

R E V I S T A D E L C I D A P

# artesanías de américa

No. 48

Centro Interamericano de Artesanías y  
Artes Populares, CIDAP. Diciembre de 1995 Enero de 1996

---

## contenido

---

<b>Nota editorial</b>		<b>4</b>
<b>Ensayo</b> Artesanía urbana y subdesarrollo	CLAUDIO MALO GONZALEZ	<b>5</b>
<b>Investigación</b> Artesanías de Panamá	BELEIDA ESPINO R.	<b>23</b>
Mitos y realidades sobre el plomo en la alfarería mexicana.	ESPERANZA SALINAS AMESCUA	<b>45</b>
<b>Colaboración</b> El "Montecristi" es el mejor sombrero panamá, pero ¿por cuánto tiempo?	HARRY ROSENHOLTZ	<b>49</b>
Creando tradición. Las artesanías indígenas de Puerto Milán. La Chorrera, Amazonas	MARTHA LUCIA BUSTOS SUSANA LEAL A.	<b>59</b>
Agrupaciones artesanales de Cuenca (Siglos XVI-XVII)	DIEGO ARTEAGA	<b>67</b>
Museo Artesanal de Gualaceo	RAUL CABRERA JARA	<b>89</b>

**Cursos Interamericanos**

**XIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal**

CLAUDIO MALO GONZALEZ

**95**

**Informe del Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabados de Objetos de Piel.**

JOAQUIN MORENO AGUILAR

**101**

**Anexo: Informe del Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabados de Objetos de Piel.**

MARTA E. LINARES CASTRO

**113**

---

## nota editorial

---

*Uno de los objetivos más importantes del CIDAP es capacitar al sector artesanal con el fin de que sus integrantes estén en condiciones de hacer frente a los cambiantes retos de la sociedad contemporánea con mayor eficacia. La mayor parte de los cursos, que son interamericanos, los ha realizado con el financiamiento de la OEA, circunscribiéndose en los últimos años al área de diseño, en la medida en que los urgentes e inevitables cambios que requieren los productos artesanales son más exitosos si es que se adaptan a los principios del diseño con la participación de diseñadores de carrera interesados en las artesanías y si es que los artesanos actualizan sus conocimientos en este ámbito. Consta en esta entrega de Artesanías de América una relación del XIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal que se realizó en la ciudad de Cuenca, Ecuador*

*Mediante un convenio con el Instituto Italo Latinoamericano, ha iniciado el CIDAP una serie de cursos de capacitación concretados a determinadas artesanías. En Agosto de 1995 se llevó a cabo un curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración de Objetos de Piel con profesores provenientes del Centro de Formación Profesional de Santa Croce Sull' Arno, en la Provincia de Pisa, y de la Sarteco, Escuela Laboratorio de Moda de Empoli, Provincia de Florencia. Este tipo de cursos aspiran a actualizar la tecnología correspondiente recibiendo conocimientos de centros en los que los avances están al día. Consta un informe de este curso.*

*Con el afán de difundir enfoques de la problemática artesanal hay en este número un artículo relacionado con la problemática de las artesanías en los sectores urbanos de los países en proceso de desarrollo con todas las dificultades y retos que la rapidez de los cambios conllevan. Como contrapartida, publicamos un estudio sobre artesanías vernaculares en una población de la Amazonía colombiana en donde la tradición se conserva con mayor fuerza teniendo el quehacer humano, de manera especial el artesanal, un elevado y muy rico contenido etnográfico. También se publica un amplio y bien informado estudio de las artesanías de Panamá luego de cuya lectura llegamos a la conclusión de su gran riqueza, en un país pequeño cuya problemática se centra en el Canal. ■*

CLAUDIO MALO GONZALEZ

## ARTESANIA URBANA Y SUBDESARROLLO

### Circunscripción del tema

Partiendo del punto de vista de que las artesanías son objetos hechos por el hombre con predominio de sus manos sobre las máquinas, siendo estas últimas en caso de ser usadas elementos auxiliares en su proceso de elaboración, no exageramos al afirmar que el homo habilis inicia su presencia en nuestro planeta haciendo artefactos artesanales (1). Los

objetos hechos por el hombre para satisfacer sus necesidades, para expresarse estéticamente o para los dos propósitos han cambiado y se han diversificado con el transcurso del tiempo, pero hasta hace aproximadamente dos siglos había un predominio casi absoluto del trabajo artesanal.

---

(1) Chartes Winick en su Diccionario de Antropología define a Homo faber en estos términos: "El hombre artesano, nombre que se aplica al Hombre de Neanderthal. En realidad el Hombre de Neanderthal no era capaz de forjar nada, aunque podía tallar piedras."

Leslie White sostiene que “la cultura se desarrolla cuando la cantidad de energía de que dispone el hombre por cabeza y por año se acrecienta, o en la medida en que aumenta la eficacia de los medios tecnológicos para aplicar esta energía al trabajo; o al incrementarse ambos factores simultáneamente” (2). De acuerdo con este criterio se han dado dos grandes cambios en el desarrollo de la humanidad vinculados a la incorporación de nuevas fuentes de energía: el de la agricultura y domesticación de animales que establece del tránsito del paleolítico al neolítico y la revolución industrial iniciada hace algo más de dos siglos. Las innovaciones tecnológicas han sido continuas modificándose sustancialmente con la disponibilidad de fuentes energéticas.

La revolución Industrial cambia radicalmente la forma de producción de objetos satisfactores de necesidades produciéndose un replanteamiento de la razón de ser de las artesanías frente a la rapidez y eficiencia de la industria, no faltaron quienes profe-

tizaron su extinción frente al avasallador e incontenible avance de la industria. La elaboración fabril impactó también en el arte; frente a la repetitiva producción en serie tendió el artista a recluirse en su taller para trabajar cuadros o esculturas que de manera individual expresen sus vivencias para que gocen de ellas los integrantes del gran público, siendo la originalidad un elemento casi esencial para su éxito.

Aparentemente las artesanías quedaron en una tierra de nadie, no eran parte de la industria ni podían competir con ella, tampoco les correspondía el espacio del arte. Las artesanías no han desaparecido, lo que si ha ocurrido es un replanteamiento de su papel dentro de los nuevos tipos de ordenamiento social y cultural nacidos de la industria analizada desde los ángulos de la producción y del consumo.

Uno de los efectos de la Revolución Industrial fue el creciente y acelerado proceso de urbanización con

---

(2) White, Leslie. *The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome*, Pag. 39

la consiguiente disminución de la población rural debido a la incorporación de tecnología a la producción agrícola y a la concentración de las personas vinculadas a los sectores secundario y terciario en las ciudades. En los países subdesarrollados se ha dado también una fuerte migración del campo a la ciudad pero obedeciendo a patrones diferentes que ha provocado el crecimiento casi explosivo de los barrios miseria en los que se aglomeran muchísimas personas en áreas carentes de las condiciones básicas que la vida en la ciudad requiere .

Pretendo en este trabajo incursionar en la problemática de los artesanos y las artesanías en las ciudades de los países subdesarrollados en esta época, lo que requerirá hacer frecuentes referencias a este tipo de actividad y objetos en el área rural. Por la experiencia que tengo se circunscribirán mis puntos de vista y planteamientos a América Latina, especialmente al Ecuador aceptando que el problema se da en muchas partes de Africa, Asia, Oceanía y reducidos sectores de Europa.

No abordo en este trabajo el caso de los artesanos de servicios como

peluqueros, radiotécnicos, mecánicos, concentrándome en aquellos que elaboran objetos.

### **Las artesanías en la época industrial**

La Revolución industrial condujo a una separación polarizada entre lo utilitario y lo estético, entre aquellos objetos hechos por el hombre destinados a satisfacer necesidades básicamente materiales y las creaciones cuyo exclusiva razón de ser era la expresión y contemplación de la belleza. La máquina produce repetitivamente y en serie artefactos utilitarios que pretenden homogeneizar la conducta humana al satisfacer algunos tipos de necesidades (cubiertos vajillas, prendas de vestir etc.). La obra de arte pretende romper esta monótona uniformidad portando valores estéticos que se agotan en su contemplación. Personas e instituciones que cuentan con cuadros y esculturas poseen estos objetos con el único propósito de embellecer el espacio en que se encuentran y los artistas dedican todo su esfuerzo para ser exitosos y diferentes lo que explica su afán, a veces obsesivo, por la originalidad.

Las artesanías han sido ubicadas definitivamente en el ámbito de lo popular. Si se las concede algún valor estético, serían “artes menores” y de segunda clase. La visión despectiva para estos objetos fue predominante, se las ha considerado muy inferiores en perfección y funcionalidad a los productos industriales y para tildar a un poeta de mediocre se recurría al calificativo de “artesano del verso”.

Clarificar el concepto artesanía mediante una definición sobre la que haya consenso, es tarea extremadamente compleja por lo que es preferible enumerar algunas de sus características que se mantienen en esta época. Seguiré en lo fundamental los criterios del Doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla (3).

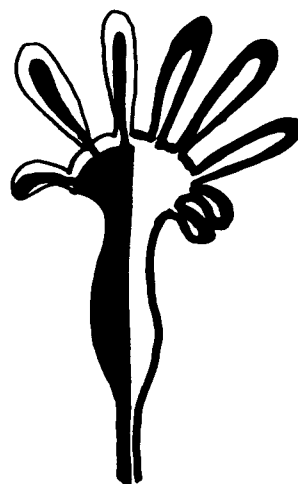
Lo artesanal tiene un alto contenido utilitario ya que su razón de ser es satisfacer necesidades primarias y secundarias de los integrantes de la colectividad.

Lo útil y lo bello no son dos universos diferentes en el mundo artesa-

nal, coexisten y hacen presencia en las artesanías.

Lo artesanal es funcional en cuanto responde a maneras de hacer las cosas y enfrentar situaciones por parte de la comunidad.

Tiende a ser autosuficiente en la medida en que la comunidad tiene a su alcance la materia prima que transforma con habilidades y destrezas o posee canales eficaces para proveerse de esas materias producidas en otras zonas.



---

(3) Los mentados criterios están expuestos en el Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares N° 4, pags. 14 a 18. Cuenca Diciembre 1979.



Los conocimientos sobre los oficios artesanales se transmiten de manera informal. El artesano aprende su oficio mediante experiencias directas adquiridas durante su trabajo.

Proyecta en los objetos artesanales características, modos de ser, valores y actitudes propios de la cultura material y no material de la comunidad.

Característico de las artesanías es su alto contenido tradicional porque tiende a afianzar rasgos espirituales y materiales propios y distintivos de la comunidad desde hace muchos años.

Es creativa en cuanto desarrolla las facultades anímicas que permiten la introducción de innovaciones que responden a nuevas situaciones y experiencias, a la vez que mantiene la tradición mediante repeticiones sistemáticas.

Tiende a mantener la cohesión cultural en la comunidad al asegurar la producción de medios para satisfacer las necesidades desarrolladas en el pasado. La crisis o desaparición de una artesanía crea conflictos en la colectividad que busca reajustes.

La división del trabajo y la distribución del tiempo responden frecuentemente a necesidades concretas de terminar obras, a exigencias familiares y comunales. En el sector rural especialmente, el calendario litúrgico que ordena el devenir temporal de la comunidad influye en la planificación del tiempo y en el ritmo del trabajo.

En la producción artesanal se da un control directo y casi total del proceso por parte del artesano. El artesano actúa personal e inmediatamente para introducir en los materiales las variaciones deseadas y lograr que el producto terminado responda a las expectativas de lo ideado. Cuando se trata de objetos complejos en cuya ejecución intervienen varias personas, existe un sistema directo y personal de dirección para conseguir la integración adecuada de las partes al todo.

La máquina desempeña un papel auxiliar, es un acelerador de procesos pero hay siempre en la producción un predominio del artesano.

En las ciudades, en nuestros tiempos, se han dado algunas modificaciones. Se han creado centros de ca-

pacitación sistemáticos y formales de enseñanza artesanal.

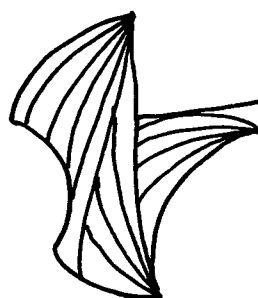
Han surgido empresas que producen artesanías en grandes cantidades, o se ocupan de sus procesos finales, como es el caso de los sombreros de paja toquilla, recurriendo a mano de obra artesanal. Los artesanos, en estos casos, se someten a horarios y división del trabajo establecidas por los empresarios y reciben remuneraciones fijas a la vez que se benefician de las ventajas que este tipo de trabajo da al obrero. Esto implica que se han introducido una serie de variables propias del mundo industrial, pero la actividad sigue siendo eminentemente manual desempeñando las máquinas un papel auxiliar. La comercialización es manejada por la empresa con independencia de los artesanos, al igual que la adquisición de las materias primas necesarias.

La incorporación de maquinaria y nuevas fuentes de energía en la producción artesanal da lugar a que, en algunos casos, sea difícil determinar si se trata de artesanías propiamente dichas o pequeñas industrias. debiendo tener cuidado de verificar el predominio de la mano sobre la máquina

para hablar con seguridad de artesanías.

### **La artesanía en el sector rural**

Con menos intensidad que en los países desarrollados, en los subdesarrollados se da una constante y acelerada tendencia al desplazamiento de la población de las áreas rurales a las urbanas. En nuestro país, según el censo de 1990, el 55.1% de la población se encuentra en el sector urbano y el 44.9% en el rural. Las formas de vida varían notablemente en la ciudad y en el campo incluyendo elementos sociales y culturales como hábitos, costumbres, concepción y distribución del tiempo, jerarquización de valores, vestimenta, fiestas y distracciones, cosmovisiones, relaciones con los poderes sobrenaturales, actitudes frente al poder político



organizado, relaciones familiares y de parentesco, acceso al poder y al prestigio entre otros.

Desde un pasado más bien lejano se ha robustecido la tendencia a considerar las formas de vida urbanas como superiores a las rurales. El término campesino tiende a tener una connotación despectiva. En el propio campo se ha difundido la idea de creer que dejarlo y afincarse en la ciudad significa ascender, aunque quienes así actúan se vean forzados en la urbe a realizar trabajos y tareas poco honrosas.

Las precarias condiciones económicas de la vida campesina pesan en estas migraciones, pero es mucho más fuerte de lo que se piensa la influencia que en estas decisiones tiene el denominado "espejismo urbano", es decir la imagen idealizada y sobredimensionada que de la ciudad y sus formas de vida tiende a hacerse el campesino. Los encantos de la vida bucólica del contacto directo con la naturaleza, de la paz y quietud del campo son también idealizaciones del habitante urbano, pero ellas se manifiestan en excursiones recreativas o en fincas vacacionales.

Si bien el proceso de industrialización se ha dado en escala muy reducida en el campo, no ocurre lo mismo con el consumo de sus productos y la incorporación de nuevas tecnologías y fuentes de energía. Para satisfacer necesidades de recipientes destinados a la cocina o al almacenamiento y transporte de bienes se recurría en el pasado a la cestería y la cerámica, tanto en la ciudad como en el campo. El agua era trasladada en cántaros y almacenada en tinajas, se cocía alimentos en ollas de barro y muchos bienes se transportaban en canastas. El fierro enlozado y la hojalata primero, luego el plástico han desplazado a la cerámica y en buena medida a la cestería. La hojalata desarrolló un tipo de artesanía, pero en los plásticos el contenido industrial es total.

La fragilidad de la cerámica es un limitante que no tienen los recipientes de hojalata y de plástico siendo además más livianos. La difusión de servicios como el agua entubada y potable, energía eléctrica y gas que permiten el uso de otro tipo de cocina han influido para que las mentadas artesanías tiendan a desaparecer primero en las ciudades y posteriormente en el campo. En mayor porcentaje

que el habitante de la ciudad sigue el campesino produciendo y consumiendo artesanías utilitarias en su vida cotidiana, pero cada vez recurre más a productos industriales. Las botas y zapatos de material sintético -por citar un ejemplo- han sustituido a las alpargatas de cabuya y en gran medida al calzado de cuero.

Construye el campesino herramientas y artefactos simples para su trabajo como el arado y el yugo recurriendo a materiales que encuentra en su entorno al igual que chicotes y aciales, aunque cada vez adquiere más herramientas de labranza en los centros poblados cercanos y la mecanización de la agricultura se difunde a buen ritmo. Para satisfacer necesidades como la del vestido aún tejen en telar sus propias telas que las bordean y adoman, aunque no es raro encontrar indígenas luciendo camisetitas con estampados en idioma inglés. Los muebles de casa son trabajados casi en su totalidad por el habitante rural. La parquedad y simplicidad del mobiliario es tal que no requiere de habilidades especiales para acabados exquisitos.

Grupos minoritarios de campesinos que cuentan con mayores ingre-

sos recurren a objetos hechos por otros o los compran en las poblaciones cercanas. Los que viven en pequeños poblados, sobre todo en los que están bajo el área de influencia de alguna ciudad tienden a “urbanizarse” considerando este cambio como un ascenso en relación con el campesino común y corriente.

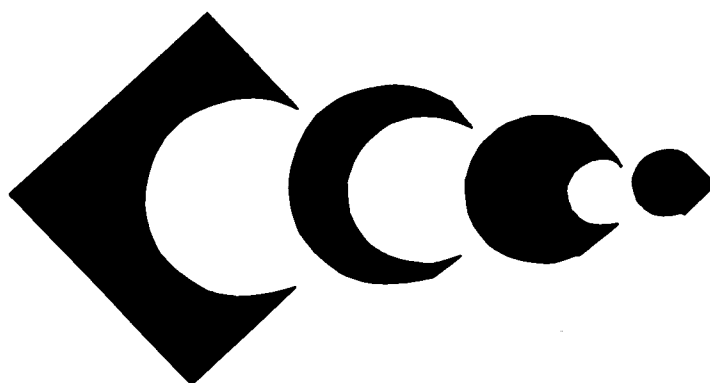
El adorno y los eventos ceremoniales son otra fuerte motivación en las artesanías rurales. Para fiestas -dependientes la mayoría del calendario litúrgico- o para actividades reiterativas como la visita dominical a la población cercana para asistir a misa y realizar gestiones, suelen los campesinos confeccionar artesanalmente la mayor parte de sus prendas de vestir y aditamentos. Según las regiones y fiestas, varían muy ricamente las artesanías dedicadas al ceremonial y al culto. Se trabajan vestidos y adornos, decoraciones para las canastas en las que llevan las ofrendas, arreglos para las iglesias, casas y plazas en donde la fiesta tiene lugar etc.

Además de autoabastecerse el artesano campesino suele, en algunos casos y en proporciones que varían de región a región, elaborar artesanías

as para comercializarlas y contar con ingresos adicionales para sus magras economías. Los casos en que la producción de artesanías sea la única fuente de ingreso y sean trabajados por todos los miembros de la familia son poco frecuentes, lo usual es que el artesano rural comparta su tiempo con tareas agrícolas dándose frecuentemente una división de trabajo por género.

Un ejemplo importante de artesanía rural productiva, comerciable y compartida con otras tareas es el tejido de sombrero de paja toquilla especialmente en las provincias del Azuay y el Cañar. Los limitados ingresos económicos del trabajo agrícola en una región en la que el minifundismo ha llegado a niveles críticos no son suficientes para la elemental subsistencia de sus habitantes, producién-

dose una fuerte corriente migratoria especialmente hacia la costa. Por iniciativa de personas que ocupaban funciones directivas en las mentadas provincias se trajeron tejedores manabitas que enseñaron como trabajar esta artesanía que se difundió con tanta rapidez y eficiencia que luego de algún tiempo la producción de sombreros en Cañar y Azuay superó a la de la provincia original. La demanda en el exterior -especialmente en Estados Unidos- fue tan alta que en 1946 la exportación de estos sombreros se ubicó en el segundo lugar en el Ecuador. Esto fue posible porque millares de hombres y mujeres dedicaban buena parte de su tiempo -inclusive las noches- a tejer sombreros. Ciertamente los grandes beneficiarios de este "boom" fueron los exportadores y los intermediarios, pero los ingresos de las familias cam-



pesinas mejoraron. La demanda internacional, debido sobre todo a los caprichosos cambios de la moda, decayó fuertemente en la década de los cincuenta provocando una muy aguda crisis y generando una nueva y gigantesca ola migratoria hacia la costa. Aun se teje sombrero en las áreas rurales de Azuay y Cañar pero en proporciones muy inferiores.

Este trabajo artesanal tiene una serie de ventajas para el campesino: no requiere de talleres instalados, cualquier sitio es bueno para tejer. No se necesita herramientas ni equipos con las inversiones que ello implica. La materia prima se la adquiere en mercados cercanos a través de redes de comercializadores que la traen de la costa y la procesan parcialmente. El aprendizaje no es extremadamente complicado y puede realizarse desde la niñez, en casa. El talón de Aquiles está en las variaciones de la demanda y, en consecuencia de los precios, sujetos a fenómenos imponderables e impredecibles como los cambios en la moda.

No abordo en esta parte la problemática de las artesanías en las regiones selváticas cuyos planteamientos difieren notablemente.

### **Las artesanías en las ciudades**

Las artesanías con finalidad estrictamente utilitaria tienden a disminuir rápidamente y varias de ellas han desaparecido.; el número de zapateros es cada vez menor a medida que crece rápidamente el consumo de calzado hecho en fábricas, algo similar ocurre con los sastres. Los hojalateros disminuyen día a día pues la mayor parte de los objetos hechos por ellos se pueden obtener, de superior funcionalidad y de otros materiales, a través de la industria como ocurre con los recipientes de plástico. En menor grado ocurre lo mismo con los carpinteros que hacen muebles. Lo afirmado está en relación con el tamaño de las ciudades y uno de los indicadores del progreso de las mismas es contar con artefactos producidos industrialmente en serie sea en la propia urbe, sea traídos de otros lugares inclusive del exterior. El número de habitantes incide en la demanda y en consecuencia en la justificación para invertir en centros de producción o de comercialización.

Hay un predominio de artesanías con un contenido predominantemente estético que son compradas por

quienes aspiran a adornar y embellecer -directa e indirectamente- sus personas o lugares de residencia y de trabajo. Un ejemplo claro es la joyería; Es posible producir industrialmente piezas con iguales propósitos pero de calidad inferior y costos bajos que se denomina bisutería, pero la joyería que tiene demanda en grupos pudientes se aprecia por el costo y la rareza de los componentes como el oro, la plata y las piedras preciosas. Por una serie de razones entre las que cuenta el costo de los materiales, se trabajan las joyas en talleres integrados por un reducido número de personas o individualmente. Como en muchos otros casos, parte sustancial de los ingresos va a parar a manos de los comercializadores que disponen de elegantes locales y contactos importantes para la venta. Es relativamente frecuente el caso de artesanos joyeros que luego se convierten en vendedores no solo de sus joyas sino de las hechas por otros.

En la cerámica aumenta día a día el número de artesanos que se dedican a trabajar piezas individuales con temáticas figurativas o abstractas teniendo la finalidad única de adornar y decorar casas u oficinas. Objetos utilitarios de este material, como va-

jillas, se trabajan en centros industriales o semiindustriales. Las ollas desde hace algún tiempo han sido desplazadas por las metálicas que se acoplan con mayor eficiencia a las cocinas eléctricas o a gas.

Esta nueva orientación de algunas artesanías en las ciudades replantea el problema de señalar las fronteras entre ellas y las obras de arte, lo que da lugar a situaciones complicadas y a veces conflictivas debido a la inevitable presencia de factores conceptuales y subjetivos para establecer estas diferencias y a la arbitrariedad y artificialidad inherente a esta clasificación. Un ceramista que hace piezas individuales enfatizando en la expresión estética y recurriendo a técnicas complicadas ¿es un artista o un artesano?. Lo mismo podemos decir de talladores de madera, repujadores de cobre y otros metales, tapiceros. etc.

Es importante dejar en claro que no tiene sentido definir las diferencias entre obras de arte y artesanías circunscribiéndonos a la calidad de la expresión estética y a la maestría en el manejo de las técnicas. Aceptando esta cuestionable e imprecisa división encontramos obras de arte (pin-

turas y esculturas) excelentes, mediocres y malas dándose la misma categorización en las artesanías. La sociedad contemporánea ha establecido una muy discutible diferencia en la valorización de las obras de arte y las artesanías en beneficio de las primeras. No es raro encontrar excelentes artesanos que trabajan piezas individuales que se esfuerzan denodadamente para ser considerados artistas pensando que es denigrante el calificativo artesano y altamente gratificante el de artista.

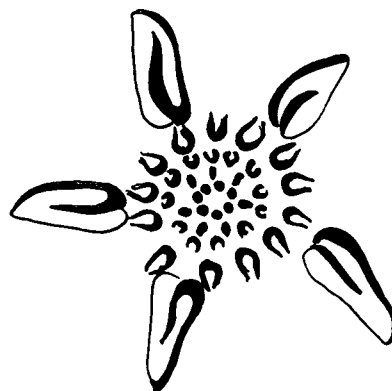
### **Variaciones en la artesanía urbana**

Además de las indicadas, en las ciudades podemos anotar algunas variaciones del proceso y la problemática artesanal en relación con el área rural que tienen que ver con la imagen cultural, la formación y asociación de los artesanos, el diseño y la tecnología.

Si bien es verdad que predomina el proceso de aprendizaje familiar y en talleres con la secuencia aprendizaje - operario - maestro, existen en algunas ciudades instituciones dedicadas a la formación sistemática de artesa-

nos dentro de los parámetros de la educación formal como la organización Bernardo de Legarda en Quito destinada a preservar y rescatar las técnicas artesanales coloniales. En Cuenca funciona el Instituto de Investigación, Diseño y Capacitación Artesanal a cargo del Centro de Reconversión Económica cuya principal tarea es dictar cursos continuos en los que, luego de dos o más años, los que se iniciaron reciben un diploma que les califica como artesanos en diferentes ramas.

Hay también en nuestro país algunos colegios secundarios que otorgan el título de bachiller en artesanías, concretándose el ciclo diversificado a formar profesionalmente a sus alumnos; uno de estos bachilleratos





se encuentra en San Antonio de Ibarra enfatizando en la talla de madera y otro en Cotacachi en marroquinería. Se trata de una innovación del proceso de aprendizaje que pretende superar a los tradicionales. La experiencia no es suficiente para pronunciarse sobre el éxito o fracaso de estos intentos. Se pretende que además del título de bachiller que proporciona elevado status a quienes lo poseen y de las posibilidades de ingreso a las universidades, tengan las personas un oficio artesanal que garantice una forma de vida.

También son más frecuentes en los centros urbanos cursos de perfeccionamiento y actualización para quienes tienen ya su oficio y lo ejercen, los mismos que se llevan a cabo formalmente. Mención especial merecen los que en los últimos quince años ha realizado el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) los mismos que en muchos casos han sido interamericanos contando con la concurrencia de artesanos de varios países de América Latina.

La innovación tecnológica y de diseños es mucho mayor en la ciudad que en el campo, en parte porque los

habitantes urbanos son más abiertos a los cambios y en parte porque cuentan con infraestructura apropiada que posibilita los mismos. Además se encuentran los artesanos más al tanto de las apetencias de los consumidores que incitan a introducir los cambios que la comercialización requiere. Tienen también su sede en las ciudades instituciones cuyo objeto es investigar y promover las artesanías desde diversos ángulos.

Cuando se trata de producción artesanal en proporciones mayores, suele en la ciudad culminar una secuencia de pasos de largos procesos, si es que estas etapas finales se aplican a cantidades altas de unidades. Un caso claro es el del sombrero de paja toquilla al que ya hice referencia. Las casas exportadoras y las que preparan al sombrero para venderlo al gran público acumulan importantes cantidades en el área rural mediante un complejo sistema de intermediación siendo luego, en grandes plantas, sometidos los productos a un tratamiento final que los torna idóneos para la venta. Aparte de trabajos estrictamente artesanales, como la "composición", se llevan a cabo tratamientos que requieren de instalaciones de alguna complejidad y contar con sus-

tancias que se justifican en cantidades elevadas de sombreros (4).

Algo similar ocurre, aunque en mucho menor escala, con otras artesanías. La venta en Quito de reproducciones de esculturas coloniales, especialmente de la virgen de Legarda que tiene atractiva demanda, se lleva a cabo, frecuentemente, encargando la talla en madera a artesanos de San Antonio de Ibarra y realizando la última etapa, el encarnado, en Quito artesanos especialmente diestros en esta parte.

Otro interesante caso es el de la confección de ropa urbana, a veces de alta costura, partiendo de las macanas que se tejen en la región de Gualaceo con técnica Ikat. En esa zona rural, termina el proceso con la confección de los paños que son parte importante del ropaje de la chola cuencana. Partiendo de esta prenda se trabajan en Cuenca prendas de vestir femeninas de gran atractivo para consumidoras que no escatiman dinero para satisfacer su afán de exclusividad.



Se observa también en las ciudades una variación en la organización del tiempo incorporando mayoritariamente el horario de las artesanías a los de las industrias -grandes y pequeñas- y el comercio. Excepcionalmente se encuentran todavía artesanos que organizan su tiempo en función de los compromisos contraídos y la demanda acorde con las festividades como ocurre con los que trabajan fuegos pirotécnicos, pero lo general es que los talleres abren y cierran según los horarios generalizados en cada ciudad. También, salvo po-

---

(4) Ver "Tejiendo la Vida" de María Leonor Aguilar. Cuenca 1988, CIDAP



cas excepciones, los artesanos en las ciudades suelen dedicar la totalidad del tiempo a sus oficios sin compartirlo con otros quehaceres rentables. Personas que por hobby elaboran artesanías o amas de casa tradicionales que a su trabajo hogareño añaden alguno artesanal en la propia residencia, pueden ser considerados como artesanos según el tipo de objeto que salga de sus manos, pero su impacto es muy reducido en el de la población económicamente activa.

Siguiendo la tradición de los gremios de la sociedad preindustrial y pretendiendo lograr metas similares a las del sector obrero protegido por el Código de Trabajo, tienen fuerza en las ciudades las organizaciones artesanales que, en unos casos pretenden agrupar a la totalidad de personas que reúnen las características de esta clase de producción y en otros se circunscribe a algún tipo de oficio. Han pretendido, con relativo éxito, que se dicten leyes para proteger a los artesanos de abusos del medio social, que consideren incentivos para tornar la producción competitiva en un entorno dominado por la industria y, en menor escala, lograr capacitación y perfeccionamiento o el apoyo para ferias y exposiciones. El aparato jurídico y económico del Ecuador -la situación es similar en los demás países latinoamericanos- ha sido estructurado en el modelo de la sociedad industrial, bajo el supuesto del debilitamiento y extinción de las artesanías, quedando los artesanos en un vacío carente de regulación. Leyes como

- 
- (5) En 1928 se crea el Instituto de Seguridad Social para proteger a los trabajadores, pero no considera a los artesanos. En 1938 entra en vigencia el Código de Trabajo centrado en la problemática de los obreros. En 1953 aparece la Ley de Defensa del Artesano, en 1965 la Ley de Fomento de la Pequeña Industria y la Artesanía y en 1986 la Ley de Fomento Artesanal.

19

- Acha Juan, Colombres Adolfo, Escobar Ticio  
1991, *Hacia una Teoría Americana del Arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Aguilar, María Leonor.  
1988, *Tejiendo la Vida*, Cuenca: CIDAP
- Alcina Franch, José  
1982, *Arte y Antropología*, Madrid: Alianza Editorial
- Foster, George M.  
1964, *Las Culturas Tradicionales y los Cambios Técnicos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

21

García Canclini, Nestor

1977, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, México D.F.:  
Grijalbo

Naranjo, Marcelo

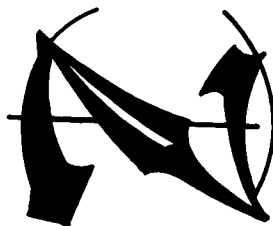
1990, *El Artesano Como Actor Social*, Cuenca: CIDAP

Rubín de la Borbolla, Daniel F.

1974, *Arte Popular Mexicano*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Turok, Marta

1988, *Como Acercarse a las Artesanías*, México D.F.: Plaza Valdez.



## ARTESANIAS DE PANAMA

*La parte de "Generalidades" del presente artículo es un compendio realizado en la Dirección General de Artesanías del Ministerio de Comercio e Industrias. La "Clasificación" pertenece a: Beleida Espino R., actual Directora Ejecutiva de FUNDARTE.*

### I. Generalidades

Panamá por su situación de país de tránsito y en vías de desarrollo, se ve influenciado en su realidad cultural, social y económica, la artesanía constituye uno de los pilares que sostiene la estructura de la nacionalidad, mediante la conservación de las tradiciones, la utilización de Materia Prima Nacional y generación de puestos de trabajo. Sin embargo, se ha notado una declinación en la actividad artesanal, producto de la crisis por la cual atravesó y está tratando de superar el país.

Las diferentes regiones del país presentan una serie de ferias las cuales son aprovechadas por los artesanos para exponer y comercializar sus productos. El Gobierno a través del Ministerio de Comercio e Industrias, desde el año de 1978 se ha propuesto montar todos los años LA FERIA NACIONAL DE ARTESANIAS. El objeto de esta feria es el de promover, dar a conocer nacional e internacionalmente las diferentes artesanías producidas en Panamá, que el artesano comercialice sus produc-

tos y haga contacto con los comerciantes.

A nivel del gobierno en general se desarrollan esfuerzos tendientes a apoyar al sector, esbozando políticas que faciliten a los productores artesanales su labor, tal como mantener vigente la Ley de 21 de enero de 1967 sobre el establecimiento de cuotas de importación de tejidos y estampados de imitación de diseño de pollera. También se gestiona la adquisición de ciertas materias primas tales como: tintes diversos, con el propósito de suministrarlos al artesano al más bajo costo posible.

Se brindan seminarios constantes en diferentes partes de la república, con el fin de capacitar a los artesanos sobre diferentes técnicas de producción, comercialización y administración, a fin que el artesano se encuentre lo mejor preparado para hacer frente a las diversas situaciones que se le presentan.

El artesano pese a no ejercer la artesanía a tiempo completo, a su bajo nivel educativo, a la carencia de seguridad social, a los bajos niveles tecnológicos ha luchado por mantener su nivel productivo, el cual ha superado

en muchos casos el auto consumo, al integrarse en organizados núcleos productivos.

## II. Clasificación

Nuestro país es una mezcla de culturas, por lo que se puede observar una variedad de artesanías decorativas y utilitarias que caracterizan a distintas regiones del país. A continuación señalaremos:

A. Las artesanías que se producen en Panamá.

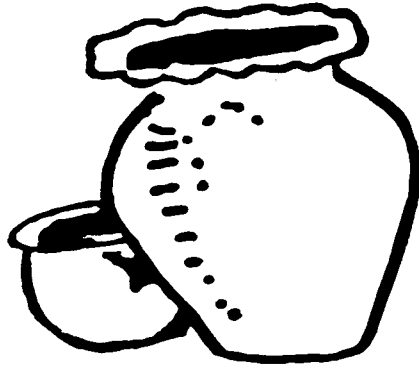
B. Situación económica y social de las artesanías en todas las regiones de Panamá.

### A. Artesanías que se producen en Panamá:

#### 1. ALFARERIA Y CERAMICA: Potes, vajillas, adornos, platos

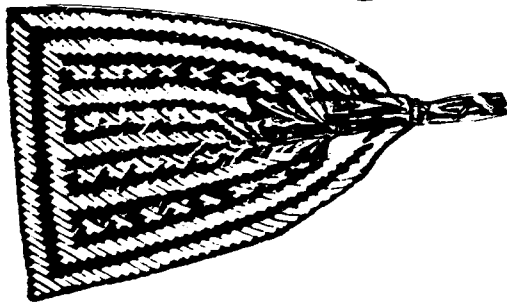
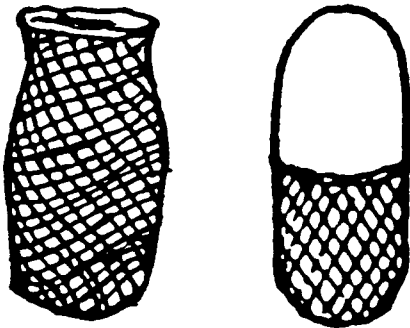


decorativos, tejas, ladrillos, cazuelas, tinajas, ollas, vasijas, etc.



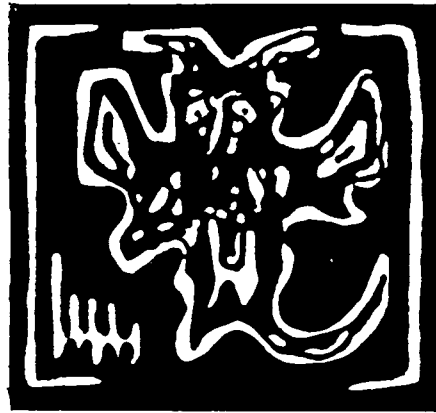
## 2. FIBRAS EN GENERAL:

Canastos, sombreros, bolsos, (chácaras), tejidos de fibras, móviles, etc.



## 3. TEXTILES, TEJIDOS DE ALGODON, DESHILADOS:

Enaguas, bordados, talqueados, molas, tapiz, hamacas, manteles, cubre camas, tapetes, pañuelos, carteras, mudillos, etc.



## 4. JOYERIA Y BISUTERIA: ORFEBRERIA, PLATERIA Y OTROS:

Plata, oro, cobre, bronce, semillas, cuerno, carey y otros, joyas

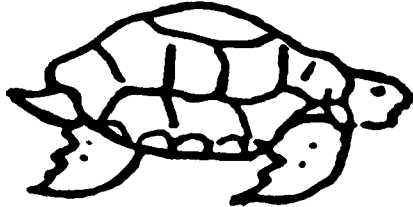
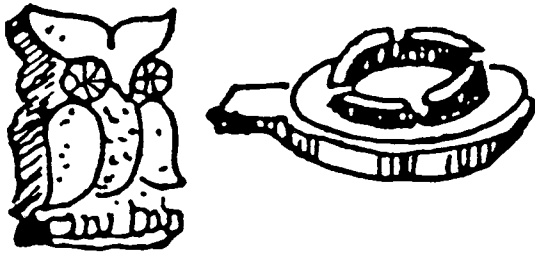


de traje típico (guachapalí, bruja, cadena chata, rosario, cabrestillo, salomónica, peinetas, pajuelas, etc.), adornos, joyas en plata, cuello de chaquiras, llaveros, etc., trabajos en cuero, etc.

**5. TRABAJOS DE PIEDRA:**  
Picapedrería, piedra blanda.

**TALLAS EN PIEDRAS, LAPIDERIA, CANTERIA:**

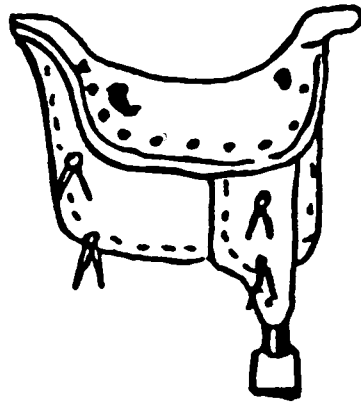
Tallas utilitarias (ceniceros, sostenedores de libros, taba-



queras), tallas de piedras de cantera (metales), etc.

**6. CUERO: PELETERIA, TALABARTERIA:**

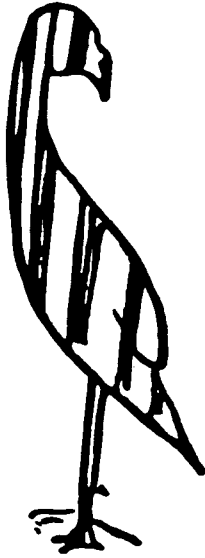
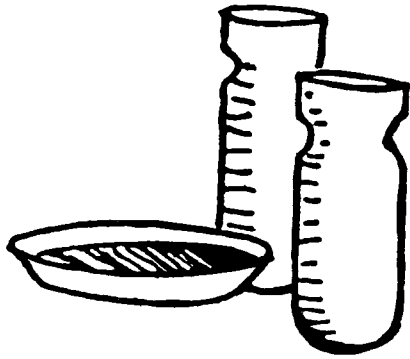
Repujado en cuero con aplicación de muebles, la talabartería, marroquinería, zapatería. (Cutarras, monturas, correas, bolsos, maletas, vainas de machete, cuadros), curtiembres, etc.



**7. MADERA: TALLAS DE MADERA, TORNEADAS, FUSTERIA, EBANISTERIA:**

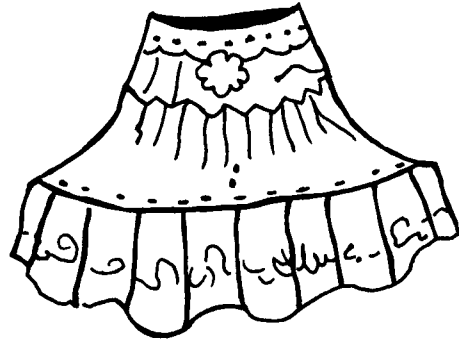
Madera torneada, adornos, talladores imagineros, utensilios de comedor, cocina, escritorio, bateas, adornos, fustes, etc.





#### 8. VESTIDOS Y ACCESORIOS:

Vestidos típicos (polleras, nawas, etc.) vestidos con aplicaciones de molas, porta pañuelos, estuches de lentes, corbatas, zapatos, ropa de niño, etc.



#### 9. MUEBLES:

Taburetes, mesas de comedor, juegos de sala de fibra, cuero, madera rústica, sillones, repisas, mesas de cirulí y/o caña brava, etc.

10. JUGUETERIA Y MUÑEQUERIA:

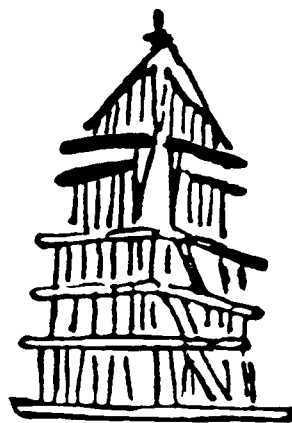
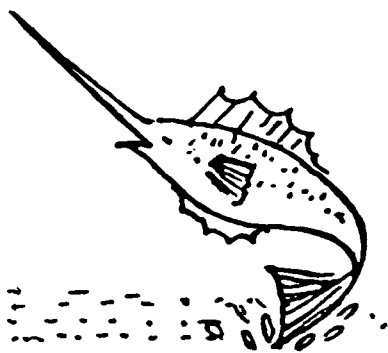
Muñecas de trapo, automóviles de madera, animalitos y muñecas de fibra, etc.

11. METALISTERIA: FORJA:

Trabajos utilitarios o decorativos de hierro, hojalata, cobre, bronce. (Candelabros, jarrón pide macetero, muebles), etc.

12. MISCELANEOS: TALLAS, PAPEL MACHE, FLORERIA, JAULERIA, CONCHAS, ESCAMAS DE PESCADO:

Tallas de tula, totumas, pinturas primitivas, pintura sobre cortezas de árbol, máscaras, piñatas, adornos con flores secas, jaulas de cirulí y caña brava, flores de pollera, adornos con escamas, adornos en conchas (cortinas, ceniceros, miniaturas), etc.



13. PIROTECNIA:

Fuegos de artificio (voladores, cohetes, mechas, toritos, globos, rueda voladora), etc.

14. TAXIDERMISTA:

Animales desecados: ardillas, lagarto, tortugas, armadillos, etc.

15. ARTESANIA DE CONSU-

MO: DULCERIA, PANADERIA, FONDERIA, QUESERIA:

Bocadillo, pasteles, cocadas, cabanga, huevitos de leche, arroz con leche, queques, rosquetes, pan de dulce, cocaditas, pan de maíz, bienmesabe, chiricanos, pan, tamales, bollos, carimañolas, empanadas, tortillas, buñuelos, etc. Chicha fuerte, chicha de maíz nacido, queso de leche vacuna.

#### 16. ARTESANIA DE SERVICIO:

Zapatero, empapelador, decorador, afinador, chapista, jardinero, sastre, modista, tornero, tapicero, barnizador, encuadernador, forjador, cerrajero, soldador, fontanero, relojero, afilador, pintor, restaurador, etc.

#### **B. Situación económica y social de las artesanías en todas las regiones de Panamá:**

Hasta aquí hemos pretendido presentar una panorámica muy general, el origen de nuestra artesanía y por ende, parte de nuestra cultura. A continuación, señalaremos las regiones

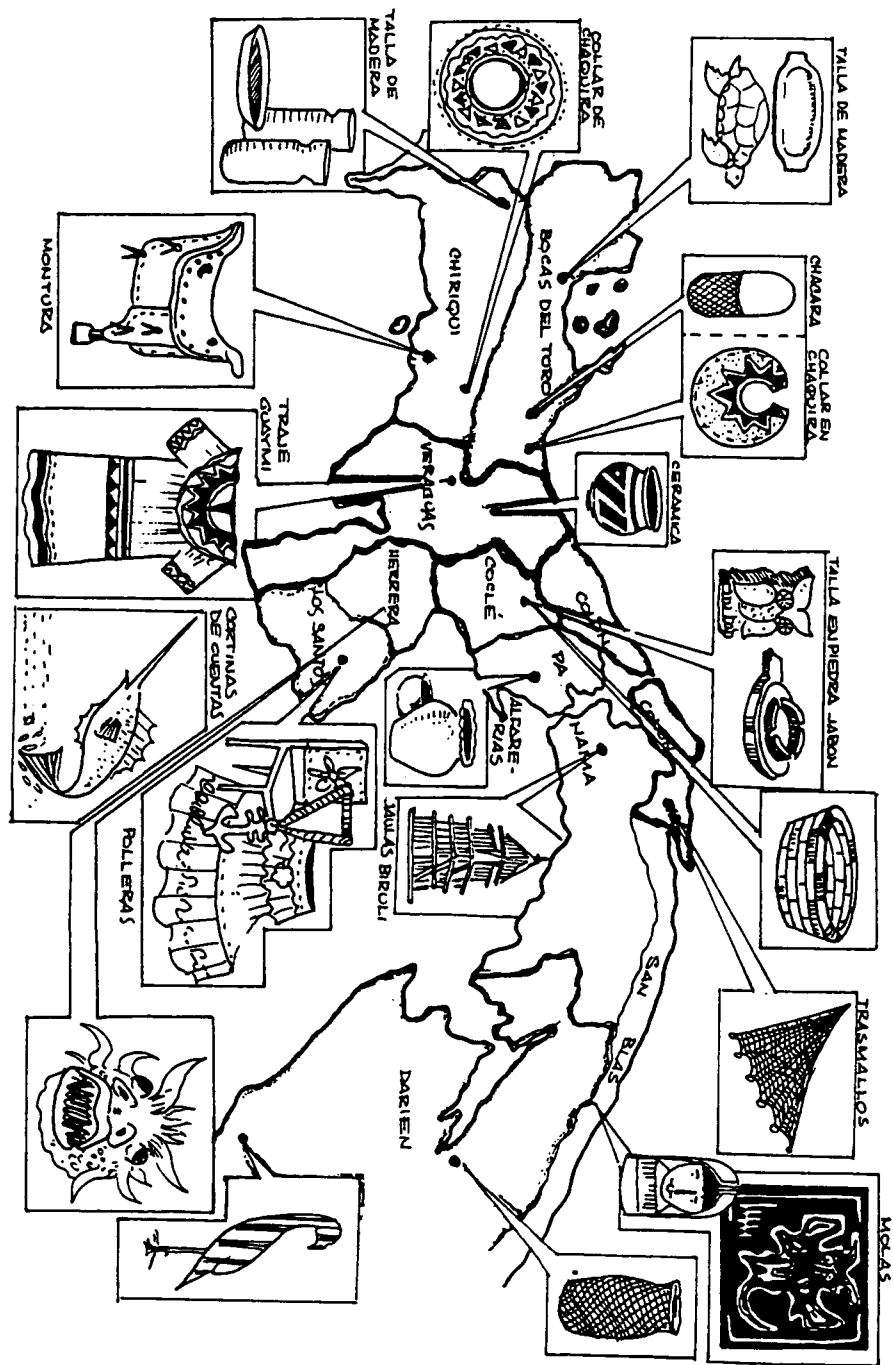
productoras que en la actualidad existen en el territorio nacional.

1. BOCAS DEL TORO: El distrito de Chiriquí Grande, es portador de una gran cantidad de artesanías guaymíes, que este sector altamente productor de artículos artesanales, realiza.

Las chácaras es el producto que mejor elaboran las artesanas de esta parte del país. También se confeccionan los vestidos típicos "naguas", por el grupo de mujeres de Bisira, población a las márgenes del río Cricamola; en Canquintú, igualmente las artesanas se dedican al tejido de las chácaras.

En las Islas de Bocas, Distrito cabecera y diseminados por las islitas cercanas: Shark Hole, Bahía de la Ballena, San Cristóbal, se encuentran a indígenas guaymíes produciendo bolsas de la fibra pita.

Las chácaras de las que tanto hemos hablado, se obtiene del tejido de la fibra que en dialecto llaman los indígenas "kigá"; los colores los proporciona una



planta parecida al jengibre llamada "Cáñamo de Yucatán".

Las pita, que es la fibra utilizada en Bocas del Toro, debe tomar un promedio de 5 días al sol para que se seque y así poder obtener un color blanco para las chácaras.

En la isla de Bocas del Toro, se pesca con mucha frecuencia la tortuga, por lo que hay magníficos artesanos del carey

Changuinola nos ofrece magníficos talladores de madera en los indígenas teribes. La materia prima que utilizan, la madera, abunda en el corazón del teribe.

Comercialización: es casi nula ya que es difícil y casi inaccesible llegar a los lugares de producción.

2. COCLE: Una de las provincias de la república, con mayor cantidad de artesanos dependientes de lo que con sus manos producen. El principal producto elaborado en cada uno de los distritos de esta provincia, se ob-

tiene de las fibras. Productos tales como: sombreros, cestas, juguetes, adornos, individuales, etc. Acerca de los artesanos podemos mencionar al grupo perteneciente al Corregimiento de Pajonal en el Distrito de Penonomé. Comunidades tales como: Membrillo, Sofre, Rincón de Las Palmas, Alto de La Estancia, a la vez que se dedican a la producción de los artículos de fibras, también encontramos artesanos talladores de la piedra "belmont", que comúnmente llamamos "piedra jabón". La mina, de donde se saca la piedra está localizada en Membrillo. Cabe señalar que en estas regiones empieza a sentirse la escasez de la fibra. Aquí se encuentra el único mercado de artesanías, donde el artesano vende sus productos directamente al consumidor, sin intermediarios.

En la cabecera del Distrito de La Pintada, está ubicado un Centro de Acopio de las Artesanías producidas en el resto del Distrito. Son cientos las familias que se dedican a la producción artesanal en esta parte

del país, en especial al tejido de las fibras (pita, cabuya, bellota y otros).

Cabe destacar, que hace cosa de 4 a 5 años, algunas familias de este sector se dedican a la confección de muebles, utilizando para ello: bejuco real, acla o caña brava. Cada día que pasa mejora la calidad de la producción.

En el Copé, Corregimiento del Distrito de Olá, innumerables familias están dedicadas a la producción del sombrero penonomeño. En Aguadulce cabecera, hemos detectado una tala-bartería.

Otro tipo de artesanía que hay que mencionar ya que, son muchas las familias que se dedican a ella, tanto en Penonomé como en Antón, es la artesanía de consumo: manjar blanco, huevitos de leche, suspiros, bocadillos, etc. Por otro lado, la producción de hamacas y adornos en conchas, producidos por las artesanas de Río Hato no deben dejar de mencionarse.

EL VALLE DE ANTON:

Hemos querido dejar para último esta población, ya que está muy relacionada a la comercialización de las artesanías producidas en la provincia. Siendo el Valle de Antón un lugar turístico, los domingos y días de fiesta en el mercado del pueblo, se exhiben muchas artesanías. Podemos señalar que artesanos del Corregimiento de Pajonal, bajan a través de la montaña y en la madrugada, con la producción de la semana, con el único propósito de venderlas en este lugar. Con mucha tristeza hemos observado, que son muchos los domingos que tienen que regresar a sus hogares sin haber podido vender nada a conformarse con venderla a los intermediarios que allí abundan.

Aparte de constituirse en mercado, se distinguen a muy buenos artesanos. Los mismos producen muebles y adornos para plantas. utilizan la madera como materia prima, ya que la misma se obtiene con facilidad en el lugar en que habitan.

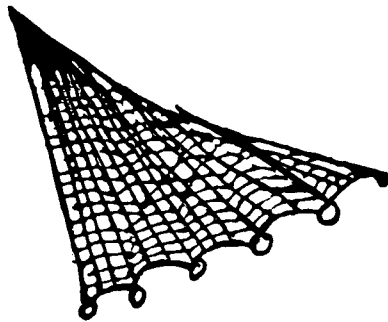
3. COLON: La talla de madera es

el principal rubro al que se dedican los artesanos de esta provincia, en especial los que habitan en Buena Vista.

En Portobelo, amas de casa del lugar han recibido la ayuda tanto financiera como técnica de personas interesadas en suplir de trabajo a las mujeres. Entre los trabajos, elaborados a mano, que presentan tenemos: sobrecamas, fundas, manteles y otros. La técnica empleada sólo se da en este lugar de la república y en este grupo.

El tejido de las redes o tarrayas, es común entre los artesanos de la costa: Portobelo, Garrote, Nombre de Dios.

También hemos apreciado, la



taxidermia (disecar animales) en esta provincia.

A raíz del Plan de Emergencia, algunas señoras de Colón cabecera, se perfeccionaron en las labores del bordado. Por otro lado, en Coclé del Norte se producen hamacas.

En relación a la comercialización podemos decir que el principal mercado donde concurren a vender sus productos, es la Ciudad de Colón.

4. CHIRIQUI: En los Distritos de Remedio, San Félix, San Lorenzo y Tolé se dispersa la población indígena guaymíe y es allí donde las artesanas se dedican a la confección (totalmente a mano) de los vestidos típicos "naguas" y al tejido de la chácara. Es importante destacar que en la actualidad, apoyados por el Ministerio de Desarrollo Agropecuario, un grupo de mujeres, productoras de las regiones de: San Félix y Remedios (Cerro Iglesia, Lajero, Hato Julí, Salto Dupí, San Félix y otros); se han organizado en una pre-cooperativa. Esta ac-

ción de las mujeres permite al gobierno brindar una mejor asistencia tanto a la producción como en la comercialización del producto.

En el Distrito de Tolé es importante destacar la confección de la "chaquira" (que en lenguaje guaymí se denomina Muñón - Kus) tanto por las indígenas guaymíes, de donde es originaria, como por los "latinos de Veladero". La chaquira es el resultado de ensartar las cuentas de colores que han comprado en el mercado local, a un precio que consideramos es elevado (se vende por libra).

En relación a los talabarteros de Horconcitos, Cabecera del Distrito, de San Lorenzo, hemos ubicado a los mejores productores de monturas del país, también producen: maletines, correas y otros. En un taller de Horconcitos, en donde trabajan siete empleados, se producen diariamente tres sillas de montar o monturas (de las corrientes). Los fustes de esas mismas monturas también son producidas localmente.

En Volcán se encuentra ubicada una escuela, en la que se imparte, entre sus asignaturas, la talla de madera; este centro escolar ha brindado la oportunidad a muchos jóvenes artesanos para perfeccionarse en la técnica del tallado de la madera. De allí han salido excelentes maestros operarios, quienes se han diseminado por toda la provincia (Concepción, Cerro Punta, otros).

El tejido del mimbre, como único lugar de producción en la república, <sup>16</sup>señalamos a Boquete. Y decidimos como único, porque la materia prima utilizada es obtenida localmente, en las montañas, ya que la misma requiere altura y humedad.

Vale la pena mencionar la fabricación artesanal de dulces: huevitos de leche, jaleas, raspaduras, panecitos y otros. Esto en varios distritos de la provincia, entre ellos Bugaba.

Nos hemos interesado últimamente por la producción de amas de casa de Puerto Armuelles, de



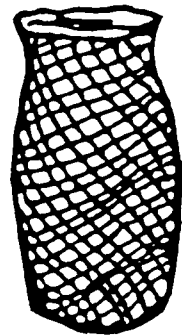
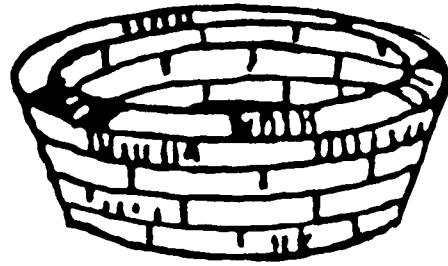
productos tales como: individuales, tapetes y otros, que son confeccionados con "majagua" (corteza del tallo del plátano), materiales que abundan en el lugar.

La comercialización se efectúa dentro de la provincia. Ubicamos algunos centros de venta a lo largo de la carretera Panamericana; el ejemplo lo tenemos en Veladero de Tolé con las ventas de las chaquiras. También se realiza a través de intermediarios.

5. DARIEN: Los chocoes ya sea emberás, como waunanas, son artesanos por tradición, se dedican a la talla de la madera y al tejido de la fibra. Son las mujeres las productoras de cestas y los hombres del tallado. La madera utilizada para las tallas son de las más resistentes como: nazareno, cocobolo y zorro. Estas piezas son muy solicitadas por los coleccionistas.

Sobre las cestas, que consideramos es el principal producto de venta, podemos mencionar que se confeccionan en diferentes

estilos, tamaños y materiales. Los dibujos pueden ser simples, virados, dibujados, plástica; entre los materiales empleados conocemos: navala maquenque, piquiva, chocolatilla, mamey, harp (hurip), hoja de bijao; todas ellas son fibras que se dan en el lugar.



En la actualidad trabajamos en la Dirección de Artesanías, en la promoción de los productos, que los grupos artesanos del Río

Tuira: comunidades de Canaán, Peña Vijagual, Vista Alegre, Aruza, Unión Emberá, Capetuirá y otros. Este grupo ha mostrado un gran interés en organizarse, por lo que se le brinda asesoramiento en este sentido.

En Sambú hemos mantenido contacto permanente con los grupos indígenas que son asesorados por FE Y ALEGRÍA; comunidades tales: Puerto Indio, Bayamón, Trampa, Chunga, Condoto, han participado con su producción en las diferentes "Ferias de Artesanías" realizadas.

6. HERRERA: El Distrito de Chitré es hoy por hoy el mayor productor de cerámica y alfarería en la república. En la Arena, Corregimiento del Distrito de Chitré, son cientos las familias que se cuentan, dedicadas a esta actividad y en especial a la alfarería.

Se mantiene una tradición en esta población, los hijos continúan ejerciendo el oficio de "sus padres y abuelos".

En Parita encontramos excelentes talladores. Estos artesanos se dedican a copiar la técnica del tallado implantado durante la época de la Conquista. Aparte de ellos se encuentran aquí los artesanos productores de las máscaras de diablicos, hechas en papel maché.

LOS POZOS: Encontramos en esta población a las tejedoras de sombreros. Ellas utilizan el tallo de la bellota para producir el artículo.

En Ocú, que es la tierra del montuno y el sombrero Ocueño, se cuentan en miles las mujeres dedicadas a esta actividad.

En la actualidad vemos con gran preocupación, como empieza a escasear la materia prima principal (bellota).

Las mujeres ocueñas, dedicadas a esta actividad, ponen esmerado cuidado en poner en sus trabajos los "colores verdaderos" del montuno: rojo, azul y amarillo.

Comercialización. Los pro-

ductos que hemos mencionado y que se producen en esta provincia, son vendidos de esta manera: a pedidos del cliente, a los intermediarios que con mucha frecuencia visitan los lugares.

7. LOS SANTOS: Una variada muestra de artesanías nos presenta esta provincia.

En el distrito de Los Santos: Agua Buena y Sábana Grande, no menos de quince talleres encontramos dedicados exclusivamente a la talabartería. Producen una gran cantidad de artesanías tales como:

Los alfareros en Llano Largo:

MACARACAS: Grupos de amas de casa se han unido para producir los bordados en la ropa de niños.

TONOSI: Nos hemos encontrado con alfareros.

POCRI: Se confeccionan hamacas.

En Paritilla y lugares cercanos a este corregimiento, se dedican las mujeres al tejido en gancho:

tapetes, fundas, manteles, otros. En Lajamina, encontramos a un artesano productor de miniaturas (sombrecitos, muñequitas).

GUARARE: Es la Enea una de las poblaciones de la provincia de Los Santos dedicada exclusivamente a la confección de la pollera. Son las mujeres las que realizan esta labor.

Fuegos artificiales e instrumentos musicales se confeccionan artesanalmente en esta región del país.

En Las Tablas se dedican a las actividades del bordado, tejido, talabartería, orfebrería, alfarería, al tejido de la fibra, fabricación de instrumentos musicales y tembleques.

Visitar San José de Las Tablas es encontrarse con un "pueblo altamente artesanal". Las mujeres sentadas en los portales de sus casas están diariamente bordando la pollera (talqueando, calando, bordando, sombreando). Tejiendo los encajes de la enagua (gancho o pajita) armando la pollera. Los hom-

bres labrando la madera para hacer “el juego de tambores” que utilizarán en las Tunas o Tambor de Orden.

En Santo Domingo es algo similar a San José, vemos aquí las mujeres tejiendo en sus mundillos las trencillas y encajes para la pollera.

También encontramos orfebres en La Palma y Las Tablas. Estos artesanos suplen a la empollerada de la joyería que luce.

Comercialización: La venta se realiza por pedidos o ventas directamente en sus talleres o casa. No abunda el intermediario. Sin embargo, es bueno decir que las artesanas del bordado se quejan de que no encuentran en el mercado local los colores de hilo originales, los encajes y las telas para la pollera.

8. PANAMA: Encontramos en esta provincia una diversidad de actividades de índole artesanal y también hemos descubierto que esto se debe entre algunas razones a la migración existente en el país.

Como ejemplo podemos mencionar a varios talabarteros de La Colorada de Veraguas, quienes se han trasladado a Chepo para producir sillas de montar para la gran cantidad de interioranos residentes aquí. Igualmente artesanos santeños trasladados a Piriatí, distrito del Bayano, en donde producen con mayor ventaja (existencia de la materia prima: la madera) el tallado de sus productos.

En los distritos del Bayano y Cañazas encontramos indígenas chocoes y kunas, los primeros produciendo cestas y los artesanos kunas: las molas.

En Panamá Oeste mencionamos a artesanos de La Chorrera, productores de cestas, de adornos florales por el grupo de artesanas de Feuillet; ellas utilizan lo que la naturaleza les prodiga: totumas, coco, bambú, hojas de tallo; para las flores” capullos (hojas secas de maíz), las flores de los árboles: pino, cedro, ceibo. Utilizan el achiotte, estropajo y otros. Talabarteros produciendo cutarras, correas y otros.

Copécito, Llano Bonito, El Espino, Los Pintos del Distrito de San Carlos. En estos lugares me atrevo a asegurar, existen más de doscientas familias dedicadas a la producción artesanal: muebles del bejuco "patino", trabajos en virulí y caña blanca, alfarería (potes y muñecos de barro).

En Chapala encontramos un centro escolar que fomenta la producción artesanal, graduando herreros, que van a encontrar en este trabajo un medio de subsistencia.

En Panamá Capital encontramos artesanías tales como: zapatos, talla de madera, vestidos aplicando la mola, orfebrería, platería, joyería en general y enmarcados, tapices. Cabe destacar que es aquí donde los diseñadores han utilizado su ingenio creativo para producir artículos diferentes, utilizando artesanías tradicionales (ropa y accesorios para damas, tapices, huacas y otros).

**Comercialización:** Las ventas se realizan mediante la asisten-

cia a los mercados dominicales de la Lotería, ventas a tiendas especializadas en artesanías, los mercados mensuales que se ofrecen en diferentes partes de la ciudad.

**VERAGUAS:** La orfebrería, la talabartería, el bordado, la cerámica, el tejido en fibras son entre otras las actividades artesanales que encontramos en esta provincia. En los distritos de Las Palmas, Cañazas y Santa Fe, ubicamos a los indígenas guaymíes, quienes producen para la venta, entre otras cosas: bolsas o chácaras, vestidos típicos "nagua". Sin lugar a dudas, aseguro, que de las tres provincias de Panamá donde se localizan artesanos guaymíes es ésta la provincia en donde hemos apreciado la mejor calidad y diversificación de productos.

Para lograr esto, han contado con el apoyo de la iglesia Católica a través de CARITAS y CESPAS. Mencionaremos algunas comunidades productoras: Cañaziñas, El Piro, Las Mesitas, La Trinidad, El Cuai, Cerro

Pelado. Igualmente mencionamos aquí el programa para el desarrollo de las áreas indígenas. Vemos cómo con el apoyo brindado por los Ministerios de Planificación, MIDA y MICI ya se ha conformado un grupo de artesanos del Corregimiento del Piro, para producir para la venta los artículos que el consumidor solicita.

La Colorada de Santiago, se nos presentan las casas convertidas en talleres de producción. Excelentes talabarteros, que no sólo se establecen aquí, sino que se han diseminado por toda la república, llevando su talento. Hemos encontrado talabarteros de la Colorada en: Aguadulce, Las Tablas, Chepo, Chorrera y Horconcos.

En cerámica, los productores de La Peña, merecen una distinción especial, ya que producen con métodos de ayer, artículos de hoy. Esto lo decimos porque la materia prima principal utilizada, tanto para la fabricación de los artículos en sí (potes, adornos, cerámicas y otros) como para la pintura de

los diseños precolombinos es "barro".

Santiago y Atalaya han brindado al país magníficos orfebres, quienes se dedican en especial a la fabricación de la joyería de la pollera.

COIBA: La Isla Penal nos presenta los trabajos en conchas (cortinas) material que abunda en el lugar, también la talabartería y la taxidermia.

Comercialización: Se efectúa dentro de la provincia, salvo la cerámica que en su gran mayoría se vende mediante pedidos en el mercado capitalino.

9. SANBLAS: Trabajamos directamente con la Cooperativa de Productores de Molinos de San Blas, la cual está conformada por aproximadamente 1.500 mujeres kunas que viven en 15 diferentes comunidades (islas) de la Comarca de San Blas: Cartí, Sugtupu, Narganá, Corazón de Jesús, Río Tigre, Ticantiqui, Playón Chico, San Ignacio Tupile, Ustupu, Concepción, Navagandí, Nausucum, Mula-

tupu, Carretero, Anachucuna e Isla Pino.

Sin embargo, estamos conscientes de que hay miles de mujeres productoras de molas que no forman parte de esta cooperativa. La producción y comercialización de sus artesanías se realiza en sus propias casas a los visitantes o turistas que visitan la isla.

Un ejemplo de esta comercialización la vemos en los apuntes de Ricardo Falla, quien subraya: "Cartí Sugtupu es una isla privilegiada. En 1974-1975 entre 20 y 25 trasatlánticos, cargados de cientos de turistas de todas las nacionalidades, fundearon en sus giras por el Caribe a 15 minutos en Cayuco de motor de Cartís-S. Las mujeres sacan sus molas y las cuelgan frente a sus casas. Algunos hombres sacan sus tallas, pequeños buques de balsa, muñecos, remos".

### III. Legislación artesanal:

El cuerpo de leyes panameñas con-

templan, en el Decreto de Gabinete N° 172 del 24 de agosto de 1971, la exoneración total del pago del impuesto a la renta sobre las ganancias por exportación, introducción de maquinarias y herramientas de artesanías por ser esta una actividad que se dedica a la transformación de materias primas nacionales.

Por otra parte el Decreto N° 90 del 25 de mayo de 1971 señala en su acápite B que se "protege la elaboración y venta de artesanías nacionales siempre y cuando no se utilice el trabajo asalariado de terceros.

Al igual que estas disposiciones legales se encuentran otras que fortalecen al sector tal cual es la resolución N° 27, Ley N° 21 del 30 de enero de 1967 del código fiscal y lo expresado en el artículo N° 40 de la constitución política que otorga protección tributaria a la actividad artesanal.

Se relaciona con la actividad artesanal la Ley N° 108 del 30 de diciembre de 1974, que crea el certificado de abono tributario que se aplica a las exportaciones no tradicionales, por lo tanto las artesanías están beneficiadas.

#### **IV. Organización:**

El gobierno actualmente cuenta con una infraestructura institucional destinada a fomentar, adiestrar y comercializar las artesanías, así tenemos:

El Ministerio de Comercio e Industrias, tiene bajo su mando la Dirección General de Artesanías Nacionales, cuyos objetivos son los de fomentar, buscar el desarrollo de los artesanos y la comercialización de sus productos.

El Instituto Panameño de Comercio Exterior, tiene como meta buscar mercados internacionales destinados a absorber las artesanías panameñas.

El Ministerio de Trabajo y Bienestar Social, a través del Instituto Nacional de Formación Profesional, quien absorbió todo el personal que trabajaba en SENAPI, tiene como uno de sus objetivos la capacitación de artesanos en diferentes especialidades como las de arcilla, fibra y otros.

El Ministerio de Educación cuenta con dos tipos de escuelas que imparten algún tipo de enseñanza artesanal.

Una de ellas, la Escuela de Artes Industriales y los Ciclos Básicos de Producción y otros, las Escuelas especializadas en Artesanías propiamente dichas, tales como la de La Colorada de Veraguas en talabartería, y el Colegio Vocacional San Benito (Volcán-Chiriquí) especializado en la talla de madera.

El Instituto Panameño de Turismo: En cumplimiento de sus funciones de Desarrollo Artesanal en el área de comercialización a través de sus puestos de ventas.

El Instituto Nacional de Cultura en cumplimiento de sus objetivos de difundir y afianzar la cultura nacional, desarrolla programas de adiestramiento a grupos organizados.

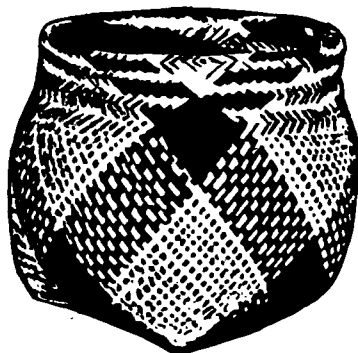
#### **V. Propuesta:**

Establecimiento de planes destinados a lograr que el artesano panameño se integre en núcleos productivos organizados, a los cuales el gobierno actual pueda llegar con facilidad para brindar capacitación relacionada con: administración, fomento y comercialización de sus productos.



También es necesario solicitar la cooperación de organismos internacionales en lo relativo a la consecución de financiamiento para desarrollar proyectos de investigación, promoción y comercialización interna. Nos oriente cómo obtener materia prima (tintes) en el extranjero para

ofrecerlos al menor costo posible al artesano, así como promoción de las artesanías panameñas en mercados extranjeros con el objeto de determinar su aceptación y establecer los lineamientos necesarios para acaparar éstos. ■



## PUBLICACIONES DEL CIDAP

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2US\$ cada uno.

Revista Artesanías de América, números 12 al 47, 3US\$ cada una. (Agotados los números: 13, 14, 16, 20, 21, 22 y 23)

Cuadernos de cultura Popular: N°1 La Navidad; N°2 El Traje Popular Ecuatoriano; N°3 El Ikat; N°4 Chordeleg; N°5 Panes Tradicionales; N°6 Mi Cuaderno de Cultura Popular; N°7 ¿Qué es la cultura popular?; N°8 Nosotros los artesanos; N°9 Nuestros Cuentos (Chordeleg); N°10 La caja ronca; N°11 Dulces de Corpus; N°12 El juguete popular; N°13 La pirotecnia en el Azuay; N°14 Jatumpamba tierra de alfareras; N°15 Cómo hacer una guitarra; N°16 La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX; N°17 Cerámica de Sarayacu. 2US\$ cada uno. Agotados los números 1,2,4,9,10.

Cuadernos Chicos de Cultura Popular: N°1 Un encuentro en Gualaceo, 2US\$

Libros Colección La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo I Azuay; Tomo II Cotopaxi; Tomo III Bolívar; Tomo IV Esmeraldas; Tomo V Imbabura; Tomo VI Cañar; Tomo VII Tungurahua Precio 6US\$ cada uno. Agotado el número 3.

Otros libros: Bibliografía de las artesanías, 2US\$; El Pase del Niño\*, 5US\$; El diseño en una sociedad en cambio, 4US\$; La pintura popular del Carmen, 15US\$; Expresión Estética Popular de Cuenca, 2 tomos, 20US\$; Expresión Estética Popular de Popayán\*, 20US\$; Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg, 6US\$; Los Hijos\*, 4US\$; Cerámica de Chordeleg, 1US\$; Ana de los Ríos, 2US\$; Tejiendo la vida..., las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador, 6US\$; Textiles y Tintes, 6US\$; Joyería en el Azuay, 6US\$; Diseño y Artesanías, 10US\$; El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica, 5US\$; Cerámica popular Azuay y Cañar, 5US\$; Daniel F. Rubín de la Borbolla: presencia, herencia, 3US\$; Punto y línea: un cuento para diseñadores, 2US\$; Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador, 6US\$; Artesanos y diseñadores.

Ediciones Bilingües: El folclor que yo viví\*, (Castellano-Inglés) 20US\$; Paños de Gualaceo (Castellano-Inglés) 10US\$.

Publicaciones conjuntas con la OEA: Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, Tomo I y III; Tecnologías y Artesanías, Artesanos y Diseñadores. Museos y Educación, 6US\$.

Publicaciones conjuntas con el IILA: Curso de formación sobre las tecnologías empleadas en la elaboración y acabado de joyas, 10US\$.

---

---

ESPERANZA SALINAS AMESCUA\*

## **MITOS Y REALIDADES SOBRE EL PLOMO EN LA ALFARERÍA**

### **Por fin se elimina totalmente en México**

Se ha especulado mucho sobre el daño que puede causar a la salud el plomo contenido en el vidriado que recubre a las piezas de barro de la alfarería mexicana. Sin embargo, durante 500 años la población del País ha cocinado y servido sus alimentos en ollas y cazuelas de barro vidriado sin que se haya podido demostrar científicamente que haya

sufrido serios perjuicios en su salud. Por el contrario, estudios aportados por el Departamento de Servicios para la Salud del Estado de California, prueban que el 95% del plomo soluble introducido al cuerpo humano por la vía de la ingestión, se bloquea con una adecuada dieta de calcio y hierro, los cuales se encuentran en la alimentación básica de los mexica-

---

\* Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías (FONART)

nos: maíz, frijol. Es fácil inferir entonces que ambos nutrientes han actuado como escudos de protección de los usuarios de alfarería vidriada a base de plomo.

El mayor peligro de esta alfarería no es para los usuarios, sino para los alfareros, que inhalan el plomo durante el proceso de esmaltado y también lo introducen involuntariamente en sus cuerpos a través del contacto con la piel. Los artesanos depositan el plomo en la tierra alrededor de sus viviendas, y lo respiran ellos y sus familias. Otra preocupación son las emisiones contaminantes de los hornos alfareros, que históricamente han llevado a cabo su combustión con leña, lo que afecta también los recursos forestales.

Para eliminar esos daños a la salud de los artesanos se inició en 1994 el Programa Estratégico para la Sustitución del Plomo y Combustible en la Alfarería Vidriada Tradicional, ejecutado por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONAR) y financiado por el Fondo Nacional de Apoyo a las Empresas de Solidaridad. Desde hacía algunos años la Secretaría de Salud pretendía establecer normas estrictas para el uso

del plomo en la alfarería, pero sin ofrecer alternativas de vidriado sin plomo para baja temperatura. Más de un millón de alfareros y vendedores dependen de esta actividad para su supervivencia.

Para sustituir los componentes dañinos de la alfarería tradicional, hubo que controlar múltiples variables, incluyendo algunas muy complejas sobre las que no existían datos. Se analizaron más de 200 tipos distintos de arcillas empleadas en la alfarería, con diferentes coeficientes de expansión y composiciones físico-químicas, que no habían sido caracterizadas antes. Se llevó a cabo el análisis de la reacción de estas arcillas en los hornos a diferentes temperaturas.

La caracterización de todos los barros del país requirió de un laboratorio de cerámica equipado con sofisticados aparatos (espectrofotómetros de rayos infrarrojos y de absorción atómica, difractómetros de rayos x, etc.) que se instaló en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. La propia universidad sumó su equipo a dicho laboratorio para resolver el problema del plomo

y prestar servicios al sector alfarero por un mínimo de 5 años.

El área original de estudio en 1994 estuvo integrada por 17 comunidades alfareras, que más adelante se elevó a 33 en 10 estados de la república. En 1996, ya se analizaban en el laboratorio las arcillas usadas en la alfarería de 66 comunidades, en 12 entidades.

Así empezaron a hacerse las pruebas para lograr esmaltar la artesanías mexicanas sin utilizar plomo. Se probaron esmaltes de diferentes países y a diferentes gradientes de temperatura. Tras muchísima labor sólo dos esmaltes españoles resultaron adecuados, mediante un nuevo proceso enteramente inocuo para la salud y diseñado por una firma mexicana.

Pero el problema no estuvo totalmente resuelto; hubo que ajustarlo a la alfarería coloreada y decorada con óxidos o colorantes comerciales. Más de la mitad de las comunidades trabajan este tipo de alfarería al combinar los esmaltes libres de plomo con los óxidos que usaban tradicionalmente para colorear; se observó que el nuevo proceso, además de

atacar los colores, los alteraba radicalmente, cambiando el verde por el azul, el negro por el café, etc. Entonces se hicieron alrededor de mil ensayos y se alcanzaron algunas combinaciones que solucionaban el problema.

Quedaba otra preocupación: los bosques. Con el consumo de leña en los hornos de adobe donde se trabaja la alfarería, se afectaban los recursos forestales. Se hizo un concurso para resolver este problema, llamado Al Rojo Vivo, y se obtuvieron seis prototipos de sistemas de combustión para sustituir la leña por gas, adaptables a todos los tamaños de hornos. En marzo de 1996 se alcanzó el perfeccionamiento con esmaltes sin plomo en todas las técnicas de vidriado y decorado en la alfarería. El primer horno se instaló en La Trinidad Tenexyecac, Tlaxcala.

Algunos piensan que sería irresponsable poner en manos de los alfareros los nuevos productos para vidriar sin plomo, porque los trabajarían igual que los que usaban antes con plomo y echarían a perder su producción. Para evitar esto, se espera adiestrar 25.000 alfareros entre junio y diciembre de este año; y

poner a disposición de los alfareros en 1997 esmaltes sin plomo, que den resultado satisfactorios en el vidriado del barro, y tenga una distribución y un precio al alcance de todos los

artesanos. Entonces habrá producción y venta de alfarería libre de plomo en México por primera vez en la historia. ■

México D.F. Año 5, Númro, 49,  
Jueves 22 de agosto de 1996.

---

Aclaración:

En la revista 45, en el artículo Representaciones en Artesanías Argentinas en la página 104. figuran las obras de Susana Mattanó y Patricia Vidour, de la exposición denominada CONEXIONES, y presentada en el Museo Histórico Provincial de Rosario, Dr. Julio Marc. Las autoras se inspiraron en la investigación de los motivos decorativos indígenas argentinos de Martha Dichiara, "Tierra Vieja".

La redacción.

---

HARRY ROSENHOLTZ

**EL “MONTECRISTI”  
ES EL MEJOR SOMBRERO PANAMÁ,  
PERO ¿POR CUÁNTO TIEMPO?**

En Montecristi, Ecuador, el arte de tejer sombreros de Panamá está muriendo lentamente. Dos generaciones atrás había dos mil tejedores pero en la siguiente generación su número disminuyó a doscientos y hoy en día quedan apenas veinte tejedores. Como los actuales maestros tienen ya entre setenta y ochenta años, dentro de una generación puede no quedar ni un solo tejedor. Apenas se dispone de tiempo para enseñar a los aprendices el arte de tejer, ya que los sombreros más finos toman por lo menos dos meses de trabajo y los mejores hasta ocho meses.

Obviamente, es una ironía que los sombreros mundialmente conocidos como sombreros de Panamá, provengan del Ecuador. Pero durante siglos los sombreros de paja han sido tejidos en la pequeña y melancólica ciudad costera de Montecristi. A diferencia de los demás sombreros, los “montecristi finos” son simplemente los mejores sombreros de paja del mundo, a tal punto que su material desafía toda descripción. Si sus tejedores mueren, los tesoros de Montecristi corren el riesgo de desaparecer.

Brent Black, ex-director creativo asociado de Saatchi & Saatchi, en San Francisco, no está dispuesto a que esto ocurra. Hace ocho años, Black empezó una odisea que eventualmente lo llevó a Montecristi, al norte de Guayaquil, en la costa del Pacífico ecuatoriano. Lo que había empezado como una pasión por fotografiar los sombreros, pronto se volvió su misión de mantener vivo el arte de tejer estos sombreros. En realidad la búsqueda de Black empezó en México, en la ciudad de Mérida, en Yucatán, donde leyó una guía con descripciones de un sombrero de Panamá crudo que se tejía en aquella región.

“No fue fácil” -dice Black ahora. “No hablaba español, e inclusive los libreros y vendedores que hablaban algo de inglés no lograban entender lo que yo quería. Nadie sabía qué era un sombrero de Panamá. En Mérida llamaban “jipijapas” a estos sombreros.” Gracias a un librero finalmente logró fotografiar a unos tejedores de una ciudad cercana. Pero de vuelta a San Francisco, Black conversó de su búsqueda con alguien que asistía a un coctel. Aquel abogado, que conocía acerca del Ecuador, le habló de los sombreros y específicamente de los

“montecristi”. La información llevó a Black a una extensa investigación acerca del sombrero de Panamá e incitó su deseo de ver la elaboración de un “montecristi” con sus propios ojos.

“No hay muchos turistas gringos en Montecristi” -Black se rió. “Así que cuando alguno aparece, está condenado a llamar la atención. Y es que no hay razón para que uno visite Montecristi, excepto para comprar sombreros.”

“Así que un día aparecí por ahí. Me jalaba de las mangas un auto-nombrado “guía” de un metro treinta, husmeaba mis piernas un perro de ancestros algo cuestionables, y ante mí se extendía el legendario pueblo de Montecristi. Por decir lo menos, no era lo que yo había esperado.”

“Supongo que me había imaginado un pueblito pintoresco, de gran colorido, con sus venerados artesanos trabajando pacientemente en los talleres, pero la realidad fue muy diferente. Montecristi es más bien monótono. Las construcciones de uno o dos pisos son en su mayoría de madera y bambú, y simplemente se funden con la colina seca y polvo-



riente donde se asienta la ciudad. No hay ningún colorido allí. Los desocupados y los perros se acomodan en cualquier sombra que encuentran. Los niños juegan en las calles y en las áreas abiertas. A veces los cerdos vagan por aquí o por allá. No hay hoteles. No hay restaurantes. El pueblo tiene agua corriente sólo durante un par de horas por la mañana”.

“Así que, un poco decepcionado, me dejé ir a mi buena estrella y seguí a mi guía colina arriba”.

Luego de una breve pausa en que fue presentado a los veinte y tantos miembros de la familia del guía, Black caminó con éste a la casa-taller-depósito del más importante distribuidor de sombreros de Montecristi. Era una edificación bastante sólida, de dos pisos, con ladrillos rojos y cuadrados. Una puerta grande, de madera, de unos 8 centímetros de grosor, estaba abierta para permitir el paso de la luz hacia el taller de unos seis metros cuadrados. Un hombre trabajaba tejiendo el ala de un sombrero y otro estaba cortando las largas pajas que emergían del interior de otro sombrero. Más o menos una docena de sombreros en distintas etapas de acabado yacían a sus pies.

“Sentí que me había metido en una leyenda” piensa Black. “Ahí estaban los “montecristi finos”. En realidad tuve que recoger uno y examinarlo de cerca para ver la trama del tejido. A tal punto llega la finura de su tejido”.

Black fue presentado a los distribuidores. Conversar fue difícil pues Black sabía apenas unas pocas palabras en español y el distribuidor no hablaba inglés. Con la ayuda de un diccionario, señalando objetos y desplegando muchas sonrisas, Black dice que logró informarles que estaba interesado en los sombreros y que iba a permanecer ahí durante una o dos semanas.

“Era y es muy importante para mí hacer negocios tal como se hacen en latinoamérica, no como se hacen en los Estados Unidos” dice Black, cuyo tono de voz y ademán de acercarse delatan su honestidad. “No quería aparecer en la ciudad, comprar los sombreros y desaparecer. Esa es la manera en que la mayoría de los gringos hacen negocios allá. Al revés, yo quería conocer a la gente y que ellos me conocieran antes de que el dinero cambiara de manos”.

Black añade que los tejedores se sorprendieron cuando puso una silla a su lado y se sentó. El distribuidor dio a Black una pila de sombreros para que los examinara y le preguntó si quería comprar alguno. Black dijo que sí, pero no en ese momento. “Mañana” añadió en español. El distribuidor sonrió, puso su propia silla cerca de Black y continuó contando y ordenando los sombreros.

Sentado entre los tejedores durante la mayor parte de aquella semana, Black aprendió de primera mano acerca del oficio, la historia y la leyenda del sombrero “montecristi fino”. De cuando en cuando Black revisaba los sombreros que le ofrecían, poniendo a un lado los que iba a comprar y constantemente preguntaba si había otros que fueran aun más finos.

Los tejedores explicaban que los sombreros real y verdaderamente finos son cada vez más raros. Según sus propias estimaciones, acaso quedaban en total veinte maestros tejedores, y negaron con la cabeza cuando les preguntó si los niños estaban aprendiendo el oficio.

Existe una razón para que el oficio muera: el trabajo es muy duro. Los

sombreros más finos se tejen sólo durante la noche, cuando refresca, pues así se evita que el sudor del artesano dañe la paja manchando al sombrero, lo cual puede ocurrir durante los húmedos y calientes días ecuatoriales. Se teje sentado e inclinado, con el pecho del tejedor apoyado en un pequeño cojín que yace sobre un bloque de madera, sus brazos extendidos hacia abajo, mientras los pulpejos trabajan en la fina paja. No es una postura simplemente incómoda, es dolorosa. Los de la generación joven, si alguna vez tejen, prefieren trabajar en piezas más simples como carteras de mujer, abanicos y figuras de animales, cuya elaboración toma menos tiempo y esfuerzo.

“Supongo” -murmura Black “que la cuestión no es tanto porque la gente no quiere tejer agachada durante toda la noche, sino porque se desarrolló esta técnica y porque la han practicado durante siglos. A veces pienso que un muy buen ingeniero industrial podría estudiar el proceso e inventar algún dispositivo o algo que permitiera a los tejedores crear los sombreros sin tener que tejer en la postura tradicional”.

A lo largo de la semana, Black

tomó fotos de los tejedores mientras trabajaban en los acabados de las alas o cortando las pajas que emergían de los sombreros. Fue bien acogido y lo llevaron a otras casas donde trabajaban otros tejedores.

“Durante aquella primera e increíble semana, sencillamente me enamoré de la gente, los sombreros, su tejido, la forma de aquel arte. Y decidí hacer algo más que comprar unas cuantas docenas de sombreros. Pues había encontrado una misión. En adelante, quería preservar este arte, evitar que dentro de dos o tres generaciones el mundo no pudiera utilizar, admirar y atesorar los “montecristi finos”

Desde aquella primera visita, Black ha realizado numerosos viajes a Montecristi. Se ha involucrado profundamente con los tejedores y la comunidad. A menudo compra grandes cantidades de comida que se distribuye entre los tejedores y sus familias en las épocas en que escasean los trabajos del tejido y disminuyen los ingresos familiares. Ha llevado a algunos de los viejos tejedores a Manta, a hacerse ver con el oculista. También les envía regalos de Navidad todos los años y, por supuesto,

cada fotografiado recibe una copia de su foto. Si visita Montecristi, usted verá las fotos de Black en casi todas las casas.

Según algunos de los panfletos de Black sobre los sombreros de Panamá, a éstos se los teje con distintas clases de pajas de todo el mundo: paja caribeña, polinésica, filipina, malasia, china, africana y así sucesivamente ¿pero por qué los sombreros tejidos en el Ecuador han llegado al exaltante primer puesto en todas las jerarquías? Una de las razones más importantes radica en la calidad de la paja.

La paja proviene de un tipo de palma, conocida en la jerga científica como *Carludovica palmata*. En el Ecuador, se llama toquilla y los sombreros son conocidos con el nombre de “sombreros de paja toquilla”. Pero si bien esta palma se da en forma espontánea desde Panamá, en el norte, hasta Bolivia en el sur, y ha sido introducida con éxito en la provincia de Yucatán, en México, sin embargo sólo en la costa del Ecuador las condiciones para su crecimiento son óptimas.

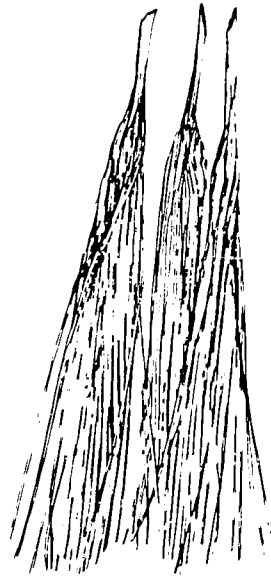
Las palmas crecen abundantemen-

te de manera espontánea, pero casi puede decirse que son cultivadas por quienes "cosechan" sus hojas. Se cortan los retoños aún no abiertos con un machete. Luego se quita la hoja verde que constituye la vaina. Se desechan las nervaduras, los filamentos y los bordes gruesos. Entonces, se ponen los cogollos de la palma, verde pálidos y abiertos, dentro del recipiente de 50 galones, llenos de agua. Bajo el recipiente, el fuego hace hervir el agua. Luego de más o menos una hora, los cogollos de la palma se sacan del agua y se tienden a secarse en cordeles. A medida que se secan, las largas fibras se contraen

y curvan a lo largo de sí mismas hasta formar fibras cilíndricas de aproximadamente un metro de longitud. Se corta cada fibra en hebras aún más delgadas y se vuelve a hervir y secar la paja una vez más.

Sólo entonces la paja está lista para los tejedores.

Los tejedores de sombreros cortan longitudinalmente las hebras de paja hasta obtener el grosor que más les conviene para su trabajo. Los mejores tejedores trabajan con hebras tan finas que uno tiene que mirar muy de cerca al sombrero para detec-



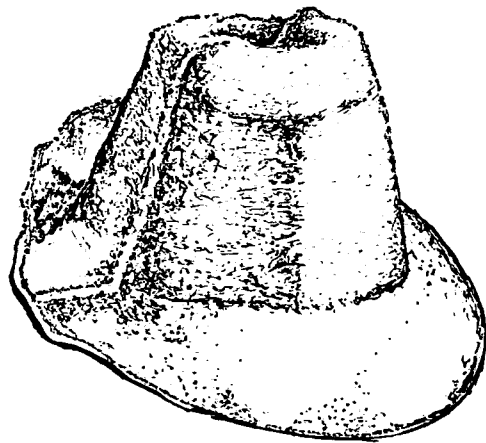
tar las tramas del tejido. “Son increíbles” -afirma Black. “La textura parece más de lino fino que de paja”. Se tejen los sombreros a partir del centro y se los trabaja hacia el borde del ala. Cuando se llega al extremo de una hebra de paja, se la junta mediante un nudo diminuto a la siguiente hebra. Esto forma a su vez pequeños anillos o vueltas dentro del sombrero. Algunos sostienen que el número de vueltas dentro de un “montecristi” tiene relación directa con su calidad. Black no está de acuerdo. Dice que el número de vueltas, si bien constituye una indicación de la finura del tejido, no es sin embargo una manera confiable de evaluar la calidad total del sombrero.

“Sería como contar el número de anillos de un árbol para decidir qué altura tiene” -dice Black. La metáfora es apropiada. Cuando mucho, el número de vueltas puede tener relación con la finura de la paja, pero si la paja ha sido mal tejida, y tiene agujeros o nudos en exceso, entonces el sombrero no es de gran calidad.

Black recomienda atenerse a los siguientes criterios cuando se elige un “montecristi”: la fineza y ceñido del tejido, la regularidad compacta

del “reverso del tejido”, la delgada banda al filo del ala. “Si usted está buscando un sombrero fino” -advier- te Black, “nunca compre uno cuyo borde haya sido cortado, plegado hacia abajo y cosido”. Su ira se enciende cuando habla de lo que considera una insultante afrenta a este sombrero tejido a mano. Es un atajo que se toma a menudo en el acabado de los sombreros para que el borde tenga siempre el mismo ancho.

“Los más finos sombreros tienen - en realidad no sé cómo describirlo...” Black busca las palabras “Casi parecen tener un fulgor. Producen una suerte de pureza visual” Se ríe de su propia pasión por estos sombreros. “Para mí, es casi como si tuvieran una aura o halo a su alrededor”.



— En relación a estos sombreros, el arte de tejerlos no es el único arte amenazado de extinción. También está desapareciendo la práctica del fino hormado manual de estos sombreros. “Cuando regresé de Hawai luego de aquel primer viaje, con ciento y tantos “montecristi finos”, tuve que buscar a alguien que los hormara. Pues eran sombreros sin hormado. Los topes planos. La copa redonda, de paredes rectas. Ninguna guarnición de cuero. Ninguna cinta. Nada. Sin hormado y acabado, no era posible venderlos”.

“Empecé a preguntar a los comerciantes de sombreros en Hawai y en el continente. Nadie conocía a alguien que pudiera hacer aquel trabajo para mí. Pronto tuve que telefonar en todos los Estados Unidos, siguiendo las pistas más escurridizas. Gracias a una mezcla de persistencia y de suerte encontré finalmente a Michael Harris de Paul’s Hat Works, en San Francisco”.

“Michael es increíble” dice Black. “Creo que es “el mago de la paja”. Reverencia igual que yo a estos sombreros. Y sabe cómo moldearlos y darles acabado de tal forma que el arte del sombrero se afina en lugar de

rebajarse. Los moldea a mano, uno por uno, a menudo utilizando instrumentos que no se han vuelto a fabricar en décadas y técnicas que están del todo perdidas u olvidadas. Cuando acaba su trabajo, el sombrero sigue tan suave y flexible como en Montecristi. Apenas subsiste un puñado de moldeadores que puedan hacer eso”.

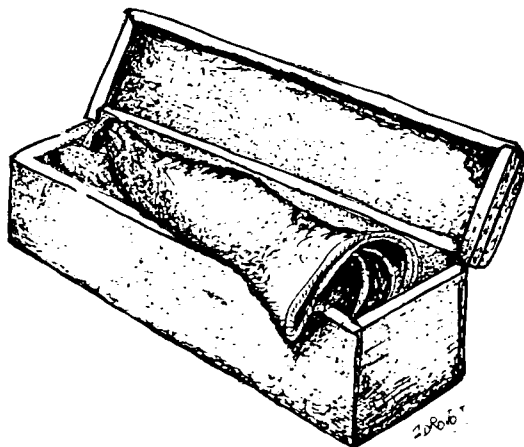
Para Black era algo crucial que la integridad de este arte se prolongara tal cual hasta el consumidor. Así, nunca ha utilizado aprestos ni ha ofrecido sombreros con los bordes cortados y cosidos. Siempre quiso asegurarse de que la gente luciera lo que los tejedores habían tejido.

Hoy en día, Black distribuye sus “montecristi finos” a través de Kula Bay Tropical Clothing, en Hawai, y Worth & Worth en Nueva York. Black insiste en negociar con proveedores que aprecien el nivel del oficio y el sentido histórico de estos panamás finos. El sombrero cuesta de 350 a 750 dólares si es un “montecristi” básico, y hasta más de 10.000 dólares si es una pieza con calidad para museo. También se pueden adquirir sombreros en sombrerías de calidad como el Paul’s Hat

Work en San Francisco. Hay varias otras calidades de sombreros panamás que son más accesibles y de precio más cómodo para el público en general. En la mayoría de las ciudades grandes del Ecuador se encuentran sombreros de un tejido más grueso, pero incluso esos sombreros poseen la verdadera marca de los panamás tejidos a mano: los pequeños círculos concéntricos tejidos desde el centro de la plantilla de la copa hacia fuera. Al tejedor o a los tejedores les puede tomar unas pocas horas el completar estos sombreros. Curiosamente, estos panamás mantienen a menudo la característica del tejido propio de cada región. Cuenca, al sur de Quito, es el lugar de origen de un diseño de punto espigado particularmente atractivo, con el tejido bastante tupido e intrincado. El

precio de un sombrero de paja más convencional varía entre 50 y 110 dólares, y los mejores mantienen siempre su suavidad al usarse.

Los proveedores que ofrecen este tipo de sombreros de paja recorren toda la esclava e incluyen a Barney, Neiman Marcus, Bigsby & Kruthers y J. Peterman; usted puede averiguar si alguna tienda importante en su localidad tiene estos sombreros de paja tejidos a mano. Los compradores deberían estar siempre precavidos ante las afirmaciones de los vendedores que proclaman que sus sombreros son los auténticos "montecristis" cuando en la realidad pueden ser sombreros de una paja de menor calidad. Vale la pena constatar la calidad del panamá con un sombrero experto como los de



Paul's hat Works en San Francisco o Worth & Worth en Nueva York. Si usted está en Hawai, los auténticos "montecristi" se venden en los puestos de Kula Bay Tropical Clothing de los principales hoteles.

A la final, el público que compra estos sombreros será el factor determinante del futuro de los "montecristis". "La única manera de salvar este arte es crearle una demanda" explica Black. "En los últimos años, he logrado adquirir más "montecristi finos" que todos los demás compradores juntos. Como consecuencia, ahora hay más tejedores con trabajo que en los últimos veinte años. Da buenos resultados. De hecho puede que estemos salvando este arte. Pero aún tenemos mucho camino por delante."

Hace un año más o menos, Black dejó a Ogilvy & Mather para trabajar a tiempo completo en estos sombreros. A más de las operaciones diarias de la importación, venta al por mayor, y búsqueda de proveedores adicionales, Black se ve a sí mismo como alguien directamente involucrado con los tejedores, cuyos esfuerzos estimula y recompensa lo mejor que puede.

Black ha dado los primeros pasos para proponer la creación de un museo de sombreros panamá, proyecto que requiere de la participación del gobierno ecuatoriano. Está convencido de que es vitalmente necesario que los artesanos sientan que su arte es apreciado. También quisiera auspiciar un concurso anual que otorgaría un premio monetario sustancial al "montecristi" más fino. Piensa que todo esto servirá para que los tejedores se sientan estimulados a buscar los niveles más altos de su arte, y también a que los jóvenes sientan deseos de continuar con este oficio. Black ya ha diseñado un programa para numerar y registrar cada "montecristi fino", de manera que la gente que adquiere un sombrero sepa la importancia de lo que posee.

Pero ante todo, Black quisiera que el público estuviese consciente de los talentosos artistas que crean estos tesoros y que se esfuerzan por pasar su arte de una generación a la siguiente. "Cuando alguien nos compra un "montecristi fino" de hecho está comisionando que otro sea tejido. Es la única manera de que estos tesoros continúen existiendo." ■



MARTHA LUCIA BUSTOS G. (2)  
SUSANA LEAL A. (3)

## **CREANDO TRADICIÓN**

### **Artesanías Indígenas de Puerto Milán**

#### **La Chorrera, Amazonas (1)**

En la selva amazónica colombiana habita un gran número de comunidades indígenas que han desarrollado diversas estrategias para establecer una relación armónica con su medio ambiente. Mediante el uso de herramientas rudimentarias y técnicas que denotan gran complejidad,

han transformado la inmensa variedad de palmas, bejuco y maderas en piezas de singular belleza y funcionalidad dentro de su cotidianidad.

La cestería, la talla y la cerámica son oficios que hacen parte del diario vivir de las comunidades indígenas,

- 
1. Este artículo se basa en información obtenida durante el desarrollo de la Consultoría "Producción y Comercialización de Artesanías de la Chorrera" del Proyecto Predio Putumayo, Aprovechamiento Sostenible de la Amazonía.
  2. Diseñadora Textil. Coordinadora académica del Programa de Textiles de la Universidad de los Andes.
  3. Antropóloga. Codirectora del Proyecto Predio Putumayo. Aprovechamiento Sostenible de la amazonía.

mediante los cuales han creado utensilios que les ayudan en las labores cotidianas. Estos objetos se convierten muchas veces en herramientas e implementos que envejecen junto con sus dueños, se transforman con ellos y a medida que les pasan los años involucran el sentir de quien los usa y se adecúan a quien los necesita: la mano los forma y los transforma con su uso.

El desarrollo de nuevos productos no tradicionales, por parte de la comunidad del Cabildo Indígena de Puerto Milán del corregimiento de La Chorrera, Amazonas, constituye un magnífico ejemplo de seguimiento de pautas de acceso a los recursos naturales en la diversificación de la artesanía. Se trata de conservar el conocimiento ancestral en la creación de nuevos objetos con posibilidades de comercialización a partir de los recursos naturales de la zona, siguiendo patrones culturales tradicionales.

Con base en el interés manifesta-

do por esta comunidad y otras de la jurisdicción de La Chorrera, el Proyecto Predio Putumayo Aprovechamiento Sostenible de la Amazonía\* desarrolló una asesoría en producción, diversificación y comercialización de las artesanías durante cinco meses del año 1993.

Durante este período se llevó a cabo una importante labor de capacitación y de diseño, encaminada a fortalecer el trabajo artesanal de tal forma que los productos desarrollados por los indígenas pudieran acceder al mercado en forma más segura.

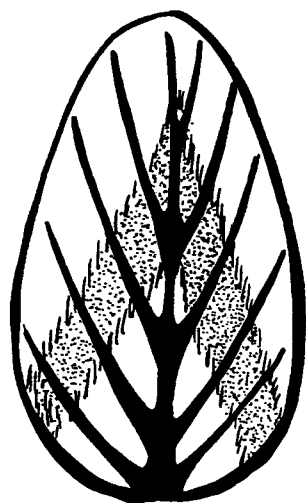
Respetando formas y modos de expresión propios de cada comunidad, se trabajó en conjunto con los artesanos, sugiriendo líneas de productos con posibilidades de comercialización y con una relación coherente entre técnicas y materiales tradicionales y función, para que los artesanos indígenas las desarrollaran libremente. En Puerto Milán se estudiaron los objetos artesanales

---

\* **Proyecto Predio Putumayo.** Aprovechamiento Sostenible de la Amazonía. Corporación Colombiana para la Amazonía - Araracuara - COA, Departamento Nacional de Planeación DNP y Agencia Española de Cooperación Internacional AECI. Coombia.

creados por los habitantes de la comunidad y a partir de ellos se trabajó con una metodología que generó espacio de participación e intercambio de conocimientos. Esta asesoría fortaleció el proceso iniciado por la comunidad y fomentó la realización de los productos superando problemas técnicos y de acabados.

La mayoría de las familias huitotas y ocainas que conforman el cabildo de Puerto Milán adoptaron la labor artesanal como una actividad secundaria que les permite obtener dinero para suplir algunas necesidades. Su actividad económica principal continúa siendo la explotación hortícola



de la chagra, complementada con caza, pesca, recolección y, en algunas oportunidades, jornaleo en obras de construcción, contratos de extracción de madera, construcción de botes, etc.

La elaboración de los artículos tradicionales indispensables para la ejecución de las labores cotidianas es una labor que comparten hombres y mujeres con una bien definida división por género del uso de las materias primas y elaboración de los objetos.

Esto se puede observar claramente en los dos oficios artesanales de este grupo humano a los cuales se hace referencia aquí: cestería y talla.

La cestería para la elaboración de objetos cotidianos de la cultura material tradicional pertenece exclusivamente al ámbito masculino. Los canastos, cernidores, coladores, etc., tejidos con fibras de guarumo (*Ischnosiphon arouma* Koern (aublt)) y diversos bejucos extraídos del bosque, son ejemplo de los útiles domésticos que los hombres elaboran para sus mujeres. El trabajo de talla de madera es también una labor de los hombres.

Las mujeres por su parte, producen otros elementos necesarios para la vida diaria de la familia como chinchorros, escobas, esteras, mochilas y cuerda con las fibras que obtienen de las hojas de la palma de cumare (*Astrocarium chambira*).

El hombre trabaja con fibras duras que se encuentran en el "monte bravo", en el monte alto. La mujer con las fibras blandas, las que están en el rastrojo, en el monte bajo. La mujer trabaja con fibras que debe construir, las procesa e incide sobre su apariencia, determina su resistencia, longitud, calibre y textura. Por el contrario, las fibras duras tienen una longitud determinada, son rígidas, menos flexibles: el hombre no las construye, las descubre, ya están hechas, sólo necesita limpiarlas y pulirlas.

Con el paulatino ingreso a la economía de mercado, las familias indígenas se han visto abocadas a ejecutar actividades o proyectos que les permitan conseguir dinero en efectivo. Una de éstas es la producción artesanal.

En el desarrollo de esta labor se puede observar la conservación de pautas tradicionales en cuanto a los

materiales utilizados por cada género y, al mismo tiempo, encontrar invadido el espacio masculino en relación con los productos elaborados. Los hombres continúan tallando y las mujeres tejen canastos.

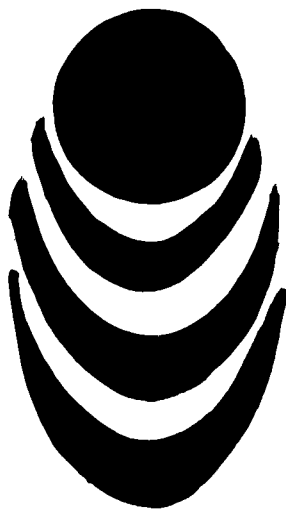
Los hombres siguen trabajando técnica y materia prima tradicionales, tallando la madera de granadillo (*Brosimum rubescens* Tav. bext.) extraída del monte. Las mujeres trabajan con una fibra esencialmente femenina, el cumare, ahora elaborando cestería, actividad masculina por tradición.

Las restricciones culturales respecto al consumo o utilización de determinadas especies, animales o vegetales, para la preparación y



realización de ciertos eventos rituales o sociales o para determinado género, además de ser prescritas con fines mágicos, encuentran su razón de ser en el control al acceso a la diversidad del bosque. Se garantiza así en parte su conservación, asegurando que la presión sobre el recurso sea controlada.

El caso de las artesanías de Milán muestra cómo tanto hombres como mujeres siguen teniendo acceso a los mismos recursos utilizados tradicionalmente y también deja ver que las mujeres debieron crear un tipo de cestería propio que les abriera la posibilidad de obtener dinero por su venta y seguir manejando las mismas materias primas.



Este proceso de diversificación, iniciado por la comunidad con diseños propios, en un principio desarrolló un pequeño número de productos, de acuerdo con su concepto de artesanía y de lo que los potenciales compradores podrían desear.

Así, las primeras tallas artesanales consistían en pequeñas canoas a escala, bastones con forma de serpiente (no tradicionales) y algunas representaciones de animales del bosque.

De igual forma, las mujeres desarrollaron el “canasto de La Chorrera”, que a partir de las técnicas tradicionales plantea otras soluciones estéticas y funcionales al ser trabajado con un material diferente. Es un objeto de reciente creación que sigue el concepto tradicional de uso de canasto: para cargar algo.

Actualmente los cestos de cumare elaborados por las mujeres son tejidos a partir de tres elementos: uno vertical, uno horizontal de nervaduras de la hoja de cumare de textura rígida y otro que trabaja como trama adicional o armante de fibra de cumare de textura blanda y flexible. Los elementos verticales y horizontales

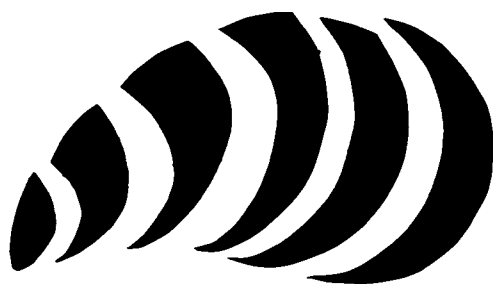
se superponen estructurándose por el entrelazamiento que ejecuta la trama adicional de tal forma que se produce una textura uniforme y compacta en el tejido.

Las materias primas con las que se construyen determinan en gran parte la estructura, forma y finalidad de los cestos. La fibra de cumare, resistente y flexible, y la nervadura -rígida pero quebradiza- hacen posible la elaboración de canastos que sirven más para conservar en un sitio determinado que para transportar. Estos objetos no cumplen una función específica dentro de la vida cotidiana de la familia indígena, se crearon para su comercialización.

Por su parte, el trabajo de la talla, cimentado en el conocimiento tradicional de las maderas y en la realización de las primeras piezas artesanales, continúa su evolución comple-

mentándose con el trabajo de la asesoría que incentivó la elaboración de objetos de pequeño formato para facilitar su transporte y con uso definido para aprovechar al máximo la calidad y belleza de la madera de granadillo.

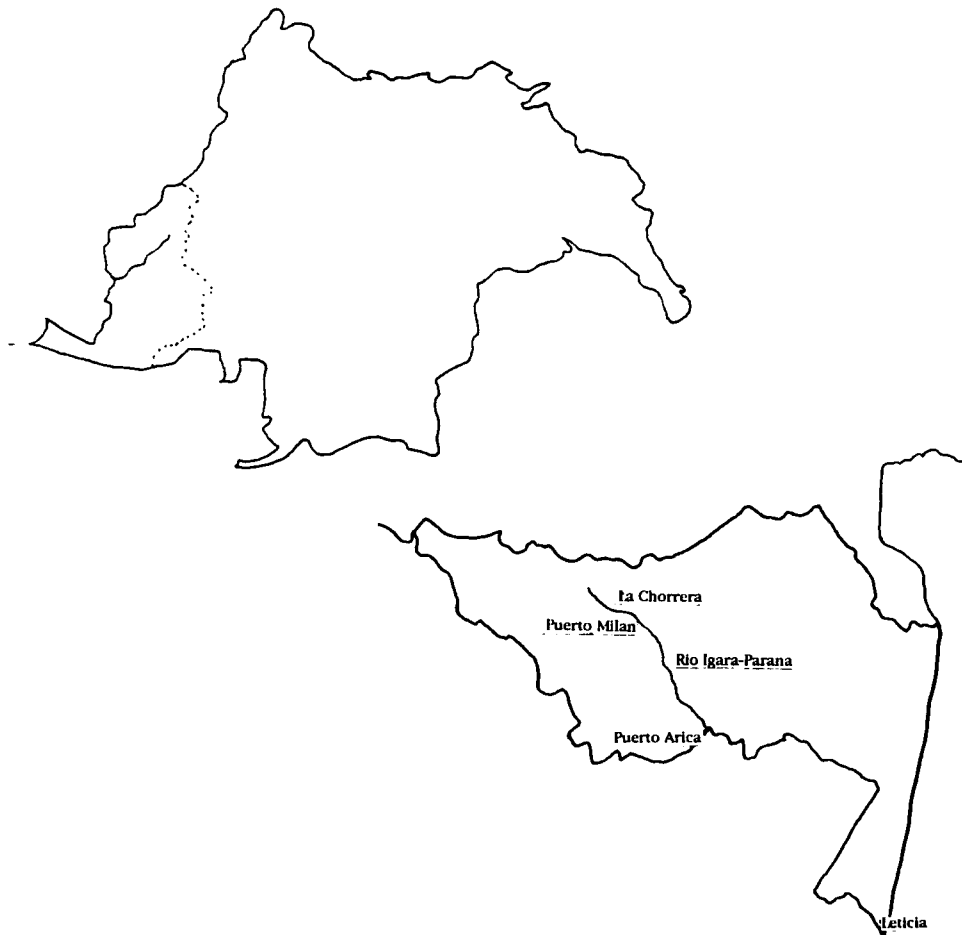
Las mujeres iniciaron el proceso de diversificación creando cestos pequeños, tejidos con una textura de pequeñas líneas diagonales que se repetían secuencialmente, manejando un gran colorido por secciones o franjas, al contrario de la producción tradicional que maneja los tonos naturales de las materias primas. Con el paso del tiempo el proceso continúa, los tejidos adquieren mayor complejidad, el manejo del color se hace más integral a la estructura del tejido y se incorporan otro tipo de fibras, como el guarumo, que posibilitan la creación de piezas de mayor tamaño.



Es de anotar que la comunidad de Milán no comercializa los objetos tradicionales de su cultura material, sólo saca al mercado los nuevos artículos artesanales desarrollados a propósito para este fin.

La comercialización de las arte-

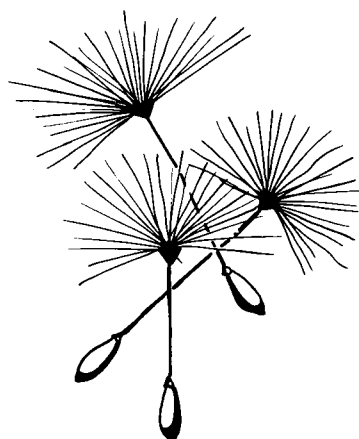
sanías, realizada por cada uno de los productores, hombres y mujeres, refleja también la tradicional división sexual del trabajo que, con el ingreso a la economía de mercado, ha resultado en el manejo individual del dinero por parte de cada género.



La artesanía constituye una de las escasas alternativas económicas para las mujeres indígenas amazónicas, ya que, como se ha venido describiendo, se siguen observando las pautas tradicionales de acceso a los recursos de la selva. Mientras que los hombres tienen otras posibilidades como la extracción de caucho silvestre, diferentes tipos de madera, carne de monte, pescado, etc., las mujeres siguen restringidas a los productos

de la chagra y a los tradicionalmente femeninos como el cumare.

Para los proyectos productivos, como es el caso de las artesanías, dentro de una concepción de desarrollo sostenible para las comunidades indígenas amazónicas, son básicos los factores culturales de división sexual del trabajo, diferenciación en el acceso a los recursos naturales y producción tradicional. ■





DIEGO ARTEAGA

## AGRUPACIONES ARTESANALES DE CUENCA (SIGLOS XVI - XVII)

Casi nada quedaba de la otrora magnífica ciudad de Tomebamba luego de las guerras inkásicas de sucesión dinástica, de sus construcciones o de su población. Aparentemente no era atractivo instalarse en sus predios de no contar con suelos fértiles, un buen clima y la presencia de considerables recursos naturales.

Cuenca, fundada en 1557 a un costado de estas ruinas, desde 1560<sup>1</sup>

se constituye en el centro de operaciones de una importante actividad minera al sur de la Audiencia de Quito, la cual duraría hasta las dos primeras décadas del siglo XVII. Al declinar ésta, volcaría su trabajo a la agricultura, ganadería y en menor intensidad a las artesanías, tareas que marcarían su economía durante toda la época colonial, manteniéndose como la segunda ciudad de la Audiencia.

---

(1) Libro Primero de Cabildos de la ciudad de Cuenca (1557-1563), Quito, Talleres tipográficos Municipales, 1938, Vol. XVI.

Como casi todas las ciudades erigidas por los españoles en América, fue organizada siguiendo el modelo del cuadrículado. En el centro de la traza debían instalarse los centros de poder político y religioso, y en sus alrededores debían residir los blancos que incluían a españoles, portugueses (casi todos comerciantes) e italianos. Fuera de la traza debieron habitar los indios, a los cuales les fueron asignados dos lugares que luego se erigieron en parroquias de indios, San Sebastián al oeste de la ciudad y San Blas al este; mas en la práctica esta segregación racial no fue tan rígida, pues observamos una convivencia de indios y blancos especialmente en San Sebastián.

En este marco y ante la escasa presencia de mano de obra india, se hizo indispensable la concurrencia de individuos que desempeñaron los oficios necesarios para el desenvolvimiento de la ciudad, así fueron convergiendo en éstos los blancos, mes-

tizos, indios y, excepcionalmente, los negros.

Tanto los oficios como las personas que los ejercieron, imprimieron ciertas características en el aspecto organizativo que singularizaron a Cuenca. En efecto, a similitud de los que ocurría en Lima en el siglo XVI<sup>2</sup>, en la ciudad, algunos oficios tempranamente se agruparon en torno a un gremio, así conocemos en 1577<sup>3</sup> al de los sastres, herreros y zapateros; corporaciones que durante los siglos en estudio no adquirieron notoriedad. De otro lado, a diferencia de Quito, por ejemplo, de donde, desde 1581<sup>4</sup> tenemos noticias de por lo menos una cofradía de carácter artesanal, en Cuenca no existían o no hemos localizado aún ningún documento que haga referencia a tal agrupación.

En el ámbito del ejercicio de los oficios cabe destacar que algunos individuos, generalmente españoles (también portugueses), de presencia

---

(2) Rafael Varón, "Cofradías de indios y poder local en el Perú colonial: Huaraz, siglo XVII". *Allpanchis*, Vol. XVII, No 20, 1982, p. 132.

(3) Cuarto libro de Cabildos, 1575-1578 (Cuenca), Archivo Histórico Municipal y Xerox del Ecuador, Cuenca, folio 113v.

(4) Varios Autores. *Arte Ecuatoriano*, Salvat Editores, 1985, Tomo 2, p. 144

notable en sus tareas, se convirtieron en funcionarios del municipio durante el tránsito del siglo XVI al XVII, quizá abandonando sus originales actividades, situación que al parecer hizo necesarios los contratos de aprendizaje de diferentes oficios. Estos contratos, que no se extienden más allá del primer tercio del siglo XVII y se imbrican con la cada vez mayor presencia de los maestros y menor número de oficiales, nos lleva a proponer que los artesanos escapaban en gran medida al control de las autoridades y/o los realizados entre el maestro y el aprendiz se efectuaban de alguna manera que no trascendieron a la documentación.

Cuenca albergó a gente con diferentes oficios, así tenemos a los cereros, calceteros, tintoreros, doradores, albañiles, e inclusive a individuos que planeaban establecer en 1599 una imprenta de naipes, entre otros.

Como una herencia del medievo

español aplicada en América, las personas que desempeñaron un oficio similar debían concentrarse en un mismo lugar al interior de la ciudad<sup>5</sup>. En Cuenca, esta aseveración es válida tan sólo para el caso de los plateros españoles, pues los restantes oficios fueron ejecutados en su periferia, si bien, teóricamente, debían ubicarse en las tiendas en los alrededores de la Plaza Central con el propósito de poder ejercer sobre ellos control municipal.

En 1584<sup>6</sup>, los miembros del municipio manifiestan su preocupación por la mezcolanza de los artesanos, especialmente de los indios, en el sector suburbano de la ciudad, mas no se tomó ninguna acción para solucionar este desorden; de ahí que resulte de mucho interés abordar el origen de los barrios artesanales cuencanos. Nos referimos únicamente a aquellos oficios menestrales cuya presencia documental nos permita tal tarea.

---

(5) Jesús Paniagua Pérez, La plata labrada en la Audiencia de Quito (la provincia del Azuay), Siglos XVI-XIX, León, 1989, p. 127.

(6) Libro Quinto de Cabildos de Cuenca, (1579-1587), Archivo Histórico Municipal y Xerox del Ecuador, p. 376.

## Tejeros, ladrilleros y olleros

La fabricación de tejas -actividad introducida por los españoles- fue la "primera industria de la construcción"<sup>7</sup>, seguida muy de cerca por la elaboración de ladrillos que, a diferencia de la primera, tiene antecedentes prehispánicos igual que la cerámica.

Con el propósito de dotar a la ciudad de individuos que trabajaran en estos menesteres, Gil Ramírez Dávalos, fundador de la ciudad, sacó de Paute a un grupo de indios, instalándolos en un sector en donde existían minas de arcilla y caolín<sup>8</sup> "arriba de los carpinteros". Estos indios llegaron a contar con un tejear de su propiedad. La vigilancia de sus obras estuvo a cargo de Diego de Arévalo Arze a partir de 1579<sup>9</sup>.

La concentración de tejares se dio entre San Sebastián y Sayausí. Aquí tuvo la ciudad el suyo entre las calles

de la Ronda y la de la Contraronda, luego de que en 1589<sup>10</sup> el municipio dispusiera su construcción debido a que éstos se localizaban demasiado lejos de la ciudad con la consiguiente dificultad que tenía el traslado de las tejas, lo cual elevaba su precio.

Los conventos de San Agustín (1584) y el de San Francisco (1605) tuvieron sus tejares al igual que los jesuitas a partir de 1663.

La corona contó con uno que funcionó durante el siglo XVII y que para 1764 se lo menciona como el "viejo tejear del Rey", es decir, estaba fuera de funcionamiento.

También existieron aquellos de particulares como los de Rodrigo Marco de Pineda (1580), Benito de Mendaña (1587) y el de Joan de Ortega (1663).

Fuera de este sector, existió uno frente al Matadero a comienzos del

(7) Varios Autores op. cit. p. 18.

(8) Ivan González, "Cuenca: los barrios de tierra y fuego", en : Cuenca: Barrios de Tierra Fuego (Desintegración de los barrios artesanales), 1992, p. 22.

(9) Libro Quinto de Cabildos... p. 44.

(10) Sexto Libro de Cabildos de Cuenca (1587-1591), Archivo Histórico Municipal y Xerox del Ecuador, p. 76-77.

siglo XVII, en el cual elaboraba tejas y ladrillos Diego Alonso Márquez, un constructor de puentes.

Si bien desde las primeras décadas de existencia de Cuenca tenemos viviendas con techos de tejas, no es sino a mediados del siglo XVII que su uso es cada vez mayor; igualmente, la construcción de las viviendas con ladrillos, sustituyendo al adobe y bahareque, se torna más frecuente a partir de esta época.

Como un actividad paralela a la de los tejares, está la elaboración de recipientes de barro, cuyo centro de ¿producción? o/y de ¿venta? se encontraba en la “parte baja” de la ciudad, en las denominadas “caserías de los olleros? u “ollerías de los naturales”. Desconocemos el origen de estos indios, aunque debemos anotar que predominaban en sus inmediaciones los originarios de Sigsig.

Entre los utensilios elaborados por los olleros tenemos cántaros, escudillas, medianos y platos (aunque no

faltaron en la ciudad los provenientes de Quito). Conocemos de una india llamada Magdalena, especializada en la fabricación de jarros, residiendo en San Sebastián en 1680.

Cuenca se abastecía de objetos de barro provenientes de Sicay (a unos 7 kilómetros al NE de la ciudad) en donde residía un grupo de olleros. Si bien la fecha más temprana de su existencia es 1659, es posible que estuvieran trabajando desde hacia mucho tiempo en el sector, pues el material utilizado en la elaboración de los objetos era de alta calidad como lo reconocieron en 1781 sus “descubridores”<sup>11</sup>.

### **Carpinteros**

Al igual que a los indios tejeros, Gil Ramírez Dávalos los sacó de sus tierras, esta vez de Gualaceo, para que “aprendiesen y usasen el oficio y sirviesen a los vecinos de la ciudad”<sup>12</sup> y los instaló entre el límite oeste de la ciudad y el lugar de asentamiento de

---

(11) Juan Chacón Zhapán, “La tecnología artesanal del Ecuador, durante la Colonia”, *Artesanías de América*, No.34, 1991, p. 52-54

(12) Libro Quinto de Cabildos...p. 362.

los indios molleturos a orillas del río Tomebamba, como una solución práctica para el transporte de la madera<sup>13</sup>. Estos indios estuvieron agrupados bajo la autoridad de los alcaldes de carpinteros. Conocemos que uno de estos fue Pedro Guaxa, un indio natural de Molleturo, difunto en 1599, lo cual explicaría que para el siglo XVII, exista un número muy significativo de indios carpinteros originarios de Molleturo, cohabitando con otros de diversas procedencias en San Sebastián. A partir de 1559<sup>14</sup>, se designa a Mateo Gutiérrez para que trace todas las obras de carpintería que se realicen en la ciudad y para que cuide de las mismas. Este control debió aplicarse también sobre los indios.

Este sector los albergó de manera

continua. Para mediados del siglo XVII, se le conoce como “las caserías de los carpinteros”, aunque existieron casos de estos artesanos residiendo al interior de la traza como el del tornero Francisco Tenesaña (1608) o en San Blas.

Realizaban trabajos que iban desde aquellos relacionados con la construcción de casas, menajes de hogar hasta cajas de arcabuces. También fabricaban figurillas de animales.

Como un dato importante, es la presencia en 1682 de un indio carpintero apellidado Otorongo residiendo en San Sebastián, ¿se destacó por algún motivo como para que luego el sector sea reconocido como la Plaza del Otorongo?<sup>15</sup>.

---

(13) Libro Primero de Cabildos... p. 232.

(14) *Ibíd.*, p. 215.

(15) Esta interrogante es válida, en tanto que existen otros artesanos que descollaron en sus actividades y eran tenidos muy en cuenta. Así Joan Chapa, un indio zapatero de quien en otra ocasión hemos tratado detalladamente, Diego Arteaga, “Joan Chapa y su legítima mujer Magdalena Caroaysuchi. Una Familia india en Cuenca. S. XVI-XVII”. *Revista del Archivo Nacional de Historia/Sección Azuay, número 10*, (en prensa); fue tan conocido, que la calle en que tenía su morada, era reconocida como “la calle de Joan Chapa”, o las casas de Joana, una india artesana (1630), eran reconocidas en 1691, cuando seguramente ya había fallecido, como las “casas de Joana pintora”, Archivo (A) Nacional (N) de Historia (H)/ Sección Azuay, Cuenca (C), Notaría III, Libro (L) 527 folio (f) 267v.

## Plateros

La actividad minera cuencana atrajo a los plateros, prueba de ello es el hallazgo, de nuestra parte, del testamento de Diego de Astorga fechado en 1565, a través del cual podemos conocer detalles de sus relaciones con sus colegas en el ámbito del virreinato peruano, con Luis de Luna, platero, en Chile y con los plateros de Cuenca, luego de su paso por la ciudad de Huamanga <sup>16</sup>.

Nuevos datos parecen confirmar lo señalado por Paniagua <sup>17</sup> en el sentido de que estos artesanos, los españoles, residieron dentro de la traza. En efecto, se mencionan “unas diez tiendas de plateros”<sup>18</sup> ubicadas en la parte baja del cabildo y de la casa de fundición, inmediatamente luego de la fundación de la ciudad. Por su parte, Gaspar Crespo (1592) el primer platero vecino de Cuenca residió en un bohío cerca del hospital y Francisco Despinoza (1596) tuvo su

morada en la Plaza Pública.

En relación a los indios plateros, desconocemos si es que hubo una “prohibición táctica” referente a su incorporación en el ramo <sup>19</sup>. De lo que estamos seguros es de su existencia, pues contrariamente a lo señalado por Paniagua <sup>20</sup>, en la documentación notarial cuencana sí existe la denominación “indio platero”.

Estos artesanos realizaban trabajos de joyería, confeccionaban saleros, además de instrumentos musicales de estilo español, trompetas por ejemplo.

Si bien se presentan con cierta regularidad a lo largo de estos dos siglos, de pocos podemos señalar con certeza su residencia. A finales del siglo XVI, Domingo Cóndor, Miguel Cumanche y Andrés, residieron en el Batán, y al finalizar el siglo XVII Miguel Gualuto y Sebastián Tipán, residieron en San Sebastián, por su

---

(16) ANH/C L 487 f 828.

(17) Jesús Paniagua Pérez, op. cit., p. 127.

(18) Fernando Jurado Noboa, “Los plateros de Cuenca en los siglos XVI y XVII”, HOY, 1994, p. 4-5.

(19) Jesús Paniagua Pérez, op. cit. p. 141.

(20) Ibid., p. 280.

parte, Pedro Camchasigra tuvo su morada en El Vecino<sup>21</sup>.

## **Pintores**

Al hablar de pintores lo hacemos de aquellos que lo realizaban al óleo, de los que pintaban mantas y esculturas. Sus obras podían obtenerse a través de ciertas tiendas como la de Diego Martín Lozano (1608), esperar el paso por la ciudad de artesanos como el pintor lojano Juan Pérez (1603) para “encargarle” algún trabajo o acudir a ciertos lugares como la casa de Diego Quinatocta, en San Blas, quien contaba con obras de escultura y pinturas al óleo, trabajos realizados por don Diego Zanypati, cacique de Mulahaló (1615)<sup>22</sup>.

Sin embargo, la presencia de estos artesanos, casi todos indios, residiendo en San Sebastián, lo convirtieron en un sector de pintores. En efecto, aquí tuvieron sus casas de morada y sus talleres don Francisco (1608) y Cristóbal Faycán (1641) indios naturales de Quito. Igualmente tuvieron sus predios los indios naturales de Cuenca, entre los que destacan los Gualamlema, indios molleturos. La referencia más temprana de un miembro de esta familia la tenemos al conocer en 1597 a don Juan Gualam-lema. Es posible que aprendiera el oficio en Quito y, luego, al regresar a Cuenca, lo transmitiría a toda una dinastía de indios pintores: don Francisco Díaz Gualamlema (1617-1628)<sup>23</sup>, don Carlos Gualamlema (1627) y don Joseph Gua-

---

(21) Dos puntos merecen destacarse en los indios plateros: primero, que la presencia de Miguel, trompetero y platero en 1622, amerita ser considerada en su real valor, pues fue un artesano que debió poseer un conocimiento cabal de las aleaciones de los diferentes metales utilizados en la elaboración de las trompetas como para que el instrumento tenga el timbre adecuado. En Italia, por ejemplo, durante el siglo XVI, muy pocas personas podían ser trompeteras, pues no se alcanzaba fácilmente la pericia requerida para el efecto; y, segundo, la presencia de los plateros indios en la ciudad contradice a lo manifestado por Paniagua Pérez, op. cit., p. 280, en el sentido de que su actividad estaría relegada a los centros mineros o sitios cercanos (Chordeleg, por ejemplo) y que contaría con una clientela indígena. Algunos indios plateros, además de artesanos, fungían de prestamistas de dinero.

(22) ANH/C L 489 f 570v.



lamlema (1631-1643)<sup>24</sup>. Como algo digno de destacarse de esta familia es que asoman antes que los pintores originarios de otros lugares, lo cual nos lleva a pensar que realmente convirtieron el oficio en una actividad familiar que marcaría el inicio de una de las tradiciones artísticas de Cuenca.

El indio Pedro Juncal (o Pedro Quito como también se lo conoce) quizá debido a que su madre fue una india mindala muy rica, de las primeras que hubo en Cuenca, se dirigió a Quito para aprender el oficio en una fecha anterior a 1640<sup>25</sup>. A su regreso a Cuenca e instalado en San Sebastián, “ganó plata” realizando trabajos para uno de los conventos de la ciudad.

Otra presencia destacable es la de Joana en quien había visto a la prime-

ra india artesana de la cual tenemos noticia en Cuenca, desempeñando simultáneamente la carpintería y la pintura -algo singular para su época en una mujer- desde la tercera década del siglo XVII<sup>26</sup>.

De quien más datos disponemos es del maestro pintor Luis de Amores, un artista itinerante que vivió en las ciudades de Quito, Cuenca, Loja. Su entorno social puede ser conocido con cierto detalle<sup>27</sup>. A pesar de que detenta la calidad de maestro, su filiación étnica no es precisa, pues en 1649, es señalado por algunas personas como “un mestizo montañés en ámbito de español con espada y daga” y por otras que, por estar en traje de español, no están seguras si es un indio o un mestizo<sup>28</sup>.

Quizá como una extensión de los pintores de este sector hacia otros,

---

(23) Las cifras aquí presentadas son las extremas localizadas en referencia a cada indio pintor. Estas observación es válida para casos similares de otros artesanos.

(24) Es posible que haya sido quien trabajara en 1627, un retablo de Nuestra Señora de los Angeles con “dos pilares dorados”, uno en cada lado (del retablo)”, pues se menciona como su realizador a un tal don Josephe, Diego Arteaga, op. cit.

(25) Ibid.

(26) Ibid.

(27) Ibid.

(28) ANH/C Carpeta 112.471 f 16.

podamos considerar que Pedro Juncal, Joana, así como Blas Faycán, pintor (1679), posiblemente descendiente de Cristóbal Faycán, también residieran en San Blas o, en el caso de don Domingo, (1645) en Sontor.

La presencia de estos artesanos, junto a la de otros, de los cuales solamente conocemos sus nombres, tales como Antón, indio pintor y pregonero (1603) o los indios Lázaro y Antonio, difuntos para 1691, habrían consolidado a Cuenca como un verdadero foco de la pintura en el ámbito de la Audiencia de Quito.

### **Tenerías y zapateros**

El ganado mayor y menor, introducido por los españoles, del cual Cuenca y su jurisdicción estuvo provista en cantidad suficiente como para venderlo, sea en pie o en productos, especialmente en las zonas mineras, Lima o Quito, dio como resultado la presencia de numerosos artesanos en el ramo del cuero.

Las tenerías en los primeros años de vida de la ciudad española, debieron instalarse a la entrada de la ciudad junto al matadero a orillas del arroyo llamado Buzalaucay (o Ullaguangayacu su denominación posterior). Al trasladarse éste al sitio de su ubicación definitiva a partir de 1562<sup>29</sup>, a orillas del río Tomebamba, frente a todos Santos, llevó consigo la construcción de otras.

Las tenerías de Pumapungo, tuvieron como particularidad, que sus propietarios residieron dentro de la traza, con el paso del tiempo fueron fijando sus moradas en este sector.

En San Sebastián, a orillas del río Tomebamba, se instalaron otras dos tenerías entre 1621 y 1658.

Posiblemente debido a alguna disposición municipal o quizá como el resultado de la urbanización de la ciudad, nos enteramos que a partir de la tercera década del siglo XVII un número cada vez mayor de indios curtidores, silleros y uno que otro zapatero, fueron instalándose a mi-

---

(29) Libro Primero de Cabildos... p. 351.

tad de camino entre Cuenca y los Depósitos del Inka, sector que hoy corresponde al Barrio de la Zuelería, a la par que funcionaban algunas tenerías: la de Andrés, indio (1637), Gil Ruiz de Tapia (1639) y la de don Carlos Duchigatñay (1640). Estas acciones tuvieron como resultado la desaparición de las tenerías de Pumapungo.

Fuera de la ciudad y áreas vecinas fueron estableciéndose otras tenerías, como la de Joan del Carpio, en Narancay. Este artesano conjugó el trabajo en cuero con la centería (hojalatería).

De las tenerías no solo salían cuero para zapatos o para sillas de caballos, también se curtían cueros de chivos, conejos o de venados que eran utilizados para forrar escritorios, asientos de sillas o de taburetes y en ocasiones se los utilizaba como puertas de interiores. Igual se curtían cueros de lobos marinos para servir como forros de escopetas.

La zapatería fue desempeñada, en los primeros años, por blancos, uno de éstos Gaspar López, llegó a ser regidor de la ciudad al finalizar el siglo XVI. Estos artesanos tuvieron

sus moradas al interior de la ciudad. Con el paso del tiempo, se convirtió en un oficio desempeñado únicamente por indios quienes fijaron sus residencias en San Sebastián.

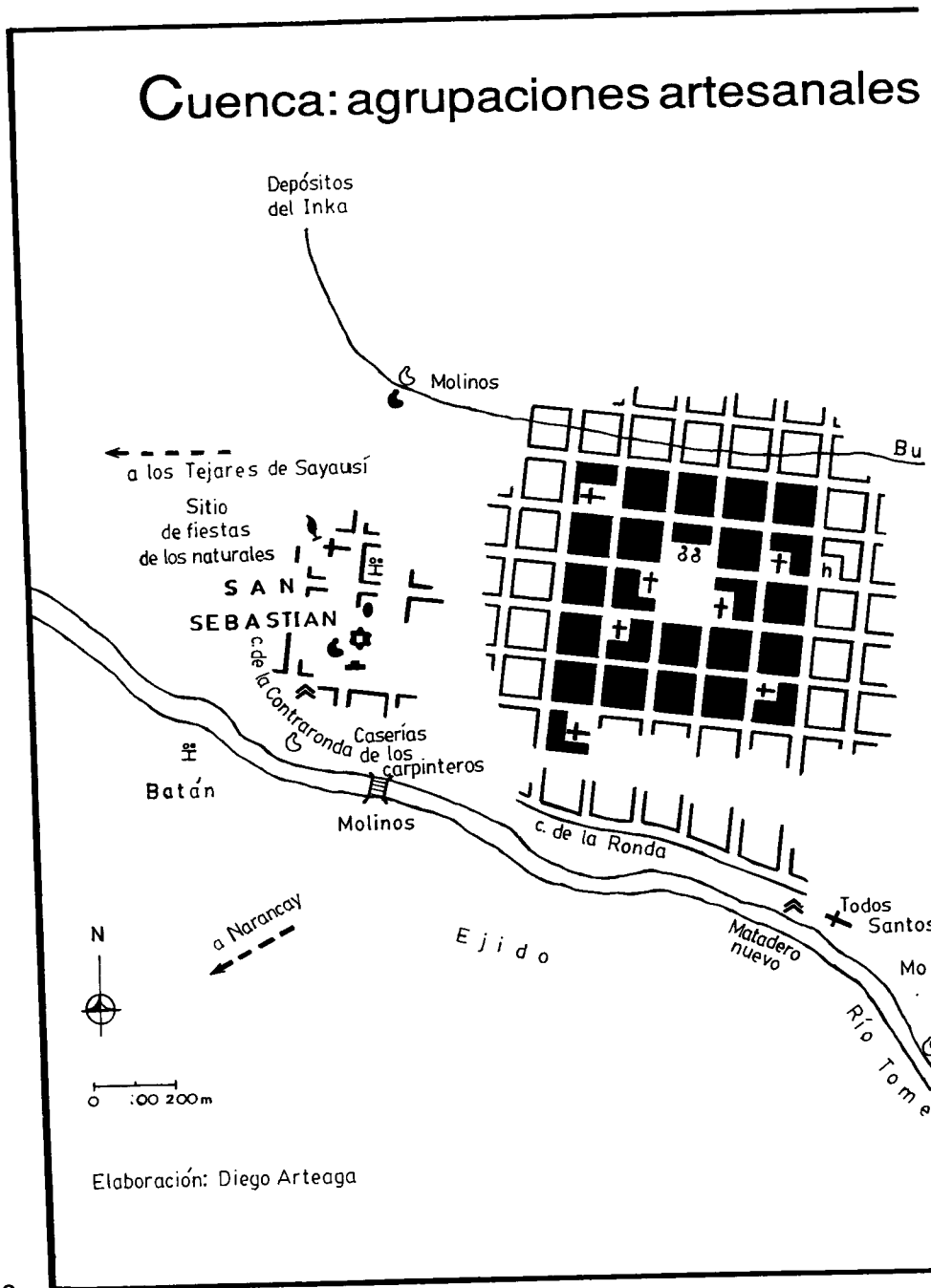
A pesar de que hubo zapateros en otros sectores como la mencionada Zuelería o en la Guataná Chimanpacha, San Sebastián nunca perdió hegemonía.

### **Petaqueros**

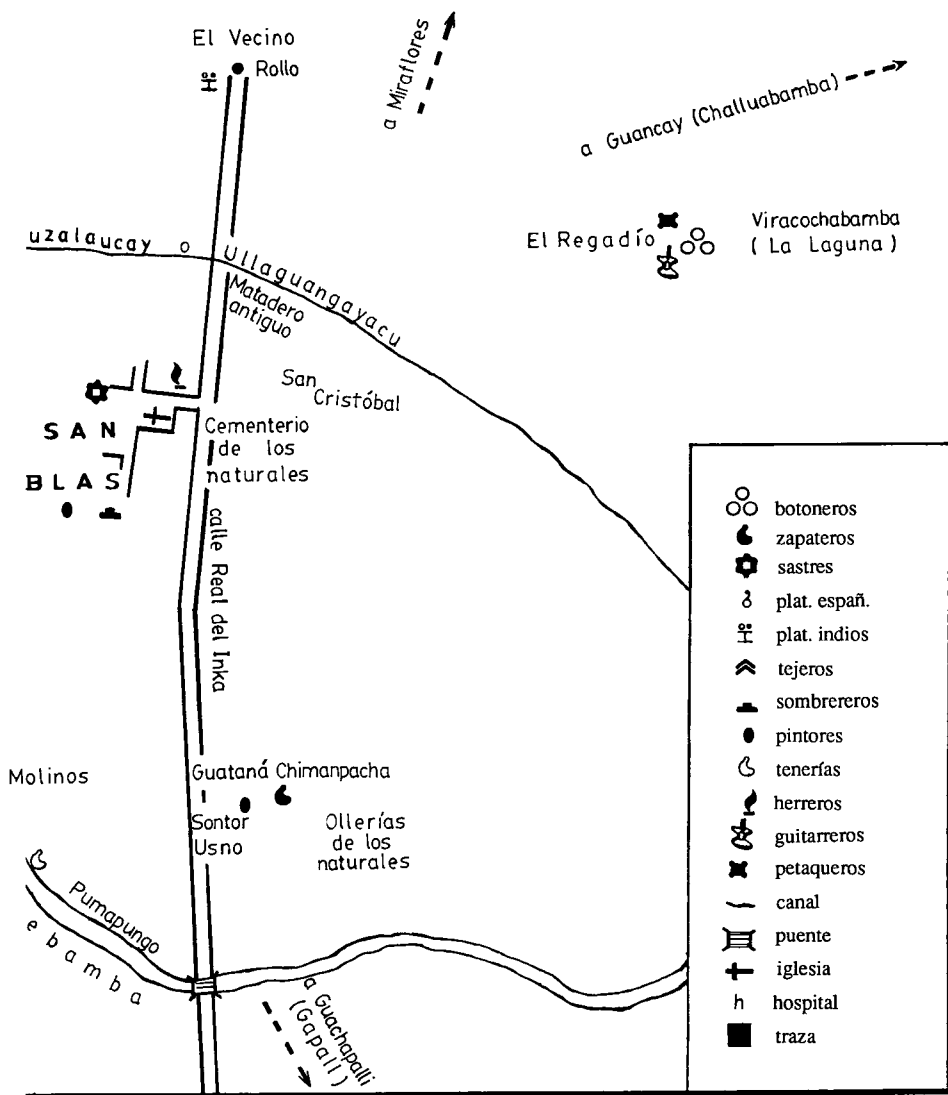
Con estos artesanos tenemos la dificultad de no saber con exactitud de qué material confeccionaban las petacas, pues las hay de cuero y de totora. Inclusive, uno de los sitios de concentración de estos artesanos, el área de La Laguna, en donde residieron, entre otros los indios Matero (1597) y Joan Quispe (1635) - el otro fue Miraflores - se presta para tal confusión. En efecto podían ser petaqueros de cuero como una actividad que se habría originado al instalarse el primer Matadero de la ciudad; o petaqueros de totora, puesto que la materia prima estaba accesible en las inmediaciones.

Se trató de una actividad desem-

# Cuenca: agrupaciones artesanales



(s. XVI-XVII)



peñada únicamente por indios.

### **Botoneros**

Se establecieron de una manera continua por bajo de la ciudad en el área comprendida entre San Blas - con Lorenzo, indio (1645)- y El Regadío, desde fines del siglo XVI, con Andrés, Alonso y Hernando Tenemaza; y el Rollo de El Vecino, con Sebastián Tenemaza (163%).

Fue un oficio desempeñado durante el siglo XVI por indios naturales de Tixán, lugar que estuvo dentro de las zonas de obrajes quiteños. En el siglo siguiente fue desempeñado igualmente por indios, aunque el lugar de sus orígenes desconocemos; presumimos que serían descendientes de los primeros botoneros.

Los botones eran confeccionados de hueso, cerda de caballo y, sobre todo de seda; razón por la cual se utiliza sedero como sinónimo de botonero.

¿Confeccionaban estos artesanos los cedazos para cernir harina al disponer de cerdas de caballo,

elemento básico para su elaboración?

### **Guitarreros**

Entre los instrumentos musicales introducidos por los españoles en América, como el clavicordio de Blas Melgar (1599), el órgano con el cual el indio Pedro Cornejo impartíasus clases de música y canto llano a las monjas conceptas (1599) o las trompas de París, se encontraba la guitarra.

Si bien tenemos referencia de la presencia de guitarras (o vihuelas) tres décadas antes de finalizar el siglo XVI, no es sino a partir de 1613 que nos enteramos de la existencia de los guitarreros con Sebastián, indio. Luego su presencia se da de una manera ininterrumpida, destacándose en esta labor Joan Collaguaso (1630-1645). Su realización, en lo que se refiere a la parte de la madera, fue llevada a cabo únicamente por indios. Las cuerdas se las importaba de España y de Italia.

Se ubicaron de manera permanente mezclados con los botoneros y petaqueros.

## Sombrereros

La presencia de tocados prehispánicos ha sido abundantemente documentada y quizá como su continuación, pueda ser tomada la mención de sombreros baladíes “hechos aquí (en Cuenca) del tiempo antiguo” (1603).

Luego de la llegada de los españoles, comienza el uso de sombreros de alas, confeccionados de fieltro o de paja toquilla, como se desprende de la posesión de un tal Joan, mercader, de una funda de paja de sombrero en 1607.

Desconocemos si estos artesanos estaban especializados en algún tipo de sombrero, pues los había uno solo para indios y otros para españoles.

La presencia de sombrereros en la ciudad se da de una manera ininterrumpida desde 1592, con Joan Padilla, concentrándose, sobre todo, en San Sebastián.

Dos familias se destacan en este oficio: la del indio Diego Quinatocta, originario de Mulahaló, desde 1604 hasta 1640, con Ventura Quinatocta, y la de Sebastián Tubatama, indio natural de Saraguro (1625) quien, al

parecer, trasladó su residencia desde Patamarca, en donde cohabitó, con su hijo Agustín Tubatama y su yerno Blas Tubatama, hacia San Sebastián, en 1653.

## Sastres

Su trabajo fue de gran utilidad para la ciudad, al punto que su presencia documental supera notablemente a la de otros colectivos.

Durante el siglo XVI, la mayor parte de sastres fueron blancos, quienes tuvieron que satisfacer los requerimientos de indumentaria de manera fundamental para la población europea. Así tenemos que tempranamente se formaron compañías para el ejercicio de la profesión, como las establecidas por Joan de Pedraza, con Marín de Vera, en septiembre de 1563 y tres meses más tarde, con Diego Rodríguez. Otros sastres que destacaron por su trabajo fueron Cristóbal de Montoya (1592-1603) y Joan González (1594) y, entre los escasos indios, lo hicieron Diego (1592) y Francisco Zupazaca (1598).

En el transcurso del siglo XVII, étnicamente los sastres mantienen

cierto equilibrio entre los indios y los blancos en cuanto a su presencia documental (en 1608 tenemos noticias de Pascual, un sastre mulato). Con el paso del tiempo el oficio va tomando el carácter de tradición familiar, pues tenemos información de los indios de Arévalo: Rafael (1649-1676) y Julián (1672-1676) y de los Gómez: Joseph (1643-1680) y Francisco (1650). Entre los sastres blancos destacan Joan de la Peña, sobre todo por sus contratos realizados para la enseñanza del oficio: con Antonio Soarez (1598), Joan Vélez (1600), Joan Gómez de Gomide (1602), Andrés Pérez de Luna, "el mozo", (1603) y Andrés Fernández (1608).

Pedro Chicaiza, (1607-1618), un indio propietario de un prestigioso taller en la ciudad, es un caso válido para señalar que sus colegas -como él- confeccionaban ropa tanto de varón como de mujer. Este artesano contó con una selecta clientela entre los blancos civiles y religiosos. Igual nos es útil para señalar que, además de confeccionar las prendas, proporcionaban ciertos complementos para el atuendo, como por ejemplo sombreros; así, otro sastre, Lorenzo, indio, ofrecía a sus clientes sombreros de Segovia (España), en 1594.

Hubo quienes destacaron por la factura de su trabajo como el ya mencionado Joseph Gómez, a quien se le conocía como: "el parejo".

Mantuvieron una continuidad de residencia en San Sebastián desde comienzos del siglo XVII. A partir del primer tercio de este siglo, San Blas va adquiriendo cierta importancia en albergarlos.

### **Herreros.**

Las parroquias de indios jugaron un rol importante en las comunicaciones. La de San Blas era el paso obligado entre Quito y Lima; San Sebastián adquirió mayor importancia en este sentido, pues ponía en contacto a la ciudad con el Puerto de Bola y de ahí con la costa pacífica por vía marítima. A estas se acudía por indios cargadores o por animales para que transportaran las mercaderías. No resulta extraño entonces, que asomen a sus predios indios arrieros, sobre todo en San Sebastián, desde los años noventa del siglo XVI, con el consiguiente requerimiento de herradores y con ellos, de herrerías.

Al ser un oficio introducido por



los europeos en América se explica que el primer herrero del cual tengamos noticia en la ciudad, sea el portugués Joan Fernández, quien fue designado alguacil mayor de la ciudad en 1558.<sup>30</sup> Este artesano tuvo su taller dentro de la traza.<sup>31</sup>

Los herreros prontamente adquirieron notoriedad por su trabajo, lo cual nos facilita en el propósito de ubicar sus moradas, así para 1565, conocemos que Blas Salguero reside en el sector del Batán.

Los restantes herreros moraron de manera continua en San Sebastián, por ejemplo, Sebastián Valdés (1600-1605) y Andrés Malamchumbay, indio (1602-1619), con casos puntuales de presencia en Todos Santos, San Blas, y dentro de la traza, como lo hizo Pedro del Prado, un indio, en 1604.

Tanto el hospital (1612) como el Convento de San Agustín (1700) contaron con sus propios talleres al interior de sus predios.

De las herrerías salían hachas, espuelas, espadas, cadenas, clavos para puentes y para herrar tanto mulas como caballos, picos, azadones, almádenas y cedazos de hierro, entre otros. Estos trabajos fueron reconocidos por su factura, al punto que se los enviaba hacia Guayaquil.

Este oficio incluye a los cerrajeros, un tal Joan Pérez de Cárdenas era un herrero y cerrajero (1594); especialistas en espadas como Antonio de Párraga (1592) quien residió en la traza; y hacheros como el indio Andrés (1641).

No fue un oficio privativo de los indios.

### **Obrajes, batanes y actividad textil doméstica**

Gil Ramírez Dávalos era propietario de un batán hacia 1565, el mismo que luego pasaría a manos de Jorge González. Su funcionamiento fue por corto tiempo.

---

(30) Ibid., p. 107.

(31) Libro Segundo de Cabildos de Cuenca (1563-1569), Publicaciones del Archivo Histórico del Guayas, p. 161.

Cristóbal Barzallo de Quiroga, presente en Cuenca a partir de 1587<sup>32</sup>, trató de remediar, entre otros asuntos, “las cosas” que sucedían a los indios en los obrajes para lo cual estableció en 1598<sup>33</sup> un concierto con Martín Ortiz de Oquendo, un maestro de obrajes, para elaborar “xergas y demás ropa de obraje”. De igual manera no prosperó.

Tanto los batanes como los obrajes se establecieron en un lugar que en 1638 ya era conocido como el “sitio que llaman Batán”.

De todas maneras, la ciudad estuvo provista de telas provenientes de los obrajes del norte de la Audiencia de Quito, de los mercaderes que los compraban en Tierra Firme o de “lien-zos de la tierra”, obtenidos en la Gobernación de los Quijos.

Los tejedores indios mantuvie-

ron la tradición textil autóctona con su actividad doméstica. Desde los tejedores “cañaris” señalados por Cieza<sup>34</sup>, son pocos los mencionados como tales artesanos: Francisco Chivato (1594) quien disponía de un telar de hacer frazadas, o la india que poseía una frazada “de la tierra”, hecha a makana (1624). Años más tarde, conoceremos a Joan, un indio tejedor (1673), y a Gerónimo, un indio que trabajaba como bordador, en 1604.

Quizá como una excepción, tenemos el caso de Joan, un negro tejedor de raza angola, en 1600.

Otras referencias escasas -insistimos- son las relacionadas a la presencia de la lana en algunos hogares; así, Mayora de la Cueva, una india, señala en 1605, que posee “madejas de lana” y en el inventario de los bienes de doña Joana Culquillaco, india, se

(32) Cuarto Libro de Cabildos... p. 594.

(33) ANH/C L493 f 396-397.

(34) Pedro de Cieza de León, *La Crónica del Perú*, (1553) 1941, Espasa-Calpe, S.A. p. 145. Tenemos dudas en que estos tejedores observados por Cieza “...tejiendo y hilando y aderezando sus ropas...”, p. 145, sean realmente cañaris, pues la misma información nos proporciona para los indios de Quito, *ibid.*, p. 126 “...hilan y tejen y se ocupan en hacer ropa...”; con la particularidad de que en esta ocasión su opinión es “... que debieron aprender de los ingas; porque yo he visto en pueblos de indios comarcanos al Cuzco...”. ¿Se trataba acaso de especialistas inkas los hombres observados en el área cañari?.

mencionan: “dos costales viejos de lana hilada” (1658); de su parte, Elena, india, señala ser dueña de cuatro ovillos pequeños de lana azul y tres de algodón en 1630.

Durante el último tercio del siglo XVII, esta actividad doméstica parece tomar fuerza como inferimos de expresiones tales como la de “quatro libras de lana hilada en que abrá quinze varas de bayeta” (1690); o en la de 1692: “un poco de lana hilada en que habrá quinze varas de bayeta”, encontradas en algunos testamentos; es decir, se estaba produciendo la bayeta de forma artesanal.

### **Molinos y panadería**

La actividad molinera en Cuenca estuvo presente en el sector de Todos Santos aun antes de la fundación de la ciudad, con el molino propiedad de Rodrigo Nuñez de Bonilla. Fue un lugar que durante el siglo XVI adquirió importancia.

En San Sebastián, desde finales del siglo XVI, fueron instalándose un número cada vez mayor de molinos, siendo sus propietarios, entre otros, Martín de Arízaga (1594-1609); los

Hernández: Guillermo (1594), Pedro (1598-1627) y su heredero Joseph (1626-1629) hasta que lo vende a Pedro de León, en 1631, y el de Joan Andrea (1640-1653). Estos molinos fueron trabajados tanto por sus propietarios como también por las personas que los arrendaban. Durante el siglo XVII, el sector fue conocido como los “molinos de la ciudad”. Aquí tuvieron los jesuitas el suyo a partir de 1653.

Pedro y Joseph Hernández, tuvieron, además, un molino por bajo de los Depósitos del Inka.

Las harinas de trigo, de diferentes clases, eran vendidas durante el tránsito del siglo XVI al XVII en las minas de Zaruma; al decaer su actividad, se la comercializaba en Guayaquil. A veces se la convertía en bizcocho para su mejor conservación.

Para los siglos en estudio, no se dispone de datos relacionados a personas que se identifiquen como panaderos. De ahí que tengamos que remitirnos más bien a las escasas referencias de hornos al interior de algunos hogares. En algunos de éstos se elaboraba pan, bollos y dulces para

el consumo propio, en ocasiones los excedentes podían venderse. No tenemos noticia de persona alguna que se haya dedicado a la panificación a tiempo completo.

En el convento de las Conceptas, preparaban en 1626, alfajores y rosquetas, algunas indias bajo la vigilancia de la monja doña María de Santa Lucía, los cuales eran entregados a Diego Diez Franco, un tratante, para su comercialización. De Pedro López conocemos que entre sus bienes poseía: “una tabla de tender pan” y “dos canastos de llevar pan (para vender) en la Plaza (1617).

Solamente en los siglos posteriores, los panaderos se identificarán como tales, conformarán gremios y se concentrarán en los barrios de El Vado, San Sebastián y Todos Santos.

## Conclusiones

El propósito fundamental de este trabajo ha sido el estudio del origen de los barrios artesanales de Cuenca.

En cuanto a la ubicación física de los artesanos en la ciudad, debemos señalar que el modelo segregacionista

impuesto por la administración colonial dio sus resultados antes que las disposiciones municipales locales. En efecto, la mayor parte de los artesanos, casi todos indios, se concentraron en las dos parroquias asignadas a ellos desde la fundación de la ciudad y, en menor número, en sus anejos contiguos. A la legislación de la Corona se sumaron consideraciones de tipo práctico o de disponibilidad de materia prima, de acuerdo a las condiciones geográficas de la región. Es posible que en el caso de las “ollerías de los naturales”, se mantuviera un emplazamiento artesanal prehispánico.

En estas parroquias, los artesanos indios tuvieron sus talleres al interior de sus hogares, desarrollando su vida al lado de sus familiares, junto a sus chacras y huertos. Casos de excepción lo constituyen, por ejemplo, los indios Joan Chapa o Pedro Chicaiza, artesanos de renombre en la ciudad que tuvieron sus talleres en las tiendas ubicadas dentro de la traza.

Los mestizos tuvieron cierta flexibilidad en su ubicación, aunque también se concentraron en las parroquias de indios.

Los artesanos blancos tuvieron sus talleres, en el caso de los plateros, al interior de sus domicilios dentro de la traza. En los oficios restantes, si bien residieron dentro de ésta, tuvieron sus sitios de trabajo fuera de ella como en el caso de los molinos o en el de las tenerías. La presencia de algunas herrerías al interior de los locales de las comunidades religiosas, más bien parece ser una prerrogativa de los eclesiásticos, pues tal situación era contraria a las disposiciones municipales.

Resulta muy interesante señalar que, a diferencia de algunas ciudades europeas del medievo (no tenemos referencias de los orígenes de los barrios artesanales de otras ciudades en América durante la época colonial), en Cuenca, para el período que nos ocupa, no podemos hablar, por ejemplo, de la calle de los zapateros o del barrio de los sastres. Si bien se señalan sitios como las “ollerías de

los naturales” o “caserías de los carpinteros”, tampoco podemos hablar de verdaderos sectores de artesanos ya que no se presentan de manera exclusiva, inclusive en los casos de ciertos artesanos que tienen sus hogares y sus talleres contiguos a los de sus colegas, pues no se va más allá de dos hogares colindantes.

Así mismo es de importancia indicar que lo anotado por Paniagua Pérez<sup>35</sup> y por su seguidor González, en el sentido de que el cabildo cuencano conminó a los artesanos a agruparse al interior de la ciudad, no tiene fundamento al no existir tal disposición.

Aunque de manera poco frecuente, se da el uso del término barrio desde comienzos del siglo XVII, es durante las tres últimas décadas en donde se lo hace más a menudo; por ejemplo, se menciona el barrio de San Sebastián o el de San Blas y, casi

---

(35) Tanto Paniagua, op. cit. p. 127, como González op. cit. p. 20, indican que el cabildo cuencano conminó a los artesanos a agruparse al interior de la ciudad. El acta de cabildo en cuestión señala al respecto: “En este cabildo se acordó que los oficiales de sastres, calceteros, zapateros y plateros que a esta ciudad vinieren y vivieren, como no sea vecino desta ciudad, que den fianza para que lo que hicieren, si lo dañaren lo pagaran: y así lo mandaron e firmaron”. Libro Segundo... p. 19. Se ve pues que no existe ninguna disposición en tal sentido.

como excepción El Vecino o el de San Cristóbal; mas no podemos referirnos aun a barrios artesanales, si bien algunos van delineándose, como la futura "Zuelería". El término barrio más bien debe entenderse, para esta época, en el sentido de suburbio que lo da Roslanouski <sup>36</sup>; así quizá podamos establecer correspondencia entre las parroquias de indios como barrios de artesanos.

No está demás insistir en la importancia de continuar los estudios sobre el origen o los orígenes de los barrios artesanales de Cuenca, pues algunos,

como "Las Herrerías", no existen, como se ha visto, durante los dos siglos en estudio. Es posible que "Las herrerías" no tengan su origen durante la Colonia...

Para terminar, queremos dejar señalada la importancia que tendría el estudio de los artesanos como verdaderos gestores de una ciudad; lo que implica tratar sobre su trabajo, su situación socio-económica, su pertenencia a determinada raza, su organización y la trascendencia de su labor en la ciudad y fuera de ella. ■

---

(36) Tadeusz Roslanouski, "El desarrollo de la vida urbana". Historia Universal, Salvat Editores, 1984, Tomo 4. p. 63.

RAUL CABRERA JARA

## MUSEO ARTESANAL DE GUALACEO

Entre arroyos y lagunas, entre el fresco aroma de rosales, laureles y "azhapos", desde el pueblo hasta los más alejados rincones de nuestra tierra, pasea airosa y dócil la paja toquilla, que llegando del calor tropical de nuestro litoral jamás se amilanó en el frío de los páramos y se humilló en las manos de las diestras toquilleras.

Un enjambre de hilos lograron escapar de la hilandería, pasearon sus colores por la mente y posaron su textura en las manos de la maestra bordadora, transformándose en naturaleza viva con su gama de colores hermosos.

La fresca tierra abrió su vientre para entregarse generosa en las manos creadoras del ceramista. Y todas se confundieron en un abrazo generoso con el oro, la plata y la perfumada madera en una extraña mezcla de amor, fe y esperanza.

Tomó forma y vida el paisaje; el viejo venado se puso de pié, cantó el "conquiéviniste", renació la flor y se quedó para siempre el arcoiris, siendo como por arte de magia el primer encuentro entre el hombre, el arte y su vida.

Luego cada obra, cada trabajo,

con su sencillez y belleza, salieron a recorrer senderos, calles, plazas y tiendas sin encontrar un refugio seguro. Eso sí viendo como la tecnología y el desarrollo los iban aniquilando poco a poco.

Hasta que un día pudieron llegar a un sitio un poco extraño tal vez, pero que sí parecía seguro; y aquí encontraron amparo, apoyo, tomaron cada una su valor y fue y fueron reconocidas como obras dignas de ser parte de lo que se llama un Museo, pero un Museo vivo, un Museo arte-

sanal con libertad, con anhelos y un futuro claro.

Así se realiza el verdadero reencuentro entre el artesano, la artesanía, el Museo y la sociedad de consumo, esa sociedad amante de la belleza hecha a mano

Hoy el Museo Artesanal de Gualaceo, llega con su apoyo a cada rincón de nuestra tierra, allá donde una pieza artesanal va tomando forma y se confunde en un mismo canto con la vida en viento y la esperanza.



*Vista lateral del Museo Artesanal de Gualaceo*



De aquí surge un joyerito, una panera, un cuadro bordado, un paño festivo, un collar, una maceta o mil artículos de uso decorativo o utilitario que son un himno al arte y un homenaje a la tierra de donde nacieron.

Se encaminan silenciosas por el mundo con el único deseo de contarles a todos lo que siente, lo que ama y lo que busca un artesano.

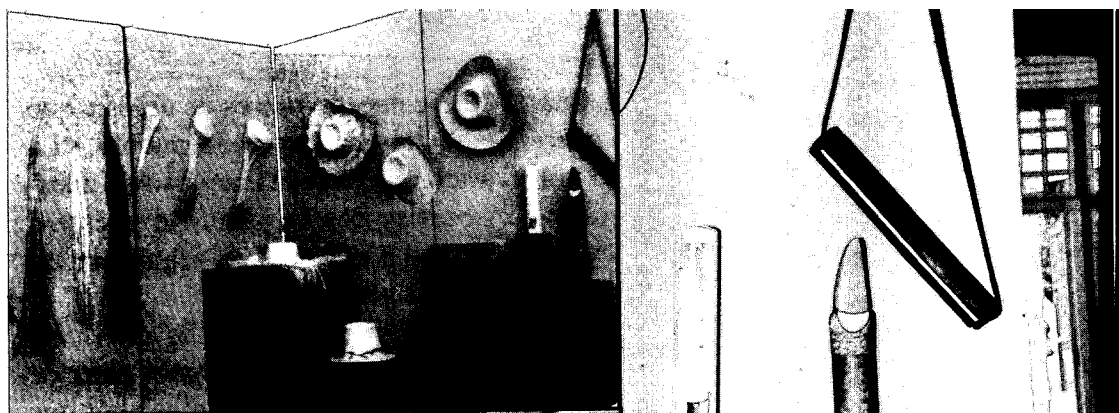
Aquí estamos y seguiremos siendo celosos defensores de lo nuestro,

de ese nuestro que es de todos y que es la historia de cada pueblo. La artesanía que es la heredad de nuestros mayores, la identidad artesanal de hoy y el camino a seguir por las futuras generaciones.

Somos artesanos, somos parte de nuestro pueblo, somos el eslabón que faltaba en la cadena del desarrollo social y cultural de nuestro país, somos leyenda, mito, el ayer, hoy y el mañana de la cultura popular de nuestras comarcas.



*Logotipo del Museo Artesanal de Gualaceo*



*En el interior del Museo se exhiben  
sombreros de paja toquilla  
Cajas para el embalaje del  
sombrero, etc.*

*Raúl Cabrera Coordinador del  
Museo*



*Vista frontal del Museo  
Inauguración oficial del Museo Artesanal de Gualaceo  
a cargo del Dr. Claudio Malo González*

Sí, el Museo Artesanal es la esperanza para muchos artesanos, y si junto al Museo y con un mismo ideal están muchas y valiosas instituciones de nuestra Patria, y si estamos seguros de lo que queremos, la tarea será más fácil y los resultados más eficaces para todos.

Seguros estamos que algún día podremos formar un mundo más justo, más hermoso, más de todos, más lleno de gentes que dejando de un

lado sus propios intereses, luchen y luchemos por quienes más lo necesitan, para quizás entonces sí digamos que nos amamos los unos a los otros es decir que: "Amaneció en la mitad de la noche".

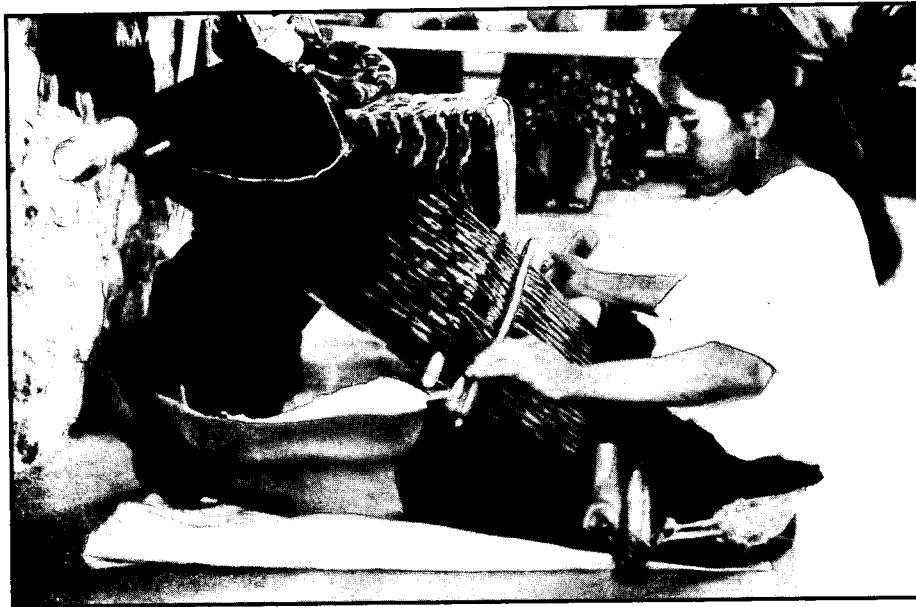
De esta larga noche en que hoy viven nuestros pueblos donde la incertidumbre, la desconfianza, el odio y el rencor, nos han confundido y han minado muy hondo, obscurecen nuestras mentes y no nos dejan pasar un



*Artesanas toquilleras trabajando en el interior del Museo*

poco de luz para mirar lo hermoso de la vida y lo que el mundo nos ofrece en el paisaje la cultura y el arte de nuestra gente.

Este es el ideal del Museo Artesanal: Organización en un ambiente de libertad, trabajo, y paz para todos. ■



*Artesana trabajando un paño en telar de cintura en el interior del Museo*

---

## cursos interamericanos

---

CLAUDIO MALO GONZALEZ

### **XIII CURSO INTERAMERICANO DE DISEÑO ARTESANAL**

#### **Discurso inaugural a cargo del Director Dr. Claudio Malo González**

Viejo sueño para los latinoamericanos ha sido la integración. Simón Bolívar pensó en una Patria Grande sin fronteras como garantía de un destino común exitoso. Los hechos no le dieron la razón y de las excolonias españolas surgieron muchas repúblicas frecuentemente enzarzadas en rivalidades destructivas y guerras intestinas. De las excolonias inglesas, surgió en cambio un gran país unido que continuó con un proceso de expansión cumpliendo lo que

algunos llamaron el “destino manifiesto”.

La Organización de Estados Americanos nació con el objeto de superar esta divergente desunión. Varios son los caminos para trasladar de las ideas a los hechos la integración, entre ellos los de la política, la economía y la cultura. No pecamos de exagerados y retóricos cuando decimos que la cultura carece de fronteras y una política integracionista debe enfatizar en este

aserto, fomentando el mejor conocimiento de los pueblos y las satisfacciones que surgen de la toma de conciencia de las comunidades de ideales y apetencias no materiales que hay entre los hombres.

La OEA fue desde hace algunas décadas consciente de esta situación y junto a las áreas políticas y económicas conformó otra vinculada a la educación, la ciencia y la cultura. Siguiendo los dictámenes de una vieja tradición, cultura se identifica

ba con las sobresalientes realizaciones en los campos de las artes de aquellas minorías a quienes el orden establecido calificaba como cultas, adquiriendo por contraste las grandes mayorías el apelativo de incultas. El desarrollo de la Antropología Cultural y su expansión contribuyó a superar esta injusticia. El término Cultura Popular deja de ser un contrasentido y logra carta de naturalización como algo diferente a la cultura elitista oficial. El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares



*Alumnos en un receso "bautizándose" en el río Yanuncay,  
junto a la Universidad del Azuay*

nació como un organismo especializado de la OEA mediante un convenio con el gobierno del Ecuador para estudiar, difundir y revalorizar las artesanías y las artes populares.

El curso que hoy inauguramos es una de las acciones que se realiza -en este caso por XIII ocasión- para el estudio y capacitación de personas de varios países de nuestro continente interesadas en la problemática que implica la proyección de los princi-

pios, tácticas y estrategias del diseño -hoy elevados a categoría de carrera universitaria- al quehacer que debe fomentarse frente a una sociedad recientemente industrializada.

Con exceso de optimismo los deificadores de la revolución industrial y de sus innegables logros anunciaron que las artesanías estaban condenadas a desaparecer pues respondían a modos de producción del pasado. Esta profecía no se ha cumplido,



*Ricardo Castro, de Argentina, recogiendo motivos del entorno natural, paso previo a la elaboración de propuestas de diseños*

y al borde del tercer milenio subsisten en los países desarrollados y subdesarrollados. La supervivencia en medio de una sociedad que funciona con patrones industriales y postindustriales requiere de cambios y modificaciones, jugando el diseño un papel fundamental en este proceso. La subsistencia de las artesanías sólo es posible si es que se integran a los cambiantes esquemas de vida propios de una sociedad en la que las modificaciones son cada vez más aceleradas. Hacer artesanías por el mero placer de conservar tecnologías y objetos que fueron funcionales en el pasado, es como fabricar piezas arqueológicas.

De un tiempo a esta parte, con una mezcla de de angustia y entusiasmo nos preguntamos los latinoamericanos ¿Que somos?, ¿Cual es nuestra identidad?. Somos una cultura mestiza fraguada a lo largo de quinientos años con contenidos indoamericanos, europeos y africanos. Los rasgos definidores de nuestra identidad los encontramos en la cultura popular mestiza, y dentro de ella en las artesanías. Diseñar no es copiar con exactitud elementos de las culturas vernaculares y populares, sino posibilitar modelos auténticos que afir-

men con ventaja nuestra autenticidad como cultura.

Cuenca, ciudad con espíritu, rica por la calidad y variedad de sus artesanías será por cinco semanas el escenario en donde se desarrollará este curso. Sus entornos natural y social son propicios para el quehacer del diseñador atraído por las artesanías y por la presencia del hombre. Esperamos que luego, las ideas y ejercicios que aquí se generen, se reproduzcan con riqueza en los países de donde provienen los becarios.

#### **Cuerpo Directivo y docente del Curso**

##### **Director del Curso:**

Claudio Malo G.

##### **Coordinación General:**

Dora Canelos C.

##### **Secretaria:**

Marlene Albarración R.

##### **Profesores:**

Omar Arroyo A.	México
Claudio Malo G.	Ecuador
Alfonso Soto Soria	México



**Conferencistas**

María L. Aguilar Ecuador  
Juan Cordero I. Ecuador  
Diego Jaramillo P. Ecuador  
Mario Jaramillo P. Ecuador  
Sebastián Malo T. Ecuador  
Joaquín Moreno A. Ecuador

Narvaez, Eduardo  
Rengel Córdova, Inés  
Valdivieso Katerina

**México**

Soto Sebastián

**Paraguay**

Vallejos Benitez, Jorge

**Perú**

Prado Ramírez, Martha  
Zárate Avila, Alberto

**Uruguay**

Larrañaga Cotclo, Hebe ■

**Alumnos participantes****Argentina**

Almirón Sadrán, María  
Castro, Ricardo Carlos

**Bolivia**

Mamani de la Cruz, Juan Velarde  
Colque, René Freddy

**Brasil**

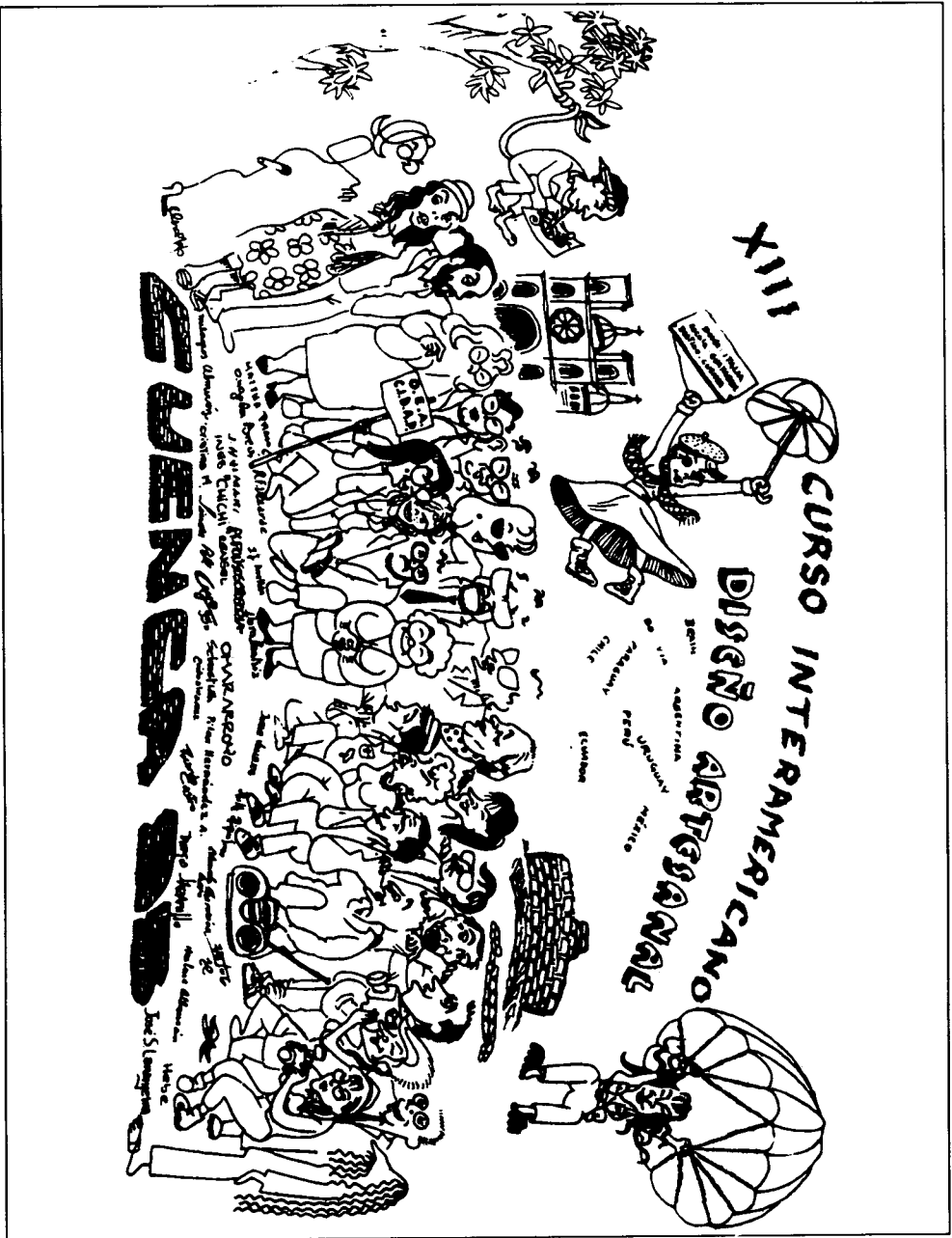
Laranjeira, José dos Santos  
Poll, Linda Maciel

**Chile**

Riquelme Contreras, Ruth  
Hernández Arroyo, María

**Ecuador**

Alvarez Zamora, Guido Esteban  
Avellán, José Ignacio  
Balarezo de Tosi, María Elena  
Malo Martínez, Elena  
Mogrovejo Jaramillo, Cristina  
Molina Martínez, Carlos Julio



*Caricatura de alumnos y profesores del curso, elaborada por el becario ecuatoriano José Ignacio Avellan*

JOAQUIN MORENO AGUILAR

## **CURSO DE FORMACIÓN SOBRE LAS TECNOLOGÍAS EMPLEADAS EN LA ELABORACIÓN Y ACABADO DE OBJETOS DE PIEL**

Informe del Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Objetos de Piel

El presente informe contempla los siguientes aspectos:

1. El proceso de planificación
2. El desarrollo del curso
3. Un análisis de las evaluaciones realizadas por los alumnos

### **1. El proceso de planificación**

De la etapa previa al desarrollo

del Curso la coordinación considera que se deben indicar dos aspectos fundamentales:

**1.1. Los contactos CIDAP- IILA:** Cada vez resultan más fluidos y eficientes, y esto fue lo que permitió que se puedan realizar las convocatorias y el llamado a los diferentes países pese al corto tiempo que medió entre el anuncio oficial de que el curso había sido aprobado y contaba con los fondos requeridos, y su realización propiamente dicha.

**1.2. Circulación de las convocatorias:** Como se indicó, pese al poco

tiempo que hubo para la circulación de las convocatorias, la respuesta dada por los diversos países, fue buena.

Sin embargo, hay hechos de los que se debe dejar constancia y que influyeron para la no presencia de algunos países: desde Paraguay enviaron documentaciones totalmente fuera del plazo indicado. Se tuvo el conocimiento que desde Cuba se estaban enviando documentaciones y estas solo llegaron vísperas del comienzo del curso. De Argentina no tuvimos respuesta de ningún tipo.

De otros países en cambio hubo una excelente respuesta, cabe desta-

car por ejemplo la de Bolivia que presentó once candidaturas, lo que da, por supuesto mejores posibilidades de selección. Esto nos indica que en este País existen organizaciones que están sinceramente preocupadas por capacitar a sus artesanos.

## 2. Desarrollo del Curso:

Aunque sin caer en ninguna clase de exageraciones y de simplificaciones se podría resumir esta parte diciendo que el Curso tuvo un desarrollo normal y que los resultados fueron exitosos. Sin embargo, hay precisiones que es necesario hacer



*Grupo de becarios durante la inauguración del curso*

porque hay méritos de los que debe quedar constancia.

## 2.1. Los profesores

Al igual que en el curso del año pasado, se debe destacar en primer lugar y como elemento fundamental para el éxito alcanzado a los profesores seleccionados por Italia.

La dedicación que tuvieron Marta Martini, Andrea Probst y Michelle Ingraó fueron factores fundamentales para el éxito del Curso.

Los tres se concretaron desde el primer momento a cumplir con las

metas que se habían propuesto, cada cual en su área, y dedicaron a ello, no solo el tiempo que se había señalado originalmente en el calendario sino más horas e incluso más días de los señalados.

Además, hay que destacar que dieron una atención personal a cada alumno, a los que orientaron en los aspectos que más necesitaban.

Vale por ejemplo indicar que los alumnos peruanos con el profesor Ingraó dedicaron horas extras para resolver algunos problemas en el curtido de las pieles de alpaca, con resultados satisfactorios.



*Grupo de becarios ecuatorianos en la inauguración*

Las respuestas que los alumnos dieron en la evaluación a las preguntas respecto de la calidad y dedicación de los docentes y que se analizan más adelante, son el mejor comentario que se puede hacer respecto de la calidad de ellos.

## 2.2. Los becarios

Aunque esta parte, más correspondería a un informe de los profesores, la coordinación puede afirmar que los alumnos participantes en el Curso tenían los conocimientos requeridos para un buen aprovechamiento de las enseñanzas impartidas por el profesorado italiano.

Y se debe dejar constancia de que pese a la diferencia de edades entre los alumnos participantes, tanto a juicio de quien suscribe, como del Dr. Claudio Malo G. Director del CIDAP, y de Marlene Albarracín, secretaria de los cursos del CIDAP, personas todas que hemos participado en numerosos cursos tanto de diseño, como de artesanos y de otra clase, ningún grupo humano ha sido tan colaborador como este que participó en este curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Objetos de Piel.

Colaboraron en todo momento, se



*Marta Martini indicando cortes a un grupo de becarios*

organizaron entre sí. Organizaron pequeños actos sociales tanto para ellos como para agasajar a las personas que estaban trabajando para el buen desarrollo del curso. En resumen, no solo que no hubo el menor problema en este sentido sino, todo lo contrario, se contó con un grupo humano excepcional.

### 2.3. Otros aspectos

Respecto del curso del año pasado hay algunos aspectos que se mejoraron y que vale señalar:

- a) En base a las experiencias del año pasado, el CIDAP asignó para este

un fondo rotativo para la inmediata adquisición de materiales de diversa índole, mismos que siempre aparecen por más cuidadosa que sea la planificación previa.

Este fondo posibilitó que median lapsos muy cortos, entre la petición de los profesores y la satisfacción de la necesidad. Creo poder afirmar que en ningún caso se excedió de las 24 horas, pese a que algunos materiales no eran de fácil ubicación.

No fue, por supuesto, solamente este dinero lo que permitió esta agilidad de servicio, se debe des-



*Andrea Probst indicando a un becario parte del trabajo*

tacar el apoyo logístico de todo el personal del CIDAP. Ellos fueron los que dieron su apoyo de toda clase para lograr esta eficacia.

b) Se mejoró también respecto del curso del año pasado en la presencia de un bodeguero permanente para la entrega de herramientas y de materiales. Esto permitió un control más eficiente y prácticamente no hubo pérdidas de ellos al final del curso. Contribuyó también a este resultado la ya mencionada calidad humana de los alumnos asistentes.

c) Hubo una actividad no planificada y que se desarrolló conjuntamente con el acto de clausura: un desfile de modas, que se realizó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Cuenca, con presencia de autoridades, alumnos, profesores y público en general. El desfile fue un éxito, y la magnífica labor realizada por profesores y alumnos en la confección de carteras lo demostró la gran aceptación que tuvieron los modelos exhibidos.

d) También fue una actividad no planificada la realización de algunas

giras turísticas en los días domingos, que sirvieron para descanso tanto de profesores como de alumnos.

e) La llegada de los equipos, muy pocos días después de comenzado el curso, no tuvo una influencia negativa en el desarrollo del mismo pues en los días en los que no se contó con ellos se pudo perfectamente realizar los primeros pasos, necesarios, de confección de modelos y depuración de las técnicas de dibujo, corte, aspectos relacionados con medidas, estilos, etc.

f) Los locales prestados por el CREA: taller, aula de clases, oficina para secretaría, fueron adecuados y hay que destacar que estuvieron listos para comenzar a trabajar en ellos conforme había sido el compromiso adquirido por esa institución.

### **3. Análisis de las evaluaciones realizadas por los alumnos**

De los cuestionarios de evaluación respondidos por los alumnos, se han extraído aquellas respuestas en



las que su alto porcentaje hace que sean realmente la expresión de un criterio existente.

A la pregunta de si la estructura general del curso fue adecuada o inadecuada, el 75% responden que fue adecuada.

A la pregunta de si el tiempo programado para el desarrollo del curso fue suficiente o insuficiente, responden: el 82% diciendo que fue insuficiente.

A la pregunta: La forma en que fue planificado el curso usted siente que fue excelente, muy buena, buena,

aceptable o deficiente, responden de la siguiente manera: excelente 18%, muy buena 35%, buena 25%, aceptable 21%, deficiente 0%.

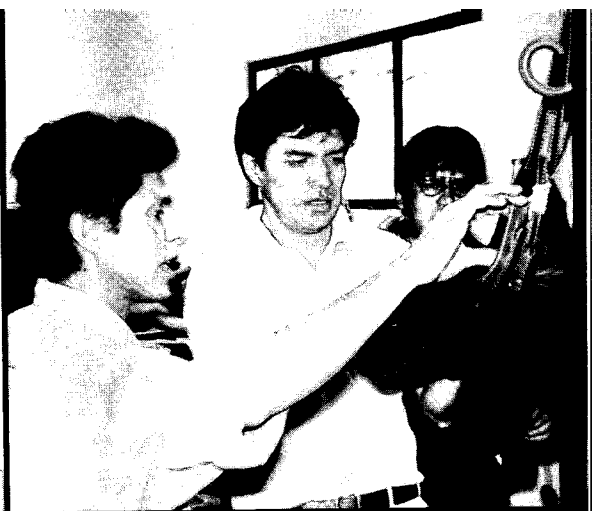
A la pregunta de que si cada alumno fuera el encargado de realizar otro curso similar, responden un 50% que añadirían otras materias.

Entre las que aparecen repetidamente están:

- Control de calidad
- Diseño
- Técnicas de acabado
- Marketing
- Procesos de producción



*Alumnos trabajando sobre pieles, junto al profesor Michelle Ingraó*



**ALUMNOS PARTICIPANTES EN EL CURSO DE FORMACION**

*De izquierda a derecha arriba: Domingo Fonseca (Brasil); Freddy Cajamarca y Manuel Reibán (Ecuador); José Silvestre García (México); Nevenka Blaskovic (Chile).*

A la pregunta de si aumentarían el tiempo de duración, el 89% responden que sí lo harían, esta respuesta refuerza a la de la pregunta 2 acerca de que sintieron el tiempo insuficiente.

Esta sensible coincidencia parece indicar que, en caso de planificarse un nuevo curso de Marroquinería, se debería tener muy en cuenta de darle una duración mayor.

De las personas que afirman que aumentarían la duración del curso, la mayoría, (9) indica que lo haría de dos meses, y (5) que lo harían de tres meses. Las otras respuestas, menos coincidentes varían entre 40 días, 45 días, 30 días laborables, etc.

El 86% aumentarían las prácticas y hay personas que desearían también más teoría: 42%

Respecto de la cantidad de profesores asignados, 57% la sienten suficiente y 43 insuficiente.

Pero lo que es muy interesante es que **respecto de la calidad y de la dedicación el 100% responden que fue suficiente.** Una unanimidad tan grande muestra a las claras que los

alumnos sintieron que sus profesores eran muy capaces y que se dedicaron a trabajar con ellos todo el tiempo que fue posible.

Nuevamente, el éxito del curso radica en la calidad de los profesores.

Respecto de los equipos con los que se trabajó, el 71% responde que fueron adecuados.

No así del espacio físico, al que consideran insuficiente un 89% de los alumnos.

A su vez, el gráfico siguiente visualiza cómo sintieron a la coordinación del curso:

En resumen, de las respuestas dadas por los alumnos se ve muy claramente que:

- el curso fue un éxito: lo habrían deseado más largo.
- los profesores fueron excelentes
- el curso estuvo bien planificado
- la coordinación fue buena
- el espacio físico fue reducido
- un curso de marroquinería debería durar más.

De considerarse necesaria la ampliación de cualquiera de los puntos

señalados, la coordinación del curso está lista a darla.

**Nota final:**

No se puede pasar por alto a la persona de Enrique Arízaga Chacón. Su presencia es una garantía de que un Curso va a funcionar pues siempre está preocupado de los mínimos detalles tanto en los aspectos materiales, de maquinaria y herramientas, como de los de bienestar de profesores y alumnos, atento a cualquier aspecto que pudiera fallar para remediarlo a tiempo es, en definitiva un auténtico motor de un curso y

por lo tanto una garantía de su éxito. He querido, pese a que sé que le disgustará, dejar esta nota como constancia escrita de nuestros agradecimientos.

**Alumnos participantes:**

**Bolivia**

- Marcial Reas
- Erick Oscar Castillo Zambrana
- René Palma Ayala

**Brasil**

- Antônio Garcia Sobrinho
- Domingos Antônio Fonseca



*Directivos del Curso*

**Colombia**

Isidro González  
Luz Marina Plazas Rincón

**Costa Rica**

Gerson Alvarado Fernández

**Chile**

Nevenka Nina Blaskovic Espinoza  
Berta Cecilia Vergara Piñones

**Ecuador**

Mario Alejandro Niveló Rivera  
Angel Guillermo Taipe Sanguña  
Fanny Alicia Andrade Flores  
Fredí Marcelo Cajamarca Vásquez  
Manuel Humberto Morocho E.  
Manuel Guillermo Reibán M.  
Tobías Isaac Torres Soria  
Alicia Cristina Mogrovejo J.  
Vicente Martínez Arteaga  
Francisco Calle Calle

**El Salvador**

Marta Elena Linares Castro  
Laura Victoria Palencia de Peraza

**Honduras**

Noé Ramón Alemán García

**México**

José Silvestre García Zagal  
Dante Herrera Martínez

**Nicaragua**

Taurino Rufino Salinas González

**Panamá**

Mario Reinaldo Neblett Ernest

**Perú**

Primo Gutiérrez López  
Tiburcio Mamani Cruz  
Guillermo Condori Pacco

**Uruguay**

Julio César Russomagnó  
Ascargorta  
Carlos Alberto Musso Rinaldi ■

MARTA ELENE LINARES CASTRO

**COMO UN ANEXO, INFORME SOBRE:  
CURSO DE FORMACIÓN SOBRE LAS TECNOLOGÍAS  
EMPLEADAS EN LA ELABORACIÓN Y ACABADO DE  
OBJETOS DE PIEL**

**Becaria de El Salvador.**

**Desarrollo**

El curso fue fundamentalmente práctico y consistió en dos partes: primero la creación de bolsos de mujer partiendo desde la idea hasta la confección en piel de los prototipos de los mismos; cada bolso realizado era diferente uno del otro. Segundo, se impartieron clases de conocimientos generales y básicos sobre las pieles y el curtido. Las clases para la realización de los bolsos estuvieron a cargo de la profesora Martha Martini y de su asistente la profesora Andrea Probst; y las clases sobre pieles y

curtido estuvieron a cargo del profesor Michele Ingraio.

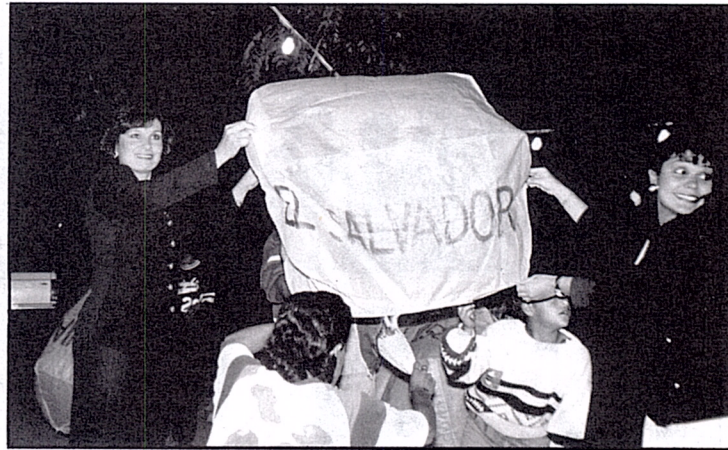
Durante la primera semana se presentaron videos de desfiles de la Escuela SARTECO, realizados en Florencia, mostrando la moda del 96, así como un video de la Línea de Piel Primavera-Verano 96, en Bologna, Italia. Este ejercicio se realizó con el objeto de que los participantes captaran las ideas básicas de lo que incluye la Tendencia de la Moda 95-96. Se hizo énfasis en como en el diseño

todo debe ir en armonía con la silueta de la mujer o del hombre, y que lo último en diseñarse es el bolso, el cual, debe hacer juego con el vestuario y el calzado. Además se pudo observar que los colores de la moda son los fuertes; que el blanco y el negro son clásicos y siempre permanecen. En el vestir, la moda viene recta y pegada a la silueta de la mujer, en el diseño se utiliza mucho la línea ondulada, las rayas y los tejidos y el uso de metales como accesorios; en el calzado viene mucho la combinación de piel con plástico; y en todo momento es de suma importancia la investigación de materiales para conocer las distintas alternativas con que se cuenta para obtener un mejor

producto terminado.

El primer trabajo práctico que se realizó fue una prueba libre de creatividad cuyo tema era Costumbre, Arte y Artesanía, de cada País y que consistió en diseñar detalladamente el fuelle (lado) de una cartera, con algún dibujo que fuera propio de cada uno de los Países participantes. Desde el principio se hizo énfasis en la importancia de poner el nombre y el código a cada trabajo para identificarlo, ya que sin ellos el modelo no existe.

Luego se realizaron varios modelos base de carteras estilo clásico. Este ejercicio consistió en construir



*La noche de la inauguración, Laura Palencia de Peraza y Marta Linares Castro con un globo tradicional*

en papel la cartera con sus dimensiones reales, partiendo del diseño de la misma. La profesora Martini hacía las críticas de construcción y estilo necesarios a cada modelo base. Cada alumno hacía las correcciones respectivas y los modelos base finales se agrupaban por el tamaño, en tres grupos, para analizar y comparar los modelos de todos los estudiantes.

También se realizó un ejercicio en el que se tenían que elaborar en papel dos modelos base, copiándolos de carteras diseñadas por la profesora Martini, sin tomar medidas, solamente con simple observación. Cabe mencionar que parte del ejercicio

consistía en que todos los participantes modelaran los modelos base de sus carteras.

En la segunda semana, el Dr. Claudio Malo (Director del CIDAP) impartió su charla sobre el diseño en un plan teórico: "Historia del Diseño, Instinto y Hominidad". Destacó la importancia de la Cultura en el diseño, ya que el hombre, al ser un animal racional y cultural es el único animal que diseña; mientras que el animal no es cultural y nace programado internamente por el instinto. El hombre nace con instintos, pero no reacciona de acuerdo a ellos, sino a la cultura. Es así como cada colectividad huma-



*La profesora Marta Martini explica el proceso de elaboración de un bolso diseñado por ella.*



na crea cultura de diferente manera, con diferencias notables. Cada cultura crea sus propios patrones, no hay patrón común, por lo tanto no se puede hablar de culturas superiores o inferiores, solo de culturas diferentes. Y todo esto está vinculado con el diseño, porque todo hombre diseña de acuerdo a normas que le da cada cultura. El ser humano se vale de la cultura para adaptarse al medio en que vive y ha condicionado el diseño de acuerdo a los materiales de los que dispone. Por lo tanto todo diseño implica ordenar; y es que, como teoría el diseño cobra importancia con la Revolución Industrial, a mediados del siglo XIX.

Asimismo, con la Revolución Industrial, el protagonista en el proceso productivo ya no es el hombre, sino la máquina y se producen así objetos iguales, en serie. Mientras la Revolución Industrial pretende satisfacer necesidades utilitarias, el artesano elabora objetos cuya finalidad es expresar belleza de la que gozan las personas al contemplarlos y utilizarlos. Es así como con la industrialización se da una separación entre lo útil y lo bello (estético). Por lo tanto, el papel del artesano es crear objetos que no pueda hacer la industria, obje-

tos que en su elaboración lleven individualidad en la belleza; en la artesanía deben coexistir lo útil con lo bello, que raramente es producto de la industria. El Dr. Malo concluyó diciendo que diseñar es no copiar, sino ser creativo, respetando lo que la naturaleza nos ofrece, así como la Cultura Popular, por lo que la artesanía es uno de los elementos más fuertes de la cultura popular.

Posteriormente la profesora Martini proporcionó las indicaciones para realizar el primer bolso, que se debía elaborar con las pieles procedentes del País de cada estudiante. Aquí, explicó que un buen peletero (marroquino) debe contar con ciertas aptitudes físicas (visibles) y psicológicas mínimas. También debe saber desarrollar todas las etapas necesarias para elaborar un bolso: diseñar, modelar, cortar, montar, confeccionar y acabar.

Es así como se empezó desde la creación del diseño del bolso para luego realizar el modelo base en papel. En este se hicieron las respectivas correcciones de construcción para mejorar el estilo del bolso. Una vez que se tenía el modelo base aprobado por la profesora Martini, se realizó y

redactó la ficha del estilista, que consiste en hacer el dibujo a colores, se escriben las medidas generales del bolso (largo, alto y fondo) tipo de materiales y accesorios que se van a utilizar, poniendo muestras de ellos y, por supuesto, indicando el código del modelo en la parte superior de la ficha.

Después se procedió a realizar el trabajo del modelista. Consiste en sacar en papel cada pieza de las que componen el bolso en sus medidas reales, para luego sacar sus respectivos patrones en cartón. Es importante notar que las piezas debían cortarse doblando el papel y el cartón para lograr una mayor exactitud en las

medidas. También se define en esta etapa el tipo de forro que se utilizará y se sacan los patrones respectivos. Todos los patrones se hacen dándoles los respectivos aumentos para costura; además se deben marcar los centros de las piezas y otras señales que servirán de referencia en el momento del montado y de la confección del bolso.

La profesora Probst se encargó de la verificación y corrección de los patrones, para que estos fueran exactos. Cada pieza debe llevar: código, color, cantidad de piezas a cortar, material del que se cortará (cuero, forro, tejido, etc. así como la parte del bolso que representa. Con toda esta



*La profesora Andrea Probst explica a un becario como se confeccionan los forros.*

información se realiza la ficha del modelista en la que se hace el dibujo en blanco y negro de la bolsa, detallando todas las medidas, el tipo de costura que llevará (el corte, doblado, etc.) indicando el color y la cantidad total de piezas. Se hace un dibujo a escala de cada pieza (incluyendo las del forro), con su respectiva descripción. Para realizar los dibujos a escala se proporcionaron reglas a escala o "metrinos". Una vez que se tenían verificados los patrones, se procedía a cortar la piel y el forro.

Para cortar la piel se debe primero hacer un examen visual para ver defectos en la superficie así como en el

color de la piel. Se debe dejar la mejor parte de la piel para las áreas más visibles del bolso. Luego se colocan las piezas sobre la piel tomando en cuenta la elasticidad de la misma y se busca reducir el desperdicio al mínimo. Entonces se procede a cortar para luego montar la bolsa y confeccionarla, haciendo uso de máquinas industriales.

El modelista proporciona al departamento de confección un listado de los pasos a seguir en el montado y confección del bolso. Este listado debe verificarse en el momento en que se confecciona el bolso.

Terminado el bolso, se obtenía el



*Estudiantes conversan sobre cuál es la mejor manera de hacer un fuelle*

prototipo, que es el primer modelo terminado. En este caso, realizado con los materiales y accesorios que se van a utilizar. Entonces se elabora la ficha de consumo, con su respectiva ficha de costos. Con la ayuda de todas las fichas se hace un análisis de la conveniencia de producir o no producir el modelo y, si se aprueba, cada modelo se puede sacar para dos mercados diferentes, utilizando diferente tipo de materiales, para reducir o aumentar los costos, según sea lo que se requiera. De esta manera se obtiene el mismo modelo en dos versiones: uno de alta calidad (más caro) y otro de menor calidad (más barato).

Para lograr una mejor comprensión del uso de la regla a escala o “metrino” se realizó en papel una cartera industrial marca “Valentino”.

Durante la tercera y cuarta semana se trabajó en la elaboración del segundo bolso, que se realizó con cuero italiano, traído especialmente para el curso. Para ello, se proporcionaron revistas de modas de la escuela italiana, así como fotos de tendencias de la moda de la escuela SARTECO, las cuales teníamos que estudiar y servirían como referencia para el diseño del segundo bolso. Para la rea-

lización de este bolso, la profesora Martini fue más exigente en pedir que cada etapa se desarrollara en orden y en una forma completa, desde el diseño hasta el acabado. Además revisó detalladamente las fichas que se debían realizar e hizo aclaraciones de los aspectos que consideró necesarios.

Cabe mencionar que los ejercicios realizados eran obligatorios para todos los participantes el curso y la entrega de los mismos era controlada por las profesoras.

Paralelamente, el profesor Michele Ingrao impartía clases teóricas sobre las distintas calidades y cualidades de los diversos tipos de pieles, así como de conocimientos generales del curtido. Para lograr una mejor comprensión en esta área se realizó una visita a una de las curtiembres más importantes de Cuenca: Curtiembre La Renaciente. El ingeniero Paul Scheewind (Asistente general de gerencia) nos dirigió en un recorrido por las instalaciones mientras se nos explicaba que el proceso de curtido se divide en tres etapas básicas: rive-ra, curtido y acabado. Que la materia prima que ellos reciben son pieles frescas y saladas. Además nos aclaró

que actualmente el curtido lo realizan únicamente al cromo y que las pieles que obtienen se destinan a la tapicería en un 70% y para el vestido en un 30%. Se pudo observar que no producen carnaza, y que en cambio hacen "galletas" (juguetes) para perros, producción que exportan en su totalidad hacia los Estados Unidos. La curtiembre La Renaciente, del Ecuador, es una de las pioneras en buscar la forma de no contaminar el medio ambiente, esfuerzos que realizan desde 1992. Para ello tienen una máquina "compostadora" que transforma una parte de los residuos sólidos de la primera etapa (rivera) en composte y, a través de una prueba piloto el composte es transformado en abono o humus por medio de la lombricultura.

Adicionalmente, La Renaciente tiene también un vivero de cerdos a los que alimentan con ciertos residuos de la curtiembre. Los desperdicios del descarnado, que no poseen químicos, se muelen y bombean para ser cocinados. Los residuos que quedan (carne) se dejan secar y se muelen para darlos como alimentos a los cerdos. Además, en sus planes futuros, están la creación de piscinas de igualación de las aguas provenientes de las etapas de curtido y acabado.

El profesor Ingraó aclaró y amplió lo observado en la visita a la curtiembre. Luego, nos dio conocimientos básicos que debemos tener para reconocer cuando una piel es de buena calidad y que además nos son útiles para confeccionar el producto que deseamos. Por ejemplo, para hacer artículos elegantes en marroquinería se necesita que el espesor de la piel sea de entre 1.2 mm y 1.5 mm, mientras que para artículos deportivos se necesita de un espesor de entre 1.5 mm. y 1.8 mm. Además, el curtido ideal de la piel para marroquinería es combinar el curtido vegetal y el curtido al cromo.

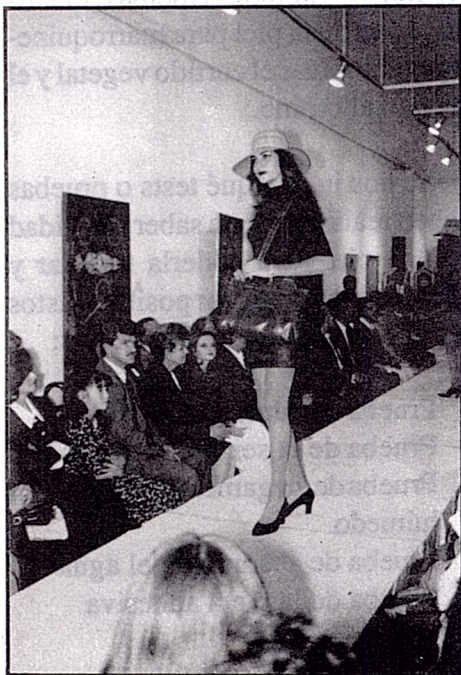
Se nos indicó qué tests o pruebas deben realizarse para saber la calidad de una piel para poderla trabajar y aprovecharla lo mejor posible. Estos test o pruebas son los siguientes:

- Prueba de ruptura de la flor
- Prueba de la sensibilidad a la luz
- Prueba de fregamento en seco y en húmedo
- Prueba de absorción del agua
- Prueba de la cinta adhesiva

Además de estas pruebas es necesario tener cierta sensibilidad de ojo y de tacto para detectar tanto los

defectos en el color como en el acabado de las pieles, así como para calcular la superficie útil para estimar la cantidad de artículos que se pueden obtener de una piel (el rendimiento). Todos estos test se realizaron antes de confeccionar el primero y el segundo bolso, tanto en la piel traída por cada alumno como en las pieles italianas, traídas específicamente para el curso.

Durante la cuarta semana los pro-



*El desfile realizado en la clausura del curso*

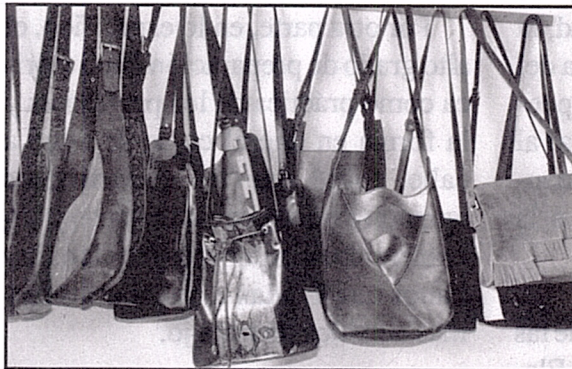
fesores Martini e Ingrao hicieron resumen y pruebas de comprensión de los temas que se vieron durante todo el mes. Se enfatizó en la importancia del uso de la piel adecuada para obtener un producto final que tenga estilo y belleza y que además sea de alta calidad. El último día también se realizó una evaluación individual a cada uno de los participantes.

El curso se clausuró con un desfile de modas realizado en el Museo de



Arte Moderno de la ciudad de Cuenca. En el desfile, modelos profesionales mostraron todos los bolsos

creados por los participantes en el curso.



*Bolsos y carteras diseñadas por los alumnos durante el curso y que sirvieron para el desfile de modas.*

## **Conclusiones y recomendaciones:**

El Ecuador es un País en el que los distintos sectores de la economía fomentan y apoyan la artesanía y las artes populares. En la actualidad, la ciudad de Cuenca es una muestra del crecimiento y desarrollo que se puede lograr al valorar y al tecnificar al sector artesanal y de esta forma contribuir de manera significativa a la economía nacional.

La participación en el Curso de las Tecnologías Empleadas para la Elaboración y Acabado de Objetos de Piel, ha sido provechosa desde todo punto de vista. En un plano general, se ha podido observar la importancia de las artesanías, no solo en el Ecuador, sino a nivel de Latinoamérica. Además se pudo notar que para lograr el desarrollo y el crecimiento en el sector artesanal es necesaria la formación y actualización en las técnicas y metodologías de trabajo, lo que se obtiene mediante la presencia en cursos similares a este. Por otro lado se observó que en los Países de Latinoamérica existen problemas comunes, por ejemplo la preocupación por la conservación del medio ambiente, así como la necesidad de buscar nuevos mercados (exporta-

ción) y la constante lucha por mejorar la calidad de los productos para poder competir en mercados nacionales y extranjeros.

Por otra parte, en lo específico, el alto grado de preparación tanto teórica como práctica de los profesores y la forma en que el curso se llevó a cabo, logró que los participantes aprendiéramos nuevas técnicas y conociéramos maquinaria y equipos italianos que ayudan a mejorar las formas actuales de trabajo.

El curso ayudó a valorar el arte popular, el cual se debe apoyar y desarrollar para robustecer la identidad cultural de cada uno de nuestros Países.

## **Recomendaciones**

Lograr que las instituciones públicas, privadas y educativas apoyen, motiven y ayuden a formar y tecnificar a los artesanos en nuestro País.

Sería de gran beneficio promover en El Salvador la realización de un curso similar al impartido en Cuenca. Partiendo de la necesidad que hay en nuestro País de actualizarnos y del



bien que hacen estos cursos, sería un buen inicio en el fortalecimiento de las artesanías nacionales. Es importante mencionar que es factible lograr para El Salvador el mismo apo-

yo otorgado a Ecuador de parte del IILA, siempre y cuando se demuestre la necesidad del mismo y que se cuente, en nuestro País con instituciones serias que apoyen el proyecto. ■



*La alegría de la clausura*

## Artesanía del mes

### Las wapas

Este tipo de cestería consistente en bandejas circulares se conoce en el lenguaje Panare con el nombre de *wo-pa* de donde derivaron las voces *wapa* y luego, *guapa*. La fibra utilizada proviene de una caña denominada *tirita* que crece en las montañas. El tallo, luego de que se le ha quitado la corteza, es barnizado con tintes vegetales y partido en varas con las cuales se realiza el tejido. El trabajo es realizado casi exclusivamente por los hombres, siendo una excepción el que las mujeres tejan este tipo de cestas.

Los temas siguen dos patrones básicos. El primero corresponde a lo que los Panare llaman *tyamin tuwan*: dibujos sin significación, en una traducción literal; líneas paralelas, rectas o cruzadas que forman figuras geométricas. El segundo patrón corresponde a un grafismo iconográfico o figurativo que representa hombres, animales u objetos. Las figuras zoomórficas son las más numerosas.

### El grupo humano

Los Panare constituyen en la actualidad un grupo humano reducido que no sobrepasa las dos mil personas. Ocupan geográficamente la franja noroccidental del Macizo Guyanés, en el Departamento de Bolívar, República de Venezuela. Su territorio, de unos dieciocho mil kilómetros cuadrados, se ubica entre el río Suapure y las cercanías del Orinoco. Los núcleos poblados se forman con no más de cincuenta personas que constituyen una unidad autosuficiente. Su economía se funda en una agricultura de tala y quema, la caza, pesca y recolección. A partir de 1960 la cestería empieza a desarrollarse con mayor vigor. Dentro de la cestería, la *wapa* tiene sin lugar a dudas el mayor volumen de fabricación y venta. En este, como en otros pueblos de América, la artesanía es tarea compartida con otras como la agricultura y la cría de animales.