



memoria colectiva

El aprendizaje de la artesanía de madera en Chiapa de Corzo

*Una lectura de la persistencia de
antiguas prácticas educativas*

Julia Clemente Corzo

Universidad Autónoma de Chiapas
jcorzo@montebello.unach.mx

* Este artículo forma parte de mi investigación de tesis doctoral *Artisanos de la madera en Chiapas. Historias de vida y formación.*

En este artículo abordo tres de las prácticas educativas más antiguas que han persistido en la formación de los artesanos, productos del proceso de transculturación indígena y española,¹ así como de los avances de la modernización que también las matizan. Tales prácticas son: el esófago de res, el aceite de chía y los pinceles de pelo de gato. En el primer apartado, realizo la descripción de Chiapa de Corzo con el fin de situar a los artesanos dentro del contexto de su historia cultural, enfatizando en su religiosidad, como un factor central en la existencia y permanencia del artesanado en esta ciudad. En el siguiente apartado, abordo características del taller artesanal, como un lugar apropiado para la realización de prácticas educativas. Finalmente, describo e interpreto las prácticas del esófago de res, del aceite de chía y de los pinceles de pelo de gato, así como la relación que guardan con elementos simbólicos, y su articulación con la teoría encubierta en estas prácticas.

La real Napiniaca o Pueblo grande de Chiapas²

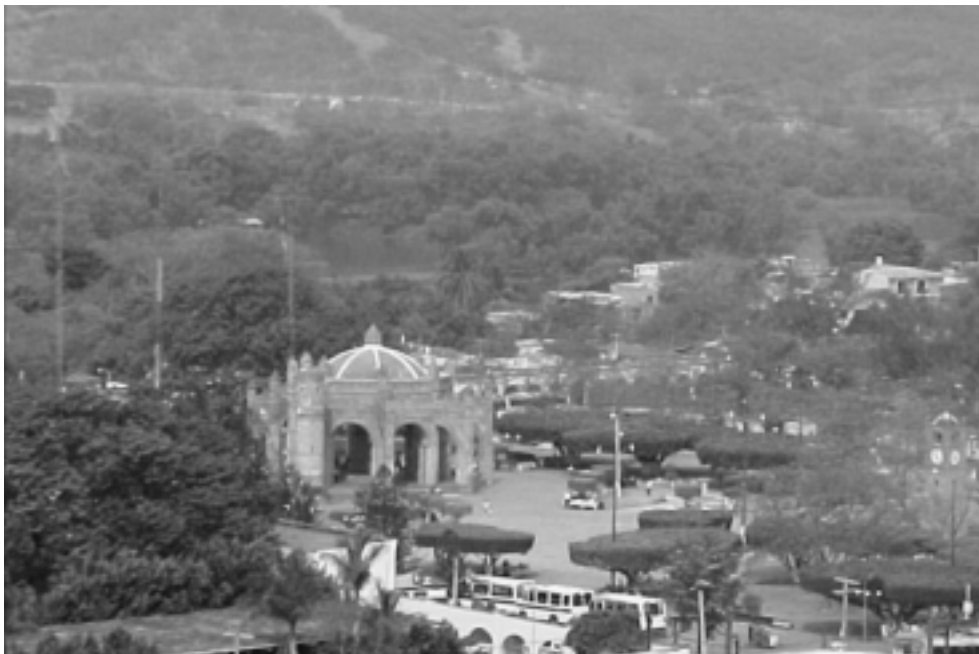
La actual Chiapa de Corzo,³ ciudad milenaria cuyo origen se pierde en la memoria de los tiempos,⁴ todavía preserva su organización prehispánica, en barrios que conservan el sabor de la tradición de las gentes que, a través del tiempo, han vivido en ellos; aún permanecen los antiguos barrios habitados por los indios chiapanecas, con los nombres

¹ La transculturación es un término de raíces latinas acuñado por el sociólogo cubano Fernando Ortiz para reemplazar varias expresiones como “cambio cultural”, “aculturación”, “difusión”, “migración u ósmosis de cultura,” entre otras. Es un proceso en el cual las culturas que toman parte resultan modificadas, en donde, además, “emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. (Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1963, p. XIII).

² *Napiniaca*, sustantivo que deriva de *Na'nbihihna yaca Námbye* que quiere decir pueblo grande de los chiapanecas o pueblo grande legítimo o real. “Napiniaca, antiguo barrio de Chiapa de Corzo, situado al poniente donde se encuentra actualmente el barrio San Jacinto, considerado como el asentamiento primario de los chiapanecas en la localidad y, por lo mismo, el más antiguo”. (Mario Aguilar Penagos, *Diccionario de la Lengua Chiapaneca*, 1992, p. 250).

³ Cronistas de la Nueva España, citan que los indios chiapanecas habitan el mismo territorio, las márgenes del río Grijalva, desde el siglo VI de nuestra era. Con la conquista, los castellanos refundan la ciudad en 1528, quienes primero la llaman Chiapa de la Real Corona y después Chiapa de los Indios, nombrada así en honor de los chiapanecas por su resistencia pertinaz ante el avance español. Finalmente, por decreto promulgado el 29 de diciembre de 1881 por Don Miguel Utrilla, gobernador constitucional del estado de Chiapas, a Chiapa se le agrega el apellido Corzo, en reconocimiento del benemérito chiapaneco Don Ángel Albino Corzo. (José Luis Castro, *Cuadernos municipales*, 1988).

⁴ El origen del pueblo de los indios chiapanecas aún no es preciso. Una de las investigaciones sobre el tema destaca que “los chiapanecas vinieron del altiplano mexicano y emigraron hacia Centroamérica por el corredor costero del Soconusco. Penetraron en el valle central del río Grijalva en el curso del siglo VI, según unos desde el Soconusco, según otros desde Nicaragua al cabo de un largo rodeo”. (Jan de Vos, *Los enredos de Remesal*, 1992, pp. 68-70).



originales en su propia lengua,⁵ a los que más tarde, los frailes dominicos les asignarían nombres de santos católicos.⁶

En las casas se mantienen los altares y los oratorios como una estructura de supervivencia del mestizaje indígena-español. En este intercambio de culturas se combinan las costumbres religiosas católicas con las creencias prehispánicas: el olor del copal, de la ruda y la albahaca, se mezcla con los camarines que protegen y dan un marco de belleza a las esculturas de los santos venerados, y con las imágenes de los mismos en cuadros que penden de la pared, que sirven de respaldo al mueble tradicional de madera, sobre cuya superficie descansan los floreros, las veladoras y los camarines.

⁵ Parte de un barrio se llama San Antonio y parte Shanguti, que en lengua chiapaneca quiere decir ombligo, centro del mundo. En las sociedades tradicionales, para el hombre religioso el espacio no es homogéneo, presenta rupturas o escisiones, por ello “busca un espacio sagrado, significativo, el único que es *real* y en el que existe verdaderamente. Éste constituye el centro del mundo, que permite “obtener un ‘punto fijo’, orientarse en la homogeneidad caótica, ‘fundar el mundo’ y vivir *realmente*”. (Mircea Eliade, *Lo profano y lo sagrado*, 1967, p. 27). En el presente, los chiapacorceños consideran este lugar como el centro del pueblo.

⁶ Lo que hicieron los frailes fue *re crear* un territorio y un pueblo ya *creado*. Al levantar e imponer la Cruz ellos consagraban la comarca y equivalía en cierto modo a “un nuevo nacimiento”. Por esto, es probable que los frailes hallan seleccionado una fracción del mismo Shanguti para “renovar” y “recrear” por la Cruz. (*Ibid.*).



3



4

De manera que los altares son considerados una parte central de la casa, situados generalmente en las salas. (foto 3)

He querido recrear estas imágenes del hogar de las familias de Chiapa de Corzo, porque los altares han sido el punto de encuentro entre los habitantes de esta ciudad y los artesanos de la madera que, al parecer, en su origen fueron enseñados como “santeros”.⁷ Así, ellos elaboran tallas religiosas como la prolongación de lo aprendido por los artesanos indígenas y mestizos durante la Colonia,⁸ los cuales fueron guiados, en la elaboración de sus obras, por los frailes que evangelizaron el territorio chiapaneco, que a su vez, fundaron la tradición en la representación artística de los santos en esculturas religiosas.⁹

En otra vertiente, pero que converge en el mismo sentido de la religiosidad, se encuentra uno de los rituales más conocido y apreciado por el mundo mestizo chiapaneco: la

⁷ Al parecer, los frailes llevaban de la mano a los indios porque éstos no conocían las imágenes religiosas, sin embargo, pronto quedó atrás ésta forma de enseñanza, pues los indios no solamente aprendieron a tallar santos, sino a *mirar* lo que hacían los españoles según su oficio. Así, un orfebre que no quería enseñar su arte a un indio, éste lo observó por un año al cabo del cual comenzó a hacer verdaderas obras de arte con el precioso metal. (Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México*, 1997).

⁸ Según las Ordenanzas sobre los entalladores (1703), los indios no podían realizar imágenes santas “sin que hayan aprendido el oficio a la perfección y sean examinados”, ellos solamente podían hacer tallas de cualquier otro tema: flores, frutas, animales, entre otros. (María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 1999, p. 158).

⁹ “De hecho hasta hoy en día, las llamadas artesanías conservan la tradición de las técnicas y del lenguaje formal derivado de la Colonia, lo que implica que no hubo ruptura, sino continuidad en esta forma de trabajo y de expresión. (Esther Acevedo, “1821-1843”, en Victoria Novelo (comp.), *op. cit.*, p. 123).

fiesta de “Parachicos”.¹⁰ Del 15 al 23 de enero, la ciudad entera participa en esta fiesta “grande”, a orillas del río Grande, donde todos estos días se consume comida “grande”.¹¹ El traje del “parachico”, consiste en un pantalón negro, que en su parte delantera lleva tiras de tela llamadas chalinas, bellamente bordadas con hilos de seda o lentejuelas, con diferentes motivos, desde ramos de flores hasta la virgen de Guadalupe; una camisa blanca, un sarape multicolor de los llamados de “Saltillo”, portado sobre los hombros, una máscara representando el rostro de un español, y una montera de ixtle que simula el cabello rubio del mismo, aunque a decir de los descendientes chiapanecas, la forma de esta montera representa los rayos del sol (foto 4). En sus manos, los “parachicos” traen sonajas de hoja de lata,¹² llamadas “chinchines”.

Estas prácticas tradicionales,¹³ tienden a reconstruir y a reconocer una identidad social, a mostrar una manera propia de ser en el mundo; a significar, en forma simbólica, un estatus y un rango. Fundamentalmente, a vivir lo más posible *en* lo sagrado, o en la intimidad de los objetos consagrados.¹⁴ Durante un breve periodo, la comunidad posee una enorme fortaleza que lo hace *ser*, participar de esa realidad consagrada y saturarse de poder. Los “parachicos” en sus rituales durante las fiestas de enero, ejercen un poder que les otorga la tradición de su origen chiapaneca y su fervor en los santos

¹⁰ Se llama Fiesta de Parachicos, porque según la leyenda, doña María de Angulo llegó de tierras lejanas con su hijo enfermo para que los grandes médicos tradicionales de Chiapa lo sanaran, y en agradecimiento ella les dio alimentos y monedas de oro. La alegría que sentían todos, los motivó a que danzaran “para el chico”. Sin embargo, el nombre María de Angulo proviene del término chiapaneca *Nanyhela*, deidad femenina, “diosa de la fertilidad y de las cosechas (...)”. Se le representaba morando en el lucero de la constelación ecuatorial de Orión que es visible en el hemisferio norte en los meses de diciembre, enero y febrero, por lo cual se le llamaba también *Narianyhela* o estrella prodigiosa. Vocablo que después fue transformado en *Marianguela*, y posteriormente en forma de leyenda en María de Angulo. En este sentido, la fiesta de parachicos, es de origen precortesiano, pues la palabra parachico procede de *nbarenyhico*, que quiere decir *el júbilo o la alegría*. Danza manifestada a finales del año formal durante el primero, tercero y quinto días de los cinco llamados *Mu* o *Nbu*, esto es, al finalizar el ciclo anual chiapaneca. Los danzantes vestían máscaras de madera, cimera o penacho de ixtle, una capa corta de algodón en los hombros y una sonaja de morro que hacían sonar insistentemente durante la danza”. (Mario Aguilar Penagos, *op. cit.*, pp. 426 y 430).

¹¹ En honor a su origen de pueblo grande, los antiguos chiapanecas se distinguieron como grandes guerreros, grandes artesanos y grandes médicos tradicionales. De ahí viene que hoy día en el lenguaje coloquial de la comunidad se utiliza los aumentativos para dar énfasis a sus preferencias o a sus admiraciones, como oímos en las frases cotidianas siguientes: la “campanona grande”, la “pilona” la [fuente Mudéjar], la “pochotona” [la ceiba], y así sucesivamente. Hay un dicho popular que reza: “je [que] bruta la palomona, voló desde la pochotona hasta el río grande”.

¹² Antes eran hechas del fruto del árbol del jícara llamado “morro”. Ahora son pocos los parachicos que todavía usan estas sonajas naturales.

¹³ Entendidas como “los saberes que mantienen el conocimiento para lograr la armonía con la naturaleza; saberes que provienen del culto de lo natural y de la tierra”. (Rafael Pérez Taylor, *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*, 1996, p. 22).

¹⁴ ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. Era, México, 1998.

católicos, ello se afianza en el anonimato, que les da la máscara, pues como dice un “parachico”: [...] *se sufre una transformación tremenda al tener la máscara encima, uno se despersonaliza totalmente, se desinhibe uno porque tiene uno la libertad de hacer lo que le plazca: gritar, bailar [...], es una sensación muy hermosa, muy propia.*¹⁵

Prácticas ancestrales que internalizadas firmemente, constituyen el *ethos* y la cosmovisión del pueblo,¹⁶ las cuales se expresan en todo su esplendor durante las fiestas patronales, donde los artesanos de la madera tienen una significativa participación, a través del tallado de máscaras de “parachico” y de imágenes religiosas sobre encargo, usando técnicas antiquísimas en talleres con rasgos medievales.¹⁷

Prácticas educativas en el taller artesanal

Al decir prácticas educativas, me refiero a las diversas actividades que los artesanos realizan, principalmente en el taller, con el fin de formarse como talladores de máscaras y de imágenes religiosas bajo la guía de un maestro. Estas prácticas se distinguen porque cruzan las fronteras del tiempo, no medido por la ganancia económica, sino por el trabajo mismo, que requiere de una disciplina que se caracteriza por el gusto y el placer gratificante de la creación de la obra. De acuerdo con el maestro Antonio: [...] *yo trabajo con calma, yo trabajo a veces hasta de noche, pero con calma, no con un fin que diga voy a sacar tal cantidad y que me haga yo el propósito de sacar una máscara hasta en ocho días o cuatro días, no, no. [...] Todo lo que se hace se debe hacer con amor, con cariño.*¹⁸

Son los vínculos afectivos que construyen el “sentimiento de familia”, con todo el juego de relaciones y conflictos que implica el trato cercano y amistoso, lo que hace del taller un lugar *propio*, que remite a comportamientos, actitudes, modos de hablar y de expresar en el silencio, lenguajes gestuales y no gestuales. Tan es así, que el

¹⁵ Entrevista con el Dr. Alberto Vargas Domínguez, cronista de la ciudad de Chiapa de Corzo el día 15 de julio de 2002.

¹⁶ *Cosmovisión y Ethos*, visión del mundo y valores que un pueblo sustenta en su dimensión religiosa, no pueden ser descubiertos a través de los sentidos pues escapan de las sensaciones, pero a la vez, son “atrapados” en la red de la percepción que los impulsa hacia su interpretación que implica lo experimentado y lo vivido. (Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2000).

¹⁷ Me sustento en el concepto de técnica en el sentido clásico, en el cual técnica, derivado del griego *techne*, equivale a arte como “la capacidad teórico práctica para organizar y realizar una actividad, gracias al uso racional de las cogniciones y de las aptitudes, así como al uso de un mecanismo idóneo”. (Antonio Santoni Rugiu, 1996, p. 63).

¹⁸ Entrevista realizada el 18 de febrero de 2002.

maestro Antonio enfatiza *este es mi taller, no la “casa tradicional” que parece oficina, no taller.*¹⁹

Así, el taller constituye un espacio estratégico en donde los artesanos inventan múltiples tácticas para buscar y encontrar maneras de pensar que se realizan en maneras de hacer; de tal forma que aquí se produce un conocimiento que murmura el porvenir de la teoría, como afirma Michel de Certeau.²⁰

En febrero del año 2002, me acerqué por primera vez al taller del maestro Antonio López Hernández, mi propósito era conversar con él acerca de su arte como tallador de máscaras de “parachico” y de imágenes religiosas. La casa en donde se encuentra el taller, está situada en el centro de la ciudad colonial de Chiapa de Corzo. De inmediato, al entrar en la casa se topa uno con el taller, lugar amplio de forma rectangular, en cuyo centro se encuentra una mesa de madera con doble cubierta que trasluce el uso de que ha sido objeto durante muchos años: en un desorden organizado en la parte superior, se ven instrumentos junto a imágenes en restauración, o máscaras que se están tallando; a un lado, botes de pintura, pinceles, lijás, libros, cuadernos y revistas. En la parte inferior, hay numerosas y variadas herramientas: formones, gubias, pulidores, entre otros. Alrededor de la mesa de trabajo, unos ocho taburetes y cuatro butaques,²¹ en donde los aprendices, los compañeros, el maestro y los visitantes, se sientan cómodamente a trabajar y a conversar. En los extremos de la sala, junto a una de las paredes, está una mesa en la que se acomodan materiales de trabajo. En la parte superior de la misma pared, cuelga un lazo que llega de lado a lado del mismo muro, del cual se sujetan las máscaras ya terminadas, algunas dentro de bolsas de plástico para protegerlas del polvo. En la pared contraria, se encuentra un anaquel, en cuyos estantes se hallan tallas en madera, objetos artesanales, libros y revistas, entre los títulos se leen: *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, *Enciclopedia de Música*, colección de libros de cocina de Chiapas, libros de pintura, de artes populares, novelas y revistas de entretenimiento. En el muro contiguo, se observa un significativo rótulo hecho de corteza de madera, lo cual le da un estilo de finura rústica que, en letras rojas, blancas y verdes, dice: *Antonio López Hernández, Premio Nacional Artes Populares 98, Tallado en madera.*

¹⁹ Las autoridades de Conaculta-Chiapas, le han propuesto al Maestro Antonio que ocupe un lugar en la Casa Escuela Tradicional de Chiapa de Corzo en donde se imparten diversos talleres, pero él dice que lo está pensando porque allá no tiene el ambiente de su taller. Entrevista el 7 de mayo de 2002.

²⁰ CERTEAU, M. de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. UIA-ITESO. México, 2000.

²¹ El butaque es una silla con forma de una letra S inclinada. Su estructura es de madera y el asiento y respaldo de cuero de venado o res, también puede ser de reglas de madera. Generalmente se usa en los ranchos, en casas antiguas o en otras con decoración rústica.

Durante los primeros encuentros con el maestro Antonio, la diversidad de temas abordados giraban en torno al uso del compás, el pulido y la pintura, el laborioso tallado de las manos y el *movimiento* de las imágenes religiosas, la observación de la armonía del *rostro*, las técnicas antiguas y las modificaciones a las mismas, los tipos de madera y de instrumentos, las cualidades de los aprendices y de los maestros, la enseñanza de pares, entre otras; matizados con anécdotas y narraciones de fiestas, costumbres y creencias de la cultura del pueblo de Chiapa de Corzo. Dentro del grato y alegre ambiente del taller, transcurrían nuestras conversaciones, generalmente acompañadas por los compañeros²² y los aprendices; en ocasiones, solamente por unos u otros, y algunas raras veces, con la ausencia de ambos.

En el taller también conversaba con los compañeros y los aprendices, ellos me contaron sus experiencias en el aprendizaje del oficio de tallador. Un punto que quiero destacar, es cuando el maestro o los compañeros hacían alusión a las técnicas que utilizan en el tallado de la madera, como combinar pinturas, hacer pestañas de cabello natural, pinceles de pelo de gato o preparar el aceite de chía, más o menos me quedaba claro a qué se referían, tenía una idea de estos quehaceres y de sus ingredientes, y podía comprender su elaboración y aplicación. Pero cuando me hablaron del esófago de res, de cómo lo preparan y lo usan para pulir las máscaras y darles una apariencia de porcelana, me quedaba en el *terreno de las abstracciones*, no lograba entender este delicado proceso. Fue hasta que el maestro Antonio me invitó a presenciar todo el proceso de elaboración y preparación, cuando comprendí la enorme importancia que tiene, para darle el acabado a las máscaras, con singular perfección y belleza, que le ha valido a esta familia de artesanos ser reconocidos y valorados a nivel local, regional y nacional.²³ A continuación describo la técnica:

El esófago de res y la plenitud de la luna

*Madre luna-alta María,
Señora de la noche,
De los campos y las montañas.
Compañía del tigre sagrado.*²⁴

²² En lugar de usar el concepto de “oficial” que me parece ambiguo en tanto se refiere al nivel intermedio entre aprendiz y maestro, de ahí su condición sumamente difícil y llena de conflictos, como señalan Illades (1996), Farge (1994), Sewell (1992), González Angulo (1983) y Castro Gutiérrez (1986); pienso que el término “compañero” se acerca más al de *laborante*, el cual quiere decir el que se ocupa de un oficio en un taller sin ser maestro o aprendiz (Santoni, *op. cit.*, 1996).

²³ Varios de ellos han obtenido primeros lugares en concursos convocados por diversas instituciones de cultura.

²⁴ Fragmento del canto en lengua chiapaneca *Madre luna alta María*, Canto sin fecha de inscripción, →

El día de luna llena, 18 de marzo, a las siete de la mañana fuimos con el maestro Antonio al mercado por el esófago de res para que yo viera *cuando todavía está prendido entre la tráquea y el pulmón o el bofe, que le llamamos*, de un animal que tiene que ser *barraco*²⁵ [macho] (foto 5), porque, *de vaca también puede usarse pero no resiste, luego se rompe, no aguanta para trabajar mucho, luego se gasta*. Ya una vez en su casa, don Antonio separó el tubo esofágico de los tejidos adjuntos para introducirlo dentro de una botella a la que le agregó agua hasta cubrirlo completamente. (foto 6)

El día 20, aproximadamente a las 12 horas, después de más o menos 52 horas de estar sumergido en el agua, el esófago de res estaba listo para ser lavado y preparado, pues el estado de descomposición de los tejidos, hace que la mucosa que recubre la pared interna del tubo esofágico se desprenda más o menos con relativa facilidad (foto 7). En medio del hedor que atravesaba el ambiente, el órgano reposaba en un lavadero común de cemento, en el cual, el maestro procedió al lavado con una barra de jabón hecha bola, pues no se debe usar detergente ya que deteriora el tejido animal.



5



6



7

→ posiblemente escrito entre 1670 y 1690. Consta únicamente del canto sin procesión de exhortación. (Mario Aguilar Penagos, Op. cit., p. 759).

²⁵ Parece que el vocablo “barraco” es una degeneración lingüística de la palabra “verraco”, que proviene del latín *verres*, que significa cerdo padre, macho dominante. (Enciclopedia Salvat, Tomo 12, 1976, p. 3294).



8



9



10



11

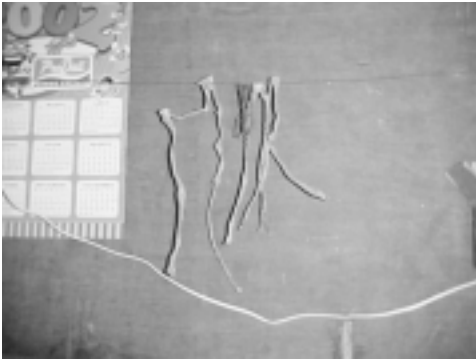
Primero, el maestro Antonio volteó el tubo a manera de calcetín *para quitarle la babaza*, es decir la mucosa (foto 8), a través de la compresión y deslizamiento de los dedos por toda la longitud del conducto, quedó al descubierto la capa muscular, entonces el maestro buscó la membrana que recubre el tubo interno esofágico, para irla desprendiendo como si fuera una tela de cebolla, porque *si le queda “pellejo” [membrana] no sirve, cuando se usa en la pulida se corre y la pintura queda mal, por eso como dice él [refiriéndose al maestro], hay que hacerlo de calidad.*²⁶ Bajo el chorro de agua el conducto esofágico se inflaba para drenar los tejidos macerados, se enjabonaba, se enjuagaba y se exprimía para quitarle el mal olor, repitiéndose el procedimiento varias veces (foto 9). Poco a poco, la fetidez fue desapareciendo; la textura del tejido fue haciéndose más tersa y blanca, notándose las estrías musculares. Después de la tercera lavada, (foto 10) el maestro exprimió bastante limón sobre el esófago para ayudar a eliminar el miasma (foto 11).

De nuevo lo lava para quitarle el ácido del cítrico, pues como todo tejido orgánico, el esófago es resistente y a la vez delicado, la acidez puede romperlo y así inutilizarlo. Una vez que lo exprime muy bien, don Antonio lo cuelga como si fuera carne salada puesta a secar bajo el sol (foto 12). Después de que se seca se



12

²⁶ José Arley Santiago Lara, tallador de máscaras y empleado federal, tercera generación, entrevistado el 21 de septiembre de 2002.



13



14

guarda dentro de una bolsa de plástico (foto 13). Cuando se va a usar se corta un trozo como de diez centímetros, el cual se humedece en agua tibia calentada por el sol y luego se sujeta fuertemente en un brochuelo (foto 14).

El esófago se usa para el pulido de las máscaras de “parachicos” y de las esculturas religiosas, una y otra vez se aplica el esófago humedecido en agua por todas las partes encarnadas de las obras (foto 15). ¡Quién lo dijera! algo que parece tan sencillo como es pasar y repasar el brochuelo sobre la faz de las máscaras, hace que éstas tengan la textura de porcelana que las hacen únicas en México. (foto 16)

Buscar una visión de conjunto de los elementos esenciales presentes en la técnica, como son: la luna llena, el toro, el agua, el sol y la madera, nos hace pensar en símbolos que encierran significados de tipo mágico-religioso, en los que se ensamblan, con un sincretismo de creencias precortesianas y otras más traídas a México por los conquistadores.



13



14

Por otro lado, también incluye, dentro de sus significados, la idea del tiempo a través del conocimiento y el uso del ciclo lunar como referente primordial de la temporalidad de la existencia de todas las cosas percibidas por el hombre, y a la vez, sugiere la idea de la paciencia como condición necesaria para la creación: “hasta que la luna esté llena”.

La fascinación de las cosas que ocurren en los mitos durante un plenilunio, también matiza toda esta técnica, constituyéndose en un ritual que otorga poder al brochuelo del artesano, ya que éste es capaz de dar tersura similar a la piel humana. La luna representa el principio femenino, pero necesita del sol para poder ser fecundada; el padre sol, *Nombubi* para los chiapanecas, regula el comportamiento lunar, dándole fuerza, vigor, sabiduría y bondad a todos los actos favorecidos por la luna, *Nauiti*, espíritu femenino y renovador; mito que nos hace recordar el conocimiento astronómico, y nos indica que la luna sería sólo un cuerpo opaco en los cielos nocturnos, si no fuera influida por la luz solar. Este hecho, integra los principios femenino y masculino en la concepción y elaboración del ritual, para dotar al brochuelo de poderes propios, de tal manera que éste, por sí mismo, guíe la mano del artesano que le ha dado vida. Tal vez en un intento de perseguir la “unificación” de la luna y del sol, es decir el rebasamiento de la polaridad, la reintegración de la unidad primordial.²⁷

Varios niveles educativos se entretajan en la técnica del esófago de res, como parte del proceso de formación de los artesanos: saber su preparación y aplicación, conocer los menesteres y los misterios,²⁸ que corresponden a la tradición y a la originalidad de la técnica guardados en la memoria colectiva de los artesanos, que han seguido la escuela del maestro Antonio López Hernández, toda vez que él rescató el uso de esta antigua técnica que estuvo a punto de desaparecer. El maestro Antonio nos relata:

Como en los años cuarenta vino don José Crescenciano Morales, un escultor y pintor buenísimo que era totic, de Venustiano Carranza, se instaló aquí en el barrio y vivió aquí a la vuelta, hizo muchas obras tanto en pintura, era muy bueno con el pincel también, hizo muchos retratos de muchos personajes de aquí. El trabajó con el blanco de albayal y se enfermó, le salieron unas bolas pero puede haber sido no a causa de eso porque a tantos que últimamente [nos enteramos] que también les salieron bolas y que murieron de cáncer, no fue el caso excepcional de él, el caso fue que si resonó eso y decían que fue porque había comido plomo al estar pintando, no sé que haya sido de cierto, muchos tuvieron miedo, uno de ellos fue mi maestro,

²⁷ ELIADE, M. *Lo profano y lo sagrado*. Guadarrama. Madrid, 1998, p. 177.

y si pintaba lo hacía con puro pincel [...] no utilizaba el esófago, sino con puro pincel fino lo peinaba muy bien, muy bien. Así fue que él se alejó de eso [...].

Cuando los artesanos aplican pintura, usan el esófago de res para pulir porque éste tiene la admirable ventaja de que al pasarlo sobre la máscara o escultura *encarnada*,²⁹ lo que se llama el *chapeadito de las obras*, se puede descubrir cualquier vello, basura o pelusa por mínima que sea, o bien cualquier imperfección del encarnado; pero también, a veces, la pintura se adhiere al esófago, y entonces señala el maestro:

El remedio que hay, no es secreto, muchos dicen que lo es, pero solamente puede ser un secreto lo que no se puede divulgar, y yo que divulgo todo, divulgo “el secreto”, y entonces deja de ser tal. Entonces, el remedio que hay, es tomar el esófago y darle una lamida con la lengua: cuando el esófago, que está perfectamente lavado con jabón y con limón, en el momento que ya pega la pintura con el esófago, se le da una lambida,³⁰ con esto ya no agarra la pintura, porque la saliva contiene también grasa, y con eso ya no se adhiere la pintura, (haciendo una demostración toma un brochuelo y lo lame como una paleta de caramelo).

Pero para que alguien aprenda, tiene que haber alguien que enseñe, así el maestro Antonio aprendió de su maestro Miguel Vargas, quien le enseñó los beneficios y los peligros del uso del polvo blanco que contenía plomo. Nos dice don Antonio:

Cuando uno molía el polvo patinaba la piedra y entonces veía uno las “hojuelitas” que se habían hecho de los balincitos miniatura, entonces pasando la piedra yo seguía el curso de la raya y si no lo encontraba [es que] estaba pegada en la piedra molendera, ahí lo buscaba hasta que lo encontraba.

De este modo, el maestro no sólo sabe de los secretos de la técnica, sino además de su posible procedencia, como me cuenta mientras está lavando el esófago:

Esta técnica ya la conocían en Europa desde hace mucho tiempo, en Francia, Italia, por esos países. Si usted es observadora, se puede fijar en los museos, en las pinturas como en una de Maximiliano en la que también aparece el pintor, se ve que éste

²⁸ SANTONI, R. *Nostalgia del maestro artesano*. CESU-UNAM. México, 1994.

²⁹ La encarnación es la preparación y aplicación de color en aquellas zonas de las esculturas que imitan la piel, labor que, por su delicadeza “recaía en manos del maestro porque es lo más principal de su obra.” (María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, p. 67).

³⁰ En el estado de Chiapas hay una manera peculiar de hablar, quizá porque por mucho tiempo permaneció aislado del país, “todavía existen arcaísmos, como almarío por armario, laja por losa, lamber por lamer” (Irma Contreras García, *Las etnias del estado de Chiapas. Castellанизación y bibliografías*, 2001, p. 69).

tiene en su mano un brochuelo, estoy seguro de que es un brochuelo por su forma y la manera en que lo está agarrando el pintor, y el rostro de Maximiliano se ve “limpio”, cuando no se usa el esófago se notan las señas de la cerda de las pinceladas y en esas pequeñas ranuras se nota el polvo acumulado por los años.

El sentido que toma la práctica para el maestro Antonio, implica una constante observación (foto 17), un saber *ver* la materia que tiene entre sus manos, resultado del camino recorrido y trajinado de su oficio de artesano, en el cual, sin él tener conciencia de ello, ha integrado la técnica al arte, que aislada desde el siglo XIX, en una habilidad práctica que organiza la manera de pensar en manera de hacer, por lo que ya no separa la teoría de la práctica. Esta habilidad, está compuesta de operaciones múltiples aunque salvajes, sin discurso, sin escritura, por lo tanto, *su condición exige conocimientos ingeniosos, complejos y activos.*³¹



17

³¹Certeau, *op. cit.*, p. 80.

De los conocimientos que implica la técnica del esófago, se han apropiado los artesanos que han permanecido en el taller por más de tres años, pues para empezar no todos los aprendices *aguantan, ahí se quedan, ya no pasan más adelante [...], si pasan esa parte, ya saben lo demás.*³² Aguantar no solamente quiere decir resistir el tufo del ambiente, sino fundamentalmente saber *ver* lo que hace y cómo lo hace el maestro, estar al lado de él, atento a sus movimientos y desplazamientos, a las palabras claves: *luna maciza, en su punto, horas en el agua, darle la vuelta, conocimiento antiguo, asolear, membrana, conservar, resistencia, suavidad y tersura.*

Un saber *ver* que posteriormente habrá de practicarse: *ya lo viste bien hoy, la próxima vez te toca hacerlo*, es el mensaje del maestro al aprendiz que ha estado presente durante todo el procedimiento, en silencio, callado, interesado y alerta.

Si este saber *ver* que en su significación antigua quiere decir *contemplar*, que a su vez denota *teoría*, entonces lo que hay atrás de una práctica, así desmenuzada y volteada,³³ no es otra cosa que producción teórica.

El aceite de chía: la novedad antigua

El aceite de chía, es otra de las antiguas prácticas educativas que se usan en el acabado de las máscaras y de las imágenes religiosas. Es una técnica utilizada desde épocas precortesianas en las regiones mexicanas distinguidas por la delicada belleza del laqueado en madera, como son, Michoacán, Guerrero y Chiapas. Cuando los frailes llegaron a estas provincias, no ocultaron su admiración ante la perfección de las técnicas de los artesanos indígenas: *La pintura de Peribán [Uruapan], hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo con la misma pieza en que está pegado.*³⁴ En esta cita, hay referencias a la calidad de las obras, que permitían el paso de los años sin menoscabo de su brillo, dado por los materiales que utilizaban en el preparado de la pintura, uno de ellos, el aceite de chía, tiene la propiedad de aglutinar, es decir de unir y fijar para dar mayor firmeza a los colores, por lo cual los grupos prehispánicos se *valían del glutinoso jugo del tzaughtli [...] y del excelente aceite de chía.*³⁵

³² José Leonardo Pérez Pérez, tallador de máscaras y pasante de ingeniero civil, tercera generación. Entrevista el 26 de octubre de 2002.

³³ Certeau, *op. cit.*, p. 80.

³⁴ En el Museo de la Laca en Chiapa de Corzo, se puede leer toda la crónica que Fray Pablo Beaumont en 1640 escribió de la Provincia de Michoacán, en relación con los pintores tarascos.

³⁵ Clavijero: 1991.



18



19



20



21

Sin embargo, en Chiapas,³⁶ específicamente en Chiapa de Corzo, dejó de emplearse desde hace mucho tiempo, tanto, que César Corzo,³⁷ escribe: *ni siquiera usan los chiapanecas actuales el aceite de chía como aglutinante de los colores que emplean en su tradicional artesanía de la laca*; sin embargo, esto puede deberse a que la mayoría de los artesanos, se vale del aceite de linaza que es barato y ya está listo para usarse, además que desconocen la preparación del aceite de chía.³⁸

De esta manera, al no recrearse y transmitirse los conocimientos de la técnica, ésta se fue perdiendo, hasta que el maestro Antonio, interesado por recuperarla, viajó a Olinalá, en el estado de Guerrero, para conocer de cerca cómo se preparaba, para rescatar el aceite de chía que ya se había perdido, pues es el material con el que trabajaban los antepasados; que se ha ido perdiendo esta tradición porque se encuentra en el mercado el aceite de linaza envasado, que es muy similar, pero no igual, ya que el aceite de chía tiene más consistencia.

Su interés por conservar y dar a conocer los beneficios de la chía, llevó al maestro a sembrarla en *un terrenito, ahí tenía unas plantitas de chía, y a nosotros como nos servía, les íbamos a echar agua, a regarlas, [...]*, dice risueño José Leonardo, tallador de máscaras e ingeniero civil.

La chía es una planta como de un metro de alto, se cultiva en diversos lugares de las tierras templadas y partes frescas de las calientes. Su uso es muy antiguo,

³⁶ Uno de los orígenes del vocablo chiapa, conocido popularmente, es el que proviene del náhuatl que significa “en el río de la chía”, aunque César Corzo (1995) y Marcos E. Becerra (1985), refutan esta procedencia.

³⁷ CORZO E., C. *Chiapas o la geografía mítica*. León de la Rosa Editores. México, 1999.

³⁸ En el mes de octubre de 2003, el maestro Antonio impartió un taller a las artesanas de la laca sobre la preparación del aceite de chía.

*pues ya Hernández en el siglo XVI nos dice que los indios hacían chianatolli o atole de chía [...]*³⁹ Además que es un excelente secante de la pintura, las semillas también sirven para preparar bebidas refrescantes, las cuales ayudan a mejorar la función digestiva.

La preparación del aceite de chía requiere, al igual que el esófago, de un proceso donde el tiempo es marcado por el procedimiento: *las cosas bien hechas se llevan su tiempo*, señala el maestro Antonio. En efecto, desde hacer el fuego con leña (foto 18), dorar la semilla, molerla, amasarla con agua caliente, y al final extraer el aceite. Es una actividad extenuante, con una duración de al menos tres o cuatro días de trabajo, dependiendo de la cantidad de semillas. El aprendiz Marcos Díaz, nos relata:

*Se comienza dorando en un comal de barro la semilla (foto19), ya que está doradita se muele [en un molino manual de los que todavía se usan en algunos hogares] (foto 20), ya que está la pasta en un recipiente se le echa agua hirviendo y se amasa (foto 21), el punto en el que ya está bien amasada es cuando sale el aceite y queda en las ranuritas de los dedos [entre los dedos] (foto 22), de ahí se hacen bolitas de masa y se envuelven en pedacitos de manta blanca (foto 23). Con el extractor se exprime [cada bolita] y va saliendo el aceite en gota a gota (foto 24), es muy tardado, ahí está uno todo el día, esperando que salga el aceite. Para que salga un litro de aceite, son como cinco o seis kilos de semilla, uno espera tres o cuatro días para que salga un litro.*⁴⁰ (foto 25).



22



23



24



25

³⁹ MIRANDA. 1996, p. 252.

⁴⁰ Marcos Díaz Díaz, aprendiz y estudiante de secundaria. Entrevista el 21 de septiembre de 2002.

El aceite se prepara cuando se va a aplicar la base principal de la pintura, que es de color blanco, para lo cual, es mejor usar el blanco de titanio que el de zinc, porque éste *no queda muy bien, se ve diferente la pintura, al momento de aplicarlo corre la brocha o el pincel, ya uno tiene conocimiento sobre eso, se siente cómo se alarga la pintura, son detalles que se adquieren a través de todos los años de estar trabajando*, comenta el maestro Antonio.

De esta forma, el maestro da especial relevancia a la preparación de las pinturas, donde entra a jugar un papel central el aceite de chía, del cual nos refiere:

Se pone el polvo de titanio como se pone la harina para hacer pan, es decir, una corona de polvo, y en el centro se coloca el aceite de chía, luego se va mezclando poco a poco; con la espátula, se revuelve muy bien hasta que tenga la consistencia de una pasta, cuando ya está bien mezclada la pasta se le agrega un poco de aguarrás y enseguida se comienza a moler con la piedra, muele y muele hasta que se afine muy bien, enseguida se agregan las pinturas de tubo [óleo], para buscar la tonalidad del color que uno quiera, eso es con la ayuda ya de las otras pinturas. Dilata uno horas moliendo porque tiene que quedar muy fina. De esta misma manera se pueden hacer las pinturas, es decir, en lugar del blanco de titanio, usar pintura roja, azul, amarilla y revolverlo con el aceite de chía, esta pintura ya preparada se le echa agua y se guarda en frasquitos muy bien tapados para evitar que se le formen “cueros”.

Siendo uno de los mejores aglutinantes, el aceite de chía tiene la particularidad de dar la consistencia deseada a las encarnaciones, por lo que el secado de las mismas ocurre en poco tiempo, alrededor de una o dos horas, a diferencia del aceite de linaza que se puede llevar hasta dos días. La brillantez que adquieren las obras es muy apreciada por artesanos y clientes, sin embargo, en el terminado de santos, la preferencia es la tonalidad mate,⁴¹ pues a decir del maestro:

hay cosas que deben llevar brillo y cosas que no deben llevar brillo, en las imágenes debe llevar un brillito un poquito mortecino, un brillo color mate, no debe ser muy brillante, la “ropa” tampoco debe ser muy brillante porque “avienta” mucho después, así que esos detalles hay que irlos viendo.

Las esculturas que representan a los santos son verdaderas obras de arte, no sólo por la gama de colores que iluminan los ropajes, sino por la sobriedad y exquisitez de los

⁴¹ “En España las encarnaciones fueron de dos tipos: bruñidas las más antiguas y mates las posteriores al siglo XVI, especialmente a partir de que se conoció la pintura al óleo, la cual ocupó un lugar preferente entre los pintores.” (María del Consuelo Maquívar. *op. cit.*, p. 67).

mismos, que enmarcan las expresiones de arrobamiento o de serena dulzura en los rostros de las imágenes más veneradas en Chiapa de Corzo: San Sebastián, San Antonio Abad, el Cristo de Esquipulas, el Justo Juez, San Judas Tadeo, San Miguel Arcángel, San Francisco, la virgen de Guadalupe, entre otros.

Así, en el terminado de tallados, trátase de máscaras o de imágenes, las dos prácticas: la del esófago y la del aceite se complementan. Cada una tiene una función específica, la primera en el pulido y la segunda en el brillo. Son prácticas verdaderamente laboriosas en su preparación y aplicación, así como en los principios que hay que tener en cuenta para conseguir el resultado deseado, sobre todo, en aquellas esculturas cuya encarnación se aplica casi en todo el cuerpo, como son los casos del niño dios o de San Sebastián, que casi están desnudos. Por estas obras se cobra más, porque según don Antonio:

quiere mucha delicadeza, hay que pulirlo muy bien, por pedacitos se va haciendo, porque debe quedar perfectamente bien y eso lleva tiempo, sobre todo es el color del “cutis” que tiene que ser un acabado bien perfecto. Ya el Cristo, los niños, san Sebastián, se cobran más caros, porque llevan más tiempo por ese detalle; no es igual a los demás, que sólo se les va a pasar en la carita y en el vestido, pero no con tanta delicadeza.

Ambas prácticas fueron recuperadas por el maestro, quien las ha enriquecido y transmitido a las varias generaciones de alumnos que han transitado por el taller; como dice Julio: *son conocimientos muy antiguos, de los antepasados que han venido de generación en generación, de maestros a maestros, y ya nosotros los vamos a pasar a los jóvenes que tengan deseos de aprender.*⁴²

Los pinceles de pelo de gato, de aves, de felinos, y hasta de camellos

En las encarnaciones de las imágenes religiosas y de las máscaras, se usan pinceles de todo tipo: largos y cortos, delgados y gruesos, dependiendo del lugar de la talla donde se van a emplear. Los más delicados, por su finura, son los confeccionados con pelo de gato, pero no de felinos de raza pura, sino de los animales corrientes (foto 26), pues como observa el maestro Antonio: *los pelitos son más ordinarios, porque los pelitos finos no se pueden moldear, si uno*

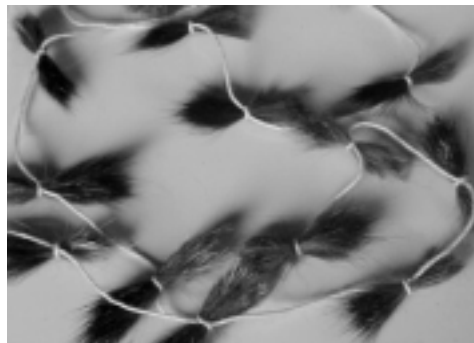


26

⁴² Julio César Díaz Náfate, tallador de máscaras e imágenes religiosas, segunda generación. Entrevista el 20 de abril de 2002.



27



28

los moja, ahí se quedan, laxos, no tienen flexibilidad, ni forma, en cambio, los pelitos corrientes, aun que uno los moje, regresan a su forma anterior.

Del pelaje espeso y suave del “lomo o del espinazo” de los mininos, se quitan manojitos de pelo y se amarran con un hilo, después, nos dice Don Antonio:

se consigue la pluma de ave que puede ser de gallina o de gallo, que son más grandes y las plumas son dobles (foto 27). Se agarra una pluma y se corta lo que entra en la piel de la gallina o gallo, se le corta la puntita, que quede bien cortadito [...], hay que cuidar que no se raje, entonces se agarra el puñito de pelo y tiene uno un botecito con agua en donde se remoja el manojito de pelo, que agarre humedad porque el pelo de gato tiene grasa que repele el agua, por eso hay que remojarlo, que agarre humedad, lo talla uno despacito para que no se maltrate, cuando está listo, se estiran suavemente los pelitos, los va uno jalando y componiendo hasta que se vayan nivelando las puntitas, hasta que las puntitas queden de mi agrado, y como tiene una pelusilla bastante espesa, entonces le quito un poquito, lo pongo de cabeza [al manojito], lo agarro de las puntas y con un “fierro”, suavemente voy entresacando la pelusilla, como algodón, para que quede un poco más delgado y pueda entrar mejor, y yo pueda trabajar mejor (foto 28). Entonces, se amarra firmemente con hilo, se anuda bien, y entonces ya queda bien, le corto el sobrante del tronquito y lo meto en el cañoncito o casquillo de la pluma, lo jalo, lo empujo con un punzón o algo, y ya que salió la puntita, lo jalo porque ya recorté la punta del casquillo y ya lo miro, si miro que está muy poquito, entonces lo vuelvo a sacar, le recorto otro poquito, como está en cono al recortarlo, se va ampliando más, lo vuelvo a meter, y si ya queda a mi gusto, lo dejo así. Le dejo que salga un pedacito del hilo hacia arriba, por cualquier cosa, si necesito más sólo le jalo el hilo, lo saco de nuevo. Ya



29



30

después le hago su palillo o cabito de madera, casi profesional. Es laborioso hacer los pincelitos, son muy finitos. (foto 29)

La imaginación de los compañeros, los ha llevado a buscar alternativas para conseguir mejoras de estos pinceles, como es cambiar la pluma de gallina o gallo, por una de guajolote, que es más grande y resistente: *se le cortan los mechones de pelos al gato, se amarran con “hilera” y se meten en el casquito de una pluma de “jolote”,* nos comenta Julio. Generalmente, los animales y los niños siempre establecen buenas relaciones, juegan y comparten horas placenteras, en las que, en el caso que nos ocupa, no solamente ocurren en el espacio del taller, sino en otros espacios abiertos a la naturaleza y en contacto con ella. Al menos hace veinte años había oportunidad de disfrutar de días de campo cuando se salía en búsqueda ya fuera de los árboles más favorables para el tallado, o bien persiguiendo chivos o ¡hasta camellos!, en el afán de algunos aprendices por tener los mejores pinceles. Mario nos cuenta:

*También nosotros fabricábamos nuestros pinceles. Eran días formidables porque eran días de campo, íbamos a robarles los pelos a los chivos al río. Cuando llegaban los circos, no se quién comentó que los pinceles mejores eran de pelo de camello, pobres camellos [se ríe], quedaban todos trasquilados y los niños contentos de tener los mejores pinceles.*⁴³

No obstante los cambios de animales, la delgadez de los pinceles de pelo de gato son insuperables para pintar las partes más delicadas del rostro: las cejas, las pestañitas de los párpados inferiores, la barba, y *todo donde lleve “pelitos” más delgados,* reitera Julio (foto 30).

⁴³ Mario Aguilar Nandayapa, licenciado en letras latinoamericanas y maestro en educación superior, fue aprendiz del maestro Antonio en el tallado de máscaras. Entrevista el 17 de julio de 2002.

Ahora bien, estas tres prácticas van de la mano con la pintura y el pulido de las tallas en madera; una vez encarnada la escultura o la máscara, se pule rápidamente con el brochuelo elaborado con esófago de res, porque si no se hace de inmediato “*ya no se pueden alisar los desperfectos de la brocha [...]*”,⁴⁴ enseguida, se deja secar para pintar, con los pinceles de pelo de gato, las líneas más delgadas como las que atañen a las cejas y los párpados.

La enseñanza y el aprendizaje del arte de estas técnicas, sin duda, es un proceso ligado al tiempo; en ellas, el maestro no enseña bajo un programa preestablecido que debe terminar en determinado número de horas, sino es el trabajo mismo el que marca el paso de las mismas, dado por la experiencia de la práctica del artesano, que ha aprendido a tomarle el pulso a la obra (foto 31). En realidad, el aprendizaje se presenta en forma holista, no en fragmentos, sino los conocimientos como un todo, es decir, el objeto y los procesos en conjunto.



31

⁴⁴ Antonio Cortés Nangusé, tallador de máscaras e ingeniero en comunicaciones, segunda generación. Entrevista el 27 de octubre de 2002.



32

La observación es el punto esencial del aprendizaje, el alumno *mira* cómo lo elabora el maestro, *escucha* las palabras que dice, los *gestos* que hace. Junto a este *saber mirar* y *escuchar*, el aprendiz se va introduciendo en la práctica, una y otra vez *a practicar, duro y duro, borrar y borrar, y otra vez volver a empezar*, dice el maestro Antonio.

En este sentido, las prácticas educativas en el taller (foto 32) son altamente *formativas* porque constituyen parte de un proceso educativo que forjan los artesanos al hacer lo que les gusta, al disfrutarlo y encontrar satisfacciones en su *arte de hacer*.▲

Bibliografía

- AGUILAR, Penagos Mario. *Diccionario de la Lengua Chiapaneca*. Editorial Porrúa, México, 1992.
- ACEVEDO, Esther. "1821-1843", en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México*. Alfaguara. CNCA, Dirección General de Culturas Populares; Universidad de Colima, Instituto Nacional Indigenista. México, 1997.
- CASTRO, Aguilar José Luis. *Cuadernos municipales: Chiapas. Decretos Históricos Municipales, 1813 – 1987*. Gobierno del Estado de Chiapas, No. 9 – 1988.
- CASTRO, Gutiérrez Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*. UNAM, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. UIA-ITESO, 2000

- CONTRERAS, García Irma. *Las etnias del estado de Chiapas. Castellanización y bibliografías*. UNAM. México, 2001.
- CORZO, Espinosa César. *Chiapas o la geografía mítica*, León de la Rosa Editores, 2ª. ed. México, 1999.
- CHÁVEZ, Orozco Luis. *La agonía del artesanado mexicano*. Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano. México, 1977.
- DE VOS, Jan. *Los enredos de Remesal. Ensayo sobre la conquista de Chiapas*. CONACULTA. México, 1992.
- DÍAZ, Gómez David. “La antigua Napiniaca”, en *México en el tiempo*. INAH, no. 21. México, 1997.
- EJEA, Mendoza María Teresa. “El trabajo del barro en Amatenango del Valle, Chiapas”, en *Antropología social de las artesanías en el sureste de México: dos estudios*. CIESAS. México, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. Biblioteca Era, (13ava. ed.). México, 1998.
- . *Lo profano y lo sagrado*. Guadarrama, Madrid, 1967.
- GARCÍA, Canclini Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen. México, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona, 2000.
- GONZÁLEZ Angulo Aguirre, Jorge. *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*. FCE. México, 1983.
- HORCASITAS, de Barros María Luisa. *Una artesanía con raíces prehispánicas en Santa Clara del Cobre* INAH. México, 1981.
- ILLADES, Carlos. *Hacia la República del trabajo: la organización artesanal en la ciudad de México, 1853-1876*. El Colegio de México- UAM-Ixtapalapa. México, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Taurus, Madrid, 1983
- LIMÓN, Delgado, Antonio. *La artesanía rural. Reflexiones sobre el cambio cultural*. Editora Nacional, Madrid, 1982.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. INAH. México, 1999.
- MOSQUERA, Aguilar Antonio. “Una reflexión sobre el concepto de artesanía”, en *ANUARIO 1993*. Instituto Chiapaneco de Cultura. Chiapas, 1994.
- . “Las artesanías y las empresas colectivas de desarrollo”, en *ANUARIO 1994*. Centro de estudios Superiores de México y Centroamérica – Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Chiapas, 1995.
- . “Las artesanías y las empresas colectivas de desarrollo”, en *ANUARIO 1994*. Centro de estudios Superiores de México y Centroamérica – Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Chiapas, 1995.
- NOVELO, Victoria. *Las artesanías en México*. Instituto Chiapaneco de Cultura. México, 1993.
- . *Las artesanías en el capitalismo*. Instituto Chiapaneco de Cultura. Chiapas, 1976.
- . *Artisanos, artesanías y arte popular en México*. Alfaguara, CNCA, Dirección General de Culturas Populares; Universidad de Colima, Instituto Nacional Indigenista. México, 1997.
- PÉREZ, Taylor Rafael. *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*. UNAM. México, 1996.
- PÉREZ, Toledo Sonia. *Los hijos de trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780 – 1853*. COLMEX – UAM. México, 1996.
- ROSER Torres, Nuria Eulalia. *Alfarería, Organización de Mujeres Indígenas y Aprendizajes*. Tesis de Licenciatura en Pedagogía. UNAM. México, 1998.
- SÁNCHEZ, Balderas Fabiola. *Cruces de hierro forjado. Arte popular de San Cristóbal de Las Casas*. CONECULTA-CHIAPAS. México, 2000.
- SANTONI, Rugu Antonio; *Nostalgia del maestro artesano*, (Tr. María Esther Aguirre Lora). CESU-UNAM. México, 1994.
- SEWELL, William H. Jr. “Las corporaciones” y “Comunidad moral”, en *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*. Taurus. Madrid, 1992
- ZALDÍVAR, Guerra María Luisa Laura. “Las artesanías”, en *De maestros, oficiales aprendices a maquiladores*. INAH. México, 1998, pp. 17-31.
- . “Las artesanías y las empresas colectivas de desarrollo”, en *ANUARIO 1994*. Centro de estudios Superiores de México y Centroamérica – Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Chiapas, 1995.