

EL LIBRO DEL MAQUE

Un compendio de cómo se hace y
cómo se decora el maque mexicano

Mauro, Gilberto y Alfonso Huanosta Tera

Organización de la obra, diseño de portada y contraportada de Alfonso Huanosta Tera.

Selección de material, investigación y fotografías de los autores

Esta obra es propiedad de los autores

Número de Registro: 03-2022-032812252300-01

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I. El maque.	5
Características de un objeto bien maqueado. Elaboración del maque. a) <i>El aje</i> . b) <i>Preparación del aceite para maquear</i> . c) <i>Las tierras</i> . d) <i>El batellero y el carpintero</i> . e) <i>Procedimiento para hacer el maque</i> .	
Capítulo II. La decoración del maque.	21
Decoración por embutido. La etapa de diseño. Obras decoradas por embutido. Comentario. Decoración por superposición. El diseño. Una etapa importante. a) <i>El aceite</i> . b) <i>El mordente</i> . c) <i>Algo extra respecto al mordente</i> . El perfilado en oro. Obras decoradas con oro y color al óleo. Luz y sombra en los motivos decorativos. Comentario final a manera de conclusión.	
Referencias	74

Introducción.

El maqueado es una técnica de recubrimiento de una superficie. La técnica es mesoamericana de origen, utilizada por nuestros ancestros para embellecer objetos como bateas de madera, cuencos de frutos silvestres, cucurbitáceas, como los guajes, etcétera. Los objetos maqueados eran utilizados por los antiguos habitantes del territorio mexicano, antes de la llegada de los españoles, como objetos de utilidad cotidiana. Pero también los usaron para confeccionar objetos decorativos; ornamentales. Realmente no se sabe donde nació la técnica, lo único cierto es que se trata de una técnica del antiguo mundo americano. Los conquistadores europeos quedaron impresionados con la técnica del maqueado y dejaron testimonio de que los objetos maqueados eran conocidos y confeccionados en diversos lugares del México antiguo. Más aún, reconocieron la belleza de los objetos maqueados al grado de enviar piezas de maque mexicano a Europa.

Los autores de este pequeño libro somos michoacanos y sostenemos que las bellezas del Estado de Michoacán no se reducen a la gran variedad de lugares hermosos dotados, muchos de ellos, de climas y microclimas envidiables, es también cuna de una inmensa variedad de manifestaciones que provienen de herencia ancestral, tanto de vestimentas, como celebraciones conmemorativas o culinarias. No sólo esto, Michoacán tiene otras riquezas que admirar, como sus manifestaciones artesanales y artísticas, entre ellas, justamente, el maque decorado.

Al parecer, ancestralmente, entre los lugares donde se maqueaban muchos distintos objetos, de gran calidad, era la región ocupada por el Imperio Purhépecha. Así, en el actual Michoacán quedan todavía lugares donde se hace maque de buena calidad, especialmente en Uruapan. Pero también hay lugares donde se decora el maque, aunque preferencialmente artesanal; es decir con características comerciales. Algunos de estos últimos lugares son: el propio Uruapan, Pátzcuaro y Quiroga, en el Estado de Michoacán.

En estas notas los autores describiremos, casi minuciosamente, todo lo referente al maque, integrando desde la preparación de una superficie para ser maqueada, pasando por todo el proceso de maqueado e ilustrando con fotografías el qué hacer en esta tarea y todo lo referente a su decoración. Describimos aquí, con detalle, cómo se hacen los aceites, su formulación, para maquear y para hacer el mordente, es decir el vehículo para pegar el oro laminado que se utiliza en una de las dos técnicas existentes para decorar el maque. Proporcionamos sugerencias de dónde conseguir las tierras más apropiadas para hacer buen maque, igualmente respecto a las maderas más convenientes para tal fin.

Describimos también, con muchas observaciones puntuales y fotografías de piezas realizadas por nosotros, todo lo referente a las técnicas para decorar el maque con calidad artística. Así mismo hablamos aquí de los criterios que deben considerarse cuando se desarrollan nuevos diseños para decorar piezas maqueadas. Hablamos también de la ejecución del trabajo decorativo propiamente dicho; el manejo del espacio, el equilibrio en el dibujo y la calidad cromática, el color, de los decorados. Hablamos, en fin, de todo lo que sabemos respecto a la creación de buenas obras de maque decorado, en general.

Nuestro conocimiento del tema tiene origen en el hecho de que uno de los autores, Alfonso Huanosta Tera, fue estudiante, presumiblemente, del único hombre en México que realmente sabía, en el siglo XX, todo lo referente al trabajo artístico del maque: el Maestro José Efrén Salvador Solchaga González. Este hombre sabía hacerlo y se preocupó por enseñarlo. Desafortunadamente no todos sus estudiantes atendieron sus enseñanzas, o quizá no comprendieron el valor de lo que el Maestro intentaba transmitirles. Con el agravante de que el Maestro Solchaga no dejó escrito lo que él sabía al respecto. En este trabajo intentamos “salvar” lo que recordamos de sus enseñanzas.

Así, en resumen, los autores de este pequeño libro nos proponemos hacer una síntesis de todo lo más importante relacionado con el maque y su decoración. Previamente, hemos escrito dos libros, referencias 4 y 5, en los cuales también hemos hablado ampliamente del mismo tema. De hecho, aquí retomaremos algún material de aquellos libros, la diferencia, en todo caso, será que aquí presentaremos algunos trabajos no discutidos y, adicionalmente, enfatizaremos en aspectos de relevancia en la buena ejecución de piezas maqueadas y decoradas artísticamente. El lector verá que; los autores hemos “vaciado” aquí lo que sabemos al respecto. ¡No nos guardamos nada!

CAPÍTULO I

El maque.

Características de un objeto bien maqueado.

Las superficies que se maquean, generalmente, son de madera y pueden tener todo tipo de formas: tablas, platos, bateas, alhajeros, baúles, biombos, máscaras, objetos de madera en forma de frutas, etc. Podrían maquearse objetos de barro o de piedra, como se hizo en el México ancestral, pero esto, actualmente, es raro o no se hace. La buena ejecución del maqueado, sobre las diferentes superficies, dependerá, obviamente, de la habilidad del artesano. Entre los objetos naturales que se pueden maquear son los guajes. En la figura 1 mostramos una pieza hermosamente maqueada en tono verde oscuro.



Figura 1. Guaje maqueado.

La calidad y originalidad de una pieza maqueada podrá ser acreditada si satisface las siguientes características. El maque de calidad debe ser una capa fina, delgada, uniforme e impermeable, tenazmente adherida a la superficie de un objeto; muy durable. Se conocen piezas maqueadas que han resistido cientos de años. El maque es como una finísima capa de estuco. Una de las características de un buen maqueado radica en la consistencia del fijado de la capa de maque a la superficie del objeto. Esto último está determinado por la utilización de un aceite, cuya elaboración es de procedencia ancestral. El aceite se utiliza como aglomerante y adherente. En tanto, tierras minerales proporcionan el color y la consistencia dura a las piezas maqueadas.

Otros factores que hacen apreciable una pieza maqueada son: la tersura de la capa aplicada, el espesor y la uniformidad de la “cascarilla” de maque. Esta última debe ser del orden de un milímetro y depende de la habilidad del artesano que hace la obra. Así, la superficie de un objeto maqueado, de buena calidad, ofrece un aspecto terso, brillante, hermoso. Como la pieza de la Figura 1. Tanto así, que la superficie de una pieza bien maqueada lucirá como un esmalte. Por cierto, no ha faltado quien le llame esmalte al maque. ¡Por supuesto que el maque no es un esmalte!

Pero también se ha confundido mucho la gente que no sabe, muchas personas han dicho que el maque es una laca. Hemos discutido este punto con argumentos sólidos en la referencia 4. ¡El maque mexicano tampoco es una laca!

En el caso del guaje en la fotografía en la Figura 1, puede apreciarse que el terminado es de una superficie uniforme, bruñida a espejo, tersa. Las dimensiones del guaje son: altura 18 cm, diámetro 20 cm.

La herencia ancestral mexicana dejó establecido que, para maquear un objeto se usa aceite, que hay que preparar, y tierras naturales de colores para ir recubriendo, en capas superpuestas de manera sucesiva, la superficie elegida. De esto nos ocuparemos en primer lugar.

Elaboración del maque.

Como hemos adelantado, el maqueado es una técnica meso-americana de recubrimiento de una superficie con fines utilitarios, en principio, aunque con el tiempo su uso devino en decorativos, ornamentales y aun artísticos. Esta clase de trabajo tiene cierto parecido, a la vista, con los laqueados orientales. Pero, de entrada, aseguramos que nada tiene que ver el maque mexicano con los laqueados orientales, no son ni siquiera parientes lejanos. Quizá en lo que sí hay un cierto “parentesco” es en la decoración de las piezas laqueadas y las maqueadas. Los estudiosos del tema han reconocido que, en cierta técnica

decorativa, específica, cuya discusión abordaremos aquí posteriormente, sí se reconoce influencia oriental en los decorados mexicanos. Más comentarios a este respecto pueden encontrarse en la literatura especializada y también en el primero de los dos libros que nosotros hemos escrito previamente, referencia 4.

Por su importancia mencionaremos, con cierto detalle, algunas características de los elementos necesarios para hacer el maque.

a) El aje.

El aje es uno de los elementos más importantes en la elaboración del maque. En la siguiente figura mostramos una fotografía de un trozo de axe o aje.



Figura 2. El aje.

Un insecto hemíptero, *coccus axin*, conocido como axe o aje, parecido en forma y costumbres a la cochinilla, secreta, exuda, una cera. Esta cera es uno de los ingredientes más importantes en la elaboración del maque. La masilla grasosa que se obtiene del insecto es susceptible de mezclarse con aceites vegetales. A la masilla también se le dio el nombre del insecto: aje. El aje tiene una consistencia cerosa cuando se seca, Figura 2.

Abundaremos aquí en detalles respecto al aje. Lo haremos debido a su importancia para el conocimiento general del tema. Aunque también ya lo habíamos comentado en el primero de nuestros libros.

El insecto que produce el aje es un hemíptero, que debe originarse de huevecillos para luego convertirse en un insecto heterometábolo. Esta clase de insectos se caracterizan por una metamorfosis incompleta. Luego de romper el huevo sufren procesos de cambio ninfales, sucesivos, hasta alcanzar la madurez. Ahora, una característica de algunos hemípteros es que producen alguna secreción, que puede ser dulce, conocida como ligamaza (sustancia viscosa), lo cual es un resultado del régimen alimenticio de los insectos. La secreción puede ser por el ano, aunque la cochinilla hembra, que no tendrá nunca ni pies ni alas, segrega una sustancia cerosa por su abdomen. Este tipo de especies, que secretan por glándulas abdominales o por el ano, utilizan la secreción para mantenerse secos, cuando el ambiente en que viven es muy húmedo, o húmedos cuando el ambiente es reseco. Aunque también los puede proteger de posibles depredadores o para atraer otros insectos y alimentarse de ellos.

Cuando son ninfales, muchos hemípteros, no tienen alas ni gónadas y es esta etapa cuando secretan mayor cantidad de sustancia cerosa. En el caso del aje, ya sea que secrete por el ano o por glándulas abdominales, esto es lo que lo convierte de utilidad para la elaboración del maque.

El insecto se desarrolla en una variedad de árboles, como el ciruelo, el palo mulato, el jobo, el colorín, etc. Se recolecta una buena cantidad de insectos vivos, en estado ninfal (la gente les llama gusanos), y se colocan en una vasija con agua hirviendo. Como están vivos, secretarán para “protegerse” del calor. Muertos no secretarían nada. El “caldo” se mueve con una cuchara para que no se “pegue” el producto. Se deja hervir hasta que el caldo se pone grasoso, amarillento. Enseguida se pone todo el caldo, caliente, en un cedazo hecho de tela, de tejido no muy cerrado, el producto del colado se deja caer en un recipiente con agua fría.

Para que no queden residuos grasos, en el cedazo, se puede machacar o hacer torniquete al envoltorio-cedazo. También se podría sacar del recipiente todo el producto y moler bien para extraer toda la sustancia cerosa. Luego se deja enfriar uno o dos días. Como el producto es graso, no se mezclará con el agua, se procede a “lavarlo” lo mejor posible, ya que lleva mezclados residuos de color rojizo. La masilla grasosa resultante se puede envolver en hojas de maíz para su mejor conservación. La gente que recolecta el aje, para guardarlo, le da forma de pequeño bloque circular, como de “queso redondo”, de unos 12

centímetros de diámetro y, aproximadamente, 2 centímetros de espesor, como se sugiere en la foto de la Figura 2.

Se conoce otra técnica para extraer la grasilla del coccus axin. Se recolecta una buena cantidad de insectos y se colocan en una bolsa de manta que pueda servir de cedazo, como en el caso anterior. Se cuelga la bolsa encima de un bracero, de manera que la bolsa se caliente pero que no se quemé. Cuando la bolsa y su contenido se sobrecalientan, los insectos comienzan a soltar la grasilla, esta se recoge en una cazuela. Esto último puede ser latoso, porque la grasilla escurrirá estando caliente el envoltorio, pero dejará de hacerlo al enfriarse, así que habrá que recalentar por varios lados para que salga la mayor cantidad de grasilla posible. La ventaja es que, en este caso, el producto queda más limpio, sólo se deja enfriar y se almacena para su uso o venta.

b) Preparación del aceite para maquear.

Como se mencionó antes, para confeccionar el maque, se utiliza un aceite como aglomerante y “mordente” para fijar, en forma de capas, una variedad de polvos, tierras minerales, sobre la superficie de una jícara o una pieza de madera, por ejemplo.

Los aceites más utilizados, en la antigüedad, para obtener el aglomerante, eran el de Chía (*Salvia chian*) y el de Chicalote (*Argemone mexicana*). Actualmente es más común utilizar el aceite de linaza. El aceite de chía proviene de las semillas de la chía. Su obtención, *grosso modo*, se hace tostando las semillas y moliéndolas, con un poco de agua caliente, hasta formar una pasta fina para, de ahí, extraer el aceite, “exprimiendo” la pasta previamente envuelta en un paño de algodón. El aceite recolectado se puede cocer o dejar crudo para embazarlo y utilizarlo cuando sea necesario. El aceite de chicalote, tal vez, se obtendría de manera semejante. Pero ninguno de estos aceites se utiliza por sí solo en la elaboración del maque. Es necesario preparar, a partir de cualquiera de estos dos, el aceite para convertirlo en el agente adecuado para hacer el maque. Es decir, se tiene que “fabricar” el aceite para aglomerar y fijar la tierra sobre la superficie a maquear.

El procedimiento para hacer el aceite es el siguiente: Se coloca un litro de aceite de chía, de chicalote o de linaza, en un cazo de cobre. Se agregan unos 13 dientes de ajo, de tamaño regular, más un cuarto de una pieza redonda de aje de unos 12 cm de diámetro. El trozo de aje sería algo así como un cuarto del “queso” que se mencionó antes, Figura 2, o algo equivalente. El contenido del cazo se pone a calentar hasta que hierva durante unos 20 a 30 minutos. Se deja enfriar y se cuela, utilizando un lienzo limpio y de tejido fino.

El aceite, ya cocido, se envasa en botellas de vidrio claro y se deja a la intemperie durante unos 22 días. La mezcla de aceite cocido con aje y ajos debe cambiar de un color claro a color oscuro. Hasta entonces el aceite queda listo para utilizarse en el proceso de maqueado. Así lo utiliza mucha de la gente que maquea y se obtienen buenos resultados. Pero sabemos que hay otra fórmula, supuestamente ancestral, que lleva un componente adicional. Cuando el cazo con el aceite, el aje y el ajo está comenzando a hervir se le agrega trementina de ocote (de pino) y se termina con el procedimiento ya descrito. La trementina se gotea de un trozo de ocote ardiendo. La cantidad de trementina que se agrega es, aproximadamente, una cucharada sopera llena para un litro de aceite, la cual quedará integrada al aceite al terminar la cocción. Otro detalle, se dice que, antiguamente, cuando el aceite ya estaba frío le agregaban un poco de la tierra que utilizarían para el recubrimiento. A la mezcla resultante le llamaban sisa. La práctica enseña que esto no es indispensable hacerlo.

El nombre de sisa se debe a los españoles, obviamente, se aplica en su acepción de mordente. Puesto que no hay información del nombre que pudieron darle quienes crearon la técnica tendremos que aceptar las interpretaciones que dieron los conquistadores. Ni modo, son las pérdidas que se lamentan.

Maqueada en color negro en el exterior y el interior en color rojizo, la pieza que se presenta en la fotografía de la Figura 3 proviene de Chiapa de Corzo y su diámetro es de 12 cm, altura 9 cm.

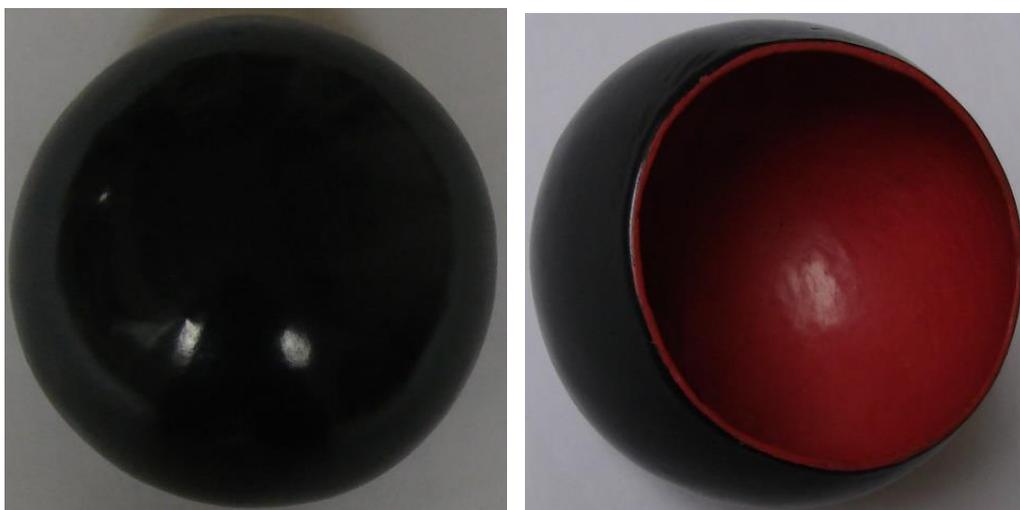


Figura 3. Jícara de Chiapa de Corzo, Chiapas.

Por cierto, aquí cabe un comentario aplicable a piezas maqueadas antiguas. Es posible que; dependiendo del tipo de aceite utilizado para obtener el aglomerante se pueda identificar el sitio de donde proviene la pieza, que puede ser de Olinalá, de Uruapan, de Pátzcuaro, de Temalacatzingo, de Acapetlahuaya, de Ocotepéc, de Peribán, donde ya desapareció la técnica, de Chiapa de Corzo, de Quiroga, donde también desapareció, u otro. Además, cabe mencionar que en Uruapan estuvo a punto de desaparecer, pero en el siglo XIX vino un renacimiento en la producción de objetos maqueados.

En la literatura del tema se puede encontrar otra versión para obtener el aceite para maquear. Se dice que el aje se integra al aceite de chía, chicalote o linaza, encendiendo un trozo de aje y goteando lo que no se queme en el aceite frío. Podría tratarse de una mala interpretación narrativa o puede ser cierto. En nuestra experiencia preferimos hacerlo como se describió antes.

En cualquier caso, la combinación aje-aceite es lo que proporciona la extraordinaria adhesividad y dureza del maque sobre una superficie que ha sido maqueada. En el caso en que se agregara trementina, también eso podría contribuir en la adhesividad de la capa de maque. Todavía más, el ajo también tiene propiedades de adhesividad (poder fijador), entonces también debe ayudar a la capacidad adhesiva del aceite resultante.

En cuanto a la posible adhesividad de la chía, se sabe que nuestros ancestros americanos llegaron a utilizar una argamasa formada de chía molida y algo más, que pudo ser masa de maíz y agua, con la que formaban un recio pegamento, con el cual podían pegar cosas, como piedras. También, si se mezcla el aceite de chía con alguna tierra y la masilla resultante se unta sobre algún objeto entonces se forma una superficie dura, que podría quedar lisa si se pule de alguna forma. Más aún, quien conozca la sabrosa especie de tamales conocidos como chapatas, hechas de semillas molidas de chía, que se hacen, todavía, en algunos pueblos de la ribera del lago de Pátzcuaro, sabrá que, cuando una chapata se seca, endurece muchísimo, lo cual corrobora la gran capacidad aglomerante de la chía.

Así que, hasta podría pensarse que pudieran haber existido otras fórmulas antiguas para preparar el aceite para maquear, pero se han perdido.

Para el maqueador actual resulta difícil utilizar la forma antigua de preparar el aceite para maquear, debido a la falta de disponibilidad del aceite de chía o chicalote, principalmente. Aunque también suele ser problemático conseguir el aje. Como consecuencia, en la actualidad los maqueadores utilizan, casi exclusivamente, el aceite de linaza. Peor aún, en el comercio más “corriente”,

el de los artesanos que venden productos maqueados por muy poco dinero, es bastante común que el aceite que utilizan sea el conocido como japan, que es un aceite de muy mala calidad. Parece que el japan se obtiene de aceites ya utilizados, “sucios”, al parecer los reciclan agregándoles sosa cáustica, aunque el procedimiento de obtención preciso lo desconocemos.

Con el japan sustituyendo al aceite de chía, chicalote o linaza, se obtiene un aceite aglomerante muy denso, espeso. El procedimiento para hacerlo es parecido al que se sigue con el aceite de linaza. Si el aceite aglomerante para el maque se hace con esta clase de aceite, japan, se puede hacer el maque, pero el resultado es malo, adelante abundaremos a este respecto.

Las tierras.

Las tierras naturales que se pueden utilizar para maquear son tipo dolomitas; mineral a base de sílice, óxido de hierro, carbonato doble de magnesio y cal. Por supuesto, dependiendo de la mina, unas tierras tendrán mayor cantidad de alguno de los componentes; de ahí su coloración. Es importante no utilizar tierras muy ricas en cal franca.

Desde la época prehispánica se conocían tierras naturales, con características químicas y físicas apropiadas, para hacer el maque. Entre ellas había dos que los antiguos mexicanos llamaban igüétacua y tepútzuta.

Así pues, diferentes polvos minerales eran y son todavía utilizados, por quienes se esfuerzan por hacer maque de calidad, para producir superficies de diferentes colores de forma natural. Como ejemplo, se mencionará aquí que, en la región purhépecha existen minas de donde puede obtenerse buena tierra para hacer el maqueado. Uno de estos lugares se localiza entre los poblados de Arócuti y Jarácuaro, de la región lacustre del lago de Pátzcuaro. También se puede localizar buena tierra para maquear en Tócuaro, cerca de Arócuti.

El mineral que se muestra en la fotografía de la Figura 4 procede de una mina entre Arócuti y Jarácuaro, Michoacán. En la vecindad del lago de Pátzcuaro. El producto de la mina se encuentra en forma de pedruscos. Es necesario molerlo perfectamente, hasta que quede como talco, para luego cernirlo con malla muy fina. Debe quedar como un polvo blancuzco.



Figura 4. Mineral en bruto para hacer el maque.

Aquí mencionaremos que, actualmente, al polvo gris blanquecino obtenido de la molienda del mineral se le pueden agregar pigmentos, de diversos colores, con el fin de obtener superficies maqueadas de diferentes colores. Nuestros antepasados también agregaron pigmentos para obtener algunas coloraciones. Uno de estos pigmentos es el simple hollín del comal. Este es el conocido negro de humo. En la antigüedad, eran comunes los trabajos realizados con pigmentos naturales que producían los colores; negro (con negro de humo); rojo (de la cochinilla); ocre y amarillo (de la igüétacua y la tepútzuta). De la charanda (barro rojo) pueden obtenerse hasta tres tonalidades de color rojizo.

Existen minas de barro en varios lugares de Michoacán, uno de ellos se localiza en el cerro colorado de Pátzcuaro. Se puede recoger buen barro rojo a unos 120 metros de la carretera principal, subiendo hacía el estribo chiquito.

Actualmente pueden obtenerse y utilizarse pigmentos industriales que, agregándolos a la tierra natural, pueden servir para hacer el maque. El problema con estos últimos es que, algunos de ellos, pueden decolorarse con el tiempo. Sin embargo, en ocasiones no queda que más que utilizarlos. Y, cuando es el caso, lo que es muy importante cuidar es que el color de la tierra mineral sea muy homogéneo y blancuzco, apenas grisáceo, de suerte que el color propio de la tierra no interfiera con los pigmentos que se agreguen para producir diferentes tonalidades.

c) El batellero y el carpintero.

Es curioso, o más bien injusto, uno de los participantes más importantes en la cadena de producción de piezas para ser maqueadas es el que hace la pieza para

maquear: el batellero y/o el carpintero. A estos personajes nadie los menciona en la literatura del tema, como si no existieran. Cuando, quienes hacemos, o hemos llegado a hacer, obras de maque decorado, dependemos de la habilidad de esta gente. Una buena batea depende de la destreza del batellero. Tener un buen baúl u otro objeto para decorar depende de la habilidad del carpintero. En fin, los gajes del oficio.

Quienes maquean y decoran saben que su obra es perecedera; la madera se pudre, se puede romper, la puede dañar la polilla o alguna otra plaga. Esto tiene que resolverlo el batellero o el carpintero. Más aun, hasta se puede pensar que debía utilizarse madera fina para hacer bateas, alhajeros, etcétera, a fin de que las plagas no los dañen con facilidad. Pero esto último es costoso y un artesano difícilmente podría invertir en piezas de esa clase. Por otro lado, difícilmente encontrarían comprador. Otro problema es que, para hacer bateas, por ejemplo, de diámetro mayor de 50 centímetros ya no es fácil encontrar árboles, de diámetro suficiente en su tronco, disponibles y apropiados para hacer el maque.

Respecto a los guajes, u objetos naturales para confeccionar piezas maqueadas, pueden conseguirse, con cierta facilidad, en el mercado común de productos naturales. En este último caso, el objeto nos lo fabrica, íntegro, la naturaleza.

d) Procedimiento para hacer el maque.

Para empezar, es importante seleccionar una madera no resinosa para hacer un trabajo de maqueado. Y esto tiene que hacerlo, precisamente, el batellero o el carpintero. Sobre una superficie resinosa no se adhiere la masilla de recubrimiento que constituye el maque. Puede suceder, también, que la capa de maque sí se adhiera, pero si la resina continúa fluyendo de la madera, seguramente la capa de maque será “botada”, destruida. Por otra parte, es importantísimo utilizar una madera perfectamente seca. Esto con la finalidad de que no exista riesgo de que, una vez elaborada la pieza, se pueda deformar, provocando que la capa de maque se desprenda. Entre las maderas apropiadas para confeccionar piezas susceptibles de ser maqueadas, está el aile, el cual no tiene ni pizca de aceite o trementina. También sirven el tzirimo, el encino y otros.

Entonces el trabajo comienza con la selección de un objeto con superficie apropiada. Este puede ser un simple pedazo de tabla bien limpio y parejo, una batea, un secretero, un guaje, un alhajero, un mueble, etcétera.

La superficie que se va a maquear debe estar libre de polvo, limpia, pero es importante que presente un aspecto ligeramente áspero. Es decir, la superficie tiene que estar pareja pero no demasiado lisa. Cuando se trata de maquear un

guaje hay que raspar ligeramente la superficie, porque el guaje tiene un barniz natural que no permite que el maque se adhiera apropiadamente.

Ahora, el proceso de maqueado propiamente dicho es como sigue:

Para ilustrar completamente el modo de hacer el maque hemos seleccionado una batea ovalada, como se ve en las imágenes de la Figura 5.

Sobre la superficie elegida, ya preparada, es decir ligeramente áspera, se pone un poco de polvo y aceite aglomerante. Para hacerlo, el aceite se pone primero y para ponerlo se empapan los dedos y se unta en la madera, procurando que se distribuya uniformemente en la superficie. Esto fue lo que se hizo en la superficie de la batea ovalada elegida, Figura 5, imagen de la izquierda, para ilustrar la forma de hacer el maque, lo cual será realizado por Gilberto Huanosta Tera. En este primer paso, el aceite empapa la superficie, aunque en la imagen ya se ha colocado también la primera capa de tierra, que se ve gris y está uniformemente distribuida sobre la primera capa de aceite.



Figura 5. El proceso del maqueado.

Para poner la tierra se puede usar una “mona”, o “muñeco”, empapándola de polvo y dejando caer este sobre el aceite. Esta sencilla operación estará presente en todo el proceso de maqueado. La mona o muñeco es un envoltorio de trapo, compactamente formado, de tamaño un poco menor que el puño cerrado de una mano. Cuando el polvo quede colocado uniformemente en toda el área disponible entonces la superficie parecerá como si fuera una capa de polvo seco.

A continuación, con las yemas de los dedos de la mano, se va formando una masilla sobre la superficie de la pieza con la que se debe formar una capa que tape lo áspero, o poroso, de la superficie. Este proceso ya lo inició Gilberto, como se aprecia en la misma Figura 5, donde también se nota que él está maqueando la parte cóncava de la pieza. La superficie de la batea va cambiando de gris a negro, debido a que se está formando la mezcla aceite-tierra. Con lo dicho aquí quedará claro que el color final del maque de la batea será negro. Para superficies maqueadas de otro color, esta primera capa será del color correspondiente.

Si no se logra buena integración del polvo superficial con la masilla, entonces puede ocurrir que la capa se “haga bolas” o que la superficie quede descubierta. Para que la superficie quede pareja tiene que utilizarse el costado de la palma de la mano. El resultado debe producir una capa homogénea, color negro, la cual puede considerarse un “primer acabado”. Es decir, así quedará formada la primera capa firme de maque. Aunque esta primera capa no quedará, obviamente, ni endurecida ni brillante.

Pero queremos insistir en que la primera capa de aceite debe quedar muy pareja, muy bien distribuida, uniforme, para luego agregar la primera capa de polvo y cuidar que, igualmente, quede perfectamente distribuida, como ya se mostró en la imagen ilustrativa. Es igualmente importante que la primera capa aceite-tierra sea muy uniforme y que quede muy bien adherida a la superficie de la madera. Para lograr esto la masilla nunca debe quedar reseca, sino más bien tiene que manejarse como una pasta suave, como “lodosa”. La pasta suave debe quedar uniformemente distribuida en la superficie. Como ya se dijo, para que la masilla quede bien distribuida, pareja, sobre la superficie que se maquea, se utiliza un costado de la palma de la mano, no los dedos.

Además, en esta primera etapa, cuando se empareja la masilla también se presiona con la palma de la mano para que la masilla penetre bien en la superficie áspera de la madera y se adhiera lo mejor posible al objeto que se maquea.

En esto último radica la importancia de que la superficie que se está maqueando no sea lisa, si lo fuera sería más difícil que la mezcla de polvo y aceite se adhiriera apropiadamente a la superficie. La razón es sencilla, simplemente porque la superficie de “agarre” entre la masilla y la madera es mayor cuando es áspera que cuando está bien pareja y porque, de esta forma, la masilla no se desliza, no se corre, no se “limpia”.

Lo que hemos narrado hasta aquí constituye “el cimientto”, la base, sobre la cual se construirá la estructura de capas que formará el maque.

Ahora, en la imagen de la segunda fotografía, a la derecha en la Figura 5, Gilberto ya depositó una nueva capa de aceite y otra capa de polvo, se le ve mezclando, de nuevo, con las yemas de los dedos, el polvo con el aceite. Él debe integrar esta nueva capa de aceite-polvo a la masilla “primaria”. De igual forma Gilberto emparejará la capa resultante con el costado de la palma de la mano.

El siguiente paso es agregar otra capa de aceite y polvo para formar una nueva capa de maque no endurecido. Esto último se hace exactamente como se ha descrito arriba. Este proceso se repite las veces que sea necesario y este es, esencialmente, el mecanismo que debe seguirse para formar la capa de recubrimiento que se conoce como maque.

Se observará que no mencionamos el número de capas de aceite/tierra en la consecución del recubrimiento por maqueado. Adelante aclararemos este punto.

Quienes conocemos el maque sabemos que los objetos maqueados pueden quedarse, o ser utilizados, tal como resultan del proceso de maqueado, pero también pueden ser decorados, embellecidos, para propósitos de adorno, principalmente. En el siguiente capítulo abordaremos el problema de la decoración del maque. Pero en este punto haremos hincapié en algunos “detalles finos” del proceso de maqueado relacionados con la decoración.

Tener una buena pieza maqueada puede ser interesante, pero lo será más todavía si esa pieza está decorada. La decoración del maque puede hacerse por dos vías: decorando por incrustación y decorando por superposición del decorado en la superficie maqueada. El decorado por incrustación se hace embutiendo el diseño decorativo en la capa de maque de una pieza maqueada. En tanto la decoración por superposición consiste en ejecutar el diseño decorativo sobre la superficie maqueada.

Las observaciones que haremos ahora están estrechamente relacionadas con la elección que se haga para decorar una pieza maqueada: el número de capas dependerá del uso que pretenda darse a la pieza. Es esta la razón de que no hayamos mencionado antes el número de capas, de tierra y aceite, que sería recomendable para una pieza bien maqueada. Ahora lo haremos. Si la idea es decorar el objeto maqueado por superposición del decorado, entonces el número de capas puede ser de unas once o doce. Pero si el objeto maqueado se va a decorar por embutido, entonces se deben poner el doble de capas que en el caso anterior. Posteriormente diremos cuál es la razón.

Debemos advertir que, cuando una batea es poco uniforme entonces es cuando el número de capas que se requieren es mayor. La razón es simple. Si la pieza es una batea, por ejemplo, y la pieza fue hecha a mano, con frecuencia la superficie queda un poco ondulada, por más esfuerzos que se hagan para emparejarla. Ese “defecto” tiene que ser compensado con material de maque, de otro modo se corre el riesgo de que alguna región, aunque pequeña, quede descubierta o mal maqueada. Y si la batea se va a decorar por embutido, cuidar este último detalle es, todavía, más importante.

Ahora continuaremos narrando el proceso de maqueado. En la Figura 6, a la izquierda, se muestra cómo se termina de colocar la última capa de maque en la parte cóncava de la batea.



Figura 6. Fase terminal del maqueado.

En la fotografía de la parte baja, del lado derecho, de la Figura 6, se puede apreciar el resultado final del proceso. La fotografía de la batea en color marrón es la parte trasera de la pieza, la convexa. El color de la superficie, en este último caso, es el natural de la tierra de mina, barro rojo, conocido como charanda, pero el procedimiento de maqueado es exactamente el mismo como se ha descrito para la parte cóncava de la batea. En general, los reversos de cualquier pieza maqueada se trabajan con barro. Así, la superficie se verá rojiza, como en este caso. Solamente falta maquear el borde de la batea, este se maquea, generalmente, al final y de color rojo.

Nótese, en las imágenes, que, en esta fase, ni la superficie externa ni la interna de la pieza tienen, todavía, el terminado final, es decir el pulido fino.

Al terminar el proceso de capeado sucesivo con tierra y aceite se notará que la superficie queda un poco “aceitosa”. Es conveniente “secarla”. Para eliminar el aceite superficial se utiliza un trapo suave, manejado cuidadosamente con toda la palma de la mano, con los dedos juntos, se pasa una y otra vez por la superficie maqueada. Además de limpiar el aceite, esto también sirve para sacar un poco de lustre, es decir, para comenzar el bruñido de la superficie.

Después, al día siguiente, se puede asolear la pieza maqueada y se vuelve a pulir un poco, con trapo suave, para sacarle más brillo a la pieza y quitar residuos de aceite, si los hubiera. Este procedimiento se repite durante 4 o 5 días hasta que la superficie maqueada adquiere verdadero brillo. Hasta entonces se puede decir que el trabajo está terminado.

Luego viene el proceso de secado del maque en la pieza ya terminada. Esto puede tardar muchos días, hasta meses. En caso de que el maque se haga con tierra gris, como la de la Figura 4, el secado es bastante tardado, hasta dos meses. Aunque esto depende de la temperatura medioambiental. Pero, en nuestra experiencia, maquear utilizando esta clase de tierra gris produce los mejores resultados. El “agarre” de la capa de maque a la superficie maqueada es excelente. Si un objeto se maquea con tierra gris puede caerse por accidente y el golpe quedará marcado, pero no aparecerán grietas ni se descascarará en el lugar del golpe. Esto significa que, a la capa de maque, aún bien seca, le queda cierta flexibilidad y por eso no se rompe fácilmente.

Ahora, el maque hecho con barro puede secar entre quince y veinte días, también dependiendo de la temperatura del medio ambiente. Pero una vez endurecida la capa de maque, el recipiente u objeto maqueado puede ser utilizado en diversas formas, aunque no puede ser calentado directamente al fuego. Pero si una pieza que se maquea con charanda se golpea, entonces pueden aparecer grietas y muy probablemente se descascarará en el lugar del golpe. El barro, al parecer, le imprime mucha mayor rigidez a la capa de maque y la vuelve sensible a los impactos. Esto significa que, el maque elaborado con barro pierde, casi por completo, su flexibilidad.

En el comercio barato de piezas maqueadas, es común el uso de aceite aglomerante preparado a base de japon. No sólo eso, también es usual sustituir las tierras naturales por polvo de yeso. En este caso el maque resultante, es muy grueso, solamente requiere un número de capas sucesivas de, aproximadamente, la mitad de las utilizadas con las tierras naturales. El maque es, en este caso,

absolutamente, de mala calidad. Esta clase de maque se puede descascarar con facilidad; la adherencia es pobre. Las capas que se adhieren a la superficie que se está maqueando son gruesas y el maque resultante no es impermeable. Se mancha con el agua y no resiste golpes, se agrieta y descascara, la capa de maque no conserva casi ninguna flexibilidad: no es durable. Además, la superficie tiene un aspecto, como grisáceo a la vista, como si quedara muy “reseco”, poco o nada semejante al maque hecho con aceite de linaza y tierras naturales. Quizá la única ventaja es que el maque se seca mucho más rápido, se pueden trabajar las dos clases de decoración un muy pocos días después de terminado el proceso de capeado. Nosotros no utilizamos, en nuestros trabajos, este procedimiento alternativo, “rápido”, digamos, pero de mala calidad.

Antes de terminar este capítulo haremos una observación. En alguna literatura del tema, se menciona que el bruñido se hace con una piedra muy lisa y que también se utiliza la palma de la mano para el terminado final del maqueado. Eso lo dicen como si fuera aplicable de forma general. En nuestra opinión y por experiencia, creemos que es poco probable que, con una piedra, por muy lisa que esté, se pueda lograr un pulido, parejo, de la superficie que se maquea. Esta duda radica en el hecho de que la superficie de contacto entre la piedra y la pieza que se maquea es muy pequeña comparada con la superficie total y, difícilmente, se lograría emparejar la superficie. En cambio, la superficie de contacto que se logra al utilizar la palma de la mano es mucho mayor y sí permite lograr que la masilla se pueda extender uniformemente y que una superficie amplia quede muy lisa, pareja.

Así que no es creíble que el bruñido de un maqueado pudiera hacerse completamente con una piedra lisa. Lo que sí es cierto en efecto, es que, en Olinalá, Guerrero, utilizan una piedra para afianzar, presionando, una capa de marmolina que ellos utilizan, seguramente, para dar cuerpo o producir un efecto, como un pequeño relieve, en la clase de decoración por embutido que ellos hacen. No abundaremos en este tema porque lo desconocemos.

CAPÍTULO II

La decoración del maque.

Decoración por embutido.

Decorar una pieza maqueada, en principio, significa embellecer la superficie maqueada. Adelantamos, casi al final del capítulo anterior, que hay dos formas de hacer la decoración de una pieza maqueada: Por incrustación y superponiendo el decorado a la superficie maqueada. Enseguida nos ocuparemos de ambas posibilidades. Como también hemos adelantado, el decorado por incrustación se hace embutiendo el diseño decorativo en la capa de maque de la pieza de interés. En tanto la decoración por superposición consiste en ejecutar el diseño decorativo encima de la superficie maqueada.

Comenzaremos con la decoración por incrustación o embutido. Esta consiste en que a la pieza maqueada se le embute material del mismo tipo para formar el decorado. Cuando la pieza maqueada está recién terminada se le deja secar parcialmente, la superficie no debe alcanzar a endurecerse, con el fin de poder dibujar, calcando, sobre ella el tema o motivo del decorado. Para embutir se puede esperar del orden de un mes después de terminar el maqueado. Puede ser un poco antes, un poco después, a elección del decorador, pero, insistimos, el maque no debe endurecer.

Una vez que la superficie queda grabada con el diseño que servirá de adorno decorativo se entresacan cada uno de los elementos del diseño, utilizando una herramienta punzo-cortante (tipo bisturí). Seguir con precisión el contorno del dibujo con el instrumento punzo cortante determinará la calidad del incrustado. El material del elemento decorativo, dibujado en la pieza maqueada, tiene que rasparse completamente, para, enseguida, volver a rellenar de nuevo con polvo pigmentado de otro color.

El nuevo o los nuevos colores dependerán de los elementos del dibujo decorativo. Se debe emparejar muy bien cada capa de maque, del nuevo color, con el nivel de la primera capa. De suerte que se vaya formando y coloreando el dibujo o motivo del decorado. En las imágenes de la siguiente figura ilustramos esto, Figura 7.



Figura 7. El embutido en la decoración del maque.

A la izquierda bosquejamos la acción de entresacar material del maque original con el instrumento punzo cortante. En la segunda imagen de la Figura 7 ya se observa el entresacado de todos los elementos decorativos dibujados en una tabla previamente maqueada en color negro. Ya se ha raspado el material original. En la imagen que sigue, tercera de izquierda a derecha, ya se ha incrustado el nuevo material de maque en cada uno de los elementos decorativos. En la última imagen, de la misma figura, exhibimos una pequeña muestra de lo que se puede construir como elemento decorativo, un pajarito en este caso, de diversos colores.

Como esta técnica requiere que el material original de la capa de maque se entresaque, se raspe, para poder “meter” otra capa de maque de diferente color es necesario que un maqueado destinado a ser decorado por incrustación debe llevar un número “grande” de capas de aceite-tierra. La razón es que una capa de maque “gruesa” ayuda a la retención del nuevo material, el que se está incrustando. Una capa de maque relativamente gruesa “aguanta mejor” la acción de emparejar el nuevo maque, es decir, resiste el esfuerzo que se hace con la palma de la mano para igualar el nivel superficial del nuevo maque con el nivel del maque original.

Es bueno comenzar a rayar y raspar los elementos del dibujo que serán de color más oscuro. Continuar con los elementos decorativos que vayan a ser de color intermedio y así sucesivamente. Los elementos decorativos que serán de color más claro conviene rasparlos al final del proceso de la decoración. Esta sugerencia es porque se podrían manchar los colores claros si se trabajan primero.

Se consideran elementos decorativos cada una de las partes que compongan el dibujo o una parte de este. Así, cada hoja de la “ramita” que se utilizó en la ilustración del proceso de embutido, Figura 7, se trató como un elemento

decorativo. Pero también podríamos referirnos a todo el ramito como elemento decorativo. Sólo hay que tener cuidado con el contexto narrativo.

Con frecuencia es conveniente introducir algún “efecto” en los elementos que forman el decorado. Es decir, en las hojas que se muestran ya incrustadas en la Figura 6 podrían agregarse detalles, como las nervaduras de las hojas o algún otro efecto que matice el elemento decorativo. El procedimiento sería como volver a incrustar material de otro color en las hojas y habría que embutirlo de la forma ya descrita. Los matices que se agreguen a los elementos decorativos enriquecerán la cromaticidad del decorado, obviamente. Por supuesto, cada adorno o matiz tendrá que agregarse en una etapa distinta.

Un ejemplo de elemento decorativo un poco más complejo está en la parte de la derecha de la Figura 6. La figura del pajarito, que forma parte de una obra que no se presenta aquí fue creada en, al menos, cuatro etapas. Este elemento decorativo, el pajarito, podría haber sido “enriquecido” con un cierto número de matices finos. En el ala del pajarito, por ejemplo, podría haberse simulado plumas. Podría haberse hecho y para hacerlo sería necesario recurrir a la habilidad del artista decorador. Esto porque incrustar detalles muy finos requiere la máxima habilidad y no hay mucha gente que lo haga.

Aunque también se puede recurrir a un truco: si en el pajarito se hubiera hecho el matiz fino, entonces el maqueador, con ingenio y experiencia, habría integrado el matiz justo cuando estaba llenando con nuevo maque, embutiendo, el ala del pajarito. Hacer esto último requiere verdadera maestría en el arte de la decoración por incrustación. Solamente muy poca gente lo puede hacer.

Ahora, el problema de la decoración del maque por incrustación radica en lo limitado de la paleta disponible. Esto debido a que las tierras naturales solamente pueden producir un número muy limitado de colores y tonos. Es decir, cuando las tierras se mezclan con el aceite, hay dificultad para obtener una buena diversidad y gama de colores. La solución es utilizar pigmentos industriales. En el pajarito mencionado arriba se utilizaron colores artificiales para lograr los tonos de color que se ven en la figura. Por cierto, en todas las piezas que se presentarán en este libro se utilizaron tanto tierras naturales como pigmentos industriales.

Vamos a presentar una primera obra, completa, maqueada y decorada por incrustación, Figura 8.



Figura 8. Maque decorado por incrustación.

Las dimensiones de esta batea son: 51 cm de largo por 31.5 cm de ancho. El trabajo manual, el maque, se hizo en el taller de maqueado de la señora Martina Navarro, ubicado en Uruapan, Michoacán, siguiendo un diseño y dibujos realizados por Alfonso Huanosta Tera.

La pieza fue maqueada primero de color negro toda la superficie, posteriormente se fue embutiendo cada uno de los elementos decorativos como se describió antes. Luego se fueron matizando los componentes del dibujo. Por ejemplo, las flores que van con la greca que encierra el motivo central se maquearon totalmente de color naranja. Después de que la capa de maque del color naranja adquirió la consistencia requerida para volver a incrustar nuevo maque, se hizo la parte central de la flor, en color amarillo. Finalmente se hizo el trabajo de embutir el perfil de las flores, en color blanco. Así, paulatinamente, se fue construyendo la franja principal, a manera de guirnalda ovalada, del decorado.

De igual forma, las figuras de los peces fueron raspadas del maque original y, enseguida, los pescados se maquearon primero en color blanco y posteriormente se embutieron los detalles que completan la imagen de los peces. Es claro que

el “papel” de “personajes” centrales de la danza son los propios peces “danzando” sobre la superficie del agua. La elegancia de las pequeñas figuras hace de la escena una verdadera “delicia”. Para terminar la decoración de esta obra se hizo el adorno del bordo de la batea con figuras que simulan “ondas de agua”. Con esto último quedó completo el decorado de la batea.

Así se procede siempre con las piezas maqueadas que se decoran por incrustación. Un trabajo laborioso y tardado, pero estimulante y satisfactorio.

La etapa de diseño.

Es normal, para un decorador de maque, pensar en cómo embellecerá una pieza destinada a ser decorada por incrustación. El decorador tiene dos opciones: utilizar un dibujo ya usado por otro u otros decoradores o diseñar su propio dibujo.

Cuando se pretende decorar el maque artísticamente es casi indispensable que el artista diseñe el adorno que llevará la nueva pieza de maque. Este requerimiento obliga a pensar en el contenido, la temática, del diseño. Es importante hacer la elección apropiada. En esta etapa es de suma importancia estudiar la pieza que será decorada, pues de eso dependerá, en buena medida, que la pieza sea valorada aprobatoria o desaprobatoriamente. En esto tienen que considerarse los aspectos siguientes: a) De entrada, diremos que el diseño tendrá que “respetar” la geometría de la pieza maqueada. b) Guardar una relación entre el área con dibujo y el área limpia. c) No saturar con elementos decorativos el área de dibujo. d) Que los elementos decorativos sean de tamaño apropiado. e) También, que la distribución del color sea equilibrada. Estos son requisitos que no puede dejar de lado un buen decorador.

La otra parte que debe considerarse importante es, obviamente, una buena ejecución del trabajo de maqueado. Todos estos aspectos y señalamientos fueron cuidadosamente observados en la creación de la obra en la Figura 8.

Por supuesto, en esta etapa será importante que el decorador sepa dibujar y que tenga nociones de diseño. No será lo mismo decorar una batea, como la de la Figura 8, que una pieza de forma diferente, como un baúl, un guaje u otra. Adaptar un buen diseño a una pieza de forma diferente a la de una batea es, con frecuencia, un asunto complicado.

Para hacer todo esto se puede auxiliar con un marco de referencia o una plantilla, como las que aparecen en la Figura 9.

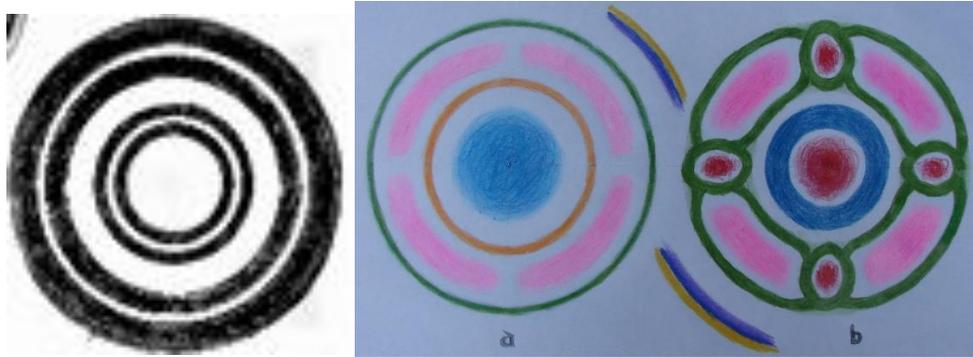


Figura 9. Esquemas de referencia.

Para el caso de las bateas no es muy difícil resolver el problema de diseño. Ofrecemos aquí algunas sugerencias de posibles esquemas de referencia para el caso de una batea redonda clásica. En el diagrama de la izquierda las áreas en blanco es donde se debe dibujar. Comenzando del centro hacia afuera el diseño puede hacerse generando un ramo de flores. Pero puede recurrirse a otra clase de temática, como un paisaje u otro. Lo importante será que; el decorador tenga en mente que ese será el centro de una obra más grande. Esto último significa que el resto del diseño debe ser compatible con el centro ya concebido.

En la franja angosta que sigue se puede dibujar una delgada greca que “separe” el centro del resto del diseño. Luego, en la franja ancha, generalmente, una batea se decora elaborando una greca, en forma de guirnalda, como le de la batea en la Figura 8. La franja ancha del decorado la mencionaremos, frecuentemente, como franja principal. El siguiente espacio, en la Figura 9, puede llevar otra greca angosta. También es común diseñar un adorno en la orilla de la batea, a manera de cenefa. El filo de la batea normalmente se maquea de color rojo.

En el dibujo del centro (a), en cambio, son las áreas coloreadas donde sugerimos que se haga el dibujo. Puede verse que en la opción (a) la única diferencia con el primer caso, es que la franja ancha puede ir fraccionada en cuatro partes. Mientras que, en la opción de la derecha, (b), las áreas coloreadas llevarían dibujo y, obviamente, este es el esquema de mayor dificultad. También es el esquema que mayor espacio requiere y, por tanto, es mayormente utilizado en piezas redondas muy grandes, a fin de que no se “apile” el dibujo, que puedan equilibrarse las áreas con dibujo con aquellas que no lo lleven.

Por supuesto, el diseñador puede optar por una serie de variantes. Un diseño nuevo sólo dependerá del artista decorador y él decidirá qué tan completo o complejo decide elaborarlo. En todos los casos, es importante no perder de vista

qué o cuales son los elementos importantes en una obra. En general: el centro y la franja principal son los elementos más importantes.

Por supuesto la variedad de plantillas o marcos de referencia puede ser muy variado y dependerá de la geometría del objeto a decorar o del ingenio y el gusto del decorador.

En el caso de la batea en la Figura 8, se hizo un diseño no clásico, ahí los pescados son los “personajes” que protagonizan la danza del pescado blanco. Esta es la idea y así hemos “bautizado” esta obra: “Danza del pescado blanco”. La danza de los pescados es, obviamente, el tema central de la batea decorada. Al conjunto dancístico lo encierra una ancha greca formada por cuatro tramos de una guía construida con flores “exóticas”. El adorno que encierra la danza luce, finalmente, como una hermosa guirnalda de forma ovalada.

La belleza del decorado en la batea de la Figura 8 está fuera de discusión; delicada belleza, gracia y armonía en su terminado. El diseño es una visión imaginaria, obviamente, de la danza del pescado blanco de Pátzcuaro. Ver las cosas con los ojos de la imaginación es una tarea del artista.

Agregaremos que el esquema mencionado aquí puede ser alterado de forma radical. Dependiendo, claro, de la capacidad y habilidad del diseñador. En los museos pueden encontrarse bateas decoradas por superposición que no siguen el patrón mencionado aquí, es el caso de piezas en el Museo de América de Madrid, el Museo Franz Mayer de la ciudad de México y el Museo neoyorquino de la Sociedad Hispánica de América, donde pueden verse bellísimas piezas de maque decorado. Piezas de maque decorado con forma deferente a una batea tienen, necesariamente, que ser decoradas con apego a su propia geometría.

En la pintura como en la música siempre existirá la tentación de imitar a la naturaleza. En el caso de la decoración del maque, la utilización de flores, paisajes o animales estilizados no puede ser eludida. Lo hicieron nuestros ancestros. Así, juega aquí un papel importante el ingenio y aun la inspiración. Tarea para poner a prueba el gusto estético del creador.

Nuestro interés, en este pequeño libro, es hacer hincapié en que el maque decorado por incrustación puede servir de medio para la expresión artística, en general. La obra, en la Figura 8, puede considerarse o enmarcarse en los esquemas clásicos. Deseamos mostrar enseguida cómo se puede utilizar la técnica para desarrollar otro tipo de ideas, más “modernas”, digamos.

Obras decoradas por embutido.

Tal vez se pueda decir que, preservar las técnicas de la decoración del maque en su forma original, como fue concebida por nuestros antepasados, sea una forma de preservar la herencia ancestral. Es cierto. Pero también los es que podemos enriquecer esta notable técnica de recubrimiento y embellecimiento con propósitos artísticos de actualidad. Esto es, utilizándola para crear nuevos diseños. Como vamos a mostrar enseguida.

La siguiente pieza de la que hablaremos está hecha sobre una tabla plana de cedro rojo, de dimensiones: 40 cm de ancho por 60 cm de alto. El trabajo de maqueado fue realizado por Gilberto Huanosta Tera.

Utilizar una tabla en lugar de una amplia batea o un guaje grande, implica el uso de una superficie abierta, a semejanza de un lienzo. Se puede, entonces, pensar en diseños más libres. Así, la decisión de maquear y decorar una tabla se hizo con la intención de mostrar que se pueden hacer trabajos artísticos en superficies maqueadas. La pieza se muestra en la Figura 10.

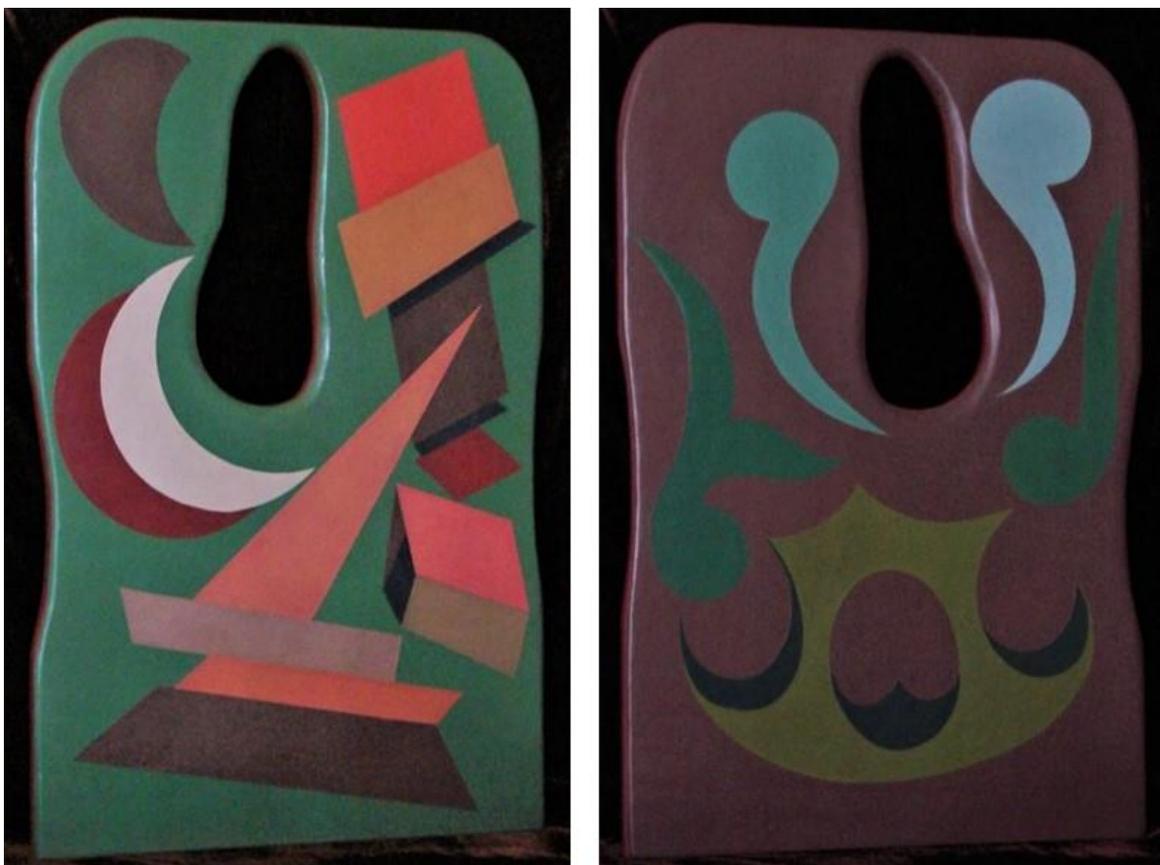


Figura 10. Título: Síntesis I y II.

De la misma forma que se tendría que diseñar el tema de una pintura para ser ejecutada al óleo, así mismo procedimos en este caso. Primero dibujamos, en papel aparte, toda la idea del diseño. Luego la coloreamos con lápices de color. De esa forma tuvimos una idea clara de lo que podíamos esperar.

Por una parte, se trata de una tabla con una oquedad, previamente “moldeada”. Por otra parte, la pieza fue decorada por sus dos caras amplias. El trabajo comenzó maqueando la tabla en colores diferentes en cada cara. Con la tabla maqueada y lista para incrustar, calcamos el dibujo del diseño hecho para cada una de las caras y comenzamos con la tarea de embutir elemento por elemento como ya hemos indicado antes.

Entonces, la obra tiene doble vista y hemos titulado la obra como Síntesis I y II. La oquedad se hizo con la finalidad de que armonice con el resto del dibujo. En primer lugar para Síntesis I, como se ve a la derecha en la Figura 10, el diseño fue ideado exclusivamente con elementos geométricos sencillos, digamos, cuya distribución forma un elegante conjunto. Esto, aun cuando los elementos decorativos no siguen un esquema que tenga o tienda a representar una idea concreta. Aunque tampoco se podría identificar con una idea abstracta, sí podría atribuírsele un “aire” de arte moderno. Lo que no pasa desapercibido es; que se pueden apreciar secuencias cromáticas armoniosamente organizadas. Los colores planos, en tonos mate, fueron distribuidos de forma sencilla sobre la superficie color verde oscuro mate.

En el caso de Síntesis II, realizada en la parte posterior de la misma tabla usada en el caso de Síntesis I, aquí, de nuevo, nos hemos valido de elementos geométricos simples, en colores sobrios y tendiendo a oscuros, pero suficientemente visibles sobre el fondo café oscuro y distribuidos en torno a la oquedad. En este caso las figuras de la parte inferior del cuadro sirven de “base” para que, de ellas, se desprendan las otras figuras de maque incrustado que flanquean a la oquedad.

Así, en ambos ejercicios, la creación pictórica sugiere, más bien, un “divertimento”, en el que, el autor, intenta estimular el gusto estético del observados mediante la distribución del color y jugando con la geometría. Podemos decir que, el resultado es una interesante y primorosa obra de maque decorado por incrustación.

En esta misma tónica presentamos tres cuadros más, también realizados sobre tabla de cedro rojo y dimensiones 40x60 cm, en todos los casos.



Figura 11. Título: “Abundancia”.

En el cuadro de la Figura 11 la composición es un tanto caprichosa. Como puede verse, en el diseño utilizamos figuras geométricas de caprichosas formas encerradas por una elegante greca de trazos también geométricos. De nuevo “jugamos” con la geometría y el color. Con los elementos decorativos se trata de producir un cuadro atractivo a la vista. Los elementos geométricos, en colores vivos, destacan en el fondo negro, produciendo un cuadro elegante, bien logrado. Hemos titulado esta obra como “Abundancia”.

Enseguida, otra obra trabajada con la intención, de nuevo, de impactar el gusto estético.

La imagen del cuadro, en este caso, lo presentamos en la Figura 12. Una mirada rápida nos hace pensar que el cuadro es evocativo de un cuadro infantil. El fondo azul mate puede sugerir el efecto visual tanto de un cielo oscuro como del mar. En el “cielo” se observan una “luna” y nubes. Los elementos geométricos, en la parte media del cuadro, coloreados en tonos pastel, pueden pensarse como para formar una “línea divisoria” entre cielo y agua. Luego, la hermosa embarcación, también creada con elementos geométricos sumamente sencillos, presentada como si fuera un barquito de papel, le “imprime ritmo” al diseño. Es claro que este cuadro sí tiene una “temática” definida, la cual induce a titularlo: “El navegante”.

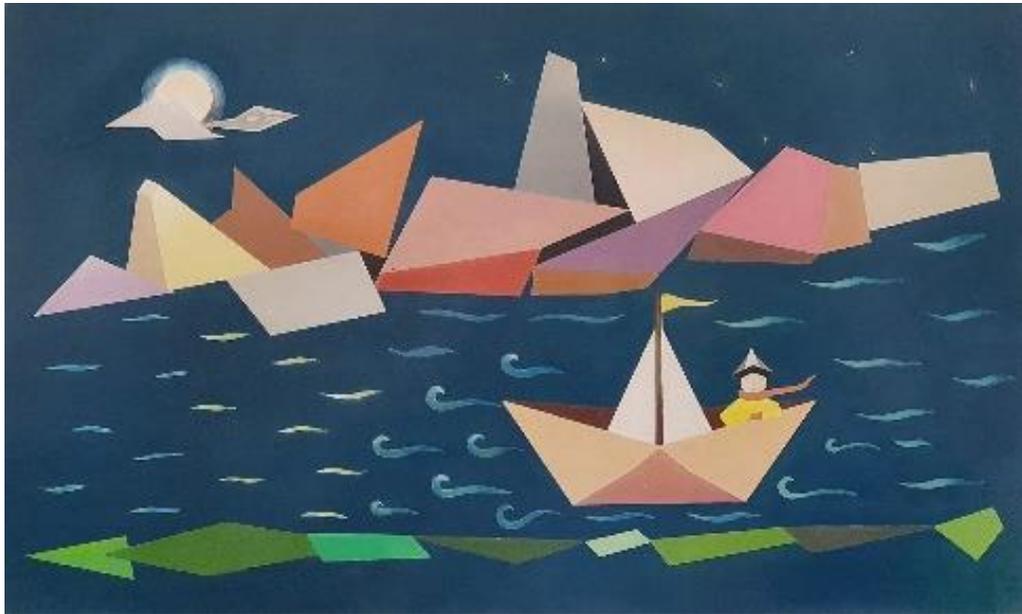


Figura 12. Título: “El navegante”.

Así, continuamos enfatizando que es posible utilizar la técnica del maqueado como medio para hacer arte formal, arte como el que se haría sobre una tela. Claro, considerando las características, limitantes o ventajosas, de la técnica, naturalmente. Ahora mostramos la última tabla en la Figura 13.

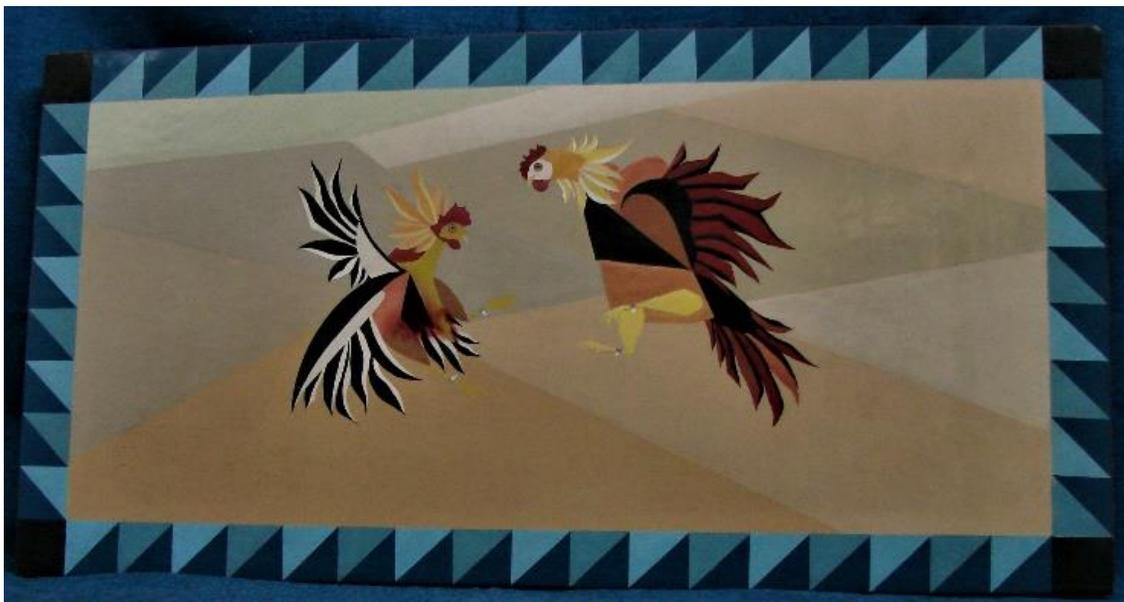


Figura 13. Título “Pelea de gallos”.

En la Figura 13, presentamos un cuadro en el que se muestra, claramente, una pelea de gallos. El “marco” que se ha simulado, en tonos azules, busca el efecto de “proyectar” la escena que protagonizan los gallos de pelea. Esto último, no obstante, la relativa pobreza cromática que exhiben las imágenes de las aves. Aunque, por otro lado, el cuadro se aprecia compensado por el dinámico diseño que describe la escena, la pelea de gallos. En su mortal afán, los bravíos gallos de pelea destacan perfectamente en el fondo claro, formado por elementos geométricos en tonos “arena”.

Ahora, en el México precolombino eran populares los guajes maqueados y decorados con motivos, generalmente, florales y algunos elementos geométricos. Enseguida mostramos una pieza de esta clase: un guaje maqueado y decorado. En las fotografías de las Figuras 14a y b, siguiente, se presentan dos vistas de la misma pieza: “anterior y posterior”.



Figura 14a. Guaje maqueado y decorado por embutido.



Figura 14b. Guaje maqueado y decorado por embutido.

El guaje, en las fotografías de las Figuras 14 a y b, tiene 33 cm de alto y 21 cm de diámetro en su bulbo mayor, maqueado en color negro y luego decorado por incrustación. Los elementos que forman el decorado evocan motivos animales; un perro, una serpiente y pequeños plumíferos. Los elementos del diseño fueron maqueados con tierras naturales y también pigmentadas para producir gamas de colores en tonos claros, pastel, que, favorecidos por el fondo oscuro, resaltan primorosamente.

Magníficamente ejecutada, la pieza decorada luce como una verdadera joya artística. El fondo casi negro permite que las figuras embutidas destaquen maravillosamente, además, como hemos dicho antes, trabajadas en una combinación de colores y tonos que producen un aspecto cromático muy

agradable a la vista. ¡Una pieza de maque decorado por embutido realmente hermosa!

Algo que también hay que admirar y destacar en todos los trabajos presentados hasta aquí es la tersura del maqueado, la excelencia de la ejecución.

Las obras presentadas hasta esta parte fueron publicadas en la revista digital del CENIDIAP, referencia 6.

Comentario.

La decoración por embutido de bateas o guajes puede reconocerse, todavía actualmente, como “tradicional”. Se pueden adquirir piezas de maque decorado en Uruapan y algunos otros lugares; pero estos trabajos son comerciales. Con esto queremos decir que los objetos maqueados van decorados con diseños que se han repetido innumerables veces en objetos semejantes. Un tema decorativo que se reproduce muchas veces no representa ningún esfuerzo de carácter creativo, es repetir y repetir un problema ya resuelto. Esto es malo, demerita los trabajos decorativos. Lo peor es que las repeticiones que hacen los decoradores, frecuentemente, carecen de gusto estético. Obviamente, la repetición de un diseño provoca que la obra decorada sea considerada una artesanía y no una obra decorada con carácter artístico. Esto sucede, especialmente, porque las obras comerciales se hacen de forma precipitada, digamos, debido a la perentoria necesidad económica de los decoradores que hacen estos trabajos y que les permite subsistir, solventar sus necesidades económicas.

Decoración por superposición.

Como adelantamos, la decoración por superposición del decorado es la segunda opción para embellecer piezas maqueadas. Para desarrollar este tema, primero vamos a mencionar aspectos que consideramos importantes en la decoración del maque por superposición del decorado sobre una superficie maqueada.

Sabemos que la técnica de recubrimiento de superficies con maque despertó en los conquistadores europeos, especialmente los que se establecieron en México o sus descendientes, tal interés que no solo ayudaron a enriquecer la decoración de piezas maqueadas sino también introdujeron o inventaron una nueva forma de hacer la decoración del maque. Ellos generaron nuevos y diferentes diseños en cuya ejecución utilizaron oro laminado para perfilar los elementos decorativos y colorearon estos con pinturas al óleo. Este es, en esencia, el nuevo procedimiento para hacer la decoración del maque por superposición del decorado, utilizando laminilla de oro y colores al óleo.

Con esta nueva técnica, las posibilidades del diseñador aumentan, casi, infinitamente. En este caso, los elementos decorativos pueden hacerse mucho más pequeños y variados que en el caso de la decoración por embutido. Amén de que, con esta nueva técnica, es posible manejar una gama mucho más amplia de colores.

Hasta donde tenemos información, la decoración del maque, utilizando oro laminado y óleo, no parece tener historia documentada. No se sabe con precisión quién lo inventó ni en qué año, mucho menos en qué lugar de México se originó. Se le reconoce existencia en México desde el siglo XVIII, para ese entonces su estructura técnica ya estaba, casi, bien consolidada. Lo que sí es posible asegurar es que, para el siglo XX, esta técnica artística estuvo a punto de perderse; desaparecer.

Respecto a esto lo último, sin embargo, debemos aclarar que, realmente, las dos técnicas, decoración por embutido y por superposición del decorado en maque, sí fueron utilizadas en el México del siglo XX como medio decorativo del maque. El problema fue que, las obras que se hacían carecían, casi completamente, de calidad artística. Los decoradores echaron al olvido la calidad de los decorados de calidad artística en maque que se practicaron previamente. Ellos solamente mal imitaban o copiaban, una y otra vez, un diseño que otro había creado. No solamente eso, también introdujeron otras formas, simplificadas, digamos, de hacer la decoración del maque de forma más corriente, casi rudimentaria. Eran artesanos. Sabemos que un verdadero artesano solamente tiene que llenar el “requisito” de repetir y, con frecuencia, repetir mal lo que otro creó originalmente.

Quien evitó la inminente desaparición del arte de la decoración sobre maque fue el Maestro José Efrén Salvador Solchaga González, en la fotografía de la Figura 14. A él dedicamos esta pequeña obra.

Uno de los autores de estas notas, Alfonso Huanosta Tera, fue uno de los tres últimos estudiantes del Maestro Solchaga, con él aprendió todos los rudimentos del arte de la decoración del maque e información respecto a lo que se conoce de la técnica. El Maestro Solchaga fundó y atendió por años un Taller-Escuela en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, de donde él era originario, a mediados de los años 1900-2000. Un buen número de jóvenes patzcuarences se formó con él aprendiendo la técnica de la decoración del maque y otras técnicas artísticas. Más detalles relacionados con este hombre pueden verse en las referencias 4 y 5.



Figura 15. Maestro José Efrén Salvador Solchaga González.

El artesano genuino no es generador de diseños nuevos. Este fue el problema que tuvo que enfrentar el Maestro Solchaga y lo hizo apropiadamente. Pero, desafortunadamente, en la actualidad, los decoradores de maque han vuelto a “degenerar” sus técnicas tanto para hacer el maque como para decorarlo, ya sea por incrustación o utilizando oro laminado y colores al óleo. Esta es una de las razones por las que hemos emprendido la tarea de escribir estas notas; deseamos dejar constancia de las enseñanzas del Maestro Solchaga.

Lamentablemente el Maestro Solchaga no dejó constancia escrita de lo que él sabía hacer. Nosotros, dentro de nuestras limitaciones, estamos intentando subsanar ese faltante exponiendo un panorama lo más completo posible del tema en cuestión. Por eso estamos describiendo, discutiendo e ilustrando los aspectos que consideramos más importantes de cómo hacer maque de la forma en que se hacía originalmente y cómo hacer la decoración del mismo con calidad artística.

El diseño.

Así, para argumentar un poco respecto a la buena utilización de la técnica por superposición del decorado, que será el tema que desarrollaremos ahora. Para tal fin seguiremos razonamientos análogos a los utilizados en el caso de la decoración por embutido.

Una pieza maqueada para ser decorada utilizando oro laminado, conocido también como pan de oro u oro volador, y color al óleo, igual que en el caso de la decoración por incrustación, debe decorarse tomando en cuenta la geometría de la pieza. Enseguida habrá que elegir el tema de la decoración y hacer el diseño. El diseño tiene que ajustarse bien a la forma y tamaño del objeto maqueado. Debe haber equilibrio entre el área con elementos decorativos y el área donde no los hay. No saturar con elementos decorativos el área disponible o elegida para ese fin y que estos sean de tamaño apropiado. Con esto queremos decir que el tamaño de los elementos decorativos sea congruente tanto con el tamaño de la pieza a decorar como con el tamaño del diseño completo. Podríamos asegurar que estos aspectos son de observancia “obligatoria”.

A continuación, hablaremos de cómo se pueden generar nuevos elementos decorativos para incluir en el diseño. Esto es muy sencillo: solamente tenemos que recurrir a la naturaleza. En la Figura 16 vemos, esquemáticamente, como se pueden generar elementos decorativos “nuevos”. Es claro que lo único que tenemos que hacer es encontrar una forma de estilizar lo que vemos.



Figura 16. Diseñando nuevos elementos decorativos.

Ilustramos lo dicho con cuatro casos en la Figura 16. La flecha azul indica el “resultado del acto creativo”: generar un nuevo elemento decorativo. A la

izquierda, en cada caso, se ve el “objeto” del cual se “deduce” el nuevo elemento, colocado a la derecha.

Puede observarse que, en la parte inferior izquierda de la Figura 16 estamos “creando” un elemento decorativo que no parece tener relación alguna con el objeto real. Esto significa que, en el proceso creativo, en ocasiones, hasta podremos llegar a un cierto grado de “abstracción” de los elementos decorativos. Más aun, cuando le pongamos color a estos elementos decorativos no tenemos que respetar, necesariamente, el color real de lo que imitamos. Estamos generando un esquema decorativo, no estamos pintando del natural para copiar fielmente lo que vemos. Más bien al contrario, “simplificamos” las características del modelo.

Una vez que se tienen diversos elementos decorativos individuales solamente hay que hacer participar un conjunto de ellos y, combinándolos armónicamente, se puede tener un diseño completo para hacer un trabajo decorativo. Siguiendo este camino de simplificaciones y síntesis podemos llegar a crear complejos diseños para embellecer, decorándolos, objetos maqueados. Conviene hacer notar que la forma de generar nuevos elementos decorativos, descrita arriba, es igual para los casos de la decoración de maque tanto por embutido como por superposición del decorado.

Sin embargo, hay detalles que no deben ser pasados por alto. Por ejemplo, cuando se diseña para decoración por embutido no se requiere pensar en elementos decorativos muy finos, o más bien elementos a los cuales haya que matizar con mucha finura. Dicho de otra manera, es más fácil diseñar para decoración por embutido que utilizando oro laminado y color al óleo. Obviamente, también la temática que puede abordarse en el diseño, en uno y otro caso, es distinta y, en esto, es el criterio del diseñador es el que se impone.

Podríamos haber mencionado todo esto cuando presentamos la decoración por embutido, pero preferimos exponer globalmente el tema del diseño en la decoración del maque y por eso pospusimos la discusión para este momento.

En el caso de la decoración con oro laminado y color al óleo señalaremos aspectos que son de importancia obligada en el diseño. Primero: Buen aprovechamiento del espacio disponible. Esto significa tener en cuenta, pensar, en el aspecto que tendrá la pieza ya decorada: considerar áreas con dibujo, pero también tomar en cuenta áreas que no lo lleven. Esto último para que la decoración no quede sobre saturada de elementos decorativos y llegue a parecer una “plasta” de color. Segundo: habrá que considerar también una distribución

apropiada de los elementos decorativos, y, además, ritmo y equilibrio en el dibujo, de modo que las formas de los elementos decorativos puedan lucir.

Insistimos, en el diseño también hay que tomar en cuenta el tamaño de los elementos decorativos; no se deben utilizar elementos decorativos grandes, para llenar el espacio disponible, en piezas pequeñas y, al contrario, tampoco utilizar elementos decorativos pequeños en piezas grandes. De no seguir estas recomendaciones se corre el riesgo de echar a perder un trabajo decorativo.

En la Figura 17 incluimos un ejemplo de lo expuesto arriba.



Figura 17. Muestra de parte de un diseño.

La ilustración de diseño en la Figura 17 muestra dos “caras”, lateral y frontal, de un pequeño baúl. Puede notarse que el diseño incluye una “moldura” que no tiene el baúl y que tendrá que ser simulada con oro. Esto hace notar que, el diseñador tiene que mostrar habilidad para improvisar cuando sea conveniente.

En el caso de la decoración del maque con pan de oro, también la variedad de temas que se pueden abordar para hacer un diseño es muchísimo más amplia que en el caso del decorado por incrustación. Puede ser un tema floral; el cual se diseña de acuerdo con la geometría del objeto a decorar, como en el ejemplo de la Figura 17. Si se trata de una batea, con frecuencia, el dibujo se hace en forma de guirnaldas. Es común incluir animales como: aves, venados, faisanes, galgos, gacelas, mariposas, pájaros, etcétera. También pueden incluirse figuras humanas estilizadas en representaciones dancísticas o de alguna otra forma, como montando a caballo. Todos estos eran motivos clásicos conocidos de la artesanía artística de la época colonial. Igualmente pueden utilizarse en el diseño, paisajes, árboles, como la palmera o el ciprés y hasta elementos arquitectónicos. Todos, obviamente, estilizados.

También en este caso conviene auxiliarse de un marco de referencia para generar un diseño. Para el caso de una batea redonda los esquemas mencionados en la Figura 9 son muy socorridos entre los artistas decoradores de maque. Pero como se puede decorar una amplísima variedad de objetos con formas diferentes, entonces los esquemas de referencia también tienen que multiplicarse y esto debe hacerlo el diseñador, obviamente.

Una vez que el problema del diseño se ha resuelto; se ha seleccionado y diseñado el tema del decorado, se procede a pasar, calcándolo, el dibujo a la pieza por decorar. Luego se perfilan en oro los elementos decorativos. Finalmente hay que proceder a colorear y hacer los detalles que sea necesario.

De todo esto nos ocuparemos enseguida.

La primera obra que analizaremos es una batea redonda de 75 cm de diámetro, que también fue mencionada en la referencia 5. Pero la incluimos de nuevo dada su completez. Con esta pieza podremos discutir lo relacionado con una amplia serie de elementos decorativos que ejemplifican muy bien el trabajo de la decoración artística del maque con pan de oro y color al óleo. Adelantaremos que, la última obra que mencionaremos en este capítulo fue reportada en la revista digital del CENIDIAP, referencia 7.

Aclaremos que, en este caso, el diseño no es nuestro, se trata de una obra diseñada, probablemente, por el Maestro Salvador Solchaga. Es una obra sumamente bella y completa. En la Figura 18 mostramos el diseño tal como existe, o existió, en el archivo de dibujos del Maestro Solchaga. Solamente que, aquí, ya fue perfilado en oro. Entonces, de lo primero que podemos hablar es, precisamente, del perfilado. Nótese que se han dibujado con líneas doradas todos los elementos decorativos. También se han “dorado” las áreas de aquellos elementos que así lo ameritan o que, por decisión del artista, vayan a ser presentados en dorado. También es evidente la delicadeza de los trazos que van llenando el espacio disponible. Para ejecutar esta tarea, la habilidad que se requiere en el manejo del pincel es importante. Puede verse que; los elegantes elementos decorativos se distribuyen con soltura sobre la superficie de la batea.

Podemos decir que; esta también es una de las etapas importantes en el trabajo de la decoración del maque con pan de oro.

Pero, de entrada, también haremos una observación importante: cuando la pieza a decorar es grande resulta conveniente hacer los perfiles de los elementos decorativos algo “gruesos”, anchos, a fin de que el perfilado no se “pierda”. Esto último, debido a que la profusión de elementos decorativos y el tamaño de la obra pueden “invisibilizar” el perfil dorado. En cambio, una pincelada de

trazo muy fino, al hacer los perfilados, favorece el decorado en obras de tamaño relativamente pequeño.



Figura 18. Batea con el perfilado en oro laminado.

Nótese que el esquema de referencia que se ha utilizado aquí corresponde al caso (b) de los esquemas de referencia mencionados en la Figura 9. Los espacios que han quedado vacíos en este esquema serán completados por el artista, como

se verá enseguida. Lo importante aquí es que todos los elementos que deben aparecer dorados ya se han hecho.

Una etapa importante.

Consideramos conveniente mencionar ahora cómo fue que logramos fijar la laminilla de oro en los lugares que se ven en la batea de la Figura 18.

Lo primero es mencionar el “pegamento”, conocido como mordente, para fijar el oro. El mordente hay que hacerlo, prepararlo por uno mismo, no existe comercialmente. Utilizaremos aquí gran parte del texto ya aparecido en la referencia 4.

El mordente es una pasta que tiene la consistencia de los colores al óleo, se puede manejar con un pincel muy fino. Para hacer el mordente primero se requiere preparar un aceite especial. Enseguida será detallada la forma de hacerlo.

a) El aceite para mordente.

Los ingredientes son: Aceite de linaza doble crudo, litargirio, azarcón y albayalde.

Los tres últimos ingredientes son sólidos. El litargirio es un óxido de plomo, PbO , se utiliza para barnizar loza común. El azarcón es conocido también como minio o tetróxido de plomo, Pb_3O_4 , de color naranja intenso. El albayalde es carbonato básico de plomo, comúnmente se le conoce como blanco de plomo o cerusa. Los tres compuestos hay que manejarlos con mucho cuidado ya que son compuestos de plomo, son venenosos para el organismo humano.

Procedimiento:

- i) Para preparar, aproximadamente, un litro de aceite de linaza, que se coloca en un cazo de cobre, bien limpio, se requiere: 35 gr de litargirio, 21 gr de azarcón y 41 gr de albayalde. Estos últimos elementos se pulverizan por separado, moliendo, y se colocan, mezclados, en un pedazo de trapo limpio de algodón, haciendo un pequeño envoltorio, como un “muñeco”.
- ii) El envoltorio se suspende dentro del cazo, sin que toque el fondo. El cazo se pone a fuego no intenso y cuando el aceite está empezando a hervir se le agregan 4 o 5 dientes de ajo, pelados.

- iii) Se deja hervir durante unos 10 o 15 minutos, dependiendo qué tan espeso se quiera dejar el aceite. Se enfría y luego, utilizando un tapo limpio, se cuele y se envasa. Después de unos días está listo para ser utilizado.

b) El mordente.

Para hacer el mordente se requiere lo siguiente: colores al óleo; blanco de plata y ocre oro, de buena calidad. El blanco de plata le dará “cuerpo” al mordente y el ocre oro es solamente para darle color. Además, se requiere cardenillo y el aceite preparado en el paso anterior.

El cardenillo es un carbonato o acetato de cobre, es venenoso, de color verde claro, puede obtenerse simplemente dejando algunos pedazos de cobre, limpios, por ahí en algún rincón, no a la intemperie. Con el tiempo se formarán grumos azulosos de cardenillo. Aunque también se puede comprar en algún lugar donde se venda material para reactivo químico.

Todos estos elementos se mezclan como se indicará enseguida.

El procedimiento para hacer el mordente es sencillo. Si se va a preparar mordente con un tubo de blanco de plata de 120 mililitros, por ejemplo, entonces el cardenillo que se requiere es lo que “agarre” la punta de una espátula de 1 cm de ancho, aproximadamente. El cardenillo debe estar bien molido, a talco, antes de agregarse a la mezcla.

La cantidad de ocre oro que se agregue dependerá del tono de color que el decorador quiera el mordente. Aunque es importante que el mordente quede de un tono muy parecido al color del oro, eso ayuda a darle al oro, ya colocado, un mejor aspecto. La lámina de oro es sumamente delgada, de hecho, es semitransparente a contra luz.

El aceite que debe agregarse depende de qué tan denso se quiera dejar el mordente. Aunque la cantidad de aceite que se adicione no es de mucha importancia, puede sugerirse que tenga, más o menos, la consistencia de un color al óleo. Esto es debido a que, cuando se va a poner el mordente sobre una pieza que se vaya a decorar entonces el decorador podrá agregar cuanto aceite desee, exactamente del mismo aceite, para que tenga la consistencia que a él le agrada manejar con el pincel.

La mezcla de blanco de plata, ocre oro, cardenillo y aceite debe molerse en mortero de ágata, de preferencia. Si no se cuenta con un buen mortero, habrá que improvisar una superficie sobre la que se puedan moler apropiadamente los ingredientes. Para la molienda podría utilizarse hasta una piedra ligeramente cóncava perfectamente lisa. La molienda puede durar entre dos y tres horas. Una guía para saber cuándo ya está listo el mordente es la siguiente: cuando el

pistilo del mortero, o la “manita” con que se esté moliendo, chasquee al levantarla bruscamente y, además, se vean, o se formen en la pasta resultante, “globitos” y la mezcla presente un color ligeramente azulado, entonces ya está listo el mordente.

c) Algo extra respecto al mordente.

Tenemos que hacer algunas advertencias relacionadas con la obtención del aceite para el mordente.

Primero. Con el aceite de linaza hay un problema. Resulta que el Maestro Solchaga recomendaba utilizar el aceite de linaza doble crudo. Pero, actualmente, esta clase de aceite ya no se puede comprar en el mercado de productos para artistas. Lo que sí se puede encontrar en las tiendas especializadas es aceite de linaza purificado. Así que no hay otro camino, hay que hacer el mordente con este tipo de aceite.

Lo peor es que no sabemos, bien a bien, qué clase de tratamiento tenía el aceite doble crudo en su manufactura. Si se supiera, tal vez podría intentarse hacerlo. En cambio, sí se sabe que el aceite de linaza purificado se obtiene prensando en frío las semillas de la linaza y espesando al sol el producto. Quizá el aceite doble crudo tenga las mismas características, pero sin una prolongada exposición al sol, que es lo que lo vuelve más espeso. Esto significaría que la diferencia entre los dos tipos de aceite no es de importancia. En esto confiamos.

Ahora, el mordente parece tener origen empírico y, como todo conocimiento empírico, surgió de la práctica. No se tiene información de dónde llegó la fórmula para hacerlo. Pudo haberse traído de España o haberse generado en México, no lo sabemos. Desde luego, tampoco sabemos cómo se generó la idea de hacer el aceite para el mordente. Tampoco sabemos cómo actúan los compuestos de plomo que se adicionan al aceite de linaza. Es decir, hay preguntas por responder. Por ejemplo, ¿por qué se agregan dos óxidos de plomo que son “parientes cercanos”: el PbO y el Pb_3O_4 ?

Como inquietud personal hemos tratado de entender algo del asunto. El litargirio u óxido de plomo, PbO , es amarillento, de alto punto de fusión. El minio o tetróxido de plomo, Pb_3O_4 , es de color rojo naranja, punto de fusión 888°C y puede venir como contaminante del litargirio. El primero se utiliza en la industria y el segundo también, pero este último, además, se utiliza en cerámica, como barniz.

Lo interesante del asunto, es; que el Pb_3O_4 puede obtenerse por calentamiento del PbO , o del PbO_2 , que también se obtiene del PbO , a una temperatura cercana a los $400^\circ C$. Si se continúa calentando, $\approx 600^\circ C$, se llega de nuevo al PbO .

Como narramos antes, el aceite para mordente se hierve con los compuestos arriba mencionados. El problema podría ser que el punto de ebullición del aceite de linaza es, apenas, $220^\circ C$. Sin embargo, debido a que el aceite y el pequeño envoltorio con litargirio, minio y carbonato de plomo se mantienen al fuego durante unos 15 minutos, entonces puede ser que el calor, por acumulación, alcance a provocar la transformación de los óxidos, al menos parcialmente. Si fuera así, entonces realmente no sería necesario agregar los dos compuestos.

Por supuesto esta suposición puede ser falsa. Así que sería necesario hacer una investigación de tipo científico a fin de aclarar estas dudas. En nuestro caso, ni tenemos los recursos que se requieren para hacerlo, ni sabemos lo suficiente de química, para resolver estas dudas. El problema completo es comprender el comportamiento químico de los óxidos del plomo al integrarlos al aceite de linaza. También sería interesante averiguar qué efecto físico inducen estos compuestos en el “comportamiento” del mordente.

Lo que sí podemos hacer es narrar aquí nuestras observaciones directas en la cocción del aceite: Al comenzar el calentamiento del aceite, los compuestos de plomo también empiezan a difundirse lentamente en el aceite, saliendo a través del envoltorio que los contiene. Cerca de los $100^\circ C$ la actividad de difusión llega al máximo. El primero que parece integrarse al aceite es el minio, enseguida el carbonato y se disuelve el litargirio para, también, difundirse hacia el aceite. Al final de la cocción, el muñeco que contenía los tres compuestos de plomo queda como un cascarón vacío, casi todo el material se integra al aceite. Entonces, en el aceite, habrá muchos residuos. Por esta razón hay necesidad de colar todo el contenido del cazo. Esto no es difícil de hacer, una vez frío el contenido, se puede improvisar un cedazo con un lienzo de algodón ya usado, pero limpio. El aceite queda listo para envasarse.

Otra dificultad. Hace algunos años era relativamente sencillo conseguir, en el comercio de tlapalería, los compuestos que se requerían para hacer el aceite para el mordente. En la actualidad esos compuestos tienen restricción de venta por su toxicidad. Así que, aquí sugerimos la sustitución de los compuestos comerciales por compuestos químicos de laboratorio. De esta forma podrían adquirirse el litargirio, el minio, el carbonato básico de plomo y el cardenillo, ya que estos son los elementos activos en la preparación del aceite y el mordente. Conseguirlos de esta forma puede ser sencillo, con un proveedor científico, aunque caro.

En algunos lugares de venta de productos para artistas, se puede conseguir el litargirio, al menos eso dicen los que lo venden. Creemos que es muy dudosa la calidad del producto que ofertan. Pero puede ser de utilidad, porque es probable que sí tenga PbO, al menos parcialmente. Lo venden en laminitas color rojo marrón, muy oscuro.

En cambio, el albayalde o cerusa, que es un carbonato de plomo, PbCO_3 , sería indispensable, tal vez, conseguirlo en el comercio de productos para laboratorio. Por cierto, vale la pena un par de advertencias respecto a este compuesto. Primero. Este carbonato tiende a oscurecer con el tiempo, sobre todo si se le expone a la contaminación ambiental, que contiene gas sulfhídrico o sulfato de hidrógeno como contaminante del aire. Segundo. En el mercado del comercio normal, frecuentemente, se le llama blanco de plomo al carbonato básico de plomo. El problema es que en el comercio suele llamársele también blanco de España a este compuesto. Esto es una confusión. Ya que el verdadero blanco de España es un carbonato de calcio. ¡No es lo mismo, obviamente! Hay que insistir en que se requiere blanco de plomo, para no caer en un grave error; usar un compuesto que no es el apropiado.

El blanco de plomo o carbonato básico de plomo es muy tóxico, es conveniente ser muy cuidadoso si se requiere moler. No debe inhalarse, ni ingerir, el polvo.

La característica del blanco de plomo es que saponifica, se vuelve como jabonoso, en contacto con el aceite de linaza y se vuelve transparente. Además, su punto de fusión es muy bajo, escasamente arriba de 300°C . Por esta razón tiene uso en la industria de la cerámica. Es probable que la saponificación que sufre el blanco de plomo tenga el efecto, cuando el mordente se seca, de producir una superficie “abrillantada” y que eso ayude a que el oro adquiera brillo cuando se pone en una pieza maqueada y decorada. También en este caso se requiere investigación seria al respecto. Igualmente sucede con el PbO, ya integrado al mordente a través del aceite, probablemente contribuye a darle cierto grado de vitrificación y eso también coopera en hacer resaltar el brillo del oro, pues la coloración propia del oro es ligeramente opaca.

Si se hicieran todos los estudios que amerita el conocimiento, a fondo, de las propiedades del mordente, tal vez hasta se podría pensar en una patente.

Bueno, ahora deseamos mencionar algo referente a los pinceles para poner mordente. Se requieren pinceles tan finos, delgados, que no se consiguen en las tiendas especializadas de productos para artistas. Entonces hay que hacerlos. Aunque esto es bastante fácil. Lo que sugerimos es comprar un pincel de buena calidad redondo, como uno de pelo de Marta Roja, de preferencia grueso.

Calentando un poco la parte metálica, la boquilla, que sostiene el pelo del pincel se puede sacar todo el “manejo” de pelo simplemente jalándolo. Luego, con una aguja fina u otra punta muy delgada, se van separando pequeñas cantidades de pelo, de suerte que con estas últimas se puedan “hacer” nuevos pinceles.

Para hacer los nuevos pinceles se debe tener preparado un conjunto de boquillas muy delgadas. Es decir, que la salida de la boquilla sea muy pequeña. Enseguida, las pequeñas porciones de pelo obtenidas del pincel grande, se colocan dentro de la nueva boquilla. Para fijar el pelo se puede utilizar trementina de pino pulverizada. El polvo se coloca dentro de la boquilla junto con el pequeño “manejo” de pelo de pincel y también un palito que sirva para manejar el pincel. Luego, calentando la boquilla se derretirá la trementina y al secar quedará fijo, dentro de la boquilla, el pelo y el palito. Así podemos tener pinceles finos, muy, muy delgados.

Como las fracciones de pelo que podemos obtener del pincel nuevo pueden ser tan pequeñas como queramos entonces podemos tener pinceles nuevos tan finos o delgados como queramos. Se podrán hacer nuevos pinceles hasta de unos cuantos pelitos. Así podremos perfilar los elementos decorativos con cierta facilidad, bueno, dependerá de la habilidad del artista, desde luego.

El perfilado en oro.

Vamos a delinear los pasos a seguir en la decoración, por perfilado en oro y colores al óleo,

La superficie maqueada para ser decorada debe estar bien seca. De otro modo el oro se puede pegar en lugares indeseados. Una pieza maqueada “con todas las de la ley”, con tierras naturales y buen aceite, puede tardar varios meses en secar. Se limpia cuidadosamente la pieza que se va a decorar. La superficie maqueada debe quedar libre de residuos superficiales de aceite o grasa. Puede hacerse la limpieza, primero, con gasolina blanca y un trapo suave. Enseguida se espolvorea carbonato de magnesio en toda la superficie, esta se puede dejar unas horas y luego se quita utilizando un trapo suave, seco y limpio. Se debe cuidar de no rayar el maque. La superficie maqueada quedará libre de polvo y de grasa, el oro laminado no se pegará donde no debe, la pieza está lista para ser decorada.

Se pasa el dibujo a la pieza, calcándolo, de manera que se pueda seguir con un pincel sumamente fino, el que hicimos. Las líneas del diseño calcado sirven de guía para “redibujar”, sobre la superficie maqueada, con el pincel fino empapado en mordente. La cantidad de mordente que debe prepararse tiene que ser, de preferencia, justo la que se requiere para la pieza que se decorará. La forma de prepararlo es simplemente mezclando un poco del mordente preparado

y agregando el aceite, el que nosotros hicimos para hacer el mordente, que proporcione a la mezcla la consistencia que le guste manejar al artista.

Una vez puesto el mordente, se deja secar a un punto que sirva precisamente para fijar el oro laminado de 24k. Esto puede tardar unas 24 horas. La prueba es sencilla; se toca el mordente con el nudillo de un dedo y si el material “muere”, pega ligeramente, ya está listo para poner el oro. Si el mordente se “aplasta” al presionar con el nudillo entonces se debe esperar hasta que seque y “muera”. El oro se “coloca”, en forma de pequeños trocitos utilizando una pequeña “mona” hecha de algodón, ligeramente engrasado para que “agarre” los trocitos de lámina de oro. El oro se queda pegado sólo donde hay mordente y esto hace que el dibujo quede perfilado; “resaltado en oro”.

En la Figura 19 se observa cómo se trabaja el delineado con mordente y el pegado del oro volador, como también se le llama al oro laminado.



Figura 19. Mauro Huanosta Tera haciendo trabajo decorativo.

En el caso de la Figura 19, el decorador casi ha perfilado los elementos decorativos de la franja principal. Cuando se hace un diseño, se pueden utilizar

diversas combinaciones de elementos decorativos y esto puede implicar el uso de figuras que representen algo natural, flores o ramos de flores, por ejemplo. Ya lo habíamos mencionado. Pero también pueden usarse otros elementos decorativos que no necesariamente se vean como representaciones naturales. Pueden ser elementos decorativos que muestren gran delicadeza, pero ningún realismo convencional.

Así, el dibujo que se utilizó en la batea de la Figura 19 se hizo con elementos “especiales”. Se diseñó construyendo un dibujo a base de roleos o volutas, es decir elementos decorativos desarrollados en forma de espiral. En este caso, la combinación de figuras envolventes no tiene la intención de desfigurar la imagen natural de una flor, un ramo de flores ni de ninguna otra cosa. Esta forma de generar elementos decorativos fue introducida e ilustrada en la Figura 16. Ahora incluiremos aquí un dibujo de otro ejemplo de esta clase de diseños y una pequeña región de una pieza ya terminada, Figura 20.



Figura 20. Diseño para decoración con oro laminado y óleo.

Los elementos decorativos que conforman esta franja tipo guirnalda sólo sugieren la ocurrencia de exóticas flores, modeladas por elegantes y hasta rebuscadas líneas onduladas. Sin embargo, en este tipo de diseño el, en ocasiones, intrincado dibujo todavía puede sugerir conjuntos de complejos y exóticos arreglos florales, o de guías. Además, estos elementos decorativos se pueden combinar con elementos florales más “realistas”, sin perder la elegancia

y ritmo del dibujo, como se ve en la parte izquierda de la Figura 20. Puede pensarse que, en este proceso creativo, se trata más bien de un mecanismo para recrear algo, tal como se puede hacer en el arte barroco, pero sin llegar a formas demasiado rebuscadas, aunque a veces, tal vez, con una construcción global muy cercana a lo abstracto. Esta es la razón por la que mucha gente del medio artístico llega a calificar la decoración del maque con oro y colores al óleo como arte barroco. Sin embargo también debe hacerse notar que, en la decoración del maque, ya sea por incrustación o por perfilado en oro, se puede enriquecer, con elementos decorativos, un diseño de manera prodiga pero no exageradamente.

En esta clase de trabajo artístico los elementos decorativos pueden no exhibir un realismo convencional, estos pueden mostrar una gran delicadeza, pero nada que refleje exactitud, o lo natural, en su representación. Como hemos visto, en la Figura 20, a la derecha, hemos incluido un pequeño trozo ya terminado, con las figuras perfiladas en oro ya coloreadas y matizadas, de la clase de diseño que estamos mencionando ahora. La verdad es que, cuando el diseñador trabaja, piensa en la calidad cromática que su diseño pueda favorecer. Así podemos decir que el interés del diseño es de carácter cromático. Esta afirmación queda bien ilustrada en el trozo decorativo de la Figura 20. Es por esto que, podemos decir que, el resultado de la decoración con oro y colores al óleo es una verdadera fiesta de color.

Obras decoradas con oro y color al óleo.

Hemos desviado un poco la atención para apuntar detalles muy importantes de la clase de decoración diseñada a base de roleos y volutas, mencionada arriba, porque no incluiremos piezas terminadas de este tipo en lo que resta del libro. Ahora retomaremos el hilo con la descripción completa, es decir totalmente terminada, de la batea, que hemos titulado, “Batea de la familia”, mostrada en la Figura 18.

Como en todo arte, la decoración del maque debe seguir reglas. Aunque se puede dejar volar la imaginación, la creación artística requiere eso; que las reglas no se pierdan de vista. Por supuesto, es necesario también tomar decisiones razonadas. En la decoración del maque puede no ser requisito aplicar una lógica rigurosa, pero sí estamos obligados a proceder con sentido común, por lo menos. Tampoco se podrá lograr una buena obra decorada de maque si no se conocen algunas de las reglas del dibujo artístico; por lo menos algo de lo referente a la perspectiva. Debe, también, conocerse el manejo del color al óleo; su valor de tono, su intensidad, sus posibilidades de mezclado, además de saber valorar la limpidez de los colores.

Todo esto ha sido llevado a la práctica en los ejemplos que se muestran a continuación.

Para esto comentaremos algunos detalles de cómo se fue transformando la obra en la foto de la Figura 18 para llegar a la que se muestra en la Figura 21.



Figura 21. La batea de la familia.

Para comenzar, uno de los problemas que hay que resolver es el coloreado de los elementos decorativos, naturalmente. En esta etapa lo que hay que cuidar

muchísimo, es el equilibrio cromático. El artista decorador tiene libertad para hacer su propia combinación de colores, pero tiene que mostrar habilidad y buen gusto para manejarlos. En la decoración de una obra no se debe manejar el color de manera arbitraria, sin razonar. La variedad de colores que se utilicen en la decoración tiene que ser distribuida, entre los elementos decorativos, de manera que resulte un conjunto cromático sin distorsiones; equilibrado, agradable a la vista.

Observando la imagen de la batea decorada, ya terminada, en la Figura 21, se puede apreciar la riqueza y variedad de elementos decorativos que participan; ramos y guías de flores, animales, galgos, pajaritos, árboles, etcétera, todos estilizados como corresponde a la técnica. Aunque descubrir la variedad de elementos decorativos pudo haberse hecho con una observación cuidadosa de la imagen en la Figura 18. En este punto tal vez vale la pena mencionar, aunque es sencillo darse cuenta, que no existe ningún respeto por la escala en que deberían ser dibujados los elementos decorativos que constituyen el diseño; el tamaño de árboles, hojas, flores, animales, etcétera, son arbitrarios. Esta es una característica de la técnica.



Figura 22. Detalle decorativo.

Es evidente que el diseño fue concebido y construido por “bloques”, el que mostramos en la Figura 22 está ubicado en la parte superior de la batea. Aunque pudo elegirse cualquier otro de los cuatro posibles. Puede notarse la armonía en el “movimiento” del ramo en la parte central del bloque elegido. Esto se observa

en los cuatro primorosos y finos ramos diseñados separan los marcos que contienen los retratos en miniatura. El aspecto de los ramos remite a la idea de un follaje guarnecido de oro, esto produce una imagen como de joyería. Igualmente, el equilibrio cromático se mantiene, como sucede en toda la obra.

Flanqueando el ramo vemos dos sencillas, pero hermosas, “escenas”, una de cada lado, cada una formada por un lindo arbolito sobre el que se “mueve” un gracioso pajarito estilizado. Las “escenas” se utilizaron para que cubrieran, llenaran, un espacio relativamente grande, que quedaba entre el ramo principal y los escuditos donde van pintados los retratos en miniatura. Aunque no solamente eso, también se observa que los pajaritos forman una “extensión”, un exquisito adorno, para los elegantes ramos centrales.

En el diseño del dibujo el artista utilizó, para hacer el soporte de los escuditos que contienen los retratos en miniatura, un trazo típico del que se acostumbra en dibujos relacionados con la heráldica, auxiliado por “listones” que siguen formas onduladas de tipo arabesco. Claro, adaptado a la técnica de la decoración del maque. Los escudos están hechos a la manera de los escudos de armas. Los retratos pintados al óleo corresponden a las dos hijas, la esposa y el propio autor (AHT).

El mismo recurso, hermosas y elegantes grecas extendidas con giros arabescos, fue utilizado para terminar de enmarcar los cuatro tramos de la franja principal. Mirando, individualmente, cada uno de los cuatro bloques que forman la franja principal no queda duda de su belleza. Como tampoco la hay si se contempla toda la franja, que forma un conjunto de una belleza única. Esto puede comprobarse observando la fotografía de la Figura 21.

Vamos introducir una observación respecto a la presencia de áreas con oro relativamente amplias. Este es el caso de muchas “mitades” de hojas y también del “listón dorado”, en el diseño. Las áreas amplias que van en oro deben hacerse con mordente muy diluido. Es decir, mordente al cual se le agrega mucha mayor cantidad de aceite que cuando se delinea: mordente aguado, pues. La razón es que, si para hacer las áreas amplias que van doradas se utiliza el mordente “duro”, el que se utiliza para delinear, entonces el oro se verá “rayado”, como con surcos. Esto produce un mal aspecto al terminado de las áreas grandes doradas. Si se utiliza mordente diluido y se empareja con mucho cuidado el oro quedará muy parejo, delgado y terso, esto producirá buen aspecto en el terminado.

También nos detendremos un poco para mencionar algunos detalles adicionales de cómo se trabajan los matices de cada uno de los motivos de la decoración.

Aunque, la verdad, es muy sencillo. Se colorea primero cada elemento decorativo con color base, o una media tinta como se conoce formalmente. Luego se procede a matizar, con efectos claros y oscuros, cada uno de ellos. Realmente es este el procedimiento general con todos los elementos decorativos que se utilizan en la decoración del maque empleando pan de oro y color al óleo. Este procedimiento puede “descubrirse” con facilidad si se observan con cuidado cada una de las figuras que participan en el decorado. Cada una de las figurillas, tanto en el ramo como en los pajaritos, todas tienen finas rayitas oscuras y claras.

Mayores detalles pueden apreciarse mucho mejor en las imágenes de la Figura 23.



Figura 23. Detalles en árboles y pajaritos.

En el matizado de las figuras de los pajaritos destaca el cuidado con que se coloreó la cabeza de cada uno de ellos. La “técnica” en este caso es más cercana a lo que se hace en la pintura al óleo. Se fueron integrando los colores conforme se secaba el color previamente puesto. En esta clase de elemento decorativo no puede prescindirse de una ejecución apropiada de los matices en cada uno de ellos. En este aspecto la decoración artística del maque se parece al trabajo clásico de pintura al óleo.

Luz y sombra en los motivos decorativos.

Vamos a detallar un poco más respecto a “lo que hay detrás” del matizado de los elementos decorativos. Lo que hace el que pinta al óleo es observar cómo afecta la incidencia de la luz a un objeto cualquiera. Aquí consideramos pertinente desviar un poco la atención para discutir brevemente este aspecto. El pintor de óleo descubrirá que, a grosso modo, la coloración de un objeto iluminado con luz natural o artificial ofrece tres “tonalidades”: una donde el objeto presenta sombras, otra donde el color luce parejo y otra en que parece más claro. El primero y el último describen la sombra y la luz del objeto, en términos pictóricos. El segundo exhibiría una “media tinta”, o “color base”, del objeto. Esto se ilustra en la Figura 24.



Figura 24. Características de un objeto iluminado.

Esto es justamente lo que hacemos al decorar el maque con pan de oro y color al óleo: poner la media tinta, la sombra y la luz, de los elementos decorativos. Esto se hace, obviamente, con la finalidad de “evidenciar” una sencilla característica de un objeto al que le incide luz: su volumen. Un pintor de óleo, generalmente, utilizaría una variedad de tonos para “salir” de la región con sombra y “llegar” a la “zona de luz” del objeto iluminado. Puede ser que el artista ni se dé cuenta cuando pasa de una zona de iluminación a otra. Esto último es muy notorio en la imagen de la Figura 24. Esto no lo hace un

decorador de maque y no porque no pudiera hacerlo sino porque la técnica así se lo “dicta”.

El uso de pan de oro y colores al óleo, fue una de las aportaciones europeas a la decoración del maque mexicano. Otras aportaciones fueron: El requisito de incluir las tres tonalidades mencionadas arriba en los elementos decorativos y el enriquecimiento de los modelos, diseños, utilizados en la decoración. Se pasó de una decoración en colores planos, practicado en el incrustado, con diseños muy sencillos a una elaboradísima forma de presentar los decorados sobre maque. Para esto se desarrolló una colección de dibujos que exigían mayores conocimientos de la técnica del dibujo y ciertos recursos pictóricos por parte de los decoradores. Esto fue lo que el Maestro Solchaga impulsó y puso gran empeño en enseñar a sus estudiantes.

Así que, la utilización de “rayitas” de color oscuro y claro no cumplen otra función que simular el efecto de sombra y luz que un elemento decorativo exhibiría si fuese iluminado a propósito. Por cierto, en relación a esto, también mencionaremos algo que hacen los decoradores actuales en el terreno comercial. Para ilustrar y explicar esto utilizaremos un ejemplo. Vamos a mostrar dos “versiones” de cómo sombrear y poner luces. En la Figura 25 mostramos algo que ya habíamos mencionado antes, cómo generar nuevos elementos decorativos. Pero en este caso las figuras generadas ya fueron coloreadas y se les colocaron sombras y luces.



Figura 25. Sombras y luces.

Primera versión: Veamos. En el ramito, o elemento decorativo generado, de la parte superior derecha se repitió el color de la media tinta dos veces. Es decir, la media tinta tiene dos manos de color. Así, el color “tiene cuerpo”. Se dejó secar el color perfectamente y enseguida se pusieron sombras. Nótese que las sombras en este caso son como líneas gruesas en su base y salen del centro de la flor para terminar en punta. Además “siguen” el ritmo del doblado de los pétalos en el dibujo.

Enseguida, de nuevo se dejó secar el color de las sombras para poder poner las luces. Estas también siguen el mismo ritmo del contorno de los pétalos del original y se colocan, más o menos, de acuerdo con éste. Decimos esto de “más o menos” porque la luz no siempre es fácil de ubicar y el efecto “luminoso”, con frecuencia, también puede representar alguna duda. Entonces este último efecto podría simularse con una simple “coma” o inclusive con una manchita alargada de color claro. Esto es lo que se ilustra en las dos primeras huellas que deja el pincel, de derecha a izquierda, en la Figura 26. Aunque, lo más común es “dibujar” una especie de coronita de tres picos, pero invertida, como se ilustra en la tercera huella del pincel en la misma figura.

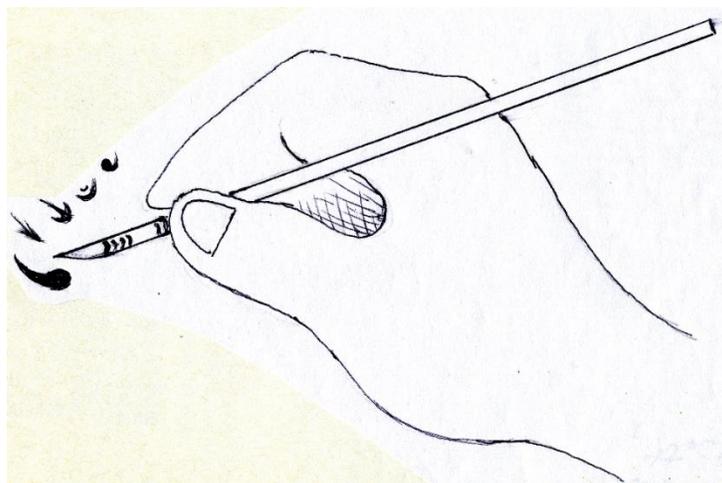


Figura 26. Esquema para hacer las sombras y luces.

Esto hay que hacerlo con un pincel bastante fino, pero no necesariamente como los pinceles para poner mordente. El pincel se “moja” bien con color, se empapa, pero no se sobresatura, en el color de tono claro. La forma de hacerlo es construyendo la coronita desde los picos hacía la base, como también se ilustra en la figura. Hacer el pico central de la coronita un poco más grande tiene el efecto y propósito de “crear volumen”. Lo importante es que, así, los

elementos decorativos adquieren un efecto de luz y sombra que les da un aspecto de poseer cierto volumen. Digamos que se “desprenden”, “salen”, del plano; no se ven “aplastados” y tiesos.

La cuarta huella del pincel, de derecha a izquierda en la Figura 26, ilustra la forma de hacer las sombras. Como se aprecia en el esquema, se trata de una “flechita” que iría en color obscuro y cuya punta terminaría en la base del elemento decorativo que se sombrea. La quinta huella del pincel, última en la Figura 26, es una sugerencia para hacer las hojitas de adorno que se ven en los tallos de los ramos y que van de oro. Lo que se ve en la Figura 26 no es otra cosa que la huella de mordente utilizada para pegar el oro. Se puede notar, por cierto, que, en el ramo de arriba, estas hojitas están sombreadas, mientras que en el ramo de abajo no se les puso sombra. Este “complemento” de adorno es un componente prácticamente indispensable en los decorados con oro laminado y óleo que van formados por ramos o guías. Si se observa con cuidado la fotografía de la batea de la familia en la Figura 21, se verá que los ramos de la franja principal llevan, en sus tallos, esta clase de hojitas en abundancia.

Segunda versión: Nos referiremos ahora al ramo decorativo generado que está en la parte inferior, a la derecha, en la Figura 25. En este caso solamente se puso una mano de color para la media tinta y, sin dejar secar el color, se colocaron sombras y luces. Un procedimiento muy rápido y simple, casi realizado en una sola etapa. Los colores utilizados en este caso fueron exactamente los mismos que en el caso anterior.

En este último caso, para hacer las sombras se empapó, saturó, con bastante color un pincel muy fino, corriéndolo de izquierda a derecha y bordeando el contorno (centro de la flor) donde va la sombra. En ese movimiento el pincel suelta todo el color que lleva. Entonces, con la punta del fino pincel, se “jalan” una serie de rayitas mucho muy delgadas y se forma algo como un “peine” de color oscuro. Las rayitas serán rectas, no siguen el ritmo del dibujo. Eso es lo que queda como sombra. Enseguida, sin dejar que seque el color base, se repite la operación, pero ahora con color claro, en el lado opuesto del elemento decorativo y en dirección contraria a la de la sombra, para formar otro “peine” de color claro, y eso queda como “luz”. Esto es: Dos “peines” con sus “dientes” encontrados, opuestos, hacen las veces de sombra y luz.

El resultado es claro en la fotografía de la Figura 25. Las imágenes no mienten, en el primer caso el elemento decorativo se ve “vivo”, luce hermoso. En tanto que en el segundo caso la imagen es pobre, se ve plana y sin colorido, sin “vida”. Estas son las dos opciones para poner sombras y luces en los elementos decorativos. Si se comparan, visualmente, los dos ramitos, se verá que el ramo

de arriba tiene mayor “presencia” que el de abajo. Y, obviamente, no tendremos que decir cuál es la forma correcta de matizar los elementos decorativos.

El elemento decorativo tratado con la segunda opción para matizar se ve “desleído”, es decir, el color de la media tinta no le proporciona “cuerpo”, tampoco adquiere “movimiento”, el ramo “queda tieso”, plano. Lo último se nota, especialmente, en la flor. En tono más bien peyorativo, al resultado de este último mecanismo para matizar los elementos decorativos, poner luces y sombras, le hemos llamado “efecto peine”. Lo peor es que, procediendo de esta última forma, con mucha frecuencia el color se mancha, debido a que los tres colores son distintos y se ponen casi al mismo tiempo, sin dejar secar un color para poner otro. Naturalmente, esto deteriora más todavía la calidad cromática de los elementos decorativos.

Lo que si podemos reconocer es que en el primer caso se tiene que invertir mayor cantidad de tiempo, ya que se requiere dejar que seque un color para poder poner el siguiente. Además, se debe tener mayor cuidado al hacer el trabajo. Pero el resultado es mucho mejor y esto se verá reflejado cuando los elementos decorativos individuales se integren en un diseño completo. La correspondencia es natural: trabajo más cuidadoso, aunque tardado, produce una recompensa: ¡Calidad! ¡Belleza!

El problema es que, actualmente, la segunda opción de hacer el matizado es la que utilizan los decoradores de piezas comerciales. Es esta una de las razones del deterioro de la calidad de la decoración del maque con oro laminado y color al óleo. Los decoradores de piezas comerciales, en general, tampoco se preocupan por generar diseños nuevos. Esto aunado al hecho de que estos decoradores no tienen ningún cuidado en seleccionar el valor tonal de los colores, ni mucho menos se preocupan por que la proximidad de colores semejantes perjudique el equilibrio cromático de la obra y que, además, tampoco cuidan que haya equilibrio entre áreas con dibujo y aquellas que no lo llevan, son razones que pueden argumentarse para decir que, en el comercio, los decorados en oro laminado y color al óleo son pobres, no puedan ser valorados como artísticos.

Para terminar estas observaciones recalcaremos que son los elementos decorativos que llevan color a los que se les debe dar la mayor importancia en la decoración con laminilla de oro y color al óleo. La observación es porque, es bastante común, especialmente en los diseños por roleos, que se dejen demasiados elementos decorativos completos totalmente dorados. Es un error pensar que los elementos decorativos que van en oro son los que tienen la mayor importancia en esta clase de trabajo. No se debe sobreestimar el valor cromático

del oro. El peor problema es no matizar los elementos dorados. ¡Deben matizarse!

Al matizar las áreas con oro sólo hay que tomar en cuenta los lugares donde se considere que “hay sombra”. Si se observa un objeto de oro real, de cualquier forma, se verá que muestra sombras. No es necesario simular luces ya que el brillo natural de la laminilla metálica del oro hará las veces de luz. Además, es importante que: el área que ocupen los elementos que se vayan a dejar en oro exclusivamente no ocupen un área excesiva. Resumiríamos esta observación diciendo: no estropear una decoración abusando con diseños que incluyan demasiados elementos decorativos dorados y, de pilón, sin sombrear.

Podemos afirmar de manera contundente que, todo lo mencionado arriba proporcionaría un criterio para que un comprador interesado en adquirir una pieza maqueada con calidad artística se guíe y pueda juzgar si le conviene o no adquirir el objeto. Todo lo señalado arriba es lo que identifica de manera inequívoca una obra maqueada y decorada con calidad artesanal de otra trabajada con calidad artística. De igual forma, si el un comprador está interesado en una artesanía de maque decorado sabrá orientarse con las observaciones apuntadas aquí. De maque artesanal existe una gran oferta en el mercado nacional de artesanías, especialmente en Pátzcuaro, Michoacán, en donde se pueden encontrar piezas que producen cierto impacto a la vista. Piezas, estas últimas, que nosotros consideramos de “relumbrón”.

Terminado el extenso comentario anterior volvemos con la discusión de la batea de la familia.

Mencionaremos ahora la greca que contiene los galgos, Figura 27. El diseño de la batea en la Figura 21 incluye una greca, la de los galgos, que tiene el efecto de separar, ópticamente, la parte central de la franja principal del diseño.



Figura 27. Greca de los galgos.

Los galgos están insertos en una fina greca de filigrana dorada. En la Figura 27 se aprecian detalles de su trato pictórico; ocre oro en la media tinta, sombras con siena tostada y luces con ocre oro “aclarado” con blanco. Considerando toda la greca vemos que; las figuras de los galgos, matizadas apropiadamente, con sus sombras y luces, hacen de la imagen un encanto; es un elemento decorativo que se “mueve”. La greca está hecha de forma muy sencilla, solo hojitas estilizadas, buscando que no reste protagonismo a los animalitos.

Toca el turno al bello centro diseñado para esta obra, Figura 28.



Figura 28. El centro de la decoración.

El diseño del centro sigue el contorno de una especie de marco de escudo, es decir cuerpo de blasón. En el diseño se utilizó el mismo estilo usado en la construcción de los escuditos de la franja principal; trazos de tipo arabesco con

adornos estilizados. En ese marco aparecen los retratos de los cuatro nietos de uno de los autores (Alfonso). La elección se hizo para completar la familia Huanosta-Gutiérrez. Esto último fue un “compromiso” que condujo a un “mal uso” del espacio, las caritas no debieron llenar excesivamente el área central disponible. La distribución de las caras tampoco ofrece un buen aspecto, pero, lo dicho, se trató de un compromiso.

Es claro que los retratos en miniatura están hechos como se trabaja en la pintura al óleo. Pero el dibujo que los enmarca sí es del tipo utilizado en la decoración del maque con oro y color al óleo. No es poco lo que hay que decir de este hermoso marco, que se presenta en dos tonos de rojo y azul solamente. Aunque lo mejor sería, simplemente, apreciar la imagen en la fotografía, agregaremos unas palabras. Los bellos motivos estilizados, entrelazados y engarzados, en el elegante trazo arabesco del “soporte”, modelado a base de listones dorados, hacen lucir de forma primorosa todo el marco que encierra los retratos. Puede verse que el elegante soporte de la greca, el listón de tipo arabesco, se ha sombreado apropiadamente. Esto significa que, en cada tramo de greca se destacaron las zonas en doblez sólo utilizando color siena tostada, lo cual acentúa, visiblemente, la belleza del trazo que le da forma.

Para terminar la descripción de esta obra solamente resta mencionar que todo el conjunto quedó enmarcado por una discreta cinta dorada, de la cual “prende” una sencillísima greca formado por pequeñas hojitas, a manera de cenefa. La cinta dorada, que cierra todas las obras decoradas con esta técnica, debe hacerse con mordente diluido. Así, considerando toda la obra, no hay duda de que la batea de la familia es una preciosidad. Una obra galana. ¡Una maravilla!

Una obra más de maque decorado con oro y color al óleo, Figura 29, esta es una batea de 60 cm de diámetro, maqueada en verde oscuro.

Diremos primero, que, el dibujo de la franja principal fue tomado del archivo de dibujos perteneciente al Maestro Solchaga. El centro y otros elementos fueron diseñados y ejecutados por AHT.

La batea ha sido “dedicada” al día de muertos. Como puede apreciarse en la fotografía de la Figura 29, una temática “mortuoria” está presente en la obra. Es clara la ofrenda mortuoria, clásica, en el centro de la decoración y, obviamente, es alusiva a la festividad mexicana del día de muertos. Como sabemos la ofrenda debe contener lo que “le gustaba” al difunto, a quien se dedica la ofrenda, por eso se ven frutas, como mangos, manzanas, peras, plátanos. También comida, como pan, dos platos con algún guisado. La bebida no podía faltar, por eso se incluyó una botella de mezcal con su respectivo vaso para

tomarla y unos limones. No falta una jarra de agua y unos cirios, en sus respectivos candelabros, que flanquean el crucifijo. Naturalmente, lo que no podría faltar son las flores de cempasúchil, distribuidas como fondo de la ofrenda y las típicas calaveras de azúcar.



Figura 29. Día de muertos.

En la figura siguiente, Figura 30, presentamos solamente el centro de la decoración a fin de ofrecer con algo más de detalle el contenido de la ofrenda mortuoria.



Figura 30. Ofrenda mortuoria.

Hacia la periferia de la batea, la franja principal del decorado incluye también, en la misma tónica de día de muertos, miniaturas de “esqueletos festivos”, elegantemente enmarcados. Estos finos esqueletos bailarines fueron pintados sólo para recalcar el motivo del tema de la decoración. Los elaborados y bellos ramos, formados por guías o elegantes nervaduras muy estilizadas, que sirven como “soporte” de la guía, fueron intercalados entre los escuditos que contienen los esqueletos festivos para alternar elementos decorativos y enriquecer el diseño. Los ramos, coloreados en sólo tres colores, azul, rojo y verde, tiene la función de enfatizar la simetría del diseño.

Los señalamientos hechos arriba pueden ser mejor apreciados en la imagen de la Figura 31, donde mostramos un cuarto del total de la bellísima franja principal que adorna el decorado. Como señalamos arriba, la decisión de utilizar solamente tres colores, rojo, azul y verde, en el coloreado de los elementos decorativos de la franja principal pone en una perspectiva destacada la simetría del decorado.

Hacia la periferia, construimos una greca, a base de sencillas figuras geométricas, generadas por pequeños trozos dorados de “listones moldeados”, que sirven como complemento del adorno que encierra, por la parte baja, a la franja principal. Sombreada y adornada con propiedad, la greca forma un eficaz complemento visual para la franja principal. Todo esto se puede apreciar completamente en la imagen de la Figura 31.



Figura 31. Detalle de la franja principal.

Para completar la batea y a manera de cenefa construimos una greca no muy elaborada, aunque un poco más vistosa que la utilizada en la orilla de la batea de la familia. La greca va pegada a una cinta dorada, para enmarcar el diseño completo. La hermosura de la decoración en la batea del día de muertos es excepcional. ¡No hay duda!

Antes de terminar esta narración relacionada con todo lo referente a la obtención y decoración del maque mexicano incluiremos tres piezas más, la primera de ellas decorada de una forma “especial”, Figura 32.

Se trata de una batea de muy poca profundidad que tiene su parte externa ondulada, con perforaciones que simulan asas, característica bastante común en bateas de madera. El diámetro de la pieza es de 28 cm.



Figura 32. La batea de la casita.

Lo “especial” en la decoración de esta obra decorada por perfilado en oro y coloreado al óleo consiste en que el oro se utilizó únicamente para formar el vistoso paisaje del centro. Del paisaje no comentaremos nada, no hace falta, sólo hay que observar con cuidado la escena, se trata, simplemente, de un tema campirano. Hacia la periferia de la batea, es decir la greca que encierra el paisaje, se hizo solamente utilizando color, pero manejando los colores de la misma forma que en los casos anteriores; un color base, sombras y luces. La cinta dorada, contrastando con el rojo del filo de la batea, únicamente enmarca todo el conjunto

Se hizo este ejercicio para mostrar que es posible hacer ciertas combinaciones de la técnica con resultados que pueden favorecer una decoración. Sin embargo, hay que ser muy cuidadosos con esta clase de combinaciones. En este caso el resultado de la decoración no deja duda, es un trabajo bastante hermoso.

La siguiente obra es un marco, decorado con oro y colores al óleo, Figura 33.



Figura 33. Marco decorado por fileteado en oro.

El marco fue maqueado en color canela (beige) sus dimensiones son 25x25 cm en su parte externa. Igual que en todos los casos de piezas decoradas por fileteado en oro laminado y colores al óleo presentados aquí, se hizo el diseño, se pasó a la pieza y se procedió con el terminado del trabajo decorativo. Puede apreciarse la simetría del diseño y que fue coloreado en un sólo color, rojo de cadmio. El “centro” de los ramos que forman el diseño se ubica en las esquinas del marco y está hecho en dorado, sombreado con siena tostada. El resultado final es un marco muy hermoso.

Nos propusimos mostrar las dos últimas obras para hacer hincapié en la variedad de posibilidades que pueden ponerse en práctica utilizando la técnica del perfilado en oro y coloreado al óleo. Pero también para hacer notar la diferencia que hay entre las dos técnicas decorativas del maque. Recordemos que, mediante la técnica de incrustación, las piezas decoradas que presentamos fueron diseñadas con motivos decorativos relativamente grandes. Esto no podría hacerse con la técnica del perfilado en oro. La razón es simple: la técnica del perfilado en oro está pensada para que los motivos decorativos, verdaderas miniaturas, puedan llevar matices sumamente finos; los diseños son “joyería

decorativa”. En tanto con la técnica de incrustación ocurre justamente lo contrario; los motivos decorativos no pueden ser fácilmente marizados, menos si son pequeños. Por supuesto, se trata de dos maneras diferentes de hacer decoración en maque y ambas tienen su propio mérito y valor artístico.

Lo argumentado arriba puede verse como un “serio obstáculo” para hacer arte de dimensiones relativamente grandes con la técnica de pan de oro y óleo. Sin embargo, conocemos algunas piezas de “grandes” dimensiones, digamos. Por ejemplo, algunos museos poseen bateas de mayor diámetro que las presentadas aquí. El Museo de Artes e Industrias de Pátzcuaro, Michoacán, posee en su acervo, que por cierto es excelente en cuanto piezas de maque decorado se refiere, posee un hermoso ropero de más de dos metros, presumiblemente, decorado por el Maestro Salvador Solchaga.

La tercera pieza, que también será la última que mostraremos en este trabajo, es un guaje. Esta pieza se mostrará en dos imágenes, la primera en la Figura 34. La forma de este guaje también es clásica, de dos bulbos, como el presentado en las Figuras 14a y 14b, y que se decoró por embutido. En el caso presente el guaje tiene 27 cm de altura y aproximadamente 23 cm de diámetro en su bulbo mayor. El maque base es de color verde oscuro mate. Este guaje ya había sido presentado, por los mismos autores de este libro, en la referencia 5. Se incluye aquí únicamente para hacer notar una de las posibilidades de utilizar, en diversos objetos, la decoración del maque con laminilla de oro y color al óleo

Para hacer la decoración optamos por decorar la mitad del guaje con una temática y la otra mitad con algo diferente. La fotografía de la Figura 34 exhibe la primera de “dos caras”, es decir la mitad del guaje. En este caso diseñamos dos maneras de representar la hermosa danza del pescado blanco de Pátzcuaro. En la parte superior del guaje utilizamos los propios pescados blancos como “personajes ejecutantes” de la danza. Los pequeños, pero elegantes, peces “danzan” sobre la superficie del agua al ritmo de una flauta que toca un pez, que no se ve debido a la redondez de la pieza, situado a la izquierda de la escena.

El color blanco de los peces destaca de forma notable debido al fondo oscuro del maque base. Es evidente la gracia con se “mueven” los peces danzantes, formando un bello espectáculo. La concepción de la escena es, en realidad, derivada de la decoración, por incrustación, de la batea en la Figura 8. En cierta medida utilizamos la idea pensando en comparar las dos técnicas decorativas del maque. El resultado es claro: la decoración con oro y color al óleo es mucho más rica en cromaticidad y expresión pictórica, desde luego, sin restar mérito a la otra técnica, que posee su propia belleza expresiva.



Figura 34. La danza del pescado blanco.

En cuanto al decorado en el bulbo mayor, se trata de una representación de la danza del pescado blanco en la que participan danzantes “reales”, es decir representaciones de personajes en miniatura con sus atuendos típicos: camisa y calzón bordado, los hombres: blusa bordada, enaguas amplias y delantal, también bordado, para las mujeres.



Un problema es que, en la Figura 34 tampoco se alcanzan a ver todos los personajes que participan en la danza, igual que en el bulbo superior, por causa de la redondez de la pieza. Así, en un esfuerzo por mostrar completas las dos versiones de las representaciones dancísticas que se ven en el guaje de la Figura 34, hemos elaborado, mediante una serie de fotografías, las figuras que se muestran en la página anterior. La escena cuenta con 10 danzantes, incluyendo al que porta el pescado, de los cuales cuatro son mujeres. Contiene también seis músicos. En un conjunto de danza real, en la danza del pescado blanco, el número de participantes suele ser mucho mayor, aquí simplificamos el conjunto por la restricción de espacio en la pieza.

En esta última figura, la cual no va numerada, las dos versiones decorativas se presentan, aproximadamente, como si hubiesen sido pintadas en un plano. Puede verse, en la primera fotografía, la danza del pescado blanco con los propios pescados danzando y en la segunda se pueden ver, completos, los personajes ejecutantes de la danza.

El paisaje que sirve de fondo a la danza, es el lago de Pátzcuaro, en el centro puede distinguirse la isla de Janitzio. Así, esta “cara” del guaje decorado por superposición resulta una exquisita muestra decorativa, utilizando oro laminado y colores al óleo. Es, además, una interesante alternativa que puede utilizarse ventajosamente en la decoración con oro laminado y colores al óleo.

La otra “cara” del guaje fue decorada utilizando un dibujo perteneciente al archivo del Maestro Solchaga, Figura 35.

Como el guaje fue seccionado, el bulbo superior se utilizó como tapa y fue posible separar el diseño decorativo en dos partes. El bulbo superior está decorado con un ramo centrado en una exótica flor. Del ramo penden guías, formadas por hojas y flores, que terminan llenando el espacio disponible. Esta clase de elementos decorativos es clásica en el uso de esta técnica. De hecho, un ramo del mismo tipo se utilizó en la decoración del bulbo base, sólo que, en este caso, el ramo se exhibe asentado en una elegante y muy vistosa canastilla, en rojo de cadmio y oro.

Decorar un guaje suele representar todo un reto. Debido a la forma, con frecuencia muy irregular, los guajes son muy difíciles de manejar. Cuando se decora una batea la posición de trabajo es, casi, horizontal y resulta “sencillo”, digamos, hacer el trabajo. Con un guaje esa posición de trabajo es imposible. Señalamos esto porque este no es el único caso, otros objetos susceptibles de ser decorados también pueden ser difíciles, tanto de maquear como de hacer la

decoración, por cualquiera de las dos técnicas disponibles, como un arcón, un marco u otros.



Figura 35. Guaje decorado con oro laminado y colores al óleo.

No hay duda, la factura estética de este guaje decorado por superposición de la decoración utilizando oro laminado y colores al óleo es ¡Excelente!

Comentario final a manera de conclusión.

Para terminar, diremos que, esperamos que esta obrita sea de utilidad tanto para gente interesada en aprender la técnica de maqueado, como las técnicas de la decoración por cualquiera de las dos opciones conocidas: por incrustación y por superposición del decorado, descritas, ilustradas y detalladas en este trabajo. Creemos que hemos hecho la exposición de estos temas de forma que se comprenda con claridad el cómo se hace y cómo se debe valorar tanto el maque como la decoración de obras maqueadas. Hemos hecho un esfuerzo por ilustrar el trabajo con ejemplos selectos, con los que pudimos hacer notar numerosos detalles de cómo proceder para hacer bien lo relativo al maque y su decoración. Más aún, y lo señalamos antes, creamos e implementamos algunos de los diseños decorativos en las obras presentadas aquí, por lo que consideramos que también hemos abordado e ilustrado el proceso del diseño; la creación de nuevos diseños. De paso diremos que; todas las obras mencionadas en este trabajo pertenecen a la pequeña colección de maque decorado de la familia Huanosta-Gutiérrez.

Ahora, existen muchos trabajos escritos respecto al maque, tanto relacionados con su fabricación como con su decoración. El problema es que, lo escrito, generalmente descansa en información que los escritores-investigadores recaban. Es decir, escriben de oídas. Jamás han intentado hacer con sus manos una pieza de maque, mucho menos hacer su decoración. Esto es más grave porque, en la actualidad, prácticamente, tampoco existe gente que conozca bien los procedimientos técnicos que hay que conocer para producir una buena obra de maque original y decorada con calidad artística. Entonces, no hay fuentes confiables de información al respecto. Así, y especialmente en cuanto al trabajo artístico de la decoración, es harto difícil, si no es que imposible, encontrar gente que sepa valorar obras maqueadas con la técnica original y decoradas artísticamente. Lo peor es que, cuando alguien escribe lo que le dicen quienes lo hacen, con frecuencia, tergiversan lo que se les informa. De esta manera convierten la información en poco o nada confiable.

Los autores de estas notas lo sabemos hacer y nos hemos “ensuciado” las manos para preparar el material discutido aquí.

Por todo lo expuesto, consideramos que hemos dejado constancia de cómo se hace el maque y cómo se decora con calidad artística. Hemos ofrecido suficiente cantidad de datos técnicos de cómo se procede y también de cómo conseguir lo necesario para hacerlo. Más aun y sin alardear, quizá esta obrita pueda ser de utilidad, como “guía”, para aprender a juzgar obras de maque decorado.

Referencias.

1. Los esmaltes de Uruapan.

Por el Profesor Francisco de Paula León. Edición facsimilar del manuscrito original, presentado por Porfirio Martínez Peñaloza. Fomento Cultural Banamex, México, 1980. ISBN 968-7108-08-8.

2. Lacas mexicanas. Colección Uso y Estilo. Museo Franz Mayer. Artes de México. 1997. ISBN 968-6533-56-7. También se consultó la bibliografía citada en este trabajo.

3. “El maque de Martina Navarro y Thomas de Saint Phalle”

De Jorge Santiago Santiago y Anne de Saint Phalle

Ed. Morevallado Editores. Morelia, Mich., abril de 2014.

4. El maque y su decoración. Observaciones, opiniones y precisiones relacionadas con la elaboración del maque y su decoración.

Autores: Mauro, Gilberto y Alfonso Huanosta Tera.

Edición casera 2019.

Número de Registro Público: 03-2019-012112370500-01.

5. El abc de la decoración del maque. Decoración del maque; por embutido; con laminilla de oro y color al óleo.

Autores: Mauro, Gilberto y Alfonso Huanosta Tera.

Edición casera. 2019.

Número de Registro Público: 03-2019-01211230800-01.

6. Artículo. El maque decorado: técnica artística casi olvidada por los artistas contemporáneos. Parte I.

7. Artículo. El maque decorado: técnica artística casi olvidada por los artistas contemporáneos. Parte II.

Autores: Mauro, Gilberto y Alfonso Huanosta Tera.

Los dos artículos en las referencias 6 y 7 aparecieron en la revista digital del CENIDIAP el 26 y 27, respectivamente, de agosto del 2021.



Los autores son originarios de Pátzcuaro Michoacán.

Mauro Huanosta Tera. Ha dedicado gran parte de su vida a la decoración del maque. Ganador de numerosos reconocimientos y premios en este quehacer, pertenece a la Asociación de Decoradores Salvador Solchaga González.



Gilberto Huanosta Tera. Es Ingeniero Electricista por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Aprendió a maquear en Pátzcuaro, Michoacán. Jubilado, gasta su tiempo maqueando objetos que luego decora, tanto por embutido como por la técnica del perfilado en oro y coloreado al óleo.



Alfonso Huanosta Tera. Aprendió a decorar el maque con el Maestro Patzcuareense Salvador Solchaga González, es Licenciado en Ciencias Fisicomatemáticas, Maestro en Ciencias y Doctor en Ciencias con especialidad en Ciencia de Materiales. Jubilado por la UNAM, gasta su tiempo practicando técnicas artísticas, como la decoración del maque.