

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN
DISEÑO E ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS POTOSÍ



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN
DISEÑO E ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS POTOSÍ



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN
DISEÑO E ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS POTOSÍ



Investigación

Claudia Rocha Valverde · Claudia Waltz Caviezel
Emilio Borjas Rubín de Celis · Gerardo Ramos Frías
José Maurilio Perea Salas · León García Lam
Margarita Ávila Ochoa · María Guadalupe Zárate Alfaro
Nadia Berenice Araiza Calvo · Olivia Graciela Fierro Hernández
Rocío Montserrat Hernández González

Coordinación

Olivia Graciela Fierro Hernández

SAN LUIS POTOSÍ

*Geometrías de la Imaginación
Diseño e iconografía de San Luis Potosí*

Primera edición, 2016

Coedición:
Secretaría de Cultura de San Luis Potosí
Secretaría de Cultura
Dirección General de Culturas Populares

D.R. © 2016 Por autoría:
Claudia Rocha Valverde
Claudia Waltz Caviezel
Emilio Borjas Rubín de Celis
Gerardo Ramos Frías
José Maurilio Perea Salas
León García Lam
Margarita Ávila Ochoa
María Guadalupe Zárate Alfaro
Nadía Berenice Araiza Calvo
Olivia Graciela Fierro Hernández
Rocío Montserrat Hernández González

D.R. © 2016 de la presente edición
Secretaría de Cultura
Dirección General de Culturas Populares
Av. Paseo de la Reforma 175
Colonia Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México
www.cultura.gob.mx

D.R. © 2016 de la presente edición
Secretaría de Cultura de San Luis Potosí
Jardín Guerrero 6
Centro Histórico, C.P. 78000
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura / Dirección General de Culturas Populares y de la Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.

ISBN 978-607-745-556-1

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SECRETARÍA
DE CULTURA

Contenido

<i>La imaginación como consciencia del lenguaje: cosmogonía visual de los pueblos indígenas de San Luis Potosí</i>	9
Introducción	11
Agradecimientos	15
Motivos iconográficos	17
Prehispánico	
Geométricos	19
Signos, marcas y señales	23
Zoomorfos	29
Siglo XVIII	
Fitomorfos	33
Siglo XIX	
Fitomorfos	47
Geométricos	59
Siglo XX	
Astros	65
Fitomorfos	71
Geométricos	109
Signos, marcas y señales	127
Zoomorfos	131
San Luis Potosí a color	143
Glosario iconográfico	161
<i>Contexto histórico, geográfico y cultural de San Luis Potosí</i>	163
Mapa	167

SAN LUIS POTOSÍ

Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de México: 2016

*Geometrías de la Imaginación
Diseño e iconografía de San Luis Potosí*

Coordinación general
Elena Vázquez y de los Santos

Conceptos gráficos y diseño de portada e interiores
Daniel Francisco García Hernández

Vectorización iconográfica
Aline Campos Navarro
Daniel Francisco García Hernández
Daniel Germán Castillo Garduño
Rocío Montserrat Hernández González
Yazmin Guzmán Osorio

La imaginación como consciencia del lenguaje: cosmogonía visual de los pueblos indígenas de San Luis Potosí

En el principio era el caos y, a mitad del caos, el hombre se apropió de la palabra y comenzó a nombrar las cosas: desde los astros que dominan las regiones de lo eterno, hasta los seres (reales e imaginarios) que se han extendido sobre la superficie de la tierra; labor que se ha venido cumpliendo desde el origen de los tiempos y que ha dejado la huella de su peregrinar en el entramado de los textiles, en la densidad del papel, y en el barro y la madera de un sinfín de objetos rituales y domésticos donde se narra, paso a paso, la cosmogonía de nuestros pueblos.

En San Luis Potosí, vector geográfico de las culturas Teének, Náhuatl y Xi'Oi cuyo plano perpendicular atraviesa la migración Wírrárica o Huichol y en cuya base se extiende la línea del mestizaje, la imaginación es un elemento constitutivo de identidad. Basta con adentrarse en las comunidades autóctonas de la Huasteca, con

No se permite la reproducción parcial o total de esta edición del libro, ni su incorporación a ningún sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La utilización de las imágenes contenidas en la presente obra con fines artesanales o artísticos queda expresamente permitida.

Los derechos de autor del presente trabajo no amparan los diseños que aquí se presentan; estos son patrimonio cultural de los pueblos que se especifican en el glosario.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

andar las rutas migratorias de Catorce, o con recorrer los mercados que aglutinan el sabor, el aroma, el color y el sentir de nuestras civilizaciones, para comprender que esta tierra es una representación del universo.

La narrativa cultural del origen y el transcurso de lo que son nuestros pueblos milenarios integra un vasto mosaico conceptual donde se vierten ceremonias, fiestas, leyendas y sucesos que robustecen el constructo ideológico de una sociedad tocada por el filo de la divinidad y que se orienta por un poderoso sentido de pertenencia a sus tradiciones y costumbres. No en vano, el estudio de su simbología y la consecuente comprensión de la misma es una tarea que ha sido abordada por especialistas de diversos lugares de México y del mundo.

Hoy, a pesar del avance de las tecnologías de la información, y del flujo y el influjo de los contenidos culturales exógenos que dichas tecnologías han traído consigo, los pueblos potosinos de raíz prehispánica se mantienen apegados a lo que ellos consideran los fundamentos atemporales de su devenir, porque dichos pueblos son emisores, más que receptores, de una inmensa cantidad de información de saberes acumulados a lo largo de los siglos, los cuales rebasan guerras, catástrofes, invasiones y, desde luego, modas y modismos pasajeros.

Si se tiene a la imaginación como la consciencia del lenguaje, en el sentido ontológico de que nombrar las cosas es crearlas, dentro de las comunidades indígenas que habitan o han habitado las cuatro zonas del Estado de San Luis Potosí prevalece un sistema toral de apropiación mágica del conocimiento como resultado de la revelación otorgada por entidades superiores o ancestrales, más que del encuentro con la epifanía individual; dación que es representada en un extenso y complejo código de imágenes, símbolos e iconos.

En ese sentido, el contenido de este cuaderno tiene la bondadosa utilidad de traducir el significado conceptual y el significativo secreto de las "geometrías de la imaginación" que se encuadran en el rompecabezas cultural de una región donde lo humano se entrelaza con lo divino, y que, por ejemplo, hace de los nombres de Tamasopo, Tamuín, Tampacán o Tamazunchale (entre otras metáforas sonoras) el golpe lingüístico de un conjunto de tambores que nos preparan para un encuentro con lo desconocido: la historia de lo que fue, lo que es y lo que será nuestro universo.

Armando Herrera Silva

Secretario de Cultura del Estado de San Luis Potosí

SAN LUIS POTOSÍ

Introducción

Ningún método de escritura, por más fina que fuera podía dar una equivalencia de la realidad. <<Si pudiera no escribiría nada. Habría fotografías, por lo demás: unos pedazos de tela, copos de algodón, terrones, palabras repetidas, pedazos de madera, trozos de fierro, ampollas de olores, platos de comida y de excrementos...>>
(James Agee en Chemin, 1994: 19).¹

Este libro es resultado de un trabajo colaborativo entre investigadores y diseñadores provenientes de distintas instituciones académicas y culturales del estado de San Luis Potosí. El proceso de investigación, análisis y selección iconográfica corrió a cargo de especialistas en distintas disciplinas (antropólogos, arqueólogos, historiadores del arte, diseñadores gráficos e industriales) que trabajaron en equipo para dar a conocer parte de las manifestaciones culturales del estado, aprovechando a su favor sus distintos enfoques teóricos. Lo que en principio fue un verdadero reto para conjugar posturas e intereses resultó una gran

¹ Reflexión surgida a propósito del reportaje (que posteriormente se convirtió en un libro) realizado por James Agee y Walker Evans sobre una familia de aparceros blancos en los campos de algodón de Alabama.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

experiencia de aprendizaje, colaboración e inclusión de variados puntos de vista.

A lo largo de este recorrido surgieron varias reflexiones sobre el tipo de imágenes que se debían incluir en un texto de esta índole y se plantearon interrogantes sobre cómo resolver algunas problemáticas, por ejemplo: ¿cómo está integrado el ícono en el objeto que lo contiene y cómo ambos se corresponden?, ¿es posible separar la iconografía del soporte donde se encuentra?, ¿cómo convertir una imagen que contiene un soporte en tres dimensiones en un trazo de línea?, ¿cómo traducir el ícono sin deformarlo o forzarlo?, ¿cómo un mismo motivo se vuelve distinto a otros de la misma imagen por un manejo específico de sombras y colores?, ¿cómo elegir entre las partes y el todo cuando cada elemento de una pieza puede ser en sí mismo una composición propia?, ¿cómo mostrar mediante un ícono la riqueza y el detalle (textura, proporción, color, diseño y dimensión) de cada pieza sin demeritarla?

Todas estas preguntas que solamente nos atrevemos a esbozar son puestas en práctica cotidianamente por artesanos y diseñadores gráficos e industriales que resuelven la problemática interpretando con líneas cada caso en específico. Por su parte, desde hace años, algunos teóricos han discutido las mismas interrogantes desde otras disciplinas. Por ejemplo, en el capítulo “La estructura y la forma” escrito por Lévi-Strauss en respuesta al trabajo del lingüista Vladimir Propp, en donde sugiere que tanto estructura (contenido) y forma se corresponden y se explican por su interacción, combinación y transformaciones (2013: 113-141); y en el bello texto de “Geb” que trata sobre los dibujos de Escher, el canon cangrejo de Bach y el Teorema de la Incompletud propuesto por Gödel, en el que Hofstadter (2007) analiza los bucles, la noción de infinito, la sensación de paradoja y plantea la problemática sobre la distinción artística entre figura (“espacio positivo”) y fondo (“espacio negativo”), señalando que el límite entre ambos es difuso y puede resultar una espada de doble filo. Al respecto Hofstadter se pregunta “¿quién puede afirmar concluyentemente que un fondo en particular no es una figura?”, advirtiendo que frecuentemente ambos son formas reconocibles (*Ibidem*, 76-77).

Para resolver las problemáticas señaladas anteriormente cada investigador propuso alternativas de acuerdo a las exigencias que el proyecto demandó, tomando en cuenta el objetivo principal de la publicación que consistía en colaborar con la serie *Geometrías de la Imaginación* para conformar un texto propio de San Luis Potosí que contribuyera al conocimiento, análisis, difusión y consulta de las manifestaciones de arte y cultura del estado.

En un principio, se decidió conformar una matriz de los elementos más representativos de San Luis Potosí tomando en cuenta las regiones

SAN LUIS POTOSÍ

donde se encuentran y las épocas en que se originaron (principalmente prehispánica, colonial y contemporánea). La primera recopilación de imágenes se hizo a partir de una propuesta de trabajo basada en una clasificación por oficios, materiales y soportes, por ejemplo: se recopiló información sobre la arquitectura monumental de haciendas, templos, edificios, característica del estado en donde se incluían fachadas, papel tapiz, pintura mural, marcos, vanos, ventanas, ventanales, mosaicos, pisos, vitrales, patios y monumentos.

Por su parte, las piezas textiles recolectadas se diferenciaban en cuanto a técnicas y materiales para su confección; entre ellas, cestería de zacate y sotol, lechuguilla, fibras de maguey, palma y jarcería, rebozos de seda, bordados de punto de cruz, cobijas y jorongos de lana, deshilados y tejidos de gancho. En cuanto a la herrería representativa del estado se hizo un muestrario de detalles en escaleras, barandales, puertas, ventanas, aldabones, herrajes y fierros marcadores. Para la escultura se recopiló información sobre monumentos coloniales, cementerios, piezas de cantera y esculturas localizadas en sitios arqueológicos, en los cuales también se encontró cerámica y algunos petroglifos. Las tallas de madera más representativas se enmarcaban en máscaras y esculturas; sin embargo, no podrían dejarse de lado las cajas taraceadas y algunos ejemplos de ebanistería. Asimismo, la talabartería y la cerámica contemporáneas eran también sobresalientes en el estado.

Como puede observarse con esta pequeña clasificación, San Luis Potosí es un estado vasto; con importantes y complejos procesos culturales, artísticos, geográficos e históricos. Los autores que colaboramos en la presente publicación hemos trabajado durante años apenas con alguna de las manifestaciones culturales mencionadas anteriormente y por lo tanto reconocemos la imposibilidad de exponer en una publicación la totalidad y riqueza del estado.

En este sentido, el presente texto es solamente un esfuerzo por mostrar destellos de formas y colores propios del estado de San Luis Potosí. Los autores decidimos trabajar con iconografías cercanas, es decir, conocidas y trabajadas en investigaciones propias. Asimismo, concluimos que dada la extensión del texto y la inminente imposibilidad de abarcar todas las épocas, regiones y manifestaciones culturales, los grupos no originarios de San Luis Potosí no serían tomados en cuenta para la selección de imágenes; sin embargo, en otros textos de esta misma colección ya se han trabajado sus iconografías, específicamente en los volúmenes dedicados a los estados de Oaxaca, Jalisco y Michoacán.

Siguiendo la reflexión de Chemin (1994) que abre el presente texto, se insiste en la idea de que cualquier tipo de escritura (o selección iconográfica) es limitada cuando intenta dar cuenta de la realidad

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

que asombrosa y gratamente siempre nos sobrepasa y desborda. Los colaboradores insistimos en la idea de que resulta ambicioso y superfluo dar testimonio de una totalidad que nos rebasa y enfatizamos sobre la imposibilidad de seleccionar objetivamente lo “más bello” o “significativo” de San Luis Potosí a razón de que todos sus municipios son importantes, todas sus manifestaciones culturales son interesantes y todo tipo de cultura material es digna de ser presentada y valorada. Nunca fue la intención de los investigadores dejar de lado alguna región, época o manifestación cultural y reconocemos que no hay mejor forma de conocer el estado que observando y viviendo en carne propia su diversidad y riqueza.

El texto *Geometrías de la Imaginación de San Luis Potosí* que el lector tiene en sus manos es un esfuerzo por mostrar una parte de la iconografía del estado plasmada en varios soportes (lienzos, pieles, fibras, barro, piel, piedra, cantera, etcétera) con diferentes dimensiones (planas o 3D). El poder de cada imagen radica en su misterio inconquistable; pues todos los motivos y composiciones propios de la presente selección iconográfica fueron pensados y contruidos por hombres y mujeres de distintas épocas y regiones; materializados y diseñados con múltiples elementos e insumos a través de complejos procesos de elaboración. Las iconografías seleccionadas para este libro tienen valor de testimonio, todas ellas envuelven significaciones, pensamientos, misterios, interrogantes, valoraciones, sentimientos, emociones, que en su contraste, diversidad y riqueza son cargadas de vida y espiritualidad dejando huella en el actual territorio potosino. Sirva pues la presente publicación como una forma de compartir y transmitir todas estas cualidades a un libro de “imágenes”, a otro texto y a otro contexto también.

Olivia Graciela Fierro Hernández

Invierno 2016

Bibliografía

- Chemin, Dominique (1994). *Imagen Pame Xi'Oi*, México: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga.
- Hofstadter, Douglas R. (2007). [1979]. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Lévi-Strauss, Claude (2013). [1973]. *Antropología estructural. Mito. Sociedad. Humanidades*, México: Siglo XXI Editores.

SAN LUIS POTOSÍ

Agradecimientos

Los autores agradecemos a cada una de las personas que de alguna forma se involucraron en esta publicación nutriendo con su experiencia y maestría la información aquí contenida. Nuestra gratitud a todos los maestros artesanos originarios de distintos municipios del estado y a los especialistas de los temas tratados en esta publicación.

Nuestro agradecimiento a Arturo Estrada Hernández, Carlos Ramos (†), Dora Ortiz Mendoza, Francisco Guerrero (†), José Juan Huerta Mendoza, Juan Carlos García Varela, Juana Escobar Martínez, Roberto Ramos (†) y Sabino Rodríguez (†). Especial agradecimiento a los teenek y nahuas de la huasteca potosina que aportaron su valioso conocimiento en torno a una de las más hermosas tradiciones del México prehispánico.

MOTIVOS ICONOGRÁFICOS



PREHISPÁNICO GEOMÉTRICOS

Las claves asignadas a la iconografía están organizadas por:

Motivo:

Astros (A)
Fitomorfos (F)
Geométricos (G)
Signos, marcas y señales (SMS)
Zoomorfos (Z)

Más tres dígitos asignados a cada ícono, por ejemplo:

A001 (Astro 001)
F001 (Fitomorfo 001)
G001 (Geométrico 001)



SAN LUIS POTOSÍ

Prehispánico

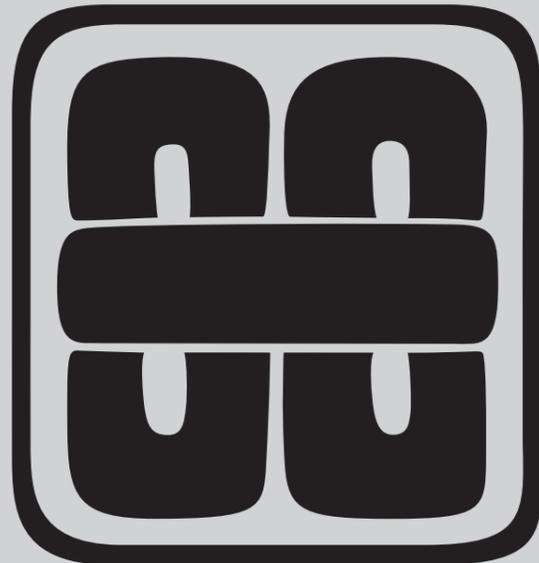
Geométricos



G002



G003



G001

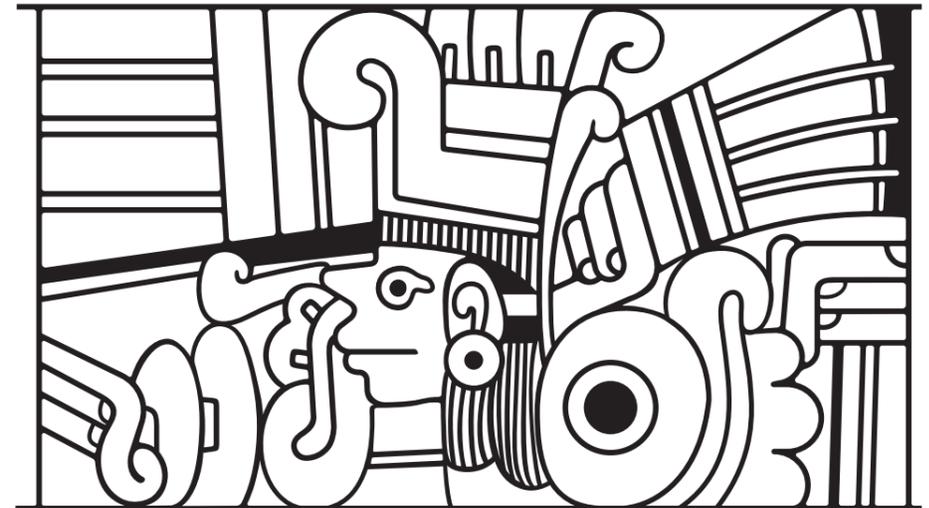
PREHISPÁNICO SIGNOS, MARCAS Y SEÑALES



SAN LUIS POTOSÍ

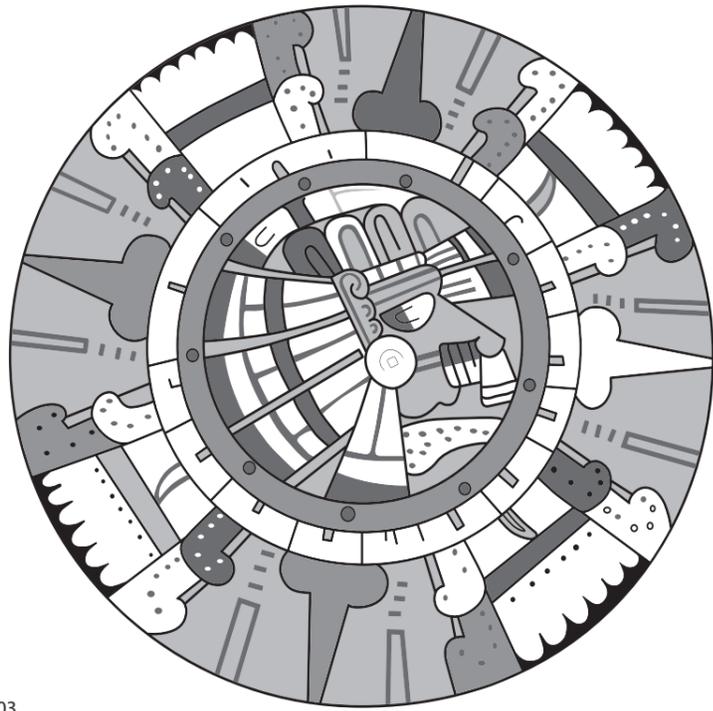


SMS009

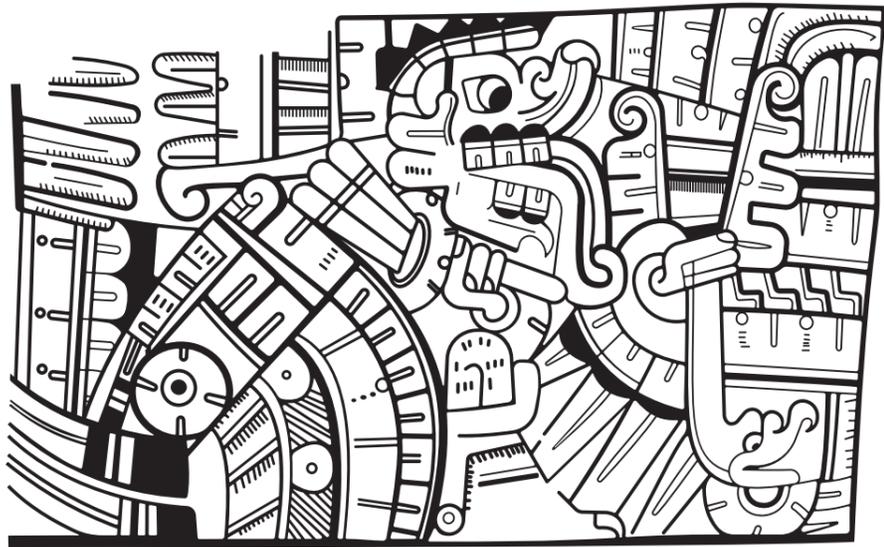


SMS007

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

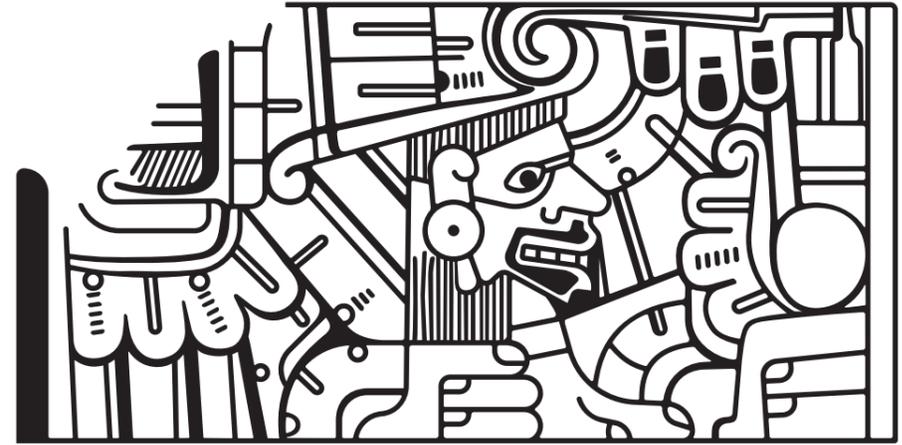


SMS003



SMS006

SAN LUIS POTOSÍ



SMS008



SMS001

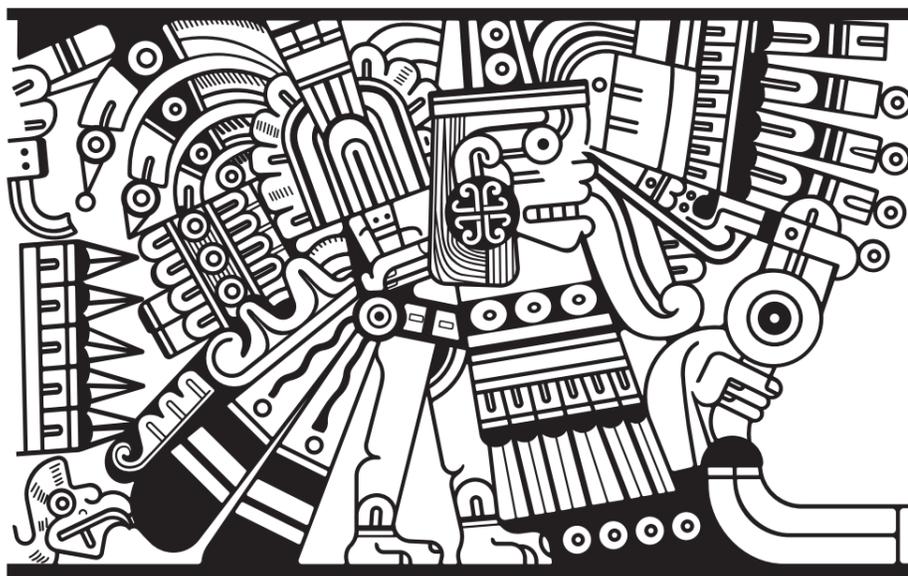
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



SMS004



SMS002



SMS005

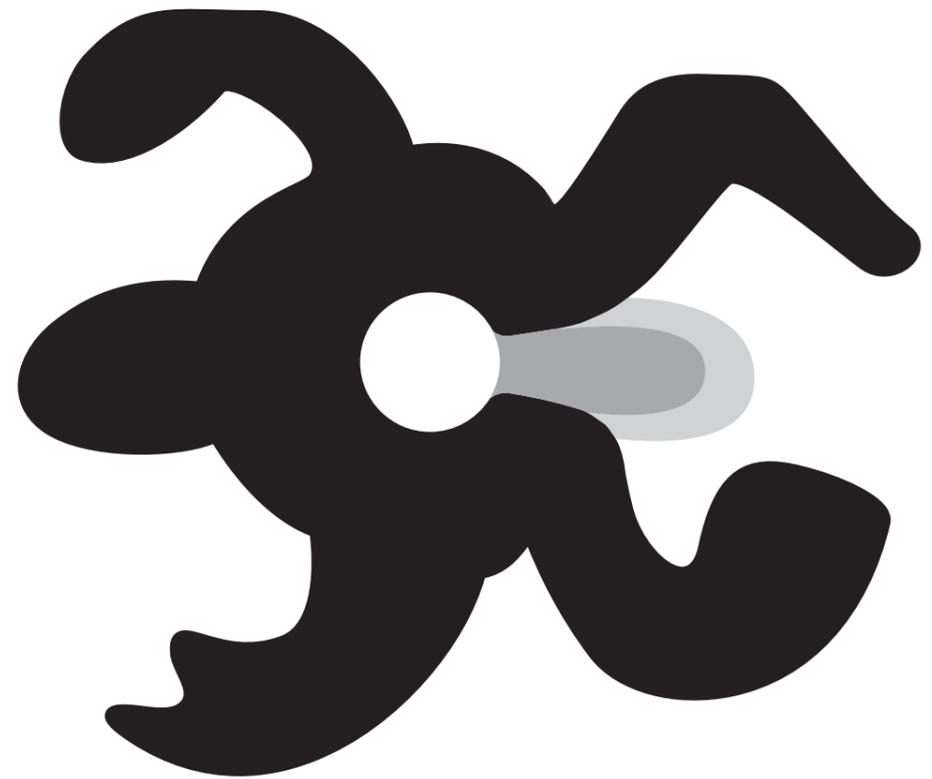
PREHISPÁNICO ZOOMORFOS



SAN LUIS POTOSÍ

Prehispánico

Zoomorfos



Z001



Z002

SIGLO XVIII FITOMORFOS



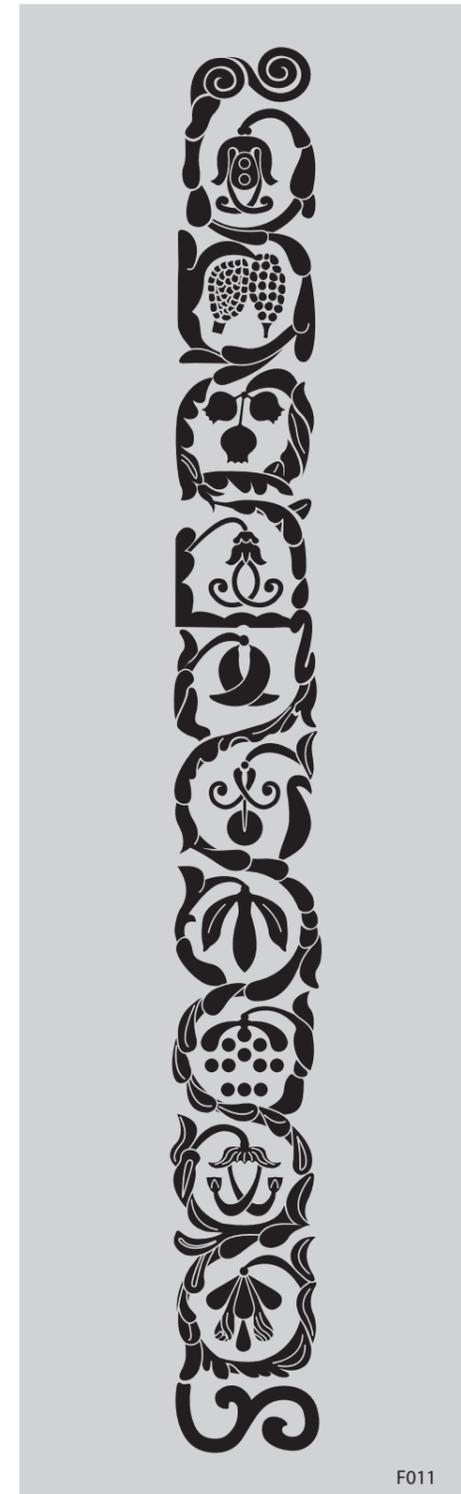
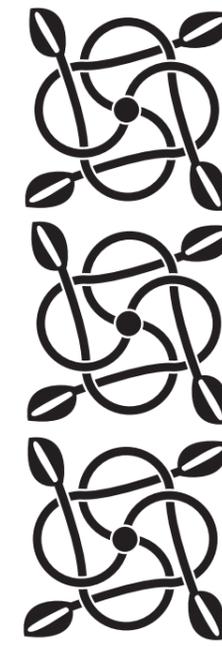
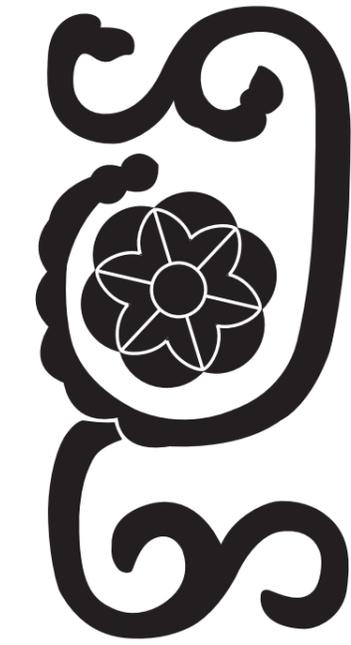
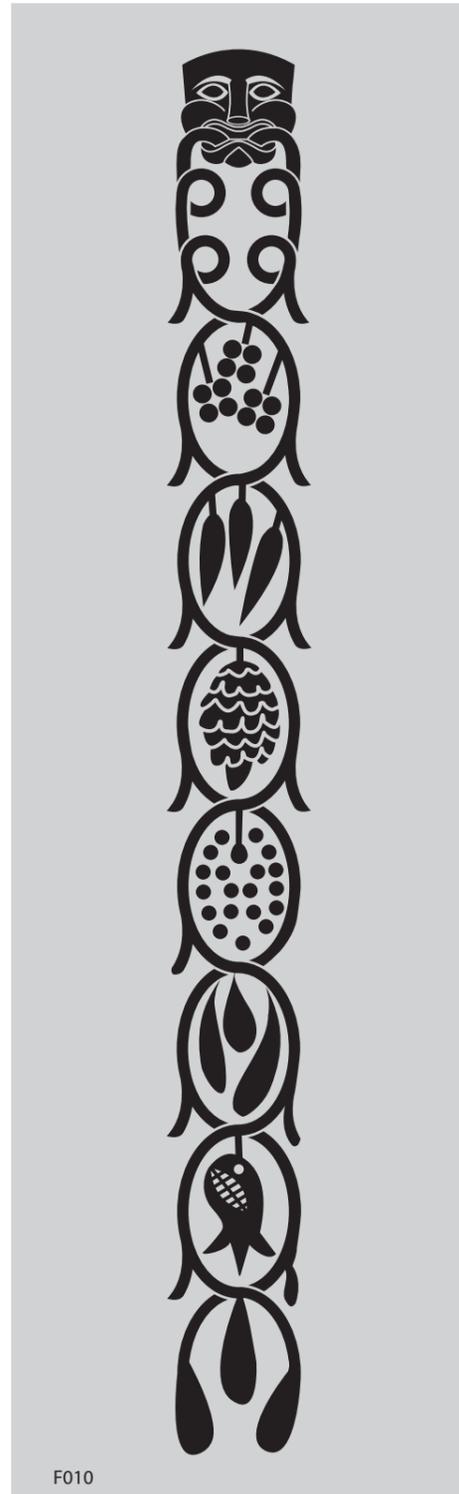
SAN LUIS POTOSÍ



F014



F005



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XVIII
Fitomorfos



F019



F015



F018

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XVIII
Fitomorfos

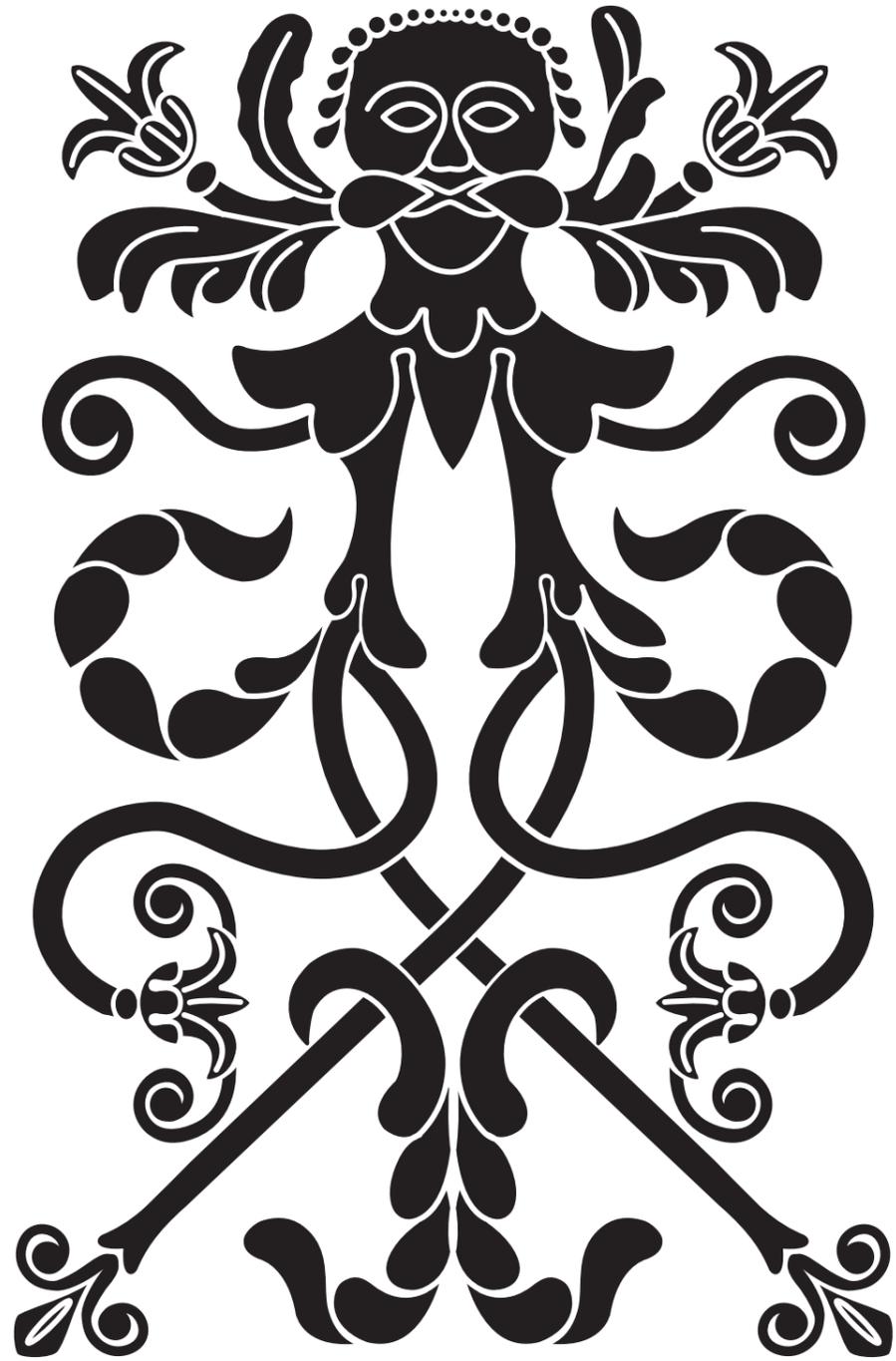


F016

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XVIII

Fitomorfos



F009

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XVIII

Fitomorfos



F022



F012



F021



F008

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XVIII
Fitomorfos



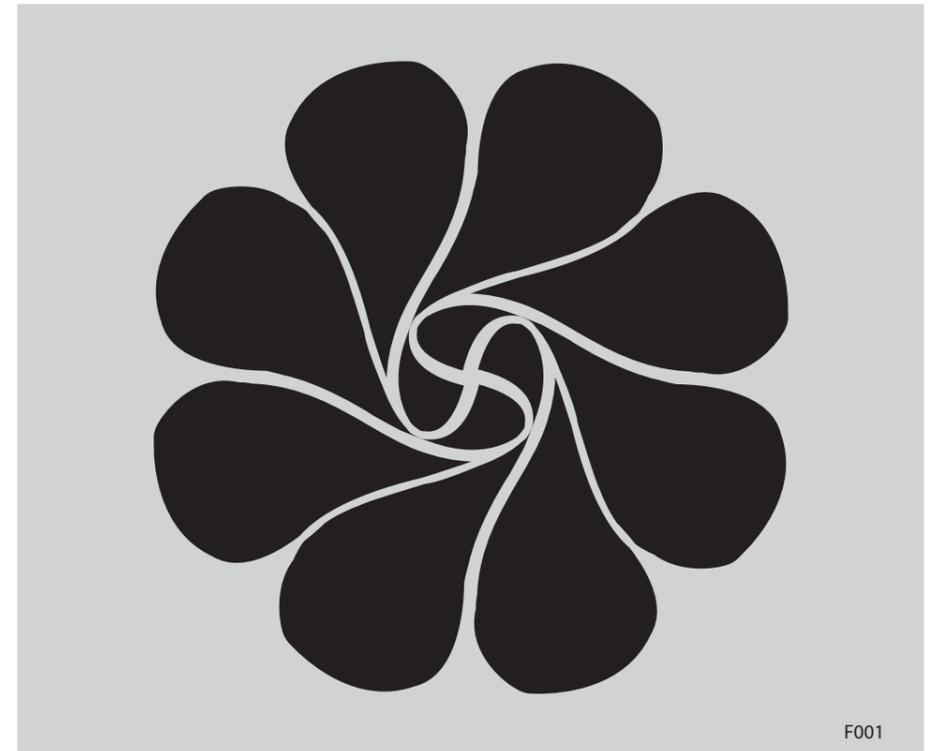
F004



F020

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XVIII
Fitomorfos



F001



F017



F013

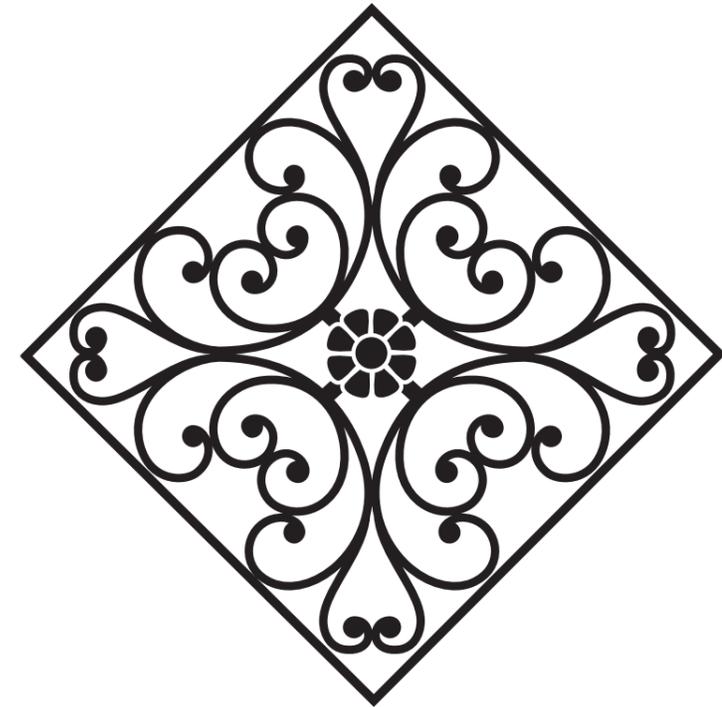
SIGLO XIX FITOMORFOS



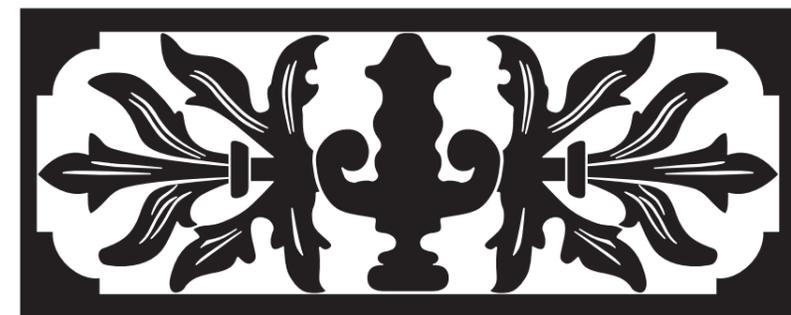
SAN LUIS POTOSÍ



F039



F033



F028

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XIX
Fitomorfos



F038



F037



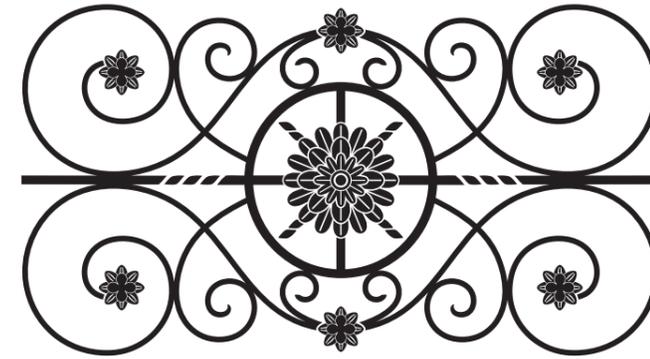
F035



F032

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XIX
Fitomorfos



F034



F041



F042



F023



F031

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

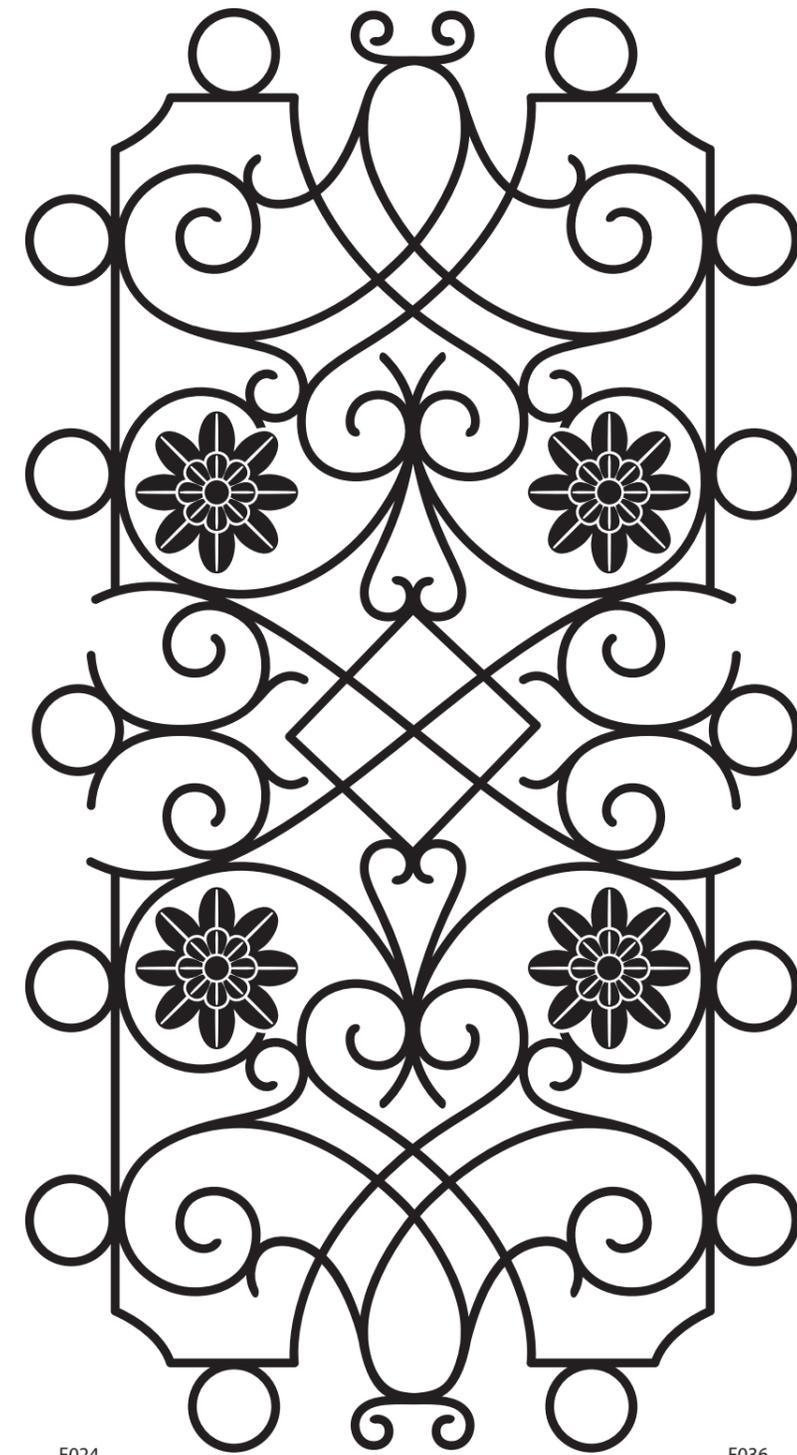
Siglo XIX
Fitomorfos



F030

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XIX
Fitomorfos



F024

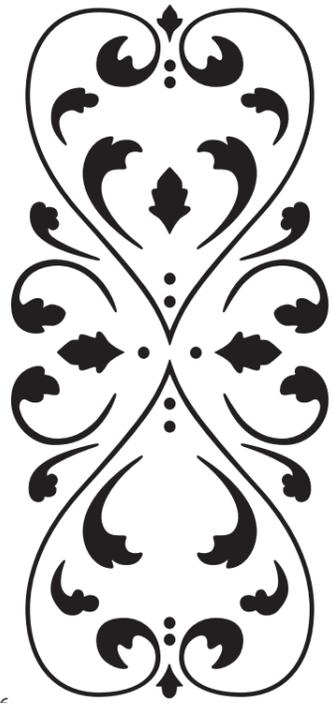
F036

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XIX
Fitomorfos



F027



F026



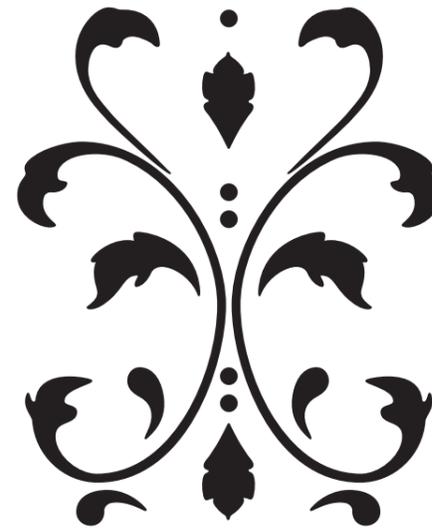
F040

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XIX
Fitomorfos



F043



F025



F029



F060



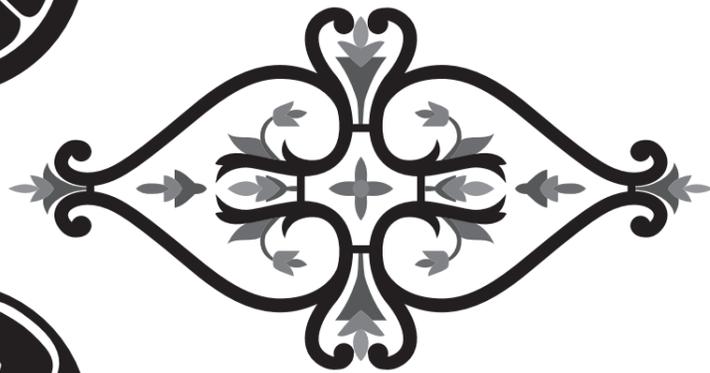
F061



F044



F047



F059



F046

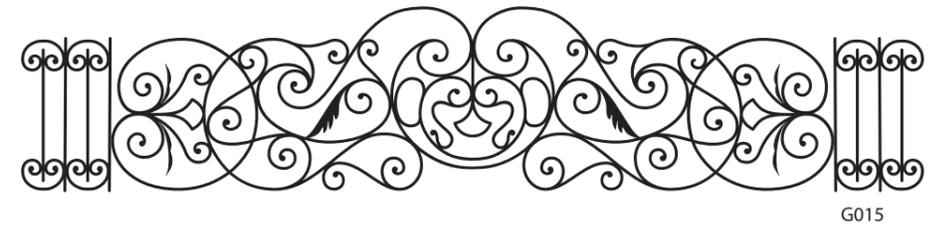


F045

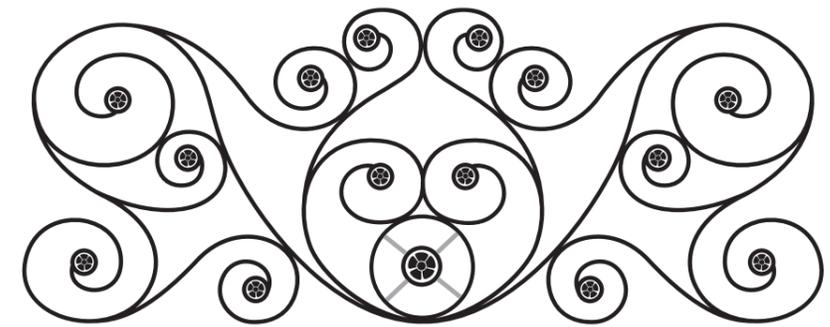
SIGLO XIX GEOMÉTRICOS



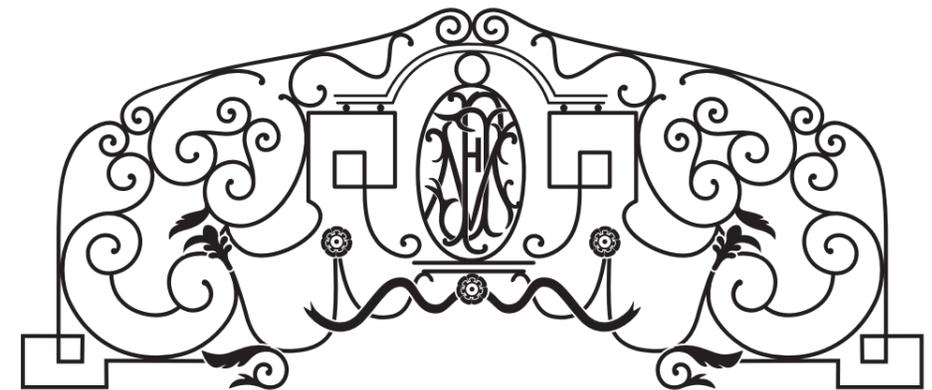
SAN LUIS POTOSÍ



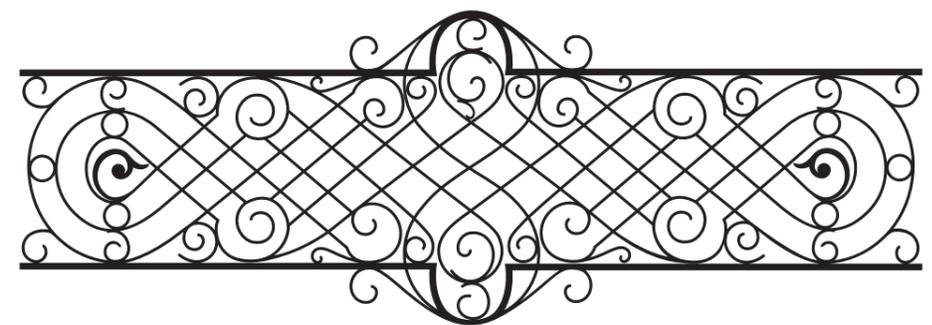
G015



G011



G013

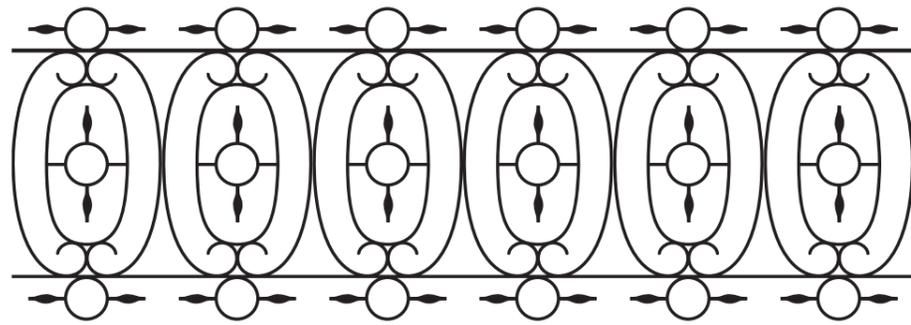


G014

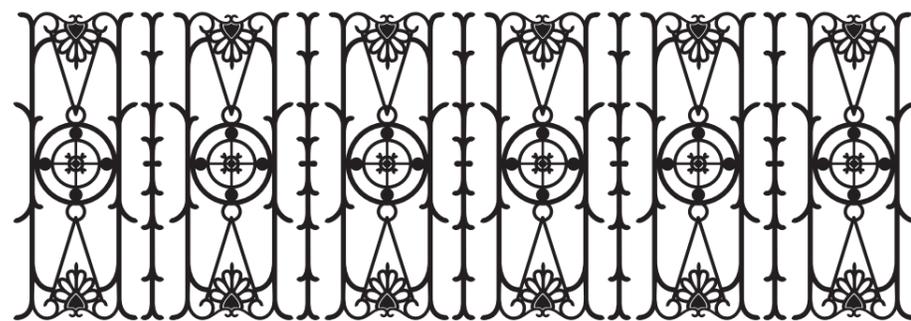
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XIX

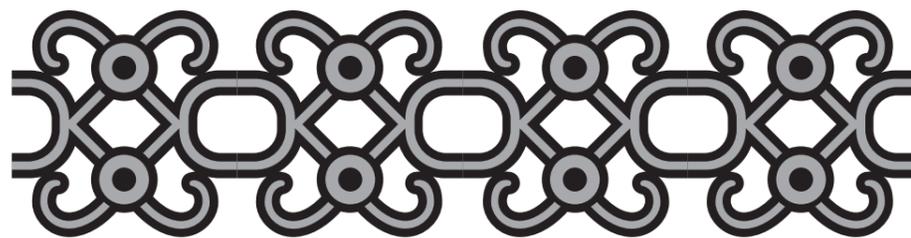
Geométricos



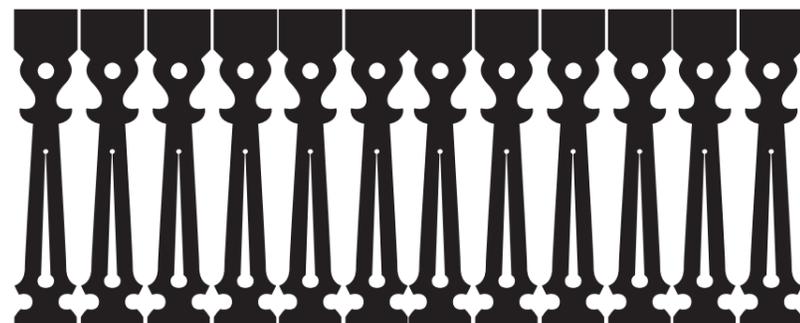
G004



G016



G020

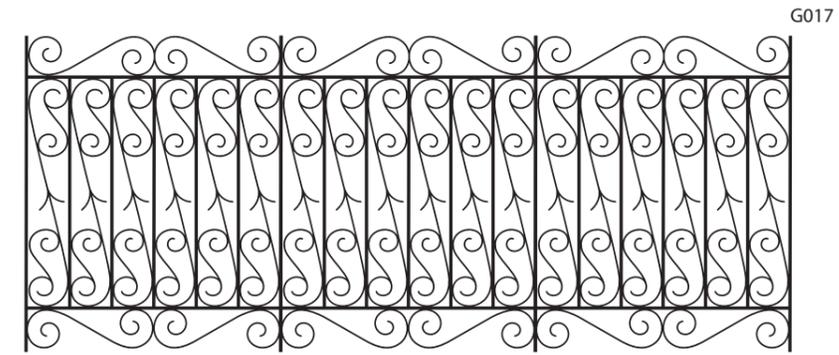


G018

SAN LUIS POTOSÍ

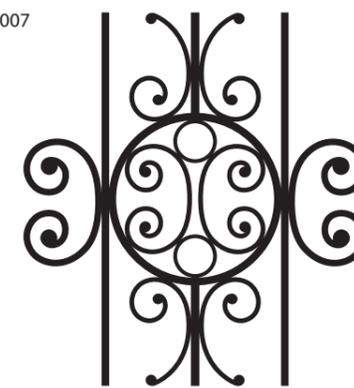
Siglo XIX

Geométricos



G017

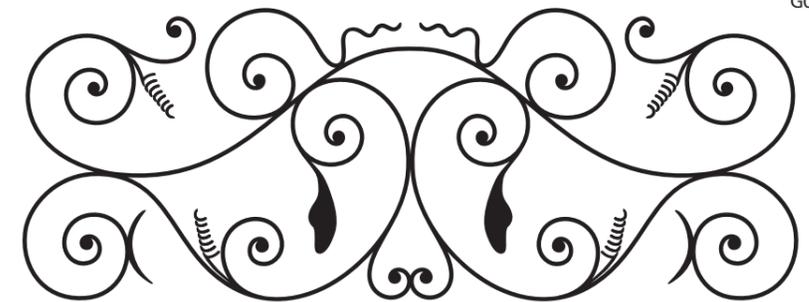
G007



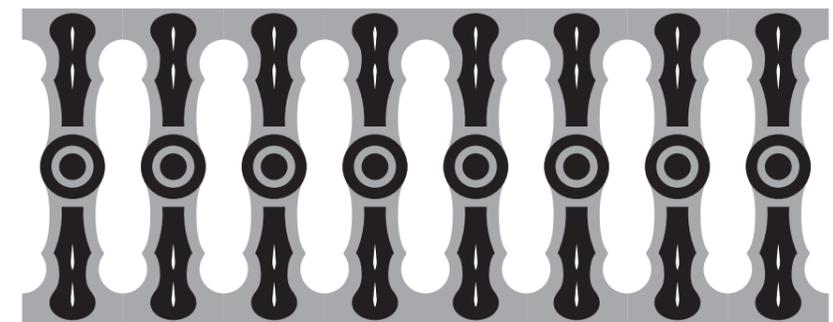
G008



G010



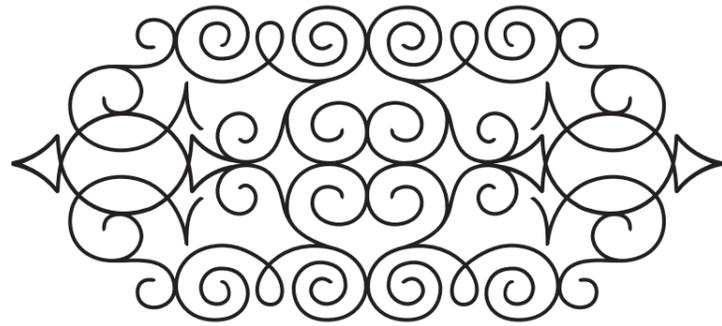
G019



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XIX
Geométricos

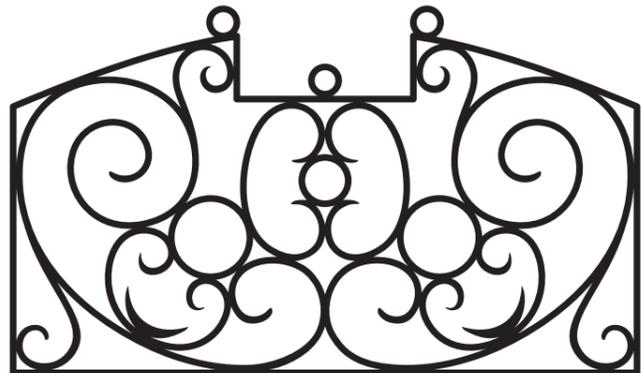
G012



G021



G006



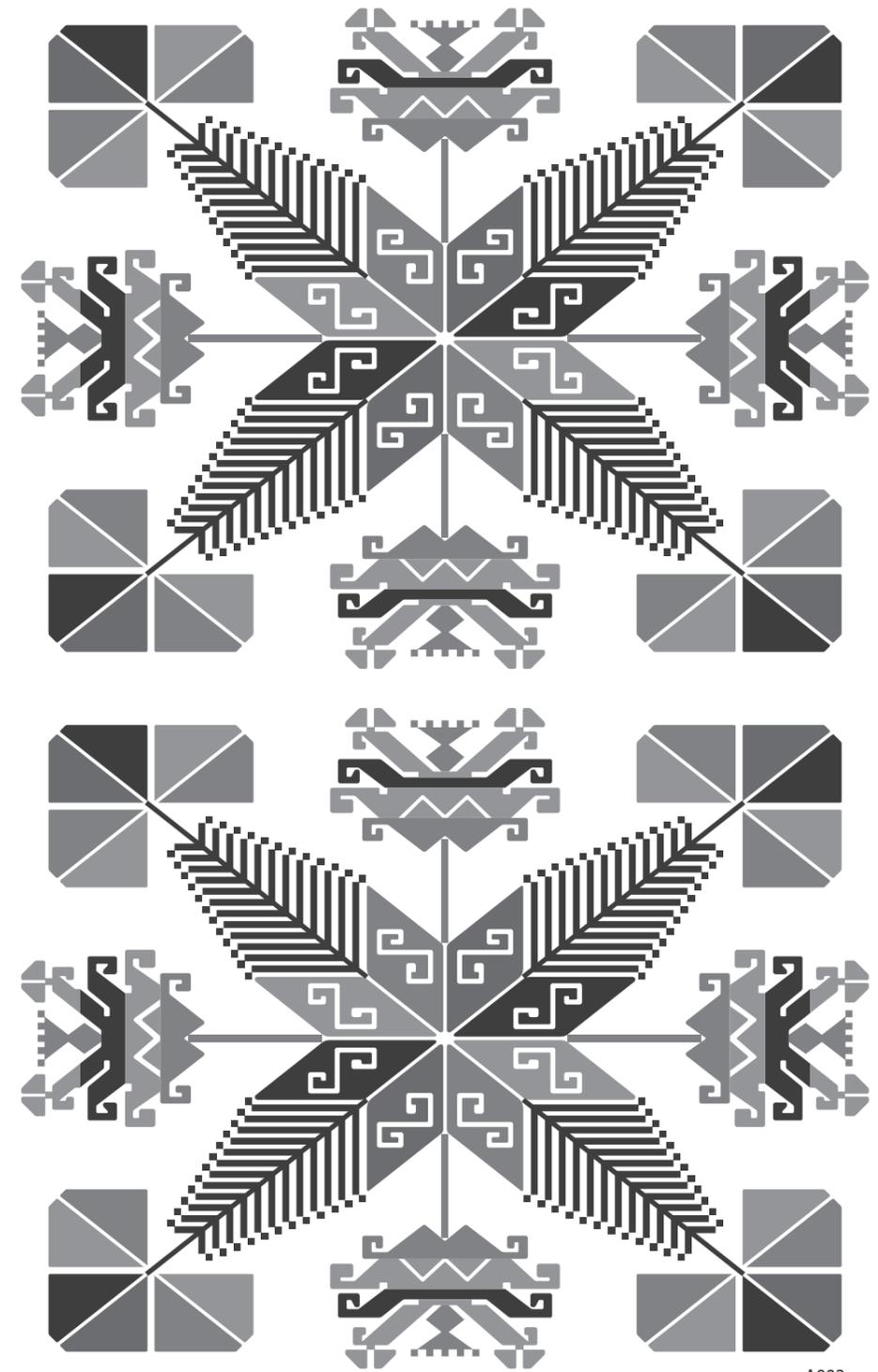
G005

G009

SIGLO XX
ASTROS



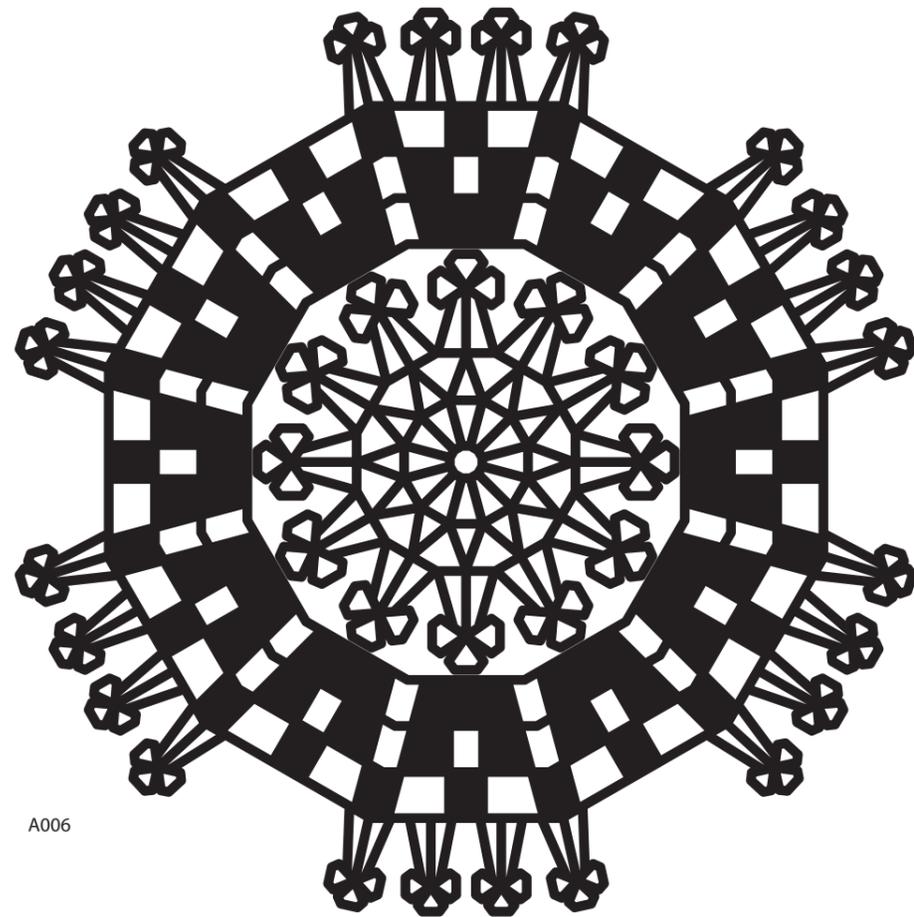
SAN LUIS POTOSÍ



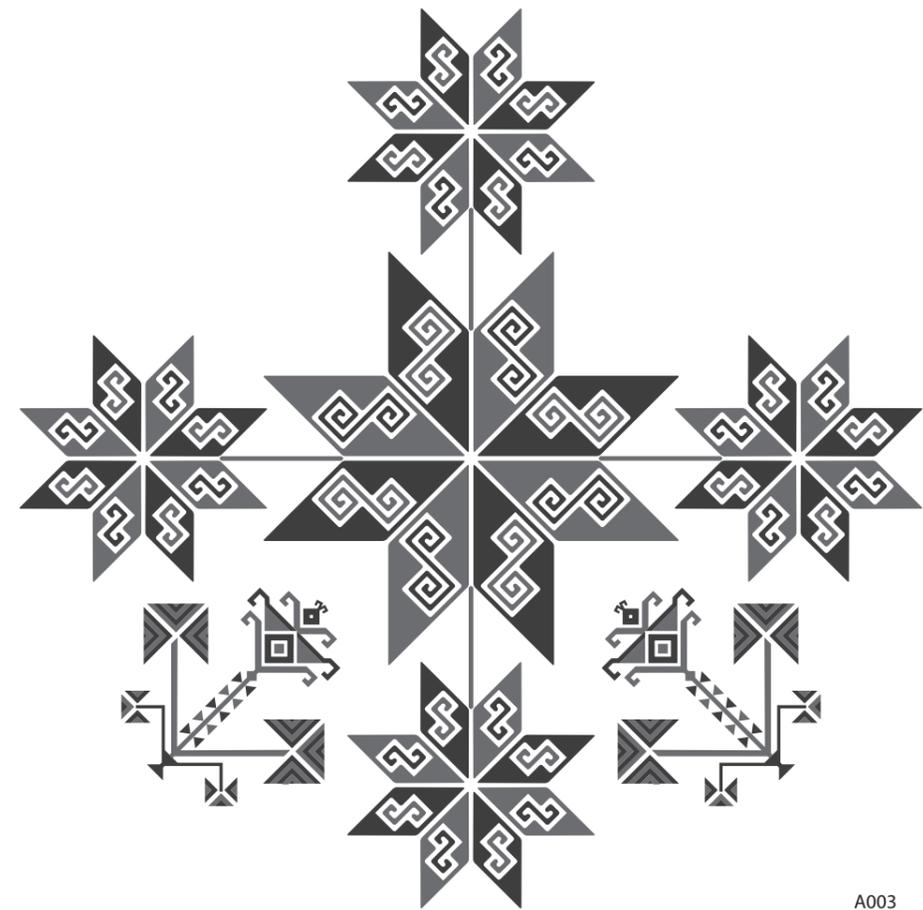
A002

Siglo XX

Astros



A006



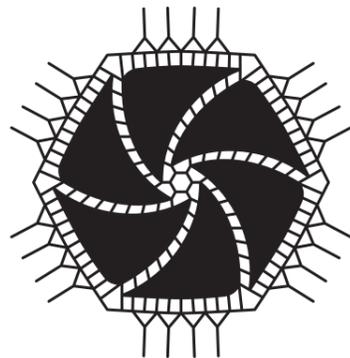
A003

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

A005



A001



A004

Siglo XX
Astros

SIGLO XX FITOMORFOS



SAN LUIS POTOSÍ

F050



F049



F055



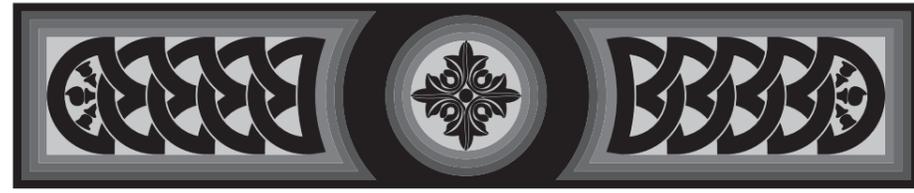
Siglo XX

Fitomorfos

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

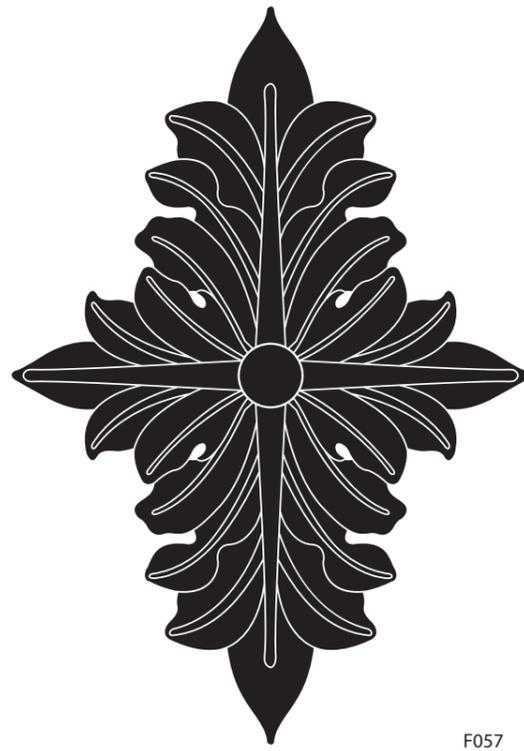
Fitomorfos



F054



F056



F057



F051

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

Fitomorfos



F058



F048



F052

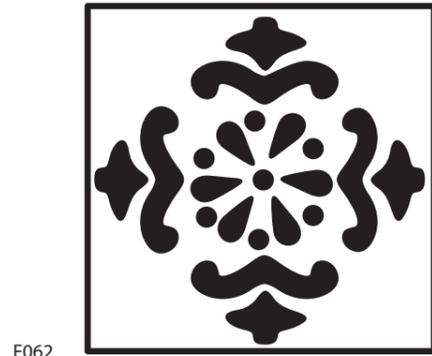


F053

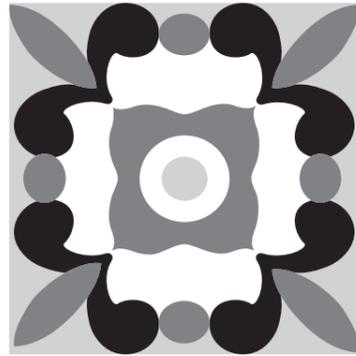
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

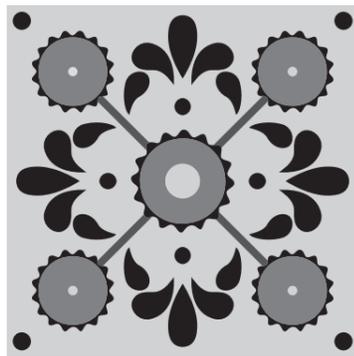
Fitomorfos



F062



F063



F073



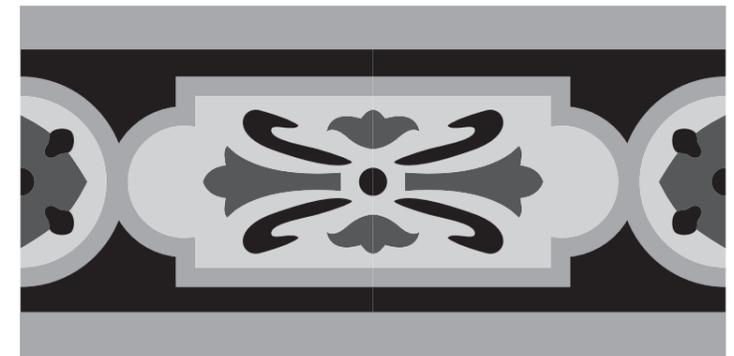
F074



F075



F076

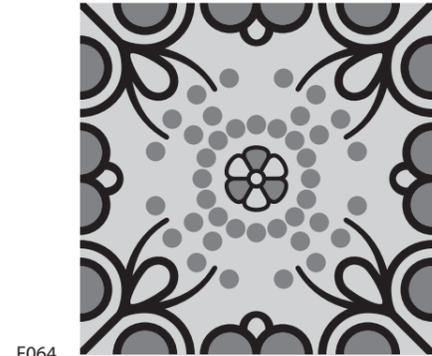


F069

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

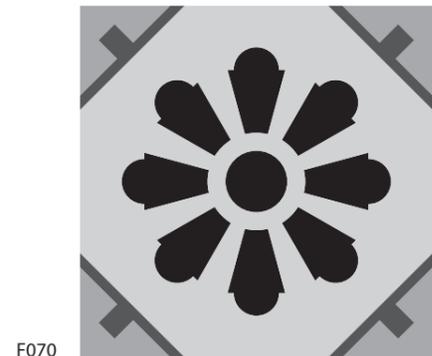
Fitomorfos



F064



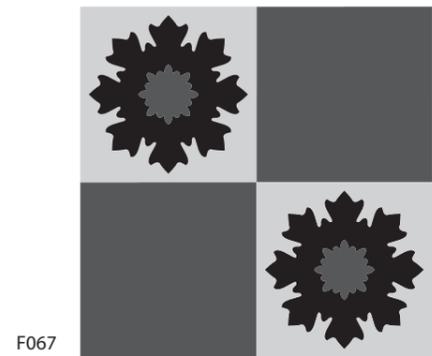
F066



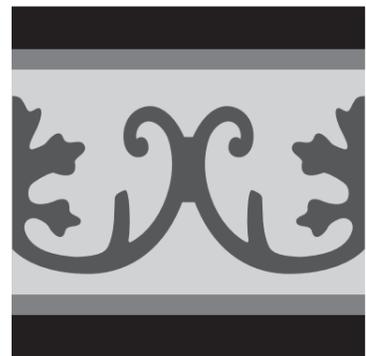
F070



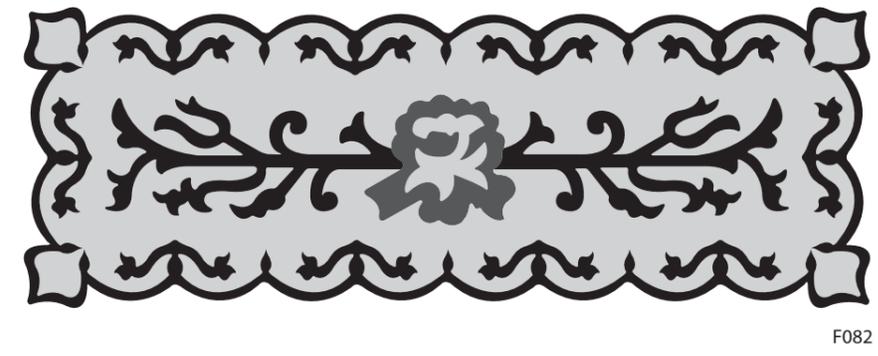
F077



F067



F065



F082

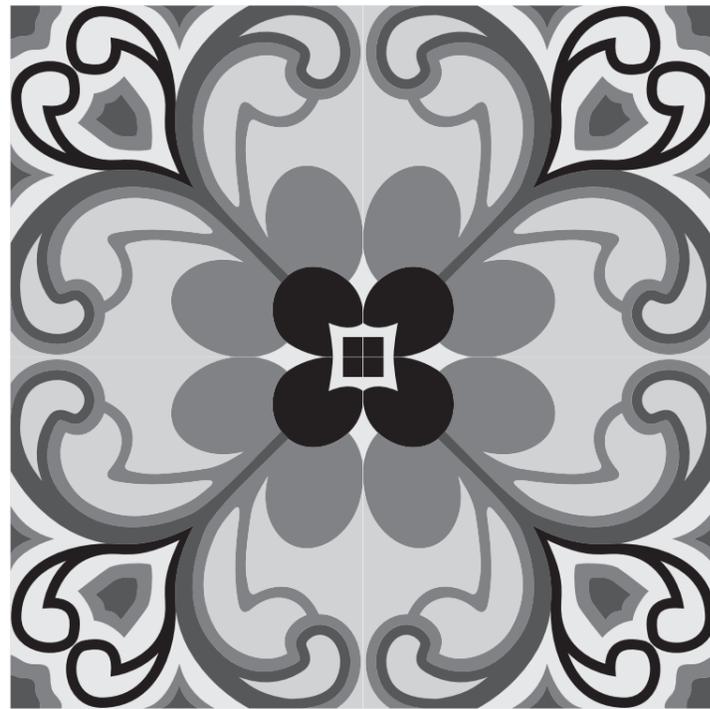
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Fitomorfos



F088



F071



F089

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

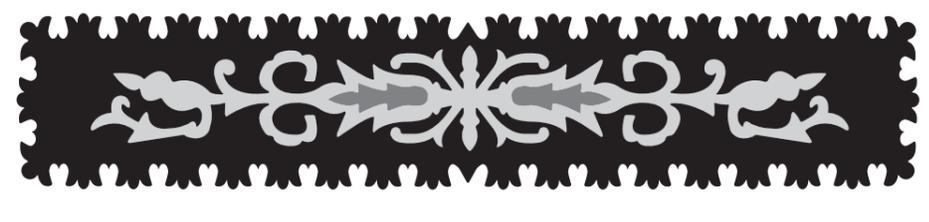
Fitomorfos



F090



F072



F091

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Fitomorfos



F094



F068

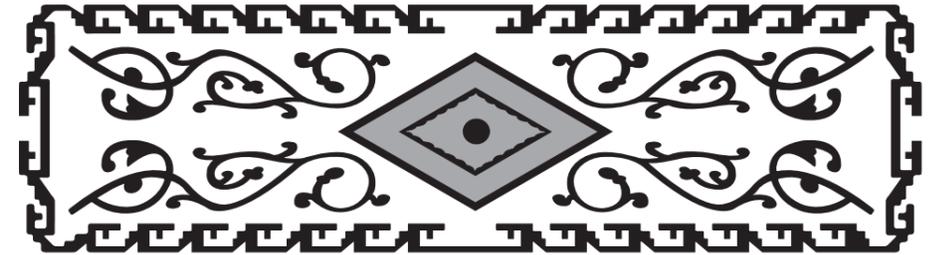


F078

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

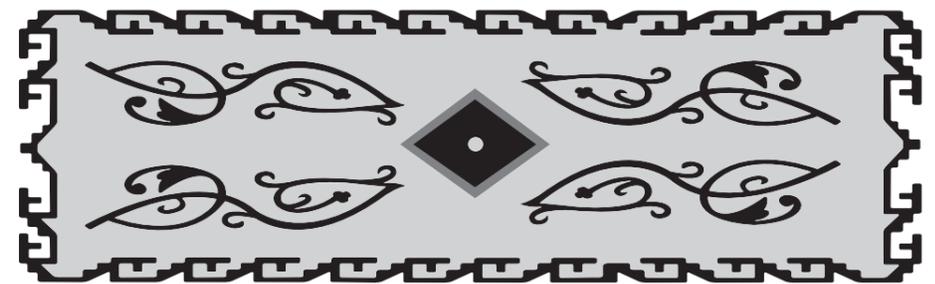
Fitomorfos



F117



F111

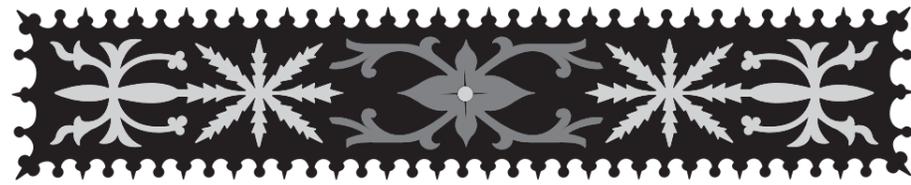


F120

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Fitomorfos



F102



F092

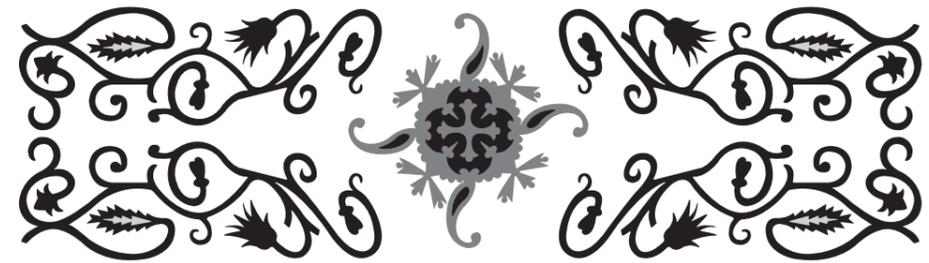


F103

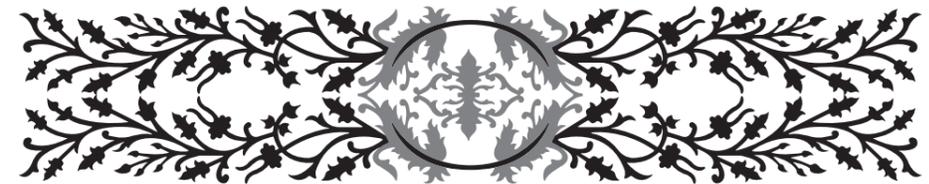
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

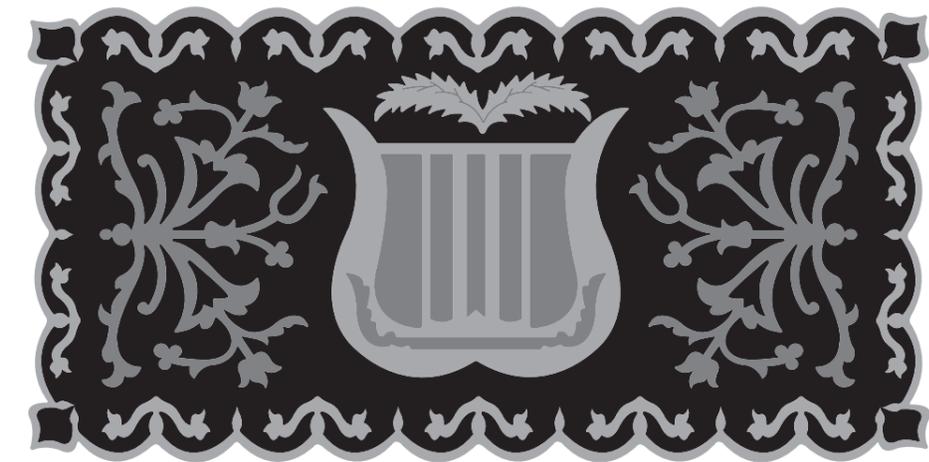
Fitomorfos



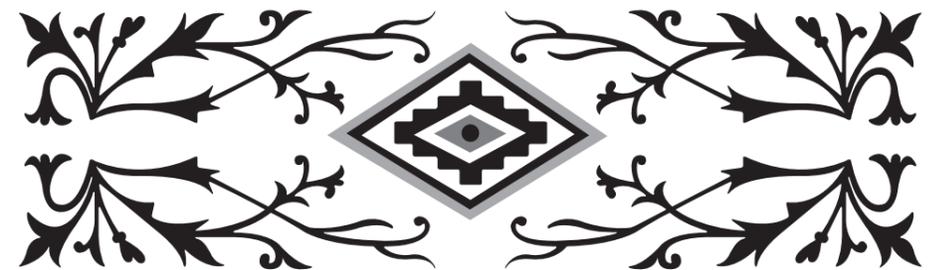
F118



F114



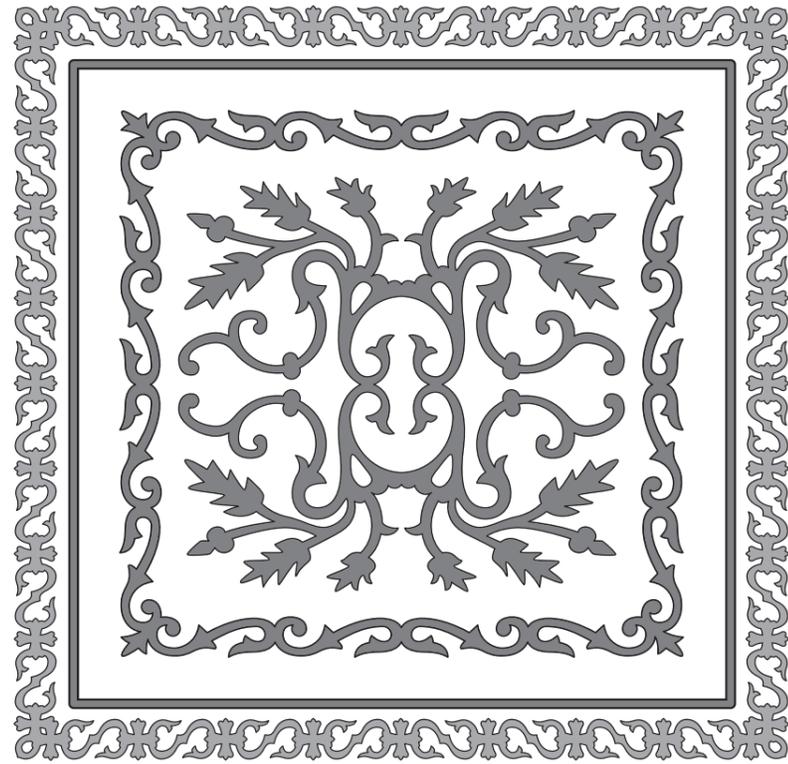
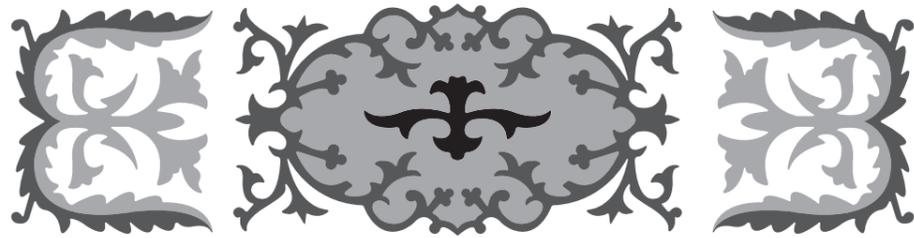
F107



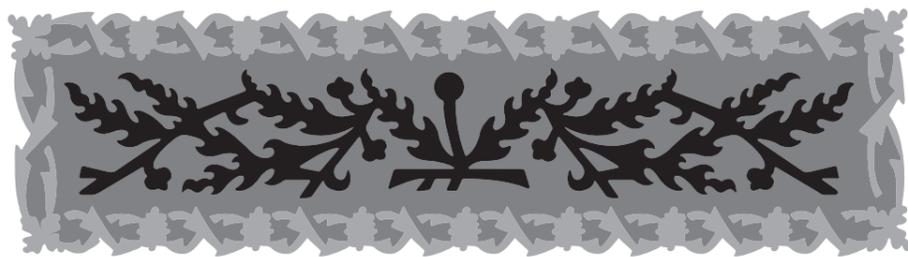
F119

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

F112



F110



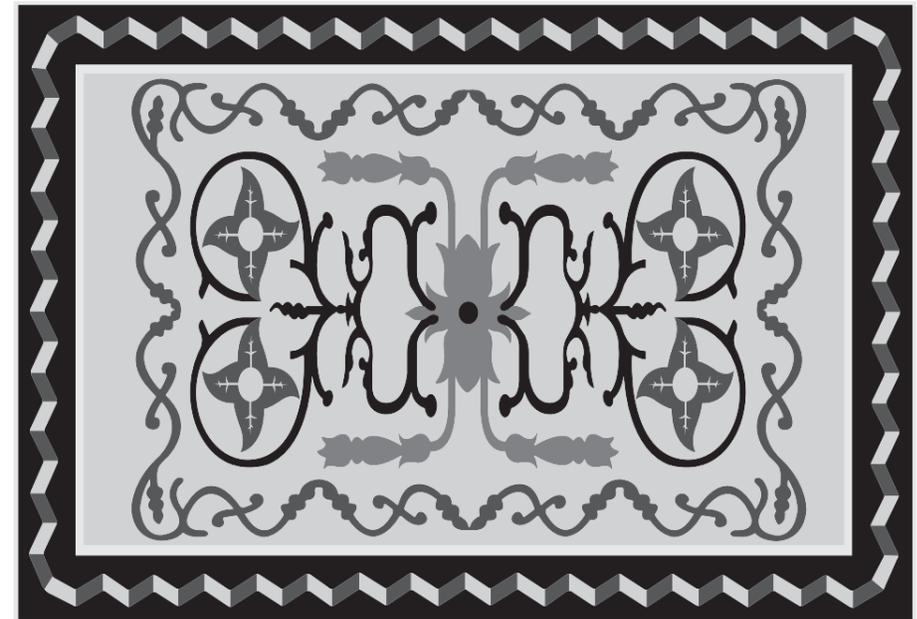
F109

Siglo XX
Fitomorfos

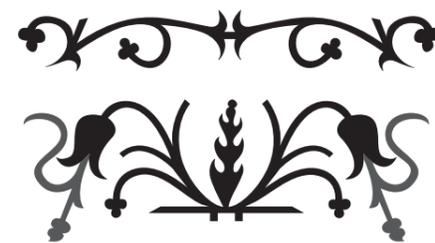
SAN LUIS POTOSÍ



F105



F104



F081



F116

Siglo XX
Fitomorfos

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Fitomorfos

F086



F079



F095



SAN LUIS POTOSÍ

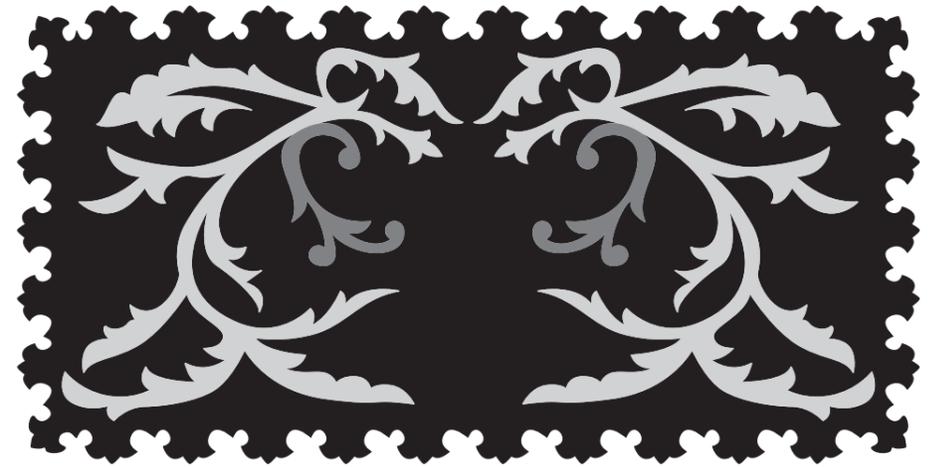
Siglo XX

Fitomorfos

F084



F080



F096



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

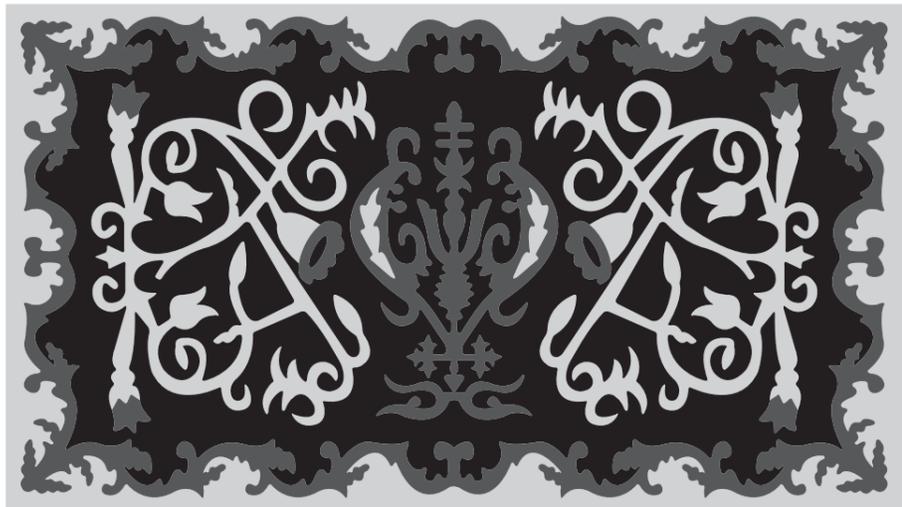
Siglo XX

Fitomorfos

F087



F101



F083

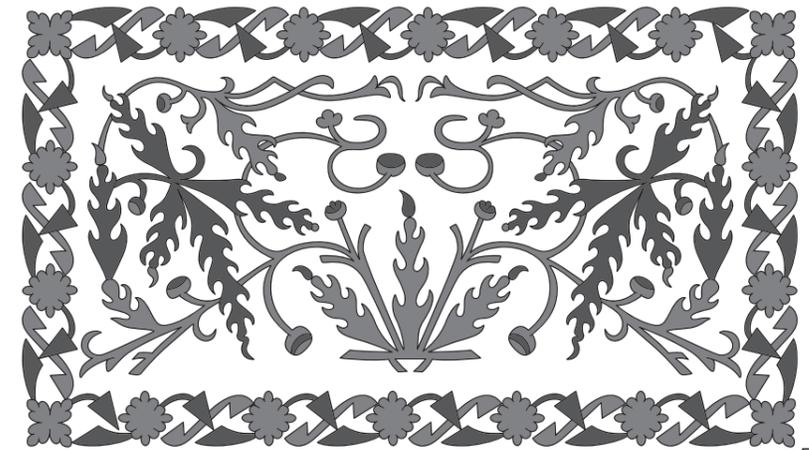


SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

Fitomorfos

F099



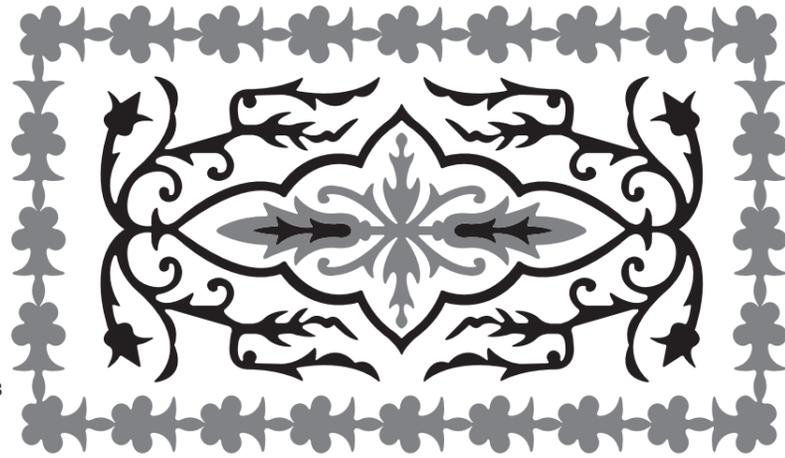
F106



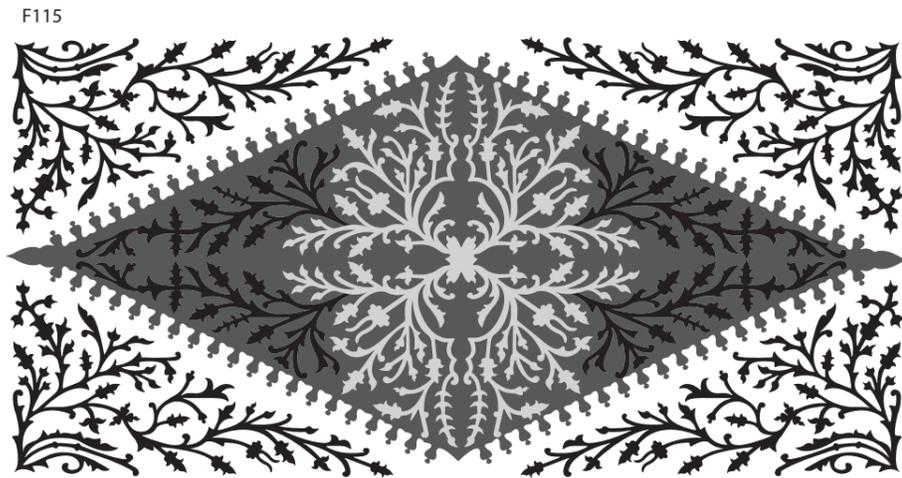
F085



GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



F108

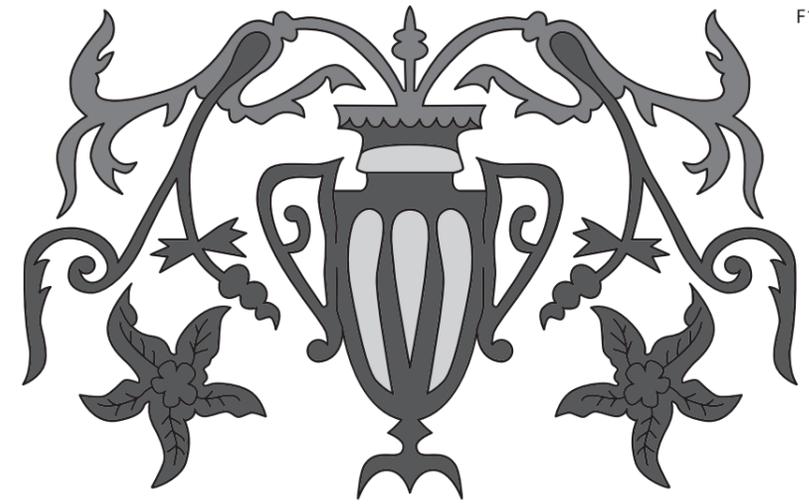


F115

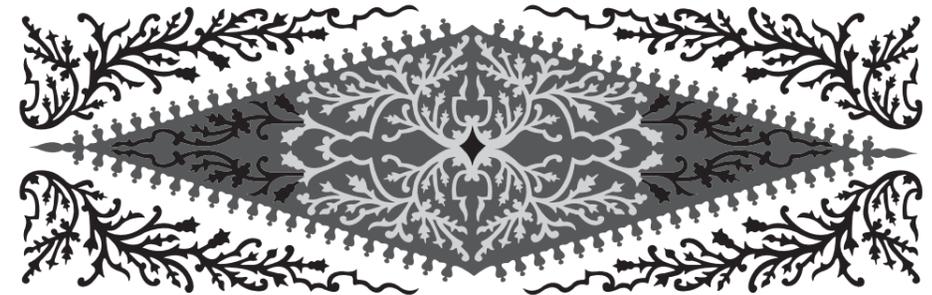


F098

SAN LUIS POTOSÍ



F100



F113



F093

Siglo XX

Fitomorfos

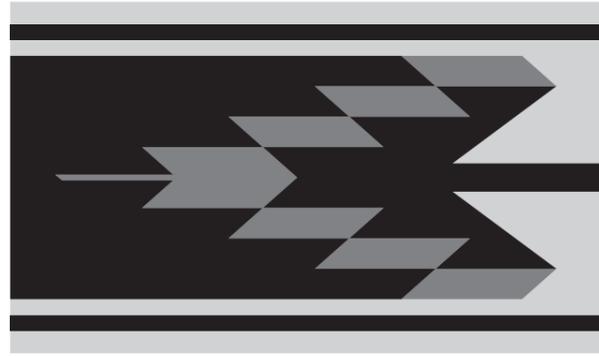
Siglo XX

Fitomorfos

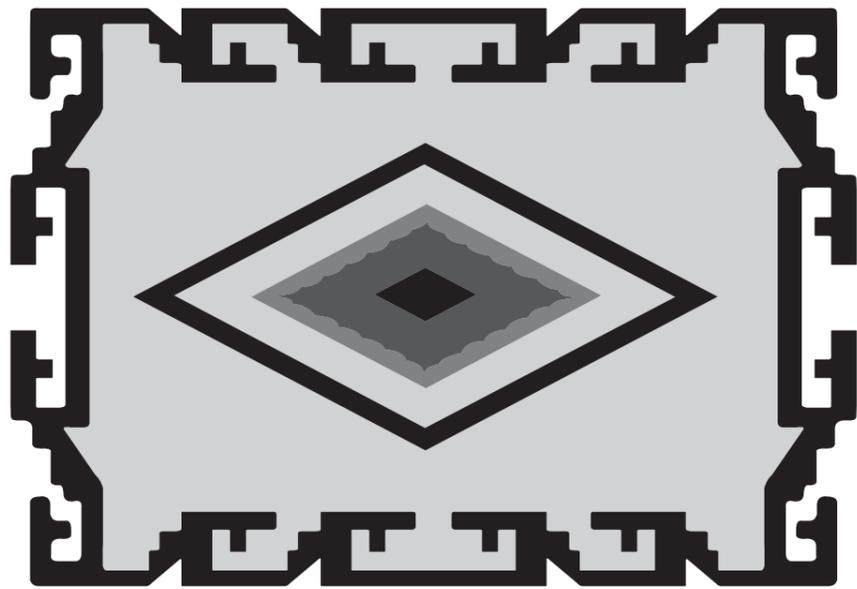
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

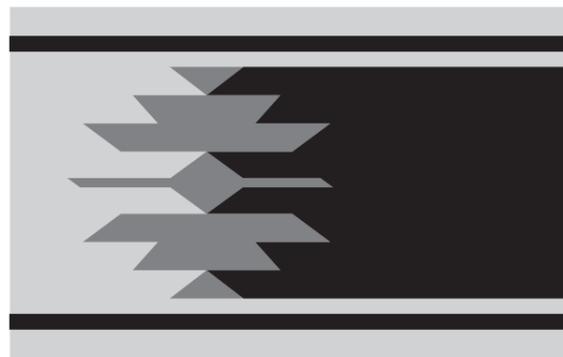
Fitomorfos



F126



F097

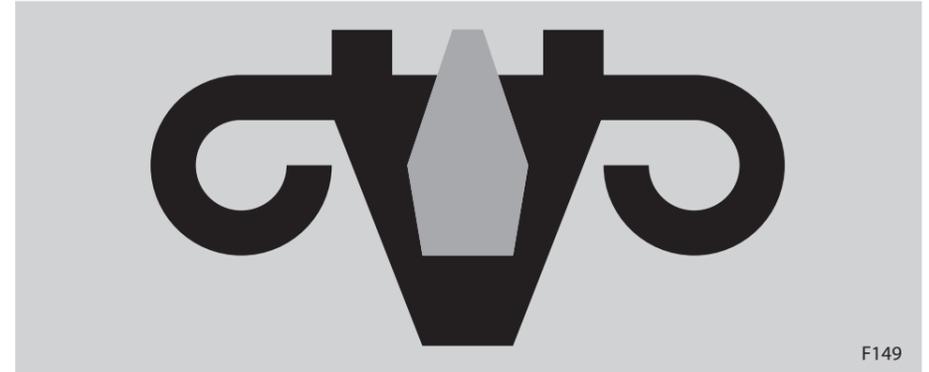


F125

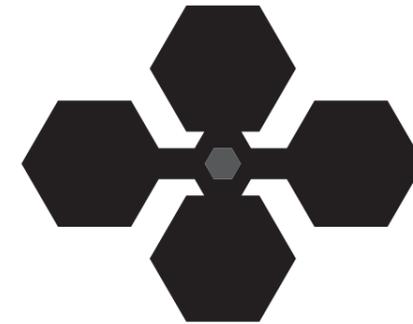
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

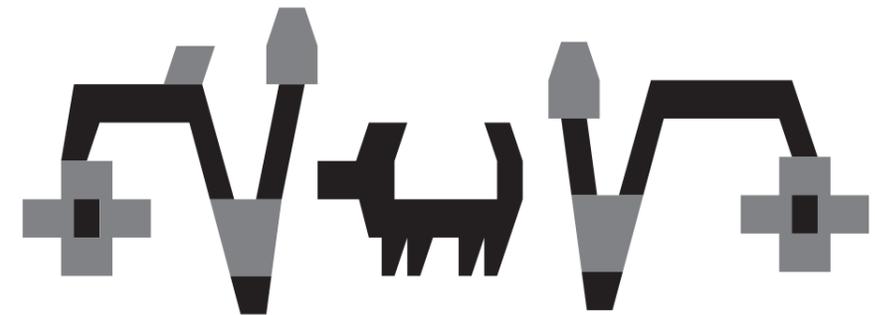
Fitomorfos



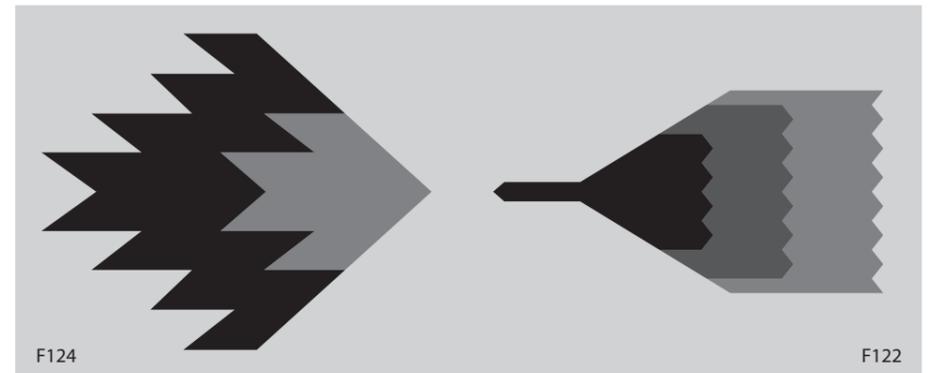
F149



F155



F154



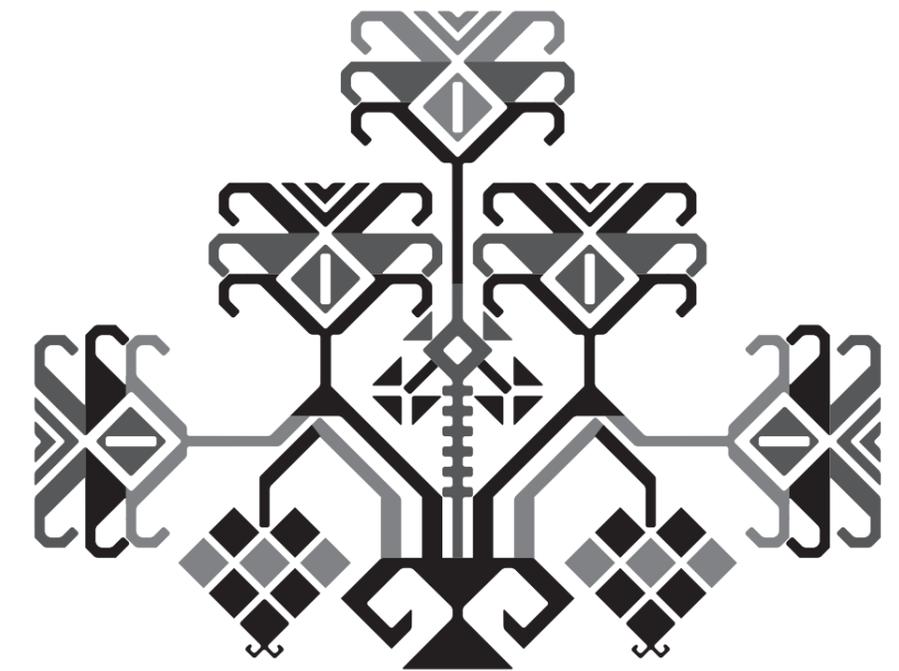
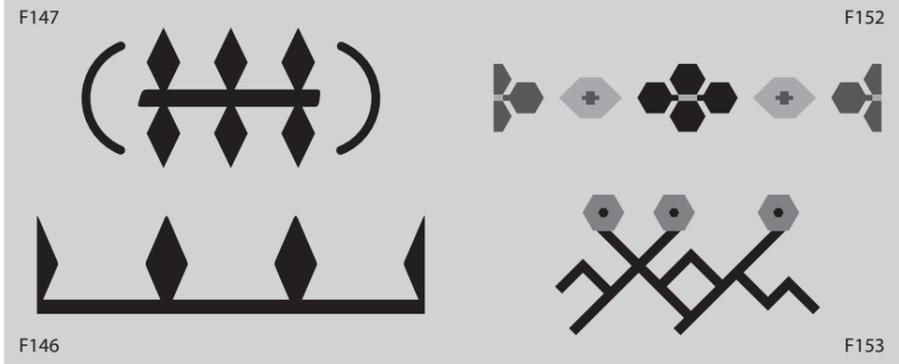
F124

F122

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

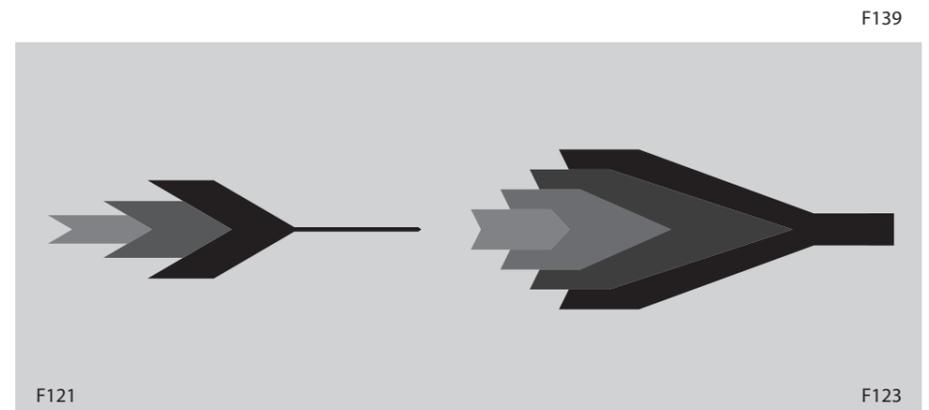
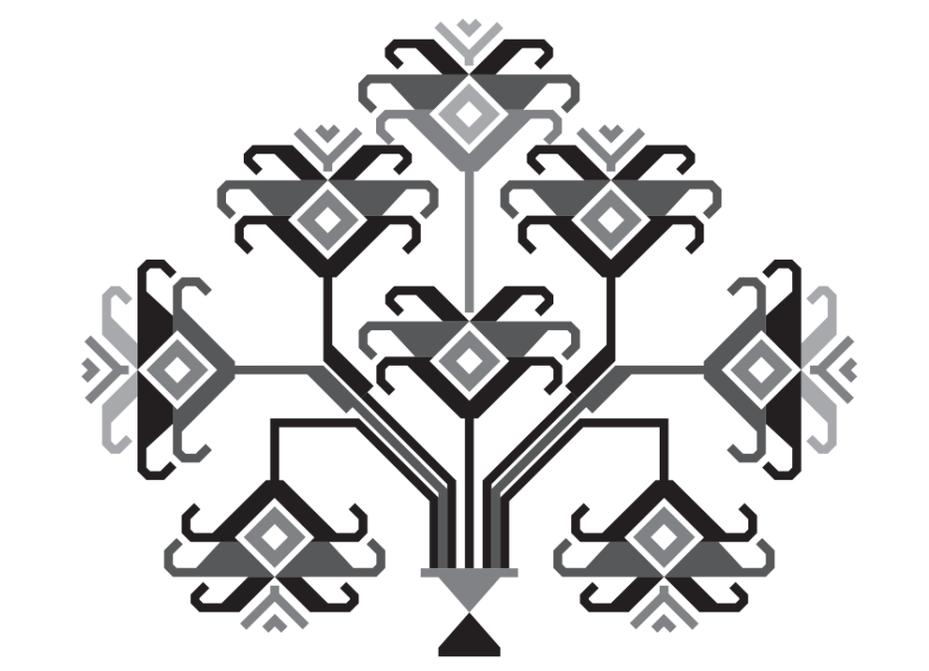
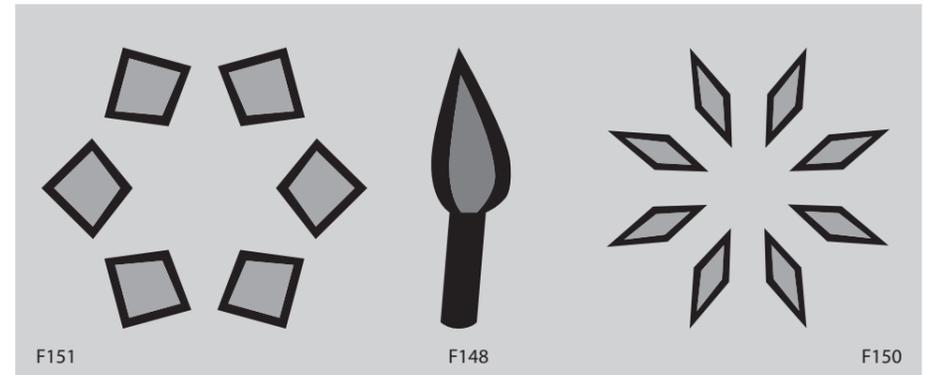
Fitomorfos



SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

Fitomorfos



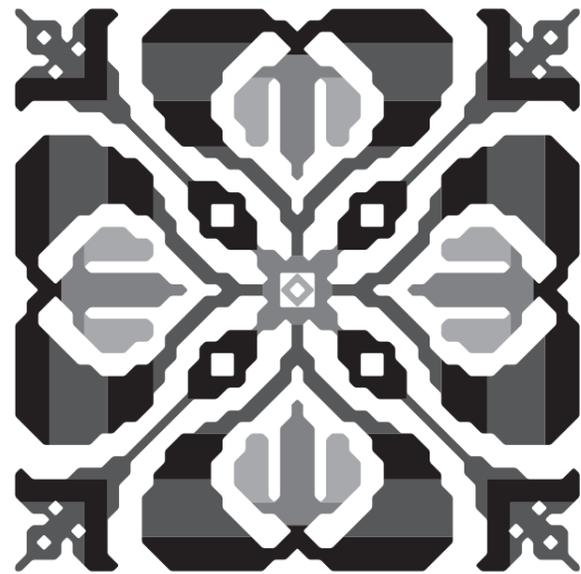
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



F158

F160

F156

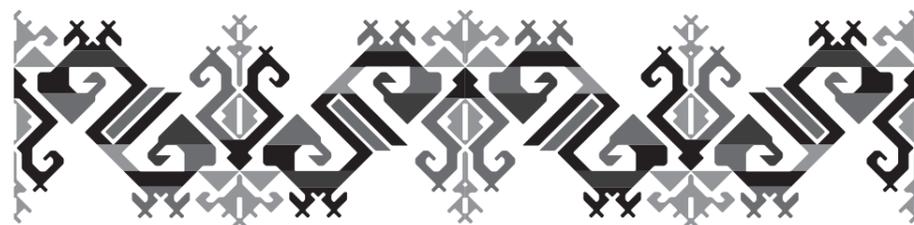


F130

F127



F128

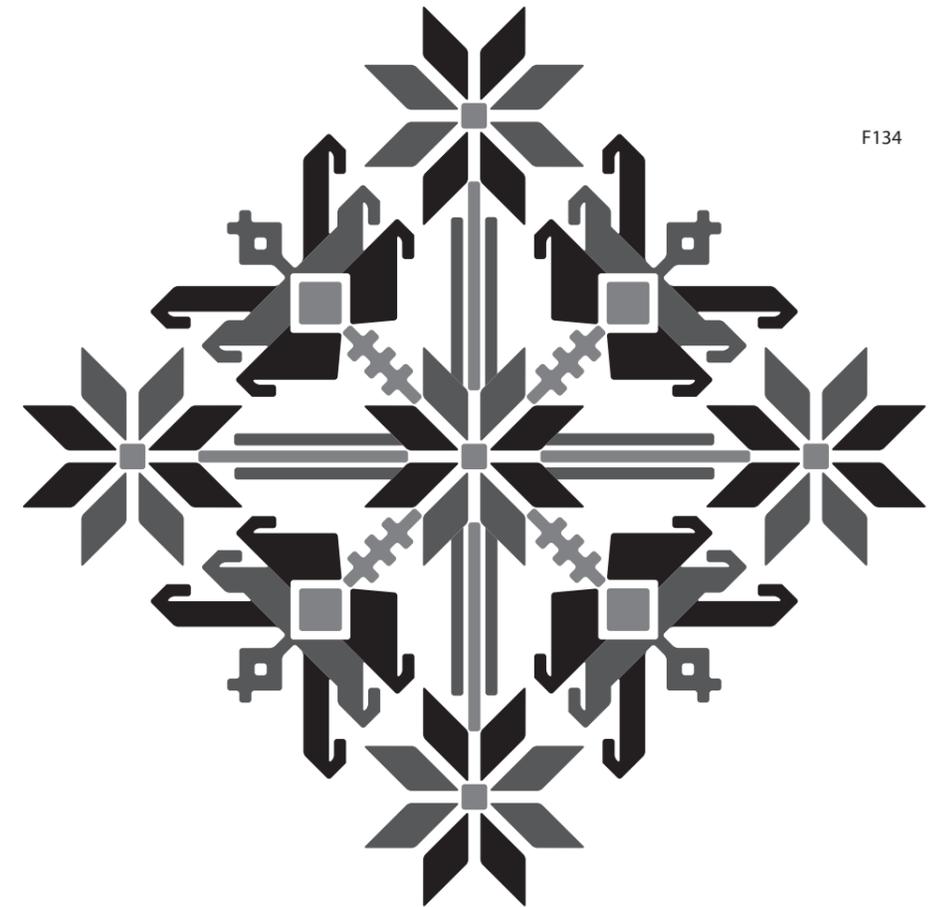


SAN LUIS POTOSÍ

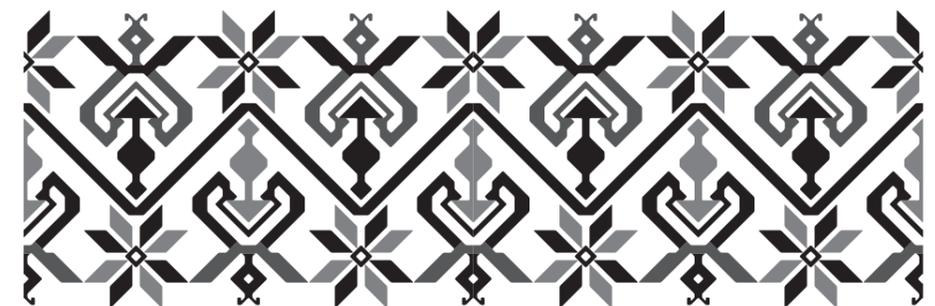


F162

F159



F134



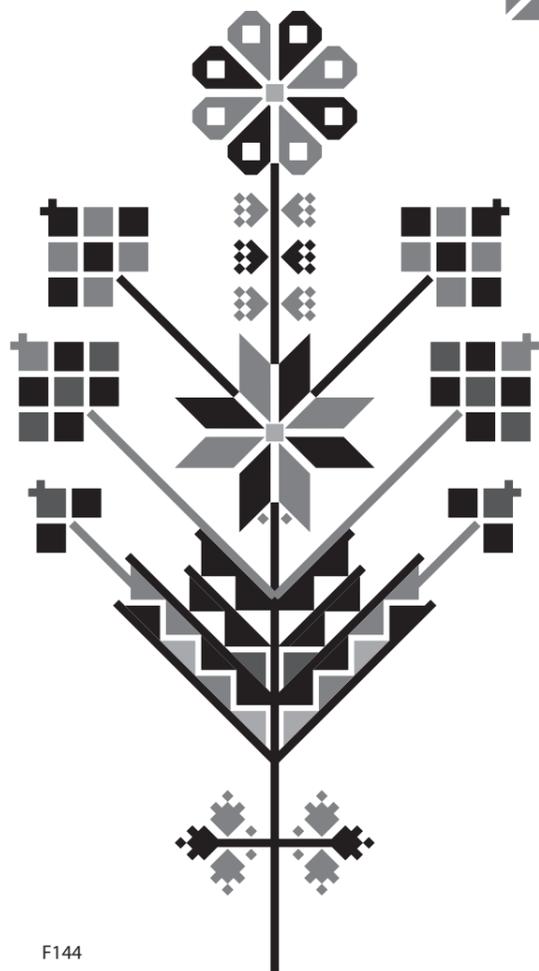
F128

Siglo XX

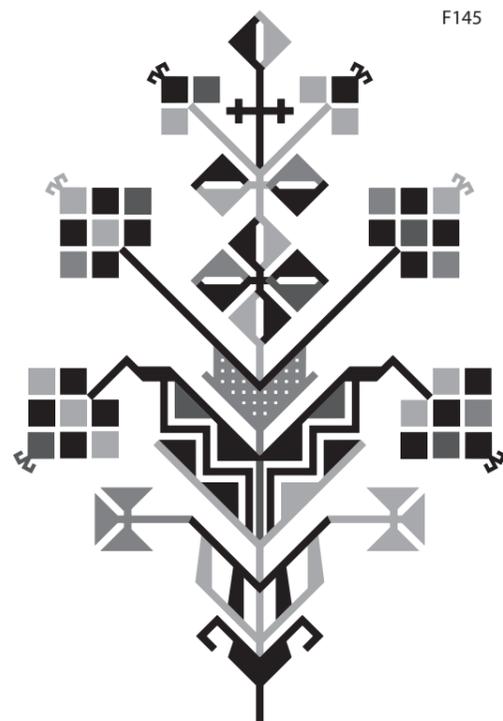
Fitomorfos

Siglo XX

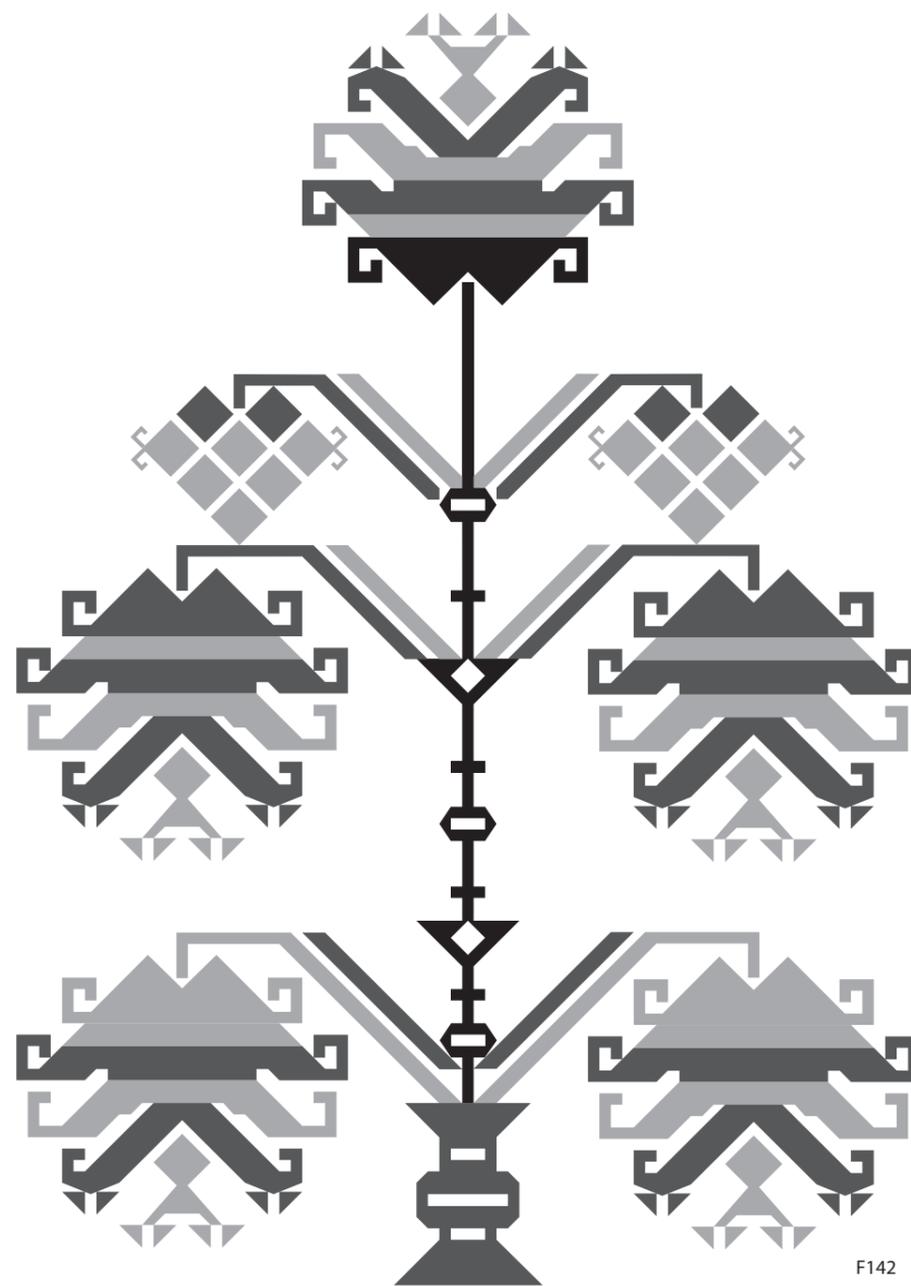
Fitomorfos



F144



F145



F142

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



F165



F138

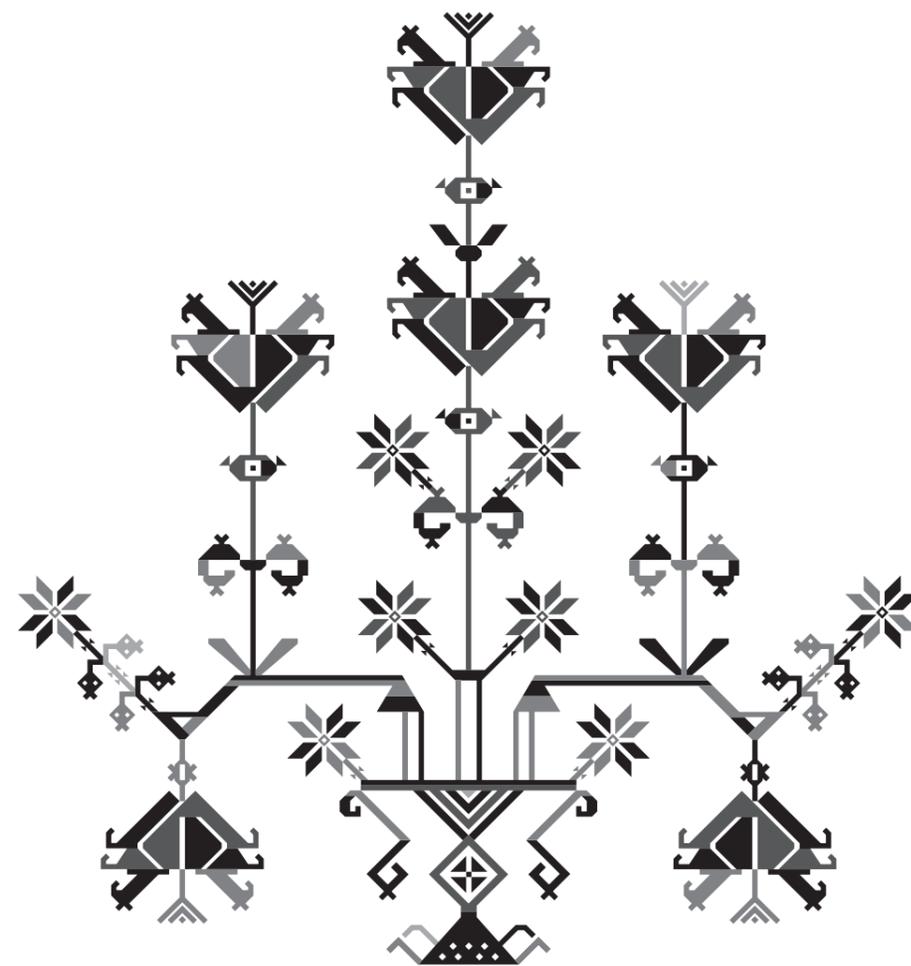


F175

Siglo XX

Fitomorfos

SAN LUIS POTOSÍ



F141



F177

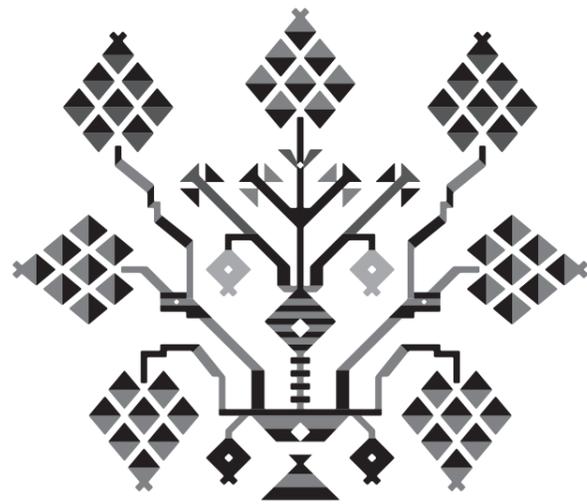


F178

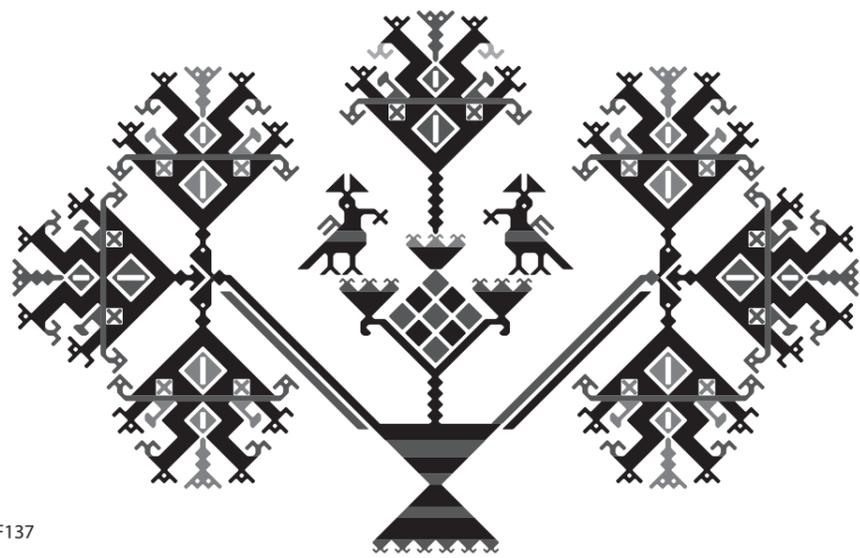
Siglo XX

Fitomorfos

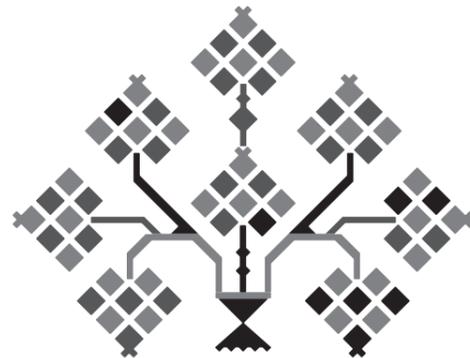
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



F136



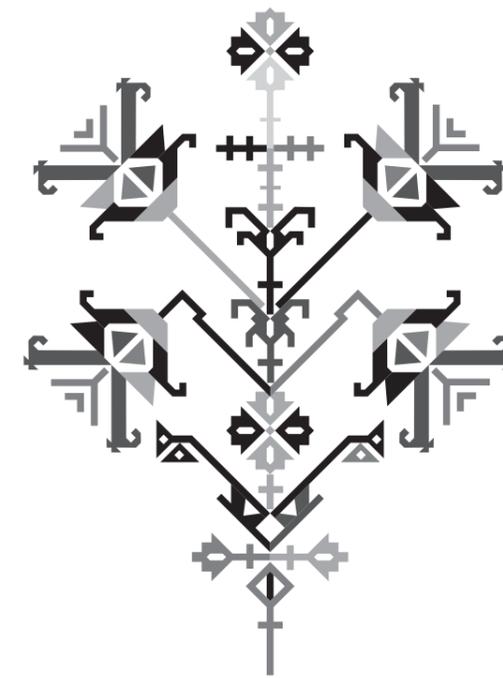
F137



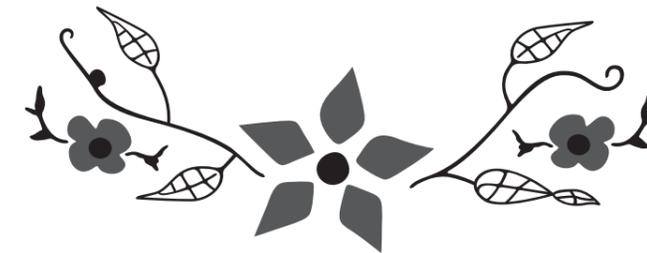
F135

Siglo XX
Fitomorfos

SAN LUIS POTOSÍ



F143



F163



F133

Siglo XX
Fitomorfos

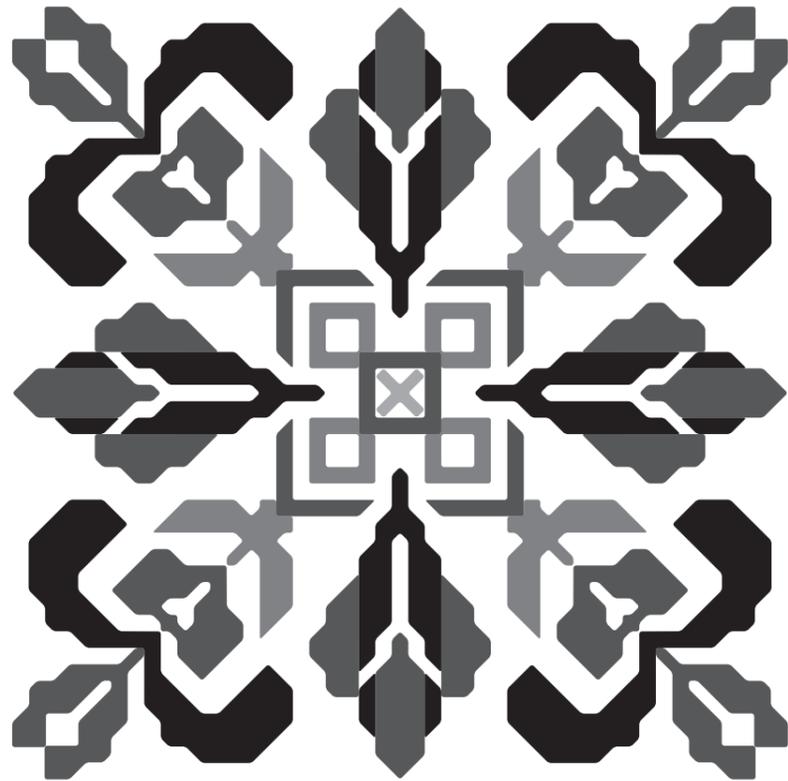
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX
Fitomorfos

F132



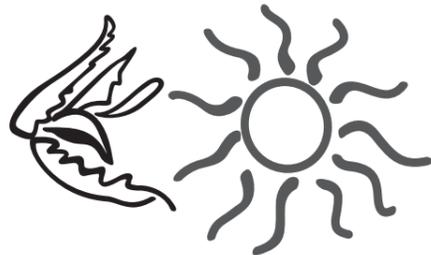
F131



F176

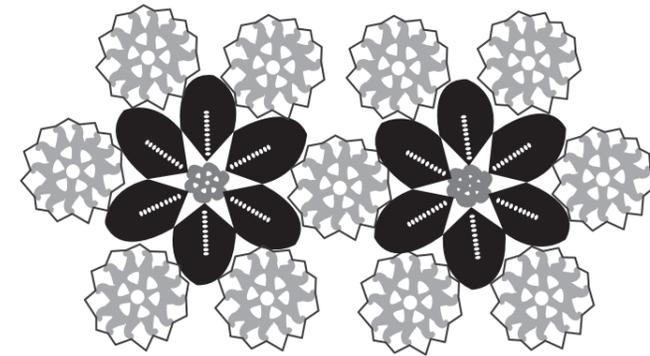


F164



SAN LUIS POTOSÍ

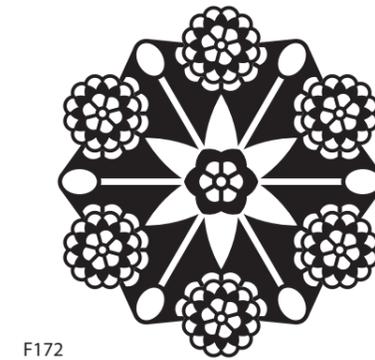
Siglo XX
Fitomorfos



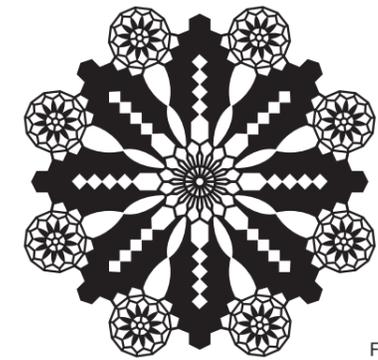
F167



F181



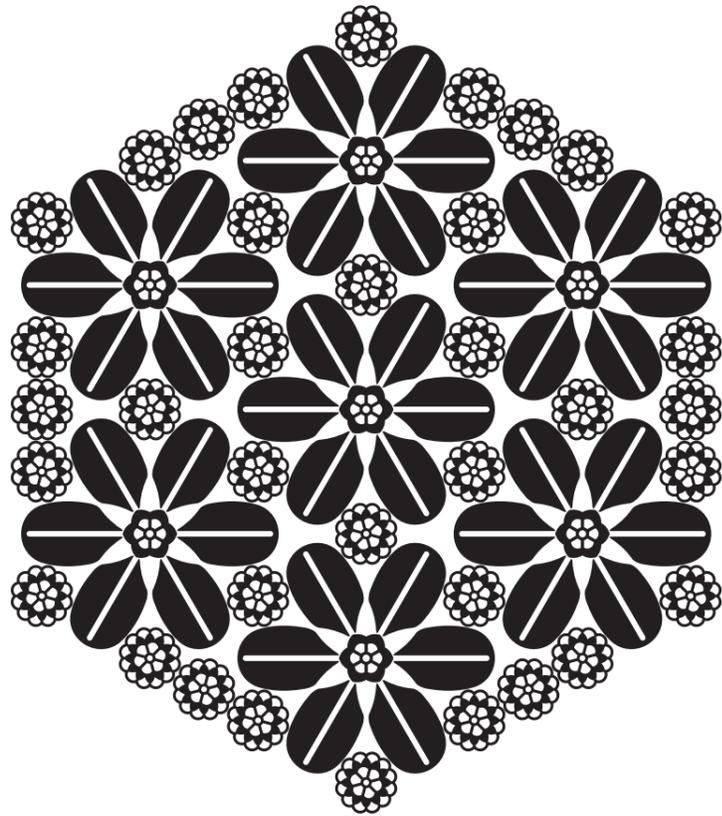
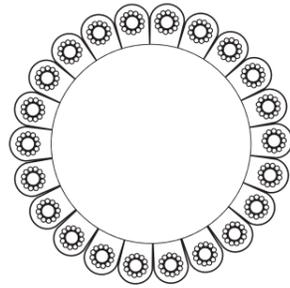
F172



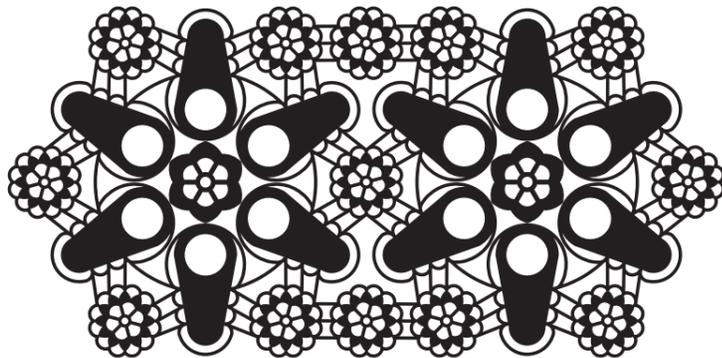
F170

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

F173



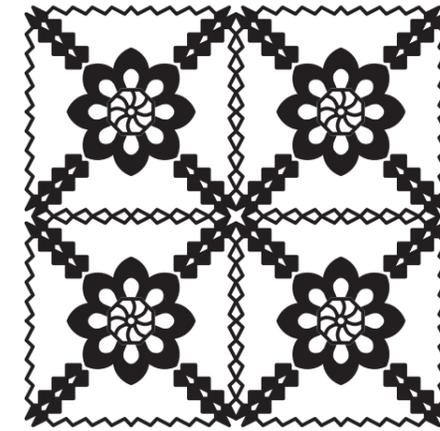
F171



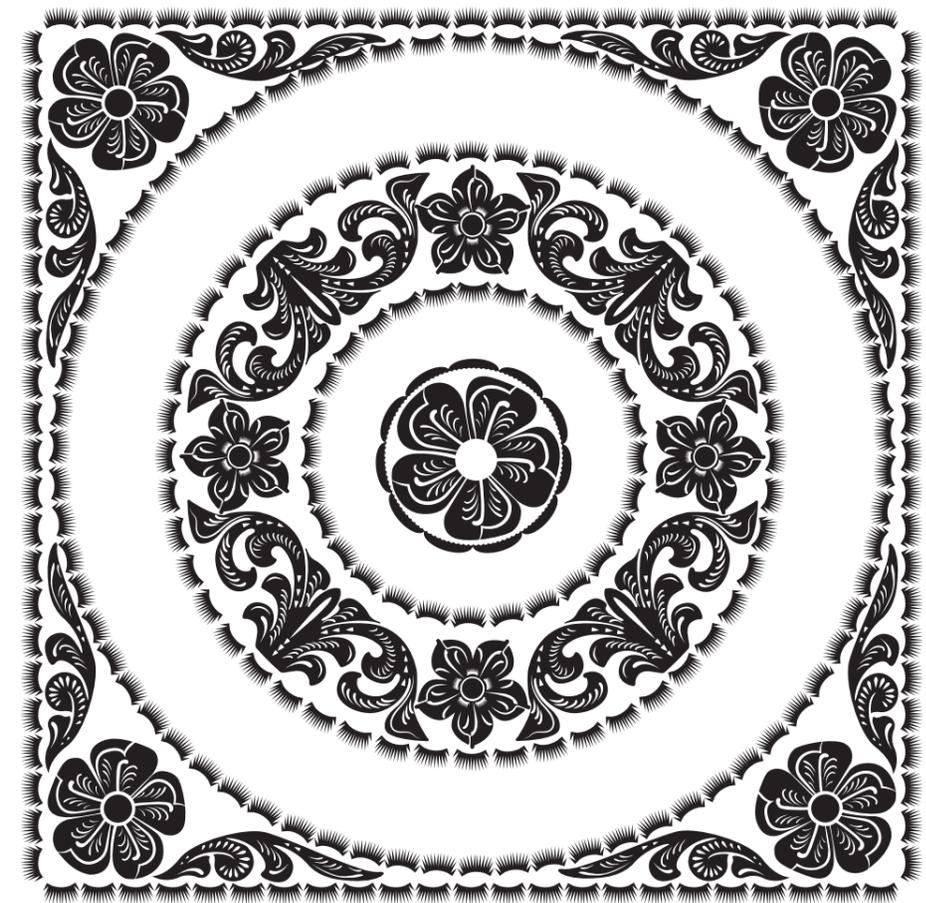
F168

Siglo XX
Fitomorfos

SAN LUIS POTOSÍ



F169



F180

Siglo XX
Fitomorfos



F166



F179



F174

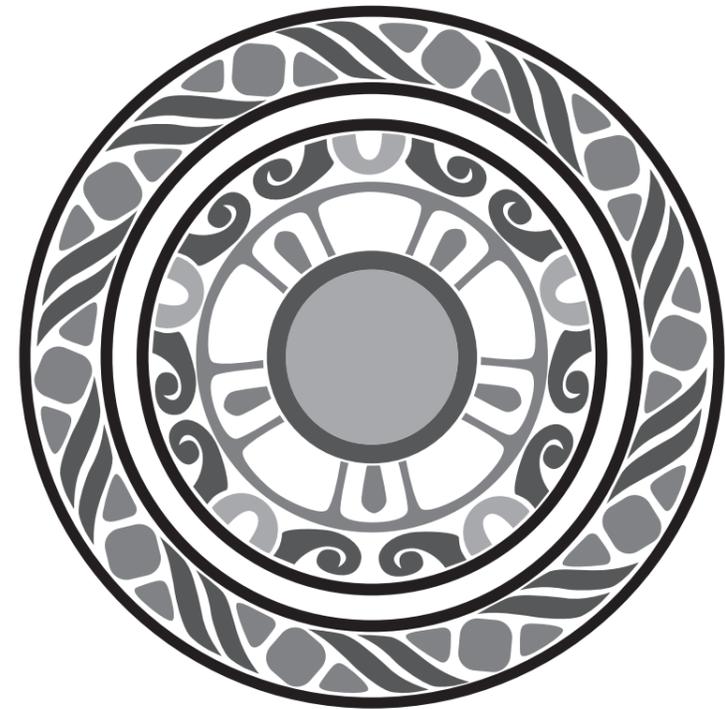
SIGLO XX GEOMÉTRICOS



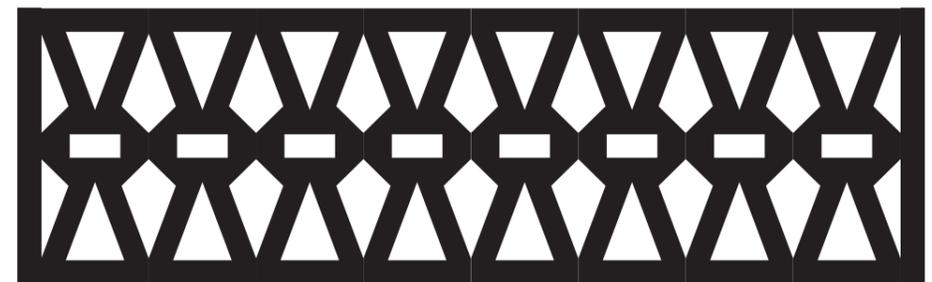
SAN LUIS POTOSÍ



G025



G032



G026

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX
Geométricos



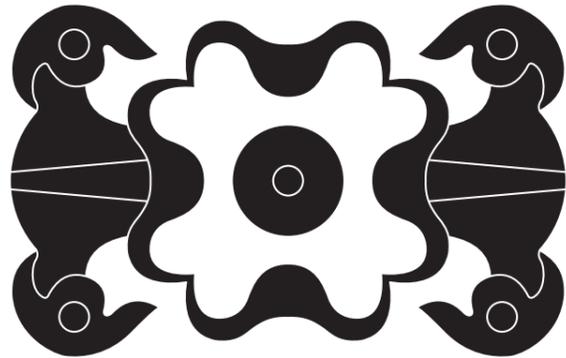
G027



G023



G029



G030

SAN LUIS POTOSÍ

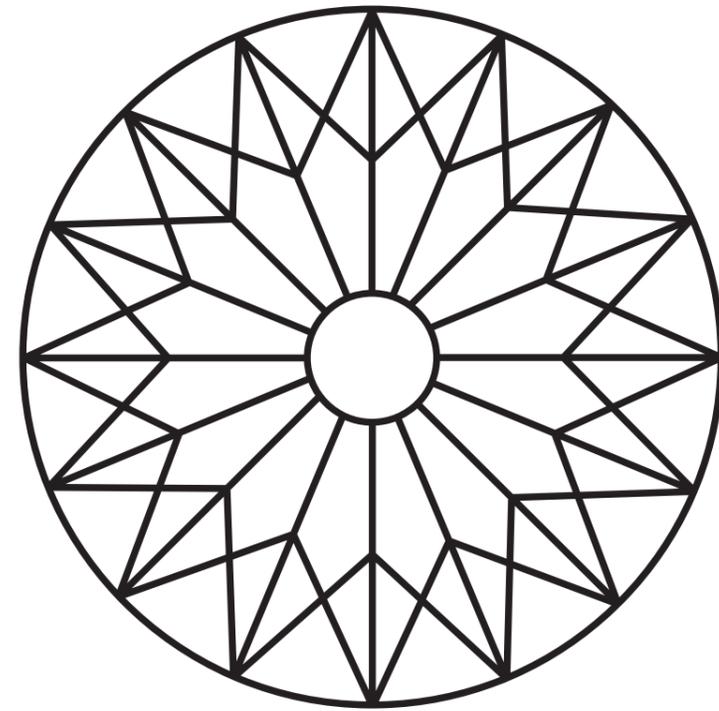
Siglo XX
Geométricos



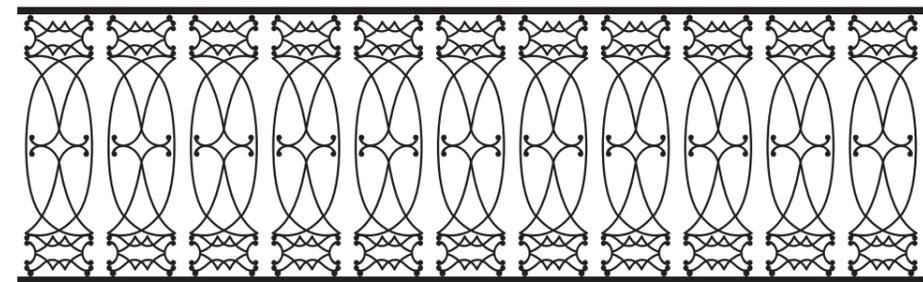
G028



G031

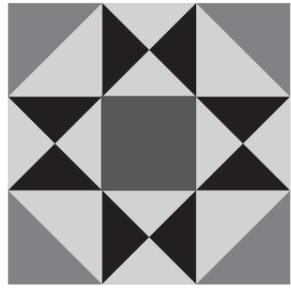


G024

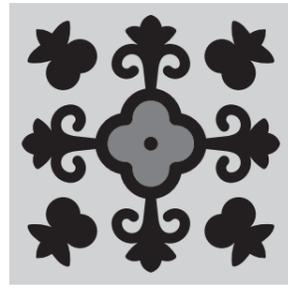


G022

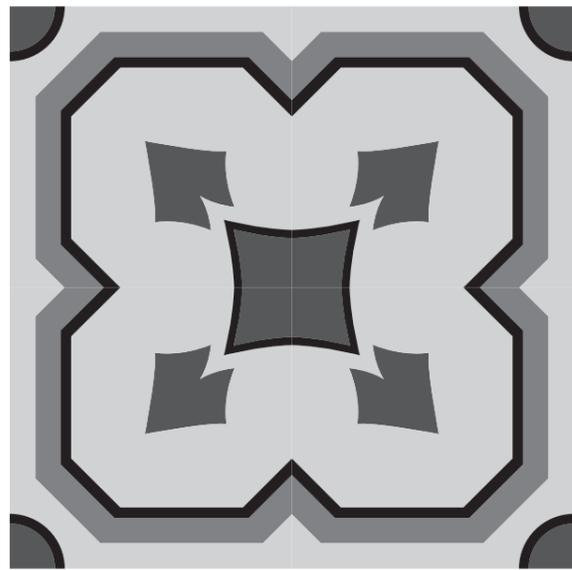
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



G034



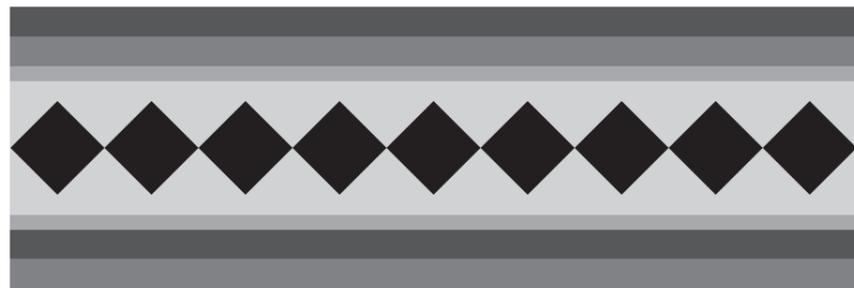
G042



G040

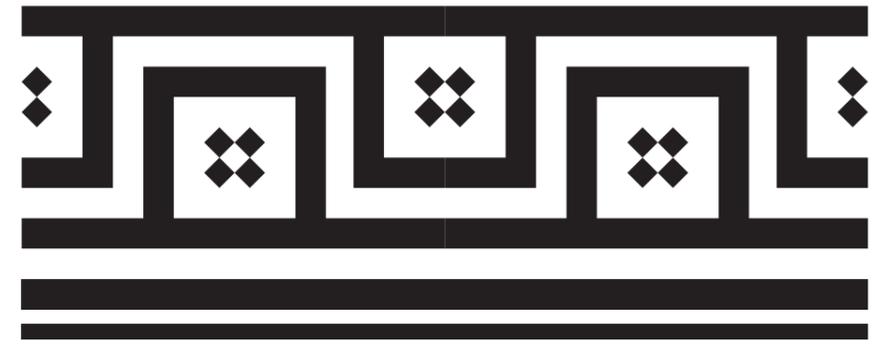


G096

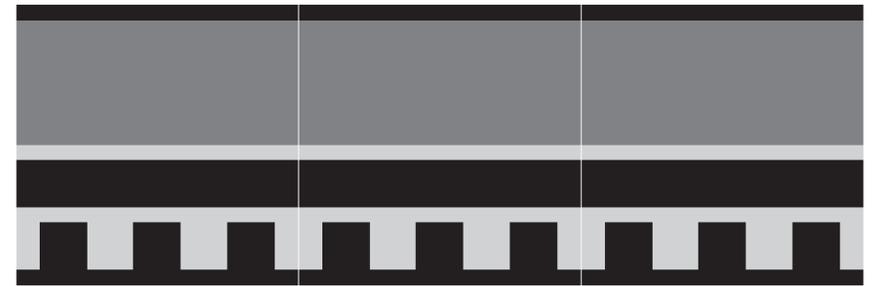


G033

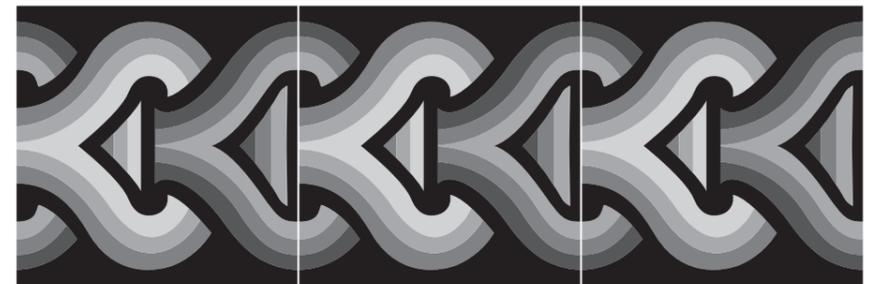
SAN LUIS POTOSÍ



G089



G038



G039



G037

Siglo XX

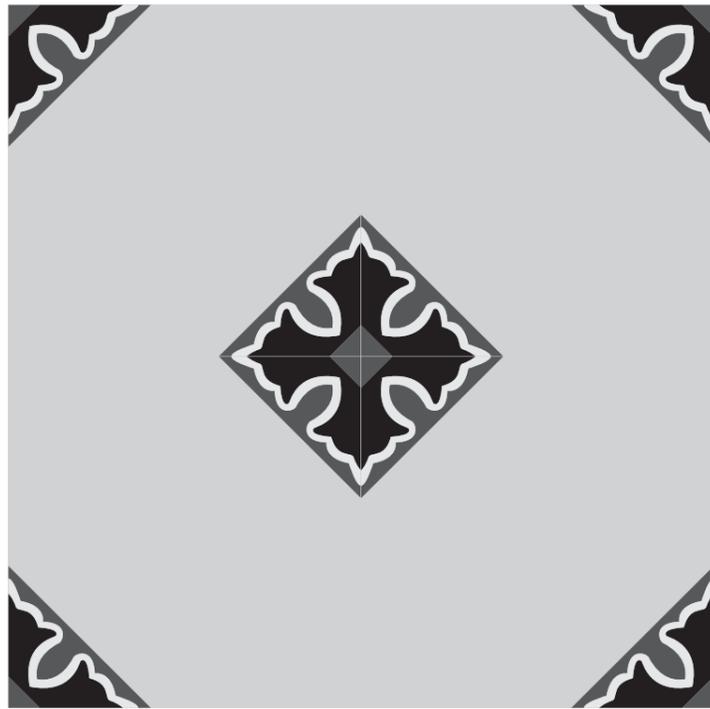
Geométricos

Siglo XX

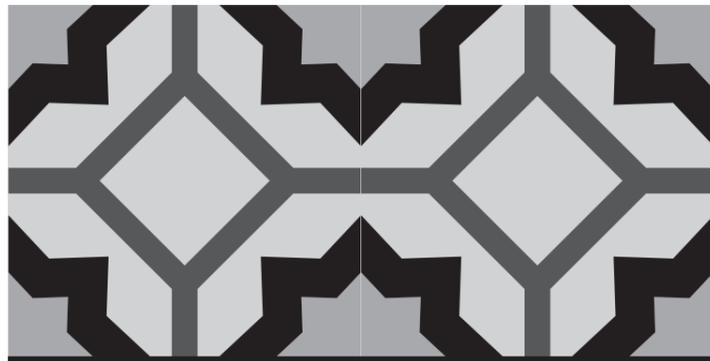
Geométricos

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

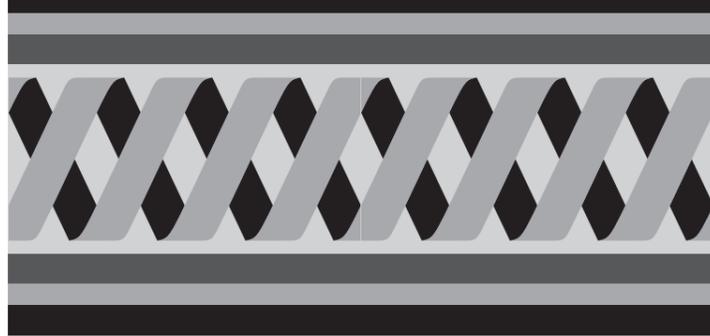
Siglo XX
Geométricos



G041



G035

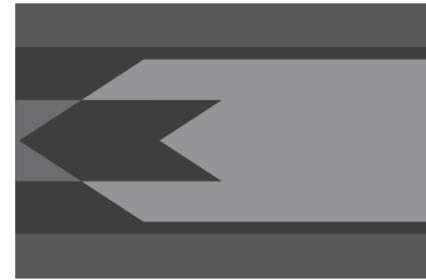


G036

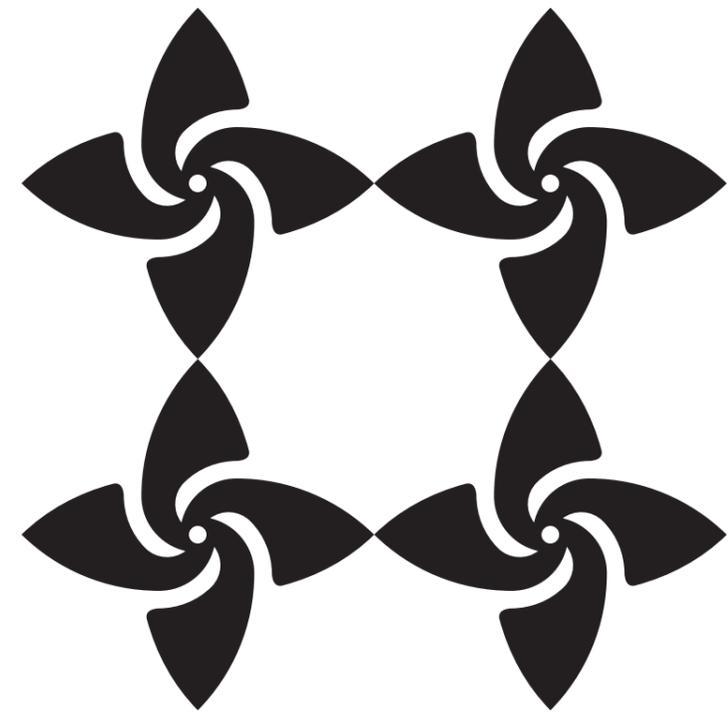
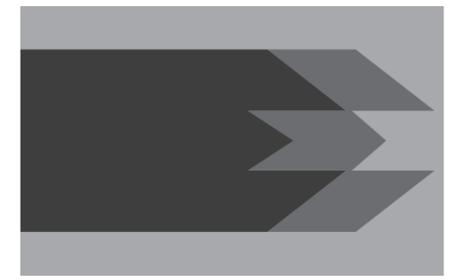
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX
Geométricos

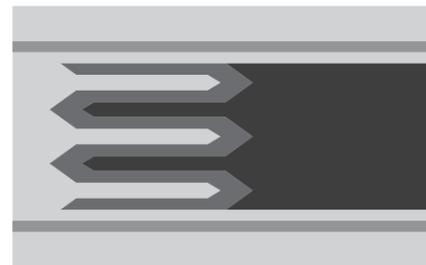
G082



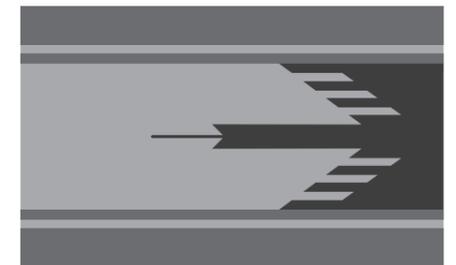
G083



G091



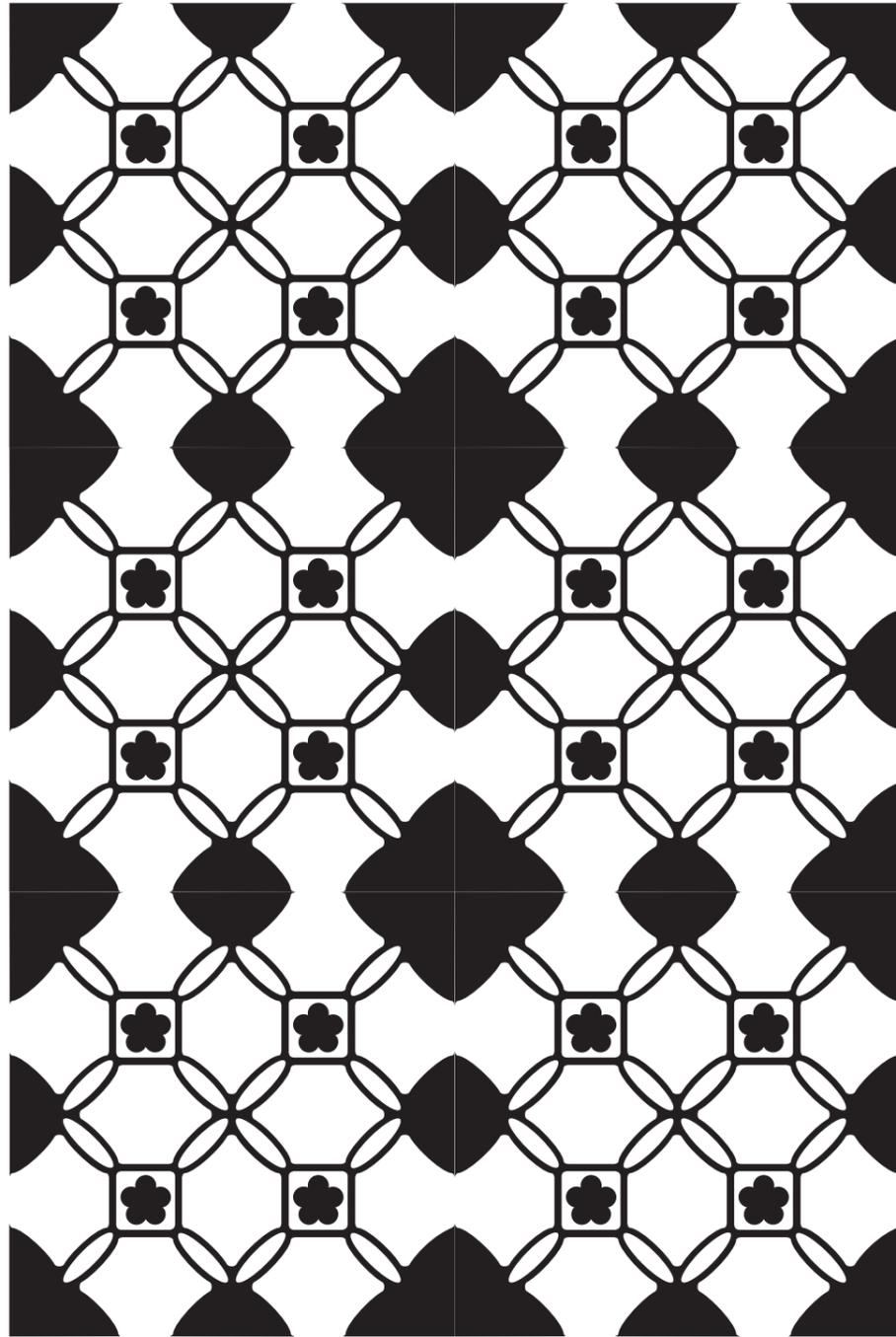
G086



G084

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

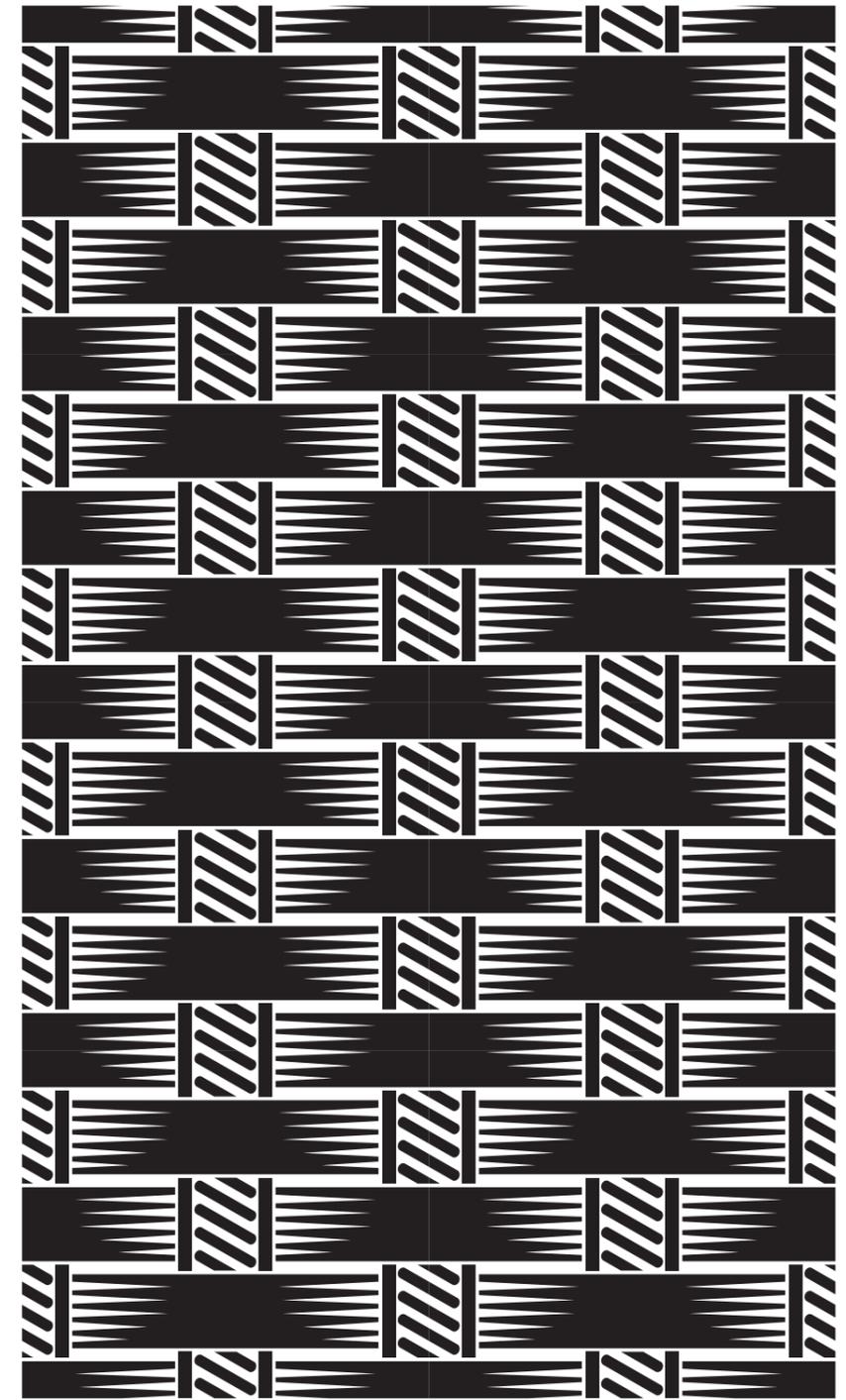
Siglo XX
Geométricos



G097

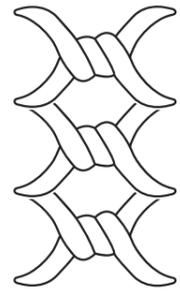
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX
Geométricos

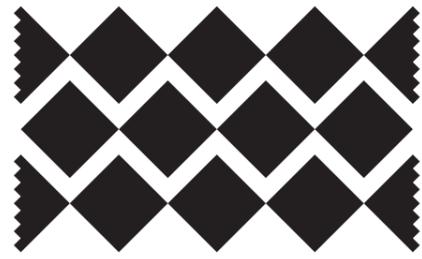


G093

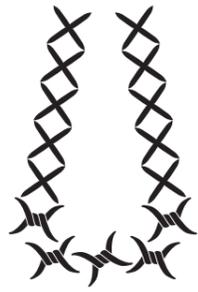
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



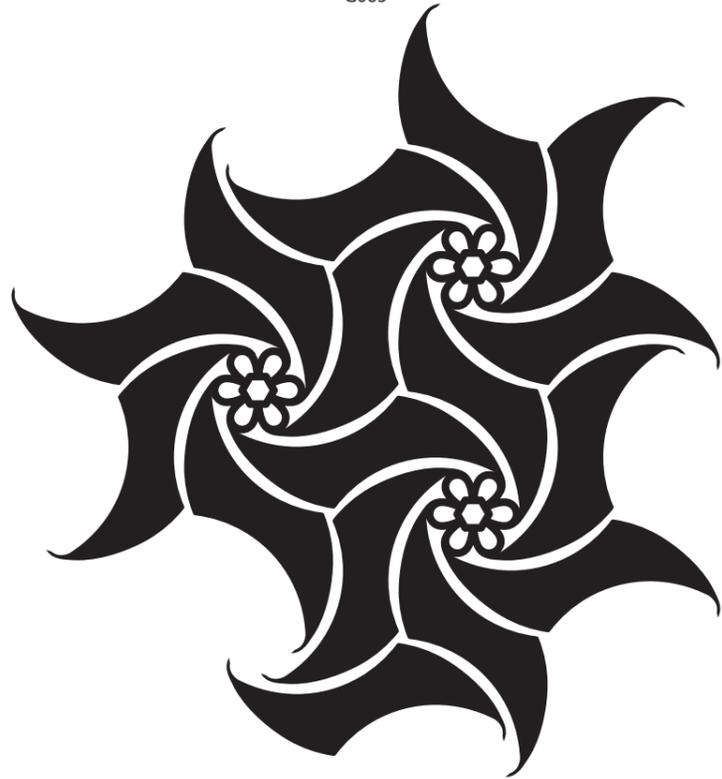
G094



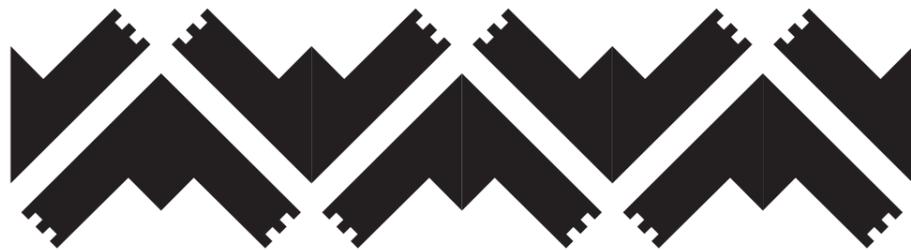
G065



G095



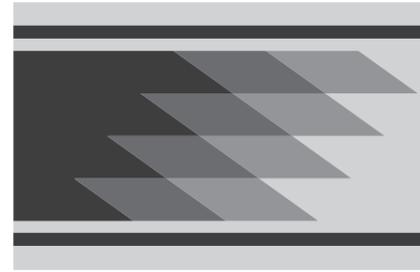
G092



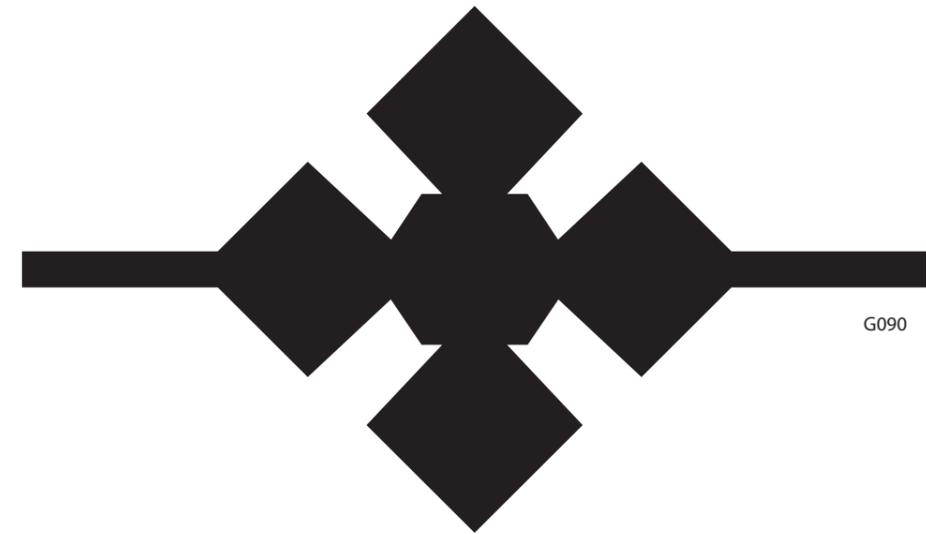
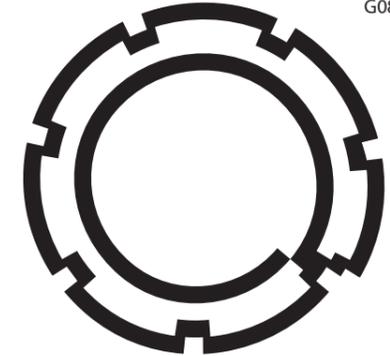
G067

SAN LUIS POTOSÍ

G085



G087



G090



G088



G066

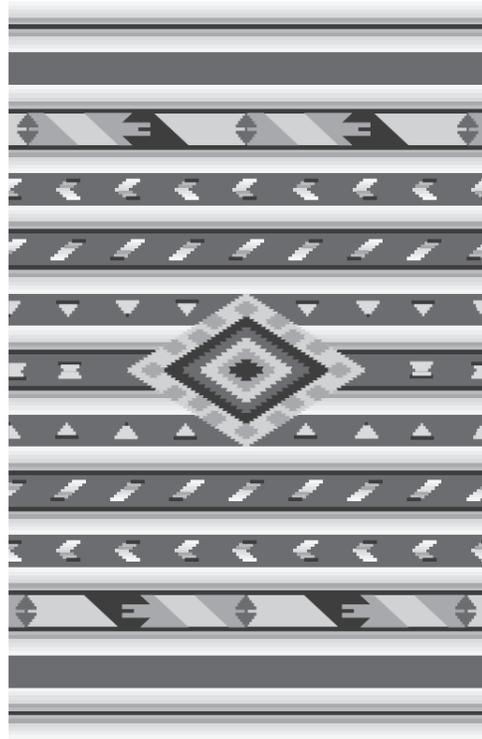
Siglo XX

Geométricos

Siglo XX

Geométricos

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

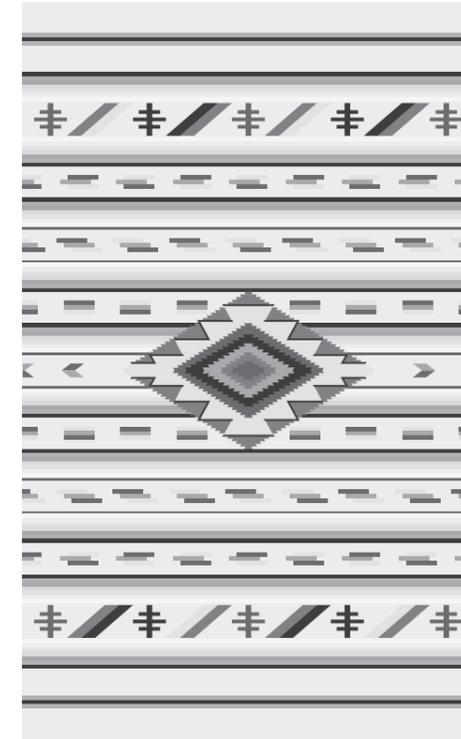


G068

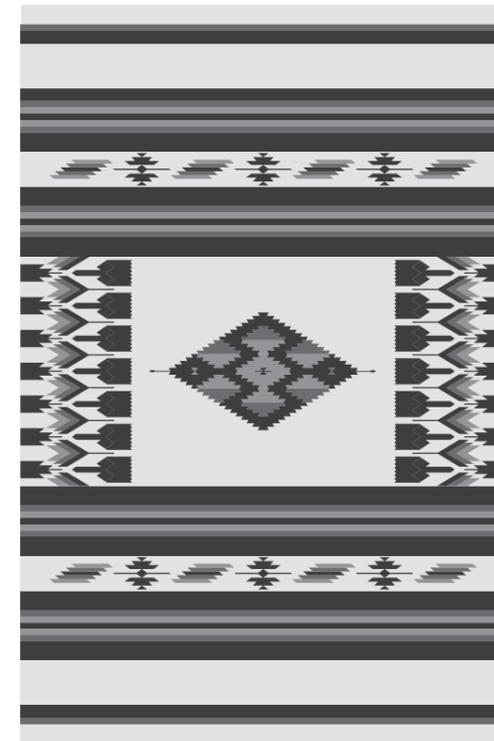


G070

SAN LUIS POTOSÍ



G069

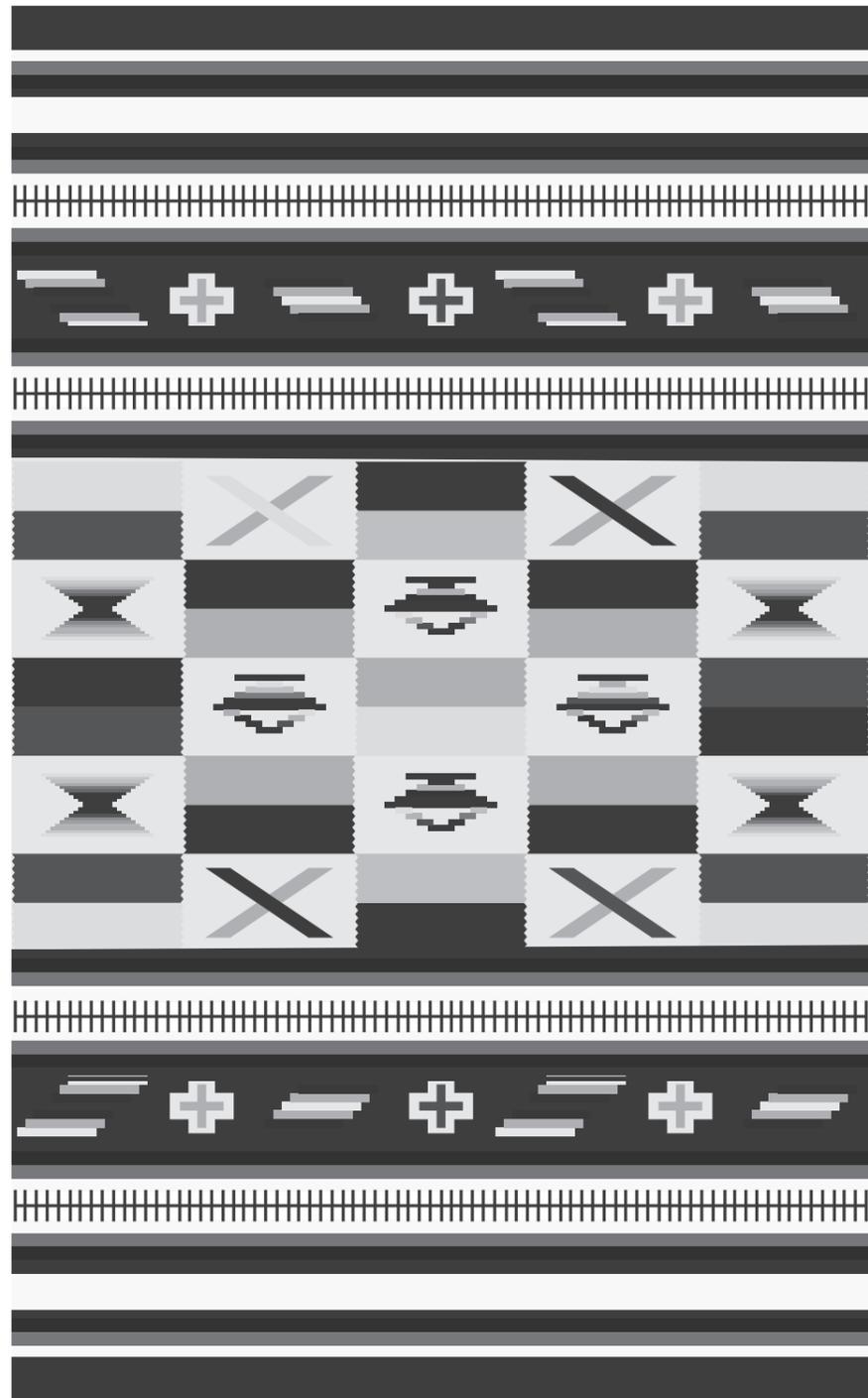


G073

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Geométricos



G077

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

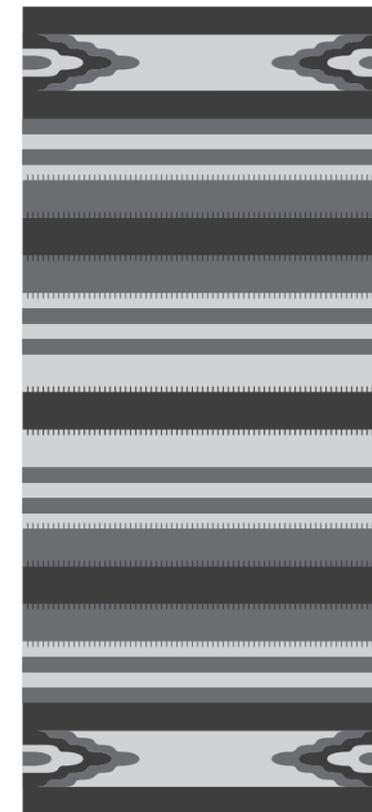
Geométricos



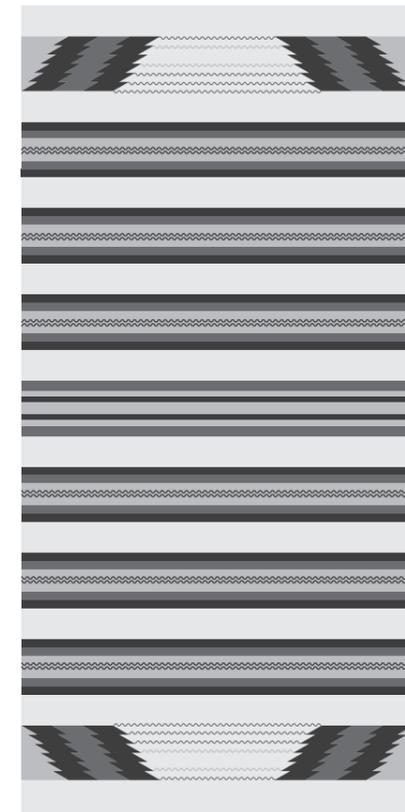
G080



G081



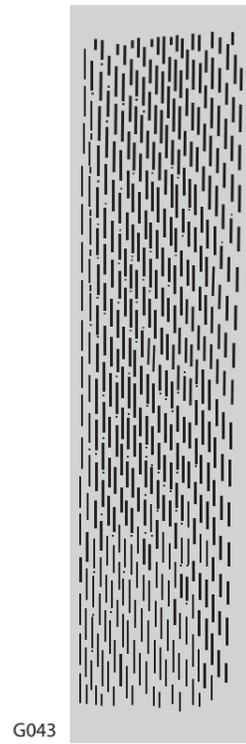
G125



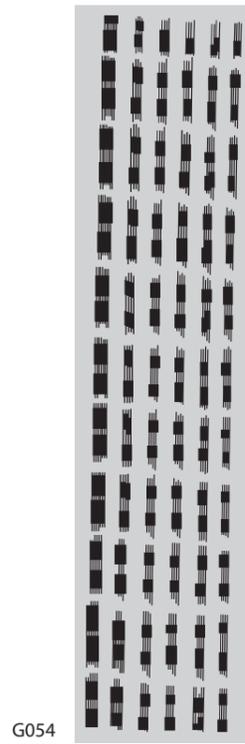
G079

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

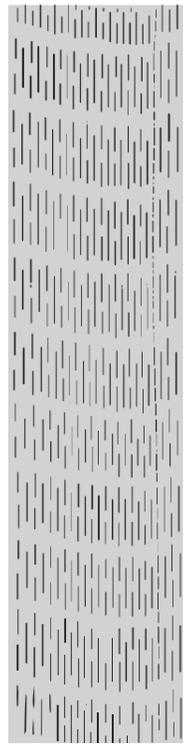
Geométricos
Siglo XX



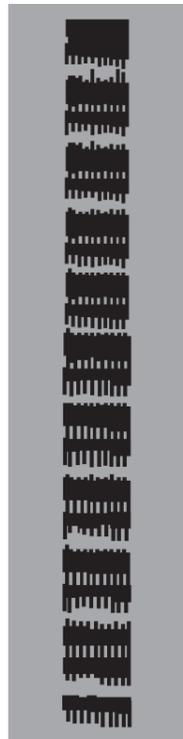
G043



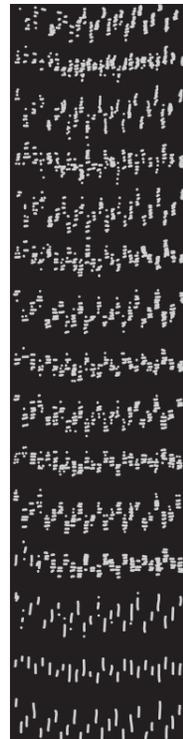
G054



G053



G056

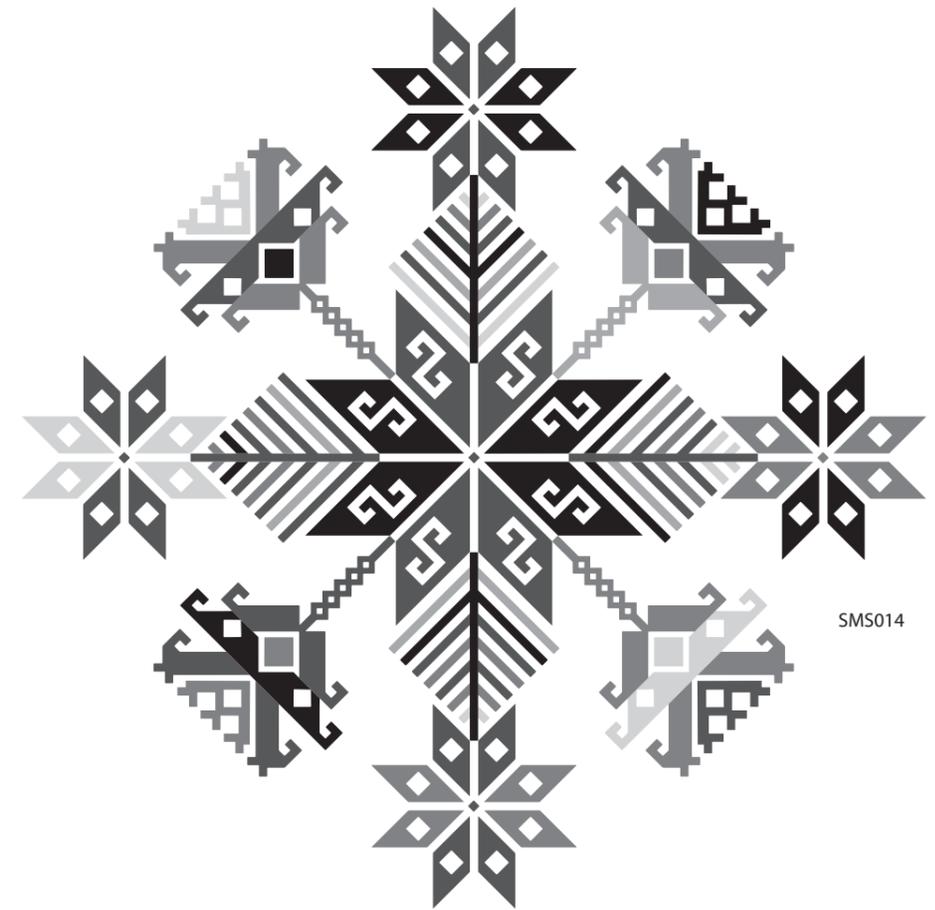


G052

SIGLO XX SIGNOS, MARCAS Y SEÑALES



SAN LUIS POTOSÍ



SMS014



SMS013

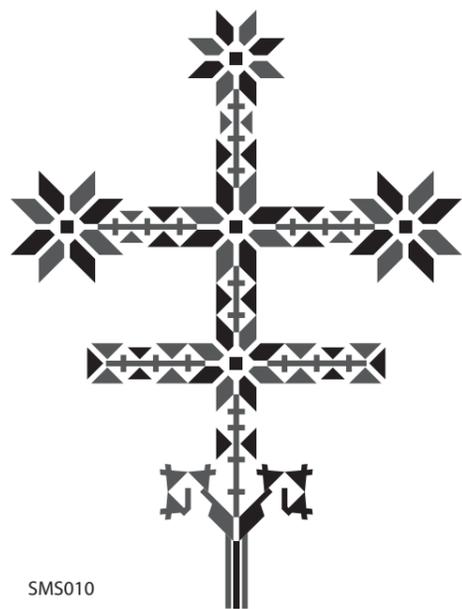
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

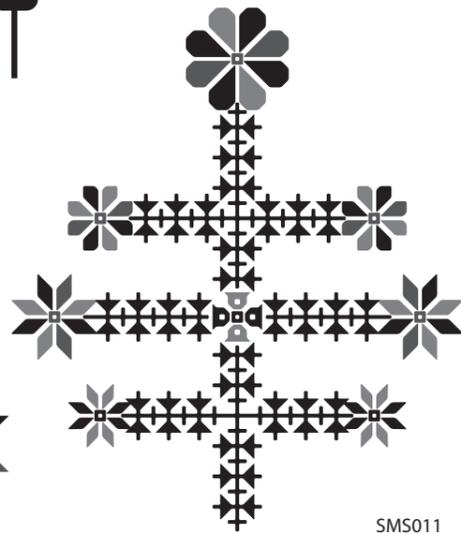
Signos, marcas y señales



SMS012



SMS010

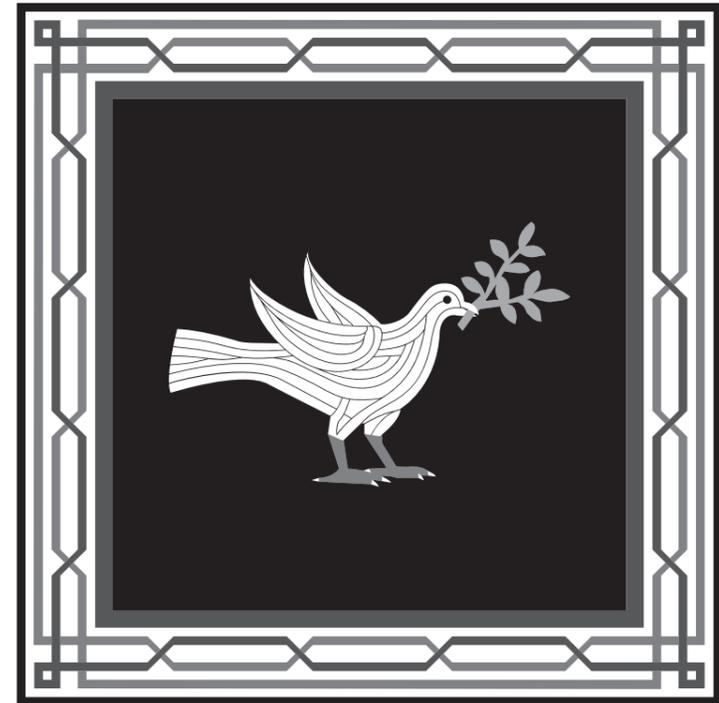


SMS011

SIGLO XX ZOOMORFOS



SAN LUIS POTOSÍ



Z004

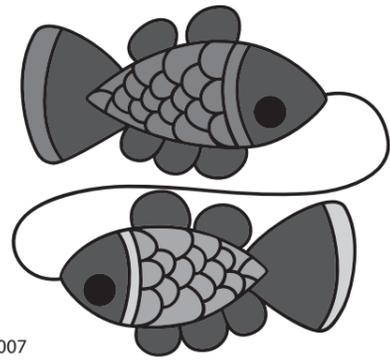


Z003

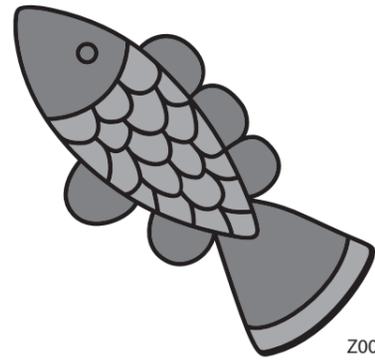
Siglo XX

Zoomorfos

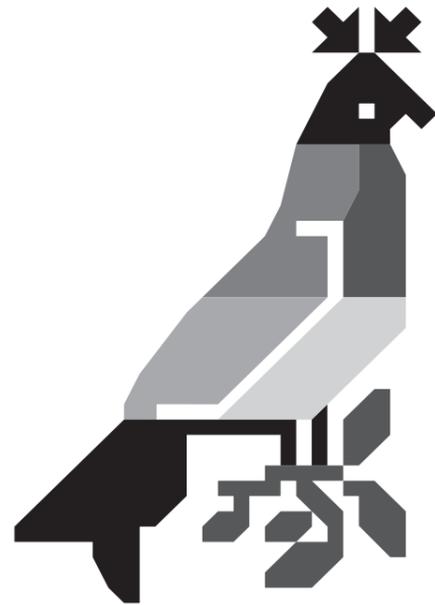
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



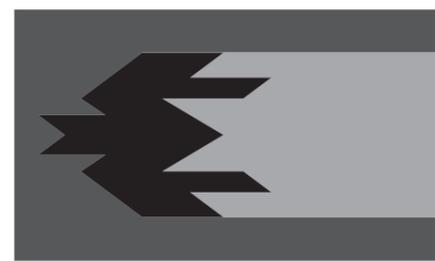
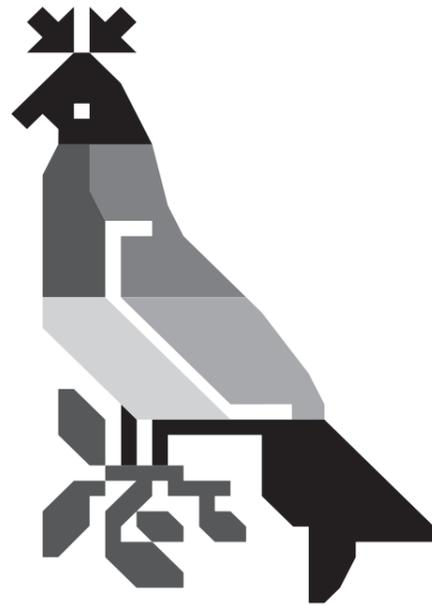
Z007



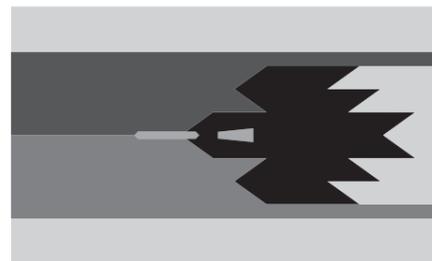
Z006



Z029



Z008

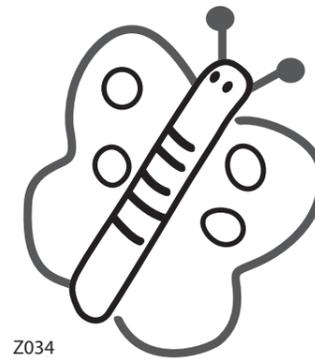


Z009

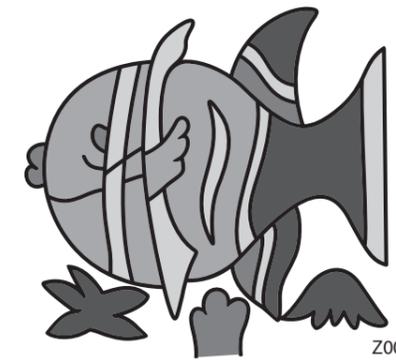
Siglo XX

Zoomorfos

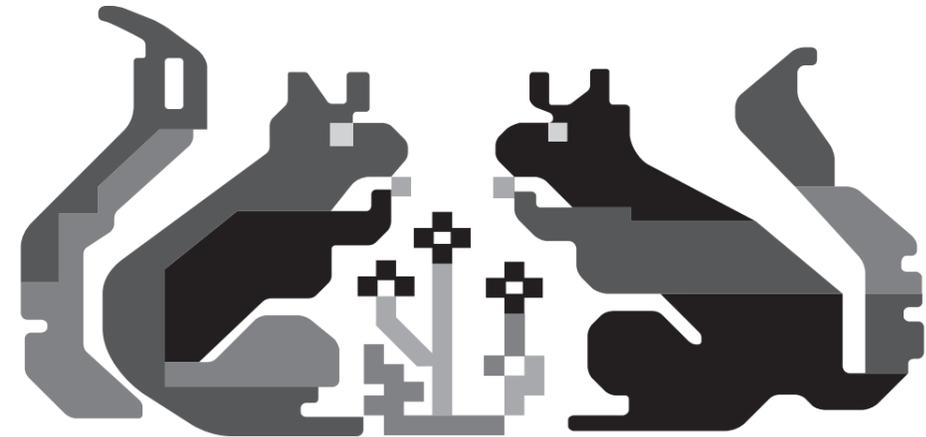
SAN LUIS POTOSÍ



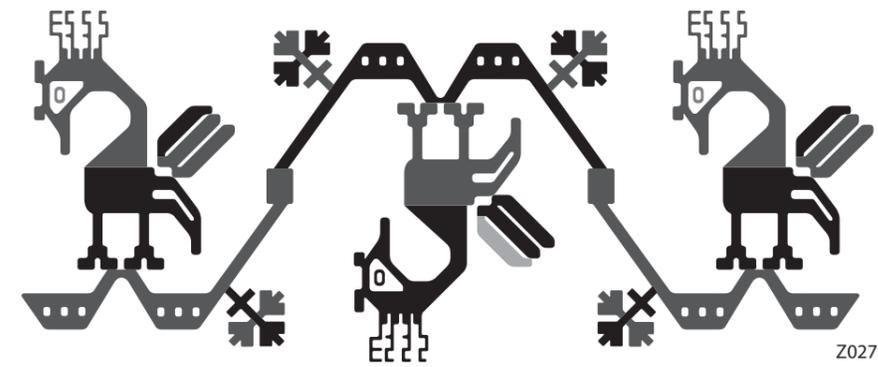
Z034



Z005



Z015



Z027

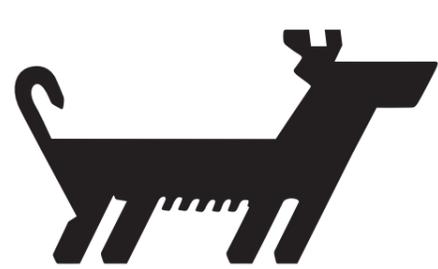
Siglo XX

Zoomorfos

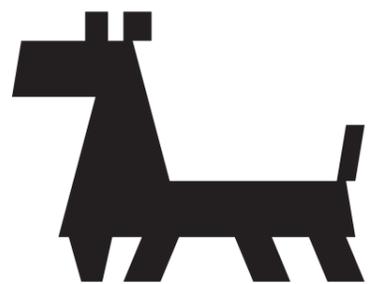
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Zoomorfos



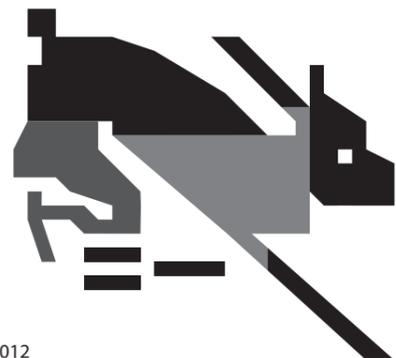
Z030



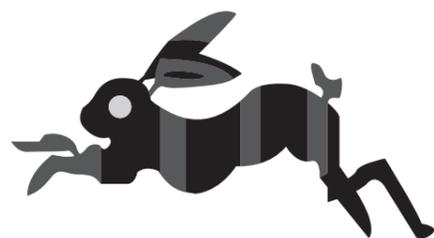
Z032



Z011



Z012



Z013

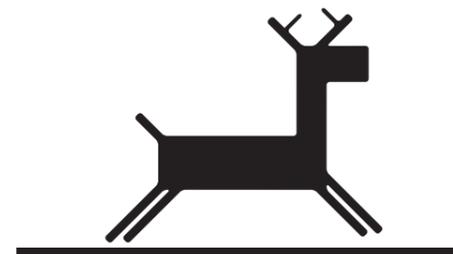
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

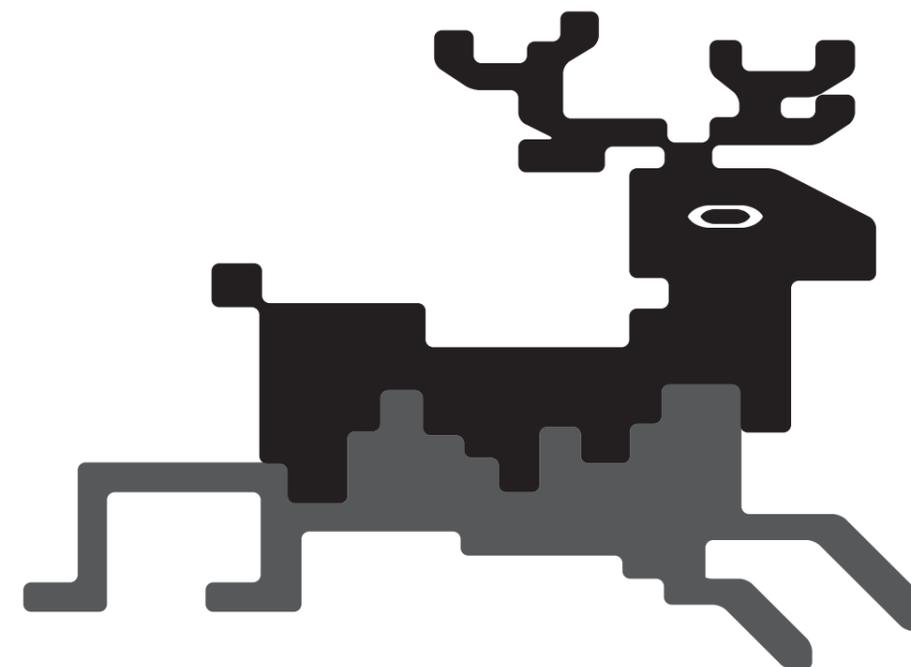
Zoomorfos



Z031



Z033

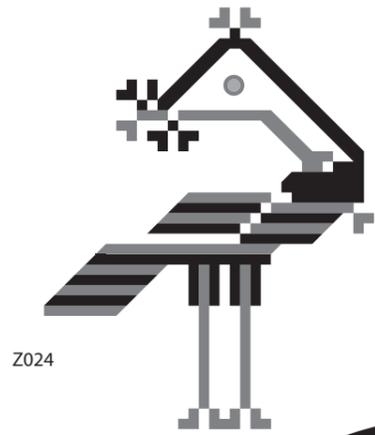


Z010

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

Zoomorfos



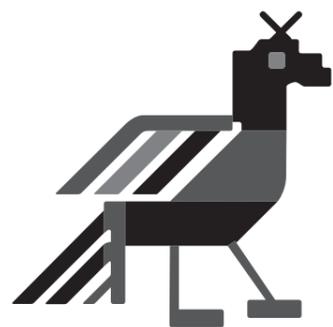
Z024



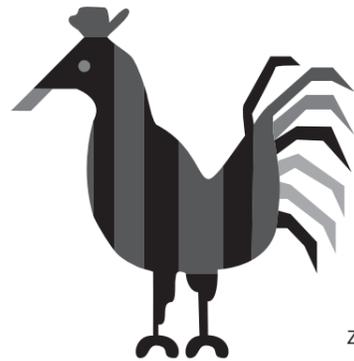
Z022



Z036



Z020

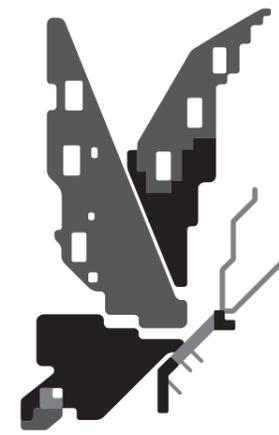


Z023

SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

Zoomorfos



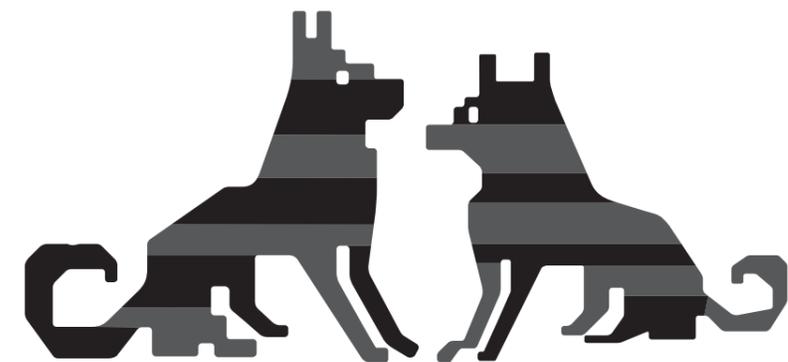
Z019



Z021



Z035



Z016

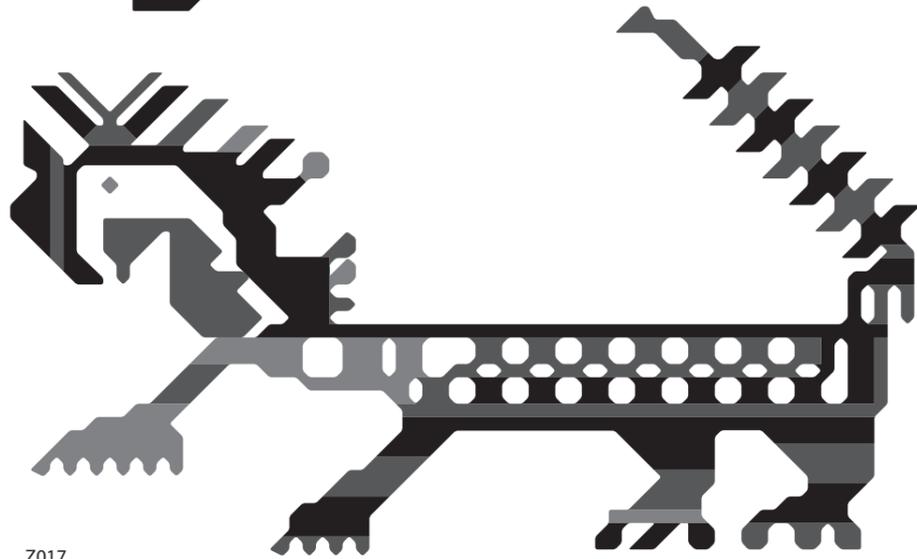
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Siglo XX

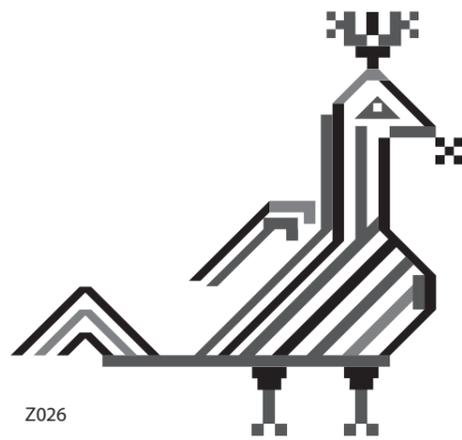
Zoomorfos



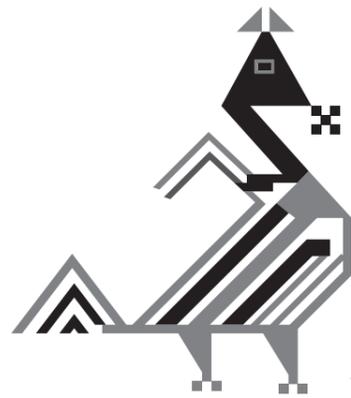
Z018



Z017



Z026

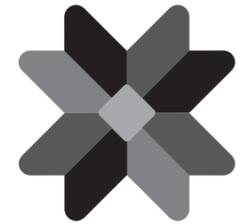
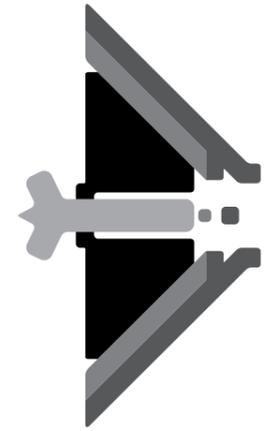


Z025

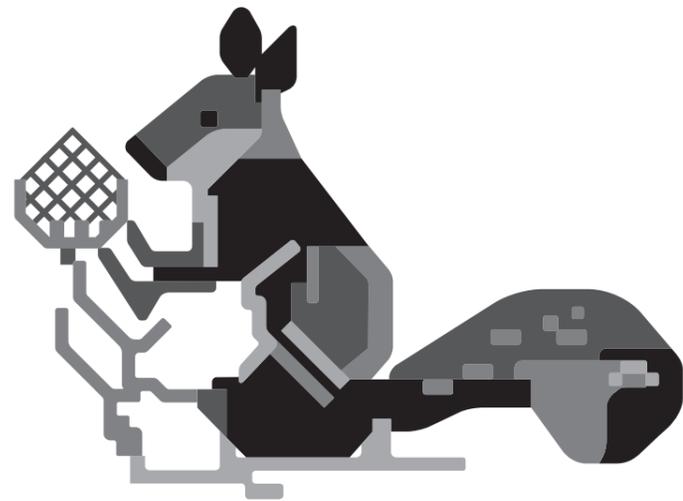
SAN LUIS POTOSÍ

Siglo XX

Zoomorfos



Z028



Z014

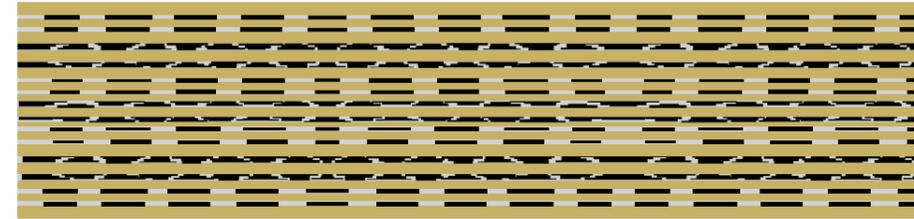


Z037

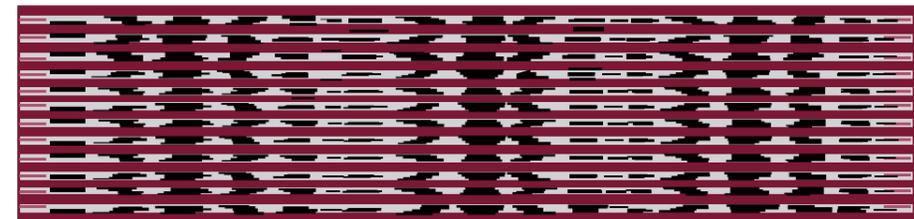
SAN LUIS POTOSÍ A COLOR



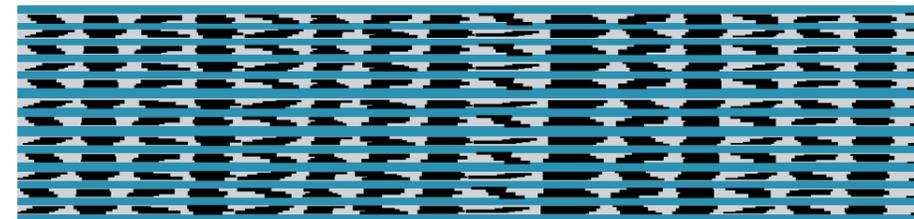
SAN LUIS POTOSÍ



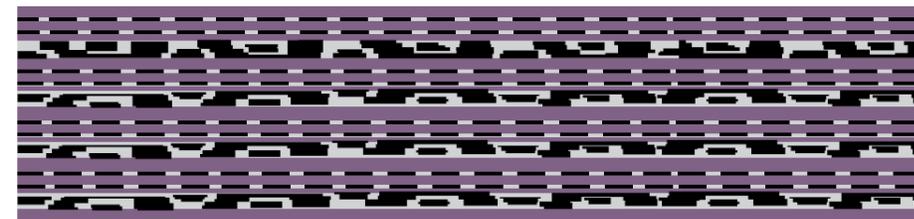
G050



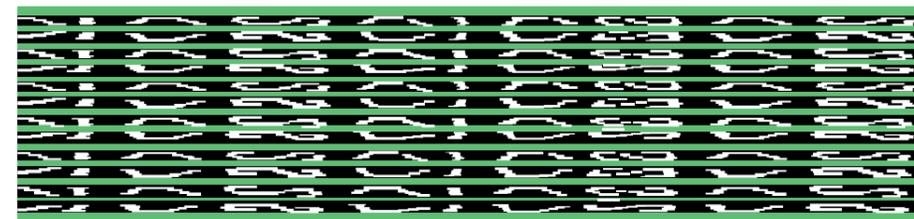
G047



G046



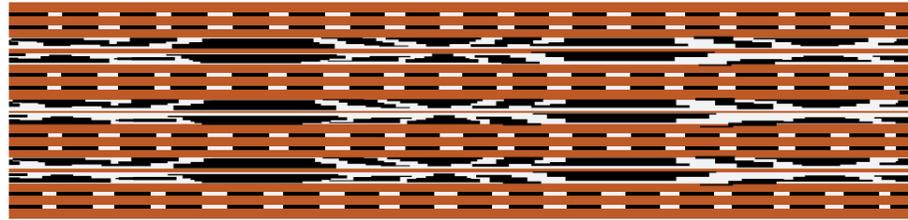
G051



G045

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

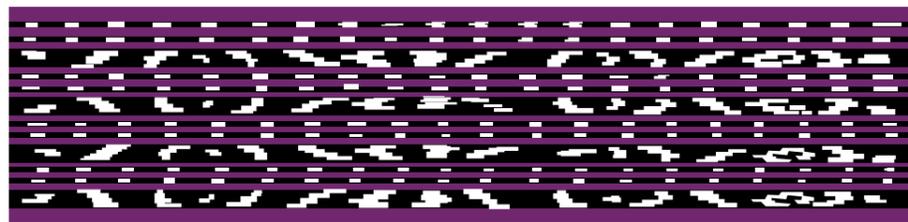
San Luis Potosí a color



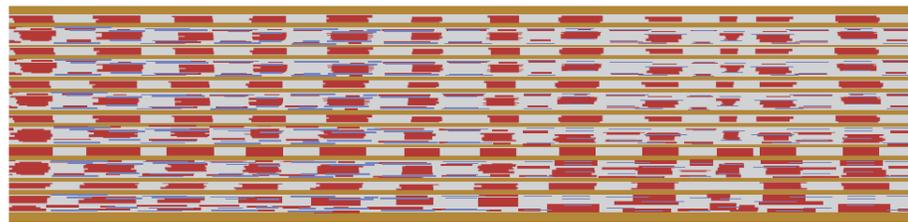
G048



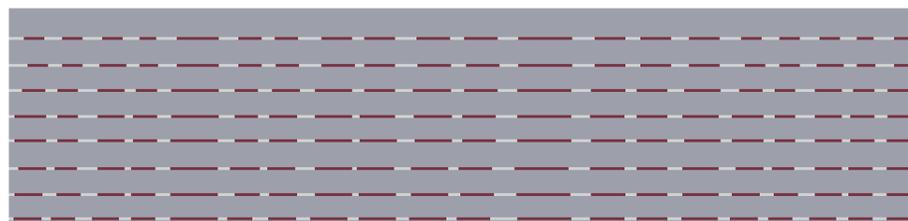
G044



G049



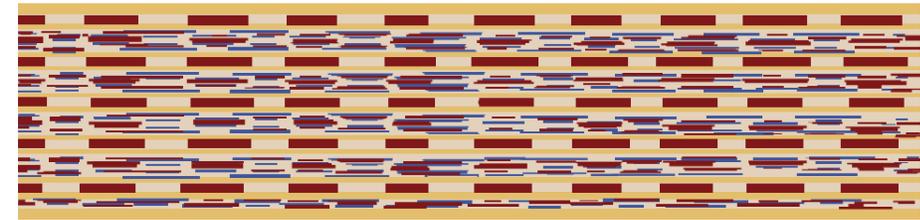
G058



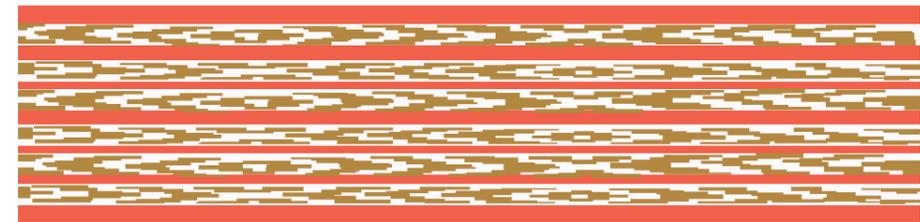
G055

SAN LUIS POTOSÍ

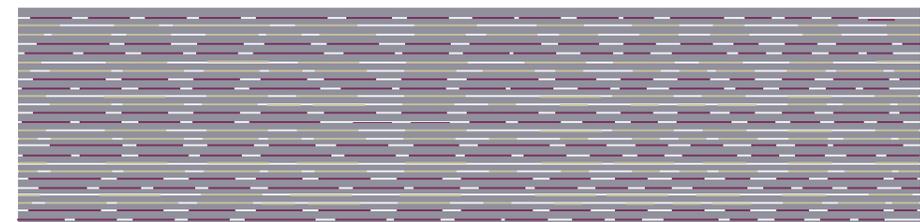
San Luis Potosí a color



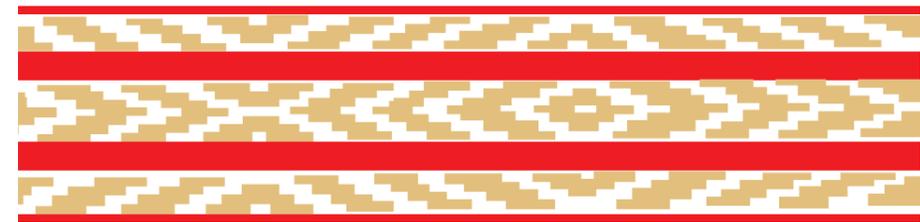
G059



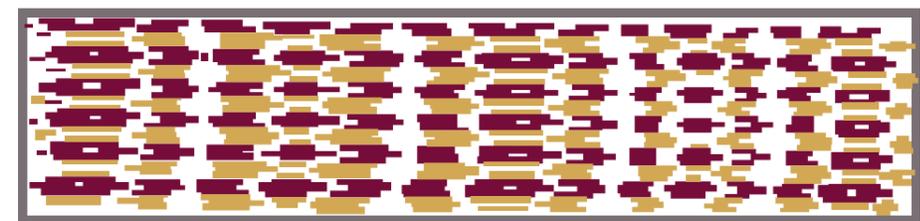
G060



G057

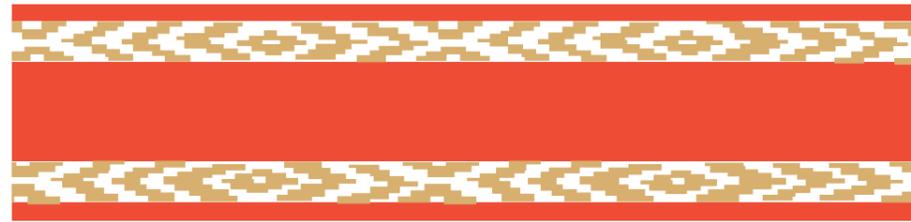


G063



G064

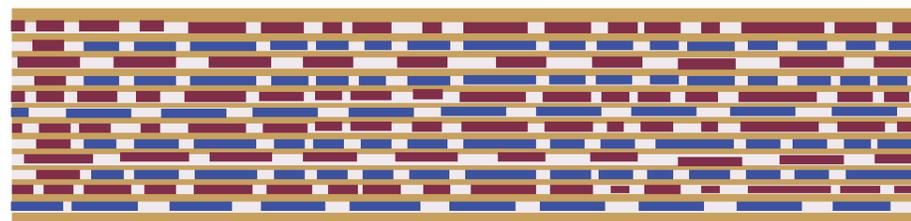
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



G062



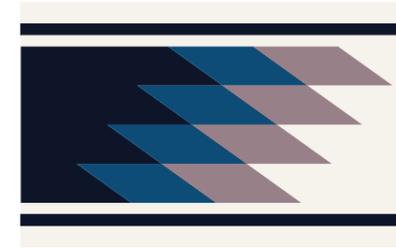
G071



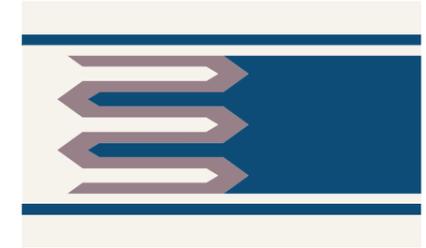
G061

San Luis Potosí a color

SAN LUIS POTOSÍ



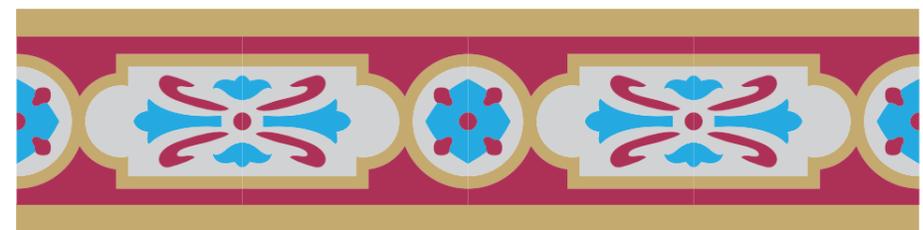
G085



G086



G072



F069

San Luis Potosí a color

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



F128



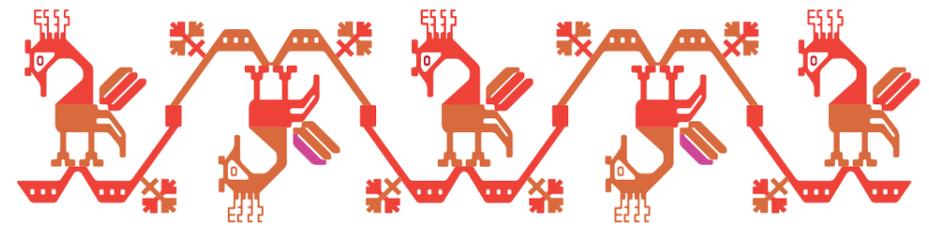
G074



F065

San Luis Potosí a color

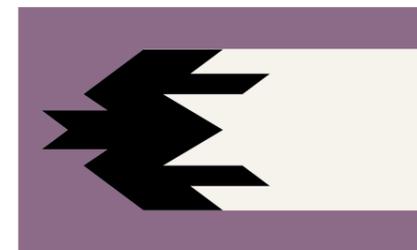
SAN LUIS POTOSÍ



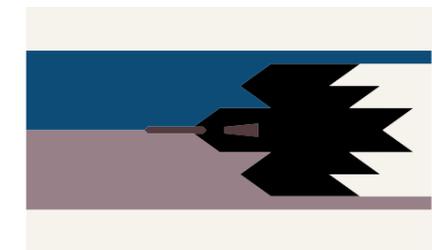
Z027



G075



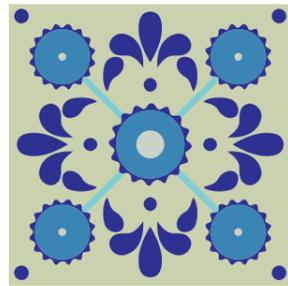
Z008



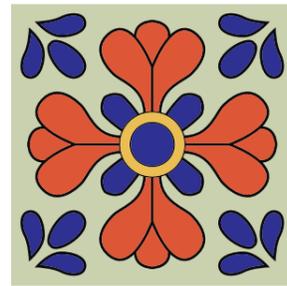
Z009

San Luis Potosí a color

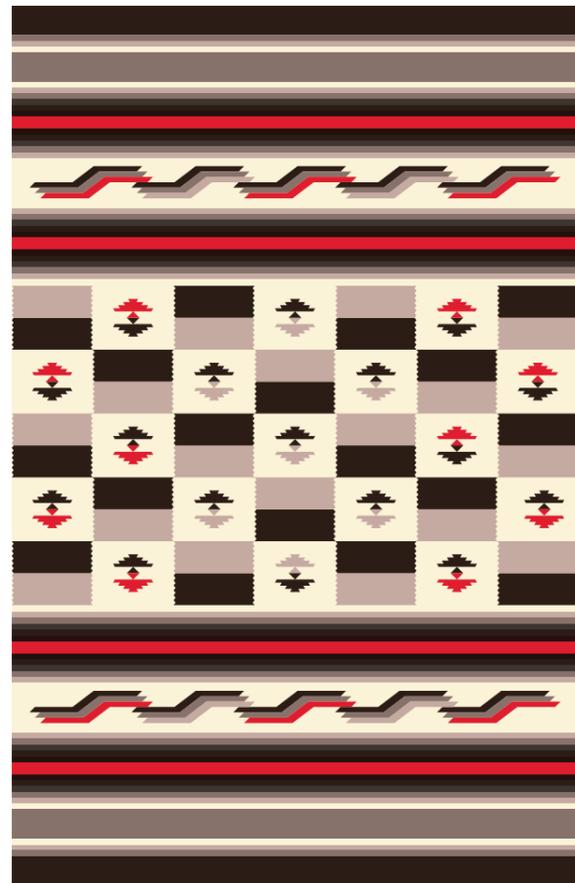
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



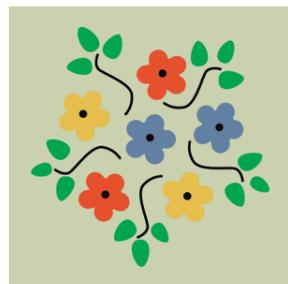
F073



F074



G076

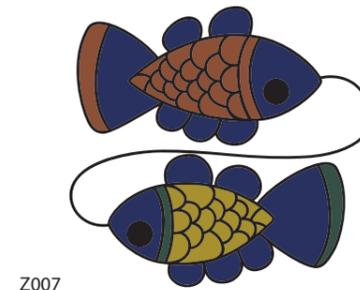


F075

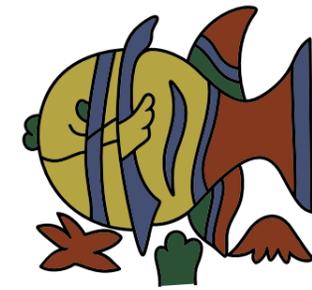


F076

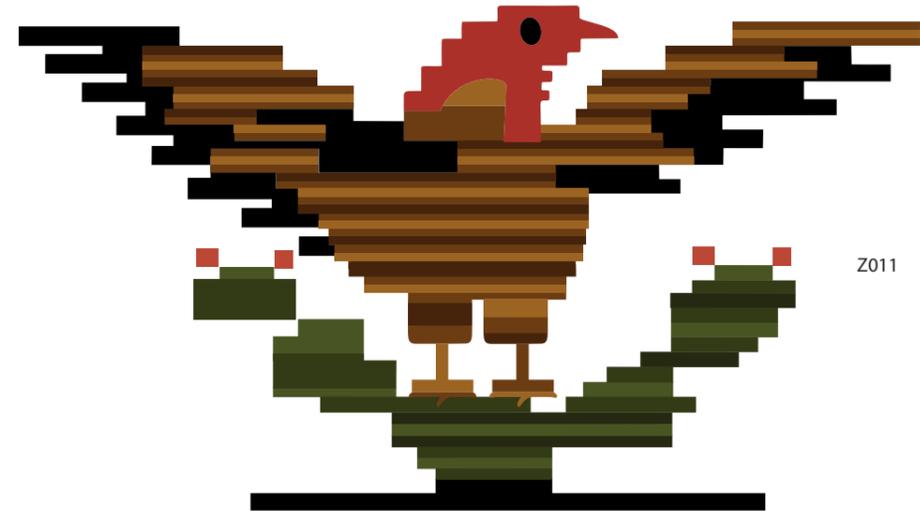
SAN LUIS POTOSÍ



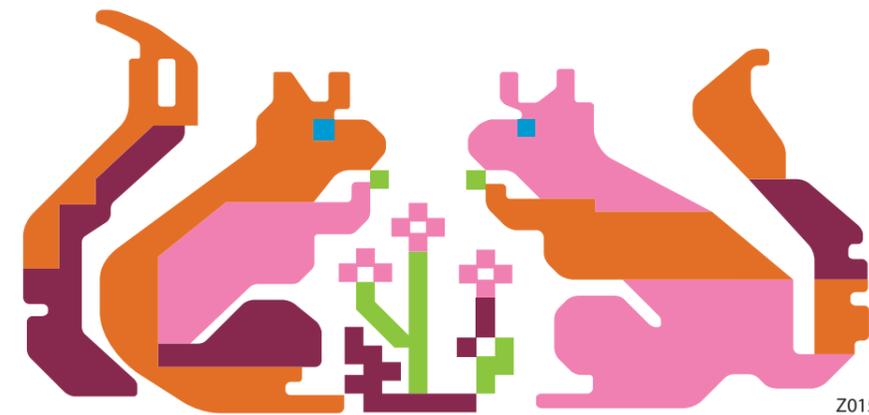
Z007



Z005



Z011



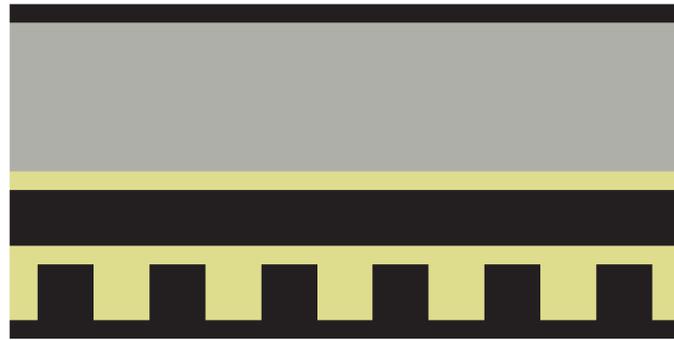
Z015

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

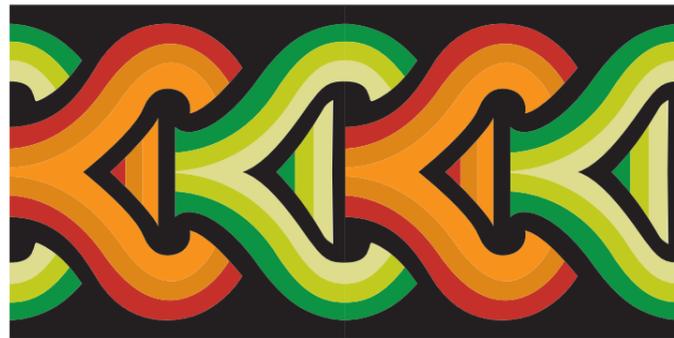
a color

San Luis Potosí

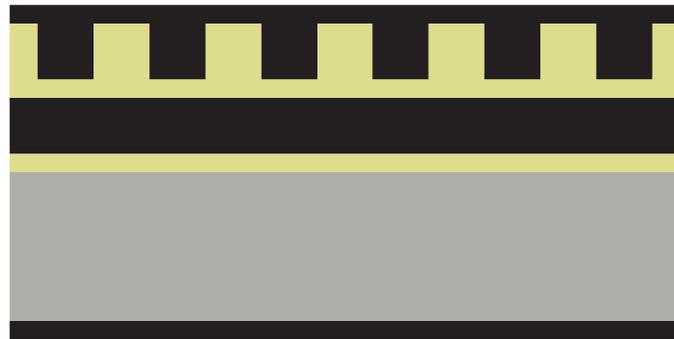
G038



G039



G038



G037

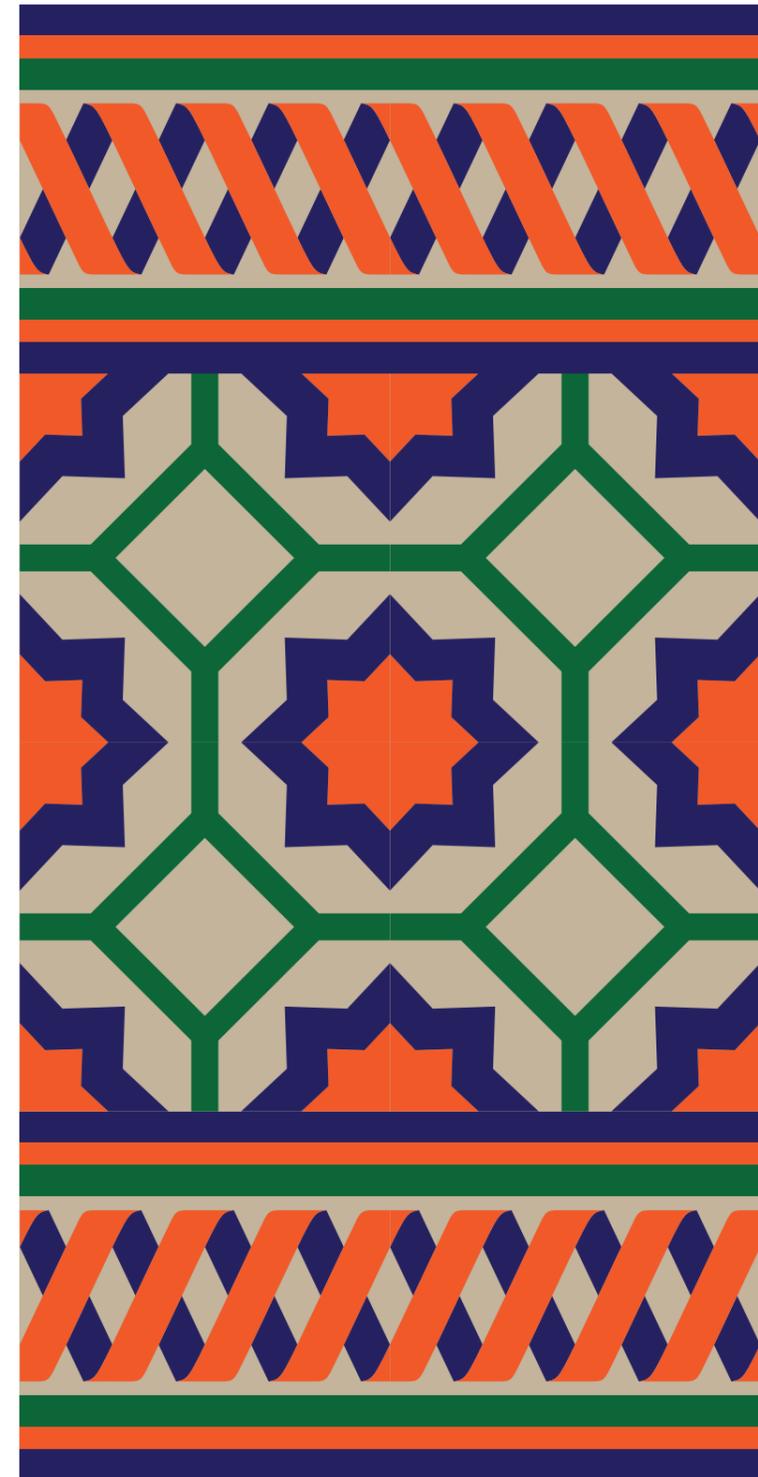


SAN LUIS POTOSÍ

San Luis Potosí

a color

G035



G036

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

San Luis Potosí
a color



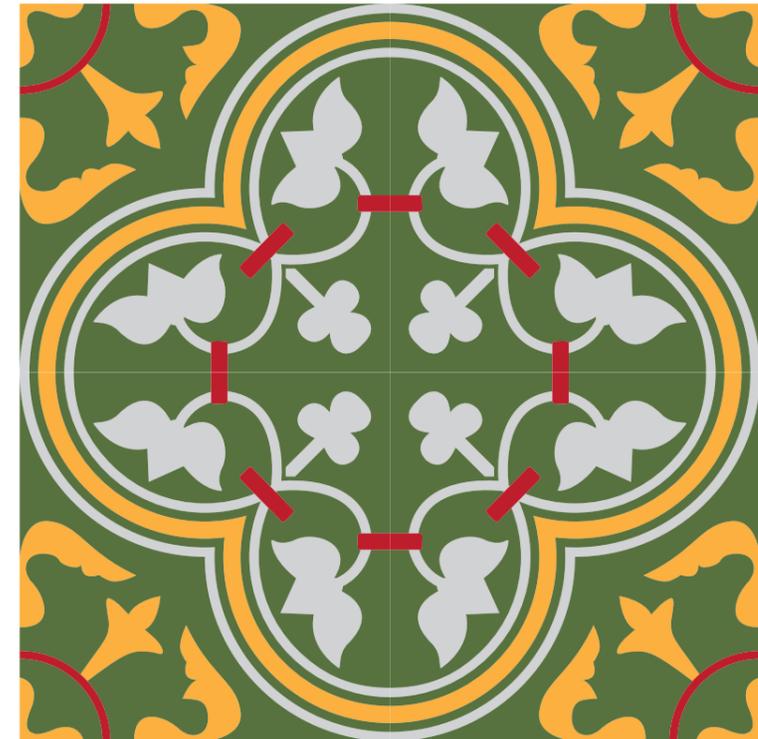
F061



F071

SAN LUIS POTOSÍ

San Luis Potosí
a color

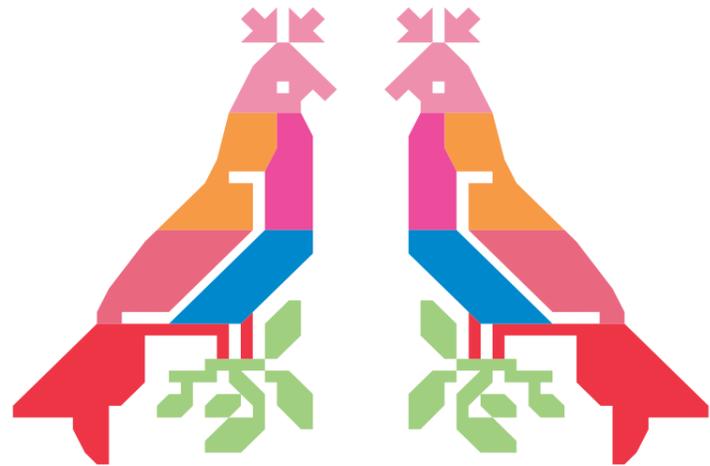


F060

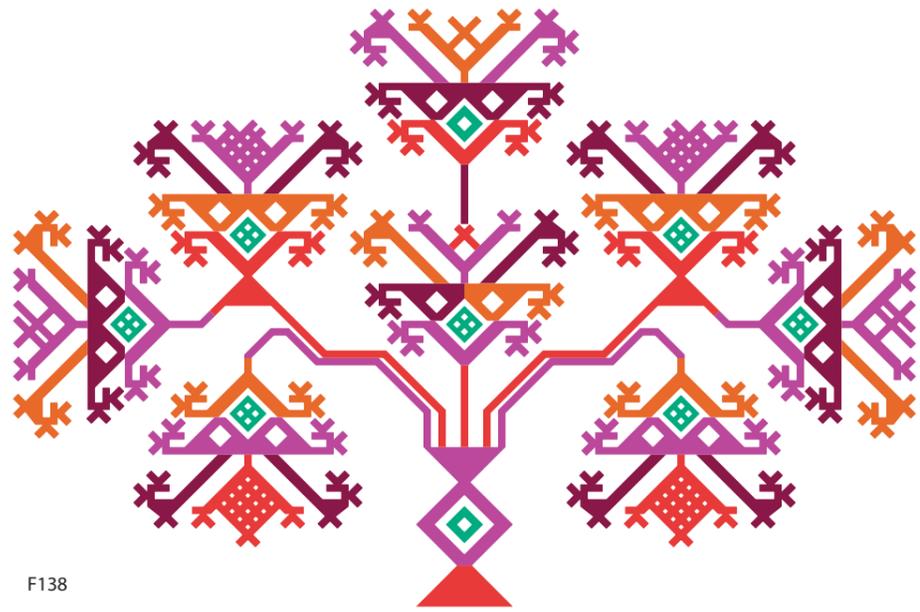


F068

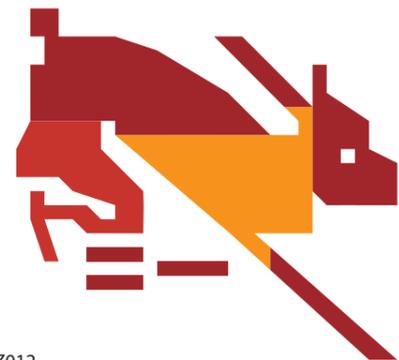
GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Z029



F138



Z012

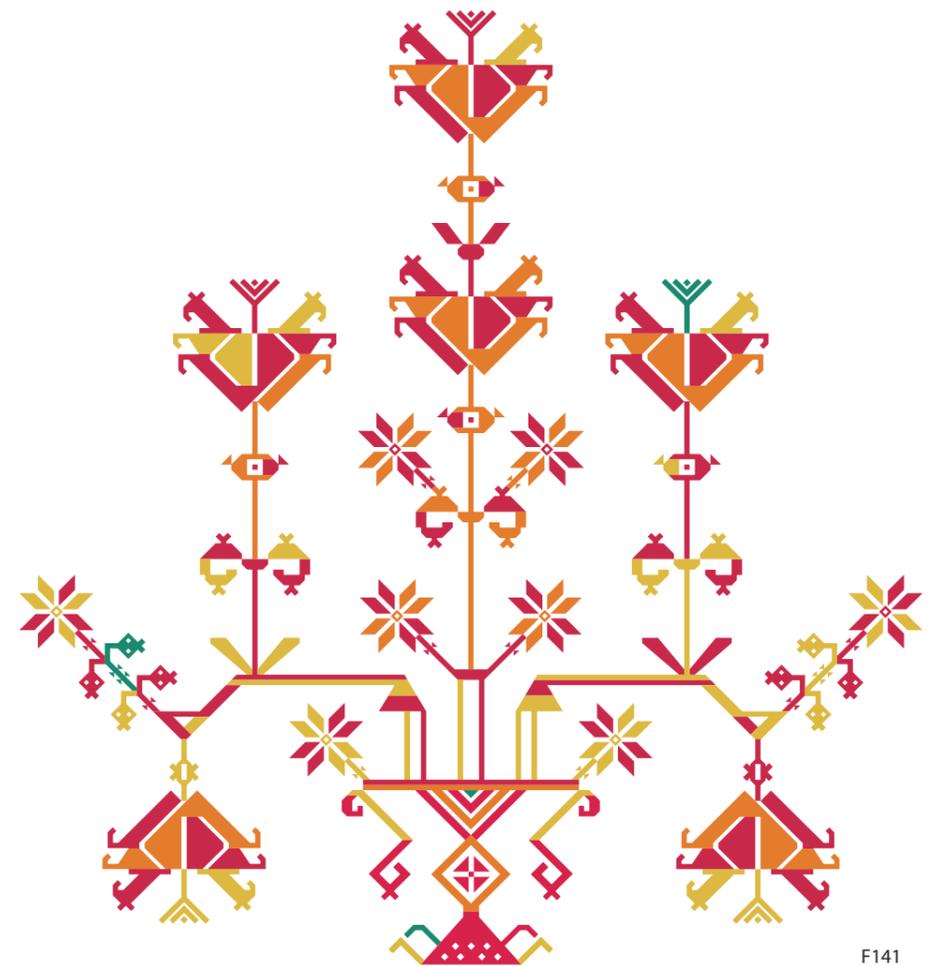


Z013

SAN LUIS POTOSÍ



Z017



F141

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

a color

San Luis Potosí



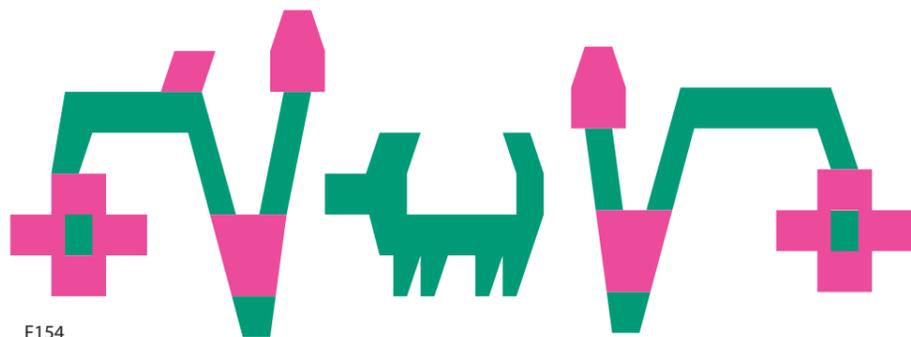
Z004



Z003



SMS014



F154

GLOSARIO ICONOGRÁFICO



SAN LUIS POTOSÍ

Contexto histórico, geográfico y cultural de San Luis Potosí

Olivia Graciela Fierro Hernández

Nuestro presente histórico es como un flujo alimentado por diversas corrientes que, próximas, distantes o remotas, integran y dan cuenta de la compleja realidad que es el México actual. Cada una de las grandes etapas de este devenir pervive en nosotros; por más lejanas que parezcan, no dejan de proyectarnos su sombra (López Austin, 2001: 15).

El estado de San Luis Potosí se encuentra ubicado al centro de la República Mexicana y comprende parte de la Altiplanicie central del norte y la región costera del Golfo de México; además, el trópico de cáncer atraviesa algunos municipios del norte del estado. San Luis Potosí tiene un área aproximada de 63,241 kilómetros cuadrados y colinda con nueve estados del país: al norte con Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas; al sur con Guanajuato, Querétaro, e Hidalgo; al este con Veracruz; y al oeste con Jalisco y Zacatecas (Juárez, 1992: 99).

San Luis Potosí se asienta en la porción sur de Aridoamérica llamada Gran Chichimeca (Monroy, 2010: 14), región propuesta por Kirchhoff en 1943 cuando formuló la clásica división del territorio mexicano en dos grandes regiones culturales según sus características de cultivadores superiores, inferiores o cazadores-recolectores, las cuales fueron conocidas como Mesoamérica y Aridoamérica² (Kirchhoff, 1960: 3). De forma imprecisa y muchas veces despectiva, esta última área designa el espacio habitado por indios a

² Llamada "The Greater Southwest" o "La Norteamérica árida" (Kirchhoff, 1960: 3).

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

quienes comúnmente se les piensa como nómadas, "bárbaros", "atrasados" e "incivilizados" en oposición a los pobladores sedentarios de Mesoamérica (Kirchhoff, 1948: 80).³

Los primeros pobladores que llegaron al territorio que hoy en día ocupa el estado de San Luis Potosí fueron indios otomíes y posteriormente los chichimecas,⁴ quienes traían por principal caudillo a Xolott; "estos indios eran de condición altiva, guerrera y feroz y refractaria a domesticarse" (Muro, 1910: 1). A los indios chichimecas se les conocía según la parcialidad con los nombres de cuachichiles o guachichiles, negritos, pames, jonaces, alaquines, aguilaes, mames, tulas, zacatecos, gamotes, guascamás, copuces, guamares, mascorros, macolias y coyotes (Cabrera Ipiña, 1969: 22; Moctezuma *et al*, 2003: 6; y Viramontes, 2000: 38-39). Por su parte, en la región oriental del estado se asentaron los Cuextecos o Huastecos, llamados así por su caudillo Cuextécatl (Juárez, 1992: 7).

El terreno que ocupa el estado de San Luis Potosí no tenía nombre hasta antes de la Conquista, a excepción del valle donde se asienta la capital del estado que era conocido como Tangamanga (Muro, 1910: 1; Almazán, 1972:1 y Juárez, 1992:7). No se sabe cuántos años estarían establecidos los indios antes de la conquista (Muro, 1910: 2) pero entre 1548 y 1589 sucedió la guerra de sometimiento de los chichimecas a la corona española. A esta guerra que duró más de cuarenta años se le conoce como "Guerra Chichimeca" y significa la ruptura definitiva del modelo de vida de los pueblos chichimecas (Monroy, 2010: 19-24). Durante este tiempo ocurrió también la evangelización de los chichimecas con ayuda de 400 familias de indios tlaxcaltecas cristianizados que fueron traídos al valle para colaborar con la colonización y la consolidación de la paz en el territorio (*Ibidem*, 26-27).

En 1570 los conquistadores avanzaron hasta el lugar donde se asienta la ciudad de San Luis Potosí y descubrieron el mineral de lo que más tarde se llamó Cerro de San Pedro (Muro, 1910: 2), descubrimiento que dotó de gran importancia a la población y derivó en la fundación del puesto de San Luis el 3 de noviembre de 1592 (Monroy, 2019: 28-29 y Montejano y Aguiñaga, 2006: 10-11), en manos del capitán Miguel Caldera a cuyo cargo estaba la pacificación de los indios chichimecas; Juan de Oñate, alcalde mayor de las minas del Potosí; el capitán Gabriel Ortiz Fuenmayor; y el franciscano fray Diego de la Magdalena (Cabrera, 1969: 31).

Desde entonces a esta ciudad se le han dado varios nombres; Pueblo de San Luis, Pueblo de San Luis de Mexquitic, Real de San Luis, Real de San Luis Minas del Potosí, San Luis de la Paz y finalmente San Luis Potosí (Almazán, 1972: 1). El título de ciudad fue concedido al pueblo de San Luis Minas del Potosí el 30 de mayo de 1656 por el virrey duque de Albuquerque y el 17 de agosto de 1658 fue confirmado por el rey Felipe IV (Montejano y Aguiñaga, 2006: 11). Se dice que el nombre de San Luis se eligió en honor al virrey Luis de Velasco, agregándole después el "Minas del Potosí" por la bonanza de San Pedro (Muro, 1969: 31) que emulaba las minas de Potosí en Bolivia.⁵ Durante la fundación las armas que se le dieron a la ciudad fueron un cerro (el de San Pedro) en un campo azul y oro, con dos barros de plata y dos barras de oro, y sobre la cima del cerro la imagen de San Luis Rey de Francia (Montejano y Aguiñaga, 2006: 11).

Todo el siglo XVIII fue próspero, la intendencia de San Luis Minas del Potosí se convirtió en capital del norte de la Nueva España y su jurisdicción abarcaba las provincias que hoy en día comprenden los estados de Tamaulipas, Coahuila, Nuevo León, llegando hasta Texas y Louisiana (*Ídem*). Posteriormente, con el imperio de Iturbide se crearon los

³ Sin embargo, en los últimos años han surgido varias investigaciones y debates académicos para revalorar y reconstruir la visión que se tenía de las culturas norteñas del país.

⁴ Según Gonzalo de las Casas la palabra "chichimeca" viene del náhuatl y se compone de los vocablos "chichi" que significa perro y "mecatl" que quiere decir cuerda o soga, por lo que quiere decir "perro que trae la soga arrastrando" (en Chemin, 1984:32). En otro sentido, Juan de Torquemada menciona que "chichimecatl" significa chupador o mamar, pues proviene de "chichiliztli" o mamar. Según este fraile, dicha acepción se debe a que "estas gentes en sus principios, se comían las carnes de los animales que mataban crudas, y les chupaban la sangre a la manera del que mama" (*Ídem*).

⁵ Según Cabrera Ipiña, el término "potosí" viene del quechua "poc-tosi" que significa "cerro que truena", palabra inca que los españoles adoptaron como sinónimo de riqueza minera (1969: 31).

SAN LUIS POTOSÍ

estados libres y soberanos que dividieron el territorio en partidos. Con el centralismo de Santa Anna la estructura política se modificó y se crearon los departamentos que se dividían en Prefecturas. En el gobierno juarista se volvió a la idea de los estados libres y distritos que agrupaban municipalidades. Es finalmente en el año de 1917 cuando se consolida la Jurisdicción Política Municipal que considera al municipio libre como una entidad política nacional (Cabrera Ipiña, 1969: 107). Desde entonces, en el estado de San Luis Potosí han aumentado las municipalidades que se decretan autónomas (Juárez, 1992: 20) desembocando en la división actual del territorio en 58 municipios.

San Luis Potosí se localiza aproximadamente entre las siguientes coordenadas geográficas: 24° 33' norte, 21° 10' sur, de latitud norte; y 98° 21' este, 102° 15' oeste, de longitud al oeste de Greenwich (Almazán, 1972: 5 y Montejano y Aguiñaga, 2006: 8). Por sus características físicas, Cabrera Ipiña describe el territorio del estado como una "ancha y enorme escalera" (1969: 1) que se levanta de oriente a poniente "desde la planicie cálida y boscosa del Golfo de México hasta la fresca y calva cumbre del altiplano" (*Ídem*). Este espacio comprende distintas sierras, cuencas y valles que van delimitando cada escalón del territorio, el cual presenta contrastantes alturas que pueden oscilar entre los 100 y 2000 msnm.

Los dos principales ejes montañosos que cruzan el estado son la Sierra de San Luis (formada por las derivaciones de la Sierra Gorda que va de Guanajuato hasta Nuevo León y que toma distintos nombres según su curso; por ejemplo, uno de ellos es Sierra de San Miguelito) y la Sierra Madre Oriental y sus estribaciones. El estado también cuenta con gran número de valles, llanuras y "planos" o planicies, por ejemplo; valle de San Francisco (que se ubica al sur del estado y se comparte con Guanajuato), valle del Salado, valle de Tangamanga, entre otros (Juárez, 1992: 101-104).

La mayor concentración de ríos que cruzan San Luis Potosí se encuentran ubicados al oriente del estado (río Valles, río Tapaón, Tamuín, Pánuco, etcétera); y unos cuantos al centro del territorio (río Verde, río Santa María), sin embargo, las concentraciones de agua desaparecen rumbo al norte del estado por lo que esta región es considerada desierta (*Ibidem*, 105-108).

Como es de suponerse, al presentar tan contrastantes formas geográficas y diversas altitudes, los climas del estado son igualmente variados y pueden fluctuar entre cálido tropical, pasando por templado subhúmedo, hasta llegar a semiárido y árido. Por tales características, San Luis Potosí está dividido en cuatro regiones o zonas: Altiplano,⁶ Centro,⁷ Media⁸ y Huasteca,⁹ las cuales son aprovechadas turísticamente para atraer visitantes al estado.

De acuerdo con el censo del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) del año 2010, la población total de San Luis Potosí asciende a los 2'785,718 habitantes, quienes expresan un amplio mosaico de manifestaciones culturales y artísticas distribuidas a lo largo y ancho del territorio. Por ejemplo, la zona Huasteca se reconoce por la presencia

⁶ El Altiplano potosino cuenta con 15 municipios. Su vegetación es de matorrales desérticos en los que predominan las cactáceas, los bosques de yuca y la lechuguilla, el clima es seco con escasas lluvias, por lo que es una región considerada "desierto".

⁷ En la zona Centro de San Luis Potosí se ubica la capital del estado y se conforma por 11 municipios, aquí el clima es seco templado con lluvias en verano. En algunas partes de esta región hay pozos de aguas termales que actualmente se han convertido en balnearios y son considerados atractivos turísticos.

⁸ La zona Media alberga a 12 municipios, el clima dominante es el seco estepario y templado lluvioso, su flora se compone de pinos, sauces, pirules, huizaches, mezquites, etcétera. Esta zona se sitúa entre la Sierra Madre Oriental y la Sierra de Álvarez. En esta región se encuentra la laguna conocida como Media Luna perteneciente al municipio de Rioverde.

⁹ La Huasteca potosina se caracteriza por tener un clima húmedo caluroso con lluvias constantes, así como una abundante vegetación. La Huasteca se compone de 20 municipios y en algunos de ellos pueden encontrarse pozas y cascadas que se han habilitado como sitios turísticos.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

de zonas arqueológicas (Tamtok y Tamohi ubicados en el municipio de Tamuín) y en la actualidad alberga a más del 90% de la población indígena del estado¹⁰ correspondiente a los grupos étnicos nahuas¹¹ y teenek,¹² poblaciones mayormente reconocidas por la confección de huipiles o quechquémetl bordados y por su participación en coloridas y suntuosas fiestas rituales (Carnaval, Xantolo, etcétera).

Por su parte, la zona Media presenta varias manifestaciones culturales sobresalientes. En esta región se asienta “la pamería”¹³ (Chemin, 1984), población que en la actualidad se caracteriza principalmente por sus trabajos en tejido de palma, alfarería, tejido en gancho, deshilado, confección de máscaras y caballos de danza en madera de patol (también conocida según el sitio como colorín, zompantle o pemuche).

La zona Centro alberga a la capital del estado, la cual se caracteriza por el uso de cantera de la Sierra de San Miguelito (Montejano y Aguiñaga, 2006: 16) en la arquitectura monumental –eclesiástica y civil– de la época colonial. El centro histórico también es reconocido por sus peculiares mosaicos en los pisos de templos y edificios y el detallado trabajo de herrería en ventanas, barrotes y puertas. En la zona Centro de San Luis Potosí también se encuentra el municipio de Santa María del Río, el cual es reconocido principalmente por la manufactura de rebozos de seda y cajas taraceadas.

Por otro lado, en la capital del estado también habitan y conviven otros grupos indígenas que no son originarios de San Luis Potosí, por ejemplo; las recientes oleadas de migraciones de purépechas de Michoacán y de nahuas de Veracruz; así como los grupos de mixtecos y triquis, oriundos del estado de Oaxaca, que llegaron a la ciudad desde hace más de cuatro décadas y en la actualidad ya son reconocidos por el Ayuntamiento y el Gobierno del estado como legítimos pobladores de San Luis Potosí y cuentan con asentamientos propios en una colonia de la periferia de la ciudad.

Finalmente, la zona Altiplano se caracteriza por la confección de cobijas, “jorongos” (sarapes) y sudaderos o “suaderos” (cobijas que se colocan en el lomo del caballo para protegerlo y apoyar la silla de montar) de lana; por sus extensas tierras desérticas; el trabajo minero; las haciendas de origen virreinal (Adame, 2010: 8); la elaboración de mezcal; y la confección de variados artículos con fibras naturales (especialmente con lechuguilla). Asimismo, en el Altiplano potosino también se asientan algunas familias wixaritari o huicholas, principalmente en el municipio de Real de Catorce en donde se ubica el Cerro del Quemado que es considerado uno de sus sitios sagrados.

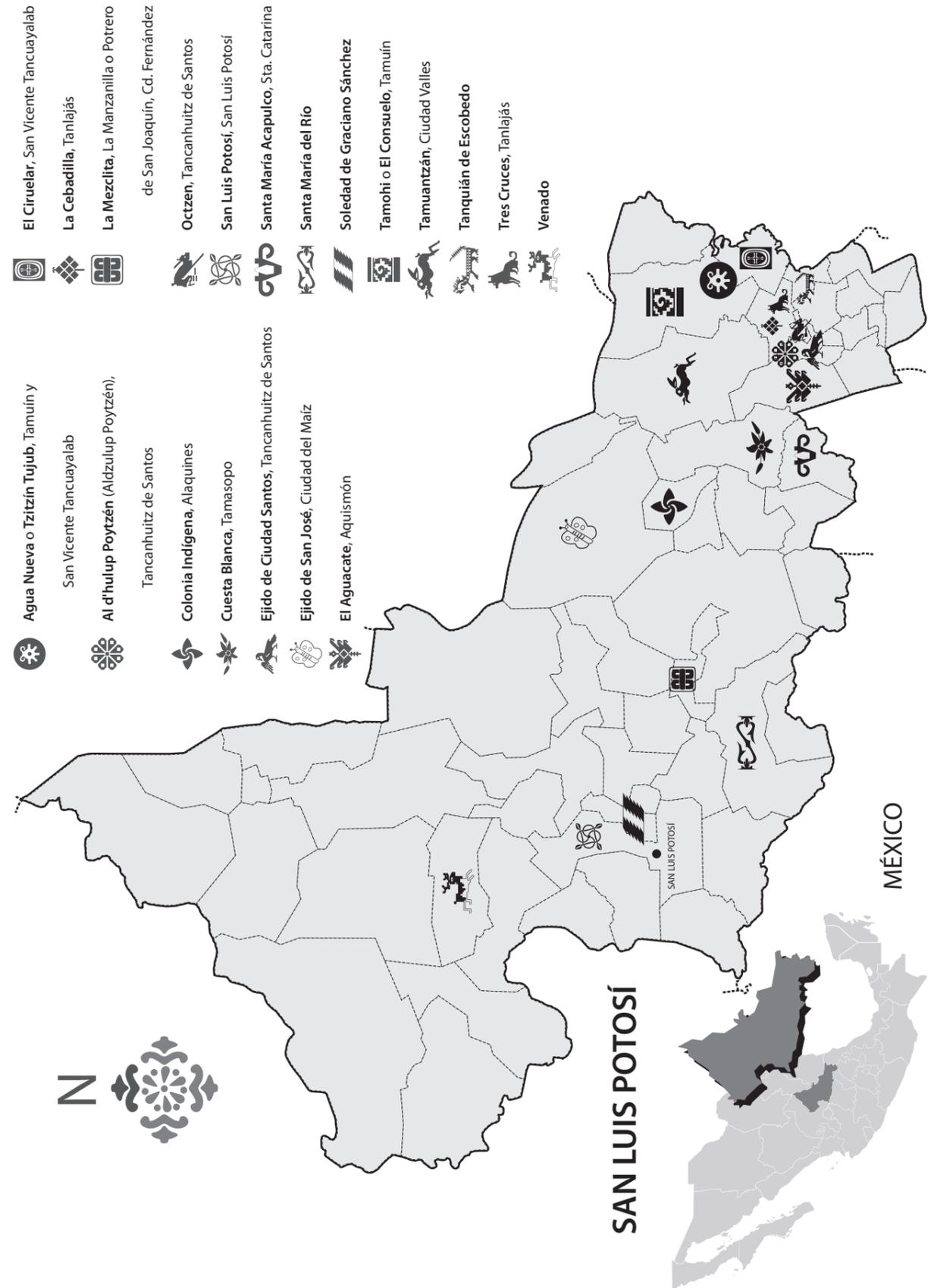
Después de este breve recorrido a través de algunos datos históricos, geográficos y culturales del estado de San Luis Potosí, se reitera que la diversidad y riqueza es digna de exaltarse; pues es mediante la integración de este mosaico y la pluralidad de personas, pensamientos, voluntades, prácticas, formas, colores, olores, sabores y sonidos, que el estado de San Luis Potosí se erige y cobra vida.

10 Los grupos indígenas representan aproximadamente el 10.23% de la población total de San Luis Potosí, la cual se distribuye principalmente en dos regiones geográficas del estado: la Huasteca y la zona Media.

11 Los nahuas representan el 61.5 % de la población indígena y la mayoría viven en el sur de la huasteca.

12 Los teenek o huastecos conforman el 34.7 % de la población y también habitan en la zona huasteca principalmente al centro y al norte de la región. La lengua teenek es la única lengua mayence que se encuentra geográficamente separada del resto de esta familia lingüística.

13 Los pames son el 3.4% de la población indígena del estado.



Bibliografía

- Adame, Homero (2010). *Haciendas del Altiplano, historia(s) y leyendas. 100 años de esplendor*, México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- Almazán Cadena, Antonio (1972). *Síntesis Geográfica del Estado de San Luis Potosí*, México: Ediciones del Ateneo Nacional de Investigaciones Geográficas.
- Cabrera Ipiña, Octaviano (1969). *San Luis Potosí*, San Luis Potosí: s/e
- Chemin Bässler, Heidi (1984). *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*, México: INI.
- INEGI, (2010). *Conteo de Población y Vivienda. Principales resultados por localidad 2010*, San Luis Potosí: ITER.
- Juárez, Rueda. Delfino (1992). *Compendio orográfico, histórico y monográfico. Con datos socio-económicos del Estado de San Luis Potosí*, México: Colección El Municipio.
- Kirchhoff, Paul (1948). "Civilizing the Chichimecs: A Chapter in the Culture History of Ancient Mexico", en *Latin American Studies V. Some Educational and Anthropological Aspects of Latin America*, Austin: The University of Texas Press, pp. 80 – 85.
- _____ (1960) [1943]. "Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales" en *Suplemento de la revista Tlatoani Núm. 3*, México: ENAH.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (2001). [1996]. *El pasado indígena*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México.
- Moctezuma Ortega, Alberto Isaac; Heidi Chemin Bässler, Luz Carregha Lamadrid, et al (2003). *Alaquines... un rincón en la cañada*, México: Cruz Roja Mexicana, Guillén Editores.
- Monroy Castillo, María Isabel (2010). *Historia mínima del municipio de San Luis Potosí*, México: Dirección de Cultura Municipal, Ayuntamiento de SLP 2009-2012.
- Montejano y Aguiñaga, Rafael. (2006). *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, México: Fundación Rafael Montejano y Aguiñaga.
- Muro, Manuel (1910). *Historia de San Luis Potosí. Tomo I*, México: Sociedad Potosina de Estudios Históricos, Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- Viramontes Anzures, Carlos (2000). *De chichimecas, pames y jonaces. Los recolectores-cazadores del semidesierto de Querétaro*, México: INAH, Conaculta.

Prehispánico

Sitios arqueológicos de la zona media potosina

Claudia Walz Caviezel

El sitio arqueológico de la Mezclita, también conocido como La Manzanilla o Potrero de San Joaquín (ubicado en el actual municipio de Ciudad Fernández), tenía relaciones comerciales con los totonacos, lo cual está demostrado porque este sitio era productor de almagre; producto que era comerciado con la zona totonaca del Tajín y sus alrededores. Por su parte, los totonacos enviaban objetos rituales denominados yugos como forma de intercambio.

Se sabe de este comercio ya que en el sitio arqueológico de la Mezclita y algunos otros sitios de la zona media de San Luis Potosí (conocido como las culturas del Rioverde) se han detectado fragmentos de yugos y yugos completos; excavaciones de la región que dan cuenta de la relación entre estos dos grupos étnicos.

En La Mezclita se observa que estos yugos eran cubiertos de tintura de almagre que los pintaba de rojo. Todavía no se sabe la función de estos objetos aunque algunos arqueólogos interpretan que eran parte la representación del juego de pelota. Asimismo, se han encontrado escasos entierros en Mesoamérica en donde la cabeza del difunto se colocaba dentro de la herradura que forma el yugo.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Geométricos



Clave G001 (pág. 22)
Época 400 a 900 d.C.
Lugar Sitio arqueológico La Mezclita, La Manzanilla o Potrero de San Joaquín, municipio de Ciudad Fernández.
Soporte Yugo
Significado Posiblemente un glifo indicando fecha o población. Se encontró en una estructura que formaba parte de la ofrenda de una osamenta de un posible entierro de un personaje importante de este asentamiento prehispánico.
Descripción Dos óvalos paralelos y atados por la parte central.
Pueblo indígena Pieza totonaca encontrada en un sitio arqueológico de la zona media potosina, lo cual se explica posiblemente por nexos comerciales.



Clave G002 (pág. 21)
Época Posclásico (800 a 1500 d.C.)
Lugar Sitio arqueológico Agua Nueva o Tzitzin Tujub, municipios de Tamuín y San Vicente Tancuayalab.
Soporte Malacate de arcilla
Significado El significado de la palabra malacate es "caña para torcer".
Descripción Huso; objeto que sirve para hilar fibras, dependiendo de su tamaño, era la fibra para hilar, en este caso posiblemente era un contrapeso para hilar algodón.
 Su forma general es cónica, su base es plana y presenta un orificio central. Su decoración es geométrica y se realiza antes de la cocción de la pieza. Se encuentra trabajada en la parte superior del malacate.
Pueblo indígena Huasteco



Clave G003 (pág. 22)
Época Posclásico (800 a 1500 d.C.)
Lugar Sitio arqueológico El Ciruelar, municipio de San Vicente Tancuayalab
Soporte Olla de arcilla, tipo cerámico negro sobre blanco; cerámica típica del Posclásico.
Descripción Rectángulo con dos óvalos; en el óvalo interior se forman cuatro campos definidos por una línea horizontal y una vertical, dentro de los campos se encuentran medios óvalos rellenos.
Pueblo indígena Huasteco

Signos, marcas y señales



Clave SMS001 (pág. 27)
Época Posclásico (800 a 1500 d.C.)
Lugar Sitio arqueológico Agua Nueva o Tzitzin Tujub, municipios de Tamuín y San Vicente Tancuayalab.
Soporte Malacate de arcilla
Descripción Su forma general es cónica, su base es plana y presenta un orificio central. Decorado en la parte inferior con la representación de una mariposa pintada con chapapote, el cual es un material característico de la región huasteca.
Pueblo indígena Huasteco



Clave SMS002 (pág. 28)
Época 400 a 900 d.C.
Lugar Sitio arqueológico La Mezclita, La Manzanilla o Potrero de San Joaquín, municipio de Ciudad Fernández.
Soporte Yugo
Significado Cabeza humana que emerge de las fauces de un felino del cual solamente se pueden distinguir la nariz, los ojos, las patas con garras. A un lado de ambas garras se observa un glifo con dos medios óvalos atados por una banda. A ambos extremos se encuentra la cara de un personaje con penacho y orejeras.
Descripción Los yugos tienen la forma de un objeto curvo a manera de herradura; presenta relieves labrados en la parte lateral y superior. La parte inferior es lisa.
Pueblo indígena Pieza totonaca localizada en sitio arqueológico de la zona media potosina, lo cual se explica posiblemente por nexos comerciales.

SAN LUIS POTOSÍ



Clave SMS003 (pág. 26)
Lugar Municipio de Tanquián de Escobedo.
Soporte Plato de barro policromo decorado a manera de códice que nos recuerda motivos de la cultura Mixteco-Puebla combinados con motivos de la cultura huasteca.
Significado Plato funerario con un personaje central de un guerrero. Posiblemente son representaciones de deidades. Se cree que este plato en particular está dedicado al culto solar y se trató de una ofrenda funeraria de un guerrero muerto en combate. El número 4 juega un papel primordial como signo y símbolo del sol.¹⁴
Descripción Los motivos del plato están distribuidos en dos bandas principales, cuatro secundarias y en un círculo que ocupa el centro del plato; en la primera banda de afuera hacia adentro hay cuatro cabezas de águila, dos cuchillos, cuatro posibles adornos de algodón y cuatro motivos no identificados. Siguen dos bandas paralelas que son más angostas que la anterior, la primera de ellas es blanca cortada por líneas verticales formando pequeños rectángulos con un motivo como plumas al centro de cada una de ellas. La banda siguiente es de color azul y está decorada con líneas delgadas paralelas. La próxima banda está compuesta por representaciones de rayos solares y huesos enmarcando adornos de papel o algodón. Todos estos motivos se repiten cuatro veces alternadamente. El motivo central que se encuentra dentro de un círculo es la cabeza de un personaje ataviado con un tocado de plumas de águila, lleva una orejera rematada con un adorno de color blanco, lleva nariguera de la cual pende al frente de la boca una placa, la frente está ceñida por unas bandas angostas y un hueso se encuentra por debajo de la mandíbula del personaje.
Pueblo indígena Huastecos (nexos con la cultura Mixteco-Puebla).

¹⁴ Ochoa Salas, Lorenzo (1970). "Una representación solar en un plato de la huasteca" en Boletín 42 del INAH, diciembre 1970, México: INAH, p. 3-8

Zoomorfos

Época Posclásico (800 a 1500 d.C.)

Lugar Sitio arqueológico Agua Nueva o Tzitzin Tujub, municipios de Tamuín y San Vicente Tancuayalab.

Soporte Malacate de arcilla

Descripción Su forma general es cónica, su base es plana y presenta un orificio central.

Pueblo indígena Huasteco



Clave Z001 (pág. 31)

Descripción Figura zoomorfa, posiblemente se trata de un anfibio pintado con chapopote.



Clave Z002 (pág. 32)

Descripción Su decoración es una representación zoomorfa aunque no se reconoce de qué animal se trata. La figura del animal no está rellena y se encuentra únicamente delineada con pintura de chapopote.

Tamohi, el Posclásico en la huasteca potosina

José Maurilio Perea Salas

El sitio arqueológico "Tamohi" también se conoce como El Consuelo, nombre del rancho donde se localiza el área de monumentos arqueológicos, el cual se encuentra al sureste de la ciudad de Tamuín, San Luis Potosí. Este sitio abarca aproximadamente 211 hectáreas dentro de la cual se localizan 4 plazas cívico-religiosas o ceremoniales (Conjuntos A, B, C y D), áreas residenciales, habitacionales y de cultivo.

La parte explorada y abierta al público (Conj. A), nos muestra los elementos característicos de la arquitectura cívico-religiosa de la Época Posclásica Tardía (1200-1500 d.C.), se trata de una gran plataforma de 135 metros de largo por 80 metros de ancho, a la cual se accede por una gran escalinata y en la parte superior se aprecia una plaza ceremonial con su estructura principal y estructuras cabezales, dejando hacia el oriente sin construcciones para recibir al sol.

Una de las manifestaciones culturales más importantes de Tamohi es el altar policromado localizado al centro de la plaza ceremonial, se trata de un basamento piramidal de un cuerpo, dirigido hacia el Oriente con una escalinata simulada y con una banqueta al frente y dos Conos Truncados, donde mediante una serie de cuadretes se representan unos personajes ricamente ataviados, con elementos propios de Quetzalcóatl, como gorro cónico, orejeras en forma de trueno, narigueras, Xicalcolihqui, Ehecaicalacoxcatl (Caracol Marino cortado y pulido en honor de Ehecatl, dios del viento).

En Tamohi también destaca una escultura encontrada en 1917 a la cual se conoce como "El Adolescente Huasteco", considerada como una obra maestra del arte prehispánico, donde se muestra un joven, totalmente desnudo, con gran parte del cuerpo esgrafiado con elementos relacionados con la agricultura, los cuatro puntos cardinales, etcétera, al parecer se trata de una representación del Dios Quetzalcóatl joven.

La información se basó en el texto de Diana Zaragoza.¹⁵

¹⁵ Zaragoza Ocaña, Diana (2003). *Tamohi: su pintura mural*, Serie: Museo de la Cultura Huasteca, México: Gobierno del Estado de Tamaulipas, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Gobierno Municipal, Conaculta/INAH.

Signos, marcas y señales

Época Posclásico tardío (1200 a 1400 d.C.)

Lugar Sitio arqueológico de Tamohi, municipio de Tamuín.

Soporte Pintura sobre estuco enlucido, técnica al temple, ubicada en el mural del altar principal de la plaza ceremonial del conjunto A.

Pueblo indígena Huasteco



Clave SMS004 (pág. 28)

Significado Greca escalonada que circunda la parte superior del segundo cono truncado del altar, sobre la procesión de 12 personajes ricamente ataviados.
Descripción Diseños geométricos pintados en rojo sobre blanco (puede ser cinabrio aunque aún no se comprueba).



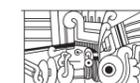
Clave SMS005 (pág. 28)

Significado Representación de Quetzalcóatl.
Descripción Personaje en el que sobresale gorro cónico, orejeras, virgula del habla, penacho de plumas muy elaborado, bastón de mando, maxtlat. Este personaje se encuentra en el cuadro de la primera banqueta lado norte del altar principal de la plaza ceremonial del conjunto A.



Clave SMS006 (pág. 26)

Significado Representación de Mictlantecuhtli, como amo y señor del inframundo.
Descripción Personaje ricamente ataviado en el que sobresale la representación de una calavera y una ave estilizada. Este personaje se encuentra en el cuadro 21 del altar principal de la plaza ceremonial del conjunto A.



Clave SMS007 (pág. 25)

Significado Personaje relacionado con sacerdotes.
Descripción Personaje ricamente ataviado con un gran tocado, grandes orejeras, sosteniendo algunos artículos de tipo ceremonial.



Clave SMS008 (pág. 27)

Significado Personaje posiblemente relacionado con guerreros (ya que era un pueblo conquistador).
Descripción Personaje ricamente ataviado, al que se aprecia pintura facial, es a uno de los pocos que se le ve el cabello, también se aprecian sus orejeras y parece ser que tiene un escudo en la mano.



Clave SMS009 (pág. 25)

Significado Personaje posiblemente relacionado con guerreros (ya que era un pueblo conquistador).
Descripción Personaje ricamente ataviado que tiene en la mano su bastón de mando, en el tocado se aprecia un ave muy estilizada y en la otra mano tiene una cabeza humana, posiblemente de un cautivo.

Siglo XVIII

Geometrías del arte El primer cuadro de San Luis Potosí: conformación y aspecto

Emilio Borjas Rubín de Celis

*...Y por tres veces
ruge el vapor en nuestro inmenso valle donde
se asientan montes de oro y plata que
fundidos, cual río caudaloso,
van a caer en milagrosos tajos
urentes y brillantes,
para ir a fecundar la tierra toda
con la irrupción de su potente riego.
¡Un lustro! Y de la tierra
surge el granito convertido en templos,
palacios y talleres.*

M.J. Othón, *Oda*

El primer cuadro de la ciudad de San Luis Potosí goza de las características de otros pueblos mineros del centro-norte de México: el empleo de la cantera, calles estrechas y los vestigios de las haciendas de beneficio; sin embargo posee la marcada diferencia de haberse desarrollado en un valle y no entre los cerros proveedores del mineral, factor que le permitió una traza rectilínea y llana, contrastante con la sinuosa y accidentada de ciudades como Guanajuato y Zacatecas. La razón fue simple: la escasez de agua para consumo humano y beneficio del mineral en el yacimiento proveedor: Cerro de San Pedro; por lo que se buscó emplazamiento en San Luis, entonces una pequeña villa a escasos veintidós kilómetros al suroeste de las abundantes vetas (Velázquez, p. 515).

Rodeado por el sur, el oeste y el noreste de cerros de caliza, la cantera se convirtió en la materia principal para la construcción en el emplazamiento. Esta roca ha servido, de acuerdo a su coloración y dureza, como material de cimentación y de elevación de muros, así como de revestimiento de pisos y edificaciones desde la época virreinal, sobre todo en estadios constructivos que podríamos calificar como definitivos en lo que se refiere a ubicación

y tamaño de los inmuebles. Desde un estilo sencillo de reminiscencia renacentista a inicios del siglo XVII, hasta el rectilíneo modernismo, predominante desde la mitad del siglo XX, pasando por la grandilocuencia del barroco, la sobriedad del neoclásico, y la conciliación del ecléctico porfiriano,¹⁶ las tendencias arquitectónicas han tomado forma en San Luis Potosí en la cantera de sus cerros. Esto por supuesto, mediante la intervención de arquitectos, maestros y artesanos, que hasta nuestros días deciden trabajar con este material por ideal; así como por la preferencia de una población acostumbrada a ver ese característico horizonte rosado y azul en la ciudad.

Pero no sólo las tendencias arquitectónicas tomaron forma en la cantera potosina, sino también las ensoñaciones. El templo de Nuestra Señora del Carmen es quizá el ejemplo más consistente de la materialización de un proyecto excepcional y quimérico, propio del fervor religioso en perfecto contubernio con el espíritu barroco. Goza este monumento en sus portadas exteriores e interiores, de un labrado realizado con sabiduría, como ha señalado el historiador Alfonso Martínez Rosales (1985, p. 203), en el que ha quedado expresado en su totalidad, el ideario carmelitano mediante las manos indígenas que con cincel y martillo lograron modelar la piedra como si se tratara de arcilla húmeda. Flores, frutos, hortalizas, animales, ángeles, patriarcas y profetas, emergieron de la piedra para representar ante el espectador, ante quien posa su mirada en el escenario del Carmen, la historia de la orden desde su prefiguración hasta su reforma.

No obstante la ineluctable presencia del templo del Carmen, que junto a la capilla de Nuestra Señora de Loreto, la torre del templo de San Agustín y la Caja Real, otorga un barroquismo a la ciudad, debemos decir que el aspecto actual del primer cuadro no es en realidad virreinal, sino que depende en mayor medida del porfiriato. Este periodo (1877-1911) que abriera las puertas a la inversión extranjera, así como a procesos industriales que modificaron sensiblemente el país, traería consigo un crecimiento singular de la capital potosina. Las concesiones otorgadas por el gobierno al capital foráneo, permitieron el crecimiento de la red ferroviaria, la cual entró en funciones en San Luis en 1888. Este medio facilitó la comunicación no sólo con la capital del país, sino también con el puerto de Tampico y con Estados Unidos, importantes puntos de acceso de las nuevas ideas constructivas, que derivadas

¹⁶ El ecléctico arquitectónico puede definirse de acuerdo con Leonardo Benevolo (2005, p. 118) como la reunión en las edificaciones de diferentes estilos: neogótico, neoclásico, románico, bizantino, árabe, ante la imposibilidad de dominio de uno sólo hacia la mitad del siglo XIX hasta ya entrado el siglo XX.

de la industrialización europea abatían costos y otorgaban audacia a las construcciones mediante el uso de elementos prefabricados como columnas y viguetas de acero y hierro, así como cubiertas de zinc, haciendo posible una relación entre medios técnicos y expresivos (Benevolo, p. 131).¹⁷

La introducción de estas innovaciones encontraría suelo fértil en San Luis, ya que los gobernadores afectos al general Porfirio Díaz y a su programa inspirado en el progreso, facilitaron su asimilación al ser promotores del embellecimiento de la ciudad mediante, por ejemplo, decretos que eximían del pago de impuestos a quienes realizaran nuevas construcciones o emprendieran una remodelación; lo que hizo posible un auge constructivo sin parangón en la ciudad.

El oficio de la cantería en San Luis Potosí, demostraría dentro de este apogeo porfiriano, su capacidad para acoplarse a las tendencias constructivas. Algunos maestros canteros, contrario a la tradición, saldrían mercedadamente del anonimato en que por lo general trabajaban los practicantes del oficio. Destacaron grandes maestros en este momento, los cuales no se limitaron al trabajo de la rosada piedra, sino también a la dirección de obra; entre ellos están Florentino Rico y Mónico Gámez, maestros de obra a quienes se deben trabajos como los de los palacios Monumental, Mercantil y de Cristal, el edificio La Exposición, así como el de otras residencias particulares del momento. Su audacia y colaboración con ingenieros como Octaviano Cabrera Ipiña, así como con el arquitecto canadiense Henri Guindon, quien viniera de Canadá contratado por la familia Meade para realizar sus proyectos constructivos, los profesionalizaría más allá de cualquier estudio académico.

Motivos geométricos y florales dispuestos en almohadillados, en portales, balcones y en general adornando las fachadas, serían adosados esta vez, en su mayoría, a los muros de edificaciones de orden civil realizados con los nuevos parámetros de modernidad, otorgando majestad y monumentalidad a las construcciones de fines del siglo XIX y principios del XX.

Durante el mismo porfiriato llegaron a México los innovadores mosaicos hidráulicos,¹⁸ realizados en moldes con compartimentos que de acuerdo a su diseño separan los pigmentos empleados. Estos

¹⁷ Las exposiciones universales como las célebres de Londres en 1851 o la de París en 1900, fueron un escaparate para el alarde de las innovaciones constructivas que dependían en este momento más de la ingeniería que de la arquitectura misma. Las estructuras de acero se volverían populares en este momento por las ventajas que otorgaban a la edificación: ligereza, espacialidad al interior y resistencia.

¹⁸ Los mosaicos hidráulicos fueron presentados como novedad en la Exposición Universal de París en 1867, sin embargo, la técnica ya era empleada en Italia con anterioridad

tienen como principal propiedad el no requerir de cocción sino de fraguado, de ahí su nombre. En la ciudad de San Luis Potosí, la familia Stevens, originaria de Alemania, fundó en 1900 una de las primeras fábricas del país de este novedoso artículo funcional y altamente decorativo. Casas, templos y edificios públicos de la ciudad pronto mostrarían este tipo de pisos, ya fuera con fin de remplazo, de remodelación o actualización. En la actualidad, muchos de estos pisos aún lucen con menor o mayor grado de conservación, según su uso y mantenimiento, en una gran cantidad de interiores.

Ricamente decorados en su mayoría, estos mosaicos presentan motivos florales o geométricos que de su reunión de dos, cuatro o cinco piezas, consiguen el efecto visual perseguido por sus creadores, el cual suele ser agradable y armónico. Los de motivos geométricos, que con sus tonalidades obtienen un efecto de perspectiva, recuerdan el trabajo de M. C. Escher y su inspiración en estructuras matemáticas repetitivas de inspiración mudéjar, las cuales se entrelazan en el suelo creando un atractivo e ilusorio campo óptico mediante la sucesión de mosaicos que en su conjunto conforman la ilusión y el divertimento que por la cotidianidad suele perder su poder, pero que ahí está esperando la mirada aún inocente de quien al mirar hacia abajo se topa con ellos, distrayéndose en un templo o entreteniéndose mientras espera en un salón de un edificio público.

En lo que respecta a la herrería, San Luis Potosí también goza de un interesante y variado muestrario. Ya fuera realizada mediante forja o vaciada en moldes de arena, es numeroso y digno de admiración en la capital potosina este tipo de trabajos. Nuevamente nos encontramos con que en su mayoría pertenecen al periodo porfiriano pues el empleo de este elemento decorativo-funcional, por lo menos en el caso de los más vistosos, corrió de la mano del de la arquitectura del periodo, época en que la moda francesa del hierro vaciado invadiera todo el país. Patronos florales, orgánicos y geométricos, de menor o mayor complejidad, fueron creaciones de herreros cuyo nombre no conocemos o bien piezas incluidas en catálogos que ofrecían las casas fundidoras a efecto de que el comprador aderezara y protegiera a la vez, pórticos, balcones, escaleras y ventanas.

El trabajo en madera y metal como aplicaciones de la arquitectura también muestra un diseño interesante y digno de mención. Puertas de madera talladas, aldabas de bronce o hierro, chapetones decorativos, nos muestran un esmero por hacer agradable el aspecto de la ciudad, lo que beneficia visual y anímicamente a propios y extraños que se pasean por las calles del centro potosino.

Bibliografía

- Benevolo, Leonardo (2005). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez Rosales, Alfonso (1985). *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*. México: El Colegio de México/ Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Othón, Manuel José (1974) *Poesía completa*. Recopilación prólogo y notas de Joaquín A. Peñalosa. México: Editorial Jus.
- Rico Ríos, Rodolfo (2006). *Florentino Rico Quintana, construcciones y obras de cantera. Siglos XIX y XX*. México: H. Ayuntamiento de San Luis Potosí.
- Velázquez, Primo Feliciano (1982). *Historia de San Luis Potosí. De los tiempos nebulosos a la fundación del pueblo de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado/Academia de Historia Potosina.

Fitomorfos

Época Primera mitad del siglo XVIII
Lugar Templo del Carmen



Clave F001 (pág. 45)
Soporte Intradós del arco de la puerta principal del templo en la portada principal.
Significado La puerta principal representa la entrada al jardín de las delicias, de ahí que de manera visible, en el arco de entrada, figuren siete flores, cuyo número es por demás simbólico por ser la perfección asimilable a Cristo (Martínez, 1985, p. 210).
Descripción Flor



Clave F002 (pág. 36)
Soporte Basamento de portada principal.
Significado Los motivos vegetales y florales de la portada del Carmen son representaciones de la abundancia propia del lugar de recreo.¹⁹



Clave F003 (pág. 37)
Soporte Jamba izquierda del arco de acceso de la portada principal.
Significado Representación de la abundancia.
Descripción Lacería vegetal

¹⁹ Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un mundo pequeño*, 1985.



Clave F004 (pág. 44)
Soporte Basamento de pilastra en cantera labrada de la portada principal.
Significado Medallón con lirios que hacen alusión a la abundancia.



Clave F005 (pág. 35)
Soporte Peana en segundo cuerpo de la portada principal.
Descripción Peana semicircular tallada en cantera y decorada con motivos vegetales.



Clave F006 (pág. 36)
Soporte Plinto de pilastra portada principal.
Significado La concha invertida ubicada al centro simboliza la gracia santificante obtenida por el hombre tras la venida de Cristo (Martínez, 1985, p. 204).



Clave F007 (pág. 37)
Soporte Arco que conforma la puerta principal del templo en la portada principal.
Descripción Elemento floral, el cual conforma el tallo de la imagen.



Clave F008 (pág. 43)
Soporte Plinto de pilastra, portada principal.
Significado Representación de abundancia.
Descripción Motivos geométricos, vegetales y florales.



Clave F009 (pág. 40)
Soporte Basamento de la portada principal.
Significado El rostro puede ser la representación de un oráculo del periodo clásico con vegetación florecida emanando de su boca. Con este quizá se quería simbolizar lo gentil como base sobre lo que descansa lo divino. (Martínez, 1985, p. 204)
Descripción Motivos vegetales con rostro en la parte superior.



Clave F010 (pág. 36)
Soporte Fuste de pilastras, portada principal.
Significado Representación de higos, uvas, granadas y chile, entre otros, nos habla nuevamente de abundancia, así como de ecumenismo de la fe cristiana
Descripción Estolas pendientes que emanan de mascarón con motivos vegetales y frutales.



Clave F011 (pág. 37)
Soporte Primer cuerpo de la portada principal del templo.
Significado Representación del maíz, granadas, higos y chiles, entre otros, nos habla posiblemente por ser frutos con infinidad de semillas y granos del cristianismo predicado de manera ecuménica. Sin duda también hace alusión a la abundancia.

Época Hacia 1758-1764
Lugar Templo del Carmen
Soporte Segundo cuerpo de portada josefina



Clave F012 (pág. 42)
Significado La exuberancia de los detalles que constituyen una especie de fondo, tanto en la portada principal como en la josefina pueden interpretarse como la riqueza de la vida cristiana, así como su estado de permanente florescencia. El ángel por su parte, porta en el cesto los instrumentos propios de la carpintería, oficio de San José.
Descripción Representación de flores, vegetación y ángel con cesto de instrumentos.



Clave F013 (pág. 46)
Significado Las caras representadas muestran gestualidad propia de estar hablando, lo que puede interpretarse como alabanzas al patriarca a quien se dedica la portada.
Descripción Representación de conchas, vegetación y caras.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave F014 (pág. 35)
Significado La cabeza felina hace alusión al león, símbolo de la estirpe de Judá, a la que pertenece José y su hijo Jesús. Posiblemente la vegetación deba ser interpretada como volutas de alabanza.
Descripción Cabeza felina de cuya boca emana vegetación.



Clave F015 (pág. 38)
Soporte Parte baja de pilastra estípite en segundo cuerpo de portada josefina.
Significado Motivos vegetales.



Clave F016 (pág. 39)
Soporte Plinto de pilastra de la portada josefina.
Significado La cabeza felina ubicada en el basamento de la portada dedicada a San José, hace alusión al león, símbolo de la estirpe del padre de Jesús: la de Judá (Martínez, 1985, p. 229).



Clave F017 (pág. 45)
Época Hacia 1758-1764
Lugar Templo del Carmen
Soporte Arco que conforma el acceso de la portada josefina
Significado Este ángel junto con otros seis colocados en el arco de acceso al templo, simbolizan la perfección de José de Nazaret, así como los siete años de abundancia y los siete de escasez revelados por José, hijo de Jacob, al faraón (Martínez, 1985, p. 229). Es importante tener en cuenta que José, esposo de María, es prefigurado por José "El Soñador", de ahí que el simbolismo de ambos patriarcas conviva en esta portada.



Clave F018 (pág. 38)
Soporte Tímpano del frontón del primer cuerpo de la portada josefina.
Significado Motivos vegetales y ángel.



Clave F019 (pág. 38)
Soporte Basamento de la portada *Matris Dei et Carmelitarum* y de los Siete Príncipes (en interior), cantera y argamasa pintada.
Significado Escudo de la Orden de los Carmelitas Descalzos muestra en el centro el Monte Carmelo, lugar de origen de la orden, en cuya cima, proyectada hacia el cielo, reposa la cruz de Jesucristo.
 La estrella de seis picos que aparece en el centro generalmente se muestra plateada, representa a los miembros de la orden en su camino hacia la cima, las dos que aparecen flotantes sobre las laderas, generalmente doradas, representan a los miembros que han terminado ya su peregrinar, su camino ascendente por la montaña santa.
 La corona sobre todos los elementos descritos representa el Reino de Dios, Soberano del Carmelo.
Descripción Escudo de los Carmelitas sobre elementos vegetales.

Época Fines del siglo XVII, principios del siglo XVIII
Lugar Capilla de Nuestra Señora de Loreto



Clave F020 (pág. 44)
Soporte Pilastra salomónica en cantera en la fachada de la capilla.
Descripción Motivos fitomorfos.



Clave F021 (pág. 42)
Soporte Portal en cantera.
Descripción Motivos fitomorfos con ave.



Clave F022 (pág. 41)
Soporte Portal en cantera.
Descripción Ave sobre arbusto floral.

Siglo XIX

Fitomorfos



Clave F023 (pág. 51)
Lugar Casa particular.
Soporte Marco de acceso, puerta principal, madera tallada.
Significado Motivos florales.



Clave F024 (pág. 53)
Lugar Casa en Jardín Guerrero.
Soporte Hoja de puerta en madera
Descripción Espiral con motivo floral y aparente grano.



Clave F025 (pág. 55)
Lugar Casa particular.
Soporte Puerta de madera tallada
Significado Hojas y flores.



Clave F026 (pág. 54)
Lugar Casa particular
Soporte Puerta de madera tallada
Significado Composición de flores y hojas.



Clave F027 (pág. 54)
Lugar Casa particular
Soporte Detalle en puerta de madera labrada.
Descripción Hojas de acanto desenrolladas.

SAN LUIS POTOSÍ



Clave F028 (pág. 49)
Lugar Casa particular.
Soporte Detalle en puerta de madera labrada.
Significado Hojas y lirios.



Clave F029 (pág. 55)
Lugar Casa particular
Soporte Puerta, madera labrada
Descripción Entrelazado floral con estilo *Art nouveau*.



Clave F030 (pág. 52)
Época 1893
Lugar Edificio Solana.
Soporte Puerta, madera labrada
Descripción Medallón decorativo con motivos florales estilo Victoriano.



Clave F031 (pág. 51)
Época 1897
Lugar Casa Muriedas.
Soporte Marco de entrada. Parte superior.
Descripción Motivos fitomorfos.



Clave F032 (pág. 50)
Época 1897
Lugar Casa Muriedas.
Soporte Marco de entrada. Parte superior.
Descripción Motivos fitomorfos.



Clave F033 (pág. 49)
Lugar Casa particular.
Soporte Reja, hierro.
Significado Motivos florales y líneas orgánicas onduladas.



Clave F034 (pág. 51)
Lugar Casa particular.
Soporte Barandal, hierro.
Significado Motivos florales y líneas orgánicas onduladas que se van entrelazando.



Clave F035 (pág. 50)
Lugar Edificio en la calle de Madero.
Soporte Barandal de hierro.
Significado Líneas orgánicas formando ondas, hacen alusión a motivos fitomorfos. Al centro del barandal, una flor.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave F036 (pág. 53)
Lugar Casa particular.
Soporte Protección de puerta, hierro.
Significado Motivos florales.



Clave F037 (pág. 50)
Lugar Casa particular.
Soporte Protección de puerta, hierro forjado.
Significado Probablemente lirios.



Clave F038 (pág. 50)
Lugar Casa particular.
Soporte Protección de puerta, hierro forjado.
Significado Composición que hace alusión a motivos fitomorfos, en las cuatro esquinas motivos florales.



Clave F039 (pág. 49)
Lugar Museo del Virreinato.
Soporte Arco de medio punto labrado en cantera.
Significado Entrelazado de lirios.



Clave F040 (pág. 54)
Lugar Casa particular.
Soporte Puerta de madera tallada
Significado Lirios, hojas y libélula.

Lugar Casa particular.
Soporte Puerta de madera tallada.



Clave F041 (pág. 51)



Clave F042 (pág. 51)



Clave F043 (pág. 55)



Clave F044 (pág. 58)
Lugar Edificio del Centro Histórico
Soporte Detalle de fachada, cantera labrada.



Clave F045 (pág. 58)
Lugar Casa particular.
Soporte Detalle de fachada, cantera labrada.
Significado Flor rodeada por hojas de vid.



Clave F046 (pág. 58)
Lugar Patio del Palacio Municipal.
Soporte Detalle de barandal, labrado en cantera.
Significado Flor.



Clave F047 (pág. 58)
Lugar Casa particular.
Soporte Fachada, marco de puerta labrado en cantera.
Significado Esperanza, fe, amor y suerte. Trébol de cuatro hojas.

SAN LUIS POTOSÍ



Clave G009 (pág. 64)
Lugar Museo de la Máscara.
Soporte Claraboya de hierro.
Significado Composición simétrica conformada por círculos y líneas orgánicas onduladas.



Clave G010 (pág. 63)
Lugar Casa particular.
Soporte Arco de puerta en hierro forjado.
Significado Motivos fitomorfos y líneas orgánicas.



Clave G011 (pág. 61)
Lugar Museo de las Tradiciones Potosinas.
Soporte Barandilla de hierro forjado.
Significado Motivos fitomorfos conformados por líneas orgánicas y onduladas.



Clave G012 (pág. 64)
Lugar Templo de San Agustín.
Soporte Reja de protección de hierro, claraboya.
Significado Líneas orgánicas entrelazadas.



Clave G013 (pág. 61)
Lugar Palacio Monumental.
Soporte Puerta, hierro forjado.
Significado En el centro un medallón con la inscripción FJM (Federico José Meade), iniciales del antiguo dueño del edificio. De la parte inferior del medallón, una flor central de la cual se desprenden los extremos de un listón que da la apariencia de estar en movimiento.



Clave G014 (pág. 61)
Lugar Museo de las Tradiciones Potosinas.
Soporte Barandilla, hierro forjado
Significado Líneas orgánicas onduladas y rectas que se entrelazan y forman una retícula.



Clave G015 (pág. 61)
Lugar Edificio del Centro Histórico.
Soporte Barandilla, hierro forjado.
Significado Composición simétrica con líneas orgánicas y onduladas que se entrelazan.

Geométricos

Lugar Casa particular.
Soporte Protección de ventana de hierro.



Clave G004 (pág. 62)



Clave G005 (pág. 64)



Clave G006 (pág. 64)

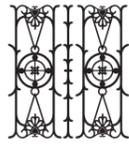


Clave G007 (pág. 63)
Lugar Palacio monumental
Soporte Detalle de puerta, hierro forjado.



Clave G008 (pág. 63)
Lugar Palacio monumental
Soporte Puerta, hierro forjado
Significado Al centro de la figura posiblemente un ramo de flores, también se puede interpretar como un abanico.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave G016 (pág. 62)
Lugar Casa de la Virreina, Plaza de Armas.
Soporte Barandal, hierro vaciado.
Significado Composición de líneas que simulan una enredadera. En la parte superior e inferior una cenefa de escudos rodeados por líneas curvas y onduladas.



Clave G017 (pág. 63)
Lugar Casa particular.
Soporte Barandal, hierro forjado.
Significado Líneas onduladas que se repiten horizontalmente.



Clave G018 (pág. 62)
Lugar Hotel Progreso.
Soporte Barandilla, madera labrada.
Significado Figuras geométricas caladas.



Clave G019 (pág. 63)
Lugar Museo Nacional de la Máscara.
Soporte Balcón, cantera labrada.



Clave G020 (pág. 62)
Lugar Museo Nacional de la Máscara.
Soporte Balcón, cantera labrada.
Significado Entrelazado de figuras geométricas.



Clave G021 (pág. 64)
Lugar Antiguo Edificio Solana.
Soporte Marco de acceso, cantera labrada.
Significado Entramado, en la parte inferior hojas de acanto.

Siglo XX

Fitomorfos



Clave F048 (pág. 75)
Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Detalle en muro, cantera labrada.
Significado Flor de lis. Dentro del cristianismo está asociada directamente a Jesucristo así como al paraíso. Es un símbolo de pureza y de la promesa de la inmortalidad y de la salvación (Chevalier, p. 651-652). Fuera del cristianismo habla de la prosperidad de la raza, de la dinastía, de ahí que la realeza retomara para sí el símbolo (*ibid*).



Clave F049 (pág. 73)
Época 1908
Lugar Casa Verástegui.
Soporte Remate en pilastra de cantera
Significado Hojas de acanto.



Clave F050 (pág. 73)
Época Principios del siglo XX.
Lugar Casa del señor Jorge Unna.
Soporte Frontón de ventana.
Descripción Frontón labrado en cantera con representación de concha y figuras fantásticas simétricas.



Clave F051 (pág. 74)
Época 1909
Lugar Palacio de Cristal.
Soporte Remate de pilar de la fachada sur.
Significado Hojas de acanto. El acanto es empleado desde la antigüedad clásica para representar el triunfo ante la adversidad. Se asocia a la labor de los héroes, de los difuntos y de los arquitectos también (Chevalier, p. 47). Posiblemente el arquitecto canadiense Henri Guindon, de quien es el proyecto del Palacio de Cristal, quiso manifestar de esta manera el triunfo sobre alguna adversidad constructiva.
Descripción Remate ornamental de pilar con hojas de acanto como decoración.

Época 1917
Lugar Edificio de la Sociedad Potosina La Lonja.
Descripción Motivos florales, concha y lingote.



Clave F052 (pág. 75)
Soporte Batiente de puerta exterior de madera tallada.



Clave F053 (pág. 75)
Soporte Batiente de ventana en madera.



Clave F054 (pág. 74)
Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Marco de acceso en cantera
Descripción Sucesión de patrón geométrico con motivos florales.



Clave F055 (pág. 73)
Época 1908
Lugar Casa Verástegui.
Soporte Trabe de madera tallada en puerta.
Descripción Especie de corchetes con motivo floral al centro.

SAN LUIS POTOSÍ



Clave F056 (pág. 74)
Época Principios del siglo XX.
Lugar Centro de Idiomas de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
Soporte Marco de ventana en cantera.
Descripción Flor que surge de elemento cruciforme.



Clave F057 (pág. 74)
Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Muro de cantera.
Significado Motivo fitomorfo labrado en cantera.



Clave F058 (pág. 75)
Lugar Iglesia de San Francisco.
Soporte Detalle en puerta, madera tallada.
Significado Motivo fitomorfo.

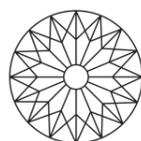
Geométricos



Clave G022 (pág. 113)
Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Barandal de hierro vaciado.
Descripción Figuras entrelazadas.



Clave G023 (pág. 112)
Época Fines del siglo XX.
Lugar Edificio en el Jardín Hidalgo.
Soporte Detalle de puerta de herrería.
Descripción Entrelazados orgánicos en la parte superior, orgánicos y geométricos en la parte inferior con monograma familiar.



Clave G024 (pág. 113)
Lugar Templo de San Juan de Dios.
Soporte Reja de protección con forma de ojo de buey.
Significado Estrella.



Clave G025 (pág. 111)
Época 1925
Lugar Antiguo Teatro O'Farril, actualmente es un banco.
Soporte Balcón labrado en cantera.
Significado Posiblemente hojas.



Clave G026 (pág. 111)
Lugar Casa particular.
Soporte Balcón labrado en cantera.
Significado Figuras geométricas.



Clave G027 (pág. 112)
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Marco de entrada en cantera.
Descripción Cadena decorativa de elementos geométricos.



Clave G028 (pág. 113)
Época Entre 1914-1917
Lugar Edificio La Exposición.
Soporte Detalle de cantera sobre muro.
Significado Posible confluencia de sogas labradas o de cornucopias. De ser cuerdas, es posible que se haya querido significar unidad. Si bien son cornucopias, no es difícil asociar el elemento al uso comercial para el que fue construido el edificio al que está adosado el elemento y al éxito que se desea en la actividad.
Descripción Simulación de elemento colgante, sogas o conjunto de cornucopias.



Clave G029 (pág. 112)
Lugar Edificio en andador Miguel Hidalgo.
Soporte Marco lateral de acceso en cantera.
Significado Lingote enlazado. Debido a que se trata de un edificio comercial, es posible que el lingote esté asociado como la cornucopia, a la abundancia de la actividad comercial.



Clave G030 (pág. 112)
Lugar Casa particular.
Soporte Puerta de madera, tallada.
Significado Figuras orgánicas y geométricas.



Clave G031 (pág. 113)
Lugar Edificio Caja Real.
Soporte Herraje de metal en puerta.



Clave G032 (pág. 111)
Lugar Casa particular.
Soporte Herraje de bronce en puerta.
Significado Motivos florales.

Los maestros del oficio

María Guadalupe Zárate Alfaro

Los últimos años del siglo XIX y primeros del XX en México, es decir durante el Porfiriato, se caracterizaron por la transformación y florecimiento de las principales ciudades del país, efecto al que no pudo sustraerse la capital potosina. Durante esos años se demolieron una gran cantidad de edificios, principalmente eclesiásticos, para dar paso a la formación de nuevas calles y a la edificación de nuevas construcciones, que junto con las antiguas, lograron integrarse para conformar el nuevo diseño urbano de la ciudad.

Por la ubicación geográfica del estado de San Luis Potosí, se instalaron en él importantes vías de ferrocarril que conectaron su capital con la del país y con el puerto de Tampico. Estas fueron determinantes para el desarrollo de la industria y del comercio por establecer contacto no sólo con otros estados del país, sino de manera directa con el extranjero y sus productos. El tramo férreo que conducía al puerto de Tampico propició el movimiento migratorio, permitiendo la llegada de inversionistas y ciudadanos de otras nacionalidades a la ciudad provenientes principalmente de países como Francia, Alemania, Italia y Estados Unidos, promoviendo el intercambio cultural y social.

Como resultado de este flujo migratorio, los miembros de las clases media y alta potosinas comenzaron a imitar ciertos estilos y costumbres, principalmente las que venían de Francia, ya que en ese tiempo todo lo que provenía de este país era sinónimo de buen gusto, clase y elegancia. Fue así que comenzaron a realizar viajes a Europa a fin de renovar su guardarropa o buscar accesorios para decorar su hogar.

Las residencias no pudieron mantenerse al margen, ya que éstas debían ser el reflejo del estatus y poder económico de sus habitantes, así que algunas fueron remodeladas para adaptarse a los nuevos cánones estéticos de aquellos días. A ello contribuyeron en gran medida arquitectos e ingenieros, nacionales y extranjeros, que dejaron su impronta. Entre ellos podemos mencionar a los arquitectos Henry Guindon y José Noriega, así

como los ingenieros Arnold Nillus, Joaquín Ibarra, Enrique Campos y Octaviano Cabrera.

Los palacios Monumental, Mercantil, Solana y Martí; los teatros de La Paz y O'Farril; la residencia de la familia Ipiña, fueron algunas de las obras más representativas que se realizaron en el centro histórico durante ese periodo.

Pero sin duda alguna, la obra de tan reconocidos constructores no habría sido completa sin los ricos detalles en cantera, herrería y carpintería elaborados por diestros artesanos que aún podemos admirar en las fachadas, pisos, puertas y ventanas.

El diseñador Jorge Unna Gerson nació en Hamburgo, Alemania y es considerado hoy como uno de los pioneros del diseño industrial en México. Llegó a la ciudad de San Luis Potosí por invitación del destacado pintor German Gedovius y años después fundó la fábrica Gran Empresa Industrial Jorge Unna y Cía., la cual llegó a tener gran reconocimiento nacional e internacional, siendo considerada como la fábrica de muebles más importante del país durante la época porfiriana. Gran cantidad del mobiliario de las residencias, clubes sociales y edificios fueron realizados en sus talleres. Algunos de los maestros que laboraron en la empresa fueron: Antonio Cervantes, Feliciano Hernández, Canuto del Castillo y los hermanos Teódulo y Francisco Sustaita, estos últimos se especializaban en la talla de madera y después de trabajar con el señor Unna se aventuraron a establecer su propio taller. El trabajo de Jorge Unna no sólo se limitó a la fabricación de mobiliario, pues ofrecía también servicios integrales de decoración, por lo que la fábrica contaba con departamentos de cerrajería, marmolería y vidriería. Sobre éste último podemos mencionar que los materiales eran importados directamente de París, el cual algunas veces no podía llegar con detalles específicos, como las iniciales de las familias o con motivos florales.²⁰

En cuanto a la herrería podemos mencionar el trabajo del señor Domingo Bueno, quien era propietario del establecimiento Cobretería Italiana. Se dice que se anunciaba presumiendo la calidad de su trabajo: "todos los artículos fabricados en mis talleres, compiten con los más bien acabados de los mejores extranjeros".²¹

Juan V. Torres fue otro maestro herrero que se dio a conocer por la elaboración de balcones, barandales, rejas y puertas. Entre sus trabajos más sobresalientes podemos mencionar las rejas del Palacio Monumental, en cuya parte central

²⁰ Jesús Victoriano Villa Rubio, *El Centro Histórico de la Ciudad de San Luis Potosí y la obra del ingeniero Octaviano Cabrera Hernández*, San Luis Potosí, S.L.P., Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998, p. 275.

²¹ *Ibidem*

superior observamos un medallón con las iniciales de su dueño, el señor Federico José Meade. El señor Torres se anunciaba diciendo: "La herrería de Torres compite con todas las del ramo en construcción y precio. Se construyen desde los más finos trabajos hasta los más corrientes".²²

Wilhem Heinrich Sarto Stevens, ciudadano de origen alemán, fundó en el año de 1900 la Fábrica Nacional de Mosaicos que actualmente conocemos con el nombre de Mosaicos Stevens. Esta fábrica está dedicada a la elaboración artesanal de mosaicos hidráulicos, cuya principal materia prima es el cemento. Son elaborados aún con herramientas que fueron traídas directamente de Alemania. Los inicios de esta fábrica no fueron fáciles, por tal motivo sus propietarios tuvieron que involucrarse en la elaboración de los mosaicos. El estilo de estos pisos es inconfundible y es un placer poder admirar la composición de sus formas y sus vivos colores en las iglesias, haciendas y residencias de la primera mitad del siglo XX.

Muchos otros artesanos fueron colaboradores anónimos que con la maestría de su oficio materializaron las ideas y satisficieron las exigencias y necesidades de sus clientes. Con su trabajo nos han dejado una herencia que nos transporta a otra época al caminar por las calles del Centro Histórico potosino. Vale la pena tomarnos el tiempo para observar y disfrutar de esos pequeños detalles que muchas veces se han vuelto invisibles por cotidianos.

Siglo XIX

Fitomorfos



Clave F059 (pág. 58)
Lugar Palacio Municipal.
Soporte Piso.
Significado Composición con lirios.



Clave F060 (págs. 56 y 157)
Lugar Palacio Municipal.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos florales y religiosos, como la cruz y la paloma.



Clave F061 (págs. 57 y 156)
Lugar Palacio Municipal.
Soporte Piso.
Significado Motivos florales con apariencia arabesca.

22 El Estandarte, 23 de noviembre de 1909

Siglo XX

Fitomorfos

Lugar Casa particular, Barrio de San Miguelito.
Soporte Mosaicos vidriados.
Significado Distintos tipos de flores.



Clave F062 (pág. 76)



Clave F063 (pág. 76)



Clave F064 (pág. 77)

Lugar Hotel Progreso.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos fitomorfos.



Clave F065 (págs. 77 y 150)



Clave F066 (pág. 77)



Clave F067 (pág. 77)



Clave F068 (págs. 80 y 157)



Clave F069 (págs. 76 y 149)
Lugar Iglesia de San Agustín.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos florales.



Clave F070 (pág. 77)
Lugar Centro Histórico.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos florales y geométricos.



Clave F071 (págs. 78 y 156)
Lugar Iglesia de San Francisco de Asís, Villa de Pozos.
Soporte Mosaico hidráulico.
Significado Composición de figuras orgánicas, algunas de ellas al unirse forman tréboles de cuatro hojas.



Clave F072 (pág. 79)
Lugar Iglesia de San Agustín.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos florales y religiosos, como la cruz y la paloma.

Lugar Calle de Galeana, San Luis Potosí.
Soporte Mosaicos vidriados, fachada.
Significado Flores de diferentes tipos.



Clave F073 (págs. 76 y 152)



Clave F074 (págs. 76 y 152)



Clave F075 (págs. 76 y 152)



Clave F076 (págs. 76 y 152)



Clave F077 (pág. 77)
Lugar Casa particular.
Soporte Mosaico en fachada.
Significado Motivo floral al centro de una figura geométrica compuesta.

Geométricos



Clave G033 (pág. 114)
Lugar Calle Álvaro Obregón.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Rombos y líneas de diferentes espesores.



Clave G034 (pág. 114)
Lugar Hotel Progreso.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Patrón geométrico. El color y la unión de varias figuras geométricas, cuadros y rombos en diferentes proporciones, produce un efecto óptico.

Lugar Iglesia de San Francisco de Asís, Villa de Pozos.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos arabescos a base de líneas rectas que entrelazadas forman figuras geométricas y estrellas.



Clave G035 (págs. 116 y 155)



Clave G036 (págs. 116 y 155)



Clave G037 (págs. 115 y 154)
Lugar Hotel Progreso.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Líneas onduladas entrelazadas.

Época Finales del siglo XIX y principios del siglo XX.
Lugar Palacio Municipal.
Soporte Piso



Clave G038 (págs. 115 y 154)



Clave G039 (págs. 115 y 154)



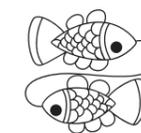
Clave G040 (pág. 114)
Lugar Iglesia de San Agustín.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Motivos geométricos.



Clave G041 (pág. 116)
Lugar Iglesia de San Francisco de Asís, Villa de Pozos.
Soporte Piso. Mosaico hidráulico.
Significado Rombos con cruces en su interior.



Clave G042 (pág. 114)
Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Casa particular, Barrio de San Miguelito.
Soporte Mosaicos vidriados.
Significado Motivos florales.



Clave Z007 (págs. 134 y 153)

Zoomorfos

Lugar Palacio Municipal.
Soporte Piso.
Significado Los mosaicos del Palacio Municipal hacen referencia a los encontrados en Pompeya, Italia. Las figuras son un perro atado en cadena (Z003) y la de una paloma con un ramo de olivo en el pico. El perro simboliza la fiereza del alma de aquellos que llegaban ahí en búsqueda de ayuda espiritual. La paloma (Z004) representa que después de estar junto al santo varón Montes de Oca se llenaba de la sabiduría y santidad que emanaba de él, y les quitaba el peso de sus culpas y se iban con el alma en paz.



Clave Z003 (págs. 133 y 160)



Clave Z004 (págs. 133 y 160)

Época Primera mitad del siglo XX.
Lugar Casa particular, Barrio de San Miguelito.
Soporte Mosaico vidriado.
Significado Peces.



Clave Z005 (págs. 135 y 153)



Clave Z006 (pág. 134)

El rebozo y sus cajas taraceadas

Nadia Araiza Calvo

Santa María del Río es fundada aproximadamente en el año de 1589. Los guachichiles, habitantes agricultores originarios de la región, eran considerados como los más aguerridos por los pueblos que buscaban su dominación. En 1610 se establece una misión de franciscanos en este pueblo, antes sólo pueblo de indios.

Los padres franciscanos, al necesitar oro para subsistir, se trasladan a Cerro de San Pedro, en donde también escaseaban estos recursos. Los frailes que se quedaron en el pueblo, tenían muchas carencias de dinero y es entonces donde se ven en la necesidad de empezar a tejer canastas de vara, actividad que no les era suficiente para subsistir; sin embargo, los frailes dominaban otra técnica artesanal llamada marquetería, que anteriormente estaba sólo a cargo y disposición de obispos. Esta técnica era utilizada con motivos de figuras geométricas y era sólo aplicada a la realización de muebles.

Los otomíes, pueblo indígena, artesano y originario del Estado de México llega a Santa María del Río trayendo consigo una prenda textil ornamental y funcional, rectangular y angosta, tejida en telar de pie y trama, esta prenda estaba realizada en lana y era de textura áspera y rígida. Los frailes encontraron muy atractiva esta prenda la cual les hacía referencia a los mantones o mantillas españolas, se dan entonces a la tarea de traer los mejores materiales del extranjero para confeccionar esta prenda que adorna, cobija, protege, carga y a la cual le llaman rebozo, nombre proveniente de la palabra árabe que significa rebozar; envolver o cubrir, y se confecciona con la mejor seda del mundo.

El rebozo es una prenda mestiza que se realiza en un telar prehispánico llamado "telar de cintura" con la técnica del ikat, la cual es una técnica de teñido por reserva que se utiliza para realizar patrones en los textiles. Esta técnica consiste en aplicar ataduras a los hilos que resisten la penetración del tinte, de forma que se crean los patrones deseados al teñir los hilos que posteriormente se tejen. El rebozo se realiza en ikat de urdimbre; por ello, los patrones son claramente visibles en los hilos de la urdimbre

aún antes que los contra hilos de tonos uniformes de la trama se coloquen para producir la tela, siendo el jaspe el resultado de este procedimiento.

En Santa María del Río los rebozos son originalmente teñidos con tintes naturales procedentes principalmente de la vegetación que se encuentra en la región, nogal, flor de cempasúchil, palo azul, huizache, cochinilla grana, índigo o añil, etcétera.

Una de las principales características que hacen único al rebozo de Santa María del Río es su manera de amarrar y anudar sus flecos, su rapacejo. Rapacejo, repasar los hilos que fueron tejidos para que no se deshagan. Y así el "empuntado", técnica del rapacejo, encuentra otra forma de expresión propia que se hace única en el país al tener diferentes motivos y diseños.

Con el paso del tiempo la técnica de la marquetería fue enseñada a los artesanos quienes al ver la necesidad de guardar y proteger el rebozo, aplicaron esta técnica originalmente creada para la realización de muebles, a cofres o cajas pequeñas (cajas taraceadas) y agregando como motivos dibujos que encontraban en los retablos de las iglesias y que usualmente hacían referencia a elementos de la naturaleza.

De esta manera, en la región se comienza a expandir el uso de la técnica de marquetería especializada en cofres (también llamados cajas reboceras) de diferentes maderas originarias de la región (por ejemplo; cedro, ébano, mezquite, maderas tropicales, palo de rosa, ojo de pájaro y pino); y en la incrustación de pequeños y finos trozos de madera presentados en chapas del mismo grosor. Normalmente esta técnica se llama "parte y contraparte", ya que se basa en unir dos chapas de colores contrastados, colocados uno encima del otro, lo que permite crear un positivo y un negativo al recortar un único motivo, consiguiendo así un alto contraste cromático entre los diferentes elementos de la composición. Es importante insistir en que en la región de estos cofres se conocen como "cajas taraceadas", a pesar de que la técnica con que se confeccionan es de marquetería.

En Santa María del Río el rebozo de seda siempre se guarda dentro de una caja taraceada, es en ella donde se comercializa, transporta, guarda, protege, y es así como dos objetos artesanales de tal importancia se hacen indispensables uno del otro; se complementan, acompañan, protegen y dan sentido mutuamente. Es por esta razón que al hablar de los rebozos potosinos no podemos dejar de hablar de su empaque de lujo, una caja de madera taraceada que impregnará con su olor a tan fina prenda.

Las cajas y cofres taraceados se realizan principalmente en diseños divididos en "dibujo corriente" y "dibujo fino". El dibujo corriente, realizado usualmente en madera de pino, tiene motivos sencillos de realizar. El dibujo fino por su parte consiste en diseños especializados con detalles delicados que implican más horas de trabajo del artesano. El dibujo fino también cuenta con nuevos diseños creados por artesanos contemporáneos. Los nuevos diseños seleccionados para esta publicación pertenecen al maestro José Juan Huerta Mendoza.

Siglo XX

Fitomorfos

Lugar Santa María del Río.
Soporte Dibujo corriente.



Clave F078 (pág. 80)
Significado Flores (similares a los motivos franciscanos de las capillas).



Clave F079 (pág. 86)



Clave F080 (pág. 87)



Clave F081 (pág. 85)



Clave F082 (pág. 77)



Clave F083 (pág. 88)



Clave F084 (pág. 87)

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave F085 (pág. 89)



Clave F086 (pág. 86)



Clave F087 (pág. 88)
Soporte Caja de madera de pino.
Significado Bellota sencilla.



Clave F088 (pág. 78)



Clave F089 (pág. 78)



Clave F090 (pág. 79)



Clave F091 (pág. 79)



Clave F092 (pág. 82)



Clave F093 (pág. 91)



Clave F094 (pág. 80)



Clave F095 (pág. 86)



Clave F096 (pág. 87)
Significado Diseño nuevo.



Clave F097 (pág. 92)

Lugar Santa María del Río.
Soporte Dibujo fino.



Clave F098 (pág. 90)
Significado Las Palomas (junto con raíces, ramas y flores).



Clave F099 (pág. 89)
Significado Bellota.



Clave F100 (pág. 91)
Significado La lira.



Clave F101 (pág. 88)
Significado El farol (diseño tradicional).



Clave F102 (pág. 82)



Clave F103 (pág. 82)



Clave F104 (pág. 85)
Significado Las flores.



Clave F105 (pág. 85)
Significado Lira.



Clave F106 (pág. 89)
Significado Palomas.



Clave F107 (pág. 83)
Significado Lira antigua.



Clave F108 (pág. 90)



Clave F109 (pág. 84)
Significado Bellota.



Clave F110 (pág. 84)
Significado Diseño basado en el piso de la iglesia de Santa María del Río.



Clave F111 (pág. 81)



Clave F112 (pág. 84)



Clave F113 (pág. 91)



Clave F114 (pág. 83)



Clave F115 (pág. 90)

SAN LUIS POTOSÍ

Lugar Santa María del Río.
Soporte Dibujo fino.
Diseño José Juan Huerta Mendoza.



Clave F116 (pág. 85)
Significado Ángel.



Clave F117 (pág. 81)



Clave F118 (pág. 83)



Clave F119 (pág. 83)



Clave F120 (pág. 81)

El secreto del rebozo potosino

Rocío Montserrat Hernández González

El empuntado es la parte femenina de un rebozo, la parte que ondea, que mueve, que se cobija, la parte que coquetea, que luce y está hecho precisamente por mujeres, quienes con su habilidad y talento emplean nuevas formas y figuras. Los hombres tejen el rebozo, son maestros, son cabezas de familia, son instructores.

Arturo Estrada, comunicación personal
6 de mayo de 2016
Santa María del Río, San Luis Potosí.

El tejer y el empuntar son elementos que integran un rebozo, "van de la mano" y se complementan representando el trabajo de hombres y mujeres que radican en el municipio de Santa María del Río.

El rebozo llega a San Luis Potosí con los otomíes quienes para su fabricación utilizaban como materia prima el algodón, la lana y otras fibras. Desde entonces ya se hacía tela para vestimenta, mantas, tapetes, etcétera, en telares rústicos. Posteriormente, a la llegada de los españoles se perfeccionaron las técnicas de tejido y es entonces cuando se da el nombre de "ikat" a la técnica de tejido en telar de cintura utilizada para los rebozos confeccionados en Santa María del Río y "jaspe" a los diseños propios de este municipio.

Actualmente el diseño y la composición de los rebozos de Santa María del Río prácticamente no ha cambiado desde la época de su perfeccionamiento, en la actualidad se puede adaptar, incluir o eliminar ciertos detalles al diseño pero el procedimiento es exactamente el mismo. El maestro artesano puede jugar con las formas y hacer del rebozo diseños propios, como es el caso de los maestros reboceros José Rodríguez, Cecilio Duarte, Arturo Estrada, entre otros; prestigiados tejedores que han instruido e inspirado a las nuevas generaciones de artesanos reboceros.

Es importante reconocer que el trabajo para tejer y empuntar un rebozo involucra el trabajo de hombres y mujeres e implica aproximadamente

treinta y cinco días de trabajo total, en los cuales se desarrollan doscientos pasos que pueden resumirse de la siguiente manera: devanar, urdir, colocar en el bastidor, teñir y tejer en el telar de cintura. Estos pasos se culminan en quince días y corresponden a la etapa de tejido; los veinte días restantes son para empuntar o hacer el "rapacejo" (como se nombra también a este proceso).

Para el año 2016, Santa María del Río, cuenta con trescientas mujeres empuntadoras y sesenta hombres tejedores, estos últimos trabajan en talleres, espacios dedicados exclusivamente a tejer rebozos en telares de cintura y crear nuevos diseños; en cambio, el trabajo de las emputadoras se conoce como "trabajo casero" y son solamente sus ojos, las yemas de sus dedos y sus uñas las herramientas necesarias para realizar dicha actividad en sus propios hogares.

El secreto que esconde el rebozo potosino reside en su complementariedad en varios niveles: en el trabajo en conjunto de hombres y mujeres que desemboca en el tejido y sus terminados, pues como reconoce el maestro Arturo Estrada "un rebozo no puede ir sin punta y una punta no puede ir sin rebozo, somos un equipo". Asimismo, un rebozo no puede guardarse sin su caja de madera taraceada, la cual lo protege e impregna de su olor.

El rebozo es un procedimiento científico, matemático, lógico y sobre todo ¡emotivo! Un valor de hombres y mujeres de Santa María del Río, que hay que apreciar y preservar; son los maestros artesanos quienes con su práctica heredada hacen del rebozo una prenda vigente y sumamente original.

Geométricos

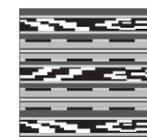
Época Contemporánea.

Lugar Santa María del Río.

Soporte Rebozo de seda tejido con técnica de ikat.
Pueblo indígena Guachichiles y otomíes.



Clave G043 (pág. 126)
Nombre Rebozo de bolita blanco/número 1.
Descripción El rebozo de bolita es el más común entre las mujeres, se usa para las actividades diarias; primordialmente lo usa la novia el día de su boda. La línea es punteada, no existen figuras.



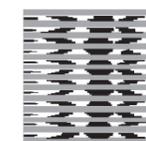
Clave G044 (pág. 146)
Época 1966
Nombre Rebozo caramelo/número 2.
Significado Los siete colores por los que está formado el rebozo, representan un caramelo.
Descripción Técnica ikat. El rebozo está formado de amarillo canario, turquesa (llovizna), castaño, azul, rojo, beige y blanco. El café da como resultado del fondo. El rebozo es de doble jaspe entre llovizna y figura.



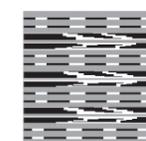
Clave G045 (pág. 145)
Nombre Rebozo de la "S"/número 3.
Descripción El dibujo del rebozo es una "S" invertida, así como también se dibuja una "A" que al invertirse forma un círculo.



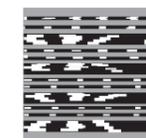
Clave G046 (pág. 145)
Nombre Rebozo turquesa o de triángulos/número 4.
Descripción Es el rebozo que va más amarrado con la finalidad de que genere una figura de triángulo. El ritmo en la composición de este rebozo es lo que más lo distingue. Es el rebozo con más simetría.



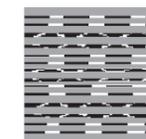
Clave G047 (pág. 145)
Nombre Rebozo de flechas/número 5.
Descripción Uno de los rebozos con más amarrado. La figura es muy compleja y el proceso de realización es invertido por lo tanto, "se amarra lo que no se ve en el dibujo".



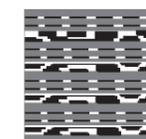
Clave G048 (pág. 146)
Nombre Rebozo de llovizna/número 6.
Significado Se asemeja a la piel de una serpiente.
Descripción La figura es encontrada y escalonada a la par que la figura de llovizna mediana.



Clave G049 (pág. 146)
Nombre Rebozo de llovizna chica/número 7.
Descripción En el de llovizna chica se amarran sólo 4 tiras a la par de la llovizna, formando así 5,400 hilos.



Clave G050 (pág. 145)
Nombre Rebozo de llovizna ancha/número 8.
Descripción La figura parte de la forma de la "A" consecutivamente formadas, sin espacio y a la par se realiza la figura de llovizna ancha.



Clave G051 (pág. 145)
Nombre Rebozo de conchas/número 9.
Significado "Sólo conchas".
Descripción Cinco tiras forman la figura de "conchas encontradas" con espacios de separación entre ellas.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

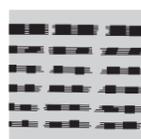


Clave G052 (pág. 126)
Nombre Rebozo de bolita Negro/ número 10.
Descripción Los puntos están formados en escalera de manera encontrada. Este rebozo es de uso diario y para luto primordialmente.

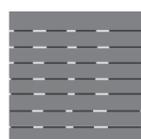
Diseño Arturo Estrada.
Soporte Rebozos de seda tejidos con técnica de *ikat*.
Época Año 2000.
Descripción El pepenado (repartición de hilos) es totalmente diferente a su realización en comparación a la forma tradicional.



Clave G053 (pág. 126)



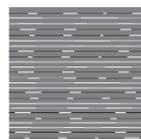
Clave G054 (pág. 126)
Nombre Rebozo de



Clave G055 (pág. 146)



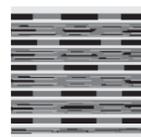
Clave G056 (pág. 126)



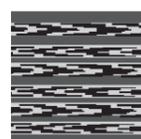
Clave G057 (pág. 147)



Clave G058 (pág. 146)



Clave G059 (pág. 147)



Clave G060 (pág. 147)



Clave G061 (pág. 148)



Clave G062 (pág. 148)



Clave G063 (pág. 147)



Clave G064 (pág. 147)

Época 1566
Soporte Seda.
Pueblo indígena Guachichiles y Otomíes.



Clave G065 (pág. 120)
Nombre Empuntado de diamante.
Descripción La empuntadora realiza el trabajo bajo su propio procedimiento.



Clave G066 (pág. 121)
Nombre Empuntado tradicional, culebra y tiro.
Descripción Es el empuntado más tradicional. La culebra presenta la parte lisa y el tiro la parte tejida.



Clave G067 (pág. 120)
Nombre Empuntado de corazón.

SAN LUIS POTOSÍ

La cobija y el suadero en San Luis Potosí

Margarita Ávila Ochoa
 Gerardo Ramos Frías

La producción de tejidos en la zona del Altiplano en San Luis Potosí viene de la tradición del tejido de sarape y jorongo del siglo XIX, es decir de la prenda de vestir que durante este siglo se fue definiendo en su composición, técnica y uso para los caporales, personas que trabajan en el campo a caballo.

Llegó a ser una prenda de vestir que señalaba prestigio, de ahí la complejidad que adquirió en su elaborado dibujo, que se obtiene por la técnica de la tapicería que es el tejido de pie y trama realizado en telar de pedales de influencia europea, y con materiales de lana ya sea en los tonos naturales, beige, gris, café, o en colores teñidos.

El sarape o jorongo se diferencia por la dimensión. El sarape se identifica con la prenda que usa el caballerango, que es más larga, pudiendo cubrir hasta media pantorrilla, mientras que un campesino que trabajaba en la siembra y cosecha, lo usaba más corto, de manera que le facilitara sus movimientos, también se le llegó a conocer como gabán. La composición básica en ambos es la misma, lo que varía es la fineza del material y la cantidad área dibujada.

El diseño de la pieza consta de un dibujo central en forma de diamante llamado "boca" que enmarca precisamente la llamada bocamanga que es la abertura por donde pasa la cabeza. En los tejidos más viejos todo el fondo está saturado por líneas y pequeños dibujos que tienen el efecto de una fina textura óptica.

Sin embargo lo que caracteriza a las piezas en la región de San Luis Potosí es la transformación de su uso en la primera mitad del siglo XX. Ya no es para el trabajo en el campo, ahora es para viajar.

San Luis Potosí se encuentra camino al norte del país donde surgían nuevas oportunidades de trabajo, también es la ruta de los migrantes a Estados Unidos. A partir de esta dinámica emerge una demanda por una pieza de tejido que sirva para protegerse de la intemperie durante el viaje.

Esta nueva pieza pierde la abertura central para la entrada de la cabeza, porque ahora se utiliza como frazada o como tapete sobre el cual dormir y a la vez cobijarse. Conserva el dibujo central del diamante, pero ya no es dibujado todo el fondo como antes, ahora el dibujo central se enmarca a veces por dibujos en las orillas de la cobija y por un conjunto de líneas y de cenefas que son pequeños dibujos entre dos grupos de líneas, la composición adquiere así, un peso de horizontalidad que técnicamente resuelve la rapidez del tejido y reduce su costo.

Entre los años cuarenta y setenta, el material de lana en la cobija se sustituye por otro más económico y resistente al uso, una mezcla de pelo de burro con algodón. Después el propio mercado volverá a solicitar las piezas en lana.

Otra característica del tejido de cobija que se comparte con la región del Bajío es la aplicación del color en tonos brillantes y en gama de dos a tres tonos para causar el efecto de sombreado en el dibujo. La composición adquiere profundidad y dinamismo. La luminosidad del color es correspondiente a la intensidad de los rayos del sol que se reciben en esta zona del país.

Una particularidad en las cobijas de San Luis Potosí es la variante que introduce al centro de la cobija una alternancia de espacios de color fragmentado y pequeños dibujos en una distribución de cuadrícula. Esto se debe a la influencia de otro tipo de tejido con figuras más abstractas, que se empezó a producir en la década de los años 70. Se trata del suadero para caballo, un tejido angosto que se usa bajo la silla de montar y cuya composición es un conjunto de diversas líneas que rematan a las orillas con unas cenefas dibujadas o a la presencia de líneas y figuras como textura provocada por los cambios de color.

El dibujo en la técnica del tejido en telar se basa en el principio de un trazo sobre una cuadrícula, que permite líneas horizontales, verticales y diagonales. La finura de un dibujo depende del grosor del material y la gran variedad de dibujos son el resultado del efecto que se logre por la diversidad de cambio de color, el contraste y las diferentes proporciones. Existen, sin embargo, algunos dibujos que son tradicionalmente la base o referente para luego realizar las variaciones, estos se conocen con diferentes nombres, pero en esos nombres se puede rápidamente reconocer su alusión a algún elemento de la naturaleza que nos permite imaginar la abstracción que por la técnica del tejido se obtiene, estos son, el "rayo" la "flecha", la "eme", la "manita", la golondrina, la "rosa", la "flor sencilla", el "clavel".

Siglo XX

Fitomorfos

Época ca. 1990

Lugar San Luis Potosí.

Soporte Marco de la cobija de lana.

Pertenencia Taller doméstico del artesano Sabino Rodríguez, originario de Villa de Camasura, Jalisco.



Clave F121 (pág. 95)

Descripción Figura La Flor.

Representa el crecimiento de la flor.



Clave F122 (pág. 93)

Descripción Figura El Clavel.

Semejante a la silueta de los pétalos del clavel.



Clave F123 (pág. 95)

Descripción Figura La Rosa. Semeja una flor con pétalos que nacen desde el centro de la estructura.



Clave F124 (pág. 93)

Época ca. 1990

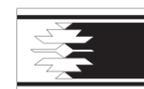
Lugar Venado, San Luis Potosí.

Soporte Orillas del gabán en lana y acrílico.

Descripción Cenefa. Figura La Manita.

Análoga a una mano abierta como florece una planta del desierto.

Pertenencia Taller artesanal Cooperativa de Venado, San Luis Potosí.



Clave F125 (pág. 92)

Época ca. 1990

Lugar San Luis Potosí.

Soporte Cenefa de pieza tipo suadero en lana y acrílico.

Descripción Cenefa. Figura Flor en rombo. De silueta romboide, semeja una flor por su posición en espejo

Pertenencia Taller artesanal de Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.



Clave F126 (pág. 92)

Época ca. 1990

Lugar San Luis Potosí.

Soporte Cenefa de pieza tipo suadero en materiales regenerados acrílicos.

Descripción Cenefa. Análoga al crecimiento de una penca o flor tipo espiga.

Pertenencia Taller artesanal de Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.

Geométricos

Época ca. 1960

Lugar San Luis Potosí.

Soporte Sarape de Lana.

Descripción Composición con diamante o boca al centro. Fondo listado con cenefas en ambos extremos y saturado de pequeños motivos de dibujo.

Pertenencia Talleres domésticos en la ciudad de San Luis Potosí.



Clave G068 (pág. 122)



Clave G069 (pág. 123)

Época ca. 1975

Lugar col. Guanos, San Luis Potosí.

Soporte Cobija de lana y acrílico.

Descripción Composición con un diamante como motivo central. Enmarcada con cenefa y listados con colores sombreados.

Pertenencia Talleres domésticos del artesano Francisco Guerrero.



Clave G070 (pág. 122)



Clave G071 (pág. 148)

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Lugar col. Guanos, San Luis Potosí.
Soporte Cobija de lana y acrílico.
Descripción Composición con un diamante como motivo central. Enmarcada con cenefa y listados con colores sombreados.
Pertenencia Taller doméstico del artesano Sabino Rodríguez, originario de Villa de Camasura, Jalisco.



Clave G072 (pág. 149)
 Época ca. 1980



Clave G073 (pág. 123)
 Época ca. 1980

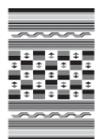


Clave G074 (pág. 150)
 Época ca. 1990

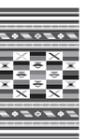


Clave G075 (pág. 151)
 Época ca. 1990

Época ca. 1980
Lugar Col. San Felipe, Soledad de G. Sánchez, San Luis Potosí.
Soporte Cobija de lana y acrílico.
Descripción Composición central que muestra una cuadrícula con pequeños dibujos. Mantiene la cenefa en las orillas y los colores sombreados.
Pertenencia Taller artesanal del señor Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.



Clave G076 (pág. 152)



Clave G077 (pág. 124)

Época ca. 1980
Lugar Soledad de Graciano Sánchez, San Luis Potosí.
Descripción Listados a lo largo de la pieza y remata con cenefa doble en las orillas.
Pertenencia Taller artesanal del Sr. Carlos Ramos en colaboración con los hijos Carlos, Gerardo y Roberto Ramos Frías.



Clave G078 (pág. 125)
Soporte Suadero para caballo de materiales regenerados acrílicos.



Clave G079 (pág. 125)
Soporte Suadero de lana y acrílico para caballo.



Clave G080 (pág. 125)
Época ca. 1990
Lugar Col. San Felipe, Soledad de Graciano Sánchez, San Luis Potosí
Soporte Materiales regenerados acrílicos.
Descripción Alterna listados y dibujo de figura fondo a lo largo de la pieza.
Pertenencia Taller artesanal del Sr. Carlos Ramos en colaboración con los hijos Carlos, Gerardo y Roberto Ramos Frías.



Clave G081 (pág. 125)
Época ca. 2000
Lugar Col. San Felipe, Soledad de Graciano Sánchez, San Luis Potosí.
Soporte 80-20.
Descripción Fondo liso con una asimetría en los motivos de listado en las orillas.
Pertenencia: Taller artesanal del Sr. Carlos Ramos en colaboración con Joyce de Mayatex.

Época ca. 1990
Lugar San Luis Potosí.
Soporte Cenefa de pieza tipo suadero en materiales regenerados acrílicos.
Descripción Cenefa. Figura La Flecha. Abstracción de un elemento de la flecha con dos variaciones de fondo y color
Pertenencia Taller artesanal de Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.



Clave G082 (pág. 117)



Clave G083 (pág. 117)

Época ca. 1990
Lugar San Luis Potosí.
Soporte Cenefa de pieza tipo suadero en materiales regenerados acrílicos.
Pertenencia Taller artesanal de Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.



Clave G084 (pág. 117)
Descripción Figura La Flecha Aserrada. Muestra la dirección de la flecha con un efecto aserrado.



Clave G085 (págs. 121 y 149)
Descripción Figura El Rayo. Análoga al movimiento y reflejo de un trueno.



Clave G086 (págs. 117 y 149)
Descripción Cenefa. Figura La eme. Semeja el trazo de la letra "m". Análoga al movimiento y reflejo de un trueno.

SAN LUIS POTOSÍ

Zoomorfos

Época ca. 1990
Lugar San Luis Potosí.
Soporte Cenefa de pieza tipo suadero en materiales regenerados acrílicos.
Pertenencia Taller artesanal de Carlos Ramos, originario de Cárdenas, San Luis Potosí.



Clave Z008 (págs. 134 y 151)
Descripción Figura Murciélago. Abstracción de las alas del animal.



Clave Z009 (págs. 134 y 151)
Descripción Figura La Golondrina, análogo a la figura del ave.



Clave Z010 (pág. 137)
Época ca. 1990
Lugar Venado, San Luis Potosí.
Soporte Frente de gabán de lana y acrílico.
Descripción Figura El Venado. Representa un venado corriendo
Pertenencia Taller artesanal cooperativa de Venado, San Luis Potosí.



Clave Z011 (págs. 136 y 153)
Época ca. 1950
Lugar San Luis Potosí.
Soporte Frente de gabán de lana.
Descripción Figura El Águila, símbolo de una de las versiones del águila sobre el nopal.
Pertenencia Desconocido.

Los bordados de una prenda sagrada en el quechquémetl teenek en la Huasteca potosina

Claudia Rocha Valverde

Esta es la iconografía que se encuentra bordada en el quechquémetl, palabra de origen náhuatl, no obstante, también se le denomine *dhayem* o *dhayemlaab*, como lo llaman en su lengua los individuos de este pueblo con el mismo nombre. Esta prenda, con forma romboidal, lo confeccionan y lo usan las mujeres para cubrir el torso de su cuerpo desde tiempos remotos en ceremonias vinculadas a la fertilidad agrícola según su cosmovisión; puede considerarse por tanto, una prenda sagrada.

Su uso estaba distribuido por una amplia zona del área mesoamericana, que al igual que el huipil, conformaron parte de la vestimenta de muchos pueblos indígenas desde el periodo prehispánico. El pueblo teenek en la actualidad, se ubica en la región Huasteca de Veracruz y de San Luis Potosí, y es a este último al que nos referimos con los bordados de esta publicación.

Retomamos aquí parte de la investigación que llevó a cabo el padre Rosalío *Chalío* Suárez Castillo, en el marco de su tarea pastoral en torno a las tradiciones de los indígenas teenek y nahuas de la Huasteca potosina. Tuvo un interés particular por los bordados del quechquémetl teenek, sobre el cual destacó tres áreas de bordado primordiales que tomamos como referencia en este trabajo para explicar un poco el contexto cosmológico del que emana el uso de esta prenda. *Chalío* recopiló varios mitos entre los que destaca el de La muchacha de la palma, sobre el cual refiere que los bordados básicos son: el *Maamlaab* (símbolo de Dios) o *Dhipaak*, Dios maíz –que es regularmente el bordado central–, el árbol de la vida y el símbolo de la madre tierra o *Miim T'sabaal*.

El Maamlaab, el Gran abuelo

La representación de Dios llamada *Maamlaab* significa "Abuelo", aunque también define al Dios trueno. Al llamarle Dios a la figura central se hace referencia a la analogía entre Cristo y *Dhipaak* (Dios

maíz). Una señora que borda el quechquémetl en Aquismón, dice: "siempre empiezo a bordar el centro que es por donde sale el sol. El dibujo frontal es el sol naciente".

Esta figura central puede tener forma de estrella, un motivo que destaca culturalmente por distintos aspectos. En algunos lugares de la Huasteca las mujeres la bordan de gran dimensión, a veces, casi cubriendo toda la superficie del quechquémetl. Deben tomarse en cuenta algunos aspectos de la tradición oral que hacen referencia a las estrellas y a sus connotaciones simbólicas como el caso de otra señora en el mismo Aquismón cuenta: "la estrella es los cuatro cardenales" refiriéndose a los cuatro rumbos del cosmos.

Por otro lado, pensemos en la importancia que tuvo Venus para distintos pueblos mesoamericanos, entonces puede tener sentido asociar una estrella como símbolo representado en el quechquémetl, que contiene parte de un relato mítico del lucero del alba relacionado con una deidad suprema. Algunos teenek dicen que Venus se dice *ott*, que es estrella, y es al mismo tiempo, los rumbos del universo, como ya decían en Aquismón. De igual modo, dicen, que la greca bordada en cada uno de los rumbos de la misma se relaciona con *Dhipaak* que simboliza al maíz tierno que es el origen de la vida misma.

Los testimonios que señalan a la estrella como símbolo de los rumbos cósmicos parecen generalizados en distintas localidades con población teenek en la Huasteca potosina.

Las aves

Las aves son figuras con una presencia significativa en la prenda teenek. Ya sean aves bordadas de manera individual, composiciones denominadas cenefas o como parte de las plantas extendidas de los laterales, denominadas también por algunos, árbol de la vida. Si bien las figuras de distintas aves pueden corresponder a una tradición iconográfica incorporada a partir del periodo colonial, debe tomarse en cuenta, además, que han sido elementos figurativos de gran relevancia cosmológica en la tradición prehispánica.

Actualmente uno de los aspectos importantes que revelan la importancia de las aves entre los teenek, se observa en torno a la reactivación de su centro ceremonial, en la comunidad de Tamaletom, municipio de Tancanhuitz, en el que entre otras cosas, se practica la Danza del Volador. En algunos quechquémetl se borda la figura de la estrella con la forma de un ave al interior de cada uno de sus rumbos o pétalos porque también se trata de una flor-estrella.

La Danza del volador es una de tantas expresiones culturales de los teenek que nos permite entender cómo todas las partes de este

universo están interconectadas. Un ejemplo de ello es un testimonio en torno a la presencia de las aves en el bordado y su relación con la danza: "cuando hay aves en los pétalos, es que *Dhipaak* acaba con el gavilán malo que comía gente; entonces, brotan de los plumajes de los gavilancillos que comen aves pero ya no a la gente". Esto se refiere a un mito que cuenta una de las tantas batallas que enfrentó el pueblo para subsistir.

Dhipaak, Dios maíz, el héroe cultural de los teenek, se relaciona con el ave mítica del gavilán, es además *ts'ok*, tordo o zanate, también llamado urraca. Está presente en su papel de progenitor en el mito de origen del Dios maíz, como se cuenta en una de las versiones compiladas por *Chalío*, en la que se narra sobre una abuela y su nieta y cómo ésta quedó fecundada por un ave: una vez, cuando estaban en el río, la niña escuchó a una urraca y levantó su cara para verla. El ave dejó caer algo en la boca de la niña y se lo tragó. [...] fue un poco de excremento o un poco de agua o un grano de maíz [...] quedó embarazada y meses después dio a luz un niño.

El niño al que se refiere el mito es *Dhipaak*, quien por su parentesco con un ave, es un personaje celeste, y por lo tanto, la muchacha fecundada por el ave simboliza a la Madre Tierra.

Miim t'sabaal o Madre tierra

La figura de la Madre Tierra en el bordado teenek también puede observarse en la parte central mediante composiciones florales; ésta figura simboliza el potencial de lo femenino. *Miim t'sabaal*, como la llaman los teenek, se manifiesta en un contexto de gran exuberancia vegetal. La Madre Tierra simboliza en la cosmovisión indígena la unión de los contrarios como lo femenino y lo masculino, a la condición de humedad y frío, bajo, interior, receptividad y fertilidad. *Miim t'sabaal* tiene múltiples funciones simbólicas como portadora de la fertilidad en un contexto en el que predomina lo vegetal, como es el medio en el que habitan los teenek, por esto no es de extrañarse que se encuentre representado de manera tan hermosa en su arte textil.

Algunas cuentan que: "el dibujo al centro es la Madre Tierra, y siempre se empieza a bordar este elemento abajo, cerca del ombligo".

Cabe decir que el ombligo era considerado por los antiguos mesoamericanos como el centro de equilibrio del cuerpo.

Wajudh wits (flor extendida) o El árbol de la vida

Esta figura vegetal se observa en el quechquémetl en las partes laterales de la figura central. La idea de árbol extendido remite a un concepto de importancia simbólica para distintas culturas antiguas, entre las que pueden mencionarse las

orientales, la judeo cristiana y las mesoamericanas, entre otras. Este árbol es un símbolo mediante el cual se honra a la vida, pues significa el sustento y su renovación. Entre los pueblos del México prehispánico se le ha llamado también árbol florido o cósmico, concepto cosmológico que tiene importantes significados dentro de esta tradición.

El vínculo entre el árbol cósmico y la actividad textil se recopila en el siguiente relato que nos dice: "ji'il, es el árbol sagrado bajo el cual mandaban a bordar a las muchachas cuando el trabajo no les salía bien". El aspecto sagrado de ciertas especies de árboles se explica también a través de un ritual realizado entre los teenek, en el que el ombligo de un recién nacido es enterrado debajo de una planta de plátano, como acto de reintegración con la Madre Tierra.

Las flores en el mundo teenek

En el quechquémetl muchas de las palabras en teenek que designan a figuras distintas del bordado tienen que ver con la palabra *wits* (flor). Un ejemplo de ello es el *buklum wits* (siete flores o flor huasteca), refiriéndose a la planta extendida imprescindible en el bordado de la prenda. Esta figura también puede llamarse: *wits jun cublath* (flor completa). Entre los nahuas de la misma región, las interpretaciones y descripciones de las figuras florales hacen referencia a éstas al llamarlas *makwil xochitl* y *chikome xochitl*.

Las figuras de aves, de elementos cruciformes y de algunas composiciones florales de estilo europeo son en la actualidad parte de un repertorio iconográfico asimilado al sistema estético teenek, que con el tiempo se han entrelazado a otros elementos propios de su cosmovisión. No obstante, estas figuras tienen aún denominaciones vinculadas a su cosmovisión, tales como: *Dhipaak* (Dios maíz), *Miim Tsabaal* (Madre Tierra), *Maamlaab* (Gran abuelo o Señor del Trueno), y con algunas aves del monte sagrado de los teenek. Todos estos se encuentran referidos en versiones de ciertos mitos ancestrales que son pistas interesantes que permiten rastrear el simbolismo de algunas figuras.

El hilo con el que bordaban las teenek hace varias décadas era de algodón o de lana teñido de manera tradicional, usando plantas y minerales de la región. Con el paso de los años el brillo y colorido de la fibra se desgastaban, por lo que la apariencia de las prendas antiguas bordadas con algodón tenían tonalidades apasteladas; sin embargo, desde hace cinco décadas aproximadamente, en el s. XX, el algodón fue sustituido por el acrílico, una fibra sintética de tonalidades muy brillantes que nada tienen que ver con las fibras y los colores de la tradición prehispánica y aún del periodo colonial.

Los bordados del quechquémetl teenek son un referente visual derivado de una práctica habitual entre las mujeres. Si bien los milenios han deslavado su simbolismo, la memoria iconográfica es persistente y es una muestra de una forma de expresión del pensamiento simbólico presente aún en una de las prendas sagradas del sistema indumentario femenino entre las indígenas teenek.

Algunos de los quechquémetl fueron registrados *in situ* en comunidades indígenas de distintos municipios. Otros tantos pertenecen a colecciones particulares sobre las cuales no se tienen los datos, en muchos casos, de su procedencia y fecha de elaboración. Todos los bordados de esta publicación que en su ficha tienen como procedencia el municipio de Tanquián de Escobedo pertenecen a la colección de Juan Carlos Soni Bulos.

La selección iconográfica forma parte de un catálogo de cuarenta prendas teenek y siete nahuas de la región Huasteca de San Luis Potosí, de la obra de Claudia Rocha Valverde, *Tejer el universo: el dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek*, obra en dos tomos: 1. Historia de una prenda sagrada y 2. Cosmografía sagrada. Publicada por el Gobierno del Estado de San Luis Potosí a través de la Secult y El Colegio de San Luis, A. C., 2014.

Astros

Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente
Significado Estrella de ocho puntas. Hay quienes asocian esta figura con *Dhippaak*, Dios maíz, una de las deidades supremas de los teenek.
Descripción Composición de estrella de ocho puntas con grecas en cada una, diseñada sobre ejes verticales, horizontales y dos diagonales rematados con flores. Esta figura puede llamarse *ott*, que es estrella o *tsakam maam laab* que también es estrella pero que se asocia al señor Dueño del trueno. La figura está bordada en punto de cruz con hilo de algodón
Pueblo indígena Teenek.



Clave A001 (pág. 70)
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo
Soporte Quechquémetl de tela de manta.



Clave A002 (pág. 67)
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular de Juan Carlos Soni de Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de cuadrillé.



Clave A003 (pág. 69)
Época Principios del siglo XX.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl tejido en telar de cintura.
Significado Composición de estrellas. Las estrellas de ocho puntas y las grecas al interior de cada una de éstas, según algunos testimonios de nahuas de la huasteca potosina, se vinculan al Dios Maíz, *Centeotl* en náhuatl, al que también rinden culto al igual que los teenek. Las grecas se denominan en náhuatl *xicalcolihqui* o greca escalonada, representación simbólica del Dios del Viento muy común en la arquitectura y la vestimenta prehispánica.
Descripción Estrella central con eje vertical y horizontal que en sus cuatro extremos terminan en estrellas más pequeñas, todas de ocho puntas con grecas al interior, con una planta a cada lado al inferior de la estrella principal. Figura bordada con hilo de lana.
Pueblo indígena Nahua de la huasteca potosina.

Fitomorfos



Clave F127 (pág. 96)
Época 1950-60 aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular encontrada en Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Cenefa de flores.
Descripción Las composiciones con formas de cenefas se conforman de elementos fitomorfos y geométricos rectilíneos. En el quechquémetl de las mujeres teenek este tipo de figura suele bordarse en la parte de los hombros. Esta figura puede ser llamada *punuk'laab*, que quiere decir hombro. Figura bordada en punto de cruz con hilo de algodón.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F128 (págs. 97 y 150)
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Cenefa de estrellas y flores dividida por una línea en zigzag. Llamada en teenek, *punuk'laab* que quiere decir hombro.
Pueblo indígena Teenek.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave F129 (pág. 96)
Época 1950-60 aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección particular encontrada en Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Cenefa de elementos florales y grecas. En el quechquémetl de las mujeres teenek este tipo de figura suele bordarse en la parte de los hombros. Esta figura puede ser llamada *punuk'laab*, que quiere decir hombro. Figura bordada en punto de cruz con hilo de algodón.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F130 (pág. 96)
Época 1950, septiembre 25, según la fecha bordada.
Lugar Ejido de Ciudad Santos, municipio de Tancanhuitz.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado *Oot'wits*, nochebuena.
Descripción Composición floral trazada en un cuadrante dividida con un eje horizontal, uno vertical y dos diagonales.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F131 (pág. 104)
Época 1957 según la fecha bordada.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamuantzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Composición vegetal.
Descripción Composición fitomorfa estilizada de ocho pétalos a la que algunos llaman *buuk'laak*, flor esparcida.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F132 (pág. 104)
Época 1957 según la fecha bordada.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamuantzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Desconocido. No es un elemento iconográfico común en el bordado.
Descripción Composición estilizada de flores laterales con un capullo al centro; emerge de una base conformada por dos triángulos que a su vez forman un rombo. En teenek lo han descrito como *chabcham wits*, que significa piña floreada. La figura está bordada en punto de cruz con hilo de algodón.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F133 (pág. 103)
Época 1950-60, aproximadamente.
Lugar Comunidad de Octzen, Tancanhuitz.
Soporte Talega de tela cuadrillé.
Descripción Composición floral estilizada con florero. Aparece bordada con hilo de algodón en una bolsa.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F134 (pág. 97)
Época 2009 aproximadamente.
Lugar El Aguacate, municipio de Aquismón.
Soporte Quechquémetl de tela cuadrillé.
Significado Figura de estrellas asociada con la cruz y con los rumbos del universo.
Descripción Composición de estrellas y flores sobre un eje horizontal, uno vertical y dos diagonales.
Pueblo indígena Teenek.

SAN LUIS POTOSÍ

Soporte Quechquémetl de manta.
Significado *Wajudh*, árbol. Figura relacionada con la fertilidad de la tierra, origen mismo de los bastimentos, lugar de donde proviene el pueblo teenek.
Descripción Planta extendida de eje central con ramificaciones laterales simétricas rematadas en flores compuestas por ocho rombos; emerge de una base conformada por dos triángulos unido por un vértice.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F135 (pág. 102)
Época 1957, esta fecha aparece bordada en el quechquémetl.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamuantzán, Ciudad Valles.



Clave F136 (pág. 102)
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección particular de Juan Carlos Soni, Tanquián, Tanquián de Escobedo.



Clave F137 (pág. 102)
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
Colección encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.



Clave F138 (págs. 100 y 158)
Época Desconocida.
Lugar Poytzen, Tancanhuitz de Santos.
Descripción Planta extendida llamada en teenek *tsalamte*, que quiere decir sombra, también considerada árbol de la vida.

Nombre *Tsakam wajudh*, árbol extendido.
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.



Clave F139 (pág. 95)
Lugar Procedencia desconocida.
Colección particular encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.



Clave F140 (pág. 94)
Lugar Procedencia desconocida.
Soporte Quechquémetl tejido en telar de cintura.



Clave F141 (pág. 101 y 159)
Lugar Procedencia desconocida.
Colección particular encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.



Clave F142 (pág. 99)
Lugar Procedencia desconocida.
Colección encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de cuadrillé.



Clave F143 (pág. 103)
Época Segunda mitad del siglo XX, aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida. La colección se encontró en Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Planta extendida. Por estar bordada en el centro del quechquémetl, su significado puede vincularse a la fertilidad y a la Madre Tierra.
Descripción Figura central del quechquémetl parecida a lo que han denominado como árbol de la vida, no obstante, esta figura parece más un ramillete.
Pueblo indígena Teenek.



Clave F144 (pág. 98)
Época Desconocida.
Lugar Poytzen, Tancanhuitz de Santos.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Planta estilizada de eje vertical, estrella al centro y ramificaciones paralelas simétricas, rematadas en flores; tiene una base como soporte. Una de las definiciones obtenidas fue la de *xuutsuntalaab*, que quiere decir esquinero.
Pueblo indígena Teenek.



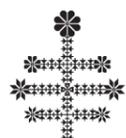
Clave F145 (pág. 98)
Época Desconocida.
Lugar La Cebadilla, municipio de Tanlajás.
Significado *Chuumaab wits*, cojollo de flores.
Soporte Quechquémetl de telar de cintura.
Descripción Planta en ramillete, figura fitomorfa con ramificaciones paralelas simétricas rematadas en flores.
Pueblo indígena Teenek.

Signos, marcas y señales

Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Muchos de los significados de los bordados teenek se han perdido con el tiempo o han sido resignificados recientemente. En relación a esta figura con forma de cruz, algunos testimonios apuntan a que se relaciona simbólicamente con la Madre Tierra.
Pueblo indígena Teenek.



Clave SMS010 (pág. 130)
Época 1946, aproximadamente según la autora, María Angelina.
Lugar Tres Cruces, Tanlajás.
Nombre *Cruslihd xutsunlaab*, cruzado o con forma de cruz.
Descripción Cruz de eje vertical con dos niveles horizontales rematados en estrellas de ocho puntas; tiene una base como soporte.



Clave SMS011 (pág. 130)
Época Desconocida.
Lugar Poytzen, Tancanhuitz de Santos.
Nombre Cruz de tres peldaños. En teenek la llaman *peelk'oox*, cruzada.
Descripción Cruz de eje vertical que remata en la parte superior con una flor grande de ocho pétalos; tiene tres niveles horizontales rematados en estrellas de ocho puntas.



Clave SMS012 (pág. 130)
Época Desconocida.
Lugar Procedencia desconocida. Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamuantzán, Ciudad Valles.
Nombre Cruz floral. Pueden llamarla *kuba*, que quiere decir, cruz.
Descripción Composición floral en forma de cruz sobre un eje vertical y tres niveles horizontales.



Clave SMS013 (pág. 129)
Época Principios del siglo XX.
Lugar Procedencia desconocida. Colección particular, Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Nombre Pata o mano de león
Soporte Quechquémetl tejido en telar de cintura. Figura bordada en los hombros.
Significado Los nahuas de la huasteca potosina han conservado un repertorio iconográfico más cercano al origen prehispánico, no obstante, cada vez menos elaboran prendas de uso ritual.
Descripción Figura compuesta por rombos y grecas.
Pueblo indígena Naha de la huasteca potosina.



Clave SMS014 (págs. 129 y 160)
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida. Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamuantzán, Ciudad Valles.
Nombre *Tajaax buuk'laax*, luz esparcida.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Se asocia esta figura con Dios maíz, *Dhippaak*, una de las deidades supremas de los teenek.
Descripción Composición en forma de cruz con estrellas de ocho puntas al centro y en los extremos. Tiene dos ejes diagonales rematados en flores. La base de la figura es una cruz formada por una estrella y triángulos que conforman cuadrados.
Pueblo indígena Teenek.

Zoomorfos

Nombre Coy, Conejo.
Descripción Las figuras bordadas en el quechquémetl teenek, por lo regular parecen estáticas, no simulan algún tipo de acción como estos conejos en posición de salto.
Pueblo indígena Teenek.



Clave Z012 (págs. 136 y 158)
Época 1966 según la fecha bordada.
Lugar Octzen, Tancanhuitz de Santos
Soporte Quechquémetl de tela de cuadrillé.



Clave Z013 (págs. 136 y 158)
Época 1957 según la fecha bordada
Lugar Procedencia desconocida. Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamuantzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.



Clave Z014 (pág. 141)
Época 1957, según la fecha bordada
Nombre *Ot'el huklihdh*, ardilla.
Lugar Procedencia desconocida. Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamuantzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Destaca la fineza con que está bordada esta figura en comparación con el resto del quechquémetl, así como el empleo del hilo de algodón de color azul claro, lo cual no es común en la tradición teenek del siglo XX. La ardilla no es un animal común en el repertorio iconográfico del bordado teenek.
Pueblo indígena Teenek.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN



Clave 2015 (págs. 135 y 153)
Época 1957, según la fecha bordada.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamauntzan, municipio de Ciudad Valles
Nombre *Tamteex otéel*, ardilla enfrente.
Soporte Quechquémetl de manta.
Descripción Dos ardillas con flores en el centro.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2016 (pág. 139)
Época 1946, aproximadamente según la autora, María Angelina.
Lugar Tres Cruces, Tanlajás.
Nombre Dos perros de frente.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Los perros no son animales bordados tradicionalmente en las prendas teenek, se trata de un elemento decorativo.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2017 (págs. 140 y 159)
Época Segunda mitad del siglo XX.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular encontrada en Tanquián de Escobedo.
Nombre Cuadrúpedo.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Es una figura de tamaño desproporcionado en relación a las que se encuentran bordadas regularmente en el quechquemel teenek. Una de las descripciones recopiladas fue la de *laab'pik'o*, que en su traducción se refiere a "perro de mestizos". La figura está bordada en punto de cruz con hilo de algodón color anaranjado, rojo y café, este último es poco común en el bordado contemporáneo de las mujeres teenek.
Pueblo indígena Teenek.

Nombre *Lem*, mariposa.
Descripción La mariposa es un insecto poco común en el repertorio iconográfico del bordado teenek, por lo que al parecer cumple una función más decorativa que simbólica.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2018 (pág. 140)
Época 1957, según la fecha bordada
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca, Tamauntzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.



Clave 2019 (pág. 139)
Época 1966, según la fecha bordada
Lugar Octzen, Tancanhuitz.
Soporte Quechquémetl de tela de cuadrillé.

Significado Las aves en la cultura teenek se asocian a la vida diurna, es decir a todo lo que le pertenece al Padre sol. Las aves son animales míticos de gran relevancia simbólica referidos constantemente en sus narraciones cosmogónicas.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2020 (pág. 138)
Época 1966, según la fecha bordada.
Lugar Octzen, Tancanhuitz.
Nombre *Piita*, pollo.
Soporte Quechquémetl de tela de cuadrillé.



Clave 2021 (pág. 139)
Época 1950, según la fecha bordada.
Lugar Ejido de Ciudad Santos, Tancanhuitz de Santos.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Significado Cisne. Sin un significado específico pues se trata de elementos ornamentales adyacentes a las composiciones principales.
Descripción Cisne con las alas extendidas. Llamado en teenek, *paatux*, que es pato.

SAN LUIS POTOSÍ



Clave 2022 (pág. 138)
Época 1957, según la fecha bordada
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamauntzán, Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Nombre Pato de pico largo.
Descripción Esta figura tiene un bordado más estilizado que el común del quechquemitl. Está bordada en punto de cruz con hilo de algodón que en algunas áreas es azul claro, color poco común en la tradición teenek del siglo XX. Esta ave que se asemeja a un ganso por el cuello largo, fue denominado de manera genérica en alguna comunidad como *piita*, que quiere decir pollo.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2023 (pág. 138)
Época 1957, según la fecha bordada
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamauntzan, municipio de Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de manta.
Nombre *Koxol*, gallina.
Descripción Gallo de ojo verde.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2024 (pág. 138)
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección particular de Juan Carlos Soni de Tanquián, municipio de Tanquián de Escobedo.
Nombre *Jooj*, garza.
Soporte Quechquémetl tejido en telar de cintura.
Descripción Ave con flor en el pico. Bordado en punto de cruz con hilo de algodón rojo y amarillo, colores poco recurrentes en el bordado contemporáneo teenek.
Pueblo indígena Teenek.

Nombre Aves de cola larga.
Época Segunda mitad del siglo XX aproximadamente.
Lugar Procedencia desconocida. Colección particular encontrada en Tanquián, Tanquián de Escobedo.
Descripción Estas figuras en forma de ave pueden tratarse de un guajolote o de un pavo real por su cola larga, inspirado en cenefas de tipo europeo con tiras de aves bordadas, mismas que influyeron en el repertorio iconográfico de las teenek.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2025 (pág. 140)
Soporte Quechquémetl tejido en telar de cintura.



Clave 2026 (pág. 140)
Soporte Quechquémetl de tela de manta.



Clave 2027 (págs. 135 y 151)
Época 1946 aproximadamente según testimonio de la autora, María Angelina.
Lugar Tres Cruces, Tanlajás.
Nombre *Waniil palats*, guajolote agachado.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Descripción Cenefa de pavos reales con flores.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2028 (pág. 141)
Época 1950, según la fecha bordada
Lugar Ejido de Ciudad Santos, municipio de Tancanhuitz de Santos.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Nombre *Lem*, (mariposa), *ta'tam* (ave) y *wits*, flores.
Descripción Composición con mariposas, aves y flores. Refieren que el ave es *ta'tam*, cuitlacoche, una especie de ave común en la huasteca potosina.
Pueblo indígena Teenek.



Clave 2029 (págs. 134 y 158)
Época 1957, según la fecha bordada.
Lugar Procedencia desconocida.
 Colección del Museo de las Culturas de la Huasteca Tamauntzan, municipio de Ciudad Valles.
Soporte Quechquémetl de tela de manta.
Nombre *Puchum*, palomas.
Pueblo indígena Teenek.

Palma y alfarería pame

León García Lam

Los pames son un grupo indígena que habita la zona media de San Luis Potosí en las estribaciones y llanuras occidentales de la Sierra Madre Oriental. De sur a norte, se identifican cuatro núcleos de población pame que vinculan a las distintas rancherías (desde la frontera con el Estado de Querétaro hasta el vecino Estado de Tamaulipas, desde el río Santa María hasta el río Gallinas, proveniente de las cuencas esteparias del Altiplano): Santa María Acapulco (municipio de Santa Catarina), La Palma (municipio de Tamasopo), Colonia Indígena (municipio de Alaquines) y Villa de San José (Ciudad del Maíz). Las manifestaciones artesanales más notables de los pames también los identifican geográficamente; así, el tejido de palma es característico de las poblaciones pames más sureñas; la alfarería es típica de Cuesta Blanca; el deshilado de Alaquines y el barro rojo y las máscaras en madera de patol distinguen a los pames más septentrionales del ejido y Villa de San José. De su cultura hay otras manifestaciones igualmente importantes: la fabricación de flautas que distorsionan el sonido por medio de una tela de araña, una casi extinta tradición laudera; la elaboración de capotes de palma, la manufactura de juguetes de trapo, la construcción de altares y otros tejidos sorprendentes como las flores de sotol.

Las artesanías

La producción artesanal pame y su iconografía provienen principalmente del trabajo femenino. Sí, los hombres acarrean los insumos provenientes del monte (palma, leña, tierras, minerales...), pero son las mujeres quienes pasan sus tardes tejiendo, separando hilos, seleccionando las hojas de palma, cerniendo tierras, o moliendo en un metate las piedras necesarias para la confección de sus ollas. Alfarería, deshilado y tejido son labores plenamente femeninas, no sólo porque los enseres producidos -ollas, petates, chiquihuites- forman parte del mundo femenino, sino también porque estas actividades se relacionan directamente con la tierra, pues el barro y la palma comparten con las mujeres una condición "fría", húmeda y lunar.

Los motivos aquí presentados -flores, animales domésticos y montaraces, estrellas, soles y mariposas- son el producto de la imaginación femenina y de su condición social. Toda artesana afirma que esos dibujos no fueron copiados de ninguna otra parte, sino que cada quien los "sacó de su cabeza"; podríamos afirmar que estos iconos son el baluarte identitario que cada mujer pame posee como su patrimonio personal y comunitario. Cada una de estas imágenes se parece a sus creadoras: discretas, silentes, misteriosas, y estos motivos cuentan "historias" que son difíciles de expresar de otra manera: Las representaciones fitomorfas refieren al maíz, a las flores, al crecimiento y a la diversidad que surge de la unión de la lluvia y el calor. Muchas veces estas representaciones provienen de líneas que se extienden horizontalmente alrededor de la pieza (de barro o de palma), de las que brotan vegetales que, fundiéndose, forman espigas (F147), cañas (F146), flores (F153), granos de maíz.

Las representaciones aquí llamadas "geométricas" aluden al orden del mundo. Representaciones planas, en ocasiones concéntricas (G087), que se extienden, como flores (F154), como soles (F150), como estrellas o cruces (F155), hacia cuatro esquinas unidas por un centro rojo, cálido y contrastante. La cruz pame reproduce como si fuera un fractal, en cada esquina, sus formas cardinales (G090); así, son la misma forma constante la cruz de los difuntos, la cruz que protege al pueblo, y la cruz que ordena al mundo.

En la imagen (Z033) la artesana, madre de familia, representa un venado que va y viene, "al norte y al sur" metáfora que se refiere al anhelo de retorno de los hijos migrantes.

Las imágenes del barro sorprenden tanto como las de palma. A veces no se sabe si son flores, soles o estrellas. Más bien son todo eso al mismo tiempo, imágenes que dibujan una plegaria constante de fertilidad, crecimiento y bendición.

De sus colores, de su estética

Aunque los pames no tienen una indumentaria propia, las mujeres gustan de vestir con prendas coloridas y prefieren los tonos brillantes y vivos a los tenues u opacos. Pocas cosas tan coloridas como un camino por el que andan varias mujeres pames o un tendedero del que cuelgan sus faldas. Así, aunque la pintura que colorea a los tejidos de palma proviene de la industria, sus colores estaban ya en la mente de las artesanas pames esperando que las condiciones sociales e históricas les permitieran usarlos, y ahí están, representando lo frío y lo cálido, las esquinas y los centros. Al respecto de los colores negro y café del barro blanco de Tamasopo, sus colorantes provienen respectivamente del maguey y del piloncillo, (y anteriormente también del chapopote).

Fitomorfos

Época Contemporánea.
Lugar Santa María Acapulco, Santa Catarina.
Soporte Objetos tejidos en palma.
Pueblo indígena Xi'ui (pame).

 **Clave F146** (pág. 94)
Soporte Costado de caja tejida en palma.
Significado Espiga.

 **Clave F147** (pág. 94)
Soporte Tapa de caja.
Significado Espiga.

 **Clave F148** (pág. 95)
Soporte Lapicera.

 **Clave F149** (pág. 93)
Soporte Cesto.

 **Clave F150** (pág. 95)
Soporte Tapa de tortillero.
Significado Ocho espigas.

 **Clave F151** (pág. 95)
Soporte Tapa de tortillero.
Significado Seis rombos.

 **Clave F152** (pág. 94)
Soporte Cesto.
Significado La figura del centro resalta cuatro escalones en cada una de sus caras.

 **Clave F153** (pág. 94)
Soporte Bolsa.
Significado Flores.

 **Clave F154** (págs. 93 y 160)
Soporte Costado de tortillero.

 **Clave F155** (pág. 93)
Soporte Cesto.
Significado En algunos objetos pames -particularmente cruces- hay algo rojo en el centro que implica la idea de sacrificio u ofrenda.
Descripción Cuatro hexágonos unidos por un centro rojo.

Época Contemporánea.
Lugar Cuesta Blanca, Tamasopo.
Soporte Objetos elaborados de barro blanco.
Pueblo indígena Xi'ui (pame).

 **Clave F156** (pág. 96)
Soporte Plato hondo.
Descripción Flor con seis pétalos.

 **Clave F157** (pág. 94)
Soporte Florero.
Descripción Dos flores con hojas.

 **Clave F158** (pág. 96)
Soporte Jarro
Descripción Flor con ocho pétalos.

 **Clave F159** (pág. 97)
Soporte Jarro.
Descripción Flor con siete pétalos.

 **Clave F160** (pág. 96)
Soporte Salsera.
Descripción Flor con siete pétalos. Entre el centro y los pétalos no hay separación.

 **Clave F161** (pág. 94)
Soporte Salsera.
Descripción Flor con seis pétalos.



Clave F162 (pág. 97)
Soporte Jarro.
Descripción Flor con seis pétalos con terminaciones picudas.



Clave F163 (pág. 103)
Soporte Florero.
Descripción Flor con cinco pétalos (con parecido a una estrella).



Clave F164 (pág. 104)
Lugar Ejido de San José, Ciudad del Maíz.
Soporte Jarro de barro rojo decorado con pintura de chapopote.
Significado Sol.
Descripción Hojas al lado de una circunferencia de la cual se desprenden rayos.

Geométricos



Clave G087 (pág. 121)
Soporte Tapa de tortillero.
Descripción Espiral dentro de circunferencia que presenta siete hendiduras.



Clave G088 (pág. 121)
Soporte Bolsa.



Clave G089 (pág. 115)
Soporte Cesto.



Clave G090 (pág. 121)
Soporte Bolsa.
Significado Cruz pame.

Zoomorfos



Clave Z030 (pág. 136)
Soporte Costado de tortillero.
Descripción Animal con cuernos, cola, ubres y hendiduras en las huellas.



Clave Z031 (pág. 137)
Soporte Costado de tortillero.
Descripción Animal sin cuernos ni orejas, con cola curva.



Clave Z032 (pág. 136)
Soporte Cesto.
Descripción Animal con orejas, patas cortas y cola recta.



Clave Z033 (pág. 137)
Soporte Petate.
Significado Representa un venado que va y viene "al norte y al sur", metáfora que se refiere al anhelo de retorno de los hijos migrantes.
Descripción Dos venados orientados a puntos cardinales opuestos.



Clave Z034 (pág. 135)
Lugar Ejido de San José, Ciudad del Maíz.
Soporte Jarro de barro rojo decorado con pintura de chapopote.
Significado Mariposa.
Descripción Animal con alas y antenas.

Dechados de la zona media de San Luis Potosí: "costuras" alaquineses

Olivia Graciela Fierro Hernández

El núcleo pame de Alaquines, como lo ha definido Chemin (1994: 9), se encuentra sobre las faldas de cerros pertenecientes a la Sierra Madre Oriental que cruza el estado de San Luis Potosí; colinda al norte con Ciudad del Maíz, al este con Tamasopo, al oeste con el municipio de Rioverde y al sur con Cárdenas. El tejido en gancho es una actividad característica de algunas comunidades del municipio de Alaquines, especialmente de Colonia Indígena, Rancho de Pro, Las Huertas, entre otras.

Estos tejidos en gancho son conocidos genéricamente por los propios habitantes de la región con el nombre de "costuras",²³ las cuales comprenden blusas, bolsas para damas, morrales, servilletas, manteles, carpetas, caminos de mesa, portavasos (también llamados "medias docenas"). Estas costuras son finamente tejidas con hilos de acrilán, polyester, nylon o algodón y generalmente, todas ellas son para uso doméstico e intercambio en la misma comunidad. En algunos casos los tejidos también se destinan para venta, sin embargo, este comercio no se podría entender como una actividad económica predominante del municipio ni como sustento económico de las comunidades donde se elaboran las costuras.

Algunas instituciones gubernamentales del estado de San Luis Potosí dedicadas al arte popular y la artesanía insisten en caracterizar el núcleo pame de Alaquines por sus trabajos en deshilado, sin embargo, es importante reconocer que los propios habitantes de la sierra alaquinesa reconocen que sus textiles son todos tejidos a gancho y que –por lo menos en la actualidad– no practican el deshilado. Probablemente, esta confusión se explica como lo menciona Correa

²³ Para los pames de Alaquines la noción de "costura" significa "unir" y puede utilizarse en distintos contextos o situaciones. Por ejemplo, la idea de "costurear" engloba tanto la confección de variados tejidos en gancho (servilletas, manteles, blusas, etcétera); tareas propias de coser; pegar un botón a una prenda, levantar una bastilla o confeccionar cada 3 de mayo los vestidos de las cruces que cuidan el pueblo y habitan en los cerros; o también una operación quirúrgica hecha por algún médico: cesáreas o cualquier cierre de heridas en la piel.

porque “en algunos casos los productos parecen deshilado pero son en realidad tejidos adheridos a alguna tela dando la apariencia de deshilado” (2011: 20).

Históricamente se desconoce desde qué momento esta forma particular de tejido fue introducido en la sierra alaquinesa. Etnográficamente se han registrado antecedentes de tejido en gancho desde hace cuatro generaciones e incluso algunas mujeres comentan que las costuras se remontan a la época²⁴ en que las cabeceras municipales enseñaban oficios a los indios de la sierra (Correa, 2011: 19); aprendizaje que fue incorporado y reproducido con un estilo propio por los habitantes de Alaquines.

Por su parte, De Ávila analiza los patrones de distribución de técnicas textiles empleadas por pueblos otopames; distribución que probablemente pueda explicar esta forma particular para confeccionar y decorar servilletas finas en algunas comunidades de San Luis Potosí, específicamente en la sierra alaquinesa, en donde aparentemente se utilizaron técnicas (que dan como resultado un tejido semejante a una red) compartidas también por pueblos nahuas vecinos a San Pablito en la sierra Madre Oriental, en Zimapán y en pueblos otomíes del Mezquital y la sierra Gorda (de Ávila, 2012: 159, 160 y 162).

En la actualidad, el tejido es una actividad exclusiva del ámbito femenino; son las mujeres quienes aprenden y reproducen esta práctica desde que tienen aproximadamente seis años de edad. La mayoría de las mujeres que saben tejer cuentan que se enseñaron observando a sus madres, tías y abuelas, quienes sostenían el hilo y el gancho mientras movían sus dedos y contaban el número de nudos y vueltas necesarios para elaborar una pieza. De esta manera, pareciera que los tejidos y su proceso de elaboración se encuentran tan interiorizados entre las mujeres alaquinesas que tan sólo con ver otros diseños son capaces de copiarlos y reproducirlos.

Cada motivo y sus combinaciones generan diferentes diseños, por lo que cada costura terminada se convierte en un “dechadito” (según el nombre que le otorgan las propias mujeres pames), es decir, un “muestrario de figuras que guía a la persona que teje para crear diseños complejos y hermosos” (de Ávila, 2015: 5). Las costuras alaquinesas son utilizadas como guías o muestras que se observan, comentan y comparten entre las mujeres quienes conviven y se reúnen a partir del tejido.

Respecto al proceso y lógica de elaboración se puede decir que el tejido en gancho se empieza generalmente desde el centro con una forma circular a partir de la cual se van agregando formas geométricas que nutren los diseños. Todas estas formas se elaboran a partir de diferentes puntadas, vueltas y cuentas de hilos, las cuales son conocidas

24 Otras anécdotas de esa misma época relatan cómo “las mujeres de antes” no usaban agujas, sino palos sacados de escobas (Correa, 2011: 21) o ramas delgadas que su mano pudiera manipular a manera de gancho.

comúnmente con los siguientes nombres: cadena, punto separado, doble punto o punto macizo, media puntada o puntada fileteada, punto caído, punto parado o punto alto, corrales filetes, punto cerrado o punto de panecito (para dar volumen a la pieza), espigueta, etcétera. Al preguntar sobre el uso y conocimiento extendido de estos nombres, las mujeres responden que así han nombrado siempre a las puntadas y que probablemente así se conozcan por su parecido con objetos cotidianos: corrales, espigas, panes (Correa, 2011: 31).

Las costuras alaquinesas son generalmente simétricas y el repertorio de motivos básicos son principalmente geométricos: rehiletes, cruces, flores, soles y estrellas; motivos que se combinan y multiplican entre sí a partir de sus terminaciones como si fueran fractales o disposiciones cardinales, pues al observar los diseños de las costuras alaquinesas, pareciera que en el pensamiento pame todo es cruz;²⁵ elemento que une, guía, explica y ordena al mundo.

Asimismo, se pueden encontrar composiciones complejas en donde un elemento es al mismo tiempo flor-sol-estrella e incluso cada uno puede ser una composición propia y diferente a las otras dependiendo del ángulo desde donde se mire; por ejemplo, rosales dobles enmarcados con soles que al unirse al centro forman una estrella, flores con centros de soles que en su contorno forman rayos de estrellas, soles con centros de flores que terminan en una cruz que en sus esquinas se multiplica en más soles y flores, etcétera.

Por su parte, los efectos del tejido dependen de la textura que ofrece cada puntada y el manejo específico del color de hilo. Las costuras alaquinesas generalmente son blancas con algunos detalles en colores fuertes y vivos (rojo, rosa, verde, amarillo y azul) que son colocados al centro de las figuras. En algunos casos, las costuras son tejidas con un mismo hilo multicolor que genera la impresión visual de asimetría y movimiento; efectos visuales que también se logran cuando las mujeres pames colocan ondas o espirales alrededor de algunas figuras, las cuales –al igual que los rehiletes– tienen el propósito de transmitir ideas de movimiento, flexibilidad y temporalidad.

De esta manera, la composición de cada costura condensa ideas de fertilidad, crecimiento, creación y movimiento; nociones que dan sentido al mundo y originan toda condición de vida posible (humana, animal y vegetal) en el pensamiento pame. Estas ideas forman parte de una memoria histórica que es expresada en las costuras mediante un ensamble de

25 Elemento de gran importancia para los pames que se presenta en otros contextos. Por ejemplo: la cruz de los difuntos que debe velarse durante nueve años posteriores a la muerte de una persona; la cruz que protege al pueblo y que se encuentra ubicada en los cerros; y las prácticas protectoras que contienen las mismas formas constantes de cruz: limpias del cuerpo desde cuatro puntos cardinales, quemar un papel y saltarlo en cruz para evitar enfermedades, etcétera.

pensamientos orientados a la propia generación y renovación del mundo: es decir, con cada costura, las mujeres pames de la sierra alaquinesa “están haciendo por la vida”, frase que ellas mismas utilizan al momento de alimentarse y que bien puede utilizarse como analogía para el acto de tejer.

Con esta última reflexión, se vuelve necesario reconocer que toda actividad textil puede considerarse fundante de la cultura en tanto su capacidad productora de significados y sentidos; a lo largo de milenios esta actividad ha configurado nociones profundamente arraigadas en el pensamiento humano que tienen que ver con representaciones del tiempo y su transcurrir, con ideas de unión y pertenencia a una comunidad, así como con nociones de vida y muerte.²⁶

Por ello, atrás de las formas, colores y composiciones de cada costura alaquinesa existen saberes profundos, particulares a una forma de ser y crear. Al contemplar las costuras tejidas en gancho y sus diseños se pueden encontrar ideas propias acerca del mundo y del tiempo, que vuelta tras vuelta, con paciencia y cuidado, cada mujer pame pensó y creó a través de los hilos y sus uniones.

Bibliografía

Alvarado Solís, Neyra Patricia (2004). *Titailpi... timokotonal. Atar la vida, trozar la muerte: el sistema ritual de los mexicanos de Durango*, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria.

Chemin Bässler, Heidi (1984). *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*, México: INI.

Chemin, Dominique (1994). *Imagen Pame Xi’Oi*, México: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga.

Correa López, Diego (2011). *Etnografía artesanal: Rancho de Pro*, San Luis Potosí: Casa de las Artesanías, SEDECO, Gobierno del Estado de San Luis Potosí (manuscrito).

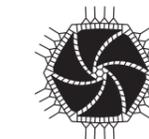
De Ávila Blomberg, Alejandro (2012). “Las técnicas textiles y la historia cultural de los pueblos otopames” en *Estudios de cultura otopame 8*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

_____ (2015). *In octacatl, in machiyötl: Dechados de virtud y entereza*, México: Museo Textil de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú.

26 Por ejemplo, Alvarado (2004) menciona que para los mexicanos de Durango los hilos representan el tiempo de la vida y la muerte; por eso, en las prácticas rituales las cuerdas deben atarse (como símbolo de vida, pertenencia y unión con los ancestros) o trozarse (como representación de la muerte o la ruptura con la colectividad).

Astros

Época Contemporánea.
Lugar Colonia Indígena, Alaquines.
Diseño Dechados de Juana Escobar Martínez. Todo tejido en gancho.



Clave A004 (pág. 70)
Nombre Rehiletes redondos.
Soporte Mantel individual.
Descripción Rehilete redondo enmarcado en un sol de donde se desprenden rayos que a su vez se unen con otros soles-rehiletes.



Clave A005 (pág. 70)
Nombre Estrella-flor.
Soporte Camino de mesa.
Significado Estrella con flor al centro, seis picos giran sutilmente y se coronan con flores, que a su vez, reproducen la misma forma y se vuelven centros de otras estrellas.



Clave A006 (pág. 68)
Nombre Solecitos.
Soporte Mantel individual.
Descripción Siete soles unidos por sus respectivos rayos.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Fitomorfos

Época Contemporánea.
Lugar Colonia Indígena, Alaquines.
Diseño Dechados de Juana Escobar Martínez. Todo tejido en gancho.



Clave F165 (pág. 100)
Nombre Nochebuena.
Soporte Esquinero ensamblado en servilleta de tela de lino.
Descripción Tres nochebuena sencillas en esquinera.



Clave F166 (pág. 108)
Nombre Canasta.
Soporte Esquinero ensamblado en servilleta de tela de lino.
Descripción Canasta con tres rosales dobles y ondas en esquinera.



Clave F167 (pág. 105)
Nombre Nochebuena y soles.
Soporte Camino de mesa.
Descripción Hilera de nochebuena enmarcada con corona de soles.



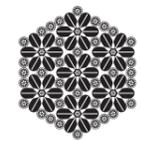
Clave F168 (pág. 106)
Nombre Pescaditos.
Soporte Camino de mesa.
Descripción Seis pescaditos unidos por un rosal al centro enmarcado con soles. Diseño que contiene un centro con seis elementos decorativos alrededor.



Clave F169 (pág. 107)
Nombre Rosal.
Soporte Camino de mesa.
Descripción Rosal con centro de sol que mediante sus cuatro esquinas se unen con otros rosales-soles-cruces.



Clave F170 (pág. 105)
Nombre Nochebuena.
Soporte Camino de mesa.
Descripción Nochebuena con centro de sol enmarcada en rosales-estrella.



Clave F171 (pág. 106)
Nombre Flores de nochebuena.
Soporte Carpeta redonda.
Descripción Siete nochebuena acomodadas en círculo rellenas de soles.



Clave F172 (pág. 105)
Nombre Hojitas.
Soporte Juego de porta vasos para vitrina.
Descripción Seis hojas y seis rosales unidos por un rosal al centro conformando una estrella. Diseños que contienen un centro con seis elementos decorativos.

Geométricos

Época Contemporánea.
Lugar Colonia Indígena, Alaquines.
Diseño Dechados de Juana Escobar Martínez. Todo tejido en gancho.



Clave G091 (pág. 117)
Nombre Rehiletes cuadrados.
Soporte Carpeta tejida en cuadro.
Descripción Rehiletes cuadrados enmarcados con espigas.



Clave G092 (pág. 120)
Nombre Rehiletes unidos.
Soporte Camino de mesa.
Descripción Rehiletes unidos.

SAN LUIS POTOSÍ

Talabartería

León García Lam

Curtir es labor antigua del hombre. Conocimiento fundamental de la sobrevivencia que permite recubrir el cuerpo con otras pieles y obtener de los animales la superficie cálida y protectora que la humanidad perdió al alejarse de la naturaleza. No sólo se cubre de piel el cuerpo de las personas, sino también el de las cosas cotidianas: lámparas, libros, armas, muebles, herramientas o reliquias. Algunos objetos, como los bolsos, mochilas o morrales, al ser casi pura superficie han sido manufacturados preferentemente de piel, sobre todo antes de la llegada del petróleo y las fibras sintéticas.

Pero curtir solo es la parte inicial de un largo proceso de trabajo que convierte las pieles animales en objetos útiles, artesanales o artísticos. La peletería es el oficio, o la técnica artesanal que se empeña en manipular la piel para que sirva de cubierta, para volverla objeto, útil o artefacto. Consideración aparte merecen los diseños, con los cuales se adorna la superficie de las pieles, imágenes que se presentan a continuación, que guardan su propia historia y secretos y que corren a la par del oficio peletero. La talabartería se especializa en la guarnición de armas, fundas y en la manufactura de sillas de montar.

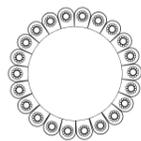
Dos consideraciones explicativas de las imágenes presentadas. En primer lugar, los peleteros recrean imágenes en función del mundo social de sus destinatarios. Las imágenes del talabartero provienen de la charrería y del jaripeo. Son motivos equinos, vegetales y campiranos, de manufactura potosina que se comparten en un amplio circuito de tradiciones ecuestres y ganaderas en el centro y norte de nuestro país y sur de los Estados Unidos. Sin embargo, son el producto de un largo proceso de intercambio, de influencias que se han imitado mutuamente, del sur al norte y viceversa.

En segundo lugar, acerca del artesano talabartero que las elaboró: Juan Carlos García Varela, quien comenta que su abuelo al que poco conoció, de oficio ebanista y obrero de una fábrica mueblera en los principios del siglo XX, tallaba imágenes similares en la superficie de marcos, cantos y galerías. Y aunque es clara la herencia iconográfica, resulta imposible discernir qué y cuánto de estos diseños provienen de la ebanistería, cuáles de la charrería o de la influencia comercial que los talabarteros contemporáneos mantienen entre sí.

GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN

Fitomorfos

Época Contemporánea.
Lugar Capital de San Luis Potosí.
Soporte Piezas elaboradas en piel vaqueta.



Clave F173 (pág. 106)
Soporte Cinturón.



Clave F174 (pág. 108)
Soporte Funda para navaja.



Clave F175 (pág. 100)
Soporte Montura.



Clave F176 (pág. 104)
Soporte Bolso de vaqueta.



Clave F177 (pág. 101)
Soporte Montura.



Clave F178 (pág. 101)
Soporte Montura.



Clave F179 (pág. 108)
Soporte Asiento de la montura



Clave F180 (pág. 107)
Soporte Reloj.



Clave F181 (pág. 105)
Soporte Respaldo de sillón.

SAN LUIS POTOSÍ

Geométricos

Época Contemporánea
Lugar Capital de San Luis Potosí.
Soporte Piezas elaboradas en piel vaqueta.



Clave G093 (pág. 119)
Soporte Bolso.



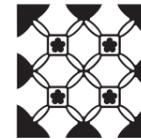
Clave G094 (pág. 120)
Soporte Bolso.



Clave G095 (pág. 120)
Soporte Bolso.



Clave G096 (pág. 114)
Soporte Cinturón.



Clave G097 (pág. 118)
Soporte Respaldo de sillón.

Zoomorfos

Época Contemporánea
Lugar Capital de San Luis Potosí.
Soporte Piezas elaboradas en piel vaqueta.



Clave Z035 (pág. 139)
Soporte Alforja.



Clave Z036 (pág. 138)
Soporte Cinturón.



Clave Z037 (pág. 142)
Soporte Alforja.

*GEOMETRÍAS DE LA IMAGINACIÓN
DISEÑO E ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS POTOSÍ*

—con un tiraje de 3000 ejemplares—
lo terminó de imprimir la
Dirección General de Culturas Populares de la
Secretaría de Cultura
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA),
Calzada San Lorenzo 244, col. Paraje San Juan,
Delegación Iztapalapa, C.P. 09830, Ciudad de México
Teléfono 01 (55) 5970 2600
en el mes de diciembre de 2016

Cuidado de la edición:
Dirección de Desarrollo Regional y Municipal,
a través de la Subdirección de Publicaciones y
Dirección de Promoción e Investigación,
a través de la Coordinación de Arte Popular,
de la Dirección General de Culturas Populares



