

LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín Informativo

año XII

número 24-25

junio-diciembre 2006



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



Universidad Nacional Autónoma de México

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Mari Carmen Serra Puche
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte
Directora del Instituto de
Investigaciones Estéticas

Beatriz de la Fuente †
Directora y fundadora del Proyecto
La pintura mural prehispánica en México

María Teresa Uriarte
Titular del Proyecto

Diana Magaloni Kerpel
Cotitular del Proyecto

*Boletín Informativo La Pintura Mural
Prehispánica en México*
Año XII, números 24-25. junio-diciembre 2006

Editora
María Elena Ruiz Gallut

Consejo editorial
Johanna Broda
Mercedes de la Garza
Eduardo Matos Moctezuma
María Teresa Uriarte

Digitalización, diseño y tipografía
Teresa del Rocío González Melchor

Portada
Tlaxcala, Cacaxtla. La Batalla.
Talud oriente. Detalle.
Foto Ricardo Alvarado, noviembre, 1995.

Las opiniones expresadas en el *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

El *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* es una publicación semestral del proyecto "La pintura mural prehispánica en México" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D. F. Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 003016/96, expedido el 11 de febrero de 1997. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números, 9888 y 6927 respectivamente, expedidos el 23 de enero de 1997. ISSN 1405-4817.

Impreso en Docu Master, Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C.P. 03100, México, D.F.

Tiraje: 1000 ejemplares.

Distribución gratuita.

Índice

Presentación	3
Maria Teresa Uriarte	
El Edificio IV de Yaxché-Xlabpak, Campeche, nueva localización y dos tapas de bóveda pintadas	5
Antonio Benavides	
Sara Novelo	
Proyecto: “La Batalla. Variantes pictóricas, a partir de un fragmento de pintura mural maya Prehispánica”	12
José Pool Ojeda	
La pintura mural de Tamuín, San Luis Potosí	18
Dionisio Rodríguez Cabrera	
El Templo de Venus, un recinto de fertilidad humana y de la tierra	27
Luz María Moreno Juárez	
Laberinto policromo	42
Alfonso Arellano Hernández	
El Dios Mariposa-Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio 1 del Palacio del Sol, Teotihuacán	47
Zoltán Paulinyi	
De las armas ofensivas en el arte y la arqueología de Teotihuacán	55
Alfonso A. Garduño Arzave	
Pintura mural en la plataforma adosada a la Pirámide del Sol en Teotihuacán	63
Alejandro Sarabia González	
Edgar García Fragoso	

Los dibujos digitales de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán, y el dintel sur de Suchilquitongo	72
Citlali Coronel Sánchez	
Pintura rupestre ¿antecedente de la pintura mural prehispánica en México?	76
Rocio Gress Carrasco	

Presentación

Este número 24-25 correspondiente a junio-diciembre de 2006, presenta el ensayo de Antonio Benavides y Sara Novelo sobre la localización de dos tapas de Bóveda en el Edificio IV de Yaxché-Xlabpak en Campeche. La colección de estas muestras prodigiosas de arquitectura y pintura mural aumenta con las excavaciones que se siguen realizando y estas noticias enriquecen el conocimiento sobre la función que alguna vez tuvieron, así como sus vinculaciones ideológicas con todo un sistema de creencias que hasta hace no mucho era desconocido.

Por su parte José Pool Ojeda, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y quien colaboró en el Proyecto como dibujante, hace un análisis del atavío de los personajes del mural de La Batalla de Chichén Itzá y de los elementos que son ajenos a la cultura maya y que se han denominado toltecas. Asimismo, concluye su ensayo con el análisis de las diferencias entre la pintura del área maya durante la época Clásica y la de tiempos más tardíos y todavía no totalmente comprendidos en Mesoamérica.

Dionisio Rodríguez, miembro del Seminario, presenta los inicios de lo que será la cédula de Tamuín en San Luis Potosí en la que consigna una reseña de los trabajos de arqueología, restauración y consolidación de las pinturas de la Estructura A, así como de las vicisitudes que esta zona y sus pinturas han enfrentado desde su descubrimiento.

Luz María Moreno, quien ha estado participando en el Seminario para elaborar la cédula de Cacaxtla, presenta en este número algunos de sus hallazgos en el estudio de este sitio, particularmente sobre el Templo de Venus.

Alfonso Arellano, otro de los miembros del Seminario, esboza algunas de las posibilidades sobre la escritura de Cacaxtla.

Zoltán Paulinyi presenta en su artículo "El Dios Mariposa Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio I del Palacio del Sol en

Teotihuacán” algunas de las ideas que ya ha esbozado en otras publicaciones sobre la existencia de este ser híbrido y que él concibe como una deidad.

También sobre Teotihuacán escribe Alfonso Garduño, realizando un análisis sobre las armas ofensivas en el arte y la arqueología.

Alejandro Sarabia y Edgar García Fragoso se ocupan en su artículo de la pintura que recubría la llamada Plataforma Adosada en la Pirámide de la Luna, también en Teotihuacán, su reporte enriquece el registro de la pintura mural teotihuacana.

Citlali Coronel, integrante del Proyecto de la Pintura Mural, nos cuenta cómo se hicieron las digitalizaciones para reproducir de la forma más fidedigna posible, las pinturas de las Tumbas 104 y 105 de Monte Albán, es notable la manera como esta joven diseñadora ha aguzado su ojo frente a la pintura prehispánica y de qué manera su conocimiento ha facilitado el registro de nuestro objeto fundamental de estudio.

Finalmente Rocío Gress Carrasco se plantea la posibilidad de que la pintura rupestre sea un antecedente de la pintura mural.

Como podrá apreciar el lector todas las contribuciones presentadas en este número doble contribuyen a conocer mejor la pintura mural prehispánica de México, en el futuro esperamos que la era electrónica a la que vamos a acceder permita que los interesados en esta patrimonio invaluable del pasado prehispánico reciban con prontitud los hallazgos que los académicos interesados deseen divulgar.

Maria Teresa Uriarte

El Edificio IV de Yaxché-Xlabpak, Campeche, nueva localización y dos tapas de bóveda pintadas

Antonio Benavides C.

Sara Novelo O.

INAH, Campeche

La temporada 2005 del Proyecto MANZANA (mantenimiento a zonas arqueológicas no abiertas al público) del Centro INAH Campeche inició labores a fines de julio. Tras la contratación de personal, la apertura de una brecha y la instalación de un campamento estacional, procedimos a limpiar la vereda de acceso hacia la Estructura o Edificio III de Yaxché-Xlabpak, inmueble programado para su consolidación.

El edificio fue reportado originalmente por Teobert Maler¹, quien registró un plano en planta y tomó varias fotografías en marzo de 1887. Casi un siglo después Abel Morales y uno de los suscritos² visitaron el lugar y dieron cuenta de su deterioro, señalando la necesidad de intervenirlo a la brevedad. Algunos años más tarde George Andrews³ (Universidad de Oregon) estuvo en el sitio y tomó notas de los vestigios arquitectónicos conservados. Poco tiempo después Nicholas Dunning⁴ (Universidad de Pittsburgh) recorrió con mayor detalle los vestigios del asentamiento, tanto en el valle como en las colinas adjuntas. En base a ello elaboró el croquis más completo de Yaxché-Xlabpak hasta ahora conocido, al tiempo que reportó por vez primera la existencia de estelas en el lugar. Harry Pollock⁵ (Institución Carnegie de Washington) incluye algunos datos del sitio que nos ocupa, pero no estuvo ahí; sus notas se basaron en la consulta de las primeras publicaciones de Maler⁶.

Conforme avanzaron las labores de limpieza y el acopio de los materiales de consolidación, Pedro Pacheco Dzul, custodio del INAH, colaboró en la búsqueda de la Estructura IV, inmueble también reportado por el explorador austriaco desde

su estancia en el lugar pero que no había sido visto de nuevo en más de un siglo. El inmueble fue localizado de nuevo. Se encuentra a 228 metros al sur-sureste (138°) del Edificio III y sus coordenadas geográficas según la lectura de un GPS son: $20^\circ 07.369'$ latitud norte y $89^\circ 42.737'$ longitud oeste.

El Edificio IV de Yaxché-Xlabpak estuvo integrado por seis aposentos, la mayoría con acceso por el costado oriente. Forma parte de un complejo arquitectónico que fue creciendo a través del tiempo y cerca de él existen vestigios de otras construcciones y nivelaciones del terreno. Aparentemente contó con una amplia escalinata en su flanco oriente, pero dicho elemento se encuentra cubierto de maleza y varios metros abajo del nivel del cual desplantan las habitaciones.

Para facilitar el registro de los seis espacios contenidos por el Edificio IV, les hemos asignado números empezando por el sector norte. De la primera habitación sólo se conservan parcialmente los muros norte y poniente. Su entrada debió hallarse en el lado oriente.

El aposento 2 fue llamado "el bello cuartito" por Maler. Posiblemente llamó

su atención el buen labrado de los sillares que conforman el zócalo interior (decorado con cilindros lisos) sobre el que se abre la entrada a la tercera habitación. Incluso elaboró un croquis del alzado de esa pared y en él incluyó el desarrollo de las tapas de bóveda. Al tiempo de su visita debió conservarse buena parte del recubrimiento de estuco interior, detalle que le impidió advertir que la tapa de bóveda central cuenta con motivos pintados.

El cuarto 3 sólo es accesible desde el interior del "bello cuartito", ha perdido su pared oriental y una ligera saliente de muro en ese sector indica una breve extensión, si bien ocupa menos de la mitad de la superficie que el aposento 2. Otra peculiaridad del cuarto 3 es que en la parte superior del muro poniente, al centro, cuenta con una especie de nicho cuadrangular cuya cavidad interior se prolonga varios centímetros más que la indicada por los sillares que lo enmarcan.

La habitación 4 posee dimensiones un poco mayores que los aposentos 2 y 3; su único acceso debió ubicarse en el costado este. Al parecer, también contó con una ligera saliente en ese

lado, de modo que los cuartos 3 y 4 pudieron haber compartido una fachada común. Desafortunadamente no parece conservarse nada en pie. El montón de escombros existente podría contener elementos de esa fachada o, al menos, los sillares del desplante.

El aposento 5 tiene dos entradas formadas por una columna. La fachada exterior conserva, a ambos lados de las jambas, un peculiar adorno de triángulos isósceles con la base en sentido vertical. Parecen haber formado una banda vertical de altura similar a la de la columna (1.41 m). El espacio interior del aposento 5 es el más grande de todo el inmueble (7.50 m).

El uso de sillares triangulares no es común en la arquitectura Puuc. Maler registró piezas similares, pero con otra distribución sobre la moldura media, en un edificio de Nohcacab I (Maler 1997: lámina 151) y encima de otra moldura media en Xkampak (*op cit.* : lámina 239). También pueden apreciarse triángulos como marco de los grandes mascarones de mosaico que cubren el paramento superior del inmueble más conocido de Xlabpak (Maler-Xlabpak) (*op cit.* : láminas 139-142).

Otros sillares triangulares, dispuestos vertical u horizontalmente, han sido reportados debajo de las molduras medias, "quebradas" o discontinuas, propias de la arquitectura Puuc Temprana, en sitios como Kiuic, Kom, Labná, Sayil y Uxmal (Cfr. Andrews 1995: 150-155).

Una tapa de bóveda con pintura

En el aposento 2 del Edificio IV de Yaxché-Xlabpak el arco falso es cerrado por 10 tapas. Contando de sur a norte, la sexta tapa se ubica casi al centro de la habitación. Esa piedra de cerramiento tuvo un motivo pictórico logrado en color negro. El pigmento fue aplicado directamente sobre la caliza, con líneas sencillas y trazos ágiles con un grosor variable de 1 a 2 mm.

La tapa de bóveda fue retirada del Edificio IV a fin de lograr su mejor conservación. En su lugar se colocó otra tapa pétreo de dimensiones similares, sellando nuevamente el techo para evitar filtraciones en el aposento.

La representación muestra a un personaje antropomorfo, de pie, y con algunos aditamentos difíciles de describir debido al crecimiento de algas ciano-

fíceas de color verdoso que cubren el sector central (cara, torso, braguero) y por restos del aplanado de estuco que después se agregó cubriendo el motivo pictórico.

El individuo porta un tocado cuyos elementos recuerdan a los atributos del dios K, con su espejo y hacha al frente. Varios trazos indican el uso de una nariguera formada por dos piezas alargadas. Su mano derecha está parcialmente levantada y muestra cuatro dedos en distintas posiciones; su mano izquierda parece apoyarse en la cadera correspondiente. Lleva un brazalete de piezas alargadas en cada muñeca. Tras el brazo izquierdo y prácticamente siguiendo su contorno, como si colgara de la espalda, se aprecian dos tipos de elementos (¿animal, vegetal?), uno a manera de círculos y otro diseñado con varias puntas alargadas.

Parece llevar nudos o adornos alargados de tela o de papel a la altura de la cintura y de las rodillas. El antebrazo y el muslo izquierdos muestran el glifo *nen*, es decir una marca de “espejo” o “sacralidad”. Las corvas parecen mostrar escamas serpentinas. Los pies no son visibles pero la orientación de las piernas

indica que cada extremidad se dirigía a distinto lado, a la manera de las estelas del Clásico Tardío.

Los estudios realizados por Leticia Staines (2001: Fig. 2, 396) indican que las tapas de bóveda tienen una función específica y son parte de una tradición particular que se remonta al Clásico



Figura 1. Campeche, Yaxché-Xlabpak. Edificio IV. Cuarto 2. Tapa de bóveda.

tardío en la península de Yucatán. Esta misma autora sugiere que las tapas de bóveda pintadas tenían una función dedicatoria de carácter religioso: “al dedicar a una deidad la casa, el lugar quedaba sacralizado, de tal modo que su ubicación dentro del recinto simbolizaba la bóveda celeste y al ser la central se asocia al orden cósmico” (*Ibid.*: 401).

Sin embargo, la tapa de bóveda del Edificio IV de Yaxché-Xlabpak presenta algunas características peculiares. La pintura fue efectuada de manera directa sobre la plancha de piedra y carece de un marco, a diferencia de otras 159 registradas por Staines que primero recibieron una capa de estuco sobre la que luego se efectuaron los diseños y donde el personaje central se encuentra enmarcado. Hasta ahora, sólo conocemos una tapa de bóveda reportada por Staines que comparte estas peculiaridades; la Tapa de bóveda I del sitio de Acanmul (Staines 2002), si bien el arqueólogo que ha excavado en ese sitio nos comentó la existencia de otras tapas de bóveda con las mismas características (Heber Ojeda, com. personal 2005).

La imagen central de la tapa de bóveda de Yaxché-Xlabpak es, posiblemente, una representación del dios K o K´awil, relacionada con la abundancia y con los elementos. Esto es sugerido por la presencia de elementos vegetales colgando en un costado. Sin embargo, según Staines (*op cit.*) cuando la deidad se encuentra en esta advocación de proveedora de alimentos y abundancia es representada usando el color rojo y cuando el dios K es pintado en color negro se le relaciona con la familia dinástica gobernante.

También podemos comentar que la pintura de la tapa de bóveda del Edificio IV de Yaxché-Xlabpak fue realizada antes de colocarla en el techo, ya que el estuco que conserva en los extremos cubre algunas secciones de la pintura. Esta práctica de instalar la tapa una vez pintada fue común en otros asentamientos mayas. La aplicación posterior de estuco tapó el diseño y por ello no fue apreciada por Maler.

Suponemos que el repello se perdió tras la visita del explorador, dejando entonces visible la imagen de la deidad maya. Quizá, en algún momento del siglo XX los campesinos de la zona

debieron observar el motivo y entonces destruyeron su cara para evitar “ser dañados por el espíritu de las ruinas”.

Otra posibilidad es que en tiempos prehispánicos los constructores “mataran” ritualmente a la imagen de trazos negros a fin de cubrirla con estuco para pintar un motivo nuevo que no sobrevivió a nuestros días.

Una segunda tapa de bóveda con pintura

En otro paraje de Yaxché-Xlabpak, a escasos 500 metros al sur del Edificio III, se encuentra el Grupo 8. Este conjunto arquitectónico está distribuido en dos niveles de una colina. En el nivel más elevado existen vestigios muy destruidos de lo que fueron aposentos abovedados. En el nivel inferior se encuentran partes mejor conservadas de otro edificio al que denominamos A. Está integrado por siete habitaciones. Dos cuartos miran al sur, hacia un valle regularmente usado para agricultura de temporal. Otros cuatro aposentos tienen sus entradas orientadas al occidente y la última habitación tuvo su acceso por el costado sur.

El segundo cuarto orientado al sur conserva la parte occidental de la bóveda. En varios sectores aún existe

una delgada capa de recubrimiento de estuco, tanto en los muros laterales como en el tímpano y partes del intradós. Allí localizamos otra tapa de arco falso con vestigios de haber estado pintada. Esta pieza presentó la particularidad de no encontrarse colocada al centro de la habitación, sino en el extremo oeste.

Observamos un diseño en líneas de color negro. Podría tratarse de la representación de una serpiente, pero por ahora no es posible definirlo con certeza. Varios desechos semicirculares de avisperos y pequeños desprendimientos del estuco impiden distinguir la imagen original.

Notas

- ¹ Maler, 1997.
- ² Benavides y Morales, 1979.
- ³ Andrews, 1995.
- ⁴ Dunning, 1992.
- ⁵ Pollock, 1980.
- ⁶ Maler, 1902.

Bibliografía

Andrews, George F.
1995 *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks* Vol. 1: Architecture of the Puuc region. Labyrinthos, California. 350 pp.

Benavides C., Antonio y Abel Morales López
1979 “Los monumentos mayas de Yaxché-Xlabpak a

un siglo de su descubrimiento”, en: *Antropología e Historia*, México. INAH, 27: 17-22.

Dunning, Nicholas P.

1992 “Lords of the Hills: Ancient Maya Settlement in the Puuc Region, Yucatan, Mexico”, en: *Monographs in World Archaeology*, no. 15. Prehistory Press. Madison, Wisconsin.

1994 “Puuc Ecology and Settlement Patterns”, en: *Hidden among the Hills*. Acta Mesoamericana 7: 1-43. H. J. Prem (ed.) Verlag von Flemming. Möckmühl.

Maler, Teobert

1902 “Yukatekische Forschungen” en: *Globus* 82, 13-14: 197-230. Braunschweig.

1997 *Península Yucatán*. Introducción y notas de Hanns J. Prem. Gebr. Mann Verlag. Berlín.

Pollock, Harry E. D.

1980 *The Puuc. An Architectural Survey of the Hill Country of Yucatan and Northern Campeche, Mexico*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Harvard University. Cambridge, Mass.

Staines Cicero, Leticia

2001 “Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda”, en: De la Fuente, Beatriz, dir., y Leticia Staines Cicero, coord., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: II (IV), 389-402.

2002 “Una pintura del Dios Kawil en Acanmul, Campeche” en: Staines, Leticia, ed., *Boletín Informativo. La Pintura Mural Prehispánica en México*, semestral, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: junio: año VIII, núm. 16: 35-38.

Proyecto: “La Batalla. Variantes pictóricas, a partir de un fragmento de pintura mural maya prehispánica”

José Pool Ojeda

Academia de San Carlos, UNAM

Chichén Itzá· y la influencia extranjera en el fragmento “La batalla”

El nombre de la ciudad viene de los vocablos mayas *chí-boca*, *ch'en*-pozo e *itzá*, que designa a un grupo maya proveniente de Guatemala que habitó dicho sitio. Piña Chan menciona que este último término se divide en *its-brujo* y *há-agua*;¹ así el término se traduce como “En la boca del pozo del brujo del agua”. Actualmente es un sitio arqueológico y turístico pero, en tiempos prehispánicos, la ciudad tuvo dos asentamientos importantes: el primero ocurrió alrededor de los años 435-455 d.C²., que corresponde a una etapa teocrática y, el segundo en el 968-987 d.C., perteneciente a un período militarista.³

Los Itzáes probablemente fueron un grupo maya-chontal.⁴ Habitaron una región que se extiende desde Tabasco hasta la Laguna de Términos en Campeche, se cree que este grupo fue, tal vez, el mismo que habitó en Chichén Itzá durante el primer asentamiento. Viven en Champotón entre los años 711-731 y 928-948 d.C., año del retorno a Chichén Itzá.⁵ Este grupo llega a la urbe entre los años 968-987 y, posiblemente, introduce el culto a Kukulcán,⁶ así como una serie de elementos culturales: yugos, palmas, culto fálico, narigueras de barras, lanzas dardos, edificios circulares, decapitación de jugadores de pelota, chorros de sangre que brotan del cuello del decapitado, alfardas, tzompantli, etc., elementos que se mezclan con la tradición Chenes-Puuc de Chichén Itzá y dan como resultado el estilo llamado maya-yucateco,⁷ o mexicano.

En cuanto al personaje llamado Kukulcán, han existido dudas acerca de su existencia. Aunque es probable que el Quetzalcóatl que abandonó Tula para irse a morir a Tlillan Tlallapan, haya sido el mismo que vivió en Chichén. Lo más lógico, según Piña Chan es que, la palabra Kukulcán pudo haber designado una especie de

título honorífico, el de Sacerdote-Caudillo.⁸ Lo anterior es significativo, pues el primer asentamiento en la ciudad corresponde a lo que Piña Chan denomina como *Ciudad Teocrática*, en tanto que en el asentamiento posterior corresponde al período mexicano o de *Ciudad Militarista*, tiempo de la influencia extranjera en Chichén Itzá.

El fragmento “La Batalla”, muro suroeste del Templo de los Jaguares, se pintó, probablemente, en este período militarista. La escena⁹ es una clara referencia a esta cultura de la guerra en que vivió la ciudad y, tal vez sirvió como un emblema de poder bélico. El mural estudiado es sólo uno de siete paneles que representan el asedio a una ciudad, contiene “dos diferentes escenas de batalla y una escena en el paraíso” y, se pintaron tal vez, entre los años 1000 y 1260, según Kubler.¹⁰ Fechas que coinciden con la propuesta de Sonia Lombardo para estas pinturas (900-1200).¹¹ Las medidas de la pintura son de 3.40 x 2.90 mts.

Los soldados mayas usaban una indumentaria que iba, desde un ex sencillo con cinturón y un chaleco abierto al frente, hasta todos los



Figura 1. a) Guerrero con hoz de dardos, fragmento La Batalla; b) Códice Dresde, p. 45; c) Guerrero tolteca. Tomado de Eric Thompson *Grandeza y decadencia de los mayas*.

implementos necesarios para pelear: cascos, lanzas cortas y largas, escudos que se enrollaban y cargaban en la espalda, lanzadardos, cuchillos de pedernal, hondas, hachas y mazos; además podemos incluir a sus espíritus protectores o *wayob* y las efigies de sus dioses.¹² Abordando nuestro tema, existen algunos aspectos del fragmento que son netamente toltecas, los lanza dardos que sostienen muchos guerreros (fig. 1), nos lo revelan,¹³ así como el símbolo de la mariposa y sobre todo el disco atado a la espalda de los guerreros (fig. 2). Recordemos que la mariposa era el símbolo de “las almas de los guerreros, como seres diurnos,



Figura 2. Yucatán, Chichén Itzá. Templo de los Jaguares. Muro sureste. Tomado de Adela Bretón.

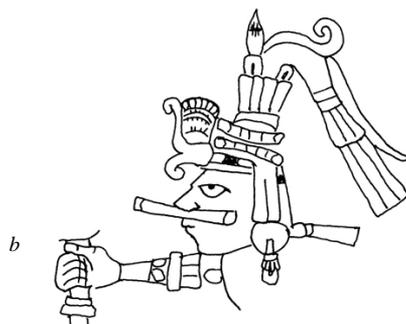


Figura 3. a) Yucatán, Chichén Itzá. Templo de los Jaguares. Muro sureste. Personaje con narigera de barro y otra figura con sandalias tipo mexicano. Tomado de Adela Bretón; b) Detalle de una figura del Códice Fayervary Mayer en que se observa la narigera de barro.

representación del sol, mariposa del día.”¹⁴ Algunos personajes que aparecen sentados en posición de diálogo portan narigueras de barras y sandalias tipo mexicano (fig. 3), semejantes a los que se ven en los códices del Altiplano Central y mixtecos.¹⁵ Kukulcán está presente en los guerreros mayas (fig. 4) que portan un símbolo en forma de “s”, el guerrero serpiente es una clara alusión a las órdenes guerreras del centro de

nuestro país. Las figuras del mural suman 120 sin contar casas, toldos y árboles, los personajes son de no más de 20 cms., y predomina el dinamismo por la diagonalidad marcado por las lanzas. La forma redonda de los escudos es abundante en todo el fragmento y, las pieles que aparecen en algunos de ellos,¹⁶ son rasgos extranjeros (fig. 5). Leticia Staines menciona que la presencia de un disco solar en la escena,

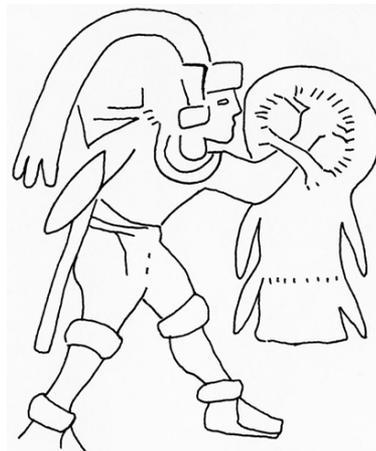


Figura 5. Yucatán, Chichén Itzá. Templo de los Jaguares. Muro sureste. Capitan serpiente. Tomado de Adela Bretón.

pudo estar relacionada con el planeta Venus y el juego de pelota.¹⁷

Consideraciones finales

Durante el Clásico maya, la pintura alcanzó una calidad artística elevada. En los murales de Bonampak, se ven rostros expresivos por sí mismos, los personajes se individualizaron, incluso aparece en ellos un prisionero de guerra en escorzo a los pies de un señor maya importante. Dos siglos después aproximadamente, la pintura naturalista de Bonampak, da paso a imágenes más simbólicas en la tierras bajas, semejantes a las figuras de algunos códices, imágenes que emplean nuevamente la



Figura 4. Yucatán, Chichén Itzá. Templo de los Jaguares. Muro sureste. Capitan serpiente. Tomado de Adela Bretón.

vírgula de palabra¹⁸ para indicar expresiones y gritos de guerra.

La hegemonía política de Chichén Itzá en el posclásico está en duda. Se ha sugerido que pudo haber tenido un poder ideológico. Los guerreros armados de los relieves, las escenas de batallas y sacrificios humanos, quizá formaron parte de una retórica política visual que pretendía tener el control sobre determinado territorio.¹⁹ Sobre todo si tenemos en cuenta que la ciudad mantuvo contacto con regiones distantes del territorio nacional, Guatemala y Centroamérica.²⁰ Sea como fuere, los elementos iconográficos extranjeros que hemos visto, nos dejan ver una influencia externa en el pueblo maya que, posiblemente favoreció un cambio en las costumbres y la vida de la ciudad.

Notas

¹ Piña Chan, 1998: 13.

² Drew (2002: 398) propone 600-700 para el primer asentamiento.

³ Piña Chan (*op cit.*: 14). Ver también el *Chilam Balam de Chumayel*, México, CONACULTA, 2001, p. 134. Y Silvanus G. Morley, "La época posclásica", en *La Civilización Maya*, México, FCE, 1956, pp. 94-113.

⁴ Thompson, 2003: 146-147.

⁵ Piña Chan, (*op cit.*: 92).

⁶ Landa, 2003: 94.

⁷ Piña Chan, (*op cit.*: 92).

⁸ *Ibidem*, 7-8. Caso, Alfonso, 1983: 38-39.

⁹ Kubler, 1967: 50.

¹⁰ *Ibidem*, 49, 55.

¹¹ Lombardo, 1991: 96.

¹² Schele, 1997: 95-97.

¹³ Véase la página 60 del Códice Dresde. Pintado, alrededor de las mismas fechas del mural, y posiblemente en Chichén, según Eric Thompson. *Facsimil Códice Dresde*, México, FCE, 1983, p. 60.

¹⁴ Seler, 2004: 302.

¹⁵ Romandía, *et al*, 1993: 136. Kubler, 1986: 328-329.

¹⁶ Ruz Lullier, 1988: 248-249.

¹⁷ Staines Cicero, 1999: 261-262.

¹⁸ Westheim, 1986: 136.

¹⁹ Miller, 2005: 396.

²⁰ Cobos, *Katún Ahau. Fechando el fin de Chichén Itzá*, en www.uady.mx

Bibliografía

Caso, Alfonso
1983 *El Pueblo del Sol*, México, Cultura/SEP.

Ricinos, Adrian
2001 *Chilam Balam de Chumayel*, México, CONACULTA.

Cobos, Rafael
2006 *Katún Ahau. Fechando el fin de Chichén Itzá*, en: www.uady.mx. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2003.

Drew, David
2002 *Las crónicas perdidas de los reyes mayas*, México, Siglo XXI.

Eduard, Seler
2004 *Animales en manuscritos mexicanos y mayas*, México.

- Kubler, Geoge
1967 "Pintura mural precolombina", en: *Estudios de Cultura Maya*, Vol. VI, México.
- 1986 *Arte y arquitectura en la américa precolonial*, Madrid, Cátedra.
- Landa, Diego de
2003 *Relación de las cosas de Yucatán*, México, CONACULTA.
- Lombardo, Sonia
1991 "La pintura mural maya", en: *Los Mayas Esplendor de una Civilización*. 5º Centenario 1492-1992, Madrid, Turner.
- Miller, Virginia E.
2005 "Representaciones de sacrificios en Chichén Itzá", en: *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM.
- Morley, Silvanos G.
1956 "La época posclásica", en: *La Civilización Maya*, México, FCE, 1956.
- Piña Chan, Román
1998 *Chichén Itzá*, México, Fondo de Cultura Ecoómica, 1998.
- Romandía, et al.
1993 *Adela Bretón, una artista británica en México (1894-1908)*, México, Smurttiff Cartón y Papel.
- Ruz Llullier, Alberto
1998 *El Pueblo Maya*, México, Salvat.
- Schele, Linda
1997 "Soldados y guerreros", en: *rostros Ocultos de los Mayas*, México, Impetus Communication.
- Staines Cicero, Leticia
1999 "Los murales mayas", en: De la Fuente, Beatriz, coord., *Pintura mural prehispánica*, México-Milán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editoriale Jaca Book (Corpus Precolombino, Sección General).
- Thompson, J. Eric
1983 *Comentario al Códice Dresde*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 2003 *Grandeza y decadencia de la civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Westheim, Paul
1986 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Editorial Era.

La pintura mural de Tamuín, San Luis Potosí

Dionisio Rodríguez Cabrera

Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

La zona cultural conocida como la Huasteca se ubica geográficamente en un territorio que abarca el sur de Tamaulipas, el norte de Veracruz, el este de San Luis Potosí y algunas comarcas de Querétaro, Hidalgo y Puebla. En esta zona se desarrollaron en la época prehispánica un sinnúmero de pueblos que hoy en día son un enigma para los estudiosos de esta región cultural ya que sólo se conoce el mínimo del legado de las personas que habitaron esta zona rica en flora, fauna y cultura.

Hoy en día los sitios más conocidos son: Castillo de Teayo en Veracruz, Las Flores en Tamaulipas, Tamtok y Tamuín en San Luis Potosí, ya sea por los trabajos arqueológicos o por su monumentalidad arquitectónica, como es el caso de Tamtok en tanto el resto sigue esperando que los arqueólogos los saquen a la luz de nuestro tiempo.

Son muy pocos los sitios de la Huasteca que se han reportado con restos de pintura mural y sólo se hace mención de Castillo de Teayo, Las Flores, El Porvenir, San José Limón, San José del Tinto, Tanleón, Loma Alta, Huaxcamá, Tamtok y Tamuín. De todos ellos destaca Tamuín dado que cuenta con la mayor cantidad de restos pictóricos de toda la zona. La pintura se localiza principalmente en dos edificios: la Estructura A y la Estructura B u oeste. La pintura localizada corresponde por lo menos a tres momentos históricos, los diseños son antropomorfos, zoomorfos y geométricos y van del monocromo al policromo, mientras en Tantoc sólo se han encontrado en algunas estructuras pequeños restos de pintura monocroma (fondo blanco con los diseños en rojo o azul) sin contener la riqueza pictórica que tiene Tamuín.

La información de la pintura de Tamuín que tenemos hoy en día es el producto de diferentes trabajos arqueológicos, de conservación y restauración. El primero

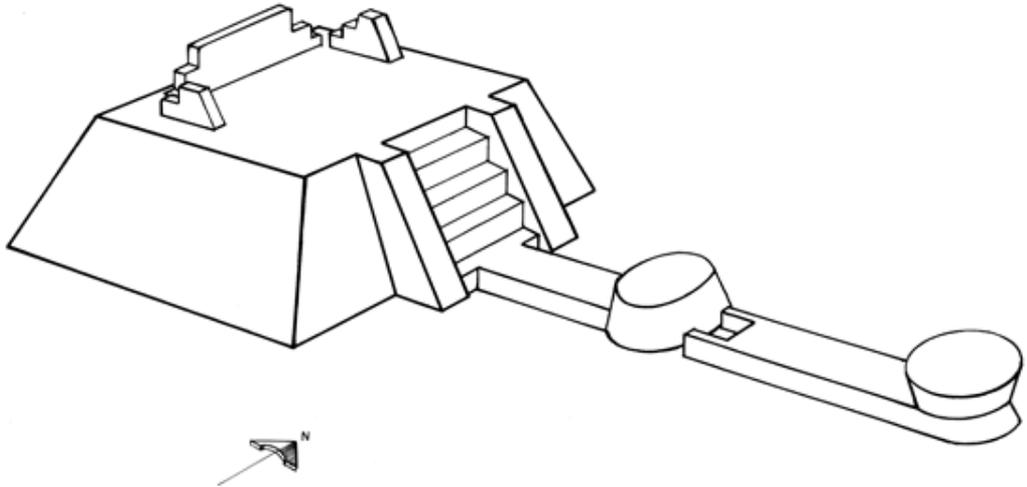


Figura 1. San Luis Potosí, Tamuín. Proyección isométrica de la Estructura A. Lado sur. Dibujo de Arturo González, 2003.

que exploro el sitio fue Wilfrido Du Solier quien de su trabajo arqueológico informa el 28 de mayo de 1946, que ha explorado la Plataforma Sur en donde sobresale en su parte central un montículo al que nombró Estructura A. Ésta se conforma por un basamento piramidal que en su lado este tiene una escalinata limitada con alfardas en donde arranca una banqueta de 41 cm. a partir del primer escalón y remata con un cono truncado de 78 cm. de altura y se continúa con una banqueta de 38 cm. de altura por 3.34 m. de largo que remata con un bicono de 1.31 m. de altura (fig. 1).

Entre los años de 1946-1947 Du Solier pone al descubierto la Estructura A en su totalidad durante las dos temporadas en que trabaja en el sitio; observa los fragmentos pictóricos que han sobrevivido al tiempo en la escalinata, las alfardas en las banquetas, el cono y bicono. El trabajo de limpieza, restauración y consolidación lo realizaron Agustín Villagra y Santos Sánchez Quintero; al mismo tiempo, los tres realizaron las reproducciones uno a uno de la pintura con la técnica de acuarela, con el fin de preservar el contenido de éstas.

A finales de 1946, Du Solier publica el trabajo titulado *Primer fresco mural Huasteco* en el número 30 de Cuadernos Americanos en donde da a conocer los resultados de sus excavaciones en Tamuín, dando mayor peso a la pintura mural. Sin embargo, el autor sólo hace referencia al contenido pictórico del cono truncado y deja a un lado el resto de la pintura existente, y como él mismo lo explica: “en este artículo únicamente nos vamos a referir al fresco que recubre

el primer altar en forma de cono truncado, por disponer de poco espacio, no obstante ser mucho el material pictórico que encontramos en la zona”.

En febrero de 1947, Du Solier construyó un cobertizo para cubrir de manera provisional a la Estructura A, para impedir que las fuertes lluvias de la región destruyeran el trabajo realizado. Pero el cobertizo no pudo cubrir en forma satisfactoria a la estructura



Figura 2. San Luis Potosí, Tamuin. Estructura A, lado este. Foto Archivo Técnico del INAH.

quedando ésta a merced del sol, la lluvia y en conjunto a los fenómenos naturales que dañaron a la pintura mural de las banquetas y los conos y aún a la Estructura A (fig. 2). Además, la zona arqueológica quedó al alcance del ganado vacuno y de las personas por no contar con una protección y vigilancia mínima lo que ocasionó la destrucción y saqueo de los murales durante casi tres décadas.

Después de un fuerte huracán que azotó a la zona de la Huasteca potosina en los primeros años de la década de 1950, el arqueólogo Rafael Arellana realizó trabajos de consolidación en Tamuín entre los años de 1953-1956, en donde pone mayor atención a la Estructura A y en particular a los muros pintados; pero no ataca de fondo el mayor problema de los murales ya que los restos pictóricos siguen quedando a merced del ganado y del hombre, en tanto no se contaba con vigilancia y la protección que impida tener contacto directo con la estructura pintada.

En 1970 Lorenzo Ochoa y Arturo Romano realizaron trabajos de registro en la zona de la Huasteca potosina, y en el sitio de Tamuín ejecutaron trabajos

de consolidación y exploración sin resolver el problema que presentaban los murales pintados. Será hasta el 1979 con el Proyecto Huasteca coordinado por Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino C., que tuvo como finalidad hacer un registro detallado de la zona de la Huasteca. Sin embargo, cuando llegaron al sitio de Tamuín (Hp 60) observaron las malas condiciones del lugar y el gran deterioro así como la pérdida del 70% de los murales; de ahí la necesidad de hacer un proyecto piloto de restauración y rescate en el que colaboraron Asunción García Samper, Noé Martínez González y Carlos Martínez Quezada junto con un grupo de trabajadores que se dieron a la tarea de salvaguardar los restos pictóricos.

Los principales problemas que presentaban los murales pintados eran: falta de protección contra las lluvias, exceso de humedad alrededor del monumento, afectaciones de líquenes en la parte inferior de la estructura, florescencia de sales y carbonatos que cubren las pinturas y el aplanado, destrucción del aplanado original lo que afectó también la estructura, en algunas partes, con grietas y zonas huecas. Para

combatir los principales problemas el equipo de restauradores propuso el siguiente programa de trabajo: consolidar, resanar los faltantes y grietas, colocar los fragmentos que se encontraron desprendidos y fuera de su sitio original y que están provisionalmente depositados en el laboratorio del I.N.A.H., en Tamuín. Se anota también: evitar la proliferación de líquenes, mediante un proceso químico-mecánico, la limpieza de sales y carbonatos de la superficie pictórica y el aplanado original. Se propone el cambio del cobertizo por uno que tuviera una mayor superficie para cubrir eficientemente y en su totalidad a la Estructura A. Se planea hacer canales alrededor del piso del monumento, para que corra el agua y no se estanque; si es posible arreglar el piso con pendiente para evitar la acumulación de humedad junto al conjunto. Así mismo, proteger el edificio con una malla metálica que le impida al ganado y al hombre tener contacto directo con los murales, y contratar a personal de vigilancia.

En el momento de hacer el hoyo 7 en el lado este de la Estructura para colocar los postes

que sostendrían el cobertizo, Asunción García Samper descubrió un centenar de fragmentos de estuco que contenían restos de pintura (fig. 3), lo que la obligó a ampliar las dimensiones de la excavación para poder rescatar los fragmentos y después trasladarlos al taller de pintura de la Dirección de Restauración del I.N.A.H. en la ciudad de México con el fin de consolidarlos. Los temas pictóricos de estos fragmentos son figuras geométricas policromas con fondo negro o rojo en donde el trazo de la línea es muy fino, en los diseños se muestra la maestría de los pintores tanto en el conocimiento del color como de la línea. Al finalizar la intervención del Proyecto Huasteca las pinturas que habían sobrevivido hasta

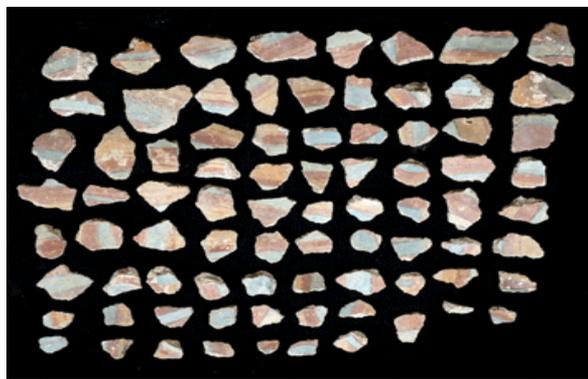


Figura 3. San Luis Potosí, Tamuín. Museo Regional Potosino. Fragmentos policromos. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2006.



Figura 4. San Luis Potosí, Tamaúín. Edificio Oeste (o B). Fragmento 5. Museo Regional Posotino. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2006.

1979 quedaron consolidadas, restauradas y protegidas de los fenómenos naturales, del hombre y los hatos de ganado.

Del 15 al 20 de febrero de 1982 el restaurador Armando Soto Calderón rescata e interviene los restos de un cono truncado de 32 X 51.5 cm. localizado en el Edificio Oeste (o B) que fue reportado por el vigilante del sitio, en donde se observan dos personajes pintados en rojo y negro sobre el blanco del estuco divididos por bandas verticales y horizontales rojas. Por las condiciones del cono fue necesario desprenderlo para mandarlo a la ciudad de México al taller de pintura de la Dirección de Restauración con el propósito de intervenirlo para su

conservación; actualmente se le puede apreciar en el Museo Regional Potosino en la ciudad de San Luis Potosí (fig. 4).

A mediados de la década de 1980 los arqueólogos Diana Zaragoza y Patricio Dávila hacen trabajos de conservación, restauración e investigación en el sitio, siendo uno de los proyectos más

ambiciosos realizados en la zona desde los trabajos de Du Solier, los que se extienden hasta mediados de la década de 1990. Parte de los objetivos de los arqueólogos fue la intervención de los murales pintados por la Dirección de Restauración con el fin de hacer una limpieza, consolidación, resane y eliminación de carbonatos y sales así como la aplicación de una capa de protección de los muros; los trabajos quedaron bajo la dirección del restaurador Armando Soto Calderón quien contó con la participación de los restauradores Juan Márquez G. y Pedro Nishimura quienes trabajan del 3 de septiembre al 10 de octubre de 1991. El resultado de esta intervención de los murales fue poderlos ver limpios y consolidados, además, a la banqueta



Figura 5. San Luis Potosí, Tamuín. Estructura A, lado sur. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2006.

que se encuentra unida a la escalinata del basamento piramidal se le retiró un poco más de un metro de largo por 30 cm. espesor de estuco que le había dejado Du Solier como vestigio de una sobreposición con que contó dicha banqueta. Al momento de retirar el estuco se localizaron tres paños por lado que contaban con personajes lo que proporcionó más información del contenido pictórico de la banqueta para esta fase pictórica.

Como resultado de los diferentes trabajos realizados en Tamuín se puede hacer un recuento de la pintura mural localizada sólo en dos edificios: la Estructura A y B u Oeste, donde en total existieron 46 personajes ricamente ataviados, que son producto de más de un pintor y de épocas diferentes, hay también restos de diseños geométricos en las alfardas, el bicono de la Estructura A y de los localizados por Asunción García Samper que corresponden en

su conjunto a diferentes épocas del edificio. Queda manifiesto de una forma clara que este edificio fue importante no solamente por encontrarse en el centro de la gran plaza del de la Plataforma Sur, sino por su riqueza pictórica.

Desafortunadamente hoy en día la pintura visible *in situ* es poca ya que en gran medida se ha perdido a consecuencia del pillaje consciente o inconsciente del hombre, por el contacto que tuvo con el ganado durante los años pasados, y por los fenómenos naturales que afectan a los murales en particular los rayos del sol que le dan durante la tarde en una forma directa al lado sur de la Estructura A (fig. 5) ; de la misma manera las lluvias con vientos llegan a los muros aún a pesar de contar con el cobertizo que lo protege en su totalidad. Es evidente que las medidas preventivas adoptadas en torno a los muros pintados no han sido suficientes para preservar y conservar los murales, ya que como se mencionó anteriormente, un porcentaje muy alto de los muros pintados ha desaparecido por completo y otro porcentaje no es apreciable por los carbonatos que los

cubren y que un futuro no muy lejano estos vestigios pictóricos desaparecerán. En mi opinión, considero que las autoridades y los especialistas deben hacer algo al respecto por que la pintura mural más importante de la zona de la Huasteca se perderá definitivamente y sólo podremos conformarnos con los diferentes dibujos, acuarelas y fotografías que se han realizado en torno a las pinturas.

Bibliografía

Du Solier Wilfrido

1946a *Informe de las exploraciones arqueológicas en Tamuín S.L.P.*, México, Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanuscrito.

1946b “Primer fresco mural huasteco”, en: *Cuadernos Americanos*, México, vol. 30.

1947 *Informe de los trabajos de exploraciones en la zona arqueológica de Tamuín o Vista Alegre S.L.P.*, México, Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanuscrito.

García Cook, Ángel y B. Leonor Merino Carrión *s/f Primer proyecto Arqueológico Huasteca*, México, Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanuscrito.

García Samper, Asunción
1979 Primer informe general de excavaciones y clasificación de los materiales en el sitio HP 60 Tamuín, municipio de Tamuín, S.L.P.” *Proyecto arqueológico Huasteca 1979*, México, Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, manuscrito.

Zaragoza Ocaña, Diana y Patricio Davila Cabrera
1993 “Informe del proyecto de exploración de la zona arqueológica Tamohi (El Consuelo), Municipio de Tamuín S.L.P.”, *Informe Técnico Parcial 1993-1994*. México, Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Instituto Nacional.

El Templo de Venus, un recinto de fertilidad humana y de la tierra

Luz María Moreno Juárez

Posgrado en Historia del Arte, UNAM

La pintura mural objeto del presente estudio se localiza en el Templo de Venus, en Cacaxtla, Tlaxcala. La mayoría de los investigadores que han trabajado el sitio coinciden en que alcanzó su máximo desarrollo en el Epiclásico (cuadro 1), convirtiéndose en el centro más representativo de esta fase que se caracterizó por el militarismo y la preeminencia social del guerrero.

La identidad de los habitantes de Cacaxtla es aún una incógnita, ya que ahora se sabe que no fueron los olmeca-xicalancas porque este grupo habitó en el Altiplano Central a partir del siglo IX d.C., de acuerdo con las propuestas que Jiménez Moreno elaboró con base en las fuentes etnohistóricas (cuadro 2 y 3). Datos que los arqueólogos Andrés Santana, Pedro Ortega y Lino Espinoza retoman para plantear que los habitantes del sitio fueron los nonoalcas o paleo-olmecas, antecesores de los olmeca-xicalancas; quienes eran mazateco-popolocas, fuertemente nahuatizados, originarios de la Costa del Golfo y que también habitaban en Teotihuacán y Cholula.

El Templo De Venus

El gran cerro de Cacaxtla es una eminencia natural alargada con eje norte-sur sobre el que se extienden las construcciones de mayor tamaño que se forman por nueve plataformas escalonadas que se sitúan aprovechando la paulatina elevación del terreno. El punto más alto conocido como el Gran Basamento, está reservado para las zonas monumentales y palaciegas que tienen una amplia visibilidad y excelentes posibilidades defensivas. El Templo de Venus se sitúa en esta enorme plataforma, en el extremo suroeste del Conjunto II, sección en la que se excavaron los pozos no. 1, 2, 3, 4 y 5 para desplantar las columnas que sostienen la actual techumbre.

Etapas	Abascalet al.,	García Cook	López de Molina	Santana San doval	Pedro Ortega y Lino Espinoza	Núñez Siller	Serra Puche
Inicio	Texoloc 800-300 a.C.			Tezoquipan 350 a.C. -100 d.C.	900 a.C.		1ª ocupación 750 a.C. -100 d.C. Abandono
Apogeo	Cacaxtla 600-850 d.C.	Texcalac temprano 650-900	Epiclásico 600-850 d.C.	Tenanyecac 400 d.C.	Frontera III 650-900 d.C.	Epiclásico 600-850 d.C.	2ª ocupación 650-950 d.C. apogeo: 750-950 d.C.
Abandono	850 d.C.	1000 d.C.	1100 d.C.	800 d.C.	850 d.C.		950 d.C.

Cuadro 1. Inicio, apogeo y abandono de Cacaxtla según varios autores.

Periodo	Nomenclatura	Portadores de cultura	Cerámica
Historia Precortesiana	Neo-olmecas	Nahua-Mixteca Xochmeca o xochteca quiahuizteca xochimilcas y ayapanca	Mixteca-Azteca I-Cholulteca I Desde 1000 d.C.
	Paleo-olmecas (nonoalcas)	Huastecos y totonacos Nahuas antiguos Nonoalcas de Zomglica (mazateco -popolocas) Mixtecos de la Mixtequilla, Cozamaloapan y Mixtán Mxe-popolocas, chinantecos, zapotecos nororientales y mayas. Popolocas principalmente mazatecos al final nahuatizados, huastecos, totonacos,	Teotihuacan III-IV-V. Desde 600 d.C.
	Proto-olmecas	Totonaca zoqueanos	Teotihuacan II-III
	Pre-olmecas	Mayances (principalmente huastecos)	La Venta

Cuadro 2. Portadores sucesivos de las culturas del área olmeca, con base en Wigberto Jiménez Moreno, 1942. Hipótesis de trabajo.

En esta área se descubrió un enorme edificio de planta rectangular alineado de norte a sur.² En un principio fue un enorme cuarto con un gran pórtico compuesto por 14 pilares cuya fachada estaba al oriente formando parte del conjunto que rodeaba el

patio hundido. Después, en la parte frontal del pórtico, entre los pilares 7 y 8 se amplía la estructura, con lo que rebasa el trazo del conjunto original e invade el espacio de la plaza al configurar una planta en forma de "T". Con esto, los pilares de la parte

Área geográfica	Fuente	Origen Elem. Culturales	Rasgos	Grupo
s. XV y XVI Neo-olmecas contemporáneos a los mexicas				
Costa del Golfo: sur de Veracruz y norte de Tabasco	Sahagún Libro X. Historia General de las cosas de Nueva España	De los pueblos: - De costa del Golfo desde el río Pánuco; - De familia maya de Yucatán, Chiapas y Guatemala - Pipil, nicarao, y chorotega-mangué	Tatuaje, cabeza rapada en diferentes formas, sodomía, dientes aserrados, dientes ennegrecidos intencionalmente, diversas formas de nariguera y de deformación craneana, etc	Mixtecos, nahuas, mijepopolocas
Norte de Oaxaca y sur de Puebla				Mazatecos en Zongolica Popolocas de la región popolocaca de Puebla, limítrofe con Veracruz Pnomes (chocho-popolocas) de Cotaxtla
s.XIII Olmecas de Chalco -Amaquemecan contemporáneos a primeros monarcas chichimecas				
Amecameca,	Chimalpain 1260 d.C.	<i>Macuahuitl, ichcahuipli</i> Arco y rodela (más extendidos en Mesoamérica; pero no en la costa del Golfo).		Neo-olmecas Nahua-mixtecos: xochmecas o xochteca, quiahuitzeca, Tlalotlaques de la Mixteca Cuicatecos
s.XII Olmecas de Cholula y Tlaxcala contemporáneos a la destrucción del Imperio tolteca, filiación original mixteca, emigrados de la región del hule				
Cholula y Tlaxcala	Historia tolteca-chichimeca, Muñoz Camargo, Torquemada	Macuahuitl, ichcahuipli Arco y rodela (más extendidos en Mesoamérica; pero no en la costa del Golfo)		Neo-olmecas Olmeca-xicalancas, desalojados por toltecas hacia Zacatlán y al sur.
Provincia de los chalcas Xochimilco - Chalco - Amaquemecan Amilpas en Morelos				Grupos afines a los olmecas: Xochimilcas o xochmecas, ayapanecas, texalloque, Chalmeacas
Paleo-olmecas Teotihuacan III - IV - V				
Márgenes del río Atoyac	Ixtlixóchitl,	Macuahuitl, ichcahuipli Arco y rodela (más extendidos en Mesoamérica; pero no en la costa del Golfo).		Paleo-olmecas Mazateco-popolocas que hablaba nahua, chocho-popoloca o mixteco

Cuadro 3. Distribución geográfica de los rasgos olmecas según las fuentes. Elaborada por Luz Ma. Moreno con base en Jiménez Moreno, en Mirambell, 1995, vol. I, pp. 73-109.

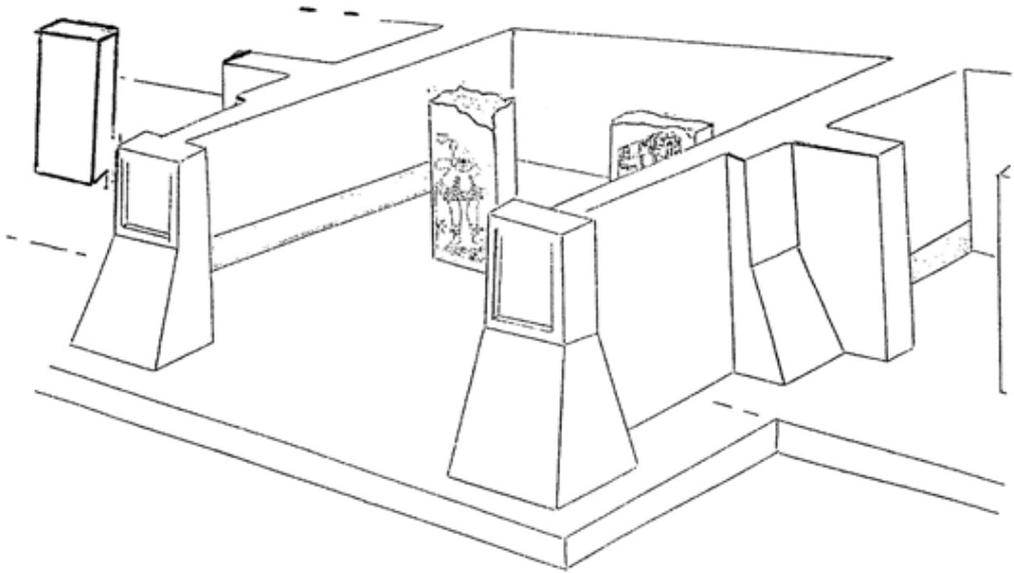


Figura 1. Tlaxcala, Cacaxtla. Apunte hipotético del Templo de Venus, lado oeste. Pedro Ortega y Lino Espinoza.

intermedia quedan en el interior del recinto, su ancho se recorta para medir 2.37 m. de altura, 85 cm. de largo y 60 cm. de ancho; además, en su cara este se plasma pintura mural, la cual junto con la planta en forma de “T” otorgan al edificio un valor constructivo relevante (fig. 1).³

Este edificio se ha ubicado tentativamente entre el 653 y 830 d.C. por Andrés Santana.⁴ De acuerdo con la secuencia arquitectónica propuesta por Pedro Ortega y Lino Espinoza, se ubicarían entre el 740/750 d.C.⁵

El espacio en el edificio

La arquitectura del edificio a través su planta en “T” -un espacio interno que rebasa el límite de los pórticos invadiendo el espacio abierto de la plaza- nos muestra la gran relevancia del Templo de Venus (fig. 1). La pintura mural está cubriendo totalmente la cara oriente de dos pilares que dividen claramente el cuarto en dos áreas: una más amplia al frente en la que conviven los murales y que conforman el límite con la zona interior, más reducida, separada; pero que mantiene comuni-

cación con el espacio frontal; de manera que en un espacio interno, separado del entorno general - el templo dentro de la plaza- conviven dos espacios que forman una unidad -el cuarto- y al mismo tiempo se diferencian; adquieren cualidades distintas por la existencia de los pilares con decoración pictórica. No obstante el cuarto aísla el área, hay comunicación con el exterior mediante

los murales que pueden ser observados desde la plaza.

Ambos pilares integran un conjunto en el que resaltan dos figuras antropomorfas que reciben al espectador de frente, a su izquierda se ubica la figura femenina y a la derecha la figura masculina (fig. 2). Es importante destacar que de todo el conjunto pictórico de Cacaxtla, las figuras antropomorfas del



Figura 2. Tlaxcala, Cacaxtla. Templo de Venus. Izquierda: lado oeste, personaje femenino; derecha: lado este, personaje masculino. Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

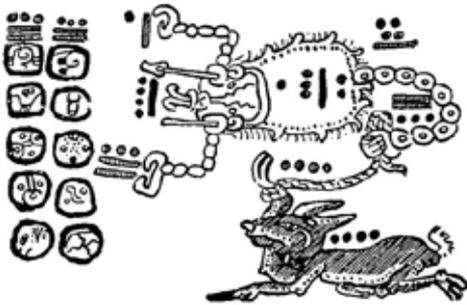


Figura 3. El alacran como capturador (Seler 1980: figs. 558 y 559).

Templo de Venus muestran una proporción natural ya que tienen aproximadamente 1.70 m. de altura.

Todos los diseños que integran este conjunto pictórico están delineados por una línea negra muy gruesa, en algunos casos se utiliza una segunda línea oscura, mucho más delgada para dar profundidad al diseño.

La figura femenina se ha identificado así porque en el lado derecho presenta un elemento semejante a un seno por su forma alargada y un pequeño medio círculo en la parte baja a manera de pezón. Debido al deterioro de la pintura apenas se observa una parte del antebrazo alado. Diana Magaloni en comunicación personal, comentó que la mujer tenía en una de sus extremidades superiores, una especie de cuña de la que colgaban ondulantes líneas a manera de estambres.

El escorpión en el Códice Madrid

El escorpión figura principalmente en el *Códice Madrid o Trocortésiano*. En estas representaciones el telson o aguijón aparece como un órgano para asirse, o bien sostiene un cordón con el cual un venado ha sido atrapado (fig. 3). Conforme a Tozzer, las representaciones del alacrán en este códice están generalmente asociadas a la cacería.⁶ En los folios 80, 82, 83 y 84 aparece el dios negro Ek Chuah, Dios M, patrón de los mercaderes mayas y del cacao (fig. 4). Seler también identifica al dios negro como el capturador, disfrazado de alacrán porque trae un prisionero; pensaba que el dios negro con figura de alacrán presentado en el *Códice Trocortésiano* era idéntico al dios Ekchuah señalado por Landa en su *Relación*.

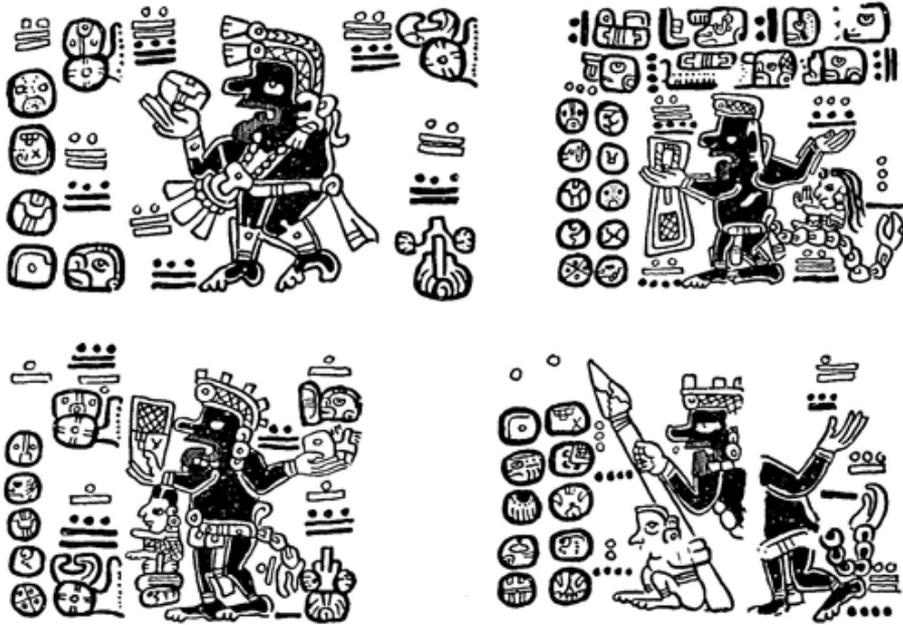


Figura 4. Dios negro, Dios M (Seler 1980: figs. 561-564).

Ekchuah tenía además el papel de dios fecundante, de dios del fuego y el papel especial de dios de la riqueza, de la gente rica, de los cultivadores de cacao y de los mercaderes.⁷

Laura Sotelo coincide en que se trata de una deidad del comercio, de la fertilidad y de la abundancia, “parece representar el centro y las transformaciones del mundo [...] ese punto del mundo donde las fuerzas contrarias coexisten”, entre los elementos que lo identifican como tal indica entre otros,

su nombre; su culto nocturno y con fuego; su advocación como patrono de los comerciantes.⁸

Michael P. Closs concluye que los dioses negros conocidos como Dios L, M, Y y Z son deidades relacionadas estrechamente con Venus. Tienen responsabilidades especiales para la caza y el comercio. Denota que los faldellines de piel de jaguar son propios de los dioses relacionados con Venus.⁹

De acuerdo con Taube, el Dios L fue en gran parte del período Clásico el

homólogo del Dios M; al parecer cuando el Dios M aumentó su importancia, suplantó al Dios L, adquiriendo algunas de sus características particulares.¹⁰

Entonces el hombre escorpión de la pintura en estudio podría referirse a una deidad relacionada con Venus que tiene como responsabilidades el comercio, la caza y la guerra y que además funge como centro del mundo.

Venus y la constelación de Escorpión en el mundo mesoamericano

Alfonso Torres, después de analizar diversos estudios sobre la constelación de Escorpión en el México antiguo, señala que la mayoría de los trabajos, destacan la identificación del alacrán como una constelación o conjunto de estrellas que puede estar o no, situado en la eclíptica.¹¹ Refiere que Las Pléyades y Escorpión se ubicaban en lados opuestos del horizonte, hacia el alba y el atardecer, al inicio de las estaciones de secas y de lluvias, durante la época prehispánica.

La constelación de Escorpión tenía un valor ambivalente en la cosmovisión mesoamericana porque Antares, la estrella más brillante de Escorpión

aparecía en el horizonte occidental al amanecer, a principios de mayo, marcando el comienzo de la época de lluvias; mientras que en los atardeceres de octubre y noviembre, hacia el poniente, en dirección sur, esta constelación cruzaba el horizonte, anunciando la llegada del tiempo de secas, durante un período de 1500 años.¹² Esta característica estacional de Escorpión durante la historia mesoamericana, permite también identificarlo con Venus en su fase vespertina, de manera que el escorpión celeste puede referirse tanto a la constelación, como a Venus en conjunción con ésta, durante las primeras semanas de noviembre, cuando comienza el tiempo de secas.¹³

El escorpión un guerrero

El alacrán, animal de hábitos nocturnos, comienza su actividad al atardecer, cuando empieza a oscurecer sale a buscar alimento o a aparearse. Convive con el hombre en la época de lluvias cuando se ven obligados a abandonar sus refugios para buscar sitios secos. Entonces, en la época de secas está en su hábitat natural. De manera que los hombres con este atributo están en su

entorno natural en la época de secas, que es precisamente cuando comienzan las guerras. Además, esta vinculación con el comienzo de la época de secas y por ende, de la guerra estaba ligada con la máxima elongación sur de Venus en su fase vespertina (primera semana de noviembre), momento en que cada 8 años hacia conjunción con la constelación del alacrán. Asimismo, en los códices mayas el alacrán está ligado a la actividad de la guerra.

Por otra parte la pervivencia de este carácter guerrero del alacrán se observa en dos ejemplos que sobrevivieron entre los mexicas hasta la época de la conquista española. Uno de ellos es citado por John B. Carlson. Se refiere al libro 8, capítulo 21 del *Códice Florentino de Sahagún*¹⁴ cuando un joven tomaba su primer cautivo sin ayuda de un soldado experimentado adquiría el estatus de *telpuchyaquitlamani*, “mancebo guerrero y cautivador”, además era recibido por el señor, quién le entregaba diversos dones, entre ellos una manta y un paño de cadera llamados *colotlalpalli*¹⁵ que se refiere a un ceñidor con diseños de alacrán.

También en ese códice, en el libro 9, capítulo 2, se menciona cuando *Auitzotzin* dio a los pochtecas que habían pasado 4 años en *Ayotlan*, como privilegio exclusivo *colotlalpilli tilmatl* y *colotlalpilmastlatl*,¹⁶ manta y paño de caderas con diseños de alacrán.¹⁷ En el libro 8, capítulo 8 en que “Se listan las cosas con que se adornaban los señores y nobles, se adornaban y se cubrían con mantas y bragueros.”¹⁸ Entre ellas *colotlaxochio*, manta florida de alacranes. En el apéndice C del mismo libro, se indica que cuando se celebraba la Fiesta de *Tlacaxipeualiztli*, Moctezuma daba a los líderes de los jóvenes una manta con diseños de alacrán. Estos hombres eran tenidos por diestros en la guerra y hombres de valor, así como dirigentes militares.¹⁹

Una deidad femenina vinculada con el escorpión

López Austin menciona que uno de los desdoblamientos de Tláloc sucede con la separación del elemento femenino del masculino, esto es él y su consorte la diosa *Chalchiuhtlicue*, es dios creador y distribuidor del agua entre los hombres. En su aspecto masculino es el

dios del agua celeste, en el femenino es el agua terrestre.²⁰ Entre los mayas existen deidades femeninas como diosas lunares, las cuales presidían la procreación y el nacimiento de los niños, asociándolas en consecuencia con la fertilidad.²¹

Según Taube, la Diosa "O", aparece representada parcialmente como jaguar en un vasija del Clásico tardío, y en el *Códice Dresde* tiene garras y el ojo de jaguar. Está estrechamente vinculada con Chac, dios del rayo y de la lluvia. Se identifica con las fuerzas de la creación y la destrucción; así como con la adivinación, la medicina el nacimiento de los niños, y el tejido, era según Landa²² la diosa del nacimiento.²³

La geometría del universo

La superficie de la tierra era concebida como un rectángulo o como un disco, rodeado por las aguas marinas. Este rectángulo estaba dividido en cuatro segmentos, que se unían en el centro que era el ombligo el mundo. El plano terrestre también se representaba como una flor de 4 pétalos. En cada uno de sus extremos se erguía un soporte del cielo. Estos 5 puntos eran los caminos

por los que viajaban los dioses y sus fuerzas para llegar a la superficie terrestre. Las fuerzas de los 4 extremos irradiaban hacia el centro donde coexistían y llegaban al plano terrenal. Ahí moraba encerrado en la piedra verde preciosa el anciano padre y madre de los dioses, señor del fuego.²⁴

De acuerdo con López Austin, Tláloc se divide en cuatro personajes que ocupan cada uno de los cuatro postes del mundo. En Mesoamérica el carácter pluvial de esta deidad está ligado al poder político. Pasztory²⁵ destaca que en la lámina 27 del *Códice Borgia* el dios se repite en cada uno de los cuatro extremos del plano terrestre y en el centro.

Un recinto dedicado a la fertilidad humana y de la tierra

Las figuras masculina y femenina tienen muchos elementos en común; entre ellos color azul de la piel relativo a los sacerdotes, intermediarios que descifran los mensajes de los dioses y los comunican a los hombres. Las alas que portan y las bandas de triple moño, permiten proponer que se trata de sacerdotes que personifican a las



Figura 5. Tlaxcala, Cacaxtla. Mural de la Batalla. Talud oriente. Personaje no. 19. Tomado de Foncerrada, 1993, lám. XIV.

deidades creadoras, en un contexto sacrificial. La connotación guerrera de las imágenes se hace patente en la media flor blanca, centro principal de la composición que aparece como insignia en una de las rodela de un personaje del mural de la Batalla (fig. 5), además de la cola del escorpión.

Algunos de los elementos en que estas dos pinturas difieren son de gran importancia porque imprimen características peculiares al conjunto. La primera diferencia se expresa en el seno que nos indica que se trata de un personaje femenino, y por tanto, nos remite a la dualidad hombre-mujer, a la pareja divina creadora, generadora de la vida humana, a la fertilidad.

Igualmente, la posición central que ocupa la figuras masculina y la figura femenina en el rectángulo que delimitan las cuatro medias estrellas como plano terrestre (fig. 2). Ambos son la quinta dirección, manifestación de Tláloc como centro del mundo que trae las fuerzas del inframundo para brindar a los seres que resurgen, a los que nacen, el poder transformador de las llamas. Refuerza esta propuesta la identificación del alacrán con los *ohuican chaneque*, que establecen la comunicación entre los hombres y el mundo de la muerte.

El otro elemento que considero significativo es la cola del alacrán, atributo que otorga las características del animal a la vida que se crea en el recinto. De la pareja surgirán nuevos seres agresivos, depredadores, capturadores puesto que cazan al acecho, agazapados esperando a su presa sin gastar energía.

La vinculación con el comienzo de la época de secas y por ende, de la guerra estaba ligada con la máxima elongación sur de Venus en su fase vespertina (primera semana de noviembre), momento en que cada 8 años

hacia conjunción con la constelación del Alacrán. Asimismo, en los códices mayas el alacrán está ligado a la actividad de la guerra.

De manera que este arácnido se desenvuelve en su ámbito natural durante la época de secas, tiempo también propicio para los guerreros. En ambos murales el fondo rojo implica el cielo rojo del atardecer o del amanecer, momentos que indican el comienzo y el término de la noche, durante la cual este animal tiene su actividad. Se alimentan de presas vivas que coge con sus pinzas, como los cautivos que requieren las deidades.

Es un capturador como el dios negro Ek Chuah, patrón de los mercaderes mayas y del cacao, aparece en los códices mayas. Este dios tenía además el papel de dios fecundante, de dios del fuego y el papel especial de dios de la riqueza, de la gente rica como los cultivadores de cacao y de los mercaderes. Identifica a este dios con el escorpión: su nombre y su culto nocturno.

Ambas figuras portan faldellines de piel de jaguar, lo que los relaciona estrechamente con Venus y con las

responsabilidades de las deidades venusinas: la caza y el comercio. Por lo tanto, se puede proponer que ambas deidades tendrían dichas responsabilidades; pero en estos murales se expresa explícitamente la del capturador a través de los atributos del alacrán.

Conforme a lo expuesto en este trabajo propongo que el Templo de Venus es un espacio ritual relativo a la fertilidad humana y a la fertilidad de la tierra, debido a que de ahí renacerán, mediante un rito, los nuevos guerreros que han adquirido las peculiaridades del escorpión, entre ellas la destreza y el valor. Aunque muchos de los rasgos presentados aluden a una deidad del comercio, en las pinturas objeto de estudio no se observa ninguna alusión explícita con esta actividad.

En este recinto el espacio frontal se refiere a un espacio sagrado dentro del mundo de los hombres, que se vincula con los cielos y el inframundo a través de los dos personajes antropomorfos que parecen fungir como centro del mundo. La otredad se ubica en el área detrás de los pilares en el templo. Este pequeño e íntimo espacio es el inframundo del que renacen los

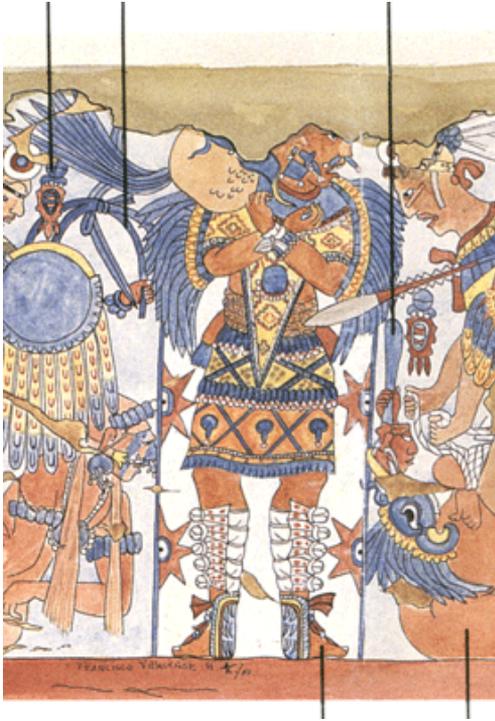


Figura 6. Tlaxcala, Cacaxtla. Mural de la Batalla. Talud poniente. Personaje 5, maya. Tomado de Foncerrada, 1993, lám. I.

hombres ya transformados en guerreros; es ahí donde la pareja les da origen. El tiempo es preciso de acuerdo con lo señalado por Alfonso Torres: durante las primeras semanas de noviembre cuando Venus como estrella vespertina está en conjunción con la constelación de Escorpión.

Aquí no se realizaban cualquier tipo de sacrificios, sino los de los dirigentes,

como es el caso del personaje enmarcado por las cuatro estrellas en el talud poniente del mural de la Batalla (fig. 6), puesto que su indumentaria nos indica que es el personaje más importante. Me parece que las cuatro estrellas rojas a los lados de este hombre maya, posiblemente indican que este cautivo, se convertirá en la personificación de la deidad guerrera, del Templo de Venus mediante su sacrificio; en tanto que el color blanco de las estrellas en las pinturas del templo, probablemente alude a que ya se consumó el sacrificio, previo al surgimiento de los nuevos seres, hijos de las dos deidades. Es pues un espacio dedicado fundamentalmente a la fertilidad.

Notas

- ¹ Esta exposición forma parte de una investigación más amplia que constituye mi tesis de maestría.
- ² Espinoza y Ortega, 1987: 118-121.
- ³ Pedro Ortega, comunicación personal.
- ⁴ Santana *et al.* 1990: 330
- ⁵ Moreno *et al.* 2005: 55.
- ⁶ Tozzer 1910: 305-307.
- ⁷ Seler, 1980: 238-243.
- ⁸ Sotelo, 2002: 175.
- ⁹ Closs, 1978: 151 y 164.
- ¹⁰ Taube, 1992: 90.
- ¹¹ Torres, 2002: 122.
- ¹² Torres, 2002: 134-136.
- ¹³ Torres, 2002: 151.
- ¹⁴ Sahagún, libro 8, 1959: 75.
- ¹⁵ Carlson, 1991. 40.

¹⁶ Sahagún, libro 9, 1959: 4.

¹⁷ Dibble hace referencia en la nota 5 del libro 9, a que *colotlalpilli tilmatlí* puede traducirse como mantas con nudos torcidos. Sin embargo en este mismo libro 8, cap. 21, p.76 se indica: “*auh icoac compealtia in tlacuilo tilmatlí quiquemi*” que significa “cuando comenzaba a usar las mantas pintadas”, lo que confirmaría que se trata de diseños pintados o bordados, ya que el término *tlacuillo* significa no liso.

¹⁸ Traducción de Luz Ma. Moreno revisada por el Dr. Leopoldo Valiñas. Libro 8, capítulo 8, p. 23.

¹⁹ Sahagún, libro 8, 1959: 87-88.

²⁰ López Austin, 1994: 178-180.

²¹ Nicholson, 1959: 161.

²² Citado por Taube, 1992: 101.

²³ Taube, 1992: 101-105

²⁴ López Austin, 2004: 58-66.

²⁵ Citada por López Austin, 1991: 18.

Bibliografía

Carlson, John B.

1991 “Venus -regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamérica: Teotihuacan and the Cacaxtla “Star War” Connection”, en: *Center for Archaeoastronomy Technical Publication*, no. 7, College Park, Maryland.

Closs, P. Michael

1978 “Venus in the Maya World: Glyphs, Gods and Associated Astronomical Phenomena”, en: Merle Green Robertson y Donnan Call Jeffers, *Tercera mesa redonda de Palenque*, vol. IV, Pre - Columbian Art Research Center, Chiapas, 1978, pp.-147-165.

Espinoza, Lino y Pedro Ortega

1987 *Informe técnico Cacaxtla 1985-1991*, mecanoscrito, t. I y II; México, INAH, Archivo del Consejo de Arqueología.

López, Austin Alfredo

2004 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., México, UNAM, IIA.

1994 Tamoanchan y Tlalocan, México, FCE.

Mirambell, Silva (coord.)

1995 *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., México, INAH, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Moreno, J. Luz María *et al.*

2005 “Cacaxtla, mural glifo de conquista”, en: Staines Cicero, Leticia, ed., *Boletín Informativo La pintura mural prehispánica en México*, semestral, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: junio, año XI, num. 22, 54-58.

Nicholson, H.B.

1959 “Los principales dioses mesoamericanos”, en: Carmen Cook (coord.), *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, pp. 161-178.

Sahagún, Fray Bernardino de,

1959 *Florentine Codex*, traducción de Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, 13 v., Utah, The School of American Research.

Santana, Andrés *et al.*

1990 “Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: Nuevos elementos para análisis”, en: Amalia Cardós de Méndez, (coord.), *La época clásica, nuevos hallazgos, nuevas ideas*, México, INAH, pp. 329-369.

Seler, Eduard

1980 *Comentarios al Códice Borgia*, 2 vols., México, FCE.

Sotelo, Santos Laura Elena

2002 *Los dioses del Códice Madrid*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Taube, Kart Andreas

1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Torres, Rodríguez Alfonso

2002 “El escorpión celeste: un marcador del inicio y fin de la época de lluvias en Mesoamérica”, en: *Iconografía Mexicana III. Las representaciones de los astros*, México, INAH, Plaza y Valdés, pp.115-158.

Tozzer, Alfred

1910 *Animal Figures in the Maya Codices*, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. IV, no. 3, Cambridge, Mass.

Laberinto polícromo*

Alfonso Arellano Hernández

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I. Pasos desapacibles

No hay duda acerca de la riqueza formal, plástica y simbólica de las afamadas pinturas murales de Cacaxtla. Y es de sobra conocido el abundante número de análisis que explican las causas de los vínculos entre el Altiplano Central Mexicano y el Área Maya. Desde luego la mayoría de las respuestas se ha basado en la iconografía y la arqueología.

Así, hay consenso en que los glifos aluden a los nombres individuales de los personajes -por caso 3 Asta de Venado-, a veces acompañados por adjetivos o acciones como “Boquera de Tláloc” o “Corazón sangrante” (fig. 1).

Sin embargo, el aporte de la epigrafa ha sido mínimo por diversas razones. Una se advierte en que los escasos glifos (apenas 33) fueron sometidos a la iconografía, gracias a las similitudes con otras imaginérfas mesoamericanas (por ejemplo ñuiñe, zapoteca y teotihuacana) (Lombardo, 1986; Berlo, 1989; Foncerrada, 1993; Piña Chan, 1998). Otra cabe a la obvia diferencia entre los glifos mayas y cacaxtlecas, asunto que arroja un punto digno de mayor discusión en la actualidad, ya que Berlo (1989) y Piña (1998) han utilizado al náhuatl.

Conviene recordar que las principales objeciones para intentar lecturas fonéticas se hallan en el desconocimiento del idioma hablado en Cacaxtla, así como a la pequeñez de los textos y el escaso número de glifos. Sirvan algunos ejemplos.

II. Común, pero no corriente...

Casi todos los estudiosos consideran que Ojo de Reptil se refiere a la tierra -*cipactli*-, al fuego y al agua, o al viento -*ehécatl*- (Lombardo, 1986; Berlo, 1989; Foncerrada, 1993). Debe señalarse que 9 Ojo de Reptil Flamígero de Cacaxtla guarda íntima



Figura 1. Tlaxcala, Cacaxtla. Mural de la Batalla. Talud oriente. Foto Ricardo Alvarado, 2006.

semejanza con otros ejemplos, en particular ñuiñes y xochicalcas (fig. 2).

Con base en abundantes comparaciones, tengo por cierto que dicho glifo es uno de los Portadores del Año, en específico del Grupo II: equivale a Hierba del calendario náhuatl (los otros son Viento, Venado y Temblor). Así, es probable que las “asas” indicadas por Foncerrada (1993) aludan al calificativo de Portador.

Por ende, puede considerarse que el año 9 Ojo de Reptil Flamígero marca una opción: 1) el tiempo en que tuvieron lugar los sucesos ilustrados en el Mural

del Pórtico A; 2) el año de hechura, en cuyo caso correspondería a 695, 747 o 799 d.C., en consonancia con la arqueología.

Los glifos 7 Ojo de Reptil en las jambas del mismo Pórtico carecen de las “asas” y la “flama”, de manera que su papel calendárico puede extenderse al nominal. Además, todos los investigadores apuntan la índole fertilizadora -agua y maíz- de las imágenes pintadas. Y aunque no es fácil sostener equivalencias con los mayas, sí quiero traer a la memoria que en el *Chilam Balam de Chumayel* se menciona a Uuk Chek' Nal: “Siete Huellas/Cópulas del Maíz Tierno” -dios padre del maíz-, y a Uuk ti K'ab: “Siete Tierras” -deidad ctónica-.

III. Líos, redes y perros

Otro ejemplo de difícil interpretación es el de signo en el Templo Rojo. Se sabe que nombra al anciano mercader, quien es -también- el conocido Dios G III o L de los mayas (fig. 3). Presidió la Cosmogonía en 4 *ahau* 8 *cumk'u* y rige el Inframundo. Al parecer, en el *Códice de Dresde* se le llama Bahab o Bayab, cuyos significados incluyen



Figura 2. Tlaxcala, Cacaxtla. Pórtico A. Muro norte. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2005.

“enrollar telas o petates apretadamente” y “red para envolver cosas frágiles y transportarlas”. Juzgo que tales son las implicaciones del nombre del dios y sus imágenes, tanto mayas como la de Cacaxtla.

No obstante, falta buscar los nexos con 4 Perro: ¿se trata acaso de una traducción literal o una simbólica? ¿O

ambas?... Hasta el momento, mi investigación no ha producido respuestas verosímiles.

IV. *¿Final feliz?*

Tal es el panorama que se abre ante el estudio epigráfico según dos ejemplos destacados: Ojo de Reptil y 4 Perro. Tal es el Minotauro que nos acecha en

cada muro y a la vuelta de cada esquina de los edificios de Cacaxtla.

Si mis lecturas son correctas, contamos con uno de los Portadores del Año del Grupo II: Ojo de Reptil (*mallinalli* nahua, *piya* zapoteca, *eb* maya). Así, Cacaxtla se apega a la tradición Preclásica del uso de los Portadores (presente desde el siglo VI a.C. en Monte Albán) y sugiere un suceso ocurrido quizás en 695, 747 o 799 d.C.



Figura 3. Tlaxcala, Cacaxtla. Templo Rojo. Muro este. Foto Gerardo Vázquez Miranda, 2004.

De igual modo muestra que el Dios L o G III -acaso Bahab o Bayab- no perdió sus rasgos esenciales al salir del área maya para llegar a Cacaxtla. Empero, quedan varias dudas acerca de la posible semejanza semántica o fonética entre 4 Perro (¿con qué juegos de palabras?, ¿en qué idioma?) y el nombre yucateco del dios.

Se advierte, pues, el apego a una serie de tradiciones de escritura vigentes entre las elites mesoamericanas entre los siglos VII y IX d.C., en especial ñuiñe y xochicalca. Y con todo se percibe un sabor distinguido, propio a Cacaxtla. Al cabo, sus glifos siguen ocultando mensajes y saberes, de manera similar a como el Laberinto escondía su Minotauro. Pero algún día se revelará ese mundo laberíntico y lo comprenderemos un poco más...

Notas

* Ofrezco aquí el resumen de la ponencia que presenté en el Coloquio Internacional "Cacaxtla a sus treinta años de investigación" (24-29 de septiembre de 2006), organizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bibliografía

Berlo, Janet Catherine

1989 "Early writing in Central Mexico: *In Tlilli in Tlapalli* before A.D. 1000", en: Diehl, Richard A. y Janet C. Berlo, eds., *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Trustees for Harvard University: 61-121.

De la Fuente, Beatriz, *et al.*

1995 "Xochicalco: una cima cultural", en: De la Fuente, Beatriz, *et al.*, *La acrópolis de Xochicalco*, México, Instituto de Cultura de Morelos: 145-209.

Foncerrada de Molina, Marta

1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *et al.*

1986 *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Piña Chan, Román,

1998 *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*, México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Antropología).

El Dios Mariposa-Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio 1 del Palacio del Sol, Teotihuacán

Zoltán Paulinyi

Facultad de Artes. Universidad de Chile

La iconografía de los murales del Palacio del Sol - edificio que pertenece al recinto de la Pirámide del Sol - sólo ha sido parcialmente analizada y hasta el momento no se había intentado ninguna interpretación de tales murales en su conjunto. Dicha laguna en la investigación es lamentable, y en gran medida se debe a la difícil lectura de los murales en cuestión; son éstos de extrema importancia ya que pertenecieron al templo principal de Teotihuacán. Por lo mismo, podemos suponer que representaban su programa iconográfico específico, el cual aún sigue siendo desconocido para nosotros, tan desconocido como el dios mismo de la Pirámide del Sol. El objetivo del presente artículo es dar los primeros pasos en el análisis de un conjunto de tres murales ubicados en los costados del Patio I del Palacio del Sol: se trata de los murales del Cuarto 23 en el oriente, así como del Cuarto 17 y del Pórtico 17 en el occidente.

El Cuarto 23

En las paredes del Cuarto 23 se descubrieron tres murales excepcionales, llamados «Los Glifos» (Langley, 1993). Exhiben imágenes frontales de un personaje rodeado por una gran cantidad de símbolos (fig. 1). Se trata del mismo ser - centro de mucha controversia - que acostumbra aparecer en los incensarios teotihuacanos. Inicialmente, fue identificado como el dios azteca Xochipilli por Laurette Séjourné (1962), y posteriormente fue reinterpretado varias veces como otra deidad; también hay autores que dudan de su divinidad¹. Por mi parte, considero que se trata de una deidad, más exactamente una deidad solar y de la fertilidad, y la he llamado Dios Mariposa-Pájaro, puesto que se le puede reconocer por sus atributos

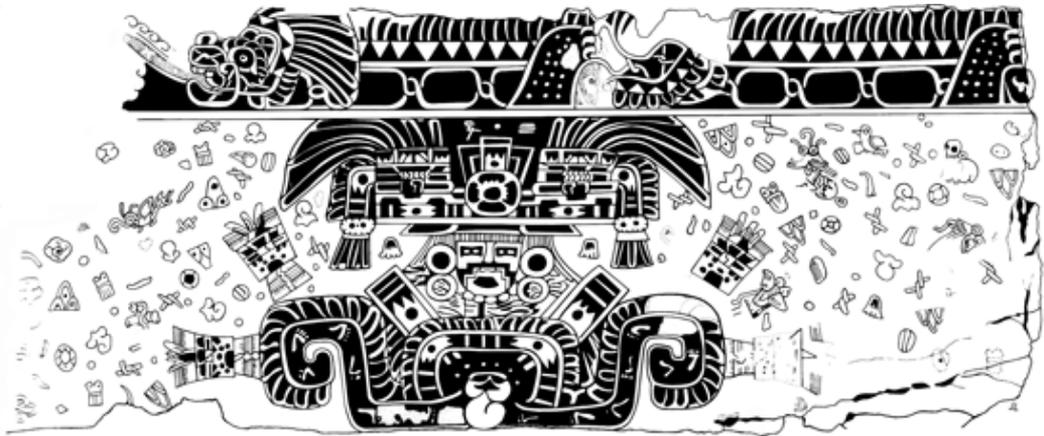


Figura 1. Estado de México, Teotihuacán. Palacio del Sol. Cuarto 23. La deidad del mural “Los Glifos” (© Langley 1993: fig. 8, detalle).

de mariposa y pájaro, frecuentemente entrelazados (Paulinyi 1995).

La cara del personaje de “Los Glifos” enseña los atributos diagnósticos del Dios Mariposa-Pájaro, los cuales también pueden ser observados en el caso de la figura descendente de la misma deidad, vestida de pájaro, en los Cuartos 12 y 13, cerca del Patio 3 del Palacio (fig. 2); éstos son: ojos rectangulares, pintura facial escalonada y orejeras circulares con anillo colgante. La posición descendente probablemente represente el viaje de la deidad al inframundo, tal como ha sido planteado en un trabajo anterior (Paulinyi 1995: 87-95). La imagen de la Figura 2, en contraposición con el Dios

Mariposa-Pájaro de “Los Glifos”, no viste de pájaro, sino porta un tocado ancho que es una versión estilizada del tocado de mariposa, elemento fundamental de la iconografía del dios. El tocado de la Figura 1 tiene en ambos costados un elemento colgante que exhibe signos de fuego «doble peine» y que remata en borlas; estos elementos colgantes corresponden a versiones estilizadas de las acostumbradas antenas de mariposa del tocado de nuestro dios.

Siguiendo con el tocado de la Figura 1, en la parte inferior de éste se observan dos franjas horizontales, una con signos de fuego «doble peine», la otra con ojos de agua esquemáticos. Por su parte, en el centro del tocado se aprecia una flor

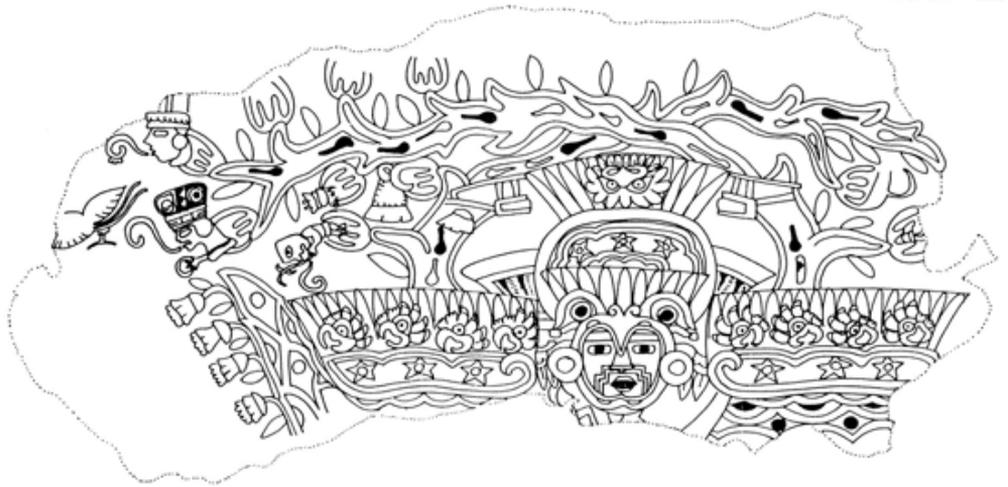


Figura 2. Estado de México, Teotihuacán. Palacio del Sol. Cuarto 12. Murales del 1-5. Deidad descendente (según De la Fuente 1995: fig. 6.2).

de cuatro pétalos, uno de los símbolos destacados de la iconografía de nuestra deidad; sobre ella podemos observar un trapecio sobrepuesto por un rectángulo - una versión del "símbolo de año" - que a su vez luce el signo de fuego ya mencionado. En ambos costados de estos elementos centrales del tocado se ubica un conjunto rectangular de símbolos, que son casi iguales a cierto tipo de «mantas» de los incensarios (véase Langley 1986: figuras 46-49).

Como torso simbólico del dios aparece el gran glifo "Ojo de Reptil", otro elemento destacado de su iconografía. Este glifo parece haber

tenido significado calendárico, al igual que las "mantas" mencionadas más arriba. En el centro del glifo aparece esta vez un símbolo "trébol E" (véase Langley 1986: 296), que es uno de los símbolos que más frecuentemente acompañan a nuestro dios. El glifo "Ojo de Reptil" se encuentra rodeado por una franja semicircular emplumada, que contiene signos «doble peine». Dos franjas oblicuas con los mismos signos "doble peine" nacen de dicha franja hacia arriba. En general, el gran número de este tipo de símbolos de fuego enfatizan el carácter ígneo de la deidad del mural, marcando una diferencia importante frente al Dios Mariposa-

Pájaro de la Figura 2, que desciende portando atributos acuáticos.

El Dios Mariposa-Pájaro se ubica entre dos espirales emplumadas y cubiertos por huellas de pie que surgen del centro mismo del glifo-torso "Ojo de Reptil". En conjunto, la forma de estos espirales es muy cercana a la de aquellos recipientes que simbolizan al mundo inferior del agua y de la tierra en el arte teotihuacano. Esta ambivalencia visual seguramente no es casual, ya que en los incensarios de Escuintla (Guatemala), podemos ver al Dios Mariposa-Pájaro ubicado en el interior del contenedor como mariposa antropomorfizada, entre signos de agua y con atributos del Dios de la Lluvia. En dichos incensarios este dios eleva sus dos alas superiores, aparentemente emergiendo del inframundo. Por su parte, el marco del mural "Los Glifos" también tiene clara connotación acuática, ya que se compone esencialmente de una franja reticulada con una cabeza y garras de jaguar reticulado, animal vinculado al Dios de la Lluvia.

Entorno del dios podemos apreciar cuatro objetos de difícil identificación (¿atados?), los cuales contienen «mantas» (compárese con Langley 1986: fig. 46),

acompañados por el glifo "Ojo de Reptil", símbolos "doble peine" y plumas. En los incensarios también ocurre con frecuencia la aparición del glifo "Ojo de Reptil" y del símbolo "doble peine" en las «mantas». La presencia enfática de conjuntos de «mantas» o símbolos semejantes a ellas, del glifo "Ojo de Reptil", y del "símbolo del año", parece aludir a algún contenido calendárico de la imagen. Por tanto, este es otro rasgo, del cual carece la imagen en descenso del dios (fig. 2).

Ya señalamos que en la Figura 1 las imágenes del dios se encuentran rodeadas por una multitud de pequeños símbolos. Tal como fuese observado por James Langley (1986: 104-107), la mayor parte de los símbolos pertenece a un conjunto constante, el cual aparece en contextos con atributos de mariposa. Aparte de los símbolos de dicho conjunto, se aprecian también elementos esenciales de la iconografía del Dios Mariposa-Pájaro, como la triple montaña, la calabaza partida y la mariposa misma.

Tomando en cuenta las marcadas diferencias entre el dios en descenso del Pórtico 3 - tal como ya señaláramos,

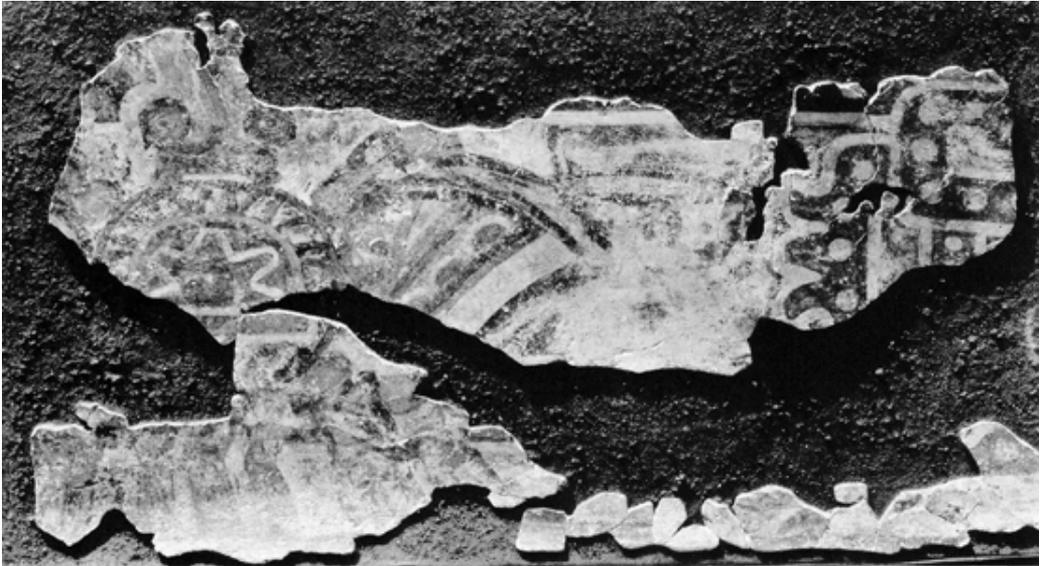


Figura 3. Estado de México, Teotihuacán. Palacio del Sol. Cuarto 17, mural 2. Mariposa pájaro con insignia militar (según Miller 1973: fig. 135).

con características de ave y carácter acuático - y el dios del mural "Los Glifos" - con características de mariposa y carácter ígneo, además de referencias calendáricas -, surge la pregunta: ¿por qué aparece el dios con atributos diferentes en los dos grupos de murales del Palacio del Sol? La respuesta probable es que se encontraría en dos momentos cruciales y opuestos de un mito: su descenso al inframundo gélido, y su reaparición posterior como una deidad con plena fuerza ígnea. El segundo momento parece ser de mayor

importancia, el momento de gloria de la deidad. Uno tiene la impresión que los pintores del Palacio del Sol quisieron presentar la radical transformación del dios, el cambio que ocurría entre sus dos estados. ¿Pero por qué vemos a la deidad de "Los Glifos" recargada con símbolos del calendario? Es posible que esto nos hable - directa o indirectamente - de la fecha de la reaparición o del resurgimiento de la deidad. Los murales que analizaremos a continuación, enriquecerán más este panorama interpretativo.

El Cuarto 17 y el Pórtico 17

En el mural 2 del Cuarto 17 - desgraciadamente fuertemente fragmentado - Arthur Miller (1973: figuras 135-136) identificó una cabeza frontal de ave, y debajo de ella una "media-estrella" dentro de un marco semicircular (fig. 3). Beatriz de la Fuente (1995: 77) planteó que dicho marco sería un escudo. Un examen cuidadoso del mural permite reconstruir otros detalles (fig. 4): en él apreciaremos que el pájaro tiene un ala de mariposa a la derecha del marco semicircular. Según esto se trataría de la mariposa pájaro, manifestación zoomorfa mixta del Dios Mariposa-Pájaro. Detrás del marco encontramos dos dardos cruzados, y debajo del pico del ave se aprecia la bigotera característica del Dios de la Lluvia. En la parte inferior de la "media-estrella" - símbolo acuático - se observa una franja horizontal dentada, de la cual surgen hacia abajo tres cintas onduladas de color azul.

Los atributos de este pájaro y su trasfondo son semejantes a los de la mariposa del mural 1 del pórtico del mismo cuarto (fig. 5), que analizaremos a continuación. Como es bien sabido, la mariposa es una de las manifestaciones zoomorfas de nuestra deidad. Aunque

este mural también se encuentra fragmentado, se pueden apreciar en la misma posición los dos dardos cruzados (véase Von Winning 1987, I, Cap. IXB: fig. 4), la franja dentada y las cintas onduladas. Esta mariposa se encuentra delante de un entrelace geométrico de franjas anchas con hileras de pequeños círculos en el interior. El trasfondo del pájaro del Cuarto 17 era idéntico, pero apenas han sobrevivido unos pocos fragmentos de él. En el borde del mural de la mariposa aparece la triple montaña ubicada delante de franjas de agua. En este caso, dos picos de la triple montaña se encuentran cruzados por el símbolo de fuego "doble peine".



Figura 4. Estado de México, Teotihuacán. Palacio del Sol. Cuarto 17, mural 2. Dibujo de Zoltán Paulinyi, 2006.

Está fuera de duda, que en ambos murales (figs. 3-4, fig. 5) aparece la misma insignia militar compuesta por dos dardos cruzados, un escudo con “media-estrella”, y abajo con una franja dentada con cintas onduladas, un ejemplar del motivo denominado “objeto F” por Langley (1986: 313). En relación con el escudo de la insignia militar adornado con “media-estrella”, podemos mencionar otra ocasión en que aparecen “media-estrellas” en el escudo de una insignia militar que igualmente incluye un “objeto F” (Séjourné 1966: fig. 157).

En consecuencia, los dos representantes zoomorfos de nuestra deidad aparecen como seres guerreros temibles, acompañados por símbolos acuáticos. Las imágenes de estos dos

guerreros zoomorfos son comparables con la representación de la deidad de “Los Glifos”, que - como ya vimos - presenta un gran vigor ígneo con algunas referencias acuáticas.

Es posible que los tres murales sean alusión a un mismo tema: el resurgimiento de la deidad en la plenitud de sus fuerzas, desde el húmedo inframundo. Los retratos de la mariposa-pájaro y de la mariposa, ambos con insignias de guerra, nos presentan el aspecto marcial del Dios Mariposa-Pájaro. Este aspecto no aparece en los murales “Los Glifos”, pero es probable que se encuentre en los adornos romboides de los incensarios teotihuacanos, que corresponden a extremos distales de dardos.

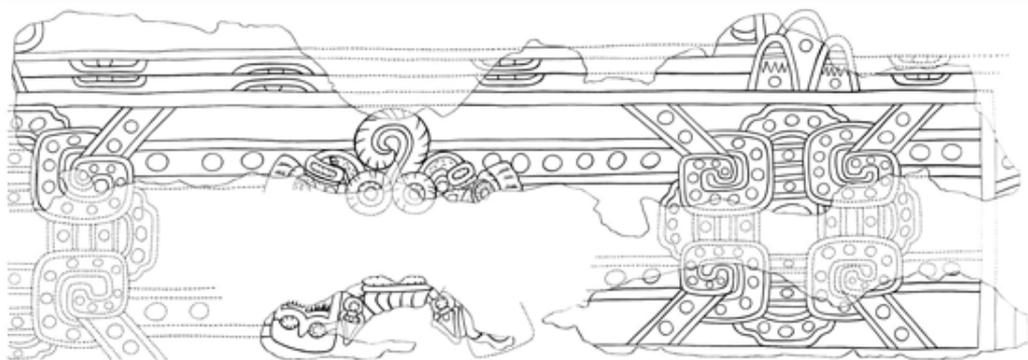


Figura 5. Estado de México, Teotihuacán. Palacio del Sol. Pórtico 17, mural 1. Mariposa con insignia militar y triple montaña (según Miller 1973: fig. 134).

Notas

¹ Véase el resumen de las diferentes opiniones hasta aquí expuestas en López Luján *et al.* 2002: 234-236.

Bibliografía

De la Fuente, Beatriz

1995 “Zona 5A: Conjunto del Sol”, en: De la Fuente, Beatriz, dir. *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacan*, Catálogo. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: I (I), 58-79.

Langley, James C.

1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan: Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*. BAR International Series 313, Oxford.

Langley, James C.

1993 “Symbols, Signs, and Writing Systems”, en: *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, eds. Kathleen Berrin y Esther Pasztory, 129-139. Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

López Luján, Leonardo, Hector Neff, and Saburo Sugiyama

2002 “The 9-Xi Vase: A Classic Thin Orange Vessel Found at Tenochtitlan”, en: *Mesoamerica’s Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco, Lindsay Jones and Scott Sessions, 219-248. University Press of Colorado, Boulder, Colorado.

Miller, Arthur G.

1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Paulinyi, Zoltán

1995 “El pájaro del Dios Mariposa-Pájaro de Teotihuacan: Análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala”, en: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, no. 6: 71-110.

Séjourné, Laurette

1962 “Interpretación de un jeroglífico teotihuacano”, en: *Cuadernos Americanos*, 124 (5): 137-158.

1966 *Arqueología de Teotihuacan: La cerámica*. Fondo de Cultura Económica, México.

De las armas ofensivas en el arte y la arqueología de Teotihuacán

Alfonso A. Garduño Arzave
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Teotihuacán nos ha brindado a través de un siglo de exploraciones y descubrimientos una gran cantidad de datos que de alguna manera han equilibrado la carencia de referencias históricas, inclusive este fenómeno de ausencia ha generado un sin fin de preguntas y respuestas que los arqueólogos y otros estudiosos han tratado de descifrar intuyendo en ocasiones elaboradas teorías con respecto al gobierno, vida cotidiana, religión, etc. Además en las últimas décadas se ha despertado un interés particular en el estudio de la actividad militar de la ciudad y sus consecuencias a partir de diferentes indicadores iconográficos, simbólicos e ideológicos. No obstante los hallazgos arqueológicos realizados dentro del perímetro del sitio en los últimos años han dejado al descubierto el papel que debió de haber adquirido la guerra y el sacrificio humano hacia las entidades políticas y religiosas de la sociedad misma en diferentes momentos de la historia de la ciudad. Aunado a todo esto debemos considerar uno de los catalizadores que necesariamente tuvieron que haber intervenido en la conciencia militarista del teotihuacano. Nos referimos a las armas y su presencia, no sin antes considerar que nos han quedado pocas muestras pictóricas y cerámicas con respecto a este fenómeno de estudio, afortunadamente poco a poco han aflorado nuevos datos e interpretaciones que han dejado al descubierto la presencia de una dinámica militar muy activa en la ciudad que al parecer se hizo sentir fuera de sus propias fronteras regionales extendiéndose inclusive hasta el área central del Péten guatemalteco: Hasso Von Winning (1987 pp.86), Juan Pedro Laporte Molina (1989 pp.271), Tatiana Proskouriakoff (1994 pp. 34), Robert Sharer J (1998 pp. 193), Andrea Stone (1989 pp. 155), Zoltán Paulinyi (2001 pp. 2-5) y otros. No obstante en lo que respecta a los diferentes implementos de guerra que hayamos representados en Teotihuacán debemos de

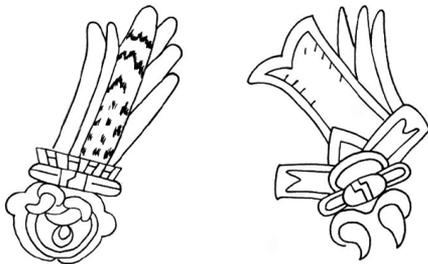


Figura 1. Estado de México, Teotihuacán. Atetelco. Patio Blanco. Pórticos 1 y 3. Detalles de los propulsores que portan los guerreros coyote y águila. Este elemento ofensivo es el más recurrente en arte pictórico y cerámico de Teotihuacan.

mencionar que, tomando en consideración la pintura mural y las imágenes en cerámica principalmente de figurillas, es el propulsor o átlatl el utensilio de combate más recurrente, incluso más que otros implementos ofensivos o defensivos (fig. 1). Aunque visto desde una perspectiva táctica sería ilógico pensar que este fuera el único equipo militar usado por teotihuacanos. De esta manera solo podemos inferir desde este hecho de que el propulsor fue considerado como un arma emblemática y un elemento de poder para enfatizar el carácter jerárquico del guerrero que lo portaba, puesto que su incorporación no solo se restringió a estos guerreros ataviados con ciertos trajes alusivos como sucede en Atetelco, sino que además en Techinantitla y

Tepantitla esta arma se ha vinculado a personajes asociados con deidades como el llamado Tláloc B o jaguar, patrono de la guerra en Teotihuacán como lo señalaban entre otros Hasso Von Winning (1987 pp. 79) y Pasztory Esther (1974 pp. 188).

Por otro lado algunos investigadores como Florencia Müller (1966 pp. 225-238) y Jorge Angulo Villaseñor (2002 pp. 483) han coincidido con la idea de la presencia de otros tipos de armas que solo han sido identificadas a través del hallazgo arqueológico de las piezas mismas y por alguna razón no consideradas en su representación artística pictórica o cerámica, salvo excepciones, como veremos más adelante. Uno de estos casos son las armas contundentes como mazas, de las cuales han dado de sí con el descubrimiento de aros de piedra dura de miden entre 8.0 y 10.0 cm. de radio y que presentan una oquedad en su parte central de donde eran ensartadas en un palo largo (fig. 2). Dichas mazas son lisas sin ninguna protuberancia exterior lo que hubiera permitido un mayor impacto por lo que suponemos por su diseño generaban un limitado

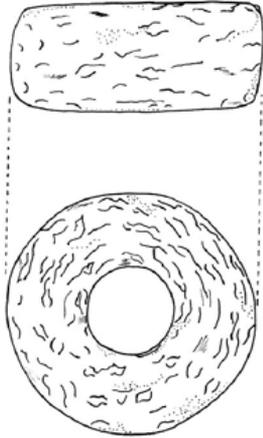


Figura 2. Cabezal de maza circular, presenta una perforación en la parte central lo que le permitía la inserción de un mástil, su radio es de 10.0 cm, confeccionada en granito, col. del autor.

poder lescivo, a diferencia de aquellas que fueron desarrolladas en otras áreas como el occidente y el área maya. Por otro lado hemos hablado de los palos curvos y su implicación en la caza y la guerra siendo utilizados ampliamente durante el Posclásico temprano (900- 1200 d.C) no obstante, en el llamado Patio Blanco, de Atetelco, Pórtico 3, hallamos una serie de personajes ataviados como el señor de la Aurora o Tláloc B (Von Winning 1987: 90) los cuales llevan consigo uno de estos implementos contundentes en una actitud de sacrificar a un ave de la cual le brotan

gotas de sangre de la cabeza (fig. 3). Hemos de comentar que por largo tiempo este objeto de aspecto irregular se ha identificado como un cuchillo (Cabrera Castro 2002: 47; Pasztory 1974: 11), no obstante analizando lo más detenidamente nos podemos percatar que dicha representación no se refiere a un cuchillo como mencionan Cabrera y Pasztory, pues no presenta los típicos componentes aserrados de las múltiples representaciones iconográficas que hacen referencia a estas armas



Figura 3. Estado de México, Teotihuacán. Atetelco. Pórtico 3. Nótese el arma que porta el personaje identificado como el Señor de la Aurora, por sus características se asemeja a los llamados palos conejeros del norte de México obtenidos de la cueva de la Candelaria, Coah. (derecha) utilizados para darle caza a presas menores (Aveleyra, Arroyo 1956).

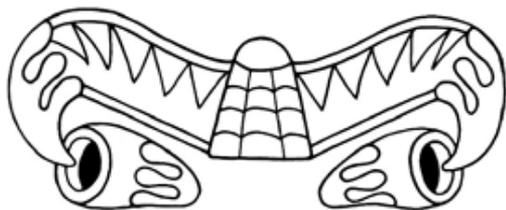


Figura 4. Elementos típicos de cuchillos como se representan en la iconografía teotihuacana. Véanse los segmentos aserrados en su interior, probablemente haciendo alusión al tallado de la obsidiana (Sejourné 1994).

cortantes (Sejourné 1995: 217) (fig. 4). En lugar de una hoja cortante parece estar constituido de una superficie probablemente plana de madera en cuya superficie manifiesta una serie de bandas que se encuentran a lo largo del objeto, lo que al parecer tiene como función el sujetarlo y apretarlo, por su forma rígida da esta impresión, además presenta un emangado compuesto por las mismas bandas que rematan en su parte proximal en un pequeño elemento triangular con un fleco en su borde que posiblemente esté confeccionado en piel y tiras realizadas en el mismo material o en su defecto de pequeñas plumas y que probablemente le da un carácter ceremonial. Hemos de distinguir que por su forma de alguna manera nos recuerda a los palos curvos que fueron descubiertos en la cueva de La

Candelaria y otros sitios del norte de México. Sin duda la semejanza que guardan estos instrumentos y los comentados del Patio Blanco es en verdad significativa, lo que nos remite a pensar en la teoría de la presencia de grupos provenientes de Aridoamérica en Mesoamérica desde épocas tempranas (Angulo 2002: 462). Al parecer el contacto entre estas dos áreas culturales no sólo se restringe al ya mencionado palo curvo, sino que además la representación en el arte pictórico de Atetelco, de pieles de coyote, biznagas y otros elementos relacionados con el norte de Mesoamérica nos permite inferir hipotéticamente que esta arma al parecer no fue introducida tras la migración de grupos provenientes de esta región desértica durante el Posclásico Temprano, aunque es en esta época donde el llamado palo curvo o también llamado palo defensivo (Heizer 1942: 50) adquiere gran relevancia y una considerable frecuencia en el arte de sitios como Tula. Por su lado, con respecto a las armas cortocortundentes, poco nos ha quedado en el arte de la ciudad salvo su presencia

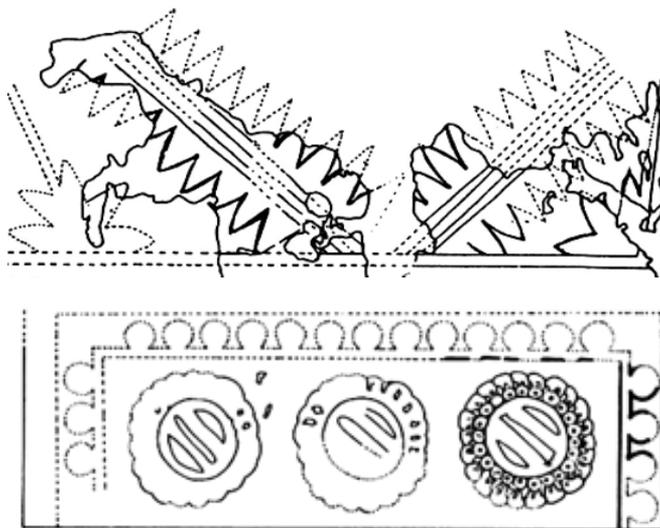


Figura 5. Estado de México, Teotihuacán. Zona 11. Gran Conjunto. Pórtico 3, mural 1. Probables representaciones de macanas con implementos cortantes o punzantes, junto otro mural identificado como el de los Chimalis rojos ubicado al otro lado del y mencionado conjunto según (Cabrera 2001).

física de las armas que presumiblemente se pudieron haber incorporado con fines bélicos, en este rubro encontramos el hacha, que se ha hallado en contextos arqueológicos recurrentemente en Teotihuacán y cuya interpretación por la comunidad científica ha sido la de catalogarlas como instrumentos con fines de deforestación y el derribo de árboles y muy posible también pudieron haberse utilizado con fines violentos como sucede en otros centros mesoamericanos (Müller 1966: 230). Desgraciadamente no tenemos muestras de armas que tengan filos

cortantes como espadas de madera semejantes al *macuahuitl*, salvo unas probables representaciones en la llamada Zona 11, también conocida como Gran Conjunto, en donde se encuentra el Pórtico 3, mural 1. Ahí se descubrieron una serie de líneas verticales las cuales presentan a todo lo largo varios motivos triangulares reconocidos como macanas, pues su composición está relacionada con otro mural identificado, el de los Chimalis rojos, ubicado al otro lado del Conjunto lo que da pie a que hayan sido relacionadas con el ámbito militar



Figura 6. Estado de México, Teotihuacán. Fragmento de cerámica extraída de La Ciudadela. Obsérvese el personaje armado de rodela y lanza, este fragmento es uno de los escasos ejemplos de armas perforantes (Sugiyama 2000).

(Cabrera 2001: 51) (fig. 5). Aunque es cuestionable dicha interpretación con respecto a estos murales, no debemos descartar en un futuro un descubrimiento más contundente y claro, no empero debemos meditar en cuanto a su posible uso y presencia, pues es bien sabido que los teotihuacanos eran expertos en la talla de obsidiana y en el desarrollo de útiles cortantes como navajillas prismáticas, siendo éstas el principal elemento utilizado en la confección de armas semejantes por lo que no debemos descartar su viable manejo para la guerra. Este mismo caso sucede con aquellos implementos perforantes, como las lanzas, de las cuales no tenemos indicios murales

aunque no se desconoce su utilización pues se han encontrado objetos confeccionados en materiales como obsidiana, sílex y pedernal que por su tamaño y longitud podemos pensar en su existencia además de contar con una placa de cerámica extraída de La Ciudadela que muestra un personaje armado con este instrumento (Sugiyama 2000: 124) (fig. 6). En cambio las armas punzocortantes como cuchillos se hacen presentes recurrentemente en escenas de sacrificio en diversos motivos pictóricos de los palacios teotihuacanos, aunque su asociación está recurrentemente determinada por el sacrificio del corazón, sin tener aparentemente un fin bélico activo. No obstante como mencionamos este tipo de armas al parecer se incorporaron tempranamente en el utillaje militar del ser humano siendo una de las herramientas de uso cotidiano y utilitario para un sin fin de actividades (Young 1975: 14) (fig.7). Por último hemos de agregar que el laborioso trabajo de múltiples investigadores mexicanos y extranjeros por develar el pasado violento de la ciudad persiste en nuevas investigaciones e interpretaciones las cuales

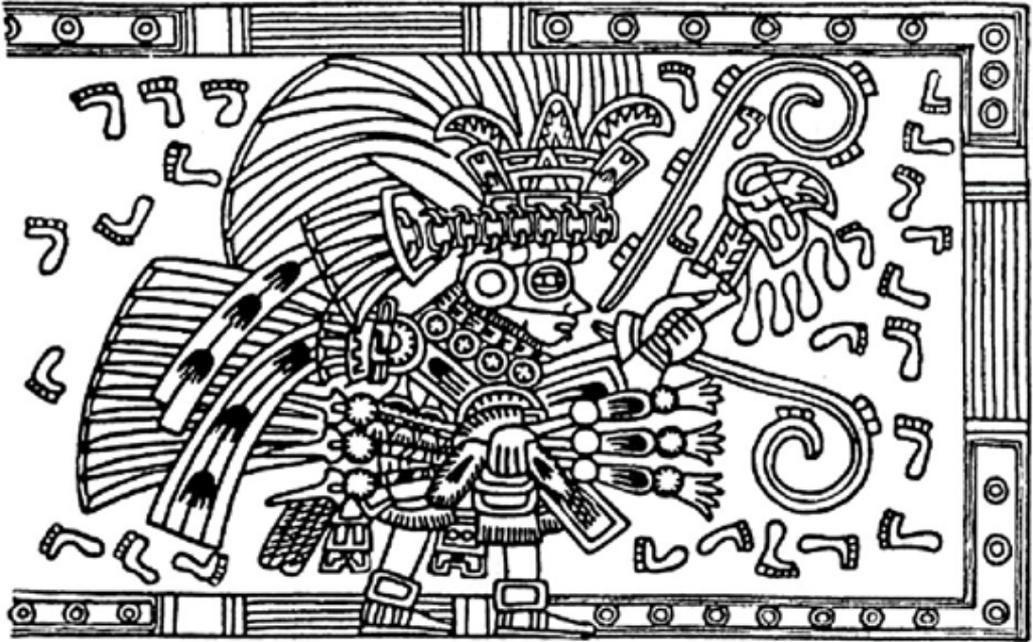


Figura 7. Estado de México, Teotihuacán. Atetelco, Patio Blanco. Pórtico 3. Personaje ataviado como el señor de la aurora, obsérvese el cuchillo curvo a través de un corazón humano, este elemento punzo cortante se identifica plenamente en Teotihuacan por estar relacionado al sacrificio humano (Pasztory 1974).

han rendido frutos a través de los años, revelando nuevos aspectos que antes no se habían tomado en cuenta con respecto al carácter guerrero de los habitantes de Teotihuacán. Por último debemos considerar que la guerra traducida a través de la interpretación de estas nuevas conjeturas nos ha permitido conocer más a profundidad los diversos aspectos de esta actividad que a través de la presencia de los instrumentos usados para fines bélicos

podamos en un futuro conocer más a fondo acerca de este fenómeno que aún nos sigue intrigando después de un siglo de exploraciones unas veces metódicas y significativas y otras irreverentes y destructivas, pero de alguna manera todas ellas han dejado una traza importante en la justificada búsqueda de la verdad a través de objetos inanimados que han cobrado vida a través de su estudio y preservación.

Bibliografía

Angulo Villaseñor, Jorge

2002 "Formación del Estado teotihuacano y su impacto en los señoríos mayas", en: *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán, UNAM, IIA, México, pp. 459- 483.

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis

1956 *Cueva de la Candelaria*, Colección Memorias del INAH, Vol. 5, México.

Cabrera Castro, Rubén

2001 "Zona II Gran Conjunto", en: De la Fuente, Beatriz, dir. *La Pintura Mural Prehispánica en México, Teotihuacán, Catálogo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: I (I), 19-26.

2002 "La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacán. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano", en: *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos*, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán. México. CONACULTA, INAH, IIA y IIE de la UNAM.

Heizer, Robert, F.

1942 "Ancient Grooved Clubs and Wooden Rabbit Sticks" *In American Antiquity*, Vol. 8, No. 2, by the Society for American Archaeology. pp. 41-56.

Müller, Florencia

1966 "Instrumental y Armas" *Onceava Mesa Redonda de Teotihuacán*, Sociedad Mexicana de Antropología, México, pp. 225- 238.

Sharer J, Robert

1998 *La civilización maya*. Sección de obras de Antropología, Traducción de Maria Antonia Neira Bigorra, FCE, México.

Sejourné, Laurette

1994 *Teotihuacán capital de los toltecas*, Siglo XXI, México.

Stone, Andrea

1989 "Disconnection, Foreign Insignia, and Political Expansion: Teotihuacán and the Warrior Stelae of Piedras Negras", en: *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacán A.D. 700-900*, Editors Richard A. Diehl and Janet Catherine Berlo, pp. 153- 171.

Sugiyama, Saburo

2002 "Militarismo plasmado en Teotihuacán", en: *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos*, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán. México. CONACULTA, INAH, IIA y IIE de la UNAM.

Paulinyi, Zoltán

2001 "Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano", en: *Ancient Mesoamérica* Vol. 12, No. 1, Cambridge University Press. pp. 1-30

Pasztory, Esther

1974 "The Iconography of Teotihuacán, Tlálolc", en: *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology*, no. 20, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC.

Proskouriakoff, Tatiana

1994 *Historia Maya*. Siglo XXI, México.

Molina Laporte, Juan Pedro

1989 "Alternativas del clásico temprano en relación Tikal- Teotihuacán: Grupo 6C-XVI, Tikal, Petén", Guatemala México, Investigación de tesis previa para optar al grado de doctorado en antropología, UNAM, México.

Winning Von, Hasso

1987 *La Iconografía de Teotihuacán: Los dioses y los signos*. Documentos y Fuentes del Arte en México. 2 Vols. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Young, Peter

1975 *Máquinas de Guerra*. Editorial Grijalbo, Barcelona España.

Pintura mural en la plataforma adosada a la Pirámide del Sol en Teotihuacán

Alejandro Sarabia González

Jefe del Departamento de Investigación de Teotihuacán

Edgar García Fragoso

Investigador de la Zona Arqueológica de Teotihuacán

Introducción

Es sabido que la arquitectura de Teotihuacán se decoraba con acabados en relieve, esculturas, un manejo fijo de los volúmenes, y con pintura mural, especialmente la arquitectura pública aun cuando en la actualidad los restos de esta decoración son escasos es posible crear una idea sobre algunos edificios.

Respecto a la decoración de la gran Pirámide del Sol se sabe muy poco y es hasta los últimos años que ha sido considerada en estudios específicos, de lo que podríamos concluir hasta el momento es que la gran pirámide contaba con cuatro grandes plataformas de forma piramidal sobrepuestas, con uno o dos aposentos para el templo sobre la cima. Estas plataformas se cubrieron con gruesos aplanados de argamasa y acabados con una fina capa de cal (enlucido), se ha reportado solamente pocos restos de este enlucido con el color natural de la cal y algunos bordes rojos. No existe más información sobre el tema. Respecto a las tres plataformas adosadas a la fachada principal de la pirámide hay mas información, desde su exploración inicial en 1905 se reportan una gran cantidad de esculturas y cuando menos un muro con elementos pintados (Batres 1906), para 1992-3 se registro otro mural similar, y más recientemente se registró algunos tableros esculpidos y pintados igual que la mayor parte de las esculturas, así como pisos pintados de rojo para la gran plaza (Cabrera y Sarabia 2004, Sarabia 2002 y 2004, Sarabia y García 2005).

En esta ocasión nos referimos a la pintura mural registrada en la plataforma adosada a la gran pirámide y dejaremos las técnicas pintadas en las esculturas y la arquitectura de este monumento.

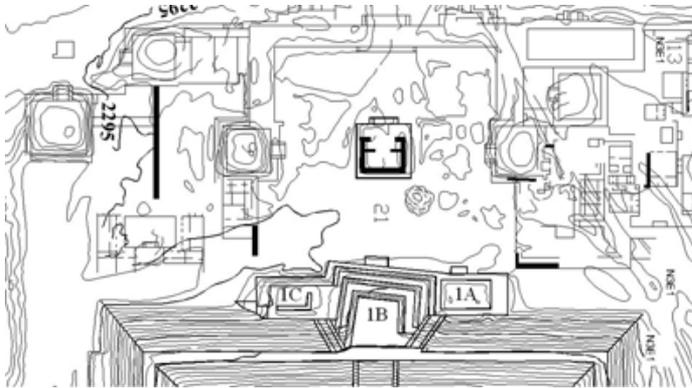


Figura 1. Estado de México. Teotihuacán. Planta de la fachada de la pirámide del Sol con las tres plataformas adosadas. Los murales referidos aquí se ubican en las plataformas 1 y 1C. Tomado y modificado de Millon y otros 1973.

Los murales

Los dos murales conocidos fueron explorados, uno por Batres en 1905 y el otro por Matos en 1993 y corresponden a la misma ampliación la plataforma adosada, la cual fue la penúltima a finales del siglo tres de nuestra era. Éstos decoran la parte externa de dos aposentos de templos sobre los edificios laterales de la plataforma, que aquí llamaremos edificio 1A y 1C (fig. 1). La evidencia recuperada hasta hoy indica que la plataforma adosada sufrió cuando menos cinco modificaciones, ampliándose cada ocasión y cambiando radicalmente sus acabados y decoraciones, sin embargo no ha sido posible registrar pintura mural de los niveles

anteriores (Sarabia 2002 y 2004; Cabrera y Sarabia 2004, Sarabia y García 2005).

El caso de los círculos pintados en la plataforma sur fue presentado como un ejemplo en el catálogo de la pintura mural dirigido por De la Fuente (1995), ahora presentamos una descripción sobre los mismos con la intención

de lograr un registro confiable, ya que a 13 años de su exploración se ha observado un fuerte deterioro y poca atención en su estudio y conservación.

Plataforma adosada norte (edificio 1 A)

Este edificio se muestra hoy día como una plataforma piramidal de dos cuerpos con 5 m. de altura, adosada a la fachada principal de la gran pirámide, esta plataforma conserva restos del aplanado en diferentes puntos, pero fue sobre el muro externo de la fachada sur que se registratan restos de un mural en el marco del tablero. En la actualidad este mural ha desaparecido por completo, incluyendo una parte del aplanado que

lo soportaba. Por fortuna el equipo de Batres registró el muro con un dibujo de su decoración y algunas fotografías (fig. 2 y 3). Para mediados del siglo XIX el mural ya estaba desaparecido, quedando el muro casi como se aprecia actualmente (Millon, Drewith y Bennyhoff, 1965 fig. 89). El muro conserva gran parte de su aplanado tanto en el talud como en el tablero, pero sin el enlucido de cal, éste es mínimo y aún se aprecian restos de color rojo-anaranjado en algunas zonas del muro, quedando solamente dos incisiones de un círculo sobre la capa de cal, seguramente de uno de los

círculos que decoraban la moldura del tablero.

Este hallazgo de 1905 consiste en un muro del tablero sin diseño aparente, ya sea que no existió o que desapareció antes de su exploración, en tanto el marco del tablero sí mostraba algunos círculos alineados, sobre todo en el borde inferior y los dos bordes laterales, ya que el borde superior estaba destruido. Las ilustraciones de Batres señalan cuando menos 14 círculos, desafortunadamente no se muestran detalles de dimensiones y colores, en general Batres no muestra mayor



Figura 2. Estado de México. Teotihuacán. En el extremo izquierdo de la imagen es posible apreciar el muro exterior de la plataforma adosada norte 1A en donde se observan los círculos en la moldura inferior y lateral este del tablero. La imagen es tomada por el equipo de Batres entre 1905 y 1906. Cortesía de la Fototeca Nacional del INAH.

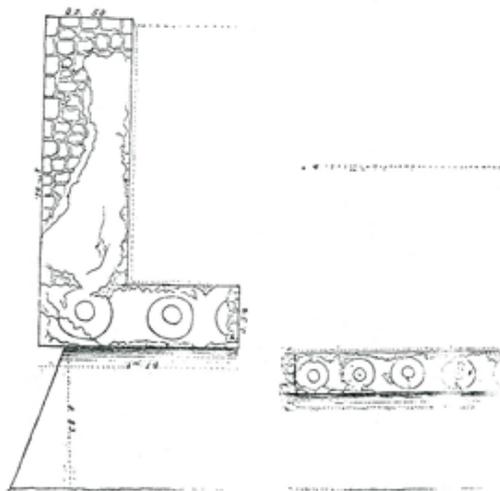


Figura 3. Estado de México. Teotihuacán. Detalle de la ilustración de Batres del mismo mural de la plataforma adosada norte 1A. Tomado de Batres 1906. Figura 16 y 17 pag. 20.

importancia al hallazgo y no se conocen referencias posteriores sobre el mismo.

Plataforma adosada sur (edificio 1C)

Este edificio formado por dos cuerpos arquitectónicos, muy similar a la plataforma norte y seguramente contemporáneos, es donde se ubica el segundo mural, en el segundo cuerpo de una subestructura parcialmente explorada, de la cual se liberó la fachada

norte y algo de la del lado este, en ambos casos se hallaron los muros en talud tablero cubiertos por completo de aplanado con enlucido de cal de color blanco (fig. 4).

El muro este que corresponde a la fachada posterior del edificio y que está liberado solamente un tramo de 2.90 m. desde su esquina noreste presenta un acabado decorado, el cual consiste en un aplanado regular de superficie



Figura 4. Estado de México. Teotihuacán. Esquina noreste de la plataforma adosada sur (1C). Foto Alejandro Sarabia y Edgar García, 2005.

alisada a la cual se le aplicó una capa de enlucido de cal fina, sobre este un pigmento de color rojizo anaranjado tanto en el tablero como en el talud. El tablero no muestra diseño alguno, sólo el pigmento rojizo anaranjado aplicado regularmente. En tanto los bordes del tablero inferior y el norte presentan en técnica pintada una serie de círculos de color verde claro, (cabe aclarar que el marco superior del tablero está destruido, al parecer por la construcción de un nivel arquitectónico posterior, al igual que en el caso de la plataforma

adosada norte, en tanto el marco sur puede estar aún bajo el relleno de dicha estructura superior), seis círculos en la moldura inferior y tres algo más grandes en la moldura lateral norte del muro. Estos diseños geoméricos están aplicados sobre el enlucido de cal, el interior de los círculos con el mismo pigmento rojizo anaranjado que el resto del muro. Un tramo regular del muro del tablero de 1.15 m. de ancho está construido con bloques rectangulares de andesita gris, a diferencia del resto del edificio, el cual está construido con

pedras de tezontle, y en donde el enlucido de cal está aplicado directamente en la superficie de las rocas, al no contar con aplanado (fig. 5). En tanto los círculos de color verde están aplicados también sobre el enlucido blanco y al final de la decoración, ya que en ocasiones éste se encuentra sobre el pigmento rojizo anaranjado.

Los nueve círculos visibles en este muro están bien trazados y con



Figura 5. Estado de México. Teotihuacán. Muro este del edificio adosado sur, donde se aprecia el acabado con pigmentación rojiza y un tramo angosto del muro construido con bloques de andesita. Foto Alejandro Sarabia y Edgar García, 2005.



Figura 6. Estado de México. Teotihuacán. Detalle de un par de círculos de color verde. Foto Alejandro Sarabia y Edgar García, 2005.

dimensiones regulares, en todos los casos los dos bordes de cada círculo están trazados con una línea esgrafiada en el enlucido blanco, raspando la superficie con un compás sobre la cal fresca, sobre el tramo de rocas de la moldura inferior, es posible incluso detectar en algunos casos el punto central de los círculos con una pequeña oquedad en el aplanado (fig. 6).

Aun cuando los bordes de los círculos están bien trazados, no están bien centrados, ya que la distancia entre éstos es de diferentes dimensiones, logrando círculos con una franja verde algo desigual.

Los seis círculos pintados en la moldura inferior del tablero tienen un

diámetro exterior entre 26 y 27 cm y el diámetro interior entre 15.5 y 16.6 cm en tanto la distancia entre los círculos es de 6 y 7.2 cm. Los tres círculos del tablero norte tienen un diámetro exterior entre 35 y 37 cm. En tanto, el diámetro interior entre 15 y 16 cm, la distancia entre estos círculos es de 10 y 10.5 cm. Se aclara que el espesor de las molduras o bordes del tablero son diferentes, la del borde inferior tiene un ancho regular de 33 cm. y los círculos están bien centrados, quedando un espacio de margen de 3 a 4 centímetros entre los círculos y el filo del marco del tablero, es más los puntos centrales de los seis círculos muestran un alineamiento casi

exacto. Por otra parte la moldura norte del tableo es de 46 a 47 cm. de ancho, en este caso los círculos no están bien centrados ni alineados entre sí.

El muro norte del edificio que hace esquina con el muro ya descrito está decorado de manera igual, con el enlucido blanco y los pigmentos rojo anaranjado y verde, el trazo de los círculos en la moldura inferior del tablero con el esgrafiado sobre el enlucido de cal. En este muro es posible apreciar 16 círculos de color verde, 3 en la moldura lateral del extremo este y el resto en la moldura inferior, el muro no presenta la moldura del extremo oeste y superior por estar destruidos.

En este muro los círculos de color verde de la moldura inferior tienen un diámetro exterior entre 28 y 30 cm, el diámetro interior entre 14 y 15.5 cm y la distancia entre los círculos de 5.6 a 8 cm. Los tres círculos del tablero este tienen un diámetro exterior entre 35.5 y 35.9, el diámetro interior entre 15.5 y 16.9 cm. La distancia entre los círculos es de 9 cm.

Comentarios

La creación de los círculos fue posible con un compás de hilo, con un extremo de una cuerda en un punto y el otro extremo creando el diámetro del círculo girándolo en algún sentido. En otros casos de pintura mural en Teotihuacán los círculos no están bien delimitados, no están delineados o bien lo están con líneas negras o rojas, no es común delinear el trazo de la pintura mural con un esgrafiado en el enlucido.

La decoración pintada de estos edificios están diseñados conjuntamente con la construcción, al trazar los diseños, en este caso círculos, cuando el enlucido



Figura 7. Estado de México. Teotihuacán. Vista general del muro norte de la plataforma adosada sur (1C), aún en buen estado de conservación. Foto Alejandro y Sarabia Edgar García, 2005.

de cal estaba fresco, alineados a lo largo y centrados en la moldura de los tableros, así como emplear casi las mismas dimensiones, son constancia de una planeación en la construcción, de la existencia de un proyecto.

Esta decoración pintada con círculos verdes en la moldura de los tableros fue muy extendida en Teotihuacán desde las primeras fases de la construcción de la ciudad, sin embargo no han sido en ningún caso detalladamente registrados, por lo que no es posible explicar el motivo por el cual se empleó extensamente esta decoración pintada o esculpida en relieve y casi siempre con colores verdes y rojos. Sin duda es un patrón en la decoración de la arquitectura al igual que muchos otros elementos para los que no tenemos mejor argumento que decir de “estilo teotihuacano”, que no explica nada, pero nos conforta saberlo.

Bibliografía

Batres, Leopoldo

1906 “Teotihuacán”, en: *Memoria al XV Congreso Internacional de de Americanistas*, Québec, Canadá, Imprenta de Fidencio Soria. México D.F.

Cabrera Castro Rubén y Alejandro Sarabia González
2004 “Aproximación a la secuencia arquitectónica de

la Pirámide del Sol, en Teotihuacan”, en: *XXVII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2004.

De la Fuente, Beatriz

1995 “Adenda 2. Otros murales” en: De la Fuente, Beatriz, dir., *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacán*. Catálogo. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: I (I), 459-474.

Matos Moctezuma, Eduardo (editor)

1995 *La Pirámide del Sol. Teotihuacan. Antología*, Artes de México e Instituto Cultural Domecq.

Millon René, Bruce Drewitt y James Bennyhoff.

1965 *The Pyramid the Sun at Teotihuacan: 1959 Investigations*. Transactions of the American Philosophical Society, no. 55, Philadelphia.

Millon René, Bruce Drewitt y George Cowgill

1973 *Urbanization at Teotihuacan, México*. Vol 1., Teotihuacán Map (part 2: maps), University of Texas Press Austin.

Sarabia González, Alejandro

2002 “Trabajos de consolidación y mantenimiento en la base de la plataforma adosada de la Pirámide del Sol, Teotihuacan, México”, en: *Unidad de Salvamento Arqueológico de Teotihuacan. Informe Técnico*. Tomo VI. Coordinación de Arqueología, INAH, México.

2004 *Programa de Conservación e Investigación en el Complejo Arquitectónico de la Pirámide del Sol, Teotihuacán, México*. Archivo del Consejo de Arqueología del INAH. México.

2005 “A 100 años de las exploraciones arqueológicas de Leopoldo Batres en la Pirámide del Sol de Teotihuacán”, en: *Tezontle*, no. 18 y 19, revista del Centro de Estudios Teotihuacanos, pp. 22-24. ZAT. INAH.

2006 “Arqueología en Teotihuacan y un mal que duró cien años, propósito de las exploraciones en la pirámide del Sol”, en: *Primer Simposio de Arqueología. El Pasado del Estado de México: Historias recientes*. Universidad Autónoma del Estado de México. Unidad Académica Profesional Tenancingo. 24/25 de Abril 2006.

Sarabia González, Alejandro y Edgar García Fragoso
2005 “Exploraciones arqueológicas en la Pirámide del Sol de Teotihuacan 2000-2005”, en: *Tezontle*, no. 18 y 19, revista del Centro de Estudios Teotihuacanos. ZAT. INAH.

Los dibujos digitales de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán, y el dintel sur de Suchilquitongo

Citlali Coronel Sánchez

Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM

El dibujo a línea ha sido una labor constante en el proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, debido a que sirve como medio de apoyo para el estudio, la documentación y el registro. Las calcas directas y el dibujo a mano alzada han sido las técnicas más comunes hasta ahora empleadas. El desarrollo de aplicaciones informáticas para la elaboración de dibujos lineales (también conocidos como dibujos vectoriales) han permitido la realización de gráficos cada vez de mayor calidad. Dentro de estas aplicaciones se encuentra *Adobe Illustrator*.

A fines del 2005 se inició la elaboración de los dibujos a línea de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán y el dintel sur de Suchilquitongo, todas ellas pertenecientes al área de Oaxaca, los dibujos se requerían para la publicación *La pintura mural prehispánica en México, vol. III, Oaxaca, tomos 3 y 4, Estudios* (aún en proceso de edición). El trabajo se realizaría a partir de fotografías y dibujos hechos previamente por otros ilustradores. Para llevar a cabo dicha labor se necesitaba emplear una aplicación que permitiera generar trazos lineales de manera precisa y relativamente rápida. *Adobe Illustrator* cuenta con un sistema de trabajo por capas, las capas dividen un dibujo en planos sencillos, como si los distintos componentes de la imagen se dibujaran en acetatos superpuestos. Se pueden crear capas nuevas, tantas como se necesiten, mostrarlas, ocultarlas y cambiar la disposición del orden de apilado (fig. 1), por lo tanto la estructura de un gráfico puede ser distribuida en capas para mantener un mayor control en la imagen y facilitar la corrección de errores cuando el dibujo es muy complejo, también facilita la jerarquización de elementos.

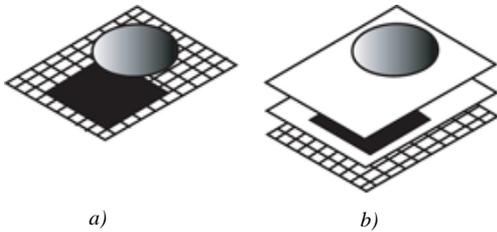


Figura 1. a) Gráfico en conjunto. b) Esquema de la distribución en capas del gráfico

Aprovechando este sistema se ingresaron a *Illustrator* las imágenes digitales en alta resolución de los desplegados de las tumbas y el dintel, se colocaron en una capa base la cual fue bloqueada inmediatamente para evitar su desplazamiento en algún futuro y se comenzó a trazar el dibujo en la capa superior inmediata, de esta manera lo que se pretendía era hacer una especie de calca digital, asegurando así una correcta proporción y precisión en el dibujo.

Se concluyó una primera versión de los dibujos que al ser sometida a revisión mostraba una cantidad considerable de errores debido a diversas causas como: el deterioro de los murales, el desconocimiento visual sobre los mismos y la existencia de trazos dobles o superpuestos, sobre todo en el caso de la tumba 105, que corresponden a

motivos hechos previamente y que debido a la reutilización de la tumba fueron superpuestos. Todo ello condujo a hacer suposiciones erróneas como: asumir grietas por líneas o trazar elementos que no existían como parte del mural, pues el desgaste de la pintura hace poco discernibles los rasgos del mural, de igual modo, la irregularidad de la superficie observada a través de fotografías provoca que las salientes del muro y las sombras describan contornos que son fácilmente confundibles con trazos.

A partir de esa primera experiencia se tuvo que desarrollar un procedimiento que permitiera corregir los errores y obtener la mayor precisión posible. Se revisó todo el material disponible en el proyecto sobre las tumbas, ya que era en éstas donde se encontraron los principales problemas; el dintel por su parte no tuvo mayores complicaciones, ya que su estado de conservación es bastante bueno y las líneas del mural son muy claras; en esta búsqueda se ubicaron las imágenes digitalizadas de las acuarelas hechas por el gran dibujante Agustín Villagra, al revisarlas se observó su alta calidad

técnica y la existencia de trazos que ahora ya no son visibles a causa del deterioro de los murales, por consiguiente, se decidió tomar dichas imágenes como punto de referencia después de las fotografías. Se establecieron dos tonos de línea, la primera negra para indicar los trazos hechos sobre las fotografías y la segunda, gris al 60% para señalar los trazos basados en las acuarelas de Villagra. Se trabajó, cotejando arduamente las fotografías y las acuarelas, se implementó el uso de *Adobe Photoshop* para la manipulación de las curvas de nivel y la aplicación de filtros, tratando con ello de visualizar los mayores detalles posibles (fig. 2).

En esta segunda fase la observación minuciosa, las revisiones constantes, y

la alta resolución en las imágenes de referencia (fotografías y acuarelas) fueron imprescindibles para lograr un trabajo satisfactorio en cuanto a proporción y precisión.

El resultado es un archivo digital cuyas características como: estilo de línea, grosor, color y escala, pueden ser modificadas fácilmente. Es importante resaltar el aspecto de la escala, ya que los gráficos que genera *Illustrator* son de resolución independiente, lo que significa que presentan un aspecto claro y suave independientemente del nivel de maximización o minimización del dibujo, esto implica la posibilidad de extraer detalles e incrementar o disminuir su tamaño según se necesite, sin que por ello la calidad del trazo se denigre y la imagen se deforme.

El uso de *Adobe Illustrator* en la elaboración de dibujos lineales en el proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, ha sido de gran importancia ya que agiliza el flujo de trabajo, al ser generado digitalmente desde un inicio evita el

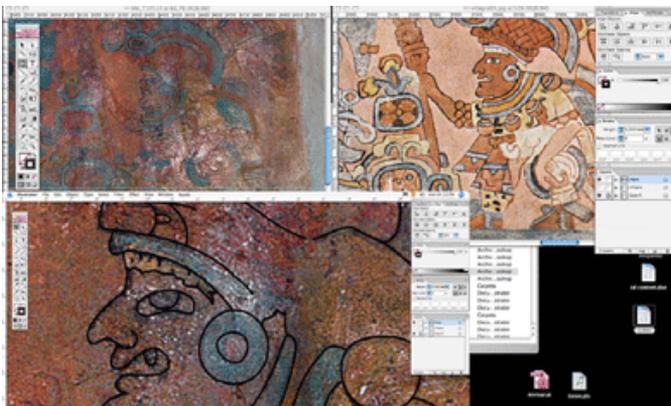


Figura 2. Ventanas superiores: comparación entre fotografía e ilustración de Villagra. Ventana inferior: trazo en *illustrator* sobre la fotografía.

proceso de escaneo que requiere cuando son dibujos hechos a mano, además de que permite la exportación de un gran número de formatos para la reproducción de los dibujos en diferentes medios impresos de alta calidad y de igual manera en medios electrónicos.

Los dibujos finales podrán ser apreciados en la próxima publicación del proyecto correspondiente a *La pintura mural prehispánica en México, vol. III, Oaxaca, tomos 3 y 4, Estudios*.

Notas

¹ Estos archivos fueron utilizados para la publicación del Volumen III, Oaxaca, Catálogo, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

² Las revisiones fueron hechas por la Mtra. Verónica Hernández responsable de la edición del Volumen III, Oaxaca Estudios, próxima publicación del proyecto.

³ En una imagen pixelada, los contornos se ven dentados y poco definidos. Las aplicaciones de imágenes de mapa de bits, *Photoshop* por ejemplo, producen gráficos que dependen de la resolución. Cuando se muestran de lejos, estos píxeles forman un gráfico continuo, pero a medida que se maximizan, el gráfico se ve cada vez más granulado y se distinguen los píxeles individualmente.

Bibliografía

Loader Vicki

2004 *Illustrator 10*. Ediciones Anaya Multimedia, México.

Villaseñor Bello Francisco

2005 "La ilustración como medio de conservación", en: Staines, Leticia, ed., *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*, semestral, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: diciembre: año XI, núm. 23, 39-43.

Staines Cicero Leticia

1998 "Bonampak a través de las copias de Agustín Villagra", en: De la Fuente, Beatriz, dir., Staines Cicero, Leticia, coord., *La pintura mural prehispánica en México. Área Maya. Bonampak*. Estudios. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: II (II), 299-312.

Pintura rupestre ¿antecedente de la pintura mural prehispánica en México?

Rocío Gress Carrasco

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Nosotros debemos recordar también las historias de nuestros [pueblos] ocultos. Si te fijas puedes conocer la naturaleza y la intención de los caminantes. Todo depende del lugar que el hombre ocupa en la tierra... del espíritu. Todos los seres, por el hecho mismo de serlo, tienen atributos, expresiones de su esencia, voces que revelan su origen y condición.

Ermilo Abreu Gómez. *Canek*

Generalmente, cuando se enuncia el arte rupestre, el imaginario remite a los ejemplos plásticos en roca, que ahora conocemos vagamente, del continente europeo o el africano y, en el caso de México, tal vez algunos apelen a su memoria remota de educación básica en la que la pintura rupestre de Baja California se presenta como ejemplo del arte primitivo de América. Así, aun quienes relaciona en automático lo rupestre con lo primitivo; en este sentido se piensa erróneamente en sociedades antiguas sin algún tipo de organización (aun cuando la tenían) ni mucho menos, algún tipo de concepción de lo que entendemos ahora por arte (fig. 1).

La presencia extensiva de arte rupestre en territorios y tiempos diversos trastoca el imaginario que supone la relación rupestre-primitivo, por ejemplo su elaboración en el cercano siglo XX; dando de esta manera elementos que nos permiten conocer detalles de esta particular producción cultural.

Con el interés puesto en el estudio de lo rupestre, a partir de los hallazgos en Europa en el siglo XIX, se han entablado discusiones desde la arqueología y la historia del arte con las manifestaciones rupestres como centro gravitacional. Llegado el siglo XXI, contamos con aportaciones respecto al estudio del llamado por unos y negado por otros, arte rupestre.



Figura 1. Caricatura que ilustra el prejuicio primitivo. Dibujo tomado de *La Pintura rupestre del estado de Hidalgo*, México, UAEH, 2002.

Se pueden observar constantes en el contexto de la creación de estos ejemplos plásticos, tanto en el medio físico como en la técnica de elaboración; sin embargo, la realidad histórica que gesta cada conjunto rupestre tiene características propias, elementos particulares que desconocemos en gran parte y que nos incitan a la indagación para el mayor y mejor conocimiento de quienes le dieron voz a las rocas para hablar de realidades vividas (fig. 2).

Para comenzar, ¿qué es el arte rupestre? En tanto que me parece acertada, transcribo la siguiente definición emitida por la Comisión de Terminología del III Simposio Internacional Americano de Arte Rupestre realizado en México en 1973:

“Manifestación artística realizada sobre superficie rocosa natural o retocada *in situ*. Comprende -la escultura-, los grabados para los cuales esta Comisión recomienda la designación del término petroglifos; las pinturas, para las que esta Comisión recomienda el uso del término de pictografías; las grandes figuras sobre superficie de gran extensión, para las cuales se recomienda el término de geoglifos.”¹



Figura 2. Hidalgo, Tecozautla, Lavero. Detalle de motivo blanco en forma de luna sobre superficie rocosa. Foto *Seminario Arte rupestre en el Valle del Mezquital*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero, 2004.



Figura 3. Hidalgo, Ajacuba. Superficie rocosa estucada y pintada. Foto Alonso Rodríguez Mortellaro. Tomado de *La Pintura rupestre del estado de Hidalgo, México*, UAEH, 2002.

Es necesario hacer algunas acotaciones a la citada definición. En cuanto a la técnica, es importante señalar que el arte rupestre es sintomático por ejemplos plásticos elaborados sobre superficies rocosas, esculpidas, incisas, talladas o pintadas, en espacios naturales con variantes físicas. La superficie rocosa puede o no tener preparación (enlucida, bruñida, etc.) previa al trabajo de superficie (incisión, grabado, tallado o a la aplicación de pintura, fig. 3). La pintura

rupestre no está elaborada en superficie mural, es decir, no está adosada a la arquitectura; no se confunda esto con la ausencia de habitación en el medio físico donde hay presencia de arte rupestre. Existen casos en los que el espacio pintado o grabado en roca, en algún momento, también fue espacio habitado.

En segundo lugar, un elemento de medular importancia en el arte rupestre es el espacio en el que se gesta, en este

sentido, cabe señalar que el arte rupestre se enmarca en un espacio definido socialmente, por ende, este arte no tiene un significado inapelable sino que se reinterpreta socialmente y con el paso del tiempo. Es decir, la constante es el objeto. Regresando al ejemplo de la pintura mural, la cual puede llegar, incluso, a ser invisible por la cobertura arquitectónica o ser sepultada con el paso del tiempo; el arte rupestre, como inmueble, tiene una presencia natural constante y accesible a la comunidad (fig. 4).

Una vez que se modifica culturalmente el espacio natural, este espacio rebasa la temporalidad y especialidad de quien lo crea, la gente recurre al sitio a través del tiempo con distintas intenciones o dudas a las que aquejaron a quien o quienes pintaron o tallaron la roca; por ende, cada cual o cada grupo de personas que se detienen frente a los motivos rupestres los entienden de distinta manera. Dentro de esta historicidad, observamos dos o más tipos de lenguajes estéticos, el de quien lo crea y el de quien lo interpreta en otro momento del tiempo.

En tanto objeto de arte, suponemos en el rupestre una manifiesta *intención*



Figura 4. Hidalgo, Huichapan, El Cajón. Empleo de la forma natural de la roca. Foto *Seminario Arte rupestre en el Valle del Mezquital*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero, 2004.

de significar. Subrayo la *intención de significar* por lo siguiente: Las preguntas a *priori* en torno a lo rupestre incluyen la cuestión a la intencionalidad, idea que va de la mano con la llamada *voluntad estética*. Parto del supuesto de que la intención del *querer hacerlo en roca existe*. El que la intención de significar sea mostrada a través del medio plástico de lo rupestre supone una voluntad específica que contiene valores (estéticos, sociales, políticos, etc.) distintos a los de la danza, la música, arquitectura u otros medios plásticos,

como la pintura mural o la escultura. La especificidad de este *querer hacer* en roca, y no de un *poder hacer* en cuanto a la ausencia de perfección técnica y formal, marca la diferencia que reivindica estas manifestaciones gráficas como resultado de un complejo cultural con intenciones específicas, lejano de lo primitivo que supone, equivocadamente, un quehacer rudimentario, elemental y tosco que alude a pueblos, que se piensa erróneamente, de cultura poco desarrollada.

Si bien hay pintura rupestre que antecede a la pintura mural, no es este un caso genérico. Existe pintura rupestre que comparte tiempo y espacio con la pintura mural hecha en las ciudades mesoamericanas, incluso pintura rupestre que es elaborada durante y después del arribo de los españoles, tal

es el caso del Valle del Mezquital, Hidalgo. La utilización de una técnica sobre roca volcánica en un abrigo rocoso no es sinónimo de un quehacer azaroso o rudimentario sino que, con referencia en la pintura mural, la diferencia técnica está ineludiblemente vinculada a la divergencia significativa. El pintar sobre un muro, modificando el espacio arquitectónico, o sobre rocas, modificando el espacio natural, corresponde a diferentes *intenciones de significar* dentro de un mismo sistema de pensamiento.

¹ Francisco Mendiola, *Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre en Rupestre/web*, <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html>. Consultada en octubre de 2005.

Noticias

Comunicamos a nuestros lectores que ya pueden consultar las publicaciones digitalizadas del Proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, áreas: *Teotihuacán* y *Maya* así como *Fragmentos del pasado*. La consulta se pueden realizar desde el sitio del Proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, en la dirección <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/resultados.html> o a través de la Biblioteca digital UNAM: <http://bidi.unam.mx/>. O bien de manera directa a las siguientes direcciones:

v.1. *Teotihuacán*, t.1. *Catálogo*
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_1/Index.html

v.1. *Teotihuacán*, t.2. *Estudios*
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_2/Index.html

v.2. *Área maya, Bonampak*. t.1. *Catálogo*
http://132.248.9.9/libroe_2007/0931807_4/Index.html

v.2. *Área maya, Bonampak*. t.2. *Estudios*
http://132.248.9.9/libroe_2007/0931807_5/Index.html

v.2. *Área maya*. t.3. *Estudios*
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_3/Index.html

Fragmentos del pasado
http://132.248.9.9/libroe_2006/0817094/Index.html

Para consultar los números anteriores de nuestro boletín en internet:
<http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx>

Les recordamos que las publicaciones del proyecto están a la venta en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en cualquier librería o bien se podrán solicitar vía correo electrónico a la siguiente dirección: libroest@servidor.unam.mx

Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar artículos, no mayores de cuatro cuartillas, para que den a conocer sus opiniones avances y descubrimientos al respecto, los cuales serán publicados en este medio.

Toda correspondencia deberá dirigirse a María Elena Ruíz Gallut, al Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva, s/n. Ciudad Universitaria, C.P. 04510. México D. F., tel. 56-22-75-47, fax. 56-65-47-40.

De igual manera los artículos podrán enviarse a las siguientes direcciones electrónicas: gallut@servidor.unam.mx; rat@servidor.unam.mx; pinturaprehispanica@yahoo.com

