

Encuentro de saberes: el origen de la talavera de Puebla

Emma Yanes Rizo

Hasta hace algunos años, la historiografía en torno a la historia de la coloquialmente llamada talavera poblana ha considerado válidas algunas hipótesis en torno al origen de la talavera en Puebla, de autores como Barber, Leicht y los arqueólogos Lister & Lister y Goggin. Sin menospreciar los aportes de dichos investigadores en torno al tema, luego de un minucioso trabajo de compilación documental para mi tesis doctoral, así como la revisión de los últimos descubrimientos arqueológicos y análisis científico de los materiales encabezados entre otros por Patricia Fournier, José Luis Ruvalcaba y los hallazgos del INAH Puebla de piezas y tiestos en contextos sellados en el área del centro histórico, actualmente podemos llegar a grandes rasgos a las siguientes conclusiones o nuevas hipótesis, sobre cómo y porqué se asentó en Puebla el oficio de la loza es-tannífera (denominado así porque el esmalte se compone básicamente de estaño y plomo) o talavera, de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII.

LA EMIGRACIÓN DE LOS PRIMEROS LOCEROS A PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Entre los siglos XVI y XVII el principal impulso del arribo a la ciudad de Puebla de algunos loceros europeos, que pertenecían a familias de ceramistas de reconocido prestigio en España y en la hoy Italia, se debe al interés



Muestrario de talavera poblana. Museo de la Talavera, Puebla.

por ampliar su mercado, dado el auge del tráfico comercial de la metrópoli con la Nueva España. A partir de 1620 España pasa por una crisis demográfica y económica. Por su parte, la economía de la Nueva España entra en auge y se consolidan la industria manufacturera, la minería, la agricultura y la ganadería. El arribo de loceros en ese periodo a la Nueva España, y a Puebla en particular, de artesanos peninsulares fue constante y diverso, concentrando la producción de loza en maestros de origen ibérico.

El crecimiento y expansión de Puebla, como ciudad para españoles, requirió de la industria cerámica tanto para la elaboración de cañerías de barro, como de loza corriente (con esmalte de plomo), así como para la sustitución de contenedores de barro para el transporte de productos, tanto

locales como foráneos, labor a la que se dedicaron los primeros loceros. Paralelamente, el crecimiento de la propia población española y de sus descendientes forzó la satisfacción de una nueva necesidad social: la loza estannífera para emular la moda de la metrópoli.

La elaboración de la loza estannífera es un proceso complejo que requiere de dos tipos de barro, leña, fundente, plomo, estaño y óxidos diversos para los colores; uso extensivo del agua, hornos de doble cabina y fuerza de trabajo para todos los procesos. Tanto la materia prima como el agua eran de fácil acceso en Puebla debido a su ubicación geográfica. De igual manera, la ciudad contaba en sus cercanías con fuerza de trabajo indígena y acceso a los mercados de esclavos.

La loza estannífera poblana era más barata que la plata y la porcelana oriental y que la propia loza de la Península Ibérica; su clientela apreciaba



Piezas de talavera poblana. Fotografía: Enrique Soto.



Decorado tipo plumado (únicamente en color azul cobalto).
Fotografía: Enrique Soto.



Esmaltes minerales para el tipo de decorado en color con pinceles de madera y pelo de cola de caballo. Fotografía: Enrique Soto.

de reemplazarla con la producción local, la de su “carácter propagandístico”, ya que era relativamente sencillo decorar con el esmalte estannífero las iniciales y escudos de los propietarios laicos y de las órdenes religiosas. Muy importante también fue la reproducción de imágenes religiosas en paneles cerámicos, que contribuyeron a la difusión de la devoción católica. Solo más tarde, probablemente ya en el siglo XIX, lo que conocemos hoy como talavera, pasará a ser un artículo de lujo.

Así, de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII, se produjo en Puebla loza estannífera común, con menos cantidad de estaño; otra más fina, con mayor proporción de estaño y con una mejor calidad en el manejo de los materiales. Con ello los loceros cubrieron la necesidad de contenedores de barro de españoles de bajos ingresos, probablemente artesanos y agricultores, y de sus descendientes nacidos en Puebla, y también de

los peninsulares adinerados y sus herederos, ya que dicha loza, básicamente “escudillas” y platos, era la que mejor se adaptaba a sus costumbres alimenticias.

LA COMUNIDAD INICIAL DE LOCEROS

La siguiente circunstancia del florecimiento de la loza estannífera en Puebla es la formación y expansión de una comunidad de loceros, a finales del siglo XVI, cuando algunos de los miembros de esa comunidad y sus descendientes pasan a constituir el gremio de loceros.

A la comunidad original y sus sucesores correspondió la enseñanza inicial de la técnica y su consolidación. Esta etapa abarcó prácticamente un siglo, con loceros provenientes de la zona de Toledo

en España, como de la hoy Italia, en particular de Génova, asentados previamente en Sevilla. La permanencia de loceros de la región toledana se inicia en 1550 en que se registra Juan de Talavera y continúa hasta 1653 con la firma de las ordenanzas por Andrés de Haro; por su parte, los oriundos de Génova asentados en Sevilla, aparecen por primera vez en 1569 con la presencia del genovés Juan Bautista Conrado y se mantiene hasta la llegada a Puebla del también genovés Juan Pizón, registrado en la ciudad de 1646 a 1658.

Desde mi punto de vista, la loza estannífera poblana tiene dos cimientos en el mismo nivel de importancia: de la región toledana en España y de los genoveses vía Sevilla. Aunque solo los primeros y sus descendientes serán quienes firmen las ordenanzas en 1653.

Esto contribuye a aclarar el equívoco de que los primeros artesanos fueron frailes mandados traer por los dominicos, como indica Barber. El libro del norteamericano Edwin Atlee Barber *The Maiolica of Mexico*, publicado en 1908,¹ es la primera investigación académica sobre la historia de la loza estannífera en Puebla. Según él, con base en las afirmaciones del cónsul norteamericano en la ciudad de México A. M. Gott Scchalk de 1908, los primeros loceros llegaron a Puebla en 1526, y lo explica así:

En los primeros días de la historia de Puebla los frailes dominicos, impactados por la actitud de sus colegas aztecas en la producción de la alfarería nativa y deseosos de obtener azulejos para el monasterio y la iglesia que construían, pidieron al establecimiento dominico en Talavera de la Reina, provincia de Toledo en España, los servicios de cinco o seis de sus hermanos conocedores del proceso español de la alfarería. De esa manera un grupo de dominicos familiarizados con el proceso de trabajo de la “talavera”, fueron asignados a la casa de la orden en Puebla y bajo su mando se entrenó a una generación de trabajadores, quienes por los siguientes exitosos años produjeron excelentes piezas.²

Esta afirmación es cuestionada en 1922 por Carlos Hoffman en su artículo “Verdades y errores de la Talavera Poblana”. El autor considera que no existía hasta el momento ningún documento que demostrara tal afirmación, además que desde su punto de vista los azulejos de la iglesia de Santo Domingo en Puebla y de la Capilla del Rosario, no correspondían a ese estilo decorativo.³ Esta crítica es retomada en 1939 por Enrique A. Cervantes en su libro *Loza blanca y azulejo de Puebla*.

Barber señala que “por cerca de tres siglos la ciudad de Puebla continuó como el único centro de mayólica del hemisferio occidental”, lo cual también es rebatido en su momento por Hoffman, quien demuestra la presencia de mayólica colonial en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII en Oaxaca, Guanajuato y Michoacán.⁴ Afirmación que desde luego ha quedado superada por las investigaciones arqueológicas de Goggin, Lister y Fournier, entre otras.

Según los documentos hasta ahora localizados, la comunidad de loceros de origen europeo asentados en Puebla se formó a partir de 1570 en torno al clan de los talaveranos Encinas-Gaytán, pero no eran frailes dominicos. Anteriormente ya hay registro de loceros de otras regiones de España. Hoy sabemos, gracias al documento de embarque de la esposa e hijos del locero Gaspar de Encinas, fechado en 1597, que localicé en el Archivo General de Indias de Sevilla, que Encinas y su esposa María Gaytán eran originarios de Talavera de la Reina y estaban casados; los vecinos de Talavera afirmaron que ambos eran viejos cristianos. Con ello se despeja la duda señalada por Enrique A. Cervantes sobre el origen de dicho artesano y las suposiciones al respecto de otros investigadores, como Margaret Connors, de su posible origen sevillano.⁵

En ese sentido, me parece que el término “talavera” para la loza estannífera poblana sí tiene fundamento histórico, pero es impreciso, ya que el apelativo en sí mismo parece excluir a los loceros sevillanos y los oriundos de Génova, también precursores de esa técnica en Puebla. Desde mi punto de vista los catálogos arqueológicos



© Yael Martínez. De la serie *Tierra mojada*, 2016.

o de piezas de museo deben tomar en cuenta esta circunstancia y denominar a dicha técnica, por lo menos para el periodo de 1550 a 1650, simplemente loza estannífera de Puebla o loza blanca, como era denominada en el período colonial, y solo como elemento didáctico agregar el apelativo o “talavera” con sus especificaciones respectivas en forma y ornamentación.

La producción de loza estannífera, según se deduce de documentos de archivo y de hallazgos arqueológicos recientes, descartan la hipótesis de Lister sobre el arribo inicial de los loceros europeos a Puebla hasta después de la inundación de la ciudad de México de 1629. Lo que parece haber ocurrido es una producción de loza paralela en ambos sitios, con la especialización en Puebla de la loza fina.

Los talleres iniciales se establecen cerca del Convento de Santo Domingo. Varios de los alfareros pertenecen a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, incluido Gaspar de Encinas, que será mayordomo, y de su hermano Gabriel, quien ya en

Puebla, se convertirá en clérigo dominico. Otras cofradías fueron la del Santo Nombre de Jesús, de la Santa Veracruz, de Jesús de Nazareno y de la Santa Caridad.

UBICACIÓN DE LOS TALLERES

La zona inicial de localización de los talleres de loza en Puebla, entre 1550 y 1650 aproximadamente, estuvo determinada por la cercanía de los loceros al río de San Francisco, al abastecimiento de la materia prima y el acceso a la fuerza de trabajo indígena en la región circundante, un área además con gran potencial comercial. Y también por el vínculo de los alfareros con el convento de Santo Domingo, al que abastecen de loza y del que son cofrades.

El rectángulo quedaba a solo una manzana del río de San Francisco, al oriente, de donde se abastecían de barro y agua; en una zona cercana a los



© Yael Martínez. De la serie *Tierra mojada*, 2016.

barrios indígenas de Analco y Xonaca, ubicados en la ribera opuesta del río; y sobre las tres primeras calles del camino de Veracruz a la ciudad de México, ya dentro de la ciudad de Puebla. Al sur, los loceros se instalan sobre la calle de los Mercaderes, rumbo a la plaza principal, donde se encontraba el edificio del Ayuntamiento y la Catedral, es decir, la zona de mayor prestigio de la ciudad. Al poniente, las locerías rodeaban el convento de Santo Domingo, junto a las cañerías y las cajas de agua que lo alimentaban. Al norte los talleres colindaban con el camino que llevaba al volcán La Malinche, de donde se abastecían de leña. Al nororiente estaban cerca del barrio de Xanenetla en el cerro de Belén, donde adquirían el barro rojo. Al sureste, por último, estaba, como en la actualidad, el poblado de Totimehuacán, de donde se extraía el barro calizo.

Lo anterior modifica la hipótesis de Hugo Leicht y los Lister, respecto a la ubicación de los talleres

en el lado norponiente de la ciudad para aprovechar los vientos favorables y no molestar a los vecinos, aseveración solo válida a partir de 1650, con el crecimiento de nuevos talleres cerámicos y dada la gran densidad poblacional e industrial en la anterior zona, cercana del río de San Francisco.

LOS TALLERES Y LA TRANSFERENCIA DE TÉCNICAS CERÁMICAS

Ni las condiciones materiales, ni la existencia de una comunidad artesana hubieran sido suficientes para el establecimiento de la técnica de la loza estannífera en Puebla, sin la capacidad de los alfareros foráneos para adaptar dicha técnica a las condiciones locales, estableciendo una forma específica de organización del trabajo y de transmisión empírica de sus conocimientos. Para ello supieron aprovechar el medio físico de la región de Puebla a las necesidades de su técnica; y adecuar el saber cerámico previamente existente de los indígenas; así como adaptar las distintas formas

de trabajo de ciertas regiones de España y Génova a los talleres poblanos. Siendo esta, entonces, la otra gran circunstancia que permitió el asentamiento de los alfares. Esa transferencia de técnicas implicó: a) la mezcla de dos tipos de barro y su decantación con el sistema de piletas; b) el uso de tornos, moldes y “terrajás” para elaboración de las piezas; c) la preparación del esmalte estannífero y el uso de molinos mecánicos para tal efecto; d) la elaboración de los colores con base en el sistema de pesos y medidas y la manufactura de los pinceles de pelo animal; e) el horno de “padilla” para la preparación del esmalte y el horno de doble cámara para la quema de las piezas; f) la forma de estibar el horno y el control de la temperatura, con base en el sistema de “cobijas”, “espi-gas” y “trípodes”.

Se trató entonces de una transferencia de conocimientos técnicos y no de maquinaria, dado que las máquinas-herramientas, hornos, molinos y demás instrumentos necesarios para la elaboración de la loza se construyeron en la propia ciudad de Puebla. El desarrollo de la industria manufacturera en Puebla, entre otras de hierro, madera, cobre y ladrillo, permitió a su vez la construcción de tornos, moldes, “terrajás”, hornos y molinos, para los que se usaron también materiales locales como la piedra volcánica, el barro refractario para recubrir los hornos y la “piedra mexicana” para los molinos. Por su parte, el uso ordinario del cobre permitió la elaboración del color verde; las letras de imprenta que contienen óxido de antimonio facilitaron la preparación del color amarillo; estaño y plomo estaban a la mano en algunos objetos litúrgicos; el azul cobalto fue adquirido de Inglaterra y oriente y solo ocasionalmente de minas locales.

Se trató entonces de la transferencia y adecuación local de un complejo tecnológico, es decir, de una relación de técnicas y saberes artesanales desarrollados para la obtención de un objetivo común: la pieza estannífera y su ornamentación, que obedece a su vez a la nueva necesidad social de las costumbres de mesa o de lo que Alois Riegl considera “voluntad de arte”, y no solo al uso

en la Nueva España del torno y el horno de doble cabina, como han sugerido otros autores.

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

La organización laboral con base al sistema de trabajo maestro-oficial-aprendiz y la jerarquía étnica también tuvo sus particularidades. La mayoría de los loceros de la región toledana, a pesar de pertenecer a familias ceramistas, no arribaron a Puebla como maestros, al contrario de los genoveses. Fue en la Angelópolis donde los primeros ascendieron a maestros con base en la práctica laboral y sus propios criterios técnicos. E incluso contrataron en su alfar a loceros que sí ostentaban el título de maestros. Además, la transmisión de conocimientos de maestro-oficial-aprendiz no fue lineal en lo que se refiere a la relación de padres e hijos, ya que en varias ocasiones un maestro locero puso a su hijo de aprendiz con otro maestro. En general los oficiales eran contratados por un tiempo determinado, por lo que no permanecían estáticos en un solo taller. Casi siempre los maestros eran españoles, genoveses o criollos; los oficiales mestizos y el trabajo más pesado recaía sobre indígenas y esclavos, ya fueran chinos o negros. Sin embargo, la jerarquía laboral no se mantuvo estática. Hubo esclavos con categoría de oficiales; e indígenas, mulatos y esclavos chinos responsables de la ornamentación, así como maestros criollos con aprendices españoles.

A partir de 1653 se establece que los maestros loceros solo pueden ser españoles, entendido como tales también a los loceros nacidos en Puebla de padres peninsulares, ya que los 60 maestros registrados, desde ese año hasta 1690, tienen esa ascendencia. Los oficiales, por su parte, fueron en su mayoría criollos y mestizos, en tanto que los aprendices, eran casi siempre muchachos huérfanos nacidos en la ciudad de Puebla.

Partiendo de la composición humana en los talleres, podemos afirmar que la manufactura de la loza estannífera poblana de mediados del siglo



© Yael Martínez. De la serie *Tierra mojada*, 2016.

XVI a finales del siglo XVII fue multiétnica y multicultural, no solo por la presencia de trabajadores indígenas, también por la contribución de los esclavos negros y chinos, que incluso llegaron a ser oficiales o dedicarse a la ornamentación. Por ello considero que la común reivindicación de la loza o “talavera” de Puebla como un elemento de identidad, que incluye la participación del indígena, debe considerar también la participación de los esclavos negros y chinos, fundamentales para la economía novohispana.

LA DIVISIÓN DEL TRABAJO

En lo que se refiere a la división del trabajo, a diferencia de lo estipulado para los alfares de Sevilla, Talavera de la Reina, Manises y Valencia, Puebla no tuvo, al parecer, a lo largo de los siglos XVI y XVII,

una rigurosa especialización de funciones laborales. Los contratos de aprendices previos a las ordenanzas y los posteriores especifican, por ejemplo, la dedicación a “loza blanca” o “amarilla”, “pintura” o “rueda”, pero también al conjunto de esas actividades. Cabe aclarar que desde la publicación de las ordenanzas de 1653 por Edwin Barber a la actualidad ha existido confusión o mala interpretación de los historiadores, incluyendo a Manuel Toussaint, en torno a una de sus cláusulas de dichas ordenanzas, la quinta,⁶ que a la letra dice:

5/a. –Ítem: Que hayan de tener separación los tres géneros de loza fina, común y amarilla, que se entiende ollas y cazuelas y otros vasos, jarrros, colorados, no puedan hacer loza fina, ni común, menos que habiéndose examinado para ello de forma que cada uno ha de labrar, sólo el género de que se examinare, y no otro ninguno, si no es que se comprende todo en su examen.⁷

Si se lee con cuidado la cláusula se observará que especifica que para el ejercicio del oficio y la presentación de los exámenes debían existir tres tipos de especialización en el trabajo de la loza: fina, común, y “amarilla”. Pero en ningún momento se estipula, como se ha llegado a interpretar, que dentro de un mismo alfar, no pudieran existir maestros con la especialidad en los distintos tipos de loza o que un solo maestro contara con la especialidad en cada cual “si es que se comprende todo en su examen.”

La confusión anterior llevó a los historiadores a considerar que en la etapa colonial los loceros peninsulares solo tenían autorizado producir loza estannífera y los indígenas y mestizos solo loza vidriada o “amarilla”. Los primeros dentro de la traza española, los segundos en los barrios indígenas del otro lado del río. Sin embargo, analizando las ordenanzas, revisando ciertos expedientes y partiendo de algunas evidencias arqueológicas, se puede afirmar que desde mediados del siglo XVI, e incluso después de las ordenanzas de 1653, los loceros produjeron tanto cañerías de barro y loza vidriada como loza estannífera. Lo cual no era contrario a las ordenanzas. Y probablemente, de mediados del siglo XVI a principios del XVII, los ingresos obtenidos por dicha producción fue, al menos en parte, lo que les permitió a los loceros acumular capital para invertir en los talleres de loza estannífera.

De igual manera, a juzgar por el hallazgo de algunos tiestos de loza estannífera sin vidriar o *jahuate* en el área correspondiente a los barrios indígenas, cercana a los hornos de San Francisco, es probable que en los talleres de indígenas y mestizos se hicieran también piezas de loza fina y se realizara la primera quema. En ese sentido, podemos sugerir una nueva hipótesis de investigación según la cual en los talleres del otro lado del río se realizaba ocasionalmente, para los loceros de loza fina, la parte más pesada del proceso laboral.

LA PRODUCCIÓN

Como ya señalé, el inicio de la producción de loza estannífera poblana ha sido una gran interrogante

para los historiadores y arqueólogos de la cerámica a lo largo del siglo XX (Barber, Goggin, Cervantes, Lister, etc), que solo ha empezado a despejarse recientemente gracias a los nuevos descubrimientos arqueológicos y a los estudios científicos de análisis de materiales encabezados entre otros por Patricia Fournier y José Luis Ruvalcaba, gracias a lo cual hoy se sabe cuáles de los tipos cerámicos de los siglos XVI y XVII, encontrados originalmente por los Lister en la ciudad de México y atribuidos a producción española, fueron en realidad manufacturados en Puebla y la ciudad de México. De igual modo, Fournier documenta cómo otros tiestos arqueológicos para el mismo periodo, atribuidos por Lister solo a la producción de la ciudad de México, son también de manufactura poblana.

En mi tesis doctoral, con base en los últimos rescates arqueológicos del INAH Puebla, básicamente en “contextos sellados” y a nuestro propio análisis de materiales con el método PIXE, coincido con el análisis de Fournier, al que puedo agregar las siguientes consideraciones y nuevas hipótesis.

EL BARRO

En rasgos generales, de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII se produjo en Puebla tanto loza común como fina. Para ambos tipos de loza se usó la mezcla de dos clases de barro, pero con mayor proporción de barro rojo, dada la presencia del hierro. Como punto de comparación en la muestra de tiestos se observó mayor cantidad de calcio, producto de una mezcla más homogénea de ambos barros. Así, al parecer hubo una paulatina adecuación en la mezcla de los barros para conseguir una mayor estabilidad de las formas cerámicas. Además, la loza común contó con barros menos depurados y granulados, al contrario de la loza fina en la que la pureza del barro es visible por la falta de arenillas. De ahí la insistencia, creo yo, de la primera ordenanza de 1653, que estipula para los dos géneros de loza que el

barro “haya de ser colado y bien apurado, para que salga con el cocimiento y perfección que requiere conforme al arte para su duración”.⁸

LAS FORMAS

Tanto en la producción de loza común como en la fina, las principales formas cerámicas fueron “escudillas” o tazones hondos y platos extendidos con ala y cierta profundidad, así como, en menor medida, jarras y especieros. Se trata de un sencillo servicio de mesa o vajilla al que ocasionalmente se agregó un platón o fuente. En general, se busca uniformar el tamaño de las “escudillas” y platos para una mayor facilidad de la producción y la estiba en el horno. De ahí que las medidas respectivas sean posteriormente estipuladas en las ordenanzas de 1653.

EL ESMALTE

En lo que al esmalte se refiere, entre 1550 y 1650 se consolidó el uso de la cubierta estannífera como lienzo, o sea el control de la base blanca. Hasta antes de 1650 la diferencia entre la loza común y la fina era poco o clara, porque no se había regulado la proporción del estaño para cada cual. Además, en algunos casos, piezas cuyas formas correspondían a la loza “amarilla” o vidriada se hacían pasar por estanníferas al aplicar una decoración propia de la loza, pero sin esmalte en el reverso. Según los análisis de PIXE hubo una gran variabilidad en la proporción plomo-estaño que tendió a uniformarse en ese periodo. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI ya existen en Puebla piezas con los estándares de calidad establecidos por las ordenanzas de 1653 respecto a la proporción de plomo y estaño: para la loza fina una arroba de plomo y seis libras de estaño, y para la loza común una arroba de plomo y dos libras de estaño. Así, desde mi punto de vista, es posible que la necesidad de diferenciar en las ordenanzas de 1653 la existencia de tres tipos loza,

según el tipo de esmalte, provenga entonces de una práctica laboral previa que requería de una regulación óptima.

LOS COLORES

De mediados del siglo XVI a las primeras décadas del XVII el primer color en ser aplicado sobre la base estannífera fue un azul tenue, acompañado ocasionalmente con naranja, amarillo y verde como colores apenas insinuados, que pueden corresponder a la etapa talaverana bicolor y tricolor. El azul referido, según el análisis de PIXE, tuvo desde un principio como base el óxido de cobalto, a diferencia del azul de la ciudad de México del mismo periodo, que se formó de óxido de cobre y zinc en sustitución del cobalto. El naranja, por su parte, pudo obtenerse de la “piedra de riñón” guanajuatense, con un alto contenido de hierro y rubidio. Ocasionalmente se usó también para algunos detalles el amarillo, formado con óxido de antimonio. En esta etapa hay pocos registros del uso del verde, a diferencia de en la ciudad de México donde se usó en la loza común por un largo periodo de tiempo.

La aplicación en la loza estannífera poblana de la decoración policroma de los que hoy se conocen como los colores tradicionales de dicha técnica, es decir, el azul, verde, amarillo, naranja, café y negro, en una variedad de diseños o del azul sobre blanco en relieve, fue un proceso paulatino que logró consolidarse, entre otros factores, gracias al adecuado control de la temperatura en el horno, ya que cada color funde a una temperatura diferente.

Es alrededor de la segunda mitad del siglo XVII cuando se expande la policromía poblana en una variedad de formas cerámicas y propuestas decorativas, en la que el dominio de los colores verde y amarillo en una diversidad de tonalidades toma particular importancia, quizás por la facilidad de su obtención local. Desde mi punto de vista, el uso del verde y el amarillo/naranja, para abarcar en su decoración la totalidad de la pieza, es una característica peculiar de la loza poblana, distinta



© Yael Martínez. De la serie *Tierra mojada*, 2016.

de la de Talavera, Sevilla y Génova, como puede observarse en los tipos cerámicos que arrancan a mediados del siglo XVII, denominados San Luis policromo, Aucilla, Santa María y Puebla policromo. Sin embargo, esa policromía puede tener como influencia original la escuela italiana incluso vía Sevilla y Talavera.

Por su parte, alrededor de 1620 empieza a usarse en la decoración el azul fuerte en relieve, que derivará a partir de 1650 en una de las principales características de la loza poblana, que se conoce como la loza de “influencia oriental”. El azul oscuro está formado, según el análisis de PIXE, por óxido de cobalto, al que se le agregó óxido de manganeso.

ORNAMENTACIÓN

De mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII hemos podido detectar en los tipos cerámicos sugeridos por los arqueólogos elementos reconocibles en su ornamentación de versiones novohispanas

de Talavera de la Reina, Italia y Sevilla, como es el caso de las series talaveranas de loza fina “tricolor” y “punteada” y el “Sevilla blanco”. Pero al mismo tiempo, esta ornamentación no siempre corresponde a las formas cerámicas de las ciudades respectivas o su tipo de estiba. Por ejemplo, hay en Puebla piezas de loza fina con ornamentación talaverana, que se quemaron con el método de estiba propio de Italia y Sevilla que era con “espigas” y fueron comunes también la producción de formas sevillanas, como el bernegal e italianas, como los albarelos, que fueron decoradas a la manera de talaverana.

Por ello, a reserva de continuar con esta propuesta de investigación, creo que entre estos siglos hubo en Puebla un periodo de encuentros entre las técnicas cerámicas de Talavera, Sevilla y Génova, en el que se pasó de “la colaboración y la competencia”, indicado por Alfonso Pleguezuelo para el caso de España, al trabajo en común,



© Yael Martínez. De la serie *Tierra mojada*, 2016.

lo cual se puede detectar no solo por la composición humana de los talleres y su forma de trabajo, también en las piezas mismas.

Esta fusión de técnicas requirió de años de experiencia e intencionalidad y derivó en una loza estannífera diferente, no solo por sus formas cerámicas, preparación del esmalte y de los colores, así como de la estiba y el control del horno; también por una diversa aplicación de los motivos ornamentales y de la paleta policroma. Este conjunto de saberes artesanales logró concretarse, al menos en parte, a lo largo de dicho siglo, por la transmisión de conocimientos técnicos de manera oral y visual, y también al ser estipulado por escrito en rasgos generales en las ordenanzas de 1653. Ese salto cualitativo permitirá consolidar el desarrollo posterior de la técnica de la loza estannífera hasta el presente, ya que

independientemente del grado en que las ordenanzas se cumplieron o no por el conjunto de los alfareros, estas se volvieron un punto de referencia imprescindible.

Por ello considero que la historia de la loza estannífera poblana en el periodo referido puede interpretarse como el siglo de los encuentros y de la adaptación tecnológica. El siglo de la búsqueda del control de la técnica y de la estabilidad de las formas, que hará posible posteriormente el dominio de la paleta policroma para satisfacer al cada vez más exigente gusto novohispano.

EL MÉTODO PIXE

El método PIXE, *Particle Induced X-ray Emission* (Partículas Inducidas por Emisión de Rayos X), es una técnica basada en aceleradores de partículas para el análisis de materiales con rayos X. No afecta al objeto de estudio y por lo tanto es particularmente

útil para analizar obras de arte. Según el físico Javier Miranda: “En ella se hace chocar un rayo o haz de partículas producido por un acelerador (protones o núcleos de helio, por ejemplo), sobre la muestra que se desea estudiar. Como producto de esos choques, los átomos de la muestra emiten radiación en forma de rayos X. La energía de estos es característica de cada elemento químico, es decir, como su huella digital. El número de rayos X indica además qué cantidad de dichos elementos hay en la muestra”.⁹

El PIXE, a su vez, otorga información sobre muchos elementos químicos al mismo tiempo y no es invasivo de la muestra estudiada, de ahí que resulte de suma utilidad para el estudio de los materiales que conforman las piezas de arte y, en particular, en lo que se refiere a la mayólica para el análisis de pastas, esmalte y colores.

México cuenta con tres aparatos o aceleradores de partículas, dos de ellos en el Instituto Nacional de Investigación Nuclear y uno en el Instituto de Física de la UNAM denominado *Tanden Pelletron*, con un grado de confiabilidad en su información de 90 %, mismo que se utilizó para la tesis doctoral, bajo la asesoría y colaboración del doctor José Luis Ruvalcaba, especialista en la materia.¹⁰

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General Municipal de Puebla (AGMP).

Archivo General de Indias, Sevilla (AGI).

Archivo General de la Nación, México (AGN).

Archivo General de la Notarías del estado de Puebla (AGNP).

Archivo Histórico Judicial del INAH, Puebla (AHJP).

Archivo Histórico Municipal de Puebla (ARHIMP).

Archivo del Registro Público de la Propiedad y del comercio del estado de Puebla (ARPP Y CP).

Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (ASMP).

Centro de Estudios de Historia de México, grupo Carso (CEHM-CARSO).

Portal de Archivos Españoles (PARES).

¹ Edwin Atlee, Barber, *The Maiolica of Mexico*, Filadelfia, Pensilvania Museum, 1908. El estadounidense Edwin A. Barber (1851-1916) es a principios del siglo XX un experto en cerámica primitiva y director del *Pennsylvania Museum and school of industrial art*. Continuando con el tema de la mayólica Barber publica en 1911 el *Catalogue of Mexican Maiolica Belonging to Mrs Robert W De Forest: Exhibite by The Hispanic Society of Americ*, The Hispanic Society of America, 1911. Y en 1915: *Mexican Maiolica in the Collection of the Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America. Entre otras de sus publicaciones sobre ceramica destacan: *Marks of American Potrees*, Patterson and White Company, 1904; *Salt Glazed Stoneware Germany Fladers England and the United State*, Doubleday, Page and Company, 1907; *Tin enamelled Pottery: Maiolica, Delft, and Other Stammers Faience*, Doubleday, Page and Company, 1907; *Lead Glazed Pottery*, Doubleday, Page and Company, 1907.

² Edwin A. Barber, *op. cit.*, p. 50. Traducción de Sergio Mastretta.

³ Carlos Hoffman, *op. cit.*, p. 622. Carlos C. Hoffman (1876-1942) fue un naturalista alemán que se dedicó en México fundamentalmente al estudio de los artrópodos. Fue catedrático de la UNAM e investigador del Instituto de Biología de la misma universidad. Su interés en la “talavera poblana” fue el de documentar la falta de “rigor científico” en el análisis de Edwin A. Barber.

⁴ Carlos Hoffmann, *op. cit.*, pp. 627 y 628.

⁵ *Loza poblana: the emergence of a mexican ceramic tradition*, by Margaret E. Connors McQuade. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, 2005., p. 56.

⁶ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, *op. cit.*, pp. 280-81.

⁷ Enrique A. Cervantes, *op. cit.*, tomo I, p. 23.

⁸ Enrique A. Cervantes, *op. cit.*, tomo I, p. 22.

⁹ En www.fisica.unam.mx, acelerador de partículas, junio 2012.

¹⁰ Sobre la utilidad del método PIXE para el estudio de piezas arqueológicas y de arte, véanse los artículos de José Luis Ruvalcaba, “Los aceleradores de partículas y sus aplicaciones en arqueología e historia” en *La experiencia mexicana en aceleradores de partículas, investigación y beneficios en la sociedad mexicana*, Ma. De la Paz Ramos Lara (coord.), UNAM / Siglo XXI, México, 2004. “PIXE. Analysis of pre-Hispanic Items from ancient America en X-rays” en *Archaeology*, G. Demortier, I. Nakai (coord), Springer, 2005, Dordrecht. pp. 123-44. “Las técnicas de origen nuclear: PIXE y RBS” en *La ciencia y el arte*, M. A. Egido y T. Calderón (coord.), Instituto del Patrimonio Histórico Español, IPTE-CSIC, Madrid, 2008, pp., 151-172.

Emma Yanes Rizo
Dirección de Estudios Históricos
Instituto Nacional de Antropología e Historia
emmarizo@hotmail.com