



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO PLANTEL TAXCO**

**FILIGRANA Y MUDÉJAR:**  
**PROPUESTAS DE DISEÑO APLICADAS A LA JOYERÍA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN ARTE Y DISEÑO**



**PRESENTA:** SAYEG SAID ZÁRATE SALAS  
**DIRECTOR:** FRANCISCO JAVIER JIMÉNEZ VELÁZQUEZ

**TAXCO DE ALARCÓN, 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# Agradecimientos

**D**oy gracias a Dios, a mis padres que siempre me apoyaron de diversas formas, a mi hermano por transmitirme sus ganas. A mis profesores, en especial a mi director de tesis, el profesor Francisco Javier Jiménez Velázquez, por guiarme y enseñarme todo lo necesario para el desarrollo de la investigación; a la maestra Mayra Nallely Uribe Eguiluz por darme información esencial e importante para dar estructura a la investigación; al profesor Fernando Varela Cisneros por proporcionarme ideas de las distintas formas de llevar la tesis; al profesor Ángel Uriel Pérez López por siempre darnos ánimos e impulso para atrevernos a hacer aquello que nos apasiona; a la maestra Jocelyn Lizbeth Molina Barradas por enseñarme a diseñar la tesis, así como a la profesora Paola Gabriela Ortega Garay que me dió las bases mediante sus asignaturas para saber elaborar y comunicar el discurso de mi obra artística. De igual manera, agradezco al diseñador y joyero Carlos Benítez, especializado en la técnica de filigrana, quien me enseñó y permitió registrar la técnica proporcionándome información poco accesible al público en general. Gracias a todos aquellos autores que han escrito sobre estos tópicos, la elaboración de dicho escrito ha sido posible por toda aquella información que pude recabar de distintas fuentes. También a mis sinodales por ser parte importante de este proceso, a mis amistades que hice en la universidad y a las que dejaran de serlo. Y por último, gracias a quienes me echaron porras en el día a día y por distintos medios como por instagram.



# Introducción

La inquietud de encontrar relación entre la filigrana y el estilo del mudéjar surge a partir de hacer consciente las experiencias estéticas que he tenido al contemplar los edificios de mi ciudad natal: Torreón, Coahuila, ya que estos se podrían ubicar en el estilo de Orientalismo (término usado por Edward Said). Especialmente el de una construcción en particular: El Teatro Isauro Martínez tiene un estilo ecléctico, en cuyas fechas podemos observar en su fachada reminiscencias del estilo mudéjar. Dicho edificio data de los años de 1930 y surgió poco después de que la ciudad fuera fundada. A pesar de haber nacido allí no viví en la Laguna<sup>1</sup> sino hasta los siete años. A partir de entonces fue cuando empecé a sentir pertenencia a mi lugar de origen.

Siempre he tenido curiosidad por la historia y la arquitectura y como nunca llegué a vivir en la ciudad de Torreón, que es donde se encuentra el teatro, mis acercamientos a él eran escasos. La impresión que siempre me dejaba era el de una construcción majestuosa, esa que a la lejanía

me recordaba a un castillo porque algunas partes de su estructura las asociaba a las torres de los castillos. El color del material se adecuaba perfecto a la región semiárida en la que se encuentra, ya que en la naturaleza encontramos tonalidades arenosas: beige. Su arco de herradura ubicada al centro y sus arcos lobulados distribuidos en otras partes de la fachada me remontaban a Medio Oriente. Sin duda sentía que me imponía y no lo digo sólo durante mi niñez, sino también durante mi universidad me representó un edificio de gran belleza que siempre que transito cerca de él me es difícil pasar de largo sin voltear a verlo. Durante el día se experimenta una cosa totalmente distinta que en la noche, ya que de noche al ser iluminado por luces cálidas adquiere el dramatismo y protagonismo que deja estupefacto al transeúnte y en el día puedes captar el color del edificio junto con los del paisaje. Creo que a pesar de no ser una edificación compleja si la comparamos con una barroca, sigue siendo difícil de aprehender de un vistazo, ya que se esconden formas que a simple vista podrían

no reconocerse, al verlo a cierta distancia es posible identificarlo como un conjunto (compuesto por una serie de elementos) y también como elementos en sí mismos. Basta con observar con detenimiento y dejarse sorprender con los elementos que se van identificando. A partir de la observación me surgían preguntas como: ¿por qué me crea sensaciones?, ¿este estilo es de Medio Oriente?, ¿por qué el tener esta forma “arabesca” hace que me atraiga más que si fuera una iglesia barroca, neoclásica o un edificio civil?, ¿hay más personas que sienten fascinación al verla?, ¿por qué hay edificios parecidos en la ciudad?, ¿quiénes mandaron a construirlos?, ¿por qué siento que este tipo de estilos reflejan la identidad de la ciudad?, ¿por qué se parecen las condiciones geográficas-climáticas del lugar a las de Medio Oriente?, es decir ¿por qué este tipo de construcciones suelen construirse en zonas áridas? y ¿por qué siento que las formas en y de los edificios representan riqueza y opulencia a pesar de que el material que se usa para construir no es costoso ni sofisticado?

Aunado a esta peculiar afición hacia este estilo arquitectónico surge un gusto por una técnica de joyería llamada filigrana durante mi formación universitaria, dónde encuentro que existen peculiaridades entre un estilo arquitectónico y la técnica orfebre, y que podrían surgir cosas interesantes si a partir de la inspiración de ese estilo, de transformarlo y de aplicarlo en piezas de joyería se pueden obtener piezas producto de la unión entre el arte y el diseño.





# Índice

1. Filigrana	
1.1 ¿Qué es?	15
1.2 Historia	
1.2.1 Cronología	19
1.2.2 Filigrana islámica	27
1.3 Técnica	39
1.4 Producción a nivel nacional e internacional	
1.4.1 Filigrana en México	57
1.4.2 Filigrana en el mundo	60
2. El mudéjar	
2.1 ¿Qué es el arte mudéjar?	75
2.2 Estructuras de los techumbres mudéjares	79
2.3 Regiones	
2.3.1 España	83
2.3.2 México	86
2.4 Posteriores: eclecticismo y orientalismo	93
3. El ornamento	
3.1 El ornamento en el mudéjar	107
4. Relaciones entre la filigrana y el mudéjar	
4.1 Filigrana y mudéjar	117
5. Propuestas de diseño de joyería	
5.1 Experiencia estética arquitectónica	133
5.2 Obra y discurso	137
<b>Conclusiones</b>	<b>163</b>
Citas bibliográficas y referencias	167
Referencias de las imágenes	177
Anexos	185





# Capítulo 1 Filigrana



# 1.1 ¿Qué es?

La filigrana es una técnica milenaria de orfebrería y joyería que tuvo su origen en una de las civilizaciones más antiguas de la humanidad. Con más de 4000 años de existencia se difundió alrededor de todo el mundo y aún existe su producción de manera global.

Etimológicamente su nombre proviene del latín, *filum*-hilo y *granum*-grano, significando “hilo granuloso”.<sup>1</sup>

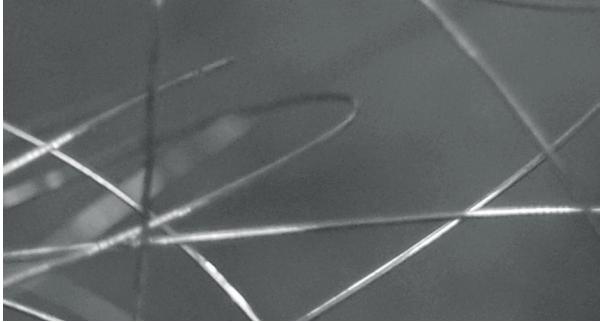
La técnica se elabora con oro o plata, siendo el oro muy utilizado en sus inicios. El uso de los metales se debe al nivel de dificultad y laboriosidad de la técnica, se prefiere usar el oro o la plata para que el material, el cual se considera valioso, sea coherente al tiempo que se destina para realizar esta técnica, es decir, el metal le hace honor a la técnica. La filigrana consiste en crear una pieza a partir de la unión de marcos (o un armazón) los cuales son rellenos con figuras curvadas hechas de finos hilos granulados y posteriormente soldados. Para hacer el hilo granuloso es necesario que dos hilos metálicos sean trenzados entre sí. Normalmente este hilo trenzado es aplanado para ser manipulado con más facilidad y para que se muestre de manera evidente el granuloso del hilo trenzado. En ocasiones puede no aplanarse por lo que es posible llegar a encontrarse así en algunas piezas.

El proceso que lleva esta técnica comienza con la fundición de los metales necesario. La plata de ley .925 se hace añadiendo 7.5% de cobre para que cumpla con el porcentaje necesario.



Con esa fusión obtendremos un lingote pequeño que nos servirá para estirarlo y así transformarlo en alambre de distintos calibres e hilos de plata.





Una vez que se tienen los hilos se procede a la torsión, esto quiere decir trenzarlos entre sí y se llamará hilo entorchado.



El último paso para que pueda llamarse hilo granulado es pasarlo por la laminadora, es decir, escarchar el hilo, así obtendremos la filigrana. Así mismo se hará con el alambre para poder utilizarlo como contenedor de la filigrana.



El alambre escarchado lo utilizaremos para crear figuras para que la filigrana pueda ser colocada, a esto se le da el nombre de ahuecar porque estás formando los espacios a rellenar con los hilos granulados.



¿Qué es?



Al concluir de cubrir todos los espacios deseados se le dan los toques finales a la pieza. Esto incluye ensamblar piedras preciosas o semipreciosas y los acabados al metal.



Ya que se tienen los espacios necesarios es momento de emplear la filigrana para cubrirlos, y se hace creando figuras con la ayuda de unas pinzas de punta redonda.



Y así es como de manera breve y concisa se explica el proceso que lleva la creación de una pieza de joyería empleando la técnica de filigrana, dependiendo del artífice se pueden encontrar variaciones al momento de la ejecución. Se puede decir que en esencia el ejecutor pasará por estas fases sin importar la manera en que realice su pieza de joyería y que más adelante explicaré con más detenimiento la elaboración de dicha técnica.



# 1.2 Historia

## 1.2.1 Cronología

**P**ara este apartado es importante señalar que se hará mención de los sucesos ocurridos en tres zonas geográficas, principalmente: Medio Oriente, la península ibérica y México. Pero la filigrana históricamente tuvo una difusión global.

Fue posible la recopilación de estos datos gracias al libro “Campo Ligure. La filigrana. L’arte di “lavorare il filo”” hecho para el “Museo della filigrana. Carlo Pietro Bosio” ubicado en Campo Ligure, Italia y fue escrito por Liz Angélica Araujo.

---

El origen de la filigrana se remonta a una de las primeras civilizaciones: Mesopotamia, en el milenio III a.C. en la ciudad de Ur, en específico en el año 2410 a.C. del cual data el primer objeto de filigrana del que se tiene conocimiento, y es una daga de oro decorada con filigrana en su funda, misma que perteneció a la tumba de la princesa Puabi.

En el siglo VII a.C. en la península ibérica se ubica el Tesoro de Aliseda que es un ajuar fúnebre tartésico, el cual nos da ejemplo de la moda de la filigrana que se vivía en este periodo. Y entre el siglo VII y IV a.C. ubicado más al sur, el Tesoro del Carambolo contiene diferentes piezas de oro macizo hechos con filigrana y granulación.

Durante el siglo VIII a.C. en Kalkhu (actualmente Nimrud) un tesoro perteneció a tres reinas de los asirios: Yaba, Banitu y Atalia. Dicho tesoro tenía centenares de objetos con iconografía siria y fenicia.

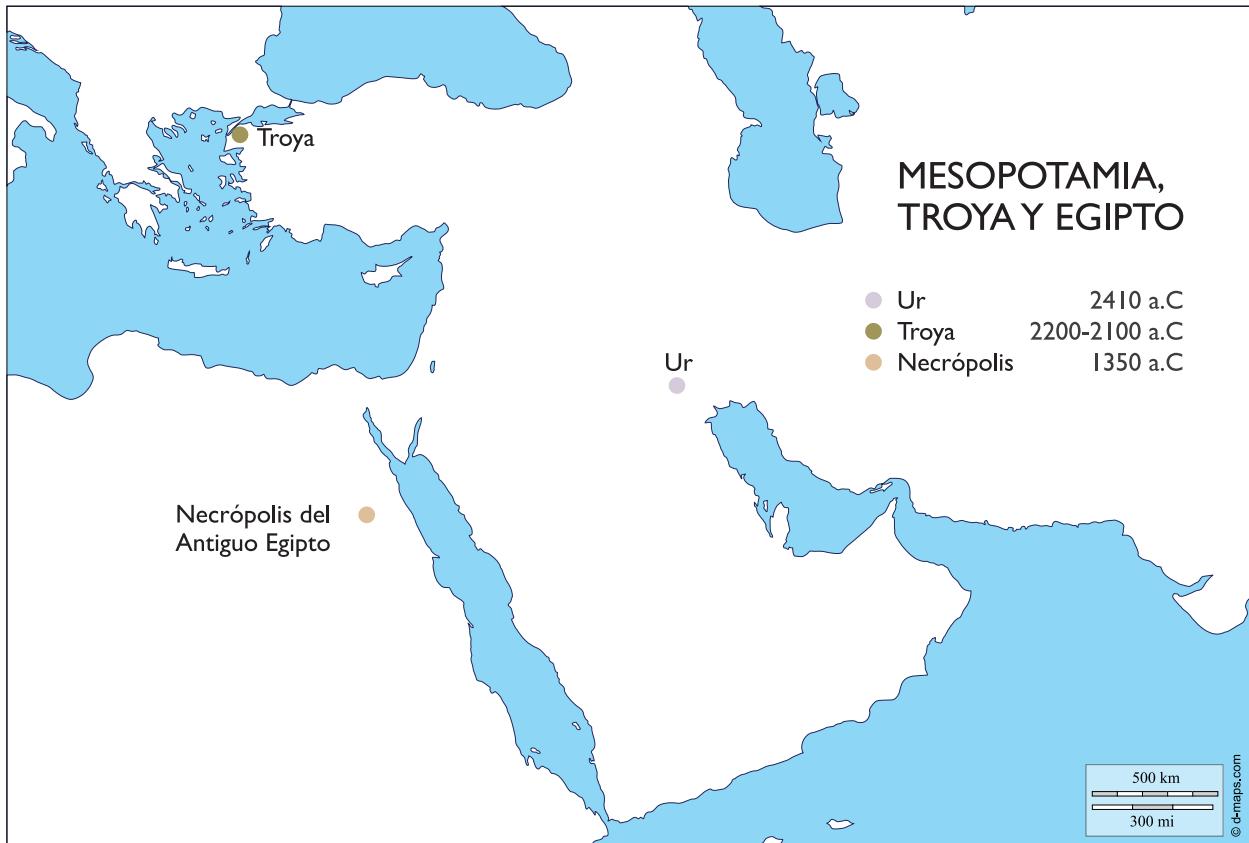
Del siglo VIII al VI a.C. los fenicios que habitaban las tierras en la orilla del Mediterráneo crearon la ruta orientalizante trazada a la orilla de la mayor parte de este mar, fundando ciudades sobre esta misma en diferentes puntos estratégicos. La ruta comprende el perímetro de la parte norte de África y la parte sur de la península Ibérica, así como las islas de Cerdeña, Sicilia, Creta, Chipre y la parte sur de Anatolia.

Los fenicios llevaron nueve técnicas orfebres a los tartessos, entre ellas la soldadura, la filigrana y la granulación.

A partir del siglo VI a.C. la única colonia de la península ibérica que tiene una producción de relevancia es Gadir, las cuales presentan influencia de grandes ciudades orientales. Mientras tanto en algún momento entre el siglo VI y IV a.C. la orfebrería fenicia alcanzó un nivel de perfección en las técnicas de filigrana, granulación y soldadura del oro.

Desde el siglo IV a.C. debido a la importancia que obtuvieron las culturas griegas y púnicas (cartagineses) en las ciudades ibéricas y en la costa de Levante estas influyeron en su producción joyera. El característico estilo púnico y el continuo aumento de la demanda de joyería dió como resultado la estandarización y la producción en serie abaratando las piezas. La ciudad que se hizo notar por su producción en filigrana, en especial por sus “aretes etruscos de baile” fue Gadir.

En el 334 a.C. ocurrió la conquista de Alejandro Magno, como consecuencia Grecia obtiene grandes cantidades de oro y plata saqueados a los fenicios, egipcios, persas e indios.

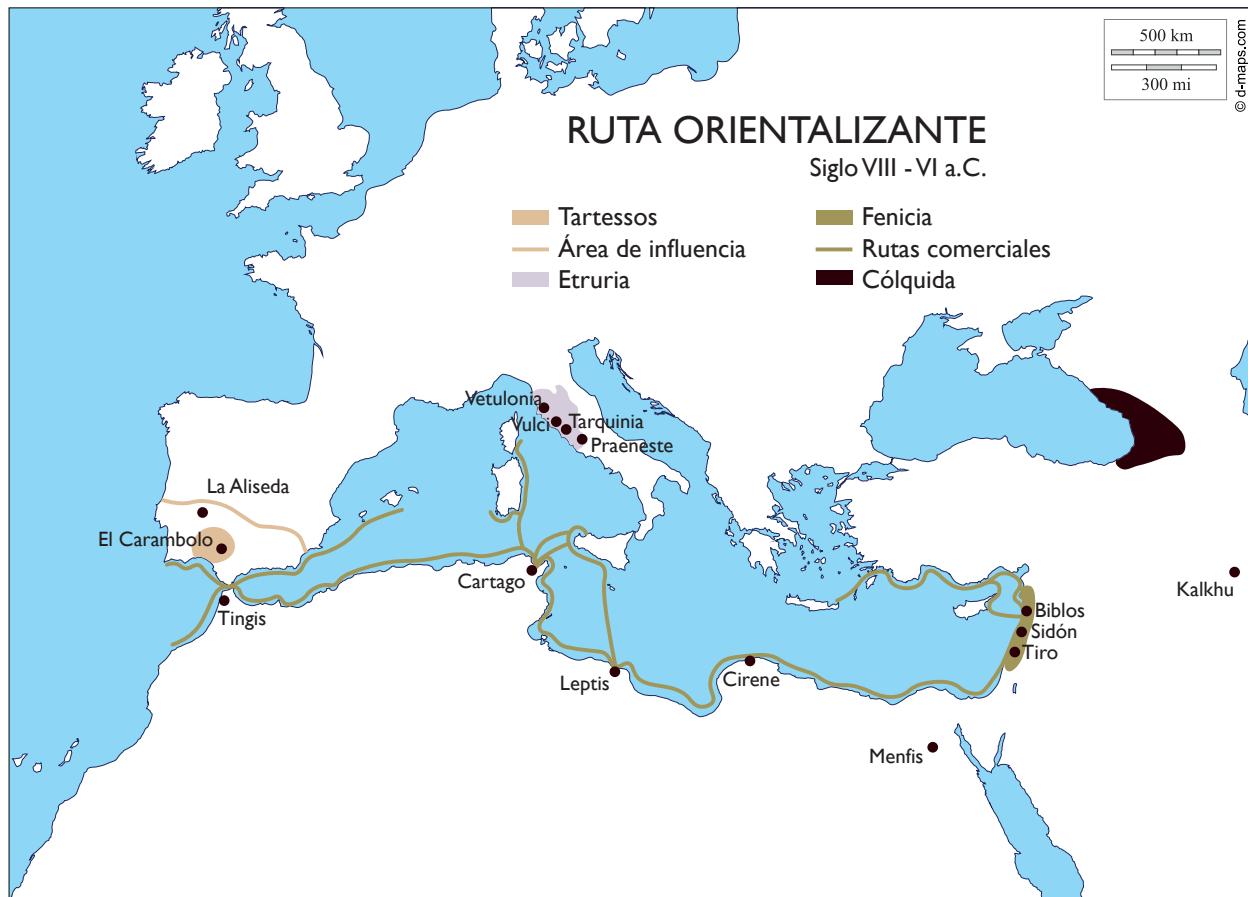


Durante el dominio de Alejandro Magno (334-323 a.C.) la moda fue dictada por el gusto macedonio con las técnicas de esmalte y granulación. Y conforme se expandieron asimilaron las técnicas del Imperio Persa.

El periodo helenístico (IV-I a.C.) se caracterizó por la influencia que tuvieron los griegos sobre los artesanos que se encontraban desde la Europa meridional hasta la India.

En el siglo II a.C. ocurrió que los romanos conquistaron al Imperio griego. Y durante este siglo se vivió el esplendor del Imperio romano donde nació una nueva fase de la joyería como consecuencia de la utilización de piedras preciosas.

El uso de oro y plata es lo que caracteriza a la Edad Media, así como la talla de piedras preciosas a cabujón.

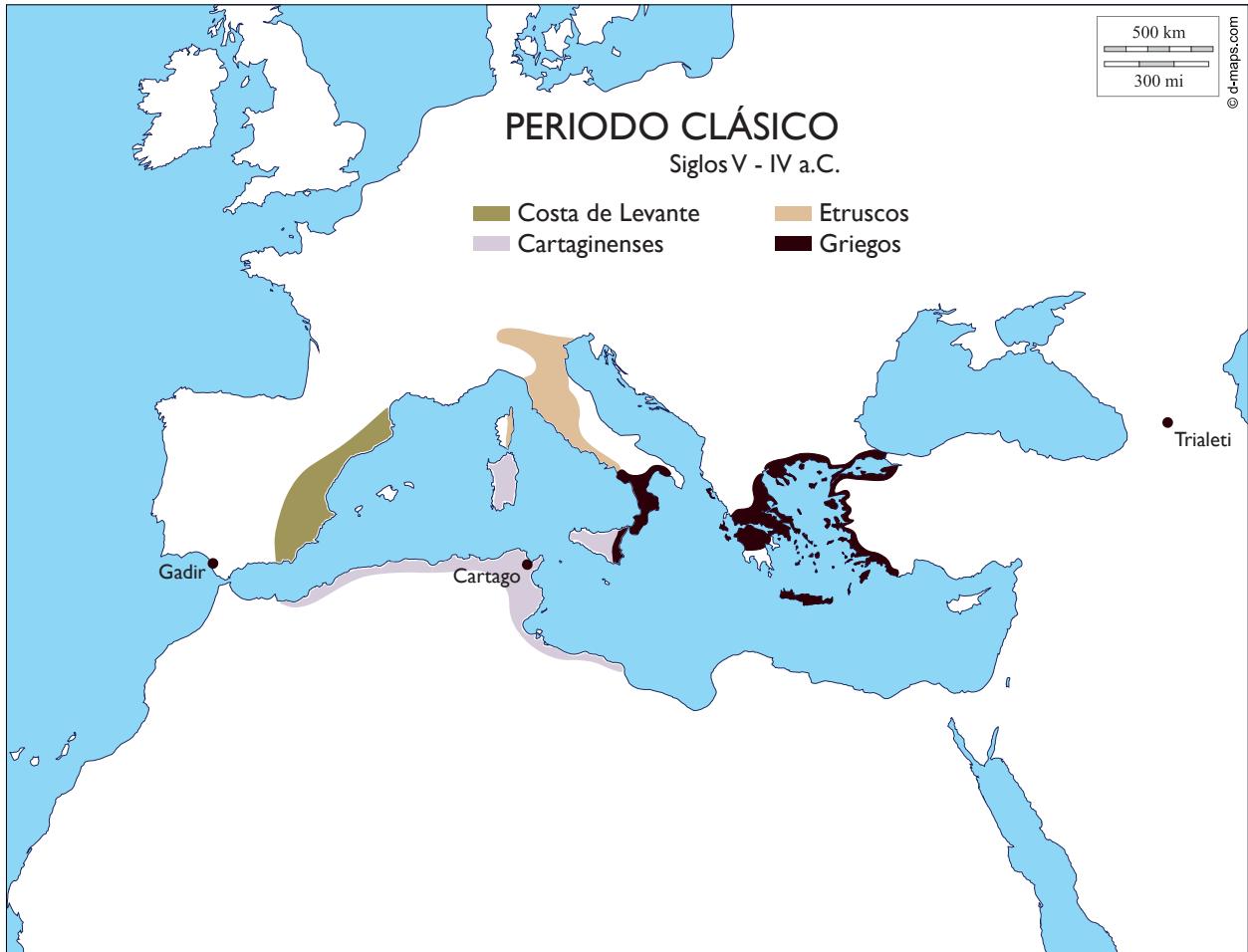


También era habitual que se destinaran a usos religiosos objetos de oro con filigrana y perlas.

Durante el Imperio bizantino (VI-XII d.C.) se conservó el patrimonio artístico de griegos y romanos. Sus objetos eran adornados con las técnicas de filigrana y granulación junto con técnicas de esmalte alveolado (cloisonné) y champlevé, y en la superficie podía también tener piedras preciosas a cabujón.

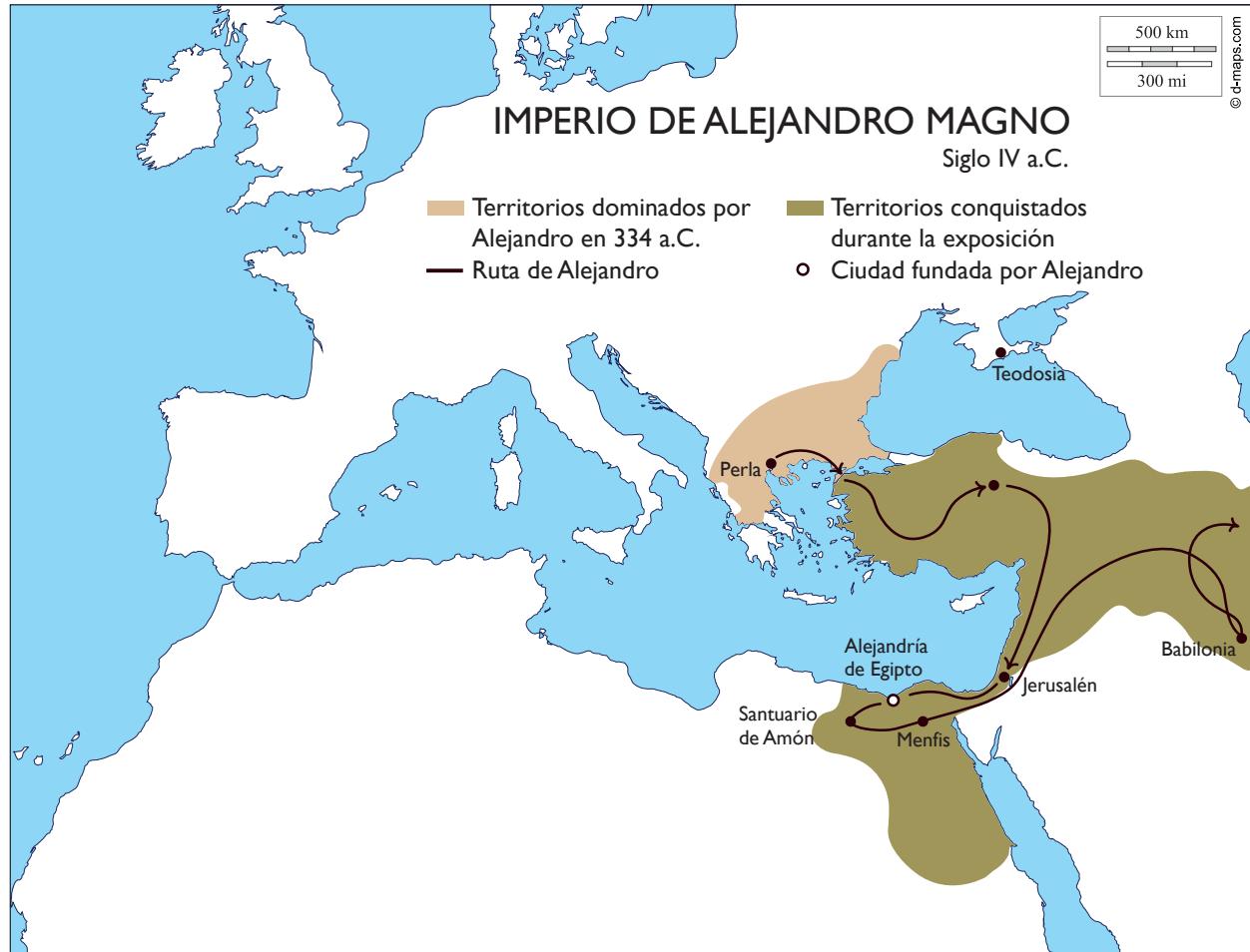
Mientras que en el siglo IX d.C. en la Córdoba de los Omeyyas los objetos eran de filigrana y también podían tener esmalte.

En el siglo X, año 973 d.C. se fundó la capital en El Cairo, además los abasios se adueñaron de La Meca, Medina, Yemen, parte de Palestina y Siria. Fue un período de lujo y sofisticación. Los artefactos eran de cristal y las joyas con filigrana y esmaltes.



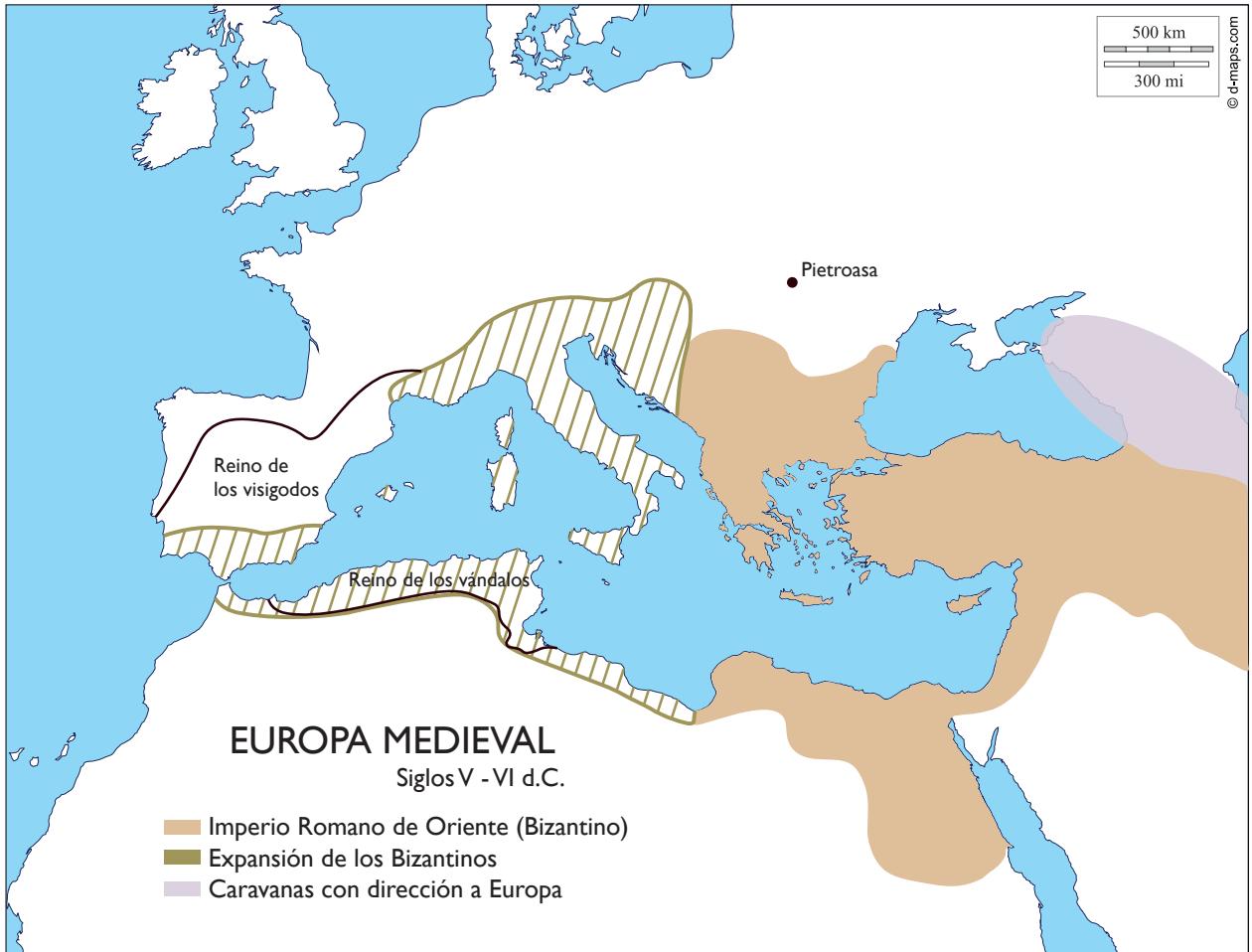
Durante el siglo X-XI d.C. en el arte fatimí se regalaban las joyas a manera de dote por parte del novio a la futura esposa. Objetos como estuches para el Corán en miniatura, collares con pendientes bicónicos y esféricos, colgantes y una gran variedad de anillos realizados en filigrana.

Una forma muy popular usada para los colgantes es el “Hilâl” que es la media luna. Solía ser presentada con piedras preciosas o perlas que colgaban de la curva de cada pendiente con la estructura en filigrana y cordones de oro decorados con granulado.



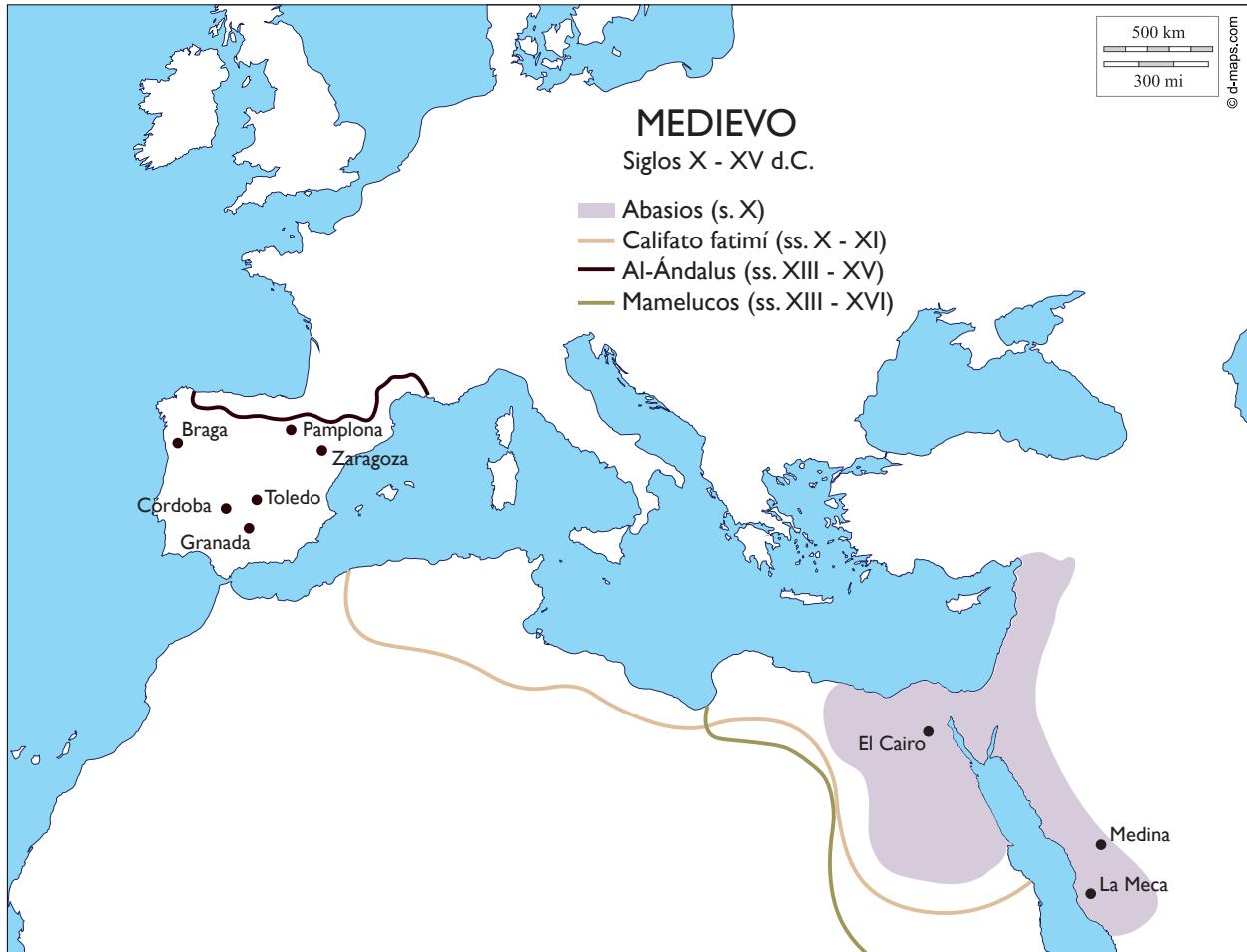
De los siglos XIII al XV d.C. los orfebres que trabajaban para los mamelucos adoptaron la manera en que se hacía la joyería en el Al-Ándalus, de modo que también se difundió con los bereberes al norte de África. En el siglo XV sobresalen varios tipos de aretes colgantes en donde se ven fusiona-

dos elementos de la cultura tartésica y de origen islámico. La Ciudad de Rodrigo, la de Mogarráz y la ciudad de Salamanca son reconocidas desde este siglo hasta nuestros días. Esta última es reconocida por el “botón charro” como complemento del traje tradicional. Y es hecho ya sea de plata u oro.



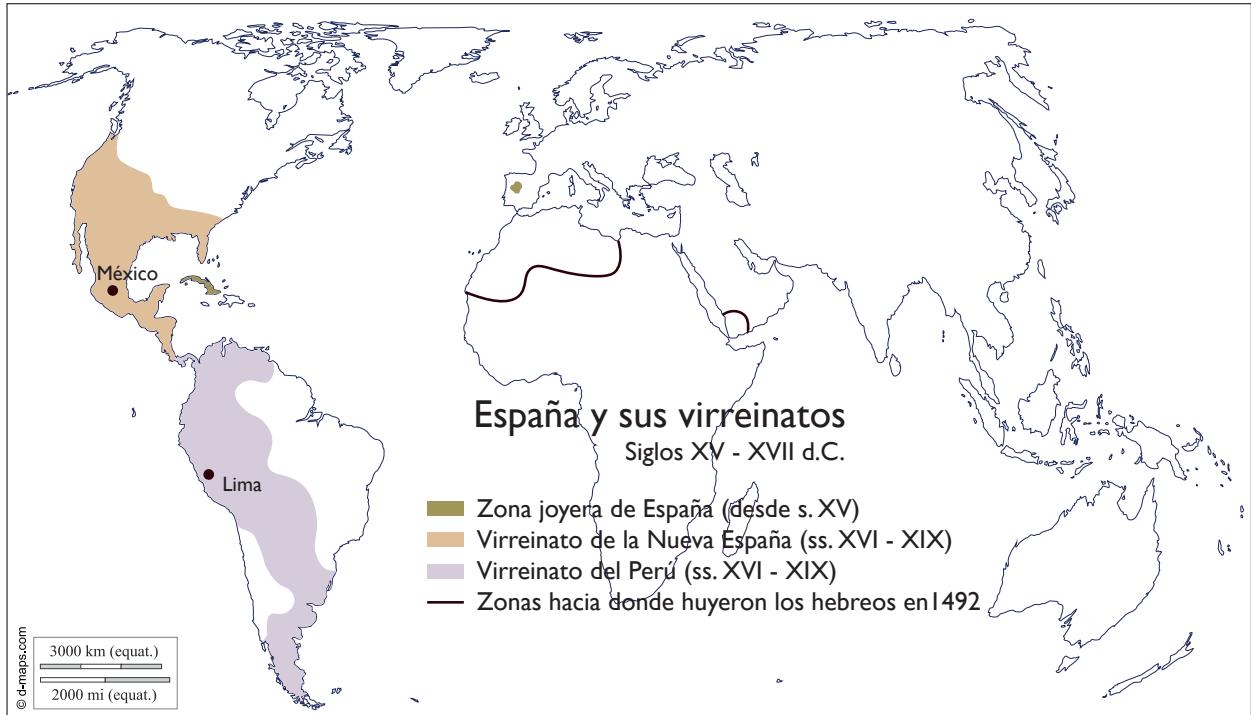
En este siglo vuelve a tener apogeo la filigrana. El año de 1492 es importante porque ocurren dos sucesos trascendentales. El primero es que con la llamada “reconquista cristiana” los hebreos huyeron de España hacia el Magreb y parte de Yemen,

introduciendo la técnica de filigrana. El segundo fue el que le trajo grandes riquezas a España y fue el descubrimiento de la existencia de América (para el resto del mundo), los españoles le llamaron la “India Oriental”. En el siglo XVI en los virreinos



de México y Perú en llegaron de Europa maestros orfebres para elaborar joyería destinada a la Europa barroca. Los artesanos indígenas aprendieron las técnicas traídas de manera rápida y hábil, entre ellas la filigrana, adaptándola a su propio estilo.

En 1517 se documenta por primera vez en la Nueva España un ejemplo de orfebrería colonial en filigrana. Es en el siglo XVI en la Nueva España donde la filigrana adoptó motivos naturalísticos como hojas, flores con figuras típicas del estilo mudéjar con perlas.



Los ornamentos que vestían las mujeres de la colonia estaban constituidos por grandes aretes, el rosario y grandes collares con cruces de oro puro.

El repujado y la filigrana se usaban para crear objetos litúrgicos y ornamentos para las colonias.

A finales del XVI se descubren yacimientos en ambos virreinos. En el siglo XVII a partir de los naufragios de Nuestra Señora de Atocha y Santa Margarita (1622) y el de Nuestra Señora de la Concepción (1638) notan la importancia de marcar la procedencia de las piezas ya que no sabían diferenciar de donde venían las mismas, ya que se habían mezclado con los hundimientos.

La historiadora Liz Angélica Araujo señala que se pueden apreciar dos etapas históricas en la elaboración de la técnica de filigrana:

1) La primera va del milenio III a.C. al siglo XVII d.C. llamada *a notte* que en español se nombra como filigrana sentada, misma que se caracteriza por tener una lámina de base.

2) La segunda etapa que va del siglo XVII d.C. hasta nuestros días llamada *a giorno* que en español es filigrana calada<sup>1</sup>, esta carece de un soporte debajo de la filigrana y queda expuesta al aire.

## 1.2.2 Filigrana islámica

### Omeya o abasí

Los omeyas fueron la primer gran dinastía musulmana que gobernó el imperio de un califato (661 - 750 d.C), ellos eran liderados por Abu Sufyan quien pertenecía a una familia de mercaderes, inicialmente se resistieron al Islam y no se convirtieron hasta el 627. El último omeya fue Marwan II, quien reinó del 744 al 750 d.C. y que fue vencido en la batalla del Gran Zab ese último año<sup>2</sup>.

El califato de los abasios surgió tras la caída de los omeyas en el año 750 d.C. y duró hasta el 1258 cuando los mongoles disolvieron el califato abasí. Su capital le fue asignada a la ciudad de Bagdad<sup>3</sup>.

Éste pendiente data entre el siglo VII y VIII d.C. y no se ha designado aún que puede ser omeya o abasí según su fecha estimada de creación, así como la

zona geográfica del que proviene, no obstante no se sabe con exactitud de cuál de las dos dinastías procede, pero según la clasificación histórica señalada en el sitio (<http://islamicart.museumwnf.org>) podemos encontrarla como ejemplo de pieza de una joyería de los abasios. Por otro lado se le atribuye como lugar de procedencia Egipto. A su vez tanto la forma como sus elementos se enuncian como tardoantigua o bizantina, es decir, se ubica en los inicios del arte islámico. Tanto en los períodos omeya y abasí se muestra en sus producciones la influencia bizantina como fuente de inspiración donde la geometría nos expone la estética decorativa de la época de diversos orígenes entre ellos la decoración arquitectónica.<sup>4</sup>

A continuación se muestra la descripción dada por el Museum With No Frontiers (MWNF):

“Pendiente de filigrana, compuesto por un tubo circular hecho con una lámina de oro enrollada y una pieza soldada a la circunferencia interior con elementos decorativos independientes que ocupan poco más de la mitad del círculo. En un punto del aro puede verse el cierre.

La filigrana y los conjuntos de gránulos crean, en la parte inferior, una especie de roseta con rectangulares a sus lados. La roseta se compone de seis círculos centrales rodeados por formas de gránulos a intervalos regulares; los espacios rectangulares se han rellenado con círculos alineados. Dos bandas horizontales con círculos, de forma y tamaño diferentes en cada una, decoran la parte superior. Soldaduras aquí y allá añaden solidez a la pieza sin quitarle su apariencia de ligereza.



Arracada abasí siglo VII-VIII dC del Museum With No Frontiers<sup>1</sup>

Los artífices de joyas femeninas de los periodos omeya y abbasí se inspiraban en piezas bizantinas, por lo que las innovaciones se introdujeron muy gradualmente. La geometría de este pendiente es expresión de la estética decorativa de la época, con vínculos evidentes con otras formas artísticas como la decoración arquitectónica”<sup>5</sup>.

## Fatimí

El imperio se estableció en el año 909 d.C. al norte de África y en 973 d.C. su capital se movió a El Cairo, ciudad que ellos mismos fundaron, mismo que se volvió el más grande centro de producción orfebre. Su trabajo en metal fue de gran reconocimiento y era exportado a todo el Mediterráneo.<sup>6</sup>

El califato fatimí duró en total 262 años durante los cuales gran parte vivieron en ostentación. Al principio la joyería fatimí reflejó estilos que se asemejan a las culturas cercanas como la sasánida y la bizantina. Como los fatimíes no estaban completamente instruidos en las tradiciones decorativas de esas culturas, crearon una síntesis de técnicas, la cual les llevó a desarrollar un estilo único.<sup>7</sup>

Los elementos que distinguen a la joyería fatimí son: Las piezas en forma de caja (con caras enfrentadas entre sí), la filigrana, las bandas que soportan desde atrás la pieza, bucles de oro que circundan la pieza, decoración en forma de “S”, decorados con alambres retorcidos, formas crecientes, partes decoradas con gránulos y el uso de motivos arabescos. A su vez, otros elementos encontrados en la mayoría de las piezas de joyería fatimí son la composición simétrica o la disposición de elementos decorativos, el efecto de superficies texturizadas gracias al uso de filigrana y de granulación, y el uso de motivos de figuras en forma de 8 (ocho).<sup>8</sup>

En cuanto a sus motivos iconográficos usados, algunos son provenientes de períodos anteriores como el de los abasios y los tuluníes presentes en el uso de palmetas (palmeras estilizadas) y medias palmetas. Otros motivos también usados son los florales, rosetones, patrones de follaje, roleos estilizados, y palmetas en forma de corazón, las cuales son consideradas distintivas del arte fatimí.<sup>9</sup>

La técnica de filigrana era usada como la técnica joyera principal, conocida por los fatimíes como *mushabbak* (latticework, en inglés) que se traduce como celosía o enrejado<sup>10</sup>. Regularmente era acompañada por una segunda técnica decorativa como la granulación, el *cloisonné* (esmalte alveolado) y el *nielado*.<sup>11</sup>

La joyería fatimí marcó un hito en la historia de la joyería islámica. Muchas piezas de joyería reflejaban la influencia fatimí durante el período mameluco (en Medio Oriente y norte de África) y el nazarí (en el Reino de Granada, en la península ibérica), ambas adoptaron las técnicas joyeras fatimí (creando piezas con caras enfrentadas entre sí), así como las técnicas de filigrana y granulación, y algunos elementos decorativos como los bucles. También influyeron en los siglos XIX y XX d.C. en la joyería egipcia y en la joyería del norte de África.<sup>12</sup>

## Califato de Córdoba de los Omeyyas

Después del asesinato de los omeyyas en Medio Oriente uno de los sobrevivientes Abd al-Rahman se estableció en la península ibérica surgiendo el Emirato de Córdoba en 756 d.C. y terminando en el año 929 d.C. dando paso al Califato de Córdoba (durante el cual Córdoba fue la capital del Califato de Al-Ándalus)<sup>13</sup>.

Antes de comenzar la descripción de las piezas me parece pertinente mostrar lo que Juan Bautista Carpio, especialista en Historia Medieval y técnico del Museo Arqueológico, nos comparte en una entrevista: Él “sostiene que se han encontrado muy pocas joyas omeyas, ya sean arracadas o pulseras o collares e incluso tobilleras, porque eran fundidas para recuperar el oro”<sup>14</sup>.

Lo cual responde a porqué no se han encontrado casi piezas con esta técnica de dicho período, a pesar de la tradición orfebre de la península y la opulencia vivida en ese tiempo. Es importante aclarar que cuando Juan Bautista Carpio nos dice “omeyas” él se refiere a los que se encuentran en el Al-Ándalus.

Ahora retomando la producción joyera de estos omeyas cordobeses el arqueólogo Luis Alberto López Palomo nos cuenta en su blog personal que la excavación la llevó a cabo en el barrio de la Huerta de la Reina de Córdoba, en un solar en el que actualmente se encuentra una empresa.

Y nos describe el pendiente o arracada que data del siglo X con un peso de 4.06 g y el alambre de un kilataje de oro de 22 con un grosor de 1 mm.

En cuanto a las medidas tiene un diámetro máximo de 3.5 cm y un mínimo de 3.3 cm. La filigrana se encuentra dispuesta en dos tercios del círculo y está micro soldada. A su vez señala a la filigrana de esta pieza como una inspiración en la Mezquita Aljama de Córdoba y nos describe lo siguiente:

“La mitad inferior del círculo contiene una sucesión de tres arcos de herradura, calados, cuyo dovelaje está representado por diez circulitos en cada caso. El trazo de los arcos está formado por

una línea de dibujo espicatiforme, que es el mismo motivo que se continúa en los dos capiteles esquematizados que sirven de soporte a la arcada. Los capiteles están formados por dos semicírculos que se prolongan hacia abajo en sendos triángulos curvilíneos. El arranque de los arcos se resuelve en forma curva, cerrándose sobre sí mismos en una ultrasemicircunferencia que tiende a la espiral.



Arracada fatimí siglo XI de la colección del British Museum<sup>2</sup>



Brazalete fatimí siglo X de la colección del Sothebys<sup>3</sup>

El interior de los capiteles está ocupado por los mismos circulitos que los arcos, formando una especie de celosía, y es en uno de ellos donde se aprecia casi el único daño que ha sufrido la joya a la que falta uno de los semicírculos. Entre ambos soportes, otro triángulo curvo, unido por el interior del arco, contiene el mismo tema de los circulitos, en número de cuatro y medio, uno de los cuales ha sido calado.

Las enjutas de los arquillos están ocupadas por motivos trebolados constituidos por circulitos en número de tres, excepto en uno de los extremos que sólo tiene dos, probablemente por pérdida del tercero.

Sobre este esquema hay un friso formado por dos hileras que reproducen las mismas espigas que los arcos y entre ambas un alambre finísimo el cual se va curvando para dibujar una traza en forma de celosía que se asemeja a una sucesión de corazones alternativamente hacia arriba y hacia abajo.

Por último, coronando todo este esquema, se encuentra una serie de quince triángulos formados por grupos de seis bolitas que imitan a las claras los merlones de la Mezquita.

Por el exterior del aro principal, dos óvalos a ambos lados del friso y en la parte inferior de la pieza una alternancia de tres círculos y seis merlones idénticos a los de arriba. Óvalos y círculos que probablemente estuvieran destinados a recibir colgantes que completarían la belleza de la pieza y que justifican precisamente su denominación de arracada.”<sup>15</sup>

Para el arqueólogo López Palomo nos expone dos hipótesis en las cuales analiza la posible procedencia del que surge la inspiración probando con el



*Pendiente fatimí de oro con filigrana, cloisonné y turquesa siglo XI de la colección The Metropolitan Museum of Art<sup>4</sup>*

Emirato y el Califato de Córdoba. Siendo la hipótesis Califal la más sólida donde nos comparte que la creación de la joya no fue de manera inocente, sino que detrás de ella hay una intención política y religiosa, que en el caso del Islam ambas se unen.

Siguiendo con la orfebrería de los omeyas cordobeses también están las arracadas del Cortijo de la Mora de Lucena pertenecientes al tesoro del Cortijo de la Mora el cual contiene un conjunto de joyas. El par de arracadas pertenecientes al siglo X de doble lámina con forma de semicírculo y con flores de lis que la adornan presentan filigrana y granulación.

López Palomo nos comparte las similitudes que encuentra entre los arcos representados por los orfebres de Córdoba y los de la Mezquita Aljama, donde se hacen visibles en los tres semicírculos que se asimilan con cualquiera de las arquerías de la ampliación de Al-Hakam II. Para después mostrar que en ambos casos se valen del mismo arte islámico arquitectónico como inspiración para la creación de joyas.

Una tercera pieza compuesta de dos pendientes sobresale de la producción orfebre de época califal y se trata de un par de arracadas encontradas en el tesoro de Ermita Nueva, dicho tesoro se encontró en los alrededores de la zona de Ermita la Nueva (ahora Alcalá la Real, Jaén) y data del siglo X.

Además el tesoro incluye entre otras cosas más de un centenar de monedas de plata.<sup>14</sup> De nuevo López Palomo hace una descripción del pendiente “la parte inferior está compuesta por una plancha calada con filigrana que enmarca tres rombos de hilo dorado. Todo ello superado por una banda dorada en la que se han fijado siete hemisferas gallonadas a cada lado sobre las que se alinea una secuencia de catorce pirámides de quince globulillos cada una” y a su vez señala que esos lobulillos se relacionan en apariencia a los gránulos que forman los merlones de la arracada cordobesa.<sup>16</sup>

Después de leer las descripciones de la arracada cordobesa, las lucentinas y las de Ermita Nueva todas son de producción orfebre ubicadas en el Califato de Córdoba de los Omeyyas que se observa una relación y semejanza que guardan entre ellas en apariencia. Del mismo modo es evidente que la solución a la que se llega en el diseño de pieza de joyería donde se logra plasmar de manera evidente su inspiración arquitectónica fueron las arracadas, esto debido a la existencia de pocas piezas rescatadas y conservadas de ésta época, es por este tipo de pendientes que solo se presentan de manera más específica. Sin embargo, cabe la posibilidad que también la plasmaran en otro tipo de piezas de joyería, pero como hasta el momento han sido de las pocas piezas que se han logrado documentar sólo se mencionan estas. Creo pertinente señalar que si comparamos la arracada cordobesa con la arracada abasí/omeya se puede observar la gran influencia



*Arracada de la Huerta de la Reina de Córdoba b<sup>5</sup>*

que tiene la cordobesa de la otra, que a pesar de ser muy diferentes en su diseño interior se puede apreciar que la omeya/abasí podría ser la antecesora a la cordobesa y si se tiene en cuenta que los omeyyas cordobeses provienen de la dinastía omeya que se ubicaba geográficamente en Oriente Medio y que el último descendiente escapó a la península ibérica para continuar con el reinado, primero como Emirato y después como Califato ya cuando habían sido disueltos los omeyyas de Oriente Medio.

Se puede deducir que los omeyyas cordobeses continuaron con la idea de diseñar una arracada representativa de su época, es decir de su realidad, que abarque sus campos ideológicos y estéticos.

Basándose en las formas representadas de dicha arracada se puede relacionar fácilmente con la arquitectura y más si se toma en cuenta que no hay una pieza previa a esta con este nivel de detalle.

## Almorávide o almohade

Los almorávides (al-Murabitun, ca. 1062 - 1150) emergieron al norte de África, étnicamente más bereber que de medio oriente, conquistaron Marruecos y fundaron Marrakech como su capital en 1062. Asumieron el control del Al-Ándalus en 1090, mientras mantenían el control de su gobierno desde Marrakech.<sup>17</sup>

A mediados del siglo XII los almorávides fueron reemplazados por los almohades (al-Muwahhidun, ca. 1150 - 1269), una nueva dinastía bereber del norte de África. Hacia el 1150 los almohades ya habían tomado Marruecos, así como Sevilla, Córdoba, Badajoz y Almería en la península ibérica. Los almohades hicieron Sevilla su capital y dejaron Marrakech como su centro de poder en el norte de África.<sup>18</sup>

Fueron encontradas un par de arracadas al interior de una jarrita junto con otras joyas, que pertenecieron a una familia musulmana, datan del siglo XII, son de oro y están decoradas con filigrana y gránulos.



Arracada del Cortijo de la Mora<sup>6</sup>

Sus dimensiones son 5.8 cm de largo y 5.3 cm de ancho. Fue donado al Museo de Mallorca, no se ha ubicado con exactitud a qué período pertenece pero los pendientes pueden ser almohades o almorávides. Presenta la típica forma de luna creciente y en la parte superior cuenta con una varilla en forma de semicírculo terminada en gancho de donde se sujeta al orificio de la oreja.<sup>19</sup>

A continuación se muestra la descripción de la pieza hecha en el sitio Qantara:



Tesoro de Ermita Nueva<sup>7</sup>

“El cuerpo del pendiente, sobre cuyo contorno hay cinco apéndices triangulares, tiene la forma de luna creciente cuyos extremos terminan en florones.

Dos finas orlas realizadas con hilos torcidos decoradas con un pequeño zig-zag, delimitan la parte central, cubierta por decoración granulada y sobre la que se desarrolla la inscripción. En el espacio intermedio, dos pájaros unidos por sus alas sirven de apoyo a un tercero, éste presentado de cara en posición heráldica, con las alas desplegadas y la cola en forma de abanico. Este pájaro también evoca el mundo vegetal.”<sup>20</sup>



© Discover Islamic Art (MAWF)

Pendientes fatimí siglo XI d. C. del Museum With No Frontiers<sup>9</sup>



Arracada del Tesoro Almohade

En el interior de cada pendiente, en árabe y en grafía cursiva: “En el nombre de dios el Clemente, el Misericordioso”.<sup>8</sup>

Si observamos los pájaros reflejados al centro de la pieza podemos notar que se parecen a otros hechos siglos antes en producciones de Medio Oriente, por ejemplo un par de pendientes del período fatimí que datan del siglo XI d.C.<sup>21</sup>, donde podemos observar su similitud, es cierto que no son iguales, pero la disposición de estos elementos en la pieza así como el recurso de la simetría que se repite en ambos nos presenta la recurrencia de elementos utilizados por ciertas culturas, en este caso proveniente de Medio Oriente.

Una observación que es interesante señalar sería en el caso de los elementos usados por los fatimíes, podría pensarse que de ellos surgieron este tipo de figuras, pero en realidad es la consecuencia del intercambio de culturas, ya que si observamos producción joyera bizantina podemos constatar la fuerte influencia que ejerció sobre sus pueblos vecinos, y en consecuencia de los siglos posteriores.

Por tanto el uso de ciertas figuras se remontan a siglos anteriores a los que podrían pensarse.

## Nazarí

La dinastía nazarí o nasrí (1232-1492) gobernó Granada y sus alrededores como Jaén, Almería y Málaga, poco después perdieron Jaén frente a tropas cristianas. Por más de dos siglos y medio Granada fue un gran centro cultural hispanomusulmán en el oeste. Y terminó con la expulsión del Islam de la península ibérica por parte de los reyes católicos.<sup>22</sup>

Las piezas forman parte de un collar que data de finales del siglo XV y siglo XVI donde se evidencian las habilidades orífices de los nazaríes de Granada donde combinan filigrana, granulación y cloisonné. El pendiente central, el cual es un círculo con borde ondeado cuenta con una inscripción en latín que dice “Dios te salve María, llena eres de gracia”, dejando en evidencia que el collar fue hecho para que lo usara un cristiano según lo explica el sitio del Met Museum. Junto con otra serie de excepcionales trabajos que han sido atribuidos a los nazaríes, artefactos destinados para patronos o mecenas musulmanes, cristianos y judíos. También en el sitio comentan que se puede observar las similitudes entre el diseño del collar y de joyas creadas en el período fatimí.<sup>23</sup>

Estos collares corresponden al Tesoro de Bentarique (Almería) datan entre los siglos XIV y XV dicha colección se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid España.<sup>24</sup>

Está compuesto por dos ajorcas o brazaletes repujados, un collar de filigrana y nueve collares de aljófares con un medallón de oro.<sup>25</sup>

A continuación se da la descripción de las piezas de joyería que presentan filigrana, y el primero es el collar principal:



*Elementos del collar nazarí<sup>10</sup>*



*Collar del tesoro de Bentarique<sup>11</sup>*

“Collar en filigrana de oro (Al-haiathe), formado por cinco pasadores oblongos de remate semiesférico, cuatro colgantes piramidales, un pasador cilíndrico o alcaucil y un alcorci o colgante plano que pende del pasador cilíndrico. Entre los pasadores oblongos, los colgantes piramidales y el pasador cilíndrico del centro, lleva a cada lado cinco alamares, así como otros ocho alamares que penden del colgante plano. Descrito por R Amador de los Ríos “Informe acerca de las joyas arábicas halladas el año 1896” BRABASF 181 1899 p 11-14 lam. II.”<sup>26</sup>

El otro es uno de los nueve collares de aljófares:

“Collar en filigrana de oro, formado por cinco pasadores oblongos de remate semiesférico, cuatro colgantes piramidales, un pasador cilíndrico o alcaucil y un alcorci o colgante plano que pende del pasador cilíndrico. Entre los pasadores oblongos, los colgantes piramidales y el pasador cilíndrico del centro, lleva a cada lado cinco alamares, así como otros ocho alamares que penden del colgante plano. Esta pieza es muy parecida a otra que R. Amador de los Ríos describe en su “Informe acerca de las joyas arábicas halladas el año 1896”. B.R.A.B.A.S.F., 19, 1890, p. 11, lam. II.”<sup>27</sup>

Otro collar que está en el Museo Arqueológico Nacional es el Tesoro de Mondújar (perteneciente a la provincia de Granada) que también data entre el siglo XIV y XV.

En la joyería nazarí se empleaban metales de oro, plata y cobre. Piedras preciosas como las esmeraldas (zumurrud), semipreciosas como el circón (yaqut), el topacio (zabaryad) y perlas que simbolizan pureza. Otros materiales usados eran el vidrio y esmaltes.



Collar de aljófares del tesoro de Bentarique<sup>12</sup>



Collar tesoro de Mondújar<sup>13</sup>

Otro dato interesante es que la nobleza utilizaba las joyas en oro y se tiene la presunción que las nobles nazaríes escondieron las alhajas a causa de la conquista cristiana, por otro lado la burguesía rural nazarí portaba piezas en plata según los contratos matrimoniales de finales del tiempo de la dinastía.<sup>28</sup>

En cuanto a la terminología de la joyería nazarí están los collares (qala id), brazaletes (damaliy), aros para los tobillos (jalajil), pendientes (sunuf), collares de cuentas (haytes; al-haiathe), conjunto de perlas pequeñas e irregulares (aljófár), disco o rueda (alcorcíes), pendientes con un adorno colgante (arracadas).<sup>29</sup>



Pendiente nazarí en el Museo de La Alhambra<sup>14</sup>



Arracada bizantina siglo X<sup>15</sup>

Por último quiero señalar como los bizantinos fueron joyeros que inspiraron a otras culturas, que a su vez los diseños de sus pendientes dieron las bases para que los filigranistas islámicos los tomaran como referencia para fusionar ciertos elementos en sus creaciones. Como ejemplo de ello tenemos los merlones presentados en los pendientes con gránulos, presentes de forma muy evidente en las arracadas de época omeya cordobesa y en la arracada omeya/ abasí dentro de la composición.

Los bizantinos usaban las técnicas de filigrana, granulado, repujado y estampado, y decoraban con esmaltes.<sup>30</sup>

Y otra notoria influencia fue el uso de iconografía, en este caso un par de pájaros enfrentados usados en pendientes bizantinos y a su vez presentes en pendientes fatimíes y en arracadas almohades/ almorávides pero en este caso los pájaros están reflejados.

La forma de media luna de los pendientes tiene sus orígenes desde los sumerios y permanece en la joyería bizantina y toda la influencia islámica.



*Arracadas bizantinas siglo VI a VII d. C.<sup>16</sup>*



*Arracada sumeria 2500 a 2200 a. C.<sup>17</sup>*



# 1.3 Técnica

**E**n este apartado explicaré los detalles de cómo realizar la técnica de filigrana, misma que expliqué de manera muy general anteriormente.

Para entender de mejor manera lo que se presentará recomiendo ir a los Anexos que se encuentran en la parte final de esta investigación donde se podrá encontrar la lista de herramientas y materiales necesarios para la elaboración de dicha técnica, así como las ilustraciones de las herramientas.

Continuando, me es importante señalar que en gran medida fue posible la recopilación de este proceso gracias al diseñador y joyero Carlos Benitez ya que documenté de manera escrita el paso a paso en su curso que él ofrece en su taller.

También es importante señalar que las piezas de joyería que he de presentar en el capítulo final, las primeras tres las realicé con apoyo, instrucción y guía del profesor Francisco Javier Jiménez, ya para las últimas dos piezas, incorporé lo aprendido en el curso y me pude enriquecer mis diseños y abrir la posibilidad de hacer joyas que muestren un manejo técnico más minucioso.

Por otra parte no hay que olvidar que en ciertas partes de la explicación es esencial tener presente que esta es una forma de ejecutar la técnica, en otros lugares puede ser muy distinta y al final poder obtener resultados similares. El documentar su proceso se realiza para dejar por escrito como se realiza y no perder tan importante información y acercarlo a quienes difícilmente pueden acceder a ella.

## I. Entorchado

[Se le conoce como entorchado a la técnica de torcer el hilo o el alambre]

Se necesita un alambre calibre delgado (del número 28 hasta el 31).

Se selecciona el alambre con el calibre ya seleccionado (Por los números de calibre que se manejan me referiré al alambre como un hilo). Ahora, para recocerlo es necesario hacer un círculo dando vueltas al hilo escondiendo las puntas en la misma rueda. Después se procede a recocer el hilo pasando el fuego de manera uniforme haciendo círculos con el soplete hasta que empiece a adquirir un color salmón por el fuego. Se gira la rueda con la ayuda de pinzas o un alambre y se repite el mismo procedimiento. Al terminar se deja enfriar (La manera en que se sabe que la plata ya está recocida es que su apariencia metálica se vuelve mate y la plata percibe de un tono blancuzco). Una vez recocido, el hilo se desenrolla. Se toman las puntas, se juntan y se tuercen, enseguida se estira el hilo para dar con su mitad y también se tuerce (primero con los dedos y después con la ayuda de una pinza). Una vez asegurados ambos extremos se toma la punta que se hizo a partir de doblar la mitad del alambre. Dicha punta se pone sobre una superficie plana y sobre ella se pone una madera rectangular con agarradera que nos ayudará a entorchar el hilo doble. Con ayuda de la otra mano que no está presionando se estira el hilo hacia afuera, dejando un tramo de aprox. 10 cm, haciendo tensión y presión en ese tramo,

es decir que de los dedos hacia afuera no ha de moverse el hilo. Se entorcha arrastrando el hilo con la presión de la madera en dirección contraria al cuerpo. Se levanta la madera y se repite el entorchado hasta que se sienta que ya no se esfuerza más sin necesidad de forzarlo. Así se continúa tramo por tramo hasta terminar la tira de doble hilo. Se vuelve a enrollar para después recocer. Y se vuelve a repetir el procedimiento de entorchado. Se enrolla, se recuece y se entorcha una última vez, de manera que las líneas hayan quedado casi verticales (80° aproximadamente).

**Observaciones:** Es importante no hacer más presión de la necesaria ya que es muy probable que se troce el alambre. Hay que cuidar que esto no suceda pues trozado el alambre es más difícil apretarlo porque tiende a destrenzarse como consecuencia de no tener una punta que esté doblado.



## 2. Escarchado

[Se le conoce como escarchado a la acción de aplanar el hilo o el alambre]

Ya no se vuelve a recocer el hilo. Enseguida se dispone a escarchar. Al número entorchado se le agregan 5 números más de modo que el resultado de esa suma será el calibre ya escarchado.

Se hace prueba de presión en la laminadora y ya que esté lista se pasa el hilo entorchado.

Terminando el escarchado se enrolla con mucho cuidado evitando crear curvaturas pronunciadas en hilo granulado.

Se recuece, se deja enfriar y se desenrolla con cuidado para empezar a usarlo.



### 3. Soldadura

Para hacer la soldadura, se ligan dos o más metales, es decir, es una aleación. Se le dice ligar a la acción de unirlos, fusionarlos, por tanto se le suele nombrar así a la soldadura.

Para la filigrana se pueden usar distintas ligas. En las piezas usé dos tipos de ligas. Una primera que se hizo para después obtener limalla de soldadura pues deja un soldeo más limpio tanto por el color ya fusionado como por un punto de fusión bajo el cual hace que se fusione más rápido. La liga es de 2 porciones de plata y una 1 porción de latón. Otra que usé sobre todo para el soldeo de las estructuras y en las primeras piezas también para el relleno es una liga con un punto de fusión bajo que está compuesta de 60% de plata (Ag), 15% de cobre (Cu) y 15% de zinc (Zn).



### 4. Limalla de soldadura

Es la limadura que resulta al ser limada de un lingote pequeño de soldadura, es decir, polvo de limadura. La cual se coloca en un frasco para después ser utilizada al soldar el relleno. Para obtenerla se lima un lingotito de soldadura con una lima fina grande.



### 5. Tira de soldadura

Es la tira que se obtiene después de haberse hecho la liga y haber sido transformado el lingote a una lámina. Una vez que se tiene la tira de soldadura se puede empezar a usar cortando pequeños recuadros con unas tijeras de metal.



## 6. Atíncar o altíncar

Es una sal compuesta de ácido bórico, sosa y agua. Dicho nombre proviene del árabe “at-tinkār” que significa borax<sup>1</sup>. Es conocido por ambos nombres, pero yo lo conozco por el nombre de altíncar.

El altíncar es un fundente, es decir, este ayuda a que la soldadura se fusione al metal, a que se funda. Se puede encontrar a la venta en forma de piedra, de forma líquida o en polvo.

Para su preparación se lija una piedra de altíncar con una lija del #220 para que el polvo no quede tan grueso y sea sencillo disolverlo en agua (de preferencia purificada). Y se trata de nivel la cantidad de altíncar como agua de acuerdo con el espesor que se requiera. En caso de que no se quiera lijar se puede tomar pedazos varios de altíncar y ponerlos en un recipiente, para después hervirlo y que se disuelvan las piedras de altíncar.

También se puede usar altíncar líquido solo que este tiende a manchar más la pieza y es necesario ponerlo más veces a limpiar. En el caso del altíncar que se vende en polvo se puede poner en un tapa pequeña y verter un poco agua purificada para que se hidrate, suele endurecerse así que se tendrá que golpear o despegar con ayuda de unas pinzas y ya que esté suelta con ayuda de un pincel de punta fina se puede tomar los gránulos hidratados y depositarlos en donde se desee.



## 7. Procedimiento de formas básicas

Se necesita un alambre de calibre 25 escarchado.

### SEMILLA

Se dibuja la figura de semilla al tamaño que se quiere. Se mide la altura y a partir de eso se saca la longitud de la forma. \*longitud = la altura se multiplica por dos y se agrega 1 mm por orilla (es decir, 2 mm). Se toma el alambre escarchado (sin entorchar) y con un punzón se marca el centro. Con unas tijeras se corta la orilla (lo restante). Se curva la tira con la ayuda de un mandril. Las puntas se nivelan con la parte plana de las pinzas. Después se toman las pinzas. Se colocan las puntas a un lado de la marca de centro. Se presiona la pinza firme y con un dedo se dobla el alambre escarchado hacia el centro mientras la pinza gira hacia dentro.

Después se cambia de lado para igualar la figura, haciendo presión para que se abra la mitad de la tira hacia fuera. Para después presionar hacia adentro, siempre desde el centro cerca de la pinza.



## GOTA

Hay dos tipos de forma de gota: Con los lados redondeados o los lados rectos.

### Lados redondeados:

Se mide la longitud\* del que será la gota y con un punzón se marca la longitud en el alambre y así mismo la mitad, después se corta el alambre.

\*Tomar en cuenta que la longitud se obtiene de multiplicar la altura por dos y a eso sumarle unos mm (por la curva de la gota). Se toma el alambre escarchado y con la ayuda del lastrín se va a redondear a partir del centro de la siguiente manera: Se coloca el dedo en el centro haciendo presión hacia el lastrín. Se dobla la tira con los dedos hasta que los extremos se crucen formando una X. Después se regresan los extremos para que se toque punta con punta.



### Lados rectos:

Se mide la longitud\* del que será la gota y con un punzón se marca la longitud en el alambre y así mismo la mitad, después se corta el alambre.

Hay que tomar en cuenta que la longitud se obtiene de multiplicar la altura por dos y a eso sumarle unos mm (por la curva de la gota). Se toma la tira de alambre y se coloca en una superficie plana y con un martillito se aplana para que quede recta la tira. Después se toma el lastrín y se presiona con el dedo el centro del alambre contra el lastrín haciendo presión con el dedo. Se dobla la tira con los otros dedos desde el centro hasta los extremos, para que la curva tome forma de semicírculo, los extremos se doblan hasta que se crucen entre sí formando una X. Por último se reincorporan para que ambas puntas se toquen.



## CÍRCULO

Para hacer un círculo se toma una tira del largo necesario para que el círculo sea del tamaño deseado.

Existen dos formas de hacer círculos. En la primera se toma la tira con las pinzas de punta redondeada y se giran las pinzas para que vaya curvando el alambre hasta que se complete el círculo. En la segunda se toma la tira y con ayuda del lastrín se adquiere la forma de círculo rodeando al lastrín.



(5) Con una varilla se toma un recuadro de soldadura (payeta) y por acción del fuego la payeta se une a la varilla adquiriendo una forma circular o de punto, por eso el nombre de la forma de soldar.

(6) Se deposita con la varilla con ayuda del fuego. Y se asegura el soldeo pasando el soplete por la figura, se notará cuando la soldadura se funda en las uniones pues cambiará su estado físico (sólido, frío - líquido, caliente - sólido, cuando se enfría).

## 9. Soldeo con payeta

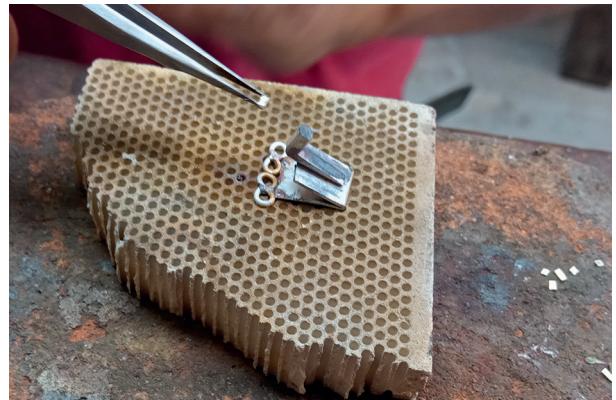
## 8. Soldeo por punteo

(1) Se toma la forma a soldar.

(2) Se coloca sobre el panal. \*\*El panal de soldeo se usa para solar filigrana o cosas precisas pues distribuye el calor de manera uniforme\*\*

(3) Con un pincel se coloca la soldadura (un poco espesa) en el o los puntos de unión .

(4) Se pasa el fuego por las zonas a soldar.\*\*El altín-car reacciona al fuego esponjándose, si se mantiene el fuego por más tiempo contrae y queda una capa salitrosa.\*\*



Primero se tiene que un poco de altíncar en la zona que se quiere unir para después pasar el fuego de modo que se infle y desinfle.\*\*Si uno aplica altíncar y después la soldadura sin haber secado el fundente con el fuego porque cuando se infla el altíncar puede movernos la soldadura.\*\*

Se toma la payeta de soldadura con una pinza y se coloca de manera precisa en la parte que se quiere unir. Después con cuidado se calienta alrededor de la zona que se va a soldar, pacientemente y en forma de círculos o haciendo un vaivén con la llama. Cuando ya se haya calentado lo suficiente se empieza a pasar de manera rápida pero persistente el fuego directamente sobre la soldadura hasta que se funda la payeta, consecuentemente adhiriéndose al metal. Una vez fundida la soldadura se deja enfriar.

Esta forma de soldar requiere de mucha paciencia pues se necesita destreza para tomar la payeta de soldadura con una pinzas y depositarla en el lugar preciso, teniendo en cuenta que de no acertar se suele ir por los orificios del panal de soldeo; a menos que se esté soldando sobre una superficie lisa. Y también donde suele tornarse complicado es a la hora de aplicar el fuego sobre la soldadura porque si se hace directamente y sin cuidado la presión hace que vuele el recuadro de soldadura continuamente, haciendo que se tenga que volver a poner. Y también puede ocurrir que al calentarse el altíncar se esponje y esto obstruya el poder soldarlo como previamente se había planeado.

## 10. Relleno de las formas básicas

El relleno de acuerdo a la forma básica que se elija. Hay que usar una superficie plana que sobresalga del lugar de trabajo, se recomienda sea de metal.

## SEMILLA

(1) Se parte de un círculo pequeño del grosor de la punta de la pinza redonda.

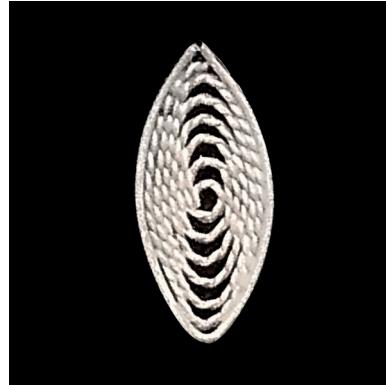
(2) A partir de ahí se usa la otra punta para que sirva de apoyo para dar la vuelta al hilo con la mano.

(3) Después se pasa la pinza al extremo contrario y se repite la vuelta con el hilo.

(4) Y así sucesivamente se va intercalando la pinza para ir haciendo las vueltas del hilo hasta completar el interior de la forma básica de semilla.

\*\*En caso de que no alcance a dar la última vuelta el hilo se corta donde sea necesario para que de manera justa complete el relleno.

(5) Se mete a presión con una pinza de carga la punta del hilo y no debe bailar al interior del marco (forma de semilla).



## GOTA

(1) Se parte de un círculo pequeño de grosor de la punta de la pinza redonda.

(2) Con la otra punta se da una vuelta.

(3) Se repite así desplazando las pinzas hacia un sentido, alejándose del primer círculo hasta completarlo.

- (4) Se corta el hilo sobrante si es necesario.  
 (5) Se mete a presión con una pinza de carga la punta del hilo y se asegura que esté firme el relleno al interior del marco.



## CÍRCULO

- (1) Se comienza haciendo un círculo pequeño del grosor de la punta de la pinza redonda.  
 (2) Se toma un desarmador plano pequeño (o una pinza de puntas delgadas) y se comienza a girar haciendo presión sobre su mismo eje.



- (3) Así hasta conseguir el tamaño deseado. Se corta y se mete a presión con unas pinzas de carga dentro del marco (forma de círculo).

## 1.1. Relleno de estructura

Existen diversos recursos formales para rellenar los espacios cuando no se usan formas básicas, sino que se usa una estructura. Esta estructura es un alambre de un calibre más grueso, pero tiene que estar escarchado para que se le dé soporte al relleno de filigrana.

Al crear estas estructuras se replican las formas básicas en su interior dividiéndola en secciones más pequeñas, es decir, una estructura principal está compuesta por estructuras secundarias en su interior llamadas formas básicas, las cuales pueden estar presentes en sus formas en sí mismas (semilla, gota, círculo) o estilizadas (adecuadas según la estructura principal requiera; les llamo así ya que les da sostén a las formas básicas; en sí las formas básicas son muy importantes porque a partir de su repetición y alternación de ellas se puede formar supermódulos o un figura que contenga a todas).

La diferencia entre hacer una composición a partir de módulos (semilla, gota y círculo) y un diseño de una figura, es que en la primera se va componiendo de acuerdo con las formas básicas que se vayan a usar, la cantidad y su disposición en el espacio; mientras que en la segunda a partir de tener el diseño de una figura con sus respectivas divisiones se irá rellenando. Y aquí es donde existen más posibilidades pues la forma de relleno puede hacerse de tres maneras, una es encajar las figuras básicas en los espacios para poder rellenar de manera más sencilla, la segunda es rellenar según las formas de los espacios,

es decir, aquí ya no se hace con la ayuda de las formas básicas, sino con se usan de relleno figuras de hilo granulado (que se explicarán más adelante) y una tercera que sería la compuesta usando formas básicas para el relleno en ciertos espacios y relleno sin la ayuda de otra estructura.

## GANCHOS

**Básico:** Un gancho a partir de un círculo.



**Medio ojo:** Se forma a partir de un círculo y una vuelta, el espacio varía según se decida.



**Ojo u ojito:** Se forma a partir de un círculo, pero a este se le agrega una vuelta a ambos lados del círculo. Pueden variar los tamaños entre los espacios.



## CALAVERITA

Se crea con dos círculos unidos por una curva

Primero se crea un círculo con una pinza, después una curvatura para terminar con otro círculo. La calaverita se usa para rellenar espacios pequeños, angulosos o difíciles. Es importante esforzarse en hacer las calaveritas del mismo tamaño al momento de querer rellenar los espacios para que se creen ritmos en la composición del relleno. Evitando dar un efecto que se vea caótico y desordenado.

### >COMPUESTAS

Existen figuras compuestas para rellenar; mismas que están formadas a partir de ganchos y vueltas. Se caracterizan por funcionar como módulos que se repiten para completar los espacios de los marcos.



## MEDIOS OJOS REFLEJADOS

Se crea el medio ojo pero se continúa otro medio ojo contiguo mediante una curvatura.



**OJOS REFLEJADOS**

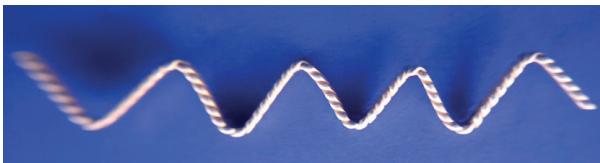
Se crea un ojo y unido a él otro ojo de manera contigua mediante una ligera curva.

**OJOS EN FORMA DE “S” REFLEJADOS**

Se crea un ojo pero ahora la unión se hará en diagonal y se termina con el otro ojo, y con la ayuda de una pinza se aprietan con cuidado ambos ojos. De manera que cuando estén juntos se verán dos ojos pegados.

**ÑANDUTI**

Se puede crear de diferentes formas, una puede ser pasando el hilo entre engranes de plástico o hacerlo con pinzas. Y se usa para rellenar espirales, tiras circulares o lineales.

**ONDAS**

Se logra curvando hacia abajo y luego arriba el hilo. El relleno se usa en tiras circulares y lineales.

**GOTAS OPUESTAS**

Se crean haciendo una curva más pronunciada que recuerda a la forma de gota. Primero se hace una gota vertical y la otra girada 180° así siendo intercaladas y creando ritmos.

**ARCOS**

Las curvas sólo se utilizan en una dirección y pueden ser de dos tipos: abiertos y cerrados.

**Abiertos:** Recuerda a los arcos de los acueductos, sólo que su altura es proporcional a su ancho.



**Cerrados:** Usados de manera curva.



El procedimiento para que queden del mismo tamaño es el siguiente:

- (1) Toma una tira plana rectangular de metal duro.
- (2) Envuelve el hilo alrededor de la tira sin espacios.
- (3) Toma el hilo envuelto y con la pinza de punta redonda se toma solo la mitad de la altura del hilo.



- (4) Y se curva a la mitad.
- (5) Así se repite sucesivamente formando una fila.

## GOTAS

Se crea a partir de la forma básica de gota. La diferencia radica en que ahora pueden estar unidas las gotas o jugar con los tamaños para crear composiciones más dinámicas.

**Simples:** son las gotas que están unidas o separadas pero al ser puestas en la composición crean ritmos y se suelen disponer en acomodo como un abanico.

**Alargadas o estilizadas:** Como su nombre dice son aquellas gotas que se alargan o encorvan brindando dinamismo al relleno.



## COMBINADO

Para crear formas combinadas basta con combinar dos o más recursos formales.

En este caso se presenta un ejemplo con dos variaciones:

Se comienza con un círculo y se llena el espacio con gotas dispuestas de manera opuestas entre sí e incluso se juega con la dirección y el peso de las mismas si el espacio a rellenar lo requiere.



## BOTÓN CHARRO

Es una semiesfera que se realiza alrededor de todo el mundo. En México a la unión de esas dos mitades (esfera) se le llama “calabacita” y es muy común encontrarla en la filigrana de Yucatán.



*Botones charros<sup>1</sup>*



*Calabacitas en rosario<sup>2</sup>*

### Observaciones:

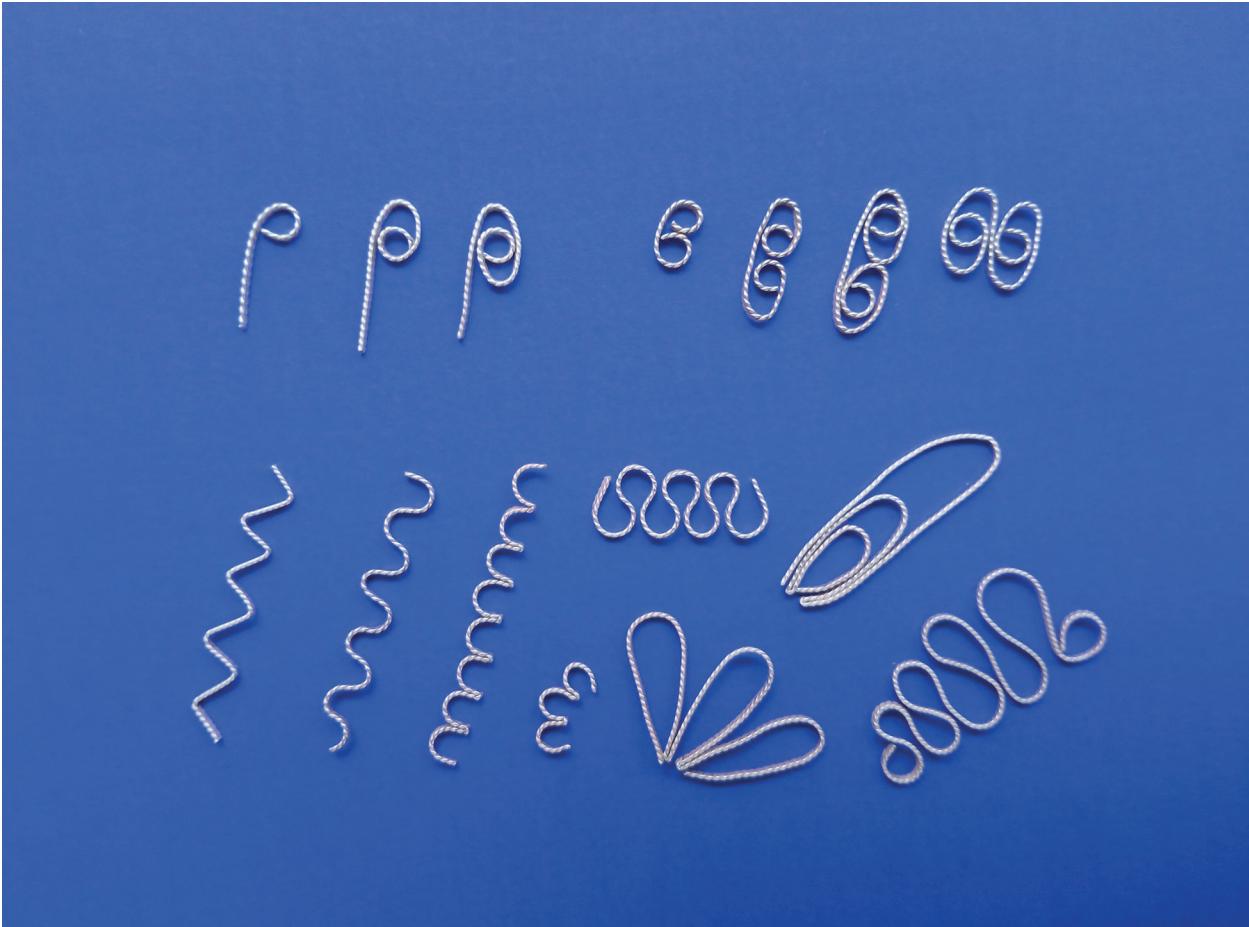
> Un dato importante en cuanto a la estructura es que no siempre se usa alambre escarchado. En ocasiones se utiliza entorchado sin escarchar. Se suele utilizar escarchado porque le da más estabilidad al relleno.

> Otro dato importante es que no es necesario que todos los espacios sean rellenos pues son descansos visuales que pueden favorecer a la composición para que sea agradable o armónica. Por lo tanto será decisión del creador el tenerlos o no.

La resolución de si estará saturado el área o no dependerá de una cuestión técnica, no sólo estética o formal.

Si no que el hecho de que todos los espacios sean llenados con filigrana brinda a la estructura la posibilidad de dar soporte al relleno y que este no se rompa. Por eso en gran medida se tiene que tener en cuenta la forma de la estructura, el relleno y si es ejecutable.

> El relleno se asegura normalmente presionando con los dedos. En algunos casos será necesario asentar los marcos, es decir, que se enderecen, esto se obtiene con la ayuda de un objeto que aplane la estructura que esté sobre una superficie plana dura y plana cuando se golpeé ese objeto con un martillo, de manera que la estructura quedaría entre dos placas lisas.



Mostrario de diferentes tipos de relleno

## 12. Soldado del relleno con limalla de soldadura

Se utiliza un altíncar más diluido que en el soldeo por punteo.

- (1) Se coloca la figura con relleno sobre el panel de soldeo.
- (2) Con un pincel se toma altíncar diluido y se recubre toda la superficie a soldar.
- (3) Enseguida se espolvorea (recubre) la figura con soldadura limada (limalla de soldadura).  
\*\*Su apariencia se asemeja como cuando se ha cubierto de diamantina el pegamento blanco\*\*
- (4) Con una llama con poca presión de gas moviéndola en círculos se seca el altíncar. \*\*Esto es posible en sopletes con boquillas que permiten regular la presión expulsada\*\*
- (5) Con una llama con presión (llama para soldar) se calienta la limalla de soldadura en movimientos de círculo, ayudándose a la vez de una varilla para quitar los excesos golpeando ligeramente el marco con relleno.
- (6) Se retira la llama cuando se haya fundido la soldadura en el relleno.
- (7) Con unas pinzas de carga se retira la pieza del panel y se mete al ácido sulfúrico para purificar la pieza soldada.

### Observaciones:

- > Es importante recocer el hilo granulado cuando ya no sea sencillo de torcer con la tabla.
- > En el caso de que aún se vean los espacios entre los hilos entorchados al poner el hilo doble a contraluz ese será signo de que necesita darle otra torcida.
- > Cuando se esté soldando el relleno dependiendo del diseño lo mejor es comenzar de los extremos



hacia el centro, para así evitar saturar de soldadura ciertas zonas.

> Cuando se aplique fuego a la pieza para soldar es importante usar la boquilla adecuada porque si se elige un soplete con una llama más potente de la necesaria al momento de estar soldando los marcos, esa zona del alambre se calentará de más y es muy probable que el metal se rompa ocasionando que se tenga que soldar ese tramo también.

## 13. Soldado de relleno con payeta

Es el mismo procedimiento que cuando se sueldan los marcos. Lo único que cambia es el tamaño de payeta que se deposita en el relleno (es más pequeño) y que se tienen que poner en puntos estratégicos para que cuando se fundan, unan el relleno con el marco de manera firme. Siempre teniendo mucho cuidado al momento de aplicar el fuego sobre el relleno pues si se hace de manera descuidada se puede fundir parte del relleno.



## 14. Embutir

Con este recurso se pueden crear ritmos de volumen en la composición de la pieza.

Ya que se tengan las formas básicas o compuestas rellenas y soldadas se pueden curvar si es que se desea que tengan cierta curvatura.

Se toma el suaje de madera o de metal y se coloca en alguno de los desniveles que tiene según la forma que se le quiera dar y con ayuda de un embudidor se presiona la figura que se encuentra sobre la superficie cóncava.

En el caso de tener varias formas por separado se sueldan ya que hayan sido embutidas.



### Observaciones:

- > Se recomienda soldar por la parte de atrás para que no se vea al momento de presentarla.
- > Soldar de dos en dos facilitará el soldeo.

## 15. Granulación

Es una técnica muy antigua que se utiliza en ocasiones en la filigrana. Se podría decir que han convivido por mucho tiempo ya que ambas son técnicas que han existido desde hace siglos.



La granulación como técnica trata de hacer composiciones con finos gránulos soldados a la pieza. Cuando era utilizada la filigrana en la antigüedad era muy común usar en una pieza siendo el mayor porcentaje era granulación y un poco de filigrana. Pero ante la poca elaboración de piezas de granulación en la actualidad es común ver la granulación en una pieza donde la mayor parte es filigrana.

## 16. Acabados o terminados

En la filigrana es usual tener partes donde se le pongan gránulos a manera de acabados o terminados de la pieza.

## Gránulos

En caso de requerirse hacer gránulos del mismo tamaño y que sean pocos, se recomienda agarrar un cilindro (podría ser un desarmador joyero) y empezar a enrollar el alambre de plata (varía el calibre según el tamaño de gránulo que se quiera).

Después con ayuda de una pinza de carga se separa por número de vueltas y se trata de cortar en el mismo punto para que al fundirse los gránulos queden del mismo grosor.

Luego se ponen sobre un trozo de madera separándolos para que no se vayan a fusionar entre sí.

Se pasa el soplete sobre las argollas hasta que se fundan y compriman en círculo. Se dejan enfriar y se recolectan.



## Soldado de los gránulos

(1) Se toma el gránulo con unas pinzas de carga y se sumerge en altíncar líquida (no espesa).

(2) Se toma el gránulo remojado en altíncar y se deja caer en un recipiente que contenga limalla de soldadura.

(3) Se mueve el contenedor para que se cubra el gránulo con la limalla como si estuviera empanizado por el polvo de limalla; adheriéndose fácilmente por la humedad que dejó el fundente.

(4) Se limpian las puntas de la pinza con el dedo para retirar el altíncar. Y enseguida se toma el gránulo empolvado.

(5) Se coloca sobre una superficie plana y se le pasa el fuego con el soplete para que la soldadura se funda.

(6) Se vuelven a limpiar las puntas de la pinza, luego se toma el gránulo con soldadura y se sumerge en el altíncar.

(7) Se saca del altíncar y con mucho cuidado y precisión se coloca el gránulo donde va a ir.

\*\* En caso de fallar en la colocación o que caiga en otro lugar se tendrá que levantar el gránulo de nuevo y volverlo a sumergir en altíncar para colocarlo en su sitio.

(8) Se pasa el soplete por el área que se soldara con cuidado para no volar o mover el gránulo.

Calentarlo hasta que se fusione a la estructura.

\*\*En caso de moverse el gránulo se puede manipular con la varilla para que quede en el lugar deseado.



## Pulido

### **Acabado brillante metálico**

Se puede hacer con el mototool (multiherramienta) poniéndole una escobita metálica.



### **Acabado brillante blanco**

Se pone bicarbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) con agua carbonatada en un recipiente y con ayuda de un cepillo de cerdas metálicas suaves se cepilla la mezcla en la pieza.





# 1.4 Producción a nivel nacional e internacional

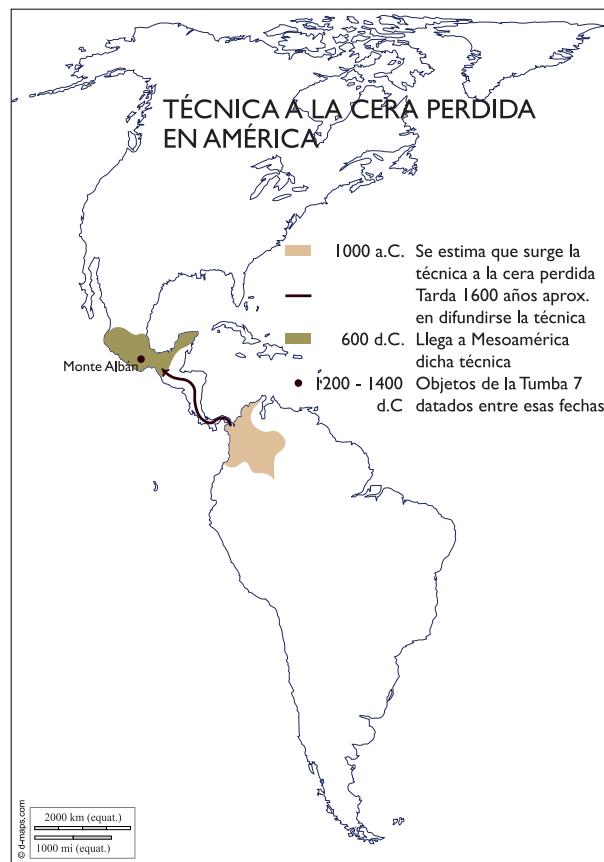
## 1.4.1 Filigrana en México

**E**n el siglo XVI con la llegada de maestros orfebres a la Nueva España los nativos asimilaron las nuevas técnicas joyeras.

La fácil asimilación de la técnica de filigrana por parte de los americanos se puede explicar porque antes de la llegada de los españoles a América ya contaban con la técnica a la cera perdida. Ésta surgió un milenio antes de Cristo (1000 a.C) aproximadamente en lo que es llamado “Los Andes Centrales” por Lechtman (citado en la tesis doctoral de Schulze<sup>1</sup>) que es el área conformada por los territorios comprendidos hoy por Colombia, Ecuador y Perú y tardó alrededor de unos 1600 años en llegar al actual territorio mexicano, es decir, circa 600 d.C. en lo que era Mesoamérica.

Uno de los mejores ejemplos de objetos que fueron creados usando esta técnica fueron encontrados en la Tumba 7 en Monte Albán que datan entre los años 1200 y 1400 d.C., donde se encontraban los mixtecos, hábiles orfebres.

La antigua técnica de la cera perdida es una técnica de fundición que consiste en modelar la cera dándole la forma deseada para crear figurillas o joyería, en la época precolombina se ayudaban de distintos recursos aparte de la cera, como hilos textiles. Una vez terminada la pieza hechas de materiales no refractarios se colocaba en un molde de arcilla especial (o un material refractario, es decir,



que resiste altas temperaturas) que cocían con el objetivo de derretir la cera y rellenar ese espacio con metal fundido, principalmente se utilizaba la plata, el oro y algunas aleaciones bien conocidas en esa época como la tumbaga. Por último se rompía el molde para sacar el objeto en metal.

Las propiedades físicas de la cera como la maleabilidad permite hacer formas que son difíciles de hacer cuando se manipula un metal directamente. Tan versátil es ésta técnica que hay piezas que podrían confundirse con filigrana cuando la persona que lo observa no está familiarizado con ésta última. La creación de largos cilindros a manera de filamentos gruesos hace pensar que la pieza contiene hilos, pero no, es la cera que se asemeja a esa forma, razón por la cual con la técnica a la cera perdida puedes hacer “falsa filigrana”, es fácil diferenciarlo de la otra ya que los hilos son más gruesos y es llamada falsa porque no son finos hilos trenzados, es decir, hilo granulado.

Con la anterior explicación se entiende porqué fue posible la fácil asimilación de la técnica de filigrana por los nativos y por tanto el desarrollo de la misma. En México la filigrana no es una técnica muy difundida, teniendo sólo unos cuantos lugares donde se trabaja.

Actualmente en México hay dos estados donde se elabora principalmente la filigrana. El primero en ser descrito es Oaxaca donde se pueden identificar dos regiones: el istmo, donde las espirales son alargadas y también circulares donde el alambre es fino; y el centro, donde las espirales son abiertas y el calibre es grueso. El segundo estado es Yucatán, el cual cuenta con una tradición orfebre en ésta técnica, en Mérida se acostumbra el relleno con

formas alargadas (en especial gotas estilizadas) y el objeto tradicional es el rosario de filigrana de oro<sup>2</sup>, así mismo un par de aretes, también suele usarse de manera más reciente de plata y se utilizan junto con su traje típico.

El rosario se caracteriza por tener las cuentas hechas por la unión de dos botones charros, dicha esfera es conocida como “calabacita”.

Cabe señalar ciertas particularidades técnicas que realizan en Oaxaca como que sueldan sobre carbón o en ocasiones sobre piedra pómez. La forma en que sueldan es por medio de payetas que suelen ser recuadros grandes, y con grandes me refiero en relación de lo que se suelda. \*Para evitar que se desuelden las partes ya unidas usan un pedazo de papa para cubrir esas zonas evitando que se separen o fundan.



Rosario de filigrana de oro<sup>1</sup>

Los lugares donde se practica la orfebrería en ese estado son Huajuapán de León, Juchitán de Zaragoza, Oaxaca y Santo Domingo Tehuantepec.<sup>3</sup>

En contraste con Yucatán que se suele soldar sobre piedra pomex, cartón cubierto de asbesto y en menor medida sobre carbón.

Otro dato importante de la marca ORO DE MONTE ALBÁN que tiene a la venta una colección de filigrana en sus tiendas, también cuenta con una escuela llamada Centro de Preservación, Enseñanza, Diseño, Difusión e Investigación de la Joyería Oaxaqueña (CEPREDIJO) ubicada en la ciudad homónima, la cual ofrece cursos de filigrana.<sup>4</sup>



*Filigrana oaxaqueña<sup>2</sup>*

Otro estado es Chiapas el cual tiene producción de filigrana en Chiapa de Corzo, Simojovel de Allende y Tuxtla Gutiérrez. Actualmente se encuentra en un estado crítico ya que de acuerdo a los artesanos existen menos de 50 personas que trabajan la técnica, llevando a cabo labores de rescate para evitar su desaparición. Las joyas suelen tener ámbar ya que en Chiapas se encuentra esta resina fósil.<sup>5</sup>



*Filigrana chiapaneca<sup>3</sup>*

Jerez, ubicado en el estado de Zacatecas, es una ciudad que cuenta con una tradición joyera de alrededor de unos 150 años<sup>6</sup> y como símbolo identitario tienen a la arracada jerezana, creada por Ventura García, la cual es reconocida gracias a su tradición y pervivencia. La arracada tiene forma de media luna y en su interior está decorada por una serie de espirales que a los extremos termina en ondas.



*Arracada jerezana<sup>4</sup>*

El Museo del Prado cuenta con un par en exhibición<sup>7</sup>, lo que ha ayudado a la difusión de la existencia de estas.

Taxco de Alarcón, en el estado de Guerrero cuenta con una gran tradición joyera y orfebre, reconocida mundialmente por su trabajo en plata.

En cuanto a la filigrana sólo hay unas cuantas personas que lo trabajan, entre ellas está el diseñador y artífice Carlos Benítez, el cual cuenta con su taller en donde da clases privadas de esta técnica.

Por otra parte es interesante que aquí se imparte un curso de filigrana por parte de la Facultad de Artes y Diseño, plantel Taxco, y quien está a cargo de enseñar esta técnica es el Profesor Javier Jiménez.

La existencia de este tipo de espacios permite que la difusión de la técnica se expanda a otros lugares, pues regularmente asisten alumnos nacionales y extranjeros. Esto permite que continúe existiendo la técnica, evitando que se pierda en la memoria de los joyeros.



Mariposa realizada por Carlos Benítez en Taxco, Guerrero<sup>5</sup>

## 1.4.2 Filigrana en el mundo

En este apartado se pretende dar una visión general de lo que es la producción de filigrana hoy en día a nivel mundial, se presentará una serie de países ubicados por continentes ya que su producción merece voltear a verla. En ocasiones se dará una síntesis histórica de los países para poder tener el contexto de porque tienen dicha calidad de producción y diseño de filigrana. La intención no es mencionar cada uno de los lugares donde se produce la técnica ya que el objetivo es tener una idea general de cómo son las joyas y cómo varían según su lugar de origen.

### América

La filigrana llegó al continente americano poco después de la conquista de los territorios con orfebres provenientes de Europa, quienes llegaron y enseñaron a los nativos distintas técnicas que ellos aprendieron con gran destreza. Desde entonces hasta nuestros días se realiza la filigrana en nuestro continente, en especial en Perú, Colombia, Ecuador y Paraguay.

### Colombia

La técnica de la filigrana fue fácil de aprenderla para las culturas que habitaban la zona porque ellos usaban la técnica de fundición a la cera perdida, de modo que cuando llegaron los españoles, los nativos se adecuaron con gran facilidad a la nueva técnica. A la Nueva Granada llegaron orfebres españoles e italianos quienes tenían como objetivo vivir y producir piezas de tipo religiosas, a su vez aprovecharon la existencia de piedras preciosas, de metales nobles como el oro, la plata y otros.

En Colombia la filigrana se distingue gracias a su riqueza producto de la mezcla de conocimientos técnicos indígenas, africanos y europeos.

Los lugares donde tradicionalmente la filigrana se trabaja es en Santa Fe de Antioquía, Ciénega de Oro, Mompo, Quibdó y Barbacoas.<sup>8</sup>



Brazaletes de filigrana colombiana, 2015<sup>6,7</sup>

## Ecuador

En la provincia de Azuay se encuentran el cantón de Chordeleg y la ciudad de Cuenca, ambas zonas donde se desarrolló más la orfebrería.

La candonga es la pieza característica usada por la chola cuencana, mujer campesina del cantón cuencana.<sup>9</sup>

## Perú

A lo largo de todo el Perú es posible notar que la filigrana es una técnica tradicional como lo es en Catacaos, ubicado en la provincia de Piura, donde se ha declarado Patrimonio Cultural de la Nación gracias a su filigrana de plata. Aquí la soldadura la hacen gracias a la fundición de cierto porcentaje de plata y otro de bronce. Su producción más característica es las dormilonas que son aretes. Y algo que sin duda distingue a las piezas de filigrana es su acabado, ya que la plata suele ser muy blanca y este tratamiento se logra gracias a aplicarles un baño de ácido sulfúrico para después ser cepilladas con bicarbonato y por último se recuecen de cuatro a cinco veces para que adquiera el color blanco de la plata.<sup>10,11</sup>

Al ser de los primeros tres productores de plata en el mundo las piezas en filigrana suele ser en dicho metal.<sup>12</sup>

En este país se encuentra el Patronato Plata del Perú que realiza el Concurso Nacional Plata del Perú cada año desde 1997. Y el encuentro Hispanoamericano de Plateros organizado también por el Patronato realizado de manera bienal desde el 2007 y su sede cambia cada edición dentro de Latinoamérica.<sup>13</sup>

Cadonga<sup>8</sup>Dormilonas<sup>9 10</sup>

Perú cuenta con una gran variedad de lugares en donde se producen piezas de filigrana: Lima, Arequipa, Cajamarca, Junín, Piura, Ayacucho, Ayacucho y Cusco.<sup>14</sup>

### Paraguay

Luque es una ciudad orfebre que se distingue por trabajar la filigrana.<sup>15</sup>

En este país ocurre algo muy interesante porque el ñandutí que es un trabajo artesanal que se realiza utilizando un marco de madera, regularmente cuadrado, donde se coloca tela y se va tejiendo por lo general dispuesto de manera circular, haya logrado trasladar sus materiales para poder adecuar esta técnica a la filigrana, de modo que el ñandutí siendo resultado de una aculturación<sup>16</sup> logra convivir con una técnica orfebre creando piezas de joyería obteniendo unas características muy distintas a las de otro lugar.<sup>17</sup>

Al hilo se le suele poner en estructuras circulares donde se dispone un hilo granulado en zig-zag.

Ñanduti de Luque<sup>11</sup>

## Europa

En la época orientalizante, es decir, a partir del siglo VIII a.C. al VI a.C. la técnica de la filigrana se difundió en la zona donde había presencia de los tartessos en la península ibérica, en Etruria ubicada en la península itálica, así como en las islas frente a esta como Vetulonia, Cerdeña y Sicilia, gracias a la ruta marítima trazada por los fenicios. De ahí en adelante continuó de manera constante la difusión de la técnica así como el flujo de exportación e importación de piezas de joyería enriqueciendo las producciones locales producto del intercambio cultural. Y fue gracias al Imperio Romano que se extendió por toda Europa.

Actualmente Italia destaca mundialmente en producción de filigrana y es gracias a la pervivencia ancestral de la técnica que se sigue trabajando la técnica en varios lugares de este país.

Grecia y Macedonia son otros países donde hay presencia de producción de filigrana gracias a que fueron zonas donde se difundió la técnica comenzando en el período clásico, siglo V y IV a.C. y se extendió con la conquista de Alejandro Magno.

### Portugal

Póvoa de Lanhoso es uno de los centros más importantes de producción de filigrana. En Portugal suele trabajarse tanto en oro como en plata.

También en Sobradelo da Goma y Travassos se pueden encontrar talleres especializados, y en este último se encuentra el Museu Do Ouro donde pueden encontrarse objetos de filigrana en oro y entre ellos sus característicos corazones.<sup>18</sup>



Filigrana de Gondomar<sup>12</sup>

Gondomar reconocida como la “Capital de la Orfebrería”, es otro lugar donde se trabaja la filigrana en pequeños talleres familiares. Aquí existe la llamada Rota Da Filigrana (Ruta de la Filigrana) que consiste en visitar en grupos los talleres de manera gratuita pero con previa reservación.<sup>19</sup>

Por otro lado en Lisboa se encuentra el Museu Da Filigrana, lugar que resguarda distintos objetos y joyas exclusivamente realizadas en filigrana de oro.

La pieza más representativa de la filigrana portuguesa es el dije de corazón en distintos tamaños y frecuentemente son grandes.

### España

En Córdoba hoy en día existe un taller llamado “Cruz-Conde” que surgió en 1981 como empresa después de su separación con Romero (antes RO-YCRUZ) juntos habían iniciado con el propósito de combinar la tradición cordobesa de la técnica de filigrana adecuándose a los nuevos tiempos con una variedad de diseños. Actualmente se pueden adquirir sus piezas en su tienda virtual (<https://cruzcondedefiligrana.com/>) y ofrece distintos productos como pulseras, brazaletes, broches, colgantes, pendientes, anillos y también realiza pedidos especiales.<sup>20</sup>



Pendientes flamencos, Cruz de Conde<sup>13</sup>



Pulsera con flor, Cruz de Conde<sup>14</sup>

## Italia

La filigrana logra su pervivencia a través de los siglos, desde tiempos de Etruria hasta nuestros días. La península cuenta con una variedad de centros de filigrana: Campo Ligure, Génova, Turín, Vercelli, Cortina d'Ampezzo, Scanno, Pescocostanzo, Agrigento y Cerdeña.<sup>21</sup>

Antonio Oliveri formado en el taller genovés del filigranista Antonio Grasso, abrió su propio taller en Campo Ligure, ya que en Génova se vivía una epidemia de cólera y al cabo de un tiempo a causa de la apertura de otros talleres en ese lugar lo convirtió en el principal centro del país llamándole Centro Nacional de la Joya en Filigrana.<sup>22</sup>

También en Campo Ligure se encuentra el Civico Museo della Filigrana Pietro Carlo Bosio único en su tipo pues tiene en una colección con piezas de todo el mundo (Europa, Asia, Sudamérica y África) y otra con piezas de Campo Ligure.



Filigrana en Campo Ligure<sup>15</sup>

## Serbia

La filigrana es conocida como “filigran” o “Smra”.

Serbia tiene tradición orfebre en filigrana ya que se localiza cerca de Italia y Grecia, lo que le facilitó el acceso a la técnica.

“Pokimitza Filigran” es un taller de filigrana ubicado en Kraljevo. Su producción se centra en artefactos religiosos como lámparas de vigilia, incensarios, pañagias, encolpiones, cruces pectorales, cruces de bendición, entre otros, así como en menor medida a objetos y joyería.<sup>23</sup>



Brazalete pokimica<sup>16</sup>



Pendiente pokimica<sup>17</sup>

## Grecia

Desde la Grecia clásica comenzó la elaboración de la filigrana perdurando hasta nuestros días.

Irene Greek Jewelry es un sitio de venta de joyería de filigrana por internet donde se puede encontrar variedad de diseños como aretes, brazaletes, collares, pendientes, anillos, prendedores, cruces y cintos en los cuales se puede observar el impacto de las distintas influencias que llegaron a Grecia así como de las propias culturas ya que sus joyas están

inspiradas en ellas. Sus piezas se encuentran en plata y oro, y además de filigrana pueden tener algo de granulación y trabajo en alambre fino.<sup>24</sup>



Zarcillos<sup>18</sup>



Anillo<sup>19</sup>



Pendientes y brazalete<sup>20</sup>

## Macedonia

Después de la conquista de Alejandro Magno su imperio se extendió hacia el Oriente. Macedonia al estar al norte de Grecia y al occidente de Anatolia le permitió acceder a la técnica.

Mladen Stojanovski es un artista independiente, maestro orfebre, filigranista, profesor de orfebrería y de técnicas de filigrana entre otras cosas. Cuenta con un sitio web (<https://mladenstojanovski.com/>) donde vende sus piezas de arte y joyería, no obstante también cuenta con una tienda de platería en Skopje. Sus piezas de joyería son elaboradas principalmente en plata y es posible encontrar aretes, anillos, brazaletes, collares, pendientes, broches y aderezos.<sup>25</sup>



Piezas de filigrana macedonia<sup>21</sup>

## Asia

En este continente surge la técnica ya que las piezas más antiguas proceden de la zona donde se ubicaba Mesopotamia y es en la cultura sumeria donde la filigrana hacia el III milenio a.C. hace su aparición

para que en el I milenio a.C. los fenicios la difundieran alrededor del Mediterráneo.

Por otra parte, en la Asia Oriental, en lo que hoy es China, hace aparición la técnica a partir del siglo III d.C. en la dinastía Han.

En India aparece de manera tardía hacia el siglo XVI d.C. donde la producción era destinada al mercado europeo.

## Turquía

La filigrana hace su aparición en la península de Anatolia en el milenio III a.C. en lo que era Troya. De ahí en adelante hubo una serie de culturas que la habitaron y continuaron con la elaboración de la técnica, y eso enriqueció a sus producciones. Una de las culturas más importantes fue la bizantina que se caracterizó por una rica producción joyera la cual influyó en las culturas vecinas y su influencia tuvo impacto en las culturas posteriores.

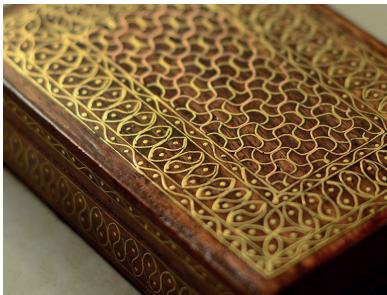


Anillo<sup>22</sup>

Ottoman Silver Collection es una tienda en línea encargada de vender piezas turcas de joyería, dicha colección está hecha principalmente en Turquía y por algunos de los mejores filigranistas del mundo. Los diseños se inspiran de la historia y la naturaleza, tomando como base al Imperio romano y al bizantino. Esta compañía se encuentra en Syosset, Nueva York, y vende sus piezas a parte de EEUU a Reino Unido, Italia, Alemania, Francia y Canadá.<sup>26</sup>

### India

Se tiene registros que entre el siglo XVI y el XVIII se usaba un hilo llamado “Tarkashi” que colocaba en una base o estructura.<sup>27</sup> Actualmente es una técnica que consiste en embutir alambre de latón, cobre o plata sobre una superficie de madera de teca<sup>28</sup> (esta madera proviene de la especie *tectona grandis* nativa de la India, Malasia y Birmania) para crear distintos productos<sup>29</sup>).

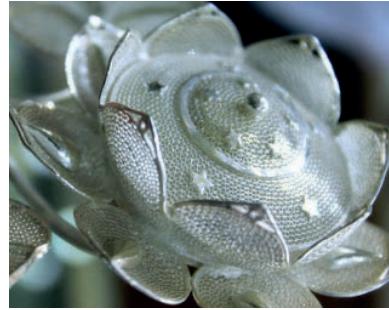


Tarkashi<sup>23</sup>

Por otro lado el Tarkashi es un tipo de bordado, es decir, se puede observar que el Tarkashi se aplica tanto a tela como a madera.

En cuanto al Tarkashi aplicado a la joyería se puede encontrar como “Tarkashi filigree work” (“filigree”

del inglés y significa filigrana<sup>30</sup>). Mejor conocido como “Tarakasi” o “Tarkasi” al trabajo realizado en filigrana y suele ser en plata.



Cuttack Tarkasi<sup>24</sup>



Odisha Tarkasi<sup>25 26</sup>



Karimnagar brazaletes tarakasi<sup>27</sup>

Cuttack, perteneciente al estado de Orissa u Odi-sha, es el principal centro de Tarkasi. Surgió primero en Orissa y después se esparció a otros lugares. La filigrana de este lugar se especializa por la creación de joyería tribal de manera que sus diseños contienen elementos representativos de su cultura.<sup>31</sup>

Por otro lado en Bengala occidental la filigrana que suelen hacer es acompañada de otras técnicas como la granulación y se trabaja principalmente en oro. Y a su vez en Andhra Pradesh está Karimnagar un tradicional centro de filigrana.<sup>32</sup>

## China

En China le suelen llamar en inglés “filigree inlay art” (en ocasiones “inlaid”) que se podría traducir a “el arte de la filigrana embutida”. Y es resultado de la mezcla de dos técnicas: la filigrana y el trabajo de embutido, este último se refiere a darle una forma a la estructura donde va la filigrana, es decir, pasa de ser plana a la tridimensionalidad, por ejemplo, el curvarla para que adquiera cierta forma ya sea por motivos estéticos o funcionales.



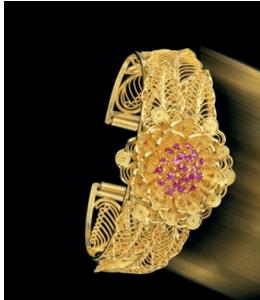
“Filigree inlay” o filigrana embutida <sup>28 29</sup>

En el 2008 China nombró al arte de la filigrana embutida como Patrimonio Cultural de China y se nombró como representante a Jingyi Bai, maestra orfebre y diseñadora de joyería. Quien de manera anterior a este suceso había colaborado con Zhaoyi, una famosa marca premium de joyería con jadeitas, donde creó un estudio de arte de filigrana embutida. Ahora Bai se dedica tiempo completo en su estudio como diseñadora jefe en Zhaoyi dando servicio en filigrana embutida de alta costura.<sup>33</sup>



Jingyi Bai, filigranista<sup>30</sup>

Otro importante representante ha sido Yao Ying-chun quien ha pasado más de 50 años en este oficio, el sigue trabajando tiempo completo en un museo de filigrana (ubicado en la provincia de Guangdong) enseñando a jóvenes aprendices.<sup>34</sup>



Pieza de filigrana embutida<sup>31</sup>



Broche de filigrana embutida<sup>32</sup>

## Indonesia

Alrededor del siglo XIX en las islas de Indonesia había presencia de producción joyera de filigrana, como lo es al norte de Sumatra, en la cultura Batak Karo donde se caracteriza por su producción de filigrana en plata dorada, plata y oro. Los objetos realizados son tocados, pendientes y anillos. El hilo que se usa es entorchado sin escarchar.

En el centro y oeste de Flores se puede encontrar también producción de filigrana con las culturas Nage, Lio y Manggara.

En la producción se encuentran coronas que van en la frente y en mayor cantidad pendientes en oro. Tanto en Sumatra como en Flores suelen ser piezas trabajadas sobre lámina plana. A diferencia del este de Sumba donde su producción suele ser lámina curvada que le da volúmen a la pieza, se caracteriza por los pendientes adornados de filigrana y gránulos, además de ser ornamentados con animales.<sup>35</sup>

Kendari werk (del holandés werk, “creación”), este arte tiene su origen en Kendari, la capital del sudeste de Sulawesi. Con este nombre se le conoce al trabajo de filigrana en Indonesia y se realiza en plata principalmente y también en oro. Las piezas de joyería que se realizan son broches, collares, pendientes, y brazaletes; y a su vez también se realizan esculturas y decoraciones para el hogar como casas tradicionales, barcos, animales y percheros.



“Kendari werk” en proceso<sup>33</sup>

Fue creado por un hombre llamado Dije A Woi, un joyero chino que vivió en Kendari. Se inspiró en las redes hechas por las arañas. No se sabe la fecha en que comenzó a realizar la técnica pero se sabe que fue el primero en Indonesia. Y desde 1920 ha habido presencia del kendari werk en el país. Su producción se perdió con las bombas de Japón en 1945.



*Kendari, brazaletes de oro<sup>34</sup>*

Durante las últimas décadas la técnica se ha desarrollado principalmente en Makassar y al sur de Sulawesi. Por otra parte, en Kendari es muy difícil encontrar piezas hechas en filigrana.

Actualmente existe una organización que promueve el Kendari werk llamada Dewan Kerajinan Nasional Daerah (Junta Regional de Oficios Nacionales).<sup>36</sup>







## Capítulo 2 El Mudéjar

# GLOSARIO

**alarife:** proveniente del árabe hispánico “al’arif” es un término que se le asigna al maestro de albañilería mudéjar.

**mudéjar:** <sup>1</sup> se le conoce así al musulmán que permanece viviendo en territorios reconquistados por los cristianos, sin perder su religión, pero comúnmente separado de los cristianos viviendo con otros mudéjares.

<sup>2</sup> procede del árabe “mudayyan” que significa «aquél a quien ha sido permitido quedarse»

**mudejarismo:** los términos “mudejarismo” o “lo mudéjar” Borrás Gualis desaconseja usarlos ya que según lo que explica son palabras que se usan para aludir al arte mudéjar con un «carácter vago, difuso e inconcreto» que desdibuja las características que la definen. No obstante es usado en muchos textos.

**morisco / moro / moruno:** musulmanes convertidos forzosamente al cristianismo.

**sarraceno:** nombre que le daban los cristianos a los musulmanes.

## 2.1 ¿Qué es el arte mudéjar?

**E**n un inicio tenemos que el término «mudéjar» proviene del árabe *mudayyan* que significa “el que le ha sido permitido quedarse”, esto hace alusión a todos aquellos musulmanes que se quedaron en tierras conquistadas y gobernadas por cristianos. Es importante señalar que este término no se usaba en esa época, sino que siglos después fue asignado ese nombre para referirse a ellos y también al arte que sucedería con su permanencia. Fue hasta el 19 de junio de 1859 en la Academia de Bellas Artes San Fernando que José Amador de los Ríos utilizó por primera vez el término en su discurso de ingreso.<sup>1</sup> No obstante, cuando los cristianos gobernaron se les conoció a los mudéjares como moros (moros de paz) o sarracenos<sup>2</sup>, quienes siglos después fueran forzados a la conversión cristiana cambiando el nombre con el que se les designa historiográficamente como morisco<sup>3,4</sup>.

Así pues el arte mudéjar es una expresión artística a la que se le da este nombre porque es la pervivencia de la influencia hispanomusulmana en territorios cristianos.

“Es preciso, pues definir, y caracterizar el arte mudéjar con nitidez. El arte mudéjar es una nueva realidad artística, autónoma y desgajada del arte hispanomusulmán, porque en la pervivencia de este arte en la España cristiana ha desaparecido el soporte cultural del arte musulmán que es el dominio político-religioso, siendo sustituido por el político cristiano. El arte mudéjar es la consecuencia de las condiciones de convivencia de la España cristiana medieval, constituyendo una creación artística genuinamente hispánica, que no encaja en la historia

del arte islámico ni en la del occidental, porque se halla justamente en la frontera de ambas culturas, eslabón de enlace entre la Cristiandad y el Islam”.<sup>5</sup>

El arte mudéjar es más conocido por su arquitectura religiosa o civil, sin embargo este arte permeó otras formas artísticas que se encontraban plasmadas en objetos de la vida diaria, como mobiliario, tejidos, entre otros. Estas estaban dirigidas a reyes, nobles y alto clero, las cuales incluían residencias, oratorios y capillas funerarias.<sup>6</sup>

Es importante no caer en el error de pensar que el arte mudéjar es mudéjar porque lo realizan exclusivamente los mudéjares, sino que es mudéjar gracias a las formas heredadas del arte hispanomusulmán:

“Lo que importa es no convertir a la mano de obra mudéjar en un elemento caracterizador de la expresión artística, sino que son las técnicas mudéjares del trabajo arquitectónico, de tradición musulmana, las que, independientemente de los alarifes que las utilizan, se convierten en un vehículo de transmisión de las formas y estructuras hispanomusulmanas.”<sup>7</sup>

Es necesario resaltar la importancia de lo que significa la pervivencia de lo hispanomusulmán en los territorios gobernados por cristianos, ya que esa es la razón de la existencia del mudéjar:

“Y esta cuestión es previa, porque, dicho al modo escolástico, es una «*conditio sine qua non*», es decir, para que se haya formado el arte mudéjar ha sido imprescindible la pervivencia del hispanomusulmán, ya que de lo contrario no hay arte mudéjar.”<sup>8</sup>

Otro elemento sumamente importante en el arte mudéjar es lo cristiano: “El límite de separación entre el arte mudéjar y el arte hispano musulmán es nítido y preciso; el arte mudéjar exige la condición de estar hecho bajo dominio político cristiano.”<sup>9</sup>

Por consiguiente el arte mudéjar comienza en cada sitio según la fecha en que fue reconquistado por los cristianos. Y a su vez Borrás dice que es importante reconocer como monumentos del arte mudéjar a los que de manera mayoritaria muestran la influencia musulmana y evitarlo con aquellos que solamente tienen poco elementos.

“Se ha intentado, para desdibujar al arte mudéjar, arrebatarle aquellos monumentos en los que desde el punto de vista formal la huella musulmana es más clara, cuando el criterio para este deslindamiento es superior a los elementos formales, ya que se trata de un criterio cultural de sometimiento al dominio político cristiano.

Pero, por otro lado, es absolutamente necesario deslindar el arte mudéjar de aquellos monumentos del arte occidental cristiano, en los que simplemente aparece alguna huella o rasgo esporádico de influencia del arte hispanomusulmán.”<sup>10</sup>

El arte mudéjar ha sufrido una pérdida de identidad como Borrás (1990) nos lo comparte, por una serie de factores, entre ellos el de la utilización de una terminología compuesta (románico-mudéjar, gótico-mudéjar, renaciente-mudéjar) a la cual él mismo identifica incorrecta, pues no encuentra que ese tipo de relación haya sido aplicada a la arquitectura omeya, la cual en cuanto a tipologías arquitectónicas en mayor medida es bizantina, tanto en materiales como en elementos formales y que no se clasifica ni estudia como bizantina.<sup>11</sup>

Lo que deja como reflexión que los monumentos de arte mudéjar pueden tener rasgos o partes del mismo con influencia de estilos del arte occidental europeo, pero el hecho de clasificarlo como un arte compuesto, es decir, mudéjar más otro, le resta fuerza a la identidad de este arte.

Borrás Gualis (1990) menciona que durante mucho tiempo se ha tenido presente que la característica del mudéjar es su carácter ornamental, lo que ocasiona que no haya un reconocimiento de los aportes estructurales de la arquitectura mudéjar: “En 1969 Chueca Goitia recordaba que el arte mudéjar ha sido despreciado desde el punto de vista estructural, cuando en realidad ha logrado uno de los hallazgos más felices, como es en carpintería de armar todo el complejo de armaduras de madera, tanto de par y nudillo como de limas o artesas”.<sup>12</sup>

Sin embargo, hay que estar conscientes que el mudéjar ni es sólo ornamento, ni es solamente estructura, es decir, ambos son partes importantes en este arte:

“Si, de un lado, importantes elementos estructurales de la arquitectura mudéjar provienen del arte hispanomusulmán, de otro, no se puede aceptar la interpretación occidentalista que la historiografía ha hecho de la ornamentación mudéjar. Sin duda, la ornamentación de tradición hispanomusulmana es uno de los elementos formales decisivos en la definición y caracterización del arte mudéjar.”<sup>13</sup>

Por tanto, es preciso expresar que a pesar de todas las diversas expresiones artísticas mencionadas, en esta investigación se enfocará en la arquitectura y de manera más precisa en los ornamentos presentes en la composición arquitectónica.



# GLOSARIO

**carpintería de lo blanco:** aquella carpintería que se dedica a la construcción, como es el caso de techumbres, recibe el nombre “de lo blanco” debido a el tipo de madera que se usa, que para su uso es necesario que sean largas y se puedan escuadrar, proveniente de maderas coníferas, como el pino, el cual tiene una tonalidad blancuzca a comparación de otras maderas.

**cartabón:** es un triángulo cuyos ángulos determinan las medidas de ciertas partes de la armadura, teniendo las medidas de uno de los cartabones se puede sacar el de los otros, usualmente se usan tres cartabones siendo estos el cartabón de armadura, el coz de limas y el albanécar.

**armadura:** es aquella cubierta que protege la construcción en su parte superior, sin embargo dentro de la misma armadura puede haber algunas que su función también sea decorativa.

**lima:** pieza de madera que coloca de manera consecutiva para ir dando forma y soporte a la armadura, hay distintos tipos de limas según su función asignada como lima bordón, limas moamares.

**artesa invertida:** es la forma que tiene un estructura que semeja a una artesa pero girada 180° por lo que en el techo se puede percibir una forma de prisma trapezoidal sin la base.

**arrocabe:** conjunto de piezas de madera que sirve para trabar este maredaje y los muros de manera que le dé sostén a la armadura.

**can:** es una pieza de madera sobre la cual se apoya otro madero que puede ser una viga o un tirante.

**tirante:** madero que soporta el peso de la armadura, es aquella que le da el sostén y la seguridad de que no colapse, se suelen poner varios para reducir el riesgo de derrumbe.

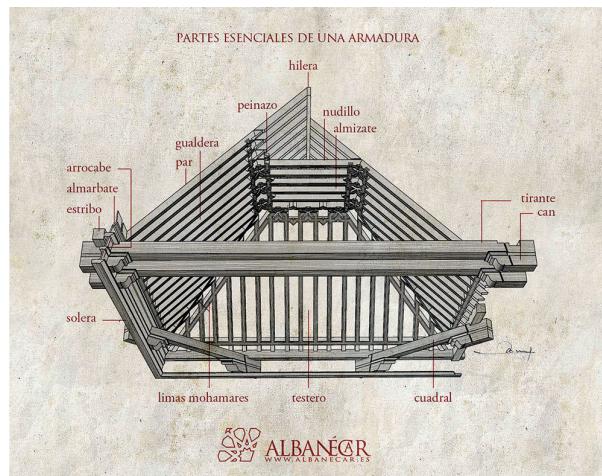
**viga:** madero que se apoya de sus dos extremos para dar soporte.

**faldón:** es aquella parte de la armadura en forma de trapecio que se crea cuando el techo es de más de dos aguas.

## 2.2 Estructuras de las techumbres mudéjares

Para explicar las estructuras de los techumbres mudéjares de una manera corta y clara para la comprensión de esta investigación es pertinente explicar las diferentes variantes estructurales que existen y algunas soluciones empleadas. Básicamente lo que hacen en este tipo de techos es siempre en primer lugar una función estructural y en segunda hacerlo de manera estética.

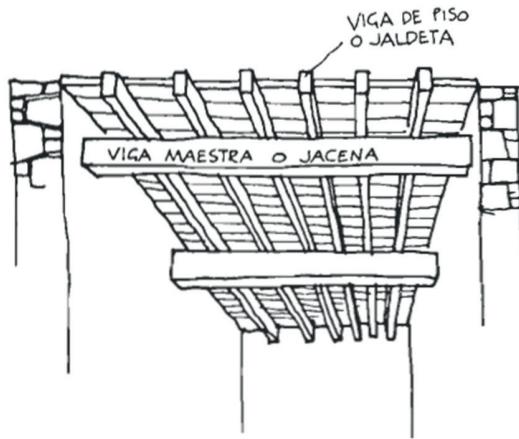
Se desconoce con exactitud el origen de esta técnica, sin embargo, Enrique Nuere nos comparte que es imposible que sea de origen islámico pues no se puede improvisar la técnica y añade que esta tecnología carpintera especializada en la geometría probablemente provenga del mundo visigodo.<sup>1</sup> Nuere expresa su convicción en que el origen no es musulmán como suele pensarse (sic) “Estoy convencido que fue la tradición carpintera visigoda en parte peninsular en parte europea la que hizo posible la misteriosa aparición de nuestra carpintería de lazo, pues solo alguien acostumbrado al control que su juego de cartabones le proporcionaba sobre el diseño de ejecución de una armadura sería capaz de crear otro juego de cartabones que le permitiera un similar control de los complejos trazados de lacería lo que demostraba un cierto nivel de conocimientos geométricos sin los cuales difícilmente podrían haber encontrado la elegante solución que resolvía con sencillez y complejas soluciones poliédricas en las que los trazados discurrían por todos sus paños sin perder su continuidad.”<sup>2</sup> Se desconoce dónde pudo surgir la primera obra



Partes esenciales de una armadura<sup>1</sup>

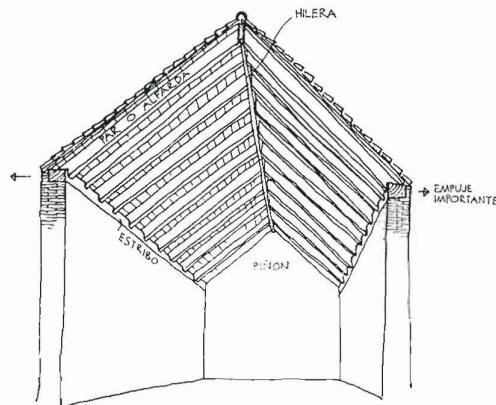
que su pudiera considerar pionera, no obstante, Nuere dice que “probablemente en cualquiera de las tres ciudades principales de aquel periodo: Toledo, Sevilla o Granada, curiosamente las dos primeras ya eran cristianas cuando surgió este arte. Descartando que fueran carpinteros extranjeros quienes lo hicieran si no los que ya estaban en la península desde siglos atrás: Celtas, normandos o visigodos convertidos o no al Islam que disponían de una sofisticada técnica carpintera afianzados en el reino visigodo no menos un siglo antes de que llegaran los musulmanes.”<sup>3</sup>

A continuación se explican las techumbres básica y representativas del arte mudéjar:



Alfarje (según F. Nuere)

Techumbre plana o alfarje<sup>2</sup>



Cubierta de par-hilera (según E. Nuere)

Techumbre de par-hilera a dos aguas<sup>3</sup>

**Techumbres planas o alfarjes:** son aquellas que se hacen a partir de una serie de vigas, las puede haber de un solo orden o más de uno, permiten andar sobre ellas a manera de piso. Las vigas que soportan los maderos suelen ir sostenidas por otras más grandes que se les llama vigas maestras o jácenas.

**Techumbres a dos aguas:** son aquellas cubiertas que están hechas por pares en los costados y al centro una hilera, llamadas armaduras de parhileira. También puede haber cubiertas a dos aguas que esté sobre arcos diafragmas que les da sostén.

**Techumbres de par y nudillo:** este tipo de cubiertas se dan gracias a que los nudillos o vigas horizontales que atraviesan la estructura creando lo que se llama almizate. En tanto los pares soportan a los faldones. Este tipo de cubierta puede tener presencia de tirantes.

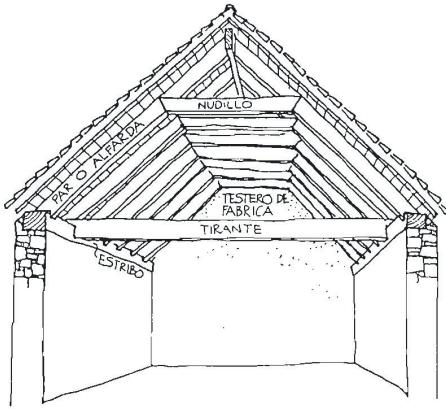
**Techumbres de artesa:** este tipo de techumbres también pueden ser descritos como de artesa invertida, las cuales cuentan con cuatro lados y las existe de dos tipos: apeinazadas y ataujeradas.

**Artesas apeinazadas:** son aquellas que dejan visibles las estructuras de vigas.

**Artesas ataujeradas:** no permiten ver la estructura ya que esta se cubre con elementos ornamentales como la lacería.

**Techumbres ochavadas:** son aquellas cubiertas de ocho lados que frecuentemente se usan para cubrir los cruceros.

**Armaduras de lazo:** son cubiertas ricamente ornamentadas mediante el uso de lacería hecha de

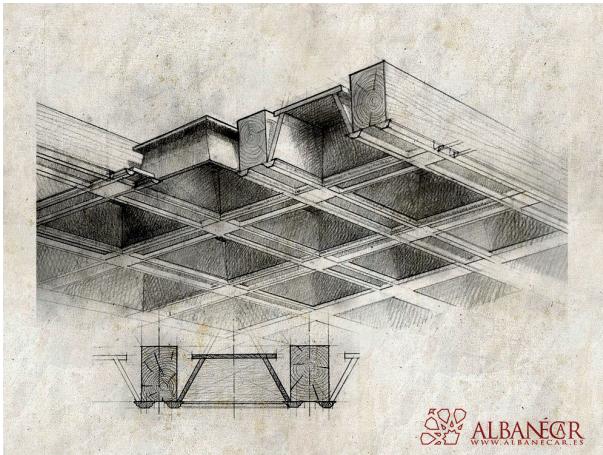


Cubierta de par y nudillo (según E. Nuere)

madera, puede presentarse en el almizate, en los faldones o en ambos.

**Artesonados:** los artesones son una especie de cajones de madera que se utilizan para cubrir los espacios de los entrevigados. El artesonado es un término que se ha usado de manera incorrecta para referirse en ocasiones a cualquier tipo de cubiertas adornadas.

Techumbre de par y nudillo a dos aguas<sup>4</sup>



Artesonado<sup>5</sup>

# GLOSARIO

**islam:** significa «someterse a Dios»

**muslim:** significa «creyente»

**musulmán:** el Islam, es decir, la religión, es el soporte político y cultural de su identidad.

**islámico:** es equivalente a “musulmán”

**al-Ándalus:** territorio dominado por los musulmanes en la península ibérica del siglo VIII al XV.

**andalusí:** perteneciente o relacionado con la España musulmana o al-Ándalus.

**hispanomusulmán:** perteneciente o relativo a la España musulmana o al-Ándalus.

**arte andalusí / arte islámico español / arte hispanomusulmán:** Borrás Gualis hace la observación para referirse a este arte es correcto usar cualquiera de esos términos.

**emirato:** territorio político bajo el poder de un emir y es un tipo de monarquía del mundo musulmán.

**walí / valí:** en la Edad Media fue un cargo administrativo musulmán equivalente a gobernador.

**califato:** sistema de gobierno dinástico musulmán donde el representante llamado “califa”, tiene poder sobre una extensión territorial.

**muladí:** cristiano convertido al Islam.

**mozárabe:** población cristiana que vivía en territorio bajo el dominio musulmán.

**almorávides:** nómadas saharianos cubiertos con velo, fanáticos religiosos, juramentados en una dura vida comunitaria (al-Murabitun)

**reyzuelo:** gobernante de un reino de taifas

**almohades:** comunidad que inicia como un movimiento rigorista que defiende la unidad de Dios (al-Muwahhidun)

**nazarí / nasrí:** dinastía que adquiere ese nombre por el sultán Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr ibn al-Ahmar.

## 2.3 Regiones

### 2.3.1 España

**D**urante el siglo XIII el mudéjar adquirió más personalidad gracias a su contexto histórico. Alrededor del 1200 el románico era el estilo que estaba en boga. Los mudéjares vivieron varias etapas de tolerancia intermitente, pero a partir de 1322 se incrementó la intolerancia hasta su definitiva expulsión siglos más tarde. Los representantes eclesiásticos veían peligrosos a los mudéjares, por razones político-religiosas, y la forma que encontraron para enfrentar esa amenaza fue hacer una serie de acciones para reafirmar el poder cristiano en estos territorios mediante catedrales góticas, representando el poder papal.<sup>1</sup>

El arte mudéjar se diferencia de acuerdo a la región española donde se encuentra, lo que Borrás Gualis (1990) nombra como focos mudéjares regionales<sup>2</sup>, es decir, que dependiendo de la región donde se encuentre puede notarse la influencia de ciertos estilos artísticos como es el caso del románico, gótico, nazarí, etc.

A su vez señala que “Esta característica no hace sino confirmar la definición de que el mudéjar es la pervivencia de lo hispanomusulmán. Pero la sistematización del arte mudéjar por focos regionales ha terminado por distorsionar la realidad artística, enfatizando los factores de diversidad del arte mudéjar. Y al mismo tiempo esta sistematización geográfica olvida, con alguna frecuencia, que el proceso de formación y desarrollo del arte mudéjar es un fenómeno de larga duración, en el que el arte de cada región no se alimenta sólo de los precedentes locales

islámicos, sino de la propia influencia de otros focos mudéjares regionales, y, lo que es más importante, de la influencia del arte hispanomusulmán...”<sup>3</sup>

Borras Gualis (1989) comenta que la arquitectura española entre los siglos XI y XIII estuvo continuamente bajo la influencia del arte francés, visible en sus monumentos románicos, cistercienses y del primer gótico clásico, pero a partir del siglo XIV estuvo dominada por el sistema de trabajo mudéjar, el cual está comprendido por el uso de materiales de fácil obtención y elaboración, convirtiéndolo en un sistema eficaz y rápido, sumado a sus bajos costos da como resultado una arquitectura mudéjar exitosa y esplendorosa en el siglo XIV.<sup>4</sup>

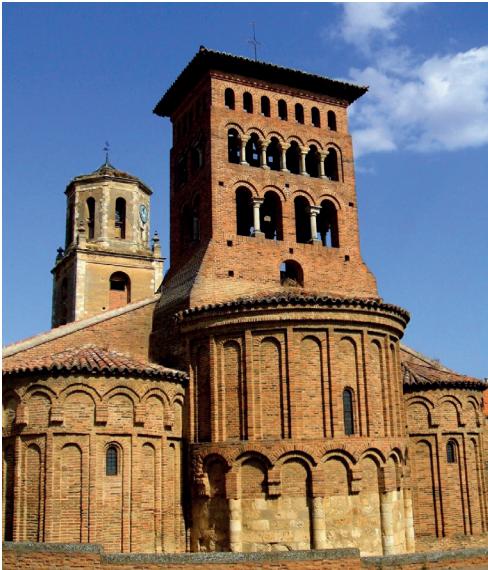
Borras Gualis retoma al historiador francés Henri Terrasse que distingue en dos grupos al arte mudéjar, que adaptado al español uno sería «mudéjar popular o de pervivencia» en el cual “hay manifestaciones populares y pobres, que se desarrollan espontáneamente en las regiones conquistadas derivadas de las tradiciones del arte musulmán local, presentando unas variedades regionales, entre las que destacan el mudéjar toledano, el leonés, el aragonés y el andaluz”.

Y un segundo grupo denominado «mudéjar cortesano o de importación» el cual es “auténtica moda importada del territorio español todavía musulmán, realizada incluso en ocasiones por artistas foráneos donde se pueden encontrar una variedad de monumentos como los Reales Alcázares de Sevilla.”<sup>5</sup>

Las regiones del mudéjar son:

- 1) Castilla y León
- 2) Aragón
- 3) Extremadura
- 4) Andalucía

En cada región se usan distintos materiales y es el caso de Castilla y León donde se usó ladrillo, la madera, el yeso o el tapial, entre otros.<sup>6</sup> En los interiores el yeso juega con los efectos de luz, volumen y proporción, empleándose en marcos, alfices, paneles y frisos o arrocabes. Y se utiliza para presentar epigrafías, heráldicas o temas figurativos. El tapial ahora es acompañado de enlucidos, careados, enjalbegados ya que antes era usado sin ningún otro añadido. Entre otros materiales presentes están la piedra, el alabastro y la cerámica.<sup>7</sup>



*San Tirso<sup>1</sup>*



*San Gervasio y San Protasio, Santervás de Campos<sup>2</sup>*

Aragón se caracteriza por sus torres representativas: La Torre de la antigua iglesia de Santa María de Mediavilla (Catedral de Teruel), la Torre de San Pedro, la Torre de San Martín y la Torre de El Salvador. Estas torres tienen decoración cerámica con colores verde, morado y blanco en distintas presentaciones ya sean rombos, cuadrados o discos.<sup>8</sup>



*Torre de San Martín<sup>3</sup>*



Torre El Salvador<sup>4</sup>

La región de Extremadura entre los primeros materiales que usó fueron austeros ya que sus fines eran defensivos, usando en el exterior piedra y en sus interiores ornamentación y empleo de ladrillo.<sup>9</sup>

Más adelante aparece el aplantillado, el yeso los azulejos, los alfiles, las cubiertas de maderay el arco medio sustituye al arco túbido. Así mismo continúa la utilización del ladrillo.<sup>10</sup>

Tan importante fue este tipo de construcciones que una de ellas fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1993, y es “El Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe”, situado en la provincia de Cáceres. Siendo un claro ejemplo de la evolución del mudéjar extremeño.<sup>11</sup>



El Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe<sup>5</sup>

Por último, en Andalucía se encuentra el edificio más representativo de dicha región llamado el Alcázar del Rey Don Pedro I de Castilla.

Después del fin de la Guerra de Granada y el descubrimiento de América, ambos ocurridos en 1492, se continúa con las construcciones mudéjares y Granada es importante para la exportación de gran parte del mudéjar, viviendo un desarrollo paralelo tanto en Granada como en América.<sup>12</sup>



El Alcázar del Rey Don Pedro I de Castilla<sup>6</sup>

### 2.3.2 Nueva España

La importación del mudéjar a América se vivió de una manera peculiar debido a la gran diferencia cultural que existía entre los ibéricos y los pobladores del continente americano. Este arte viajó a través de artesanos españoles provenientes de varias regiones, sobre todo de Andalucía y Extremadura, en tanto a los moriscos se les tenía prohibido viajar al Nuevo Mundo. Es por eso por lo que sólo en algunos puntos del continente americano es posible apreciar iglesias con techumbres de armadura de lacería, en el caso de la Nueva España, ubicadas en Tlaxcala. Las particularidades de estas nuevas expresiones en el arte mudéjar fueron los materiales y elementos decorativos propios de la región.<sup>13</sup>

Las construcciones de este tipo en el nuevo territorio se dieron durante el primer siglo de presencia española cuando sus prioridades eran de ocupación territorial y aculturación. Otra observación es que el mudéjar que se esparció en América no permeó en todo el continente sino en zonas pertenecientes al sistema virreinal, por lo que se verá reflejado en sólo en algunas partes el desarrollo de este.<sup>14</sup>

El surgimiento de variaciones en el mudéjar, el cual sólo era hecho en la península ibérica, aumentó la riqueza de sus edificaciones que ahora surgían en el continente americano.

De manera que ahora era posible comparar el desarrollo de las construcciones del Nuevo Mundo con el que era producido en Granada a partir de 1492 y en otras partes del territorio hispano durante el siglo XVI.<sup>15</sup>

La nueva arquitectura introdujo los muros de mampostería y cubiertas de par y nudillo. En cuanto a materiales constructivos la cantería, el ladrillo y la madera fueron elementos imprescindibles. Mientras que en los recintos religiosos de la Nueva España se pretendía repetir modelos sevillanos aunado a la situación que se vivía, por una parte los directores de obra desconocían las técnicas constructivas y por otra la mano de obra indígena carecía del conocimiento que las obras demandaban optando por trabajar con técnicas tradicionales y ante la falta de un alarife español que ordenara esta situación, Antonio de Mendoza aplicó una política al recién creado virreinato donde propuso la “traza moderada” la cual dictaba evitar el lujo excesivo en ciertas fundaciones. Esta daba a las órdenes religiosas un plan rector de qué hacer creando una coherencia visual entre las construcciones como un conjunto mostrando a la geografía virreinal como parte integrante de un Estado. Y dando como resultado el desvanecimiento de la influencia indígena en las construcciones puesto que las técnicas del lugar eran marginadas frente a las europeas.<sup>16</sup>



Convento de la Merced<sup>7</sup>



Casa de las Ajaracas<sup>8</sup>



Casa de la Malinche<sup>9</sup>

En cuanto a estructura generalmente eran de tres naves o de cruz latina, de esta última muy escasas construcciones.<sup>17</sup> Para las tipologías de tres naves se identifican dos fases: El primero es la conquista y la organización eclesiástica, antes de la traza moderna; y la segunda, según Kibler a partir de 1550:

“Estas construcciones difieren de las del grupo anterior por el uso, más o menos sistemático, de proporciones, órdenes y decoraciones renacentistas, y por su estructura más complicada de arcos en las elevaciones de la nave central, que no aparecen en el grupo precedente”.<sup>18</sup>

Algunas de las construcciones presentes en la Ciudad de México son el Convento de la Merced, y sus palacetes como la Casa de las Ajaracas y la Casa de la Malinche.

## **Centro: Tlaxcala, Puebla, Oaxaca**

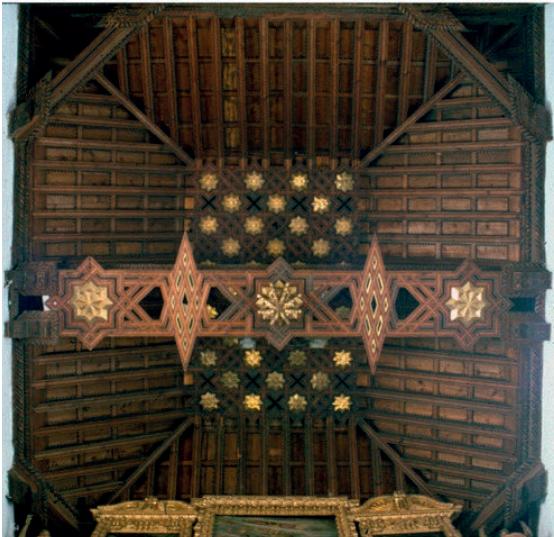
### **Tlaxcala**

El templo de San Francisco, hoy Catedral de Nuestra Señora de la Asunción ubicada en Tlaxcala construida en el siglo XVI,<sup>19</sup> cuenta con una armadura en la nave central que parece ser una de par y nudillo, en el almizate se puede observar lacería y los espacios negativos forman una estrella de ocho puntas la cual está dorada y crea un efecto visual muy atractivo e hipnótico, incluso en los tirantes se repite la lacería y una estrella dorada al centro. Esta techumbre sin duda es de clara influencia mudéjar y a su vez tiene una intención de representar el firmamento, el cual se asocia con el cielo o paraíso en este caso al católico, este tipo de representaciones de lo divino también se pueden ver en el techo del Salón de Comares o también conocido como el Salón de los Embajadores localizado dentro de la Alhambra de Granada, este edificio pertenece al arte hispanomusulmán específicamente a la arquitectura nazarí, en el techo de este salón se representan los siete cielos del paraíso islámico.<sup>20</sup> También es posible apreciar lacería en el sotocoro de esta iglesia.<sup>21</sup>

Templo San Francisco<sup>10</sup>Templo San Francisco<sup>12</sup>

## Puebla

Ubicado en Tepeaca se encuentra El Rollo, el cual en palabras de Manuel Toussaint le recuerda a la famosa Torre del Oro de Sevilla, y señala que se le añaden caracteres que asocia al mudéjar como las ventanas geminadas en cada una de las ocho caras de la torre<sup>22</sup>, también a estas ventanas se les conoce como ajimez. Aunque Zahar señala que las ventanas que Toussaint identifica como elementos puramente mudéjares en realidad son comunes en la arquitectura románica y gótica<sup>23</sup>. En cualquiera de los casos, los ajimez o ventanas geminadas separadas por una columna en este caso, están presentes en el arte hispanomusulmán y mudéjar. “Unas cabezas de león, de profundo sabor indígena, adornan sus aristas y el todo está coronado por pináculos piramidales [...]”<sup>24</sup> A esto se le puede agregar que los pináculos de El Rollo recuerdan a los góticos, lo cual es peculiar puesto que en construcciones mudéjares de Castilla y León se tienen presentes elementos góticos, y en este caso se repite algo similar en la Nueva España, sólo recordando que al continente americano el gótico no llegó como tal si no como un neogótico.

San Diego de Huejotzingo<sup>11</sup>



Torre El Rollo en Tepeaca<sup>13</sup>

## Oaxaca

Sobresale en Capulálpam, Oaxaca el Templo de San Mateo construido en el siglo XVI<sup>27</sup>, por sus techumbres, en la nave central cuenta con una cubierta trapezoidal que recuerda a las de par y nudillo, y en el crucero una armadura ochavada.



Templo de San Mateo en Capulálpam<sup>15</sup>



Fuente de Tochimilco<sup>14</sup>

Otra construcción de notoria influencia mudéjar es una sencilla fuente localizada en Tochimilco, Puebla fechada en 1556.<sup>25</sup>

Por su parte San Diego de Huejotzingo destaca por su cubierta que responde a las tipologías propias del mudéjar.<sup>26</sup>

## Occidente: Michoacán

Michoacán al ser una región rica en bosques permitió que las construcciones que se hicieron ahí tuvieran techumbres hechas de madera gracias a la cultura maderera existente, siendo el lugar idóneo para que los carpinteros locales dejaran plasmadas sus grandes habilidades tanto en selección de materiales como en ejecución de estas estructuras de herencia mudéjar.<sup>28</sup>

Ortiz Bobadilla (2008-2010) nos comparte que existe evidencia de algunos lugares donde había techumbres de madera, tanto alfarjes como armaduras, un ejemplo es el del convento de Tiripetío donde Ortiz Bobadilla cita a Fray Diego de Baselenque.

Enseguida se presenta el fragmento donde Fray Diego hace mención sobre el techumbre:

“Todo era de muy buena obra, pero lo que más aventajaba era la cubierta, que era de media tixera, toda llena de artesones, tan primos y obra tan delicada, que nadie la vía que no se admirara, y su grandeza se colegiara de que no se imitó en otro pueblo, por su costa”.<sup>29</sup>

Es importante que algunas techumbres quedaron registradas en escritos ya que no sobrevivieron hasta nuestros días por diversas razones, como es el caso del artesanado del convento de Tacámbaro que quedó destruido a causa de un incendio.<sup>30</sup>

Las techumbres solían ser cubiertas de madera con alfarjes de un solo orden de vigas que podían estar apoyadas en muros, estribos o sobre canes (sencillos, dobles o triples). También se pueden observar derivaciones de la arquitectura mudéjar como lo son las iglesias con planta basilical que tienen cubiertas trapezoidales en la nave central y alfarjes en las naves laterales, o aquellas cubiertas trapezoidales que imitan a las armaduras de par y nudillo.<sup>31</sup>



Laciería en Tzintzuntzan<sup>16</sup>



Huatapera en Uruapan<sup>17</sup>

Un ejemplo de decoración de lacería es el que se encuentra en el convento de Tzintzuntzan ubicadas en las esquinas del claustro, de clara influencia mudéjar: “Tiene una estrella de doce puntas con un florón al centro, pintado el lazo en tonos azules. El lazo es ataujerado, es decir, la lacería se superpone a la armadura, esto supone menor trabajo de precisión que cuando la lacería es apeinazada, más complicada porque van entremezcladas la estructura misma de la armadura con la decoración.”

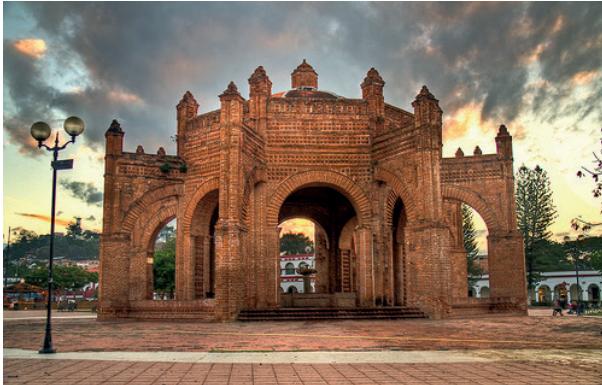
El convento franciscano se construyó después de 1533.<sup>32</sup>

En cuanto al llamado “Hospital Real” de Uruapan, en sus corredores existen unas ventanas labradas que en palabras de Ortiz Bobadilla “Están formadas por un cerramiento apoyado sobre un par de canes moldurados, que en conjunto asemejan un arco.

Enmarcando el conjunto está un alfiz.” A su vez afirma que tanto las ventanas de Uruapan, como las de del Hospital de Zacán siguen una estructura idéntica, ya que “no se cierran con arcos de cantería sino con zapatas, las cuales, sucesivamente escalonadas conforme ganan elevación, disminuyen el claro, hasta que el dintel superior lo cierra totalmente.”<sup>33</sup>

## ***Sureste: Chiapas***

La fuente de Chiapa de Corzo, en Chiapas fue construida de 1563 a 1565, por el dominico fray Rodrigo de León, al que Manuel Toussaint califica como estructura completamente mudéjar. “Es un edificio octogonal, en forma de templete, todo de ladrillo visible, tallado en punta de diamante, [...]”.<sup>34</sup> Zahar (2001) comenta que esta fuente pudo tener como modelo los monasterios góticos europeos o en las fuentes dentro de qubbas presentes en el Egipto mameluco, y muy pocas en el Magreb. Calificando a que “la ejecución y detalles decorativos en ladrillo de la fuente chiapaneca obedecen a una técnica mudéjar”.<sup>53</sup> Se puede agregar que tanto el uso del ladrillo como la forma en que es aplicado recuerda mucho a las construcciones del mudéjar castellano-leonés.



*Fuente monumental de Chiapa de Corzo*<sup>18</sup>



## 2.4 Posteriores: eclecticismo y orientalismo

Después de que en el Virreinato de la Nueva España se construyeran en el siglo XVI edificaciones derivadas del arte mudéjar, en el siglo XIX vuelve a surgir un interés por las construcciones con elementos asociados a lo morisco<sup>1</sup>, al Medio Oriente. En el último tercio de este siglo llega el eclecticismo a la arquitectura, este movimiento derivó de la “libertad en el arte” proclamada por Víctor Hugo y de la filosofía de Cousin; se trata de un conjunto de ideas perfeccionadas por arquitectos mexicanos en el Viejo Mundo. El eclecticismo se reforzó con el discurso de entrada de Juan de Dios de la Rada y Delgado a la Academia de San Fernando de Madrid en 1882, donde proclamó que el arte de ese siglo tenía que ser ecléctico.

Dicha exigencia no podía ser ignorada ya que se trataba de un destacado académico. Siendo cuestión de tiempo que llegase a México teniendo como antecedentes que San Fernando había impuesto sus cánones en el país anteriormente con el neoclásico, aunado a la relación constante que tenía con España a través de sus publicaciones y de su prensa periódica. Rada y Delgado señala en su discurso la importancia de estudiar bien los estilos, para que a la hora de fundir los elementos se creen composiciones híbridas, es decir, encontrar una forma en que los estilos puedan convivir en armonía.<sup>2</sup>

Otro suceso que aconteció a finales de este siglo fue el orientalismo, en España se le llamó “neomudéjarismo”<sup>3</sup> y como lo expresa Elisa García

Barragán (1976) este “terminó por confundirse con el romántico afán orientalista que tiñó todas las manifestaciones artísticas, tanto literarias como plásticas, de fines del siglo pasado y principios del presente.”<sup>4</sup>

Sobre el orientalismo en Europa se suscita por una fascinación a descubrir el velo oculto de la representación de Oriente, las excavaciones realizadas en Egipto y los relatos sobre viajes hacia aquellas misteriosas tierras.<sup>5</sup> No es que en Occidente nunca se hubiera conocido nada sobre Oriente, si no que se podría decir que después de unos siglos de sólo enfocarse en lo occidental hubo varios detonantes que hicieron voltear de nuevo a Oriente, haciendo énfasis en “de nuevo” porque la fascinación hacia lo oriental ha perdurado a través de los siglos y es algo difícil de negar.

Edward Said (1997) habla justo del orientalismo a lo largo de su libro, señala que el “orientalismo” como se conoce en Occidente es la perspectiva de este sobre qué y cómo es Oriente, es decir, cómo se percibe, se imagina, se define. Esto es muy importante porque el definirlo establece una realidad, le da la ventaja a Occidente de definir lo otro, esto favorece una posición de dominio en distintas áreas. No obstante, es la percepción occidental la que define Oriente.<sup>6</sup> Por eso muchos estudiosos se han dado a la tarea de hablar de Oriente desde una perspectiva oriental, significando una forma más auténtica de expresar su realidad.

Al ser corrientes que surgen en el mismo siglo se suelen asociar entre sí, al menos en ese tiempo, como lo muestra Elisa García Barragán señalando al arquitecto Katzman por su obra “La arquitectura del siglo XIX” y a Antonio Bonet Correa por “La arquitectura de la época porfiriana en México”, donde en dichos textos mencionan la existencia de la corriente ecléctico-orientalista y algunos ejemplos.<sup>7</sup>

En esta investigación la corriente en la que me he de enfocar es la orientalista, ya que es la que más relación histórica y artística guarda con el mudéjar y que habré de explicar más adelante. Es importante al principio el haber mencionado el eclecticismo, como se expresa en el párrafo anterior, ya que ambas son corrientes que guardan relación entre sí, y porque a su vez en Torreón, ciudad que cuenta y contó con ciertos edificios que me generan ciertos cuestionamientos en torno a la arquitectura característica de esta ciudad, y que mi sensibilidad artística me lleva a buscar si en verdad puede existir una relación entre el mudéjar y la filigrana, intereses personales descu- biertos en mi vida y formación universitaria.

Otros términos usados para referirse al orientalismo, especialmente a aquél que se inspira del mudéjar, son “neomudejarismo” o “seudomudejarismo”.<sup>8</sup> Elisa García Barragán califica como atrevido el llamar “neomudéjar” al grupo de edificaciones del siglo XIX cuando en realidad en México no hubo ningún retorno estilístico con sentido historicista, proponiendo en su lugar llamarlas neomoriscas o simplemente orientalistas.<sup>9</sup> Personalmente me parece más pertinente llamarlas orientalistas, ya que se hace desde una perspectiva occidental y en un tiempo dónde más que apelar a un arte específico, se hace desde el gusto o atracción hacia lo que se asocia o es de Oriente. También es importante señalar

que el orientalismo no sólo se inspira en el mudéjar, sino en aquel que viene del arte hispanomusulmán y del arte islámico, es decir, dependerá de cada edificio porque no todos mezclan estilos diferentes, puede haber alguno que retome ciertas formas, ornamentos, por lo cual es importante analizar particularmente cada edificio, y por esta razón se asoció mucho al ecléctico, porque al final ambos toman estilos o formas que ya existían pero se presentan de una forma distinta a las ya existentes. Los edificios que se mostrarán a continuación, ubicados en Puebla, Ciudad de México y Torreón, se expresan dentro de la corriente orientalista, porque al encontrarse dentro de México sigue cánones occidentales, y puede estar presente también alguno ecléctico.

## **Puebla**

Durante la última etapa del porfiriato apareció la arquitectura de los “neos”, así lo llaman Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas (2001), como parte del eclecticismo que se vivía en el país. Entre los diferentes neos, retornos o revivals que se dieron en México los más usados fueron el neobarroco y el neogótico. No obstante en Puebla de los Ángeles fue distinto, pues el más importante fue el poco conocido neoárabe. Este se distingue por sus colores, formas, texturas y ornamentos, que imitan a las de Oriente. El ingeniero Tamariz y Almendaro, nacido en la ciudad de México en 1844, quien después de estudiar en la Escuela de Agricultura de San Jacinto siguió sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de París, realizando viajes al norte de África y al sur de España durante su estancia, que a su regreso a México asombrado por los colores y formas del arte morisco quiso recrear la riqueza expresiva mediante diversas obras arquitectónicas en la ciudad

de Puebla abriendo camino a otros arquitectos para que desarrollaran dicha corriente en el resto del país.<sup>10</sup>

Elisa García Barragán (1976) nos comparte que “En 1882, en la misma ciudad levantó un quiosco al centro de la Plaza de la Constitución, de pequeña planta octagonal, azulejos en su base y el resto de la construcción metálica, con delgados soportes de hierro rematados en un pequeño capitel que recuerda los de la Alhambra”<sup>11</sup> Esta descripción hace referencia al antiguo quiosco del zócalo de la ciudad de Puebla a cargo de Eduardo Tamariz, inaugurada el siguiente año estando en uso durante varias décadas hasta que en la década de los sesenta del siglo XX lamentablemente fue removido por el gobierno del presidente municipal Eduardo Cué Merlo debido al deterioro del mismo ocasionado por el paso del tiempo, siendo sustituido por la actual fuente de San Miguel.<sup>12</sup>



*Kiosco del zócalo de Puebla<sup>1</sup>*

El quiosco que está ubicado en el Paseo Bravo, fue construido en 1897.<sup>13</sup> A pesar de carecer con una descripción referente a su arquitectura se



*Kiosco Paseo Bravo<sup>2</sup>*

puede notar la influencia orientalista en el uso de ladrillo y azulejo que recuerda al mudéjar turolense, en especial la disposición de líneas de azulejos cuadrados rotados a 45°, siendo posible hacer una comparación entre el quiosco y un detalle de la torre de San Martín. A su vez es posible pensar que es orientalista ya que su construcción sucede en pleno auge del orientalismo. Actualmente el quiosco sigue existiendo.



*Detalle Torre de San Martín<sup>3</sup>*

Ubicado en la plaza de la Constitución en Chignahuapan, el kiosco se empezó a construir a principios de 1871 y finalizó en noviembre del mismo año.<sup>14</sup> Realizada enteramente de madera, con colores vibrantes y con clara influencia orientalista. En especial es asociada con el estilo mudéjar ya que este es especialista en el uso de la madera y el uso de figuras geométricas en sus composiciones, sin embargo no se caracteriza por colores tan llamativos, estos parecieran venir más del neoárabe el cual sí se destaca por sus tonalidades. Pero independientemente de los orígenes de su inspiración esta construcción es orientalista por sus formas, material y tan así es que el mismo kiosco nos lo reafirma con la luna creciente en su parte superior; símbolo representativo del Islam.



Kiosco de Chignahuapan<sup>4</sup>

## Ciudad de México

Es importante hacer la aclaración que del eclecticismo surge la vertiente orientalista, como nos comparte Elisa García Barragán (1976) incluso existiendo mezclas entre formas mudéjares y otras islámicas (del arte islámico), trayendo consigo un movimiento llamado pastiche árabe. Donde también

se ve en expresiones literarias. Este pastiche árabe fue muy utilizado en la ornamentación de interiores de teatros.<sup>15</sup> A su vez también es importante tener presente que en ese tiempo surgen muchos nombres que pueden englobarse en el orientalista, sin necesidad de excluir unos u otros porque al final todos terminan mostrando el asombro y la atracción estética hacia lo Oriental.



Quinta Urrutia (fachada)<sup>5</sup>

El pastiche árabe permitió la construcción de patios moriscos como los de Sevilla o de Córdoba, verbigracia la casa del doctor Aureliano Urrutia o también conocida como Quinta Urrutia ubicada en Xochimilco.<sup>16</sup>

Enrique Olaeta, ingeniero y arquitecto, nació en 1844 en la Ciudad de México, fue el encargado del diseño de la casa del matrimonio de Francisco Serralde Martínez y Guadalupe Acosta García. Rafael Fierro Gossman (2017) nos comenta que Doña Guadalupe tenía un gusto particular hacia lo árabe



*Quinta Urrutia (interior)*<sup>6</sup>

y lo hace constatar gracias a su fascinación hacia los grabados hechos por diversos artistas basados en la narración de “Las mil y una noches” de Los hermanos Dalziel en 1860. También el mismo comparte que es evidente la influencia árabe que se puede apreciar en la casa que estaba en lo que hoy es Río Mixcoac N° 180 esquina con Félix Parra, indicando que particularmente puede notarse la influencia de la arquitectura nazarí.<sup>17</sup>

El arquitecto Raúl Ibarrola diseñó un pabellón para la Exposición Internacional de Nueva Orleans de 1884-85 como participación mexicana, Elisa García Barragán (1976) lo califica como neomorisca por sus temas. Este pabellón constaba de planta octogonal de estructura “hecho de hierro, trabajado firmemente, en el que lacerías y arabescos de este metal, se unían formando afilegranadas celosías a las que el brillo de sus cristales proporcionaba mayor atractivo, junto con delgadas columnillas cuyos capiteles recuerdan la arquitectura granadina.”

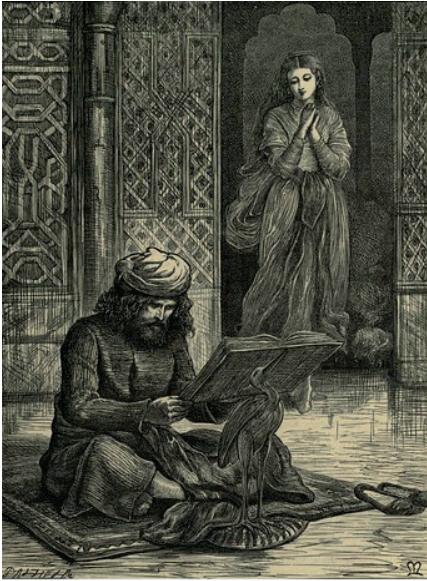
Dicho pabellón gustó tanto que fue colocado después de terminada la exposición en la Alameda Central de la Ciudad de México hasta 1910.



*Interior de la casa entre Félix Parra y Río Mixcoac*<sup>7</sup>



*Detalle: Yasería del interior de la casa entre Félix Parra y Río Mixcoac*<sup>8</sup>



Grabado de “Las mil y una noches”<sup>9</sup>

No obstante un monumento dedicado a Benito Juárez desplazaría este pabellón a la Alameda de Santa María la Ribera donde se encuentra actualmente.<sup>18</sup>



Kiosko morisco de Santa María la Ribera<sup>10</sup>



Vista cenital del Kiosko morisco de Santa María la Ribera<sup>11</sup>

## Torreón

El Teatro Isauro Martínez empezó a construirse en el año 1928 y concluyó en 1930. El maestro Abel Blas Cortinas realizó el proyecto arquitectónico. La impresionante fachada cuenta con la particularidad de ser ecléctico-orientalista. Ecléctico por la variedad de estilos o corrientes conviviendo en un mismo edificio. Y orientalista por el uso de recursos constructivos y decorativos usados por los moriscos.



Teatro Isauro Martínez<sup>12</sup>



Teatro Isauro Martínez<sup>13</sup>



Teatro Isauro Martínez<sup>14</sup>

En este caso particular se puede observar en la fachada elementos de inspiración en el gótico, bizantino y morisco<sup>19</sup>, de este último se pueden identificar una serie de elementos como el esgrafiado<sup>20</sup> presente en gran parte de la fachada, así como el material constructivo usado y las figuras geométricas empleadas. Al centro se puede identificar un arco de herradura con un vitral dentro, este arco está enmarcado por un alfiz en su parte superior.

Abajo de este arco vítreo se puede ver un arco trilobulado enmarcado también por un alfiz. A los costados, saltando las ventanas rectangulares podemos ver una serie de ajimez de arcos de medio punto y de arcos trilobulados.

El edificio conocido como Tueme<sup>21</sup> o Urdapilleta (nombre del arquitecto que diseñó este edificio) se construyó en la década de los 40. Ubicada en la Calle Falcón, entre Av. Juárez e Hidalgo. Hoy en día sigue existiendo pero está muy deteriorado ya que se ha usado como edificio de apartamentos y no se le ha dado el mantenimiento apropiado.<sup>22</sup> Esta construcción al verlo es fácil sentirse transportado a otro país ya que es muy contrastante a los que normalmente se suelen ver en la ciudad, en este se ve reflejado una estética orientalista en la fachada del edificio a pesar de no saber con certeza en qué arte o estilo en particular se haya inspirado el arquitecto.



Edificio Tueme o Urdapilleta<sup>15</sup>

El Hotel Galicia de los años 30 estuvo a cargo del maestro constructor de apellido Lumberas.

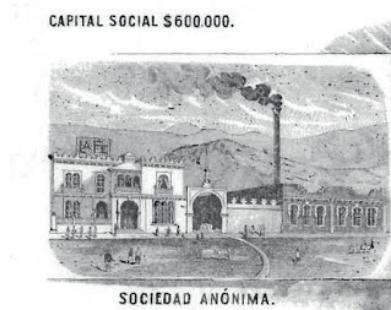
Ubicado en Avenida Juárez y Calle Cepeda. Inspirado en formas moriscas, pero sobre todo en el Art Decó<sup>23</sup> que sobresale en la fachada y en su lateral, por lo tanto este edificio es parte de la corriente ecléctico-orientalista que llegó al país a finales del siglo XIX y a la ciudad de Torreón durante el primer tercio del siglo XX.



*Hotel Galicia*<sup>16</sup>

“La Fe” Compañía Industrial de Hilados y Tejidos de Algodón S.A. conocida como «Hilandera “La Fe”» fue una importante fábrica de hilados y tejidos de algodón llegando a ser famosa a nivel nacional por sus productos de calidad. El edificio de esta fábrica era de ladrillo y se encontraba a unos cuantos metros de la estación de ferrocarriles.<sup>24</sup> Una acción de esta empresa encontrada en línea data en 1922 ayuda a ubicar temporalmente a este edificio.<sup>25</sup> Es innegable su estilo orientalista por sus arcos de herradura en toda su fachada, así como las almenas que coronan sus paredes.

De tal manera su importancia y atractivo se vió plasmado en lo que parece ser un timbre postal.



*Timbre Postal*<sup>17</sup>



*La Fe, Compañía Industrial de Hilados y Tejidos*<sup>18</sup>



*Fachada de Hilandera “La Fe”*<sup>19</sup>

La Antigua Plaza de Toros se comenzó a construir en 1901 y se inauguró el año siguiente, con una capacidad para 6 mil personas, ubicada en la última cuadra poniente de la Avenida Morelos. Ilhuicamina Rico Maciel (2017) nos señala que la plaza de toros se realizó bajo el plan que trazó Saturnino Frutos “Ojitos”<sup>26</sup>, maestro torero. Buscando y tratando de identificar la posible plaza de toros de Madrid que inspiró a Saturnino y tomando en cuenta las fechas en que el vino a México, se estima que a finales de los ochenta principios de los noventa del siglo XIX<sup>27</sup> esa construcción probablemente sea la “Plaza de toros de la Fuente del Berro” de estilo neomudéjar donde se puede comparar la similitud entre formas, teniendo en cuenta que la plazade toros madrileña funge como inspiración para la de Torreón. Regresando a la Plaza de Toros de la Avenida Morelos, al interior se pueden apreciar una serie de arcos apuntados, así como dos enjutas por cada arco. Y en el exterior a primera vista la parte superior de la portada principal nos recuerda a una almena gigante, y al hacer la comparación con la de Fuente del Berro se percibe la similitud entre ambas. Por otro lado si se sigue visualizando la de Avenida Morelos se identifica que la entrada principal cuenta con un arco apuntado de gran tamaño enmarcado en un alfiz, y también se usa este mismo arco a lo largo de la fachada pero de menor tamaño.

La casa conocida como la “Alhambra” fue construida por el maestro Cesáreo Lumbreras Sena a petición de Fernando Rodríguez Rincón de origen hispano. Ubicada en Abasolo y Colón. Lumbreras se inspiró en unos libros de arquitectura que Rodríguez Rincón le proporcionó, ya que es la arquitectura que admiró durante su niñez y juventud. La fuente dice que eran libros sobre el mudéjar<sup>28</sup>, sin embargo, al ver la casa, es posible identificar que está inspirado en elementos presentes en el arte hispanomusulmán.



Plaza de Toros de la Av. Morelos (exterior e interior)<sup>20 21</sup>



Plaza de toros de la Fuente del Berro (fachada)<sup>22</sup>

Por ejemplo, las dovelas de los arcos de herradura recuerdan a las dovelas de la Mezquita de Córdoba donde se intercalaba una dovela de un material y el siguiente de otro material; las dovelas de la Casa Alhambra al menos en apariencia lo hacen teniendo una dovela clara y otra oscura. Incluso las columnas y los capiteles que sostienen los arcos de herradura se parecen a los de la sala de oraciones de Abd al-Rahman I. La razón de pensar que era de arquitectura hispanomusulmana es que al ver esta casa se puede asociar con construcciones importantes y reconocidas de al-Andalus. Otro elemento son sus profusos ornamentos, si se siguen viendo los arcos, en la parte interior se alcanzan a percibir ornamentación presente en todos los arcos de herradura y polilobulados de la fachada frontal y lateral, recordando a los mocárabes muy utilizados en la Alhambra de Granada, y es posiblemente por eso que era sencillo para los transeúntes llamarla así, dado que la inspiración estética en esta fascinante construcción es innegable. Tristemente esta casa fue demolida debido a que el comprador estaba interesado en el terreno y no en la construcción, quedando plasmada en la memoria colectiva de los habitantes de aquél tiempo y siendo inmortalizada por la lente, inclusive la casa se volvió icónica ya que fue usada en los timbres postales de la ciudad.

Se puede agregar que el fenómeno “Alhambri-mo”, llamado así por Pedro Navascues Palacio en una de sus obras titulada “Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX”<sup>29</sup> en México se vió reflejado en como todas aquellas construcciones arquitectónicas que se inspiraron en la Alhambra creando edificios que reflejan dicha inspiración, en el caso de la Ciudad de México podemos identificar varias casas que se inspiraron en elementos de la Alhambra y a pesar de la variedad de resultados,



*Casa Alhambra*<sup>23</sup>



*Interior de la mezquita de Córdoba*<sup>24</sup>



*Mocárabes en el intradós de los arcos; dentro de la Alhambra de Granada*<sup>25</sup>