F. de. (1964). *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el Padre Fray Francisco de Ajofrín*. México, Instituto Cultural Hispano Mexicano.
- Carrera Stampa, M. (1954). *Los gremios mexicanos*. México EDIAPSA.
- Castro Gutiérrez, F. (1986). *La extinción de la artesanía gremial*. México, UNAM, IIH.
- Cruz, F.S. (1960). *Las artes y los gremios en la Nueva España*. México, Jus.
- del Hoyo, E. (1986). *Platero, plata y alhajas en Zacatecas*. México, Gobierno del Estado de Zacatecas.
- López de Gómara, F. (1826). *Historia de las conquistas de Hernando Cortés*. Tomo I / escrita en español por Francisco López de Gómara; traducida al mexicano y aprobada por verdadera por Juan Bautista de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, indio mexicano; publícala Carlos María de Bustamante. México, Imprenta de la testamentaria de Ontiveros.
- del Valle Arizpe, A. (1961). *Notas de platería*, México, Herrero Hermanos.
- Archivo General de la Nación, Casa de Moneda, vol. 1, exp. 1, foja 3-3v.

14. Citado por del Valle Arizpe, A. (1961). *Notas de platería*. México, Herrero Hermanos, pp. 211-212.

El Códice Florentino como fuente para entender la joyería prehispánica

Por Niklas Schulze.

En las investigaciones sobre la producción y el uso de los objetos metálicos en el México prehispánico se aprovechan muchos diferentes tipos de fuentes de información. El presente artículo se enfoca en la información sobre la producción metalúrgica disponible en el documento conocido como Códice Florentino. Además, se mencionan algunos de los usos –en su gran mayoría ornamentales o rituales– de objetos de metal en el documento. El documento que ofrece esta información fue elaborado por el franciscano Fray Bernardino de Sahagún¹ con sus colaboradores e informantes nahuas, a mitades del siglo XVI. El códice consta de material recopilado sobre la vida de los indígenas en tiempos precoloniales considerado útil para la evangelización. Aun si el objetivo oficial de Fray Bernardino estuvo muy enfocado en asuntos de la fe, el resultado es una enciclopédica obra sobre casi todos los aspectos de la vida, incluyendo los oficios. Hoy los tres tomos del Códice Florentino –y de allí el nombre– se guardan en la Biblioteca Medicea Laurenziana² de Florencia, Italia. El documento está escrito en dos columnas: una en náhuatl y la otra en español³. El texto en español, también conocido como La Historia General de las Cosas de

Nueva España⁴, en partes es una traducción y en otras solamente un resumen o un comentario del náhuatl. El códice, con sus imágenes y el texto bilingüe, es un recurso incomparable para el estudio del pasado prehispánico del centro de México y muchas de las interpretaciones sobre aquellos tiempos que hoy en día se hacen, se basan en buena parte en lo que escribieron Sahagún y sus ayudantes.

Sin embargo, aun con lo útil que nos resulta esta obra, los autores estaban enraizados en su tiempo y no podían ver el futuro ni lo que nos resulta interesante hoy. Con respecto a la temática de este artículo, la joyería y producción de objetos de metal, en el capítulo 16, sobre “La manera de labrar de los plateros”, Sahagún escribe

1. Fray Bernardino de Sahagún (Sahagún, 1499 – Tlatelolco, 1590). Misionero franciscano, autor de varias obras en náhuatl y en castellano.
2. <https://www.bmlonline.it/>
3. Por la redacción. (2020) “El Códice Florentino. Cronología”. *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 90, pp. 10-13. Basado en textos de: Josefina García Quintana, Alfredo López Austin, Miguel León-Portilla y Xavier Noguez.
4. Sahagún, Fray Bernardino de (1989). *Historia general de las cosas de Nueva España* (2 vols.), edición, glosario, paleografía y notas por López Austin, A. y J. García Quintana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

en el texto en español: “La sentencia deste capítulo no importa mucho, [ya que] podrá preguntar a los oficiales que tratan este oficio, que en toda parte los hay”⁵. En el capítulo anterior menciona –por suerte con un poco más de información– “Los oficiales que labran oro” y describe su trabajo de dos maneras: los que se llaman martilladores o majadores y que labran el oro delgado como papel con el martillo. Los otros “se llaman tlatlaliani, que quiere decir que ‘asientan el oro’, o alguna cosa en el oro o en la plata. Estos son verdaderos oficiales, que por otro nombre se llaman tultécah”⁶. Aquí se puede ver la distinción básica de tratar el metal como sólido o como líquido. En lo que sigue en el texto, Sahagún describe la fiesta de los artesanos a su deidad tutelar, Xipe Totec. En este artículo, sin embargo, vamos a prestar atención más bien a los aspectos técnicos del trabajo de los metales.

Las imágenes que incluye el códice ofrecen otro tipo de información sobre los metales. Por ejemplo, se puede ver la extracción de oro (coztic teocuitlatl), asociado con el sol, y de plata (iztac teocuitlatl), asociada con la luna (CF11fol215r). Estos dos metales son los más mencionados en el documento, cosa que da la impresión de un pasado “dorado”. Al describir los atavíos de los dioses, por ejemplo, se mencionan collares de oro, una rodela con una chapa redonda de oro en el medio, orejeras y colgantes de oro, ajorcas de oro y muchos cascabeles, todos de oro⁷. Eso contrasta con la realidad del contexto arqueológico, donde el cobre es mucho más común, incluso en sitios como el Templo Mayor de Tenochtitlan, el templo principal de los mexicas⁸ ⁹. Sin embargo, ni en el caso del oro, ni del cobre, se trata de metales puros. Los análisis de la composición de objetos encontrados en excavaciones arqueológi-

cas mostraron que en general los metales que se utilizaron en el mundo prehispánico cubren una amplia gama de aleaciones. Los objetos de oro normalmente contenían plata y algo de cobre (la aleación llamada tumbaga)¹⁰ mientras que los objetos de cobre contenían estaño, plomo y/o arsénico como aleantes¹¹. Los objetos de plata son muy poco comunes en los contextos prehispánicos.

El uso de diferentes aleaciones puede tener, entre otras, razones vinculadas con el acceso a las materias primas, las propiedades tecnológicas (el comportamiento de los metales en el proceso de producción) o las propiedades del objeto terminado (por ejemplo, dureza y color).

Pero regresemos a la manera de trabajar estos metales. Por suerte, el texto en náhuatl del Códice Florentino es más rico en información tecnológica que la versión en español. Hay una detallada descripción del proceso de fundición a la cera perdida, con unas imágenes que ilustran los diferentes pasos [Véase figura 1]. Empecemos con la revisión de las imágenes. Se pueden

-
5. Sahagún, Fray Bernardino de (1989). Op. cit. p 577.
 6. Sahagún, Fray Bernardino de (1989). Op. cit. p 576.
 7. Sahagún, Fray Bernardino de (1989).
 8. Schulze, Niklas (2008). El proceso de producción metalúrgica en su contexto cultural: Los cascabeles de cobre del Templo Mayor de Tenochtitlan, Tesis de Doctorado en Antropología. México, IIA-UNAM
 9. López Luján, L.; Ruvalcaba Sil, J. L. (2015). El oro de Tenochtitlan: La colección arqueológica del Proyecto Templo Mayor. Estudios de Cultura Náhuatl 49: 7-57.
 10. López Luján, L.; Ruvalcaba Sil, J. L. (2015). Op. cit.
 11. Schulze, N. (2013) How ‘Real’ Does It Get? Portable XRF Analysis of Thin-Walled Copper Bells from the Aztec Templo Mayor, Tenochtitlán, Mexico” en: *Archaeometallurgy in Mesoamerica: Current Approaches and New Perspectives*, editado por Shugar, A. N. y Simmons, S. E., pp. 203-226. University Press of Colorado, Boulder.

ver, por ejemplo, las preparaciones de las materias primas, el trabajo con el núcleo de arcilla y carbón, y el recubrimiento con la cera. Sin embargo, no todas las imágenes son fáciles de interpretar. La necesidad de cuidado al interpretar las imágenes queda muy clara cuando observamos los modelos de horno / elementos de combustión que se incluyen en la descripción del proceso de fundición [Véase figura 2]. El uso de los elementos de combustión de aspecto prehispánico (del lado izquierdo) no queda muy claro: ¿fundir el metal, precalentar moldes, o preparar la cera? La estructura de los objetos en ambos casos parece muy abierta, cosa que puede causar problemas a la hora de llegar a los aproximadamente 1200° C necesarios para el proceso de fundición y vaciado. La imagen del otro horno (del lado derecho) nos trae más preguntas que respuestas: Se ve como “horno de pan” europeo y parece tener un relleno de piedras, una de las cuales está conectada con un tubo a una especie de crisol. El dibujo da la impresión de que el dibujante no sabía muy bien qué estaba ilustrando, y probablemente no lo vio “en vivo”. Además, se nota una importante influencia europea en el estilo.

Este tipo de ambivalencia también se encuentra en otro folio del código, donde probablemente se ve la fundición de objetos de oro procedentes del saqueo de Tenochtitlan para hacer lingotes [Véase figura 3]. Aquí el funcionamiento del horno, aparentemente sin crisol, es difícil de entender. Lo interesante es la forma del elemento de combustión, una “olla” baja. Si se compara con otros elementos de combustión mostrados en el marco de la producción de objetos de metal en otros documentos sobre la vida prehispánica, se puede ver que la mayoría de ellos son pequeños, abiertos e incluso parecen



Figura 1. Ilustraciones del proceso del vaciado a la cera perdida del Código Florentino.

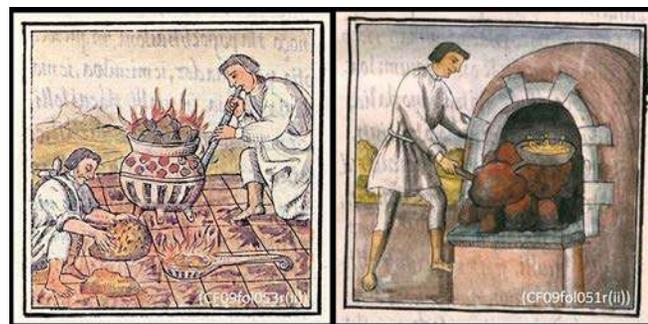


Figura 2. Imágenes de tres elementos de combustión del Código Florentino.



Figura 3. Fundición de objetos de metal en el Código Florentino.

“portátiles”, y posiblemente sería mejor describirlos como cajetes, a veces trípodas o con pedestal. Eso puede explicar su baja visibilidad arqueológica: hasta ahora, en México no se han identificado hornos metalúrgicos en contextos de talleres para la fabricación de objetos. Otro aspecto importante, común a todas las imágenes (menos el del “horno de pan”), es el uso de canutos en vez de fuelles –utilizados en Europa– para suministrar el oxígeno para la combustión.

Como se mencionó arriba, el texto en náhuatl del Capítulo XVI del Códice Florentino ofrece más información técnica que el texto en español y complementa la información de las imágenes. Incluye una detallada descripción del proceso de la fundición a la cera perdida. Los puntos principales del texto son los siguientes:

1. De carbón pulverizado y arcilla se hacen “tortillas” que se secan durante dos días en el sol.
2. Después, estos núcleos se graban con todos los detalles de la forma a crear.
3. Se limpia la cera de impurezas y se añade copal para darle mayor consistencia.
4. La cera se aplana y las hojas delgadas se colocan en el núcleo hasta cubrir toda la superficie. Se modelan los detalles.
5. La superficie de cera se cubre con una mezcla de agua y carbón (probablemente con algo de arcilla).
6. Se añade la boca para el vaciado al modelo, elaborada de una barra de cera.
7. Se recubre todo con otra capa de arcilla con fragmentos de carbón más gruesos, para construir el molde, y se deja secar.
8. Para el vaciado se coloca el molde en el “crisol”, se funde el oro y éste se vacía en el molde.

9. Tratamiento de la superficie del objeto con “lavado”, pulido y recalentado. Aquí probablemente se trata del dorado por eliminación.

Aun si algunos investigadores opinan que el texto es confuso y de poca utilidad, se pueden extraer detalles interesantes, por ejemplo, sobre la cera y el precalentado de los moldes. Sin embargo, hay que mencionar que algunos puntos son obviados, como por ejemplo la construcción y operación de los hornos.

En resumen, ¿qué se puede decir sobre la joyería prehispánica a partir de la información del Códice Florentino? El documento, con su texto bilingüe y las imágenes, ofrece información importante sobre los objetos de metal y su producción en el México prehispánico. Sin embargo, en muchos casos esta información necesita ser cuidadosamente evaluada y complementada con información de otras fuentes, por ejemplo, con los (aunque sean pocos) datos de los contextos arqueológicos (de Mesoamérica y de otros lugares del mundo), los datos de los análisis de los objetos, los datos experimentales y los datos de las ciencias materiales. Con información de estas cinco fuentes vamos a lograr acercarnos a una visión cada vez más clara de los quehaceres metalúrgicos de los artesanos prehispánicos. ¶

Fuentes de consulta

- López Luján, L.; Ruvalcaba Sil, J. L. (2015). El oro de Tenochtitlan: La colección arqueológica del Proyecto Templo Mayor. Estudios de Cultura Náhuatl.
- Sahagún, Fray Bernardino de (1989). Historia general de las cosas de Nueva España (2 vols.), edición, glosario, paleografía y notas por López Austin, A. y J. García Quintana,

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

- Schulze, N. (2008). El proceso de producción metalúrgica en su contexto cultural: Los cascabeles de cobre del Templo Mayor de Tenochtitlan, Tesis de doctorado en antropología. México, IIA-UNAM.
- Schulze, N. (2013) How 'Real' Does It Get? Portable XRF Analysis of Thin-Walled Copper Bells from the Aztec Templo Mayor, Tenochtitlán, Mexico” en: Archaeometallurgy in Mesoamerica: Current Approaches and New Perspectives, editado por

Shugar, A. N. y Simmons, S. E., pp. 203-226. University Press of Colorado, Boulder.

- Por la redacción. (2020) “El Códice Florentino. Cronología”. *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 90. Basado en textos de: Josefina García Quintana, Alfredo López Austin, Miguel León-Portilla y Xavier Noguez.
- Códice Florentino (Siglo XVI). Biblioteca Digital Mundial, consultado en el sitio web <https://www.wdl.org/es/item/10096>

Pintar con los colores del esmalte.

Las joyas de Margot

Por Penny C. Morrill.

Margot Van Voorhies¹ inició su taller de plata “Margot de Taxco” en 1946, al año siguiente de haberlo fundado un representante de una empresa de esmaltes llegó a Taxco y, por suerte, Margot encontró tiempo para reunirse con él. Margot fue cautivada por el material y sus posibles aplicaciones en plata. Como pintora, la idea de trabajar con el color y la plata fue un desafío muy provocativo, probablemente recordaba haberlo admirado en el arte del *cloisonné*² chino en San Francisco.

Margot y su director del taller de plata Miguel Meléndez, exhortaron a Sigi Pineda a unirse a “Margot de Taxco”. En colaboración con Sigi, creó un sistema de seis pasos que comenzó con sus bocetos detallados en *gouache*. La técnica usada fue *champlevé*³, en la cual, el esmalte se fusiona en una superficie hundida en el metal. Arturo Sorio fue el encargado de producir los troqueles en acero siguiendo las especificaciones de los dibujos de Margot.

El desafío, al principio, fue establecer la profundidad adecuada del esmalte, en tanto, cuando se presiona el troquel en una lámina de plata, se crea una base con lados elevados o crestas a cierta altura que coincide con los contornos del dibujo. La

función de las crestas era mantener en su lugar el color, lo cual posibilitaba el uso de diferentes colores contiguos, separados por estas crestas, evitando que los colores se unieran cuando la pieza era colocaba en el horno. En la mayor parte, las líneas del diseño talladas en el troquel de acero tenían una profundidad de 1 a 2 milímetros, con lo que se obtenían crestas de esa altura. En ocasiones resultaba necesario limar la plata cuando las crestas eran demasiado altas. Este esfuerzo requirió largas horas de experimentación y muchos fracasos antes de que Arturo Sorio, Sigi y Margot consiguieran las alturas de cresta adecuadas y que los troqueles pudieran ser producidos.

1. Margot Van Voorhies (¿San Francisco?, 1896 – Taxco de Alarcón, 1985). Diseñadora de joyas de origen norteamericano.
2. Cloisonné, término de origen francés cuyo significado más aproximado es compartimentado. El esmalte alveolado o cloisonné es una antigua técnica para decoración de objetos metálicos, en siglos recientes mediante el uso de esmalte vidriado, y en períodos antiguos mediante el uso también de incrustaciones de piedras preciosas, vidrio y otros materiales.
3. Champlevé es una técnica de esmaltado utilizada en artes decorativas en el que celdas son talladas, grabadas, golpeadas o producidas durante el colado de la fundición en la superficie de un objeto metálico, las celdas luego son rellenadas con esmalte vítreo. El nombre proviene de la expresión en francés “campo elevado”.

La creación de troqueles de acero fue más difícil. La dureza de este tipo de material, que soportara de 45 a 50 toneladas de presión, requirió que, para tallar el diseño, Arturo Sorio y Juan González utilizaran herramientas de acero más denso que el del acero del troquel. Antes de la fundición a presión en plata, el diseño se fundía en plastilina para verificar su precisión. El trabajo en el troquel podía llevar hasta seis meses antes de que Margot y el fabricante del troquel decidieran que estaba listo.

El troquel producía una textura en la superficie de la plata que era visible a través del esmalte translúcido. Margot se refirió a esta técnica como *guilloché*⁴ en las instrucciones de varios de sus dibujos, pero en realidad pudo haber sido *basse taille*⁵. Según la joyera y autora Greta Pack, “el esmalte *basse taille* es muy parecido al *champlevé*. El diseño está tallado o ejecutado en bajo relieve aproximadamente un trigésimo de pulgada debajo de la superficie. El esmalte transparente se fusiona sobre el diseño, posiblemente varias veces, hasta obtener una superficie uniforme. Para este método, se debe utilizar oro o plata, ya que la calidad reflectante es mejor que el cobre”⁶.

Una vez que la talla en el troquel era aprobada y que se verificaba su precisión, el troquel era templado. Para ello, se hierve en aceite y luego se deja enfriar durante veinticuatro horas en la esquina de una habitación cerrada, lo más protegida posible de las fluctuaciones de temperatura. Si el troquel se enfría demasiado rápido, se debilita y no está en condiciones de soportar la presión ejercida por la prensa.

El primer paso en la producción consistía en la fundición a presión de la base de plata para el esmalte. Pedro de León fue uno de los primeros que trabajó en la sección de fundición a presión. En los



Margot Van Voorhies (¿San Francisco?, 1896 – Taxco de Alarcón, 1985).

primeros años, la prensa funcionaba manualmente aplicando una fuerza de 20 toneladas o más. Quienes se encargaban de la sección de esmaltado del taller fabricaban, haciendo uso del troquel, el número de piezas que podían cortarse en un día.

En la sección de platería, los hombres usaban sierras verticales para cortar la

-
4. Guilloché es una técnica de grabado decorativo en la que un patrón o diseño repetitivo intrincado muy preciso se graba mecánicamente en un material subyacente. El término “guilloché” también se usa, más generalmente, para patrones arquitectónicos repetitivos de espirales que se cruzan o se solapan y para otras formas, tales como las que son usadas en el Cercano Oriente Antiguo, la Grecia clásica y Roma; en la arquitectura neoclásica; en la decoración entrelazada del medievo anglosajón y en el arte de otros lugares.
 5. Basse-taille es una técnica de esmaltado en la que el artista crea un patrón de bajo relieve en metal, generalmente plata u oro, mediante grabado. Todo el patrón se crea de tal manera que su punto más alto es más bajo que el metal circundante. Luego se aplica un esmalte translúcido al metal, permitiendo que la luz se refleje en el relieve y creando un efecto artístico. Se utilizó a finales de la Edad Media y luego nuevamente en el siglo XVII.
 6. Pack, G. (1953). *Jewelry & Enameling*. D. Van Nostrand Company. New York.

plata según el diseño. Un porcentaje de las bases para diseños populares se almacenaban para que las piezas pudieran estar listas para esmaltarse y el producto terminado pudiera llegar a la tienda más rápidamente. El contenido de plata para las joyas de esmalte era de 980 partes de plata por 20 partes de cobre. Con esta proporción, el material era más suave y fácil de manipular en la prensa. La reducción de cobre también permitió que las joyas no se empañaran tanto al contacto con la piel.

Los gemelos Germán y Servando López fueron requeridos para trabajar en la sección de platería del taller de esmalte. Asimismo, Macedonio Martínez, Rafael Serrano, Manuel Flores, Gumersindo Palacios y Melesio Rodríguez, que habían sido parte del taller original de plata, trabajaron más tarde, en una segunda fase de la producción, en el taller de esmalte.

La tercera fase estaba relacionada con el acabado de la pieza de plata. La pieza en plata debía de carecer de defectos visibles que pudieran apreciarse a través del esmalte translúcido. Una vez que los diseños eran cortados con una sierra vertical, las superficies eran pulidas y preparadas para el siguiente paso en la cadena de producción –con frecuencia se perdía algo de plata durante el proceso de pulido, aunque se recuperaba parte de la limadura de plata para usarla en la producción de soldadura, que siempre tenía un contenido de cobre más alto que la pieza misma. En la cuarta fase, los plateros se encargaban de unir las diversas partes del collar o brazalete, usando eslabones hechos de alambre de plata.

Antes de aplicar el esmalte, la pieza de plata es sometida al recocido, enfriamiento y decapado. De esta manera, se procedía con el esmaltado de la base, la fase siguiente, que era supervisada por Sigi Pi-

neda. Contemporáneamente, ningún otro taller en Taxco empleaba mujeres, pero Margot y Sigi lo hicieron para que se encargaran de la aplicación del esmalte, porque el proceso requería de concentración y ligeros movimientos de la mano. El área que requería pintarse era minúscula y los pinceles eran pequeños. Además, no había margen para el error en la aplicación del color, por lo que se necesitó un talento especial para aplicar el esmalte en el nivel correcto dentro de las crestas en la superficie de la pieza. En numerosas piezas, se colocaba una capa muy delgada de pan de oro de 24 quilates debajo del esmalte transparente, una técnica que requería destreza y precisión. Numerosos dibujos indicaban qué colores debían aplicarse con oro.

María Elena Flores fue la principal artesana y Velarmina Palacios la maestra en la sección de esmaltado. Otras esmaltadoras fueron Reina Arrellano, Socorro Ocampo, Oralia Castrejón y María Pineda. En años posteriores, Vicenta Rodríguez fue maestra de esmaltado. Las artesanas aplicaron el esmalte de acuerdo con los dibujos e instrucciones de Margot. Después de aplicar el esmalte, la pieza se colocaba sobre una placa de metal perforada, que se introducía en el horno. Las mujeres eran las encargadas de colocar las piezas en uno de los dos hornos con que se contaba en el taller a 1400-1600° C., posteriormente, las piezas eran enviadas de vuelta a los hombres para que se aplicara soldadura, si es que era necesario hacerse, y para el pulido final.

Las joyas esmaltadas de Margot fueron únicas por los temas que ella eligió representar y por el nivel de la técnica alcanzado a través de la experimentación. Margot desarrolló una “fórmula secreta” para el proceso de esmaltado. Para los esmaltes policromáticos, usaba un grano más gran-

de de esmalte, con ello consiguió retener el color, incluso si hubiera habido contacto con otros granos del mismo tamaño. Los esmaltes opacos, que tenían colores más profundos y brillantes, no se molían tan finamente como los esmaltes transparentes y cada tipo tenía su propia belleza especial, por ejemplo, los esmaltes transparentes permitían el uso de pan de oro.

La mayoría de las joyas de Margot que se inspiraron en el arte precolombino sugieren una fuente específica. El perfil del noble maya se corresponde en el estilo al de Palenque, por el cual Margot tenía una afinidad particular. Las serpientes precolombinas y los dragones chinos prevalecieron en su trabajo. La interconexión de estos dos temas es evidente en sus diseños, incluido el Quetzalcóatl con su espiral de plumas. El famoso collar de serpiente estaba formado por la cabeza y la cola, con 25 partes adicionales para el cuerpo. Alfileres de plata o remaches mantenían las piezas juntas, lo que permitía la flexibilidad del collar.

Una fascinación por el arte japonés llevó a Margot a volver a ciertos motivos. El pez koi que saltaba en las olas del mar no era nuevo para ella, pues lo había desarrollado en el taller “Los Castillo”. Las ondas rizadas se cruzan con las formas curvas de los peces para producir líneas de movimiento alternas. La representación es realista y tridimensional y, debido a que está comprimida dentro de una superficie pequeña, el efecto es dinámico. Otro tema asiático fue el crisantemo usado en varios conjuntos. La extravagancia de los pétalos que se superponen y fluyen representa tanto un fenómeno natural como abstracto en un



Collar Quetzalcóatl de Margot. Las serpientes precolombinas y los dragones chinos prevalecieron en su trabajo.



Algunos de los diseños florales visualmente más agradables representan hojas en varios tonos de verde.

movimiento lineal que apenas está contenido.

Algunos de los diseños florales visualmente más agradables representan hojas en varios tonos de verde. En estos, varió el nivel de saturación de color y la opacidad del esmalte para mejorar la variedad de formas, colores y movimientos. Una de las adaptaciones más sofisticadas que Margot empleó del motivo de la hoja se puede encontrar en el diseño 5583 [Véase imagen]. Este collar revela la habilidad de los plateros que trabajaron con Margot. El patrón floral es ligeramente convexo y se mantiene en su lugar mediante un borde de plata que sigue el contorno del motivo central del collar. El respaldo se oxidó para proporcionar un efecto de caja de sombra para el patrón floral.

Tanto el pájaro quetzal como la mariposa son elegantes adaptaciones de la espiral en la naturaleza. Incluso con el énfasis en la línea, el pájaro y la mariposa se acercan a una expresión de la realidad, un desafío para el artista. Margot usó el color para realzar estas animadas criaturas e hizo lo mismo con la forma pura de la espiral. Sus diseños se centran en la expresión del movimiento, que puede caracterizarse como continuo y equilibrado. Huelga decir que el movimiento, de curvarse hacia adentro y desplegarse, encontrado en los collares y pulseras de Margot se amplifica cuando una mujer gira la cabeza o hace un gesto con la mano.

Margot viajó a Italia, y el arte de la antigua Grecia y Roma siguió siendo una influencia importante. El retrato de perfil posterior de un emperador romano está en un formato que se asemeja a una moneda. Esta pieza revela una tridimensionalidad



Las joyas esmaltadas de Margot fueron únicas por los temas que ella eligió representar y por el nivel de la técnica alcanzado a través de la experimentación. Cat. 5583.

implícita, con el uso de color transparente sobre pan de oro en contraste con un fondo opaco oscuro. En un uso innovador del esmalte, el color y el brillo del retrato se combinan para sugerir la pátina de una moneda antigua.

Margot encontró inspiración en el Art Decó⁷, una influencia que se combinó con otros elementos de diseño. Fácilmente adaptado a la joyería la línea enfática y los fuertes contrastes de color dieron como resultado un trabajo excepcional. Esta fascinación por la línea probablemente la llevó a interesarse en el estilo renacentista egipcio. La cabeza de perfil de Cleopatra fue producida continuamente por el taller hasta su cierre. Margot hizo otro uso inno-

7. El art decó es un movimiento artístico que predominó en la arquitectura, el arte, el diseño gráfico, el diseño de interiores y el diseño industrial entre los años 1920 y 1939. El art decó se caracterizó por la utilización de figuras geométricas delineadas con precisión y la utilización de colores fuertes y llamativos. El movimiento surge como una forma de imprimir optimismo después de la depresión de la Primera Guerra Mundial.

vador del esmalte que es evidente en los aretes que combinan con este collar. Las aplicaciones gruesas de esmalte morado y verde en pequeñas áreas de la superficie parecen piedras preciosas.

La espiral fue el enfoque principal de diseño de Margot, y aparece en gran parte de su trabajo. La representación de una concha fue la oportunidad de explorar la dinámica de la espiral tal como aparecería en la naturaleza. El contra-movimiento y el uso del color para enfatizar las formas espirales contribuyeron a sus diseños más exitosos porque la tensión que se crea mantiene el equilibrio de toda la composición.

Margot era pintora y colorista, por lo que es bastante esclarecedor estudiar el impacto que sus elecciones de color tuvieron en un motivo en particular. Las serpientes de esmalte de Margot desafían la coloración natural; en realidad, con la elección del color se carga a las criaturas con significado. El esmalte verde se parece a las plantas frondosas que bordean un río serpenteante, mientras que la serpiente naranja con ojos color turquesa tiene el aspecto de una joya. La pulsera de serpiente morada con ojos rosados es exótica y un poco amenazante.

¿Qué se puede aprender de las notables innovaciones que tuvieron lugar en el

taller, Margot de Taxco? El color es de suma importancia en el esmalte sobre plata. Las variaciones en un sólo color pueden proporcionar transiciones sutiles en la profundidad percibida. Cambiar el color puede transformar un diseño. El uso de esmalte transparente, translúcido u opaco es una opción vital para el diseñador. La profundidad del esmalte también puede proporcionar al diseñador otras opciones de diseño.

En el taller “Margot de Taxco”, las decisiones técnicas estaban completamente interconectadas con el diseño. La belleza de la joyería de Margot fue concebida en su imaginación y cobró vida como resultado de las extraordinarias habilidades técnicas de los miembros de su taller. Su búsqueda de nuevos diseños e ideas continuó sin cesar mientras que su experimentación con la técnica y el color seguía siendo preeminente. Margot se distingue de todos los demás en Taxco, pues muy pocos estaban haciendo el tipo de trabajo innovador que salía del taller “Margot de Taxco”. ¶

Fuentes de consulta

- Pack, G. (1953). *Jewelry & Enameling*. D. Van Nostrand Company. New York.

Metales casados, técnica de platería donde el color de los metales es el factor principal

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

A sí como la pintura se vale de diversas técnicas para crear hermosos cuadros, la platería cuenta con diversos procedimientos técnicos, para la realización de objetos de joyería, orfebrería y escultura. Lo fascinante es que cada procedimiento técnico de la platería tiene un especial encanto que de algún modo deja hechizados a los artífices, por ejemplo, la filigrana embelesa, por su fragilidad y exquisitez, al trabajarse con los delgados hilos de oro o plata; el repujado seduce, a través de la maleabilidad de los metales que ceden en su dureza para dar paso a la construcción de volúmenes en los relieves decorativos de los objetos tridimensionales; la cera perdida, a través del modelado y al realizarse los distintos procesos de fundición –que hacen sentir como hechicero o alquimista al artesano, quien, con ansia y curiosidad, observa y es testigo de la transición que sufren sus prototipos elaborados, en endeble cera, hasta convertirse en sólidos y fuertes, en metal áureo o argentífero–; y así, cada técnica de la platería tiene su especial encanto y singularidad, como ha sido expresado en artículos anteriores.

En esta ocasión hablaremos de una singular técnica, conocida con el nombre

de “metales casados”, que se hizo popular en Taxco en las décadas de los 30 y 40 del siglo XX, por los integrantes de la familia Castillo¹, quienes tuvieron la suerte de formarse y aprender el oficio de la platería en el taller del célebre William Spratling², más tarde tomarían la decisión de emprender su propio camino y fundar su propio taller con el beneplácito del propio Spratling, quien les deseo suerte en su nueva aventura con la única condición de que no le copiaran sus diseños, los alentó a buscar cosas nuevas que aportaran a la

1. Antonio, Jorge, Miguel y Justo Castillo fueron capacitados en múltiples aspectos de la actividad platera durante su estancia en el taller de William Spratling. Miguel llegó a ser administrador de Las Delicias y responsable de más de 400 trabajadores. Jorge, “el Chato”, desarrolló ampliamente la técnica de trabajo del metal y se convirtió también en maestro sobre el uso de diferentes materiales y de diseño. Antonio, por su parte, aprendió el manejo administrativo del negocio. En 1935, los Castillo mostraron su capacidad durante el primer concurso organizado por Spratling para los plateros del taller. El ganador fue Justo Castillo, conocido como “Coco”. Una vez establecido su propio taller, en 1939, desarrollaron importantes innovaciones técnicas para trabajar la plata, como la fusión de diversos metales, en especial, fue Jorge “el Chato” Castillo quien desarrolló estos novedosos sistemas.
2. William Spratling (Sonyea, 1900 – Taxco de Alarcón, 1967). Arquitecto y empresario platero norteamericano.

platería, esto no les fue difícil, si bien no se puede negar la influencia de Spratling en sus creaciones, los Castillo supieron crear un estilo propio que los identifica. Es parte de este estilo el que los ha hecho famosos a través de obras que desarrollaron con la técnica de los “metales casados”, y que a continuación será descrita.

La técnica consiste en soldar y combinar, a manera de mosaico o rompecabezas, a partir de un diseño preestablecido, tres o más metales puros, como el oro, la plata y el cobre con algunas aleaciones como la alpaca, la tumbaga y el latón.

El centro de interés de la técnica consiste en aprovechar el color de cada metal para incluirlo en la creación de diseños consiguiendo formas coloridas, pudiendo ser éstas, orgánicas o abstractas, de esta manera, se pueden obtener objetos decorados bellamente con delicados dibujos y formas coloridas, como si fueran obras pictóricas elaboradas en metales distintos donde su color natural es el principal protagonista de las obras resultantes.

El proceso técnico es por demás interesante, pero a la vez difícil. El artesano platero deberá enfrentarse a grandes retos y deberá estar dotado de ciertas habilidades técnicas. La primera condición es que quien emplee la técnica deberá ser muy diestro en el dominio del calado. De la perfección del corte de las piezas dependerá el éxito, en tanto, debe conseguirse un ensamble perfecto entre ellas; entre mejor sea la unión de las piezas menor dificultad habrá al momento de llevar a cabo el proceso de aplicación de la soldadura.

Posteriormente viene el reto mayor –sin duda alguna– soldar, al mismo tiempo, la pieza que está compuesta de los diversos metales que componen la obra. La dificultad radica en que cada metal y aleación tienen diferentes puntos de fusión.



Metales casados: esta técnica consiste en aprovechar el color de cada uno de los metales utilizados.



Metales casados: la primera condición es que quien emplee la técnica deberá ser muy diestro en el dominio del calado.

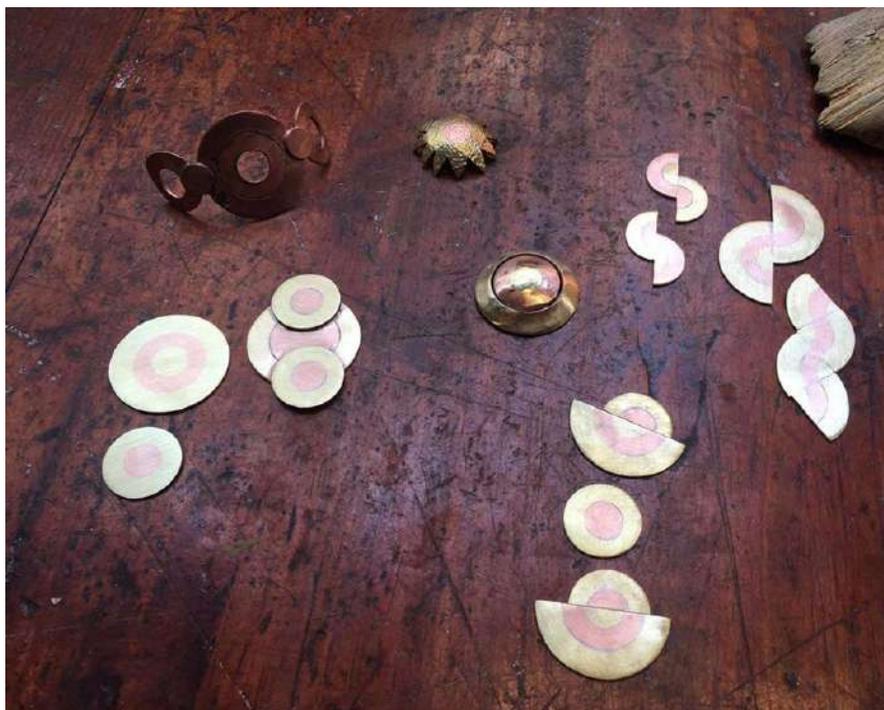
El punto de fusión de los metales puros, por lo general, es más alto que el de las aleaciones. Para lograrlo, el artesano platero deberá tener la habilidad para calentar, y alcanzar la temperatura adecuada al

mismo tiempo en todos los metales, para conseguir soldarlos sin que se funda o deteriore alguno de ellos. El riesgo de estropear la pieza en todo momento es latente, cualquier exceso de soldadura puede provocar que se estropeen, principalmente, las aleaciones. Es importante aclarar aquí que la soldadura también es una aleación compuesta por plata, cobre y zinc. Estos últimos dos metales también componen la aleación del latón y la tumbaga, lo único que los hace diferentes son las proporciones de cada metal, de ahí la complejidad que implica lograr que se establezca el “enlace matrimonial de los metales casados”.

Una vez logrado el proceso de soldadura, el artesano platero procede a quitar los excesos de soldadura con limas y lijas de diferentes grosores hasta dejar una superficie tersa y libre de imperfecciones.

Para concluir la obra, se le somete a un proceso de terminado mate, que se consigue al frotar la superficie con una fibra de material sintético o de alambre muy fino, como resultado se obtiene una superficie suave y tersa, opaca o mate, que permitirá hacer surgir el color natural de los metales que conforman la obra realizada.

En adición a lo anterior, como aspectos relevantes que se relacionan con la técnica de los “metales casados”, debemos considerar, las habilidades creativas con que debe contarse para la realización del diseño de objetos; la prospección que se tenga sobre qué resultado se obtendrá de combinar varios metales para crear una obra. Volviendo al principio del presente escrito, el embrujo especial que tiene la platería incidió en los hábiles artesanos plateros, que se lanzaron a “experimentar” tomando como base sus conocimientos, obtenidos a través de la práctica del oficio y sobre las cualidades de los materiales propios de su entorno laboral, reinventando una nueva



Metales casados: a partir de 1939, los hermanos castillo desarrollaron importantes innovaciones técnicas para trabajar la plata, como la fusión de diversos metales.

técnica. Si bien es cierto que esta técnica tiene su origen desde tiempos remotos, los Castillo le dieron un toque distintivo que la caracteriza y hace especial.

Como conclusión, diremos también que uno de los principales aportes de esta bella técnica es que permite el deleite artístico, en todos los sentidos, desde el desarrollo de los esbozos en los procesos de diseño, donde se tiene la oportunidad de pensar en la inclusión de los colores del metal, hasta los complejos procesos de concepción de la obra, donde el artesano platero –a pesar de las dificultades que pueda enfrentar– siempre encontrará medios que lo motiven y lo hagan disfrutar del trabajo para conseguirla. ¶

Fuentes de consulta

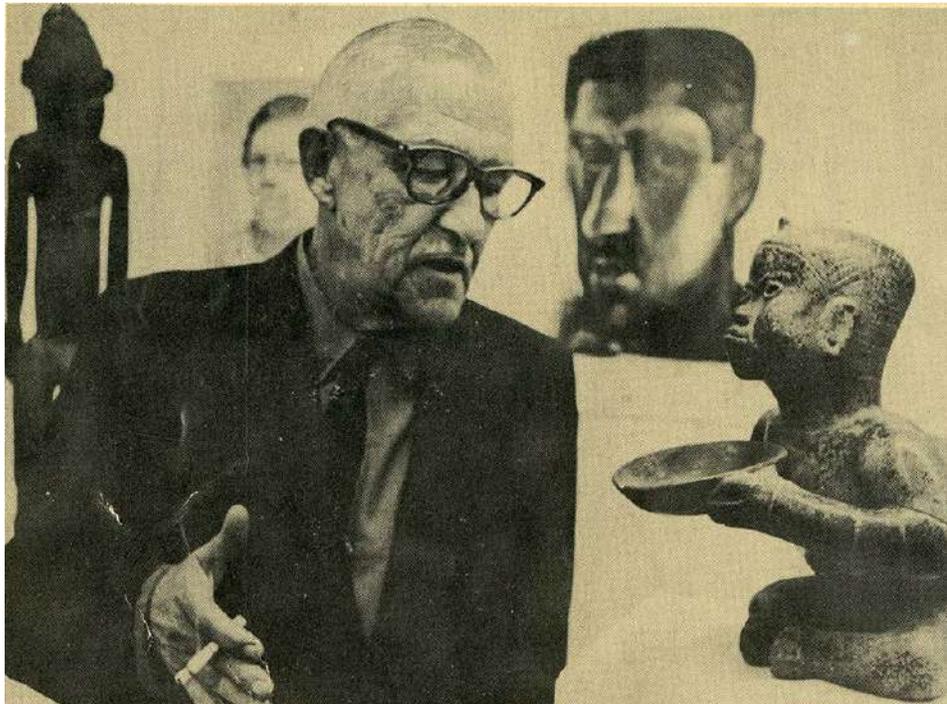
- https://www.correodelmaestro.com/publico/html5082014/capitulo5/Taxco_mas_de_doscientos_anios_de_tradicion_platero.html

William Spratling, coleccionista y creativo

Por Mayra Uribe Eguiluz.

William Spratling, diseñador y arquitecto nacido en Sonyea Livingston, Nueva York, en 1900¹, es una de las figuras y referentes más importantes para el desarrollo del oficio de la platería mexicana del siglo XX. Él, al igual que muchos artistas, escritores, arquitectos, periodistas, coleccionistas y fotógrafos estadounidenses migraron a México durante la primera mitad del siglo XX (en pleno periodo postrevolucionario y de expresión nacionalista) a manera de retiro creativo. En parte por ser un lugar barato para vivir, pero también atraídos por la riqueza cultural del arte popular, las artesanías, las nuevas excavaciones y descubrimientos arqueológicos, el paisaje, el clima, la vida campirana, etc. Muchos de ellos, historiadores, periodistas, arquitectos y antropólogos, fueron los encargados de escribir reseñas sobre los pueblos de México que serían publicadas en revistas y diarios de Estados Unidos.

William Spratling visitó México por primera vez en el verano de 1926 con la encomienda de redactar un texto relativo a la arquitectura colonial de este país. Para entonces, se desempeñaba como docente



William Spratling (Sonyea, 1900 – Taxco de Alarcón, 1967).
Arquitecto y empresario platero norteamericano.

en la Universidad de Tulane², en Nuevo Orleans y había escuchado sobre las antiguas culturas mesoamericanas.

En ese primer viaje conoció Taxco, Guerrero, un pequeño pueblo de origen mine-

1. Véase: Cederwall Sandraline y Hal Riney. Spratling Silver. Chronicle Books, San Francisco. 1990.

2. <https://tulane.edu/>

ro, el cual elegiría para vivir y como motivo central de inspiración para su libro *Little México o México tras lomita*³ en el que ilustra aspectos de la vida cotidiana de este poblado. En esos años, Taxco continuaba con la explotación de plata de sus minas, pero no tenía una industria que se dedicara a trabajarla.

Fue entonces que Spratling, motivado y apoyado por el entonces embajador de Estados Unidos en México, Dwight Morrow⁴, comenzó a diseñar piezas en plata inspiradas principalmente en motivos precolombinos y con la ayuda de orfebres de la región, logró traducir dichos diseños en piezas de joyería de una alta calidad estética y técnica, que le permitieron alcanzar gran popularidad en México y Estados Unidos⁵.

Es importante resaltar que en las primeras décadas del siglo XX se realizaron las primeras expediciones arqueológicas en México, emprendidas principalmente por Alfonso Caso⁶ y Eulalia Guzmán⁷, quienes abonaron a la difusión de estos descubrimientos arquitectónicos, así como de los objetos utilitarios y escultóricos de las diversas culturas mesoamericanas. Aunado a los estudios realizados por Miguel Covarrubias⁸ sobre la forma, los estilos y gusto estético que caracterizaron dichos objetos o producciones materiales, por encima de su importancia utilitaria; lo que fomentó el interés y el gusto por el estudio del México antiguo, además del coleccionismo de piezas prehispánicas por parte de artistas e intelectuales de la época.

El rico legado cultural, artístico y estético de la antigüedad mesoamericana, en creciente descubrimiento y difusión, inspiró a una multitud de creadores del momento quienes comenzaron diversas colecciones particulares a partir de la valoración estética y calidad expresiva de los objetos.



Spratling, motivado y apoyado por el entonces embajador de estados unidos en méxico, dwight morrow, comenzó a diseñar piezas en plata inspiradas en motivos precolombinos.

3. La primera edición de *Little Mexico* es de 1932, publicado por Jonathan Cape & Harrison Smith. Este libro tuvo una segunda edición en 1947 con dibujos originales de William Spratling y prefacio de Diego Rivera y fue publicado por Peter Smith, Nueva York. Posteriormente en 1964 se reeditó en inglés como *A Small Mexican World* publicado por Brown and Company y en español se publicó un año más tarde, en 1965, como *México tras Lomita* por editorial Diana, México.
4. La primera edición de *Little Mexico* es de 1932, publicado por Jonathan Cape & Harrison Smith. Este libro tuvo una segunda edición en 1947 con dibujos originales de William Spratling y prefacio de Diego Rivera y fue publicado por Peter Smith, Nueva York. Posteriormente en 1964 se reeditó en inglés como *A Small Mexican World* publicado por Brown and Company y en español se publicó un año más tarde, en 1965, como *México tras Lomita* por editorial Diana, México.
5. Véase: Morrill, Penny C., *Dreaming in Silver- Soñar en Plata*. Schiffer Publishing Ltd, 2018. Morrill, Penny C., *William Spratling and the Mexican Silver Renaissance: Maestros de Plata*, New York; San Antonio Museum of Art, San Antonio, 2002.
6. Alfonso Caso Andrade (Ciudad de México, 1896 – Ciudad de México, 1970). Arqueólogo mexicano.
7. Eulalia Guzmán Barrón (San Pedro Piedra Gorda, 1890 – Ciudad de México, 1985). Maestra y arqueóloga mexicana.
8. José Miguel Covarrubias Duclaud, conocido como “El Chamaco” (Ciudad de México, 1904 – Ciudad de México, 1957). Artista e investigador mexicano.

Estas colecciones se caracterizaron por reunir objetos liberados de su función original (ya fuera utilitaria o ritual) para adaptarse a la narrativa confeccionada por sus propios coleccionistas. En el caso de algunos creativos, tomaron como punto de partida o referencia los objetos de sus colecciones para hacer evocaciones e interpretaciones del universo prehispánico en distintos soportes y medios visuales como la pintura, la escultura, la fotografía y la moda; al igual que los artistas de vanguardia en su momento lo hicieron con las culturas no occidentales y el arte tribal o primitivo⁹. En el caso de Spratling, dichas inspiraciones se verían reflejadas en sus diseños de joyería en plata.

Estas nuevas propuestas artísticas pronto abanderaron la nueva identidad nacional mexicana, pues lograban conjuntar la herencia cultural y estética del México antiguo e indígena y las tendencias vanguardistas apoyadas en la geometría. Un binomio entre modernidad y nacionalismo, inspirados principalmente en una valoración estética de las diversas culturas prehispánicas y las artes populares o artesanías y los estilos artísticos de vanguardia surgidos en Europa a lo largo el siglo XX, principalmente del Art Decó¹⁰ y el Arte Moderno¹¹.

William Spratling se inició como coleccionista de piezas prehispánicas motivado por Diego Rivera¹², pintor muralista mexicano con una amplia colección de piezas prehispánicas, las cuales hoy forman el acervo permanente del Museo Anahuacalli¹³ al sur de la ciudad de México, quien al igual que Kurt Stavenhagen¹⁴, Rufino Tamayo¹⁵ y Carlos Pellicer¹⁶, organizaron sus colecciones a partir de una mirada estética del patrimonio; influidos por una narrativa nacionalista postrevolucionaria del redescubrimiento de los valores estéticos y artísticos del México antiguo¹⁷.

La exhibición de estas colecciones de objetos era un tema que también resultaba relevante para sus propietarios, pues muchos de ellos construyeron pequeñas galerías particulares al interior de sus casas para resguardar y mostrar a sus amigos sus “tesoros prehispánicos”, aunque a

-
9. Por ejemplo, artistas como Max Ernst o Picaso y su inspiración en las expresiones escultóricas de Costa de Marfil o Paul Klee y las esculturas de Nueva Guinea o Arizona.
 10. El art déco es un movimiento artístico que predominó en la arquitectura, el arte, el diseño gráfico, el diseño de interiores y el diseño industrial entre los años 1920 y 1939. El art déco se caracterizó por la utilización de figuras geométricas delineadas con precisión y la utilización de colores fuertes y llamativos. El movimiento surge como una forma de imprimir optimismo después de la depresión de la Primera Guerra Mundial.
 11. Se denomina Arte Moderno o Arte del Modernismo a una corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, siendo el más prolífico de toda la historia del arte. Durante esos años, multitud de tendencias y movimientos más o menos estructurados se fueron sucediendo vertiginosamente, con un carácter internacional. El Arte Moderno representa un conjunto en evolución de las ideas entre un número de pintores, escultores, escritores y artistas que, tanto individual como colectivamente buscaban nuevas aproximaciones al quehacer del arte.
 12. Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957). Pintor muralista mexicano.
 13. Anahuacalli, casa sobre tierra entre dos mares, estudio, museo y templo para el arte que concibió Diego Rivera como una pieza arquitectónica que une el pasado, el presente y el futuro al entorno natural. <http://museoanahuacalli.org.mx/#museo>
 14. Kurt Erwin Stavenhagen (1899-1984). Comerciante de joyas y coleccionista de arte prehispánico de origen alemán.
 15. Rufino del Carmen Arellanes Tamayo (Oaxaca de Juárez, 1899 – Ciudad de México, 1991). Pintor mexicano.
 16. Carlos Pellicer Cámara (Villahermosa, 1897 – Ciudad de México, 1977). Escritor, poeta, museógrafo y político mexicano.
 17. Véase: Vargas Reyes, Christopher. Kurt Stavenhagen, coleccionista de arte prehispánico. Revista Intervención (ISSN-2007-249X), julio-diciembre 2018, año 9, núm. 18: 80-86.

la vuelta del tiempo, la mayoría de estas colecciones se han convertido en los acervos permanentes de varios museos públicos¹⁸.

En el caso de William Spratling, su colección de piezas arqueológicas inicialmente se exhibía en una pequeña galería construida al interior de su taller en Taxco el Viejo, al respecto, Budd Schulberg comenta en el prólogo de *México Tras Lomita* que Bill Spratling como coleccionista tiene escultura precolombina que sobresale dondequiera. En su rancho se encuentra una sorpresa inesperada, esa casa llena de libros, ese jardín tropical que es una aventura rústica, tan lleno de sencillez como es la vida de su dueño. Con la colección de pequeñas esculturas en arcilla identificadas como “caritas sonrientes” provenientes de la zona de Remojadas¹⁹, Veracruz; ilustró el libro *Más humano que divino*²⁰ mismas que donó a la UNAM en 1960. La fotografía de esta edición estuvo a cargo de Manuel Álvarez Bravo²¹.

Otra importante colección de piezas prehispánicas conformada por Spratling corresponde a las piezas de la cultura Mezcala²², situada en el estado de Guerrero, cuyo esplendor se ubica entre 700 y 230 a.C., posterior al apogeo olmeca.

El estilo escultórico Mezcala se caracteriza por la sencillez de sus trazos, además del formato pequeño que las convierte en



La colección de piezas arqueológicas de William Spratling inicialmente se exhibía en una pequeña galería construida al interior de su taller en Taxco el Viejo.

de arte precolombino, coleccionadas por el artista y su esposa Olga. El común denominador de la colección es la valoración y elección de cada pieza a partir de su calidad expresiva y estética

19. Remojadas es una cultura que se desarrolló en la costa central del Golfo de México, estado de Veracruz, entre el 100 a. C. y el 800 d. C. aproximadamente, luego del declive de la cultura Olmeca. El sitio arqueológico que le dio nombre fue explorado por Alfonso Medellín Zenil en los años 1949-1950. Las excavaciones de Medellín Zenil y su equipo obtuvieron unas 1,200 piezas, muchas de alto valor artístico, en excavaciones en territorios de la cuenca del río Blanco y sus afluentes y en las llanuras situadas entre Alvarado y Veracruz, México
20. Spratling, W. Ekholm, G. F. [Prefacio]. Medellín Zenil, A. [Notas]. Álvarez Bravo, M. [Fotografías]. (1960). *Más humano que divino*. El pueblo sonriente del antiguo Veracruz retatado intimamente por sí mismo. UNAM. Ciudad de México.
21. Manuel Álvarez Bravo (Ciudad de México, 1902 - Ciudad de México, 2002). Fotógrafo y cinefotógrafo mexicano.
22. La Cultura Mezcala se desarrolló en un amplio territorio a lo largo del Río Balsas y sus tributarios, al centro, norte y occidente de Guerrero, así como en porciones limítrofes de los estados de Michoacán, Estado de México, Morelos y posiblemente Puebla. En una geografía montañosa con escasos suelos propicios para la agricultura. Se distingue de otras culturas mesoamericanas por su variada alfarería, sus esquemáticas figurillas de piedra y su particular arquitectura.

18. La colección de piezas prehispánicas de Kurt Stavenhagen actualmente se encuentra en exhibición en el Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM. Una colección compuesta por más de 500 esculturas y objetos (con predilección por las miniaturas) que reflejan aspectos de la vida cotidiana y religiosa de las culturas maya, zapoteca y mexicana <http://culturaunam.mx/360/ccutstavenhagen.php> Por su parte, el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca, alberga más de 1,000 piezas

esculturas portables, talladas principalmente en piedra. La esquematización o síntesis formal para la representación de sus temas, además del simbolismo, son los rasgos más destacables de estas producciones²³.

Violante Ulrich²⁴ refiere que, en la década de los años 60, la abundancia de piezas Mezcala era tal, que muchas de ellas eran vendidas a Spratling por los lugareños en camiones de volteo que contenían toneladas de tierra extraídas de distintos sitios cercanos al río Mezcala en Guerrero, los cuales llegaban hasta el Rancho Spratling en Taxco el Viejo²⁵ para descargar las toneladas de tierra y allí comenzar su revisión minuciosa.

Si bien, los diseños de joyería de William Spratling se distinguen por un manejo simple, equilibrado y sintético de la forma, buena parte de ellos están inspirados en la iconografía reflejada en los objetos escultóricos y utilitarios de diversas culturas prehispánicas, adaptadas a propuestas compositivas geométricas, a las que además en algunos casos, incorporaba materiales diversos en combinación con la plata como piedras preciosas y semipreciosas, maderas finas y carey.

Estos diseños de joyería son un importante referente en la producción de la platería nacional y para algunos estudiosos representan el esplendor de la plata mexicana en el siglo XX²⁶. ¶



La exhibición de estas colecciones de objetos era un tema que también resultaba relevante para sus propietarios, pues muchos de ellos construyeron pequeñas galerías particulares al interior de sus casas para resguardar y mostrar a sus amigos sus “tesoros prehispánicos”.

Rancho del mismo nombre, la casa ubicada en el centro de Taxco, así como los diseños, bocetos y derechos de reproducción de la obra de Spratling. <https://violanteulrich.com.wordpress.com/contacto/>

25. El pueblo conocido con el nombre de Taxco el Viejo, situado aproximadamente a 10 kilómetros al sur de Taxco de Alarcón, Gro. fue el asiento más importante en toda la comarca. El Taxco actual está asentado en el lugar que se conocía como Tetelcingo, que quiere decir en náhuatl “Cerro Pequeño”.
26. Parte de la colección de piezas prehispánicas, bocetos y apuntes de Spratling se encuentran en exhibición en las salas del museo que lleva su nombre en Taxco de Alarcón Guerrero; así como en los acervos históricos de la Universidad de Tulane en Nuevo Orleans, Estados Unidos, quienes recientemente los compraron a los herederos de William Spratling.

23. Sobre las esculturas en piedra estilo Mezcala, véase: Carlo Gay y Frances Pratt. *Mezcala ancient Stone sculpture from Guerrero México*. Balsas Publications, Geneva, 1992.

24. Violante Ulrich McGuire (Ciudad de México, 1968). Restauradora y diseñadora de joyería, hija del italiano Alberto Ulrich, importante coleccionista y vendedor de Arte, quien tras la muerte repentina de William Spratling en 1967, compró el

Fuentes de consulta

- Castrejón, J. (2003). William Spratling: Anatomía de una pasión. Artes de México. México.
- Castro, E., et al. (1993). El Arte de Mezcala. Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero. México.
- Littleton, T. D. (2000). The Color of Silver: William Spratling, His Life and Art. Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- Morrill, P. C. (2019). Dreaming in Silver / Soñar en Plata: Silver Artists of Modern Mexico. Schiffer Publishing. Atglen.
- Morrill, P. C., (2002). William Spratling and the Mexican Silver Renaissance: Maestros de Plata, New York. San Antonio Museum of Art, San Antonio.
- Morrill, P. C., and Berk, C. A., (1994). Mexican Silver: 20th Century Handwrought Jewelry & Metalwork. Schiffer Publishing. Atglen.
- Shelton Reed, J. (2003). Minding the South. The Man from New Orleans. University of Missouri Press.
- Spratling, W. (1932). Little México. Jonathan Cape & Harrison Smith.
- Spratling, W. (1964). A Small Mexican World. Brown and Company.
- Spratling, W. (1965). México tras Lomita. Editorial Diana, México.
- Spratling, W., Ekholm, G. F. [Prefacio]. Medellín Zenil, A. [Notas]. Álvarez Bravo, M. [Fotografías]. (1960). Más humano que divino. El pueblo sonriente del antiguo Veracruz retatado intimamente por si mismo. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, México, 1960.
- Spratling, W. (1967). File on Spratling: An Autobiography. Little Brown and Company. Boston.
- Vargas Reyes, C. Kurt Stavenhagen, coleccionista de arte prehispánico. Revista Intervención (ISSN-2007-249X), Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Julio-diciembre 2018, año 9, núm. 18: 80-86.

La iconografía prehispánica como referente de la platería en Taxco

Por Roberto Díaz Portillo.

Este escrito surge de la información que el autor proporcionó en la sesión inaugural del Seminario Artistas, Diseñadores y Artesanos de Joyería en Taxco el 14 de febrero de 2020, tomando el caso paradigmático de los diseños en joyería de William Spratling.

A manera de presentación

William Spratling es un diseñador de joyería de origen norteamericano de profesión arquitecto, quien llegó a México en los años 30 del siglo XX. Taxco se “abrió” al mundo cuando en 1928 se inaugura la carretera que une la capital del país (Ciudad de México) con el puerto de Acapulco, esto posibilitó la llegada del diseñador a Taxco.

Los estudios al respecto de la iconografía

mesoamericana en los años 30 eran muy recientes y se abordaban más desde una perspectiva estética o desde la historia del arte que desde una perspectiva lingüística, simbólica o semiótica.

Fue hasta 1944 cuando Paul Kirchhoff escribió el artículo “Mesoamérica”, donde el autor enumeró las características del macro área cultural que denominó Mesoamérica. Es en este contexto, que William Spratling “descubrió” los diseños mesoamericanos de diversas culturas, pero se enfocó en los diseños de la tradición mexica y mixteca-Puebla tomando imágenes de murales, cerámica y códices.

En este documento se analizarán algunos de ellos y las fuentes que tomó William Spratling como referentes para sus diseños de joyería en plata.

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

.925
ARTES Y DISEÑO

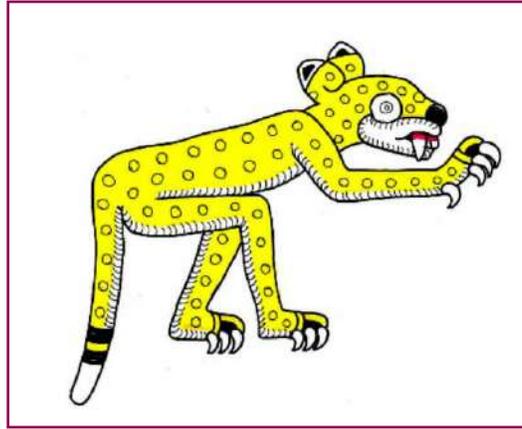
- 45 -

Jaguar-Luna (Océlotl-Meztli)



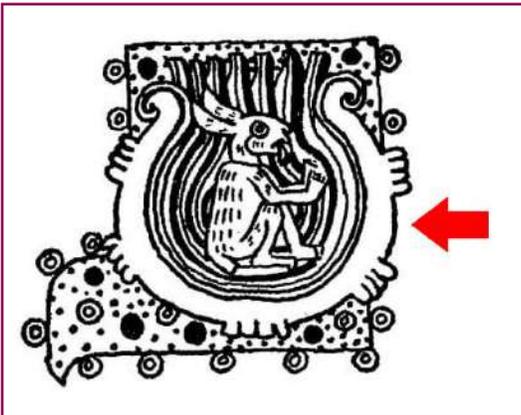
Este diseño de broche se compone de dos elementos simbólicos vinculados a la noche.

Por un lado, la mandorla de la luna (vasija o jícara para beber pulque) y un fragmento de un jaguar estilizado siguiendo el estilo de la representación de los códices de la tradición mixteca Puebla del posclásico.



Puede observarse que el rostro del Jaguar y el brazo es casi una calca del que se presenta en la imagen.

Imagen tomada del Códice Feyervary-Mayer (Foja 26).



La representación de la Luna, puede observarse un conejo dentro de una jícara para beber pulque; el conejo representa la “locura” causada por la embriaguez.

Imagen tomada del Códice Borgia (Foja 55).



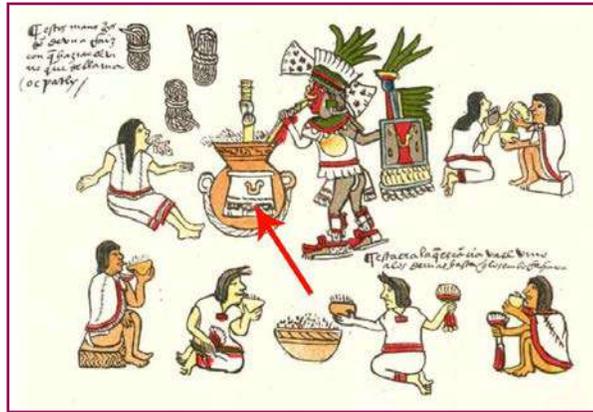
Imagen en la que se inspiró Spratling para el diseño del broche del Jaguar-Luna, puede observarse que los elementos del jaguar y la luna no corresponden a esta imagen, pero si la composición de los elementos.

Imagen tomada del Códice Feyervary-Mayer (Foja 5).

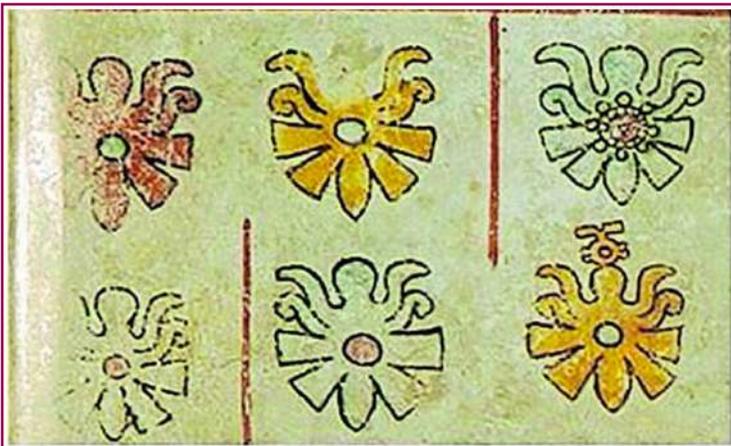
Mariposa-Luna (Papálotl-Meztli)



En el caso de este diseño de broche, se compone de dos elementos simbólicos vinculados a la noche. Por un lado, la mandorla de la luna (vasija o jícara para beber pulque) aún más estilizada que la anterior y una mariposa que por el contexto sería una mariposa nocturna o polilla.



El pulque era la bebida alcohólica ritual con la que los mexicas acompañaban sus fiestas. La flecha señala la forma estilizada del corte transversal de una jícara para beber pulque. Imagen tomada del Códice Magliabechiano (Foja 85r).



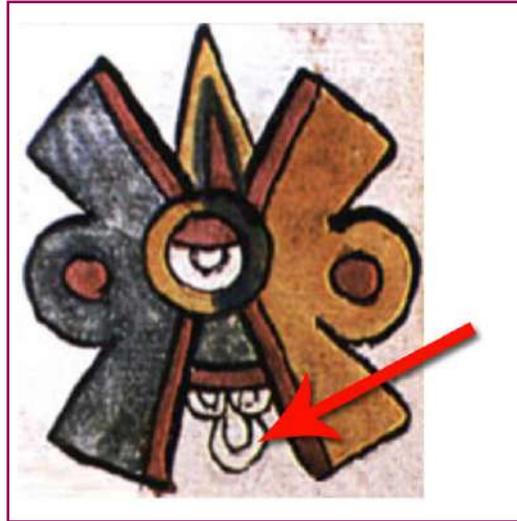
Mariposas en el Códice Becker (Foja 8) en el estilo de la representación de los códices de la tradición mixteco Puebla del posclásico.

Mariposa–Movimiento o Temblor (Papálotl–Nahui Ollin)



Este diseño de brazalete se compone de dos elementos simbólicos, uno vinculado al día y la noche y otro vinculado al supramundo, mundo e inframundo y los rumbos del cosmos.

Por un lado, las mariposas, que por contexto se asociarían al día y la noche, al mundo y al supramundo y, por otro, el símbolo del movimiento de tierra (temblor).



Símbolo de Ollin (movimiento)

La flecha señala el chalchihuite que en el diseño de Spratling se duplica en la parte de arriba suprimiendo el de rayo.

Imagen tomada del Códice Magliabechiano (Foja 13r).



Símbolo de Nahui Ollin asociado al quinto sol o sol de movimiento de tierra o temblor o terremoto se observan cuatro (Nahui) círculos o cuentas y el símbolo de movimiento (Ollin).

La flecha señala el diseño que refiere a una piedra (Tetl) que se estilizó en el diseño de Spratling

Imagen tomada del Códice Borgia (Foja 65).



Símbolo de Nahui Ollin en donde se hace referencia a los niveles del supramundo (al rayo y la nube), mundo e inframundo (a la montaña y la cueva) y al movimiento (terremoto) y cambio (mariposa). La flecha señala el diseño de antenas de mariposa que en el caso del diseño de Spratling sólo se conserva en el eje horizontal. Imagen tomada del Códice Magliabechiano (Foja 7).

Piedra de sacrificio gladiatorio-Corazones (Temalácatl-Yóllotl)



Este diseño usado como pectoral (por su tamaño) y brazalete utiliza tres elementos simbólicos vinculados a sacrificios rituales. Por un lado, sacrificio gladiatorio en Temalácatl (la estrella de 10 picos) y por otro, sacrificio al sol (los corazones de las víctimas a quienes les era extraído dicho órgano en vida).



Temalácatl (denominado Piedra de Moctezuma, ubicado en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia), usada como piedra de sacrificio gladiatorio, puede observarse al centro de la escultura monolítica una vasija (cuauxicalli) que tiene esculpida una máscara, alrededor unos círculos que representan la sangre (chalchíhuitl) y ocho triángulos que representan los rayos del sol.



Sacrificio gladiatorio de cautivos (en el códice está escrito “esclavo”) se observa al cautivo amarrado con cuerdas (mécatl) a la piedra que servirá como “ring” de lucha a muerte, el contrincante, un guerrero mexicana, representado en mayor tamaño ataviado como guerrero jaguar. Imagen tomada del Códice Tudela (Folio 12r).



La representación de corazones asociados a la vida y a la muerte en diversas deidades como Coatlicue (Falda de serpientes) o Mictlancíhuatl (Señora del Mictlan o de la Región de entre los muertos). Imagen tomada del Códice Tudela.

Ocelotl (Jaguar)

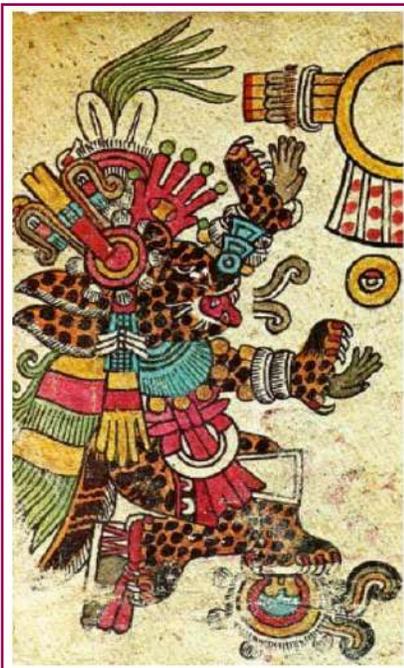


En este diseño de broche, la composición de este Jaguar podría contener una probable ambigüedad que Spratling pudo dejar de manera intencionada; la forma y proporción de las extremidades sumado a la posición de la cabeza mirando hacia atrás hace suponer que es un jaguar rugiendo, haciendo de voluta de sonido su propia la cola. Sin embargo, el dios Tezcatlipoca (espejo humeante) se representa con una extremidad inferior mutilada y reemplazada por su antropónimo en forma de un círculo (espejo de obsidiana) con volutas negras (humo). Y las extremidades del jaguar en todos los casos tiene volutas y también la cola.



Jaguar rugiendo (Foja 1r, Libro V Códice Florentino), en este caso, la representación es de un animal escuchado por una persona que interpreta que escuchar al jaguar rugir es un mal augurio.

Los animales se representaban con la lengua de fuera, volteando hacia atrás y en muchos casos con una voluta que representaba el sonido característico del mismo. Imagen tomada del Códice Florentino.



Dios Tezcatlipoca en su advocación de Tepeyótlotl, Corazón de la montaña (Foja 3 Códice Borbónico), la representación de su Nagual es un Jaguar.

En las representaciones de Nahuales suele representarse a los animales en posiciones humanas (sentado o de pie sobre sus patas traseras).

Imagen tomada del Códice Borbónico.

Serpiente de fuego-Caña de maíz-Cuenta de jade (Xiuhcōatl-Ācatl-Chalchíhuitl)



En el diseño de este broche se representan tres elementos simbólicos, todos asociados a la vida (rayo de sol, maíz y gota de agua) y, de manera particular, cada uno a un nivel del cosmos. Supramundo (Serpiente de Fuego - Xiuhcōatl, cuyos círculos asociados se encuentran en el cuerpo en ausencia de nariz y el triángulo representa el rayo de sol). Mundo y la vida (la caña de maíz) y a la vida y los tres niveles del cosmos (chalchíhuitl) que representa una gota de agua.



Xiuhcōatl (Serpiente de fuego, ubicado en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia) escultura monolítica del arma que porta Huitzilopochtli con la cual, decapitó a Coyolxāuhqui, es una Serpiente que termina en un triángulo que representa el rayo de sol, los círculos asociados a dicha serpiente se encuentran representados en la nariz.



Ácatl (Foja 12v) este elemento representa la caña de la planta de maíz, la mayor de las veces la vasija en la que se encuentra la planta es un surco con agua, en este caso la piel de jaguar representa surco de tierra. Es el alimento principal de los pueblos y culturas mesoamericanos y por tanto una representación de la vida de los seres humanos, particular de los que viven en el quinto sol denominados “hombres de maíz”

Imagen tomada del Códice Feyervary–Mayer.



Chalchihuitl (Foja 37) representa la gota de agua, la cual, se encuentra en los tres niveles del cosmos.

Supramundo: en las nubes del cielo, la gota cae en forma de lluvia dando vida a las plantas. Mundo: las gotas forman los ríos y lagunas para la vida animada. Inframundo: se consideraba acuático y lugar de descanso de los muertos.

En la glosa dice: “Y cinco sartas de / piedras ricas que llaman / chalchihuitl”.

A manera de conclusión

La prolífica y diversa obra de diseño en joyería realizada por William Spratling y sus artesanos tiene diversas facetas, de las cuales, sólo nos enfocamos en una: el diseño de joyería inspirada en diseños mesoamericanos, de los cuales, sólo tomamos los que tienen como referencia la tradición de códices de la familia Mixteco–Puebla y representaciones en escultura monumental mexicana y códices tanto de tradición mexicana como colonial que siguieron dicha tradición o que generaron nuevas en el altiplano central durante el siglo XVI.

William Spratling tomaba las imágenes como referencia para crear sus propias síntesis visuales con soluciones técnicas en sus diseños que volvieron muy demandada su joyería allende las fronteras mexicanas, tanto en los Estados Unidos como en diversos lugares de Europa, y que estilizando los diseños mesoamericanos permitieron exportar la imagen de la joyería mexicana, y en particular de Taxco, a grandes consumidores y coleccionistas que hoy día valoran las piezas y diseños originales de una época que podemos denominar de oro para la joyería taxqueña entre las décadas de los 30 y 70 del siglo XX. ¶

Galería

Plata, filigrana y geometría

Por Carlos Benítez Juárez.

Soy un creativo formado en el oficio de la platería que utiliza el lenguaje de la filigrana como medio y la geometría como recurso compositivo inagotable.

Para mí, incursionar en la geometría fue salir de la zona de confort pues anteriormente realizaba diseños orgánicos inspirados en elementos de la naturaleza como mariposas, flores o aves, utilizando la técnica de la filigrana, procedimiento ancestral para la elaboración de joyería que utilizo desde hace varios años y que he buscado perfeccionar.

Posiblemente, trabajar continuamente con esta técnica y sus principios básicos, como la creación de formas a partir de estructuras y rellenos, haciendo uso de la repetición y la simetría, del equilibrio y la armonía, me permitieron derivar al poco tiempo en la exploración de la geometría aplicada.

Personalmente considero que trabajar con geometría piezas tan pequeñas como la joyería implica un trabajo de mucha

exactitud, precisión y orden pues todo debe cuadrar, desde conseguir la exactitud en las medidas y efectuar el trazo en el papel hasta aplicar la soldadura, que también ha de resultar impecable.

Crear piezas de joyería en plata a partir de módulos geométricos, es uno de los recursos creativos que más me apasionan, pues me ofrece una gama infinita de posibilidades. Cuando ponemos a dialogar dos o más elementos modulares, las posibilidades compositivas se vuelven infinitas, de pronto podemos tener una pieza y, de un momento a otro, cientos de ellas; todas distintas, pero compartiendo el mismo origen, que crece y se multiplica como los fractales.

Trabajar con módulos y observar los ritmos que nos ofrecen cuando giran, se encuentran, se cruzan, se entretajan, se intersectan, se fragmentan y generan nuevas formas, es uno de los acontecimientos que más me maravillan y que busco reflejar en mis creaciones. ¶

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

.925
ARTES Y DISEÑO

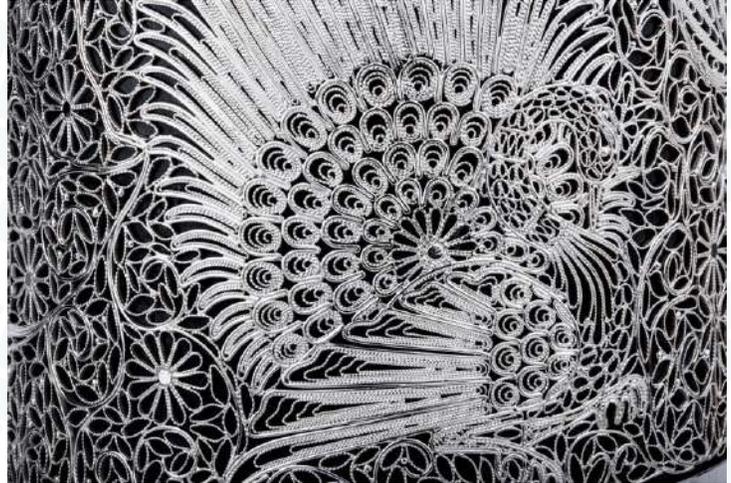
- 53 -

Galería
Plata, filigrana y geometría



Jarra Xalitla, (2016).

Jarra forjada en plata 970 con mango en ébano tallado a mano. Detalles en filigrana sobre fondo de plata oxidada.



Jarra Xalitla, (2016).

Detalle. Jarra forjada en plata 970 con mango en ébano tallado a mano. Detalles en filigrana sobre fondo de plata oxidada.



Molecular, (2014).

Collar en plata .950 y .980. Con engaste de Amatistas en trillón sobre base de filigrana hexágonos cartoneados con sistema articulado de pernos.

Galería
Plata, filigrana y geometría



Monarca, (2013).
Collar doble vista en plata .970 y
.980 con ámbar encapsulado en tres
tonos, filigrana y cincelado, con
articulación de bisagra.

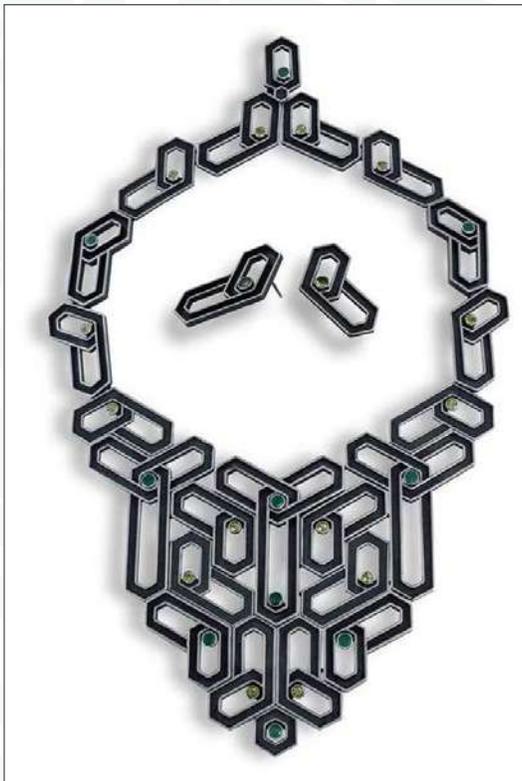


Lunar, (2015).
Collar articulado en plata 950. Piezas cortadas a mano, acabado en óxido y brillo.

Galería
Plata, filigrana y geometría



Joya Alarconiana, (2012).
Alhajero en filigrana en plata
980 con relleno en formas
orgánicas y rosetones, fondo
en chapa de plata al alto
brillo.



Infinito, (2017).
Collar en plata .950. Módulos forjados a mano, articula-
dos, con base en óxido y bordes en brillo, con engaste de
esmeraldas y peridot.



Guitarra, (2018).
Guitarra a escala, filigrana en plata .950, base de caja en
chapa de plata pulida.

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

.925
ARTES Y DISEÑO



Galería
Plata, filigrana y geometría

Cristalización, (2018).
Collar plata .950 y peridot. Hexágonos tridimensionales con engaste de garra suspendido.



Cristalización, (2018).
Pulsera plata .950 y peridot. Hexágonos tridimensionales con engaste de garra suspendido.

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

Galería
Plata, filigrana y geometría



Kukulcán, (2020).
Juego de brazalete y aretes. Filigrana tridimensional, plata .950 y .980, acabado oxidado, mate, bruñido.

Brazalete Kukulcán, (2020).
Filigrana tridimensional, plata .950 y .980, acabado oxidado, mate, bruñido.



Juan Carlos Benítez Juárez

Nacido en Taxco de Alarcón, Gro. en 1976, Carlos Benítez Juárez es heredero de una importante tradición artesanal platera. Formado en el oficio de la platería desde la infancia, como ayudante en diferentes talleres de la ciudad de Taxco, descubrió la técnica de la filigrana de la que hoy es uno de los principales exponentes a nivel nacional. Si bien, en 2003 decidió especializarse en esta técnica, inspirándose en el trabajo de los artesanos de Mérida, Oaxaca y San Felipe del Progreso; actualmente combina esta ancestral técnica con propuestas de diseño basado en la geometría y uso de módulos, las cuales le han hecho merecedor en dos ocasiones del Galardón Nacional de Platería en 2015 y 2017, el Galardón Gobierno del Estado Guerrero en 2019 y, en diciembre de 2020, el Galardón William Spratling, todos en el marco de la Feria Nacional de la Plata que se celebra de manera anual en Taxco.



Contacto: charlysteel2@gmail.com
Facebook: @artesanalfiligrana

año 8 número 29 - febrero-abril 2021

.925
ARTES Y DISEÑO



925

ARTES Y DISEÑO