

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

**TESIS DONADA POR
-D.G.B. - UNAM**



El Nith, Ixmiquilpan, estado de Hidalgo:
Historia de una Artesanía.

INVESTIGACIONES
ANTROPOLOGICAS

CANCELADO

Enriqueta Manzo Olguín

Tesis para optar por el
grado de
Maestra en Historia de
México.

México, 1993





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.

Deseo agradecer especialmente al dr. Gustavo Curiel Méndez, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el haber aceptado asesorar el presente trabajo.

También agradezco a los habitantes de las comunidades de El Nith, de la Colonia Felipe Angeles, de La Pechuga, del pueblo de Orizabita y de la ciudad de Ixmiquilpan, toda la información y buen trato con el que me distinguieron. De igual forma agradezco a las siguientes personas sus atenciones.

Sr. Alejandro	AGUILAR	
Srita. Juana	ALVAREZ	Mundo
Mtro. Victor M.	BALLESTEROS	García
Sr. Felipino	BERNAL	Pérez
Ing. Timoteo	CAMARGO	Cruz
C.P. Arturo	CHACON	Uribe
Dr. Gustavo	CURIEL	Méndez
Biblotecloga. Consuelo	GARCÍA	Martínez
Ing. Miguel	GARCÍA	Conde
Ing. Jorge	GIRONÉZ	Alvarez
Dr. Luis	GONZALEZ	Rodríguez
Etn. Raúl	GUERRERO	Guerrero
Etn. Alejandro	GUZMÁN	Contreras
Mtra. Yolanda	HERNANDEZ	
Biol. Yolanda	MARMOLEJO	Santillán
Biol. Aurora	MONTUFAR	López
Sr. Arnulfo	NIETO	Bracamontes
Mtra. Amalia	PEDRAZA	Secundino
Biol. Oscar	POLACO	Rámos
Mtro. Juan Mauricio	PUIG	
Lic. José Eugenio	RAMÍREZ	Sánchez
Ing. Jacinto	ROBLES	
Lic. Ma. Teresa	SAMPERIO	León
Ing. Mario	VELAZQUEZ	Jaen
Biol. Miguel Angel	VILLAVICENCIO	Nieto
Biol. Teresa	OLIVERA	Carrasco

TESIS DONADA POR D. G. B. - UNAM

Indice

I.	Introducción	1
II.	Historia de la Artesanía de Incrustación de Concha en el Valle del Mezquital	9
II.1.	El Nith, su Ubicación Geográfica y sus Artesanos ..	11
II.2.	Orizabita y los Origenes de la Artesanía de Incrustación	25
II.2.1.	Orizabita y el Sr. del Buen Viaje: pistas sobre el posible origen de la artesanía de incrustación	28
II.2.2.	Orizabita y la actividad minera del Valle del Mezquital	54
II.2.3.	La manufactura de artesanía incrustada con concha en Orizabita	62
II.2.4.	Inicio de la artesanía de incrustación de concha en El Nith	67
II.2.5.	Cronología de la artesanía de El Nith según su historia oral	69
II.2.6.	Luego de la de El Nith, otras versiones sobre el origen de la artesanía	73
II.2.7.	La fecha más temprana de la artesanía de concha encontrada en Orizabita. ¿Por qué guitarras?	77
II.3.	Lázaro Cárdenas: Contexto Vivo de la Artesanía de Incrustación, Testimonio Oral de Ixmiquilpan, Orizabita y El Nith	101
II.4.	Conclusiones sobre el Apartado de Historia	123
II.4.1.	Hipótesis sobre el origen de la Hyoka b'ida	128
III.	Materiales y Técnicas	130
III.1.	Concha.....	131

III.1.1.	El trabajo con la concha de abulón	137
III.1.1.1.	Inicio del procesamiento de concha de abulón: calidad del material y cortes básicos	140
III.1.1.2.	Manufactura de figuras de concha a partir de listas angostas	145
III.1.1.3.	Manufactura de figuras de concha a partir de listas anchas	149
III.1.1.4.	Manufactura de figuras en forma de paloma	151
III.2.	Hueso	154
III.2.1.	Hueso hervido	154
III.2.2.	Hueso quemado	156
III.2.2.1.	Fabricación del polvo de hueso quemado	158
III.3.	Madera	163
III.3.1.	Tallado de instrumentos musicales de cuerda en miniatura	167
III.4.	Sólo para Arqueólogos: Conclusiones sobre el Proceso de Manufactura de las Figuras de Concha	169
III.4.1.	Almacenaje	176
III.4.2.	Zonas de actividad	177
III.5.	Comentarios a Propósito de la Categoría Arqueológica de 'Incrustación de Concha' a Partir de las Observaciones Realizadas en El Nith	186
III.5.1.	Definición de la técnica actualmente utilizada en El Nith para conjuntar concha, hueso y madera	194
III.6.	Historia de los Materiales Empleados en la Manufactura de la Artesanía de Incrustación de Concha	205
III.6.1.	Concha	205

III.6.2.	Hueso	218
III.6.2.1.	Hueso hervido o crudo	218
III.6.2.2.	Hueso quemado	218
III.6.3.	Las cuerdas	221
III.6.4.	Madera	223
III.7	Conclusiones Particulares sobre el Apartado de de Materiales y Técnicas	225
IV.	Herramientas	229
IV.1.	Herramientas para Trabajar la Concha	232
IV.2.	Herramientas para Trabajar el Hueso	243
IV.2.1.	Herramientas para trabajar el hueso crudo o hervido	243
IV.2.2.	Herramientas para trabajar el hueso quemado	248
IV.3	Herramientas para Trabajar la Madera	250
IV.3.1.	Herramientas de uso general para trabajar madera	251
IV.3.2.	Herramientas de uso particular para trabajar madera	257
IV.4.	Conclusiones Particulares sobre el Apartado de Herramientas	263
V.	Patrones Artísticos Formales de la Artesanía de Incrustación de Concha a través de Tiempo y Espacio.....	265

V.1	El Objeto más Antiguo: una Caja para Guardar un Cáliz	270
V.2	Otro Trabajo en Concha: un Pavorreal	285
V.3	Conclusiones sobre el Material Orizabiteño Descrito	288
V.4	Miniaturas de Cordófonos de Procedencia Espacial y Temporal Incierta	290
V.4.1.	Tres miniaturas fotografiadas	290
V.4.2.	Miniaturas conseguidas en una tienda de antigüedades en la Ciudad de México	298
V.4.3.	Comparaciones entre el material anteriormente descrito y el material antiguo en Orizabita y el moderno manufacturado en El Nith	323
V.5.	De las Composiciones de la Artesanía Actual de Incrustación de Concha: "La Pegada de la Figura"	336
V.5.1.	Uso de las formas geométricas	343
V.5.2.	Uso de bioformas en las composiciones	346
V.6.	Sobre las Posibles Influencias Orientales de la Artesanía de Incrustación	350
V.7.	Sobre las Posibles Influencias Hispánicas de la Artesanía de Incrustación	358
V.8.	Sobre las Efectivas Influencias Hispánicas	361
V.8.1.	La guitarra y las "jaranitas"	362
V.8.2.	La cítola	367
V.8.3.	El violín	368
V.8.4.	La mandolina	370

V.9 Conclusiones Particulares sobre el Apartado de Patrones Artísticos Formales 371

VI. Conclusiones 372

VII. Anexo Documental 376

VIII. Lista de Informantes 378

IX. Bibliografía 381

X. Cartografía 401

XI. Figuras 402

I. Introducción

I. Introducción

El presente trabajo es el resultado de una investigación iniciada en marzo de 1987, suspendida entre 1988 y 1989, y reiniciada en 1990. El objetivo principal era cuestionar la manera como hasta ahora se han estudiado algunos ornamentos arqueológicos de concha, - específicamente aquellos clasificados en la Categoría de Incrustaciones, (Suárez, 1977:56; Olguín, 1983:153)-, a partir del proceso de manufactura actual de items similares. Otro objetivo era el de establecer problemas y soluciones en torno a los elementos que podrían funcionar como posibles indicadores arqueológicos de talleres de producción de ornamentos de concha, cuestión ya abordada por Suárez, (1985:121).

En mi opinión, una manera de cubrir los objetivos señalados, es precisamente observar cómo se trabaja actualmente el material de concha, y más específicamente, cómo se manufacturan los objetos incrustados con él. De este modo, decidí iniciar el estudio de la artesanía que en nuestros días se produce en la comunidad hñähñu u otomí de El Nith, Ixmiquilpan, Hidalgo.

Independientemente de los inconvenientes que cualquier analogía etnográfica y anacrónica suele implicar, los procesamientos de materiales iguales en distintas épocas históricas, tienen algunas similitudes, cuya identificación

precisa, desde luego no está al margen de las diferencias existentes entre las herramientas, concepciones e interrelaciones humanas que se dan particularmente en cada época histórica comparada. Tomando en consideración esto último, los objetivos mencionados condujeron a otro: a averiguar cuál ha sido la historia de la producción de la artesanía de incrustación de concha manufacturada en El Nith. Para ello, las únicas fuentes históricas con las que se podía contar eran de carácter oral-tradicional. A la postre, el nuevo objetivo y las fuentes citadas, pasaron a ocupar un importante lugar en el estudio, a poco de haberse puesto en marcha el proyecto, sin por ello afectar la idea inicial. Por el contrario, el nuevo objetivo complementó al primero de tal suerte que mediante el presente, se pretende sentar precedentes sobre la historia de la artesanía mencionada además de opinar críticamente sobre la categoría clasificatoria de incrustaciones, y sobre varios criterios que los arqueólogos han considerado para identificar algunos indicadores, a partir de los cuales, posteriormente, realizan interpretaciones concernientes a la producción de ítems arqueológicos de concha.

Los dos objetivos apuntados implicaron el abordaje de varios aspectos específicos de la manufactura de los ítems producidos ahí, tales como: el origen de esa manufactura según la tradición oral; la historia de los asentamientos donde se inició y continuó la artesanía en cuestión, contextualizando su desarrollo; la descripción de las materias primas utilizadas por los artesanos en la

actualidad y en diversas épocas; la descripción de las herramientas empleadas hoy y antaño, ya sean adquiridas comercialmente, o inventadas por los artesanos a través del tiempo; la organización del trabajo en los talleres domésticos; la iconografía plasmada en los productos terminados y desde luego, los modelos artísticos formales, manejados en la artesanía a través de las distintas épocas.

De esta forma, el objeto de estudio de la investigación realizada, es la artesanía de El Nith, comprendida como la conjunción de materias primas, técnicas y modelos artísticos formales, que han cambiado temporalmente, y que se ha decidido estudiar desde la "actualidad" hasta su origen, a través, principalmente, de la tradición oral de las comunidades productoras, recurriendo, cuando es posible, a las fuentes escritas disponibles, contrastando ambos tipos de información cada vez que fue posible.

Es pertinente realizar aquí una consideración de orden teórico. En el presente se han dejado de considerar las diferencias existentes entre los conceptos de "tradición oral" e "historia oral", manejadas por autores como Olivera, (1988:157-158), para quien la tradición oral consiste en los relatos sobre acontecimientos que se transmiten de generación en generación, y que no fueron vividos ni presenciados por los informantes. Por el contrario, la historia oral se refiere a los recuerdos de personas que vivieron determinados hechos y que generalmente quedan enmarcados en la historia contemporánea del lugar donde

viven. La citada autora afirma que la historia oral puede contener algunas tradiciones, y ella misma, con el paso del tiempo, convertirse en tradición.

Desde mi punto de vista, las diferencias existentes entre tradición oral e historia oral son muy relativas. Su diferencia fundamental es de carácter temporal, sin embargo, el elemento temporal se ve alterado por otro tipo de factores, tales como el parentesco cercano del informante con algún actor del pasado, a quien puede no conocerle de nombre, pero de quien está seguro qué lugar ocupaba en su árbol genealógico, o bien cuales otros nexos en comparten, además o independientemente del parentesco.

Por otra parte la autora, caracteriza a la historia oral por poseer un enfoque particular y único, pues cada persona, agrega, posee una manera particular y única de apreciar su propio pasado y su propia identidad. En esto último estoy de acuerdo, porque entre otras cosas, a la larga, esto ocurre también en la historia escrita, y es materia de la historiografía, sin embargo, pienso que hay un elemento implícito en la afirmación de Olivera, que no es suficientemente evidenciado: la interpretación de los hechos pasados vividos por la persona, y consecuentemente su enlace con los hechos anteriores, no vividos por ese individuo, y con aquellos acontecimientos "actuales" en los que vive.

Pienso que es un grave error suponer que los sujetos no pueden realizar esos enlaces entre su propio y personal pasado, presente e incluso futuro, en tanto carecen de un "método", (op.cit. 160) y que la generación de esos enlaces

son los que precisamente deben ser abordados por los estudiosos de la historia oral.

Es pertinente señalar que al verme en la necesidad de incursionar en la historia de la artesanía de incrustación y por tanto de las comunidades que la manufacturaron y que a la fecha la manufacturan, esperaba encontrar información documental, pero a la postre observé que ni la historia documental, ni la Etnografía, ni la Antropología Social daban cuenta ni de la artesanía ni de las comunidades en cuestión. Es decir, los objetos a historiar no habían sido considerados por ninguna de las especialidades mencionadas. Así, gran parte de la información requerida para abordar los aspectos señalados, fue nulamente encontrada en fuentes escritas, por lo que la historia oral de la comunidad de El Nith y de otras ubicadas en el Valle del Mezquital, hubo de ser la fuente primaria de esta investigación, fuente tan válida como cualquier fuente escrita, (op.cit. 158).

Es oportuno aclarar que los testimonios recopilados, fueron escritos en el momento de ser relatados. Nunca utilicé cintas magnetofónicas debido a varias razones. Las dos más poderosas son: una de carácter presupuestal e institucional, pues el gasto en cintas es elevado y además, no se cuenta, cuando menos en la Universidad Autónoma de Hidalgo, con instalaciones adecuadas para integrar un archivo de la palabra. Desde esta perspectiva, el futuro del material magnetofónico se ve muy poco alentador. La segunda razón de peso, es la más importante, y es la actitud de los informantes frente a la grabadora. Hubiera sido necesario

efectuar varias sesiones con un mismo informante para conseguir una actitud relajada y normal frente al aparato, en algunos casos ésto hubiese sido posible, pero no en otros, pues hubo ocasiones en las que sólo se aplicó una entrevista. Una deficiencia importante sobre el método de recolección de información oral utilizado es indudablemente la imposibilidad de escribir fonéticamente palabras otomíes, a efecto de suavizar esa deficiencia, recurrí a personas que se han dado a la tarea de unificar la escritura de los fonemas otomíes o hñähñu*. Muy amablemente el Sr. Felipino Bernal Pérez, Coordinador Técnico del Programa de Alfabetización a Población Indígena Hñähñu, del Instituto para la Educación de los Adultos, me indicó cómo escribir algunos términos en esa lengua, (1). Todos estos términos, figuran en el texto marcados en negritas y acompañados de un asterisco. Las palabras en hñähñu*, carentes de asterisco,

(1) El Señor Bernal ha editado dos obras:

- Recopilación de 505 Verbos Conjugados Hñähñu*. Edición Privada. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca Pública del Valle del Mezquital en Ixmiquilpan y otro ejemplar se encuentra en la Academia de la Cultura Hñähñu con sede en el Internado de Remedios, Ixmiquilpan, Hgo.
- Ejercicios de Verbos Hñähñu*. Edición Privada. Un ejemplar se conserva en cada uno de los lugares citados arriba.

Ninguno de los dos trabajos citados ha sido considerado por la Secretaría de Educación Pública para ser aplicados en la impartición de enseñanza primaria entre los otomíes del país, (Bernal, comunicación personal, 1993-II-11).

Actualmente (1993) el Sr. Felipino Bernal, se encuentra elaborando un diccionario de lengua Hñähñu* conjuntamente con la lingüista Verónica Kugel, del Archivo Histórico de la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

fueron tomadas de mapas, o proporcionadas por personas que no manejan el alfabeto fonético elaborado por Bernal.

Algunos de los resultados que aquí se presentan son similares a los de una investigación arqueológica, por ejemplo, se detalla el manejo de las materias primas, las herramientas, las técnicas empleadas, la distribución del espacio de trabajo y del espacio doméstico; la distribución de los desechos producidos en el taller, etc.

Al lado de esos resultados, otros presentan una diferencia substancial respecto a los anteriores, se trata de la historia oral de las localidades que necesariamente hubieron de ser visitadas y observadas desde la perspectiva histórica actual. Es decir, parte de los resultados obtenidos, consiste en el registro de la palabra de los ejecutantes de desechos, y objetos terminados susceptibles de ser interpretados arqueológicamente, y de los recuerdos de muchas personas originarias o vecinas de las comunidades y aún de la región del Valle del Mezquital, que de una u otra forma permitieron contextualizar la historia de la artesanía. Otros resultados, derivaron del contraste existente entre el testimonio oral y el testimonio escrito. Precisamente este tipo de resultados, es el más difícil de sintetizar en lenguaje académico, además de que distraen la atención del lector, pues en muchas ocasiones son digresiones que lo desvían del meollo del asunto; es por ello, que frecuentemente ambas clases de evidencias: orales y escritas, sólo se citan, y en pocas oportunidades se comentan.

II. Historia de la Artesanía de Incrustación de Concha en
el Valle del Mezquital

II. Historia de la Artesanía de Incrustación de Concha en el Valle del Mezquital.

"Ixmiquilpan no tiene hechos históricos importantes... sólo hay uno: cuando Carranza vino a caballo, cuando iba al Norte... tuvo una reunión con los generales aquí [en Ixmiquilpan]... en esa reunión estuvo el general Pablo González..."

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

Fue Jesús Carranza y su inseparable amigo, Pablo González, quienes avanzaban de Norte a Sur, contrariamente a lo que indica el informante, junto con Villa y Obregón, hacia la Ciudad de México. Este último, esperó a Carranza en la Estación el Salto, Hidalgo, en agosto 8 de 1914, (Barragán, 1946:92-96, 114, 190-193, 247-262, 289, 496, 575, 590, T.II).

Para algunas personas nativas de Ixmiquilpan, el Valle del Mezquital, carece de una historia propia, suya. Aunque no ignoran los antecedentes prehispánicos, coloniales y aún contemporáneos de la región, apenas conocidos, por cierto, los minimizan y hasta cierto punto los desprecian mientras en esos hechos no figuren nombres de héroes reconocidos a nivel nacional. A veces se cae en el absurdo de admirar a personalidades como Cárdenas, y de olvidar su presencia, en el Valle, escasamente registrada en los textos históricos.

¿Qué opinión se puede esperar por parte de los ixmiquilpenses y en general de los oriundos del Valle del Mezquital sobre el desarrollo de trabajos como el presente? Sólo el tiempo lo dirá.

II.1 El Nith su Ubicación Geográfica y sus Artesanos

La búsqueda de los orígenes de la artesanía de El Nith, está ligada a la historia de las comunidades en las que se produce actualmente, y a la historia de otras comunidades que de una u otra forma participaron en su surgimiento y desarrollo.

En El Nith, la historia y el devenir de la artesanía ocupa un lugar importante en la escala espacial y temporal de la comunidad. La artesanía de "hacer guitarritas", está estrechamente relacionada con la historia de los otomíes (hñähñu*) de ese poblado, al punto de que se trata de una actividad que identifica precisamente a esa comunidad en el Estado de Hidalgo.

Tal identificación, no es conocida popularmente en el país. Cuando se alude a la artesanía en cuestión, se habla de Ixmiquilpan (Scheffler, 1982:34), o del Valle del Mezquital (Artes de México, 1979:84-85), como la localidad de su producción, rara vez se menciona a la comunidad de El Nith (Reuter, 1982:58). De hecho, la artesanía es poco conocida en México, el Gobierno del Estado de Hidalgo ha reconocido esto de manera implícita, y en una guía turística elaborada en 1987, aparece una foto de esta artesanía en su portada, mientras que en su texto, hay espacio para la misma fotografía y para el siguiente párrafo:

"...en los alrededores ...[de Ixmiquilpan] se encuentran diversos barrios artesanales... El Nith a 3 km. al NE. donde se elaboran miniaturas de madera -instrumentos musicales

como arpas, guitarras, mandolinas, etc.— con incrustaciones de concha, las que son en realidad una exquisita belleza, por lo que son muy solicitadas en el extranjero..."

(G.E.H. 1987:94) (subrayado mio)

La mención sobre la existencia de la artesanía hidalguense incrustada con concha, resulta ser escasa o nula, aún en revistas de difusión cultural o especializadas en Arte, Artesanía o Antropología, inclusive en aquellas dedicadas al Valle del Mezquital, (ver v.g. Amerlick, 1970:17; Medina y Quezada, 1975; Guerrero y Maawad, 1985:72-73). La situación es peor en los libros que hablan en general sobre las artesanías del país, (v.g. Espejel, 1977:184-185; Fernández Ledesma, 1930; Martínez Peñaloza, 1978). En las escasas y escuetas menciones encontradas en algunos textos, ni siquiera hay un acuerdo de términos para referirse al tipo de artesanía de que se trata.

En el "Censo de Población Artesana", levantado en octubre de 1987 por la Subsecretaría de Cultura de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, la artesanía en cuestión es clasificada bajo las siguientes categorías: productos marinos; joyería; lapidaria; lacas e instrumentos musicales (2). Guerrero y Maawad (*ibidem*),

(2) El censo mencionado no ha sido publicado, por lo que se desconocen los criterios que definen las categorías de clasificación mencionadas. Por otra parte, en el listado de artesanos, he podido reconocer a varios de quienes trabajan en El Nith, debido a que conozco sus nombres. Por ello, también he podido constatar que los domicilios registrados y a veces el nombre de la comunidad en la que viven, es incorrecto. La información se encuentra concentrada en hojas de computadora fechadas en octubre 20 de 1987, y numeradas 354, 355, 357-361, 378-379, 387, 400. Los datos pudieron ser

la incluyen en su descripción de objetos artesanales hidalgüenses manufacturados en madera.

Una excepción en la situación arriba descrita es la del texto de Marzal, (1968), según el cual:

" [La artesanía de] Incrustación de conchas: es como casi todas las demás una industria familiar, donde la mayor parte del trabajo se hace a mano, aunque es susceptible de cierta mecanización (torno o sierra eléctrica)... La materia prima es la concha de abulón, y los objetos fabricados son guitarritas, medallones, cajas artísticas, etc. Actualmente [1968] se hacen estas incrustaciones en El Nith."

(Marzal, 1968:57)

Los objetos tradicionalmente producidos en El Nith, las miniaturas de instrumentos musicales de cuerda incrustadas con concha de abulón, han sido clasificados por quienes se dedican al estudio de las artesanías, dentro de una categoría que oscila entre objeto y jugueta, pasando por la genérica denominación de "miniatura". A menudo, los textos descuidan hacer precisiones sobre los materiales que las componen y sobre el proceso de su manufactura -salvo en el trabajo de Guerrero y Kawad (ibidem)-. Si acaso, las breves menciones se ven acompañadas de alguna fotografía en la que se presentan ejemplares aislados o en grupos, llamados por los artesanos "colecciones", (Scheffler, op.cit. 11, 21, 33; Antes México, 1969:59 ; 1979:85; Reuter, op. cit. 58; Martín Peñaloza 1982b: 49).

consultados gracias a la habilidad del Lic. Alejandro Guzmán Contreras de la Dirección General de Culturas Populares, en el año 1971.

Ciertamente, es difícil clasificar la función utilitaria de las miniaturas en cuestión (Scheffler, ibidem), pero independientemente de ella, resulta muy extraño el que los productos de esta artesanía sean prácticamente desconocidos en México.

Las piezas artesanales producidas son, en su mayor parte, exportadas al extranjero, aunque en menudas cantidades, y vendidas a tiendas muy exclusivas ubicadas en colonias de alto nivel económico de la Ciudad de México.

En ocasiones, esa misma artesanía se llega a vender en lugares turísticos mexicanos a altos precios, pues se hace pasar como producto chino o japonés.

Por otra parte, los artesanos atienden pedidos especiales al menudeo, hechos por particulares, quienes solicitan a los artesanos la fabricación de tal o cual artículo, diseñado por los propios compradores. Entre los objetos solicitados figuran: pendientes de los actualmente conocidos como arracadas, aretes hechos a partir de porciones de madera de forma cuadrada, redonda u ovalada; pendientes ovalados que funcionan como medallones; crucifijos en formas que van de las más simples a las más elaboradas, ya sea que se empleen como pendientes al cuello, o como objetos que pueden colocarse sobre algún mueble.

Los objetos solicitados tienen funciones ornamentales y/o utilitarias, mientras que aquellos producidos por los artesanos a instancias de ellos mismos, son meramente decorativos y consisten básicamente en las miniaturas de los cordófonos mencionados líneas arriba, resguardados en sus

estuches individuales o colectivos.

"... esto no es para comer... pero los compran, los compran las las gentes decentes para regalar a alguien que quieren: compadres, amigos, quien sabe qué... Nosotros somos indios, ¿para qué queremos esto?... esto no es para nosotros, no importa, no es para comer, pero se vende y nosotros así podemos comer..."

(Pedraza, Tepetate Catarino, 1990-VIII-26)

En la actualidad (1993), los únicos asentamientos que producen objetos de madera incrustados con concha, se ubican en el municipio de Ixmiquilpan, Hidalgo y son dos:

- la colonia "Felipe Angeles", cuyo nombre en hñähñu* es Tixb'ada*, separada del centro de Ixmiquilpan por tres kilómetros;

- y el barrio de El Nith, con una población de entre los 250 y los 500 habitantes, distando escasos dos kilómetros del centro referido (INEGI, 1982, Ixmiquilpan, F 14 C 79).

Ambos asentamientos están hacia el noreste de Ixmiquilpan y la distancia que media entre ellos es de un kilómetro (ibidem), (3).

Existen variadas opiniones sobre el significado del topónimo "Nith". Para Escandón (1891:12), "Nit", significa "Donde se baña", y el nombre del asentamiento que reporta como barrio de Ixmiquilpan, lo escribe "Niht", (op.cit. 64-65). El Sr. Gumecindo Ortiz Pérez, (1993-III-1) vecino de

(3) Las categorías de los asentamientos en el Valle del Mezquital han sido tratadas por Amerlick, (1970:29, ss.), quien apunta que las correspondientes a "centro", "barrio", "manzana" y "colonia", son si bien no arbitrarias, si históricas y relativas entre si.

El Nith, afirma haber consultado papeles privados que datan del siglo XIX, y que están relacionados con la tenencia de la tierra en esa comunidad. Afirma que en esos documentos, el nombre del barrio está escrito: "Ninthe", topónimo que significa "lugar por donde escurre o corre el agua". La tradición oral actual brinda otras alternativas para explicar el topónimo en cuestión:

"El nombre de Ni*, tal vez viene del nombre de la planta Nidí, que se usa para limpiar las tunas. Antes había mucho en El Nith, eso porque los borregos no se la comen".

(Pedraza, Sánchez Juan, 1990-VIII-17)

La alternativa anterior también fue referida por Gumecindo Ortiz Pérez, (1993-III-1), pero existen otras versiones:

"El Ni*, está en Ra B'atha ra B'ot'ähi* [el Valle del Mezquital]. Ni* ha de venir de nāni* que quiere decir cal. Antes por aquí pasaba el camino de los caleros, Ru nāni* donde vendían la cal que traían de San Antonio Sabanillas... de todos modos El Ni* está en Ra B'atha ra B'ot'ähi*,... quien sabe por qué le ponen lo de "El", a lo mejor así se dice en español Ni* ...quien sabe..."

(Pedraza, Corona Nicolás, 1990-VIII-15)

Actualmente (1992) se sigue produciendo cal en San Antonio Sabanillas. Es pertinente hacer notar que estudios geológicos detallados realizados en el Valle del Mezquital, hace ya buen tiempo, (1938), han pasado por alto la manufactura de cal en San Antonio, pese a que las informaciones orales refieren tal actividad en esa localidad, cuando menos desde la década de los años veintes.

Esa situación se debe tal vez a que la calidad y la cantidad de los yacimientos de materia prima para la manufactura industrial de cal, fueron los factores más importante a considerar en aquellos estudios (Blásquez, 1938; Lozano, 1938), cuyo fin era detectar yacimientos minerales susceptibles de explotarse industrialmente, pues en uno de ellos se dice:

"En diversos puntos de la sierra de San Miguel de la Cal, así como en los cerros de Yendó, Dos Cerritos, Bangandó y Ocotzá, se ha iniciado la explotación de las calizas fabricando cal en pequeños hornos de construcción muy primitiva, los que son atendidos por los indios que habitan esos lugares, quienes emplean como combustible las ramas de un arbusto resinoso muy abundante en la localidad, conocido con el nombre de "zapató". Como es de suponerse el óxido de calcio obtenido en esos hornos resulta de mala calidad y presenta características muy variables, pues con esos sistemas de calcinación, no es posible mantener ningún control respecto al tiempo y la temperatura necesaria para la conveniente disolución del carbonato de calcio que constituyen las calizas."

(Lozano, 1938:138-139)

San Antonio Sabanillas, se encuentra a unos quince kilómetros al Noreste de Ixmiquilpan, sobre la carretera que une a este último asentamiento con Cardonal. La geología de San Antonio, corresponde a aluviones, vecinos de areniscas y conglomerados, adyacentes a zonas de calizas, ubicadas a tres o cuatro kilómetros del poblado, (SPP, 1983, Pachuca, F 14-11). Una monografía sobre este asentamiento es la de Marzál, (1968:115-205). Otro trabajo detallado sobre la explotación de la cal en San Antonio Sabanillas y sobre su

evolución cultural, es el elaborado por Millsap (1976).

Catastralmente, en nuestros días El Nith está considerado como pueblo, según informes verbales de la Presidencia Municipal de Ixmiquilpan, jurisdicción a la que pertenece ese asentamiento. La información del Censo de 1980 (INEGI, 1980:50), cataloga a El Nith, como pueblo. Para sus habitantes, El Nith en la actualidad, -como en 1891 (Escandón, ibidem), y como en 1936 (Mendoza, 1963:143 ss.)- es un barrio, al igual que Botengued'h'o*, la Estación, Loma de la Cruz y San Miguel. Antes, los cuatro últimos barrios mencionados, eran manzanas de El Nith, el mismo centro de éste era una de sus propias manzanas, (4). Había una quinta manzana, la Joya, y una sexta, Tixb'ada* a la que le han cambiado de nombre. Actualmente, la Joya está integrada al barrio de la Loma de la Cruz, y Tixb'ada*, se conoce ahora con el nombre de "Colonia Felipe Angeles".

"...Tixb'ada* significa lugar plano y alto.."

(Pedraza, Corona Nicolás, ibidem).

Aparentemente, la Presidencia Municipal, ignora cuándo y por qué cambió la denominación del asentamiento mencionado.

La tradición oral de El Nith, y de la propia Tixb'ada*,

(4) Tranfo (1974:76), supone que las categorías de barrio, manzana y colonia, son sinónimos. Hasta ahora, la información disponible indica que las definiciones de cada una de ellas, es relativa a las demás, como ha apuntado Amerlick (1970:29-30), y su cambio nominal en la actualidad, obedece a las disputas y obtención de servicios públicos, (López Aguilar, 1991:50, 51, 53, 54).

señala que el cambio se operó en 1968 o 1969, año en que se comenzaron a trazar las calles del terreno, a fin de dividirlo en lotes en 1970, (Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25).

Hasta el momento, no se han encontrado documentos oficiales referentes a la citada división, ni a la implantación de los servicios necesarios.

Hacia 1970, a fin de agilizar la dotación de servicios (agua, y energía eléctrica), dos artesanos (Nicolás Pedraza Corona y Santiago Pedraza Rosquero) y un "representante" de El Nith, (José Zamora), cambiaron el topónimo hñähku, por el nombre del presidente en turno: Gustavo Díaz Ordáz.

"...así se llamó unos meses hasta que pusieron la luz. Para ese entonces, el Diputado era Corona del Rosal."

- (Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25).

Con ese nombre dado a la colonia, hicieron la solicitud pertinente y en 1970, Tixt'ada*, contaba ya con energía eléctrica:

"...aunque fíjate que los de la compañía de luz le pusieron por nombre El Mirador, ese fue el que les gustó, yo creo..."

(Pedraza, Corona, Nicolás, 1992-IX-26)

Hasta ahora, (1993) vecinos del lugar me mostraron recibos de pago de energía eléctrica distribuidos en la colonia Felipe Angeles, pero rotulados a destinatarios que supuestamente viven en la colonia "El Mirador".

"Así pasa, mire por ejemplo, antes por allá había un rancho que se llama 'El Piojo', luego la hicieron colonia y le pusieron 'Zúñiga', que porque había ahí una familia así, pero en el radio seguían hablando de 'El Piojo', así para dar recados o dedicar canciones. Ahora ya no se llama colonia 'Zúñiga', le pusieron 'Benito Juárez', pero la gente le sigue diciendo 'El Piojo'..."

(Sánchez, Trinidad, Salvador, 1993-III-1)

En la colonia Felipe Angeles el agua potable se introdujo luego de 1968 o 1969, pero antes que la energía eléctrica:

"Yo me acuerdo bien porque estaba jovencillo y ya me invitaban a las faenas, y a mi me tocó hacer zanjas para los tubos."

(Sánchez, Trinidad, ibidem)

Una vez dotada de energía eléctrica y de agua, la colonia volvió a cambiar de nombre, esta vez por el de Felipe Angeles.

"Luego, en 1970, se hizo un convivio con los de gobierno en agosto o septiembre, no me acuerdo bien. Habían invitado a un "representante" del General Felipe Angeles [!], y entonces se propuso que la colonia se llamara así, de eso no hay ningún papel porque fue un acuerdo del convivio".

(Sánchez, Trinidad, ibidem) (subrayado mio)

"Del cambio de nombre no vas a encontrar papeles porque todo fue de palabra".

(Pedraza, Corona Nicolás, ibidem).

"Ese cambio de nombre ocurrió durante mi gobierno -entre 1967 y 1969-. Lo cambiaron por el de Felipe Angeles, porque así se le ocurrió a un señor, José Zamora que es de El Nith, y que entonces era "representante" "

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25,
Expresidente Municipal de Ixmiquilpan),
(subrayado mio)

Tal vez sólo el multicitado "representante", aludido en las informaciones orales supiera a quién representaba, tal vez sólo él conociera la figura histórica del general Constitucionalista hidalguense tan duramente tratado por la política Carranzista en 1919 (Cervantes, 1964:373), o bien, la de Felipe Angeles, padre, también destacado militar oriundo de este estado, (op.cit., 11-12).

"Cuando yo tenía cinco años [en 1970], aquí [en Tixb'ada] vivían nada más las familias de Catarino Pedraza, Victoriano Pedraza, nosotros [familia de Santos Mezquite], mi tío [familia de Vicente Mezquite], Emilio García y la familia de la mamá del señor Porfirio el del templo. Luego, como por 1975, la colonia creció mucho y ya llegó mucha gente de fuera".

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-15)

La particular historia de Tixb'ada* y de sus servicios, no impidió que hasta 1980, fuese considerada como rancho (INEGI, ibidem). La atención de la que fue objeto puede atribuirse en buena medida a la proximidad de Ixmiquilpan, la cabecera municipal, y a Alfonso Corona del Rosal:

"Del general [Alfonso] Corona del Rosal tengo muchos recuerdos. Me dió [durante 1967-1969] todas las facilidades y todo el apoyo junto con Germán. Todo lo nuevo en Ixmiquilpan se ha hecho por la protección que el pueblo consiguió con su influencia".

(Ramírez, Rubio Carlos, expresidente Municipal de Ixmiquilpan, 1992-IX-25)

Los nexos existentes entre El Nith y Tixb'ada*, son muy estrechos, pues comprenden: lazos de parentesco, lazos laborales y sobre todo buena parte del origen y desarrollo de la hyoka b'ida*, o sea, de la artesanía de hacer guitarritas, (5).

Las técnicas del oficio solamente se difundieron y se difunden en el ámbito familiar. Los talleres son en buena medida unidades familiares de producción en las que se incluye la familia nuclear y dos de los abuelos, sin embargo en los talleres también se emplea mano de obra ajena a los lazos de parentesco consanguíneo. Generalmente se trata de mozalbetes dispuestos a aprender y con miras a montar en dos o tres años su propio taller. Los matrimonios entre estos jóvenes y las hijas de los dueños de los talleres, son comunes, de tal suerte, que las nuevas parejas, de alguna u otra forma, se quedan a vivir en alguno de los dos lugares

(5) Hyoka b'ida*, literalmente significa, "hacer guitarras", (Pedraza, Corona Juana, 1987-III-28). En el Valle del Mezquital, la misma expresión significa literalmente, labrar o pelar guitarras. En ese caso, bida significa en general, instrumento musical, (Alvarez, Mundo Juana, comunicación personal, 1990-IV-20). Mendoza (1936:140), refiere que en lengua hñähñu*, hay dos vocablos que significan guitarra: bid'a, (b'ida), y binsáhi.

Otra expresión que usan los artesanos para denominar a la actividad que realizan es:

"Nuga di pefi ya b'ida di ut'i "concha"* "

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-X-15)

El significado de la expresión anterior es, según el mismo informante: "hacer instrumentos musicales incrustados con concha".

Pese a que la palabra tsimxi*, equivale en hñähñu* a "concha", el término nunca ha sido empleado por los artesanos de El Nith para referirse al material que trabajan.

mencionados, y a la larga resulta que :

"...todos terminan siendo parientes..."

(Corona, Corona Bonifacia, 1987-IX-9)

La dinámica del parentesco que se establece en los talleres, puede conducir a apreciaciones erróneas:

"La incrustación de concha de abulón en objetos de madera es una artesanía que antes estaba más extendida; en la actualidad [1970], es practicada sólo por dos hermanos."

(Amerlick, 1970:17)

Otra observación que puede discutirse es la afirmación de que la extinción de la artesanía de incrustación es causada porque la manufactura de la artesanía de incrustación se transmite de padres a hijos, (Marzal, 1968:50). Conjuntamente con lo anterior se sostiene que éso fue lo que sucedió en el poblado de Orizabita, (ibidem). El señalamiento resulta ser aventurado si se considera que muchos de los aprendices actuales (1993) de El Nith, guardan parentesco con los artesanos, independientemente de que sean o no nativos de ese lugar. Por otra parte, aquella consideración, puede confrontarse con otra: ¿Cómo se explica el surgimiento y la permanencia de la artesanía de incrustación en El Nith a partir de la década de los 30 -40 mientras que en el poblado de Orizabita, punto de origen de la artesanía, ésta desaparece hacia esas fechas pese a que en éste último lugar había varias familias (no sólo los Pedraza), dedicadas a manufacturarla, (v.g. los Alvarado,

los Díaz y los Ramírez, como veremos después?

Debido a la dinámica de parentesco que une a El Nith y a Tixb'ada, me referiré a los dos asentamientos con el nombre genérico de El Nith.

"...todos los artesanos de la colonia [Felipe Angeles], aprendieron a trabajar en el taller de los Pedraza."

(Pedraza, Nicolás y Pedraza Leonila, 1987-III-27)

En los dos asentamientos, el apellido Pedraza, se asocia a la artesanía de incrustación. Ello se debe a que tradicionalmente, quienes se han dedicado a su manufactura primero en Tixb'ada*, y luego en El Nith, se apellidan precisamente Pedraza. Este apellido, consecuentemente, además de relacionar a los habitantes de El Nith, con los de Tixb'ada*, se vincula estrechamente con la historia de ese lugar y con la de la artesanía.

Ahora bien, sabido es que cuando la gente productora de futuros items arqueológicos, está viva, posee una concepción propia de su pasado, de su presente y de su futuro. En esta concepción, se incluyen, desde luego todos los aspectos de su vida, todas sus costumbres y todos sus trabajos, todo lo que produce. En el caso de El Nith, en esa concepción se incluye el pasado, el presente y el futuro de hyoka b'ida*.

II.2 Orizabita y los Origenes de la Artesanía de Incrustación

"Había [en Orizabita] varias artesanías que ya se han perdido. Obrajeros, los que hacían cobijas. Curtidurías, de curtir gamuzas, porque más antes todos usaban pantalones de cuero, de gamuzas. Chaquetas que les decían, pero de gamuza. Zapatos de gamuza. Y todo eso aquí se curtía.

Después que se partió eso vino la jaranería, guitarritas chiquitas. ya también eso se perdió. Todavía en la iglesia hay una caja donde se guarda el caliz, que tiene unas incrustaciones muy bonitas, pero la gente que hacía eso se fue muriendo...Yo también trabajé en la jaranería..."

(un informante anónimo en Marzal, 1968:231)

En 1987, los artesanos de mayor edad en El Nith eran la Sra. Gertrudis Corona Baena y el Sr. Catarino Pedraza Tepetate. El ignora el origen del oficio de "hacer guitarritas", como llama en castellano a la *hyoka b'ida*, aludiendo a la manufactura de cordófonos en miniatura. Sin embargo, don Catarino sabe que ya su abuelo, Gregorio Pedraza, era un artesano consumado (Fig. 31), sobre quien dice:

"... [que].. le tocó vivir la revolución y una epidemia de gripa...también vivió cuando se usaban los centavos, no como ahora que todo vale puros pesos, puros puros pesos, que ni suenan..."

(Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-VIII-25)

Parte de la vida de Gregorio Pedraza queda ubicada temporalmente, hacia 1918, año en que la influenza española cundió mundialmente, cobrando la vida de unos veinte millones de personas, (Clark y Russell, 1978:173- 175).

En México, la epidemia se propagó a partir del mes de octubre de ese año, mermando notablemente las fuerzas zapatistas en el estado de Morelos (Womack, 1989:306). En la Ciudad de México se atendieron 800 enfermos en el Hospital General. En el Norte de la República, (Torreón, Gómez Palacio y San Pedro de las Colonias), hubo días en los que se registraron hasta 300 defunciones, (Fujigaki y González, 1982:713).

Sobre la influenza en el Valle del Mezquital o en Ixmiquilpan, los testimonios con los que se cuenta hasta hoy, son orales.

"Hubo una epidemia de gripa, la influenza española. Murió mucha gente aquí... [en Ixmiquilpan] sobre todo en los ranchos, de eso murió mi papá, yo tenía diez años."

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

Oriundo de San Andrés Orizabita, Gregorio Pedraza se dedicó a la manufactura de artesanía de incrustación.

Aparentemente, Gregorio fue a vivir de San Andrés Orizabita a Orizabita, (Pedraza, Corona Teresa, 1987-III-28; Pedraza Corona Nicolás, 1990-X-15), de modo que Cesáreo, su hijo, se crió en este último lugar.

Es pertinente reparar en las similitudes y diferencias existentes en los topónimos de los dos asentamientos últimamente mencionados para evitar confusiones.

Actualmente, existe un pequeño asentamiento, ubicado a trece kilómetros de Ixmiquilpan, llamado San Andrés Orizabita, que dista cuatro kilómetros al Este de otro asentamiento de

mayor tamaño, conocido con los nombres indistintos de Orizabita u Orizaba. En el mapa (INEGI, 1982, Tasquillo, F 14C69), figuran dichos asentamientos con los respectivos nombres de San Andrés Orizabita y Orizabita. A propósito de éste último, es oportuno señalar que los letrados a la vera de la carretera que conduce a él, dicen Orizabita. Muchas personas utilizan el nombre de Orizaba para referirse a aquel poblado.

"En hRāhRū*, el nombre de Orizabita es Ndāst'gho*, que quiere decir, el Cerro Mayor o El Cerro Grande, pero cuando trajeron al Señor del Buen Viaje de Orizaba, Veracruz, el pueblo se llamó Orizabita".

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8).

Una monografía muy citada sobre Orizabita, es la elaborada por Williams, (1950) nunca publicada, y entregada en original mecanografiado al Instituto Indigenista Interamericano. No me fue posible consultar ese trabajo (hasta marzo de 1993), debido a varios problemas que la citada institución tiene con su biblioteca.

II.2.1 Orizabita, y el Sr. del Buen Viaje: pistas sobre el posible origen de la artesanía de incrustación

La imagen y el culto del Señor del Buen Viaje, y el propio nombre del poblado de Orizabita, merecen aquí un espacio especial debido a dos cuestiones: por una parte, su lugar de procedencia, el estado de Veracruz, en la costa del Golfo de México, y por otra, el hecho de que es precisamente en Orizabita, donde se reconoce el origen de la artesanía de incrustación de concha efectivamente marina.

Es decir, la imagen del Cristo venerado en Orizabita, y este topónimo, indican de por sí un nexo entre el Valle del Mezquital y la costa del Golfo de México igual que la concha utilizada para realizar las incrustaciones.

"El Señor del Buen Viaje es el patrono de los marineros..."

(Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-8)

"Orizabita se llama así porque tiene una lomita que se parece al Pico de Orizaba...en la iglesia hay una imagen del Señor del Buen Viaje, dicen que la trajeron de Veracruz... El patrono de Orizabita es el señor del Buen Viaje, le hacemos su fiesta el tres de marzo, que es el día en que se hace una danza para hacer llover, esa danza ya se había perdido..."

(Rodríguez, Escamilla Amalia, 1991-IV-8)

En rigor, el Señor del Buen Viaje, carece de un día nominal propio de fiesta en Orizabita. Actualmente, en la citada comunidad se celebran dos grandes fiestas religiosas.

Una festividad corresponde al Viernes de Dolores, y en ella

se celebra principalmente al Cristo y en un segundo plano a dicha advocación de la virgen. No obstante que "se hace en honor" de esta última, el verdaderamente celebrado es el Sr. del Buen Viaje, y por ello, en Orizabita se reúnen las tres imágenes del Sr. del Buen Viaje que hasta hoy se conservan en el Valle del Mezquital: la de Orizabita, la del Defay y la de La Pechuga, (Reyes, Martínez Micaela, 1993-II-8). Marzal (1968:243), describe la fiesta del Viernes de Dolores y precisa que en 1968 la gente de Orizabita le llamaba fiesta de los "seis viernes". En La Pechuga, a la misma celebración se le llama "jueves seis", debido a que el Cristo del lugar sale en andas hacia Orizabita el jueves inmediatamente anterior al Viernes de Dolores, (González, López Santos, 1993-II-8).

Vale la pena comentar aquí, que Ramsay (1974: introducción, s/p. ; 307), quien trabajó en el Valle del Mezquital entre 1954 y 1972, sólo registra la presencia de dos imágenes de la advocación del Señor del Buen Viaje, una en Orizabita y otra en el Defay. Marzal (op.cit. 242) reporta para 1968, la existencia de las dos imágenes mencionadas, además de la que se conserva en La Pechuga.

La segunda fiesta religiosa importante en Orizabita, es la celebrada la noche del 24 de diciembre, en ocasión de la Navidad. En esa fecha se baila la danza aludidad por la informante, se trata de la llamada "Danza del ixtle", rescatada y promovida por un grupo de maestros rurales de Orizaba. La danza carece de nexos con la lluvia.

Tradicionalmente, sólo era ejecutada cada año por los niños de Orizabita el 24 y 25 de diciembre, como parte del arrullo al Niño Jesús en la iglesia local. Posteriormente los maestros, decidieron adoptarla para rescatarla y difundirla a nivel estatal y aún a nivel nacional. Durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, era la danza distintiva del estado de Hidalgo, (González, Salvador Taurino, 1992-X-22).

En el Defay, la fiesta del Sr. del Buen Viaje, se celebra el 26 de agosto, (Mendoza, Nopal José, 1992-IX-24), de modo que coincide con la fecha en la que se festeja al Sr. de Jalpa. Antes de 1970 y sobre todo antes de 1954-1955, la imagen del Defay también era custodiada devotamente en la comunidad de Gundho, cuya historia territorial está ligada estrechamente con la del Defay, (Ramsay, op.cit. 68, 72).

En 1968 el Cristo del Defay peregrinaba no sólo al interior de esta comunidad, sino también en los pueblos de Remedios, Espíritu, San Juanico y en algunos otros del Municipio de Nicolás Flores, (Marzal, 1968:242). Hacia esas fechas, el cargo de mayordomo en el Defay, era vitalicio, (ibidem).

En 1972 en Gundho, se le hicieron varias fiestas a la imagen: una el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, y otra el Viernes de Dolores, justo antes de que el crucifijo fuera bajado a la iglesia de Orizabita, (op.cit. 311). Ramsay (ibidem), afirma que las fiestas fueron tres, pero la información resulta imprecisa, pues señala que la tercera se verificó en "Semana Santa". Agrega que la población de Gundho dejó de encomendarse al Cristo

porque se percataron que la imagen no les daba un mínimo plazo para preparar las ofrendas prometidas, pues se enojaba y les provocaba enfermedades (op.cit. 307).

En La Pechuga, se considera que la fiesta del Sr. del Buen Viaje es el jueves anterior al Viernes de Dolores, día en que la imagen es transportada desde su comunidad hasta Orizabita, (González, López Santos, 1993-II-8).

"... es que la fiesta 'cambéa' [cambia] cada año, pero siempre debe comenzar el sexto jueves, este año cae el día primero de abril y el día dos..."

(González, López Santos, 1993-II-8).

"Ese Cristo lo trajeron los navegantes de Veracruz, está como por aquí así... [con las manos indica unos 50 cm. de alto]... llegó a Orizabita y así fue su patrón. Dice mi papá [Sebastián Monroy Trejo], que una vez La Pechuga pidió el Cristito porque había una enfermedad en el pueblo... dice que salían a raspar [los magueyes] y ahí quedaban... les daban como ataques, morían fulminantemente. Orizabita prestó el Cristo y estuvo en La Pechuga. Cuando lo trajeron de allá para acá les costó mucho trabajo porque estaba muy pesado, les costó trabajo, pero llegaron. Luego en Orizabita, comenzaron a encontrar el Cristo caído para atrás todos los días, aunque ellos lo dejaban bien puesto en la noche. También comenzaron a sonar las campanas en la noche, la gente una vez se puso a cuidar porque pensaron que era alguien que tocaba las campanas. las campanas seguían tocando solas y así fue que el Cristo regresó a La Pechuga y ahí se quedó."

"...el Cristo tenía su capillita, mi papá [Sebastián Monroy Trejo] nació en 1902, tiene 90 años, dice que él tenía como diez años cuando ayudó a juntar piedra para hacer la iglesia actual. Hubo otra, pero la gente no le dió importancia y la tumbaron."

(Monroy, Trejo Agustín, 1993-III-1)

~~CONFIDENTIAL~~

Se ignora la fecha de construcción de la iglesia que actualmente se utiliza en la Pechuga. La construcción ha sido descrita por Azcue (1940:256, T.I), quien señala que en el templo está dedicado al culto del "Señor de la Buena Muerte".

Azcue también reporta la existencia de otra construcción, (op.cit. 373-374, T.I), de la que tampoco encontró fecha de edificación, pero apunta que el piso de madera fue terminado de instalar en 1887, según la inscripción de una losa empotrada en el paramento interior del muro norte de la nave. Azcue denomina a esta construcción, "Capilla de Santo Tomás", y sin embargo, reporta que se pudieron observar tres de sus campanas con las siguientes inscripciones: "El Santo Cristo de la Pechuga, 1875"; "Año de 1827" y "El Santo de la Pechuga, 1875", (op.cit. 374, T.I).

Las informaciones anteriores presentan numerosas lagunas. Llama la atención sobre todo el culto al "Sr. de la Buena Muerte", que se dice se profesa en el templo principal; la dedicación de la capilla a "Santo Tomás", y las inscripciones en las campanas. Todas estas cuestiones, indudablemente merecen un trabajo de investigación aparte.

"...los vecinos de la Pechuga, que tienen un cristo parecido, [al del Defay] pero que no viaja como el del Defay, creen que el verdadero patrón del pueblo es el suyo.

Ni la crítica histórica, ni las tradiciones de la comunidad han podido resolver el asunto de cuál de las dos imágenes es el verdadero patrón y por eso, cuando llega la fiesta los cristianos de Orizabita reciben a las dos

imágenes con parecidos honores."

(Marzal, 1968:242)

"El Señor del Buen Viaje es un santo de los marineros, yo leí eso en un [semanario] 'Jueves de Excelsior' y es el primer Cristo que trajeron los españoles. Le pusieron el Señor del Buen Viaje porque a los españoles les fue bien. Antes estaba en la Capilla de Boca del Río y siempre estuvo viajando siempre y así llegó a Orizaba [Ixmiquilpan], y ahí dicen que se puso muy pesado y ya nadie lo pudo cargar, se quiso quedar en la República de los Naturales de Orizaba".

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22)

El aumento del peso de la imagen, como elemento indicativo del deseo de permanecer en ese lugar, también fue registrado por Ramsay (1974:61) para el caso específico del Cristo en cuestión. Independientemente de que el aumento de peso, es una constante en imágenes patronas de numerosos pueblos de México, es oportuno indicar que Marzal, cita más o menos lo mismo apuntado oralmente aquí por Taurino González, pero su fuente, es una monografía inédita de Orizabita realizada por esta persona. En ese trabajo se precisa que andando por muchos lugares, quienes traían la imagen a cuestas, la "olvidaron", y cuando quisieron recogerla, el Cristo se puso pesado, (González, Taurino en Marzal, 1968:241).

La República de Indios de Orizabita, surgió junto con la de Cardonal, Tlacintla y San Juanico a partir de las repúblicas de Itzmiquilpan y Tlazintla (Gerhard, Canabal y Martínez Assad, en López Aguilar, 1991:68).

Villaseñor y Sánchez (1952:148-149, T.I), en 1746 hace

mención de que en efecto, Orizaba, era República de Indios, y que a ella estaban sujetos los Barrios o Congregaciones de Espinas, Sotota, Cerritos, Palma Gorda, Deguedó, Capuxa, Canxa y Debodee. Se sabe que hasta hace poco tiempo, el Señor del Buen Viaje, peregrinaba por todos estos lugares, y por algunos otros puntos cuyos nombres no se especifican en esa lista, tal es el caso de la comunidad de el Defay, que antes era "manzana" de Orizabita, y que reviste especial importancia pues según una versión de la tradición oral, es el asentamiento que se quedó con la imagen original del Señor del Buen Viaje.

"El Sr. del Buen Viaje vino de Veracruz, lo traían cargando en andas, y así andaba de una casa a otra, de Orizabita a acá y así. Antes Orizaba era la capital del Defay, ahora ya no porque el Defay se independizó. La iglesia [del Defay] tiene poquito, tiene como quince o veinte años, un americano dió dinero para hacerla... ya ves que ellos andan dando dinero para todo, aquí ese dió para la iglesia. Antes de que hubiera iglesia andaba en una casa y luego en otra y así."

(Mendoza, Nopal José, 1992-IX-24)

"El Defay estaba incluido en un terreno más grande que se llamaba Hucafri, y que se disputaban Orizabita y Santuario. A la larga Orizabita recuperó ese terreno..."

(González, Salvador Taurino, 1993-II-3)

Ramsay (1974:61-65), pudo recolectar y trabajar con información documental y oral sobre Hucafri, también llamado Huafri.

Cuando el Estado de Hidalgo fue erigido en 1869, el Defay era considerado un barrio de Orizabita, y quedaba

comprendido en una porción de terreno que Ramsay denomina Huafri, la cual se consideraba "manzana" del Defay. Según la tradición oral de Gundho, había un total de seis familias que habitaban en ese terreno. Esas seis familias decidieron "comprar" el área pagando tres jícaras de dinero. El autor no menciona quién fue el vendedor del terreno.

Cada jícara sirvió para pagar por el establecimiento de tres linderos: una para establecer los límites con Cardonal, que corrían de Xaxni a Moxte; otra jícara sirvió para establecer la línea Moxte-Deni, que limitaba el Huafri con el Municipio de Santa María Tepeji, (hoy Nicolás Flores); el tercer recipiente cubrió el límite fijado por la línea Cruz de Ntaxi-Xaxni. Inexplicablemente la línea establecida como límite con el Defay, nunca fue cubierta, y Ramsay (ibidem) no explica la causa de ello. El citado autor reporta la existencia de un documento conservado en la Iglesia de Orizabita, intitulado "Testimonio de la Escritura Adjudicación de un Terreno Llamado Huafri", de este documento no hay copia alguna en el Defay. Después de la Revolución, muchas familias migraron a las montañas del Norte de Ixmiquilpan, y el Huafri fue dividido en tres barrios: Gundho, Dezha y Cuesta Colorada, llamada también La Cumbre, o Zingu, (op.cit. 68, 73).

La única noticia que refiere la existencia de una construcción religiosa anterior a la mencionada data de 1834, año en que se construyó una pequeña capilla en lo alto de las montañas que existene entre el Defay y Gundho para

los peregrinos que siguieran la ruta de Zimapan y Taxquillo a Santuario. En esa capilla se llegaba a depositar la imagen del Cristo conservada en el Defay. En 1972, esa construcción estaba colapsada, (Ramsay, 1974:67).

↑ "Hasta la fecha, la imagen anda de un lugar a otro. Los del Defay cuidan el santito, se quedaron con él, aunque la gente lo pide para cumplir mandas o cuando se encomienda [y lo prestan]... la imagen ya está retocada, en 1946 lo arreglaron. Una vez en Remedios, se les cayó y se rompió de aquí [de las puntas de los dedos]. La gente ya andaba queriendo colgar al encargado, pero se salvó porque ese señor mandó arreglar la imagen aquí en Ixmiquilpan con un señor Cuenca... ese Cristo es morenito por el humo de las ceras y de las veladoras y también por la mugre. "

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22; 1993-II-5)

Mis intentos por recolectar información oral sobre la imagen del Sr. del Buen Viaje en la comunidad de el Defay, resultaron frustrados, aún cuando se habló de los objetivos del presente trabajo en una asamblea sabatina con los hombres del asentamiento (1992-X-3). Las escasas informaciones presentadas aquí, fueron recopiladas entre personas ajenas al Defay y entre oriundos de esa población con las que se pudo hablar incidentalmente. En la reunión la comunidad se mostró reacia y desconfiada para hablar sobre la imagen. Luego de interrogarme, la comunidad prometió considerar mi solicitud luego de "investigarme" y si yo me comprometía a llevar parte del presente trabajo ante el Delegado Municipal y el Mayordomo del Defay para saber si se trataba o no de una labor "científica". Acepté el trato.

Después de la asamblea, en el camino de regreso, lejos del pueblo, un señor que amablemente me ofreció transporte hasta Ixmiquilpan, me comentó que desde ocho días antes de la reunión y a raíz de mi primer visita a la comunidad (1992-IX-24), corrió el rumor de que "una gringa quería robar la imagen del Cristo del Defay". El rumor se expandió hasta Orizabita, donde "unos del Defay" reclamaron la indiscreción cometida por los orizabiteños que dieron noticias sobre la imagen que, insistían: "se quieren robar". Aparentemente la respuesta dada por los de Orizabita no satisfizo a los del Defay, pues en la última visita que realicé a esta última comunidad, se me dijo:

"...no es posible lo que usted plantea porque no hay personas de edad que sepan la verdadera historia..."

(Desconocido, 1993-II-5)

He tomado espacio para reseñar lo ocurrido en el Defay, porque pienso que lo más probable, es que parte de mi trabajo de campo quede registrado en la historia oral de esa parte del Valle del Mezquital, como legendario peligro del que la comunidad del Defay "salvó" a su santito.

Es importante notar que los autores modernos que han trabajado en el Valle del Mezquital, nunca registren el culto al Sr. del Buen Viaje, (ver v.gr. Amerlick, 1970:80; Arellano, 1966:628, ss.), o bien que incluso le llamen de otra forma, como por ejemplo, el Sr. del Calvario, (Nolasco, 1966:644, 654-655). La ignorancia que existe sobre el Sr.

~~CONFIDENTIAL~~

del Buen Viaje por parte de muchos investigadores, (Ramsay, 1974:307-311, y Marzal, 1968:243 ss. son excepciones), puede deberse a que la fiesta que se hace en Ixmiquilpan y que se generaliza en todo el Valle, es la del Sr. de Jalpa, otro Cristo, que se celebra el 26 de agosto de cada año. Como puede apreciarse, algunos informantes que han referido datos sobre el Sr. del Buen Viaje, señalan que la fiesta de esta imagen es precisamente el 26 de agosto. Otros, como se verá, dirán que la fiesta en Orizabita es el Viernes de Dolores, o incluso el día 3 de marzo. Posiblemente la confusión entre ambos Cristos se deba también a la falta o mejor dicho, al olvido de una indumentaria o de alguna o algunas características distintivas particulares de cada uno de ellos.

Independientemente de las carencias y contradicciones observadas en la información recopilada, la cuestión aquí es muy precisa:

¿Cómo y por qué llegó la devoción del Señor del Buen Viaje hasta el Valle del Mezquital en Hidalgo?

En Orizaba, Veracruz, no ha quedado rastro del culto al Sr. del Buen Viaje, según información telefónica obtenida en diversas parroquias de esa ciudad y en el Obispado de Veracruz. Las informaciones telefónicas, hicieron referencia a una imagen y a su capilla en el Puerto de Veracruz. Se trata de la imagen conocida en el Puerto como el Cristo del Buen Viaje. Es pertinente observar que todavía en 1972, en el Valle del Mezquital, la imagen en cuestión se conocía

como el Santo Cristo del Buen Viaje, (ver Ramsay, 1974:61). En Veracruz, Ver. el concurrido Santuario del Cristo, como popularmente se le llama, está ubicado actualmente en la esquina Sureste del parque Zamora, sobre la calle 20 de Noviembre, antes rivera del Río Tenoya, hoy entubado.

"Es esta una pequeña iglesia de tosca construcción, situada á corta distancia de la ciudad, [a extramuros de ella] sobre la orilla derecha del arroyo Tenoya, teniendo a su espalda el antiguo cementerio que se estableció en 1790... .. Ignoro la fecha precisa en que fue fundada esa capilla, pero seguramente debe ser muy poco posterior á la traslación de la ciudad al lugar que actualmente ocupa [1599-1600]. También ignoro el origen de la Imagen del Cristo que en ella se venera, pero el mismo nombre del Buen Viaje con que se le ha distinguido siempre, parece indicar que fue establecido allí por devoción de los antiguos navegantes españoles, los cuales, á su llegada á Vera-Cruz, iban a depositar en aquella capilla algún velamen o masteleros, que después rescataban, pagando su valor al sacerdote que en ella habia. Estos actos de devoción no son de tiempos muy remotos, pues en una relación que me dejó escrita D. Pedro del Paso y Troncoso, español que vino á establecerse en aquel puerto a fines del siglo pasado [XVIII], dice que los presencié más de una vez."

(Lerdo de Tejada, 1858;37, T:III)

González, (1943:8), reitera lo dicho por Lerdo de Tejada en cuanto a la fecha de la construcción de la capilla, aunque, dice, se asume que data del siglo XVI, que se trata de una de las primeras construcciones de cal y canto que se levantaron frente a Ulúa. Finalmente, maneja la hipótesis de que sus constructores pudieron haber sido los mismos frailes que atendían Ulúa. Aparentemente se trataba de frailes franciscanos, pues la orden ya trabajaba en la Antigua,

antes del traslado de la Villa Rica al Puerto, donde se establecen en la 1568, (Lerdo de Tejada, op.cit. 30, T.III).

Existen varias versiones veracruzanas sobre el origen de la imagen.

"...estando en la banda de tierra firme uno de los religiosos encargados del Hospital de Ulúa, vió venir flotando sobre las aguas un bulto, que empujado por las corrientes marinas se aproximaba a tierra. Al principio creyó que se trataría de los despojos de algún navio naufragado y lo siguió con la vista. Cuando se encontraba cerca de la playa llamó a un grupo de pescadores que vivían en la costa y con ellos entró al mar sacándolo, y al ser depositado sobre la arena y abierta la tapa vieron que se trataba de un Cristo que tenía, como Santa María de Guadalupe, la tez morena... [adquirió luego el nombre de Cristo del Buen Viaje]... en recuerdo del feliz arribo que tuvo a estas playas..."

(González, 1943:9)

Otra versión oral del origen de la imagen, la proporciona el actual párroco del Santuario del Cristo del Buen Viaje, padre David Barbosa Madrigal (1993-I-26). Esta versión afirma que la imagen fue encontrada por algunos pescadores, dentro de una caja de madera que flotaba dentro del río Tenoya. Cuando los pescadores intentaron sacar la caja del río, no pudieron hacerlo. Por más que el número de ellos se incrementara a cada esfuerzo, cada vez que lograban aproximar la caja a la orilla, les era más difícil el depositarla en tierra. Ante el impedimento, decidieron llamar a los frailes franciscanos, que tenían su iglesia y convento dentro de los muros que resguardaban la ciudad. Los

franciscanos llegaron y abrieron la caja encontrando el Cristo. Los pescadores entonces, hicieron una ramada y posteriormente construyeron el santuario con madrepora, o piedra múcara, un material rocoso de origen marino. La construcción quedó así extramuros de la ciudad, sobre la rivera del río, prácticamente en su desembocadura y muy cerca del mar.

Al difundirse entre la población el gusto del Cristo por estar en el río, los marineros comenzaron a dejar en el santuario, sus aparejos. Luego de aprovisionarse, regresaban ahí por sus cosas y a cambio le daban limosna al encargado de cuidar el recinto. A decir de los marineros, esa devoción les permitía hacer un buen viaje.

No sólo los marineros se encomendaban al Cristo, las diligencias que iban a Puebla, pasaban también por la capilla, y en consecuencia, los pasajeros y los conductores rezaban ahí, a fin de tener un buen viaje. De esas devociones le vino el nombre a la imagen.

Otra versión apunta que el Cristo de la Capilla formaba parte de un conjunto de tres, que llegó desde España. Uno de éstos últimos se quedó en Otatitlán, -hoy perteneciente al Obispado de San Andrés Tuxtla, Ver.-, mientras que el tercero quedó en algún lugar de Jalisco (Muslera, Muslera Manolo, 1993-I-26).

Una característica distintiva de éstas imágenes, a decir de los informantes, es la misma que se puede apreciar ahora en

la imagen del santuario: eran "negras", (ibidem).

La tradición oral del puerto de Veracruz, afirma que el Cristo calmaba tempestades y proporcionaba refugio a las embarcaciones cuando los tripulantes se encomendaban a él, (León, 1900:36). Debido a esto, era común que cuando un navío llegaba, la tripulación cargara a costas un mastelero o las velas de la embarcación, todo lo cual se depositaba a los pies de la imagen. Cuando la nave estaba lista para partir, los tripulantes recogían todos los enseres depositados en el santuario y le daban una limosna al custodio del lugar, (González, ibidem; Díaz, Cházaro Concepción, 1993-I-27; Barbosa, Madrigal David, 1993-I-26).

De las versiones sobre el origen de la imagen, resulta muy trascendente la ofrecida por el Ing. Muslera, debido a que existe documentación que precisa fechas y nombres de quienes condujeron las tres imágenes aludidas, que por cierto, aparentemente carecen de relación con el Cristo veracruzano del Buen Viaje.

La documentación en cuestión consiste en algunas notas tomadas de un libro de Cordilleras, es decir, de una crónica parroquial particular (Fuente, Sergio de la, 1993-I-28), presuntamente correspondiente a la parroquia de Otatitlán, Ver., en la que se venera un Cristo "negro". Las notas fueron tomadas por un maestro de escuela llamado Alberto Beltrán Huerta, que vivió en Otatitlán y que remitió sus apuntes al Sr. Francisco Rivera Avila, Cronista del puerto

de Veracruz, con quien tuve oportunidad de entrevistarme (1993-I-27). En su manuscrito Beltrán dice haber encontrado las notas de "un libro de Cordilleras", rescatado de la iglesia del Cristo de Otatitlán durante la "persecución". Las notas ofrecen datos muy precisos.

Se señala que a principios del mes de Septiembre de 1595, Felipe II ordenó a don Juan Domínguez la construcción de tres Cristos por el precio de seis mil novecientos marcos. Las imágenes fueron terminadas en enero 19 de 1596. Arriban a Veracruz en abril 20 de 1596 en el buque "Asia" (llamado por el dr. Luis Vives "Aria", según una anotación de Beltrán).

Las imágenes fueron traídas por don Ruperto García, don Rómulo Padrón, don José Márquez Gallardo y don Jacobo de la Torre, siendo este último el encargado de trasladar una de las imágenes al pueblo de Chalma en México.

En abril 23 de 1596, la nave con los cristos llega a Alvarado, entrando a la barra del río Papaloapan a la 14 horas. De ahí la nao sigue a Tlacotalpan, donde los encargados de las imágenes contratan dos botes de pescadores. En uno se embarca Ruperto García con una imagen y con los remadores Gregorio de Alvin y Patricio Boss. El segundo bote lo ocupan Márquez y Padrón, junto con los remadores Joaquín Pinto y Macedonio Miss. Al terminar el segundo día de travesía, llegan todos a Cosamaloapan. Al tercer día llegan a Tichs, -hoy conocido como Texas-, y ahí no encontrando indios que entendieran el castellano, los navegantes siguen hasta llegar a la desembocadura del río

Tonto en abril 28 de 1596. Siguen el curso de este río y llegan a Petlacingo o Putlacingo, bajo las aguas de la actual Presa Miguel Alemán. Ahí dejan una de las imágenes a la sombra de un Súchil, de donde lo toman, para custodiarla, una pareja de indios: Rafael Manuel y Toribia Juana. Bajo el suchil permaneció la imagen hasta febrero de 1597, cuando debido a una epidemia de viruela, algunos sobrevivientes emigran río abajo, llevándose la imagen. Los migrantes llegan hasta la desembocadura del río Tonto y luego siguen el curso del Papaloapan hasta llegar a Otatitlán, de donde no pudieron seguir adelante por un remolino que los arrojó a la orilla y temerosos de naufragar y perder el Cristo, lo desembarcaron a la sombra de un tamarindo. Ahí se celebró la primera feria del Cristo el día 3 de mayo de 1598 por un sacerdote llamado "Padre Damián".

Las notas continúan y señalan que en mayo 9 de 1596, los tres españoles -Ruperto García, Rómulo Padrón y José Márquez de Gallardo-, llegan a Puerto Cabello, Guatemala, y ahí buscan a don Bernardo García de Chilla, a quien Ruperto García le dice:

"Hemos sido comisionados por su majestad el Rey Felipe II para traer a este continente tres Cristos, dos de ellos quedaron en la Nueva España, según consigna que se nos dió y el tercer Cristo quedará en éste lugar en sitio propio y conveniente, llevamos cuatro meses de caminar, tiempo que tenemos de cumplir nuestra misión y no habiendo otra persona a quien encomendar la cooperación con nosotros; nos dirigimos a usted para que como cristiano nos ayude esta vez en beneficio de la Religión Católica, Apostólica y Romana".

Así, agregan las notas, el 10 de mayo de 1596 se entregó formalmente el Sr. de Esquipulas, en Guatemala.

He resumido las notas de Beltrán con el interés de preservarlas y de difundirlas, si bien no con el objetivo de analizarlas íntegramente, pues no es el asunto que aquí interesa de manera central. Vale la pena, eso sí, prestar atención a algunos datos que ofrecen y que pudieran servir para dar seguimiento al origen y derrotero del Cristo veracruzano del Buen Viaje y de sus supuestos compañeros.

Primeramente debe considerarse la fecha en la que fue terminada la manufactura de las imágenes: 1596, mismo año en el que arriban al Puerto de Veracruz, aún no reconocido como la Villa Rica pues ésta se ubicaba en la Antigua. Será hasta fines de 1599 y principios de 1600 cuando esa Villa se traslade a donde hoy se encuentra, de acuerdo a las disposiciones del virrey D. Gaspar de Zúñiga y Acevedo, por orden del rey Felipe II, y simultáneamente a la jura del nuevo rey, Felipe III, (Lerdo de Tejada, 1858:290, T.I). Aunque la fecha tardía del traslado de la Antigua al puerto de Veracruz, no impide aceptar que alguno de los tres Cristos haya quedado en el puerto, es difícil suponer un destino tan humilde para una imagen mandada a hacer por el propio rey.

Otro dato a considerar es la ubicación topográfica de la capilla: sobre la rivera del río, extramuros de la ciudad. El lugar tendría una posición estratégica: cercana al agua dulce y simultáneamente cercana al mar, siendo un punto

equidistante, y con ello apropiado para el culto que se realizara a la imagen, por parte de gente asentada ahí de forma más o menos estable.

A decir del párroco David Barbosa Madrigal (1993-I-26), existe un documento según el cual en el año de 1609 se construyó el Santuario del Buen Viaje, siendo la segunda construcción de piedra erigida en América. La primera, dice la tradición oral (Muslera, Muslera Manolo, 1993-I-26), fue la capilla de San Sebastián, también extramuros de la ciudad, que Lerdo de Tejada (op.cit. 293-294, T.I), fecha en 1650, contraviniendo lo afirmado por la información oral. La capilla de cal y canto del Cristo, resultaría entonces, posterior al traslado de la Villa Rica, lo que a la postre tampoco sería un obstáculo, pues pudo substituir a alguna construcción de material perecedero. Sin embargo, surge la duda: ¿a qué pudo obedecer la construcción de la capilla extramuros de la ciudad?.

El año de manufactura y llegada de las imágenes al Puerto, así como la construcción de la capilla pero, sobre todo el primero, parecen indicar que es improbable que alguna de las tres imágenes haya permanecido en Veracruz, llegando al lugar que hoy ocupa el Sr. del Buen Viaje. Sin embargo, dos consideraciones obligan a retomar el punto de vista contrario.

Una de ellas es que el Cristo que supuestamente es conducido por don Jacobo de la Torre hasta Chalma, - en el actual Estado de México -, pueblo atendido por agustinos en 1596,

nunca llegó hasta ahí. La imagen original de Chalma, se instala en 1539, y tras de quemarse parcialmente en el siglo XVIII y reconstruirse, ha seguido ocupando su lugar, (Giménez, 1978: 72-74).

La segunda consideración es que aunque la Villa Rica de la Veracruz se traslada hasta el actual Puerto en 1600, cabe destacar que en 1570, había un vicario (chaplain-curate) en el castillo de San Juan de Ulúa que atendía las necesidades espirituales de sus ocupantes, pocos españoles y algunos mulatos, (Gerhard, 1972:361).

No deja de ser atractivo el suponer que la imagen que nunca llegó a Chalma, se quedara en Veracruz, ya fuese en el castillo o donde ahora figura el Santuario, pues los ocupantes de aquel necesariamente tendrían que pasar a tierra firme para aprovisionarse de alimentos y agua dulce con cierta periodicidad.

Un elemento que merece especial atención es el color de piel que la tradición oral adjudica a las tres imágenes: el negro. Desde mi punto de vista, la apreciación es si no falsa, si relativa. Relativa porque a las personas de tez blanca, (pero de veras blanca-lechosa), el Cristo veracruzano del Buen Viaje, les puede parecer negro, pero a personas de tez morena, (incluyendo a los morenos "pasaditos"), como quien esto escribe, el Cristo dista mucho de ser negro.

Esta relatividad es tan individual como añeja y actual, y para muestra, el extracto de una conversación entre dos jóvenes mujeres hñähñu oriundas de Orizabita, Hidalgo:

- " - No sabía que te habías casado.
- Si, me casé antes de irme [a Chicago].
- Pero ¿tu niño nació allá, o te aliviaste acá?
- No, me vine a aliviar a acá, es que vieras el asco que me daban los negros, ¡pero un asco!, por eso me vine para acá; vieras qué feo huelen..."

Y siguiendo con el asunto de la relatividad en la apreciación del color de piel, es necesario considerar que en la Colonia, eran los blancos quienes decidían qué era de su color y qué era negro. Resulta significativo que en 1532 la población indígena de habla náhuatl sujeta a la Villa Rica, disminuyó considerablemente, al punto que en 1599-1600 la población de la Antigua y por consiguiente del puerto de Veracruz era primordialmente negroide, y lo siguió siendo durante todo el periodo Colonial, (Gerhard, op.cit. 361).

Pero la pregunta que obligó a realizar la anterior exposición sobre el Cristo del Buen Viaje, era cómo y por qué llegó la devoción de esa imagen hasta el Valle del Mezquital en Hidalgo?

Aunque se carecen de las respuestas pertinentes, los datos recopilados permiten realizar una serie de especulaciones al respecto. A partir del color de las imágenes en cuestión; de aquellos Cristos que rebasaron los límites del actual estado de Veracruz; de su ubicación dentro del territorio trabajado por los agustinos y de los indígenas incluidos en esos territorios.

La información oral veracruzana emparenta al Cristo del Buen Viaje, con el Cristo de Otatitlán, cuyo culto tiene fuerte

arraigo en toda la región del Papaloapan y aún entre la población de Guatemala, afecta a realizar peregrinaciones hasta aquel lugar, (Muslera, Muslera Manolo, 1993-I-26). La misma tradición referida por informantes entrevistados en autobuses, en el mercado y en iglesias del puerto, aseveran que otros Cristos similares, llegaron a San Luis Potosí y a Guanajuato o a Jalisco, (hay confusión en cuanto a cuál de estos dos últimos estados de la República fue a dar la otra imagen).

La tradición veracruzana nunca hace referencia a Orizaba, Veracruz, ni en Orizaba se rinde culto a imagen semejante. La situación puede ser atribuida a los grandes movimientos de población indígena de habla náhuatl, debida al abuso de encomenderos españoles que obligaron a los nativos a huir de ese asentamiento y a buscar refugio en otros lugares. Estos movimientos se dieron en 1542, 1545-1552, 1553, (Trens, 1947:251-253, T.II). Habría que considerar otros movimientos causados por otras causas, tales como los repartimientos y los trasplantes de pueblos completos hacia el Norte de la Nueva España.

Indudablemente, esos desplazamientos afectaron particularmente la cultura indígena y su mestizaje, es decir, la cultura resultante de la mezcla de diversos grupos indígenas afectados por la conquista, la encomienda y la llegada de negros y europeos a la región.

Un dato importante sobre la población indígena de la zona de Orizaba, especialmente para el propósito que aquí interesa,

es referido por el obispo Mota y Escobar, (en Trens, op.cit. 258, T.II), quien visita en 1610, la encomienda del pueblo de Ahuilizapan, de la doctrina de clérigos, de y a la que estaba anexa Maltrata, de lengua mexicana, "con algunos otomies mezclados, huidos, que acá llaman Popolucas". El mismo Obispo, da cuenta de la presencia de negros y mulatos que luego se sublevaran, dando como resultado, la fundación de San Lorenzo Cerralvo, (E.M. 1977:605, T. IX; Gerhard, 1972:206).

De esta forma, hay un elemento que pueden enlazar hipotéticamente al Cristo del Buen Viaje con Orizaba, Veracruz: la presencia de negros, negros que se sublevaran y que a la larga, quedan fuera de Orizaba. Más aún, los datos anteriores conducen de Orizaba, Veracruz a Orizabita, Hidalgo, si se considera la observación en torno a la presencia reciente de otomies en la región de Orizaba. Sin embargo, el problema de esta construcción hipotética de interrelaciones étnicas y espaciales, se viene abajo al comparar cronologías, si se asume que el Cristo del Buen Viaje llega al puerto de Veracruz en 1596. Por el contrario, adoptando una posición cómoda, dudando de tal fecha, puede sostenerse la hipótesis, y es lo que precisamente me aventuraré a hacer, dado que también es válido cuestionar las notas tomadas del libro de Cordilleras mencionado líneas arriba. Me es imposible realizar aquí el cuestionamiento señalado, a falta de espacio, pues implica toda una investigación en forma, pesquisa que escapa a los objetivos del presente trabajo, quedando al margen de ellos.

Es interesante observar, cómo la presencia del Cristo del Buen Viaje, o de lo que es lo mismo, del Sr. del Buen Viaje, fuera del actual estado de Veracruz, coincide con la ubicación de minas en los lugares en los que se les rinde culto, y consecuentemente, con la presencia de población negra. Tales lugares son: la ciudad de San Luis Potosí, la ciudad de Guanajuato y el pueblo de Orizabita, en Hidalgo.

Aunque Orizabita, Hidalgo, no fue un centro minero per se, y aunque careciera de población negra propia, era paso obligado, como se verá, de las recuas que transportaban mineral hacia Ixmiquilpan, sobre todo desde los terrenos de La Pechuga y La Bonanza. Por cierto, actualmente en la Pechuga, se conserva otra imagen del Sr. del Buen Viaje, además de las conservadas en Orizabita y en la comunidad de el Defay:

"Este Sr. del Buen Viaje de aquí [del Defay], vino de España, llegó, creo, a Veracruz y luego vino al Defay... el de aquí tiene su hermano en La Pechuga, es un Cristo igualito. Los dos van a Orizabita el Viernes de Dolores, ese día van los dos hermanos."

(Cruz, Aguazul Martín, 1992-IX-24).

Consecuentemente, Orizabita no sólo era paso obligado de las recuas cargadas de mineral, sino de la población que trabajaba en la minas, o que dependía de la actividad que en ellas se desarrollaba. Así, Gerhard (1972:155-156), refiere la existencia, en 1569, de 118 familias de negros en las minas de la región de Ixmiquilpan, sin hacer ninguna

precisión particular. Pacho, (en Porrás, 1986:101), ofrece datos contrastantes para esa misma fecha y lugar señalando que la población de hombres y mujeres se componía de 27 españoles, 278 indios mexicanos y otomíes de confesión y 82 negros.

La información de Pacho va aún más lejos, relacionando la población negra organizada en una cofradía con el culto a Nuestra señora del Rosario, y mencionando la existencia de una iglesia,- que luego se conocería como iglesia del Mapethé-, perteniente en 1545, al dueño del real de Plomo Pobre, -luego nombrado de Santa María, cerca de Cardonal-, Alonso de Villaseca, quien llevó ahí un Cristo traído de Castilla (Pacho en Porrás, op. cit. 101-102). A la poste, esta imagen sería conocida con los diferentes nombres de: el Santo Cristo de Cardonal; el Santo Cristo de Zimapán; el Santo Cristo de Ixmiquilpan; el Cristo de las Minas de Plomo Pobre; el Cristo de las Minas de Guerrero y finalmente como el "Sr. de Santa Teresa" (op. cit. 115-116; Anaya, 1918:32). La tradición oral del Valle del Mezquital, indica que esta advocación del Cristo, es distinta a la del Sr. del Buen Viaje, pero de cualquier manera, cabe la posibilidad de que hubiese ocurrido un "traslape" de ambas advocaciones, cuestión que sólo se podrá esclarecer con una investigación ex profeso.

Ramsay (1974:60), especifica que para 1692, la República de Indios de Orizabita, era cabecera de ocho barrios, con 945 familias otomíes; 80 españoles, mestizos y mulatos.

Como puede apreciarse en las referencias anteriores, Orizabita distó mucho de ser ajena a la vida de los negros que trabajaban en las "minas de Ixmiquilpan".

Resulta extraño, que en el asentamiento de San Andrés Orizabita, vecino como se ha dicho a Orizabita, exista una "Capilla del Sr. del Buen Viaje", cuya fecha de construcción se ignora, y que pese a su nombre, carece de una imagen del Cristo aludido, (Azcue, 1940:255, T.I).

Vale destacar que la conversión indígena de toda la zona estuvo a cargo de los frailes agustinos a partir de 1550, (Gerhard, 1972:155). Es difícil evaluar si la presencia de agustinos en el Valle del Mezquital y en Chalma, está relacionada con la de la imagen que aquí interesa, ya que en Orizaba, Veracruz, además de que su culto no se da, la orden agustina no se desempeñó, (Gerhard, op.cit.206). Por lo que corresponde al puerto de Veracruz y a la Antigua, la labor agustina no se hizo patente sino hasta después de 1533, año en el que se embarcaron los siete primeros frailes de esa orden que llegarían a Nueva España, (Rubial, 1989:12).

II.2.2. Orizabita y la actividad minera Valle del Mezquital

Catarino Pedraza (1987-III-26), refiere que Orizabita, era paso obligado hacia las minas de San Miguel. En realidad, San Miguel, era sólo una mina de otras incluidas en los distritos de La Pechuga y Bonanza (6), vecinos de los de Zimapán y Cardonal, (Dahlgren, 1887:218). Otra descripción, pero ésta de la década de los años 30, dice:

"Los minerales de Bonanza y Pechuga se hallan situados en una cañada...que corre encajonada de sur a norte en la vertiente septentrional de la barrera montañosa [de San Clemente]..., en la pendiente opuesta al valle de Ixmiquilpan, pero cerca de las crestas de la sierra, por lo que, para su abastecimiento se ha tomado siempre y se toma actualmente, como base de operaciones la población de Ixmiquilpan."

(Flores, 1938:123) (7)

(6) El nombre completo de este distrito, se encuentra registrado en un mapa que data de 1805, intitulado: "Orizaba como se ve por el Sur quedando al Norte" y corresponde al de La Pechuga de Gallina. El mapa se conserva en la sacristía de la iglesia de Orizabita, Ixmiquilpan, Hidalgo.

"La Pechuga pertenecía a Orizabita, pero luego se independizó. De sus minas se sacaba oro y plata."

(Ramírez Rubio Carlos, 1992-IX-25)

(7) Para información geológica más reciente ver Chaires Blanco, (1978). Es pertinente señalar que el trabajo de Flores, fue uno de los varios que realizó la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de maestros y alumnos comisionados, procedentes de los Institutos de Investigaciones Sociales, Investigaciones Estéticas, del de Biología y del de Geología, habiéndose publicado los estudios elaborados por los dos últimos institutos mencionados, (Chávez, Orozco 1939:9-10; de Chico, Goerne

Ambos minerales distan de Ixmiquilpan unos treinta y cinco kilómetros, y se encuentran en el fondo de una cañada, con vetas argentíferas contenidas en calizas. Las principales minas de La Pechuga (8), eran: "La Trinidad", "La Cruz", "San Cristobal" y "San Miguel". Las de Bonanza eran: "San Judas", "Santa Elena", "San Juan", "Don Martín", "El Zapote", "Santo Domingo", "San Francisco", "Pintadas", "Guadalupe", "Anganguero", "La Bruja" y "Todos Santos", (op.cit. 125).

Erróneamente se ha señalado que las minas de la Bonanza fueron descubiertas por unos gambusinos en 1790, precisamente en los lugares donde se ubican las minas de "San Cayetano" y la "La Cucharilla", (Manzano, 1946:51). El error queda subsanado en un documento que data de 1772, y

Luis, a García Téllez Ignacio, agosto 14 de 1939, en A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas 505.1/ 39, Exp. 569, sin número de foja). Los demás informes, infortunadamente corrieron con suerte muy distinta:

"Habiendo dejado la Rectoría el licenciado Chico Goerne, se suspendió la publicación de los trabajos entregados por las comisiones, y por lo tanto nuestro legajo estará ocupando un lugar entre montones de papeles y con el tiempo se perderá o cambiará de dueño, quedando en el olvido los esfuerzos realizados."

(Osorio, 1943:8)

Las investigaciones citadas, se verificaron antes de que se creara la Comisión Intersecretarial de Estudio y Planeación en el Valle del Mezquital, (ibidem).

- (8) En 1828, cuando La Pechuga aún era propiedad del Conde de Regla, estaba comprendida en el distrito de Zimapán, (Burkart, 1989:24-25, 44). Posteriormente, Bonanza-Pechuga, se considerará un sólo distrito minero, independiente del de Zimapán, (Geyne et al., 1963:216).

que afirma que la mina de "San Cayetano", incluida en el distrito de Bonanza, era trabajada por don Ignacio Olivares:

"...con un corto pueblo mediante la escasez de sus facultades, y se contemplan necesarios para su habitación ocho mil pesos."

"Las minas... [de la región] se están trabajando con alguna lentitud por falta de fomento de sus dueños."

(Bautista de Lecumberri, en López, 1980:173-174)

Una fecha más temprana es la dada por Gerhard (en López, Aguilar 1991:66), quien apunta que las minas de los campos de Santa Cruz de los Alamos o Pechuga, se trabajaban desde 1744. Vale la pena aclarar esta última denominación. Arellano, (1966:621, 627), señala que hacia la primera mitad del siglo XIX existían los minerales de Pechuga Vieja y Pechuga Nueva, cuyo nombre en realidad era el de Santa Cruz de los Alamos, pero que el pueblo identificaba como el mineral anexo, considerándolo como una ramificación del mismo.

El trabajo de Gerhard es el que hasta ahora ha rastreado la fecha más antigua de explotación de estas minas con documentos que la apoyan, (Gerhard, 1972:155-156).

"...por Orizabita pasaban las mulas, los burros y los caballos que llevaban el metal de las minas al ferrocarril. Ahí iban con los costales en el lomo, eran costales de ixtli. Orizabita estaba en el camino real, los animales pasaban tempranito..."

(Trejo, Ramírez Carlota, ibidem)

La edad de la informante, ubica su referencia hacia los

primeros años del siglo XX, y consecuentemente, cuestiona lo afirmado por Flores:

"Ambos minerales [Pechuga y Bonanza] se encontraban desde el año de 1910 hasta hace poco, abandonados y con sus habitantes dedicados exclusivamente a la agricultura; pero recientemente, desde el año de 1935 a la fecha; ha venido a experimentarse un resurgimiento de la minería en ellas por los trabajos emprendidos en Bonanza por la ... Sociedad Cooperativa que explota 'San Clemente'".

(Flores, op.cit. 125), (9).

Ya desde 1828, la Compañía Real del Monte había decidido arrendar las minas de La Pechuga debido a su incosteabilidad, (Burkart, 1989:44-45), ya que producían metales de plata abronzada y algunos de plano y greca, cuyo rendimiento era inferior al volumen de gastos implicados por su extracción y beneficio, (Arellano, op.cit. 628).

Debido a lo anterior es posible que en La Pechuga, la actividad minera a gran escala, hubiese terminado oficialmente en 1910, y que algunas vetas siguieran siendo explotadas por eventuales gambusinos pobres, como afirma la tradición oral:

"En las minas de San Clemente, los indios antiguamente [hacia las décadas de los años 1920 y 1930] machacaban las piedras y hacían

(9) San Clemente, es el nombre de la sierra orientada Este-Oeste, y de la que forman parte los cerros de Juárez, La Palma, La Muñeca, Pechuga, Banxu, El Roqui, El Aguila, San Clemente, Buenavista y Santuario. Los contrafuertes meridionales de esta sierra forman los límites Norte y Oeste del Valle de Ixmiquilpan y los Septentrionales se enlazan con los contrafuertes de las sierras de Zimapán y la Encarnación, (Flores, op.cit. 120-121).

bolitas de oro y luego había gente que se las compraba a cincuenta centavos el gramo de oro".

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

La importancia de Ixmiquilpan para el abasto e intercambio de los distritos mineros de Pechuga y Bonanza, se hizo evidente desde tiempo atrás. En un documento fechado en 1792 se refiere que:

"Hacia el Norte esta el Camino que sale de este Pueblo [de Ixmiquilpan] para el Real de Zimapán, y siguiendo el mismo viento en unos tepetates esta situado y a distancia de legua, y media el Pueblo de los Remedios alias Savana que es de menos Yndios. Por el propio viento y a distancia de tres Leguas está el Pueblo de Orizava que también es de Yndios, y a su espalda los Cerros minerales de la Pechuga a donde actualmente se están travajando las minas siguientes= La Santa Cruz= La Santísima Trinidad y otras dos nuevamente descubiertas, y siguiendo el mismo rumbo hacia el Poniente estan los Cerros conocidos por el Retumbante, Punteagudo y el Puerto y Camino Real de Zimapán."

(Guerra de Manzanares, 1792: ff. 131-132)

Como puede apreciarse en la cita, Orizabita no sólo era paso obligado para quienes trabajaban en Pechuga y en Bonanza, sino también para cualquier tipo de comunicación entre Ixmiquilpan y Zimapán, éste último, importantísimo distrito minero del estado de Hidalgo.

Actualmente (1993), los orizabiteños consideran que el Santo Patrono de su pueblo es el Sr. del Buen Viaje. La imagen de bulto que conservan de él en la iglesia del lugar, es un crucifijo con un Cristo cuya piel es blanca, y cuyas dimensiones son aproximadamente de entre 70 u ochenta

centímetros de altura, (sin el crucifijo). Ocupa el centro del altar neoclásico de la Iglesia. Antaño, la imagen estaba en su lugar presuntamente original: el espacio rectangular hueco que ahora se aprecia en el lugar central del segundo cuerpo del retablo dorado barroco que se encuentra a espaldas del altar neoclásico, separado de éste por una distancia de un metro con sesenta centímetros. Justo arriba del hueco rectangular, figura sobre el mismo retablo barroco, un espacio ovalado, en el que se encontraba un lienzo de la Virgen de Guadalupe, que data de 1790 ; que hoy figura reenmarcado en una montura de corte neoclásico, y que fue retocado en 1922. Las fechas se encuentran escritas sobre el frente y el reverso del lienzo.

Al frente y a los pies de la virgen se lee:

"Se acabó esta Sta. Ymag.n año de 1790. a. devoción de Ag. Diego y Gregorio Santiago, y manuel Salb.r Fco. difunto."

Sobre el dorso de lienzo, siguiendo su eje mayor dice:

"Se retocó Ntra. Sma Virgen de Guadalupe, en pintura y dorado nuevo en el ovalo, por aficionado Simón Rangel Siendo Mayordomos Dn. Paulino Rafael y Serapio Huerta, costiado por ellos y algunos vecinos de Orizaba, Dibre 20 de 1922".

Es pertienete aclarar que aunque la fecha del lienzo descrito es 1790, la iglesia se ha fechado en 1828 (Azcue, 1940:254, T.I), lo que resulta contradictorio también con una inscripción que figura sobre una de las piedras de la

esquina Suroeste de la fachada de la iglesia de Orizabita,
la cual dice:

"El 21 de diciembre de 1738 años se serro los doce arcos de la Yglesia i se empezo la portada, i se acabo el dia 18 de agosto de 1746 anos siendo el C. D. Manuel hernandez Albarado Siendo maiordomos Dn Nicolas Simon siendo fiscal Dn Manuel Salvador".

(Ramsay, 1974:62)

(Existe otra versión paleográfica hecha por el Lic. José Vergara Vergara, que pude conocer gracias a la generosidad de la Sra. Micaela Reyes Martínez, (1993-II-5), con abreviaturas ya desatadas y en la que al nombre de Dn. Nicolas le sigue el apellido Monroy).

Indudablemente existió una construcción más temprana a la que perteneció el retablo barroco, sólo los historiadores del arte pueden precisar la época en que éste último se fabricó, y por tanto sólo ellos pueden calcular la fecha del templo más temprano. En la actualidad (1993), el retablo se deteriora rápidamente al igual que toda la construcción gracias a la negligencia de las autoridades competentes.

Las conclusiones que pueden ofrecerse sobre la presencia del Sr. del Buen Viaje en Orizabita, en relación a la artesanía de incrustación de concha son escasas, endebles y especulativas, pues requieren de una investigación particular y profunda que escapa a los propósitos de este trabajo. Sin embargo esas conclusiones deben ser expuestas convenientemente.

- Indudablemente el topónimo de Orizabita, enlaza al Valle del Mezquital con el territorio actualmente comprendido por

el estado de Veracruz.

- El culto a la imagen del Sr. del Buen Viaje, relaciona a Orizabita, y tal vez pudiera decirse prematuramente, al propio Valle del Mezquital con el Puerto de Veracruz.

- Hasta el momento, no se han encontrado datos sobre la fecha en la que los nexos mencionados anteriormente surgen. La ubicación espacial del surgimiento de esas relaciones y de su expansión así como su temporalidad, puede fluctuar en un margen muy amplio: desde la época prehispánica, vía rutas de intercambio entre el Altiplano y la costa del Golfo, hasta principios del siglo XVII, siguiendo las rutas mencionadas o inaugurando otras nuevas.

- Es posible que el nexo entre el Valle del Mezquital y el Cristo del Buen Viaje esté relacionado con asentamientos mineros que incluyeran población negra y otomí. La importancia de una posible promoción agustina en la expansión del culto a esa imagen es incierta.

- La relación existente entre el topónimo de Orizabita, la imagen del Cristo y la fabricación de objetos de madera incrustados con concha marina, queda sólo bocetada muy difusamente a partir de las cuatro consideraciones planteadas antes.

II.2.3. La manufactura de artesanía incrustada con concha en Orizabita, (1872, 1936)

Ahora retornemos al relato de los informantes. Dado que los mineros eran muy aficionados al canto, muchos de ellos le pedían a Gregorio Pedraza que adornara las guitarras de que se servían para hacer música. Según la información consultada sobre la actividad minera desarrollada al Norte de Orizabita, puede pensarse que los clientes de Gregorio debieron ser cuantiosos.

Una información escrita, (Osorio, 1943:65), afirma que en 1936, la artesanía de incrustación se realizaba precisamente en Orizabita, nunca menciona San Andrés ni El Nith. La información oral es poco precisa al respecto, y se refiere a muchos años antes de 1936.

Otras informaciones orales, indican que Orizabita vivía de la producción pulquera y de cereales (Romero, Corona Pedro, 1990-IX-7; Trejo Ramírez Carlota, 1990-IX-8). Osorio, (ibidem), refuerza el comentario sobre la actividad agrícola, prestigiada desde 1746, fecha en la que Villaseñor y Sánchez refiere que los pueblos sujetos a la República de Indios de Orizaba:

"...están situados en templado temperamento, fertilizándolos las aguas del Río de la Sierra de Mexitlán, con cuyo riego cultivan muchas Huertas de flores, frutas, y ortalizas, y logran las cosechas de sus semillas, fabrican Xarcia, Carbon, y sacan mucha miel de sus magueyes que benefician para este efecto".

(Villaseñor y Sánchez, 1952:151)

"Antes llovía mucho en Orizabita y el maíz se daba muy bien y la gente se mantenía bien. Cuando la Revolución, sufrimos mucho porque bajaba Nicolás Flores y sus rebeldes. Él era el jefe de ellos, y luego venían los federales y siempre se robaban el maíz. La gente sembraba, pero tenían que cuidar bien las milpas, porque venían a robarse el maíz tierno para venderlo bien caro en Ixmiquilpan."

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8)

Resulta interesante observar las apreciaciones locales que se han hecho sobre quien llegara a promulgar la Constitución Política del estado de Hidalgo en 1920. La conceptualización de la informante sobre la identidad y pretensiones de los rebeldes, no deja de ser poco clara. Las referencias vividas o escuchadas por doña Carlota, a propósito de Nicolás Flores, se ubican entre 1911 y 1914, ya que en 1911 se levanta como partidario de Madero en la Sierra de Jacala, -su tierra natal-, y en 1914, deja las armas para ser gobernador y comandante militar del estado de Hidalgo, (Pérez, López, 1979: 145-146).

"La gente de Orizaba estaba cansada de tanto movimiento, cuando no eran los rebeldes eran los federales. Los rebeldes bajaban y se llevaban lo que se podía, los federales también. Le voy a contar algo que hizo don José Epitacio Díaz [artesano de laudería, como se verá adelante], muy astuto y muy ingenioso. Como ya estaban hartos de que les robaran el maíz, se hizo un cañón con un tubo que tenía. Lo llenó de pólvora, y luego hizo que -los del pueblo, con ramas, hicieran polvadera cuando él les dijera. Eso era para que los federales creyeran que había una caballería en Orizaba. Pues los del pueblo se esperaron a que los federales llegaran más arriba de Remedios, y luego luego empezó a tronar el cañón y hicieron la polvadera."

Aquellos se asustaron, y se regresaron a Ixmiquilpan..."

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22)

La línea divisoria que existía entre rebeldes y federales, era de carácter topográfico, se trataba ni más ni menos de la curva de nivel que separaba la zona árida del Valle del Mezquital, de las montañas, un poco más húmedas. De tal modo, que durante el periodo revolucionario, para los habitantes de las alturas era sumamente arriesgado descender al Valle. Sólo las mujeres se aventuraban a bajar, pues para los hombres eso resultaba sumamente riesgoso, ya que o se los llevaban de leva o les daban muerte, (Ramsay, 1974:70-72).

"El Ejército Constitucionalista del Estado de Hidalgo cuidará siempre de su prestigio, respetando y haciendo respetar los derechos de sus hermanos.

Cualquier desmán, por pequeño que sea, será enérgicamente castigado y extremaremos la severidad con los nuestros, para dar garantías a la sociedad.

Mentira que el terror, el incendio, la desolación y la muerte vayan con nosotros.
¡MENTIRA!

Nuestros fines son nobles y elevados, y por ello a todos ofrecemos respetar, garantizándoles el buen proceder de las fuerzas constitucionalistas.

Conciudadanos:

No abriguéis temor alguno respecto a la conducta de nuestro ejército. Llevamos firmes propósitos de fraternidad y confianza íntima en la honradéz de nuestros soldados.

Os empeñamos el honor de nuestro ejército en garantía de que sabremos guardar el orden y la compostura que corresponde a los soldados de la libertad.

No os dejéis engañar y contad con el cariño del Ejército Constitucionalista.

Actopan, 23 de julio de 1914

General Nicolás Flores".

(en Rubluo, 1983:162-163, T.II) (subrayado mio)

"Los rebeldes eran paisanos de ahí de Orizaba. Con ellos andaba Esteban Nemesio del Defay y otro de apellido Aguazúl. Pero la cabeza era Nemesio, ese fue el que quemó Cardonal, era gente de Nicolás Flores".

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22).

En 1938, el municipio de Santa María Trinidad del distrito de Zimapán, cambió oficialmente su nombre por el de Nicolás Flores, (Vieyra, 1983:230), (10). Tal denominación obedeció a los méritos militares y políticos del general Constitucionalista, intensa y vanamente atacado por las fuerzas de Victoriano Huerta en diciembre de 1913, (Sánchez, 1960:360-361, T.V).

Las fuerzas del general, pasaron a formar parte de la "Segunda División de Oriente", a cuya cabeza figuraba Jesús Carranza en 1914, (op. cit. 363-364, T.V).

"Yo fui amigo íntimo del General Flores. Yo de chamaco y él de grande. El fue el gobernador más grande que tuvo Hidalgo porque murió en la pobreza. Todos sus amigos cooperaron para su entierro. Lolita era su esposa, era de Zimapán."

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

(10) Vale la pena explicitar aquí, un error manejado en el texto de CEEMH, (1988:153), según el cual el municipio de Nicolás Flores fue denominado así desde 1869, pero

En el colmo de las apreciaciones el héroe estatal, de rebelde, pasa a ser santo en un estudio etnográfico en el que se alude al municipio de S. Nicolás Flores, (Tranfo, 1974:208-209).

En este contexto revolucionario, Gregorio Pedraza empleaba concha nácar y hueso para elaborar las decoraciones solicitadas por los mineros. Paulatinamente fue cobrando fama y posteriormente ideó fabricar los instrumentos musicales en miniatura, trabajándolos primorosamente y ornamentándolos con minucia, cumpliendo sin saberlo, con una norma actual notada por Scheffler, (1982:11): existen hoy miniaturas de todas las artesanías que se producen. Don Catarino, no conoció a su abuelo, todo lo referido le fue contado por su padre, Cesáreo Pedraza, también oriundo de Orizabita, quien aprendiendo las técnicas de incrustación, se desempeñó en aquél poblado hasta que contrajo nupcias. Cuando Cesáreo se casó, fue a vivir a Tixb'ada*, de donde era su esposa, Macaria Tepetates, quien ahí tenía tierras que luego heredó a sus hijos.

Nicolás Flores nació en 1873 (Pérez López, 1979:146), y para ese entonces el actual territorio del municipio, se incluía en la municipalidad de Bonanza -desde 1870-, distrito de Zimapán, nombre que cambió después (en 1914), por el de Santa María Tepeji, incluido en el mismo distrito, (Vieyra, op.cit. 18, 78, 102, 230, 232).

II.2.4. Inicio de la artesanía de incrustación de concha en El Nith

En Tixb'ada*, Cesáreo instaló su taller, donde dos de sus hijos, Catarino y Victoriano, aprendieron el oficio. Dada su herencia, ambos hermanos se quedaron a vivir en ahí, y continuaron trabajando como artesanos y agricultores. En una y otra tarea, los auxiliaban sus respectivas esposas, Gertrudis Corona y Lorenza Rosquero:

"La mujer tiene que ayudar al compañero, así que tuve que aprender a trabajar la concha."

(Corona, Baena Gertrudis, 1987-VIII-26),

Lo anterior, lo señala la artesana que a sus setenta años se dedica a recortar "figura" de concha que luego incrusta. Su tarea la desarrolla con entusiasmo, gastándole todo el tiempo bromas a su marido, en presencia o ausencia de familiares o extraños, mientras maneja diestramente la segueta con la que recorta las valvas del abulón o los pequeños trozos de la aromática madera de enebro.

Los hermanos, se mudaron a El Nith, cuando a este lugar se le dotó de energía eléctrica.

Con Lázaro Cárdenas, (c. 1936-1937) se introdujo a El Nith una línea de energía eléctrica que funcionaba "un rato todos los días". La línea tenía como fin, hacer posible el funcionamiento de la maquinaria, y con ello, de los talleres que para trabajar la lana, habían sido instalados en El Nith, por iniciativa del mismo funcionario, como se verá más adelante.

No fue sino hasta 1970 cuando la corriente eléctrica se hizo constante, aunque sólo en "el centro" de El Nith, cuyas

otras "manzanas" seguían careciendo del servicio, (Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26). Fue en ese año cuando Nicolás Pedraza Corona y Santiago Pedraza Rosquero (ambos primos carnales), rentaron un local para trabajar ahí la concha. Vivían en Tixb'ada* y todos los días bajaban a El Nith a trabajar, hasta que finalmente, decidieron mudarse permanentemente ahí junto con sus respectivas familias. También fue en 1970, cuando Amerlick (1970:17), supuso que la artesanía de concha ya había pasado por sus mejores momentos, y que sólo dos artesanos hermanos, se dedicaban a elaborarla, cuando en realidad, la autora estaba asistiendo al inicio del incremento de mano de obra artesanal y de la expansión de los talleres y de los trabajos.

"Victoriano [padre de Santiago] nunca quiso irse para allá [para El Nith]. Los que sí se fueron, fueron Santiago y Nicolás. Luego don Catarino sí se fue para allá. Yo conocí bien a Victoriano, trabajé con él cuando tenía unos once o doce años. El le prestaba a mi papá [Teófilo Sánchez] un pedazo de terrero para que ahí viviéramos, así que eran vecinos."

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25)

Los primos, terminaron por hacer florecer la hyoka b'ida* en El Nith, enseñando las técnicas de trabajo dentro de sus talleres, no sólo a sus familiares consanguíneos, sino también a gustosos aprendices.

"Santiago, Francisco, Florencio y Nicolás, los Pedrazas, fueron los que impulsaron la artesanía, le dieron fuerza. Con ellos aprendimos como veinte o treinta, y ya luego cada quien puso su taller. Yo llevo tres años con el mío."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1987-VIII-26).

II.2.5. Cronología de la artesanía de El Nith, según su historia oral

La memoria histórica de los aprendices iniciales, que actualmente son artesanos consumados, y la de los hijos y nietos de Catarino y Victoriano, se torna borrosa al paso del tiempo. Algunos de ellos recuerdan nitidamente la primera generación de artesanos de El Nith, y confusamente sus orígenes en San Andrés Orizabita u Orizabita, pues se tiende a confundir el rancho natal de Cesáreo Pedraza, con el pueblo en el que se crió (Fig. 31).

A decir de los de El Nith, la gente de Orizabita reconoce como pioneros de la artesanía de incrustación en desarrollo pleno, a los artesanos de El Nith. Nunca se han adjudicado los orígenes del oficio. Sin embargo, aunque los orizabiteños reconocen que en El Nith se ha desarrollado la artesanía, refieren que fue en Orizabita donde de alguna manera comenzó.

Los nietos de Catarino y Victoriano, afirman categóricamente, que la tradición artesanal comenzó en El Nith, difícilmente mencionan en alguna ocasión a Orizabita, a menos de que sus propios padres los corrijan.

Para Nicolás Pedraza (*ibidem*), hijo de don Catarino, la *hyoka b'ida** tiene ciento cincuenta años de antigüedad, cifra calculada por él mismo considerando la edad de su padre, y la de su abuelo Cesáreo. En su memoria no parece haber lugar para Gregorio, su bisabuelo (Fig. 31).

La memoria de los artesanos de El Nith, no es la excepción de lo apuntado por Carbonelle (1986:9-12), en el sentido de que aunque ningún grupo social es amnésico - en tanto perder la memoria significa desaparecer -, cuando faltan registros escritos de sus hechos, la memoria entra en el juego de su recuperación y conservación. La memoria sin embargo, se mantiene pobre, confusa y frágil, pues depende del alcance de algunos cerebros y de experiencias y conocimientos particulares. Así, la memoria se desgasta con el tiempo y su profundidad, rara vez alcanza los tres siglos.

En el caso de los orígenes de la hyoka b'ida se observa que la memoria intrafamiliar de los artesanos, alcanza eventos que ocurrieron hace cuatro generaciones, mientras que la memoria extrafamiliar, de los ajenos a la artesanía, alcanza a lo sumo una o dos.

Resulta interesante observar lo que ocurre con la memoria de la generación más joven de artesanos, cuya edad fluctuaba en 1987, entre los ocho y los catorce años. Para esta generación, los actos de la generación de artesanos hoy recordada como la más antigua, comienzan a cobrar un tinte mitológico.

Elisa Pedraza Catalán, tenía en 1987, ocho años de edad y nueve hermanos. De acuerdo con su opinión, todos ellos serán tarde o temprano, artesanos de la concha. Ella auxilia a su madre, cuando es necesario, a fabricar el polvo de hueso tan necesario en la manufactura de la artesanía.

Cuando su padre tiene demasiado trabajo, la niña se dedica a lijar las pequeñas cajas de enebro, que sirven como estuches para las miniaturas de los instrumentos musicales que se fabrican en el taller familiar. En otras ocasiones, ayuda a manufacturar y a "pegar las figuras" de concha que decoran los pequeños depositos.

"Mis abuelos comenzaron con la artesanía, ellos trabajaban mucho, mis tíos los ayudaban. Todos trabajaban mucho en el día. En las noche, cuando había luna, salían a vender los instrumentos. Luego se murieron y mis tíos y mi papá pusieron sus talleres."

(Pedraza, Catalán Elisa, 1987-VIII-26)

Vale la pena hacer algunos comentarios sobre el testimonio de esta niña de ocho años.

Pueden derivarse varios supuestos de las ideas expresadas a tan temprana edad. Puede apreciarse, que Elisa incluye entre sus abuelos, no sólo al padre de su padre, (su abuela paterna, artesana de la hyoka b'ida aún vive), sino también a su bisabuelo. Además, la niña conserva la imagen familiar, como el ámbito en el que se originó la artesanía de concha. Por otra parte, cualquier persona interesada en el estudio de los mitos, caería en la tentación -como a mi me sucedió- de interpretar el viaje nocturno de los tíos de Elisa, involucrando retruécanos mitológicos inexistentes, sin considerar las razones aducidas por la pequeña para explicar la salida de sus parientes en noches de luna para vender sus mercancías:

"...es que en el pueblo [El Nith], no había luz, y como en el día se trabaja, ellos necesitaban que hubiera luna para ir a vender en la noche... [las miniaturas fabricadas]."

(ibidem)

Lo importante de atender a esas razones, estriba en la conceptualización que ella ha logrado hacer sobre los orígenes de la artesanía dentro del ámbito de su familia, y en su pueblo, El Nith. Por ahora, ella ignora el nexo que hubo entre Orizabita y la artesanía, y el hecho de que precisamente cuando introdujeron la electricidad en El Nith, sus tíos consanguíneos de primer orden o grado, fueron quienes comenzaron a trabajar ahí, recibiendo los beneficios de la corriente eléctrica. Indiscutiblemente, puede pensarse que las actuales ideas de Elisa sobre el pasado de la artesanía, carecen de una ubicación espacial y temporal precisa. Indudablemente, esas ideas infantiles, se modificarán al paso del tiempo, y en consecuencia, también su personal concepción sobre el origen y el pasado de la artesanía variará notablemente cuando llegue a la edad adulta. Desde esta perspectiva, puede considerarse que sus ideas, aquí registradas, carecen de importancia. Sin embargo algunas de estas ideas, pueden potencialmente cambiar con base en su experiencia y a su imaginación, hasta que en su memoria, en la de otros miembros de su generación, o en la de las generaciones venideras, el origen de la artesanía que la niña fabrica hoy, quede fuera de tiempo, o bien hasta que la hyoka b'ida* tome nuevas modalidades y derroteros. De tal modo, que algunas de las ideas de quien actualmente es una

persona menuda, podrían llegar a formar parte de la historia oral de la artesanía en un futuro más o menos lejano. Es por eso que he dedicado tiempo y espacio a las opiniones de Elisa.

"Tengo muchos nietos que... saben hacer [la artesanía], han aprendido. A lo mejor cambian las cosas, pero no se les va a olvidar, aunque hagan otra clase de flores o de hojas...no se les olvida..."

(Pedraza, Tepetates Catarino, 1987-VIII-25)
(Fig. 31)

II.2.6. Luego de la de El Nith, otras versiones sobre el origen de la artesanía

Para la gente ajena a la comunidad de El Nith, o a la esfera de los artesanos, los orígenes de la artesanía de incrustación son confusos y de variada índole.

Para un informante que ha conocido y comerciado con las miniaturas incrustadas desde 1957, su manufactura fue enseñada a los otomíes por los frailes agustinos (Rivas, Sáenz Eudaldo, 1992-X-22).

Hay quien dice que la artesanía de incrustación fue iniciada en El Nith por un maestro rural, Félix Uribe, quien adquiría la concha en Pachuca y empleaba arena fina negra para completar la incrustación. Las clases sobre el corte de la concha, dice esta versión, se impartían en la escuela primaria, entre cuyos alumnos figuraban Catarino y Victoriano Pedraza, (Pérez, Hernández Salvador, 1990-IX-9). Sobre esta opinión es pertinente apuntar lo extraño que

suenan el uso de arena para manufacturar una artesanía como la que aquí se aborda. Técnicamente, el uso de ese material, hubiera implicado el de diversos aglutinantes para adherir entre sí los granos de arena, luego adherir éstos a la madera y a la concha, además de emplear otra clase de esmeriles, o definitivamente ningún esmeril.

Según otra opinión (Romero, Corona Pedro, 1990-IX-7), la artesanía en cuestión, fue aprendida en la prisión de Ixmiquilpan, tal y como ocurrió en la cárcel de Celaya, Guanajuato, donde a decir del informante, se hacían trabajos de concha cortada muy toscamente. El entrevistado agrega que hacia 1941, cuando su padre (José Romero Rivera) fue juez municipal, aprehendieron a un sujeto que estando preso, trabajaba con una segueta, pinzas, limas y navajas, conchas que su mujer le llevaba.

"Dicen que esta artesanía la aprendió mi papá [Catarino Pedrazal] en la cárcel. Eso no es cierto, lo que pasó es que él tuvo un problema y estuvo en la cárcel un año, y ahí trabajaba la artesanía y lo veían y por eso la gente dice eso, pero no es cierto... eso ha de haber pasado más o menos en 1926 o 1927..."

(Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26)

Posiblemente la idea sobre el origen carcelario de la artesanía de incrustación de concha, esté relacionada con un fenómeno que ocurría en la década de los años 20 en México:

"En casi todos los establecimientos penitenciarios del país los presos se dedican a la ejecución de minúsculos trabajos..."

(Murillo, 1922:40)

Para algunas otras personas, (Partido, Vite Gerardo, 1987-V-19), la artesanía de incrustación empezó en El Nith gracias a los trabajos de un sacerdote cristiano católico, el P. Lino Gussoni, mejor conocido como el "Padre Lino". Hacia la década de los años 60, el sacerdote italiano inició en El Nith, la conformación de cooperativas de artesanos. Tales proyectos cooperativistas, estaban apoyados por Alemania, y tuvieron ingerencia directa en la construcción de casas habitación para los indígenas del Valle del Mezquital, (Dr. González Rodríguez, 1989-V-19). Actualmente el P. Lino está al frente del DESMIAC (11). No fue posible conseguir una entrevista con el sacerdote. Los informantes, -cuyos nombres me reservo pues temen represalias-, me habían advertido:

"A ver si te recibe [el padre], es gente muy especial."

En las oficinas de DESMIAC, una mujer alta, delgada, rubia y de acento extranjero -la hermana del padre, según los informantes-, dijo:

"- El padre Lino no da entrevistas, ni graba [lo que dice], tiene ya experiencia en estas cosas [¿cuáles?], ya sabe como son ... [¿quienes?]."

(11) Las siglas DESMIAC, significan Desarrollo Económico Social de los Mexicanos Indígenas, Asociación Civil, cuyas oficinas se encuentran en carretera internacional México-Laredo, Km. 155, Dios Padre, Ixmiquilpan, Hidalgo. La sociedad está registrada en la secretaría de Hacienda: DES 66 030 1 GNA DESMIAC 123550000 296 8-84 072787.

- ¿Cuáles son los apellidos del padre?
- El padre no da información, lo siento... no da entrevistas...
- ¿Tienen alguna publicación o boletín?
- El padre Lino no da nada..."

Algunos informantes aclaran:

"Dicen que el Padre Lino impulsó la artesanía aquí en El Nith, o peor, que él fue el que nos enseñó. Eso no es cierto."

"El Padre Lino es un explotador que se quiso aprovechar de nosotros, pero como no nos dejamos, no pudo con nosotros, a mi hasta me amenazó, dijo que iba a traer artesanos de su país y que así iba a acabar con nosotros. Yo le dije: 'mire, yo no vivo nada más de la artesanía, ni me amenace, haga lo que usted quiera'".

"Abrió un taller con buenas herramientas, ahí tenía a varios aprendices y a un maestro, pero duró muy poco. Al maestro le quería pagar una limosna, y así no pudo y se acabó el taller. Un tiempo el taller funcionó sólo, así que los aprendices hicieron lo que quisieron y lo acabaron..."

Otra información oral, emparenta el surgimiento de la artesanía de incrustación de concha en Orizabita, con la manufactura de botones de concha en ese poblado (Ramírez, Gutiérrez Lucio, 1990-X-30). Esta información no ha podido ser corroborada, y es la única noticia que hay en Orizabita al respecto, aunque no deja de tener interés. Como se verá El Nith, también ha sido relacionado con botones de concha.

II.2.7 La fecha más temprana, de la artesanía de concha encontrada en Orizabita.
¿Por qué guitarras?

La fecha documental más antigua que data a un trabajo de incrustación de concha en madera, corresponde al año 1872. Esta fecha, se encuentra incrustada con concha en una caja para cáliz, actualmente depositada en la iglesia de Orizabita, y que por lo demás, se describe en el apartado referente a Patrones Artísticos Formales.

Según la tradición oral de Orizabita, el ejecutor de la caja fue un hombre llamado Pedro o Eulogio Alvarado. Un documento conservado en la Iglesia de Orizabita, (12) da cuenta de que en 1872, Pedro Alvarado era mayordomo de la iglesia, por lo que puede presumirse que él fue quien manufacturó la caja, y no su hijo Eulógio.

"Quien sabe por qué ese señor [aparentemente Pedro Alvarado] dejó su casa, quedó abandonada. Yo y otros niños nos metíamos a la casa a jugar. Había conchitas, florecitas y hojas. Una vez pusimos todo eso en el piso, lleno, lleno, como un tapete... yo tenía como cinco años".

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8, edad: 92).

Alvārado regresó solo al pueblo, sin familia:

(12) Se trata de un oficio dirigido al presidente municipal de Ixmiquilpan, Francisco Serrano, con fecha junio 22 de 1872, para solicitar la autorización de la construcción de una capilla, anexa a la iglesia de Orizabita.

"...solito quedó, se mantenía del campo, hasta que murió. Uno de sus hijos, Logio [Eulogio] Alvarado, se quedó en Orizabita, pero quien sabe qué pasó después, yo me fui..."

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8, edad: 92).

Debido a la confusión que la gente de Orizaba tiene sobre la identidad de Pedro y de Eulogio Alvarado, es incierto si éste último también se dedicó a ejecutar incrustaciones con concha en los primeros años del siglo XX.

En Orizabita, la suerte de Eulogio Alvarado, se desconoce, aunque dicen que era de oficio carpintero y que manufacturaba muebles enconchados y cordófonos de juguete, (González, Salvador Taurino, 1992-X-22). Algunos informes, indican que nunca se dedicó a la artesanía de concha, pero que él fue quien empezó a manufacturar instrumentos musicales en miniatura cuando algunos clientes así lo solicitaban, (Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-8; Ramírez Vargas Telésforo, 1990-IX-9).

Aunque en la actualidad, en Orizabita existen personas apellidadas Alvarado, aquel hombre, aparentemente no dejó descendientes que continuaran su oficio en el poblado.

Aparentemente, el único pariente consanguíneo colateral, de Alvarado, que quedó en Orizabita, es el Sr. Lucio Ramírez Rodríguez, de quien vendría siendo, tío-abuelo materno, según la versión del padre de este último señor.

Una informante señala que hacia 1908, Eulogio Alvarado tendría entre treinta y cuarenta años de edad, pero este cálculo lo hizo, con base en sus recuerdos de infancia. Ella tendría, según dice, cinco años de edad cuando conoció a

Alvarado, (Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8).



¿Por qué guitarras?.

INV.
ANTROPOLÓGICAS

Se tiene noticia de que Pedro o Eulogio Alvarado le regaló a algún presidente de la República, una guitarra de tamaño normal que en el dorso tenía incrustados con concha: una bandera nacional, unos tambores y unas cornetas. Esto ameritó que el presidente obsequiado, entregara un premio al esforzado artesano.

Hasta ahora no ha podido averiguarse el nombre de dicho presidente ni la consistencia del premio.

Es difícil suponer que el presidente en cuestión haya sido Alvaro Obregón, durante los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, veámos por qué.

En septiembre 19 de 1921 se inauguró una "Exposición de Arte Popular", planeada desde 1920 por Jorge Enciso y Roberto Montenegro (Dr. Atl, Gerardo Murillo en Casado, 1984:36). Desde 1920, el Presidente Obregón, había aceptado el que la exposición se presentara; sin embargo, fue hasta 1921 cuando se efectuó. Aparentemente esto se debió a la intervención del ingeniero Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores en aquel entonces, y antiguo compañero de Murillo en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, (op.cit. 35). Pani hizo posible la participación pública en el evento del Dr. Atl, quien se había ganado la antipatía de Obregón, al desaprobare abiertamente el golpe de Agua Prieta y apoyar a

Carranza explícitamente (Hernández, 1985:108). Desde esta perspectiva, resulta significativo el hecho de que en el expediente oficial que concierne a los festejos del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia, no se mencione la Exposición, (A.G.N. Presidentes, Alvaro Obregón-Plutarco Elías Calles, Exp. 4-17-23- D.G., ff. 2793 ss.). También resulta significativa la escueta nota periodística siguiente:

"La Exposición de Arte Popular, organizada por el Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario, y de la que son directores los artistas Jorge Enciso, Dr. Atl y Roberto Montenegro, estará abierta al público desde hoy, de 10 A.M. a 2 P.M. y de 4 a 6 P.M. ENTRADA LIBRE"

(Excelsior, p. 6 septiembre 21 de 1921, México, México)

En algunas otras publicaciones (El Universal Ilustrado, y Revista de Revistas en Ramírez, 1990:146), se prestó más de atención a la Exposición. En una de ellas se presentan dos fotos, en ambas aparecen artesanías textiles y de cestería, además del presidente Obregón y los directores de la Exposición: Atl, Enciso y Montenegro, (Revista de Revistas, XII, 594, septiembre 25 de 1921, p.18, México, México).

Independientemente de la escasa información que existe en torno a la exposición, todo parece indicar que en ella nunca se consideraron los trabajos artesanales de incrustación de concha. En la propia publicación de Atl de 1921, auspiciada por Pani (Casado, op.cit. 36), y reeditada, corregida y aumentada en 1922 (Hernández, 1985:109), no existe ninguna

mención sobre la artesanía que aquí interesa, pero si proporciona amplios espacios para tratar principalmente sobre la cerámica artesanal. En esa obra, Murillo (1922:17, 31 y 32), afirma que en México las artesanías más importantes y "en prosperidad" eran en aquel entonces: la alfarería, desde luego; los textiles de Oaxaca y Michoacán; la juguetería de barro; la rebocería; la cestería; la jarciaría; la manufacturade los objetos de otate, carrizo y raíces; las lacas de Olinalá y la talabartería. Reconoce como artesanías "decadentes" a las lacas de Uruápan, al mosaico de pluma, a la orfebrería, a la ferronería, a la mueblería y a la pintura religiosa. Décadas después Martínez Peñaloza (1978), expondría la preocupación de Atl y de varias instituciones por la preservación y apreciación de la artesanía, explicitando y explicando los criterios de la clasificación de las artesanías utilizada por Murillo, y adoptada por las instituciones señaladas. Nuevamente, no existe mención alguna sobre la artesanía de incrustación de concha en que aquí se centra la atención.

El desconocimiento de Atl (Murillo, 1922), sobre la artesanía de incrustación de concha, no sólo puede atribuirse a que esos objetos no se produjeran aún en el Valle del Mezquital. Ya que así como pasó por alto esa artesanía, también dejó de considerar v.gr. la escultura en palo fierro de Sonora; la del vidrio soplado de Guadalajara; la del cobre de Michoacán y Guanajuato; la de papel y cartón.

En la información consultada, hasta ahora no existe evidencias de la entrega de premio alguno a artesanos en general ni a algún artesano hidalguense en particular. Todo parece indicar que cuando menos hacia 1921, ningún artesano del Valle del Mezquital fue premiado por presentar alguna de sus obras al presidente Alvaro Obregón.

Aún cuando no existe dato positivo al respecto, según información confiable, (Cárdenas, Solórzano Cuauhtemoc, 1993-I-25), un presidente de la República, que pudo haber recibido el obsequio orizabiteño, pudo ser Lázaro Cárdenas, durante su gira por el Mezquital en 1936, como se verá más adelante.

Particularmente me inclino a considerar más esta posibilidad por diversos motivos:

1. La gente de más edad nativa, o vecina en Orizabita, recibió personalmente a Cárdenas, y aún recuerdan el evento con claridad. Aquí puede objetarse que es contradictorio que los informantes hayan olvidado la entrega del "premio", pero la cuestión quedaría salvada si se considera que la entrega del obsequio y el "premio", pudieron ser incidentales y no formales.

2. La conducta del propio Cárdenas para convivir con la gente del pueblo pudo facilitar la entrega del obsequio y de alguna retribución, precisamente de manera incidental.

3. La ausencia de artistas académicos que planificaran una exposición artesanal discriminando las obras de acuerdo a criterios elegidos por ellos mismos.

A este respecto, vale la pena aclarar que en 1936, Atl aún pensaba que podía establecer el Mercado de Artesanías en el Exconvento de la Merced, a fin de organizar cooperativas de artesanos que vendieran ahí su producción, (Atl, Murillo, en Casado, 1984:36,37). Pese a esto, la presencia de Atl no se registra en el Valle del Mezquital en ese año.

Sobre el famoso obsequio, existe otra versión, según la cual, "alguien" de Orizabita fabricó un mueble "enconchado" muy fino, que fue obsequiado a don Porfirio Díaz, (González, Salvador Taurino, 1992-X-22).

A propósito de esta versión, vale la pena destacar la mención de la referencia concreta a la manufactura en Orizabita, de muebles enconchados, utilizando precisamente ese último término. También debe destacarse el contraste que ofrece la descripción de este mueble, al lado de la detallada y casi fotográfica descripción de la guitarra aludida en la primer versión. Por otra parte, aunque la información oral indica que en Orizabita abundaban los artesanos de la madera, también es enfática en cuanto a la precisión de que se dedicaban básicamente a la manufactura de cordófonos, genéricamente llamados "jaranas".

Por lo anterior, dudo de la versión que alude al mueble enconchado. Vale la pena aclarar que la persona que proporcionó esa versión, el Prof. Taurino González Salvador,

aclaró explícitamente en otra entrevista (1993-II-5), que es él quien supone que el obsequio lo recibió don Porfirio Díaz porque el informante piensa que para 1936, v.gr. los cordófonos incrustados con concha ya no se manufacturaban en Orizabita, (ver nota 13). El supuesto del reconocido cronista de ese pueblo, queda descartado por el testimonio de Osorio, (1943:65), como se verá.

Es pertinente señalar ahora, que según la tradición oral, en Orizabita, la manufactura de instrumentos de cuerda de tamaño normal y de juguete (que no de miniaturas), era usual a principios de este siglo. Así, se cumplió una vez más con la observación general, según la cual las miniaturas se encuentran representadas en casi todas las ramas del arte popular mexicano, ya que en muchos centros artesanales se elaboran en pequeño los mismos objetos que se fabrican cotidianamente de tamaño normal, (Scheffler, 1982:11). Simultáneamente, se verificó una observación particular hecha por Reuter (1982:58): los centros y talleres productores de instrumentos musicales formales, coinciden con aquellos en donde se producen instrumentos musicales de juguete, como ocurrió en Paracho, (Fernández Lesama, 1930:27, 40) y Quiroga, Michoacán; San Isidro de las Flores Coycoyán, Oaxaca, Oax.; Huejutla, Hidalgo; Texquitote, Aquismán y Tamaletón en la Huasteca Potosina, (ibidem). A propósito de esta observación particular es oportuno abordar una cuestión: cómo cambia la manufactura de cordófonos de juguete a la fabricación especializada de

miniaturas?

Con esta pregunta, desde luego, se aborda la definición de la función utilitaria de las llamadas miniaturas, ¿Cómo distinguir las de un juguete?. La mencionada definición actualmente es relativa, según la perspectiva no sólo del observador, sino primeramente de la del artesano.

Para Reuter (1982:58), la miniaturización de los cordófonos en El Nith, se dió con fines meramente ornamentales, puntualización por lo demás certera a juzgar por la opinión que los artesanos tienen sobre sus propios trabajos:

"... esto no es para comer... pero los compran, los compran las las gentes decentes para regalar a alguien que quieren: compadres, amigos, quien sabe qué... Nosotros somos indios, ¿para qué queremos esto?... esto no es para nosotros, no importa, no es para comer, pero se vende y nosotros así podemos comer..."

(Pedraza, Tepetate Catarino, 1990-VIII-26)

"A nosotros nos preocupa la calidad, la intención del grupo que formamos [una cooperativa] es trabajar bien, hacer artesanía fina..."

(Pedraza, Sánchez Pedro, 1992-IX-25)

"Yo pienso que la artesanía no debe de acorrientarse, es un trabajo muy fino el que podemos hacer para que así la gente lo pague bien...aunque no toda [la gente] aprecia el trabajo, pero eso es porque no sabe..."

(Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-X-16)

Indudablemente, El Nith, se ha especializado, según los testimonios recogidos, en la producción de miniaturas ornamentales.

La especialización, aparentemente nunca se presentó en Orizabita, donde el trabajo artesanal consistía en la manufactura de cordófonos formales y de juguete.

Hacia la década de los años 20, en Orizabita, al mismo tiempo que Eulogio Alvarado, los hermanos David, Nicéforo y Rutilio Ramírez Trejo, y el Sr. José Epitacio Díaz, trabajaban incrustando concha en cordófonos a escala normal, (Díaz Barquera, ibidem; Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-10; Ramírez, Vargas Telésforo, 1990-IX-9; Reyes, Salvador Alonso, 1991-II-5).

Hacia 1925, el Sr. Rutilio Ramírez Trejo, hacía jaranas y guitarras no sólo a escala normal, sino también de juguete -de unos treinta centímetros de largo-. Fabricaba también muebles en miniatura y casitas de muñecas, aunque es incierto el incrustado de concha en esos objetos, (Ramírez, Vargas Telésforo, ibidem).

Aunque es cierto que el juguete popular está relacionado estrechamente con las miniaturas debido a que muchos de los objetos que se elaboran en pequeño son utilizados por los niños para jugar, (Scheffler, 1982:11), es difícil averiguar cuándo y por qué se dió la diferencia entre juguete y miniatura en los cordófonos manufacturados en Orizabita, si es que así ocurrió, pues tal vez la diferencia nunca se verificó en ese asentamiento. Sobre el mismo propósito, resulta significativo que los informantes orizabeños afirmen que en su localidad se manufacturaban, guitarritas de juguete, contrariamente, a lo que afirman los artesanos actuales de El Nith y cuya producción cumple la observación

hecha por Scheffler (ibidem), en tanto las miniaturas están dedicadas a los adultos, quienes las utilizan como adornos.

"...no sé por qué se empezaron a hacer los instrumentos chiquitos. A veces me traen instrumentos grandes para que les incruste la boquilla, y alrededor, pero eso no me gusta hacerlo, es difícil, arriesgas el instrumento completo, lo puedes quebrar, lo mejor es hacerlo completo uno sólo. Yo no sé hacer esos trabajos, mi tío [Eugenio, hermano de su padre Cesáreo Pedraza] hacía instrumentos grandes, ése sí sabía."

(Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-VIII-26)

Es posible que la diferencia entre juguete y miniatura, se diera no en Orizabita, sino en el mismo Nith, al dejar de producir cordófonos diminutos con verdaderas cajas de resonancia, como se hacía en el primer poblado mencionado, y como se hizo inicialmente en el segundo, dejándose de fabricar durante la tercer generación de artesanos. La objeción a esta sugerencia, salta a la vista de inmediato, debido a que las características y cualidades que definen a juguetes y a adornos, son relativas en tiempo y espacio.

La manufactura de cordófonos en Orizabita, tenía como objetivo intercambiarlos en tierra caliente, (en Veracruz sobre todo) por diversos productos que se revendían en el Valle del Mezquital. Salta a la vista, nuevamente, un nexo de gran antigüedad entre el Valle del Mezquital y la Costa del Golfo, relación evidenciada y basada no sólo por el traslado del Señor del Buen Viaje hasta el Mezquital, sino también por el intercambio de "guitarritas" y de otros productos como se verá, entre ambas regiones.

"Yo trabajé en la jaranería. Ibamos a venderlas hasta adelante de Tierra Blanca [Veracruz]."

(informante anónimo en Marzal, 1968:234)

"En tiempo de los abuelos...en Orizabita hacían jaranas y violines. Mi abuelo [Modesto González Flores] y otros [Rutilio Ramírez, los Alvarado y José Epitacio Díaz], hacían jaranas y además les compraban a otros que también hacían. Rutilio [Ramírez] tenía trabajadores en su casa, haciendo las jaranas. Cuando juntaba bastantes instrumentos, llenaba huacales con ellos, eran de juguete, chicos, también llevaba algunos grandes. Entonces se iba hasta Orizaba [Veracruz], Córdoba y la costa [del Golfo de México], llegaban hasta no sé que parte de Tabasco, a lo mejor hasta Coatzacoalcos. Se iban en tren o rancheando, a pie, de feria en feria y de tianguis en tianguis. Duraba un mes el viaje. Cuando volvían, ya no traían nada. de Veracruz traían cominos, cola y conchas para hacer muebles..."

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22), (13)

Ciertamente, el comino (Cuminum cyminum), es una planta que en nuestro país se utiliza como condimento, y que se cultiva poco (Martínez, 1931:8; 1955:12). Muy posiblemente, esta última situación, prevalecía hacia las fechas en las que se refiere la información obtenida, y por consiguiente,

(13) Nuevamente, es pertinente aclarar que aún cuando otros informantes han apuntado que en Orizabita, había personas dedicadas a la manufactura de muebles, el informante citado, quien es cronista del pueblo de Orizabita, es el único que ha aludido a la manufactura de muebles enconchados. Se recordará que líneas arriba, yo apunté que tomaba con reserva lo señalado por el Prof. Taurino González en cuanto a que él supone que a Porfirio Díaz, algún orizabiteño le regaló un mueble enconchado, ya que su abuelo llegó a hacer muebles, uno de los cuales se conserva actualmente en la iglesia de Orizabita, sin mostrar rastro alguno de taraceado en concha. Hasta la fecha (1993), no ha sido posible verificar si efectivamente, en Orizabita se llegaron a manufacturar muebles enconchados.

resultaba redituable el comerciar con él.

"...el tren llegó a Ixmiquilpan en 1890 con Honey, y desapareció en 1928 o 1929. Pasaba por San Antonio Sabanillas, por 'La Estación', El Arenal, Maravillas, Pachuca, San Agustín Mezquititlán, Meztitlán, Tierra Blanca, Córdoba, Orizaba, el Puerto y hasta Tabasco... quien sabe hasta dónde. Cuando iban a pié avanzaban hasta Pachuca..."

(González, Salvador Taurino, 1992-X-22)
(subrayado mio)

El traslado del Valle del Mezquital hasta Pachuca, en ferrocarril, pudo ser posible poco después de 1891-1892, lapso en el que se aprobó el trazo de vía desde Tula hasta Actopan, a ejecutar por Ricardo Honey, dueño de la empresa Ferro-Carril de Hidalgo, algunas veces llamada también Empresa Honey. El trazo pasaba por Río Salado, Hacienda Tlahuelilpan; el Este de Mixquiahuala, Cocineras, Maguey Blanco, El Tepé, La Estación, Hacienda de Debodé, Coyotes, Hacienda de Chiconavasco, (hoy Chicavasco); El Arenal (Maravillas); Actopan, Santiago (hoy de Anaya, donde comienza el Santhe), Puerto Colorado y la Florida (hoy Emilio Hernández) . El trazo anterior, fue tomado de documentos oficiales de archivo, sin embargo, la referencia de La Estación, es de fuente oral, (Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26). Por otra parte la mención de San Antonio Sabanillas como parte del itinerario, hecha por Taurino González Salvador (*ibidem*), parece no tener cabida en los documentos consultados, por el contrario, éstos hacen referencia a que en 1891-1892, era incosteable un trazo de

vía que incluyera el paso por Cardonal, y en consecuencia, por San Antonio Sabanillas, (A.G.N. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, SCOP, Ferrocarril Tula a Pachuca, Trazo de línea a Tampico, Exp. 114/ 20-1, f. 7r.- 7v.). Además, desde aquel entonces, se han dado numerosos cambios en la toponimia de la región, cambios que se han podido detectar consultando mapas de INEGI y un mapa de GEH, (INEGI, 1982, Tula, F 14C88; Mixquiahuala, F 14C89; Ixmiquilpan, F 14C79; Taxquillo, F 1469; 1983, Actópan, F 14D71; 1982, Pachuca, F 14D81; GEH 1988, Semblanza Económica del edo. de Hidalgo).

"La vía del tren la levantaron en 1930... el tren dejó de pasar por la Estación, eso porque hicieron la carretera México-Laredo, y entonces la producción ya salía por camiones..."

(Clemente, García Juan, 1993-II-5)

Es pertinente notar aquí la precisión de la información oral, e incluso su exactitud, contrariamente a lo referido en las fuentes oficiales escritas, que debieran dar cuenta detallada de todo el recorrido del ferrocarril.

El trazo continuaba de Pachuca a Tulancingo, pasando al Sur del Cerro de las Navajas, por Pachuquilla, Cuyamaloya, Guadalupe y Tulancingo. La primer sección del tramo comunicaba a Pachuca con Ferrería de Apulco (A.G.N. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, SCOP, Ferrocarril de Pachuca, Zacualtipan y Tampico, Solicitud para la Modificación del Trazo, Exp. 93/ 20-1; Exp.93/22-1).

Retornando a la ruta de los mercaderes de instrumentos musicales, puede observarse que a partir de Tulancingo, su desplazamiento hacia la costa del Golfo se facilitaba y se diversificaba, ya viajaran en ferrocarril, a pie o utilizando algún otro medio de transporte.

Personalmente, me resulta más atractiva la ruta seguida por los mercaderes a pie, desde el Valle del Mezquital hasta Veracruz, sobre todo por la antigüedad posible de ese camino, que tal vez date desde la época prehispánica, siendo utilizado durante la Colonia.

"Mi papá [José Epitacio Díaz], me ayudaba al señor Rutilio, se iban juntos a Veracruz, a vender las jaranas que hacían".

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

"...se iban a pie por acá por las barrancas hasta Veracruz, allá vendían los instrumentos. Se llevaban gordas [tortillas] y cecina para ir comiendo en el camino. También llevaban orégano para ir mercando por cosas que se les ofrecieran: agua, café o cobijo. De allá traían madera buena, conchas y otras cosas".

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8)

El orégano, Lipia berlandieri o lo que es lo mismo Lipia graveolens (Martínez, 1959:441), que se usa "...como condimento indispensable en el pozole y otros guisos..."

(ibidem), es una planta silvestre muy abundante y propia del Valle del Mezquital (14), por lo que a los viajeros les fue

(14) El biólogo Miguel Ángel Villavicencio, del Centro de Investigaciones Biológicas de la Universidad Autónoma de Hidalgo, se encuentra realizando estudios sobre Lipia graveolens, específicamente en el Valle del Mezquital, y a él se debe la información citada, (comunicación personal, 1992-X-25).

fácil aprovisionarse de esa planta, sin ningún problema. Por otra parte, el gran aprecio que se le tiene, seguramente facilitó enormemente su intercambio.

Según la tradición oral, la incrustación de los cordófonos, inicialmente en el margen de la entrada de la caja de resonancia, se practicaba tanto en los instrumentos que se destinaban para vender en tierra caliente, como en instrumentos, entregados a los artesanos ex profeso.

Catarino Pedraza Tepetates afirma que su abuelo, Gregorio Pedraza, tuvo la idea de fabricar las miniaturas de las guitarras y jaranas que inicialmente se producían en Orizabita y que las incrustaciones en forma de bandera, escudo nacional y cañones, también se fabricaban de modo habitual. Don Catarino Pedraza Tepetates, el artesano de más edad en El Nith hasta junio de 1990, proporcionó un dibujo a propósito de esas incrustaciones, (Fig. 14b) señalando que cuando él era muy joven, esos motivos eran comunes en la artesanía. Vale aclarar que en 1990, don Catarino tenía aproximadamente, ochenta y seis u ochenta y siete años de edad, cuando realizó el dibujo.

Según información oral (Trejo, ibidem; Díaz Barquera Pomposa, 1991-IV-30) al mismo tiempo que Alvarado trabajaba en Orizabita, esto es hacia 1908, en El Nith, ya se manufacturaban cordófonos en miniatura incrustados con concha. Otra información oral, apunta que lo mismo sucedía hacia 1927.

"Mi papá adelgazaba la concha nácar con pura lima para que así la pudiera cortar, en veces mi mamá le ayudaba, y yo estaba no más de mirón..."

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

Aproximadamente en este año, Catarino Pedraza Tepetate, recibía en El Nith, madera que José Epitacio Díaz, le llevaba desde Orizabita a pie:

"...yo todavía me acuerdo, un día acompañé a mi papá, me dió a que cargara un leño bien grande y bien pesadote, fuimos al Ni, a llevarle madera a Catarino. Llegando llegando nos dió pulquito, ... estaba chiquilla, tenía como cinco o seis años..."

(ibidem)

Según otra información, en 1939, en El Nith y en Orizabita se seguían produciendo objetos incrustados con concha, (Romero, Carrasco Pedro, 1990-IX-7; Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8).

Existen dos informaciones orales que relacionan la artesanía producida en El Nith y en Orizabita, con el uso y con la producción de botones de concha.

Según un informante, en El Nith, se utilizaban botones de concha nácar blanca para recortar de ahí, con delgadas seguetas, figuras para incrustar, (Romero Carrasco, 1990-IX-8). Sin embargo, otra información oral afirma que es bien sabido que Catarino Pedraza Tepetates nunca manufacturó botones de concha en El Nith, y que tampoco los utilizó como materia prima, aunque es cierto que Catarino:

"...hacia botones de esos que se usaban como mancuernillas. Los hacía de madera y los incrustaba con concha natural, de a de veras."

(Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26)

Las informaciones en torno al empleo de los botones de concha como materia prima, resultan contradictorias. Nada se puede precisar al respecto, si bien es cierto que a fines del siglo XIX, los botones de concha se empleaban bastante en Francia (Kropotkine, 1977:23,31), situación que tal vez también privaba en México y que podía haber alternado con la manufactura y uso de botones hechos de otros materiales tales como hueso, cuerno, madera, vidrio y metal. El plástico sintético que actualmente se utiliza para fabricar botones se empezó a estudiar e investigar hacia 1928 en los Estados Unidos de Norteamérica, (E.B., 1973-1974:511, Vol. 14), industrializándose hasta 1957, en Alemania, Italia y Estados Unidos, (E.T.Q., 1963:4, Vol.13).

Pese a que alguna información bibliográfica sobre la fabricación de instrumentos de cuerda en miniatura, pudiera contradecir lo afirmado por las fuentes orales, los hiatus existentes en las primeras, favorecen a las segundas. Es el caso de los trabajos de Osorio (1943), y de Mendoza (1963). En el primero, se afirma la existencia de la manufactura de miniaturas de cordófonos en Orizabita en 1936-1937 (Osorio, op.cit. 8, 65-66). En 1936, Mendoza realiza un registro musicológico y literario en Ixmiquilpan, incluyendo en él al "barrio" de El Nith, su estancia se inició en marzo

y finalizó el 19 de mayo de ese año, (Osorio, op.cit., 7-8). En su trabajo, el citado autor no menciona la manufactura de instrumentos musicales ahí, ni a escala normal ni en miniatura. Tampoco menciona para nada entre sus informantes, de El Nith, a alguna persona de apellido Pedraza (Mendoza, op.cit., 143-149; 150, 155-159; 162, 163, 167, 171, 173, 175, 177, 178, 180-182; 185-187; 189, 191, 193, -195, 198, 201-202), eso tal vez se debe a que por aquel entonces, Cesáreo, su esposa y sus hijos, vivían en Tixb'ada*.

De esta manera la identificación que actualmente se hace de la *hyoka b'ida** con los habitantes de El Nith y más precisamente con la familia Pedraza, aún no se daba a principios de siglo en el ámbito ixmiquilpense. Es posible que la identificación *hñahñú** con la incrustación de concha, se haya dado a partir del inicio de la manufactura de cordófonos en miniatura en El Nith. Esto no se contrapone al hecho de que en Orizabita, se fabricaran también esas miniaturas a fines del siglo XIX (Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-III-26), y en 1936-1937 (Osorio, ibidem). La manufactura de juguetes en Orizabita, podría ser el antecedente directo de las miniaturas de El Nith.

Las miniaturas de cordófonos que se ejecutaban en Orizabita, correspondían inicialmente a guitarras, jaranas -principalmente-, y violines, a juzgar por la información oral recolectada. Genéricamente, los informantes utilizan los términos de "guitarritas" o "jaranitas" para referirse a los cordófonos de tamaño normal de una manera genérica.

Una información bibliográfico-musicológica, menciona a la guitarra y al violín como los instrumentos de cuerda más conocidos y usados entre los otómies del Valle del Mezquital en 1936: a la guitarra se le llamaba bidá o también binsáhi, al guitarrista se le denominaba en hñähñu mémbda; al violín se le llamaba biólli, (Mendoza, 1963:140). Osorio, afirma haber visitado Orizabita y haber proporcionado a una pareja de artesanos que manufacturaban las miniaturas:

"...catálogos para nuevos modelos, con lo que aumentaron sus motivos de producción con un arpa y una lira. Se les sugirió la manufactura de plegaderas, marcadores de páginas y otros pequeños objetos..."

(Osorio, 1943:66).

En 1936, las miniaturas de cordófonos que se producían en Orizabita se comercializaban en Ixmiquilpan, sin estuche alguno:

"Ya teníamos uno de cada uno de los objetos que hacían y habíamos regalado varios de los que venden en la Botica del doctor López, quien se los compraba a peso, para expenderlos a dos cincuenta..."

(Osorio, op.cit. 65)

La botica del doctor López se ubicaba en los portales del lado Este de la plaza de Ixmiquilpan, Plaza Juárez n. 15, casi esquina con la calle Assiai, (dato recolectado en 1992-X-22).

En 1957, los cordófonos en miniatura se vendían en una farmacia, propiedad del Sr. Eudaldo Rivas Sáenz (1992-X-22),

con y sin estuche individual. Se trataba de violas, violines, celos, liras, arpas y guitarras, en los que la pasta negra ya se presentaba. El boticario compraba cada miniatura en dos o tres pesos con ochenta centavos. Los vendedores, procedían de El Nith, se trataba de los hermanos Catarino y Victoriano Pedraza Tepetate, quienes ya decoraban las miniaturas con figuras de flores y palomas de concha de abulón que -decían ellos-, llegaba desde Baja California, (ibidem). El informante agrega, que en áquel entonces, entre las figuras de concha, no se encontraba la greca. Otra información indica que hacia 1964-1965, Victoriano Pedraza Tepetate, también llegaba a vender los cordófonos que producía en Tixb'ada*:

"...iba y vendía cada instrumento a \$ 1.50, en una tienda que era de don Marco, y que estaba en la esquina [Sureste] de los portales [y de la calle de Assiail]".

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25)

Hacia 1972 o 1977, los cordófonos comenzaron a ser vendidos en colecciones dispuestas en estuches oblongos, (Rivas, Sáenz Eudaldo, 1992-X-22; Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26), en la farmacia, que se encontraba, como ahora, en los mismos portales del lado Este de la plaza de Ixmiquilpan, en Plaza Juárez n. 11, (ibidem). Los estuches alargados fueron idea del Señor Santiago Pedraza Rosquero a decir de él mismo (1990-VIII-16).

Catarino Pedraza Tepetate, (1987-VIII-26), de la segunda

generación de artesanos, desarrollada en El Nith, señala que inicialmente las colecciones de instrumentos musicales estaban constituidas por cuatro piezas: violín, guitarra, mandolina y bandolón. Según otra información, la colección estaba compuesta por los primeros tres instrumentos mencionados, y por el arpa:

"Mi abuelo, [Santos Mezquite], aprendió lo de la artesanía de incrustación con don Catarino, que era su compadre, y las colecciones las hacía con la guitarra, el violín, la mandolina y el arpa."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-13)

Posteriormente, don Catarino hizo colecciones de siete instrumentos, (Pedraza, Corona Agustín, 1990-VIII-16). Actualmente se producen colecciones de ese mismo número de cordófonos (ver v.g. Scheffler, 1982:23).

Las miniaturas fabricadas por los hermanos Catarino y Victoriano Pedraza, se caracterizaban por tener verdaderas cajas de resonancia, es decir, eran miniaturas huecas, hechas en dos partes, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26; Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25). Posteriormente, ambos hermanos comenzaron a hacer las miniaturas sólidas (Pedraza, Rosquero Florencio, *ibidem*). Otra versión, atribuye ese cambio a Victoriano y sobre todo a su hijo, Santiago Pedraza Rosquero (1990-VIII-16).

Los instrumentos anteriormente descritos, se guardaban en un estuche cilíndrico, provisto de puertas corredizas a la vertical, de un pedestal sobre el que reposa el cilindro y de una cúspide, sobre la que se fabricaba un pequeño

compartimento que alojaba una flauta, también incrustada de concha, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26), y que se dejó de elaborar, dada la dificultad de la manufactura, tanto del aerófono, como de su estuche.

A Catarino Pedraza se atribuye la invención de la copa, y él afirma haberla manufacturado:

"... con puro serrrote, o solamente que alguien se la haya torneado... yo creo más bien que era mi papá [Catarino] el que las hacía..."

(Pedraza, Corona Agustín, 1990-VIII-16)

En aquellas colecciones, la lira no tenía lugar. Fue un miembro de la tercer generación de artesanos quien "innovó" con ella, de este modo, la aportación que Osorio hizo a la lista de instrumentos que fabricaban los artesanos de Orizaba, la lira, no llegó a El Nith:

"... me puse a pensar en los instrumentos antiguos, de más antigüedad. La lira la saqué de un diccionario. Solamente agregué la lira, la guitarra eléctrica no me gusta porque yo pienso que nuestra artesanía debe ser fina y no acorrientarse... Nicolás [Pedraza Corona] inventó la cítara..."

(Pedraza Rosquero Santiago, 1990-VIII-16)
(tercer generación de artesanos de El Nith)
(ver Fig. 31)

Hacia 1977, la tercer generación de artesanos de El Nith, comenzó a incluir en las colecciones de cordófonos en miniatura, dos guitarras eléctricas, -una "blanca" y una "negra", dependiendo de la cantidad de pasta de hueso quemado que decore a una y a otra-, la cítara y la balalaica. El innovador de estos instrumentos fue el señor

Nicolás Pedraza Corona, (1987-VIII-24), y tomó los modelos del periódico.

"Los instrumentos que antes se incrustaban eran puros instrumentos mexicanos. Estaba la guitarra, el banjo, el bandolón, la lira, el violín, el arpa y la mandolina. Luego ya empezamos a hacer instrumentos americanos: la guitarra eléctrica, la cítara y la balalaica. Mi papá fue el que los empezó a sacar".

(Pedraza, Corona Francisco, 1987-VIII-25),
(cuarta generación de artesanos de El Nith)
(ver Fig. 31)

II.3. :Lázaro Cárdenas en el Mezquital: Contexto Vivo en el Testimonio Oral de Ixmiquilpan, Orizabita y El Nith

Un acontecimiento importante en la historia contemporánea del Valle del Mezquital, aún muy fresco en la memoria de los informantes entrevistados, es sin duda la presencia del general Cárdenas en la región; presencia que de una u otra forma alteró permanentemente la vida de quienes la habitaron y habitan. La pertinencia de el siguiente texto, quizá no está justificada como parte de la historia de la artesanía de incrustación, o como contexto de la misma. Sin embargo, por una parte, considero que vale la pena registrar las vivencias y opiniones de la gente que aún recuerda esa visita. Por otra parte, artesanos y no artesanos de la concha, se vieron afectados por ése acontecimiento. En adición, llama la atención la actitud tomada por Cárdenas hacia la artesanía particular del Valle del Mezquital: aparentemente, no le importó. Tal vez esto se debió a que nunca la contempló como una alternativa de sobrevivencia para cada grupo étnico en lo particular, como lo hiciera Murillo (en Casado, 1984:36-37), durante el periodo presidencial de Alvaro Obregón, y a que Cárdenas buscaba acelerar la industrialización del país con miras a acabar con el atraso económico y cultural generalizado que existía.

En 1936, el entonces presidente de la República, Lázaro Cárdenas del Río, realizó una gira de trabajo en el Valle

del Mezquital, cuyas consecuencias fueron determinantes en la vida de sus moradores. La gira, en esta zona, carece de lugar en los apuntes personales del general, en ellos existe un hiatus entre el 20 de agosto y el 1ro. de septiembre de 1936, (Cárdenas 1972:355, T.I), no se encuentra dato particular sobre su presencia en el Valle del Mezquital durante el 25 y el 26 de agosto. Hay anotaciones peculiares sobre la pobreza de Ixmiquilpan incluidas en el "Resúmen de las Observaciones Recogidas en mi Jira por los Estados de la República, 1933-1934";

"Hidalgo

Terminar las obras de desecación de la laguna de Meztitlán y llevar a las tierras, ganados; población indígena de la región muy pobre de Ixmiquilpan."

(Cárdenas, 1972:295, T.I) (subrayado mío)

Otra nota particular referente a Ixmiquilpan y a la precaria existencia de sus moradores, la escribió en septiembre 25 de 1936, (op.cit. 358, T.I).

"...nada puede justificar con más elocuencia la larga lucha de sacrificios de la Revolución Mexicana como la existencia de regiones enteras en las que los hombres de México viven alejados de toda civilización material, y espiritual, hundidos en la ignorancia y en la pobreza más absoluta, sometidos a una alimentación y a una indumentaria y a un alojamiento inferiores e impropios en un país que como el nuestro tiene los recursos materiales suficientes para asegurar una situación justa."

(Cárdenas, Mensaje al Congreso de la Unión al Tomar Posesión de la Primera Magistratura del País, México, D.F. 30 de Noviembre de 1934, en Cárdenas, 1978:138; Romero, 1971:122).

En diciembre 31 de 1935 se fundó oficialmente el Departamento de Asuntos Indígenas estando a la cabeza el ingeniero Carlos Basauri, los profesores Luis Chávez Orozco, Rafael Ramírez y Graciano Sánchez, así como el lingüista Mariano Silva y Aceves (Romero, 1971:122). El Departamento tenía cobertura federal, (Cárdenas, 1978:213).

En algunas fuentes, se dice que el citado Departamento se fundó el día 1ro. de enero de 1936 (Chávez Orozco, 1939:7; D.P.S. 1940:356). Tal vez se ha considerado que esta fecha es la correcta en tanto que con el principio de año, se iniciaron las actividades de esa dependencia, las cuales consistían especialmente en esclarecer la "diferenciación entre indígenas y no indígenas". Para cubrir este objetivo su primer tarea fue iniciar la "investigación y defensa indígenas"; (Townsend, 1959:320).

"Este Departamento se convirtió en una oficina sin importancia, solamente con facultades para informar y promover.

Una de sus actividades más trascendentes fue la de organizar conferencias regionales indígenas... Ixmiquilpan, ubicado en el corazón de la menesterosa tribu otomí, fue el sitio elegido para la primer conferencia, dictada en 1936. Asistió el Presidente en persona y en su discurso declaró categóricamente que durante los restantes cuatro años de su Gobierno daría especial atención al problema indígena. Cumplir con esta promesa le costó no pocos sinsabores o tantos como la lucha contra las compañías petroleras."

(Townsend, 1959:320)

Ciertamente, las críticas hacia la política indigenista de Cárdenas, no se dejaron esperar, (ver v.gr. Anguiano, 1951:259, ss.). Con todo, el Primer Congreso Indígena Otomí, se verificó los días 25 y 26 de septiembre de 1936. El día 25 Cárdenas dijo un breve discurso a las 12:45 hrs, en el que anunciaba el propósito de organizar otros Congresos similares:

"El gobierno de la Revolución ha señalado la necesidad de verificar congresos en todas las zonas en donde tenemos sectores indígenas para que el mismo sector indígena nos haga conocer cuáles son sus necesidades, cuáles son los problemas que tienen y cómo piensan para la resolución de esos problemas".

(Cárdenas, 1978:213)

En el mismo discurso, Cárdenas (op.cit. 214), se refería a otras etnias, además de la otomí, mencionó a los kikapús y a los yaquis.

"Yo fui gestor del Primer Congreso Indigenista. Vinieron tarahumaras, tarascos y de muchas partes. Mire, yo anduve de coliche con las gentes de razón..."

(Clemente, García Juan, 1993-II-5)

Una primer consecuencia del Congreso, fue la creación de la Comisión Intersecretarial de Ixmiquilpan. (A.B.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, 569, Exp. 505.1 /39, f. 10001; Exp. 609/ 280, sin n. de f.).

Aunque las funciones de esa Comisión se iniciaron en 1936, sería hasta 1939, cuando quedaría conformado oficialmente su reglamento y cuando cambiaría su nombre original por el de

Comisión Intersecretarial de Estudio y Planeación del Valle del Mezquital, (A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 609/ 280, F. 43441).

"Esta Comisión funciona por acuerdo del C. Presidente de la República y se encarga de estudiar los problemas sociales, económicos y culturales de los Municipios de Ixmiquilpan, Tasquillo, Actopan y Nicolás Flores (antes Santa María Tepeji) del Estado de Hidalgo con oficinas en Ixmiquilpan, Hgo."

(A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 609/ 280, F. 43441)

De esta manera ocho meses después de la fundación del Departamento Indígena, es decir, en agosto de 1936, y luego de la celebración del Congreso Indígena, se iniciaron los trabajos de la Comisión Intersecretarial en el Valle del Mezquital, encargada de ejecutar acciones directas que beneficiaran a la población, coordinando las tareas de todas y cada una de las Secretarías involucradas. Desde esta perspectiva, las funciones del Departamento y de la Comisión, eran distintas y no se duplicaban, pues el primero se limitaba a actividades de investigación, y la segunda a la operativización de la dotación de servicios y promoción educativa y cultural.

En 1939 la Comisión quedó integrada por representantes del Gobierno del Estado de Hidalgo; de la Universidad Nacional Autónoma de México; del Banco Nacional de Crédito Ejidal, S.A.; de las Secretarías de Gobernación, de Hacienda y Crédito Público, de la Defensa Nacional (XVIII Zona Militar); de la Secretaría de la Economía Nacional, de la de

Agricultura y Fomento, (Dirección General de Agricultura, Dirección de Ganadería y Comisión Nacional de Irrigación); de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas; de la Secretaría de Educación Pública y de la Asistencia Pública; de los Departamentos del Trabajo, Agrario, de Salubridad Pública, Forestal y de Caza y Pesca, de Asuntos Indígenas y de Educación Física; de las Autoridades Municipales de Actopan, Ixmiquilpan, Tasquillo y Nicolás Flores; de la Comisión permanente del Congreso Indígena Otomí y de las Organizaciones Campesinas existentes en los municipios mencionados, (C.I.E.P.V.M., 1939:1-2).

Algunos ixmiquilpenses interpretaron, la visita de Cárdenas y el surgimiento de la Comisión, de una forma muy regionalista y privilegiada.

"En 1937 [debe ser 1936] Cárdenas declaró capital de la República Mexicana a Ixmiquilpan durante un mes. La sede del gobierno estuvo en la casa de Vicente Ordáz, fundador del tecnológico de Pachuca. Por ese tiempo escogieron a una reina indígena: Victoria Ramírez, a quien coronaron en el atrio del convento que entonces era una milpa, no estaba como está ahora. En siete días Lázaro Cárdenas visitó a caballo todo el Valle del Mezquital acompañado de todo su gabinete. Su Secretario iba tomando nota de todo, era su secretario de Causas o de Educación Pública -no recuerdo-."

- (Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

Aún antes de que se dieran el Congreso de Ixmiquilpan y la presencia de Cárdenas en el Valle, ambos eventos se aprovecharon políticamente a nivel local, dado que coincidieron con la campaña para las elecciones de

gobernador del estado de Hidalgo.

A Palacio Nacional, llegaron muchas quejas sobre Rojo Gómez y sus contrincantes electorales, pues uno y otro bando, se dieron a la tarea de acarrear indios al Congreso, a fin de impresionar al general Lázaro Cárdenas, desde el momento de su llegada, (A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, 569, Exp. 505.1 /39, ff. 62546, 57079, 61818, 61556, 61555, 61571, 56653, ss.).

"Los indios estaban alborotados con las elecciones para Gobernador del Estado. Javier Ordóñez y Rojo Gómez ocupaban toda su atención.
Sin embargo, trabajamos muy bien..."

(Osorio, 1943:35)

A la postre, la ventaja debió ser para Rojo Gómez, fundador de la Confederación Nacional Campesina, junto con Graciano Sánchez, (Pérez López, 1979:406-407), en aquel entonces Director del Departamento de Asuntos Indígenas, un político "inteligente" que nunca se especializó precisamente en esos asuntos, (Townsend, op.cit. 320). El resultado fue que Rojo Gómez fue gobernador del estado de Hidalgo, de 1937 a 1941, (ibidem).

"Viera cómo hubo de muertos cuando Rojo Gómez era gobernador... echaba a la gente a pelear con su permiso, llegaba alguien y le decía que tenía problemas con otra persona, y ¿sabe qué le contestaba él?... decía, 'pues qué ¿no eres hombre?, arreglate como hombre', y si aquel le contestaba 'pues es que no tengo con qué...', Rojo Gómez mismo le daba arma y parque, y así les hizo a varios para que se mataran entre ellos... tiro por viaje, a cada ratito amaneciendo, aquí en Ixmiquilpan se encontraban muertos, que de San Nicolás, que

de la otra Banda... era muy feo, todos se andaban matando. Quien puso el alto fue Corona del Rosal, quien sabe cómo le hizo, porque él estaba en México, quién sabe qué puesto tendría, la cosa es que dijo, 'a quien mate, yo mismo lo voy a matar...' así las cosas se compusieron un poco..."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

A la celebración del Congreso, -ocurrido como se ha precisado, a fines del mes de septiembre-, se sumó la de la fiesta del Señor de Jalpa, la más importante en el calendario religioso del Valle del Mezquital, (Amerlick, 1970:79 ss.).

"En aquellos días se pretendía suplantar el asunto de las fiestas y con tal motivo se hizo una exposición agrícola, ganadera e industrial. Se creía que era muy fácil entregar nuevas ideas entonces, que se había comprado el ánimo de los indios con repartos de tierras; pero listos ellos, aprovecharon los beneficios sin dejarse convencer, y piadosas como son todas las personas del pueblo, gozaban de las fiestas, sin perder su principal objetivo, celebrar al Señor de Jalpan."

(Osorio, op.cit. 45)

La coincidencia del Congreso y de la fiesta, desconcertó a algunos. Así para una vecina temporal de Ixmiquilpan como Osorio, -miembro de una comisión de investigación científica de la Universidad Autónoma de México, y más concretamente del Instituto de Investigaciones Estéticas-, el Congreso pasó desapercibido para ella, a quien la visita de Cárdenas a Ixmiquilpan, le pareció motivada por la feria del lugar (15), pese a que Cárdenas (1978:214), mencionó oficialmente

(15) El equipo del que Osorio formaba parte estaba integrado

la participación de la Universidad Autónoma de México en la "obra de reintegración indígena hacia la cultura nacional".

"Precisamente con motivo de la feria, había ido el Presidente de la República con gran comitiva que pronto llenó hoteles y casas de huéspedes... con destacadas personalidades y casi todos con familia, Vázquez del Mercado y funcionarios de Irrigación a quienes recibió el ingeniero Salvador Rodríguez, Jefe de la Comisión en el Mezquital, en su Campamento del Domo, perfectamente acondicionado, pues según datos mal recabados, más de veinte mil pesos se habían gastado para ello. El profesor Graciano Sánchez, con su personal de su Departamento de Asuntos Indígenas, también estaba allí."

(Osorio, op.cit. 49)

"Muchas veces, cuando las bandas tocaban, comenzaba la procesión, seis indios cogían las andas, cumpliendo una penitencia,... Y el balanceo de los mal acompasados pasos de los cargadores, que por ir muy pasados en copas, tropezaban a cada instante y hacían inauditos esfuerzos por mantener en equilibrio su divina carga... pero Dios hace milagros... sólo así se explica que los indios pudieran hacer llegar al Señor hasta el atrio, esperar a que lo adorara el pueblo, a que bendijera a los fieles y aún a aquellos que predicaban contra su fé, bendición que debió haberle alcanzado al entonces nuestro Presidente, que muy quitado de la pena, platicaba con Graciano Sánchez en la puerta de la casa de don Vicente

por Baquero Foster, Vicente Mendoza, Daniel Castañeda, Carlos Chávez y Gabriel Saldivar. Su investigación era de carácter histórico-musical, (Osorio, op.cit. 7-8), pero Saldivar, realizó también un estudio sobre pintura mural otomí, entregado conjuntamente con el informe de la investigación inicialmente encomendada, (Osorio, 1983:48). Saldivar trabajó como integrante del equipo perteneciente al Departamento de Investigaciones Estéticas de 1936 a 1938, (ibidem). Hasta ahora (1993), los informes aludidos no han podido ser encontrados, ni en el actual Instituto de Investigaciones Estéticas, ni en la Escuela Nacional de Música (ver nota 5).

Ordóñez, a unos cuantos pasos de la iglesia."

(Osorio, op.cit. 46)

"El Comité Organizador de la Feria Regional tiene el gusto de invitar a usted y a su apreciable familia al Gran Baile de clausura en honor de la Reina y embajadoras de la Simpatía, y que tendrá lugar el sábado 22 de los corrientes a las 21 hrs. en el teatro Hidalgo. Anticipámosle las debidas gracias por su asistencia. Ixmiquilpan, Hgo. agosto de 1936. La Comisión.

"Invitados de Honor:

C. General Lázaro Cárdenas, Presidente de la República.

C. Ernesto Viveros, Gobernador del Estado.

C. Saturnino Cedillo, Secretario de Agricultura.

C. Prof. Graciano Sánchez, Jefe del Departamento Indígena.

C. Lic. Eduardo Suárez, Secretario de Hacienda.

C. Dr. José Parres, Subsecretario de Agricultura.

C. Gral. Rafael Sánchez Tapia, Secretario de Economía.

C. Lic. Luis Chico Goerne, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México.

C. Gral. Adrián Castrejón, Jefe de las Operaciones.

C. Gral. Francisco Urquijo, Jefe de la Oficina de Hacienda.

C. Lic. Gabino Vázquez, Jefe del Departamento Agrario".

(A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 505.1/39, L.C. 569, f. 55544)

Anualmente, desde 1936 hasta 1939, Cárdenas recibiría la misma invitación, para que asistiera a la feria de Ixmiquilpan en compañía de todo su gabinete. Se pretendía que cada año, el presidente conociera los beneficios alcanzados por los habitantes del Valle del Mezquital luego de las acciones de la Comisión Intersecretarial. En adición los

ixmiquilpenses esperaban el poder solicitar nuevos beneficios aprovechando la presencia del General, (A. G. N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 505.1/39, L.C. 569, f. 39642).

"En Orizabita, Lázaro Cárdenas entubó el agua. Para eso fue hasta el manantial de donde brota el agua, a caballo. Ese día desayunó un caldo bien caliente, le echó dos huevos crudos, - bien que me acuerdo -, ya se fue, luego llegó a un banquete que le hicimos yo y la señora Carlota Trejo..."

(Rodríguez, Escamilla Amalia, 1991-IV-8)

"Cuando Cárdenas vino, Rutilio Ramírez era el que 'mandaba' en Orizabita, él organizó todo."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

" 25 de Septiembre.

A las 7 horas salí para Ixmiquilpan, Estado de Hidalgo, llegando a las 12 horas, inaugurando allí el Primer Congreso Indígena. A las 24 horas regresé a México procedente de Ixmiquilpan del Estado de Hidalgo después de visitar varios pueblos otomíes que viven en condiciones precarias. Se inician obras de irrigación para llevar a algunos de estos contingentes a tierras de riego en la zona del Mezquital."

(Cárdenas, 1972:358, T.I)

Ya desde 1850, Orizabita contaba con un sistema de agua, planeado y construido bajo la dirección de su "líder político", Hipólito Pedraza, (Ramsay, 1974:67). Se construyeron canales y un acueducto que iba de Nandó hasta la base de las montañas. Las obras propiciaron que las construcciones de casas-habitación, antes dispersas, se concentraran siguiendo un patrón cuadrículado en torno a la

iglesia, también permitieron la construcción de edificios públicos, y con ello, el que Orizabita siguiera manteniendo el control sobre sus barrios, (ibidem).

"El primero que trajo agua hasta el pueblo fue don Hipólito Pedraza. Los Pedraza eran una familia de caciques del pueblo, con mucho prestigio. Eran conservadores. Sus enemigos liberales eran los Cruz. Todo eso fue antes de la intervención de los franceses. Más antes de que trajera el agua don Hipólito toda la gente tomaba el agua de un jagüey, que recogía el agua de la lluvia. Oí contar a los viejos que un día la mujer de don Hipólito fue a recoger agua al jagüey y la gente de las faenas le hizo sacar antes el lodo con su ayate de lujo. Desde entonces no volvió a buscar agua al jagüey. Sino que iban hasta un manantial a 3 kms. ellos y todos sus partidarios del centro. Hasta que un día D. Hipólito organizó las faenas. Dejó su casa y se fué a vivir allí al manantial. A medida que iba haciendo el canal, trasladaba su campamento. Y era muy duro con los faeneros. Empleaba el cepo y los dejaba mucho tiempo al sol a los que no obedecían. Todos debían dar su trabajo y diez o veinte centavos para la cal. Así se trajo el agua al pueblo."

(un informante anónimo en Marzal, 1968:209-210)

Según información escrita, la gira, el Congreso y la Comisión de 1936, motivó que posteriormente se realizaran trabajos por parte de la Comisión Nacional de Irrigación, para aprovechar los manantiales de Mandó y así dotar de agua a varios asentamientos, (Chávez, Orozco, 1939:3). Es pertinente aclarar una imprecisión en el último dato anterior. El agua nunca se obtuvo de Mandó. Topográficamente, Mandó se ubica en una zona plana y mucho más baja que los asentamientos supuestamente beneficiados con sus aguas: Los Remedios, San Andrés y Orizabita, puntos

consecutivamente más altos, (ver INEGI, 1982, Ixmiquilpan, F 14 C 79, e INEGI, 1982, Tasquillo F 14 C 69). Todo parece indicar que Chávez Orozco, se refiriera a los mismos manantiales explotados en 1850, los del Nandó o Nandho, a 7 kms. de Orizabita (Marzal, 1968:210). Hay un alto contraste entre esta última información y otra oral, según la cual todos los asentamientos mencionados recibían agua del Tecolote, un cerro aledaño a las formaciones del Dexitzo, al Sur de Ixmiquilpan, que fue perforado para dar paso a las aguas del río Tula, y cuyas obras aún se registran en las actuales cartas topográficas (INEGI, 1982, Ixmiquilpan, F 14 C 79).

(Para información detallada sobre las obras del Tecolote ver: A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 508.1/534, sin número de foja, documento con fecha 3-31-39).

El citado contraste tal vez tenga su razón de ser en desacuerdos gubernamentales o en la alteración de los planes del propio gobierno.

"... dicen que es mucho costo [el del riago]. Formar una presa por aquí [en Orizabita] y luego barrenar y abrir un tunel en ese cerro que va de oriente a poniente. Y tras ese cerro está una barranca que va de oriente a poniente, y luego se va al monte, quiebra y todas esas aguas se desperdician y se van hasta el río Tesalolpan, al río Panuco. Y nadie la aprovecha. Y esa es la que nosotros quisieramos que se vinieran para acá. Y ese tunel, cuando más, sería de unos dos kilómetros. Se lo propusimos antes al presidente, cuando estaba el General Cárdenas. Pero a los ingenieros que vinieron tal vez se les hizo muy pesado, que iba a ser mucho el costo".

(un informante anónimo en Marzal, 1968:232)

"Mi hermano Andrés [Ybarra] anduvo con Lázaro Cárdenas cuando vino aquí para ver lo del agua... el agua la trajeron desde el Tecolote... ese cerro queda al Oriente del Dexitzo."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

La Escuela Vocacional de Agricultura para Indígenas "Fray Bartolomé de las Casas", de Remedios, también se vió beneficiada por aquellas obras hidráulicas, (Chávez, Orozco, 1939:3). Actualmente (1993) la escuela es conocida en Ixmiquilpan simplemente como "El Internado".

"Dicen que cuando [Cárdenas] llegó a donde ahora está el internado le dijo al Ingeniero Uribe: 'aquí me haces el internado indígena pero ya...'"

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

"El 'Internado' se iba a hacer en Panales, [a un lado de Mandó], pero se hizo en Remedios por el problema del agua."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

"Fue en 1936 cuando el Congreso Indígena, que Cárdenas involucró a: Secretaría de Hacienda y Crédito Público; Comunicación y Obras Públicas; Agricultura y Fomento. Cuando el General Lázaro Cárdenas visitó el pueblo de 'Los Remedios' y ordenó se edificaran lo que hoy [1939] es el internado indígena 'Fray Bartolomé de las Casas' abarcó visualmente aquella enorme faja de terreno improductible y que hoy circunda el internado: manifestó que ahí se podría plantar árboles frutales y hortalizas, y cuentan que los acompañantes del primer Magistrado de la Nación estereotiparon en sus labios una sonrisa de incredulidad! ¡Imposible, aquellas tierras eran estériles, áridas!! ¡No había agua!! ¡La idea del General Cárdenas era 'una locura'... abarcó por última vez la extensa área y formuló una orden..."

México. Los indígenas del Mezquital, por su parte, apreciaron de buena gana los beneficios aportados por ese ideal.

"The Honorable Cardenas
President of Mexico Republic
North America.

"Your Excellency "

"We were greatly surprised to learn that you had made a remark against the Indian people of Mexico - who are the real native Sons and Daughters of Mexico, and who are 100 percent true native Mexicans -.

"You said= 'We want fewer Indians and more Mexicans'. Who are the real Mexicans? They are the native born Indians-.

The Spanish language spoken in Mexico is not the real native language of Mexico, no more than the English language is, not the native language of United-States and Canada. Mexico should be proud of her native Indians as 100 percent Mexicano.

We understand you have some Indian blood in your veins of which you should be proud -yes- there is lots of what you call Mexican Citizens, have Indian blood in their veins."

"Look at the rich Indian history Mexico has -of the old civilization of the Mayans going back 11,000 years and the Great Aztecs of Mexico. When the Spaniards first came to Mexico they were very cruel to the native people".

"What to do with the Indians of Mexico? why not educated them, establish schools for their children -make out of them good Farmers and Ranchers- and left the Educated Indian have part and voice in the Mexican Government. Make Mexico, a real 100 percent native Mexican Citizens -and keep out ailens from other

plantación de tres mil frutales (durazno, ciruelos, chavacanos e higueras), y dos mil eucaliptos de trece mil pesos, sin incluir la adquisición de plantas importadas de los Estados Unidos, (Chávez, Orozco, 1939:3). La experiencia recobrada en Ixmiquilpan, permitió a Chávez Orozco, asumir la jefatura del Departamento de Asuntos Indígenas de marzo 22 de 1939 a noviembre 30 de 1940, (Anguiano, 1951:260-261).

countries- who do not want whocame Mexican citizens - let Mexico put their trust in the

Great Spirit.

Fraternally I am F. and A.M.
Dr. Barnabas Sa'huihushu, P.h.D.
Chief Executive and the Great Sachem,
The Indian Association of America, Inc.
177 Lakeshore Road, Humber Bay, Ontario,
Canada".

(A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 545.3/ 147, fol. 7002).

El prudente extracto oficial de la carta anterior dice en castellano:

"C. Presidentes:

Con respecto a las declaraciones de usted de que 'Queremos menos indios y más mexicanos', estima que México debería estar orgulloso de sus indios, y debería asimismo de educarlos, estableciendo escuelas para sus hijos a efecto de que en lo futuro tomen parte en el Gobierno del país.

Oficialía Mayor, 27 octubre [1938] "

(ibidem)

Críticas nacionales semejantes se suscitaron, aunque tiempo después y de forma inoportuna, (v.gr., Anguiano, 1951:259).

Algunas fueron contestadas aduciendo estos argumentos:

"El interés especial que mueve al gobierno en favor de los indios no arranca del deseo de destacarlos como grupo étnico separado, manteniendo en pie indefinidamente sus problemas específicos, sino por el contrario tiende a fundirlos y asimilarlos dentro del conjunto general de nuestra población."

(Chávez Drozco, en respuesta a una crítica de Anguiano; en Anguiano, 1951:265)

Ciertos mestizos apoyaban la política indigenista de Cárdenas, sin dejar de ver en el indio a un "buen salvaje", cuya condición se justificaba y explicaba por efecto de la vida Colonial que había experimentado. Los mestizos, olvidando como hasta ahora, su surgimiento histórico, precisamente en la vida Colonial, se consideraban a sí mismos, los "buenos redentores antihispanos", que habrían de "civilizar al indio", de acuerdo a los cánones mestizos, y para muestra lo siguiente:

"En el Valle del Mezquital existe la raza Otomí. Casi un setenta y cinco por ciento de esos indígenas no habla bien el castellano, otros ni lo entienden ni lo pronuncian; el estado de estos indígenas hasta el año de 1936 era más que miserable, estado de descomposición moral, con un aspecto material lastimoso.

Necesario es decir aquí, que los indígenas poseen instintos sociales pero dormidos, hay que despertarlos en él, hay que despertar esa sociabilidad que le permite realizar una lucha ventajosa en contra de los que lo hostilizan, los prejuicios de castas privilegiadas y los prejuicios naturales... "

(Sáenz, Royo, 1939: 3-4), (subrayado mío).

"Esa idea fija de que el indio constituye un formidable problema que no somos capaces de resolver, ha sido la causa de que no hayan ejecutado acto alguno que nos encamine a la base real de la desgracia indígena...

El indio es inteligente; es hombre con la hombría mexicana... es leal cuando se le trata como animal racional; posee un poder de asimilación intelectual, mucho más elevado, sin comparación, que el hombre blanco; cuando odia, odia con la fuerza que le da su constitución orgánica perfecta...

"Decimos siempre que el indio es ladino, porque no nos atrevemos a confesar que es inteligente, astuto, sagáz...

El Indio es piedra preciosa sin pulir; es cerebro que está en espera de nuestras

enseñanzas; es material humano que puede indiscutiblemente llegar a constituir uno de los pueblos más fuertes de la tierra..."

(Marín, 1934:4,5)

"Oprimido por cuatro siglos, ahora toma el primer lugar en el programa económico y social de la Nación..."

Hasta ahora no se han tomado ningunas medidas enérgicas para hacer que los nativos dejen de tomar bebidas tales como el tequila, el mezcal y el pulque..."

El principal efecto de los siglos, primero como esclavo del español y después de los usureros de los hacendados mexicanos ha sido tal vez... .. menoscabar cualquier manifestación de su espíritu."

(A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 543.3/147. Traducción de un artículo de Kluckhohn, 1937:12-13)

"...los Indígenas Otomíes de la región y del Valle del Mezquital... no son holgazanes como se ha afirmado, y prueba de ello es que trabajan desde las 6 hasta las 19 horas o más para obtener raquílicas utilidades debido a su impreparación, desnutrición, carencia de implementos de labranza adecuada, etc. ..."

(A.G.N. Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 609/280, f. 17434. Carta de Julio Cerecedo López al Presidente, abril 2 de 1939)

Ignorando las consideraciones intelectuales mestizas anteriores, hechas en los años 30, los propios hñähñu*
s
orizabeños actuales las comparten aún hoy en día:

"Lázaro Cárdenas puso la tubería del agua en Orizabita. También puso las brigadas. En Orizabita había dos doctores, dos enfermeras, dos ingenieros y un telefonista o telegrafista, pero ya ve usted cómo es la gente, ahí los de Orizabita, no quisieron nada, y se acabaron las brigadas."

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8)

"Para proteger la salud de centros aislados carentes de médico, donde predominan los curanderos y las brujas y donde (principalmente en la parte central y Sur de México) el porcentaje de indígenas de cincuenta años es muy bajo, Cárdenas propuso crear la carrera de médico rural. Se produjo una gran oposición contra este plan de iniciar a hombres y mujeres de pensamiento humanitario en la práctica y la enseñanza de los principios básicos de la salud, la higiene y la sanidad. La objeción fué de que serían más charlatanes que médicos..."

(Townsend, 1959:323)

La multicitada Comisión Interestatal, se dió a la tarea de extender el programa escolar de preparación técnica y cooperativista para indígenas, hacia la población adulta del Valle del Mezquital, (Sáenz, Royo 1939:4-5). Para ello se coordinó con la Secretaría de la Economía Nacional, a fin de instalar talleres cooperativos de hilados y tejidos de lana, así se construyó el galerón de Tetzú:

"Este taller se dotará con 12 telares del tipo proyectado por el Maestro Textil del Departamento de Asuntos Indígenas, los que serán construidos en el Internado de Remedios y contará con las hilazas que produzca el equipo de carda e hilados mecánicos, recientemente adquirido."

(Chávez, Orozco 1939:2-3)

Sobre los talleres textiles de El Nith, no pudo encontrarse información en el Archivo General de la Nación. La información oral al respecto es escasa, aunque ello se debe a que no se realizó una encuesta sistemática ex profeso.

"Los talleres de aquí si trabajaron, yo trabajé en ellos, hacíamos cobijas de colores, cobijas lisas, cobijas sombreadas, que así les

llamaban, hacíamos guata, de esa que usaban los soldados como hombreras, hicimos también colchones. Al prof. Graciano Sánchez le gustó cómo trabajábamos varios, así que nos mandó para diferentes partes, a mí me mandó a Guerrero, a enseñar, a otro creo a Tlaxcala..."

(Clemente, García Juan, 1993-II-5)

"Cárdenas nunca se fijó en la artesanía de concha, nunca la impulsó, sólo lo de la lana, por eso trajo máquinas para trabajarla. A mi papá le dió o le mandó una caja con formoncitos, eso fue todo..."

(Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26)

"Cuando vino Cárdenas, se les dió herramientas a los artesanos [de la concha]. A Catarino [Pedraza Tepetate] le entregó dinero para que comprara herramientas."

(Ramírez, Rubio 1992-IX-25)

"Cuando los talleres para escardar lana, nunca les dieron facilidades ni a Catarino ni a Victoriano [Pedraza Tepetate]..."

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25)

"Lázaro Cárdenas donó talleres textiles, pero hubo problemas..."

(Pedraza, Sánchez Juan, 1990-VIII-17)

"Las máquinas que donó Lázaro Cárdenas ahí están arrumbadas todavía..."

(Conversación con un vecino de El Nith, 1992-X-22)

Luego del de Ixmiquilpan, se seguirían otros congresos, cuando menos planificados en el papel, dada la diversidad de las regiones geográficas a atender, pues antes de ser presidente de la República Cárdenas, conoció las condiciones

de vida indígena especialmente en la costa Pacífica, Meseta y Lagos de Pátzcuaro y Cuitzeo en Michoacán; en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca; en la Huasteca, en Sonora, (Romero, op.cit. 122) :

"Vibrando... [las] ansias cósmicas [de Cárdenas] en medios geográficos miserables y áridos, unos como Ixmiquilpan, otros de paisajes espléndidos."

(Anguiano, 1951:260)

El segundo Congreso Indigenista, que tendría lugar en la República Mexicana, fue el Interamericano, se realizó en 1940, y era de un carácter distinto: académico e internacional, (Romero, 1971:123; Anguiano, 1951:259; Townsend, 1959:328). Para Anguiano, (op.cit. 260), este Congreso, derivó directamente de la Octava Conferencia Panamericana, celebrada en Lima, Perú, en 1938, de la que surgió el Instituto Indígena Panamericano. Pese a que el citado autor pudiera tener razón, sus críticas dejan de considerar el interés que Cárdenas manifestó por los indígenas desde 1934, durante su campaña electoral y cuatro años antes de la creación del Instituto citado.

II.4. Conclusiones sobre el Apartado de Historia.

Las conclusiones que pueden derivarse de toda la información referida en el apartado dedicado a la historia de la artesanía de incrustación, de las comunidades que la produjeron o que la producen, y de momentos muy precisos de su devenir, son de varias clases. Algunas conclusiones pueden referirse a la relación existente entre la Historia Escrita y la Historia Oral.

- La primera consideración que debe hacerse, se refiere a las causas por las que la artesanía en cuestión, muy difícilmente ha sido objeto de atención por parte de los especialistas y de los no especialistas, o de los interesados no sólo en el folklor, sino también en el indigenismo. Aunque las causas hasta ahora resultan desconocidas, no es posible remitirlas a la "juventud" de esa artesanía; es decir, no es posible señalar que tal desinterés se debe a que la producción de tales objetos es reciente.

- Otra vertiente a considerar es la arbitrariedad en cuanto al cambio de la toponimia de ranchos, pueblos o cualquier otro tipo de asentamiento humano.

En la historia de Tixb'ada*, se aprecia que la gran necesidad del pueblo frente al gobierno, y que la comprensión de las debilidades de éste por aquél,

condujeron en dos ocasiones al cambio del topónimo en aras del bienestar de la comunidad. Así los cambios de nombre del lugar, remiten a la ubicación temporal de su progreso en materia de servicios. La dinámica de estos cambios, incluye algunos tan inexplicables como fortuitos, y tan perdurables como absurdos. Así ocurre por ejemplo con la otra denominación propia de Tixb'ada*, a saber, la de "Colonia El Mirador".

Vale destacar que sobre esta alteración de la toponimia, que no existe información escrita, no existen archivos que den cuenta de ella. Buscar datos al respecto en la presidencia municipal de Ixmiquilpan, en los archivos de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro, o en cualesquiera otros, está por de más. Es decir, ningún archivo ofrece la posibilidad de reconstruir la evolución de esa toponimia, y con ello la posibilidad de comprender la geografía histórica, y la historia propia de una pequeña localidad como la que debe haber muchas (v.gr. la colonia El Piojo). Indudablemente, parte de la historia de un lugar, está definida por su toponimia, aunque sea de manera un tanto vaga, como en el caso de El Nith.

- El asunto de los topónimos, inevitablemente conduce a considerar aquí el de Orizabita, y digo inevitablemente porque, por una parte, el nombre tiene que ver con la historia del lugar, y por otra, porque dicho topónimo es indiscutiblemente, clave en la indagación sobre el origen de la artesanía que aquí interesa. Como ya se ha dicho en

el texto, la denominación Orizabita y la incrustación en concha, inevitablemente nos envía a la Costa del Golfo. Podrá pensarse que Orizaba, Veracruz, dista bastante de la costa, pero no debe pasarse por alto que el santo patrono de Orizabita, el Sr. del Buen Viaje, ha sido en la actualidad olvidado en el bagaje religioso de Orizaba, Veracruz, sucediendo todo lo contrario en el Puerto de Veracruz.

- La relación entre Orizabita -posiblemente debería decirse Valle del Mezquital- y la costa del Golfo indicada por ese nombre y el Señor del Buen Viaje, puede implicar la distribución de centros mineros y de población negra durante la Colonia, así como la utilización de rutas prehispánicas de intercambio entre la Costa del Golfo y el Altiplano Central, como sugiere no sólo el peregrinaje del santo patrono citado, sino también el continuo desplazamiento de los jaraneros orizabiteños que llegaban hasta la costa intercambiando orégano y jaranas por comino, madera y concha, ya fuesen a pie o en tren, como lo hacían todavía a fines del siglo XIX y a principios del XX.

- No deja de llamar la atención la contradicción existente entre las referencias de la historia oral respecto al trazo y al paso de las vías de ferrocarril cerca de Cardonal, y la documentación oficial consultada, según la cual, tal trazo y vía nunca pasó por ahí, pese a que hasta hoy, existe un asentamiento denominado "Estación de la

Cruz", y pese a que aún se pueden observar algunos durmientes podridos que quedaron semisepultados en algunos puntos del área donde oficialmente no pasó el tren.

- Nuevamente debe apuntarse que ninguna fuente escrita, hasta ahora conocida proporciona información sobre el peregrinaje del Señor del Buen Viaje, sobre el nexo entre Orizabita, Orizaba y Veracruz, ni sobre la ruta y los productos de intercambio consignados en la historia oral.
- Otro aspecto a tomar en cuenta a partir de la información referida en el apartado "Historia", es la opinión pública sobre los héroes y las personalidades estatales que se manejan de una forma convencional y discreta, propia de la Historia de Bronce en los medios educativos, de comunicación y políticos del país. Así encontramos en la visión de la historia oral, a un "representante" del general Felipe Angeles, en 1968 (!); a un "rebelde" roba maíz llamado Nicolás Flores y a dos "buenas gentes" que ayudaron mucho al Valle del Mezquital: Lázaro Cárdenas y Alfonso Corona del Rosal.
- Las opiniones de la historia oral sobre personas tan importantes en la Historia Nacional, permiten cuestionar toda una serie de cosas a propósito de la región del Valle del Mezquital, por ejemplo:

- a) ¿Cómo fue la participación indígena durante la Revolución en el Valle del Mezquital?. ¿Cómo veían los indígenas el movimiento?. ¿Qué significó para ellos en ése entonces y qué significa ahora?.
- b) ¿Por qué hubo tanto desinterés por parte de Cárdenas frente a la situación político-social del Valle del Mezquital?. Si bien es cierto que fue pródigo con el Valle entre 1936-1937, todo el estado de Hidalgo mereció a lo sumo siete renglones en sus apuntes personales.
- c) ¿Qué opinión tienen los indígenas del Valle del Mezquital sobre el indigenismo desde los años 30 hasta la fecha? ¿Es cierto que todos ellos admiran a Cárdenas y a su política, o existen opiniones contrarias que no han sido ni buscadas ni escritas?
- d) ¿Cómo explicar la simultaneidad de los reclamos indígenas extranjeros a Cárdenas, de los halagos que recibió por parte de los mestizos intelectuales y de la admiración y agradecimiento de los indígenas nacionales por su política indigenista?.
- Un aspecto más a considerar es que aparentemente la política indigenista de la mitad de los años 30 pretendió uniformizar el modo de vida de los indígenas de toda la nación, el primer paso fue instalar talleres textiles,

ignorando las artesanías de cada lugar en particular. El Valle del Mezquital no fue la excepción de tal pretensión, y El Nith junto con su artesanía de incrustación, menos.

II.4.1. Hipótesis sobre el origen de la hyoka b'ida

Como parte de las conclusiones a que conduce el texto desarrollado en el apartado anterior, las siguientes conciernen específicamente a la artesanía de incrustación de concha.

Como se ha podido observar anteriormente, las referencias cronológicas sobre la existencia de la artesanía de incrustación, hoy manufacturada en El Nith, se inician documentalmente en 1872, con la caja para cáliz conservada en la iglesia de Orizabita. Ninguna otra evidencia documental se encuentra hasta 1936, en que Osorio describe las miniaturas que se ejecutaban en el mismo pueblo de Orizabita.

Ahora bien, entre 1872 y 1936 se ubican dos evidencias de procedencia espacial y cronológica desconocida.

Una es un conjunto de seis instrumentos musicales adquiridos por la Universidad Autónoma de Hidalgo en una tienda de antigüedades en la Ciudad de México (17), que fueron sometidos a diversos análisis de laboratorio. Las

(17) El nombre de la tienda es "Rincón del Ángel". Se localiza en la calle de Londres n. 161, locales 14 y 15, Plaza del Ángel, Zona Rosa, Ciudad de México, tel. 511 03 29.

características de algunas de estas piezas las emparentan con la caja para cáliz, y con los cordófonos actualmente (1993) manufacturados en El Nith, como se verá.

La segunda evidencia es una fotografía obtenida en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ubicada en el Exconvento de San Francisco, en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. Por sus características, la foto puede fecharse hacia las décadas de los años 1920 y 1930. Las características de los tres ejemplares fotografiados se presentan tanto en los cordófonos de la colección - y consecuentemente en la caja para cáliz -, como en las manufacturas actuales de El Nith.

El problema es entonces averiguar qué sucedía con esta artesanía antes de 1872, averiguar cuál es su origen. Para solucionar esta cuestión se puede optar por varias vías, analizando diversos aspectos de la artesanía de incrustación. Los aspectos a considerar aquí son los materiales, y técnicas de manufactura hasta ahora conocidas, las herramientas y los patrones artísticos seguidos por los artesanos en unas y otras obras. Una perspectiva histórica de cada uno de estos aspectos contribuirá cuando menos a bocetar los orígenes de la artesanía.

III. Materiales y Técnicas

III. 1. Concha

"En la costa exterior [de California] se hallan unas conchas propias de ella, acaso las más hermosas del orbe: porque su lustre ordinario, que es mayor, y más vivo, que el del más fino nácar, está empañado y cubierto de un celaje azul vivísimo, y apacible, tan fino como el del Lapislázuli: éste es como una telilla delgadísima, o como un barniz sobrepuesto y transparente, por lo cual brilla y sobresale lo plateado del fondo. De éstas se dice, que si fueran usuales en Europa, quitaran la estimación al nácar. Son éstas unas conchas sencillas, que no tienen otra que las tape, a distinción de las conchas, en que se crían las perlas".

(Miguel de Venegas, 1757, en Venegas, 1943:60).

En 1938 Brand, (1973:97-99), señaló que uno de los dos géneros de moluscos con mayor distribución arqueológica tierra adentro, hacia el Norte y Este de Norteamérica, fue precisamente el Haliotis, cuyas conchas han sido encontradas en numerosos sitios arqueológicos -Basketmakers y Pueblo- en el Suroeste de los Estados Unidos, y cuya carne era consumida comunmente en la costa de California.

Específicamente se trata de Haliotis cracherodii, (llamado abulón negro), y de Haliotis fulgens, (o abulón verde), (Brand, ibidem; Abbott, 1974:17-18). En la época post-hispánica, algunos comerciantes procedentes de Nuevo México, intercambiaban piñones, pieles de bisonte, conchas y plumas por conchas de abulón, operación que efectuaban cada cuatro o cinco años, (Bandelier y Bourke, en Di Peso, 1974:170, T.VIII).

Actualmente, conchas del género Haliotis siguen dispersándose tierra adentro, esta vez hacia el sur de su hábitat natural. Como antaño, las conchas de este género y principalmente de la especie H. fulgens (18), son procesada para manufacturar objetos ornamentales y utilitarios incrustados con concha, en una comunidad indígena otomí, habitante de un medio árido tal como es el Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo.

"- ¿ Diga, usted sabe cómo es el abulón?

- Yo creo, yo me lo imagino así como una tortuguita o algo así.

- ¿ Y usted?

- Yo lo he visto a veces pegado en la concha cuando viene, ya seco. En la televisión también lo he visto."

(Nopal M. y Pedraza R. Francisco, 1990-VIII-15 y 17).

(18) La identificación taxonómica fue hecha por los biólogos Oscar Polaco Ramos y Teresa Olivera C. del Laboratorio de Paleozoología del Departamento de Prehistoria del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En este punto cabe señalar que en ocasiones hay referencias indistintas sobre abulón verde o sobre abulón azul, así por ejemplo en la Enciclopedia de México (1987:17,T.I), se menciona a ambos, pero sólo se precisa el nombre científico del abulón verde, que es Haliotis fulgens, misma denominación científica aplicada por Guzmán del Proó y Marín, (1976), a lo que ellos llaman abulón azul. Para evitar confusiones, en el presente sólo se utilizará el nombre científico de la concha en cuestión.

Es pertinente señalar que los actuales artesanos de El Nith han intentado utilizar otras clases de abulón, como la rosa (H. corrugata), y la roja (H. rufescens), (Abbott,1974:17-18). Debido a que las características naturales de esas especies dificultan el trabajo artesanal e incluso la venta de los objetos producidos, han dejado de utilizarse. Esto se verá con más detalle en el apartado sobre la historia de las materias primas empleadas en El Nith.

Los veintidós artesanos entrevistados hasta 1993, saben perfectamente que las conchas con las que trabajan llegan a El Nith, procedentes del estado de Baja California hasta entonces, sólo uno de ellos había comido alguna vez la carne del molusco, (19).

En el parloteo otomí de los talleres perfumados con el aroma de la madera, nunca falta el comentario sobre lo cara que debe ser esa carne, aunque alguna vez, una artesana dijo jocosamente, en su particular castellano, que en estricto sentido, todos los días comían el marisco, puesto que la venta de sus artesanías, los provee de recursos para adquirir sus alimentos cotidianos.

De los artesanos mencionados, uno conoció Baja California en 1972, pero su visita obedeció a actividades ajenas a la artesanía, (Pedraza, Corona Francisco, 1990-VIII-16). En 1990, el mismo artesano fue a Ensenada y se enteró de cómo se extraen los moluscos en cuestión. Hasta ese año, todos los artesanos habían obtenido las conchas necesarias para su trabajo, comprándolas a intermediarios, de ahí la dificultad de fijar el itinerario del material.

A fines de 1990, ocho artesanos decidieron experimentar, y

(19) A propósito, en la Enciclopedia de México (ibidem) se lee:

"De todos los moluscos de los mares mexicanos, el abulón es el más importante, desde el punto de vista comercial por su alto precio que alcanza en el mercado. Su captura está reservada en exclusiva a cooperativas pesqueras que los exportan casi en su totalidad al mercado norteamericano... .."

Situación poco común que no deja de sorprendernos...

dos de ellos mismos fueron por concha a Ensenada.

El viaje fue fatigante, caro, y a la larga poco ventajoso, pues no sólo debieron costear el viaje, sino también hubieron de pagar el flete de trescientos kilogramos de concha, y "una mordida que dieron en la aduana". Compraron la concha por costal, pero no la pudieron seleccionar ni revisar ahí mismo, porque el responsable de ventas de la cooperativa pesquera a la que recurrieron, se encontraba en una junta, no siéndoles posible hablar con él directamente para que les dejara examinar la concha antes de pagarla. A la postre, la mercancía incluía conchas inadecuadas para el trabajo, (Pedraza, Corona Agustín, 1990-VIII-14). Cada artesano del grupo que tomó la decisión, recibió treinta y siete kilos y medio de concha, que incluían muchas valvas defectuosas, (20).

"...antes, cuando trabajábamos con mi papá, la concha era más grande y más azul...ahora es chica y descolorida."

(Pedraza, Rosquero Francisco, 1990-VIII-17)

El abasto de H. fulgens es un problema que ha tratado de ser superado, buscando diversas alternativas. Por ejemplo, algunos artesanos han ido a Tampico y a Zihuatanejo a fin de

(20) El mismo informante señala que para realizar el viaje, los artesanos involucrados se vieron en la necesidad de solicitar un préstamo a "Solidaridad Artesanal Mexicana", organización surgida por la propia iniciativa de los artesanos, (Pedraza, Secundino 1991:280), a partir de la labor de la fundación alemana MISEREOR y del SEDA. "Misereor" es una organización apoyada por la Diócesis Cristiana Católica de Bonn, Alemania, cuyas funciones, en el ámbito internacional, deben contar con la anuencia

conseguir concha de la especie mencionada o de otra, que pueda ser trabajada en los talleres. Los resultados fueron magros, en Tampico encontraron que el H. fulgens llegaba ahí desde Baja California, y que la concha de abulón, nativa de Tamaulipas, es roja y se colecta en febrero, cuando la marea sube. Esta concha, y otra de color blanco y nacarada, fueron las únicas que encontraron en Tampico. Decidieron no utilizar ninguna de ellas en la fabricación de la artesanía

del obispado señalado y del obispado de donde se requiere el apoyo económico de aquel país. "Misereor", es la contraparte católica de la organización protestante "Pan para el Mundo", también alemana y libre de toda anuencia administrativa ministerial o pastoral, (García, Olvera Miguel, 1993-II-8). De las acciones de "Misereor", surgió el S.E.D.A., Servicios de Educación de Adultos, una organización que pudo formalizarse a través de un convenio internacional firmado en 1973 entre el partido de la Social Democracia Alemana y el Patrimonio Indígena del Valle del Mezquital, de México, (García, Olvera, ibidem). El objetivo del SEDA, era precisamente proporcionar asesoría técnica-administrativa a los artesanos. Fue a partir del SEDA que los artesanos se organizaron en una cooperativa artesanal ("Ra Doni ra Batha"), que hasta la fecha funciona, (Pedraza, Secundino, ibidem). El SEDA "tuvo problemas" y por un tiempo desapareció o cuando menos se aletargó, hasta que en 1984, resurgió con el nombre de I.M.P.R.A., Instituto de Promoción Rural, Asociación Civil, que continúa trabajando con los artesanos del Valle del Mezquital, bajo la Dirección del Lic. Miguel García Olvera. Paralelamente a IMPRA, existe otra asociación civil, C.D.V.A.C., Cooperativas del Valle del Mezquital, Asociación Civil, surgida directamente de Solidaridad Artesanal, pero restringiendo su ámbito al Valle del Mezquital. Aunque cuenta con un asesor, que actualmente es el Lic. Salvador García Angulo, las decisiones las toman las cooperativas en conjunto, (Pedraza, Secundino Amalia, 1993-II-8). Sería interesante conocer las distintas maneras de trabajar que tienen estas organizaciones, con sede en el fraccionamiento Valle de San Javier, en Ixmiquilpan. Sin embargo, no es posible dedicarles mayor tiempo, debido a la materia que aquí importa.

de El Nith, (Pedraza, Rosquero Francisco, ibidem).

Es frecuente que los intermediarios que llegan con las conchas de H. fulgens a la Ciudad de México, den a los artesanos, noticias sobre la escasez de las valvas en la época en que barcos japoneses llegan a extraerlas para llevarlas a su país, en donde las utilizan también como materia prima en la manufactura de objetos decorativos, (21).

"Hay concha de abulón de primera y de segunda. La concha de primera se va a China porque consumen lo más mejor,...se llevan lo más mejor".

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-15).

"Hay conchas [de abulón] de primera y de segunda. La concha de primera se la llevan los chinos o los japoneses, o los dos. Es cara, cuesta siete dolares el kilo... En Baja California se escoge la concha para los japoneses."

(Pedraza, Corona, Agustín, 1990-VIII-16)

"Los japoneses también usan de esta concha. También hacen artesanías como ellos saben... hacen su luchita, como todos, tienen

Baste agregar que Solidaridad Artesanal Mexicana, nada tuvo o tiene que ver con el "Programa de Solidaridad", instaurado por el gobierno del Lic. Carlos Salinas de Gortari.

Otra aclaración pertinente, es el no confundir el ya desaparecido SEDA, con el actual (1993), C.E.D.A.C., que es el Centro de Educación para Adultos, Asociación Civil, con sede también en Ixmiquilpan. El problema del abasto de la concha y de la madera, ha sido expuesto públicamente por un artesano (Pedaza Catalán, 1990: ver anexo).

(21) A este respecto, la misma fuente citada en la nota precedente, dice :

"Su concha [del Abulón es] de colores iridiscentes y aperlados, alcanza también altos precios,

derecho..."

(Pedraza, Corona Nicolás, 1987-IV-28)

El problema del abasto ha llegado a ser tan agudo, que ya se dió el caso de que un artesano comenzó a emplear plástico industrial de colores en la fabricación de figuras, lo que indignó a buen número de sus compañeros, quienes opinan que la calidad de sus trabajos debe ser mantenida a toda costa, (Pedraza, Rosquero Francisco, ibidem).

III.1.1. El trabajo con la concha de abulón

La elaboración de las "figuras" en concha, es la actividad preponderante de cualquier taller en El Nith. Normalmente varios artesanos invierten la mayor parte de su tiempo de trabajo en la fabricación de las diminutas piezas. Aún en el taller, donde sólo labora un artesano, ocurre lo mismo: buena parte del tiempo de producción se dedica a la

especialmente en Japón, donde pulida y finamente cortada se utiliza para incrustaciones en obras de alta artesanía. El desconchado se realiza en plantas industrializadoras y no en las zonas de pesca, como se acostumbraba. Esta medida fue adoptada en 1981 por la Secretaría de Pesca con el propósito de verificar las tallas mínimas de captura... Recurso altamente vulnerable el abulón ha dado muestras de alarmante escasez en los últimos años ..."

(Enciclopedia de México, ibidem).

Sobre esta última cuestión, Rehder (et al. 1981:345), señala que particularmente el H. fulgens, ha sufrido una severa explotación, que ha reducido alarmante y radicalmente la especie pese a ser uno de los principales recursos explotables en California (U.S.A.), comercializado en su mayor parte por Japón.

manufactura de "figuras", proceso al que aquí se le dedicará un espacio pertinente. Antes de ello, es oportuno hacer algunas precisiones sobre la materia prima a partir de la cual se elaboran las "figuras".

Los moluscos univalvos incluidos en la familia taxonómica Haliotidae, son conocidos en general con el nombre de abulón. Las valvas de esta familia, tienen forma de oreja plana, con una espira poco prominente y excéntrica, por lo que las vueltas de ésta son sumamente amplias, tanto que la abertura de la concha ocupa la mayor parte del plano anterior, quedando al descubierto prácticamente toda la cara interna de la valva. Su labio interno es un borde, mientras que su labio externo o labro, está provisto de una hendidura, parecida a un canal que une al ápex con el margen y que se encuentra remarcado por una línea de orificios, (Abbott, op.cit.17 ; Keen, 1971:308), los cuales pueden sobresalir en la superficie externa de la valva, o solo manifestarse como meras protuberancias. Estos agujeros, llamados sifones le sirven al animal para desalojar el agua que penetra bajo el borde de la concha, cubriéndole las branquias y surtiéndolas de oxígeno, (Rehder, et.al. cit. 342). La porción de la valva descrita, afecta una forma que recuerda la de la luna en una de sus fases, (Keen, ibidem), por ello, aquí se le denominará así para efectos de descripción, (ver Fig. 1 y Fig. 2), entendiéndose que esta porción comprende la columela, la última vuelta de la espira y los sifones. Esta misma porción, es denominada "costilla"

por los artesanos.

El interior de la valva es nacarado, iridiscente (ibidem), y en el caso de H. fulgens, el exterior está provisto de un grueso periostracum. Esta brevísimas descripción de la valva, servirá para detallar los trayectos de los cortes que se ejecutan sobre ella para manufacturar las "figuras".

Actualmente, el proceso se inicia con el retiro del periostracum, operación realizada utilizando un esmeril eléctrico. Al retirar el periostracum, se logran tres propósitos:

- emparejar la superficie externa de la concha;
- adelgazar el espesor de la misma, facilitando así el recorte de las "figuras" y:
- observar si efectivamente, la concha puede ser utilizada para manufacturar las "figuras", pues al retirar el periostracum, queda al descubierto la superficie nacarada correspondiente al exterior de la valva, cuyo estado ideal es el que se presente lisa, compacta, sin grumos ni agujeros que la tornen porosa. Esta última cualidad, es crucial en el inicio del desarrollo del trabajo artesanal.

III.1.1.1. Inicio del procesamiento de concha de abulón : calidad del material y cortes básicos

Frecuentemente, luego de quitar el periostracum, la superficie iridiscente se encuentra plagada de diminutos orificios intercomunicados, por lo que resulta ser completamente irregular. En otras ocasiones, la iridiscencia interna de estas conchas se ve alterada por profundas protuberancias y depresiones, de manera que al tratar de recortar la superficie, por una parte, las finas sequetas empleadas se rompen muy fácilmente, y por otra, los filos o bordes de las "figuras", que se obtienen de esa superficie, nunca quedan correctamente delineados, es decir, las delicadas siluetas o contornos de las mismas son imposibles de lograr, (ver Fig. 3a).

Los biólogos especialistas, luego de examinar una concha con las características señaladas, indicaron que éstas son consecuencias de la acción de micro y macro-organismos -principalmente de gusanos- y de diversos tipos de erosión (Olivera y Polaco, comunicación personal, 1987-IV-17). Por su parte Abbott, (1982:62) señala que la concha se torna porosa al perder materiales orgánicos.

Los artesanos señalan que en ocasiones, de cincuenta valvas, entre veinte y veinticinco quedan descartadas para emplearse, pues se encuentran en esas condiciones lo que repercute en el decremento de sus ganancias. Esto puede estar relacionado con las ganancias de los intermediarios

y/o con el material conquirolínico de que estos disponen para traficar, es decir, que el material esté limitado por las exigencias de la explotación japonesa, o bien, por la manera de obtener el material, v.gr. recolectando valvas de moluscos muertos hace tiempo en lugares donde las hay, pero muy erosionadas. Los datos al respecto, solo pueden ser proporcionados por informantes claves que difícilmente se encuentran en El Nith, y que por lo demás son muy desconfiados y aún se muestran renuentes a proporcionar información al respecto.

Generalmente, el periostracum se retira de la mayor parte de la valva, sin tocar porción alguna de la luna, la cual es considerada en los talleres de mayor producción, como material de desecho, o materia prima de segunda calidad, la cual se guarda para ser utilizada cuando la concha verdaderamente escasea, (ver Fig. 4).

Los cortes se realizan sobre la cara interna de la concha, es decir para realizar la operación, el artesano, coloca frente a sí la parte cóncava de la valva.

En los talleres más pequeños y pobres, la luna se aprovecha íntegramente, aunque se reconoce que es la parte de la valva más difícil de trabajar, ya que requiere de un prolongado tiempo de esmerilado para restarle un poco más de su grosor. Por otra parte, la superficie resultante es muy angosta, y el tamaño de las figuras es muy limitado, además, la brillantéz del material disminuye en esta porción de manera considerable. Es común que luego de esmerilar la superficie exterior de la valva, se haga lo mismo en el

interior cuando se presentan manchas de color negro-café, de aspecto aceitoso, que afectan la iridiscencia de la concha y que son producidas por la adherencia de chapopote u otros desechos industriales, a decir de los biólogos especialistas, (ibidem).

Una vez realizadas las operaciones anteriores, que podrían calificarse como de selección y limpieza, se procede a ejecutar lo que aquí se denominará en lo sucesivo, "cortes básicos"; porque sin ellos no podría iniciarse el proceso de manufactura que aquí interesa.

Los cortes básicos son dos, uno más largo que otro. El corte de mayor longitud es paralelo a la luna. Normalmente es tangente a los sifones característicos de esta concha, o bien, pasa por la parte media de los mismos. Este corte se intersecta con el segundo, más breve y transversal u horizontal respecto al eje de la espira, donde sus vueltas y suturas son más cortas y cerradas entre sí, (ver Fig. 4).

Los cortes se realizan de manera que las partes a desechar integren una sola pieza en la cual van unidas la espira y la columela de la concha, así, la parte desprendida corresponde al borde columelar de la valva, (bióloga Olivera Carrasco, comunicación personal, Abril 9 de 1987). Una vez separadas las porciones descritas, el material se somete a la siguiente etapa del proceso de manufactura que aquí se denominará "listado".

Luego de esmerilar la valva, su espesor es de 0.7 cms. ó menos, (hasta 0.4 cms.), esto permite cortar, a partir del cuerpo del gasterópodo, listas o bandas paralelas o

transversales a las líneas de crecimiento del gasterópodo. No hay preferencia por alguna de estas orientaciones para realizar los cortes. Cada valva se recorta, observándola como un todo homogéneo. Es decir, el artesano no selecciona algunas partes de la valva que de acuerdo a los colores o efectos ópticos que puede producir la iridiscencia, (v.gr. el efecto de volúmen), se preste más para la manufactura de algunas "figuras" en particular.

De acuerdo con las observaciones hechas, se puede decir que hay dos clases de listas obtenidas: unas angostas y otras anchas.

Las angostas tienen un ancho que varía entre los 0.5 cms. y los 0.8 cms., mientras que su longitud fluctúa entre los 10 cms. y los 20 cms. Estas bandas son las que se cortan primero y se dejan de obtener cuando el cuerpo de la valva tiene menos de 10 cms. de longitud y un ancho igual o muy similar como consecuencia de los numerosos cortes practicados, (ver Fig. 5a). Cuando esto ocurre, se comienzan a cortar listas anchas cuya longitud es menor a los 10 cms. con un ancho que fluctúa entre los 2.0 cms. y los 2.5 cms. (ver Fig. 5b).

A partir de cada clase de listas, se manufacturan distintas "figuras". De las listas angostas, se elaboran lo que los artesanos denominan: "rueditas", "medios círculos", "flores", "hojas", "varas", "cuadros", y lo que en términos propios de las clasificaciones de ornamentos arqueológicos

de concha se ha dado en llamar cuentas discales (22).

De las listas anchas, se obtienen "ruedas", "flores" y "hojas grandes" (de entre 1.0 cm. y 1.5 cm.) y otras piezas llamadas por los artesanos, "guias" y "ganchitos o chinos".

Las listas se obtienen utilizando seguetas de platero (ver apartado de herramientas), pudiendo ser o no previamente trazadas a lápiz sobre la concha siendo posteriormente cortadas, apoyando la valva sobre tablas de trabajo clavadas en el borde de la mesa en la que se desarrolla toda actividad de corte necesaria para la obtención de las "figuras". Cada artesano utiliza una tabla de trabajo. Esta tabla, recibe el seguetazo excesivo o errado, que puede ocurrir desde la ejecución de los cortes básicos, hasta el recorte de cada "figura" y el afinamiento de su silueta, lo mismo sucede cuando el artesano da forma a las diminutas piezas, empleando una lima, cuyo extremo delantero, normalmente descarga parte de su efecto sobre la tabla.

(22) Se define aquí como cuenta discal, a un ornamento de sección circular que presenta simetría a partir del centro de una perforación que atraviesa su espesor. Esté, debe tener una dimensión menor a la del radio de la sección. La perforación del ornamento, determina la existencia de dos toros geométricos, (que deben ser llanos, sin decoración alguna), uno en cada una de las caras de la pieza. Finalmente el contorno de un ornamento de este tipo, no debe corresponder a parte alguna de una valva gasterópoda o pelecípoda, (Olguín, 1989: sin número de página).

III.1.1.2. Manufactura de figuras de concha a partir de listas angostas

Una vez obtenidas las listas o bandas angostas, cada una de ellas es recortada transversalmente con la segueta. El corte sigue una trayectoria inclinada, de manera que las porciones resultantes son de forma trapezoidal, teniendo una altura que fluctúa entre los 0.40 cm. y los 0.80 cm. Las caras de cada trapezoide, resultan ser igualmente nacaradas.

A partir de las secciones que resultan de esos cortes, se obtienen diversas "figuras", como se ha dicho, desgastándolas con lima metálica y/o realizando diversos cortes con las seguetas, o bien, taladrándolas con finas brocas. Normalmente, la fabricación de las "figuras" se inicia anulando las salientes o ángulos de cada trapezoide, redondeándolos con lima metálica plana, desgastándolos, ejecutando movimientos de vaiven, o movimientos en una sola dirección, o alternando ambos. La operación se realiza sosteniendo el pequeño trapezoide con unas pinzas o tenazas de madera, manufacturadas domésticamente (ver el apartado de herramientas). Las puntas de las tenazas, o pinzas, como las llaman los artesanos, se apoyan sobre la tabla de trabajo mientras se utiliza la lima o la segueta para dar forma a cada diminuto trapezoide, (ver Fig. 6). De esta manera se obtienen las siguientes "figuras".

Rueditas. Se logran eliminando perfectamente los ángulos del trapecoide y redondeando su forma con la lima metálica hasta obtener un círculo de concha (ver Fig. 6a), al que puede practicársele con la segueta, un corte que sigue una trayectoria espiral, que se inicia en el perímetro de la pieza y termina en su centro, (ver Fig. 6b). También puede ser que en un mismo círculo, se ejecuten tres o cuatro cortes más como los descritos, (ver Fig. 6c).

Medias Ruedas. Se logran, cortando a la mitad círculos, como los primeros descritos arriba, (ver Fig. 6d).

Cuentas Discales. Se hacen a partir de círculos obtenidos de la manera señalada, practicándoles además una perforación cónica en el centro, empleando una broca manual o un taladro eléctrico, (ver nota 8).

Flores. Para fabricar estas piezas, también se utilizan círculos de concha. Sobre el perímetro de un círculo, se realizan seis cortes rectos, repartidos en la superficie equitativamente, (ver Fig. 6f). Estos cortes no afectan todo el espesor del círculo, si acaso la mitad. Los cortes tampoco son profundos hacia el centro del círculo, por el contrario, en la medida en que se acercan a él se tornan más superficiales. Posteriormente, empleando una de las aristas de una lima metálica de sección cuadrada, los cortes se hacen más profundos a partir de su inicio, en el perímetro. La acción del acero termina por producir en el borde de la

pieza, cortes lenticulares, (ver Figs. 6g,h). En seguida, el vértice de cada corte lenticular se prolonga con la sequeta, que entra por segunda vez en el espesor de la pieza, atravesándolo casi hasta llegar a su centro, (ver Fig. 6i).

Cada uno de los pétalos resultantes tiene, en el perímetro, la forma aproximada de un rombo (ver Fig. 6j).

Otras flores presentan el centro horadado circularmente. Luego de practicado el orificio, de perímetro completo, se introduce en él la sequeta de platero, y con ella, se realizan cortes en el borde inferior de cada uno de los pétalos, semejando las estrías que caracterizan los pétalos de las flores de algunas especies. Una vez terminados los cortes, la flor resultante es muy elaborada. Sobre decir, que este tipo de flores, requiere de mayor tiempo de trabajo pues no sólo se trabaja el perímetro exterior de los pétalos de la flor abierta, sino incluso sus detalles interiores.

Hojas. Las hojas se manufacturan conservando uno de los ángulos del trapecoide inicial, comunmente el más aguzado, mientras que los tres ángulos restantes, se redondean tratando de lograr la silueta correspondiente a la de un huso o a la de una hoja de laurel, (ver Fig. 7a,b). Las nervaduras de cada hoja se realizan cortando varias veces el espesor de la pieza, traspasándolo, (ver Fig. 7c). Estos cortes, hasta donde ahora se ha observado, tienen siempre una trayectoria recta.

Hay estilizaciones de hojas, a veces se representan

utilizando "medios círculos"; otras más, tienen la forma de un triángulo con la base convexa, muy larga, y dos lados cóncavos cortos (ver Fig. 7e). Estas se logran utilizando los pequeños trozos de concha que hay entre los orificios naturales que caracterizan a las valvas de Haliotis (ver Fig. 7d). De estos mismos pedacitos, se obtienen pequeñísimas piezas en forma de huso, que generalmente carecen de nervaduras (ver Fig. 7f), y a las que algunos artesanos son capaces de dar forma (ver Fig. 7g).

Varas. Las piezas más difíciles de manufacturar son los tallos o varas, hasta donde ahora se ha registrado. Las varas obtenidas a partir de listas angostas, son meras bandas más o menos rectas con curvatura ó curvas extremadamente suaves, hechas únicamente para romper la rigidez del diseño y dar movimiento a las composiciones de que formen parte. El ancho de las varas, como su espesor, fluctúa entre los 0.10 cms. y 0.20 cms. Su longitud depende de que después de realizados los cortes básicos, el artesano corte la valva siguiendo la trayectoria más larga que la superficie permita, así que se trata de piezas extremadamente delgadas y largas. La manufactura de varas requiere de gran habilidad, una artesana hizo penetrar dos veces en su índice izquierdo la sequeta, aún cuando se trata de uno de los sujetos más diestros de la comunidad, (ver Fig. 8a).

Las "varas" sirven esencialmente para dos cosas: primero, como en el caso de las "guías" -que se describen

posteriormente- se utilizan para representar los tallos de las flores y los pecíolos de las hojas. Segundo, sirven, para elaborar a partir de ellas, las "figuras" de concha más diminutas con las que se trabaja en El Nith, los "cuadros".

Cuadros. Los artesanos llaman así a diminutos rombos o romboides de entre 0.10 y 0.20 cms. por lado, que se emplean para "filetear" o enmarcar la silueta de varios de los objetos fabricados. Así decoran las márgenes de espejos, miniaturas de instrumentos musicales y sus respectivos estuches, etc. (Fig. 9d). Para elaborar los cuadros se utilizan, además de varas largas y finas, unos instrumentos de madera, de manufactura casera, llamados "saca-cuadros", (ver el apartado correspondiente a herramientas).

III.1.1.3. Manufactura de figuras a partir de listas anchas

A partir de las listas anchas, se obtienen ruedas, flores, y hojas como las que se han descrito, pero de mayor tamaño (de entre 1.00 cm. y 1.50 cm.), siguiendo los mismos procedimientos. Las listas anchas, como se dijo, se utilizan básicamente para fabricar "guías" y "ganchitos o chinos".

Guías. Las listas anchas son cortadas transversalmente, por medio de menudos y delicados cortes, a fin de obtener

formas que afectan la forma de una letra "S"; con las curvas extremadamente suaves y breves (ver Fig.8c). Como en el caso de la manufactura de "varas", es usual que durante el proceso de fabricación de las guías, la segueta penetre en los dedos de los artesanos aún más experimentados; tal es el mínimo espesor y ancho que deben tener estas delicadas piezas.

Las guías son formas muy importantes en la composición de los diseños finales, pues son las que les imprimen mayor movimiento y gracia. Se emplean para integrar guirnaldas que enmarcan complejas composiciones y, al mismo tiempo, forman parte de estas últimas. En ambos casos, las guías sirven para representar tallos jóvenes y peciolos.

Ganchitos o chinos. Son las piezas más delicadas que hasta el momento de terminar con la investigación pudieron detectarse en los talleres de El Nith. Pocos artesanos las fabrican debido a que el proceso requiere de mucho tiempo y cuidado. Estas figuras afectan la forma de una "coma" ortográfica. Como las guías, los ganchitos se elaboran cortando transversalmente una lista ancha. El corte inicial tiene forma de "S", con curvas muy prominentes. Una vez logrado el corte, se realizan otros cortes, ésta vez breves y muy curvos, cuyo trayecto es casi el de un círculo completo. Los ganchitos son tan pequeños como los cuadros, y se emplean en las guirnaldas, o como marco de algunas composiciones.

III.1.1.4. Manufactura de figuras en forma de paloma

Las figuras que requieren de un proceso de manufactura más complicado, afectan la forma de un ave, y son genéricamente llamadas "palomas". Estas figuras se recortan directamente sobre tiras o pedazos de concha del tamaño adecuado. El contorno de cada ave puede dibujarse a lápiz sobre la cara externa de la valva, o bien sobre tiras de papel que luego se adhieren a la cara exterior de la concha, de modo que se obtenga el máximo aprovechamiento del material (ver Fig. 10a, b, c). Este último método es el más utilizado.

La silueta de cada paloma es recortada con segueta (Fig. 10d), para luego ser cortada en tres secciones: una que comprende la cabeza, el vientre y la cola del animal; y dos que corresponden, cada una de ellas a un ala (Fig. 10e). Estas tres secciones quedan completamente separadas entre sí. Las dos últimas secciones son segueteadas una a una con la finalidad de delimitar bien las plumas.

Indistintamente, algunas palomas pueden o no tener un ojo, el cual se logra taladrando la pieza con un taladro eléctrico o con un cincel, como en el caso de las cuentas discales.

Generalmente en un taller se manejan a lo sumo los diseños correspondientes a dos distintas posiciones del cuerpo de estas aves, cuya silueta presenta normalmente una combinación de planos bastante estereotipada, aunque desde

luego, cada artesano y cada taller les imprime características ditintivas. Así, en algunos talleres, junto al vientre del animal, colocan uno o dos ganchitos que hacen las veces de las patas del ave. Salvo las patas, las secciones de la paloma en ningún caso se emplean de modo independiente. Siempre se vuelven a reacomodar en la composición, de modo que todas las partes quedan separadas entre sí por finísimas líneas negras que no son otra cosa que parte del fondo de hueso quemado sobre el que se disponen, lo que rompe con la rigidez de la silueta del ave cuando se presenta en una sola pieza.

Anteriormente, los planos en los que se representaba la paloma eran más variados, esto pudo confirmarse gracias al muestrario del señor Catarino Pedraza Tepetates (1987-VIII-24), (Fig. 14).

Todos los artesanos coinciden en afirmar que la figura más difícil de elaborar es precisamente la de la paloma, pues requiere de la ejecución de varios cortes curvos combinados con cortes de ángulos muy agudos. Por ello, la paloma es la última figura que cada artesano ha aprendido a realizar. Aún así, existen artesanos que son especialistas en este diseño. Generalmente se trata de los mismos hábiles sujetos que manufacturan más efectivamente varas y guías.

En 1991, se difundió entre los artesanos otro motivo ornitológico: el del quetzal. Este motivo, y otros genéricamente denominados como "aves tropicales", ingresaron al repertorio actual de las figuras, por iniciativa del sr. Santiago Pedraza Rosquero, quien señaló que había sacado los

modelos de un diccionario, a fin de decorar exclusivamente, miniaturas de instrumentos musicales propios de los mariachis, que sólo se vendan en estuches cilindricos de doce miniaturas cada uno (1990-VIII-14). El talentoso innovador, ha sido imitado por un buen número de artesanos que han producido formas que hasta ahora resultan ser extrañas combinaciones, verdaderas quimeras entre paloma y quetzal (Fig. 13b). Algunos artesanos no notan la diferencia entre ambos animales y no falta quien, atribuyéndose el inicio de esta novedad, diga que se trata de "otra clase de paloma". La mayor parte de los artesanos dan a la nueva figura el mismo tratamiento que a la de paloma, salvo en la parte de la cauda, que se llega a integrar con guías. Esta "nueva" figura, ya había sido manufactura antes (Pedraza, Tepetate Catarino, 1987, ibidem; Pedraza, Rosquero Francisco, 1987-VIII-25), pero aparentemente había sido olvidada, (ver apartados de Estética y de la Historia de la artesanía).

Hay muchas otras figuras cuya elaboración no se detalla aquí, sobre todo debido a que los artesanos recortan algunas sugeridas o solicitadas por los propios clientes (para mayor detalle ver apartado sobre modelos artísticos).

III.2. Hueso

El hueso, es otro de los materiales fundamentales en la fabricación de artesanías con incrustación de concha. Se puede emplear de tres formas: crudo, hervido y quemado; sin embargo se prefiere utilizarlo de las dos últimas maneras.

El hueso hervido y el hueso quemado, se presentan prácticamente en todas las piezas artesanales, ambos importan por igual.

III.2.1. Hueso hervido

Los artesanos obtienen hueso hervido, en el mercado de Ixmiquilpan, donde lo recogen de la basura o lo compran a los "barbacoyeros" o vendedores de barbacoa. De este modo, no existe ningún problema para que los artesanos se abastezcan de este material.

El hueso hervido es utilizado para fabricar, a partir de él, las clavijas, los puentes y las "cejas", o trastes de los cordófonos en miniatura que los artesanos tradicionalmente manufacturan. La ventaja de trabajar con hueso hervido es que resulta ser blando y en consecuencia, su corte resulta ser relativamente fácil, (Pedraza, Corona Leonila y Pedraza, Corona Teresa, 1987-III-27).

Los artesanos trabajan con huesos largos de carnero, aquellos que corresponden a las extremidades del

animal (los huesos de res hervidos, no se utilizan debido a su espesor, pues esto dificulta su corte y su manejo) . De esos huesos obtienen, largas y finas varillas de sección prismática irregular, oval y oblonga . Los cortes largos se hacen con segueta o con sierra eléctrica. La forma de las secciones de las varillas, se consigue sometiendo a la acción de un esmeril eléctrico.

El tamaño y aspecto común de esas varillas son los mismos que los que caracterizan a un palillo dental de mesa. Algunas varillas son tan largas como el hueso del que son obtenidas.

Para manufacturar las clavijas, los arcos, los trastes y los puentes de los cordófonos en miniatura, se ejecutan finos y breves cortes en la diminuta sección de una varilla, empleando una segueta de joyero, así se obtienen pequeñas secciones de hueso que complementan los detalles de los instrumentos musicales.

En la manufactura de las clavijas, se emplean varillas de sección prismática irregular; en la de arcos, varillas de sección oval y en la de "cejas" o trastes y puentes, varillas de sección oblonga. Salvo en el caso de los puentes, los demás detalles de los cordófonos, sólo requieren de la ejecución de un corte sobre la sección de la varilla adecuada. La hechura de un diminuto puente, en cambio, requiere de dos o tres cortes: el que se practica en la varilla de sección oblonga, y uno o dos cortes más sobre la pequeñísima porción obtenida así, de modo que el puente

presente un lado curvo y otro recto.

Los pequeñísimos trastes y puentes sostienen, al final del proceso de manufactura, delgados hilos nylón que hacen las veces de las cuerdas de los cordófonos en miniatura que se fabrican en El Nith.

El hueso crudo también sirve para lograr el mismo propósito, sólo que debe permanecer dos días remojándose en agua, a fin de que pueda limpiarse y una vez ablandado, se corte fácilmente, (Pedraza, Corona Albina, 1987-VIII-25; Pedraza, Rosquero Florencio 1987-VIII-26).

III.2.2. Hueso quemado

Este material, se encuentra invariablemente en todos los objetos incrustados con concha producidos en El Nith.

Resulta ser importantísimo, porque conforma el fondo negro donde se destacan las figuras de concha, ya distribuidas sobre alguna superficie de madera, integrando una composición. Por otra parte, el fondo contribuye a detallar cada figura: los pétalos de las flores, las nervaduras y pecíolos de las hojas, las alas de las palomas, etc.

Una vez que se ha decidido qué objeto de madera se va a decorar y de qué manera, las figuras recortadas en concha se adhieren al enebro con polivinil. Cuando las figuras se encuentran bien fijadas a la madera, el artesano comienza a trabajar con un polvo muy fino, de color negro, que vierte

en pequeñas cantidades en la palma de una de sus manos. Luego, en ese receptáculo, el artesano agrega agua en pequeñas cantidades hasta formar lo que él denomina la "pasta negra". Esta manera de trabajar, permite que el polvo y la pasta se aprovechen íntegramente, sin desperdiciarse. Cuando se ha preparado demasiada pasta y de momento sobra, se envuelve en un pedazo de plástico donde conserva su elasticidad hasta tres días. Una vez que se endurece, es difícil que recupere su flexibilidad.

Con la pasta negra, el artesano, cubre completamente la superficie decorada de la madera, y con ella, todas las figuras de concha. Extiende la pasta, con algún pedazo plano de madera, o con un cuchillo, luego deja que seque perfectamente, y revisa si se han formado grietas en la primera aplicación. Si así ocurre, vuelve a aplicar otra capa de pasta, (Pedraza, Corona Juana, 1987-III-28).

Posteriormente, una vez seca la superficie cubierta con pasta, se expone a la acción de un esmeril o lija de grano grueso, hasta descubrir las superficies de las figuras de concha, la operación se repite, pero esta vez utilizando un esmeril o lija de grano muy fino, (Fig. 11). Los diseños de concha pueden dañarse con la acción del esmeril o la lija, cuando estos están muy gastados, provocando que la concha se exfolie, (Nopal, Mézquite, ibidem). El acabado final, consiste en aplicar una capa de barniz incoloro a esa superficie.

III.2.2.1. Fabricación del polvo de hueso quemado

- ¿De qué hacen la pasta negra?
- De madera.

Un tercero en discordia replica:

- ¿De madera?, ¿y entonces por qué tu abuelo compró el otro día los huesos de una vaca completa?

Las dos primeras continúan:

- Bueno, yo creo que a usted le puedo decir, porque usted trabaja con huesos de muerto y no le han de dar asco...La pasta negra se hace de hueso quemado, pero nosotros decimos que se hace con madera quemada de enebro, porque hay gente a la que le da asco el hueso, y luego ya no compran las artesanías..."

(Pedraza Corona Teresa, y Olguín, Enriqueta, 1987-X-25),

La versión según la cual el fondo negro sobre el que destacan las figuras recortadas en concha, se hace a partir de "humo de ocote" o de mezquite, ha encontrado alguna difusión entre los etnólogos, como Guerrero (comunicación personal, junio 25 de 1992). La idea posiblemente derive del conocimiento existente sobre una técnica empleada para colorear las mal llamadas lacas de Olinalá. Se trata concretamente de la utilizada para obtener el color negro, el cual se conseguía mezclando dos tipos distintos de piedras pulverizadas con carbón, hecho de olotes o de madera de guayabo, (Meave, 1980:36). Con el tiempo, esta técnica se modificó, y el color negro se obtuvo mezclando yeso, "humo

de ocote o de petroleo" y azul de Prusia, (Alarcón en Paula, 1980:47).

Los propios artesanos de la concha, han señalado que el carbón o humo de madera es imposible de trabajar para lograr la manufactura de su artesanía, pues el carbón, por sí mismo carece de una consistencia adecuada para endurecerse al mezclarse con cola o polivinil; es decir, los artesanos requerirían de mezclar el carbón o humo con algún material aglutinante, como las tierras o el yeso mencionado arriba. Por lo que han señalado, nunca han utilizado ni el carbón ni el humo:

"...si eso hicieramos, no' mas nos quedaba puro tizne embarrado en las manos..."

(Pedraza, Corona Agustín, 1990-X-16)

"Eso se les dice, porque los gringos son muy limpios, y... ¿que tal si luego [de saber el procedimiento real] no compran la mercancía?"

(Pedraza, González Nicolás, 1987-X-24).

La "pasta negra" se elabora a partir de huesos quemados y pulverizados, que pueden ser de res o de borrego. Los huesos de res tardan más en quemarse y son más difíciles de moler debido a su densidad, por ello se prefiere emplear los huesos largos de borrego o de chivo. Los cráneos y las costillas de estos animales, nunca se utilizan para tal efecto pues son sumamente delgados, lo que dificulta el control de su combustión, como se verá.

"Cómo se prepara el polvo, es un secreto. Una vez ese secreto nos protegió a todos. Un gringo quiso hacer artesanía como nosotros, pero como no sabía el secreto, se malogró, y ya no nos pudo hacer la competencia".

(Pedraza, Corona Francisco, 1987-X-24)

Los huesos pueden procesarse estando frescos o hervidos, generalmente se utilizan en este último estado.

El primer paso en la preparación del polvo negro, es asolear los huesos cubriéndolos con una tela, a fin de lograr que se sequen sin blanquearse (Cruz, Pedraza Virginia, 1990-X-25).

Los huesos nunca se lavan, lo importante es que estén bien secos, la grasa que puedan haber conservado se desecha con el mismo fuego que los quema, (Pedraza Rosquero Francisco, 1990-X-17). Una vez secos, los huesos se colocan en una hoguera con el fuego bien vivo y se mueven constantemente, para que la combustión sea uniforme.

Debe cuidarse de que en la hoguera los huesos no entren en contacto con la ceniza de la madera que alimenta al fuego, pues esto propicia que la combustión se dé diferencialmente, y, por otro lado, que la ceniza adherida al hueso, se llegue a incorporar al polvo obtenido, alterando así la calidad de la pasta negra, y consecuentemente el aspecto de las artesanías ya terminadas, (Cruz Pedraza Virginia, ibidem).

Por otra parte los huesos no deben quemarse demasiado, si esto ocurre, el resultado es que la película blanca que recubre al hueso una vez que se ha enfriado, aumenta de espesor y consecuentemente la cantidad de hueso aprovechable disminuye, pues la película debe ser retirada raspándola con

un cuchillo bien afilado hasta que sólo quede el hueso, de color negro intenso, (Cruz, Pedraza Virginia, ibidem).

Es importante que los huesos se calcinen hasta un punto exacto. Si los huesos se queman demasiado, el polvo resultante es escaso y de color café (Pedraza, Rosquero Francisco, ibidem). De esta manera un proceso incorrecto de combustión de los huesos ocasiona que la calidad del polvo, de la pasta y de la artesanía, decrezca:

La hoguera en la que se queman los huesos se hace ex profeso en el patio de la casa-taller.

Una vez quemados y desprovistos de la película blanca que se les forma, los huesos son molidos en un metate destinado especialmente para ello.

En nuestros días (1993), la preparación y molienda del polvo de hueso es una labor desempeñada por las mujeres, aunque potencialmente, todos los artesanos pueden ejecutarla, sobre todo en caso de extrema necesidad.

Algunas mujeres acostumbran desacerse de las "cabezas" de los huesos (epífisis y apófisis), antes de molerlos. (Pedraza, Catalán Elisa, 1987-X-26).

Aparentemente, el aprendizaje sobre el proceso de manufactura del polvo de hueso quemado, se transmite domésticamente entre la parentela consanguínea femenina de los artesanos, y entre ésta y las mujeres que ingresan a las familias de los jóvenes artesanos al desposarse con ellos. Las cantidades de polvo, vendidas por las mujeres, son pequeñas y se miden por "frasco" tratándose de recipientes

de 100 y 200 gramos de capacidad, (23).

(23) A la fecha, las mujeres que elaboran polvo de hueso radican todas en El Nith, y son: Gertrudis Corona Baena, Bonifacia Corona, Lorenza Rosquero, Virginia Cruz Pedraza, Faustina Cruz Melchor, Eleuteria Mezquite y las esposas de los señores. Florencio, Lorenzo y Santiago Pedraza Rosquero, (Cruz, Pedraza Virginia, ibidem; Pedraza Rosquero Francisco, ibidem; López, Nopal Martín, ibidem; Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-VIII-16).

III.3. Madera

La madera es el material que le dá forma a los objetos manufacturados en El Nith.

Cuando la concha se incrusta en la pasta negra, el artesano no se preocupa por el aspecto de esta última (color, vetas y nudos, v.gr.), aunque los límites del decorado, coincidan con los límites netos de las figuras incrustadas, pues la mayor parte de la superficie de la madera, quedará oculta por la pasta.

Actualmente, la madera utilizada en la manufactura de la artesanía de El Nith, es la de "enebro". Se trata de madera de Juniperus flaccida (24). Las características que vuelven a esta madera la materia prima ideal para manufacturar la artesanía de incrustación de concha son: su compactación, y su suavidad.

La compactación de la madera de "enebro", permite que los objetos hechos en ese material, no absorban demasiada laca o demasiado barniz en el acabado final. La suavidad facilita el trabajo de talla a cuchillo, o torno. El color y el olor hacen sumamente atractivos los objetos, de modo que se venden rápido.

(24) Identificación taxonómica realizada por el biólogo Miguel Angel Villavicencio, del Centro de Investigaciones Biológicas de la Universidad Autónoma de Hidalgo, sobre muestras de Pinalito y Laguna Seca, Jacala; y Cuesta Blanca, Cardonal, Hidalgo.

"Tiene un olor agradable, todo el tiempo se conserva el olorcito, además es blandita para sacarle lo que uno quiere hacer. Esa madera se ha usado desde que empecé a trabajar [hacia 1968-1969], la traían de Huejutla porque no se pudre"

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25)

↑
Una desventaja de la madera de enebro es el ser "vidriosa"; es decir, se astilla fácilmente con el más leve golpe, por ello es difícil trabajarla y por eso mismo debe unirse con taquetes o con clavos especiales, (*ibidem*).

Los medios por los que la madera llega a El Nith, son dos: o los artesanos van a alguno de los puntos señalados para aprovisionarse del material o bien lo compran a intermediarios que les llevan el material hasta su domicilio, (Pedraza, Rosquero Francisco, 1990-VIII-17; Pedraza, Corona Juan, 1990-X-28).

La madera es adquirida en las siguientes presentaciones: en tablas, tablones, polines y en trozos grandes (Pedraza Corona Juan, 1990-X-28; Pedraza, Rosquero Francisco, 1990-VIII-17; Olguín, Guzmán Guillermo, 1990-X-30).

Algunos artesanos distinguen dos tipos de madera de enebro (se trata de la misma especie de árbol), según el lugar de procedencia: la madera de Cardonal, caracterizada como dura y de grano cerrado, con nudos que impiden realizar un cepillado y alisamiento adecuados. La madera de Jacala, por el contrario, es blanda, y se puede trabajar con ella muy bien, (Nopal Mezquite, *ibidem*; Pedraza, Rosquero Francisco, *ibidem*; 1990-X-30).

Fuera de El Nith, en Pinalito, Jacala, Hgo. se considera que solamente hay una clase de enebro, pero se distinguen dos tipos de madera, la madera roja y la madera blanca. La roja proviene del "corazón" del árbol, cuando la planta llega a la edad adulta y "amaciza". La blanca es la que rodea al "corazón". La madera roja es extremadamente resistente al agua, al punto que hasta hace algunos años, se utilizaba para fabricar barricas en las que se almacenaba ése líquido. La madera blanca es menos resistente al agua, pero como la roja, es invulnerable al ataque de las polillas.

Los carpinteros, como los artesanos, prefieren trabajar la madera roja, porque además de ser muy bella, "luce con poco barniz". La madera blanca no luce tanto, en ella, el barniz "se pierde" (Hernández, Tomás, 1992-III-6); es decir, se absorbe.

Los artesanos siempre cuidan el aspecto de la madera, cuando los objetos que manufacturan tienen dos vistas o más, lo que ocurre frecuentemente.

La especie J. flaccida, tiene una amplia distribución en México (Zanoni y Adams, 1979:120), pero actualmente es una víctima más de la deforestación, por lo que el precio de la madera cada vez es más elevado.

Actualmente (1993), la madera se trabaja con herramientas modernas: el torno y la "caladora", son artefactos que todo artesano pretende integrar a su taller. La mayor parte de los artesanos difícilmente pueden lograr esa meta, sobre todo porque son jóvenes que apenas comienzan

y por consiguiente, sus recursos son insuficientes para adquirir esas herramientas, amén de que cada vez, los precios aumentan y el poder adquisitivo de ellos, como el de buena parte de la población del país, disminuye. Esta situación, desde luego, limita la clase de objetos que pueden producirse en un taller, en donde las herramientas para trabajar la madera siguen siendo el esmeril eléctrico, el cepillo, el serrucho, el cuchillo y otros objetos detallados en el apartado de herramientas.

De las tablas de enebro, los artesanos obtienen soportes de diversas formas que componen los objetos a decorar con concha.

Las tablas se cortan siguiendo líneas rectas o curvas, o bien, líneas compuestas. Los cortes rectos son grandes y simples; se realizan con sierra eléctrica o con serrucho. Los cortes curvos, se hacen sobre porciones de tabla, dibujándose previamente con lápiz y moldes de metal, o de madera; luego se cortan con una "caladora" o con serrucho. Ambas herramientas dan como resultado preformas, que corresponden principalmente a miniaturas de instrumentos musicales de cuerda y estuches oblongos y cilíndricos, adecuados para la protección de las mismas, ya sea para cada una de ellas, o para una colección de varias; bases para espejos de mano; bases para pendientes de joyería de formas diversas (elípticas, cuadradas, rectangulares, etc.); bases para crucifijos de proporciones latinas o griegas, o crucifijos de formas que van de las más simples, a las más

elaboradas, ya sea que se empleen como pendientes al cuello, o como objetos que pueden colocarse sobre algún mueble; marcos para retratos de diversos tamaños y formas (oblongas, cuadradas, cordiformes, ovaladas, en triptico, etc.).

III.3.1. Tallado de instrumentos musicales de cuerda en miniatura

Actualmente, los artesanos recurren a moldes de madera o de metal para delinear la silueta de los diminutos instrumentos musicales de cuerda, sobre pedazos de tabla de enebro. Esto implica que, en nuestros días (1993), cada miniatura se fabrica de una pieza de madera sólida. Luego de que las siluetas dibujadas en la tabla son cortadas con la "caladora" o con el serrrote, se obtienen preformas toscas, que se afinan poco a poco con un filoso cuchillo y con limas metálicas, (Fig. 19).

Los instrumentos musicales en miniatura que hoy fabrican todos los artesanos son: la guitarra acústica; dos tipos de guitarra eléctrica, una "blanca" y otra "negra", que se distinguen exclusivamente por la cantidad de pasta de hueso que las decora; la cítara; la balalaica; la mandolina; el violín; el tololonche, también llamado por los artesanos guitarrón; la lira; el arpa; el contrabajo denominado también viola o bandolón por los artesanos, y el banjo. Algunos artesanos ocasionalmente llegan a manufacturar la

marimba y el piano.

Los artesanos coinciden en afirmar que los instrumentos musicales en miniatura, cuya fabricación ofrece mayor dificultad son el violín y la lira, por las cavidades y convexidades que les caracterizan. Por otra parte, agregan que la mandolina y el arpa, no ofrecen mayor dificultad, pero en cambio requieren mayor tiempo de trabajo y dedicación en la manufactura de sus detalles distintivos.

Las miniaturas son vendidas individualmente, con o sin estuche propio, también de enebro y decorado con concha, o bien, se venden en conjuntos llamados "colecciones" de cuatro, seis, ocho y doce instrumentos, resguardadas en estuches cilíndricos, denominados "copas", -cuya manufactura exige el uso de torno- o bien en estuches oblongos.

III.4. Sólo para Arqueólogos : Conclusiones sobre el Proceso de Manufactura de las Figuras de Concha

A partir de las observaciones hechas sobre los procesos de manufactura de items de concha en El Nith, a propósito de la identificación de indicadores arqueológicos de talleres dedicados a manufacturas similares, puede señalarse lo siguiente:

Cada uno de los procesos de manufactura referidos, sólo dejan tras sí, una vez concluidos, polvo de concha, material que para los artesanos carece de utilidad (Pedraza, Corona Nicolás, 1987-III-28), y que por tanto se tira en la basura, conjuntamente con todos los desechos de los otros dos materiales trabajados en el taller y de las actividades domésticas. La basura se deposita en algún área del patio de la casa-habitación-taller.

Un material de desecho, de presencia no necesaria en el contexto de todos los talleres, es el que resulta al efectuar los cortes básicos, esto es, la luna de cada valva, parte que en algunos talleres es aprovechadas al máximo e íntegramente cuando está en buenas condiciones (López, Anastacio, 1987-VIII-25), pese a que su iridiscencia y brillo son escasos:

"...de ahí salen figuras como de hueso, empañadas, con pocos colores..."

(Pedraza, Tepetates Albina, 1987-VIII-25)

Para trabajar estos materiales, es necesario esmerilarlos

durante mucho tiempo a fin de adelgazarlos lo suficiente, para que puedan recortarse con la segueta y este instrumento no se rompa, (Pedraza, Pablo Aurelia, 1987-VIII-26). Dado que las superficies resultantes de las lunas esmeriladas son muy reducidas, las figuras que se obtienen a partir de ellas son muy pequeñas (Pedraza, Corona Francisco, 1987-VIII-24). En resumen, el material presenta demasiadas desventajas (Pedraza, Rosquero José Florencio, 1987-X-26). Algunos artesanos desdeñan esos materiales, acumulándolos en determinado lugar del patio de su casa-taller para aprovecharlos cuando escasea la materia prima.

"...mientras se rebaja una costilla, [una luna] y se esmerila bien... yo ya esmerilé una jicara, [el cuerpo de la valva], y ya la empecé a cortar."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1987-VIII-26).

Argumentos como el anterior, son criticados por otros artesanos:

"...ellos desperdician, lo que pasa es que cuando hay maicito, se tira, se desperdicia..."

(Pedraza, Tepetates Catarino, 1987-VIII-26).

Ha habido intentos de aprovechar las lunas para fabricar items que, no estando directamente relacionados con el proceso de manufactura de artesanía de incrustación, permitan obtener una ganancia al margen de esta última. Así se han hecho cilindros con una estría transversal, con el fin de que hagan las veces de botones :

"...de aquí [de las lunas] se pueden hacer aretes, collares, botones, tantas cosas...yo no los he hecho por falta de tiempo, pero guardo todas las costillas de las conchas en cajas, algo debe salir de ahí..."

(Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-VIII-16)

En el caso de que las lunas o conchas estén porosas, se acumulan en el mismo lugar que la basura. De donde los chiquillos se encargan de dispersarlas por todas partes de la casa:

"...a veces se ponen en bolsas, pero siempre andan rodando por todas partes..."

(Pedraza, Pablo Felipe, 1990-VIII-16)

En algunos talleres estos materiales y las conchas porosas se llegan a utilizar en "trabajos rústicos" (López Nopal Martín, 1990-VIII-14), o para obtener figuras pequeñísimas que difícilmente evidencien la mala calidad del material (Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-15).

Hasta ahora sólo se ha observado un ejemplo de acumulación de lunas en un lugar preciso del patio de una casa-taller, ubicado bajo un cobertizo de lámina metálica, cuya función es el proteger el esmeril eléctrico con el que los artesanos trabajan ahí mismo. Los materiales de desecho que los artesanos no aprovechan -tales como el polvo de concha y el aserrín- se depositan, dispersan y acumulan de diversas formas y en distintos puntos de la casa-taller.

En los talleres de El Nith, no se observan piezas semicompletas que sean desechadas al estropearse debido a

algún error del artesano durante el desarrollo de su trabajo, pues en esos casos, las piezas se retrabajan, aprovechándolas tan bien, que el error se hace, literalmente polvo.

Es importante contrastar los indicadores arqueológicos de talleres de concha (Suárez, 1986:120-121), con las características de los desechos y su deposición en los talleres de El Nith, sólo así podrá cubrir el presente estudio el segundo de sus objetivos, el establecer problemas y soluciones en torno a esos indicadores arqueológicos.

Arqueológicamente, se considera taller de producción de items de concha, a aquél espacio donde yacen in situ, conchas de cualquier familia taxonómica, sin trabajar y trabajadas total o parcialmente (Suárez, 1974:15-20; Di Peso, 1974:402, vol. VI), y/o que, además, presentan fragmentos y polvo de concha (Suárez, 1986:120).

A partir de estos indicadores, los arqueólogos pretendemos inferir y comprender las relaciones interpersonales que mediaban dentro y fuera del "taller". Nuestras inferencias, son aceptadas o no aceptadas por otros arqueólogos, según se demuestre capacidad académica y metodológica. La aceptación de las inferencias nunca tiene que ver con la opinión de los creadores de los indicadores, porque sucede que generalmente y para fortuna del arqueólogo, aquellos han cerrado la boca desde hace ya algún tiempo, y por tanto, no pueden defenderse de nuestras doctas inferencias.

Un ejemplo, es la interpretación formulada por Di Peso (op.cit. 402, vol.VI), quien habiendo excavado en cierto sector del sitio arqueológico de Casas Grandes, Chihuahua, encontró dos habitaciones llenas de conchas de diversas especies. Algunos ejemplares estaban completos, otros, se encontraban modificados parcial o totalmente, según la fase del proceso de manufactura a la que llegaron a ser sometidos.

La entrada a ambos recintos se ubicaba en el techo, de tal manera que el ambiente de ambos debió ser oscuro y viciado. Este contexto llevó al citado autor, a suponer que la producción de objetos de concha en ese lugar, era realizada por esclavos o por sujetos sometidos a trabajos forzados (ibidem).

De esta manera, observaciones hechas sobre características espaciales y desechos de materiales arqueológicos considerados como indicadores de lo que se ha interpretado como un taller de manufacturas de concha, han conducido a otras interpretaciones sobre:

- las relaciones sociales en las que, y por las que los artesanos desempeñaban su labor, y
- la condición social de los artesanos, a partir de efectuar consideraciones en torno a los problemas de sanidad propiciados por las características de iluminación y de ventilación observadas en el espacio considerado como taller.

Esta forma de interpretar puede ser corregida o enriquecida, atendiendo a la organización espacial de la actividad desarrollada por los artesanos de El Nith.

Todo proceso productivo, además de desarrollarse en un espacio, implica una serie de relaciones interpersonales dentro y fuera de ese espacio. Aquí se atenderá especialmente el primer tipo de relaciones interpersonales, que en este caso comprenden aquellas que se dan entre los artesanos que trabajan en el ámbito de un mismo taller y las que se dan en un asentamiento y en una comunidad que se caracteriza precisamente por ese proceso productivo.

Los talleres observados en El Nith, presentan las siguientes cualidades espaciales:

1. Están integrados a las habitaciones del área doméstica. En algunos casos se confunden con ella, es decir, los elementos del taller tales como las herramientas y las materias primas se encuentran mezcladas con objetos de uso doméstico.
2. Arquitectónicamente, los talleres pueden formar parte de las construcciones domésticas o pueden ser anexos a ellas, cuando se improvisan en cobetizos o porticos apoyados en los muros externos de las habitaciones, o bien, los talleres pueden ocupar simultáneamente, tanto un espacio extramuros, como un espacio intramuros de los cuartos.

3. El área de los talleres varía mucho. Va desde los 4 metros cuadrados a los 20 metros, pudiendo situarse intramuros y/o extramuros.

4. Las condiciones de iluminación natural son adecuadas en cinco de los diez talleres visitados, aunque buena parte de los artesanos, - según ellos mismos dicen -, necesita lentes, aún cuando son jóvenes (entre 25 y 28 años de edad).

En efecto, la manufactura y el manejo de las diminutas piezas de concha y hueso, requieren sanos y buenos ojos.

5. En el interior de la casa-habitación-taller, pueden distinguirse varias zonas donde se realizan diversas etapas del proceso productivo. La diversidad de etapas depende, en gran parte, del manejo que se hace de los distintos materiales utilizados en la fabricación de los objetos artesanales. En los talleres, los materiales comienzan a manejarse cuando los artesanos se abastecen de ellos y los almacenan.

III.4.1. Almacenaje

La madera, suele almacenarse en cantidades muy variadas, dependiendo de la capacidad del taller y del tipo de objetos producidos (ver apartado sobre la Madera). El lugar de almacenamiento en este caso, puede estar situado intra o extramuros del taller, a salvo del sol, la lluvia y la humedad.

El hueso, es un material que se almacena en los dos estados en los que se trabaja, en polvo, y hervido ya seco. El polvo de hueso, se conserva en algún frasco de vidrio, tapado, para evitar que se ensucie. El frasco por lo general, se conserva en la mesa de trabajo, y se compra en pequeñas cantidades, según se va requiriendo. Los talleres que fabrican su propia provisión de hueso quemado, emplean su propio patio para quemarlo y pulverizarlo ellos mismos. En el patio puede quedar seña del hogar, si este se dispone a cubierto. Por común, la hoguera se hace a cielo abierto. El metate que sirve para pulverizar este material, sólo en dos ocasiones fue observado en un rincón del taller, bajo la mesa de trabajo.

El hueso hervido, como el polvo, se conserva en la mesa de trabajo, y en pequeñas cantidades. Generalmente, el artesano lo utiliza poco a poco en pequeñísimos trozos finamente cortados.

La concha es el material que se maneja imprescindible y constantemente en el taller ya sea sin trabajar, a medio trabajar y trabajada completamente. Las conchas aparecen concentradas o dispersas por todo el taller, o mezcladas con otros materiales.

Las conchas sin trabajar se guardan intramuros, protegiéndolas del sol y del agua. En los talleres de mayor producción, se guardan en costales harineros o de ixtle, que se colocan en alguna esquina de la habitación donde se encuentra la mesa de trabajo. Un costal de estos, puede abastecer la producción de mes y medio en un taller donde se trabajen regularmente cinco artesanos. Cuando hay un sólo artesano, la dotación mensual de conchas suele ser de entre doce y veinte valvas, que pueden permanecer amontonadas en la mesa de trabajo.

III.4.2. Zonas de actividad

En términos generales, en un taller pueden distinguirse las siguientes zonas específicas de actividad artesanal, de acuerdo a una o varias etapas del proceso productivo.

A. Zona del torno. En ella se encuentra instalado el torno eléctrico. Ahí básicamente se corta la madera, dándole las formas que se desean decorar con concha. También es ahí donde se les quita el periostracum a las valvas, y donde se le da el acabado final a las piezas fabricadas puliéndolas

cuidadosamente y quitando así el exceso de pasta negra. Esta zona puede ubicarse dentro de un cuarto que sirva de taller, o bien puede estar bajo algún cobertizo anexo a él, o a otra habitación, de uso doméstico. Por lo general en ella abunda polvo de concha, polvo de hueso quemado y aserrín muy fino.

Esta zona no necesariamente se encuentra en todos los talleres.

En los talleres más pobres, donde no hay torno, todos los procedimientos arriba señalados se hacen a mano.

Zona de la mesa de trabajo. Es el corazón del taller. Puede contar o no con buena iluminación y ventilación. Puede ser de pequeñas o de grandes dimensiones. En ella se encuentra una mesa común y corriente, igual a cualquier mesa doméstica. Puede ser de fabricación casera o industrial. Sobre la mesa de trabajo se encuentran:

1) Las tablas de trabajo, que son secciones de madera de forma más o menos oblonga, y que sirven de apoyo a las manos e instrumentos que recortan las conchas, ya sea para preparar las valvas o para manufacturar las figuras. Estas tablas reciben los seguetazos fallidos, evitando dañar la mesa. Las tablas están clavadas a esta, adheridas a sus bordes.

Coincidiendo con la extensión de las tablas, y por tanto con el lugar a ocupar por el artesano, hay normalmente clavados, también, retazos de franela que cubren las

piernas del trabajador, evitando así que el polvo de concha penetre en sus ropas.

2) Herramientas. Seguetas, brocas, limas, pinzas, etc. se colocan en la mesa de modo anárquico, aunque las herramientas que se utilizan poco, se guardan aparte.

3) Materias primas e insumos. Buenas cantidades de concha, polvo de hueso, hueso hervido, polivinil, laca, etc.

4) Cajas de madera con compartimentos. Se trata de pequeñas cajas de unos 20 por 40 cms., con varios compartimentos en los que se depositan las figuras de concha ya recortadas y listas para incrustarse; moldes de madera o de lámina que se utilizan para recortar la madera de acuerdo a las formas de los instrumentos musicales en miniatura que luego se incrustan; clavos, bisagras diminutas para los estuches que los artesanos fabrican, y otras muchas cosas. En esta zona, los artesanos pasan la mayor parte del tiempo. De acuerdo a lo observado en los talleres y a la opinión de los artesanos, se puede señalar que la elaboración de esta artesanía, requiere de una permanencia sentente durante mucho tiempo. A los ojos de las artesanas, este es un requerimiento que se ofrece inconvenientes, pues otras labores artesanales tales como el bordado, pueden realizarse en cualquier lugar.

Es frecuente que, en una mesa de trabajo de 0.80 por 1.60 m., un artesano pueda concentrar todos los materiales con los que realiza todo el proceso de manufactura de la

artesanía de incrustación. No es raro que coma en la misma mesa, sin alterar el orden de todos sus implementos y materiales, aunque la mayoría de las veces, lo hace en una mesa, destinada para tal efecto, y normalmente dispuesta en la cocina.

Algunas etapas del proceso de manufactura son realizadas por las mujeres, de modo que polvo de concha, de hueso, carbón y aserrín, quedan depositados en diversas áreas de la casa-taller, dependiendo de la combinación que realicen de esas actividades con las domésticas, y de los lugares que les permitan permanecer sentados.

C. Zona de concentración de madera. Aquí se acumulan los recortes de madera que están listos para armarse. Generalmente el artesano de un taller, dedica un día de sus actividades al corte de las piezas de madera, se trata de piezas grandes como: bases de espejo, alhajeros, cajas para guardar fichas de dominó y cajas para guardar las miniaturas de instrumentos musicales, ya sea individualmente o en colección.

Las formas de los instrumentos, también se recortan ahí, según se vayan necesitando, nunca se acumulan.

D. Zona de exhibición. Algunos talleres cuentan con mostradores, vitrinas o simples cajas de madera con tapa de vidrio, cuya función es la de exhibir los objetos producidos. Estos muebles normalmente se colocan a la entrada del taller, pero para vez muestran algunos objetos, situación debida a que los talleres producen concretamente

para algunos distribuidores que radican en la Ciudad de México y que realizan pedidos muy específicos, y con una frecuencia más o menos regular.

E. Zona de desechos. Esta zona tan importante para los arqueólogos, se ubica en el basurero de cada casa, ya sea en la esquina del patio más expuesta a las miradas, o en la más oculta del patio. Los talleres con piso de cemento o de mosaico se barren constantemente y el polvo de concha, de hueso y el aserrín, se tiran junto con los desechos domésticos.

En los talleres con piso de tierra, la situación cambia: el polvo de concha, el de hueso y buena parte del aserrín, se incorporan a los pisos de tierra por compactación, de tal modo que aún cuando se barre, el piso conserva incorporados los materiales.

En todos los talleres, las valvas defectuosas se agregan al basurero doméstico, o van de un lado a otro de los patios sirviendo de juguetes a los niños. Resultado del mismo ir y venir, es el que las valvas se presenten quemadas parcial o totalmente, pues en ocasiones la basura se quema.

Según los artesanos de la comunidad, el polvo de concha carece de uso, por lo que ninguno de ellos lo aprovecha. A propósito de esta cuestión, es pertinente señalar que cerca de El Nith, existe un lugar donde se manufacturan piezas cerámicas en cuya fabricación podría utilizarse el polvo de concha y las valvas inútiles, como desgrasantes.

F: Zona de "desechos utilizables". En casi todos los talleres, las valvas que se encuentran en buen estado se aprovechan íntegramente, a diferencia de lo que ocurre en los talleres más grandes donde se prefiere trabajar con el cuerpo de la concha. En estos casos, las lunas de las valvas se retiran de los cuerpos y se concentran en algún lugar del patio, a la intemperie. Sin embargo, los artesanos echan mano de este material cuando la concha de abulón escasea. Generalmente las lunas se menosprecian debido a que son poco brillantes y muy oscuras. Estas características, obligan al artesano a trabajar demasiado, a fin de obtener magros resultados, ya que además, la cantidad de material disponible en cada luna, es muy pequeña dada la estrechez de su superficie.

La información anteriormente expuesta permite realizar algunas consideraciones útiles para la formulación de indicadores arqueológicos que definen la ubicación de un taller de manufacturas de concha, lejos del mar, tierra adentro.

1. Existe en el ámbito de un taller, un lugar fijo donde se realiza la mayor parte del proceso productivo.

Este espacio es un requerimiento imperativo para el caso de los objetos producidos en El Nith, y es uno de los inconvenientes de la manufactura de esta artesanía, sobre todo para las mujeres, a quienes les impide realizar otras actividades como el cuidado de los niños y la vigilancia de los alimentos en la estufa u hogar, (Pedraza, Corona Juana,

1987-III-28; Pedraza, Corona Teresa, ibidem).

Es importante cuestionar si la manufactura de otros items de concha exige la existencia de un espacio similar, o si por el contrario, permite que el artesano se desplace de un lugar a otro, como ha indicado Suárez (1986:120-121).

2. Si bien es cierto que desde la perspectiva de los especialistas dedicados al estudio de la manufactura de los items en cuestión, la iluminación es una condición de primer orden en la ubicación y funcionamiento de un taller, también es cierto que a los ojos artesanales actuales, tal condición resulta ser indiferente. Algunos artesanos afirman que la luz natural --como la ventilación-- es importante en el desarrollo de su trabajo, y que los aprendices que se inician trabajando con excelente iluminación, preservan durante mayor tiempo buena vista. Sin embargo, para los artesanos que trabajan en la semioscuridad, la luz es un detalle que cobra importancia cuando su capacidad visual disminuye. Así, al preguntarle a un artesano si no sería mejor que trabajara en una habitación con ventanas, respondió que todavía veía bien, y que por tanto la iluminación aún no era necesaria.

Vale destacar que la opinión de los artesanos contrasta notablemente con la de las artesanas entrevistadas. Prácticamente todas ellas coincidieron en que la elaboración de la artesanía de concha, como el bordado: "acaba los ojos".

El esfuerzo óptico aplicado a las minucias implicadas en la

elaboración de esta artesanía, se inicia en El Nith hacia los ocho años de edad, cuando los niños comienzan a trabajar en los talleres, de modo que en la edad adulta, digamos a los treinta y cinco años, buena parte de los artesanos de actividad continua, carecen de ojos sanos.

No sólo la mala iluminación afecta la vista, el polvo de concha reseca los ojos, y de paso, afecta también la garganta.

3. La manufactura de items de concha, es indudablemente una actividad especializada que requiere de mucho tiempo de preparación, es decir, los artesanos sólo pueden improvisarse, en ciertos niveles del proceso de manufactura. Esto último cuestiona, desde luego las interpretaciones hechas por Di Peso a propósito de los restos arqueológicos que encontró en Casas Grandes, citadas líneas arriba. Las interrogantes pueden multiplicarse al considerar la experiencia estética, de los artesanos e incluso la opinión que tienen sobre su propio trabajo. Ambos aspectos, relativos en tiempo y espacio, son los más difíciles de interpretar a partir del registro arqueológico.

4. La escasez y el empleo de una especie de concha (Haliotis fulgens), en todos los talleres de El Nith, determina en este caso la presencia de "desechos utilizables", en algunos de ellos.

Para los artesanos que utilizan íntegramente las valvas,

desde el inicio de su trabajo, los "desechos utilizables" que no se aprovechan en los otros talleres, nunca constituyen un desperdicio, como se ha mencionado.

Lo cierto es que el uso de lunas o "costillas" en los grandes talleres, resulta incosteable, pues ese tipo de material exige una inversión de tiempo de trabajo mayor, que resulta en figuras de poca iridiscencia, diminutas y toscas. De esta manera, el estado y calidad de la materia prima; los mecanismos de abasto; la clase de artesanía que se produce y el modo de pensar predominante en cada taller, determinan la cantidad y calidad de los desechos.

Desde la perspectiva arqueológica, entonces no sólo deben considerarse la calidad, cantidad, selectividad y formas de depósito de los desechos de concha, sino también las condiciones de obtención de la materia prima tales como: distancia entre el taller y la fuente de origen del material en la época estudiada, así como los métodos de recolección; tamaño de los ejemplares utilizados, y clases de manufacturas producidas.

III.5. Comentarios a Propósito de la Categoría Arqueológica de "Incrustación de Concha" a Partir de las Observaciones Realizadas en El Nith

Actualmente, existen dos maneras de decorar con las figuras de concha los distintos objetos utilitarios y/o decorativos producidos en El Nith, por lo que la definición de las técnicas ornamentales aplicadas, depende de esos dos modos de proceder.

Las figuras de concha se utilizan para integrar verdaderas composiciones artísticas, adhiriéndolas y/o incrustándolas en la superficie de madera que se desea decorar (Fig. 11a,b). Veámos esas alternativas con detenimiento.

1. Las figuras se adhieren a la madera con polivinil y luego toda la superficie se cubre con "pasta negra" (Fig. 11c), asfixiando, por decir así, a las figuras, cubriéndolas completamente. La pasta negra debe penetrar perfectamente en todos los huecos existentes entre las figuras y entre las propias fisuras o cortes que se hicieron en ellas mediante la segueta. Así, debe de rellenar las hendiduras que hacen las veces de pecíolos, las que figuran las plumas de las alas y de la cola de cada ave, las que tienen una forma espiral, propias de las "rueditas", el centro de cada cuenta discal, las separaciones de los pétalos de las flores, etc. La pasta negra se elabora a partir de polvo de hueso quemado. Este polvo se mezcla con agua y polivinil en la

mano del artesano, siempre en pequeñas cantidades, según se le vaya requiriendo. La pasta resultante, se aplica con una espátula sobre la superficie a decorar una vez que las figuras de concha están bien fijadas a la madera (Fig. 11).

Cuando la pasta se seca, la superficie de cada objeto se pule con un esmeril eléctrico o con una lija, hasta dejar al descubierto las superficies nacaradas cuyos espesores ya no son visibles por estar embutidas en la pasta. Una vez terminado el pulido, la concha destaca en el fondo negro creado por la pasta, de tal manera que las palomas, por ejemplo, resultan ser formas llenas de fluidéz, gracias a que las alas, el cuerpo y las plumas, están separadas delicadamente por finas líneas negras que no son otra cosa más que la pasta interpuesta entre las porciones separadas con la segueta. Lo mismo sucede con los pecíolos de las hojas y de los pétalos de las flores, como se ha dicho.

El recubrimiento con la pasta y el pulido, puede repetirse hasta tres veces en cada pieza con el fin de cubrir perfectamente cualquier grieta.

Posteriormente, las superficies reciben una capa de barniz incoloro.

2. No siempre, las figuras de concha se adhieren sobre el nivel original de la pieza de madera a decorar. En ocasiones, ésta se excava hasta alcanzar una profundidad similar al espesor de la figura a utilizar (Fig. 12c), pues el objetivo es empotrarla o incrustarla en el hueco

resultante (Fig. 12f, g). Esto sucede en el caso de los puntos que marcan el valor de las fichas de dominó manufacturadas en El Nith. Los puntos en realidad son conos de concha de muy escasa altura que se incrustan en la madera, de tal suerte que terminada la ficha sólo se observa la base del cono, de este modo, los artesanos ejecutan verdadera taracea, (E.I.E., 1928:557-558, vol. LIX).

En muy pocos casos, la madera se excava de acuerdo a la forma de las figuras. Generalmente, en estas ocasiones, pese a que la madera cobra importancia decorativa, el artesano se despreocupa de seleccionar la madera a trabajar, en cuanto a su color, a la presencia de vetas y a la de nudos. De esta forma, la madera es un material que normalmente se subordina a la concha y al hueso.

El embutido de la concha en la madera, aquí descrito, se sigue invariablemente en la producción de algunas miniaturas de instrumentos musicales para representar la abertura de la caja de resonancia. En ese lugar, se empotra siempre, una cuenta discal. Es más común que se excave un espacio amplio y geométrico sobre el que posteriormente se adhieren las figuras que luego se recubren con pasta negra de manera que el espesor de esta última alcance el mismo nivel original de la superficie de madera (Figs. 11 y 12). Es decir, en este caso, la madera se excava, pero las figuras de concha quedan incrustadas en la pasta negra, combinando así los dos procedimientos primeramente descritos, y dando como resultado algo muy similar a lo que ocurre con el fileteo de la cara dorsal de cualquier

miniatura de instrumento musical de cuerda de los que tradicionalmente se manufacturan. En el dorso de cada miniatura, se corta o rebaja el filo de la silueta de la caja de resonancia, de manera que se crea un desnivel de límites netos entre el borde de la pieza y la superficie restante (Fig. 12a,b). Sobre el desnivel, se adhieren cuadros alineados (Fig. 12h), de manera que una vez realizado el pulido correspondiente (Fig. 12i), las superficies de cuadros y pasta, queden en el mismo nivel que la superficie de la madera libre de pasta.

3. En algunas ocasiones, los artesanos combinan los dos procedimientos anteriores, (Fig. 12f, h, i, j).

Las observaciones realizadas en el desarrollo de los procesos de manufactura ejecutados en El Nith, permiten señalar que una figura de concha, funciona como una incrustación o bien como un mosaico.

La figura funciona como incrustación cuando se ve integrada a una superficie, al ser "hundida" en ella, de tal manera, que una de las caras principales de la figura, comparte el mismo nivel de la superficie (y por tanto del material) en el que se hunde. La superficie puede ser sólida, - como sucede en el caso de la madera-, o puede ser plástica y estar por consolidar -como en el caso de la pasta negra-.

La figura de concha, puede funcionar como mosaico, cuando unida a otras figuras de formas similares o complementarias, de material igual o distinto integran una superficie cuyo

nivel se dá gracias al espesor del conjunto de todas las porciones. Las piezas que forman el mosaico, se unen entre sí por sus respectivos perímetros, mediante un adherente, de modo que los límites netos de cada pieza se ubican uno al lado de otro, sin que la cantidad de adherente supere en superficie simultáneamente; el conjunto se adhiere sobre una base o soporte.

Las observaciones hechas en El Nith, permiten precisar las características de piezas que pueden funcionar como incrustaciones o mosaicos decorativos:

a). Las figuras de concha, adheridas a la base de madera, funcionan parcialmente como mosaicos, ya que las figuras no son colindantes entre sí gracias a sus propios límites netos. Empero, las figuras pueden considerarse como incrustaciones, una vez que la pasta negra es aplicada y entonces quedan atrapadas, hundidas, mostrando sólo una de sus dos caras principales, la que en efecto conserva el mismo nivel que el de la pasta negra que se sobrepone al de la base de madera.

b). Cuando las figuras son empotradas en huecos excavados en la madera, huecos que presentan la misma silueta de aquellas y cuya profundidad coincide con el espesor de las figuras, las piezas, definitivamente funcionan como incrustaciones, pues las superficies expuestas se mantienen en el mismo nivel de las secciones de madera sin excavar.

Las alternativas que los artesanos de El Nith practican para el manejo y la conjunción de los tres materiales que conforman los items que producen, merecen ser consideradas, en tanto que es posible, a partir de ellas, formular en Arqueología, diversas opciones de interpretación sobre materiales similares.

Así, dichas alternativas permiten reflexionar sobre los criterios clasificatorios seguidos en el estudio de items de concha incluidos en la categoría de incrustaciones, independientemente de la preservación de soportes, adherentes o materiales en los que pudiese haber estado "incrustada" la pieza arqueológica.

Suárez (1977:56), definió la categoría clasificatoria de incrustación, como aquella que incluye a todo item arqueológico que potencialmente pudiese adherirse a la superficie de otro material - madera, cerámica, hueso, piedra o incluso, concha- de modo que formara, con otras piezas similares, un mosaico. También incluyó en esta categoría, aquellas piezas cuyas perforaciones están colocadas de tal forma que indican la utilización de la pieza, cosiéndola a alguna prenda de vestir o tela.

Al comparar las funciones de items ornamentales actuales, podría aducirse que la definición de la categoría arqueológica de incrustación, incluye piezas que actualmente son denominados con los términos de: incrustaciones, mosaicos y lentejuelas. Estos términos, en realidad, son categorías clasificatorias modernas, que utilizamos sobre

objetos que empleamos en nuestra vida cotidiana.

La amplitud de la categoría arqueológica propuesta por Suárez, se debe esencialmente a las condiciones en las que son encontradas generalmente las piezas arqueológicas:

- Por una parte, no todos los materiales empleados en un objeto similar a los manufacturados en El Nith se pueden preservar. Por ejemplo, si una de estas artesanías hñähñu se encontrara al cabo de un tiempo en un contexto arqueológico, difícilmente se conservaría el soporte de madera.
- Por otra parte, si la pieza arqueológica se recupera en contexto secundario su función resulta prácticamente imposible de interpretar; es decir, sólo puede saberse por comparación, si las piezas funcionaban como lentejuelas o como incrustaciones en su contexto primario.

Las tres categorías modernas tienen en común, que para que cada una pueda ser aplicada, es necesario observar cada pieza dentro de su contexto primario ornamental; es decir, observar si una pieza v.gr. está adherida o cosida a una tela, o bien, si está incrustada en cera. Dependiendo de estos contextos, la pieza puede funcionar como lentejuela, o como incrustación.

El problema que surge a nivel arqueológico, es precisamente caracterizar las categorías, de tal modo que sean reconocibles fuera de su contexto primario, o aún dentro de él.

En alguna ocasión (Olguín, 1985), se ha señalado que las categorías clasificatorias de material ornamental de concha, pueden definirse mejor a partir de criterios basados en características propias de los objetos a clasificar, o sea, en cualidades que pueden ser observadas en el objeto independientemente del contexto en el que hayan sido encontrados. Dichas cualidades, generalmente derivan de las técnicas de manufactura empleadas en su confección.

Ahora bien, las características de las figuras de concha manufacturadas en El Nith, son las siguientes.

- 1) Están hechas a partir de porciones del cuerpo de un gasterópodo, (25).
- 2) Su espesor oscila entre los 0.10 cms. y los 0.30 cms.
- 3) La superficie de una figura es menor a un centímetro cuadrado, característica estrechamente relacionada con el hecho de que estos objetos forman parte - al final del proceso de manufactura de la artesanías-, de composiciones integradas por otras figuras similares, hechas en concha, o bien en otros materiales.
- 4) La superficie de cada figura, suele presentar cortes que afectan el espesor de la pieza, y que sirven para detallar características propias del objeto que la pieza

(25) También se llegan a emplear cuerpos de valvas pelecípodos, pero esto sucede muy rara vez en la actualidad, antes aparentemente era muy común. En las observaciones de campo actuales no fue posible observar el proceso antiguo.

representa; es decir, son cortes con valor iconográfico.

- 5) Las figuras pueden presentar perforaciones que afectan el espesor de las piezas y que tienen valor iconográfico. Esto sucede en el caso de los ojos de las palomas, y en el caso de figuras, que aisladamente pueden clasificarse como cuentas discales, pero que intervienen en las composiciones artesanales incrustándose.

La consideración de las características y procedimientos técnicos empleados por los artesanos de El Nith, para obtener elementos que permitan cuestionar los criterios clasificatorios de piezas arqueológicas similares, quedaría invalidada si no se remitiese al origen de la manufactura de esa artesanía y a su evolución.

III.5.1. Definición de la técnica actualmente utilizada en El Nith para conjuntar concha, hueso y madera

Es difícil precisar la técnica actualmente empleada por los artesanos de El Nith para ejecutar sus trabajos, empleando términos correspondientes a procedimientos establecidos y conocidos en la Historia del Arte. Así, aún cuando uno de los métodos empleados por los artesanos, es similar al que caracteriza la taracea o marquetería, no puede definirse con esos términos, debido a que en la elaboración de una obra, no sólo se emplea ese método, sino

otro u otros más. Por otra parte, el tratamiento dado a la concha, difiere del que se le dá a ese material en la taracea, lo mismo sucede en cuanto a la obtención de diseños de concha a incrustar. Veámos esto con-detenimiento.

Antes es pertinente precisar que marquetería y taracea, son sinónimos, ambos vocablos designan un decorado que se obtiene incrustando o yuxtaponiendo diversas maderas y materiales. La diferencia en los vocablos, deriva de su procedencia: marquetería proviene del francés marqueterie, mientras que taracea proviene del árabe tarcia, que significa incrustación, y que pasa como tarsia al italiano, (E.I.E. 1966:298, T.33; 554, T. 59).

En México a la taracea suele llamarsele "marquetería":

"...especialmente cuando se trata de muebles embutidos únicamente de maderas diversas."

(Romero de Terreros, 1960:255)

En rigor la taracea o marquetería, puede definirse como una:

"Obra de embutido, hecha con trozos menudos de madera, concha, metales ú otras materias."

(E.I.E. 1966:554, T.59) (subrayado mio)

"En la taracea... pueden emplearse toda suerte de materiales, desde la madera en su infinita variedad de colores, hasta el nácar, el marfil y los metales."

(op.cit., 555, T.59)

En el Viejo Continente:

"Para el trabajo de taracea se emplea la concha que se importa de las Antillas, conteniendo

cada Armadura 15 hojas de dimensiones diferentes... También se emplea la concha cahuana... Para aplanar las hojas se las sumerge unos minutos en agua caliente; cuando ya están suficientemente blandas para no romperlas con la presión, se colocan sobre el banco, se cubren con el extremo de un pedazo de tabla que ha hervido un minuto en agua y se oprime con el barrilete hasta que se enfría y seca."

(op.cit. 556, T. 59)

En Europa, ocasionalmente, se elaboran imitaciones de incrustaciones concha, sustituyendo este material con asta, conocida comercialmente con el nombre de "Cuerno de Irlanda":

"[El asta]... procede de Irlanda, debe ser blanca, transparente y bien homogénea, y cuando con ella se quiere imitar la concha debe preferirse la de color rojo. Varios son los procedimientos a seguir para obtener la imitación."

(op.cit. 556, T. 59) (subrayado mio)

Hasta aquí, pueden observarse una serie de diferencias entre los procedimientos descritos y aquellos empleados por los artesanos de El Nith. Si bien éstos ejecutan embutidos de concha y hueso en madera, utilizan madera de una sola especie; hueso hervido o crudo, mínimamente trabajado y concha a lo sumo de dos o tres especies -una de las cuales es preponderante sobre las demás-. Por otra parte, la preparación de la concha, que hasta ahora no se ha imitado tratando otros materiales de origen orgánico, sólo consiste en el retiro del periostracum, la realización de cortes básicos y la obtención de las figuras a embutir, sin importar la concavidad ni la convexidad de los trapezoides

conquiolínicos que se procesan para la obtención de cada figura. A propósito de ésta última operación, existe otra fuerte diferencia entre la taracea y la artesanía de El Nith.

"... en la industria de la taracea lo más importante es el modo de practicar el trabajo, que requiere del obrero gran paciencia y saber dibujar con corrección. Hay que comenzar por dibujar en un papel la composición de la obra que se pretenda realizar... dibujo que con engrudo de almidón, se pega como patrón a la madera, concha ó marfil que se quiera tallar. Lo esencial es recortar las piezas de modo que casen perfectamente en los huecos hechos para ellas, y pegarlas muy bien con cola fuerte, reciente y caliente, de modo que no haya peligro de que se desprendan. En los patrones que se repiten un número de veces el dibujo debe transportarse á la madera marcándolo sobre papel carbón con un punzón y también en los embutidos con el mismo trazado; debiendo ponerse mucha atención al cortar los espacios y los embutidos porque siempre existe el peligro de apartarse de las líneas transportadas."

(op. cit. 556, T. 59)

Sobra apuntar que los artesanos de El Nith, común y generalmente obtienen las figuras de concha de formas geométricas convencionales, salvo en el caso de las palomas y de algunas figuras solicitadas expresamente por los clientes. En cuanto a la composición de las escenas o conjuntos de figuras que decoran los objetos que manufacturan, se realiza sin recurrir a diseños o planes previos sobre la distribución de las figuras. Más bien, las composiciones o como los artesanos dicen "la pegada de la figura", se ejecuta de una manera espontánea, en el mismo momento en que se preparan de manera definitiva los

materiales. En cuanto al ahuecamiento de los espacios en la madera, destinados a recibir las figuras de concha, los artesanos los realizan calculando las dimensiones de la figura, y empleando "formoncitos" y artefactos que la gran mayoría de las veces ellos mismos improvisan e inventan, tal y como ocurría a principios de siglo.

"En la madera [mi papá] escarbaba la figura con un fierrito que tenía como puya [púa], allí metía la figurita que recortaba, la pegaba con cola... yo me acuerdo porque me ponían a atizar la lumbre, ahí también en un jarrito se preparaba el pegamento."

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

Por lo que concierne específicamente al manejo de concha en la taracea, se afirma que:

"Uno de los materiales más difíciles de trabajar es el nácar, pues para cortarle se hace preciso emplear sierras de acero con temple muy duro y dientes muy finos y, a pesar de ello, es rara la vez que se obtiene un corte recto, casi siempre hay necesidad de rectificarlo con un asperón que se tiene en agua constantemente."

(op. cit. 556, T. 59)

En contraste con las observaciones anteriores, los artesanos de El Nith, manejan los cortes irregulares de la concha, sin siquiera remojar las limas metálicas que constantemente utilizan en la realización de su trabajo. Al lado de las diferencias, se encuentra una similitud: en la artesanía de El Nith, como en la taracea, los pormenores de una incrustación pueden grabarse y las líneas grabadas, en la primera, quedan remarcadas por el fondo de pasta

negra, mientras que en la segunda, pueden rellenarse de negro, (op. cit. 555, T. 59).

De esta manera, brevemente puede apreciarse, que en definitiva, la artesanía de El Nith, dista mucho de ser una taracea en rigor, pese a que en ocasiones se logra embutiendo figuras de concha en la madera de enebro.

Por otra parte, hay que considerar el segundo procedimiento -el más usual-, en la manufactura de la artesanía en cuestión, que es el embutido de las figuras de concha en la pasta negra, material plástico, que termina por consolidarse, y por retener las figuras, que quedan incrustadas en él.

Este segundo procedimiento, carece de paralelo alguno con otras técnicas, aunque su aspecto final recuerda al de las lacas orientales, pero esta referencia es sólo en cuanto su aspecto. De ningún modo puede compararse el uso del polvo de hueso -quemado y molido finamente y luego mezclado con agua y alguna resina-, con el de la laca, pese a la amplia definición dada por Jenkins (1967:125), seguida por Guzmán Contreras (1982:9-10), y con la cual me encuentro definitivamente en desacuerdo. Según esa definición, la laca es una cubierta fuerte, resistente y brillante que se aplica a objetos para protegerlos o para decorarlos y que se fabrica aplicando estratos sucesivos de un material aceitoso o resinoso con cualidades que se consiguen añadiéndole tierras y colorantes, y que al secar se endurece. Desde esta perspectiva, puede denominarse laca a una gran cantidad de

técnicas decorativas que incluyan el manejo de una pintura de aceite, o bien de pigmentos y colorantes mezclados con resinas. Así, se definiría como laca a técnicas como el champlevé y el cloisonné, que son términos referentes al tratamiento de los estratos aplicados, una vez consolidados o semiconsolidados, y que no se refieren a la preparación del líquido que originará esos estratos. Estas ambigüedades, impiden, desde mi punto de vista, utilizar la citada definición del término laca. Prefiero utilizar éste último término para designar a una resina vegetal o a un líquido de origen animal, utilizados para producir un barniz que, una vez seco, es brillante. Castelló Yturbe (1972:33), apunta que la laca vegetal cubre con una película espesa los objetos, mientras que la laca de origen animal sólo les da brillo.

El prototipo de la laca vegetal, es la laca china obtenida a partir del árbol Rhus verniciflua, (Li Ch'iao-p'ing en Jenkins, op.cit. 129) y del árbol denominado en árabe sumac, o cumac del que se extrae la resina para fabricar el maque. En Oriente, existen árboles de de varias especies del género Rhus (E.I.E., 1928:1511, T.70) cuyas resinas se utilizan como lacas (Castelló Yturbe, ibidem).

La laca animal, utilizada en India, Ceylan y México (Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Chiápas), es un exudado animal producido a partir de los gusanos Coccus lacifer (en Asia), (Hill en Jenkins, op.cit. 129) y Coccus axin, (Romero de Terreros, 1918:74, Vol.II), o Laxeia axin, (Castelló Yturbe, op.cit. 36), (en México).

A la laca de procedencia animal se le llama goma laca, y específicamente en México se le llama aje o aji.

Es frecuente encontrar escasas precisiones en cuanto a la diferencia existente entre la laca y el maque, (ver por ejemplo Guzmán Contreras, op.cit. 9-10; Castelló Yturbe, op.cit. 36; Luft, 1972:24).

El término maque, es de origen árabe como se ha dicho, y su raíz etimológica es sumac, de sum (m) aca, que significa encarnado, y que alude al color de la fruta de un árbol del que se obtiene laca, (Castelló Yturbe, op.cit. 33). Así, puede señalarse que inicialmente el término maque, significa encarnado o rojo. Los japoneses llamaron al maque 'makie', palabra que pasó al portugués como 'maquie': barniz duro y brillante, (ibidem). Falta por explicar cómo cambia el significado de encarnado o rojo del árabe, al portugués de barniz, la autora citada, infortunadamente no explica tal cambio, aunque da una pista al respecto. Apunta que durante el virreinato el aje imitaba el maque, y que para ello la madera se cubría con tierra roja ó morado de almagre, en Michoacán, a ese preparado se le llamaba japon, (op.cit. 36). De la referencia anterior puede derivarse que durante la Colonia, se apreciaban piezas de origen japonés de laca cuyo color debió ser amarillo translúcido y que cubría un fondo rojo. Las imitaciones realizadas en México, se conseguían empleando laca animal (el aje) como cubierta incolora y translúcida y tierra roja como fondo, (queda por averiguar cómo se obtenía el color rojo en Japón). Esto venía a ser la imitación novohispana del maque (rojo)

oriental. Posteriormente, tal vez la palabra maque se usó independientemente del color que decoraban las obras laqueadas.

Claras y detalladas descripciones de lo que es o fue el maque en México, las proporcionan Francisco Paula de León, (1980: 22, ss.) y Romero de Terreros (1918:75-76, vol.II). Este último señala que el maque es una mezcla de aceite de linaza, sustituto del aceite de chia y éste a su vez, sustituto del de chicalote, (Alcocer en Paula, op.cit. 26-27); aje (laca animal) y polvo de dolomía (roca caliza, compuesta de carbonato doble de calcio y magnesio; llamada en purépecha teputzchuta), ya analizado cuidadosamente (ver Herrera y Gutiérrez en Paula, 1980:22).

La mezcla se realiza calentando el aceite de linaza y el aje, agregando la dolomía hasta obtener un fluido viscoso, similar a una crema (Alcocer en Paula, op.cit. 27-28), a la cual se le denomina "sisa" y sirve como mordente para fijar los colores, (26). Para dar el barniz color "maque" a las piezas de madera, se comienza por untarlas de sisa, cuidando de extender uniformemente esa capa grasosa; si el pavón debe ser grueso, se cubre con polvo de dolomía y se frota con la palma de la mano hasta conseguir darle a la capa un espesor igual en todas sus partes; mas si, por el contrario, se

(26) Hacia la década de los sesentas, la sisa era preparada en Uruapan, Michoacán, mezclando aceite de chía, aje, unas gotas de resina de ocote y dolomía. La sisa se aplicaba, espolvoreando la pieza a decorar con dolomía, o cubriéndola con una delgada capa de aje, (Castelló Yturbe, op.cit. 37).

quiere que sea delgado, no se añade nada de polvo y se procede en el acto a extender sobre la capa de sisa el color de fondo en polvo muy fino, valiéndose para el efecto de muñecas de algodón, con las que la superficie se frota durante largo tiempo, cuidando de humedecer con sisa líquida los puntos de la superficie que tienden a secarse antes de que el proceso de bruñido termine. El secado de esta aplicación toma días enteros. Una vez que la superficie está bien seca, se raya sobre el maque con un punzón muy fino de acero, todo el contorno y pormenores de lo que se va a pintar. Con el auxilio de una lámina del mismo metal, tallada en bisel, se levanta la capa de maque en todas las partes del dibujo que deben ser del mismo color. Los huecos resultantes, se rellenan nuevamente de sisa fresca sobre la que se deposita el color que se desea en polvo fino, como se hizo con la sisa inicial. El brillante acabado final se logra frotando la pieza, ya decorada y seca, con una mezcla de aje y aceite, enjugandola después con un lienzo suave, (op.cit. 77). Vale destacar que la descripción de Romero de Terreros fue corregida por Nicolás León (en Paula, op.cit., 39).

Habiendo puntualizado qué se entiende aquí por laca y por maque, se puede afirmar que la mezcla plástica de polvo de hueso quemado y resina utilizada en la elaboración de la artesanía de El Nith, de ningún modo puede emparentarse ni con la laca ni por el maque, aún considerando una relación entre la mezcla plástica y el maque: en Uruapan, hacia la década de los sesentas, algunas sisas recibían como

colorante, polvo de huesos animales calcinados, mezclados con azul de Prusia, lo que daba como resultado una sisa de color negro, (Castelló Yturbe, op.cit. 37). Si bien resulta interesante el empleo del polvo de hueso quemado como colorante, en tanto su preparación puede datar de la época prehispánica, indudablemente el uso de este material en el maque y en El Nith, difiere enormemente en cantidad y cualidad, pues en Hidalgo, el polvo no sólo da color al fondo de las piezas decoradas, sino que simultáneamente es un soporte que conserva las figuras de concha incrustadas en él y un adhesivo que las sostiene sobre la madera.

La conclusión que se desprende de todo lo señalado anteriormente es que las técnicas empleadas actualmente en la elaboración de las artesanías de El Nith, son muy gui generis, y en consecuencia, no pueden ser clasificadas como propias de la taracea o como una variante del laqueado. Se trata de dos técnicas de incrustado de concha: una en madera y otra en una mezcla plástica de polvo de hueso quemado y resina natural o artificial. El origen de estas técnicas y su historia se verá posteriormente.

III.6. Historia de los Materiales Empleados en la Manufactura de la Artesanía de Incrustación de Concha

No siempre se han utilizado los mismos materiales descritos en la producción de la *hyoka b'ida**. El presente apartado, trata sobre la evolución de esos materiales. Es importante aclarar, que la utilización de todos los materiales descritos hasta ahora, no ha experimentado cambios de manera homogénea. El uso de algunos materiales ha cambiado numerosas veces, o bien, se ha restringido, dependiendo de diversos factores, como podrá observarse en seguida.

III.6.1 Concha

La concha actualmente empleada en El Nith, es la de la especie *Haliotis fulgens*, mejor conocida como abulón verde o azul. Según algunos informantes, esta concha comenzó a ser utilizada en la década de los 60'S (Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-X-16; Pedraza, Rosquero Francisco, 1990-X-17). Santiago Pedraza dice que cuando su padre, Victoriano Pedraza, vivía, trabajaban con concha de abulón, de paredes nacaradas sumamente gruesas, tan gruesas, que las laminaban a partir del espesor nacarado, valiéndose de un cuchillo bien afilado, de esta forma, el material se aprovechaba al máximo.

"A nosotros no nos conviene la concha de primera porque es grande y muy gruesa, entonces hay que esmerilar mucho. Uno pierde en el peso, porque uno paga todo lo que esmerila, aunque eso si iiehii, las conchas de primera se recortan muy bien, pero aún así no nos conviene. Si las figuras fueran grandes entonces nos convendría, pero como son chicas, se desperdicia mucho material en el esmeril, luego las costillas son muy gruesas y pesadas, se cuarteán bien feo y no nos conviene así. Cuando la concha es de primera, te dan cuatro conchas por kilo, cuando es de segunda te dan seis. Sale mejor comprando de segunda."

(Pedraza, Corona Agustín, 1990-VIII-16)

A decir de prácticamente todos los artesanos, la concha de H. fulgens ha sido empleada recietemente como materia prima, su colorido aspecto propicia la rápida venta de las artesanías, es por ello que la usan intensivamente, y que a la fecha, no la han querido sustituir por conchas de otra especie y de otro género, pues cuando han hecho algún intento, las ventas se dificultan. Don Catarino, el artesano de más edad en El Nith, es de opinión contraria.

"Para hacer las palomas uso concha blanca ¿a ver que le hace? . Antes trabajaba con puras conchas blancas y amarillas, brillaban bonito, tiene poquito lo del abulón, bien poquito. Hay que trabajar con todas las conchas no no más con una..."

(Pedraza, Tepetates Catarino, 1987-VIII-25)

"Aquí a veces hacemos hojas con concha blanca, pero tu misma vé, ni brilla, ni se nota, parece hueso, y eso no le gusta a la gente."

(López, Nopal Agustín, 1987-VIII-25)

"La concha de Ensenada, es idea de mi generación. La empezamos a comprar en el Mercado de Sonora, allá en México, pero se

conseguía de vez en cuando. Nos dijeron que era de Tampico, y allá fuimos a buscarla. Ahí alguien nos dijo que era de Ensenada, y entonces seguimos comprandola en el Mercado de Sonora, donde venden todo lo del mar. Nos daban cinco o seis conchas por kilo."

(Pedraza , Corona Agustín, 1990-VIII-90).

La generación a la que pertenece Agustín Pedraza, es la tercera, según la peculiar cronología adoptada aquí (Fig. 31).

Otro informante, Santiago Pedraza, afirma exactamente lo mismo, y un tercero, Florencio Pedraza, apunta que la concha de abulón comenzó a utilizarse hacia 1945, cuando él tenía unos doce o trece años.

Según otras informaciones, la concha de abulón ya se utilizaba desde la segunda generación de artesanos, es decir, desde que los artesanos principales eran Victoriano y Catarino Pedraza Tepetate (Fig. 31) . Una información señala que hacia 1963 o 1964:

"...don Victoriano ya usaba concha de abulón, era mucho más chica que la que ahora usamos, y de paredes delgadas, la traía de por Tlalpan en México, de un mercado, creo que del de Sonora, pero él sabía que la concha venía de Ensenada..."

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992:IX-25)

Otros datos señalan que ya en 1957, los artesanos de El Nith, empleaban conchas de abulón traídas, según ellos mismos decían, desde Baja California, (Rivas, Sánchez Eudaldo, 1992-X-22).

Muchos artesanos ponderan las cualidades de la concha de abulón, pues a diferencia de otras valvas pelecípodos nacaradas, la concha de abulón, tiene un espesor más constante, esta es una cualidad muy apreciada, pues facilita el trabajo notablemente, pues su gran tamaño, conlleva beneficios adicionales en términos del tiempo y la energía invertidos en su preparación para los cortes básicos.

Varias veces, ante la escasez de la concha de abulón azul, los artesanos han tratado de trabajar con otras valvas del mismo género, así han ensayado con valvas de abulón rojo, pero éstas son demasiado gruesas y toman demasiado tiempo para esmerilarlas. La valva del abulón rosa, es tan fácil de trabajar como la de color azul, pero la gente no la acepta y en consecuencia, la artesanía no se vende adecuadamente.

Durante 1970-1976, los artesanos de El Nith, recibían concha de buena calidad. Los surtía el "Banco del Pequeño Comercio", pero luego esto terminó, y comenzaron a toparse nuevamente con los problemas de abasto, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26), que aún ahora, afecta gravemente la producción de artesanía, (Pedraza, Catalán, 1990: ver anexo).

Podrían hacerse varias especulaciones a propósito del uso de la concha de H. fulgens en El Nith.

En cuanto al año en el que se inició su manejo, la década de los cuarenta resulta sugerente, pues fue precisamente en 1940, cuando el norteamericano William Spratling, introdujo en la platería de Taxco, Guerrero, el uso abundante de "nuevos" materiales, tales como la turquesa, el hueso, el

marfil, y la concha marina, (Rubín de la Borbolla, 1986:357-358).. Nótese que la referencia no alude específicamente a la concha de abulón.

En 1987, los artesanos de El Nith, afirmaban que la concha de abulón, procedente de Ensenada, Baja California, llegaba desde ahí a Taxco, punto del que era y aún es llevada por intermediarios hasta el Valle del Mezquital.

Es posible que estas dos referencias estén relacionadas entre sí. La primera, como causa de la introducción del nuevo material en la artesanía de El Nith, y la segunda, como reminiscencia de la ruta que desde la década de los cuarenta, recorría el abulón para llegar a la comunidad hñähñu*.

Considerando otras referencias históricas sobre el H. fulgens, e información etnohistórica y etnológica sobre los hñähñu* se puede lograr una sabrosísima especulación, de carácter arqueológico.

A fines del siglo XIX (1890-1898), el afanoso y afamado Karl Lumholtz, (1973:430, T.I), fue testigo de la presencia de mercaderes aztecas y otomíes que recorrían desde el Sur de México, buena parte de la Sierra Madre Occidental, intercambiando agujas, hilos, artículos de seda y lana; cucharas de madera, telas bordadas y ropa nueva o remendada. Cada cinco años pasaban con sus mercancías por Baborigame, Chihuahua, poblado ubicado muy cerca de los límites de esa entidad federativa, con Sinaloa y Durango.

Es evidente que una noticia como la anterior, resulta ser

extremadamente sugerente desde la perspectiva arqueológica, sobre todo si se considera que las conchas de abulón estaban sujetas a un intercambio cuya circulación, no sólo se dirigía hacia todo lo largo y ancho del territorio que actualmente pertenece a los Estados Unidos (Brand, 1973:97-99, ver mapa) , sino también, hacia el Sur, sobre la costa y la Sierra Madre Occidental en territorio actualmente mexicano. El testimonio de Kino resulta por demás significativo:

"Un año después [en 1700] entré al Nortueste 170 leguas y passé de 35 grados de altura,... hasta cerca de la junta de los rios grande Hila y Colorado, y los naturales nos dieron unas conchas azules, y todavía no se nos ofreció que por ay hubiera passo por tierra a la California o remate de su mar..."

(Kino, 1922:93)

"Estos naturales de San Pedro [nombre del punto ubicado en la desembocadura], los dos días que estuvimos con ellos nos dieron varias dádivas de los extraordinarios jéneros de los que por allá tienen, y entre ellas unas curiosas y vistosas conchas azules que por quanto me consta que solo se dan en la Contracosta del Poniente de la California..."

(op.cit. 68-69)

"Hallándome en 29 de marzo de 1700 en el pueblo de Nuestra Señora de los Remedios, un Gobernador de cerca del Río Grande y otros naturales Pimas, me truxieron una santa cruz con una sarta de 20 conchas azules que me las embiaba el Governador principal de los Cocomaricopas, que vive en la ranchería grande de Dacoydag... .. Está dicha ranchería junto al río Colorado, y dista deste pueblo de Nuestra Señora de los Dolores, 170 leguas al Nortueste, y volviendo a considerar que esas conchas azules eran de la contracosta, según

yo allá las había visto [en 1684] cuando estuve en la California..."

(op. cit. 93-94)

"...después discurrí que no muy lejos de ahí abría paso por tierra a la cercana California, y en breve con la divina gracia procuremos saberlo y verlo con toda individualidad..."

(op.cit.68-69)

"...desde entonces dexé la fábrica del barco de 12 brazas de largo y de 4 de ancho...en Concepción de Caborca..."

(op.cit.93)

Al considerar lo apuntado por Lumholtz y por Kino, es tentador especular en torno a la utilización prehispánica de una añeja ruta comercial entre el Centro de México y Baja California, que proveyera precisamente y entre otras cosas, de concha de abulón, (27).

La añeja ruta, pudo ser el antecedente de las interrelaciones y del intercambio que realizaban los otomíes de la zona de Jilotepec, con gente nómada, reportado en la Relación de Querétaro, según la cual, en el siglo XVI, los otomíes intercambiaban en esa zona textiles de ixtle y sal

(27) De hecho, Ancona y Martín (1953:12-13), identificaron una concha procedente de Baja California de la especie Spondylus crassisquama en la manufactura de mosaicos colocados sobre mascarar rituales mexicas, de época postclásica. La identificación taxonómica hecha por esos autores, resulta ser poco confiable, pues la característica que les sirvieron para realizarla, fueron solamente las descritas por Sahagún, y se refiere concretamente al color de "...pedacitos de conchas llamadas tapachtli..." (Sahagún, 1979:151-152, 646). Los autores no manejaron material arqueológico ni etnológico, y por otra parte, no consideraron la práctica prehispánica de teñir la concha.

por pieles de venado, liebres y felinos, arcos y flechas, (Vargas y Ramos, 1987:217). Hasta ahora puede decirse bien poco sobre los bienes intercambiados por los chichimecas, debido a que con ese nombre, se designa a varios grupos étnicos poco conocidos y estudiados a la fecha, que solían cruzar todo el Altiplano Central, hasta internarse en la Sierra Madre Occidental, (Powell, 1977:40, 43-46, 86-112). La consideración anteriormente apuntada, debe ir a la par con otra más, la ruta y el intercambio mencionados, probablemente tienen relación con movimientos de la población otomí, de antigüedad considerable, tales como los mencionados por Torres cuando habla de la Historia de los grupos pobladores de una parte de la porción nayarita de la Sierra Madre Occidental (sierras de Xora y Tepec), en la primera mitad del siglo XVIII.

"...Son los dichos indios originarios de los Valles de Tlaltenango, Teul y Xuchipila, suelo que parece influye infidelidad y malicia, pues aún sus segundos pobladores, después de conquistados, y después de muchos años de cristianos, han dado muchos que hacer por sus repetidos alzamientos. Estos son de la misma nación de los mexicanos que el demonio condujo desde el Norte a todas estas tierras... .. eran deshecho, o la escoria, y por othomies, que quiere decir rústicos, quiso el demonio descargarse de ello porque los tontos hasta al diablo son pesados; y desde la gran ciudad de Tuitlán que tenían fabricada como ocho leguas de Zacatecas, mandó conquistar los dichos valles de Tlaltenango y Xuchipila y que se quedaran a poblarlos cincuenta mil othomies. Haciéndolo así obligaron a los naturales de aquella tierra a retirarse, unos en la barranca de San Cristobal donde vivían bien oprimidos que no por poder salir a buscar sal, cocían palmas y con la espuma la suplían, y otros a las de Ahuacatlán, o San Pedro Analco

[Ahuacatitlán] y otros en las eminentes sierras de Xora , Cora y Tepec..."

(Torres, 1965:72), (subrayado mio).

En la cita anterior, la primera vez que se emplea la palabra, "othomies", es como adjetivo calificativo, para describir despectivamente, al grupo cazcán o tocho, que Tello, (1968:29, T.I; 209, T.II) emparenta lingüística y culturalmente con los mexicas.

En la segunda ocasión, Torres emplea el término "othomies", aparentemente para referirse efectivamente al grupo étnico otomí, nunca aludido por Tello (op: cit. 26-28, T.I), cuando refiere el mismo pasaje. Para el propósito que aquí interesa, este segundo caso es el que realmente importa. Esta referencia, indudablemente, da una pauta para atender cuidadosamente la ethnohistoria del grupo étnico en cuestión que, aún cuando no es materia precisa del presente trabajo, vale la pena mencionar . La misma información, siembra inquietudes sobre los posibles nexos establecidos desde el período Postclásico en Occidente de México, entre el grupo otomí, y los mexicas, los cazcahes, los coras y en general entre aquel grupo y los que habitaban la Sierra Madre Occidental. El conocimiento de estas interrelaciones, proporcionaría el contexto del intercambio otomí y mexica intra Sierra reportado por Lumholtz, y que aparentemente es un reminiscencia de las relaciones intergrupales mencionadas.

Existe poca información sobre el tipo de conchas

empleadas en Orizabita para ejecutar los trabajos de incrustación. Se dice que Alvarado empleaba conchas blancas y moradas para fabricar sus incrustaciones; sin embargo, la fecha del uso de estos materiales, no ha podido ser precisada, aunque aparentemente, esto sucedió antes de 1930, año en el que una información oral, sitúa la muerte de Alvarado, (Reyes, Salvador Alonso, 1991-II-5).

En 1936, la concha que empleaban los artesanos de Orizabita -cuando menos la pareja reportada por Osorio (1943:8, 65-66)-, es descrita como "concha nácar", denominación imprecisa, pero que de algún modo da cuenta de las características de ese material: blanco e iridiscente. Durante ese año, Osorio misma, se encargaría de dotar periódicamente a esos artesanos de "un sin fin de conchas", que adquiriría para ellos en el mercado de la Lagunilla, en el Distrito Federal, acudiendo a las hierberas que ahí vendían sus productos medicinales y entre los que se incluían las valvas, (Osorio, ibidem). No ha sido posible identificar a la pareja de artesanos que Osorio trató. La autora se refiere en sus notas a una pareja que tenía hijos pequeños, y que luego la visitaron en la Ciudad de México en 1939 (Osorio, op.cit. 66). De modo que esa familia pudo haber sido la de alguno de los hermanos Ramírez Trejo. De ningún modo pudo tratarse de Gregorio Pedraza, pues se ha calculado que murió en 1936 (Pedraza, Corona, Nicolás, 1987-III-27), y por otra parte, sus hijos eran ya mayores en ese entonces, y ya vivían en Tixb'ada*.

"Mi padre [Nicéforo Ramírez], dejó de trabajar la concha a los cincuenta años, perdió la vista... se enfermó y ya no pudo trabajar. No sé dónde compraba las cochas. Solamente una vez vi que llegó con una bolsita llena. Había conchas blancas, rosas y moradas. Nunca lo vi trabajar. Murió a los ochenta y cuatro años,... entonces tal vez nació en 1889..."

(Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-8)

Nicéforo Ramírez Trejo, y sus hermanos, David, Teófilo y Rutilio, realizaban constantes viajes, de Orizabita, su pueblo, al estado de Veracruz, intercambiaban cordófonos y orégano, por madera y fruta (Trejo, Ramírez, Carlota, 1990-IX-8; Ramírez Rodríguez Fausto, 1991-II-4). Según otra información, los artesanos-mercaderes se iban cargados de instrumentos musicales por tren o rancheando a pie. Su itinerario incluía San Antonio Sabanillas, El Arenal, Maravillas, Pachuca, San Agustín Mezquititlán, Meztitlán, Tierra Blanca, Córdoba, Orizaba, el puerto -de Veracruz-, y algunos puntos de Tabasco "quién sabe hasta donde". De aquellos lugares, los mercaderes llevaban a Ixmiquilpan, cominos (Cuminum cyminum), (González, Salvador Taurino, 1992-X-22).

Es posible que los artesanos-mercaderes, aprovecharan los viajes para abastecerse de concha y de otros productos.

"Yo digo que sí, pero más bien quien sabe, porque cuando yo me casé, él [su esposo, Rutilio Ramírez], ya no trabajaba la concha, estaba cansado ya ... ya nada más nos contaba de cuando iba a Veracruz con don José [Epitacio Díaz], a vender jaranas. De allá de Veracruz, trajo dos conchas que tengo guardadas, una tiene un pavorreal..."

(Rodríguez, Amalia, 1991-III-8)

Es posible que hacia 1936, en Tixb'ada*, Cesáreo Pedraza tuviera la misma fuente de aprovisionamiento mencionada por Osorio:

"Cuando era joven y mi papá necesitaba concha, me iba a México caminando. Hacía tres o cuatro días de camino. El señor Cortijo y yo nos íbamos acompañando. Ya llegamos, y nos estábamos en la casa de un hijo de él, uno o dos días. Yo me iba a comprar la concha a la plaza de Tepito o a la Merced, ahí había yerberas, que vendían conchas medicinales. Hechas polvo, las conchas con limón sirven para las cicatrices. Compraba las conchas por pieza, cada una me la daban a treinta centavos, las echaba en un costalito chico y ya me regresaba. Eran conchas blancas que brillaban bonito, no creas que eran de ostión, esas no sirven. En veces tenían unas amarillas que también brillaban, quien sabe de dónde las llevarían las yerberas para venderlas en el mercado... todas las conchas son bonitas para incrustar, aunque sean corrientes, no importa..."

(Pedraza, Tepetates Catarino, 1987-VIII-25), (28).

Algunos nietos de don Catarino Pedraza, saben de sus viajes a México y de las conchas que compraba en el mercado de la Merced, con las hierberas (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26), otros, por el contrario, suponen

(28) El uso medicinal de las conchas tiene su origen la época prehispánica. Sahagún, (1979:646), señala que entre los mexicas, las valvas pelecípodos eran empleadas por las médicas para agorear, y que por eso, esas conchas se denominaban ticicaxtli, vocablo que literalmente significa cajete-medicina. En Oaxaca, en 1953, todavía:

"...Las conchas de erizo, las estrellas de mar, las madreporas malva... son medicamentos preciosos para ciertas enfermedades del corazón."

(Séjourné, Laurette, 1985:28-29)

que las adquiría en Veracruz, y que eran de color morado, (Pedraza, Corona, Agustín, 1990-VIII-16). Lo mismo opinan sobre la procedencia de las conchas blancas nacaradas que actualmente usan en El Nith. Lo cierto es que la corta dotación que reciben de estas, es proveída por los mismos intermediarios que surten de concha de abulón.

III.6.2. Hueso

III.6.2.1 Hueso crudo o hervido

El hueso crudo o hervido se utilizaba en Orizabita para formar los trastes de los instrumentos de cuerda a escala normal, (Díaz, Barquera Pomposo, 1991-IV-30). En las piezas citadas inmediatamente arriba, se observa el hueso crudo o hervido no sólo como material que constituye los trastes de los cordófonos, sino también los puentes y las clavijas de las miniaturas. En una colección de seis instrumentos descritos en el apartado de Formas Artísticas, se utilizó hueso crudo o hervido para manufacturar figuritas a incrustar en miniaturas de cordófonos.

III.6.2.2. Hueso quemado

La información que pudo ser colectada, indica que cuando menos desde que Victoriano y Catarino Pedraza Tepetate trabajaban en Tixb'ada*, la "pasta negra", era utilizada para elaborar la artesanía en cuestión, (Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX25; Pedraza, Corona Nicolás, 1992-IX-26). Una información precisa que la pasta negra se usa desde al menos 1957 (Rivas Sáenz Eudaldo, 1992-X-22).

Algunas piezas observadas (Figs. 32-37), que datan de las décadas de los años 20 o 30, y que posiblemente fueron

manufacturadas en Orizabita, parecen presentar polvo de hueso quemado muy diluido en un aglutinante, de tal forma, que a través del color negro pueden apreciarse las vetas de la madera no incrustada con concha. En efecto, en estas piezas, las figuras de concha se montaron, se incrustaron verdaderamente en la madera. El fondo negro en el que destacan las figuras, es brillante, aunque delgado. El aspecto general de la pieza obliga a considerar dos referencias bibliográficas. Una de ellas, alude al uso del hueso quemado como colorante en la manufactura de las "lacas" de Michoacán, (Castelló Yturbe, 1972:33). La segunda referencia menciona los insumos utilizados por los artesanos de la concha en Orizabita en el año de 1936:

"Nos recibieron [los artesanos] en un húmedo y oscuro cuarto y nos enseñaron con toda sencillez pequeños trozos, casi astillas, de maderas finas, una concha nácar despedazada, un arco oxidado, ceguetas y botellitas de barniz".

(Osorio, 1943:65) (subrayado mio)

No hay manera de relacionar las dos referencias, sobre todo porque Osorio dice haber observado botellas con barniz, así que la utilización de hueso quemado como colorante en las piezas citadas, sólo alcanza la categoría de mera especulación.

Resulta de sumo interés la utilización y el procesamiento del hueso quemado, aparentemente de raíz prehispánica, a juzgar por las herramientas que intervienen en su fabricación: el metate y el metlapil, (ver sección

dedicada a herramientas), aunque ciertamente éstos últimos implementos de ninguna manera son exclusivos de América, pues en Europa, y Asia morteros y masas de piedra pudieron utilizarse para obtener el mismo resultado.

De cualquier modo resulta extraño el que aparentemente el polvo de hueso quemado no haya sido utilizado en las primeras décadas del siglo XX en Orizabita, mezcla plástica consolidante. Esa apariencia, sólo podrá descartarse si se realizan análisis químicos pertinentes en muestras de materiales que daten de esas fechas, lo cual resulta sumamente difícil dadas las escasas muestras existentes y su elevado costo y su necesario sacrificio.

III.6.3. Las cuerdas

Un material del que se ha hablado hasta ahora sólo de forma incidental, es aquel de que se componen las cuerdas de los cordófonos en miniatura y en tamaño normal que se producían en Orizabita y que se producen ahora (1993), en El Nith.

Ya en páginas anteriores se ha señalado que, actualmente (1993), el material empleado en El Nith para simular las cuerdas de los diminutos cordófonos que ahí se elaboran, es nylon transparente e incoloro en hilo.

Anteriormente, hacia las décadas de los años 1940 y 1950, cuando la segunda generación de artesanos -Catarino y Victoriano Pedraza Corona (Fig. 31)-, vivían en Tixb'ada, las cuerdas de los diminutos cordófonos y de los instrumentos de escala normal que llegaban a reparar, se manufacturaban con crin de cola de caballo de cualquier color, (Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11).

"Yo les daba las crines, ya fuera que ellos las vinieran a pedir, o cuando se moría algún caballo, les guardaba la cola para que ellos aprovecharan toda la crin. En ese tiempo yo tenía muchos caballos, como unos doscientos o trescientos, me dedicaba a domarlos, sí, yo fui charro... cuando las venía a escoger el difunto Catarino, era cuando necesitaba ponerle cuerdas a algún violín [grandel], y entonces necesitaba que las crines chillaran bonito..."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

Para 1963-1964, las cuerdas se seguían haciendo de crines,

(Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26).

"Antes Victoriano hacía las cuerdas de los instrumentos [en miniatura], de la colita de los caballos, ...escogía las crines blancas..."

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25)

En esas mismas fechas, también se utilizaba las cerdas del rabo de las reses:

"...era lo que mi papá [Santos Mezquite] usaba para hacer las cuerdas..."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-15)

Algunos artesanos de la cuarta generación afirman que las crines utilizadas por sus abuelos deberían ser blancas, (Pedraza, Corona Leonila, 1987-III-27), (Fig. 31).

No siempre se empleó crin de caballo o de res para manufacturar las cuerdas. También se llegaron a utilizar verdaderas cuerdas entorchadas para guitarra, compradas ex profeso. Estas cuerdas se desenrollaban, destorciendo los finos alambriillos que la revestían, resultando así un alambre muy delgado que se colocaba en las miniaturas (Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-VIII-25). En otras ocasiones, el alambre entorchado se utilizaba para conformar las cuerdas, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26).

III.6.4. Madera

Según los artesanos actuales de El Nith, la madera de enebro, comenzó a trabajarse en la década de los años 60. Anteriormente, la segunda generación de artesanos, trabajaba con madera de sabino o ahuehuete, también se trabajaba la madera de nogal, (Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-X-30; Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-III-26).

En Orizabita, los fabricantes de instrumentos musicales empleaban otras maderas, tales como la de cedrón y la de ots'a, (Rodríguez, Escamilla Amalia, 1991-V-8; Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8), (29).

"En Orizabita... usaban mucho la madera de nogal y de ocote, que se llama **thendi** en hñähñu. El enebro se usaba poco, se usaba cedro y el sabino..."

(Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-8)

"También hacían guitarras de paloscrito y de enebro y esas sí se adornaban con conchas."

(Trejo, Ramírez Carlota, 1990-IX-8)

"Mi papá usaba madera de cedrón de la Habana, la traía desde la Vega -eso queda en la sierra-. También llevaba a Orizabita madera de ots'a*. Esas maderas se doblaban para darle la forma a las guitarras y jaranitas, pero

(29) Ots'a, es un árbol parecido al olivo, pues tiene las hojas como éste. Es silvestre, y a veces se le llama 'olivo'. Actualmente (1991), su madera se utiliza para fabricar ruedas de tornos con las que pueden moverse los malacates para hilar ixtle o cualquier otra fibra. Esa madera, es muy dura. Hay otro árbol silvestre parecido al ots'a, que se llama tunsa y que se confunde fácilmente con él, (Lara, Hernández Vicente, 1991-V-8).

necesitaban que las acercara a la lumbre, para así poder doblarlas. Las patas de las guitarras las hacía con madera de mezquite, todas las patas las hacía de lo mismo. Mi mamá lo ayudaba a cortar las patas. Luego él se iba con otro señor a montar a la sierra, se llevaban hachas y riatas y un buen itacate porque tardaban hasta una semana fuera, para cortar la madera. No tenía animales, así que toda la carga la traía en la espalda."

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

"La madera se debe cortar cuando la luna está maciza, nunca cuando está tierna. Igual que el maíz y el frijól. Si cualquiera de estas tres cosas, se cortan cuando la luna está tierna, las cosas no duran: a la madera la atacan las polillas y al maíz y al frijól los gorgojos. Bueno, eso dicen... [también para el caso del carrizo]."

(Olguín, Guzmán Guillermo, 1990-X-30)

III.7. Conclusiones sobre el Apartado de Materiales y Técnicas.

Las observaciones que se pueden hacer en cuanto al apartado de materiales y técnicas están relacionadas con la historia de la artesanía de incrustación.

- Como se ha visto, la utilización de concha de abulón en la manufactura de artesanía, es relativamente reciente en el Valle del Mezquital. Tal uso pudo iniciarse durante la segunda generación de artesanos, cuando éstos trabajaban en Tixb'ada* y luego en El Nith, y se veían obligados a viajar a la Ciudad de México para abastecerse de concha. La introducción del empleo del abulón en la fabricación de la artesanía pudo deberse a la ingerencia directa de los vendedores del material en la Ciudad de México.
- Aunque es tentador suponer un ańejo tráfico de Haliotis fulgens, desde las Costas de California hasta el Centro de México, que date de la época prehispánica, es indiscutible que es necesario buscar y encontrar evidencias de tipo arqueológico y etnohistórico que brinden una continuidad temporal y espacial de la presencia de esa concha en los puntos que median entre la enorme distancia que separa aquellas costas del centro.
- La información oral indica que el uso de abulón se dió antes de que este material se pusiera de moda en la

artesanía de Taxco, Guerrero en 1934, gracias a la ingerencia del norteamericano William Sprarling, y que posteriormente, se siguió utilizando al margen de las nuevas modas e impulsos oficiales a la artesanía mexicana en general. Incluso la artesanía de incrustación sufrió pocos cambios luego del sexenio echeverrista, que en algún momento trató de impulsarla promoviendo la manufactura de muebles.

- La coincidencia entre el cambio de material conquioliánico utilizado en Orizabita -donde se utilizaba concha nácar para la incrustación, o bien tal vez concha de abulón, pero, procedente del Golfo de México-, con el cese de la manufactura de jaranas de tamaño normal y consecuentemente con el desplazamiento de los mercaderes orizabiteños que iban y venían de Veracruz, se dió al mismo tiempo que la artesanía de incrustación en miniaturas quedaba arraigada en Tixb'ada* y posteriormente en El Nith.

- Una secuela de la coincidencia anterior es que la concha ha sido el material que ha resultado ser el más susceptible al cambio, lo que ocurrió en una dimensión mucho más pequeña en el caso de la madera. En efecto, la madera de enebro, pasó a sustituir a todas aquellas utilizadas en la manufactura de jaranas de tamaño normal, pues además de sus cualidades propias, proporcionaba otra facilidad: los árboles de enebro crecen cerca de El Nith, a diferencia de otras maderas necesarias para fabricar

verdaderos instrumentos musicales que se dan en ambiente tropical, en tierra caliente. Por otra parte, se debe considerar que el uso de la madera de enebro se inició con la especialización de los artesanos de El Nith en la manufactura de miniaturas de instrumentos musicales sólidos. Todavía en Tixb'ada*, la segunda generación de artesanos fabricaban las miniaturas de instrumentos musicales, huecas y a partir de maderas tradicionalmente utilizadas en la confección de instrumentos musicales de tamaño normal, como es el caso del sabino, el nogal y el mezquite.

- El material que aparentemente no registra cambios, según la historia oral y según la evidencia contemporánea, es el hueso quemado y molido, y hervido, o crudo. Ni este material ni las técnicas de su procesamiento han cambiado en mucho tiempo.

- Un material que ha cambiado poco, de acuerdo con los cambios funcionales de los objetos manufacturados, ha sido el empleado para fabricar las cuerdas de los cordófonos. Cuando éstos eran de tamaño normal, solía utilizarse cerda de caballo, luego se cambió a alambre entorchado y posteriormente, como en la actualidad (1993), se empleó hilo nylón. Resulta interesante el paralelo ofrecido con los materiales utilizados en la manufactura de los instrumentos de tamaño normal.

- Las técnicas que conjuntan concha, hueso y madera, son una mezcla de marquetería o taraceado en madera y de incrustación en un material plástico a consolidar, el polvo de hueso quemado. Hasta la fecha no se ha encontrado otra combinación de técnicas como éstas.

IV. Herramientas

IV. Herramientas

Como se ha dicho, los objetos manufacturados en El Nith, están hechos a partir de tres materiales: concha, hueso y madera. Estos tres materiales requieren en momentos muy específicos del proceso de producción, del empleo de herramientas muy específicas. En otros momentos, una misma herramienta es adecuada para manejar los tres.

El propósito de esta sección, es describir las herramientas que en la actualidad emplean los artesanos en el desarrollo de toda su actividad y en el manejo de todos los materiales.

La descripción es importante en varios sentidos. Por una parte porque los distintos materiales empleados, implican ya en un primer grado, diferencias profundas entre la información arqueológica recolectada en campo y los problemas arqueológicos conceptuales que se pretenden cuestionar, a fin de proporcionar alternativas para solucionarlos o para replantearlos. Por otra parte, si el presente trata sobre la historia de la artesanía de El Nith, es importante, observar cómo han evolucionado las herramientas empleadas para su manufactura.

La descripción se realizará de acuerdo a datos recolectados en el campo y se refieren a:

1. Las herramientas empleadas en la actualidad.

2. Las herramientas utilizadas por la segunda y tercera generaciones.
3. Las herramientas adaptadas por los artesanos a sus necesidades actuales.
4. Las herramientas inventadas por los artesanos para poder realizar su trabajo de manera óptima.

La descripción de las herramientas de acuerdo a los cuatro puntos señalados, se expondrá y ordenará aquí, atendiendo a los materiales para los que son utilizados.

Los términos empleados en las descripciones, son presentados en tres distintas formas: en negritas cuando se trata de denominaciones **hKähKu*** y cuando se trata de herramientas inventadas o adaptadas por los propios artesanos; los términos castellanos entrecomillados, corresponden a aquéllos utilizados comúnmente por los artesanos en los talleres y por los mestizos; las denominaciones subrayadas, se refieren a los nombres de herramientas que se utilizan en los textos técnicos especializados.

IV.1. Herramientas para Trabajar la Concha.

Aún cuando no siempre se ha trabajado la concha de Malpottis fulgens, desde la primer generación de artesanos (Fig. 31) el material conquiolínico se ha empleado en la elaboración de artesanías de incrustación. Para trabajar la concha:

- IV.1.a. Se empleaba y se usan las "limas tablas bastardas".
- IV.1.b. Se empleaba el cuchillo.
- IV.1.c. Se usaba el torno.
- IV.1.d. Se utiliza el esmeril eléctrico.
- IV.1.e. Se empleaba y se usa el "arco de joyero" y la segueta.
- IV.1.f. Se empleaba y se utilizan las tenazas de madera.
- IV.1.g. Se empleaban y se usan las "limas tablas musas" y la "lima triángula".
- IV.1.h. Se emplean y se usan el sacacudros y la "prensa".
- IV.1.i. Se empleaba un alambre aguzado; se empleaba y se usa un *nthada**, insertado en un "taladro de mano".
- IV.1.j. Se empleaban las puyas o punteras, y se usan las "pinzas".

Descripciones

IV.1.a. Las "limas tablas" son muy importantes para los artesanos. Sobre las primeras se sabe, que se empleaban en Orizabita, entre artesanos ajenos al clan Pedraza, (Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30). En general, las limas de toda clase, pueden ser de dos tipos: bastarda o basta, y muza o fina, según su rugosidad, (Lesur, 1991:62).

Las "limas tablas", son conocidas con ese nombre en el mercado. Están hechas de acero, tienen forma oblonga y su sección es rectangular (de 2 por 0.5

cms.).

- la "lima tabla bastarda", tiene dientes o protuberancias y estriás gruesas; su función es desprender capas gruesas de material de dureza y aspereza considerable, dejando un acabado rugoso;

- la "lima tabla musa", provista de finas estriás y dientes de poca elevación; sirve para pulir dejando un acabado liso y terso.

El largo de los dos tipos de limas, es de 30 cms. y en El Nith, se acostumbra ponerles un mango de olote o de un pedazo de madera.

IV.1.b. Hacia los principios de la tercera generación (Fig. 31), las bandas o tiras de concha obtenidas de valvas de abulón de espesor considerable, eran laminadas hendiendo a la mitad ese mismo espesor. Para ello, los artesanos se valían de un cuchillo bien afilado.

Actualmente, la calidad de la concha que trabajan, a dado fin a esa práctica.

IV.1.c. El torno, era una herramienta que los artesanos de la tercera generación se vieron obligados a improvisar. Cuando esta generación era joven, vivía en Tixb'ada* (hoy colonia Felipe Angeles), lejos del Centro de El Nith. Ahí no tenían energía eléctrica y la artesanía de

incrustación de concha había cobrado importancia en la economía de la familia Pedraza. Esta situación obligó a los artesanos a fabricar tornos manuales, que provistos de un esmeril, retiraban el periostracum de cada valva de modo más rápido que la lima tabla bastarda.

Victoriano Pedraza Tepetates, artesano de la segunda generación, fabricaba además de artesanía, jarciería y tenía un torno para manufacturar mecates. De ahí tomó la idea de fabricar un torno de esmeril a partir de una rueda de madera cuyo centro estaba fijo en un tronco de árbol de mezquite. Ideó el mecanismo, de tal suerte que al girar una manivela, la rueda, hiciera girar a su vez una piedra de afilar. Una persona giraba la manivela, mientras otra esmerilaba las conchas.

"Todavía está ahí la rueda que usaba mi abuelo. Quintín Pedraza le daba vuelta a la palanca para hacer girar la rueda, también mi tío Chavita."

(Pedraza, Sánchez Pedro, 1992-IX-25)

"...trabajé con él [con Victoriano] cuando tenía unos once o doce años. El inventó en Tixb'ada* el torno y yo le daba vuelta a la manivela, eso desde que tenía yo como ocho o nueve años, a cambio me daba de comer."

(Sánchez, Trinidad Salvador, 1992-IX-25).

Según Santiago Pedraza Rosquero (1990-X-16), hijo de don Victoriano, los resultados de ese artefacto

dejaron qué desear, pues si la concha se presionaba sobre la piedra, se rompía (Fig.15 b).

Nicolás Pedraza, sobrino de Victoriano y artesano de la tercera generación, tuvo nuevas ideas y fabricó un torno utilizando un ring de rueda de automóvil (Fig.16 a), al que le adaptó una banda de hule que hacía girar la piedra de esmeril. Luego el ring se sustituyó por una rueda de bicicleta (Fig. 16 b). Ambas ruedas se apoyaban en pedazos de viga que hacían las veces de horcones, sujetos a una viga horizontal de metro y medio de largo. Algunas informaciones atribuyen la invención del torno de bicicleta a Victoriano Pedraza en Tixb'ada* (Sánchez, Trinidad Salvador, ibidem).

El torno de ring fue empleado por los artesanos durante cinco años, y el torno de bicicleta, durante dos o tres. Los dos artefactos operaban con manivelas y cada uno requería de que lo operaran dos personas: una que hacía girar la manivela, y la que esmerilaba el material, (Pedraza Corona Francisco, 1987-VIII-25).

El torno de bicicleta se dejó de usar cuando los artesanos se mudaron al centro de El Nith, y entonces tuvieron a su alcance la energía eléctrica, (en 1970).

"Fue mi tío Santiago y José Florencio [Pedraza Rosquero], los que comenzaron a usar el esmeril eléctrico en El Nith. Luego se fue con ellos Nicolás [Pedraza Corona, primo de

aquellos]."

(Pedraza, Sánchez Pedro ibidem)

Fue entonces cuando Victoriano Pedraza, le adaptó un motor eléctrico al torno rústico que había fabricado, no sólo para limpiar concha, sino también para tornear madera, (Pedraza, Rosquero Santiago, ibidem).

Dado el tiempo que los artesanos utilizaron el torno de ring y el torno de bicicleta, puede señalarse que fue en realidad la tercera generación de artesanos quien realizó la provechosa invención o adaptación, como quiera llamársele.

IV.1.d. El esmeril eléctrico es una moderna herramienta que todo artesano ambiciona tener en su taller, pues ahorra tiempo y fuerza de trabajo en el manejo de la concha, el hueso y la madera.

IV.1.e. El "arco de joyero", llamado también por los artesanos "arco de platero", aunque su nombre técnico moderno es sierra de arco o sierra caladora (Lesur, 1991:24), es una herramienta indispensable en cualquier taller, aún en el más modesto.

El arco, es una herramienta que se usa para trabajar no sólo concha, sino también el hueso. En 1936, aunque indispensable, el arco era una herramienta de difícil acceso para los artesanos.

"Nos recibieron en un húmedo y oscuro cuarto y nos enseñaron con toda sencillez pequeños trozos, casi astillas, de maderas finas, una concha nácar despedazada, un arco oxidado, ceguetas y botellitas con barniz. Eso era todo y conseguido a muy-alto precio y con muchísimos trabajos. Desde entonces, nosotros les llevamos material; cada lunes les teníamos sorpresas, arcos baratísimos, centenares de ceguetas de los más finos calibres y de las mejores calidades, un cepillo..."

(Osorio, 1943:65).

Los artesanos de Tixb'ada*, pudieron ser beneficiados con las sorpresas que dió Osorio, a la familia orizabiteña de la que habla en su obra. Así, Catarino Pedraza, fabricó un "arco de joyero" casero. Este arco, sigue la conformación de los arcos de fabricación industrial, pero fue hecho a partir del asa de un recipiente de hierro (tal vez de los empleados para freír chicharrones). Al asa, se le adaptó un pedazo de manguera de hule, que hacía las veces de mango. La segueta estaba hecha de cuerda de reloj dentada. Los dientes se obtenían limando la cuerda. El largo total de este arco de manufactura casera es de 40 cms. de largo, (incluyendo el mango), por 20 cms. de alto.

Para cortar la concha, se utilizan seguetas preferentemente del número 3, aunque también se utilizan de los números 2, y 4. Algunos artesanos han señalado que sean las seguetas de la gradación que sean, se rompen indistintamente si el artesano es poco hábil. Es muy probable que esto sea verdad

y que los diferentes calibres de las seguetas influyan principalmente en la calidad y finura de los cortes tanto en concha como en hueso.

Los arcos empleados en algunos talleres de El Nith, son importados, y usualmente son modificados parcialmente. Las mariposas o tuercas manuales que sujetan los extremos de la sequeta a los del arco, se sustituyen por tuercas hexagonales que se ajustan mediante una llave española. Esta sustitución, obedece a dos motivos:

- la necesidad de eliminar obstáculos en la trayectoria de la sequeta, y por ende, del corte, ya que las mariposas, frecuentemente la obstruyen;

- la necesidad de mantener la tensión en la sequeta durante un período más largo. La falta de tensión en la sequeta, provoca por una parte, que la trayectoria del corte sea lenta e imprecisa y por otra, que la sequeta se rompa al poco tiempo de ser usada.

IV.1.f. Las tenazas de madera, son indispensables en cualquier taller, con ellas se sujetan los pequeños trapezoides que dan origen a las delicadas figuras. Aparentemente se emplearon desde la primer generación de artesanos, pero es seguro que se trata de una invención de ellos. Las tenazas, llamadas también pinzas, se manufacturan en el

mismo taller, a partir de un trozo de madera de forma prismática rectangular, de 20 a 25 cms. de largo, 2 cms. de ancho y 2 cms. de espesor. La sección es cuadrada o también puede ser rectangular. Sobre ésta se realizan dos cortes paralelos al eje mayor del prisma, y que abarcan solamente dos terceras partes de la longitud total, ubicándose en la parte media de la sección. Los cortes tienen como propósito dejar un hueco en la sección, originando así las dos partes o brazos de la tenaza, que se vuelven a unir faltando unos 10 o 5 cms. antes de llegar al otro extremo del prisma. El inicio de cada brazo, se corta de manera que afecte la forma de "V", así ambos extremos pueden sujetar las piezas diminutas, mientras el artesano los presiona con el pulgar y el índice de una mano (Fig. 5 c). Las puntas de las tenazas, se apoyan sobre la tabla de trabajo comunmente utilizada mientras la lima o la segueta dan forma a cada pieza.

IV.1.g. Las "limas tablas musas", se utilizan para dar forma a las figuras de concha, y un acabado terso a las superficies de las mismas. También sirven para retirar el polvo de hueso quemado que cubre las figuras una vez que han sido incrustadas luego de que la pasta se seca.

Comercialmente la lima triángula musa, se conoce

con el nombre de "limatón triángulo". Aunque existe también el "limatón triángulo bastardo", éste se ve muy escasamente en los talleres de El Nith. La "lima triángula", se llama así, porque su sección afecta la forma de un triángulo equilátero, cuyos lados miden medio centímetro - en el caso de la utilizadas por los artesanos -. El largo de esta herramienta es de 15 cms. Esta herramienta se utiliza generalmente para realizar cortes por desgaste, que afectan una forma de "V", es decir, una forma lenticulada.

IV.1.h. El **sacacuadros**, consiste en un prisma rectangular de madera, una de cuyas aristas, ha sido sustituida por una acanaladura provista en sus límites mayores, de dientes logrados con seguiteado, y cuya trayectoria no es perpendicular a la arista original sino inclinada, (Fig. 9 a). La separación de los dientes entre sí, generalmente es de un milímetro, mientras que la altura de cada uno alcanza los cinco milímetros o un poco más sin llegar al centímetro. Los dientes funcionan como guías de corte, a la manera de una caja de inglete (Lesur, op.cit. 23), pero particularmente múltiple, y en miniatura (Fig. 9 b). Para manufacturar los cuadros de concha, se coloca sobre la acanaladura, una delgada vara de concha. Una vez que el **sacacuadros** se ha fijado a la mesa

de trabajo mediante una "prensa forja", se ejecutan cortes finos y precisos con segueta. Entre diente y diente, se realiza un corte con un sólo movimiento resultando en la obtención de diminutas piezas de forma romboidal o trapezoidal, dependiendo de la inclinación de los dientes del sacacuadros respecto a la dirección de la arista afectada. Finalmente, el verdadero confeti macarado, fabricado con este artefacto y de la manera descrita, es extraído de la herramienta, con ayuda de un mondadientes, o bien de otro artefacto punzante, con el que generalmente también se manipulan esas piezas tan pequeñas (Fig. 9), en el momento de acomodarlas para incrustarlas. El sacacuadros, puede definirse como una guía de corte hecha en madera y en forma de peine, como las aludidas por Lesur (op.cit., 149).

La "prensa" utilizada conjuntamente con el sacacuadros, se conoce comercialmente como prensa en 0, (Lesur, op.cit. 17), o como "prensa forja". En los talleres suelen utilizarse las que alcanzan seis pulgadas de abertura. Ocasionalmente se emplean las de cuatro pulgadas. Esta herramienta se emplea básicamente para trabajar la madera. No siempre se requiere de la "prensa" para trabajar con el sacacuadros, ya que éste también se fabrica sobre las tablas de trabajo del artesano. Ahí, el sacacuadros se hace, alejado de las aristas de la

tabla, en su parte media, pero su construcción esencialmente es la misma descrita arriba.

IV.1.i. La segunda generación de artesanos (Fig. 31) empleaba un alambre aguzado, para perforar los ojos de las palomas recortadas en concha. La tercer generación empleaba, emplea y ha transmitido a las jóvenes generaciones, el *nthama da ga**, o *sacaojos de paloma*, herramienta de manufactura doméstica, hecha a partir de las "colas" o "patas", -es decir, de los extremos puntiagudos que soportan el mango de las herramientas-, de las limas metálicas muy gastadas o rotas. Esta herramienta, también es llamada "broca" por los artesanos. Afecta la forma de un aguzado prisma triangular, cuya punta sirve para perforar. El prisma se interrumpe por una porción cilíndrica que sirve para insertar la herramienta en un taladro de mano. La broca descrita mide 5 cms. de largo (Fig. 17 f). Se manufactura desgastando las "patas" con una lima o con esmeril eléctrico.

IV.1.j. La segunda generación de artesanos, empleaba las *punteras* o *puyas*, que eran púas de maguey para distribuir las figuras de concha en la superficie a decorar, previamente embadurnada de "cola". También se solían utilizar para el mismo efecto, varillas aguzadas de hueso; (Pedraza, Corona Albina, 1987-X-25).

En la actualidad, las púas de maguey han sido substituidas por aguzadas pinzas metálicas que atrapan perfectamente las diminutas figuras de concha. Las pinzas se adquieren en el comercio, y son similares a las utilizadas en enfermería para sujetar algodón y hacer limpieza.

IV.2. Herramientas para Trabajar el Hueso

Como se ha apuntado, el hueso es un material que se emplea en tres estados: crudo o hervido y quemado. Cada uno de estos estados del material, requiere de diferentes herramientas para procesarse, de ahí los siguientes subapartados:

IV.2.1. Herramientas para trabajar el hueso crudo o hervido.

IV.2.2. Herramientas para trabajar el hueso quemado.

IV.2.1. Herramientas para trabajar el hueso crudo o hervido.

IV.2.1. El hueso hervido puede ser sustituido por hueso crudo. Uno u otro se corta de modo que de él se obtengan palillos o varitas tan largos como un mondadientes actual (6.3 cms. de longitud), o aún más largos (hasta de 12 cms.). Las varitas

presentan una sección cuadrangular o rectangular. Se van cortando para obtener fragmentos diminutos cuboides o en forma de prisma triangular, que hacen las veces de clavijas en las miniaturas de instrumentos musicales.

Algunas varitas están provistas de una sección rectangular, para, a partir de las secciones, fabricar los puentes de los instrumentos musicales.

Para trabajar con el hueso hervido:

- IV.2.1.a. Se empleaba el arco de vuelta, o el serrucho o serrucho y el cuchillo.
- IV.2.1.b. Se utiliza el "arco de joyero" y el cuchillo.
- IV.2.1.c. Se empleaba y se usa la "lima tabla" y la "lima triángula"....
- IV.2.1.d. Se usa el esmeril eléctrico.

Descripciones

El uso del arco de vuelta ha desaparecido entre los artesanos, hará unos treinta años. Técnicamente se conoce como sierra contorneadora, (Lesur, 1991:26). Las limas y el esmeril, se emplean de manera separada o conjunta, dependiendo de las condiciones económicas del artesano.

- IV.2.1.a. El Arco de vuelta, según los informantes, fue empleado por la segunda y la tercera generaciones de artesanos. Fue ésta última la que dejó de usarlo. Hasta la fecha, en El Nith se sabe que la herramienta en cuestión, se fabricó domésticamente

en el taller de don Catarino Pedraza Tepetate (ver Fig. 15 a), y era utilizada por él y sus hijos: Nicolás y Agustín. Este último trabajó con ese instrumento durante quince años (su edad en 1990 era de cuarenta y dos años).

El "arco de vuelta", se denominaba en hñähñu* nt'átsandoy'o*, corta-hueso. Se trata de una sierra contorneadora. Sobre esta herramienta, se sabe que es antigua, aparece por ejemplo en un dibujo de Goya (1746-1828), "Mitad Cuaresma", integrado en la Colección Beruete de Madrid, (E.I.E. 1928:754, T.16). Se describe como:

"...una hoja estrecha que se mantiene tensa por los cachetes o piezas laterales del marco, que tienen unas manijas que pueden girar en su eje. La parte superior de los cachetes es jalada hacia adentro por una cuerda que se tensa al torcerla con una pequeña estaca de madera. La hoja es intercambiable, más ancha o más delgada, con más o menos dientes. Mide entre 40 y 60 centímetros y permite hacer cortes interiores o curvos a una profundidad de 15 a 20 centímetros. Se toma con las dos manos de sus pivotes, con los que se controla la dirección de la hoja y se sostiene el marco."

(Lesur, op.cit. 26)

La descripción precedente contrasta poco con la correspondiente a la herramienta empleada por los artesanos.

La herramienta casera manufacturada por Catarino Pedraza, se compone de un armazón de madera en forma de letra "I". Colocada a la horizontal, la

"I" recibía en la parte media del travesaño mayor, un pedazo cilíndrico de madera (estaca) que hacía las veces de tornillo y que en su extremo libre sostenía varias lazadas de un hilo (de ixtle o cáñamo), (cuerda), cuyas puntas se ataban a un extremo de cada uno de los travesaños menores, (cachetes), de tal forma, que el hilo era paralelo al travesaño mayor de la armazón. El tornillo, que daba vueltas apoyándose en el travesaño mayor, servía para enrollar el hilo, cuya función era la de mantener fijos los ángulos rectos de la "I", conservando así la tensión de una sierra dentada, paralela al travesaño mayor y al hilo, fijada en los extremos libres de los travesaños cortos, (Fig. 15 a), es decir, la sierra no giraba.

La sierra dentada que se montaba en este artefacto, se fabricó también domésticamente, a partir de una cuerda metálica de reloj, limada a tramos para dotarla así de dientes cortantes. El largo máximo de este instrumento era de entre 30 y 40 cms., el ancho, era preferentemente de 20 cms.

Según los informantes, la segunda generación, también cortaba las varillas de hueso con serrucho, y de cuando en cuando con el cuchillo. Ésto último sigue sucediendo en la actualidad.

Paulatinamente, el "arco de vuelta", fue sustituido por el "arco de joyero" -ya descrito arriba-,

provisto de una segueta (del n.4) un poco más gruesa de la que usualmente se emplea para cortar concha (del n. 3).

IV.2.1.c. Las formas dentadas de los puentes que se integran a las miniaturas de los cordófonos y las formas cónicas o irregulares que sirven de clavijas a los mismos, se logran trabajando pequeños fragmentos de hueso con la "lima triángula muesa".

IV.2.1.d. Con el esmeril eléctrico, se da forma a la sección a de las varillas de hueso. Antes, la forma se le daba empleando solamente la lima.

IV.2.2. Herramientas para trabajar el hueso quemado

En el lenguaje de los artesanos, al polvo de hueso quemado, se le llama "pasta", porque mezclado con agua y polivinil, se torna plástico, estado en el que se trabaja.

Para preparar el polvo las herramientas que se emplean son:

IV.2.2.a. El cuchillo.

IV.2.2.b. El metate y el metlapil.

Ambos implementos han sido manejados por todas las generaciones de artesanos que han usado la "pasta", sin que haya sufrido modificaciones.

IV.2.2.a El cuchillo empleado es cualquier hoja de acero, afilada, y enmangada convenientemente. Sirve para despojar al hueso quemado de la película blanca que queda en su exterior después de la acción del fuego.

Debe estar bien afilado, así, al raspar, no se desperdiciará hueso.

El cuchillo también sirve para aplicar la mezcla del polvo, agua y polivinil sobre las figuras de concha ya adheridas a la madera que se va a decorar, o incrustadas en ésta última. De este modo, el cuchillo también sirve como espátula.

Es importante mencionar que la mezcla se fabrica sobre la palma de la mano, empleando el cuchillo como mezclador. La pasta resultante, debe emplearse

de inmediato, (Fig. 11 c).

IV.2.2.b. El metate y el metlapil (30), empleados en la elaboración del polvo, aparentemente carecen de características especiales. Ambos tienen el mismo aspecto del metate y metlapil nixtamalero de la localidad de El Nith. El primero oblongo, trípode y hecho, como el metlapil, -cuya sección es cuadrangular-, de basalto vesicular.

El recipiente en el que se acumula el polvo resultante de la molienda, pueden ser de barro, plástico o lámina. A veces, en su lugar se coloca un cartón que facilita verter en polvo en frascos de vidrio.

(30) En hAAhRu*, juni*, significa metate y también significa "masa". Mientras que yu* se traduce como metlapil.

IV.3. Herramientas para Trabajar la Madera

La madera es un material muy versátil que puede trabajarse de diversas formas. En la artesanía de incrustación, se fabrican a partir de ella numerosos objetos a decorar con hueso y concha.

Como se ha señalado anteriormente en la sección dedicada a los materiales utilizados para la manufactura de la artesanía en cuestión, existen dos modalidades para ejecutar la decoración. Ambas no son excluyentes.

Una de ellas consiste en utilizar una de las caras del objeto de madera, como simple soporte de las composiciones elaboradas con figuras de concha, las cuales quedan incrustadas en la pasta negra de hueso, (Fig. 11).

La segunda modalidad consiste en incrustar, embutir las figuras de concha en la propia madera (Fig. 12). Es común observar estas dos modalidades en una misma pieza artesanal, por ejemplo, en las fichas de dominó y en las miniaturas de instrumentos musicales.

No sólo la modalidad del incrustado determina el utillaje que el artesano requiere para trabajar la madera. También las clases de los objetos a fabricar y a decorar influyen en ello.

Las formas de dichos objetos derivan en gran medida del modo en que el artesano recibe la madera. Esta llega a sus manos: en tablas y en polines. El artesano adquiere la primera o las dos presentaciones del material, dependiendo de si

cuenta o no con un torno para madera.

De tablas y polines, los artesanos obtienen preformas y formas de los objetos que aquí necesariamente deben describirse para poder observar la variabilidad de las herramientas empleadas, ya que la diversidad de las formas, llega a exigir determinadas herramientas, y cada posible diseño (incluso el sugerido o solicitado por algún cliente), implica la posibilidad de usar o aún de inventar una herramienta adecuada para trabajar la madera. Sin embargo, es necesario aclarar que aunque existen herramientas especiales para trabajar de acuerdo a la modalidad de incrustación; de acuerdo a la calidad y a las formas de madera a decorar y de acuerdo a las presentaciones de la madera, hay herramientas de uso general que son imprescindibles en cualquier taller. De manera que el grueso de la presente exposición, se dedicará a la descripción de las herramientas de uso general y posteriormente se detallarán algunas herramientas de uso particular.

IV.3.1. Herramientas de uso general para trabajar madera

Desde el punto de vista de las nuevas generaciones y aún del artesano más modesto, he aquí el utillaje de uso general, necesario para trabajar variadas preformas y formas en madera.

- IV.3.1.a. Se empleaba el "cepillo hechizo" y se utiliza el cepillo de acero.
- IV.3.1.b. Se empleaba el serrucho y el cuchillo; se usa la sierra eléctrica y la caladora, también eléctrica.
- IV.3.1.c. Se empleaban y se utilizan las limas "tablas triángulas", de media caña, y la de "cola de ratón o de rata"; se usa el "esmeril eléctrico".
- IV.3.1.d. Se empleaba el "torno rústico para madera" y se utiliza el "torno eléctrico para madera".
- IV.3.1.e. Se empleaba y se utiliza el papel de lija.
- IV.3.1.f. Se empleaba y se utiliza la "muñeca", y se utiliza barniz en aerosol.

Descripciones.

- IV.3.1.a. Una vez que en el taller se reciben del aserradero los tablones, las tablas y las viguetas o polines, la herramienta que entraba y sigue entrando en acción, ya en los talleres de los artesanos, el "cepillo", o garlopa (Lesur, op.cit. 32). Antaño, estas herramientas eran manufacturadas domésticamente en madera, es decir, eran herramientas "hechizas". En la actualidad, los artesanos cuentan con herramientas de acero.
- IV.3.1.b. Durante la segunda generación de artesanos y presumiblemente durante la primera, el serrucho o "serrote" servía para recortar formas y preformas en madera, desde las más simples hasta las más

complejas. Inicialmente, en Orizabita, las formas recortadas se limitaban a las de cordófonos en miniatura. Las preformas se afinaban a mano con un cuchillo de buen filo.

Actualmente la meta del artesano más modesto es poder dotar a su propio taller de una "sierra eléctrica" y de una "caladora". Con la primer herramienta, -técnicamente llamada sierra eléctrica circular (Lesur, op.cit. 102-113)- las formas de medianas dimensiones, y de sobre todo de líneas rectas, se diversifican notablemente. Con la "caladora" o sierra caladora (Lesur, op.cit. 114-117), se facilitan los cortes rectos e irregulares. el recorte de las diminutas formas, sobre todo de cordófonos, es más eficaz. Sin embargo, en este caso, las preformas resultantes, todavía deben ser afinadas con cuchillo, aunque la intervención de esta herramienta en el proceso actual de manufactura, ha disminuido notablemente.

IV.3.1.c. Las "limas tablas" y las "limas triángulas" ya descritas anteriormente, también se emplean para trabajar la madera, sobre todo para precisar formas a partir de las preformas obtenidas con la "sierra eléctrica" y con la "caladora". Lo mismo sucede con la "lima de media caña", conocida en el mercado con ese nombre. Se trata de una lima de sección hemisférica y sirve para alisar o pulir

espacios semirredondos.

La lima llamada "cola de ratón o cola de rata", (Lesur, op.cit. 63), se conoce comercialmente también como limatón redondo. Es de sección circular, muy delgado (el diámetro es de 0.3 cms. en algunos casos y de 0.5 cms. en otros). Se emplea para pulir acanaladuras largas. Las dos últimas limas descritas, se utilizan también para dar acabado a los espacios cóncavo-convexos de las preformas y formas de madera muy elaboradas. Para un acabado más fino, se emplea el esmeril eléctrico o el papel lija.

IV.3.1.d. Cuando los artesanos de la segunda generación se mudaron de Tixb'ada* al centro de El Nith, y contaron con energía eléctrica, Victoriano Pedraza Tepetates, le adaptó un motor al torno rústico que se describió anteriormente (ver I.1.c.). Con ese "torno rústico para madera" empezó a fabricar las "copas", o estuches cilíndricos de madera para alojar colecciones de cuatro miniaturas de instrumentos musicales (Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-X-16). Con el mismo torno, limpiaba las valvas a trabajar, (ibidem). Posteriormente, los artesanos de la tercer generación, utilizaron el torno eléctrico para madera, de origen y distribución industrial y comercial, y así pudieron surgir formas artísticas como la "cruz

torneada", que sólo puede fabricarse en aquellos talleres que cuentan con torno.

IV.3.1.e. La herramienta empleada y utilizada hasta ahora para dar acabado a las superficies decoradas, es el papel lija de varios grosores. El papel lija más fino, se utiliza en el pulimento final de la superficie incrustada con concha. Este implemento, no ha tenido sustituto en el transcurrir del tiempo y se utiliza siempre de modo manual.

IV.3.1.f. Una vez que la superficie decorada se encontraba perfectamente tersa, se le aplicaba goma laca con una apretada borla de algodón o "muñequita". A esta operación se le denominaba "muñequeado":

"La goma laca, venía dura. Mi mamá la ponía en un botecito con poquita agua, a que se deshiciera. Luego ya la quitaba de la lumbre, y con la muñequita se la empezaba a untar a los instrumentos. Así estaba dále y dále, hasta que quedaba."

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

"...la cola venía en pasta y se hervía con agua,...quedaba como miel. Era como escamas de pescado y tenía que estar bien derretida. Luego, mi papa hacía el muñequeado."

(Pedraza, Corona Albina, 1987-X-25)

El la actualidad, el muñequeado ya no se practica, ya no se fabrican más, de blanco algodón, las

muñecas que se deslizaban suavemente hasta cinco veces, sobre las piezas bellamente decoradas. Ocasionalmente, el procedimiento se ejecuta a petición del cliente, con el consabido incremento en el precio del trabajo. En algunos talleres, se sigue aplicando una delgada capa de goma laca, (Pedraza, Corona Leonila, 1987-III-27), que una vez seca, recibe varias de barniz en aerosol, pero por lo general, este producto ha sustituido completamente a la goma, agilizando el trabajo, haciendo rendir el tiempo de los artesanos, y de paso, contribuyendo a la ruptura de la capa de ozono en el Valle del Mezquital.

Hasta aquí, se han descrito herramientas de uso general para trabajar la madera. Toca el turno a las herramientas empleadas muy concretamente para lograr resultados particulares. Algunas herramientas son tan particulares que su uso se restringe a la producción de una sólo clase de objetos a fabricar. Dada esta situación, las herramientas aquí descritas particularmente, son aquellas dedicadas a la fabricación de cordófonos en miniatura, a "portaplumas", y a "polveras y pastilleros".

IV.3.2. Herramientas de uso particular para trabajar madera

Dentro de las herramientas de uso particular destacan aquellas que los artesanos llaman genéricamente **formoncitos**. Técnicamente, los formones son cuchillas que se manejan haciendo mucha presión, ya sea con la mano o con una mano y un mazo, a fin de hacer horadaciones de diversas formas y labrar ornamentalmente la madera, (Lesur, op.cit. 52, 54). Para los artesanos, la categoría de **formoncitos**, incluye lo que Lesur (op.cit. 44-52, 57, 134-139) describe como brocas, taladros, punzones y gubias, de manufactura casera, hechos a partir de patas de limas desgastadas y de alambre acerado. Es decir, en los talleres de El Nith, se da una reutilización de las herramientas de fabricación industrial, que debido a su empleo dentro del mismo ámbito del taller, quedan inhabilitadas. Las nuevas herramientas construidas, poseen características muy específicas. Algunas de ellas fueron fabricadas en serie e industrialmente, hace algunas décadas, incluso a principios de siglo, pero al cambiar los medios de transporte o los materiales de hechura de muebles, desaparecieron de la esfera industrial y consecuentemente del mercado. De modo que los artesanos se han visto en la necesidad de seguir las fabricando, ya sea modificando o reinventando herramientas producidas por la industria. Es pertinente aclarar que no en todos los talleres se encuentra la variedad de **formoncitos** aquí descrita, pues es un hecho que cada artesano se las ingenia

para adecuar o inventar las herramientas idóneas que le sirven para lograr los objetos que le llegan a solicitar los clientes, o que desea copiar.

Los formoncitos que se describen a continuación, están adaptados para montarse en un taladro de mano. Algunos carecen de nombre específico, otros, tienen su propia denominación en castellano y en hñähñu*.

Descripciones.

IV.3.2.a. Formoncito sin nombre, (Figs. 17 b, c, d). Se trata de una "broca de manita", según la identificación hecha por un experimentado carpintero (Osorno, 1990-V-10), quien comparó el ejemplar de El Nith, con una "antigua broca de manita", de las que usaba su abuelo, -también carpintero-, a fines del siglo pasado.

Un catálogo comercial actual (31) presenta una broca de manita bastante distinta a la de El Nith, en cuanto a la forma, aunque aparentemente da como resultado, el mismo tipo de orificio, (Fig. 17 a).

Los artesanos utilizan esta broca para conformar el hueco de la boquilla, o entrada de la caja de resonancia de algunos cordófonos en miniatura. La horadación se hace, para incrustar una cuenta discal de concha (Olguín, 1983:110-118).

(31) Catálogo de la Manufacturera Metalúrgica S.A. de C.V., Hidalgo n. 27, Fraccionamiento Bosques de México, Tlalnepantla, Estado de México. Tel. 91 594 8 22 34 05.

Persiguiendo el mismo fin, los artesanos utilizan otra broca sumamente parecida a la de manita, (Fig. 17 d).

artefacto descrito inmediatamente arriba. Sólo en dos talleres vi esta herramienta.

IV.3.2.b. Formoncito de media caña. Se conseguía en el mercado con el nombre de punzón, y se usaba para perforar o marcar lámina metálica (Osorno, ibidem). Consiste en un delgado cilindro metálico, cortado por la mitad, longitudinalmente, con un extremo puntiagudo, y una sección hemisférica (Fig. 17 e). En los talleres de El Nith, se emplea para hacer los orificios ocupados por las diminutas clavijas de hueso hervido de los cordófonos en miniatura. También se utiliza para perforar la concha, figurando los ojos de las palomas. Puede ser sustituido por un alambre acerado puntiagudo, de hecho, éste último implemento, era utilizado por la segunda generación - y tal vez por la primera-, para lograr los resultados descritos. Don Catarino Pedraza Tepetates, utilizaba para los mismos fines, la "lima triángula", más delgada, (Pedraza, Corona Francisco, 1987-VIII-25).

IV.3.2.c. Formón sin nombre (Fig. 17 f). Se trata de una "broca" de sección triangular en la parte media del cuerpo. Uno de sus extremos es plano, es una verdadera cuchilla. El extremo opuesto es cónico,

puntiagudo. Sirve para los mismos fines que el

IV.3.2.d. **Sacacanal**, así se le denomina a un pedazo de lámina metálica, cuadrada u oblonga, de un tamaño cómodo para ser manejada directamente con la mano. En una de las esquinas la lámina tiene un pico (Fig. 17 g). Aparentemente ha sido utilizada desde la segunda generación de artesanos, y se emplea para dar los mismos resultados que una broca de corte recto, (Lesur, op.cit.134). El sacacanal, permite fabricar un desnivel escalonado, de anchura constante en el borde anterior y o posterior de las formas de cordófonos. Sobre el desnivel se colocan diminutos cuadros de concha que quedan luego embutidos en pasta, (Fig. 9 d). El sacacanal, paulatinamente está siendo sustituido por la rebajadora eléctrica o router (Lesur, op.cit. 130-149).

IV.3.2.e. **Broca o formoncito cola de pato**, llamado también, broca de cola de milano (Lesur, op.cit. 136), se utiliza para ensamblar cajas de medianas dimensiones. También se utilizan para manufacturar los canales sobre los que se desliza la tapa corrediza de los estuches individuales de los cordófonos en miniatura, (Fig. 17 h).

También suelen usarse brocas de corte recto, para el mismo propósito.

IV.3.2.f. **Formón sin nombre**, (Fig. 17 i). Se trata de una "gubia". Las cajas cordiformes y cilíndricas que los artesanos denominan "polveras" o "pastilleros", se obtienen a partir de una pieza cilíndrica y maciza de madera a la que se le afina la forma externa. La forma interna se le da, ahuecando la pieza con una "gubia". Esta "gubia", es la misma que se utilizaba a principios de siglo para devastar y dar forma a los rayos de madera de las carretas que antes se usaban (Osorno, ibidem). Actualmente, los artesanos fabrican estas "gubias", a partir de limas rotas, cuya rugosidad esmerilan, para luego darles la forma convenida.

IV.3.2.g. **Compases**. El trazo inicial de las formas circulares y cilíndricas (como las "copas"), se lograban con el compás hechizo y ahora se obtienen con el compás de fabricación industrial.

Don Catarino Pedraza Tepetate, inventó un compás de manufactura casera, a partir de un alambre grueso, con sus extremos aguzados, (Pedraza, Corona Agustín, 1990-X-16). El alambre se doblaba de modo que las puntas de los extremos, no coincidieran en el mismo plano, es decir, de modo que el compás quedara cojo. Posteriormente, cerca de ambos extremos se colocaba un pedazo de cobre, que uniera las dos partes del alambre, pero que al mismo tiempo, se pudiera correr, de acuerdo a la

dimensión del círculo a trazar, (Fig. 18 j).

IV.3.2.h. Broca para portaplumas, se manufactura empleando la pata de alguna lima, a la que se le da la forma burda de una espátula, gruesa y de sección más bien irregular (entre circular y elipsoidal), (Fig. 18 k). Se emplea para dar forma al interior de los pequeños receptáculos de madera que tienen por función sostener las plumas estilográficas de los juegos de escritorio que se llegan a manufacturar en El Nith.

IV.3.2.i. Tornillo aserrador, consiste en un tornillo más menos largo, sobre el perímetro de cuya cabeza se realizan profundos cortes mediante una delgada lima o mediante el "arco de joyero", (Fig. 18 l). Tiene por función, afinar las paredes de orificios de diámetro y profundidad considerables, una vez que el tornillo aserrado ha sido montado en un taladro manual.

IV.3.2.j. Punzones multiusos. Para perforar, se suelen utilizar las patas de las limas, con sus aristas bien afiladas (Figs. 18 m, n).

IV.4 Conclusiones sobre el Apartado de Herramientas

Las observaciones que pueden realizarse luego de conocer el repertorio de herramientas utilizado actualmente en la elaboración de la artesanía de incrustación, pueden resumirse de la siguiente forma:

- Se observa la pervivencia de herramientas prehispánicas, tales como el metate y el metlapil.
- Junto con las herramientas prehispánicas y las modernas, se conservan herramientas utilizadas desde la Colonia, tal es el caso de la Sierra contorneadora.
- El desfase existente entre las modernas herramientas que pueden encontrarse actualmente en el mercado, y aquellas utilizadas por los artesanos, es debido no sólo a las carencias económicas de éstos, sino al tipo de trabajo que ejecutan y sobre todo a las dimensiones del mismo.
- Las carencias económicas, las diminutas dimensiones de los trabajos elaborados, y los materiales tradicionalmente utilizados (el hueso quemado, sobre todo), obligan a los artesanos a seguir utilizando herramientas tradicionales, ya sea manufacturándolas totalmente, o adaptando instrumental moderno a sus necesidades.
- A partir de las herramientas utilizadas, poco se puede decir sobre el origen de la artesanía de incrustación.

Pues como en el caso de los materiales y las técnicas empleadas en su transformación, resultan ser una mezcla de elementos prehispánicos, coloniales y modernos.

V. Patrones Artísticos Formales de la Artesanía de
Incrustación de Concha a Través de Tiempo y
Espacio

V. Patrones Artísticos Formales en la Artesanía de Incrustación de Concha a Través de Tiempo y Espacio

Es usual que a los actuales grupos étnicos se les observe al margen del tiempo y del contexto en que nosotros vivimos, desposeyéndolos así de su propia historia. Es usual que se les observe como reminiscencia del pasado prehispánico y no como otro producto del encuentro o del "encontronazo" entre el continente Euroasiático-Africano y el continente Americano.

Ciertamente, es común que olvidemos que los actuales grupos étnicos sobrevivieron y han sobrevivido a parte de la Conquista, gracias a las adaptaciones que hicieron y que han seguido haciendo en su organización, en su lengua y en su cultura propias, oponiendo resistencia a su eliminación.

El corregir la concepción ahistórica aludida implica, además de conocer y de aceptar la versión que los propios indígenas tienen de la Historia de cada étnia, empezar a abordar esa Historia Indígena desde diversas perspectivas, incluyendo la de su arte, porque finalmente, se trata de un producto humano.

Al abordar el estudio de la artesanía de incrustación de concha, no puede faltar, la apreciación de los objetos producidos desde el punto de vista de los criterios artísticos formales que los caracterizan, tanto a ellos como a sus productores.

La atención prestada a dichos criterios persigue varios

objetivos:

- por una parte rastrear los orígenes de la artesanía en cuestión;
- por otra, observar la evolución que esos criterios han tenido como parte integral de la Historia de tres asentamientos hñähñu* del Municipio de Ixmiquilpan, Hgo. involucrados en el origen y desarrollo de la artesanía.

Es necesario definir ante todo qué se entiende aquí por "criterios artísticos formales", pero antes debo aclarar que no soy historiadora del arte, aunque esto no excluye el que pueda captar los conceptos que los artesanos -en este caso de la concha-, tienen sobre sus propias obras. De hecho estos conceptos son precisamente los que definen que un producto artesanal sea "bonito" o "feo" a los ojos de sus creadores. Así, al hablar aquí de "criterios artísticos formales", se entenderá por tales, a las normas que los artesanos tienen para distinguir lo bello de lo feo en su producción.

Debe quedar claro que estos criterios no sólo responden a las necesidades de la comercialización de la producción, sino que atienden en muy buena medida al gusto colectivo e individual, propio de los artesanos.

Mi inquietud por conocer esos criterios, surgió al final de dos entrevistas de campo, independientes entre sí, y hechas a dos artesanos de El Nith.

Con un artesano, el final del diálogo fue más o menos el

siguiente:

- "- ¿Podría hacerme unos aretes?
- ...yo no sé hacer aretes...
- Si!, unos medallones, así como esos que está usted haciendo ahorita, sencillos, nada más con dos "guías", sin "hojas", sin "flores", sin "ganchitos", nada más así...
- Pero estos no son aretes, son medallones. Mira, si tu quieres yo te los hago, pero necesitas estar aquí para decirme cómo porque yo no sé."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1987-VIII-26)

Con una artesana, el final del diálogo fue un tanto distinto:

- "- ¿Ya mero acaba?
- Si, pero tengo que cortar figura porque ya no hay y esto lo tengo que entregar mañana...
- Así se ve bien ¿no?
- No, así no se ve bonito, mira qué vacío está, ... está triste.
- ¿Si?
- Si, hay que dejarlo bien bonito, tu no entiendes porque tu no sabes."

(Pedraza, Corona Leonila, 1987-III-27)

Una vez más, el interés - de carácter arqueológico - que inicialmente me condujo al estudio de la fabricación de la artesanía de incrustación de concha, chocaba con la inexorable realidad: los artesanos indígenas piensan, como cualquier otra colectividad, como cualquier ser humano. La gente vive y no es susceptible de ser separada, divorciada del pensamiento; contrariamente a lo que sucede común y lamentablemente, con la interpretación del contexto arqueológico:

"Con no poca frecuencias, las cosas - objeto, se capturan justamente como cosas-objeto. Obstruyendo la posibilidad para que las

cosas ofrezcan coimplicadamente, a quien pretende analizarlas, es decir: vivas con su tremenda carga signica social... más rica que cuando aún los mismos productores, portadores, usuarios lo imaginen o estén dispuestos a reconocer en aquella fuerza cultural".

"...Cuando las cosas-objeto son removidas de la práctica de su existencia útil y/o funcional y son transferidos a un espacio y tiempo propios, se ven destinados a perder la función más importante de su energía cultural: ser "parte" no menos importante de un mundo cotidiano social."

(Velázquez, 1991:5).

La consideración mencionada, permite abordar el objeto de estudio, la artesanía de incrustación de concha, desde la perspectiva de los criterios artesanales que dan como resultado, artículos "bonitos", o lo que es mejor, "rebonitos".

El primer problema que se presenta desde esta perspectiva, es distinguir entre los criterios generales que rigen el trabajo de todos los artesanos, y aquellos que son propios de cada uno de ellos.

Posiblemente este problema sea fácil de resolver para un historiador del arte, pero en mi caso, pienso que la solución alterna es comparar los objetos producidos por esta clase de artesanos en distintas épocas. Tales objetos, son notablemente escasos, como veremos.

V.1. El Objeto más Antiguo: una Caja para Guardar un Cáliz.

Como se ha dicho anteriormente, la tradición oral de los artesanos de El Nith y de Tixb'ada*, sostiene que la artesanía de incrustación de concha en cordófonos miniatura, o hioka b'idá*, tuvo sus orígenes en Orizabita. La tradición se remonta específicamente a hace cuatro generaciones (iniciando con la del Sr. Gregorio Pedraza), (ver Fig. 1), con la producción de instrumentos musicales de cuerda de tamaño normal y de juguete.

Sin embargo, la fecha documentada más antigua que data el trabajo de incrustación de concha, (que no a la hioka b'idá*), corresponde al año 1872. Esta fecha, y el nombre de Santos Pedraza (32), están escritos e incrustados con concha en una pieza de madera en la que se combinaron hábilmente, las técnicas de enchapado y marquetería.

Se trata de una caja para cáliz, que actualmente (1991) se conserva en la sacristía de la bella iglesia de Orizabita. Indudablemente es una caja para cáliz, pues en su interior, se encuentra una delgada pieza de madera en cuyo centro se recortó el contorno de un copón, con la finalidad de que la pieza ahí guardada, permaneciera fija.

La tradición oral de los artesanos de El Nith, ha olvidado este objeto y su fecha, tal vez debido a las características

(32) No se ha podido ubicar a esta persona en el árbol genealógico de la familia Pedraza (Fig. 31).

propias de la Historia Oral o tal vez a que la caja haya sido un objeto producido excepcionalmente, lo que es de dudarse, dada la buena calidad y excelente manejo de los materiales con los que se manufacturó. Estos últimos podrán identificarse difícilmente con seguridad, debido a que los análisis pertinentes dañarían la integridad de la caja (Fig. 21).

La caja tiene forma de prisma rectangular con las aristas de la tapa redondeadas, de modo que está convexa en el exterior. Su eje funcional o principal es el horizontal. Su superficie está cubierta (posiblemente enchapada), con delgadas secciones oblongas de madera de aspecto lustroso y textura tersa, con vetas naturales que tienden a ser en forma de líneas rectas que el artesano aprovechó para elaborar un patrón de líneas quebradas, oponiendo convenientemente las secciones oblongas. Las vetas se encuentran sobre un fondo de color rojizo intenso, de modo que la madera se asemeja al carey.

Varios informantes nativos de Orizabita, identifican la madera descrita como "paloscrito", o "palo escrito" (Leguminosae papilionoideae, Rzedowski, 1988), pero es necesario que un botánico revise la pieza para poder asegurar eso.

Entre los límites de las secciones enchapadas de la tapa hay otro material de color amarillo. De primera impresión, aparenta ser hueso o madera de color crema, seccionada en listas muy delgadas, enchapadas como las secciones oblongas

descritas. Sin embargo, observando su distribución en otras partes de la caja - a describir posteriormente -, y en las que ese material se sobrepone a delicadas piezas incrustadas de concha, puede concluirse que se trata de pintura, (no puede precisarse si se trata de un colorante o de un pigmento). Esta se dispone, en la tapa, en forma de una o dos gruesas líneas rectas paralelas y adyacentes a los filos de cada sección oblonga.

El acabado de la superficie es lustroso, terso, como laca. Ha resistido la humedad y la falta de ventilación en el interior de la iglesia. Sobre el resto de la caja, el enchapado parece ser de una sola pieza, de madera igual a la descrita en cada cara.

En cada una de las caras más angostas de la caja, hay un espacio decorativo de forma elipsoidal, distorsionada extremadamente en su eje menor, paralelo a las aristas menores de la caja. De modo que, con respecto a ese eje, se forman pronunciados ángulos agudos. Este espacio presenta un fondo negro delimitado por una fina línea del material amarillo mencionado. Dentro de cada uno de estos fondos, se encuentran las siguientes incrustaciones de concha nácar, - muy distinta a la concha de abulón actualmente empleada en El Nith -.

Un copón que hace las veces de florero, está ubicado sobre el eje menor de la elipse deformada. Sobre ese mismo eje, saliendo del copón, se encuentra una hoja alargada, por encima de la cual, hay una gran flor color lila, de doce

pétalos, vista radialmente (Fig. 20 a), cuyo centro presenta cuatro puntos amarillos (pintura), colocados simétricamente; la flor está coronada con el haz de una hoja lograda a partir de un triángulo de concha seccionado en ocho o nueve bandas pequeñas, que representan algo similar a una hoja de palma cuyas puntas nuevamente se distribuyen de manera simétrica. La base del triángulo se encuentra sobre la flor, a cuyos lados se encuentran las bases de otros dos triángulos de concha como el descrito. Más triángulos se presentan por encima y al lado de cada una de las flores, vistas radialmente y adyaces a la flor principal (Fig. 22). Siempre buscando la simetría, el artesano colocó a los lados del eje, otras cuatro flores - dos a cada lado -, vistas longitudinalmente. Aún cuando su ubicación coincide, no sucede lo mismo con la forma de dos de ellas, ni con los colores de todas las flores que se presentan y que suman un total de seis. Es decir, el espacio es simétrico; no sí la distribución de formas y colores. Aparentemente todas las formas son de concha y el color varía de verde a blanco y lila, con algunas partes rojas.

El material rojo se dispone en líneas y sólo afecta algunas partes de las flores, detallando discretamente la presencia de pétalos, es decir, la pintura se aplicó difusamente, sin límites netos. Es evidente que el material rojo no es parte de la concha natural, lo más probable es que se trate de pintura.

La concha empleada para representar el follaje, tiene un color verde que indica la presencia de tallos y nervaduras

principales de las hojas, en este caso, las líneas de color son petas, es muy posible que también se trate de pintura. La concha es generalmente nacarada, aunque algunas ocasiones su aspecto es mate.

El empleo de los colores, se repite de igual manera en todos los espacios decorados.

Existe una marcada desproporción entre la flora y el florero. La simetría, no se ve alterada por los límites del follaje que son flexibles y que se encuentran suficientemente separados del límite del fondo negro, de modo que se perciben fluidamente (de forma contraria a lo que ocurre en la Fig. 23 b, en la que los límites del conjunto de flores son rígidos y lineales).

Esto sucede también en la parte superior del conjunto. Ahí la fluidéz no se ve interrumpida ni alterada por una guirnalda muy simétrica, adherida al límite amarillo y dentro del fondo negro, compuesta de círculos que se alternan con diminutas figuras en forma de un cuarto creciente lunar, las cuales se disponen opuestamente y por pares, que luego se alternan. En los extremos de la guirnalda, hay pequeñas flores campaniformes de tres pétalos que se aprecian longitudinalmente (ver Fig. 20 b) y que apuntan hacia abajo. En la parte media, la guirnalda se eleva y culmina con un círculo más grande que el primero.

El segundo espacio mencionado, tiene características de forma, delimitación y fondo, iguales al descrito, pero presenta también algunas diferencias.

En este segundo espacio, la línea amarilla delimitante del fondo negro, se prolonga sin él, un buen tramo hacia la base de la caja, casi alcanzándola.

El orden de los motivos respecto al eje menor de la elipse deformada, es básicamente el descrito anteriormente, sólo que aquí, la simetría es más rigurosa en cuanto a las formas, los colores de las flores -vistas radial y longitudinalmente-, y de las hojas. Hay un poco de color rojo distribuido de la manera y el modo antes descritos. Lo mismo ocurre con el verde. Las formas de concha que se encuentran en ese espacio, son un tanto diferentes a las que ocupa el primeramente descrito. La guirnalda superior, adherida al límite amarillo, pero sobre el fondo negro. La guirnalda presenta las mismas características que las del primer caso, sólo que esta vez, la cúspide está ocupada por una flor campaniforme representada longitudinalmente, cuyo pétalo central es adyacente a un pequeño círculo. En el segundo caso, los límites del follaje, aunque flexibles, difieren de los del primero, dada su abundancia y dado que aparentemente, el segundo espacio es más reducido (Fig. 23 a).

Sobre la cara principal, provista de un cajoncito con tirador, muy cercano al borde inferior, hay tres espacios decorados (Fig. 21). Dos de ellos, los laterales, tienen cualidades de delimitación y de fondo muy parecidas a las descritas en el último caso hasta ahora mencionado. Afectan la misma forma de elipse, pero ahora es el eje mayor el que al ser paralelo a las aristas más cortas de la caja, se

prolonga hacia arriba y hacia abajo. Además, en la parte baja, el perímetro de la elipse se vuelve cóncavo. En cada uno de esos espacios, se repite el copón que hace las veces de florero con el descomunal ramo de flores y hojas. La simetría, ahora respecto al eje mayor, sigue imperando, en cuanto a las formas, pero no así en cuanto al color. La concha se coloreó también de verde y rojo, de la manera descrita anteriormente. Se presentan formas nuevas de flores, distintas a las de los espacios antes descritos, pero siempre combinando planos radiales y longitudinales.

Cada uno de los nuevos espacios presenta una guirnalda en su parte superior, adyacente - que no adherida-, a la línea amarilla que marca el límite de ellos, pero dentro del fondo negro. La guirnalda está formada por diminutas flores campaniformes de tres pétalos que apuntan hacia abajo, intercaladas con pequeñas formas lenticuladas muy alargadas. Los extremos de cada guirnalda y sus respectivas cúspides, presentan un círculo tangencial a una flor campaniforme de menor tamaño al de las que integran la guirnalda. En un caso, el círculo está sobre la flor, adherido a su cáliz (Fig. 24 a). En el segundo caso, - el círculo está bajo la flor, unido al pétalo central, (Fig. 24 b).

Sobre los límites del follaje de cada uno de los espacios, es válido señalar lo mismo que se apuntó para el primer espacio descrito.

El espacio central del frente de la caja, se ubica entre los dos ya pormenorizados, y es independiente de

ellos. Se encuentra sobre el pequeño cajón con tirador mencionado líneas arriba y cuya función era muy posiblemente llevar el viático. Este espacio tiene las mismas características de delimitación y de fondo descritas arriba. Es de una forma muy extraña, en la que se acentúan las líneas curvas, que son breves. Grosso modo, la forma afecta la de un copón, con la base declaradamente convexa y su corto pedestal cóncavo. Base y pedestal, se unen a cada lado mediante una corta línea recta.

Hay una rara distinción entre lo que pudiera ser el borde superior del recipiente y su contenido. Donde vendría estando el borde, salen a cada lado, un par de cuernos. Uno corto que tiende a ser vertical y otro muy largo, provisto de una pronunciada concavidad que apunta hacia abajo, y cuya longitud sobrepasa a la de los ángulos agudos de la base.

Entre cada par de cuernos se forma un espacio lenticular delineado con la familiar línea amarilla y exento del fondo negro.

Entre los dos pares de cuernos hay una parte convexa, que al tiempo que los separa, los comunica. Esta parte tiene un espacio oval central, libre del fondo negro y bien delimitado por otra línea amarilla. En este espacio está el ojo de la cerradura de la caja.

En el extraño espacio descrito hay nuevas formas de flores, algunas se representaron radialmente, otras longitudinalmente, y una, la principal, combinando ambos planos. Las flores, en su mayor parte, son distintas a las

que decoran las otras áreas ya descritas. La colocación de las flores, de las hojas y de formas de cuarto creciente lunar, se realizó simétricamente respecto al eje vertical de este espacio, de forma análoga a como se ejecutó en el primer espacio descrito. En la base sobre el arranque del eje, hay un triángulo de lados iguales y cóncavos. La base del triángulo es convexa; sobre su cúspide, hay un círculo del que salen tres hojas y dos listas pequeñas, semicirculares con la parte convexa hacia abajo. De entre ellas sale una forma lenticulada, ancha, ubicada a la vertical, sobre el eje de referencia, por encima de ella y a sus lados hay otras dos hojas iguales, colocadas simétricamente. Estas tres hojas están encerradas entre las dos diminutas listas mencionadas, que se unen con una tercera formando un triángulo cuyos vértices están ocupados por círculos de concha. Estos últimos marcan los vértices de otro triángulo, formado también por otras listas pequeñas, y que guarda otros tres círculos. La cúspide de este último triángulo, está rematada por la cara circular de una cuenta posiblemente discal (33), de la que salen otras dos listas curvas y cortas que desaparecen discretamente a la mitad de los pétalos de una gran flor abierta, en la que se combinaron hábilmente el plano radial y el longitudinal, (Fig. 20 c). Los pétalos se resaltaron al recibir una aplicación de color rojo. Entre esta flor, las listas y la cuenta, hay un espacio que alberga cuatro hojas, dos

(33) La categoría de "cuentas", ya ha sido definida y discutida anteriormente, (Olguín, 1983:110-119; 1985:s/p).

círculos y otra diminuta lista, colocados ligeramente con la simetría impuesta desde el arranque del eje vertical.

Fuera del espacio definido por las listillas, hay dos botones, flores sin abrir, vistos longitudinalmente y con su cúspide apuntando hacia abajo.

Adyacentes a cada uno de estos botones, hay dos flores abiertas vistas radialmente.

Algunos de los pétalos de la gran flor, limitan con la línea amarilla que define el espacio oval donde se ubica el ojo de la cerradura. A la derecha e izquierda del mismo límite, se ubican listas de concha que hacen las veces de tallos de flores campaniformes con el cáliz detallado. Todo visto longitudinalmente. En el conjunto, no podían faltar las hojas.

Los cuernos menores, alojan cada uno, a una modesta hoja.

Los cuernos mayores albergan, cada uno, a dos flores vistas radialmente con sus respectivas hojas y tallos, (Fig. 25 b).

Las secciones del extraño espacio, que restan por describir son: 1) la parte convexa que une y separa a los cuernos mayores, provista de formas que pueden interpretarse como hojas; 2) los espacios existentes en los límites del corto pedestal, ocupado por flores campaniformes vistas longitudinalmente y 3) los espacios ubicados en los extremos de la base del copón, ocupados por círculos alternados con figuras de cuarto creciente lunar en concha, acomodadas por pares y opuestas entre sí.

La exuberante flora que ocupa el extraño espacio, está delimitada rigidamente por la línea amarilla que limita el

fondo negro, el cual pierde importancia como elemento de equilibrio en este espacio, y por tanto, impide que los límites de la flora sean flexibles, (comparar con la Fig. 23 b, también de límites rígidos).

La segunda cara de la caja de mayores dimensiones, es la dorsal y en ella hay un gran espacio elíptico delimitado por la acostumbrada línea amarilla y provisto de fondo negro. Dentro de este espacio, hay dos guirnaldas de concha nácar incrustada. Una está compuesta de hojas de bordes lobulados, redondeados, las cuales alternan con diminutas hojas lanceoladas rematadas por un círculo, sobre su extremo final. La otra guirnalda está formada por hojas lanceoladas similares a las del láurel, alternadas con las mismas hojas rematadas con círculos (Fig. 25 a).

Los tallos de ambas guirnaldas se representaron con una delgada franja de la familiar pintura amarilla descrita.

Otra franja similar delimita el margen interno de la guirnalda así como el margen externo, que es el mismo que limita todo el espacio decorado de la cara dorsal de la pieza.

En la parte inferior, las guirnaldas se entrelazan. Ahí el remate se hizo con dos triángulos obtusángulos de lados cóncavo-convexos. En la parte superior, entre ambas guirnaldas, existe un pequeño vacío donde sólo se aprecian las líneas amarillas que definen las márgenes descritas anteriormente.

Las guirnaldas limitan un espacio elipsoidal en el que se

incrustó con concha, una inscripción en donde se lee el nombre "Santos Pedraza" y la fecha "2 de noviembre de 1872". Hasta ahora no se ha podido precisar lo que dice la inscripción completa (34), (Fig. 25 a).

Una lectura hipotética del texto es:

"E. Santos Pedraza Sr. Imo. de Orzb.a 2 Nov.e
Año de 1872".

o sea : "E. Santos Pedraza Señor Ilustrísimo de Orizaba
[u Orizabita] 2 Noviembre Año de 1872".

Un inconveniente de la lectura propuesta es el tratamiento de "Ilustrísimo", reservado habitualmente a los obispos. Veámos esto con detenimiento.

Desde 1862, por bula papal, se dispuso que se erigiera la Diócesis de Tulancingo, cuestión que se formalizó en mayo 22 de 1864, (Anaya, 1918:7). Hacia 1872, Orizabita quedaba comprendida dentro de la jurisdicción de dicha Diócesis, cuyo Obispo en aquel entonces era el Dr. Juan Bautista de Ormaechea y Ernaiz, cargo que ocupó de 1864 a 1884, (SOT,

(34) Las letras minúsculas de la inscripción son similares a las de los siguientes tipos: 1) cursiva visigoda de transición de los siglos X al XII (Bribriesca,1991:69); 2) minúscula gótica del año 1283 (op.cit.,72); 3) cursiva de privilegios de 1296 (ibidem). No se encontraron similitudes con los ejemplos ofrecidos por Ramírez Montes, (1990). Sólo un experto podría precisar de qué tipo de letra es la inscripción en cuestión. Por el momento es pertinente apuntar que el mismo tipo de letra de la leyenda de la caja, se encuentra en el frente y en el dorso del lienzo en forma de medallón, que dan fé de las fechas en que se terminó y se retocó esta pintura originalmente colocada en el lugar principal del segundo cuerpo del altar dorado de la Iglesia de Orizabita.

1992:11), (35).

Santos Pedraza, fue mayordomo de la iglesia de Orizabita en 1872 y coetáneo de Pedro Alvarado. Ambas personas, firmaron un Oficio dirigido al presidente municipal de Ixmiquilpan, Francisco Serrano, en junio 22 de 1872, en el que solicitaban autorización para edificar una capilla adyacente al costado Este de la iglesia, construcción que por cierto quedó inconclusa y que actualmente está tan arruinada como la iglesia misma.

El citado oficio, forma parte del acervo de documentos resguardados en la sacristía de la iglesia de Orizabita, y que se refieren sobre todo a la tenencia de la tierra privada y comunal de la localidad.

Según el protocolo acostumbrado en el tratamiento dado a los obispos, la lectura inicialmente propuesta es completamente errónea. Otra lectura posible es la siguiente:

"E. Santos Pedraza Sr. Mmo. de Orzb.a 2 Nov.e
Año de 1872".

o sea : "E. Santos Pedraza Señor Mayordomo de Orizaba
[u Orizabita] 2 Noviembre Año de 1872".

La caja descrita es sin duda un excelente ejemplar de marquetería y enchapado. Los detalles de las figuras recortadas se precisaron utilizando pigmentos y/o colorantes verde, rojo y lila. El teñido de los materiales a incrustar, es una técnica muy utilizada en marquetería (E.I.E.,

(35) En 1961 se formó la Diócesis de Tula, incluyéndose en ella a Orizabita (Guisar Sahagún, 1991:180-181).

1928:555-556, T.59; Romero de Terreros, 1960:255).

Los diferentes planos visuales de las figuras incrustadas en la caja, así como sus combinaciones, relacionan esta pieza con las que actualmente se producen en El Nith. Ya que se han descrito flores representadas radialmente; es decir, de modo que se aprecian todos los pétalos internos y el centro de la flor; flores vistas longitudinalmente, en las que los detalles se pierden por lo general y finalmente, se ha descrito una flor representada combinando los planos radial y longitudinal, en la que se aprecia gran parte de los pétalos internos, parte de su centro y la mitad de todos los pétalos externos. Estos diferentes planos visuales pueden apreciarse en muchos ramos de flores naturales.

Las hojas, por el contrario, se presentan mostrando el haz en todos los casos, a veces confundiéndolo un poco con su perfil y con su envés.

Las características formales y contextuales de las figuras de concha incrustadas en la caja, permiten relacionarla con la artesanía de El Nith.

Indudablemente, el apellido Pedraza, también sostiene esa relación. La calidad y la temporalidad de este último nexó se exploran en el apartado dedicado a los orígenes de la artesanía en cuestión.

Las diferencias existentes entre la caja y las artesanías actuales de El Nith, se concretan en algunos de

los materiales utilizados en su confección, y en las técnicas aplicadas. Indudablemente el análisis químico y técnico de los materiales que integran y decoran la caja, permitirían notar de modo preciso las similitudes y diferencias de los items aquí abordados, sin embargo, dada la imposibilidad de analizar la caja, tanto por la dificultad de tener acceso a ella, como por el hecho de que sería absurdo dañarla para tomar muestras, así que nos habremos de conformar con estas conclusiones preliminares.

V.2. Otro Trabajo en Concha: un Pavorreal

Un trabajo fechado aproximadamente hacia 1925, por la memoria y los cálculos de la Sra. Amalia Rodríguez Escamilla (1991-III-8), fue manufacturado por el Sr. Rutilio Ramírez Trejo (36), e indudablemente da cuenta de la tradición existente en Orizabita, se trata de un altorrelieve ejecutado en una valva de abulón, procedente del Estado de Veracruz, según la citada informante.

La valva fue tratada de la siguiente manera: luego de retirar el áspero periostracum externo (Abbott, 1982:35, 62, 104, 116, 149), o superior, se pulió el periostracum interno, o inferior, adyacente al estrato nacarado de la concha, el cual sirvió de fondo al altorrelieve.

El periostracum inferior, de unos tres o cuatro milímetros

(33) Rutilio Ramírez Trejo, cuyo nombre verdadero era Rutilio Trejo Ramírez, nació en junio 4 de 1890 o de 1880, hijo de Esteban Trejo y de Trinidad Ramírez, (Ramírez, Rodríguez Fausto, 1991-II-4). Era oriundo de Orizabita, y ocupó la Presidencia Municipal de Ixmiquilpan de Diciembre 9 de 1932 a Diciembre 31 de 1933. Fue nombrado Presidente Interino por Ministerio de Ley, siendo electo por el Consejo Municipal, del que era miembro o regidor. La situación se debió a que el Presidente Titular, hubo de ausentarse por:

"...vaivenes políticos que no tiene caso contar".

(Ramírez, Rubio Carlos, 1992-IX-25)

"Cuando vino Lázaro Cárdenas [al Valle del Mezquital, en 1936], fue a Orizabita, entonces ahí el que mandaba era Rutilio Ramírez, ... no, no sé qué cargo tenía, pero él era el que mandaba ahí... él atendió al General..."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

de espesor, es de color negro, y cambia de vino oscuro a rosa, sin iridiscencia. Fue parcialmente levantado formando en altorrelieve, un pavorreal (Afropavo congensis Pavo cristatus), (Bruguera, 1974:1987), cuyas patas se encuentran desprovistas de dedos. Está posado sobre el pétalo de una flor, representada radialmente y provista de un delgado tallo y de su cáliz que se aprecian longitudinalmente. Todo esto enmarcado con los haces de dos enormes hojas de bordes lisos, que arrancan del tallo.

El animal se logró combinando diversos planos: el anterior en el copete y la cauda, lo mismo que las plumas del cuerpo del animal, que se aprecia de perfil.

El pavo, de cuello extremadamente corto, se encuentra volteando hacia un pequeño círculo aislado, excavado también en el periostracum inferior. Su cola, toca levemente el borde de la hoja que enmarca la escena en la parte inferior. Practicando hábiles punzonados y cortes por desgaste profundo, sobre la estructura conquiolinica intermedia se representaron los siguientes elementos: diez pétalos de la flor y su centro estriado; las nervaduras principales y secundarias de las hojas; las plumas, copete y ruedas de la cola del pavorreal. El acabado dado al conjunto, fue el pulido y el bruñido.

La composición quiso ser enmarcada en su parte superior, por una cenefa paralela a los sifones de la valva, los cuales fueron rebajados cuidadosamente. Justo bajo ellos, la cenefa se compone de triángulos que sólo quedaron bocetados

con algunos rasguños sobre la superficie nacarada. Cerca de esta cenefa bocetada, se dejó un círculo en altorrelieve, formado con el periostracum que conforma la composición (Fig. 26).

Se ignora si este trabajo es una obra incidental, sin embargo, la destreza con la que fue trabajada, descarta esa interpretación.

V.3 Conclusiones a Propósito del Material Orizabiteño Descrito

La valva y la caja para cáliz, evidencian el empleo de técnicas muy diversas en el manejo de la concha, dependiendo de las clases de items a producir. Así, las técnicas van desde la marquetería y el enchapado ejecutado en 1872, hasta las técnicas aplicadas en el trabajo de concha hacia 1925, tales como el desgaste por fricción y por rotación, el esgrafiado y el pulido, (Suárez,1974:41-53).

Entre ambas obras, existen similitudes a considerar, tales como una despreocupación absoluta por las proporciones de las formas ejecutadas. La relación entre el desmesurado ramo de flores respecto al copón que aparece en cada uno de los cuatro espacios elipsoidales de la caja para cáliz, es la misma, que la relación existente entre el ave, la flor y las hojas grabados en la concha descrita.

Otra similitud puede notarse atendiendo los planos de cada una de las figuras representadas.

En el primer ejemplo, las flores se presentan vistas radialmente, de perfil y combinando estos dos planos. Hay un marcado interés por conservar ejes de simetría bilateral en cuanto a formas generales, que no en cuanto a detalles de esas formas, incluyendo aquí los colores.

En el caso del grabado en la valva, el ave también se configuró combinando varios planos, como se ha apuntado, dando origen al increíble pavorreal posado sobre uno de los

pétalos de una flor vista radialmente con un cáliz apreciado desde el plano anterior.

Hasta aquí, es importante señalar el tipo de motivos que se manejan en estas dos obras manufacturadas en Orizabita, Por una parte, se representa una flora exuberante cuantitativa y cualitativamente y un motivo ornitológico. Como se verá en seguida, la flora y el ave descritas, de alguna manera relacionan estas dos obras con algunas de procedencia incierta y con las que actualmente se producen en El Nith.

La caja para cáliz proporciona otro elemento importante para enlazar a Orizabita con El Nith: el nombre de Santos Pedraza, mayordomo del poblado en 1872. Hasta ahora, hay numerosas interrogantes sin respuesta sobre esa persona. Queda por esclarecer si era o no artesano de la concha, así como sus nexos de parentesco con la primer generación de artesanos recordada en El Nith todavía en 1992, (Fig. 31).

V.4 Miniaturas de Cordófonos de Procedencia Espacial y Temporal Incierta

V.4.1. Tres miniaturas fotografiadas.

Una fotografía (sin número de catálogo) encontrada en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de Pachuca, Hidalgo, ha permitido conocer antiguas miniaturas de una guitarra, una cítola y un violín.

Aparentemente se trata de ejemplares provistos con verdaderas cajas de resonancia. Sus dimensiones se pueden considerar entre los cuatro y los tres centímetros de largo, (Fig. 30a, b, c). Sólo en uno de estos ejemplares se aprecian las figuras de concha empleadas en la decoración del dorso del violín, (Fig. 30c), cuyo mango y clavijero merecen especial atención. Es posible que la forma del clavijero fuese la de una voluta vuelta hacia la cara anterior del cordófono, las clavijas se distribuían en las caras laterales del clavijero.

La decoración con figuras de concha que puede apreciarse en la cara posterior de la caja de resonancia del violín, consiste en un largo tallo que se adelgaza de abajo hacia arriba, provisto de hojas vistas desde arriba y de perfil, rematado por una flor de centro negro, vista radialmente y de otra flor vista de perfil. El conjunto está enmarcado por guías cóncavo-convexas, que a su vez están rodeadas, en el margen exterior, por círculos, que alternan con elipses

gemelas unidas por sus curvas más amplias. Las curvas amplias que quedan libres se alargan y se deforman hasta terminar en una punta o pico (Fig 30c).

El tallo, las guías, los círculos y las elipses gemelas, así como la flor vista de perfil, recuerdan mucho las formas de concha que decoran la caja para cáliz descritas líneas arriba. (Comparar Figs. 22, 23a, 24, 25a, 25b y 30).

Pese a las similitudes, éstas no permiten fechar las miniaturas de la fotografía, debido entre otras cosas a la persistencia temporal y espacial de modelos artísticos, como puede apreciarse en las hojas de la Fig. 27c, similares a las que se presentan en la caja para cáliz, pero manufacturadas aproximadamente en la década de los cincuentas, por Victoriano Pedraza en El Nith, mientras que la caja data de 1872, y procede de Orizabita, como se ha visto.

En la foto se aprecian sólo las caras anteriores de la guitarra y de la cítola. El borde de cada instrumento está decorado con los conocidos "cuadros", incrustados en una franja negra. Las "boquillas" o entradas de las cajas de resonancia, están incrustadas con cuentas discuales que pueden ser de concha o de hueso. Las "patas" o mangos de ambos instrumentos, tienen un ancho desproporcionado respecto a las cajas de resonancia, sus cejas apenas se distinguen. Cada cordófono está dotado de dos puentes. Uno sobre el extremo de la caja de resonancia, sin afectar el margen negro decorado con concha. Otro puente se ubica en el

límite inferior del clavijero. Los clavijeros de las dos miniaturas tienen una silueta en forma de lira, (Fig. 30a, 30b)."

Las tres miniaturas de esta fotografía, pueden agruparse en dos apartados. En uno quedarían la cítola y la guitarra, pues de ellos sólo se aprecian sus caras anteriores. En el segundo apartado quedaría el violín, del que sólo se observa su cara posterior.

Una alternativa para fechar relativamente las miniaturas que aparecen en la foto es fechar el negativo encontrado en la fototeca. El negativo es de gelatina sobre vidrio.

El colodión sobre vidrio, es una gelatina usada para sostener sales fotosensibles, fue inventada en 1850-1851, (E.B. 1973-74: 311, vol. 14; E.I.E. 1924:671. vol. 24). Las placas de colodión húmedas sobre vidrio, llegaron a México entre 1861 y 1876, (Meyer, 1981:84). En 1871 se inventó la placa seca, comercializándose en 1873-1880, con ello, los fotógrafos se liberan del trípode y de preparar sus propias placas sobre vidrio (E.B. op.cit. 311, 328). En México las placas de colodión húmedas coexistieron con las placas secas y la cámara portátil -junto con el negativo sobre celuloide-, entre 1877-1890 (Meyer, op.cit. 84). En México entre 1921-1945 se usaban tanto las placas secas como los rollos de película ligera, (Meyer, op.cit. 85-86).

Como puede observarse, las características del negativo poco ayudan a fechar la foto. Por eso, otro elemento que puede servir para fecharla, es el lente empleado para obtenerla.

La información histórica sobre el uso de los diferentes lentes fotográficos en México, falta por hacer, según el resultado de mi búsqueda. El lente, tenía que tener la capacidad de fotografiar una mano extendida, con multitud de miniaturas artesanales correspondientes no sólo a cordófonos, sino también a una diminuta mula de Corpus, un incensario, y pequeñas vasijas y utensilios de cocinade juguete, además de un objeto difícil de identificar, sostenido en la punta de los dedos, (Lam. I). Lo único que puede sugerir una fecha relativa para la foto en cuestión es precisamente el tema abordado, la imagen en sí. Aunque en México, entre 1910-1920 ya había un interés especial por fotografiar asuntos indígenas, es entre 1921-1931 cuando se "cuestionan los viejos valores estéticos", rechazando los enfoques "pintoresquistas" y "folclorizantes". Entre 1932-1945, la fotografía "continúa la búsqueda de lo mexicano", (Meyer, op.cit. 85-86). Atendiendo al tema de la foto, se puede fechar su toma, y muy posiblemente los objetos que en ella aparecen, entre 1921 y 1945, según la cronología de Meyer. Sin embargo el límite cronológico inferior, podría recorrerse a 1906, y el inferior a la década de los 30, veámos la causa de estos dos límites.

1906, es el año en que se concretiza el interés en los grupos étnicos de México, -ya manifestado desde 1870, desde una perspectiva puramente etnográfica-, en la otorgación de becas por parte del Museo Nacional, a estudiantes calificados que desearan especializarse en Arqueología,

Lingüística, Historia y Etnografía. Con ello, comienzan a surgir verdaderos especialistas en artesanías: tejidos, taraceados y cerámica mayólica, (Rubín de la Borbolla, 1946:354-355).

Será durante los años de la última etapa de la Revolución Mexicana, cuando la búsqueda de la unificación y pacificación del país conduzca a una revaloración de las artes populares en la esfera oficial, artística y comercial, que comenzó a cobrar fuerte impulso en 1915-1917, lapso en el que:

"...nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena."

(Murillo, 1922:21)

"...todas las Artes Populares Mexicanas llevan el sello del vigor de las razas indígenas."

(op.cit. 11)

"... las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias presentan... caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional..."

(op.cit. 15) (subrayado mio)

"Las artes autóctonas de todos los países han tenido y siguen teniendo características muy especiales que las distinguen de las artes propiamente industriales... aún sin tener en consideración la extraordinaria perfección técnica o artística de un país...constituyen invariablemente una de las más importantes manifestaciones de la idiosincracia de los pueblos."

(op.cit. 16)

"El legado artesanal procedente del siglo XIX que se conserva casi intocado en el XX, se 'descubre' y revaloriza... en 1921 el Gobierno Mexicano reconoce los valores artesanales al patrocinar la Primera Exposición de Arte Popular e incluirla en el programa oficial conmemorativo del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia."

(Martínez, Peñaloza, 1982a:16)

En 1921, para conmemorar los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, el Presidente de la República Mexicana, general Alvaro Obregón, inaugura una exhibición de Arte Popular, reconociendo así el ingenio y la habilidad indígena, (Murillo, op. cit. 21; Rubín de la Borbolla, op.cit. 360-361).

Es posible que como parte de los festejos y a propósito de la exposición citada, se organizaran concursos de fotografía cuyo tema fuese la artesanía, tal y como ocurrió con los concursos organizados por el municipio de México, (hoy Distrito Federal), como parte de sus actividades conmemorativas (A.G.N. Presidentes, Obregón-Calles, Exp. 4-17-23- D.G., fol. 2793, pág. 1-2). Debido a esto, la fecha absoluta de la foto en cuestión, podría ser 1921, sin embargo, esto no puede asegurarse, ya que el interés centrado en la artesanía, originó cuantiosos trabajos de diversa índole, así en 1930 se edita por parte del Gobierno de la República el trabajo de Fernández Ledesma, sobre juguetes mexicanos. Otro ejemplo es que en 1934, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, tenía como meta investigar la historia del arte mexicano y su relación con la Historia

Universal:

"... desde un principio el propósito fue trabajar en la historia de nuestras artes plásticas, cuyo valor e interés en el panorama de la historia universal había hecho presa de las consciencias."

(Fernández, Justino, 1957:6)

V.4.2. Miniaturas conseguidas en una tienda de antigüedades en la Cd. de México

Además de las miniaturas que se pueden observar en la fotografía, se cuenta con seis ejemplares -adquiridos en una tienda de antigüedades de la Ciudad de México, ver nota 17- que comparten características tanto con las piezas de la multicitada imagen, como con los cordófonos actualmente manufacturados en El Nith. Sin embargo, las similitudes con aquellas, son mayores que con éstos últimos, como se podrá observar en la siguiente descripción.

a) Una guitarra "grande".

El primer ejemplar mide 15.5 cm. de largo y 4.2 cm. de ancho mayor. Se trata de una guitarra hueca, dotada así de una verdadera caja de resonancia compuesta de dos partes que

constituyen la caja propiamente dicha y una tabla de armonía. Estas partes pueden apreciarse a simple vista en el cuerpo de la guitarra, las divisiones han quedado marcadas en la "pintura" negra que recubre el espesor del cordófono. No puede apreciarse a simple vista, de qué forma está integrado el mango a esas partes. Lo que si es claro es que el mango está dotado de una delgada e independiente cubierta sobre la que van los trastes del instrumento, (Fig. 32a).

La tabla de armonía, en opinión de algunos artesanos que vieron el ejemplar es de madera de ocote; tiene un margen perimetral de 3 mm. de ancho, decorado con pequeños círculos, hojas y guías de concha nácar llana, dispuestos en forma de guirnalda rematada en la base de la tabla. Las figuras destacan sobre un fondo negro.

El puente que descansa en la porción inferior de la tabla de armonía, es de madera oscura. Tiene forma oblonga; sus lados más cortos se prolongan hasta rematar cada uno en un triángulo agudo o punta; cada triángulo está acompañado por tres diminutos círculos o medias esferas de madera, que rodean el vértice. Sobre la superficie del puente, se encuentran cinco clavos manufacturados en hueso crudo o hervido, cuyas cabezas son convexas, -de gota de agua, como dirían los ferreteros-. En el margen superior del puente, recorriéndolo todo, está adherida una delgada tira de latón. La perforación circular de la tabla está ocupada por una gran flor de concha, cuyo centro es hueco y se encuentra rodeado por diez y seis pétalos cortos, cada uno de los

cuales, se encuentra limitado por un círculo esgrafiado con una línea en zig-zag, que simultáneamente crea un margen sobre la flor concha en torno al orificio. En la parte media-vertical de cada pétalo se ejecutó una corta línea esgrafiada sobre la concha. Todas las líneas esgrafiadas sobre la concha, presentes en este cordófono se rellenaron de "pintura" negra.

La flor destaca en un fondo negro de ancho breve que coincide con el límite exterior de los pétalos.

Parte del perímetro de la flor, limita netamente con el extremo inferior y cóncavo de la cubierta del mango, que es de nogal y que presenta un nivel 1mm. más alto respecto a la tabla de armonía. Esta cubierta tiene un límite recto marcado por una fina tira de hueso crudo o hervido incrustado que sobrepasa el nivel de la cubierta y que además presenta diez estrias, que tienen como función soportar las cuerdas. El límite recto, marca el inicio del clavijero.

La cubierta del mango tiene en sus lados más largos diminutos rectángulos de concha nácar, incrustados directamente sobre la madera y libres de todo fondo negro. Además de definir los filos del mango, los rectángulos tienen otra función: limitar los trastes de la guitarra, hechos de latón e incrustados en la madera. Los trastes suman un total de diez y seis.

El clavijero es de una sola pieza de madera de nogal, y su forma afecta la de una lira de lados cóncavos que

terminan en volutas sencillas, unidas con un travesaño recto de madera. El aspecto descrito del clavijero, que se inclina levemente hacia el plano posterior, se aprecia observandolo desde el plano anterior.

Salvo el límite inferior del clavijero, todo su perímetro está delineado por un margen de diminutos "cuadros" de concha nácar, alternados con "cuadros" de color negro.

A cada lado de la lira hay cuatro orificios, que permiten recibir transversalmente verdaderas clavijas de hueso crudo o hervido, provistas individualmente de apoya-dedos, y de una incisión que permite insertar las cuerdas y tensarlas.

En el travesaño que limita el clavijero en su parte superior se encuentran tres orificios que junto con otros tres hechos en el espesor del límite inferior del clavijero, sostienen tres trocitos de alambre de unos 2 o 3 mms. de diámetro. El alambre rebasa los bordes del travesaño

límite, y en los tres casos, es contenido por remaches troncocónicos de hueso crudo o hervido, (Fig. 32a, c).

Es pertinente apuntar que el número de clavos de hueso que figuran en el puente, cinco en total, carecen de correspondencia con el número de hendiduras -diez-, que figuran en la pieza de hueso que limitan el extremo superior del mango, y con las ocho clavijas de hueso del clavijero.

Resta por describir la parte posterior del cordófono; es decir, el aspecto exterior de la base de la caja de resonancia, (Fig. 32 b).

Tanto el espesor del cordófono como su parte posterior; la

parte posterior del mango y del clavijero están recubiertas por "pintura" negra. Sólo en la base de la guitarra encontramos una elaborada decoración.

El perímetro de la parte posterior del cordófono, está delimitado por una serie de figuras lenticulares de concha nácar, que destacan sobre la "pintura" negra, (Fig. 32b).

Ya se ha dicho anteriormente que la caja del instrumento está compuesta por dos secciones de madera, además de la tabla de armonía. Pues en añadidura, tenemos que el incrustado de concha nácar y de otro material, hecho en el centro de la parte posterior de la guitarra, se ejecutó sobre una delgada porción de madera insertada en esa parte. Esto puede apreciarse a simple vista y a través de la "pintura" negra.

El incrustado consiste, de abajo hacia arriba, en una flor vista longitudinalmente, con tres pétalos marcados con cortes lenticulares en su borde. La base de la flor, el cáliz tal vez, es un diminuto círculo del que surgen dos hojas simétricas. Es pertinente destacar que esta flor, con su cáliz, se presenta repetidas veces en la caja para cáliz que data de 1872 y que ha sido descrita anteriormente. La forma de las hojas de esta flor, varía y no tiene paralelo con las que se presentan en la caja, pues la combinación de un trayecto cóncavo convexo caprichoso las particularizan. Cada una de estas hojas limita con una flor de ocho pétalos, provistos cada uno de una línea esgrafiada central, y de algunas otras que insinúan la presencia de otros pétalos; la

flor se presenta vista radialmente y con un par de hojas pequeñas de forma lenticular, que limita con la porción superior externa de las hojas que corresponden a la flor vista longitudinalmente.

Entre las tres flores hasta ahora descritas, se crearon dos espacios cerrados que presentan un color verde oscuro.

Del centro de la flor vista longitudinalmente, surgen tres guías de concha, una central y dos laterales.

La guía central se proyecta hacia arriba siguiendo una trayectoria casi recta, con ondulaciones muy suaves, y provista de dos pares de hojas lenticulares, dispuestas simétricamente sobre el tallo o guía. El último par de hojas se une francamente a unas flores diminutas, vistas radialmente, que proceden de las otras dos guías o tallos laterales. El espacio cerrado creado entre estas formas, presenta nuevamente un color verde oscuro. Las mismas flores pequeñas laterales limitan en su parte superior con otro par de hojas lenticuladas adheridas a la guía central, a punto de que ésta concluya. Las hojas se proyectan hacia arriba, tocando con sus puntas los pétalos de la última gran flor que corona la composición. Hojas y flor, vuelven a crear dos diminutos espacios cerrados, que fueron rellenados con color verde. La última flor, presenta las mismas características que las flores vistas radialmente y que se disponen en la base de la composición, al lado de la única flor vista longitudinalmente en toda la composición.

Sobre el pétalo más elevado de esta última flor, se

encuentra un verdadero penacho de hojas. Dos pares, cuya forma es idéntica a aquellas que se presentan en la caja para cáliz, de 1872, parecen arrancar directamente del pétalo, proyectándose hacia afuera del conjunto, en el espacio que media entre la separación de las hojas de cada par, flota un pequeño círculo de concha. Cada par de hojas anuncia su caída mediante otras dos hojas -una a cada lado-, similares a ellas.

Al centro de ambos pares de hojas se encuentran otras tres, pequeñas de forma lenticular, ubicadas simétricamente atendiendo a sus tamaños.

Las guías laterales, rodean graciosa y ligeramente a cada una de las flores vistas radialmente y descritas arriba, para proseguir su trayecto ascendente, de forma simétrica, provistas de un par de hojas de forma lenticular. Cada guía lateral termina en una diminuta flor vista radialmente, -una de seis y otra de siete pétalos llanos-, acompañada de una hojita lenticular que se proyecta hacia fuera de la composición.

Un último detalle de la guitarra que se ha venido describiendo es el vástago de hueso crudo o hervido, que se ubica en la parte media del espesor de su base. El vástago es de hueso, y tiene forma troncocónica, igual a la de las diminutas piezas que detienen los tres pedazos de alambre que se ubican en el clavijero. Las cuerdas del cordófono se hicieron de alambre entorchado.

b) Una cítola de silueta periforme.

La segunda miniatura a describir es una cítola de silueta periforme, hecha aparentemente en madera de sabino. Actualmente (1993), instrumentos muy similares a la cítola se denominan: bandurria, tricordio y "mandolina". En este último caso, el término mandolina se aplica a pesar de que la caja de resonancia es plana y no cóvexa. Aquí se utiliza el término cítola a riesgo de cometer una equivocación.

Aparentemente el instrumento en cuestión se manufacturó a partir de dos piezas de madera: una que constituye la caja de resonancia -de base recta, sin partes cóvexas-, la tabla de armonía y el mango, y una segunda pieza que consiste en una cubierta del mango. No es posible afirmar que en efecto, el instrumento se hizo a partir de dos piezas, eso sólo se averiguaría si se desbaratara, acción que por lo demás no vale la pena. La otra posibilidad es que, como señalaron los actuales artesanos de El Nith, se trate de una miniatura semi-hueca, hecha de una sólo pieza de madera. Mide 7 cms. de largo, 3.6 cms. de ancho máximo y 6 mms. de espesor máximo (Fig. 33a, b).

La parte anterior de la diminuta cítola, presenta un margen perimetral de 3 mms. de ancho, decorado con rombos de hueso hervido o crudo, que destacan sobre un fondo negro. El puente es un delgado prisma trapezoidal regular -de la misma madera en que se manufacturó el ejemplar-, provisto de seis

hendiduras que reciben las cuerdas. La presencia del orificio de la caja de resonancia, está señalada por una cuenta discal de espesor y paredes rectas manufacturada en hueso. La cuenta limita directamente con la cubierta del mango, -también de sabino-, que presenta un espesor de aproximadamente 1mm. y que por lo tanto crea un desnivel de esa dimensión por encima de la cara anterior del instrumento. La cubierta se ve limitada por un travesaño logrado a partir de una sección delgada y rectangular de hueso, incrustada en el mango, y provista de siete ranuras que reciben perfectamente las cuerdas de alambre delgado, sencillo (no entorchado), y resistente del cordófono.

El mango tiende a ser oblongo y lo único que lo distingue del clavijero es la sección de hueso arriba mencionada, y la inclinación posterior y la redondés del su extremo superior, que corresponde a las características de un clavijero. Esta porción del instrumento, presenta seis perforaciones antero-posteriores, que han sido usadas para insertar clavijas de hueso hervido o crudo, que presentan apoya-dedos, pero que nunca tienen hendiduras en sus extremos que permitan sujetar ahí las cuerdas; (Fig. 33a). Los apoya-dedos quedan fuera de la vista del plano anterior del instrumento, y sólo se aprecian desde los planos posterior y laterales.

La cara posterior de la cítola está profusamente decorada, (Fig. 33b). Toda la decoración que se presenta en esta cara, destaca sobre un fondo negro. Su perímetro fue

delineado por rombos de hueso crudo o hervido. Los rombos están delimitados por una lista continua también de hueso. Dentro del espacio central resultante de la demarcación descrita se encuentra, ocupando el lugar principal, seis hojas de concha iridiscente -podría tratarse de concha de abulón-, que se alejan de la forma lenticular y que en nada se parece a las que aparecen en la caja para cáliz de 1872. Las hojas están distribuidas asiméticamente, y fueron empleadas para crear un espacio conveniente para albergar a un ave que pretende ser el águila de un Escudo Nacional, vista en un plano digamos de "tres cuartos de perfil", con las alas abiertas y en alto. De la serpiente sólo parece existir el rastro de la cabeza. Los detalles de las alas, cuello, y patas del volátil fueron hechos con "pintura". Sólo su cola, presenta tres cortes, insinuando las separaciones de las plumas en esa parte del cuerpo del ave. Esta figura también fue realizada en concha iridiscente.

Sobre la cabeza de la rapáz se encuentra un conjunto extraño por varios motivos. Se trata de una diminuta pieza irregular de concha iridiscente, en cuyas partes superior e inferior se encuentran, adyacentes, seis rombos de distintos colores. Tres de ellos, dos morados y uno rosa intenso, casi rojo, se encuentran situados simétricamente en la parte superior de la piececilla de concha, el rosa al centro. Los otros tres rombos, dos azules y uno rosa igual de intenso que el anterior se encuentran en la parte inferior de la pieza de concha, nuevamente con el rosa al centro.

Bajo los nopales se encuentran dos pendones, cada uno provisto de su asta, obtenida a partir de finas listas de hueso incrustadas. Cada bandera, está inclinada hacia fuera del Escudo Nacional, y el lienzo representado presenta sus colores en un plano vertical, rígido sólo en apariencia, pues cada lienzo es un rectángulo coloreado en bandas dispuestas en el plano vertical, con escaso desnivel entre ella, simulando pliegues causados por el viento. Los colores usados son verde, blanco y rojo.

Bajo las banderas se encuentran, dispuestos descuidadamente, cinco círculos de concha iridiscentes, decorados por conjuntos de tres y cuatro líneas hechas con "pintura" negra sobre sus superficies, (Fig. 33b).

Un último detalle de la cítola, es el diminuto vástago metálico, cuya cabeza es similar a la de un alfiler, que se encuentra en la parte central del espesor de la base del instrumento, y que hasta la fecha sostiene las cuerdas metálicas entorchadas que desde el clavijero, a manera de cordal.

c) Una cítola de silueta almendrada y ancha.

Una tercer pieza es otra cítola, cuya silueta general es almendrada pero muy ancha. Se realizó principalmente en madera de nogal. Está compuesta por la caja de resonancia, mango y clavijero obtenidos a partir de la misma pieza de

nogal, y por la tapa de armonía, hecha a partir de una madera clara, que puede ser sabino u ocote. La pared o espesor de la caja de resonancia es considerablemente más ancha que la de la citola anteriormente descrita. Mide 8 cms. de largo, 3cms. de ancho máximo, y 9 mms. de espesor máximo, (Fig. 34a, b).

La tabla de armonía está decorada en todo su perímetro, por un margen de 2 mms. de espesor, constituido por figuras de concha nácar similares a una letra "M" mayúscula y manuscrita, comparable con una especie de flores de liz provistas de un doble pétalo central; esas figuras se alternan con diminutos círculos de la misma concha nácar de unos 2mm. de diámetro. La decoración destaca sobre un fondo negro.

El puente, de hueso crudo o hervido tiene forma trapezoidal y es sumamente delgado, provisto de un total de diez ranuras que reciben las cuerdas.

El orificio circular de la caja de resonancia, está delimitado o emboquillado por una flor circular de centro hueco y de once pétalos cortos, de forma trapezoidal, recortados sobre una misma pieza de concha nácar. Entre el límite de esta boquilla, con el extremo del mango, existe un breve espacio de cuando mucho 1mm. al cabo del cual, el mango está marcado por la presencia de un desnivel de 1mm. de diferencia. El mango está dotado de doce finísimos trastes recortados en latón e incrustados en la madera de

1145 7 12

nogal. El límite superior del mango, es una delgada tira de hueso crudo o hervido, provisto de ocho ranuras sobre las que se apoyan las cuerdas.

La misma tira fina de hueso, es el límite inferior del clavijero, también hecho en nogal, y conformado por dos partes de madera, una de las cuales es simplemente una delgada cubierta adicional, colocada sobre su parte anterior. La forma del clavijero, echado hacia atrás, adopta la de una pera, muy alargada, con dos muescas laterales que limitan su parte más ancha, en el extremo superior del clavijero. Sobre el perímetro del clavijero, y dispuestos de modo que formen un triángulo, se distribuyen once orificios, donde se ubicaban otras tantas clavijas de hueso crudo o hervido, provistas de apoya-dedos y de hendidura para recibir las cuerdas. Los apoya-dedos sólo pueden apreciarse observando la parte posterior del instrumento, (Fig. 34a), son bien detallados con todo y su pequeñez.

El espesor o pared de la caja de resonancia, luce sobre todo su largo y a la mitad de su superficie, una banda de unos 2mm. de ancho, sobre la que se alternan círculos de concha, con un par de figuritas almendradas unidas por su parte más ancha. Toda la concha nácar destaca sobre un fondo negro.

La cara posterior de la pequeña cítola, o si se quiere, la cara externa de la base de la caja de resonancia, presenta en todo su perímetro, la misma decoración descrita para el perímetro de la tabla de armonía. Al centro del

espacio interior restante, se delimitó con un fondo negro, un espacio central de tal manera que entre éste espacio y la decoración perimetral, se distingue una delgada banda de nogal, de forma almendrada. El espacio central, también de forma almendrada, se encuentra ocupado en su totalidad, por diminutas figuras de concha nácar. Estas conforman una composición con mucho movimiento, flexible, que de ningún modo se asfixia en el fondo negro sobre el que destacan.

De lo que parece ser un conjunto de cuatro hojas, o una flor de cuatro pétalos vista en perfil, surgen tres guías. Las dos laterales se curvan hacia abajo, y en sus respectivos extremos, se colocó una pequeña figura en forma de almendra. Cerca de la unión de las tres guías, se unen a cada una de las laterales, en su parte baja, hojas de forma peculiar, caracterizadas por presentar todo el borde aserrado. La presencia de hojas como éstas, se repite a cada lado del conjunto del que surgen las tres guías, y sobre la parte superior y más cóncava de las guías laterales hasta ahora descritas. Estas diminutas hojas enmarcan cada una a dos flores de cortas proporciones con cuatro pétalos, vistas radialmente, y que apenas tocan la guía central, que lejos de ser recta, ondula ligeramente a medida que asciende. Sobre la parte superior de cada una de las flores, se eleva una brevisima guía adyacente a la guía central. La convexidad de la guía corta apunta hacia abajo, y su extremo exterior es vecino de un conjunto de tres hojas chicas de forma lenticular. Entre las guías cortas y sobre el extremo

superior de la guía central, hay una flor pequeña de cinco pétalos asimétricos, vistos radialmente. En torno a la flor se distribuyeron tres hojas de bordes dentados.

La decoración descrita se caracteriza por presentar una cuidada simetría de la mayoría de las figuritas incrustadas, y por mantener una flexibilidad y gracia logradas siempre cuidando de que entre cada figura de concha exista un espacio negro mínimo, (Fig. 34b).

Un último detalle del cordófono en cuestión es que presenta cinco cordales o alfileres de cabeza semiesférica, trabajados en hueso crudo o hervido, dispuestos muy cerca del límite existente entre el espesor del cordófono y su tabla de armonía, sobre ésta última.

d) Un violín

La siguiente pieza a describir es un violín desprovisto de su arco tañedor. Tiene de largo máximo 6.8 cms, de ancho máximo 2.1 cms., y de espesor 4 mms. en su caja de resonancia.

Es difícil saber si está hecho de tres piezas de madera o solamente de dos. Lo cierto es que la caja de resonancia está hueca. En su manufactura se utilizaron dos tipos de madera, una clara, que puede ser de sabino u ocote, y una madera oscura, que es de nogal, (Fig. 35a, b).

El perímetro de su tabla de armonía, está delimitado por una

franja de 2 mm. de espesor, de fondo negro sobre el que destacan los que actualmente (1993), los artesanos denominan "cuadros" de concha nácar de 1mm. por lado.

Sobre la tabla de armonía se observan los oídos, excavados en madera, en forma de "S", de suavísimas curvas, y el puente que sostiene las cuerdas, hecho en hueso crudo hervido, cuidadosamente trabajado hasta en el más mínimo detalle, y provisto de cuatro ranuras que reciben otras tantas cuerdas.

El mango está cubierto por una cubierta de nogal. su forma se aproxima a la de un triángulo de punta muy aguzada y truncada. La base del triángulo es recta, y presenta un desnivel de cerca de 1mm. respecto a la tabla de armonía. El límite superior de este mango, presenta otro desnivel también ascendente, sobre el que se hicieron cuatro ranuras para sostener las cuerdas. Es aquí donde termina la madera de nogal y donde empieza, en un desnivel inferior (de 1mm.), el clavijero, ligeramente echado hacia atrás, curvado en su cara posterior, y provisto de una voluta que se enrolla hacia la cara anterior, voluta en la que termina el clavijero, (Fig. 32a). A cada lado del clavijero se perforaron cuatro orificios, de los que sólo en dos se encuentran clavijas de hueso crudo o hervido provistas de apoya-dedos. Las cuatro clavijas se ubican en lugares que desde la cara anterior, describen un patrón en zig-zag. Los apoya-dedos se aprecian observando el cordófono tanto desde su plano anterior, como desde su plano posterior; es decir,

las clavijas son laterales.

La cara posterior de la caja de resonancia está cubierta totalmente por un fondo negro sobre el que destacan figuras recortadas en concha nácar (Fig. 35b).

El perímetro de cara posterior está decorado con "cuadros" diminutos de concha. El margen interno del espacio que contiene la línea de "cuadros", está definido por una tira de latón incrustada en el fondo negro, que describe una trayectoria paralela la silueta general del cuerpo del violín, exceptuando el mango. Dentro del espacio central definido por el latón, se encuentra una decoración floral exuberante, rígida y asfixiada en los límites fijados.

La flora consiste en una flor que ocupa el centro del espacio. La flor está vista radialmente, se compone por once pétalos independientes entre sí y del centro. La forma de cada pétalo es irregular. El centro de la flor es un círculo llano de concha nácar. La flor divide el espacio central en dos secciones, una inferior y otra superior, asimétricas entre sí.

La sección inferior comienza en la base del cordófono y se compone por un conjunto de siete figuras de concha que afectan la forma de triángulos muy delgados y aguzados, con la cúspide apuntando hacia la base, y distribuidos simétricamente, pues el triángulo central sirve de eje vertical que divide la sección inferior en dos porciones: derecha e izquierda, completamente simétricas entre sí.

La porción izquierda está limitada por el triángulo central y por una hoja de forma lenticular, que limita netamente con el filo de latón que enmarca el espacio. A partir de esta hoja, hacia el eje hay dos delgadas figuras de concha en forma de "L" con la base muy ancha; siguen a estas otra hoja lenticular y finalmente tres de los siete triángulos muy alargados mencionados arriba. Entre los triángulos y la hoja lenticular, se observa una pequeña flor de cuatro pétalos totalmente independientes entre sí. La flor está vista radialmente, carece de centro y es vecina de una finísima tira de concha que roza dos de sus pétalos en sus extremos exteriores.

La porción derecha de la sección inferior, es completamente igual a la izquierda.

La sección superior de la composición presenta sólo cinco triángulos alargadísimos, todos ellos con su cúspide apuntando hacia abajo, uniéndose en su centro. Como en la otra sección, uno de los triángulos se encuentra en el centro de la composición, y funciona como eje de simetría bilateral. La porción izquierda está limitada por el triángulo central y un diminuto círculo de concha que limita con los pétalos de la flor central. Al pequeño círculo le sigue una hoja lanceolada, provista de un corte central que hace las veces de la nervadura principal. Las nerviaciones de la hoja están esgrafiadas -que no cortadas-, sobre la concha nácar. El esgrafiado de cada nerviación va de la nervadura hacia el perímetro de la hoja. Cada nerviación fue rellenada con "pintura" negra.

Al lado de la hoja lanceolada, hay una figura de concha en forma de "L" con la base muy ancha. A la "L" le sigue una hoja de forma lenticular llana y a ésta uno de los tres triángulos alargadísimos mencionados inicialmente, sobre el que se ubica una diminuta flor vista radialmente, compuesta de cuatro pétalos completamente independientes entre sí. Sobre el triángulo central aparece otra pequeña flor como la descrita (Fig. 35b).

En mitad del espesor inferior de la guitarra, hay un cordal hecho con un alfilerillo de hueso crudo o hervido, con cabeza esferoidal. Carece de cuerdas.

e) Una guitarra "pequeña"

La quinta miniatura es una guitarra de 6.7 cms. de longitud, 2.3 cms. de ancho mayor y 5mms. de espesor.

Fue manufacturada a partir de tres piezas de madera, combinando una madera clara que puede corresponder a sabino u ocote y una madera oscura, nogal. Las partes son las siguientes: la caja de resonancia y el mango, la tabla de armonía y una delgada cubierta de nogal que se adhirió a la cara anterior del mango (Fig. 36a, b).

El perímetro de la tabla de armonía, está decorado por un margen de fondo negro en el que destacan "cuadros" de concha nácar. El puente, es una diminuta barra oblonga de hueso, crudo o hervido, provista de seis ranuras que

sostienen las cuerdas.

El orificio de la caja de resonancia está delimitado por una cuenta discal de concha nácar, que limita con el desnivel de 1 mm. de la tira de nogal que cubre el mango, de forma que tiende a ser triangular. Sobre esta tira de nogal, se encuentran incrustados delgados pedazos de latón, que hacen las veces de siete trastes del cordófono. La tira de nogal, está limitada en su parte superior por una tablilla de hueso crudo o hervido provista de cinco hendeduras para las cuerdas. La misma tira de hueso, sirve de límite inferior al clavijero, de forma similar a la de los clavijeros de las guitarra actuales que se manufacturan en El Nith. El clavijero está echado ligeramente hacia atrás, tiene seis orificios paralelos que soportan otras tantas clavijas provistas de apoya-dedos y de ranuras para soportar las cuerdas. Los apoya-dedos de las clavijas sólo pueden apreciarse viendo la cara posterior del instrumento. (Fig. 36a).

La parte posterior externa de la caja de resonancia, está decorada profusamente (Fig. 36b).

Como en el caso del violín, el margen interno de "cuadros", está definido por una tira de latón incrustada en el fondo negro, que describe una trayectoria paralela la silueta general del cuerpo de la guitarra, salvo el mango. Su decoración es totalmente floral, rígida y sobrecargada. Está formada por tres guías de concha nácar de forma triangular, sumamente aguzadas, que en realidad hacen las veces de una

guía recta, rígida, gruesa y alta que en su cúspide sostiene una flor de cuatro pétalos independientes del centro de la flor y entre sí. Cada pétalo presenta cortes rectos internos. El centro de la flor está configurado por un círculo llano de concha. De entre los pétalos superiores de la flor y de manera centrada se colocó una diminuta hoja de forma lenticular, a cada uno de cuyos lados se colocó un pequeño círculo, llano. Entre cada círculo y la pequeña hoja se observa una figura de concha en forma de letra "L", con la base muy ancha.

A cada lado de la guía recta, se colocó una decoración extremadamente simétrica. Desde la base de la guía y en cada uno lados, se observa una figura de concha en forma de letra "L" como las descritas arriba, colocada en un plano inclinado y formando dos ángulos con el latón que delimita el espacio en cuestión. Sin mediar separación con el palo vertical de la "L", se ubica una hoja triangular, de nerviaciones aserradas del perímetro de la hoja hacia su nervadura central, marcada también con un corte que casi parte la pieza de concha en dos. Adyacente al filo superior de la hoja antes descrita, que se colocó también de manera inclinada, como la figura en "L", se encuentra una hoja muy delgada de forma lenticulada, a la que sigue una guía ligeramente cóncavo-convexa. Hoja y guía se ven limitadas en sus extremos libres, por una pequeña flor de cuatro pétalos piriformes independientes. Sobre la hoja, la guía y la flor se colocó la mitad de una hoja triangular como la

anteriormente descrita, pero con el extremo más aguzado, adyacente a la gruesa guía central. Este tipo de hoja se repite en la composición otras dos veces, mediando entre ellas, una guía y una hojilla lenticulada. La última hoja triangular enmarca la gran flor que remata la guía central.

La misma decoración descrita se repite igual, con rigurosa simetría en el otro lado de la guía recta, (Fig. 36b).

En mitad del espesor inferior de la guitarra, hay un cordal hecho con un alfilercillo de hueso crudo o hervido, con cabeza esferoidal. Las cuerdas son de alambre sencillo.

f) Una mandolina

La sexta miniatura a describir es una mandolina que mide de largo máximo 6.7 cms, de ancho máximo 2 cms. y de espesor externo máximo de la caja de resonancia de 1.5 cms. Fue manufacturada a partir de tres piezas de madera: una correspondiente a la caja de resonancia y al mango y clavijero, otra correspondiente a la tabla de armonía, que como la pieza anterior, es de una madera clara, y finalmente una delgada cubierta de nogal dispuesta sobre el mango, (Fig. 37a, b, c).

El perímetro de la tabla de armonía está bordeado de un margen de 3 mms. de ancho, sobre cuyo fondo negro destacan

diminutos triángulos equiláteros recortados en concha nácar, cada uno de los cuales tienen un corte recto que sigue una trayectoria inclinada, la cual parte del centro de la base del triángulo, hacia el lado derecho de la figura geométrica.

El puente de la mandolina, se logró utilizando un trapecio regular, de hueso crudo o hervido cuyos ángulos se redondearon y cuyo espesor es escaso. El puente está provisto de seis hendiduras destinadas a sostener las cuerdas.

El orificio de la caja de resonancia está demarcado por una cuenta discal de concha nácar, que limita con la cubierta del mango, ubicada en un ligero desnivel 1 mm. más alto que la cuenta.

Sobre la cubierta del mango que tiene forma de triángulo aguzado y truncado se ubican ocho tiritas de latón incrustadas, que hacen las veces de trastes. La cubierta del mango está limitada en su parte superior por una barra rectangular de hueso crudo o hervido, provista de seis profundas hendidura perfectamente rectas. La misma barra marca el límite inferior del clavijero, de forma triangular con la cúspide invertida y sus ángulos sumamente redondeados. El clavijero está ligeramente echado hacia atrás, y tiene de seis orificios que reciben igual número de clavijas dotadas de apoya-dedos y de vástagos con hendiduras para recibir la cuerda respectiva (Fig. 37a). Los apoya-

dedos, sólo se aprecian observando el instrumento musical de perfil o desde su cara posterior.

La base de la caja de resonancia, convexa tiene una elaborada decoración consistente en cinco espacios definidos por un fondo negro, repartidos longitudinal y simétricamente sobre toda la superficie, dentro de los cuales se dispusieron figuras de concha nácar (Fig. 37b, c).

A partir del perímetro de la caja hacia su centro, se encuentran a cada uno de sus lados, un espacio llano de madera, al que sigue una franja de fondo negro, donde se dispusieron "cuadros" de concha, sobre las dos terceras partes de la franja, desde la base del instrumento. El último tercio de la franja, está ocupada por una figura de concha de forma triangular-truncada y llana, que se angosta a medida que la caja se acerca al mango, y que limita con éste.

Los espacios siguientes a cada una de las franjas descritas anteriormente y hacia el centro de la caja de resonancia, son: un espacio de madera llana, luego una lista de lo que actualmente los artesanos denominan "pasta negra", y posteriormente otro espacio de madera llana. Es pertinente apuntar aquí, que la identificación de la "pasta negra", se ha podido hacer debido a que la miniatura se encuentra bastante deteriorada, de modo que en la lista en cuestión se pueden observar porciones desprovistas del fondo negro. Su aspecto, es similar a los objetos cuya manufactura actual, se ve malograda por una deficiente aplicación de pasta.

La parte central de la cara posterior de la caja de resonancia, está ocupada por un amplio espacio de fondo negro en el que se incrustan figuras de concha nácar en tres cuantas partes de su extensión, empezando por la base de la miniatura (Fig. 37b).

Las figuras de concha empleadas se distribuyen de acuerdo a dos ejes que dividen la composición en cuatro secciones, dos superiores y dos inferiores. Las secciones superiores e inferiores son completamente asimétricas entre sí, mientras que las diferencias entre las secciones izquierda y derecha inferiores e izquierda y derecha superiores, son leves.

Las figuras que definen los ejes de distribución de toda la composición, son cuatro hojas de perímetro aserrado, cuyas nerviaciones fueron representadas con cortes rectos que van del perímetro de la hoja hacia la nervadura principal, marcada también con un corte recto que va de la base de la hoja hacia su extremo aguzado. Las cuatro hojas se reúnen en torno a un diminuto círculo, llano, de concha. Entre los espacios que quedan a cada lado de las hojas, se dispuso un pequeño círculo como el descrito.

En la sección inferior del espacio en cuestión hay, partiendo de su base, dos hojas lenticuladas, unidas entre sí mediante uno de los extremos de cada uno. La hoja izquierda presenta nerviaciones conseguidas mediante cortes rectos de trayectoria inclinada que aparecen sólo en parte

de su perímetro, sin presentar nervadura central. La hoja derecha, también lenticulada, presenta también nerviaciones pero, esta vez sobre todo su perímetro; carece también de nervadura central. Entre ambas hojas, se distribuyeron de derecha a izquierda: una figura de concha que afecta la forma de "L" con la base muy ancha, y en seguida tres guías rectas que adoptan la forma de triángulos sumamente puntiagudos.

La sección superior, está ocupada por tres hojas lanceoladas, provistas cada una de sus respectivas nervaduras centrales y nerviaciones periféricas, las cuales se consiguieron practicando cortes rectos, como los descritos anteriormente. La hoja central, carece de su extremo superior. Tres de los cuatro espacios que quedan entre las hojas que definen las secciones, y las que ocupan la sección superior, están ocupados por figuras en forma de "L", con la base muy ancha. El último espacio está ocupado por un "cuadro".

Se ha apuntado que la decoración anterior sólo ocupa tres cuartas partes del espacio decorativo central que aquí se aborda; pues bien, la cuarta parte de esta área está ocupada por un triángulo de concha, cuya base obligó al artesano, a eliminar el extremo superior de la hoja aserrada que ocupa el centro de la sección superior. La cúspide del triángulo limita con la base del mango de la miniatura.

El triángulo de concha nácar descrito, presenta un sencillo esgrafiado poco profundo (Fig. 37d), entendiéndose este

término según la definición de Suárez (1974:54; 1977:25). Se esgrafiaron dos hojillas muy similares en forma a aquellas que se presentan en la caja para cáliz de Orizabita, descrita páginas atrás. Sobre las hojillas se esgrafiaron sus nervaduras centrales (Fig. 37d).

En la base de la caja de la mandolina, se encuentran tres cordales distribuidos como si fueran los vértices de un triángulo equilátero. Cada cordal es un pequeño alfiler de hueso crudo o hervido, con cabeza semiesférica.

Las cuerdas no son las originales, pues son de nylon.

Es pertinente apuntar que las piezas de la colección, pueden clasificarse en cuatro apartados distintos con base en las particularidades de las figuras de concha que ornamentan cada miniatura.

Así, en un apartado quedaría la guitarra grande; en un segundo la cítola, con incrustaciones de hueso en el perímetro de la tabla de armonía; en un tercero la cítola más ancha y en un cuarto apartado, el violín, la pequeña guitarra y la mandolina.

V.4.3. Comparaciones entre el material anteriormente descrito y el material antiguo encontrado en Orizabita y el moderno manufacturado en El Nith

Las similitudes y diferencias existentes entre las miniaturas que aparecen en la foto descrita y aquellas conseguidas en una tienda de antigüedades, merecen ser expuestas; para tratar de ubicarlas temporal y espacialmente, y sobre todo para relacionarlas con el material detectado en Orizabita y en El Nith.

Entre las miniaturas de la foto y las de la colección registrada, existen las siguientes similitudes:

- En ambos casos se reprodujeron en miniatura, cordófonos de la misma clase: laudes, violines y guitarras.
- Apparently en los dos casos las miniaturas son huecas, es decir, tienen una verdadera caja de resonancia.
- En ambos casos la cítola y las guitarras, presentan un clavijero en forma de lira echado hacia el plano posterior.
- En los dos casos, se presentan violines cuyo clavijero termina en una voluta echada hacia la cara anterior del instrumento.
- En ambos casos se colocaron cordales, y se usaron puentes de hueso y/o de madera.

- En el violín de la foto y en el violín, las guitarras y la primer cítola de la colección, el fondo negro predomina sobre el fondo de madera, tan bien aprovechado en la segunda cítola de la colección registrada.
- La distribución de la decoración periférica sobre los márgenes de las tablas de armonía, se presenta en dos ejemplares de la foto y en todos los de la colección.
- La forma de las figuras de concha dispuestas en torno al perímetro de las tablas de armonía, cuando se trata de "cuadros", se repite en la guitarra y la cítola de la foto, así como en la guitarra pequeña y el violín de la colección. La misma decoración se encuentra en el perímetro de la tabla de armonía de los dos ejemplares mencionados en último término. Vale destacar que esta manera ornamental, se sigue produciendo hasta la fecha en El Nith, con la diferencia de que en nuestros días (1993), los "cuadros" son un poco mayores.

Las diferencias entre los ejemplares de la foto y los de la colección son básicamente:

- La descomunal proporción del tamaño del clavijero y la caja de resonancia de las miniaturas de la foto. Pero esto puede deberse al ángulo de la propia fotografía.
- Aunque las figuras de concha que decoran dos ejemplares de los fotografiados y dos ejemplares de la colección, son iguales, existen cuatro piezas de la colección que

presentan una decoración perimetral completamente distinta.

Las comparaciones que pueden hacerse entre los cordófonos de la foto, las piezas de la colección y el material Orizabiteño descrito anteriormente, así como el material que actualmente se manufactura en El Nith, abarcan diferentes aspectos: los materiales y técnicas empleados para su elaboración, los objetos fabricados y sobre todo, las formas de las figuras de concha empleadas en su decoración.

Sobre los materiales, puede afirmarse, que en todos los ejemplares comparados, el material empleado para fabricar las figuras de concha, es principalmente concha. En el caso de las piezas de la colección y las de Orizabita se utilizó concha nácar, incrustada en madera cubierta con un fondo negro, logrado aplicando una "pintura", hecha de polvo de hueso quemado muy diluido en alguna resina. Las piezas de concha también fueron incrustadas en un fondo negro hecho del mismo polvo de hueso quemado, pero mezclado con agua y alguna resina en tal proporción, que en lugar de dar como resultado una "pintura" líquida, resultó en una pasta plástica.

Una técnica que merece una mención especial, es la del esgrafiado, aplicado en la manufactura del pavorreal que decora la valva de abulón vista en Orizabita, y en el detalle de algunas de las figuras de concha nácar que se

presentan en el violín y en la mandolina de la colección descrita.

Las figuras de concha nácar que se presentan en la guitarra, el violín y la mandolina de la colección guardan mucha similitud con las que ahora (1993) se producen en El Nith. Incluso el carácter rígido de las composiciones que integran, aún se puede observar en algunas obras de El Nith. Es pertinente apuntar que las piezas de la colección fueron mostradas a algunos de los artesanos de la tercera generación de El Nith y dos de ellos hicieron observaciones importantes: 1) que las hojas aserradas presentes en la guitarra, el violín y la mandolina, se manufacturaban en Tixb'ada* todavía hacia 1960, y que luego evolucionaron ahí mismo, adornando instrumentos huecos, (Fig. 35c), (Sánchez, Trinidad Salvador, 1993-II-8); 2) que en Tixb'ada*, además de seguir produciendo instrumentos huecos, se utilizaban tiras de latón incrustado para complementar las decoraciones en concha, (Pedraza, Corona Agustín, 1993-II-11).

Las figuras de hueso crudo o hervido se presentaron sólo en el caso de una cítola (Fig. 33a, b).

La decoración de las miniaturas de la colección hasta aquí descritas comparte con aquella de las obras orizabiteñas, la exuberancia de los motivos florales, y la preferencia que estos gozaban. Una diferencia es importante: la flexibilidad de las composiciones de la cítola de silueta almendrada (Fig. 34), y la que le es propia a la guitarra "grande"

(Fig. 32), se aproxima mucho más a aquella presentada por la decoración de la caja para cáliz de Orizabita, flexibilidad que contrasta fuertemente con la rigidez de las composiciones de la guitarra "pequeña", el violín y la mandolina de la colección, (Figs. 35, 36, 37).

Al comparar la decoración de las piezas de la colección descrita, y la del violín fotografiado con las piezas que actualmente se elaboran en El Nith, resulta notoria la ausencia de elementos ornitológicos. Sin embargo, no debe olvidarse que todavía en Tixb'ada*, Victoriano Pedraza Tepetate, artesano de la segunda generación, decoraba instrumentos huecos utilizando sólo motivos florales (ver Fig. 27c), como se verá.

Los cordófonos actuales producidos en El Nith

En la actualidad, los objetos que se producen en mayor cantidad en El Nith, son las miniaturas de cordófonos tradicionales, aunque se produce también una gran variedad de objetos utilitario-ornamentales y meramente ornamentales.

Las características formales y contextuales de las figuras de concha incrustadas en la caja para cáliz encontrada en Orizabita, así como el apellido Pedraza, escrito en ella, relacionan directamente a este objeto depositado en la iglesia de Orizabita en noviembre 2 de

1872, según dice en la misma caja-, con la producción de Tixb'ada* hacia las décadas 1940 - 1950.

En esos años, las miniaturas de cordófonos, producidas en eran verdaderas guitarras y jaranas, de entre ocho y doce centímetros de longitud total, provistas de cajas de resonancia reales. Se hacían de dos piezas, una correspondía al dorso del instrumento, y la caja de resonancia junto con su mango y clavijero, y la segunda parte, consistía en la tapa de la caja de resonancia provista de su boquilla, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26; Sánchez, Salvador Trinidad, 1992-IX-25).

Un ejemplar de estos pudo ser observado. Fue manufacturado por el difunto artesano Victoriano Pedraza Tepetate, y actualmente se conserva en El Nith como un recuerdo de familia (ver Fig. 27 c).

El ejemplar está hecho en madera de nogal y tiene una longitud de ocho centímetros; posee caja de resonancia; se trata de una guitarra cuya "boquilla" o abertura de la caja de resonancia, tiene un desnivel donde se encontraban pequeñas figuras de concha incrustadas. El borde la parte anterior de la guitarra, tiene incrustadas formas lenticuladas de concha incluidas en un fondo negro. La parte dorsal, presumiblemente también tenía esa decoración en el borde, pero ésta vez delimitada por una delgada tira de latón, aún adherido e incrustado en la madera. La superficie interior delimitada por el latón, presenta huecos e incrustaciones. Un hueco corresponde a la forma de un copón-

florero o maceta, muy parecido a los incrustados en la caja para cáliz; el hueco se ubica simétricamente sobre el eje vertical del instrumento. Un tallo suavemente curvado, sigue la trayectoria del eje; está hecho con latón incrustado. A cada lado del tallo se encuentra una flor acompañada de un par de hojas. Ambas flores se ubican simétricamente. Por arriba de ellas, se observa el hueco donde se incrustaba una tercera flor, acompañada de tres pétalos de concha, ubicados a un lado, y otras dos flores en la parte contraria. Aunque los pétalos se encuentran a los lados de la flor, se ubican por encima de ella.

Las flores se presentan como si se observaran desde un plano radial. La concha empleada en su manufactura es de color blanco iridiscente, similar a la que integra la decoración de la caja para cáliz. Otro detalle que emparenta esta miniatura con aquella, es el empleo del color rojo y del negro para detallar las flores y las hojas, respectivamente. Vale aclarar que en este caso se abusó del color, o bien, se empleó otro material distinto a la concha; se trata de otra "pasta", cuya composición no pudo recordar el artesano de El Nith de mayor edad que pudo ser entrevistado, (Pedraza, Tepetate Catarino, 1987-VIII-25). Aparentemente, el fondo negro sobre el que destaca la decoración de la guitarra, es pintura. Su mango está parcialmente fracturado. Los trastes de esta miniatura, son de latón.

"Antes las miniaturas de instrumentos musicales se ahuecaban, y se les ponían guías de latón, señalando el caminito donde se ponían los 'cuadros' por dentro y por fuera del margen

delimitado por el latón en el dorso del instrumento]. El latón se usaba también para guías de flores y hojas de concha nácar blanca [guirnaldas]. Conseguían [su padre y su tío] latón que se cortaba con las tijeras. Cuando el latón era muy grueso, se martillaba para adelgazarlo..."

(Pedraza, Corona Agustín, 1990-VIII-16)

Algunos otros objetos manufacturados en El Nith

Como se ha mencionado antes, la variedad de objetos manufacturados en El Nith, decorados con concha, es muy basta: espejos con mango; portarretratos de diversas formas; cajas genéricamente llamadas "alhajeros"; aretes; pulseras; "juegos de escritorio"; portalápices; gafetes; fichas de dominó; juegos de ajedrés; medallones-broches, y otras muchas cosas. La clase de objetos a manufacturar dependen de lo que los clientes solicitan, de la creatividad de los artesanos y de la nobleza de la madera.

La gran variedad de objetos manufacturados, comenzó a darse hacia 1967 o 1972, por iniciativa de Santiago y Florencio Pedraza Rosquero, (Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26). De entre la variedad de objetos, destacan las diversas formas de crucifijos incrustados con concha y polvo de hueso quemado. La forma que más destaca es la correspondiente a la "cruz torneada":

"Tardé quince años en sacarla [la cruz torneada], antes en lugar de la corona llevaba un pergamino, ahora lleva una corona. La corona yo también la saqué viendo la cruz de

piedra del atrio del convento [de Ixmiquilpan]. Antes de la cruz torneada hacíamos otras cruces. La maestra Dolores Roldán, muy amiga de Eulalia Guzmán, aquella de los huesos de Cuauhtemoc, trajo una copia de una cruz de Jerusalém que le trajo una maestra de allá, para que aquí se le hiciera una copia. Así se comenzaron a hacer de esas cruces. Luego se hizo la cruz ancorada, que algunos llaman "china" ."

(Pedraza, Rosquero Santiago, 1990-VIII-16)

La "cruz torneada" se caracteriza porque cada uno de sus palos se compone de dos cintas de madera que se entreveran o se trenzan, quedando un hueco entre ambas cintas; hueco que desaparece cada vez que éstas últimas se intersectan.

Nadie más en El Nith ha hecho alusión a la presencia de Eulalia Guzmán y de su amiga en el Valle del Mezquital.

Es directamente la maestra Dolores Roldán (1993-II-22), quien ha proporcionado alguna información al respecto, y corrige, la cruz de la que ella pidió copia, no venía de Jerusalém, sino que un amigo que viajó a Roma, la compró ahí y se la obsequió. El modelo comúnmente manufacturado hoy (1993), en El Nith, es una "cruz patada", llamada también en heráldica "cruz teutónica", pero de proporciones "latinas, caracterizada porque sus brazos se ensanchan hacia los extremos. La "cruz patada" data de la época románica, (del siglo XI hasta principios del XIII), (E.I.E. 1928:607, 612, 613, 620, T.16; 147, T.52).

Por lo que toca a la que los artesanos llaman "cruz ancorada", o "cruz china", se trata en realidad de una "cruz

anglosada", de proporciones latinas, caracterizada por presentar en los bordes, cortes semicirculares tangenciales, (E.I.E. 1928:612, T.16).

Las visitas de las Maestras Eulalia Guzmán, Dolores Roldán y del Maestro Odilón Vázquez se iniciaron en 1950, año en que los controvertidos hallazgos de Guzmán se comentaron ampliamente en espacios periodísticos, (Torres, González, ca. 1951-52:5-7). Las visitas cesaron en 1978, (Roldán, Dolores, 1993-II-22).

"Por aquel entonces [calcula el informante que entre 1967 o 1972], se empezaron a hacer las cruces planas [las erróneamente llamadas de Jerusalén], y luego se empezaron a hacer las cruces "chinas", pero no pegaron y no se vendían, por eso ya no se hacen. Luego se empezó a hacer la cruz torneada."

(Pedraza, Rosquero Florencio, 1987-VIII-26)

En la actualidad, no faltan los artesanos que siguen trabajando la "cruz patada", conocida como "cruz de Jerusalem", a la que llaman también "la cruz plana normal", imprimiéndole variantes:

"Estoy sacando una con los brazos terminados en corazón, y otra en uña como espiga que se me ocurrió..."

(Nopal, Mezquite Faustino, 1990-VIII-15), (ver Fig. 31)

Otros trabajos en los que vale la pena detenerse son las cachas de pistolas y rifles que Victoriano Pedraza Tepetate y su hermano Catarino, llegaron a incrustar con concha.

Infelizmente hasta la fecha, no se ha podido examinar ninguna arma de éstas.

"Los de El Nith, incrustaban concha en las cachas de las armas de fuego que usaban los charros. Yo nunca usé eso, las cachas lisas son un peligro porque el arma se le resbala a uno de las manos, yo fui judicial y sé perfectamente eso, por eso nunca tuve un arma con las cachas así, -a pesar de haber sido charro desde muy joven-, sino siempre ásperas, es lo más seguro."

(Romero, Corona Pedro, 1990-IX-7)

En 1940 o 1945, las cachas de madera de nogal se adornaban con flores y círculos, que se alternaban en todo el perímetro, y en medio de la superficie, se incrustaban diminutas flores que dibujaban un círculo. Sobre la sección inferior de cada cacha, se incrustaba con concha una inicial, en una cacha la del nombre y en la otra la del apellido:

"Yo tuve una pistola así, con mis iniciales. La ponía arriba del ropero. Una vez los muchachos, -estaban chiquillos-, la agarraron para jugar, ahí afuera, a un lado del camino, y pasó Guillermo Sandoval y se llevó la pistola. Cuando yo me di cuenta, pregunté dónde estaba la pistola, y la vecina me dijo:

- Ahí la traían los muchachos jugando, le andaban echando tierra en el cañón, pasó Guillermo Sandoval y les dijo: "¿Cuánto vale esa pistola?", y los niños dijeron: "Cien pesos", él les dió un dinero, se llevó la pistola y los niños se fueron a comprar creo un peso de pan...

Fijese aquella pistola costaba como unos mil pesos, o a lo mejor los cien que dijeron los niños. Yo fui a ver a Guillermo hasta su casa. Llevé a los niños, y él neció y neció que no

tenía la pistola... se la quedó a la mala... total, me hubiera dicho: "Bueno dame tanto y te la devuelvo", ¿no?..."

(Ybarra, Rodríguez Juan, 1993-II-11)

En alguna entrevista incidental con la viuda de Guillermo Sandoval -que por cierto, era charro- me enteré que él tenía una nutrida colección de armas de fuego, que fue vendida poco tiempo después de que murió.

Victoriano Pedraza, incrustaba las cachas combinando concha nácar con concha de abulón, y tal vez con asta de venado. Las figuras incrustadas, correspondían a águilas, grecas, y el Escudo Nacional:

"...yo creo que el escudo y de la bandera los hacía combinando concha nácar con plástico verde y rojo... no, no sé dónde conseguiría el plástico..."

(Pedraza, Rosquero Francisco, 1990-X-28)

Como se apuntó en páginas precedentes, se tiene noticia del uso de color rojo y del verde para detallar enfáticamente flores y hojas, abusándose del color sin dar difuminación ni matices, debido al uso de otro material distinto a la concha, otra "pasta", para el caso del color rojo, cuya composición no pudo recordar el artesano Catarino Pedraza Tepetate, de El Nith, (1987-VIII-25). Ambos colores netos, junto con otros: azul, morado y rosa intenso, también netos, se han podido observar en el lote de miniaturas de procedencia incierta que se describió anteriormente, y sobre

los que varios artesanos opinaron lo mismo:

- "- Es plástico...
- ¿De dónde lo habrán sacado?
- Pues de cualquier cosa rota, de un peine, de un plato, tantas cosas que se hacen de plástico,..."

(Pedraza, Corona Agustín, 1993-II-11)

En definitiva, difícilmente puede tratarse de un plástico sintético. Por otro lado, como también ya se había dicho, las investigaciones intensivas sobre los plásticos sintéticos, se iniciaron en 1928 en los Estados Unidos, aunque ya en 1918 se había patentado la primer resina plástica incolora, siendo comercializada en 1928, para agregársele diferentes colores hasta 1939, en el mismo país, (E.B. 1973-1974:511, Vol. 14). Su industrialización, no ocurriría sino hasta 1957, (E.T.Q. 1963:4, Vol.13). Esto implica que los artesanos de El Nith, muy difícilmente pudieron haber contado con plástico rígido coloreado para fabricar figuras a incrustar, antes de 1957.

Independientemente de lo errada que pueda estar la opinión de los artesanos sobre el uso del plástico, vale la pena destacar su visión histórica sobre la presencia universal de ese material, que terriblemente ha inundado no sólo el Valle del Mezquital, sino el país y el mundo entero, durante la segunda mitad del siglo XX, periodo que arqueológicamente será conocido como la "Edad del Plástico".

V.5. De las Composiciones en la Artesanía Actual de Incrustación: "La Pegada de la Figura"

Los artesanos afirman que la labor más difícil de realizar para ellos es la de "incrustar", término que definen como "hacer la pegada de la figura". Esta operación consiste en la ejecución de la o de las composiciones que decorarán los futuros objetos a manufacturar.

De esta manera, el término "composición", equivale aquí a la disposición contextual de las figuras de concha que el artesano crea y por tanto a la interrelación existente entre las diversas figuras de concha y entre ellas y el fondo en el que se encuentran. Entendida así, la composición es considerada por los artesanos, como la parte más difícil del proceso de producción de su artesanía. Se realiza generalmente, al mismo tiempo que las figuras de concha se adhieren sobre el soporte de madera. Ambas operaciones son ensayadas por el aprendiz en su última etapa de formación, que ciertamente es la más difícil de todo el proceso de manufactura, pues de ella depende que el resultado sea "bonito" y que se venda fácilmente.

En un taller se ha intentado superar la dificultad que entraña la ejecución de las composiciones, empleando modelos de cartón, en los que se dibuja la ubicación e interrelación de las figuras de concha producidas en el mismo taller.

El propósito es que el aprendiz adhiera las figuras de concha como se indica en el cartón. Aunque este método ha

traído ventajas al dueño del taller en términos de la celeridad con las que se producen, "en serie", algunos objetos, éstos no se salvan, por fortuna, de las modificaciones o innovaciones que el aprendiz ejecuta, primero timidamente, y después de modo más firme y seguro, manifestando su individualidad. Es en ese momento, cuando el artesano termina su proceso de aprendizaje, y adquiere así la libertad de manejar los espacios a decorar, como mejor juzgue, de tal manera que sus obras sean reconocidas particularmente a pesar de las formas estereotipadas de las "figuras" y de los objetos embellecidos con ellas.

Generalmente, en las composiciones de *hyoka b'ida*, existen más representaciones botánicas que zoológicas. Una forma zoológica, que hasta ahora, no se ha mencionado, es la de la mariposa. Sólo he podido encontrar un ejemplar, decorado con ese animal. Se trata de un botón para sujetar el cuello de una camisa de charro. La pieza fue manufacturada en El Nith en 1939. La precisión de la fecha, se debe a que esta pieza, junto con un par de mancuernillas, también decoradas con concha, fueron obsequiados como regalo al charro Pedro Romero Corona, cuando cumplió veinte años de edad, según informó él mismo (1990-IX-7), (Fig. 27 a, b). El "botón" es en realidad, una gran mancuernilla. Está compuesto a su vez, por dos botones circulares, planos, de nogal. Cada uno está provisto en su cara dorsal, de una pequeña y fina armella, gracias a la cual, ambas piezas se unen mediante una tira de cuero.

En la cara anterior de cada disco, destaca sobre el fondo negro, una mariposa rodeada de grecas (Fig. 27 b).

La mariposa fue representada con las cuatro alas abiertas, que son del mismo tamaño y forma. Cada ala se logró a partir de un triángulo isóceles con una pequeña y suave concavidad en la base. Paralela a la base se esgrafió una línea curva cuya convexidad da hacia el breve margen que la separa de la base cóncava del triángulo. Entre esa línea y el resto de la superficie del triángulo se aprecia la ejecución de diminutos punzonados lenticulares, alineados paralelamente a los lados de cada triángulo. Los punzonados, figuran las nervaduras del ala. Aparentemente, cada ala se trabajó por separado.

Con delgadísimas listas de concha colocadas paralelamente a los lados inferiores de las alas posteriores de la mariposa, se representaron cuatro patas del animal, un par a cada lado. El mismo proceder se siguió en los lados superiores de las alas anteriores, pero esta vez sólo se colocó una fina lista a cada lado del ala, figurando las patas delanteras del animal, o tal vez sus palpos labiales (Banor, 1970:417).

Las alas y las patas casi topan con el cuerpo del animal.

El cuerpo se compone de tres secciones: la cabeza, la sección torácica y la sección ventral. Las dos primeras están unidas. La forma de la cabeza es aproximadamente cordiforme, abierta por la mitad, con la depresión muy leve. En la parte donde la forma es más ancha, se practicaron dos

horadaciones que traspasaron la pieza, de modo que a través de ellos, se observa el fondo negro sobre el que destaca la pieza. La cabeza está rematada por dos delgadísimas y cortas listas de concha colocadas de modo que sobre la pequeña testa, forman un espacio en forma de "V", representan las antenas del animal. Cada antena, forma con cada pata delantera, un espacio trapezoidal. En cada uno de esos espacios se colocó un pequeño disco, llano, de concha. Este disco posiblemente represente la probosis enrollada del insecto.

Tanto la sección torácica como la ventral, tienen forma elipsoidal muy alargada. Entre ambas hay una fina línea del fondo negro.

La mariposa fue representada desde un extraño plano anterior o ventral, considerando los enormes ojos del insecto, que parecen asombrarse ante la contemplación del espectador. Precisamente los ojos son los que le dan el aspecto extraño al plano de la representación, pues en los ejemplares reales, los ojos compuestos, sólo pueden apreciarse, teniendo de perfil la cabeza y el cuerpo, (Banor, op.cit., 1970:393-395).

El animal se encuentra rodeado por cinco grecas que lo constriñen. Cada greca se hizo a partir de un trapecio isóceles, muy alargado, con una base mayor ligeramente cóncava y con su base mayor ligeramente convexa. Sobre cada trapecio se practicaron dos cortes, uno en cada base. Cada corte es fino, preciso, y tiene forma de "L". Se ejecutó de suerte que la línea más larga de la letra, coincide con una

de las bases.

Pese a que la mariposa se ve asfixiada con las gregas, el conjunto tiene gracia. La proporción de las últimas respecto a la primera, no importó mucho, así, el largo de casi todas las gregas, iguala o supera al largo total del cuerpo del animal.

Otro ejemplo del uso de la figura de mariposa, se encuentra fechado hasta 1982, (Scheffler, 1982:23). Infortunadamente la foto de una colección de siete cordófonos en miniatura, entre las que figura la de un banjo decorado con la citada mariposa, es pequeña y sobrada de luz para poder reproducirla y detallar aquí la figura que interesa.

En la actualidad (1993), la figura de la mariposa es escasamente utilizada en la decoración de la artesanía.

Las figuras onnitomorfas muy rara vez se presentan aisladas (37) - como en el caso de la mariposa - cuando así ocurre, la situación se debe a petición expresa del cliente. Por lo común en las composiciones sólo se encuentran

(37) Se ha dado el caso aislado de un artesano que hasta la fecha, cotidianamente se dedica a trabajar con nuevas zoofomas que incluyen las de algunos mamíferos, y que no sólo se recortan en concha, sino en otros materiales tales como piedra, madera teñida, plástico sintético, metal, etc. Además de esto, un artesano, llamado Pedro Pedraza Salvador (1990-VIII-14), ejecuta composiciones completamente distintas a las que realizan tradicionalmente los otros artesanos, buscando una mayor comercialización de su producción.

representaciones botánicas exuberantes, cuyos límites son únicamente, los mismos del fondo negro.

Cuando a la composición se integran figuras ornitomorfos, por norma sólo se incluye una, y en muy raro caso dos. Estas formas se disponen inmersas en el follaje, sin guardar proporción con él, a eso se debe que el efecto final sea asfixiante (Fig. 13 a).

Las figuras correspondientes a la flora, carecen de referencias directas a alguna especie determinada, lo que contrasta con las figuras zoomorfos. Contrariamente a lo que sucede en taracea (E.I.E., op.cit., 557, T.59), las figuras ornitomorfos que los artesanos recortan, aluden claramente a especies precisas, sobre todo a aquella a la que pertenecen las palomas que comunmente se encuentran en cualquier iglesia de México (Columba fasciata), (38).

El resultado de la combinación de las figuras con las características señaladas, es un extraño paisaje de follaje exuberante, difícil de ubicar en una zona climática precisa, con palomas de una especie que se adapta al ambiente humano, y lo acepta, tanto en el medio rural, como en el urbano.

Las figuras que se manufacturan hoy, en el decorado principal o central de una pieza, prácticamente siempre representan objetos concretos. Corresponden a flores, hojas y aves. Todo el tiempo las figuras se utilizan para

(38) Dato proporcionado por la bióloga Yolanda Marmolejo, del Centro de Investigaciones Biológicas de la Universidad Autónoma de Hidalgo.

representar eso precisamente. El uso de figuras de formas geométricas, se restringe notablemente, como se verá.

Resulta interesante observar el fuerte contraste existente entre la exuberante flora de las composiciones y el agreste entorno en que viven los artesanos. Posible resultado de este contraste, es la concepción que los artesanos tienen de "lo feo", y que puede inferirse a partir del rechazo que manifiestan en sus obras, a todo lo que no alude directamente a una rica vegetación, de proporciones inmensas en cantidad y cualidad, tan inmensas como la misma sequedad del Valle del Mezquital, medio al que se han adaptado y en el que han sobrevivido, como las palomas que incluyen en sus composiciones.

Vale la pena hacer algunos comentarios sobre las formas geométricas y las bioformas representadas por las figuras de concha, cuya manufactura se ha detallado antes.

V.5.1 Uso de las formas geométricas en las composiciones

Las figuras de formas geométricas puras, generalmente pierden la rigidez de sus líneas rectas. Actualmente se emplean para conformar "cuadros", grecas, y letras, cuyos ángulos, si bien no se redondean, pierden su rectitud sometiéndolos ligeramente a la acción de la lima. Fuera de las grecas y de las letras, no hay lugar para formas geométricas, que no puedan identificarse con formas vivas o que no puedan representarlas (39).

Los cuadros - que ya se han definido como cubos de un milímetro por lado - se colocan en el margen de los objetos decorados. Los cuadros se emplean para cubrir espacios oblongos muy alargados, franjas aisladas que quedan en algunas partes del objeto decorado.

Las grecas se emplean de forma similar a los cuadros.

Las letras, son las únicas figuras geométricas que actualmente llegan a ocupar el lugar central de la decoración de algunos objetos, sobre todo cuando se trata de gafetes. Cuando se llegan a decorar objetos sólo con formas geométricas, es seguro que se trata de gafetes, solicitados así por los clientes.

(39) En algunas ocasiones, los artesanos que siguen una línea tradicional en las composiciones que ejecutan en sus talleres, excepcionalmente, realizan innovaciones en composiciones tales como figuras antropomorfas y de otras clases. Es el caso de la puerta de la recién construida iglesia de Tixb'ada*.

Antaño, hacia 1922 las formas geométricas eran más utilizadas:

"... mis papás hacían letras, cocoles y flores. Mi papá hacía guitarras grandes y les ponía concha en la boquilla, en la madera hacía una figurita con un fierrito como puya [púa], la punta la partía en dos con un cuchillo, así agarraba y metía la figurita que recortaba, la pegaba con cola. Mi mamá tallaba la concha con lima para adelgazarla..."

(Díaz, Barquera Pomposa, 1991-IV-30)

Resulta incierto el origen de la idea de la manufactura de gafetes, y de objetos decorados con el nombre de su poseedor. Según una versión poco clara, fue introducida entre los artesanos de Orizabita, por Elisa Osorio (1943:66), en 1936, según comenta ella misma. Sin embargo, la información oral de Díaz Barquera pone en entredicho esa versión. La informante, dice contar recuerdos que ubica hacia 1927, cuando ella contaba cinco años de edad, pues nació en 1922. Lo que implica que cuando Osorio visitó Orizabita, la informante era una joven de catorce años.

"...cada lunes les teníamos sorpresas... Se les sugirió la manufactura de plegaderas, marcadores de páginas y otros pequeños objetos con fechas y nombres, y les proporcionamos modelos de abecedarios. Entonces nos dimos cuenta de que aquellos indios sabían leer, de que poseían un catecismo y algunos libritos de alabanzas... alguna vez nos pidieron un diccionario de los grandes... quedaron plenamente convencidos de que contenía todas las palabras del idioma español..."

(Osorio, 1943:66)

Precisamente un juego de mancuernillas que data de 1936 y que es propiedad del Sr. Pedro Romero, -propietario del botón sujetador decorado con mariposas- pudo ser fotografiado y dibujado. A decir del propietario, como el botón, las mancuernillas fueron manufacturadas en El Nith, lo que implica, o que los artesanos de éste poblado seguía en contacto con los de Orizabita, o que la aportación de Osorio fue relativa, o bien, que el propietario de las piezas aquí descritas se equivoca.

Cada par de mancuernillas fue elaborado a partir de dos piezas de nogal de forma lenticulada. En su cara dorsal, cada una de esas piezas, presenta una armella que le permite unirse con la otra pieza. En la cara anterior de cada forma lenticulada, sobre fondo negro, se encuentran las letras P.R. correspondientes a las iniciales del nombre y del primer apellido de su propietario. Las letras se lograron haciendo cortes rectos y curvos. Cada conjunto de letras está enmarcado por finísimas guías de concha, que crean un espacio marginal entre las letras y el filo o borde de cada pieza de madera. En el margen resultante, se hizo un fileteo de cuadros. Los espacios angulares existentes entre las letras y las guías, se llenaron con diminutas y brevísimas guías, en cuyos libres extremos, se colocaron diminutos circulillos, tan pequeños como los cuadros.

V.5.2. Uso de bioformas en las composiciones

Flores. Suelen representarse radialmente, por lo que el contorno de cada flor es circular, con la superficie provista de cortes y desgastes que representan de cinco a ocho planos. Algunos artesanos fabrican flores de contorno cuadrado, de cuatro pétalos.

Hojas. Por lo general se trata de unidades de forma oval, con margen o borde ocasionalmente interrumpido con cortes inclinados. Generalmente, los márgenes son lisos, sin cortes. El nervio medio y los nervios secundarios de cada hoja (Font, 1975:595), se logran ejecutando cortes rectos.

Aves. Las figuras ornitomorfas que los artesanos recortan, aluden claramente a especies precisas, a palomas (Columba fasciata), y ultimamente (1992) a quetzales.

Otras figuras son muy versátiles. Generalmente se trata de aquellas que pueden representar diversas formas florales dependiendo del contexto en el que se combinen. Estas son:

Rueditas. Pueden representar frutos, o una flor sin abrir.

Medias Ruedas. Suelen representar hojas.

Guías. Son elementos sumamente importantes. Dependiendo de su combinación entre sí, sirven para representar:

- quinnaldas, que enmarcan un motivo o contexto central, o una composición;

- matorrales, entre los que se acomodan aves;
- tallos, que sostienen hojas y flores;
- tallos que las aves sostienen en sus picos;
- caudas de aves como quetzal.

Ganchitos o chinos. Se emplean para representar:

- brotos nuevos de las plantas;
- pecíolos;
- prolongaciones o derivaciones de las guías;
- patas de las aves, estén posadas o en vuelo, (no siempre se presentan);
- límites para enmarcar otros elementos fitomorfos.

Cuadros. En realidad se trata de cubos de concha de un milímetro por lado. Se utilizan para enmarcar o "filetear" el borde del dorso de las miniaturas de instrumentos musicales y de otros objetos. También:

- rompen la monotonía de las guirnalas compuestas por otros elementos;
- representan brotes vegetales o rocío.

Hojas o cuñas. Son figuras que afectan la forma de triángulos escalenos de lados cóncavo-convexos. Se utilizan para representar hojas y tallos incipientes sin mayor detalle.

Según información oral, en la década de los años veintes, el repertorio de las bioformas, era más amplio, e incluía águilas unicéfalas y bicéfalas; palomas, golondrinas y pájaros; mamíferos como el chivo y el venado, y estrellas, (Ramírez, Pedraza Pedro, 1990-IX-8). Infortunadamente, no se han encontrado objetos incrustados con formas como las descritas.

Hacia las mismas fechas, don Catarino Pedraza Tepetate (1987-VIII-26), recuerda que las incrustaciones con forma de bandera, cañones y el Escudo Nacional con todo y guirnalda, eran figuras que comúnmente se manufacturaban para decorar los instrumentos musicales.

El águila del escudo -agregar- se hacía de frente y de perfil, tal y como se puede observar en la actualidad, en los textiles que aún se venden en Ixmiquilpan y que se manufacturan en San Nicolás (Fig. 28, 29). De esta manera, tanto las obras de don Catarino y de sus coetáneos, así como los textiles actuales, reúnen la larga historia de las afrancesadas guirnalda de laurel y encino comenzadas a utilizar en 1784; la del águila con las alas abiertas, cuyo modelo de 1823, fue adoptado por Porfirio Díaz en 1880 y modificado en 1899; y la del ave vista de perfil concebida en 1823 por el Soberano Congreso Constituyente Mexicano pero utilizada oficialmente hasta 1916 por decreto presidencial de Venustiano Carranza, (Carrera Stampa, 1960:100, 262, 287-289).

No sólo los artesanos del Valle del Mezquital incluyeron el Escudo Nacional entre las figuras decorativas de sus

obras. Resulta difícil precisar la época en la que esta tendencia se siguió en esa región, ya que desde la Independencia, la "familia de las águilas", así denominada por Francisco Paula de León, (en Martínez Peñaloza, 1982a:22), se adoptó en la artesanía de Uruapan (ibidem), hacia 1821-1904 (Paula, 1980:XXX).

Por otra parte, en la década de los años 20, las artesanías fabricadas por los reclusos de las cárceles de la ciudad de México, se caracterizaban por estar decoradas con el Escudo Nacional (Murillo, 1922:40).

V.6. Sobre las Posibles Influencias Orientales en la Artesanía de Incrustación

Se ha señalado que una alternativa para plantear los posibles orígenes de la artesanía de incrustación de concha es el análisis y la comparación de los patrones artísticos seguidos a través del tiempo. Sin embargo, aquí enfrente a nivel muy personal una enorme dificultad: carezco de una preparación lo mínimamente suficiente en Historia del Arte para ejecutar la tarea descrita. Sin embargo, a continuación se hará el intento de aproximarse a esa labor de una manera meramente descriptiva y comparativa.

Es difícil precisar el origen de la *hyoka b'ida**, técnicamente, como se ha dicho, es una mezcla de algunos procedimientos empleados en marquetería o taracea, e incrustado en una preparación plástica de hueso quemado y molido. Esta es una importante observación a considerar cuando la artesanía de El Nith se compara con trabajos orientales incrustados con concha y laqueados, a partir del fondo negro sobre el que destacan las figuras de concha de abulón incrustadas en madera y/o hueso quemado.

¿Qué relaciones pueden existir entre la artesanía en cuestión y los objetos orientales mencionados?

Las comparaciones técnicas que pueden hacerse tornan improbable cualquier tipo de relación, sin embargo debe considerarse que durante dos períodos, Nueva España recibió influencias artísticas orientales. Un período comenzó en el

siglo XVI, -1565-1566, (Lytle, 1959:15)- con la circulación del Galeón de Acapulco y otro, en el siglo XVIII -precisamente en 1713-, cuando Inglaterra pudo introducir legalmente sus mercancías a la Nueva España, mercancías caracterizadas por ser producto de una reinterpretación e imitación europea de objetos y técnicas decorativas orientales, sobre todo de la laca:

"...vendría a confluir [en Nueva España] el gusto asiático por un doble camino: uno directo a través del Pacífico, vía Filipinas, y otro indirecto a través del Atlántico, vía Inglaterra..."

(Pérez Carrillo, 1987:52)

Durante el siglo XVI la sociedad novohispana tuvo la necesidad de proveerse de objetos suntuarios chinos o japoneses, así se imitó la laca con motivos orientales dorados sobre fondo negro en Patzcuaro, practicando técnicas prehispánicas en nada emparentadas con las orientales, (Zuno, 1953; Paula, 1980:61-64; Pérez, Carrillo, 1987:51).

Esto es sumamente importante. En el XVI comienzan las imitaciones de objetos orientales pero utilizando técnicas autóctonas, principalmente en Patzcuaro, y en otros lugares de Michoacán, situación debida a que:

"...Patzcuaro fue la sede de la Real Aduana, donde revisaban los cargamentos de mercancías orientales que venían de Filipinas y desembarcaban en Acapulco, y eran conducidas a Valladolid por camino de herradura vía Zihuatanejo, por los comerciantes michoacanos".

(Castelló, Yturbe 1972:39)

Por otra parte, no hay que olvidar que Vasco de Quiroga propició que los indígenas michoacanos conservaran sus costumbres y tradiciones modificando sus trabajos introduciendo nuevos temas y dibujos como afirma Romandía, (1977:43). Además, la presencia española introdujo también la utilización de nuevas materias primas: el yeso, el albayalde, el color ocre, los azules y los carmines, (ibidem; Paula, 1980:22-25).

Los primeros objetos importados por el Galeón de Acapulco, eran inicialmente de muy mala calidad:

"... sólo traen unas malas sedas, falsos brocados, abanicos y porcelanas; escritorios y cajas pintadas."

(Enríquez de Almanza, en Martínez del Río, 1969:15-33).

Hacia 1609 la situación cambió, y la calidad de las importaciones mejoró considerablemente, éstas se componían de pequeñas cajas y escritorios, camas, mesas, sillas, bancas doradas y pintadas "con muchas figuras y paisajes". De China llegaban artículos dorados y de Japón, lacas, (Martínez del Río, 1969:15-33).

En el siglo XVII, en Puebla, la concha nácar hueso, plata o cobre y el marfil se combinaban junto con pintura que imitaba la laca, para decorar muebles total o parcialmente, (Romero de Terreros, 1960:255).

Nueva España recibía objetos suntuarios manufacturados en China y Japón, (Curiel, op. cit. 144). La actividad del

Galeón era regular y el intercambio era intenso, es en ese siglo, precisamente cuando el emperador de China llamaba al rey de España, "el Rey de Plata", pues el emperador carecía de buenas minas, y en consecuencia, apreciaba enormemente las monedas de plata que llevaban consigo los españoles, (Lytle, 1959:63:64).

Entre las mercaderías orientales se encontraban escritorios de madera embutida de marfil, biombos y baúles incrustados de concha nácar (Curiel, op.cit. 146). Los novohispanos se apropiaron del mobiliario oriental al punto de que propiciaron con su imitación, una adaptación y reinvencción por mano de los artesanos locales.

"Los artesanos indígenas, diestros en la copia, selección y reinterpretación de los modelos decorativos y las formas europeas añadieron rápidamente a sus repertorios artísticos las pagodas, los puentes, el paisaje, los animales, las aves, ...las plantas, los árboles, la vestimenta y los tipos físicos orientales."

(Curiel, 1991:147)

En el siglo XVII, la demanda de imitaciones era tal que surgieron centros de manufactura especializados en ellas, ubicados fuera de la Ciudad de México. Uno de esos centros fue Querétaro. Se especializaba en la fabricación de muebles de cedro y trabajos de taracea (Curiel, op.cit. 145).

En 1625, cobró fama Juan de la Cruz, vecino de la ciudad de Puebla, que se dedicaba a la fabricación de esas obras, (Romero de Terreros, op.cit. 257). Romero de Terreros

(ibidem) supone que el auge que tuvieron esta clase de trabajos en Puebla, causó la decadencia de la marquetería en Campeche, tan apreciada en Venezuela y en toda Sudamérica.

Entre 1692 y 1752, se producirá otro tipo de obras: las pinturas incrustadas con concha, (Toussaint, 1952:8-11). La afluencia de obras chinas, había propiciado que se incrementara la utilización de concha en la taracea de una manera más intensa que cualquier otro material, (Ovando, 1969:58).

Las imitaciones continuarán y pulularán en el siglo XVIII, (Martínez del Río, 1969:21; Pérez Carrillo, 1987:59), cuando el maque japonés, se copia intensamente en Michoacán utilizándolo aje al que los mismos artesanos llamaron "japón" (Castelló Yturbe, 1972:36), en lugar de "japanning", término utilizado para designar al conjunto de técnicas desarrolladas sobre todo en Inglaterra para imitar las lacas y decorados orientales. El "japanning", aunque surge en el siglo XVII, llega a la Nueva España hasta el XVIII, (Pérez, Carrillo, 1987:52-54) .

Un elemento oriental que persistió en las lacas de Michoacán, y que ya se ha mencionado, fue el uso de un fondo negro, sobre el que destacan figuras doradas, (Zaldívar y Aguilera en Guzmán, 1982:22, 28-29; comunicación personal, 1991-V-20; Castelló Yturbe, 1972:37 ss.), lacas que se siguen produciendo aunque a elevados precios.

Los objetos imitados se multiplicaron durante el siglo XVIII, así se manufacturaron biombos, muebles y otros objetos orientales reproducidos por los artesanos mexicanos, (Castelló Yturbe, 1972:36), utilizando los modelos y las prescripciones del japanning, (Pérez Carrillo, op.cit. 59), surgiendo así el mobiliario que se denominaría "achinado", (ibidem), "maque fingido", "a la manera de Japón", o "al remedo de Japón" (Curiel, op.cit. 147). Las imitaciones europeas de muebles orientales recibieron el nombre de chinoiserie (op.cit. 155).

El panorama descrito en la producción de obras incrustadas con diversos materiales manifiesta que desde la época Colonial, se inició un complejo mestizaje de materiales, formas y decoraciones de muy variado uso, concepción y significado, que involucró a flora y fauna ajenas, la mayoría de las veces, al medio ambiente novohispano, y/o al medio ambiente de los productores locales. Así se incluyen en el repertorio de formas a: peonías, bambús, crisantemos, mariposas, peces y aves, además de plantas de lychee, (Curiel, op.cit. 154). Ya fuera de su contexto original, las reinterpretaciones se hicieron acordes con la visión del mundo de los artesanos locales especializados. Es muy posible que el antecedente de esa reinterpretación, fuese una selección consciente y/o inconsciente de las formas, hecha por los artesanos locales, amén de las realizadas por los consumidores de imitaciones, (ibidem).

En el siglo XVIII y principios del XIX, la taracea o marquetería de maderas finas floreció en Puebla y se caracterizó por adoptar la forma de adornos foliáceos y rosetones así como por teñir de color verde algunas piezas, para darle realce a la incrustación, (op.cit. 255).

Cáseres (1902:24), afirma que en Nueva España los artesanos poblanos sobre todo, asimilaron técnicas y modelos de muebles franceses e italianos.

Simultáneamente, se producían pinturas incrustadas con concha, denominadas precisamente "enconchados" (Dujovne, 1984:9). Santiago (1976:12, 24), afirma que en varios talleres de la Nueva España, se decoraban muebles aplicando las mismas técnicas que daban origen a aquellas pinturas, al punto de dar como resultado:

"...un estilo oriental amalgamado con el gusto artístico imperante en Occidente y mexicanismo incipiente que afloraba en los detalles: elementos arquitectónicos, instrumentos musicales y armas..."

(Santiago, op.cit., 14)

Hasta aquí, lo dicho resulta muy interesante, sin embargo, el problema de cómo relacionar las artesanías de Orizabita y de El Nith, con las imitaciones de muebles orientales hechas durante la Colonia, prescindiendo por un momento, del fondo negro sobre el que destacan las figuras de concha, no ha sido resuelto, ni creo que pueda serlo cuando menos aquí.

Anteriormente se ha señalado la preferencia de los artesanos por representar en sus obras una flora exuberante, desbordante de hojas, más que de flores, que en nada se parecen a los vegetales representados en las lacas chinas, las flores tampoco. Tal vez el empleo decorativo de flora exuberante tenga un carácter propio, "sin influencias" exteriores, tal y como ocurrió con las jicaras de Michoacán:

"Uruapan ha pintado más flores que muñecos; Quiroga más muñecos que flores, al grado de que andaba de boca en boca el dicho infantil y vanidoso de los pintores de Uruapan: 'En el monaje nos gana Quiroga, pero en el floraje... ¿cuando? '".

(Paula, 1980:XXVII)

La presencia tradicional de un motivo ornitológico, la paloma, recuerda el ave fénix china o Fénguang, sólo porque ésta, aunque mítica, es al igual que la paloma, un ave. Pero las palomas tradicionales de El Nith, en nada se parecen a aquel pájaro.

De este modo, lo único que relaciona a las artesanías de El Nith con los trabajos orientales es su aspecto general, observado sin gran cuidado.

A la postre, la utilización de concha nácar, marfil y metal (cobre), en la manufactura de embutidos Coloniales en madera, encuentra eco en Orizabita y en El Nith mucho tiempo después de la Colonia. Ahora bien, este eco no necesariamente tiene que estar relacionado con la imitación de obras orientales.

V.7. Sobre las Posibles Influencias Hispanas en la Artesanía de Incrustación

En Orizabita, se tiene para 1872, el incrustado con concha nácar blanca, combinado con el de concha pintada en rojo y verde, así como con enchapado combinado con pintura.

En El Nith, se llegaron a combinar en la manufactura de los cordófonos en miniatura, la concha nácar, materiales pintados en rojo y verde, latón y hueso hervido o crudo. Actualmente, la concha nácar ha sido sustituida por la concha de abulón, mientras que el hueso hervido o crudo se siguen utilizando.

Es posible que el hueso haya sido utilizado como reemplazo del marfil desde la Colonia. El uso de éste último material fue introducido a España por los árabes desde el siglo XI para la manufactura de esculturas medallones e incrustaciones, destacando el marfil trabajado en forma de placas o tabletas labradas en altorrelieve, cuyo origen parece remontarse a las cubiertas de los libros medievales, (Romero de Terreros, 1918:65, Vol.II). Independientemente del uso de marfil, el hueso, incrustado en nogal, también era apreciado en la Península, se le denominaba específicamente "pinyonet", (Feduchi, 1969:100).

Desde esta perspectiva, vale la pena retomar la preferencia por motivos florales, su exuberancia y distribución características de las obras de El Nith, que

son similares a viñetas que datan del siglo XVIII, como puede apreciarse en varios ejemplos que ofrece de la Rosa (1980:11,15,16). En adición a los motivos florales, las obras de El Nith y de Orizabita, presentan figuras de concha de formas geométricas, preferentemente cubos diminutos que al ser incrustados, quedan reducidos a cuadros. La combinación de elementos geométricos, al lado de los florales, se dio desde la Baja Edad Media en España, sobre todo en Granada, donde se utilizaban mucho las sillas de cadera, sobre todo en madera de nogal, con todos los frentes incrustados de polígonos estrellados típicamente árabes, recortados en hueso, ebano y boj (40).

Según Cáseres (1982:24), el gusto por la madera de nogal, prevalecería en Nueva España, durante el primer siglo virreinal, posteriormente fue sustituida por la caoba. Para Curiel (comunicación personal, 1993-III-16), el nogal se usó en los siglos XVII y XVIII.

Diseños como los utilizados en la decoración de las sillas de cadera descritas, se combinaban con conjuntos de hojas y flores, se manufacturaron en España hasta principios del siglo XVI, (Feduchi, 1969:74, 76, 98).

Posteriormente, las tarsias o taraceas italianas, influyeron las obras españolas en cuanto al sentido naturalista que les dió a los arabescos y grutescos (op.cit. 100). El incrustado o intarsia ya se había desarrollado intensamente en Italia

(40) El boj es una madera que abunda en los Pirineos, (D.R.A.L.).

desde el siglo XIV, en la decoración de cofres y cajas utilizando maderas claras y maderas oscuras. A fines del siglo XV, se consiguieron efectos claroscuros, blanqueando o ennegreciendo las maderas con un hierro candente. En ese mismo siglo, se desarrollan como motivos las figuras geométricas puras, las ruinas arquitectónicas, los bodegones, paisajes, y naturalezas muertas, así como juegos ópticos (Johnson, 1979:122).

Aunque España adoptó todos los tipos de mobiliario europeo en el siglo XVI, se encargó de dotarlos de un carácter muy propio: el mudéjarismo (Lozoya en Ovando, 1969:56).

En Nueva España, quienes manufacturaron muebles fueron los maestros indígenas, cuyas manos no sólo copiaron elementos mudéjares y europeos, sino también elementos indígenas, en el siglo XVI. A todas estas influencias, se amalgamaría, la influencia oriental (Ovando, op.cit. 1969:56-58), a mediados del siglo XVI, cuando se agregaron al ajuar mobiliario novohispano, objetos chinos (Curiel, 1991:144-145).

Pero dejando a un lado la influencia oriental y retornando a la europea, es necesario apuntar que durante el Renacimiento, se incrementó y diversificó el número de materiales utilizados para incrustar: concha, marfil, bronce, piedras duras o mármoles, vidrios coloreados y cueros repujados (op.cit. 206). Es de suponer que estos nuevos materiales, no sustituyeron al hueso y a las maderas preciosas utilizadas antaño.

V.8 Sobre las Efectivas Influencias Hispanas

Sin dejar de lado el trabajo de taracea europeo que llegó a Nueva España, por el contrario, considerandolo especialmente útil para rastrear el posible origen de la artesanía de El Nith, es necesario abordar un elemento que paralelo a aquella taracea, puede ofrecer luces sobre ese origen. Se trata de las formas de los instrumentos musicales mismos que han sido manufacturados y de la procedencia y evolución de esas formas.

Los instrumentos musicales a considerar son básicamente lo que se presentan en la foto encontrada en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y los que integran la colección de instrumentos descrita páginas arriba. Se trata de la cítola, la guitarra, el violín y la mandolina.

No se mencionan aquí otros instrumentos incluidos en las colecciones que actualmente (1993) se manufacturan en El Nith, tal es el caso de las guitarras eléctricas, la cítara y el banjo, que forman parte de la producción artesanal desde aproximadamente los años 60 cuando a uno de los artesanos de ahí mismo, se le ocurrió manufacturarles. Otro caso es el de la lira y el arpa, introducidos entre los artesanos de Orizabita, por Osorio en 1936, como ella misma apunta (Osorio, 1943:65-66). Sobre el tololonche, no existe información específica sobre las fechas en que se inició su manufactura como miniatura.

En materia de instrumentos musicales, México recibió las mismas influencias que los demás territorios sujetos a la corona Española, (Montanaro, 1983:136). Desde 1523, la Escuela de Artes y Oficios, que funcionaba en Texcoco, se encargaba de formar músicos y personas que construyeran instrumentos musicales. Los primeros instrumentos manufacturados fueron: flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, ravelas, guitarras, discantes, arpas, cornetas, bajones y monocordios (Torquemada en Saldivar, 1987:95, 181-182). Tal era la abundancia de instrumentos, que hubo de reglamentarse su uso y su manufactura (op. cit. 183-187).

V.8.1. La guitarra y las "jaranitas"

A pesar de que se afirma que los primeros instrumentos traídos por los hispanos a tierras americanas fueron la trompeta, el tambor, el pífano y el arpa, (Saldivar, op. cit. 180), a esta lista habría que agregar la vihuela, registrada por Bernal Díaz del Castillo (en Montanaro, op. cit. 17). La vihuela es un instrumento musical que aquí tiene un especial interés debido entre otras cosas a su cercanía con la guitarra.

Primeramente, el término vihuela fue genéricamente utilizado en España y durante el siglo XVI, para referirse a varios cordófonos, así el término se refería a la vihuela de arco, a la vihuela de péndola o de peñola, -que era

aquella tocada con un plectro- y a la vihuela de mano, tañida con los dedos, (Marcuse, 1975:451). En un sentido más restringido, el vocablo "vihuela" designaba durante el Renacimiento español a la vihuela que se tañía punteándola.

Desde 1548, las palabras "guitarra" y "vihuela" eran sinónimos, aunque en ocasiones, cada una de ellas designaba instrumentos diferentes, posteriormente "vihuela" se utilizó genéricamente (Montanaro, op.cit. 13).

Todavía en 1554 la palabra "vihuela" servía en España, para referirse a un cordófono de cuatro cuerdas, "...que dicen guitarra" (Fuenllana en Marcuse, op. cit. 452) cuya forma ya se había definido desde el siglo XV (op. cit. 450).

El término "guitarra", aparece ya en 1535 en tierras americanas, (Montanaro, op. cit. 17).

En España, durante el siglo XVI, se manejarán básicamente la vihuela de péndola, utilizada en la música cortesana, y la guitarra, de uso popular. Aquella usualmente era ricamente ornamentada mediante marquetería e incrustación de joyas, oro y nácar, tal como la que perdiera al naufragar en las costas de Panamá, Diego de Nicuesa, (Díaz del Castillo en Montanaro, op. cit. 13, 17).

Los instrumentos de cuerda, han sido comunmente decorados desde hace mucho tiempo y en lugares muy variados, por ejemplo, ya los laudes del siglo VIII, (749, d. C.) incluidos en el Tesoro Imperial Shōsōin del Japón, lucían excelentes trabajos de marquetería e incrustaciones de carey y nácar, (Sachs, 1947:208). A propósito de esta referencia,

es conveniente recordar el origen oriental de los instrumentos de cuerda europeos, sobre todo del laúd en sus diferentes variantes, y de su incesante ir y venir de Asia a Europa y de Europa a Asia, e incluso a Africa (op. cit. 153-154, 180-181, 207-208, 241). También vale la pena destacar que precisamente el ancestro de la vihuela y la guitarra, el laúd, se decoraba profusamente desde el siglo XV en Europa, donde fue especialmente apreciado durante los siglos XVI-XVIII, (Sachs, op. cit. 328, 356-357; Marcuse, op. cit. 418-419; Montanaro, op. cit. 15). En España, por ese mismo tiempo, el laúd era poco apreciado, no obstante, también se le decoraba, aunque fue ahí donde durante el siglo XVI, se realizaron numerosos experimentos con el laúd, experimentos que desembocaron en el perfeccionamiento de la guitarra (Montanaro, op. cit. 14-15).

La guitarra, al revés de la vihuela, carecía de ornamentación. Será hasta el siglo XVII, cuando se origine la llamada "guitarra española", caracterizada por presentar cinco cuerdas (Montanaro, op. cit. 16).

Lo que aquí importa destacar para los propósitos que se han fijado, es la temprana llegada de la guitarra, en el siglo XVI, y con ello, la oportunidad de que en el transcurso del tiempo, este instrumento evolucionara independientemente de los cambios que sufriera en España, y en general en Europa, originando, por ejemplo, la guitarra colorada, el requinto jarocho, la guitarra huapanguera, la jarana huasteca y la jarana jarocho, todos ellos analizados

por Montanaro (op. cit. 121, 122, 137, 138, 140, 142, 143, 146, 148).

Los últimos cuatro instrumentos mencionados comparten características (ibidem), que se repiten en los cordófonos en miniatura y en talla normal, alguna vez manufacturados en Orizabita y en El Nith:

1. Tienen en común, el nombre de "jarana", término derivado de "jácara", que servía para denominar a un entremés picaresco, que se inicia en a principios del siglo XVII, y que era desarrollado por un fanfarrón. En los siglos XVII Y XVIII, el entremés se transformó en una danza, (op.cit. 146).

Como se ha señalado, tanto en Orizabita, como en El Nith, la tradición oral utiliza el término "jaranitas", de una manera genérica para referirse a los cordófonos hechos antaño, por la primer generación de artesanos, ya fuesen instrumentos hechos a escala normal, o de juguete. Con esto debe notarse, que es imposible saber si los artesanos de Orizabita y aquellos de la primera generación de el Nith, manufacturaban requintos jarocho, guitarras huapangueras, jaranas huastecas o jaranas jarocho.

2. Son hechos generalmente de dos o cuando mucho tres piezas de madera: la caja de resonancia y el mango, que pueden ser obtenidos de una sola pieza de madera o de dos (caja y mango), y de la tabla de armonía.

Esta manera de manufacturar los cordófonos señalados, es muy antigua, ya desde 1349 en España, tanto la guitarra morisca como la latina, se hacían con un cuerpo dotado de cuatro esquinas, con la caja de resonancia plana, cuello corto y mango tallados en una misma pieza de madera, (Marcuse, op. cit. 449).

El modo de fabricar las "jaranitas" en Orizabita y en El Nith, es colonial indudablemente. Lo mismo puede decirse de la costumbre de ornamentar con incrustaciones esos instrumentos.

3. Los materiales utilizados en la fabricación de estos cordófonos mexicanos en cuestión son el cedro, sobre todo para manufacturar la caja, aunque a veces la tabla de armonía o bien el instrumento completo se fabrica con esa madera (Montanaro, op. cit. 140, 142-143). El cuerpo también puede hacerse de palo escrito, maplio, ahuate, ciprés de Brasil palo santo o guayacán, acayú o palisandro y jacaranda. Las tablas de armonía, suelen ser de sabino de Canadá (op. cit. 69, 81).

Es oportuno recordar que los fabricantes de instrumentos musicales o "jaranitas" en Orizabita, utilizaban para elaborar las cajas de los cordófonos, madera de cedro o de palo escrito (ver sección Materiales), mientras que para los mangos y tal vez también para los clavijeros, empleaban madera de mezquite.

4. Hasta 1983, los instrumentos señalados no estaban comercializados, así que solían ser los propios ejecutantes quienes los manufacturaban (Montanaro, ibidem; Reuter, 1982:40-41). Esta afirmación, da margen para especular sobre la posible existencia de artesanos que sin ser músicos, se hubiesen dedicado en otras épocas a la manufactura de los cordófonos en cuestión, como pudiera ser el caso de los artesanos de Orizabita a principios del siglo XX, según refiere la historia oral.

Aunque algunas características técnico-formales de la guitarra huapanguera, algunas de la jarana huasteca, y algunas de la jarana jarocha, provienen de la guitarra del siglo XVII (Montanaro, op. cit. 140, 142-143), no es posible ubicar temporalmente cuándo se inicia la fabricación de cordófonos en Orizabita, ni de qué fechas datan los especímenes en miniatura que aquí nos ocupan, ya que una de las características de los objetos artesanales es la de conservar su función primaria y consecuentemente su forma primaria (Martínez Peñaloza, 1982:10,17).

V.8.2. La cítola

Se ha mencionado aquí la presencia de cítolas en la fotografía y la colección, descritas líneas arriba. Sin embargo, tal señalamiento, dista mucho de ser exacto, el único apoyo con el que cuento, son las ilustraciones observadas en las obras que versan sobre historia de los

instrumentos musicales hasta aquí citados, (Figs. 33c, 34d). Aunque inicialmente había supuesto que se trataba de laúdes, cuyo uso decreció en Europa en 1750, pero cuya forma moderna se caracteriza por presentar un cuerpo almendrado, con un codo central dotado de una roseta (Sachs, op.cit. 242, 356), pero con el dorso de la caja de resonancia abombado (Marcuse, op. cit. 449-450). Fue precisamente la caja de resonancia el elemento que me decidió a describir los instrumentos de la colección y de la foto como cítolas.

Los orígenes de la cítola son oscuros, posiblemente se encuentren en el Sur de Europa y tal vez a partir del violín punteado. Se caracteriza por presentar forma de pera o de almendra, con una caja poco profunda, plana, como en el caso de su tabla de armonía, (Sachs, op. cit. 242, 328-329; Marcuse, op. cit. 441, 443-444). En el siglo XIII la cítola era muy popular en Europa, y perduró más o menos en el mismo plano hasta el siglo XVIII, época en que se le denominaba guitarras, (Marcuse, ibidem).

La presencia de cítolas en el Valle del Mezquital, es muy llamativa, sobre todo cuando se observa que hasta el momento no existe ningún reporte sobre su utilización en la música vernácula de la región, ni en general, del país.

V.8.3. El violín

Sobre el violín se ha señalado que no sufrió en México ninguna modificación y que su uso tomó incremento a mediados

del siglo XVIII, cuando los músicos figuraron con él de un modo más frecuente (Saldivar, 1987:196). La afirmación anterior merecería tomarse con reserva, pues el origen y la evolución del violín, parecen haber tenido un desarrollo lleno de tropiezos a partir del siglo XVI en Europa, lo que hubo de permitir, que en América, y más precisamente en México, el instrumento pudiese haberse desarrollado de diferente manera, como es el caso de la guitarra.

En el desarrollo del violín en España, intervendrá la mezcla de varios instrumentos musicales: la viola, el laúd, la rubeba medieval y la mandora (Sachs, op. cit. 240-241, 339-344, 352-353). Ya desde el siglo XVI había pequeños violines con caja plana, aunque la forma clásica de este instrumento surge en Europa entre 1684 y 1737, será en el siglo XVIII cuando tome su forma definitiva.

En México, el violín se diversificó según el número de cuerdas y según las regiones del país. En la Huasteca, prevalece la forma de los rabeles medievales, denominados "rafeles". En la Tarahuamara al violín se le sigue diciendo "rabel" (Reuter, op. cit. 46, 48). En Texquitote, Tamazunchale, San Luis Potosí, se fabrican violines normales en talleres de carpintería, donde además se les decora con incrustaciones de maderas preciosas (ibidem).

Lo apuntado anteriormente sobre el violín, también conduce a hacer observaciones muy generales que complementarían a las hechas a propósito de las jaranas:

5. La prevalencia de modelos coloniales manufacturados por artesanos más o menos especializados, hasta principios del siglo XX, para el caso específico del Valle del Mezquital.
6. La decoración en taracea o marquetería de madera de esos instrumentos desde la época colonial hasta el siglo XX en San Luis Potosí.

V.B.4. La mandolina

La forma moderna de la mandolina, puede rastrearse cuando mucho hasta el siglo XVII. Se distingue del laúd porque la mandolina tiene un pronunciado incremento en la profundidad de la caja de resonancia, por lo bajo del puente y por las cuerdas. Se ignora si este cordófono sobrevivió en Italia durante el Renacimiento y el Barroco, o bien si desapareció y luego entró a Europa nuevamente a través de los Balcanes (Marcuse, op. cit. 439-440). Lo que es cierto es que desde el siglo XVII, Italia influirá notablemente a España en el terreno musical, durante todo el Renacimiento, ejerciendo su acción sobre la música, los músicos y sobre la laudería (Montanaro, op. cit. 16). La influencia llegó a la Nueva España, y las mandolinas se empezaron a manufacturar aquí, como hasta la fecha sucede en Paracho, Michoacán (Reuter, op. cit. 52).

V.9. Conclusiones sobre el Apartado de Patrones Artísticos Formales

Cómo se puede observar en la información anteriormente rastreada, en la artesanía de El Nith, se encuentran mezcladas formas artísticas que pueden relacionarse directamente con aquellas utilizadas en la incrustación de muebles hispanos y con la manufactura de cordófonos, llegados a América con los conquistadores españoles.

Por otra parte, el aspecto de la artesanía en cuestión, recuerda mucho los trabajos de incrustación de concha y laca de origen oriental, sobre todo cuando se observa el predominio del fondo negro en el que destacan las figuras de concha, sin embargo, salvo el fondo, ningún otro elemento, permite emparentar la artesanía de El Nith con la artesanía oriental que llegaba a Nueva España en la época de la Colonia.

Es preciso señalar que a nivel de sus composiciones, la artesanía de El Nith y los ejemplares orizabiteños descritos, se caracterizan por: un énfasis y exuberancia de los motivos florales, seguido de cierta importancia dada a formas ornitológicas; la despreocupación entre las proporciones de motivos zoológicos y florales; la ausencia de motivos antropomorfos y el empeño en dejar una mínima cantidad de espacio carente de figuras de concha.

VI. Conclusiones

Sería tedioso repetir aquí todas las conclusiones parciales que se han hecho al final de cada apartado, por lo que aquí se señalarán los aspectos generales que pueden derivarse de todo el texto precedente.

La primera consideración a hacer es de índole muy general, pues versa a propósito del contraste existente entre la historia oral y la historia escrita. Todo el trabajo expuesto pudo realizarse gracias a la primera, la cual fue comparada con la segunda. El contraste necesariamente condujo a evidenciar la ignorancia, por parte de la historia escrita, de todo lo ocurrido en las comunidades indígenas visitadas durante el período contemporáneo. Esto, podrá decirse, no es novedad. Sin embargo, la contradicción existente entre ambas historias, indudablemente retroalimenta a una y a otra, enriqueciendo sobre todo a la escrita, pues ¿cómo modificar la historia oral?. Para el caso particular de la historia del Valle del Mezquital, ya no para el de las comunidades tratadas, el registro de la historia oral resulta ser especialmente trascendente debido a que se ubica sobre todo en el ámbito de la historia contemporánea. Indudablemente, existe información histórica colonial y prehispánica sobre esa región, debe existir en los archivos. Sin embargo, la historia contemporánea de la región parece estar en condiciones muy distintas, o tal vez eso me parezca desde

una perspectiva muy personal pues dada mi cercanía temporal a ese período, encuentro la información referente al respecto, muy escasa y pobre.

Los temas sobre la historia contemporánea de las comunidades tratadas, que se tocaron tangencialmente se refieren a: su geografía histórica; a la falta de sistematización de archivos parroquiales; a la dramática carencia de archivos municipales, estatales y de instituciones gubernamentales que han prestado o que prestan servicios en esas comunidades; al nulo tratamiento de la religiosidad popular como fenómeno histórico, y no como fenómeno meramente etnográfico; a la falta del estudio actualizado, pormenorizado y profesional de numerosas construcciones religiosas antiguas del Valle del Mezquital, que no se conforme con presentar fotografías de buena calidad de esas obras, sino que además se ocupe de efectuar cuidadosas descripciones, presenten inventarios de obras de arte mueble que se conserven en aquellas; a la necesidad de investigaciones que se encarguen de tratar lo que piensan los contemporáneos de las figuras definidas como heroicas por la historia escrita, sobre éstas; a la participación de los indígenas en la Revolución Mexicana, así como la opinión de los indígenas y de los mestizos de la región sobre el indigenismo y sobre su particular desarrollo en el Valle del Mezquital durante el período presidencial del general Lázaro Cárdenas.

Los temas generales sobre los que este trabajo ha evidenciado lamentables carencias se refieren a: la falta de catalogación de una colección fotográfica tan importante como es la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ubicada en el exconvento de San Francisco de la ciudad de Pachuca, Hidalgo; la carencia de trabajos especializados en historia de la fotografía desde el punto de vista técnico y artístico, específicamente en la República Mexicana; la falta de difusión de numerosos trabajos inéditos que tratan sobre la historia del Valle del Mezquital y que desde la década de los 30, no han sido conocidos por estar archivados.

Sobre la historia particular de la artesanía de incrustación de concha, puede apuntarse que la indiferencia de que ha sido objeto ha contribuido notablemente a diluir sus orígenes y su evolución. Sin embargo, esa indiferencia tampoco puede ser interpretada como un indicador de su origen tardío o reciente.

Específicamente y a propósito del origen y la historia de la artesanía de incrustación, puede decirse que aún cuando en el lapso temporal registrado: 1872- 1993, resultan ser continuos, el uso de polvo de hueso quemado; la herramienta que se utiliza para obtener éste último; la mezcla de técnicas utilizadas para conjuntar la concha, el hueso y la madera, y finalmente las formas de los instrumentos musicales huecos producidos tradicionalmente en Orizabita tanto en tamaño normal como en juguete y tal vez en

miniatura, son elementos que insinúan una historia más prolongada que puede remitirse al periodo Colonial. Esta hipótesis podría reforzarse, si se hiciera un estudio especial sobre las figuras, formas y distribución de las decoraciones de concha desde el punto de vista artístico, estudio para el que es indispensable que el investigador tenga formación de historiador del arte.

Por otra parte, considero que los orígenes de la artesanía de incrustación, podrían remitirse al período Prehispánico, considerando: la utilización de hueso quemado; las herramientas empleadas en su procesamiento: el metate y el metlapil; y sobre todo, las vías pedestres -apenas bosquejadas- que ponían en contacto al Valle del Mezquital con la costa del Golfo de México. Es pertinente señalar que aunque aquí no se considera la existencia de una vía que comunicara al Valle del Mezquital con las costas de Baja California, como un punto de apoyo para sostener la existencia de un origen prehispánico, cuando menos del uso de valvas de abulón (H. fulgens), falta mucho por investigar para descartar ésto desde la perspectiva arqueológica.

Los objetivos arqueológicos planteados al formular el presente trabajo de investigación, han sido alcanzados medianamente, pues sólo podrán ser cubiertos de forma total cuando los colegas arqueólogos discutan las críticas y cuando en una siguiente etapa del proyecto arqueológico, se puedan excavar viejos talleres de artesanía de incrustación tanto en Orizabita como en Tixb'ada* y El Nith.

VII. Anexo Documental

El siguiente documento, obra en mi poder. Pude obtenerlo solicitándolo a los organizadores del evento en el que fue presentado. Ellos me lo entregaron de inmediato, en cuanto terminó su exposición pública.

Primer foro estatal de artesanías. Organizado por el Sistema Estatal para el Desarrollo Integral de la Familia, a través de la Casa de las Artesanías del estado de Hidalgo, HIDARTE. Foro Efrén Rebolledo, del 7 al 8 de junio de 1990.

Apoyo en cuanto a la materia prima para su mejor producción en concha de abulón y madera de enebro.

Julián Catalán.
Artesano de El Nith,
Ixmiquilpan, Hidalgo.

Somos una familia de artesanos que se dedica a elaborar artesanías de madera de enebro con concha de abulón.

Desde nuestros antepasados se ha venido negociando la adquisición de materia prima como madera de enebro, concha de abulón, así como sus herramientas necesarias, ya que dicha materia prima se consigue en Baja California y Jacala, ya que para nosotros es difícil conseguirla, y los precios son altos.

Nosotros sugerimos que a través del Gobierno del Estado y dependencias intermediarias así como Casa de las Artesanías "HIDARTE", como siempre nos han apoyado sea el medio adecuado para nuestras peticiones y soluciones que nosotros requerimos.

Se nos facilite préstamos de acuerdo a la demanda de nuestra producción artesanal, la cual en ocasiones es en exceso por lo cual no podemos abarcar dichos pedidos por falta de materia prima y se pierde la venta.

Pedimos un representante adecuado y legal para la importación así como un establecimiento en forma directa sin intermediarios, para que nosotros podamos adquirir la materia prima a su precio neto y en forma accesible sin tener que verla terceras personas, las cuales duplican su costo de compra que nosotros por la situación que estamos

pasando no podemos adquirir, y nuestra producción es mínima.

En forma personal y creo también en forma colectiva pedimos una difusión y promoción de nuestra artesanía a nivel estatal, nacional e internacional como un producto artístico y ubicación de nuestros talleres de trabajo o áreas en las cuales realizamos nuestra artesanía así como la forma, proceso, artístico para su mayor valor artesanal.

Invitamos a nuestra área de trabajo para poder dar una mayor importancia y tomar consciencia de nuestra elaboración de artesanía con la materia prima que es en mínima cantidad para la elaboración de diferentes modelos en cuanto a la presentación requerida por el comprador.

De antemano queremos dar las gracias por la atención que nos han prestado y escuchado en este primer foro artesanal en la cual estamos participando, así como queremos que se nos apoye y ayude.

VIII. Lista de Informantes

<u>Nombre</u>	<u>Edad</u>	<u>Lugar de Origen</u> <u>y/o de la (s)</u> <u>Entrevista (s).</u>
BARBOSA, MADRIGAL DAVID, P.P.	43	Santuario del Cristo, Veracruz, Ver. 1993-I-26
CARDENAS, SOLÓRZANO CUAUHEMOC, ING.		México, México 1993-I-25
CLEMENTE, GARCÍA JUAN	72	El Nith 1993-II-5
CORONA, BAENA GERTRUDIS	70	Tixb'ada* 1987-VIII-26
CORONA, CORONA BONIFACIA		El Nith 1987-X-28
CRUZ, AGUAZUL MARTÍN	29	El Defay 1992-IX-24
CRUZ, PEDRAZA VIRGINIA	56	Tixb'ada* 1990-X-15
CRUZ, MELCHOR FAUSTINA	20	Tixb'ada* 1990-VIII-15
DÍAZ, BARQUERA POMPOSA	69	Col. Samayoa, 1991-IV-30 Ixmiquilpan, Hgo.
DÍAZ, CHAZARO CONCEPCIÓN, ARQ.	50	Directora del Archivo Histórico Municipal, Veracruz, Veracruz 1993-I-27
FUENTE, SERGIO DE LA, P.P.		Rector del Seminario Mayor de Jalapa, Ver. 1993-I-28
GARCÍA, OLVERA MIGUEL, LIC.	61	Ixmiquilpan, 1993-II-8
GONZALEZ, LÓPEZ SANTOS	30	La Pechuga, 1993-II-8 Ixmiquilpan, Hgo.
GONZALEZ, RODRIGUEZ LUIS, DR.		Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de México, México, D.F. 1989-V-19
GONZALEZ, RUBIO ABDON	47	Laguna Seca, 1990-X-29 Jacala, Hgo.
GONZALEZ, SALVADOR TAURINO	69	Orizabita 1992-X-22 1993-II-5
HERNANDEZ, REYES TOMAS	36	Pinalito, 1990-X-29 Jacala, Hgo.
LARA, HERNANDEZ VICENTE, MTRD.	30	El Internado, Los Remedios, Ixmiquilpan, 1991-V-8

<u>Nombre</u>	<u>Edad</u>	<u>Lugar de Origen y/o de</u> <u>la(s) Entrevista (s).</u>
LÓPEZ, NOPAL ANASTACIO		Tixb'ada* 1987-VIII-25
LÓPEZ, NOPAL MARTIN		El Nith 1990-X-14,15
MENDOZA, NOPAL JOSÉ	84	El Defay 1992-IX-24
MONROY, TREJO AGUSTIN	50	La Pechuga 1993-III-1
MUSLERA, MUSLERA MANOLO, ING.	53	Veracruz, Ver. 1993-I-26
NOPAL, MEZQUITE FAUSTINO	22	Tixb'ada* 1987-VIII-26 1990-X-15,16
OLGUIN, GUZMAN GUILLERMO M.	70	Duesta Blanca, 1990-X-30 Cardonal, Hgo.
ORTIZ, PÉREZ GUMECINDO	32	El Nith 1993-III-1
OSORNO, MARTIN	69	Tulancingo 1990-V-10
PARTIDO, VITE GERARDO	34	Pachuca 1987-V-19
PEDRAZA, CATALAN ELISA	8	El Nith 1987-VIII-26
PEDRAZA, CORONA AGUSTIN	59	El Nith 1990-X-15,16 1993-II-11
PEDRAZA, CORONA ALBINA		Tixb'ada* 1987-X-25
PEDRAZA, CORONA FRANCISCO	32	El Nith 1987-VIII-24, 25,26 1990-VIII-16
PEDRAZA, CORONA JUAN		El Nith 1987-III-28 1990-X-28
PEDRAZA, CORONA LEONILA		El Nith 1987-III-27
PEDRAZA, CORONA NICOLAS	52	El Nith 1987-III-27, 1990-VIII-15, 1990-X-15 1992-IX-25
PEDRAZA, CORONA TERESA		El Nith 1987-III-26, 28
PEDRAZA, GONZALEZ NICOLAS	13	El Nith 1987-X-24
PEDRAZA, PABLO AURELIA		El Nith 1987-X-26
PEDRAZA, PABLO FELIPE		El Nith 1990-X-16
PEDRAZA, ROSQUERO FRANCISCO		El Nith 1990-X 17
PEDRAZA, ROSQUERO J.FLORENCIO		El Nith 1987-X-26 1987-VIII-26
PEDRAZA, ROSQUERO SANTIAGO		El Nith 1990-X-16
PEDRAZA, SALVADOR PEDRO		El Nith 1990-VIII-14
PEDRAZA, SANCHEZ JUAN	32	Tixb'ada* 1990-VIII-17
PEDRAZA, SANCHEZ PEDRO	29	Tixb'ada* 1992-IX-25
PEDRAZA, SECUNDINO AMALIA, MTRA.	45	Orizabita 1993-II-8
PEDRAZA, TEPETATE CATARINO	92	Tixb'ada* 1987-III-26, 27 1987-VIII-25, 26

<u>Nombre</u>	<u>Edad</u>	<u>Lugar de Origen y/o de la(s) Entrevista (s).</u>
RAMÍREZ, GUTIERREZ LUCIO	48	Orizabita 1990-X-31
RAMÍREZ, PEDRAZA PEDRO	67	Orizabita 1990-IX-8
RAMÍREZ, RODRIGUEZ FAUSTO		Ixmiquilpan 1991-II-4
RAMÍREZ, RUBIO CARLOS	84	Ixmiquilpan 1992-IX-25
RAMÍREZ, VARGAS TELESFORO	57	Orizabita 1990-IX-9
REYES, MARTÍNEZ MICAELA	31	Orizabita 1992-X-10, 22
REYES, SALVADOR ALONSO	86	San Andrés, 1991-II-5 (4 kms. al SE. de Orizabita)
RIVAS, SAENZ EUDALDO	66	Ixmiquilpan 1992-X-22
RIVERA, AVILA FRANCISCO		
CRONISTA DEL PUERTO DE VER.	95	Veracruz, Ver. 1993-I-26
RODRÍGUEZ, ESCAMILLA AMALIA	77	Ixmiquilpan 1991-III-8
ROLDAN, MA. DOLORES		cd. de México 1993-II-22
ROMERO, CORONA PEDRO	71	Progreso 1990-IX-7 (La Otra Banda)
SANCHEZ, TRINIDAD SALVADOR	40	Tixb'ada* 1992-IX-25 1993-II-8
TREJO, RAMÍREZ CARLOTA	92	Ixmiquilpan 1990-IX-8
YBARRA, RODRÍGUEZ JUAN	73	San Nicolás 1993-II-11

IX. Bibliografía

- ABBOTT, Tucker R.
1974 American Sea-Shells, the Marine Molusks of the Atlantic and Pacific Coast of North America.
New York, ed. Van Nostrand Reinhold Company.
- ABBOTT, Tucker R.
1982 Kingdom of the Sea Shell.
New York, ed. Bonanza Books.
- A. G. N.
Archivo General de la Nación, México, México.
- AMERLICK, y Assereto
María Josefina
1970 Ixmiquilpan: un Estudio Comparativo de Evangelistas y Católicos.
México, Universidad Iberoamericana, Escuela de Antropología, tesis de maestría en Antropología.
- ANAYA, Canuto E.
1918 Bosquejo Geográfico-Histórico de la Diócesis de Tulancingo y Datos Biográficos de sus Señores Obispos y Capitulares.
México, edición privada.
- ANCONA, H. Ignacio
MARTIN DEL CAMPO,
Rafael
1953 "Malacología Precortesiana".
en Memorias del Congreso Científico de Ciencias Biológicas: Zoología, Vol. VIII, México, pp. 9-24.
- ANGUIANO, Equihua
Victoriano
1951 Lázaro Cárdenas, su Feudo y la Política Nacional.
México, ed. Eréndira.
- ARELLANO, Zavaleta
Manuel
1966 "Síntesis de la Situación Económica, Política y Social de la Zona Árida del Valle del Mezquital, durante la Primera Mitad del Siglo XX".
en Summa Anthropologica, Homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 613-636.

- ARTES DE MÉXICO
1969
El Juguete Mexicano.
en Artes de México, n. 125,
México, ed. Artes de México.
- ARTES DE MÉXICO
1979
El Arte Popular de México.
en Artes de México, n. 196,
México, ed. Artes de México.
- AZCUE, y Mancera Luis
TOUSSAINT, Manuel
FERNÁNDEZ, Justino
1940
Catálogo de Construcciones Religiosas del
Estado de Hidalgo, 2 Tms.
México, ed. Talleres Gráficos de la
Nación.
- BANDR, Donald
1970
An Introduction to the Study of Insects.
New York, ed. Holt, Rinehart and Winston.
- BARRAGAN, Juan
1946
Historia del Ejercito y de la Revolución
Constitucionalista, por Juan Barragán
Rodríguez, Jefe del Estado Mayor del
Primer Jefe don Venustiano Carranza,
2 Tms. México, Edición Privada distribuida
por la Antigua Librería Robredo.
- BLASQUEZ, Luis
1938
"Fisiografía e Hidrografía",
en Comisión Geológica del Valle del
Mezquital, 1938:1-12.
- BRAND, Donald D.
(1938)
1973
"Aboriginal Trade Routes for Sea Shells in
the Southwest".
in, The Classic Southwest, ed. Basil
Hedrick, Charles Kelley and Carroll L.
Riley, Chicago, Southern Illinois
University Press, pp.92-101.
- BRIBRIESCA, Sumano
Ma. Elena
1991
Antología de Paleografía y Diplomática.
Toluca, ed. Universidad Autónoma del
Estado de México.
- BRUGUERA, ed.
1974
Enciclopedia de la Vida Animal, T. V,
Barcelona, ed. Bruguera.
- BURKART, Joseph
(1860)
1989
Memoria sobre la Explotación de Minas en
los Distritos de Pachuca y Real del Monte
de México.
Pachuca, ed. Universidad Autónoma

de Hidalgo, Serie Facsitosmos.

CARDENAS, DEL RÍO
Lázaro
1972

Obras de Lázaro Cárdenas.
Apuntes (1928-1970), T.I.
Coord. Gastón García Cantó, Instituto
Lázaro Cárdenas de Estudios de la
Revolución Mexicana, A.C. y Cuauhtemoc
Cárdenas Solórzano, México,
ed. Dirección General de Publicaciones,
Universidad Autónoma de México, (Nueva
Biblioteca Mexicana n. 28).

CARDENAS, DEL RÍO
Lázaro
1978

Palabras y Documentos Públicos de Lázaro
Cárdenas, (1928-1970). Mensajes, Discursos,
Declaraciones, Entrevistas y Otros
Documentos.
ed. Elena Vázquez Gómez y Carmen Valcarlos,
México, ed. Siglo XXI.

CARBONDALLE,
Charles Olivier
(1981)
1986

La Historiografía.
México, Fondo de Cultura Económica,
(Colección Breviarios n. 563)

CARRERA STAMPA,
Manuel
1960

El Escudo Nacional.
México, ed. Academia Mexicana de la
Historia, Secretaría de Hacienda y Crédito
Público.

CASADO, Navarro
Arturo
1984

Gerardo Murillo, El Dr. Atl.
México, ed. Universidad Nacional Autónoma
de México, Instituto de Investigaciones
Estéticas, (Monografías de Arte, n. 12).

CASERES, Centeno
Gloria y
SALAS, Fontana
Hugo M.
1982

El Mueble Artesanal.
México, ed. Fondo Nacional para el Fomento
de las Artesanías, FONART; Fondo
Nacional para Actividades Sociales,
FONAPAS; Dirección General de Culturas
Populares, Secretaría de Educación Pública
(Cuadernos Monográficos Artesanales).

CASTELLÓ, Yturbe
Teresa
1972

"Maque o Laca".
en El Maque, Lacas de Michoacán, Guerrero
y Chiapas, en Artes de México n. 153,
México, ed. Artes de México, pp.33-81.

CERVANTES, Federico
1964

Felipe Angeles en la Revolución,
Biografía (1869-1919).
México, edición privada.

CHAIREZ, Blanco
Jesús
1978

Estudio Geológico Minero de la Mina 'San
Miguel' la Pechuga, Municipio de
Ixmiquilpan, Hidalgo, México.
México, Instituto Politécnico
Nacional, Escuela Superior de Ingeniería y
Arquitectura, Tesis de licenciatura en
Ingeniería Geológica.

CHAVEZ, Orozco Luis
1939

"Informe Rendido al C. General Lázaro
Cárdenas, Presidente de la República".
(Mecanuscrito). Presentado por Luis Chávez
Orozco, Director de la Comisión
Intersecretarial de Estudio y Planeación
en el Valle del Mezquital, Ixmiquilpan,
Hidalgo, Septiembre 26 de 1939, México,
Archivo General de la Nación, Presidentes,
Lázaro Cárdenas, Exp. 609/280, foja 4754.

C.I.E.P.V.M.
1939

"Comisión Intersecretarial de Estudio y
Planeación en el Valle del Mezquital,
(Estado de Hidalgo). Reglamento", México
Archivo General de la Nación, Presidentes,
Lázaro Cárdenas, Exp. 609/280, f. 43441.

CLARK, Randolph Lee
RUSSELL, W. Cumley
(1973)
1978

El Libro de la Salud.
México, ed. Compañía Editorial
Continental, S.A. de C.V.

COMISION GEOLOGICA
DEL VALLE DEL
MEZQUITAL
1938

Memoria de la Comisión Geológica del
Valle del Mezquital, Hidalgo.
México, Universidad Nacional Autónoma
de México, Instituto de Geología.

CURIEL, Gustavo
1991

"Tránsito de Obras Suntuarias a la Nueva
España".
en España y Nueva España: sus Acciones
Transmarítimas. Memoria del I Simposio
Internacional, celebrado en la Ciudad de
México, del 23 al 26 de Octubre de 1990,
México, ed. V Centenario, 1492-1992,
Comisión Puebla; Instituto Nacional de
Bellas Artes; Embajada de España en
México; Transportación Marítima Mexicana;
Consejo Nacional para la Cultura y las

Artes; Universidad Iberoamericana; Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, pp. 141-170.

DAHLGREN, Charles B.
1987

Minas Históricas de la República Mexicana.

México, ed. Sociedad Mexicana de Minería, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

DI PESO, Charles
RINALDO, B. John
FENNER, Gloria
1974

Casas Grandes. 8 Vols.

Flagstaff, ed. The Amerind Foundation Inc. Dragoon, Northland Press.

D.R.A.L.
1988

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Madrid, ed. Real Academia de la Lengua.

D. P. S.
1940

Departamento del Plan Sexenal, Secretaría de Gobernación.

Lázaro Cárdenas. Seis Años de Gobierno.
México, ed. Departamento del Plan Sexenal, Secretaría de Gobernación, Talleres Tipográficos de la Nación.

DUJOVNE, Marta
1984

Las Pinturas con Incrustaciones de Nácar.
México, ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

E.B.
1973-1974

Encyclopaedia Britannica. (Macropaedia). Knowledge in Depth. vol. 14,
Chicago, ed. The University of Chicago Press.

E. I. E.
1928

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana.

T.16, T.24, T.32 T.33, T.52, T.59, T.70,
Madrid, ed. Espasa Calpe.

E. M.
(1977)
1987

Enciclopedia de México. T.I, T.IX

México, José Rogelio Alvarez, Director, Coedición Editorial Enciclopedia de México y Secretaría de Educación Pública.

- E. T. Q.
1963 Enciclopedia de Tecnología Química. V.13.
México, ed. Unión Tipográfica Editorial
Hispano Americana.
- ESCANDON, Luis A.
1891 Itzmiquilpan. Ensayo Histórico Geográfico
Estadístico del Distrito de Itzmiquilpan,
Estado de Hidalgo.
México, edición privada, auspiciada por la
Sociedad Mexicana de Geografía y
Estadística.
- ESPEJEL, Carlos
1977 Artesanía Popular Mexicana.
Barcelona, ed. Blume.
- FERNANDEZ, Justino
1957 Dos Décadas de Trabajo del Instituto de
Investigaciones Estéticas.
Catálogo de sus Publicaciones, índice de
sus Anales. Suplemento n. 2 del núm. 25
de los Anales del Instituto de
Investigaciones Estéticas, México,
Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas.
- FERNANDEZ, Ledesma
Gabriel
1930 Juquetes Mexicanos.
México, ed. Talleres Tipográficos de la
Nación.
- FEDUCI, L.
1969 El Mueble Español.
Barcelona, ed. Poligrafa, S.A.
- FLORES, T.
1938 "Criaderos de Minerales Metálicos",
en Comisión Geológica del Valle del
Mezquital, 1938:103-129.
- FONT, Quer
1975 Diccionario de Botánica
México, ed. Labor.
- FUJIGAKI, Lechuga A.
GONZALEZ, Galván A.
1982 "Epidemias conocidas en México en el
Siglo XX".
en Ensayos sobre la Historia de las
Epidemias en México. T. II.
eds. Florescano y Malvido, México,
Instituto Mexicano del Seguro Social, pp.
699-723.

- GUIZAR, Sahagún
Bernardo
1991
"Iglesia, Religión y Cultura en el Valle del Mezquital".
en Martínez Assad y Sarmiento (1991: 164-189).
- GUZMAN, Contreras
Alejandro
1982
Las Lacas.
México, ed. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART; Fondo Nacional para Actividades Sociales, FONAPAS; Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública (Cuadernos Monográficos Artesanales).
- SUZMAN DEL PROO, S.A.
MARIN, V.
1976
Resultados Preliminares Sobre el Crecimiento del Abulón Amarillo y Azul (Haliotis corrugata y Haliotis fulgens), México, ed. Secretaría de Pesca, Instituto Nacional de Pesca, (Serie Científica, n.17)
- HERNANDEZ, Campos
Jorge, (y otros)
1985
Dr. Atl (1875-1964), Conciencia y Paisaje.
México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Secretaría de Educación Pública.
- I. N. E. G. I.

1980
Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.

X Censo General de Población y Vivienda, Integración Territorial del Estado de Hidalgo T.13.
México, ed. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.
- JENKINS, Katharine D.
(1967)
1975
"Lacquer".
in Handbook of Middle American Indians, T.VI, Austin, ed. Wauchope and Nash, University of Texas Press, pp. 125-137.
- JOHNSON, Hugh
1976
The International Book of Wood.
New York, ed. Simon and Schuster, a Gulf Western Company.
- KEEN, Myra
(1958)
1971
Sea Shells of Tropical West America. Marine Mollusks from Baja California to Perú.
California, ed. Stanford University Press.

- KINO, Eusebio
(1698-1706)
1913-1922
- Favores Celestiales de Jesús y de María Santísima y del Gloriosísimo Apostol de las Yndias Francisco Xavier, Experimentados en las Nuevas Conquistas y Nuevas Conversiones del Nuevo Reino de la Nueva Navarra desta América Septentrional, Yncognita y Passo por Tierra a la California en 35 Grados de Altura, con su Nuevo Mapa Cosmoqráfico de estas Nuevas y Dilatadas Tierras que hasta agora habian en: las Misiones de Sonora y Arizona.
México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, ed. Cultura, Publicaciones del A.G.N. vol. VIII.
- KLUCKHOHN, Frank L.
1937
- "A New Day for the Mexican Indian. Oppressed for Four Centuries He Now Commands First Place in the Nation's Social and Economic Program".
in The New York Times Magazine, ag. 15, 1937, pp. 12-13.
- KROPOTKINE, Pedro
1977
- Las Prisiones.
Barcelona, ed. Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorius.
- LEÓN, Luis de
1900
- Monografía Descriptiva de la Ciudad de Veracruz.
México, ed. Francisco J. Miranda, Talleres de la Tipografía Artística.
- LERDO DE TEJADA
Miguel
1858
- Apuntes Históricos de la Heróica Ciudad de Vera-Cruz. 3 Tms.
México, Imprenta Vicente García Torres.
- LESUR, Luis
1991
- Manual de Carpintería: las Herramientas de Mano.
México, ed. Trillas.
- LÓPEZ, Aguilar
Fernando
1991
- "Estructura de las Repúblicas de Indios en los siglos XVI y XVII".
en Martínez Assad y Sarmiento, (1991:49-96).

- LÓPEZ, Miramontes A.
 UMITIA, de Stebelski
 Cristina.
 1980
- Las Minas de Nueva España en 1774.
 México, ed. Instituto Nacional de
 Antropología e Historia, Fuentes
 Historia Económica,
 (Colección científica n. 83).
- LOZANO, García Raúl
 1938
- "Minerales No-metálicos",
 en Comisión Geológica del Valle del
 Mezquital, 1938:130-161.
- LUMHOLTZ, Karl
 1902
- Unknow Mexico: a Record of Five Years
 Explorations Among the Tribes of the
 Western Sierra Madre; in the Tierra
 Caliente of Tepic and Jalisco; and
 Among the Tarascos of Michoacán. 2 Tms.
 Glorieta, ed. The Rio Grande Press, Inc
- LUFT, Enrique
 1972
- "Las Imágenes de Caña de Maíz en
 Michoacán".
 en El Mague, Lacas de Michoacán, de
 Guerrero y Chiapas, Artes de México, n.
 153, México, ed. Artes de México,
 pp. 15-26.
- LYTLE, Schurrz
 William
 (1939)
 1959
- The Manila Galleon.
 New York, ed. E.P. Dutton and Company.
- MARCUSE, Sibyl
 1975
- A Survey of Musical Instruments.
 New York, ed. Harper and Row Publishers.
- MARIN, Fournier
 Carlos
 1934
 (inédito)
- "Iniciativa que se Presenta al C. Gral.
 de División Lázaro Cárdenas, para Crear
 el Servicio Militar Obligatorio del
 Indio, con el Fin de procurar su Emanci-
 pación Social y Económica por Medio de
 su Educación". (Mecanuscrito).
 México, Archivo General de la Nación,
Presidentes, Lázaro Cárdenas,
 L. C. 543.3/147, s/n. de legajo.
- MARTÍNEZ, Assad
 SARMIENTO, Sergio
 1991
- Nos Queda la Esperanza. El Valle del
 Mezquital.
 México, ed. Consejo Nacional para la
 Cultura y las Artes.

- MARTÍNEZ DEL RÍO, de Redó Marita
1969 "La Influencia Oriental en el Mueble Mexicano".
en El Mueble Mexicano, Artes de México, n. 118, México, ed. Artes de México, pp. 15-33.
- MARTÍNEZ, Maximino
1931 Breves Apuntes de Botánica.
México, ed. Botas e Hijos y Librería Hispánica.
- MARTÍNEZ, Maximiliano
1955 Botánica.
México, ed. Botas.
- MARTÍNEZ, Maximiliano
1959 Plantas Útiles de la Flora Mexicana.
México, ed. Botas.
- MARTÍNEZ, Peñaloza Porfirio
1978 Arte Popular y Artesanía Artística en México.
México, ed. Jus.
- MARTÍNEZ, Peñaloza Porfirio
1982a Permanencia, Cambio y Extinción de la Artesanía en México.
México, ed. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART; Fondo Nacional para Actividades Sociales, FONAPAS; Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública (Cuadernos Monográficos Artesanales).
- MARTÍNEZ, Peñaloza Porfirio
1982b Artesanía Mexicana.
México, ed. Galería de Arte, Misrachi.
- MARZAL, Fuentes Manuel Ma.
1968 La Aculturación de los Otomíes del Mezquital. Un Intento de Evolución del Patrimonio Indígena del Valle del Mezquital.
México, Universidad Iberoamericana, Escuela de Antropología, tesis de maestría en Antropología Social.
- MEAVE, Joaquín Alejo de
(1832)
(1923)
1980 "Memoria de la Pintura del Pueblo de Olinalán de la Jurisdicción de Tlalpan, Dispuesto por su Cura Propietario y Juez Eclesiástico Don Joaquín Alejo de Meave".
en Gaceta de Literatura de México por

José Antonio Alzate Ramírez, T.III, 2da. edición, Puebla, pp.213-219. Texto reproducido en Paula, (1923:30-38), (facsimil, 1980).

MEDINA, Andrés
QUEZADA, Noemí
1975

Panorama de las Artesanías Otomías del Valle del Mezquital. Ensayo Metodológico. México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, (Serie Antropológica n. 27, Cuadernos).

MENDOZA, Vicente
(1936)
1963

Música Indígena Otomí, Investigación Musical en el Valle del Mezquital. México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

MEYER, Pedro
1981

"Optica de un Fotógrafo Latinoamericano". en Aspectos de la Fotografía en México, Vol.I, ed. Rogelio Villareal, México, Federación Editorial Mexicana, pp. 72-86.

MILLSAP, William
Leonard
1976

An Otomi Village in the Mezquital Valley: a Study of History and Cultural Adaptation in México. Missouri, University of Missouri-Columbia Thesis, Ph. D.

MONTANARO, R. Bruno
1983

Guitares Hispano-Américaines. ed. Charly-Yves Chauclonelle, Aix-en-Provence, Edisud.

MURILLO, Gerardo
1922

Las Artes Populares en México. México, ed. Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio.

NOLASCO, Armas
Margarita
1966

"Los Otomies del Mezquital. época Post-revolucionaria." en Summa Anthropologica, Homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 637-658.

OLGUÍN, Enriqueta M.
1983

Ornamentos Arqueológicos de Concha del Norte de Jalisco: Clasificación e Intento Interpretativo.

- México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Tesis de licenciatura en Arqueología.
- OLGUÍN, Enriqueta M.
1985
(inédito) "Problemas en la Clasificación de Ornamentos Arqueológicos de Concha". en XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología: Validéz del Concepto Mesoamérica, Querétaro, Sociedad Mexicana de Antropología.
- OLGUÍN, Enriqueta M.
1989
(inédito) Clasificación y Tipología de Ornamentos de Concha. proyecto Michoacán. (Manuscrito). México, Centro de Estudios Mexicanos y Centro-Americanos (CEMCA), Embajada de Francia en México.
- OLIVERA, Alicia
1988 "La Historia y la Tradición Oral". en La Etnología: Temas y Tendencias. en I Coloquio Paul Kichhoff, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (Serie Antropológica n. 96), pp. 157-169.
- OSORIO, Bolio Elisa
1943 En el Valle del Mezquital. México, edición privada.
- OSORIO, Bolio Elisa
1983 In Memoriam, Dr. Gabriel Saldivar y Silva. México, edición privada.
- OVANDO, Carlos de
1969 "La Taracea Mexicana". en El Mueble Mexicano, Artes de México, n. 118, México, ed. Artes de México, pp. 56-94.
- PAULA, León
Francisco de
(1923)
1980 Los Esmaltes de Uruápan. Edición Facsimilar del Manuscrito Original. México, Fomento Cultural Banamex.
- PEDRAZA, Catalán
Julián
1990 "Apoyo en Cuanto a la Materia Prima para su Mejor Producción en Concha de Abulón y Madera de Enebro". Primer Foro Estatal de Artesanías, del 7

- al 8 de junio de 1990. Foro Efrén Rebolledo. Organizó Sistema Estatal para el Desarrollo Integral de la Familia y Casa de las Artesanías del Estado de Hidalgo. Pachuca, Hidalgo, México. (ver anexo).
- PEDRAZA, Secundino
Amalia
1991 "La Cooperativa Artesanal Ra Doni ra Batha", en Martínez Assad y Sarmiento, (1991:273-281).
- PÉREZ, Carrillo
Sonia
1987 "Imitación de la Laca Oriental en Muebles Novohispanos del siglo XVIII". en Cuadernos de Arte Colonial, n. 3, Madrid, ed. Museo de América, Ministerio de Cultura, pp. 51-78.
- PÉREZ, López Abraham
1979 Diccionario Biográfico Hidalguense. México, edición privada.
- PORRAS, Muñóz
Guillermo
1986 "Alonso de Villaseca, 'El Rico'." en Primer Coloquio de Historia Regional. Memoria, Pachuca, Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe, Universidad Autónoma de Hidalgo, pp. 94-119.
- POWELL, Philip W.
(1975)
1977 La Guerra Chichimeca (1550-1600). México, ed. Fondo de Cultura Económica.
- RAMÍREZ, Fausto
1990 Crónica de las Artes Plásticas en los Años de López Velarde (1914-1921). México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, (Cuadernos de Historia del Arte).
- RAMÍREZ, Montes
Mina
1990 Manuscritos Novohispanos. México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, (Cuadernos de Apoyo a la Docencia n. 1.).

- RAMSAY, Richard
Morrison
1974
- Gundho: an Ethnographic Study of Culture Change in an Otomi Mountains Community of the Mezquital Valley, México.
Carolina, The University of North Carolina at Chapel Hill, Thesis, Ph. D.
- REHDER, Haral A.
CARMICHAEL, James
NEHRING, Carol
BREWER, Mary Beth
1981
- The Audon Society Field Guide to North American Seashells.
New York, ed. Alfred A. Knopf.
- REUTER, Jas
1982
- Los Instrumentos Musicales en México.
México, ed. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART; Fondo Nacional para Actividades Sociales, FONAPAS; Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública (Cuadernos Monográficos Artesanales).
- ROMANDÍA, de Cantú
Graciela
1977
- "Supervivencia de un Arte".
en El Arte en el Comercio con Asia,
México, Artes de México, n. 190,
pp. 41-52.
- ROMERO, Flores
Jesús
1971
- Lázaro Cárdenas. Biografía de un Gran Mexicano.
México, ed. B. Costa-Amic, México.
- ROMERO DE TERREROS,
Manuel
1918
- Arte Colonial. 3 Vols.
México, ed. Librería de Pedro Robredo.
- ROMERO DE TERREROS,
Manuel
1953
- "Resención de Las llamadas Lacas Michoacanas de Uruápan no Proceden de las Orientales".
en Anales del Instituto de Investigaciones, Instituto de Investigaciones Estéticas, n. 21, México,
ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 126.
- ROMERO DE TERREROS,
Manuel
1960
- "Taracea Mexicana".
en Homenaje a Rafael García Granados,
México, ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 255-258.

- ROSA, Olgüin
Alfredo de la
1980
- Viñetas y Grabados Ornamentales del Siglo XVIII.
México, ed. Archivo General de la Nación,
(Serie Información Gráfica).
- RUBIAL, García
Antonio
1989
- El Convento Agustino y la Sociedad Novohispana.
México, ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, (Serie Novohispana n. 3).
- RUBIN, de la
Borbolla Daniel F.
(1940)
1986
- "Valoración de las Artes Populares en México, 1900-1949".
en El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte, México, ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 351-364.
- RUBLUD, Luis
1983
- Historia de la Revolución Mexicana en el Estado de Hidalgo, 2 Tms.
México, ed. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; Patronato del mismo Instituto; Secretaría de Gobernación.
- RZEDOWSKI, Jerzy
GURIDI-GOMEZ, Lydia
1988
- "El palo escrito, árbol de madera preciosa, una nueva especie mexicana de Dalbergia (leguminosae papilionoidae)". en Acta Botánica Mexicana, n.4, noviembre. Patzcuaro, Instituto de Ecología, A.C., pp.1-9.
- SACHS, Curt
1947
- Historia Universal de los Instrumentos Musicales.
Buenos Aires, Ediciones Centurión.
- SAENZ, Royo
Artemisa (Xochitl)
1939
- "El Valle del Mezquital, Páginas Descriptivas". (Manuscrito). México, Archivo General de la Nación, Presidentes, Lázaro Cárdenas, Exp. 609/280.
- SAHAGUN, Bernardino de
1979
- Historia de las Cosas de la Nueva España.
México, ed. Porrúa, (col. Sepan Cuantos, n. 300).

- SALDIVAR, Gabriel
(1934)
1957
Historia de la Música en México.
(Edición facsimilar de la hecha en Toluca en 1934). Toluca, ed. Gobierno del Estado de México.
- SANCHEZ, Luengo Miguel
1960
Historia Militar de la Revolución Constitucionalista, 5 Vols.
México, ed. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Historicos de la Revolución Mexicana; Secretaría de Gobernación.
- SANTIAGO, Silva
José de
1976
Algunas Consideraciones Sobre las Pinturas Enconchadas.
México, ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.
- SCHEFFLER, Lillian
1982
Juquetes y Miniaturas Populares de México.
México, ed. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART; Fondo Nacional para Actividades Sociales, FONAPAS; Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública (Cuadernos Monográficos Artesanales).
- SÉJOURNÉ, Laurette
(1953)
1985
Supervivencias de un Mundo Mágico.
México,
México, ed. Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, Cultura, (Lecturas Mexicanas, n. 86).
- S.O.T.
1992
Secretaría del Obispado de Tulancingo.
Directorio Eclesiástico.
Actópan, ed. Parroquia de San Nicolás de Tolentino.
- SUAREZ, Díez Lourdes
1974
Técnicas Prehispánicas en los Objetos de Concha.
México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Colección Científica n. 14, Arqueología).

- SUAREZ, Díez Lourdes
1977
Tipología de los Objetos Prehispánicos de Concha.
México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica n. 54, Arqueología).
- SUAREZ, Díez Lourdes
1985
"Talleres de Concha".
en Unidades Habitacionales Mesoamericanas y sus Áreas de Actividad, ed. Linda Manzanilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, (Serie Antropológicas, Arqueología, n.76 pp. 115-124).
- TELLO, Antonio de
(1652)
1968
Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco. Tms. I y II.
Guadalajara, ed. Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- TORRES, Francisco
Mariano de
(1755)
1965
Crónica de la Sancta Provincia de Xalisco.
México, ed. Ernesto Ramos, (Colección siglo XVI).
- TORRES, González
Ángel
c. 1951
La Tumba de Cuauhtemoc. Un Reportaje Histórico.
México, Ediciones Nacionalidad.
(Sin año de edición. Una nota del autor precisa que el libro se hizo con reportajes periodísticos de el Periódico El Nacional, de la Ciudad de México, de 1949-1950).
- TOUSSAINT, Manuel
1952
"La Pintura con Incrustaciones de Concha Nácar en Nueva España".
en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n. 20, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 5-20.
- TOWNSEND, William C.
(1952)
1959
Lázaro Cárdenas, Demócrata Mexicano.
México, ed. Grijalbo (Biografía Grandesa).

- TRANFO, Luigi
1974
Vida y Magia en un Pueblo Otomí del Mezquital.
México, Instituto Nacional Indigenista,
(Colección SEP-INI, N. 34).
- TRENS, Manuel B.
1947
Historia de Veracruz. Tms. II y III,
(El tomo I no existe).
Jalapa, ed. Talleres Gráficos del
Gobierno del Estado de Veracruz, Unión
de Artes Gráficas de Jalapa.
- VARGAS, Hernando de
RAMOS, de Cárdenas
Francisco
(1582)
1987
"Relación de Querétaro".
en Relaciones Geográficas del Siglo XVI.
Michoacán, Vol. 7,
ed. René Acuña, México, Universidad
Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Antropológicas,
(Etnohistoria, Serie Antropológica,
n. 74, pp.205-248).
- VELAZQUEZ, Mejía
Manuel
1991
(inédito)
"Discursos Abstractos sobre cosas
concretas, (a propósito de un discurso
político a carácter ecológico)."
Toluca, Universidad Autónoma del
Estado de México, Centro de
Investigaciones en Ciencias y
Humanidades.
- VENEGAS, Miguel
(1757)
1943
Noticia de la California y de su
Conquista Temporal y Espiritual.
Sacada de la Historia Manuscrita Formada
en México en el Año de 1739 por el Padre
Miguel Venegas de la Compañía de Jesús.
México, Reimpreso en México por Luis
Alvarez de la Cadena.
- VIEYRA, Salgado César
1983
Diccionario de Legislación Hidalguense.
Pachuca, ed. privada.
- VILLASENOR Y SANCHEZ,
Joséph Antonio
(1746)
1952
Theatro Americano. Descripción General
de los Reynos y Provincias de la Nueva
España y sus Jurisdicciones. 2 Tms.
México, ed. Nacional.

WILLIAMS, García
1950
(Inédito)

"Etnografía y Folklore de la Zona Árida
del Municipio de Ixmiquilpan, Hidalgo.
Orizabita".
Manuscrito depositado en la Biblioteca
del Instituto Indigenista Interamericano.

WOMACK, John
(1969)
1989

Zapata y la Revolución Mexicana.
México, ed. Siglo XXI.

ZAZONI, Thomas A.
1979

"The Genus Juniperus (Cupressaceae)
in México and Guatemala: Synonymy, Key
and Distribution the Tax".
en Boletín de la Sociedad Botánica de
México, México, n. 38 pp. 83-121.

ZUNO, José
Guadalupe
1953

Las Llamadas Lacas Michoacanas de
Uruápan no Proceden de las Orientales.
Guadalajara, edición privada.

X. CARTOGRAFIA

- G. E. H. Gobierno del Estado de Hidalgo.
- 1988 Mapa Semblanza Económica del Estado de Hidalgo, (información básicamente de índole topográfica), Esc. 1:200,000. GEH, Pachuca, Hidalgo, México.
- I.N.E.G.I Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México.
- 1983 Actópan, Carta Topográfica, F 14D71, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- 1982 Ixmiquilpan, Carta Topográfica, F 14C79, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- 1982 Mixquiahuala, Carta Topográfica, F 14C89, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- 1982 Pachuca, Carta Topográfica, F 14D81, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- 1982 Tasquillo, Carta Topográfica, F 14C69, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- 1982 Tula, Carta Topográfica, F 14C88, Esc. 1:50,000, INEGI, México.
- S.P.P. Secretaría de Programación y Presupuesto, Coordinación General de los Servicios Nacionales de Estadística, Geografía e Informática, México.
- 1983 Pachuca, Carta Geológica, F 14-11, Esc. 1:250,000, SPP, México.

XI. Figuras

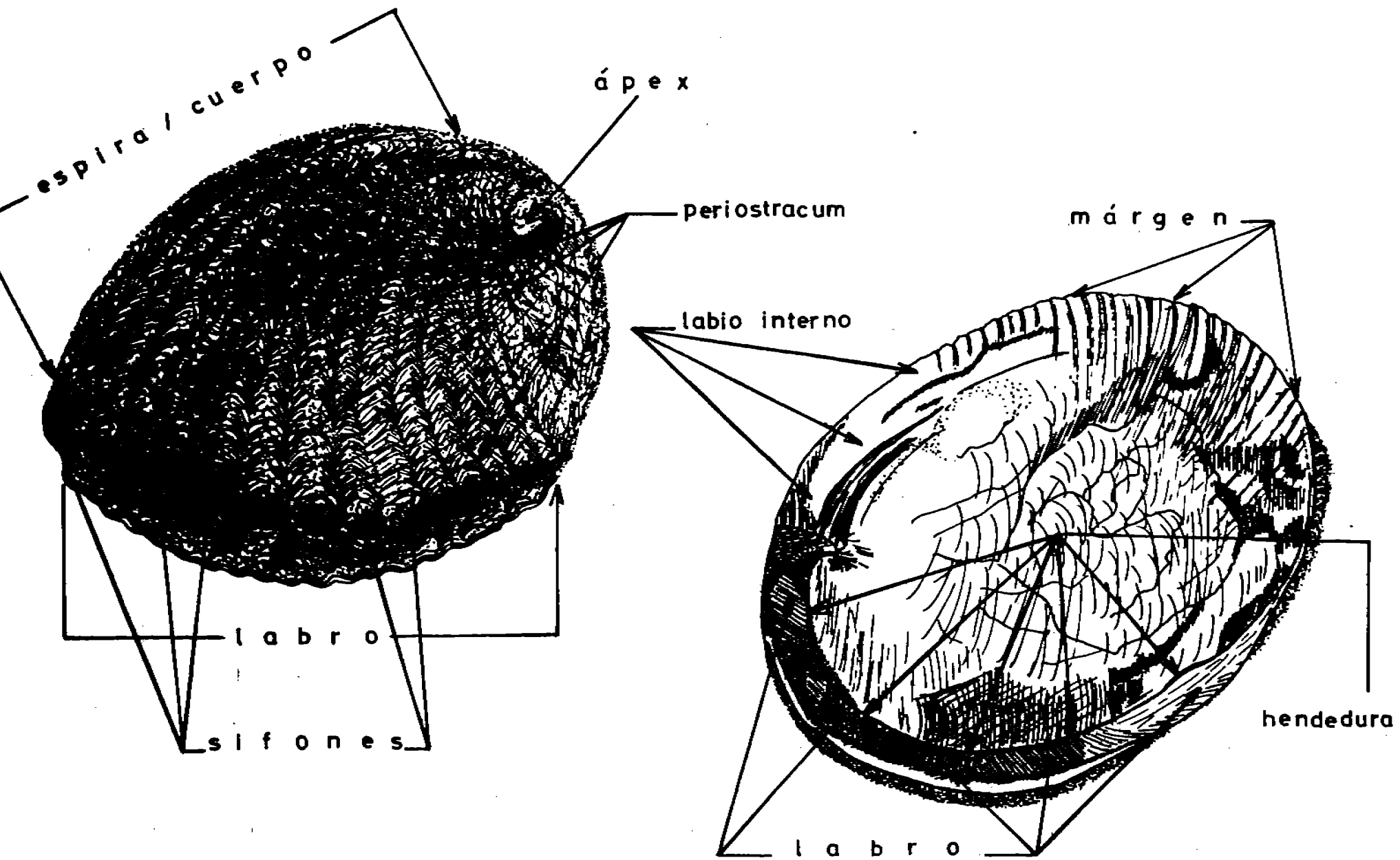


FIG. 1

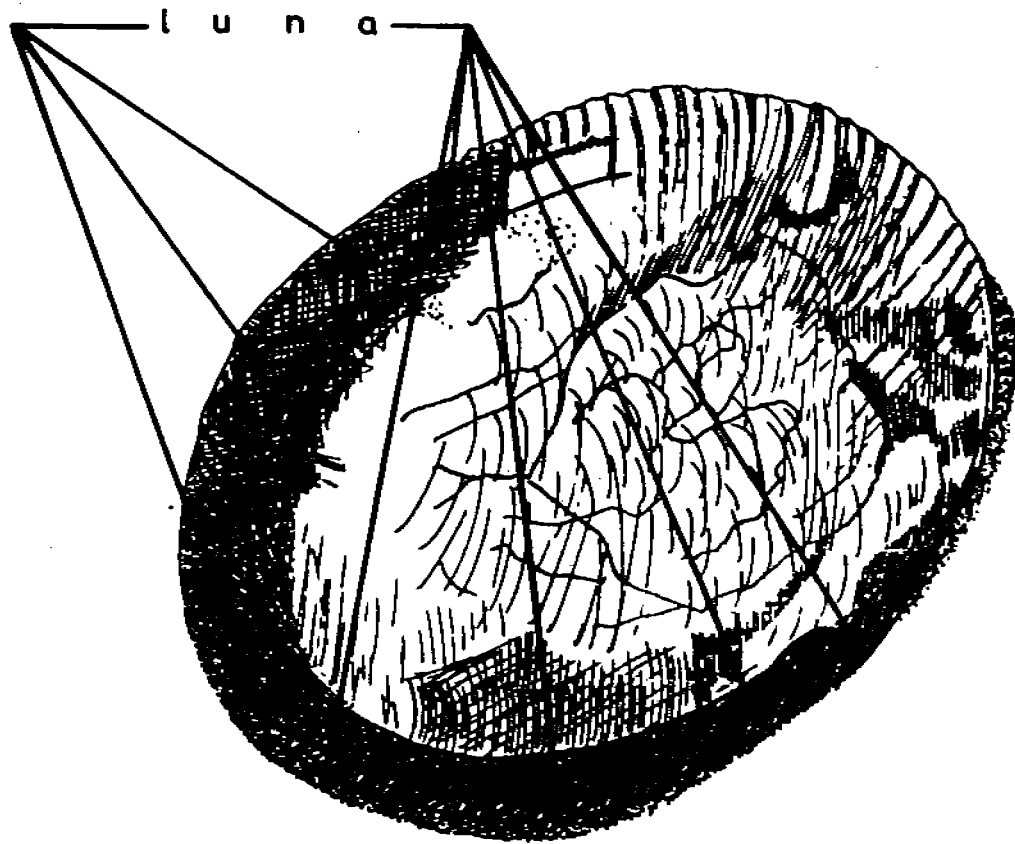
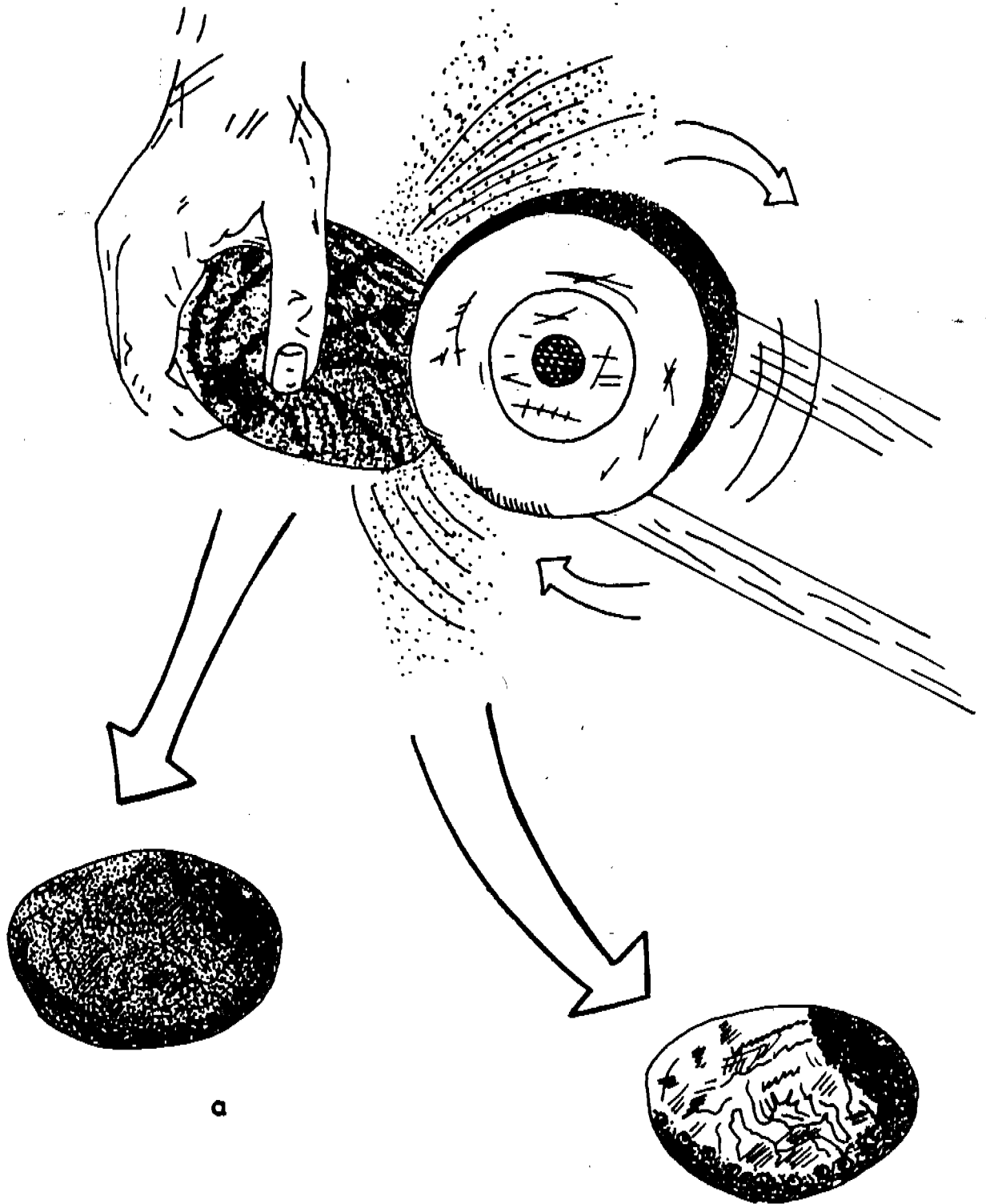
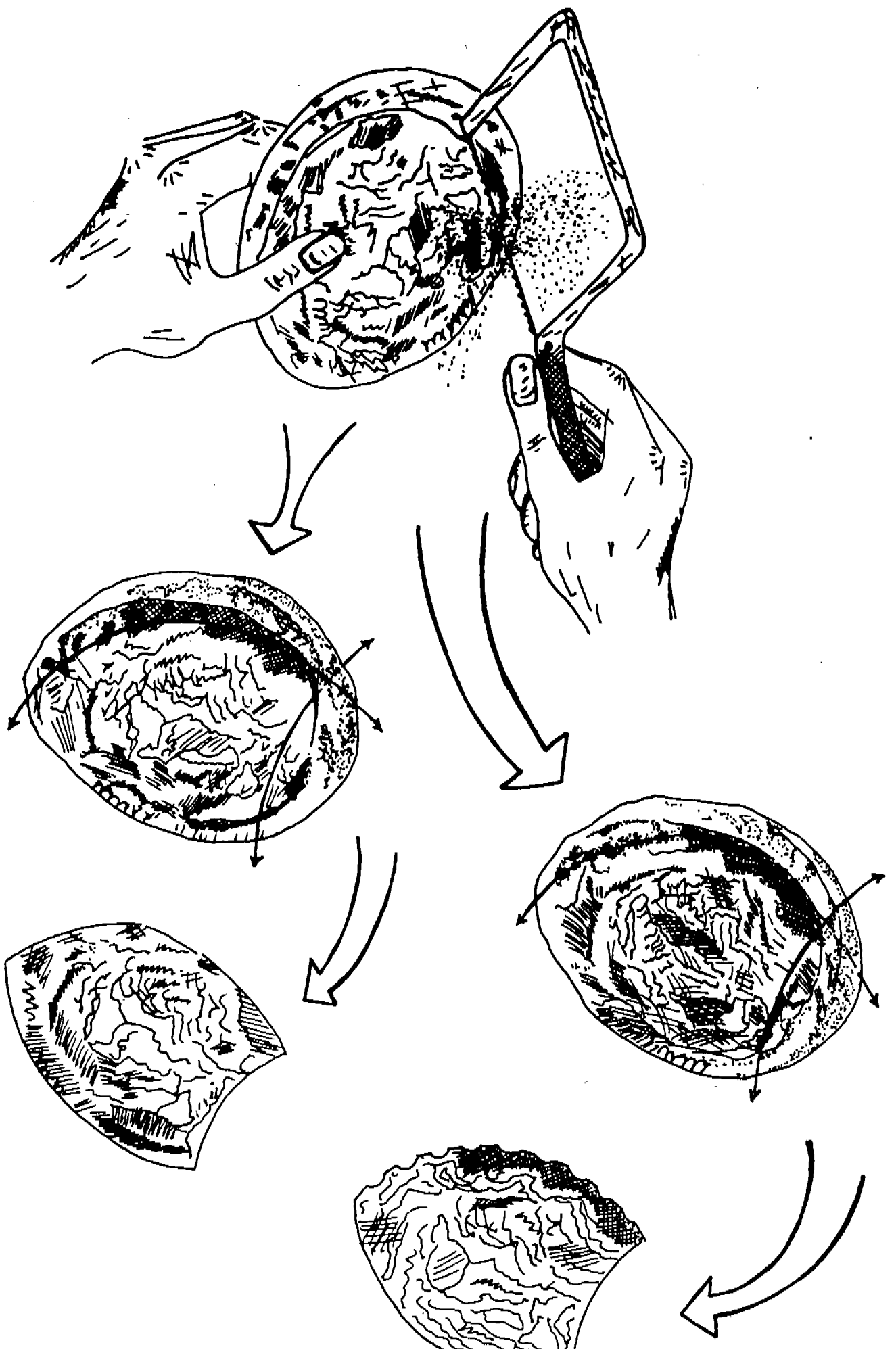


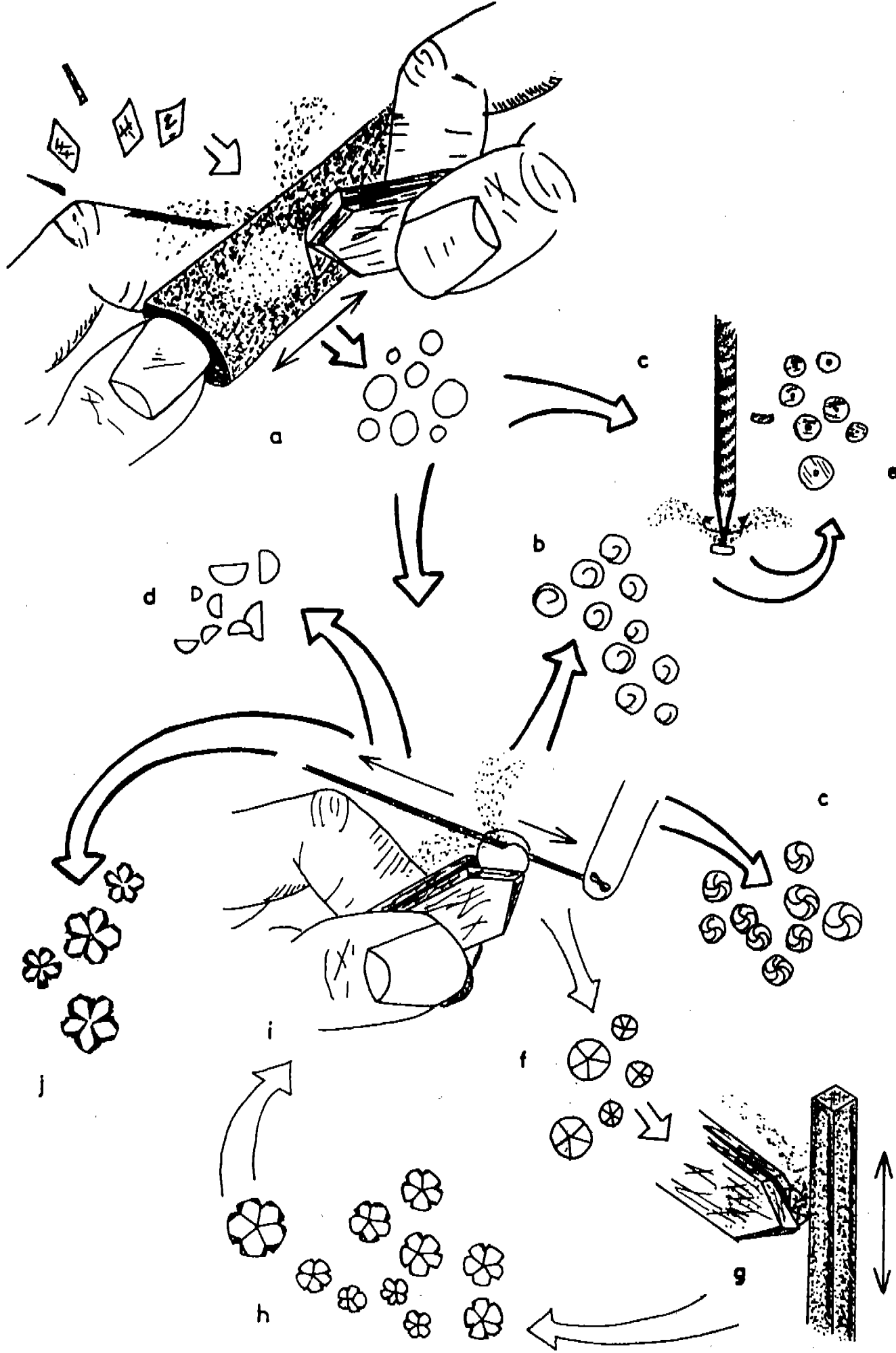
FIG. 2

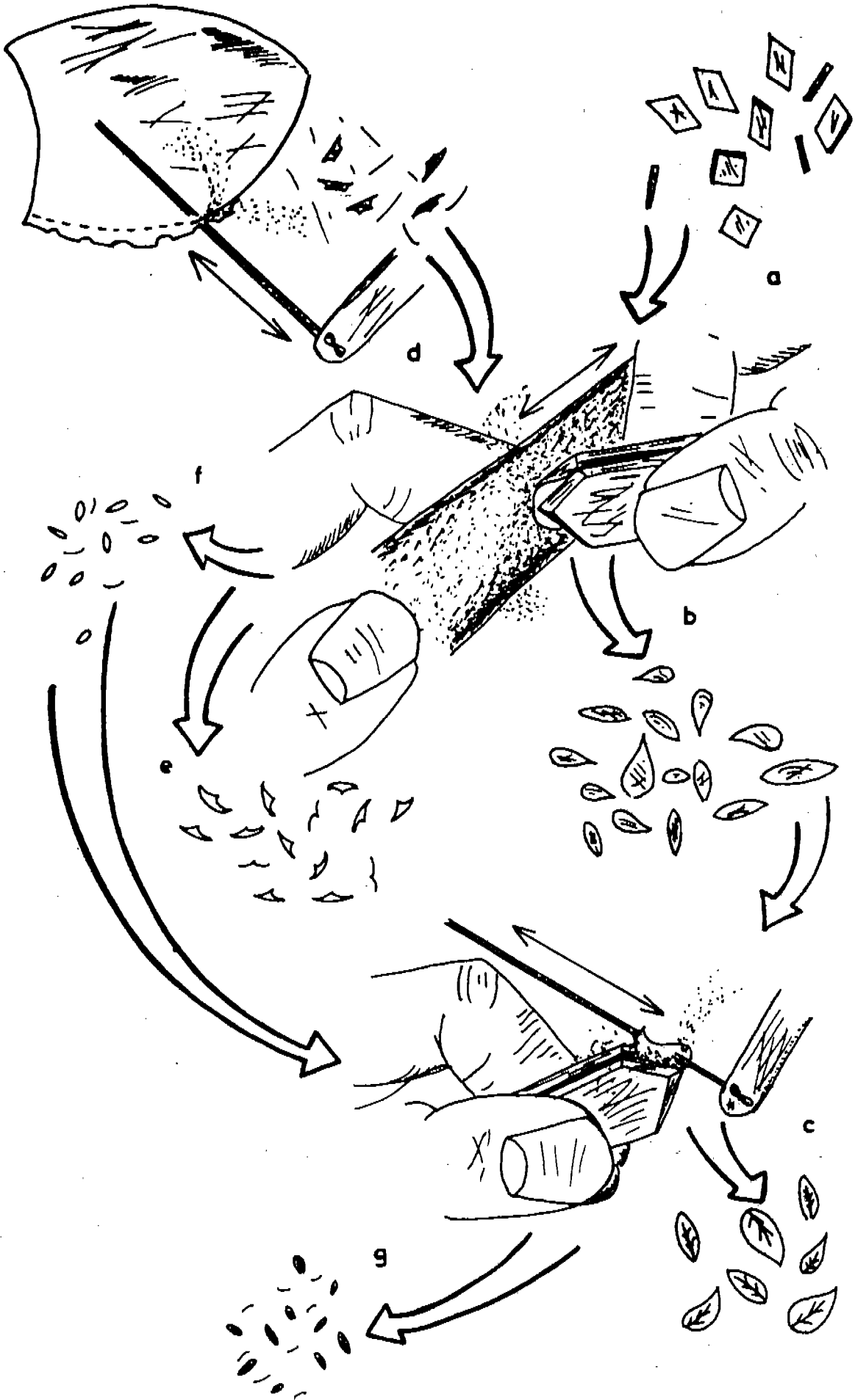


a

b







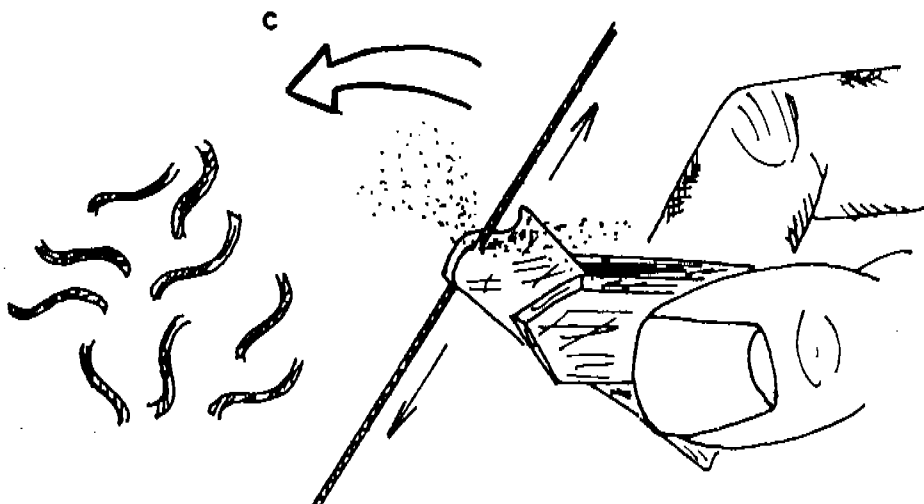
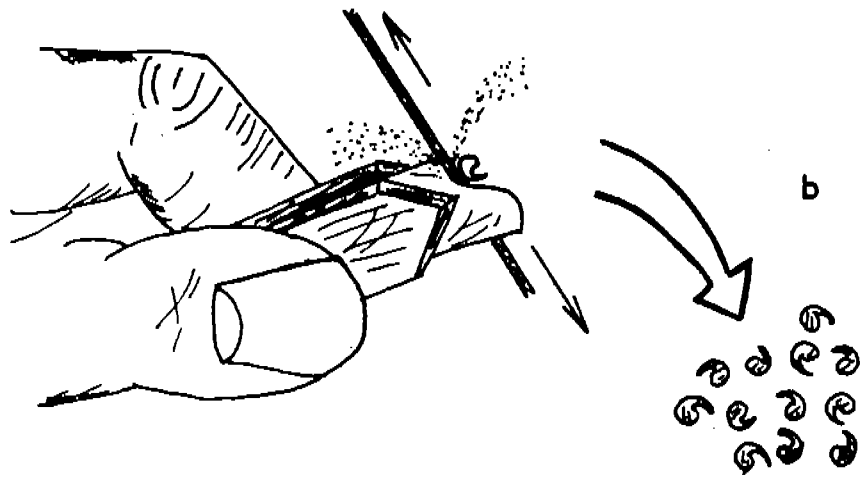
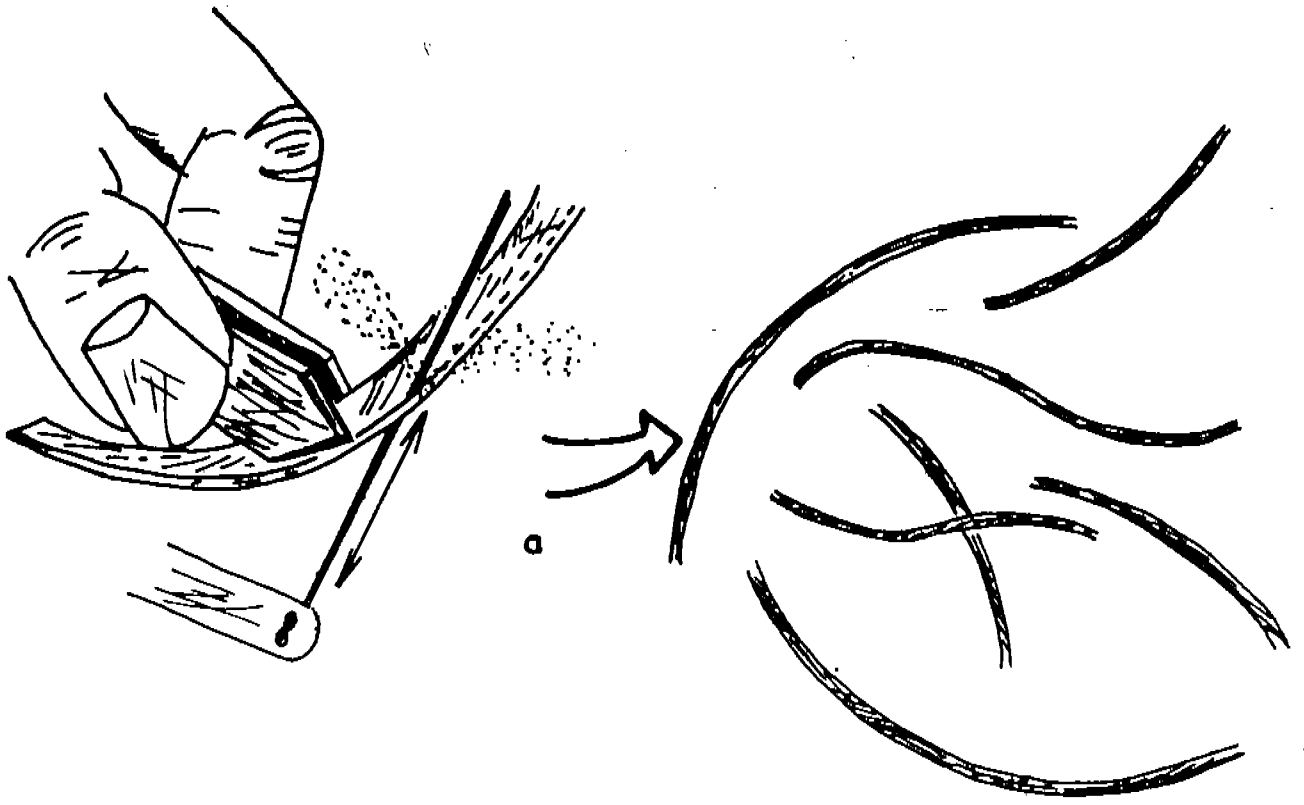
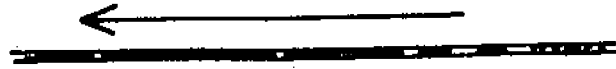
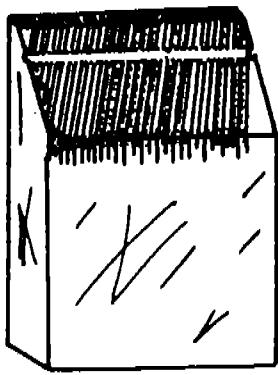
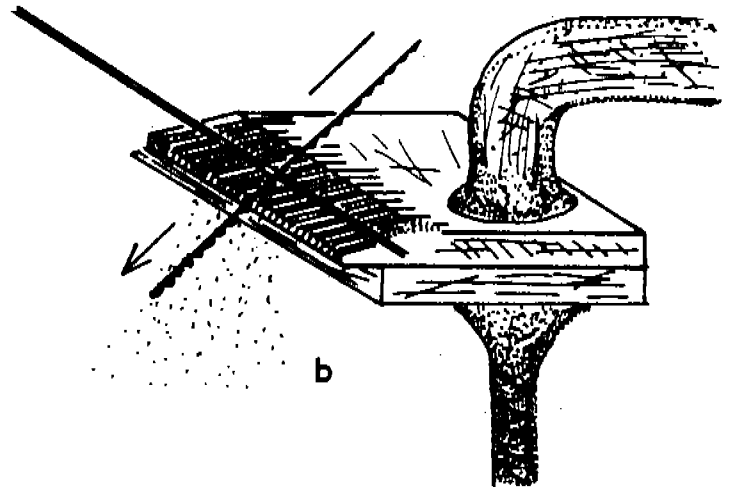


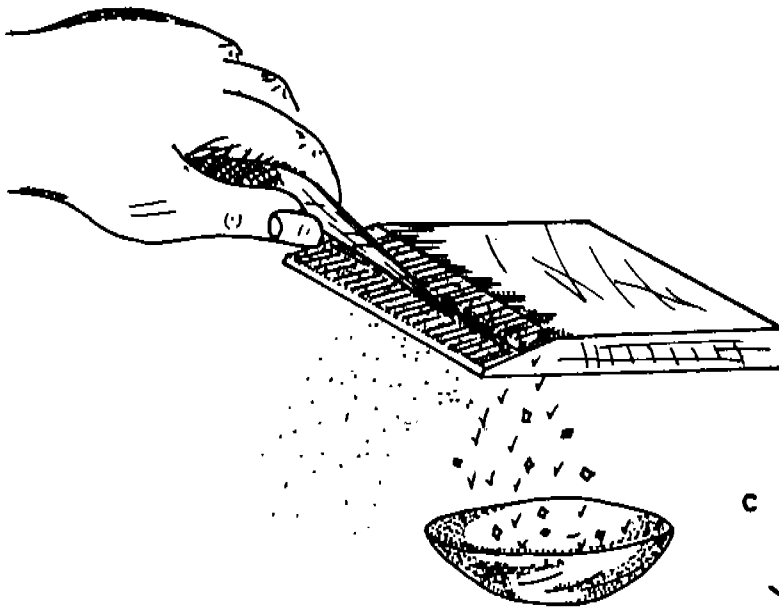
FIG. 9



a



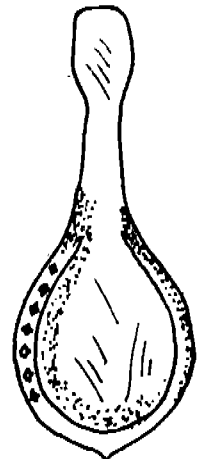
b

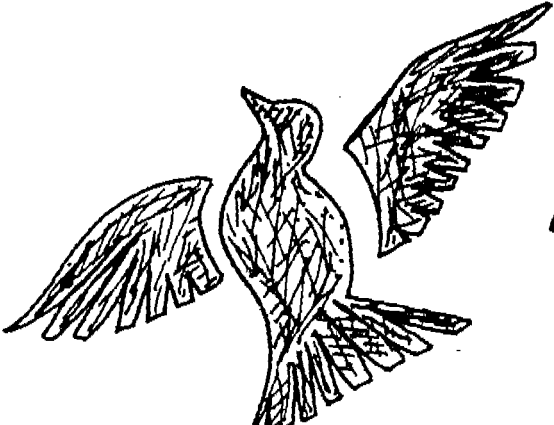
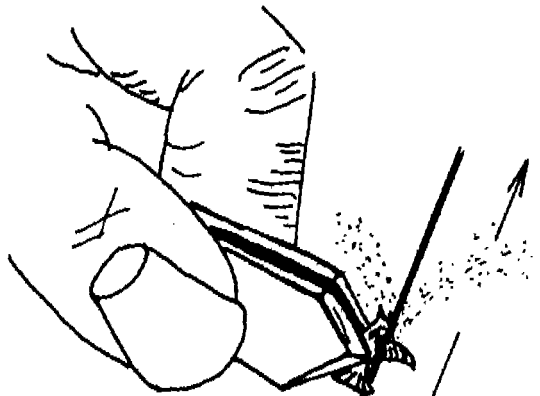
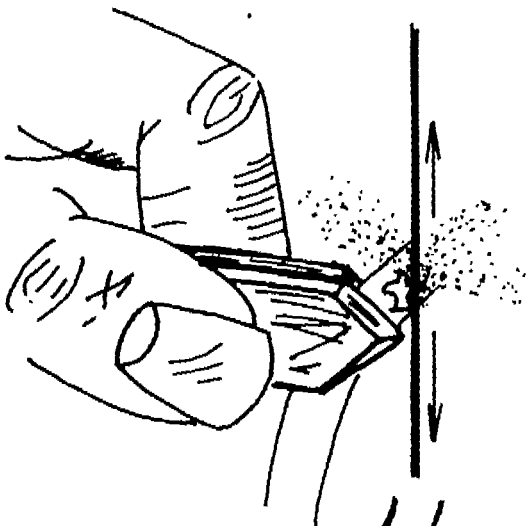
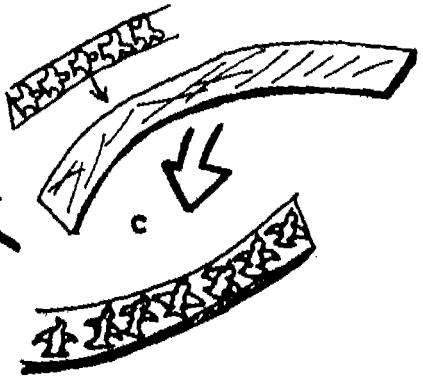
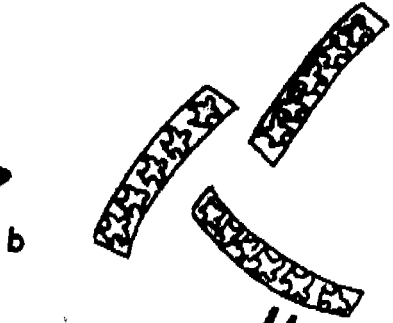
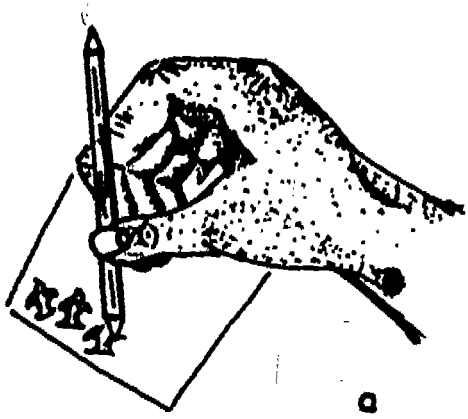


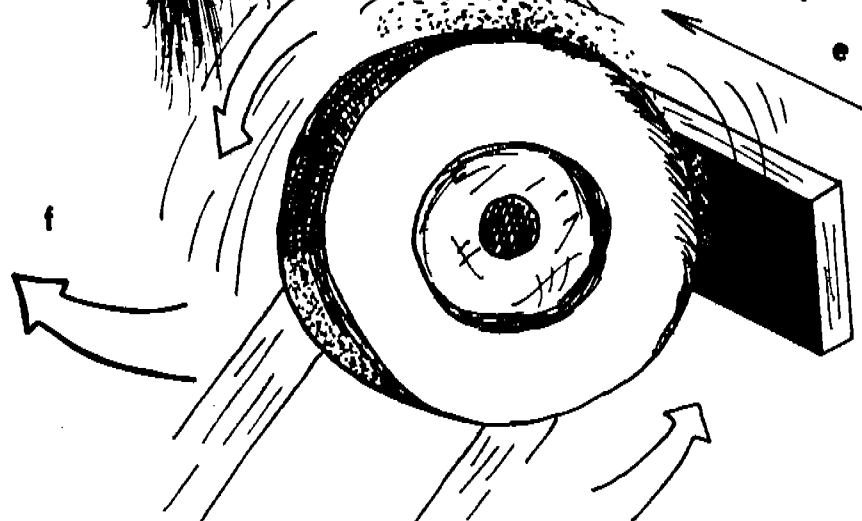
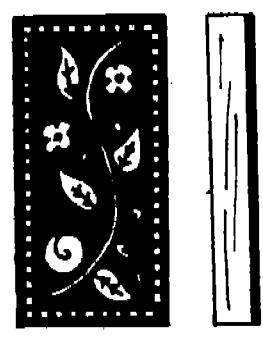
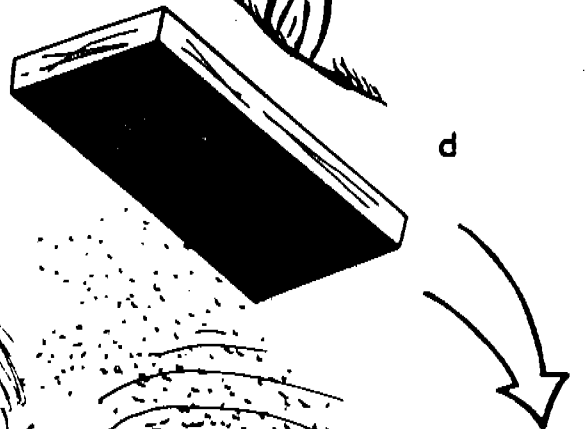
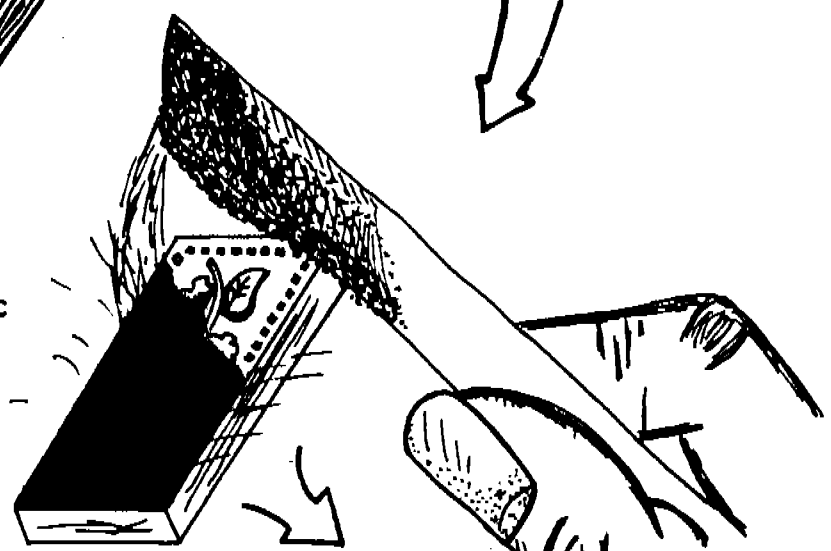
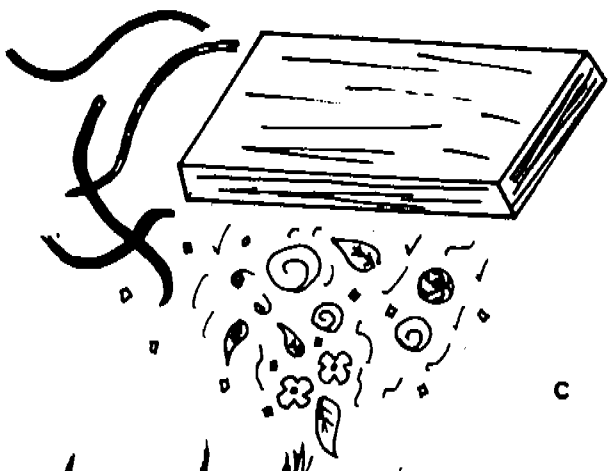
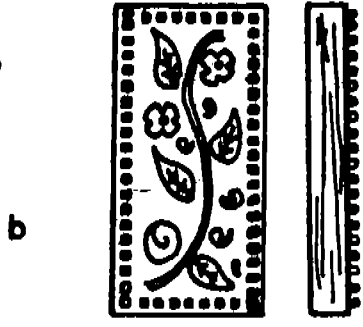
c

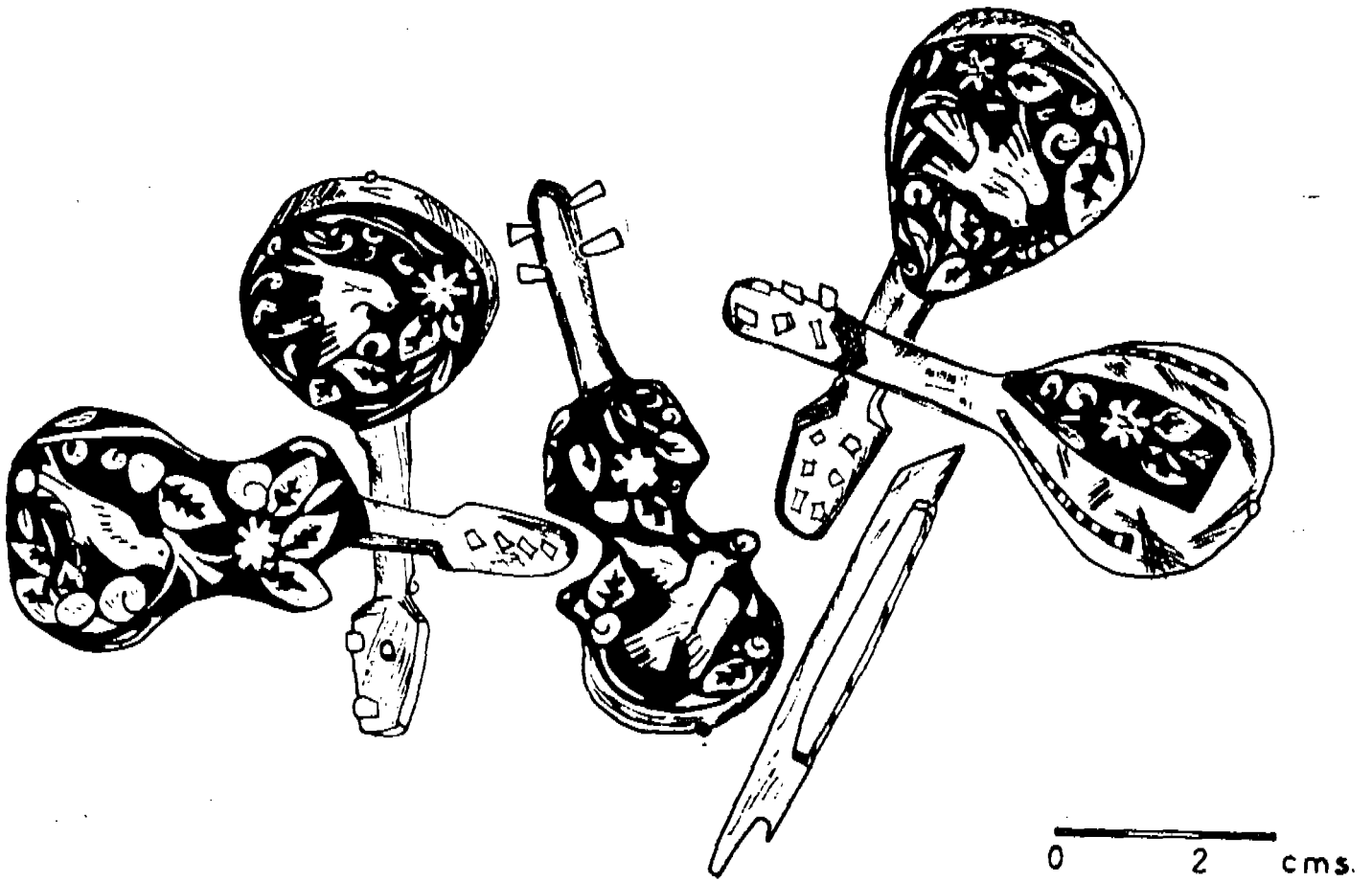


d







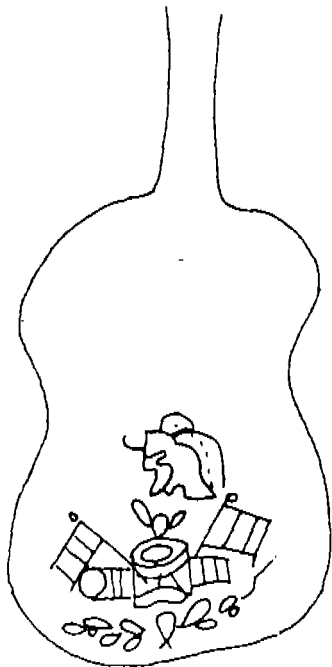
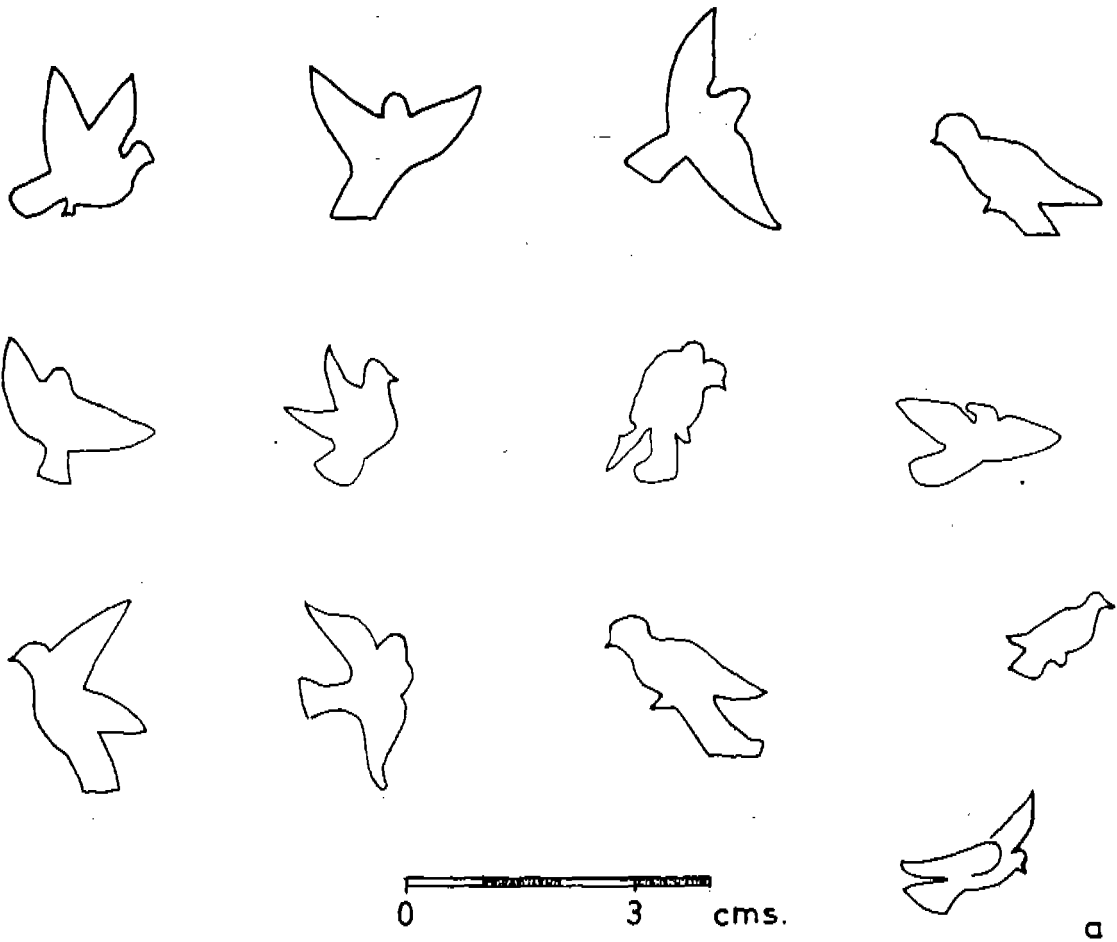


a

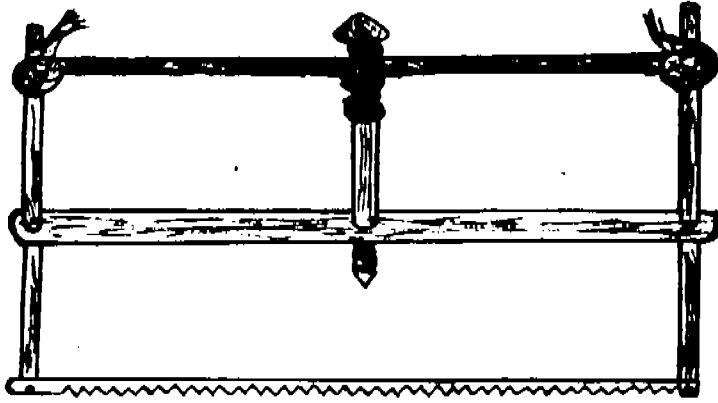


0 2 cms.

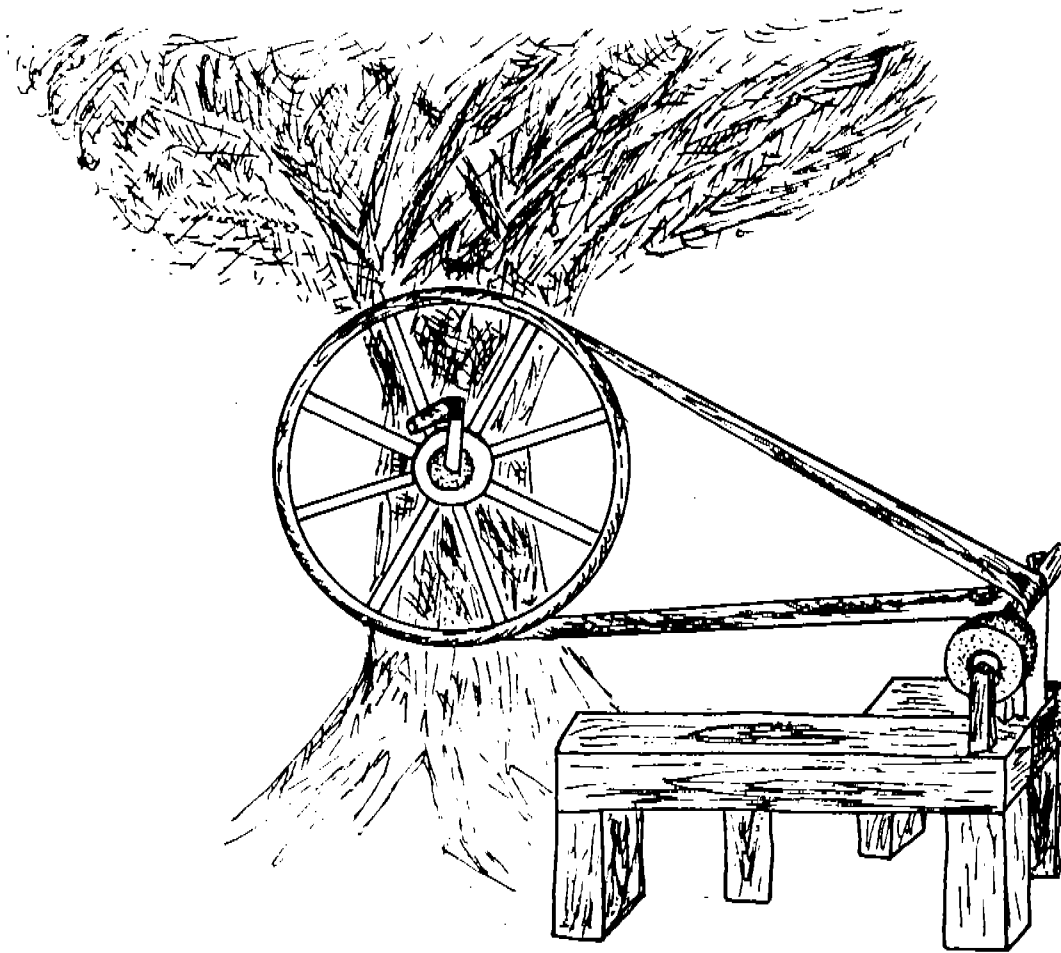
b



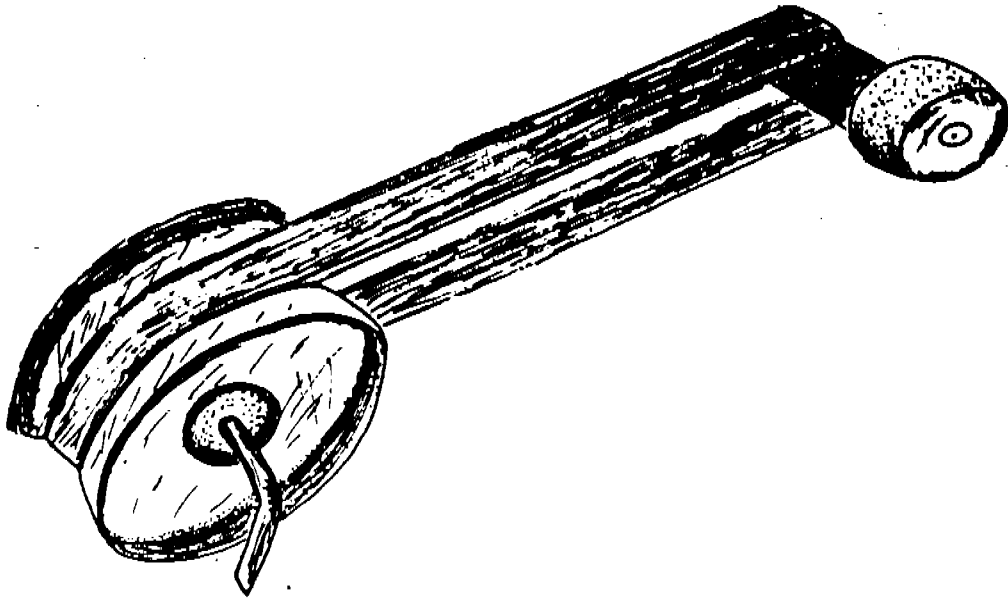
b



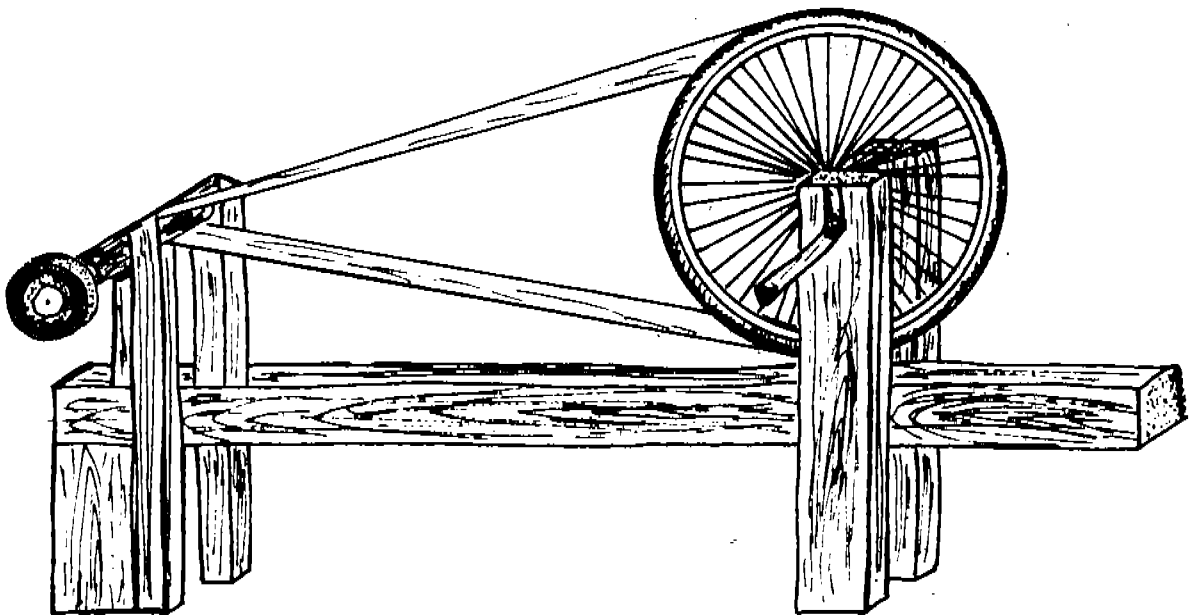
a



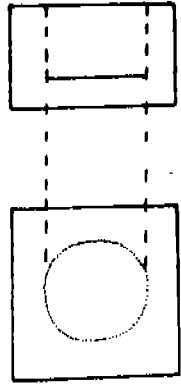
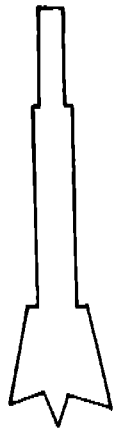
b



a



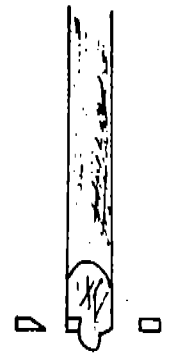
b



a



b



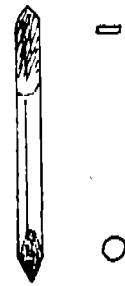
c



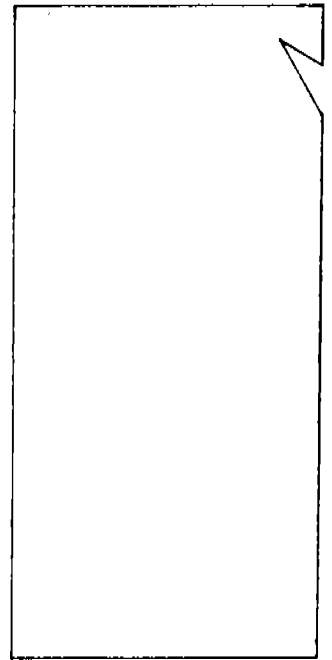
d



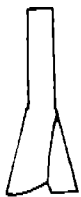
e



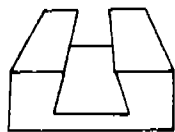
f



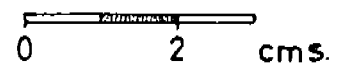
g



h



i





j



k



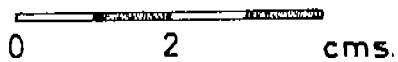
l

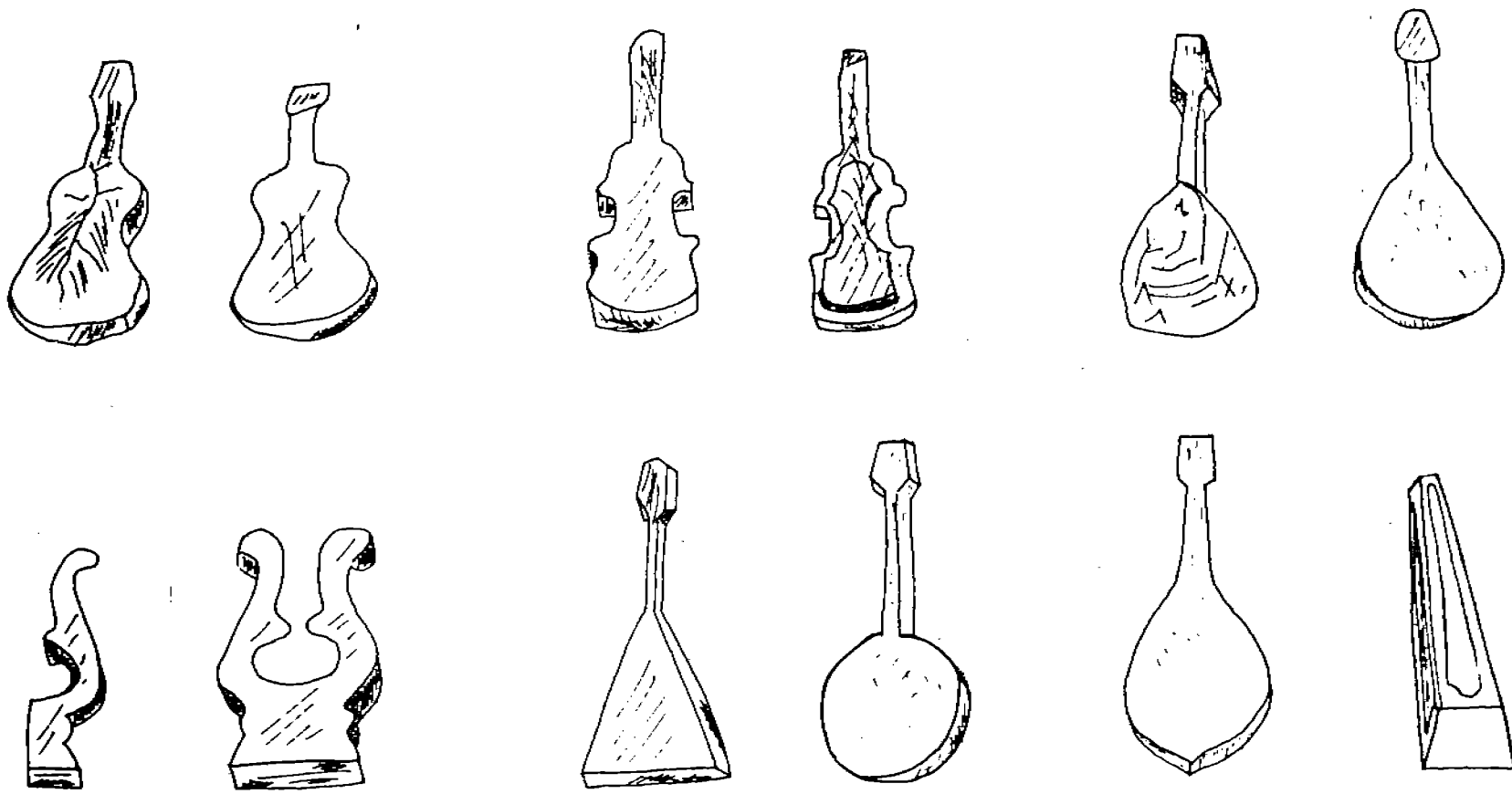


m



n





0 2 cms.

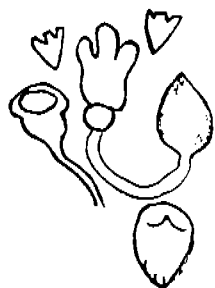
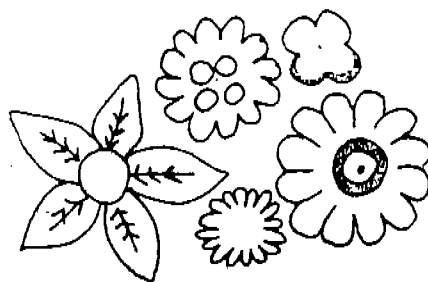
FIG. 19



(de la Rosa, 1980:12, 28)



a



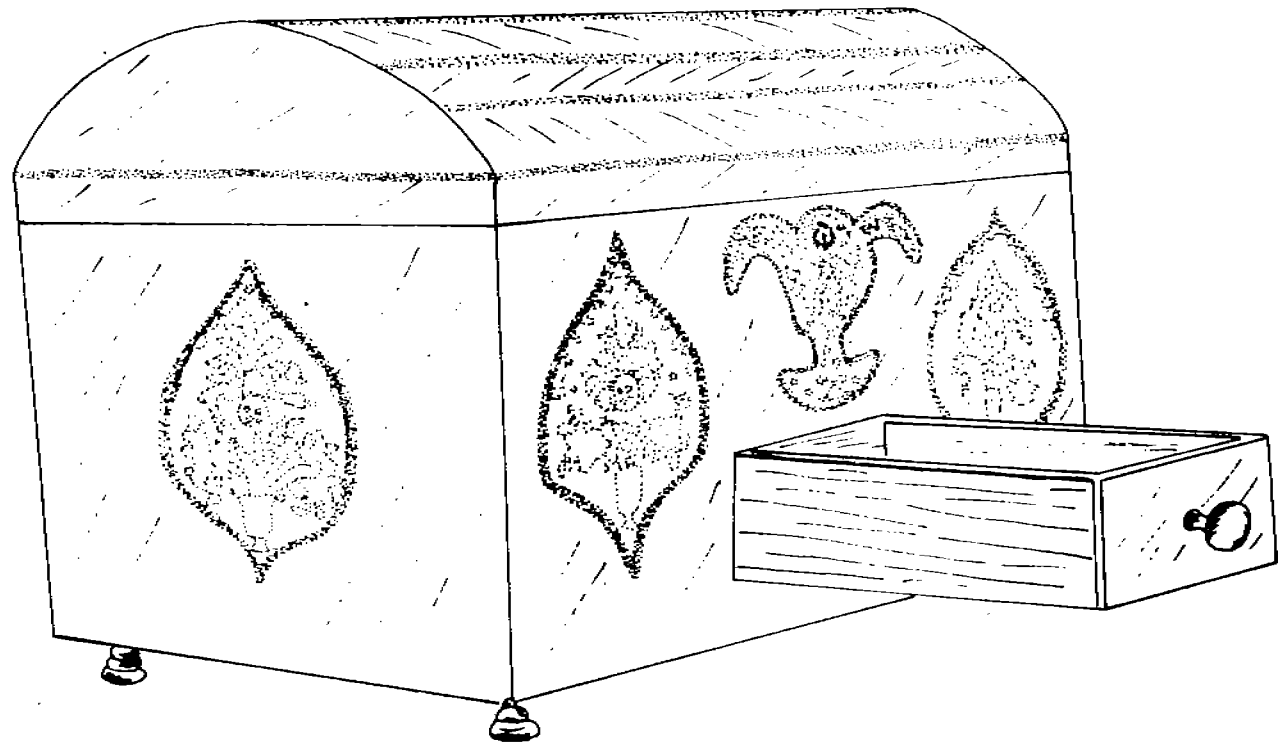
b



c



(de la Rosa, 1980:12,27,28)



0 35 105 cms.

FIG. 21



0 2 cms.



a

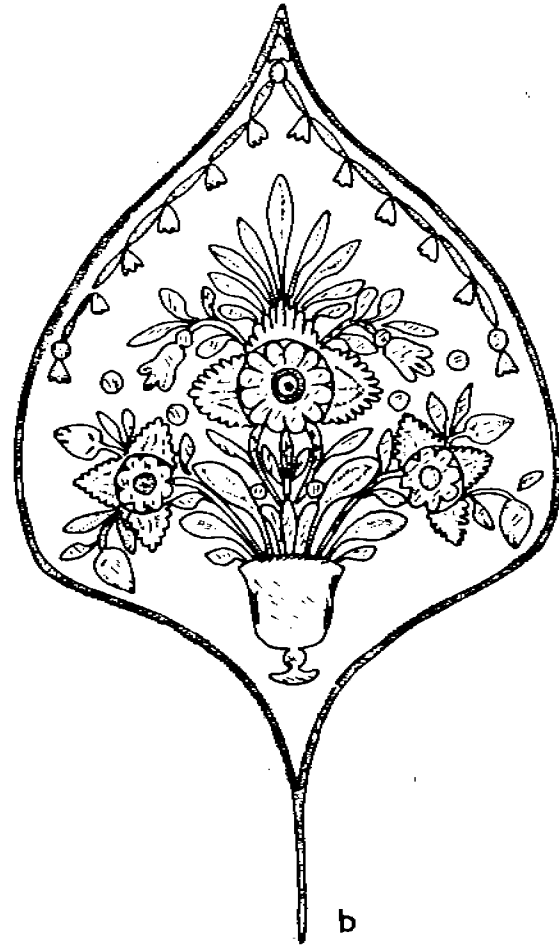


(de la Rosa, 1980:18)

b

0 2 cms

FIG. 23

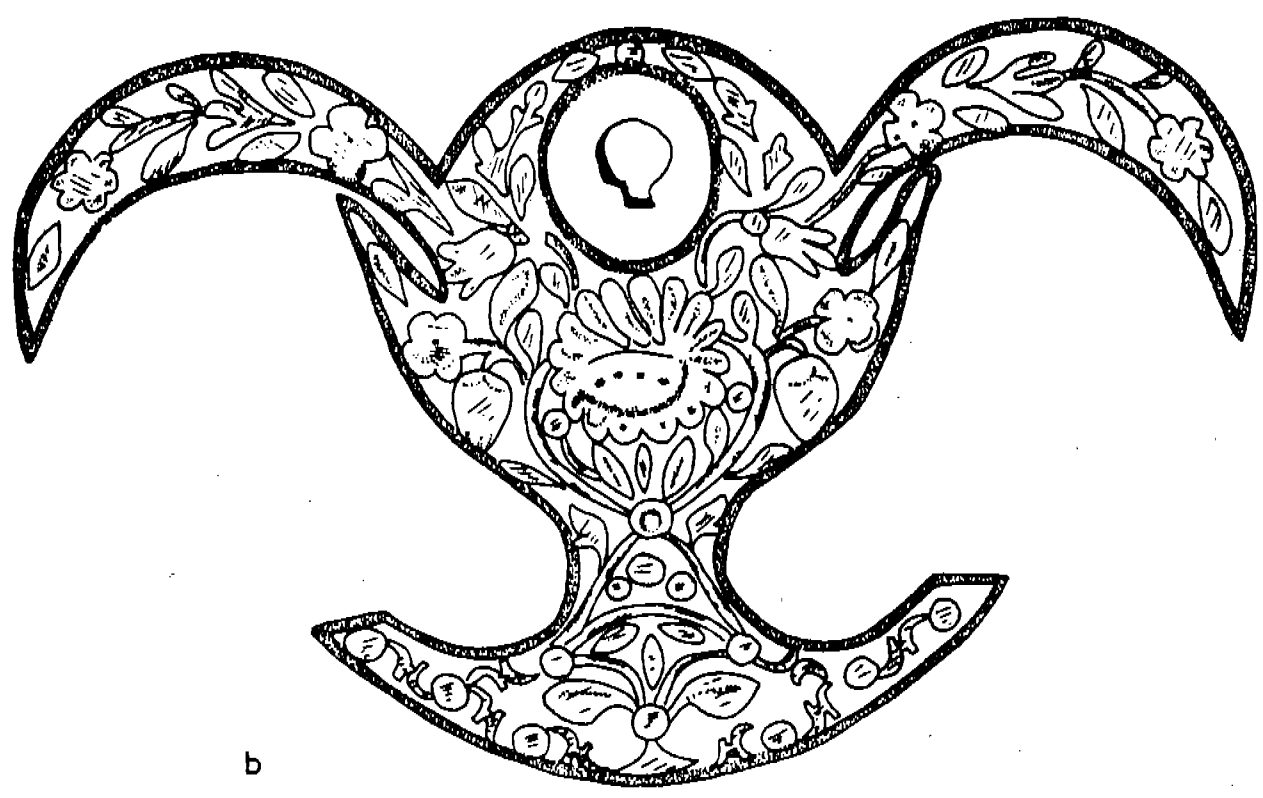
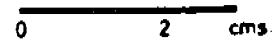


0 1 2 cms.

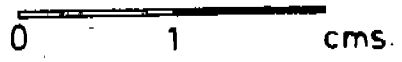
FIG. 24



a

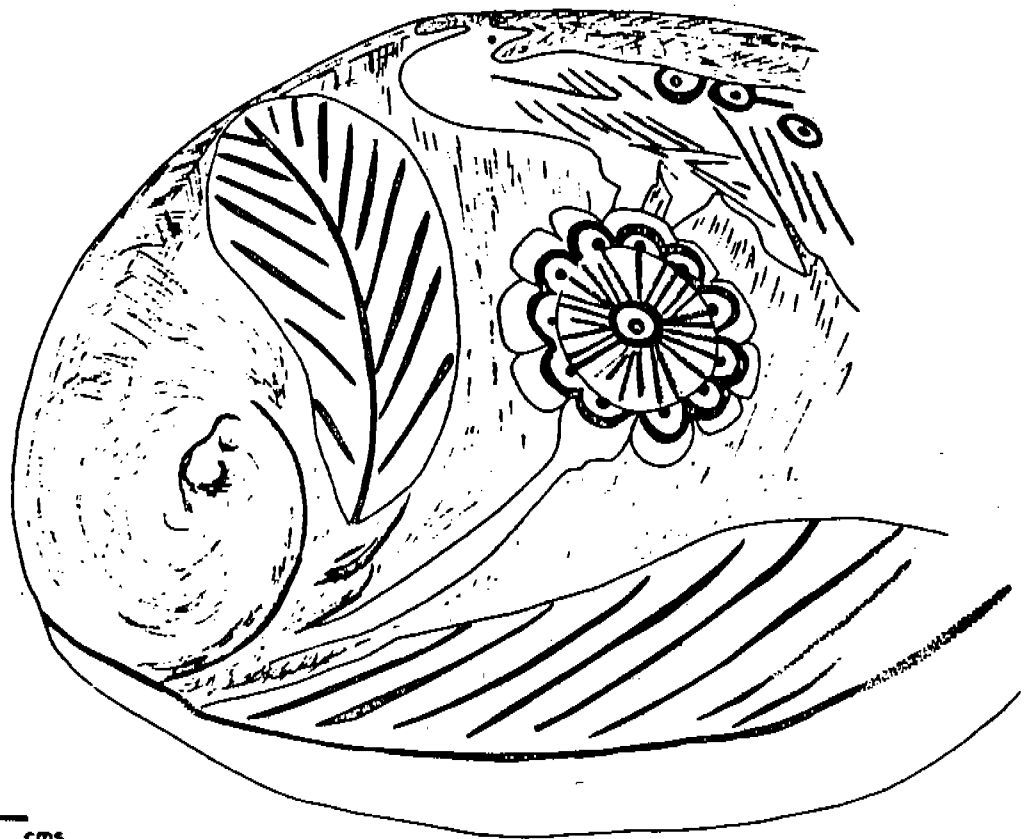


b

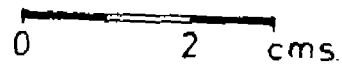
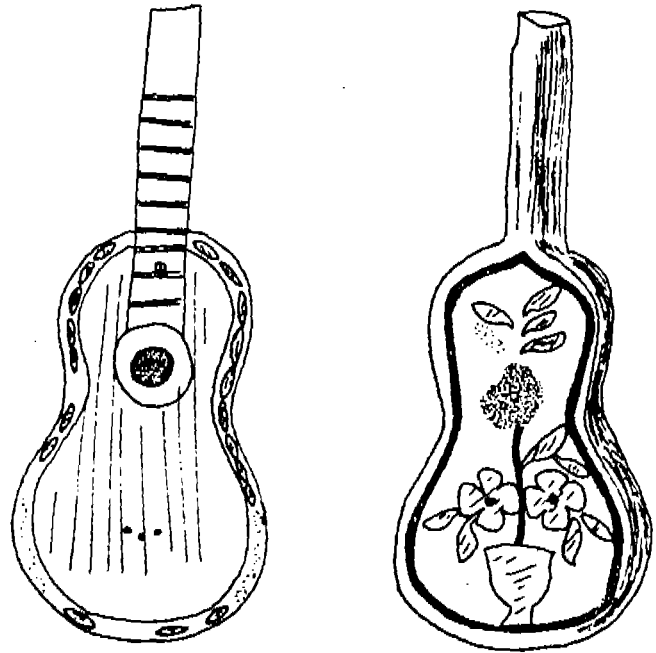
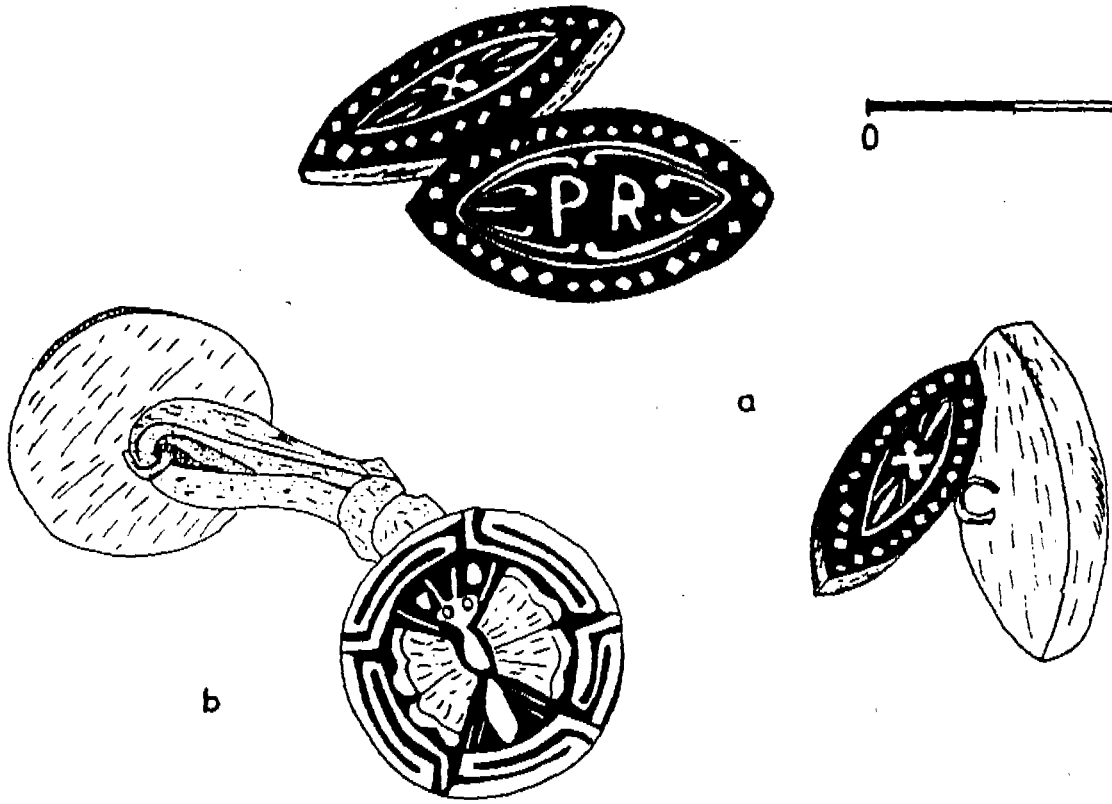




0 3 cms



0 3 cms



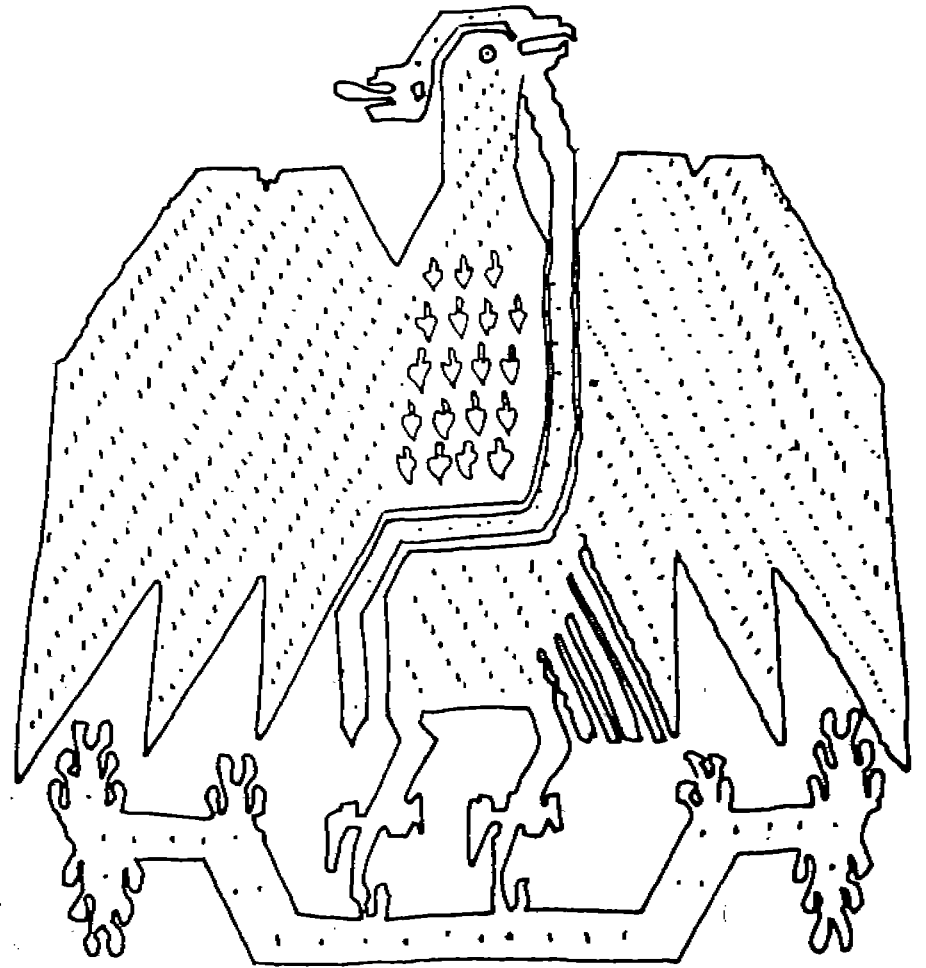
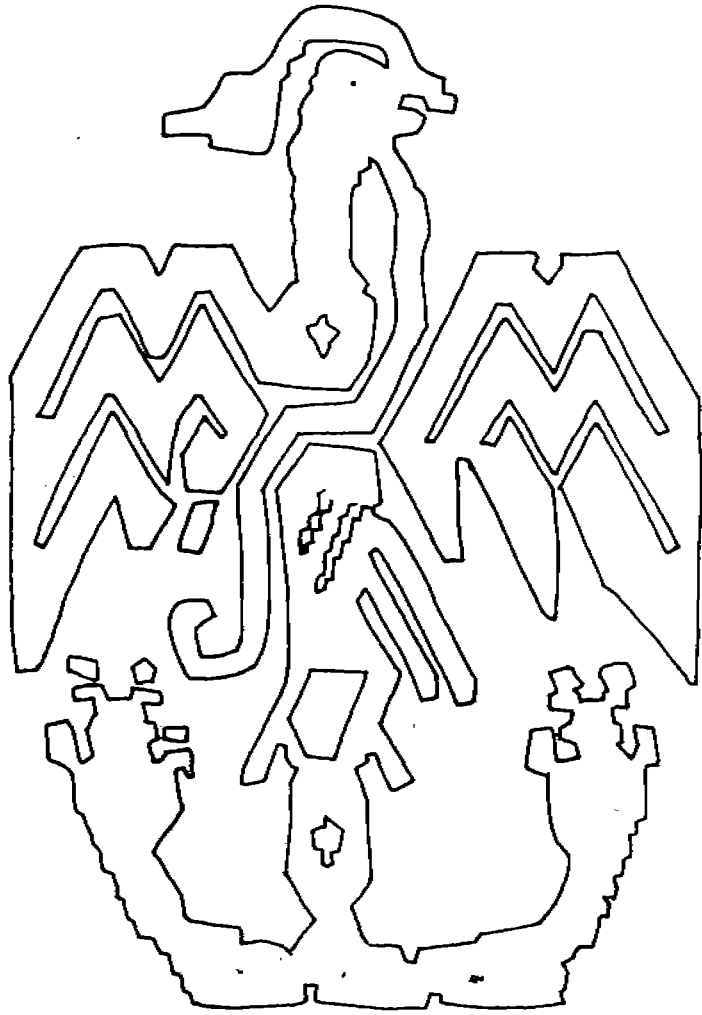


FIG. 28

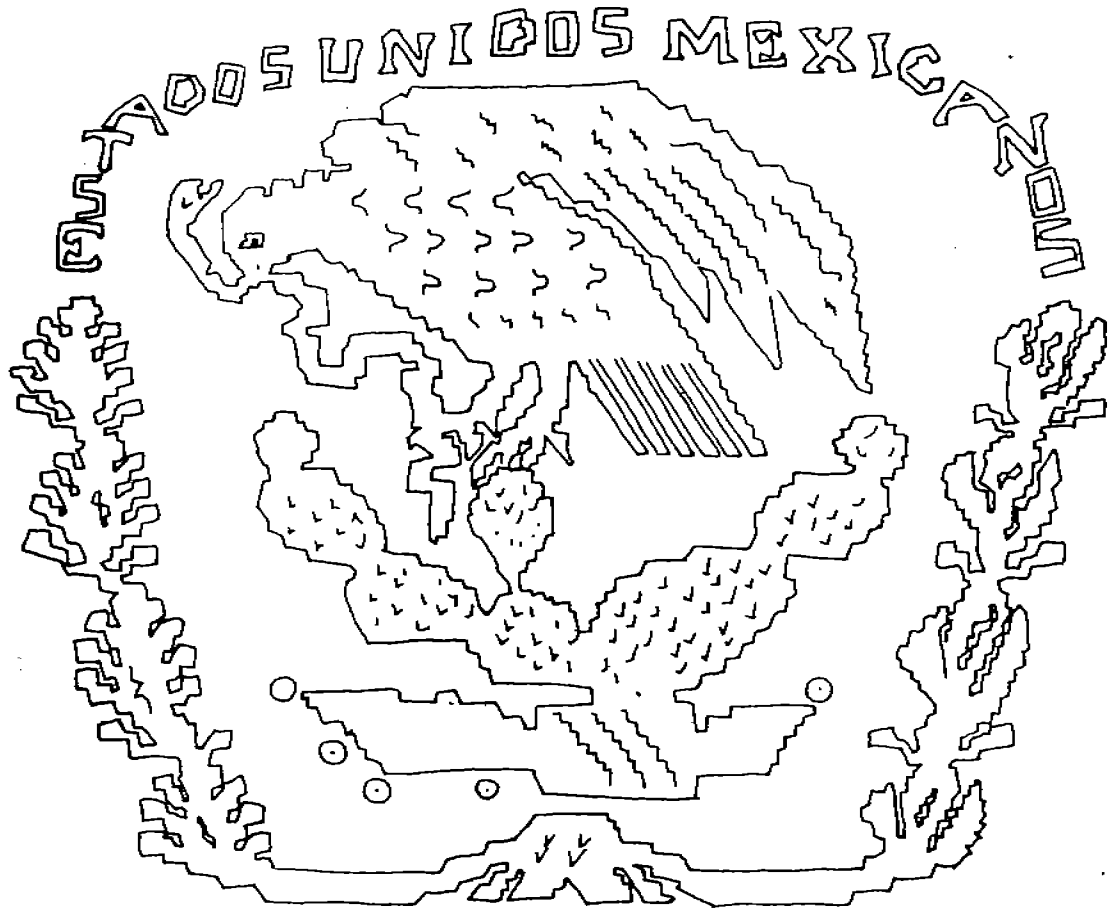
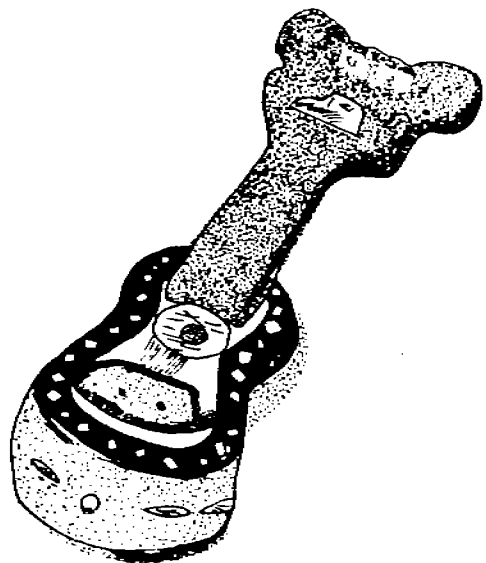
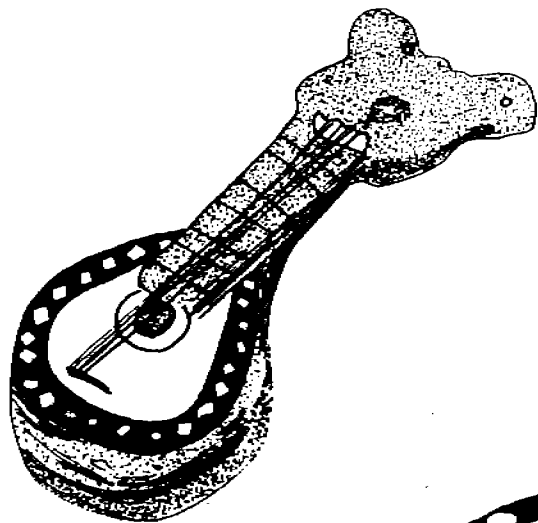


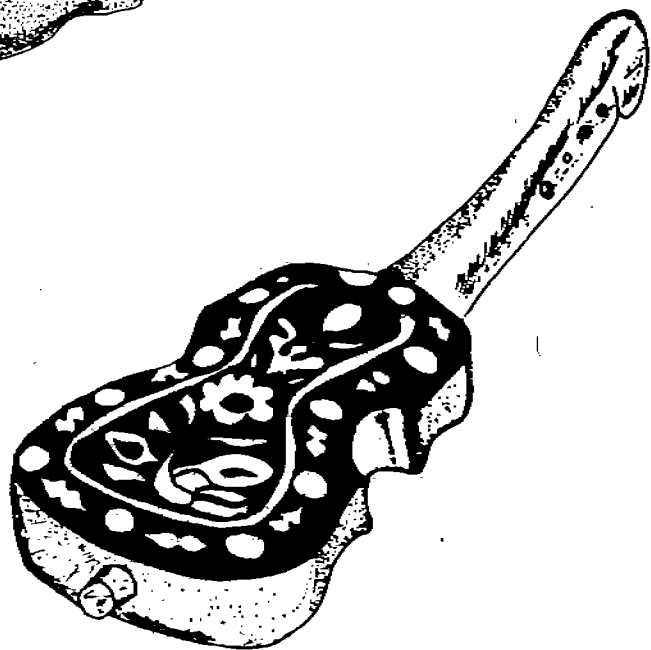
FIG. 29



a



b



c

ca. 0  2 cms.

FIG. 30

1. Gregorio Pedraza
2. ?

Primer Generación de Artesanos de El Nith

3. Cesareo Pedraza
4. Macaria Tepetate

Segunda Generación de Artesanos de El Nith

5. Concepción Pedraza Tepetate
6. Victoriano " " " " " "
7. Lorenza Rosquero
8. Catarino Pedraza Tepetate
9. Gertrudis Corona Baena
10. Bernardina Pedraza Tepetate
11. Plácido Cruz

Tercera Generación de Artesanos de El Nith

12. ?
13. Lorenzo Pedraza Rosquero
14. ? ... Catalán
15. Florencio Pedraza Rosquero
16. Francisco Pedraza Rosquero
18. Margarita " " " " " "
19. María Apolinar " " " " " "
20. Quintín Pedraza " " " " " "
21. Clementa Lucía " " " " " "
22. Juana " " " " " "
23. Ofelia...?
24. Santiago Pedraza Rosquero
25. Isabel Sánchez (Trinidad) Martínez
26. Bonifacia Corona González
27. Nicolás Pedraza Corona
28. Juana " " " " " "
29. Alejandra " " " " " "
30. Agustín " " " " " "
31. Delfina Pablo Mezquite
32. Albina Pedraza Corona
33. Merced Quezada Romero
34. Virginia Cruz Pedraza
35. ? ... Flores
36. Gregorio Cruz Pedraza
37. Maximina " " " " " "
38. Pedro " " " " " "
39. Adelaida " " " " " "
40. Juan " " " " " "
41. Ignacio " " " " " "

Cuarta Generación de Artesanos de El Nith

42. Elisa Pedraza Catalán
43. Juan Pedraza...
44. Cándida Beltrán
45. Francisco Pedraza Corona
46. Nicolás " " " " " "
47. Epifanía " " " " " "
48. Brígida " " " " " "
49. Gabriela " " " " " "
50. Juana " " " " " "
51. ?
52. Teresa " " " " " "
53. ... Isidro González
54. Leonila Pedraza Corona
55. Salvador Zamora
56. Cecilia Pedraza Pablo
57. Francisca " " " " " "
58. Alejandro " " " " " "
59. Víctor " " " " " "
60. Felipe " " " " " "
61. Aurelia " " " " " "
62. Joel López Nopal
63. Rita Quezada Pedraza
64. Anastacio López Mezquite
65. Silvestre Flores Cruz
66. Rosalío " " " " " "
67. Tomás " " " " " "
68. Agustina " " " " " "
69. ?
70. Carmen Pedraza Sánchez (Trinidad)
71. Antonia " " " " " " " " " "
72. Pedro " " " " " " " " " "
73. Isabel " " " " " " " " " "
74. Juan " " " " " " " " " "
75. ?

Quinta Generación Potencial de Artesanos de El Nith

76. Estela Pedraza Beltrán
77. Carlos " " " " " "
78. Francisco " " " " " "
79. Rocio Isidro Pedraza
80. Hugo Zamora Pedraza
81. Belém López Pedraza
82. Leobardo López Quezada
83. Pedro " " " " " "
84. Benjamín " " " " " "
85. Edith " " " " " "
86. Elia " " " " " "
87. Nicolás " " " " " "

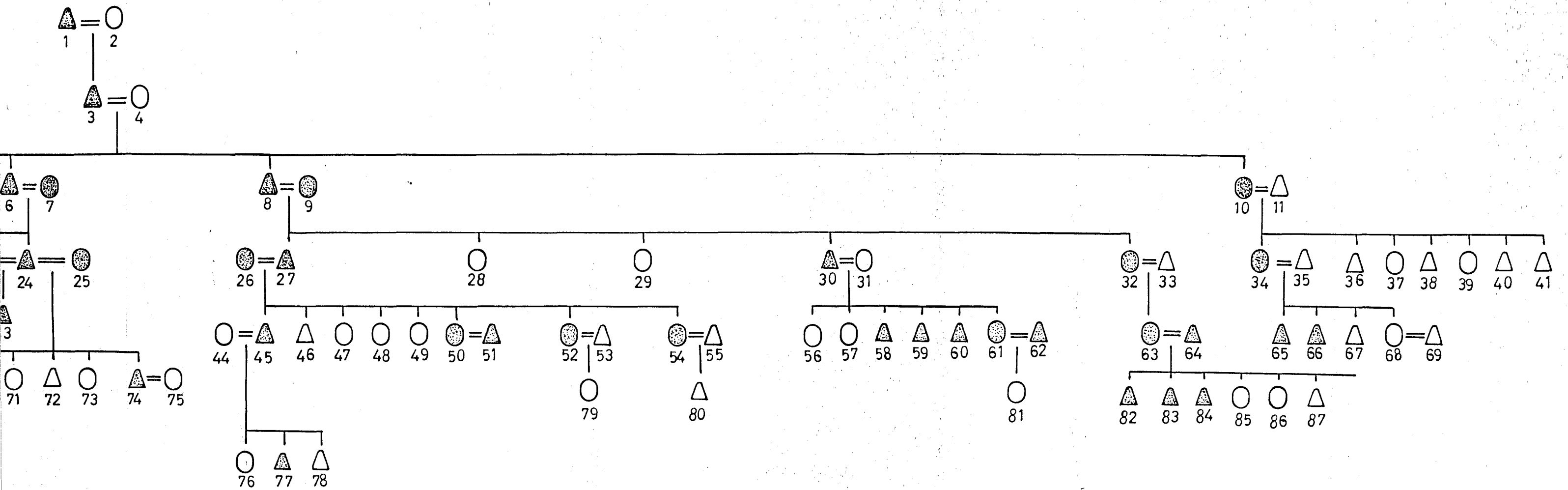
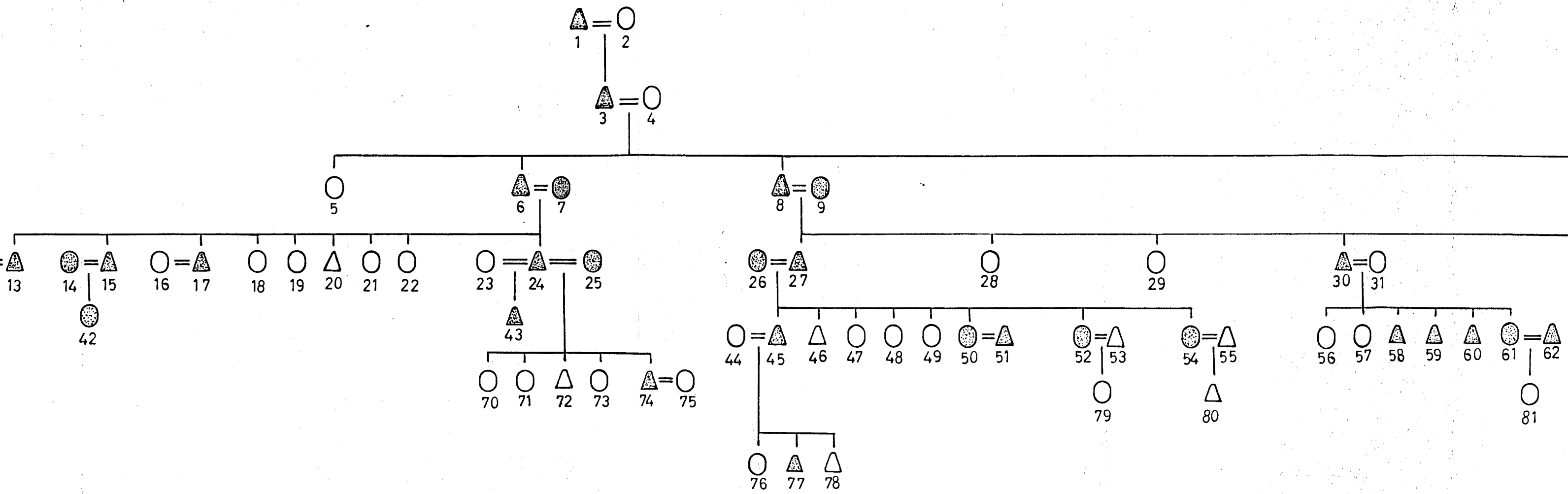
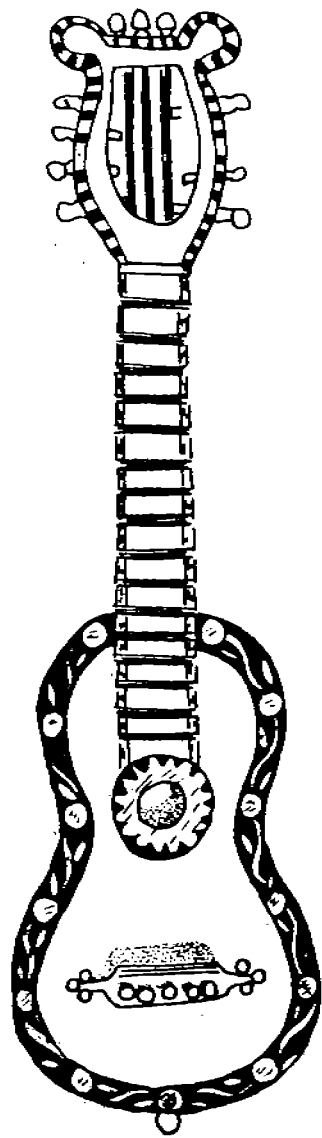


FIG. 31

Árbol genealógico de la familia Pedraza, El Nith, agosto 1992.



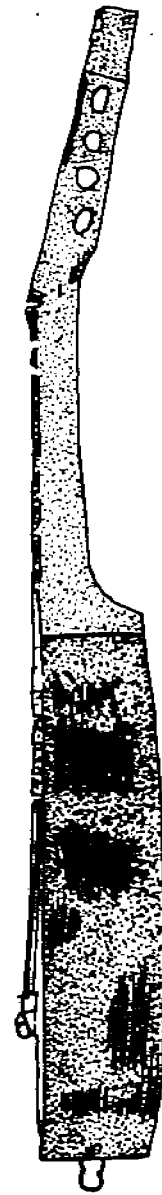
■ Personas que procesan materias primas y/o que manufacturan artesanía de incrustación.



a



b



c

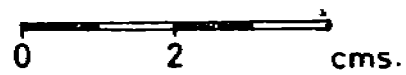
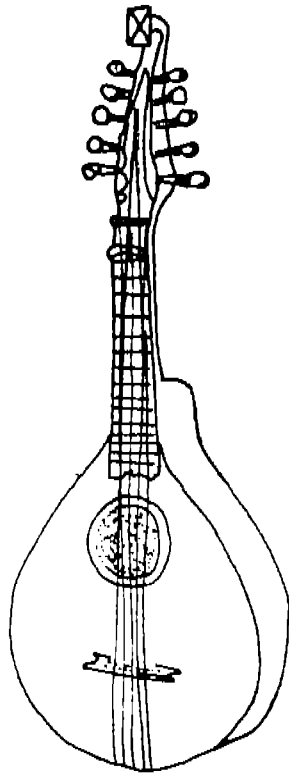
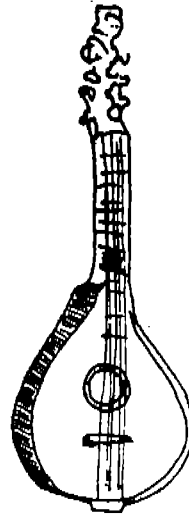


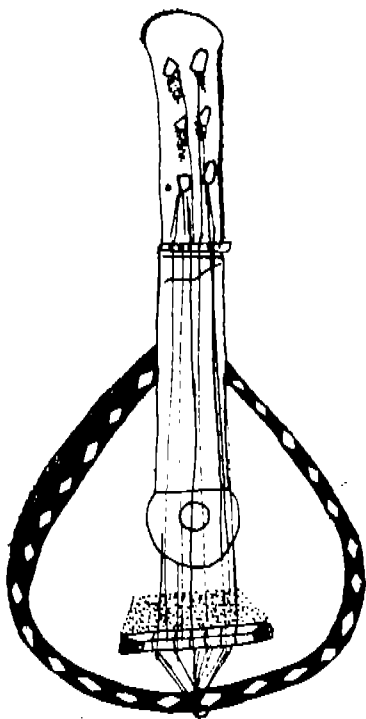
FIG. 32



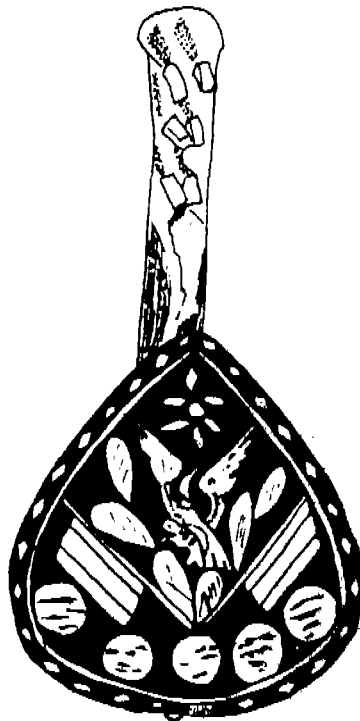
(Sachs, 1947:329)



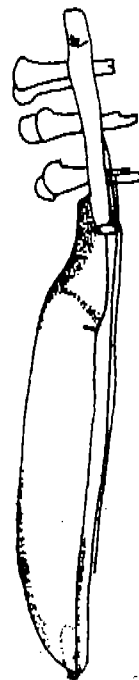
(Marcuse, 1975:422)



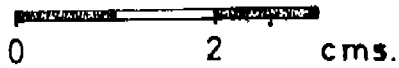
a

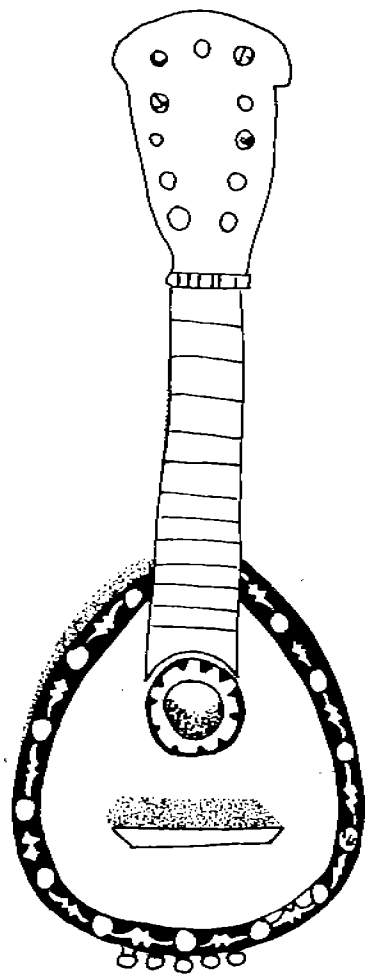


b

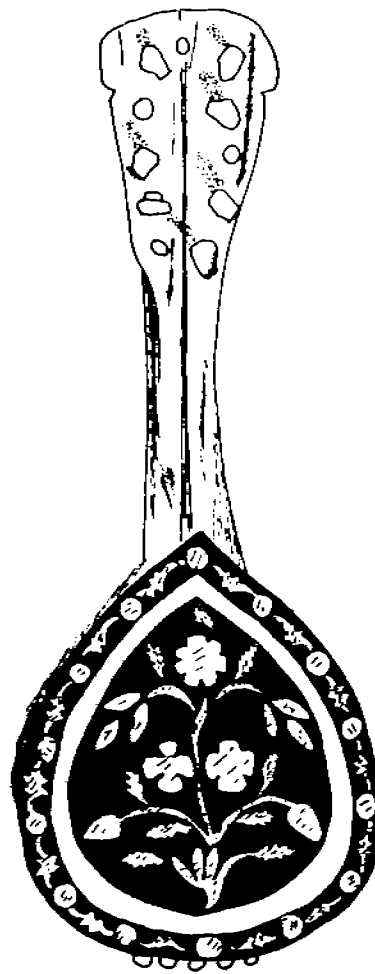


c





a



b

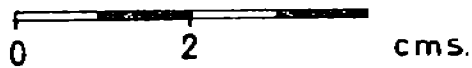


FIG. 34

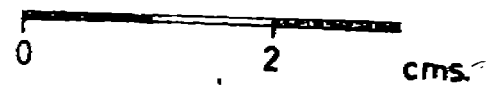
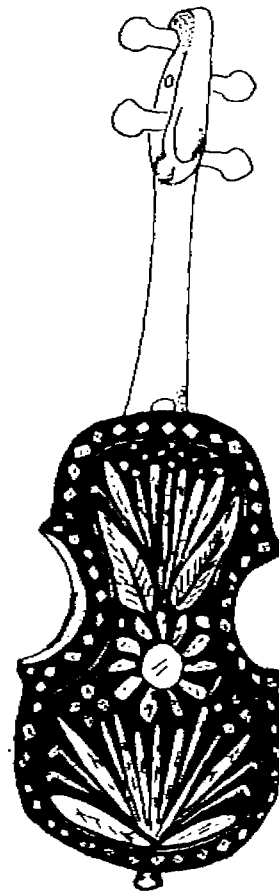
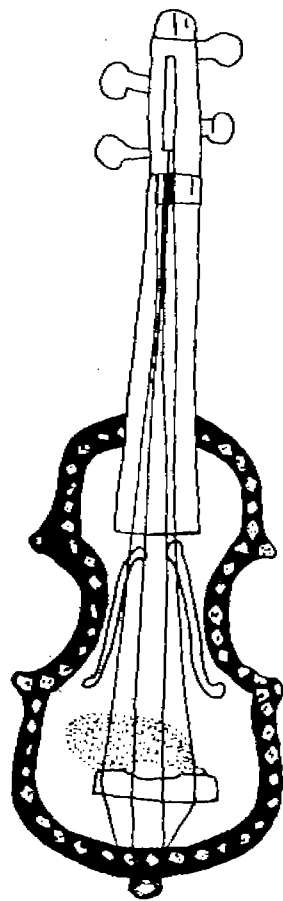


FIG. 35.

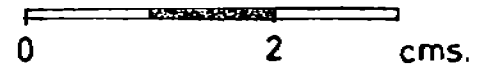
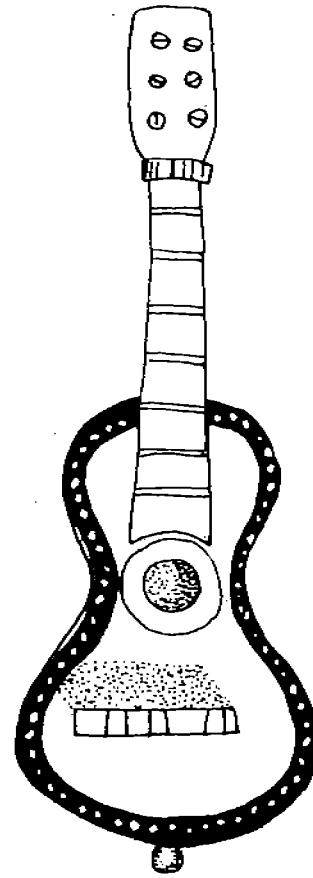
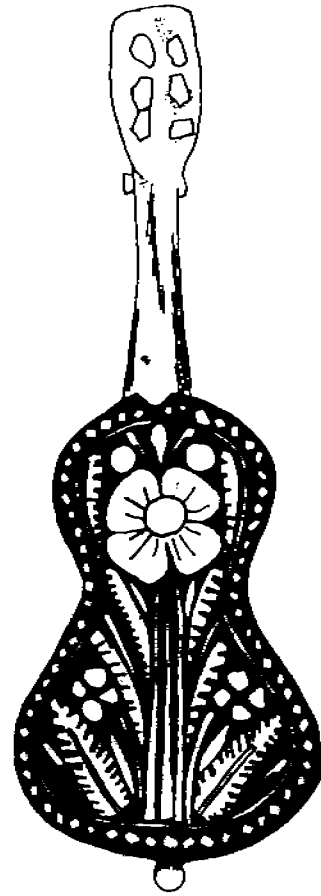
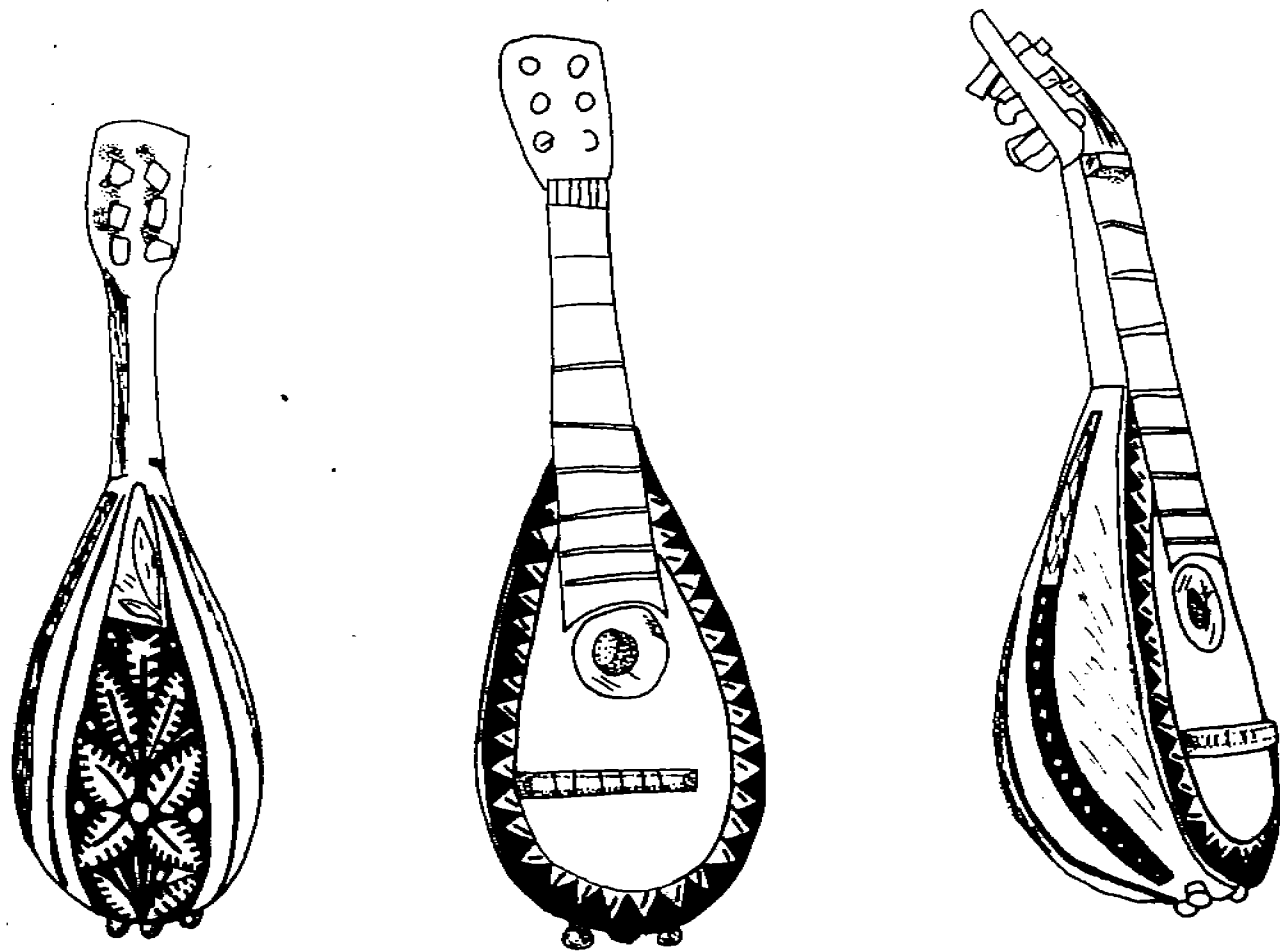


FIG. 36



0 2 cms.

FIG. 37