

# LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín Informativo

año IX

número 18

junio 2003



Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Estéticas



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

Juan Ramón de la Fuente  
Rector

Olga E. Hansberg Torres  
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte Castañeda  
Directora del Instituto de  
Investigaciones Estéticas

Beatriz de la Fuente  
Titular del Proyecto  
La pintura mural prehispánica en México

Diana Magaloni Kerpel  
Cotitular del Proyecto  
La pintura mural prehispánica en México

---

## *Consejo editorial*

Johanna Broda  
Beatriz de la Fuente  
Mercedes de la Garza  
Eduardo Matos  
Leticia Staines Cicero

---

*Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica  
en México*  
Año IX, número 18, junio 2003

*Editora*  
Leticia Staines Cicero

*Asistente editorial*  
Laura Piñeirúa Menéndez

---

*Digitalización, diseño y tipografía*  
Ma. de Jesús Chávez Callejas

*Portada*  
Atetelco, Teotihuacán. Lado sur del Patio 7.  
Personaje con yelmo de pico de ave. Foto  
Leticia Staines, 1998.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores corresponde a un fragmento del mural I, Cuarto I de la Zona 5A, Conjunto del Sol, Teotihuacán.

---

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 el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D. F.  
Tiraje: 1000 ejemplares.  
Distribución gratuita.

---

# Índice

<b>Presentación</b> .....	3
Beatriz de la Fuente	
<b>... ¿y siempre pensaste que veías así?</b> .....	7
Ricardo Alvarado Tapia	
<b>Revisión crítica de términos de la pintura mural prehispánica</b> .....	12
Arturo Albarrán Samaniego	
<b>Recuerdos olvidados</b> .....	19
Alfonso Arellano Hernández	
<b>Nuevos diseños iconográficos pintados sobre un piso en La Ventilla, Teotihuacán</b> .....	22
Rubén Cabrera Castro	
<b>Restauración de pinturas murales en Teotihuacán o los nuevos murales de Tepantitla</b> .....	30
Jorge Angulo Villaseñor	
<b>La pintura mural de La Sufricaya</b> .....	38
Francisco Estrada-Belli	
<b>En busca de espacialidad</b> .....	43
Laura Piñeirúa Menéndez	
<b>Una tapa de bóveda pintada en la bodega de Guadalupe</b> .....	47
Fernando Rocha Segura	
<b>Alineamiento arquitectónico y origen étnico</b> .....	51
Jesús Galindo Trejo	
<b>Las Higueras: evidencias de un culto solar en el centro de Veracruz durante el Clásico Tardío</b> .....	55
Rubén B. Morante López	
<b>Noticias</b>	



# Presentación

Al tener a la pintura mural prehispánica como eje rector de sus artículos, el *Boletín* que ahora se publica ha podido incorporar textos de diversa índole, con diferentes objetivos y con distintos temas. Algunos son eminentemente teóricos, otros aluden a hechos y noticias concretas, y unos más se involucran en búsquedas y propuestas derivadas de ese pilar que a todos congrega. Este número 18 es plural, pero ceñido a la unidad primordial. Leticia Staines Cicero, al coordinar y editar este boletín, alcanza una vez más nuestro propósito.

Uno de los artículos que Ricardo Alvarado Tapia dedica a la historia de lo que se ha dicho sobre el ojo humano –qué es, cómo funciona- es el que titula “... ¿y siempre pensante que veías así?”. El autor nos ilustra sobre aquellos estudiosos destacados que han aportado, a lo largo de los siglos, nociones cada vez más certeras en torno a la visión. Relata, además de los avances en el conocimiento anatómico, cómo se comportan la luz y los colores hasta alcanzar en culturas primigenias valores simbólicos de orden cultural.

Arturo Albarrán Samaniego, estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, se propone en una breve revisión crítica aclarar algunos de los nombres usados por autores que se han centrado en historiar, analizar y hacer juicios de valor sobre la pintura mural prehispánica. Sin hacer referencia a los lugares (libros, artículos, ensayos) de donde toma los términos, ofrece, a manera de contraparte, explicaciones que en diversos contextos han sido emitidas por estudiosos citados en la bibliografía correspondiente; así, de modo escueto, considera “términos y conceptos de autores en cuyos trabajos se ha minimizado el carácter objetivo”. Entre éstos se cuentan: “los iconos figurados”; “el estilo ...”; “la saturación homogénea del color”; “las formas que flotan en un fondo” y “el verde fresco y el verde seco”. Tales reflexiones se acompañan de dibujos.



En una prosa filosófica y poética, Alfonso Arellano Hernández, el historiador, el epigrafista, el compañero de tantas jornadas por encontrarnos con el pasado - que se vuelve siempre presente- expresa en “Recuerdos olvidados” inquietudes radicales para todos los que por medio de la escritura actual aspiramos a recuperar el sentido de los signos remotos y distantes en el tiempo. Sus reflexiones desvelan la justa aspiración del hombre por comprender y actualizar su memoria sónica y visual.

Información precisa y reciente es la que proporciona el arqueólogo de Teotihuacán Rubén Cabrera Castro acerca de dos grupos de pinturas sobre un piso de argamasa en la sección norte-oeste de la Plaza de los Glifos en La Ventilla. En condiciones de grave deterioro y cubiertas por una capa de sales, Cabrera describe lo que aún permanece de algunas figuras, cuatro por un lado y trece por otro y las compara con ciertos murales, así como propone su posible antigüedad.

Con ojos conocedores de imágenes y colores de los murales teotihuacanos, Jorge Angulo Villaseñor emite una voz de reclamo en torno a las recién restauradas pinturas de Tepantitla, que el autor prefiere llamar “restitución de forma y color”. Para fundamentarse Angulo muestra unos cuantos ejemplos con ilustraciones que comparan cómo se veían antes de la intervención y cómo se miran ahora con la restitución. Abunda, en la brevedad de su escrito, en que no solamente el paso del tiempo, sino el quehacer humano ha contribuido intencionalmente a su daño y alteración.

Brevísima noticia de “La pintura mural de La Sufricaya”, encontrada en 2001 al oeste de la plaza principal de Holmul, Guatemala. Una somera interpretación y fechamiento completan la información de tan sorprendente hallazgo del arqueólogo Francisco Estrada-Belli, quien plantea además la problemática de su estilo.

Con agudeza y sensibilidad formal Laura Piñeirúa Menéndez observa y comenta el espacio y el no-espacio que percibe en la fachada oeste de la Casa E de El Palacio de Palenque. Ahonda en la diversidad dentro de la unidad de los diseños y en la carencia de orden preciso en las hiladas cuyos iconos mueven dicha fachada.



Acercamiento y encuentro con la búsqueda espacial que la autora busca y alcanza en la afamada construcción palencana.

Entre los objetos catalogados en la bodega de Guadalupe, en Campeche, Fernando Rocha Segura, del INAH, encontró una tapa de bóveda –acaso la misma reportada por Shook y Proskouriakoff- que tal vez proceda de Tohcok. Esta tapa se encuentra sumamente deteriorada, a la vez que tiene características propias, comparte con otras la reiterada representación del dios K, de acuerdo con el texto que aquí se publica.

Con experiencia acumulada por el estudio regular y cuidadoso en la investigación arqueoastronómica, Jesús Galindo Trejo “ha detectado la existencia de tres familias de alineaciones arquitectónicas en Mesoamérica”, una sola está “confinada a la región zapoteca”. Al estudiar lo que ocurre astronómicamente en Cerro de Las Minas, de Huajuapán de León, en la Mixteca Baja, encuentra una orientación particular que no es como las anteriores de carácter solar, sino que su alineación apunta hacia la constelación de Escorpión. Galindo insiste en la necesidad de mayores estudios para aclarar las tendencias, por familias, de las alineaciones arquitectónicas prehispánicas.

Acuciosidad y conocimiento muestra Rubén Morante López, quien ofrece un justo panorama del quehacer realizado durante el Proyecto Higuera 1999-2001, cuyos “resultados se reportaron en tres campos: la conservación de los murales, la investigación y el montaje museográfico de una nueva sala del museo” (Museo de Antropología de Xalapa). En los trabajos de campo en el sitio, Morante con su indudable inclinación arqueoastronómica hizo las mediciones pertinentes, las que conjuntadas con las figuraciones pictóricas le llevaron a concluir que “tanto la orientación del templo como la iconografía de las pinturas” se refieren primordialmente a un culto esencial: el culto solar.

*Beatriz de la Fuente*





# ... ¿y siempre pensaste que veías así? <sup>1</sup>

*Ricardo Alvarado Tapia*

Proyecto "La pintura mural prehispánica en México"

*Como una pintura  
Nos iremos borrando.  
Como una flor  
nos iremos secando.  
Aquí en la tierra.*

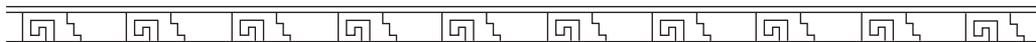
Nezahualcóyotl, en:  
León Portilla, 1967

A lo largo de la historia, nuestra noción del funcionamiento del ojo y de la visión no siempre ha sido el mismo. Para Pitágoras y para Euclides, el ojo emitía un haz de rayos que viajaba por el espacio y chocaba con los objetos, como tentáculos que fueran tocando cada forma.

Demócrito y Lucrecio, afirmaban que los objetos enviaban imágenes de sí mismos al espacio. Otras teorías sostuvieron que de la materia se desprendían pequeños fragmentos que conservaban todas sus características, es decir los cuerpos se pulverizaban lentamente.

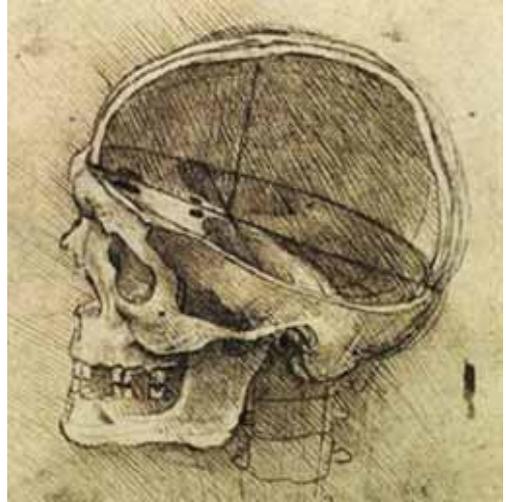
Por su parte, Platón propuso una tercera teoría: decía que del ojo se originaban rayos que iban hacia los objetos, al igual que la luz solar, ambos rayos eran reflejados al ojo y evocaban las imágenes.

Durante la Edad Media Galeno fue el maestro indiscutible en Anatomía Humana. No obstante, André Vesalio, considerado como el "padre de la anatomía moderna", cuestionó algunos de los descubrimientos y conceptos de Galeno. Hacia 1540, estaba seguro de que las investigaciones de Galeno no reflejaban la anatomía humana; a lo sumo –afirmaba- era la de un simio.



Vesalio, publicó sus estudios en su obra monumental *De humani corporis fabrica*, basada en abundantes disecciones humanas. Precisamente este maestro, comentó la presencia de numerosos pintores y escultores en sus demostraciones. Miguel Ángel acudía frecuentemente a documentarse, lo mismo que Durero. Pero entre los artistas, el más interesado se dice que fue Leonardo da Vinci quien hizo sus propias disecciones y un gran número de apuntes, con la intención -que no realizó- de publicar una obra sobre ellos.

Desgraciadamente, las 228 planchas anatómicas de Leonardo no se imprimieron y tras su muerte, se dispersaron por diversos lugares de Europa. A España llegaron en 1591, algunos de los manuscritos. A Inglaterra fueron a parar otro tanto, en la biblioteca del Castillo de Windsor, donde en 1780 el bibliotecario real los descubrió y en 1796 se publicaron. Los trabajos de Leonardo estuvieron doscientos años extraviados. Cuando aparecieron ya no ofrecían ninguna aportación frente al desarrollo de la anatomía de ese entonces. Sin embargo, los descubrimientos de Leonardo

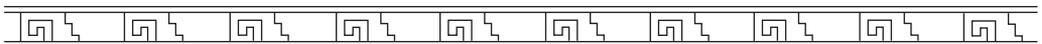


Dibujo de Leonardo da Vinci, 1489.

fueron, a decir de los entendidos, muy adelantados a su tiempo.

En 1619 Scheiner publica el primer diagrama moderno del ojo. Dibuja el cristalino como una lente biconvexa aplanada, con distinto grado de curvatura, reduce la parte anteriormente concedida al humor áqueo y expande la posterior concedida al humor vitro, entre otros detalles. A partir de entonces, han venido cayendo mas rápidamente los mitos de la visión.

Pero uno de los acontecimientos más importantes en lo que a estudios de óptica se refiere, se dio a conocer en



febrero de 1672, cuando Isaac Newton escribió una ponencia titulada “Nueva teoría de la luz y de los colores”. En ella expuso el experimento que lo llevó a descomponer la luz blanca, a través de un prisma triangular de cristal, de la que obtuvo una banda policroma de siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. Newton hizo otra observación importante, no todas las bandas tienen el mismo ancho, la zona del amarillo aparece muy clara y delgada, mientras que la del azul y el violeta, más ancha y confusa.

Kandinsky en sus estudios de arte, descubrió que la mente humana ha sido entrenada para vincular los colores con formas específicas y al revés. Cuando vemos un objeto, el inconsciente evoca el color que le corresponde, tratar de imaginarlo contrario, a veces resulta infértil. Por ejemplo, imaginemos un coyote, ahora un coyote rojo, no es común, pero lo podemos encontrar en los murales de Teotihuacán, un coyote amarillo u ocre podría interpretarse como una representación naturalista, pero la forma y el color son niveles distintos

de comunicación. Al coyote, el color le imprime un significado diferente al que estaríamos acostumbrados, de vivir en una zona donde abundan los coyotes; el color rojo no representa al animal, pero le da un significado diferente. En este caso quizá represente a un grupo de guerreros y el color le infiera un simbolismo sagrado.

Los colores también tienen su propia historia y significado según las diferentes culturas. En sus etimologías, San Isidoro de Sevilla afirma que los colores se llaman así porque se logran con el calor del fuego o con el Sol; o bien porque en un principio se colaban *-colare-* para obtener pigmentos más finos.



Atetelco, Teotihuacán. Patio Blanco. Pórtico 2, mural 2. Coyote rojo. Foto Pedro Cuevas, 1990.



El color siempre ha sido un elemento muy importante en todas las culturas y en todos los tiempos. Así, las evidencias de manos rojas son una de las más antiguas expresiones plásticas conocidas de la humanidad, entre ellas podemos mencionar las manos pintadas en sitios del área maya; es una expresión compartida por diferentes pueblos.

Pero no es la única práctica común entre distintas culturas. Por ejemplo, el uso del color púrpura obtenido del caracol al que los fenicios deben su nombre (*phoenice* que significa rojo brillante) y del que eran importantes comerciantes. También fue el color bíblico por excelencia. Este color que era sumamente caro, se utilizó en la época del emperador romano Teodosio II, únicamente él y su familia podían usarlo.

En el México prehispánico desde antes de la llegada de los españoles, se usaba el tinte obtenido del caracol

púrpura para teñir hilos, las telas pintadas se ofrecían a los gobernantes mexicas como tributo. Según Romeu (1999), en la actualidad probablemente sólo los mixtecos de la población de Pinotepa de don Luis, en la costa de Oaxaca, sean los únicos que mantengan esta tradición.

Otro color empleado en diversas partes del mundo, fue el conocido por los mexicas como *nocheztli* (sangre de nopal) que es el rojo obtenido de la grana cochinilla, un insecto parásito que crece en algunas especies de nopal. Los insectos se recolectan, se ponen a secar y se pulverizan obteniendo así el colorante. Según Teresa Castelló (1988), este tinte mexicano, lo mismo sirvió para pintar las casacas de la infantería británica, que para las pinturas del Greco. En la actualidad este pigmento tiene una amplia demanda como colorante en alimentos, bebidas, cosméticos y

	China	Tíbet	India	Mayas	Mexicas
Norte	negro	amarillo	amarillo/verde	blanco	negro
Sur	rojo	azul	rojo/amarillo	amarillo	azul
Este	azul	blanco	azul	rojo	rojo
Oeste	blanco	rojo	verde/rojo	negro	blanco
Centro			blanco	verde	verde



fármacos, debido a su origen natural, preferido por el consumidor sobre los sintéticos.

En muchas culturas, a los puntos cardinales también se les ha asociado con colores. En la tabla anterior encontramos sólo mínimas coincidencias, que no permiten establecer una relación directa entre cultura, color y un punto cardinal, sino un dominio cultural que hace la diferencia.

Por supuesto que hay que recordar que el uso de los colores requiere de suficiente conocimiento y habilidades. En un texto de los informantes indígenas de Sahagún se dice que “el buen pintor, lleva a Dios en su corazón, que diviniza con su corazón a las cosas, dialoga con su propio corazón... como si fuera un tolteca pinta los colores de todas las flores”.

Nota

<sup>1</sup> El presente artículo es continuación del titulado “¿Cómo ves?” que se publicó en el número anterior de este *Boletín*.

## Bibliografía

Aumont, Jacques  
1992 *La imagen*, Barcelona, Paidós.

Castelló Yturbide, Teresa  
1988 *Colorantes naturales de México*, México, Editorial Industrias Resistol.

Ferrer, Eulio  
1999 *Los lenguajes del color*, México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica.

García Torres, Milko  
[http://www.imageandart.com/tutoriales/teoria\\_diseno/lenguaje\\_color\\_2.htm](http://www.imageandart.com/tutoriales/teoria_diseno/lenguaje_color_2.htm), septiembre de 1999.

Leon-Portilla, Miguel  
1967 *Trece poetas del mundo azteca*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

1999 *Bernardino de Sahagún: pionero de la antropología*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, El Colegio Nacional.

Pierantoni, Ruggero  
1984 *El ojo y la idea, fisiología e historia de la visión*, Barcelona, Paidós.

Pomilio, Mario  
1969 *El color en el arte de Leonardo*, Barcelona, Editorial Noguer-Rizzoli.

Romeu, Emma  
1999 “El caracol púrpura”, en: *National Geographic Magazine*, mensual Washington, The National Geographic Society: julio, 94-99.

Wolinsky, Cary  
1999 “En busca del color” en: *National Geographic Magazine*, mensual Washington, The National Geographic Society: julio, 72-93.



# Revisión crítica de términos de la pintura mural prehispánica

*Arturo Albarrán Samaniego*

Posgrado de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

He aquí una serie de breves reflexiones en cuanto al ámbito de la pintura mural prehispánica en México. Los comentarios teóricos y las fuentes bibliográficas aclaran los términos y conceptos de autores en cuyos trabajos se ha minimizado el carácter objetivo. De esta manera se disponen en seguida, a manera de síntesis, revisiones críticas para examinar el empleo de algunos vocablos que, destinados a comprender los antiguos lenguajes de la imagen, acabaron como un mero y confuso acercamiento a la sintaxis visual prehispánica.

## *Los iconos figurados*

Para entender el arquetipo del icono es necesario, como inicio, situarse en el campo de la semiótica. En este campo de los significados dicha palabra<sup>1</sup> demanda una inferencia lógica. Asimismo el icono funge, en un círculo semántico, como intermediario entre la idea y el razonamiento, tan sólo se asocia al hecho producido por semejanza, adecuación, convención o solicitud<sup>2</sup> (fig. 1). Sin embargo, no se trata de mantener una forzada analogía entre la imagen y el contenido, dado que el propósito de estas correspondencias establece orden y permanencia en la idea generada de cualquier tipo de lectura visual. Por supuesto, el aspecto de los signos no sólo está orientado hacia una paridad formal y cromática con el hecho asociado. El referido estadio se presenta en algunos elementos gráficos de la pintura mural prehispánica cuyas formas no son homólogas (fig. 2). De cualquier modo, la función más importante de estas representaciones evidencia las propiedades del conexo. De esta manera, es conveniente considerar sí el adjetivo “figurativo” precisa la similitud formal de las imágenes y sus





Figura 1. Imágenes homólogas. Tomado de Beutelspacher, 1999:36 y Enciso, 1953:90.

objetos, o si tal vez, sea necesario reformular la frase.

*El estilo es manifestación dinámica*

Hablar de estilo es aceptar que un grupo de imágenes está relacionado, en primera instancia, por semejanzas formales y técnicas. Con este modo de proceder se distingue y se asocia a las obras de arte en períodos, escuelas o autores.<sup>3</sup> Este tipo de conexiones visuales se establece pues por la secuencia formal, cromática, espacial o de proporción (figs. 3 y 4). Sin embargo, en el caso de los aspectos técnicos se hace referencia al uso de los mismos materiales y herramientas. Aún más, si el estilo denota continuidad y orden, implica también ritmo.<sup>4</sup> En este sentido puede asegurarse la presencia de patrones gráficos y la repetición de

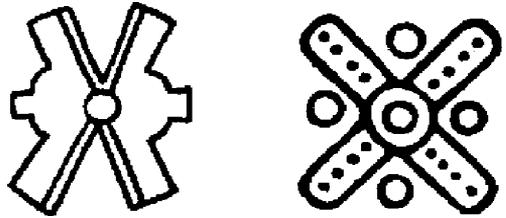


Figura 2. Imágenes no homólogas. Tomado de Sonderegger, 1999:265 y Enciso, 1953:144.

pigmentos en diferentes áreas de un mismo soporte físico. Siendo así, las asociaciones de las imágenes se justifican. Entre tanto, el ritmo refleja la regularidad u orden demostrado por algún principio y el aspecto dinámico del estilo recae en los conjuntos formales y sus efectos visuales.<sup>5</sup> Esta apreciación deriva además, del tamaño, color y postura. Por lo tanto, la “dinámica” se origina de las relaciones mantenidas



Figura 3. Imágenes del mismo estilo. Tomado de Enciso, 1953:117 y 119.



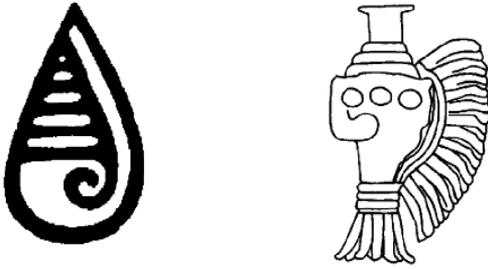


Figura 4. Imágenes de diferente estilo. Tomado de Enciso, 1953:62 y Sondereguer, 1999:159.

entre los elementos compositivos de la imagen y no por la repetición de éstos en una serie de murales. La secuencia es al estilo como la dinámica es a la forma.

#### *La saturación homogénea del color*

El término saturación es utilizado, de manera errónea, para referirse a la usanza del pigmento y no a la pureza del color.<sup>6</sup> Esta propiedad de los matices omite las mezclas con blanco, gris o negro. De modo que si un tinte o sombra se acerca al correspondiente primario obtiene entonces la pureza del mismo; de lo contrario la atenuación genera a los llamados valores tonales.<sup>7</sup> Por otro lado, la homogeneidad sí explica parte de la acepción del color, pero sólo con la adyacencia cromática uniforme y constante en superficies pictóricas.

En cambio, si se considera a la homogeneidad como algo repetitivo en ciertos murales, entonces se habla del uso de patrones cromáticos similares y no de una “saturación homogénea”. Por lo tanto el color es puro si la adición de su pigmento no incluye algún otro tipo de matiz o tono.

#### *Las formas que flotan en un fondo*

La percepción visual del espacio en la pintura mural prehispánica es entendida, para la mirada occidental y en un primer vistazo, como algo mensurable a lo largo y lo ancho. Esta referencia bidimensional genera sólo la visualización de objetos planos. A reserva de esto, se alude a la profundidad con base en bloqueos y diferencias en los tamaños de los objetos.<sup>8</sup> Así pues, es indiscutible la presencia de un ordenamiento horizontal, diagonal y vertical de los iconos (fig. 5), sin embargo los modelos en absoluto se sujetan a

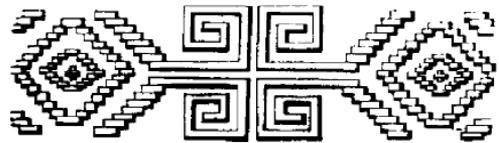


Figura 5. Diseños con alineamiento horizontal. Tomado de Sondereguer, 1999:97.

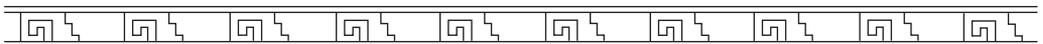




Figura 6. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 3, mural 2. Conjunto de iconos sin un alineamiento aparente.

puntos o ejes de fuga.<sup>9</sup> Ahora bien, hablar de imágenes “flotantes” es reducir la sintaxis gráfica a un grupo de formas colocadas sin un plan determinado (fig. 6).

Debido a la solícita exactitud de los términos conviene entonces analizar la lógica de las figuras en el espacio. En función de una lectura racional de la pintura mural prehispánica se ofrecen múltiples técnicas visuales. Estos métodos para el análisis de orden y contenido son medios que facilitan el estudio de cualquier lenguaje gráfico. En tal caso, el carácter crítico de esta postura ajusta la organización de los diseños a categorías de la imagen como la predictibilidad o la coherencia.<sup>10</sup> Las estrategias visuales antes citadas se rigen por principios como la constancia

formal o cromática. Por lo tanto, en lugar de hablar de imágenes “flotantes” es mejor estudiar la relación de los diseños y su cualidad posicional.

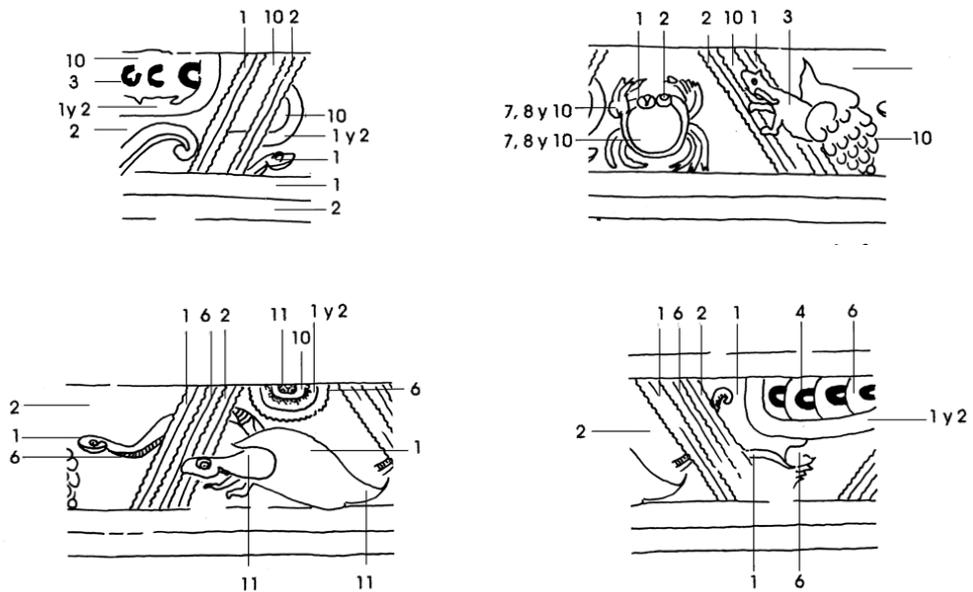
*El verde fresco y el verde seco... interesante manejo del color*

Cuando se analiza a la pintura mural prehispánica, la denominación del color incurre en juicios de pocos aportes. Como es habitual, los nombres están sujetos a exóticas clasificaciones de marca, sistemas de impresión, cierto célebre pintor, algún período histórico, componentes químicos, minerales o, sobre todo, arbitrariedades personales condicionadas al uso de palabras informales y poco precisas. Debido a esto, la teoría del color, aún con cierto



carácter de subjetividad, sí establece tipologías cromáticas por lo que denotan, el tipo de contraste que producen, el lugar que ocupan en determinado círculo cromático o escala tonal, por mencionar algunos.<sup>11</sup> Se puede hablar

entonces de colores fríos, cálidos, claros, oscuros, primarios, secundarios, complementarios, análogos, entre otros. Pero, cuando se hace referencia a mezclas muy específicas, los términos para este tipo de denominaciones



Los números corresponden a los siguientes colores:

- |                     |                |                   |                    |                          |
|---------------------|----------------|-------------------|--------------------|--------------------------|
| 1. Azul-verde claro | 3. Rojo oscuro | 6. Amarillo medio | 8. Amarillo oscuro | 10. Amarillo amarillento |
| 2. Azul-verde       | 4. Rojo        | 7. Amarillo claro | 9. Café            | 11. Café grisáceo        |

Figura 7. Cacaxtla. Pórtico A. Muro norte, hombre-jaguar. Tomado de Foncerrada, 1993. Propuesta de denominación de color.



suelen emplear palabras como matiz, tono, valor, saturación, gama, atenuación, brillo y demás<sup>12</sup> (fig. 7).

Por otro lado, se sabe que la percepción visual del color está sometida a factores como el clima o múltiples códigos sociales.<sup>13</sup> Hablar de “fresco” o “seco” como acepciones del verde es tener una visión muy superficial del problema, ya que estos adjetivos son aplicables a una hoja, legumbre o fruta y éstas, cuando están “secas”, tienen tonalidades diferentes. Existe el verde medio, verde-amarillo, verde-azul; a su vez, tienen variantes claras y oscuras. Los acabados, por su parte, se concretan al mate o al brillante. El problema no es tanto la capacidad de visualizar la extensa gama cromática, sino los someros apelativos que se integran a las investigaciones de amplia difusión. Existen innumerables tonos de un mismo matiz y a todos se les quiere poner un nombre diferente.

La descripción y el análisis del color están sometidos a cuestiones más de género, familia o acabado. Mas ¿cómo entender la función del rojo, azul, amarillo, negro, blanco...en una estructura pic-

tórica? Si los viciados adjetivos le dan al color una categoría lírica y no de herramienta visual...Los valores en la captación de los tonos y matices han cambiado en múltiples ocasiones, pero esto no implica tener el derecho de mal formar los perfiles del verde-amarillo oscuro, verde-azul claro, blanco verdoso, verde medio...en fantásticos comentarios sometidos a estereotipos que no dejaron pasar al color más allá de la fábula de lo seco y lo fresco.

#### Notas

<sup>1</sup> Monreal, 1999:203.

<sup>2</sup> Sanders, 1986:46.

<sup>3</sup> Monreal, 1999:158.

<sup>4</sup> Dorfler, 1982:67.

<sup>5</sup> Arnheim, 2001:413.

<sup>6</sup> Fehrman, 2000:6.

<sup>7</sup> Pawlik, 1999:15.

<sup>8</sup> Arnheim, 2001:237.

<sup>9</sup> Panofsky, 1983:9.

<sup>10</sup> Dondis, 1990:136.

<sup>11</sup> Pawlik, 1999:38.

<sup>12</sup> *Ibidem*: 15.

<sup>13</sup> Guiraud, 2000:61.



## Bibliografía

Arnheim, Rudolf

2001 *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

Beutelspacher, Carlos

1999 *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Dondis, Andrea

1990 *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.

Dorfles, Gillo

1982 *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica.

Enciso, Jorge

1953 *Design Motifs of Ancient Mexico*, Nueva York, Dover Publications.

Fehrman, Kenneth

2000 *Color. El secreto y su influencia*, México, Prentice Hall.

Foncerrada, Marta

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

Guiraud, Pierre

2000 *La semiología*, México, Siglo XXI.

Monreal, Luis

1999 *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Juventud.

Ortiz, Georgina

1992 *El significado de los colores*, México, Trillas.

Panofsky, Erwin

1983 *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

Pawlik, Johannes

1999 *Teoría del color*, Barcelona, Paidós.

Sanders, Charles

1986 *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Sondereguer, César

2000 *Precolombino. Catálogo de iconografía-Mesoamérica – Centroamérica – Sudamérica*, México, Gustavo Gili.

Winning von, Hasso

1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2 tomos.



# Recuerdos olvidados

*Alfonso Arellano Hernández*

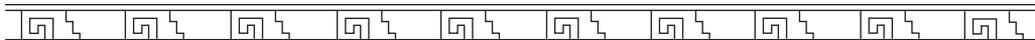
Centro de Estudios Mayas, UNAM

Escribir: pensar, reflexionar, plasmar lo abstracto en formas concretas. Fijar para la eternidad la brevedad del aire que cruza nuestra garganta. Volver signos visuales los sonidos, fijar para lo eterno aquello que -por esencia- es fugaz: la palabra hablada. El aire hecho piedra, el soplo congelado en pinceles; sublimación del vaporoso contenido de los pulmones, convertido en formas que danzan para los ojos y hacen cantar a la lengua.

Escribir. Dibujar. Trazar figuras que, con el tiempo y la convención, se vuelven palabras concretas, susceptibles de que todo el mundo sepa a qué se refieren: cómputos, epopeyas, escuetos relatos, extensas narraciones, recetas de cocina, hazañas de dioses. Historias. Textos que gritan sus contenidos a quienes sepan revelar y traducir el idioma que ocultan. Idiomas iguales, similares, diferentes, ajenos. Hablados o escritos. Mudos y elocuentes.

¿Cuál es la llave que permitirá abrir el acceso a los signos? ¿Qué método nos llevará a conocer las formas desconocidas? ¿Cómo leer ese lenguaje que no nos pertenece y cómo revelar sus mensajes? Si las piedras y las pinturas murales hablaran, ¿qué nos dirían y con cuáles palabras? Relatos ocultos, empolvados, sepultados con los muertos; sellados bajo el silencio del estuco policromo, del estuco monocromo; relatos que se niegan a manifestar el tesoro que encierran.

Signos que tal vez fueron puntales para el ejercicio de la memoria. Trazos que son mudos porque lo fueron desde sus inicios. Dibujos que dijeron lo imposible desde sus orígenes: historias tan sagradas que sólo podrían ser pronunciadas y oídas por los dioses. Relatos exquisitos que los mortales no pueden ni deben revivir. Signos que requieren del recuerdo para cobrar nueva vida. Letras que, sin memoria, se han perdido hogaño: memoria desmemoriada...



Escribir para leer. Leer para recordar. Recordar para vivir. ¿Vivir lo que no nos toca? ¿Vivir los afanes de pueblos antiguos que, ostentosa y petulantemente, creemos “nuestros abuelos” y llamamos “nuestros antepasados”?

Escribir: ejercicio de la memoria. Para recordar y olvidar, para saber y desconocer, encontrar y perder. Escribir: dibujar nuestros recuerdos, trazar las líneas de nuestros olvidos. Pronunciar palabras antiguas, cargadas a su vez de ancianidad. De divinidad. Escribir: arma peligrosa, plena del peso de la juventud eterna de los viejos dioses. Arma de doble filo, que libera y encadena, que deja paso a la creación y a la destrucción, espejo de la intimidad y esclavitud de los pueblos. Escribir: sonidos que brotan de los ojos, figuras que bailan en la lengua. Formas que una mano captura en el aire y en el mundo metafísico para recrearlas a voluntad en el perenne y fugaz mundo de la comunicación humana.

Comunicación interrumpida por el paso y el peso de los

siglos, de las herencias y pertenencias y “despertenencias” a las sociedades. Comunicación rasgada como la memoria de una historia incompleta, como una tela magnífica de la que sólo sabemos su magnificencia pero que nadie vio jamás ni nadie la describió.

Signos únicos que intuimos llenos de contenido: significativos. A la espera de la clave que abra sus compuertas y nos permitan compartir nombres, hazañas, momentos... Diseños que escrutamos e inquirimos con el afán de saber sus



Bonampak, Chiapas. Estructura 1. Cuarto 1, bóveda norte. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.



secretos, relatos de quienes nos precedieron, respuestas a los problemas básicos que a todos nos atañen: el origen y el fin de la vida. Signos que, hoy mudos, desfilan y nos asombran y nos retan a penetrarlos y descifrarlos, con el fin de restablecer el diálogo interrumpido hace siglos. Humanos en contacto con humanos: muertos y vivos.

Pero ¿quién nos asegura que el lazo con los zapotecas o los mayas o cualesquiera otros es el conveniente, si los especialistas proponen, cada cual, ideas disímbolas y contrapuestas? ¿Cómo saber que “ése” y no otro es el camino adecuado? Los años van y vienen. Los estudiosos colocan y quitan las piedras del puente que une pasado y presente. Lo que hoy es, mañana tal vez no será; y lo que ayer fue, mañana acaso volverá a ser... Tal parece la norma en la epigrafía de Mesoamérica: a una propuesta rápida sigue otra aún más veloz. Y confusa. Como si fuera la fugacidad misma de la palabra hablada. Porque no hay una sola clave. Y si esto se da entre la glífica maya, ¿qué haremos con la zapoteca o la mixteca o la ñuiñe o la cacaxtleca?

Figuras que hoy son frío estuco cubierto de colores. Imágenes ahora imposibles de abrazar y que se niegan bajo nuestro tacto. Seres que alguna vez fueron, vivieron, sufrieron y gozaron como nosotros. Hombres y mujeres que hollaron las tierras de ciudades de las cuales ignoramos los nombres, pero nos atrevemos a llamar Monte Albán, Huijazoo-Suchilquitongo, Mitla, Cacaxtla-Xochitécatl, Teotihuacán, Ek' Balam, Palenque...

Y todo esto no es más que una serie de inquietudes inconexas, de dudas ante los antiguos fenómenos que nos quedan lejanos pese a que fueron escritos, plasmados con signos (¿inequívocos?) para la eternidad. Obvio: ni somos los mismos ni tenemos la misma cultura...

Sin embargo el hombre busca saber más y más. *Homo quærens*: el que busca, el que indaga. Tal vez, algún día, sepamos revelar los viejos temas de las viejas escrituras y sepamos lo que tienen de antiguo, moderno y eterno. Tal vez sabremos que, en el cambio de los siglos, no hemos cambiado tanto...



# Nuevos diseños iconográficos pintados sobre un piso en La Ventilla, Teotihuacán

*Rubén Cabrera Castro*  
Zona Arqueológica de Teotihuacán, INAH

El sitio La Ventilla, considerado como un barrio de la antigua ciudad y una de las muestras más claras del sistema urbano teotihuacano, cuenta con numerosos fragmentos murales y pinturas sobre pisos descubiertos durante las exploraciones de 1992-94. Con los hallados posteriormente, hasta ahora se han registrado un total de 60 murales y cuatro pisos pintados distribuidos en cuatro conjuntos arquitectónicos del sitio. Esta cantidad incluye los murales ya sean pequeños o grandes, con figuras representadas, policromas o en varios tonos de rojo; no se tomaron en cuenta aquellos muros pintados solamente de rojo que son abundantes, ni los muros y pisos limitados por franjas rojas. En cuanto a los pisos pintados con figuras, algunos se encuentran sumamente dañados, sin embargo se muestra una variada representación de glifos, material nuevo y de gran interés en la pintura teotihuacana que actualmente está a disposición para su estudio.

En este escrito presento de manera general los datos de las pinturas sobre pisos, asociados a restos de aposentos que se ubican en la sección norte del conjunto arquitectónico de la Plaza de los Glifos (fig. 1), denominación que se le ha dado por la presencia de otra serie formada de 42 glifos que han sido referidos en otras publicaciones (Cabrera, 1996).

En la sección norte-oeste de este conjunto arquitectónico, se ubican dos pisos con restos de pinturas, que por su deterioro, no se les dio la importancia necesaria para su conservación, ya que el tiempo programado por el Proyecto La Ventilla 1992-94 para concluir sus excavaciones había llegado a su fin. Por lo tanto no fue posible darles un tratamiento adecuado para su protección y conservación, así, después de varios años de que terminaran las excavaciones, estos materiales han



sufrido deterioros considerables que dificultarán su interpretación.

Son dos grupos de pinturas asociados a fragmentos de pisos de argamasa, que a su vez se relacionan con partes de muros igualmente muy destruidos, conservándose en algunos de ellos solamente las huellas de su desplante.

El primer grupo se relaciona con un aposento ubicado hacia el este de un pequeño patio central de planta rectangular. Sobre el piso del cuarto se detectaron cuatro pequeñas figuras pintadas de rojo, algunas están incompletas y en parte se encuentran cubiertas por una capa de sales y pastes de argamasa lo que dificulta percibir los diseños que representan; al parecer se trata de figuras antropomorfas en posición sedente.

El piso de este cuarto de 4m. por lado, fue levantado por saqueadores, por lo que solamente se conserva un poco más de la mitad. El piso del área porticada fue también afectado, en este caso por actividades agrícolas recientes, ya que en su superficie aún se muestran los cortes de los surcos en franjas paralelas. En la parte que todavía se preserva del

piso hacia el interior de este cuarto, se hallan cuatro figuras que aquí se refieren con los números 1,2,3,4. No se conoce el número total de ellas ya que estos pisos están incompletos, quizá en las zonas dañadas existieron otras, pero es imposible corroborarlo. En las partes conservadas y que actualmente están cubiertas con la capa de sales, es probable observar otras imágenes que ayudarían a entender mejor su forma y contenido.

Las dos figuras en mejor estado (figuras 2 y 3) aunque incompletas, pues la cabeza está destruida, parecen representar cuerpos humanos en posición sedente (figs. 2, 3 y 4). Sin embargo, en vista de que sus extremidades terminan en forma de garras alargadas, no puede afirmarse si se trata realmente de figuras humanas o de animales. La silueta de su cuerpo encorvado sin cabeza muestra un ligero parecido con aquellos murales del Frente 3 de La Ventilla (fig. 5), con representaciones de felinos de perfil y sedentes (Gómez, 1998:213). Las garras de las figuras son diferentes por lo que no podemos asegurar si se trata en efecto de garras. Será posible contar con más datos cuando se despeje de sales este piso y



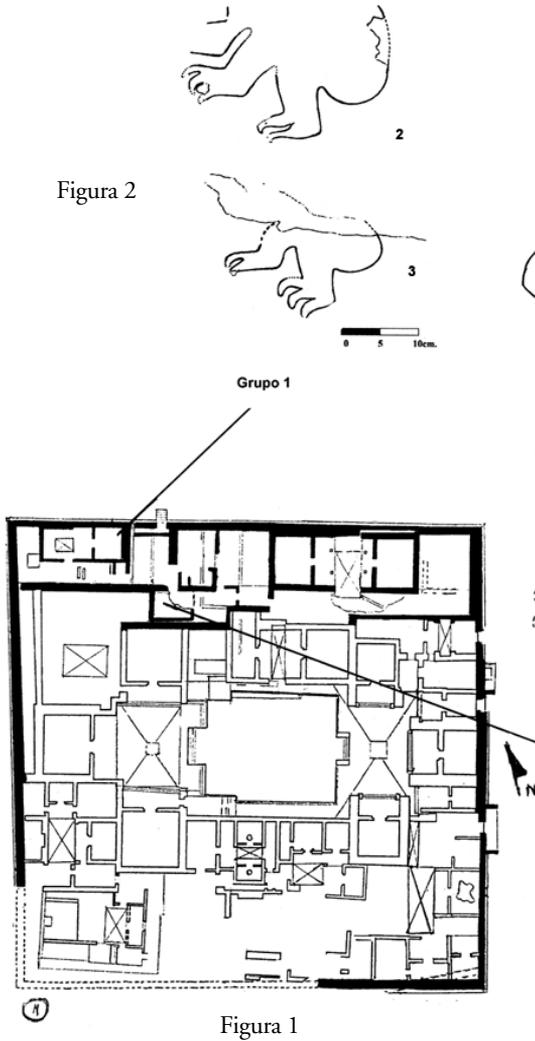


Figura 1

Figura 1. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Planta.

Figura 2. Grupo 1, figuras 2 y 3 pintadas sobre el piso. Dibujo de Rubén Cabrera Castro.

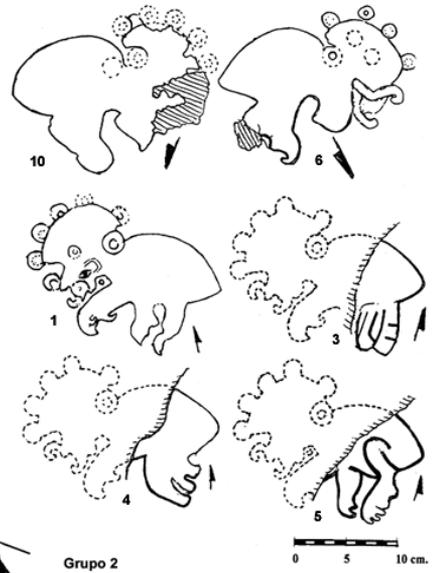


Figura 6

Figura 6. Grupo 2, nótese las figuras 1, 5 y 6 pintadas sobre el piso. Dibujo de Rubén Cabrera Castro.



con ellos tendremos otros elementos para poder descifrar las pinturas.

Ya sean personajes humanos o animales míticos con garras pintadas de rojo, varias de las figuras que aparentan estar sentadas, llevan en parte de su silueta una línea más intensa del mismo tono y de acuerdo con las mejor conser-

vadas, al parecer no todas tenían la misma orientación, así como tampoco guardaban un orden sobre el piso.

El segundo grupo de pinturas se halla hacia el lado sur en relación al primero (fig. 1). Este piso es de una habitación y de él solamente queda una porción pues fue afectado en parte por



Figura 3. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Grupo 1, figura 2 pintada sobre el piso. Foto Rubén Cabrera Castro, 2003.



Figura 4. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Grupo 1, figura 3 pintada sobre el piso. Foto Rubén Cabrera Castro, 2003.



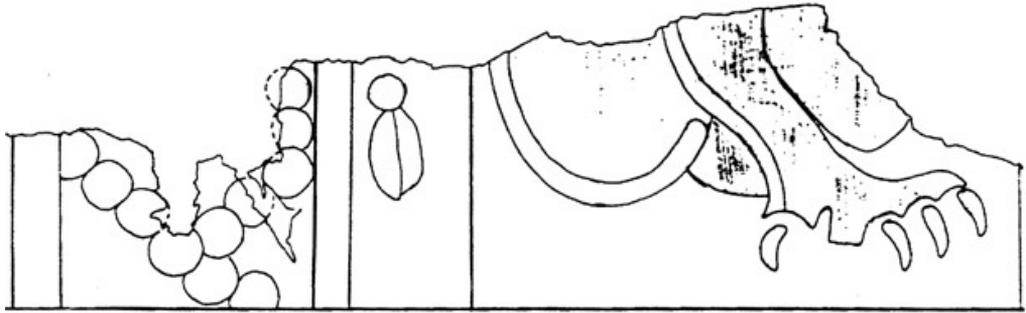


Figura 5. La Ventilla, Teotihuacán. Frente 3, felinos en posición sedente. Dibujo de Sergio Gómez.

los mismos teotihuacanos para erigir el siguiente nivel constructivo; también por acciones de saqueo según se aprecia en el borde de una fosa que se muestra en el cuarto y además por los recientes cultivos, ya que en el piso se pueden ver las huellas diagonales de los surcos.

Sobre la sección conservada se encuentran restos de 13 figuras pintadas de rojo directamente sobre el piso. Sin embargo, en vista de que está igualmente cubierto por una delgada capa blanquecina de sales y algunas plastas de argamasa, la mayoría de las figuras se hallan veladas, las representan pequeñas manchas rojas y algunas otras están incompletas, lo que hace muy difícil definir sus formas para poder identificarlas. Solamente en las menos

borrosas pueden apreciarse los perfiles; son pequeñas figuras zoomorfas en cuya cabeza se observan pequeños círculos, una suerte de tocado adornado con figuras circulares como *chalchihuites*. Al parecer, algunos de estos seres portan orejeras también circulares. El tamaño promedio es de 18cm. de largo por 13cm. de ancho y su distribución sobre el piso no muestra ningún orden aparente así como tampoco guardan la misma orientación (figs. 6, 7, 8 y 9).

Figuras similares a estas se han descubierto en otro sitio teotihuacano, ubicadas también sobre un piso. Se localizan en el Pórtico 24 de Tetitla registradas como figura 19.12 en el Catálogo del Volumen I, *La pintura mural*

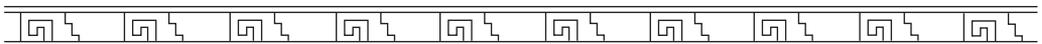




Figura 7. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Grupo 2, figura 1 pintada sobre el piso. Foto Rubén Cabrera Castro, junio, 2003.

*prehispánica en México. Teotihuacán* (Fuente de la, 1995:283).

Fueron descubiertas por Sèjourné y reportadas por varios autores. Miller (1973:129) las refiere también como animales; Angulo (1991), propone que se relacionan con Pléyades y De la Fuente (1995:284), las denomina “animales fantásticos”. Aunque tienen bastante parecido las de Tetitla con las que aquí nos ocupan, según un dibujo elaborado por Santos Villasánchez, las de Tetitla llevan pequeños discos como *chalchihuites* que van colocados desde la cabeza hasta el lomo (Fuente de la, 1995:283, figs. 19.11 y 19.12).

Es difícil establecer su antigüedad por falta de datos. Por otro lado, la intensa destrucción causada en esta parte no permite tener una idea clara acerca de los niveles constructivos localizados por encima del aposento asociado a estas figuras. Para darles una cronología más aproximada es necesario realizar algunos sondeos estratigráficos y conocer qué fases cerámicas hay por debajo de estos pisos pintados. Por la técnica empleada en la ejecución de estas figuras, así como por el color y la materia prima utilizada, tomando en cuenta además su contexto arquitectónico, es posible que su cronología fluctúe entre el 400 y el 500 d. C., pues



Figura 8. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Grupo 2, figura 5 pintada sobre el piso. Foto Rubén Cabrera Castro, junio, 2003.





Figura 9. La Ventilla, Teotihuacán. Plaza de los Glifos. Grupo 2, figura 6 pintada sobre el piso. Foto Rubén Cabrera Castro, junio, 2003.

el nivel constructivo en el que aparecen corresponde al mismo nivel de la Plaza de los Glifos donde se detectaron, como ya se explicó anteriormente, más de 40 figuras glíficas pintadas a las que se ha dado de manera aproximada la misma fecha (Gómez, 1998:218).

Las pequeñas figuras tienen características similares en varios aspectos con las otras ya referidas de esta sección; por ejemplo su ejecución directamente sobre el piso, donde también se empleó el mismo tono de color lo que implica el uso de materias primas iguales aunque los diseños representados son diferentes. Por esta información y por su contexto estratigráfico, asociado a un nivel arquitectónico que al parecer corresponde al nivel de las figuras antes referidas, pueden tener la misma antigüedad que se adjudica provisionalmente a las figuras de la Plaza de los Glifos, a reserva de verificar este dato con otros estudios.



## Bibliografía

Angulo, Jorge

1991 “Identificación de una constelación en la pintura teotihuacana”, en: Broda, Johana, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia M., eds., *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Cabrera C. Rubén

1996 “Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla”, en: Staines, Leticia, ed., *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, semestral, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: diciembre, año II, núm. 5, 40-41.

Fuente, Beatriz de la

1995 “Tetitla”, en: De la Fuente, Beatriz, coord., *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: (I), I, 259-311.

Gómez, Sergio y Román Padilla

1998 “Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacán”, en: Brambila, Rosa y Rubén Cabrera, coords., *Los ritmos de cambio en Teotihuacán: reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Arqueología).

Miller, Arthur G.

1973 *Teotihuacan Mural Painting*, Washington, Dumbarton Oaks.



# Restauración de pinturas murales en Teotihuacán o los nuevos murales de Tepantitla

*Jorge Angulo Villaseñor*

Dirección de Estudios Arqueológicos, INAH

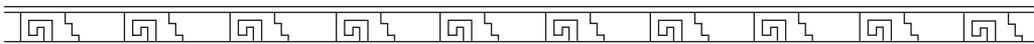
Entre los múltiples elementos iconográficos que las culturas prehispánicas dejaron plasmados en escenas, pictogramas, imágenes y otros elementos que conforman este legado cultural, se encuentran una gran cantidad de muros en las diversas edificaciones que constituyeron una de las más grandes concentraciones urbanas del periodo Clásico mesoamericano.

Como parte del proceso para comprender el significado que encierran esos deteriorados remanentes pictóricos, uno se enfrenta con el gran problema de la destrucción, causada tanto por los factores naturales como por el ser humano que, por igual, obstruyen la posibilidad de analizar las figuras que han quedado incompletas, mutiladas o distorsionadas por varias causas.

De los fenómenos naturales que las han afectado a lo largo del tiempo se enlistan la erosión, la humedad, el salitre y otras sales que sirven de alimento a insectos y a otros microorganismos, el crecimiento de raíces que se adhieren al enlucido o al aplanado y otros factores biodegradantes que los carcomen día a día.

Los actos destructivos más comunes que los humanos efectúan, incluyen entre las sociedades antiguas y modernas, la mutilación y la consciente destrucción causada por miembros de la misma cultura que, ya sea por razones de ampliación, modificaciones arquitectónicas, cambios de situación o pensamiento político, ideológico, conceptos religiosos u otros motivos, han provocado un fuerte deterioro y destrucción de los objetos artísticos y culturales.

Uno de los más frecuentes registros de dicha destrucción se encuentra en la mutilación o desaparición de la pintura mural que, habiéndose iniciado en el siglo XVIII



o XIX, se ha incrementado en el siglo XX y en el XXI, a causa del eterno vandalismo originado, tanto por la ignorancia de quienes sienten amenazadas sus creencias, ante representaciones iconográficas ajenas a las que su dogma propicia (como pasó en el siglo XVI y sigue sucediendo en algunos sitios), que de la misma manera el saqueo destruye datos y objetos que en su afán de un ilícito enriquecimiento personal, ocasiona un perjuicio a nivel nacional.

Hay quienes han pensado que esos nefastos factores que atentan contra el patrimonio histórico cultural son externos y que en alguna forma sobrepasan la utópica posibilidad que nuestras instituciones tienen para detenerlos, puesto que sólo podrían ser combatidos en largas y continuas campañas de educación cultural a nivel nacional e internacional.

Lo que resulta más doloroso y desconcertante aún, es presenciar que la intervención de los restauradores autorizados por las instituciones nacionales que tienen a su cargo la investigación, protección y conservación de este patrimonio histórico, arqueológico

y artístico, permitan que sean utilizados como campo de entrenamiento para los estudiantes de la carrera de conservación, para experimentar con nuevas fórmulas, métodos y materiales, los cuales, como lo muestra la historia, años más tarde son declarados incongruentes de acuerdo a las normas de la conservación y la restauración internacional.

No hace falta recordar que en los primeros intentos por conservar los murales prehispánicos localizados en Teotihuacán y Monte Albán aplicaron, con la mejor intención y buena voluntad, barnices como "la Laca Dulux diluida" (Villagra, 1945), sin saber que a través del tiempo se iba a oxidar, opacando la transparencia y la visibilidad de los elementos pintados, a la vez que obstruía la porosidad y la posibilidad respiratoria del muro. Un acto que propició la formación de bolsas internas de salitre y aceleró la creación de los micro y macroorganismos que lentamente influyeron en un progresivo deterioro.

En los primeros años del siglo XXI, el equipo de restauradores autorizados inició con gran acierto los trabajos de limpieza en los que lograron eliminar las



gruesas capas de barniz que tanto daño causaron a los murales de Tepantitla, lo que permitió que se redescubrieran figuras que ya no se veían.

Sin embargo, después de más de sesenta años de errores y de destructivos experimentos no reversibles, resulta difícil entender cómo la Coordinación de Restauración y el Consejo de Arqueología no detuvieron el trabajo en el punto en que lograran la limpieza y consolidación de las pinturas descubiertas e interpretadas por Alfonso Caso (1942), copiadas en dos versiones por Agustín Villagra (1945 y 1964) y publicadas por varios autores y otros pintores, puesto que consintieron que se restituyera el color del fondo y se repintaran, completaran y hasta inventaran formas y diseños iconográficos, a criterio del restaurador.

En este acto, además de contravenir las normas internacionales alcanzadas en los acuerdos de la UNESCO, desde la carta de Atenas (1931), la de Venecia (1964) y las normas de Quito (1968) por mencionar algunos que, con los que el propio Instituto Nacional de Antropología e Historia ha establecido sus

normas sobre la conservación y protección del patrimonio cultural, cuando establece “que el objetivo más importante [...] es señalar que la arqueología es una ciencia y no un hobby...para el *dilettenti*”, como lo indica Daniel Schavelzon (1990:86).

Aún sin dudar que la intervención de los murales de Tepantitla respondió a un desmedido entusiasmo del restaurador, no se puede ignorar que sobrepasó las citadas reglas nacionales e internacionales de la conservación, al restituir el color del fondo y completar las formas y figuras originales de acuerdo a su criterio personal que falsea la imagen original y proporciona información equivocada a las futuras interpretaciones iconográficas.

Para ejemplificar algunas de las intervenciones que inventan formas y figuras inexistentes, modificando el diseño original, aquí se presentan tres casos comparativos, en los que se utilizan fotografías tomadas en los años 60 y 90, con otras tomadas en junio de este año después de la restitución-invencción que transforma los trazos y el color originales.



En el extremo superior izquierdo (en relación al espectador), del Pórtico 2, mural 3, una franja sin pintura y sin el aplanado original separaba un conjunto de escenas conexas compuesta de figurillas jugando diversos tipos de juegos de pelota, en un ámbito pleno de mariposas.

En la restauración reciente, se rellenó el aplanado faltante y la pintura roja del fondo al mismo nivel de la original, sin señalar las modificaciones, como lo indican los cánones de la restauración cuando se trata de una intervención moderna, pues, sin comprender el diseño teotihuacano, inventaron las antenas de



Figura 1a. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, mural 3, extremo izquierdo superior del espectador. Mariposa y jugador de pelota, antes de la restitución. Foto Pedro Cuevas, 1990.

la mariposa al repintar el nuevo aplanado y el color del fondo (figs. 1a y 1b).

Otro ejemplo es el muro sur del Pórtico 2, mural 4 donde se representan dos vasijas de cerámica asociadas al estilo de la etapa Xolalpan (450-700 d.C.), la más pequeña corresponde a una escudilla de base anular (característica de la cerámica naranja delgado), de la que parece desbordarse un líquido de color verde o azul (no identificado) y en la que después de la restitución de forma y color parece que otro tipo de escudilla de base cóncava, la cubre en posición invertida (figs. 2a, 2b y 2c).



Figura 1b. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, mural 3, extremo izquierdo superior del espectador. Mariposa y jugador de pelota, después de la restitución. Foto Jesús Galindo Trejo, junio, 2003.





Figura 2a. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, parte central del mural 4, antes de la restitución. Foto Jorge Angulo, 1969.



Figura 2b. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, parte central del mural 4, antes de la restitución. Foto Pedro Cuevas, 1990.

La vasija más grande representa con claridad un receptáculo de cuerpo cilíndrico con un aparente baño de cal dividido en tres bandas horizontales pintadas de azul y líneas discontinuas en diagonal en cada una de las bandas. La vasija está cubierta por una tapa cónica con un sólido nódulo central que sirve para sujetarla, tal como las que caracterizan a esta etapa, así lo muestran otros ejemplos (fig. 3).

Desafortunadamente la restitución pictórica de la parte superior de la vasija, distorsiona la forma del nódulo superior de la tapa que ahora, debido a la mala reconstrucción de las figuras, da la apariencia de ser otra pequeña vasija o un tipo de olla que se equilibra sobre la franja



Figura 2c. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, parte central del mural 4, después de la restitución. Foto Ricardo Alvarado, junio, 2003.

plana de color amarillo en la que se transformó la tapa de la vasija.

A la izquierda de este conjunto de vasijas, ahora se puede ver la figura de una mano (originalmente cercenada por una antigua rotura en el aplanado) que empuña o sostiene un pequeño bastón sobre lo



que simula ser una vasija de cerámica o un calabazo (huaje o bule) sobre una barra azul, que pudiera considerarse como la base de la vasija o ser interpretada también como el número cinco al estilo maya o zapoteca (fig. 4a, b y c).

Se debe admitir que la restitución del color reconstruyó la forma de la mano perdida que apenas se veía bajo la rotura y que ahora parece estar moliendo o batiendo un líquido para producir espuma, como se acostumbraba hacer con el chocolate o con el pulque curado, mientras que en el extremo opuesto de las vasijas, se encuentra la figura de un

hombre que sostiene en su mano derecha, un objeto tubular similar a un fémur humano, como si estuviera libando o soplando a través del hueco en su interior.

Sin abusar del espacio para añadir referencias etnohistóricas relacionadas, sólo quiero hacer notar que después del repinte o restitución del color del fondo, la posible existencia del hueso largo representado, desapareció ante el mal criterio de los restauradores.

Estos ejemplos, entre otros que podrían ser añadidos a este escrito, pretenden hacer notar a las instituciones

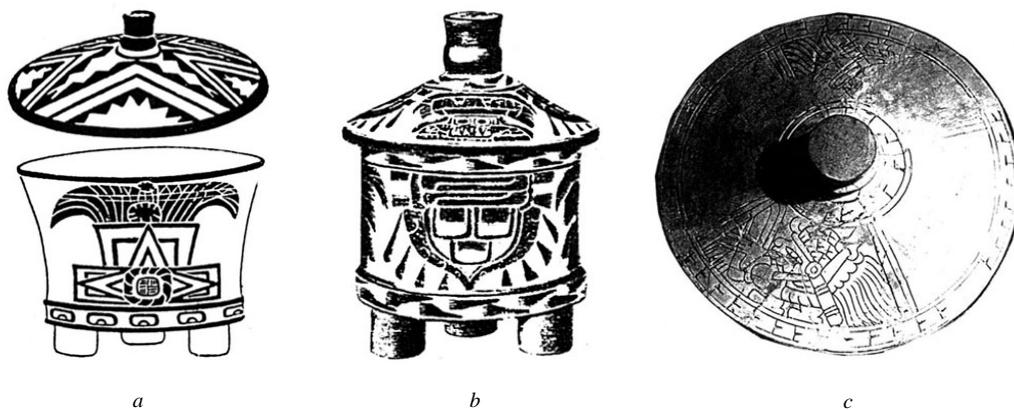


Figura 3. Dibujos de vasijas de cerámica con tapa cónica y un nódulo central: a) Vaso trípode localizado por Edward Seler, reproducido por von Winning (1987, t. II:38 y 39 Fig. 2); b) Vaso cilíndrico explorado por Sigvald Linné. Tumba 1 de Xolalpan, reproducido por von Winning (1987, t. II: 14-15, Fig. 21); c) Tapa de vasija de cerámica en la bodega de Teotihuacán.

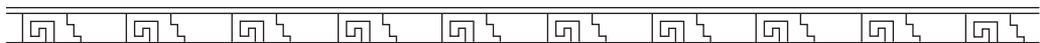




Figura 4a. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, mural 4. Mano empuñando un pequeño bastón, antes de la restitución. Foto Jorge Angulo, 1969.

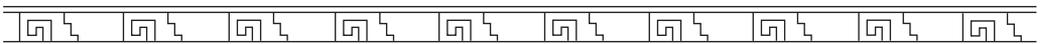


Figura 4b. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, mural 4. Mano empuñando un pequeño bastón, antes de la restitución. Foto Pedro Cuevas, 1990.

y al personal responsable de proteger y conservar el patrimonio cultural de la nación, que la incontrolada intervención de los restauradores puede causar más daño que beneficios, cuando sobrepasan las reglas de la restauración que se han instituido a nivel nacional e internacional, puesto que al inventar o eliminar figuras en la pintura-documento arqueológico, proporcionan datos erróneos que distorsionarán las futuras interpretaciones iconográficas.



Figura 4c. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, mural 4. Mano empuñando un pequeño bastón. Rescatada durante la restitución. Foto Jorge Angulo, junio, 2003.



## Bibliografía

Caso, Alfonso

1942 “El paraíso terrenal en Teotihuacán”, en: *Cuadernos americanos*, México, Editorial Cultura: I (6), 127-136.

Schávelzon, Daniel

1990 *Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo e Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

Villagra, Agustín

1945 Informe de los trabajos realizados en Teotihuacán durante el periodo 1942-1944, México, Archivo de la Dirección de Arqueología del INAH, expediente 518.

1964 Exposición permanente de algunos murales en la sala teotihuacana del Museo Nacional de Antropología.

Winning, von Hasso

1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2 tomos.



# La pintura mural de La Sufricaya

*Francisco Estrada-Belli*  
Vanderbilt University

La Sufricaya es un sitio menor que se localiza a 1.2 km. al oeste de la plaza principal de Holmul y a 40 km. al este de Tikal, Guatemala. Bajo el derrumbe de la Estructura I en La Sufricaya (fig. 1) se encontró en 2001 una pared de 3 x 2 m., perteneciente a una subestructura expuesta por un túnel de saqueo, que reveló líneas y figuras pintadas rojas, amarillas y negras.

En este muro que es el norte, la composición se divide en dos partes: en la izquierda hay pequeños marcos de 10 x 20 cm., en rojo y en el lado derecho siete registros de 20 cm. de alto, cada uno con cinco figuras.

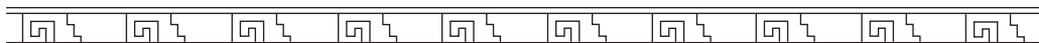
Las figuras identificadas que miran a la izquierda (al oeste) se encuentran en posición sedente; cada uno tiene tres dardos en la mano, algunos con punta trilobada de obsidiana. La mayoría de ellos lleva un tocado rectangular en los que se aprecian plumas, otros tienen orejeras y su atuendo incluye rodilleras, bandas en el muslo y cinturones también con plumas (fig. 2).

Las proporciones del cuerpo no son normales para el arte clásico maya, son rasgos más comunes que se han observado en el periodo Clásico de Teotihuacán (figs. 3a y b).

En la parte superior del lado derecho de la pintura se detectan restos de una figura con fragmentos de un tocado de plumas aún visibles. Este personaje parece ser más grande que los de su alrededor.

En el mural del lado oeste, una figura de pie lleva un cinturón y cola de jaguar y otro, un yugo de juego de pelota en su cintura (fig. 4).

Ambos fueron pintados en un estilo aparentemente maya. Restos cerámicos asociados a la pared, fechan la pintura mural en el siglo V d. C.



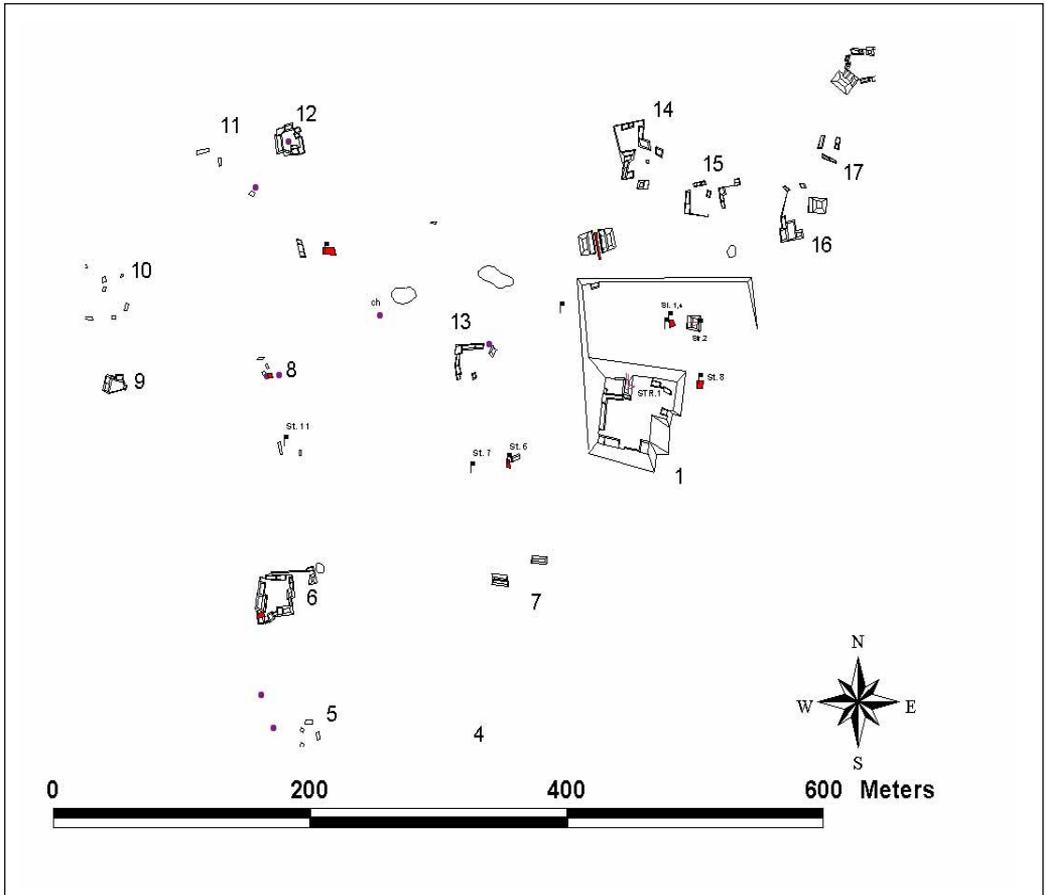


Figura 1. La Sufricaya, Guatemala. Mapa del sitio. Dibujo de Marc Wolf.



En resumen, la composición sugiere que se trata de la representación de un evento en el cual una figura principal se presenta a una asamblea o agrupación de guerreros extranjeros, posiblemente teotihuacanos y de miembros de la elite maya local. En este caso, este evento podría indentificarse con la ascensión al poder de un gobernante de La Sufricaya. Los elementos foráneos de esta composición indican que este acontecimiento se dio bajo el apoyo o debido a una influencia de parte de personajes relacionados con la ciudad de Tikal y/ o Teotihuacán (Estrada-Belli, 2001, 2002).

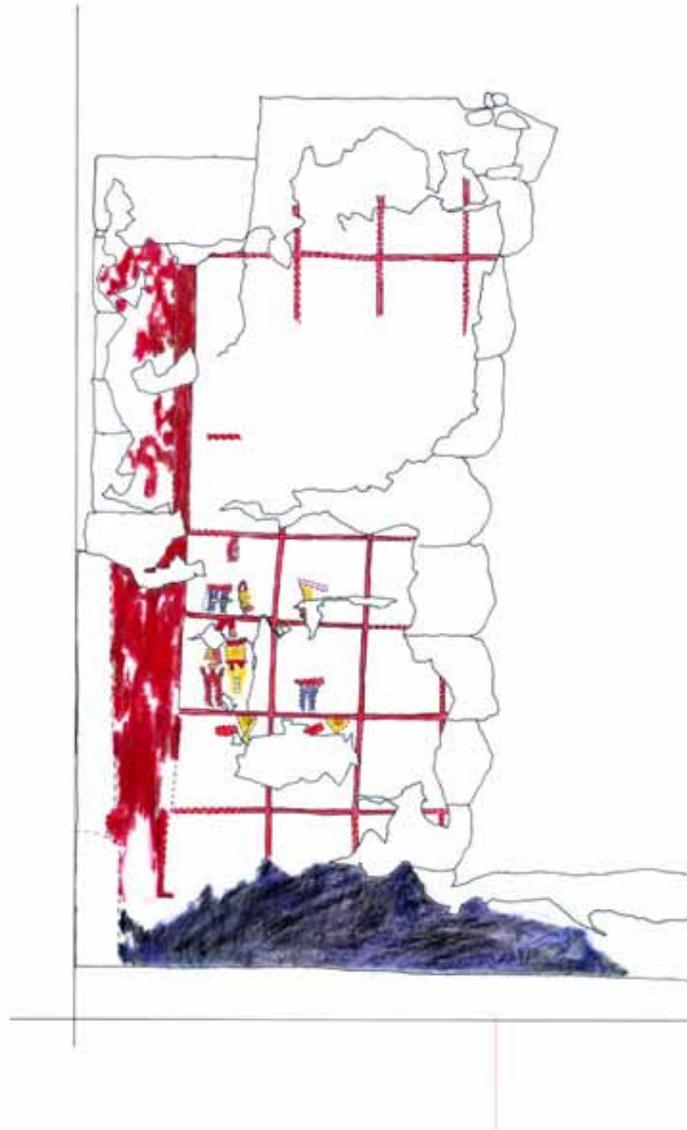
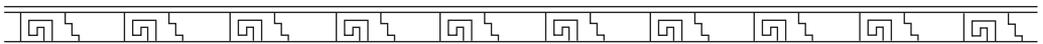
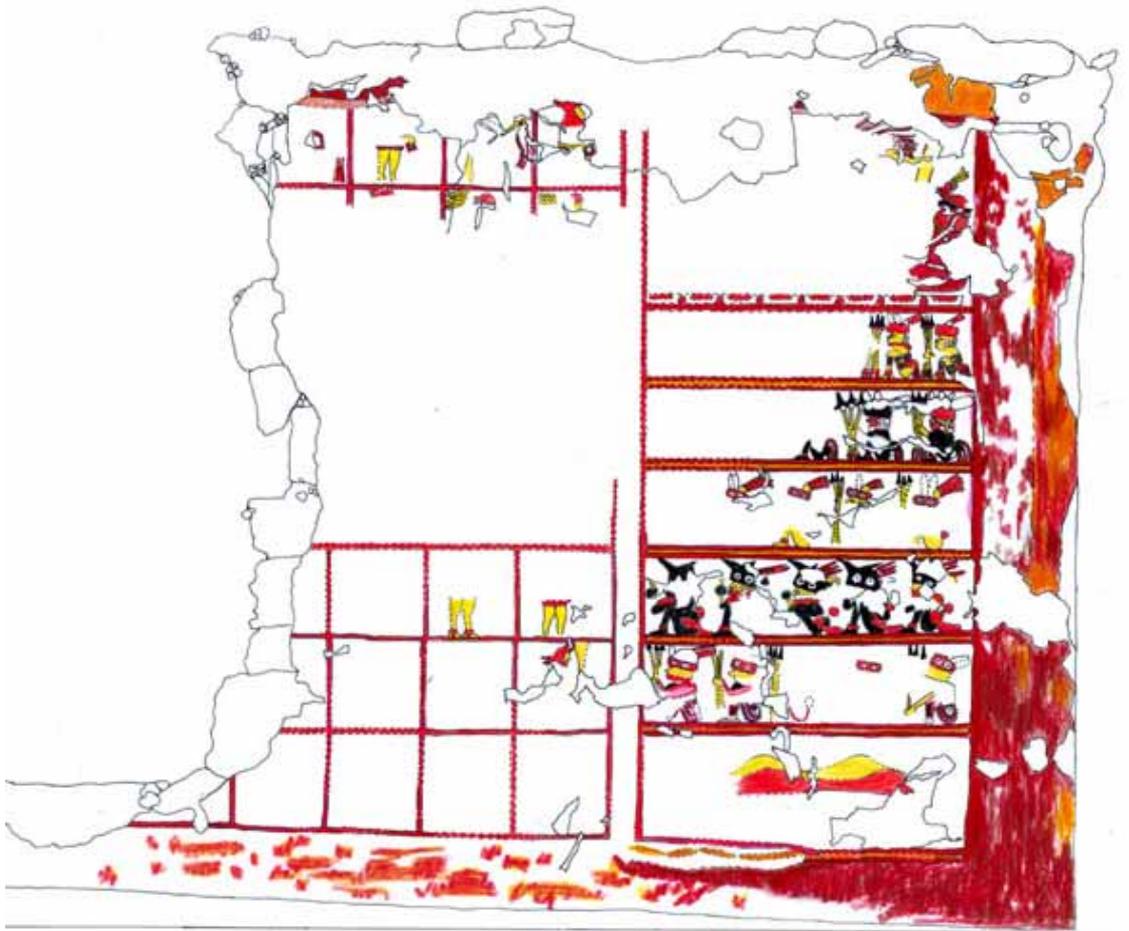


Figura 2. La Sufricaya, Guatemala . Estructura 1. Mural del lado norte. Dibujo de Jena De Julio, junio, 2002.





Scale 1/5  
10cm

Eufrosyna, Structure 2  
02. June '02  
Jana DeSoto





Figuras 3a y b. La Sufricaya, Guatemala. Detalles del mural del lado norte. Fotos de Francisco Estrada-Belli.



Figura 4. La Sufricaya, Guatemala. Estructura 1. Mural del lado oeste. Dibujo de Jena De Julio, junio, 2002.

#### Bibliografía

Estrada-Belli, Francisco  
2001 "Maya Kingship at Holmul", en: *Latin American Antiquity*, Washington, Society for American Anthropology: 75:685-686.

2002 "Anatomía de una ciudad maya: Holmul. Resultados de nuevas investigaciones arqueológicas en 2000 y 2001", en: *Mexicon*, bimestral, Berlín, Internationalen Gesellschaft für Mesoamerika-Forschung: 24(5):107-112.



# En busca de espacialidad

*Laura Piñeirúa Menéndez*

Posgrado de Estudios Mesoamericanos  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

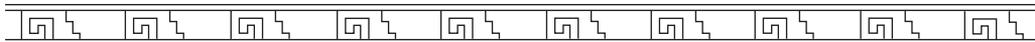
Buscar el espacio parece ser una de las premisas mayores de la pintura. Recrearlo, sugerirlo, habitarlo, apropiarse de él de distintas y variadas maneras ha sido inquietud en todas las épocas. Dichos afanes en la historia de la pintura derivan en la preocupación de mostrarlo tal y como se revela en la realidad, romperlo y ahondar en nuevas problemáticas, excluirlo para provocar, desde el espacio pictórico, la sensación de no-espacio o bien ceñirse a la bidimensión y traducir sus cualidades en busca de espacialidad.

Dentro de la última vertiente intuyo las características de la pintura mural que cubre la fachada oeste de la llamada Casa E en El Palacio de Palenque. Me interesa, en esta breve reflexión, centrarme en el modo en que resuelve la composición en el espacio. Por ello me restringiré únicamente al análisis de los recorridos que sugieren las formas sin referirme a sus posibles significados.

En la fachada oeste de la Casa E, cuatro muros continuos, blancos y lisos albergan varios diseños que se disponen sobre el plano en hileras horizontales y verticales a modo de cuadrícula.<sup>1</sup> En la parte superior, debajo de la cornisa, otros elementos dan vida a una cenefa que corre de lado a lado.

Los diseños comparten colores, principalmente rojo, azul, amarillo y negro que combinan indistintamente. La cenefa muestra varios tonos de azul y negro. A simple vista la composición parece un todo ordenado. En el primer encuentro los diseños sugieren rasgos similares que se suceden y continúan (fig. 1).

Sin embargo, la cuadrícula es irregular. Las distancias entre los elementos no son las mismas, como tampoco lo son sus tamaños.<sup>2</sup> Cada uno de ellos posee un carácter propio y particular dentro de la totalidad compositiva (fig. 2).



La pintura se convierte entonces, en un juego de semejanzas y diferencias que inicia en el blanco del fondo. El blanco marca el compás, une o aleja las figuras, sugiere ruidos y silencios. Es el vacío conector de las secuencias. El blanco dispone los ejes de una composición que poco a poco se desdobra para habitar el muro.

Del blanco se adueñan el color y la forma, las líneas que contornean lo

homogéneo y lo diverso, cada uno de los detalles armónicos o discordes. Del blanco emergen instantes que se abaten. Vistas distintas de formas similares, hileras de elementos que revelan los lados que los conforman (fig. 3).

Sobre el blanco los diseños narran el tránsito hacia la diferencia, la fluidez de las líneas que giran para mutar en ritmos lentos y sincopados. Núcleos

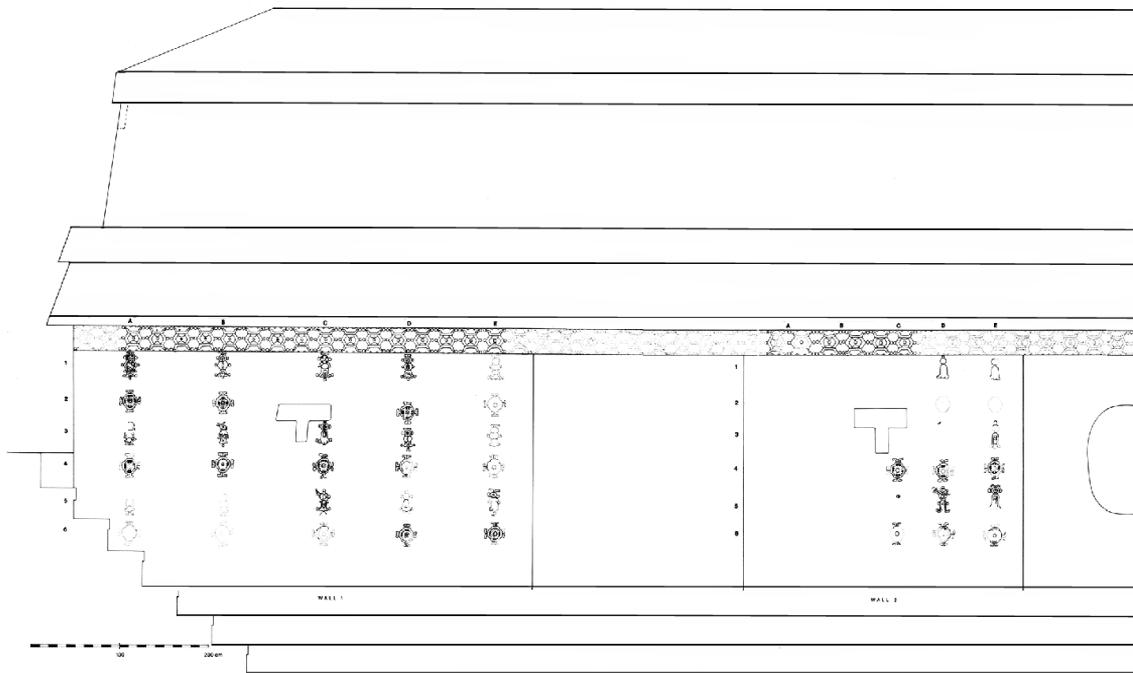


Figura 1. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Tomado de Robertson, 1985.



duros y constantes muestran el paso de un estado a otro, como la transformación de un botón en flor, de un capullo en mariposa. En ellos laten orgánicas vitalidades que devienen en movimiento (fig. 4).

Los muros olvidan su origen liso y adquieren textura. Entre el blanco y los diseños triunfan el espacio y la dimensión.

Habita en ellos el tiempo y su capacidad transformadora. Se contraen y se despliegan ensimismados y compartidos.

La fachada de la Casa E se ondula en danzas discontinuas, al paso de la mirada. Se expande, incita y oculta. La pintura en la parte externa de la casa, tímida y desinhibida, fluye en pulsaciones que conquistan la espacialidad.

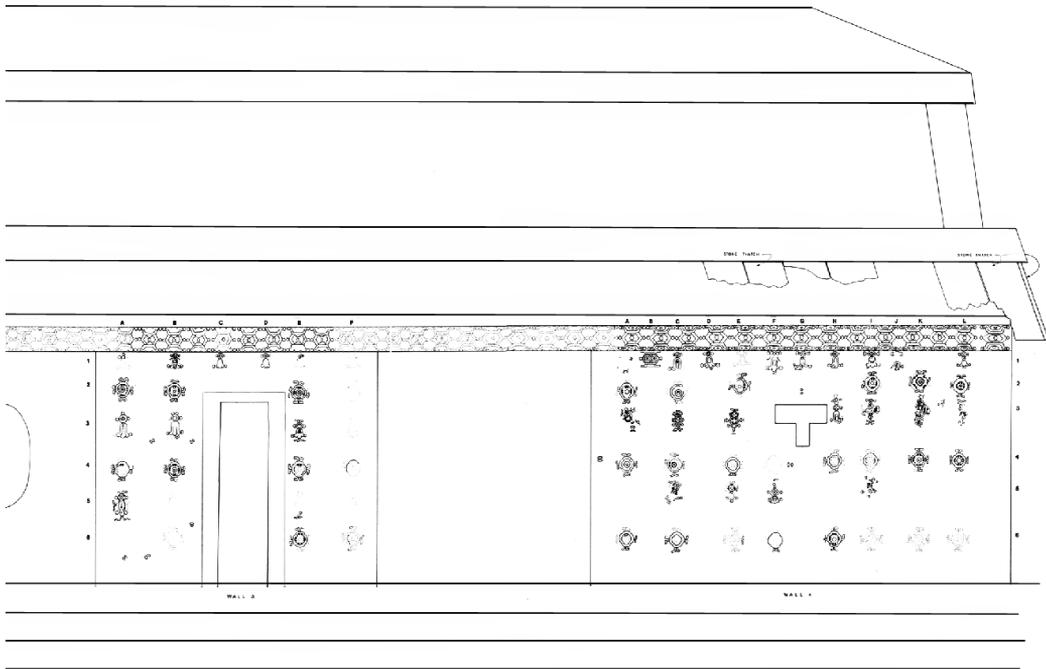




Figura 2. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Nótese las diferencias entre los diseños. Tomado de Robertson, 1985.



Figura 3. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Formas similares que muestran su individualidad. Tomado de Robertson, 1985.



Figura 4. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Véase como poco a poco los diseños dejan fluir las líneas y adquieren mayor movimiento. Tomado de Robertson, 1985.

## Notas

<sup>1</sup> Merle Greene (1985) dedica varias páginas a la descripción y posible interpretación de las pinturas sobre la fachada de la Casa E. La autora numeró las hileras horizontales mientras asignó un orden a las verticales de acuerdo con las letras del alfabeto, de izquierda a derecha. También dio a los muros un número. En un estudio posterior Beatriz de la Fuente (s/f) describe a detalle los elementos en base a las pinturas y algunos dibujos realizados por Agustín Villagra.

<sup>2</sup> Merle Greene (1985) se refiere a las distancias y medidas de los diseños, mientras Beatriz de la Fuente confirma, a partir de estas diferencias, que no fueron hechos de acuerdo a un modelo.

## Bibliografía

Fuente, Beatriz de la  
s/f “Cédula de Palenque”, en: Fuente, Beatriz de la, dir., Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Catálogo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: (II), VI, en proceso.

Robertson, Merle G.  
1985 *The Sculpture of Palenque. The Early Buildings of the Palace and the Wall Paintings*, New Jersey, Princeton University Press: t II, 12-23.



# Una tapa de bóveda pintada en la bodega de Guadalupe

*Fernando Rocha Segura*  
Centro INAH Campeche

Durante el proceso de catalogación del material arqueológico existente en la Bodega de Guadalupe del Centro INAH Campeche (Aguilar, *et al.*, 2002), fue identificada una tapa de bóveda pintada en rojo. Este elemento arquitectónico, elaborado en caliza, mide 45 cm. de ancho, 65 cm. de alto y 18 cm. de espesor (fig. 1).

No se tienen datos precisos sobre su lugar de procedencia, pero aparentemente proviene de Tohcok, sitio arqueológico localizado aproximadamente a 4 km. al oeste de Hopelchén, a orillas de la carretera Campeche–Mérida.

Lo distintivo de Tohcok es la presencia de un edificio de dos niveles conocido como Estructura I, arquitectónicamente definido dentro de la hibridación de los estilos Chenes-Puuc (Andrews, 1985:28) y cronológicamente ubicado entre el 700 y 900 d.C., es decir, en el Clásico Tardío (Ball, 1985:87 ) (fig. 2).

Los cuartos del edificio contenían por lo menos dos tapas pintadas. Una de éstas se ubicaba en el Cuarto 5 y fue registrada por Shook y Proskouriakof, posteriormente fue removida (Andrews, 1985). Otra tapa aun se conserva en la bóveda de uno de los cuartos y contiene restos de inscripciones (Leticia Staines, comunicación personal, 2003). Todo esto conlleva a cuestionar si la tapa de Guadalupe y la referida por Shook y Proskouriakoff sean el mismo objeto. Al momento de elaborar estas notas se ignora.

En cuanto a la tapa de Guadalupe, no fue estucada antes de ser pintada, como es el caso de la mayoría de las tapas de bóveda decoradas. Es notable el grado de deterioro tanto de la piedra como del diseño representado, lo cual no permite más que observar de manera aislada algunos elementos de la convención.





Figura 1. Tohcok, Campeche. Tapa de bóveda en la bodega de Guadalupe, Centro INAH Campeche. Foto Javier Hinojosa, marzo, 2003.

Entre éstos, al centro de la imagen, se encuentra un personaje de perfil, en posición sedente y mirando a la izquierda. Tiene la nariz retorcida y decorada. Sobre su cabeza se observa una forma trapezoidal, unida transversalmente a otra de forma alargada. En sus manos sostiene un objeto indefinido (fig. 3).

La integración de estos atributos parece indicar que el personaje es *Kawil Bolon Dzacab*, dios del relámpago, la

fertilidad y las dinastías o dios K, deidad más representada en las tapas de bóveda (Arellano, 1996:33). Entre los elementos de identidad del dios K se encuentra su frente, conformada por un espejo atravesado por un hacha, cigarro u ocote encendido; piel con escamas de reptil y una de sus piernas en forma de serpiente. Se le relaciona con la sangre sacrificial, los gobernantes y los linajes (Coggins, 1988; Schele y Miller, 1988, en: Arellano, 1996).

Otros elementos distintivos del dios K, a quien Schellhas denominó "el dios de la nariz ornamentada", son los espejos

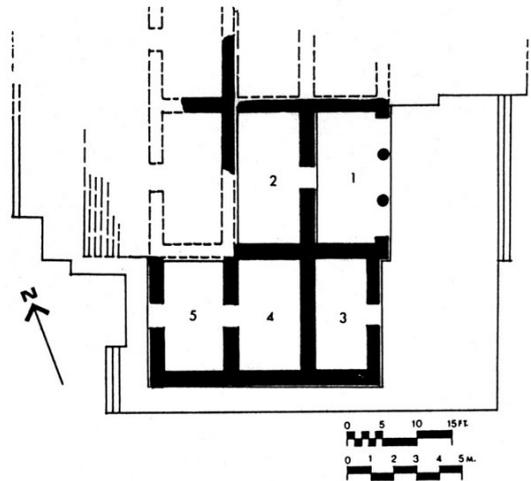


Figura 2. Tohcok, Campeche. Estructura 1. Planta. Tomado de Andrews, 1985.

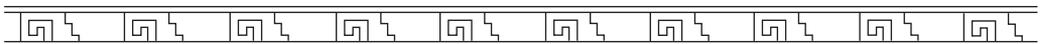




Figura 3. Reproducción de la imagen de la tapa de bóveda localizada en la Bodega de Guadalupe, Centro INAH Campeche. Dibujo de Fernando Rocha Segura.

sostenidos en sus manos (Taube, 1992:69 y 75). A excepción de la pierna con forma de serpiente, la piel con escamas y el espejo en las manos, los atributos restantes (hacha en la frente y ornamentación nasal) parecen presentarse en la imagen de la tapa de Guadalupe.

Acompañando a la deidad y en la porción superior izquierda, se distingue la cabeza de un águila. Arriba y debajo del ave se notan unas líneas paralelas

abanicadas, tal vez sus alas. La escena está delimitada en su lado derecho por bandas y líneas geométricas.

La presencia del águila, ave solar, acuática y de los gobernantes (De la Garza, 1995:66 y 69), refuerza el vínculo establecido entre el dios K y *Chaac*, dios de la lluvia y el trueno o dios B (Coggins, 1975, 1979, 1988, en: Taube, 1992). Esta ave o elementos que pudieran relacionarse con ella (alas), acompañan a ambas deidades como lo atestiguan algunas representaciones (De la Garza, 1995:64-65 y 72; Taube, 1992:72). Aunado a esto debe recalarse lo común de la simbiosis de los elementos propios de ambos dioses (Taube, 1992:76).

#### Agradecimientos

Deseo expresar mi gratitud al antropólogo Marco A. Carvajal, Director de Museos del Centro INAH Campeche y al fotógrafo Ricardo Zapata por el apoyo técnico otorgado a esta colaboración.



## Bibliografía

Aguilar, José Ma., Angel Silva, Roberto de Atocha Palí y Fernando Rocha

2002 *Catálogo de Bienes Culturales del Museo Regional de Campeche “Casa del Teniente del Rey”*, Catálogo Guadalupe, Dirección de Museos, Centro INAH Campeche.

Andrews, George

1985 “Chenes–Pucc Architecture: Chronology and Cultural Interaction”, en: *Arquitectura y arqueología. Metodologías en la cronología de Yucatán*, México, CEMCA (Collection Etudes Mesoamericaines, Serie II): 11-40.

Arellano Hernández, Alfonso

1996 “El Dios K en algunas tapas de bóveda en la Península de Yucatán”, en: *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM: (31).

Ball, Joseph W.

1985 “A Summary Review”, en: *Arquitectura y arqueología. Metodologías en la cronología de Yucatán*, México, CEMCA (Collection Etudes Mesoamericaines, Serie II): 85-87.

De la Garza, Mercedes

1995 *Aves sagradas de los mayas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM.

Taube, Karl A.

1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, Dumbarton Oaks Research and Library Collection, Trustees for Harvard University (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 32).



# Alineamiento arquitectónico y origen étnico

*Jesús Galindo Trejo*  
Instituto de Astronomía, UNAM

Es bien conocida la práctica mesoamericana de erigir estructuras arquitectónicas alineadas hacia puntos en los horizontes donde se daban eventos astronómicos. Normalmente se piensa que en los días de los solsticios y equinoccios se daban tales alineaciones. Así sucede en efecto para algunas notables construcciones. Sin embargo, los edificios más importantes en las ciudades prehispánicas generalmente fueron orientados hacia salidas o puestas en determinadas fechas que no coinciden con las de esos fenómenos solares.

Parecería que al principio los sacerdote-astrónomos simplemente se percataron de la existencia de ciertas direcciones en el paisaje, definidas en forma natural por la posición del Sol en los días solsticiales y equinocciales. En algunos casos ciertos edificios se alinearon a lo largo de dichas direcciones. Al cabo de los años, cuando el calendario alcanzó un lugar fundamental en las sociedades mesoamericanas se desarrolló una variante de esta práctica.

Los principales templos y palacios se edificaron alineados a la salida o a la puesta solar en fechas que aparentemente no poseen ningún significado astronómico particular. Se trata de fechas que dividen el año solar de 365 días en dos partes expresadas por medio de cuentas de días coincidiendo con los números calendáricos mesoamericanos. Es decir, el sacerdote-astrónomo asigna a su edificio un valor ritual de gran significado al ponerlo en armonía con el calendario, instrumento básico para el buen funcionamiento de la sociedad, dado al hombre por la benevolencia de los dioses.

A lo largo de los últimos años, la investigación arqueoastronómica en el marco del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” ha detectado la existencia



de tres familias de alineaciones arquitectónicas. Mientras dos de ellas aparecen distribuidas de forma simultánea por todo el territorio mesoamericano, la tercera parece confinada a la región zapoteca. En Monte Albán y en Mitla se tienen estructuras alineadas simultáneamente de acuerdo con alguna de las familias panmesoamericanas y también según la familia zapoteca. En este caso se está tomando en cuenta la alineación respecto a algunos de los

elementos arquitectónicos de cada estructura y considerando también a la estructura como un todo.

En Mitla se pueden admirar, en el Grupo de la Iglesia y en el del Arroyo, aún restos de pintura mural. Por su estilo, dichos murales podrían asignarse a la tradición mixteca de los códices, sin embargo el asentamiento es claramente zapoteco. Se podría tratar de la apropiación por motivos de prestigio de un estilo mixteco para reforzar el



Cerro de las Minas, Huajuapán de León, Oaxaca. Foto Jesús Galindo Trejo, junio, 2002.



mensaje de poder del soberano zapoteco expresado tanto por la arquitectura como por la pintura.

Como punto de comparación hemos analizado un ejemplo de estructura arquitectónica en un sitio claramente mixteco. En el llamado Cerro de las Minas en Huajuapán de León, en la Mixteca Baja, se tiene un conjunto ceremonial con varias estructuras escalonadas, patios y algunas tumbas. La más suntuosa de éstas, la Tumba 5, se exploró mostrando una rica ofrenda de cerámica y estelas calendáricas labradas. De acuerdo con las mediciones efectuadas, su orientación no corresponde a ninguna de las familias de alineación solar citadas anteriormente, más bien se trata necesariamente de una alineación hacia algún objeto celeste nocturno.

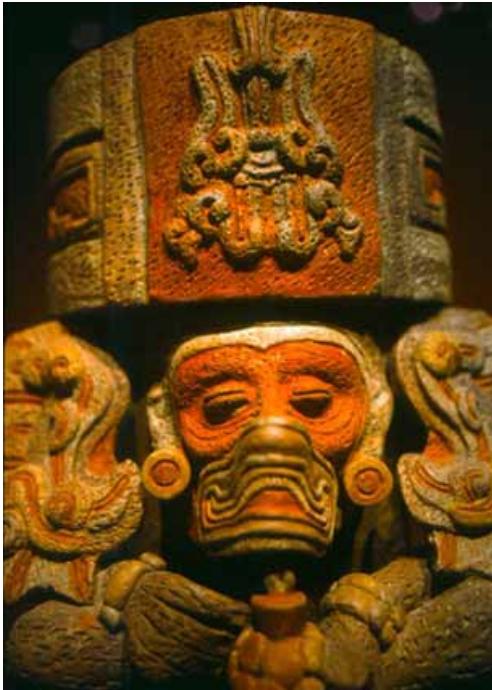
En efecto, para la época de construcción y uso, determinada por la arqueología, de 350-800 d.C., el eje de simetría de la tumba apuntaba hacia el ocaso de una constelación sumamente

llamativa, la del Escorpión. El disco solar nunca transitaría por esta región del cielo surponiente. En el presente caso no se tiene una alineación que sugiera la variante zapoteca calendárico-astronómica basada en el concepto del *cocijo* como división cuatripartita del año ritual de 260 días.



Cerro de las Minas, Huajuapán de León, Oaxaca. Tumba 5. Foto Jesús Galindo Trejo, junio, 2002.





Cerro de las Minas, Huajuapán de León, Oaxaca. Vasija policroma de la Tumba 5. Convento de Santo Domingo, Oaxaca. Foto Jesús Galindo Trejo, octubre, 1996.

Ciertamente, resulta imprescindible continuar analizando la orientación de más estructuras arquitectónicas mixtecas para tratar de aclarar si los mixtecos utilizaron la citada familia zapoteca con lo que podría entenderse mejor la situación étnica en Mitla en la época en la que se ejecutaron los murales.



# Las Higueras: evidencias de un culto solar en el centro de Veracruz durante el Clásico Tardío

*Rubén B. Morante López*

Museo de Antropología de Xalapa,

Universidad Veracruzana

Las Higueras es un sitio arqueológico que se ubica en la parte centro-norte del estado de Veracruz, al sur de la desembocadura del río Nautla. Pertenece al municipio de Vega de Alatorre. Ramón Arellanos (1985) establece seis fases de ocupación que parten del Preclásico Temprano (1500–1000 a.C.) para llegar al Postclásico Temprano (1100 d.C.) cuando el sitio es paulatinamente abandonado y no se vuelve a poblar en la época prehispánica.

En el Clásico Tardío (600–900 d.C.) y luego de un abandono de unos cuatro siglos, el sitio se reocupa; es en ese periodo de 300 años cuando se alcanza el mayor auge cultural, ya que a dicha fase pertenecen casi todos los vestigios arqueológicos que se han recuperado.

De los 30 edificios, el que presenta mayor interés es el Edificio I, ya que en su cúspide se descubrió un templo cruciforme que recibió más de 50 capas de pintura mural sobrepuestas. Al respecto, Alfonso Medellín (1979) director del proyecto de excavación 1968-1973, dijo que eran como un documento para “...realizar... un estudio de la evolución de la pintura totonaca clásica durante 300 años”. Aún cuando hoy no estamos seguros de que los totonacas hayan sido quienes hicieron las pinturas, pensamos que, en efecto, podríamos ver la evolución de un estilo artístico.

Para lograr lo anterior era indispensable información fiel acerca de la ubicación exacta de cada uno de los 187 fragmentos desprendidos del templo, los cuales en su mayoría estuvieron en las bodegas del Museo de Antropología de Xalapa en 1997. Sin embargo algunos no contaban con la información y otros presentaban datos contradictorios, por ello se formuló un proyecto de investigación que recibió



apoyo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, de la Universidad Veracruzana y de CONACYT-SIGOLFO. Se llevó a cabo entre 1999 y 2001 y sus resultados se reportaron en tres campos: la conservación de los murales, la investigación y el montaje museográfico de una nueva sala del museo.

El templo del Edificio I de Las Higueras tiene una planta en forma de cruz griega con entrada hacia el oriente y una banqueta hecha con talud y repisa, la cual se encontró adosada a sus muros. El techo del adoratorio fue muy ligero, probablemente de madera y zacate, paja o palma y presenta tres o cuatro fases constructivas de acuerdo con Juan Sánchez Bonilla (comunicación personal, diciembre, 2000) y Arellanos (1985, I, 114) respectivamente.

Las diferencias entre las fases dadas por Arellanos y Sánchez en cuanto al número, pueden deberse a que mientras el primero excava el cuerpo del edificio, el segundo excava el templo superior, donde la cuarta fase pudo estar perdida cuando se hicieron los trabajos. Al parecer el adoratorio de la parte superior del montículo recibió algunas adiciones y

reparaciones, sin embargo no queda claro si éstas corresponden a un cambio de fase constructiva.

Quizá la primera pregunta que podemos hacernos con respecto a la pintura mural de Las Higueras es por qué tantas capas sobrepuestas. Si dividimos los 300 años, o sea el periodo en que se aplicaron las 50 capas de pintura, tenemos un promedio de aplicación de una capa cada 6 años, lapso cercano al promedio de años que tardamos en pintar la fachada de nuestros hogares en la actualidad. Por lo tanto, un primer diseño para aplicar una nueva capa podría proponerse como el deterioro de la superficie decorada, debido a causas ambientales, sobre todo cuando el sitio está a menos de dos kilómetros de la costa y recibe continuamente vientos salobres y en ocasiones huracanados provenientes del este.

Gracias a dicho clima podemos contar hoy con pruebas de la existencia de una tradición y una escuela de pintura que opera más de tres siglos. Para dar mayor adherencia a la argamasa y al enlucido de una nueva capa, en ocasiones se picó la capa anterior, para ello se utilizó una



especie de punzón seguramente de piedra. Este proceso daña la capa inferior, pero al llegar la nueva la protegió e hizo que durara hasta nuestros días.

Se recuperaron fragmentos de 19 capas pictóricas, sin embargo mis observaciones en el sitio mostraron el desplante de cuando menos 30 capas más que estuvieron sobre las anteriores. Las 19 capas recuperadas pertenecen a distintas secciones del edificio. Los diseños que se plasman en los muros comprenden escenas del juego de pelota, procesiones, cultos acuáticos y guerreros. Aparte de estos temas, llaman la atención en los flancos este y oeste del templo, imágenes solares que muestran evidencias de un culto que se practicó en Mesoamérica hasta la llegada de los europeos.

La orientación del templo de Las Higueras, con su escalinata y el pórtico de su templo mirando hacia el este ya sugieren un culto a deidades relacionadas con el movimiento de la Tierra, o sea con el aparente tránsito de los astros por el firmamento terrestre. Esto nos lleva a sospechar que desde su construcción misma el templo estuvo dedicado al Sol.

El símbolo más abundante en la decoración del templo son las bandas entrelazadas, signo al cual se ha llamado *ollin* (recordemos que el nombre del Sol actual era *naollin* o Cuatro Movimiento). También en otros sitios como El Tajín se encuentra en abundancia este signo. En Las Higueras se muestra en diferentes y ricas representaciones con plumas, en tonalidades rojas, azules y ocre, en muros cenefas y taludes.

En la parte oriental del adoratorio, sobre el piso de la entrada hay una imagen solar, representada mediante un círculo rojo rodeado de dos azules, de los que salen rayos rojos flanqueados por dos círculos también rojos, rodeados de otros azules; por último se observan plumas cortas rojas y largas azules (fig. 1).

Sobre la jamba norte de la entrada del templo se recuperaron fragmentos con la representación de individuos que portan penachos de plumas azules, seguramente se trata de sacerdotes o sacerdotisas, ya que portan el *copalxiquipilli*, bolsa de copal que los identifica. Tienen el cuerpo pintado de rojo como las deidades solares de los códices.





Figura 1. Las Higueras Veracruz. Estructura 1. Pintura en el piso. Foto Michael Zabe, 1998.

Estos personajes abren las piernas como si estuviesen pariendo y en el pecho tienen un círculo rojo rodeado de cuatro triángulos también rojos, círculo que nos recuerda la imagen solar del piso, justo debajo de ellos. Puede tratarse de una deidad solar o de un personaje que está pariendo al Sol o invitándolo a entrar al adoratorio (fig. 2).

En el muro oeste, inmediatamente detrás de las imágenes solares que se refieren a la salida del Sol, hay otras figuras que se relacionan con la puesta del astro. En este caso los diseños

presentan parte de un círculo rojo rodeado de uno azul, con un ave a su lado de la que sólo se ven las garras, por lo que suponemos que se trata de una rapaz, posiblemente de un águila. Debajo de esta pintura se tuvo otra imagen solar atravesada por flechas. El círculo es más pequeño y tiene plumas azules.

Además, estas escenas evidentemente hablan del Sol que cae al inframundo, herido por los astros y acompañado de las águilas que nos recuerdan al Cuauhtemoc azteca de épocas muy posteriores.

Estudios arqueoastronómicos (Galindo, Ruiz y Flores, 1998:179) indican que la orientación de los muros del templo de Las Higueras, presenta una dirección hacia la salida solar, el mismo día en que se daba el orto solar perpendicular al eje de Teotihuacán. Esta fecha es entre el 11 y el 12 de febrero (Morante, 1996:237). Por supuesto, tomando en cuenta la elevación del horizonte de 2° en Teotihuacán y nula en Las Higueras, ya que en éste último sitio se da sobre el mar. La medición de 104° 30' hecha por Jesús Galindo



(comunicación personal, julio, 2003), corresponde a una declinación solar de  $-13^{\circ} 46'$  la cual es muy cercana a la que tomé durante el levantamiento de información para el Proyecto Higueras 1998-2001, cuando realicé mediciones con teodolito que me dieron un promedio de  $105^{\circ}$ . Debemos decir que las paredes actuales del templo no son totalmente rectas y los  $105^{\circ}$  medidos pudieron tener margen de  $+$ ,  $- 1^{\circ}$  esto nos daría fechas que van del 9 al 14 de febrero.

De todas maneras estamos muy cerca de la fecha señalada para el inicio del año solar que reportó Sahagún en el siglo XVI. Así, el interior del templo recibía los rayos

solares directos cada inicio del año indígena.

En conclusión, tanto la orientación del templo como la iconografía de las pinturas hablan de que uno de los cultos fundamentales que se representaron en el adoratorio, es el solar, ya que aquí el eje este-oeste del edificio fue señalado por medio de imágenes de diferentes momentos del movimiento del Sol, desde su nacimiento por el este, en el piso del templo, para en seguida ser transportado o parido por un sacerdote o sacerdotisa, hasta que le den muerte los astros mediante el flechamiento y lo hagan descender al inframundo, un ciclo que se repite día con día.



Figura 2. Las Higueras, Veracruz. Estructura 1. Jamba norte. Foto Pablo Labastida, 1998.



## Bibliografía

Arellanos Melgarejo, Ramón

1985 *Las Higueras–Acacalco–dinámica cultural de un sitio en el Totonacapan Barloventino*, tesis de maestría, México, Universidad Veracruzana.

Galindo Trejo, Jesús, María Elena Ruiz Gallut y Daniel Flores Gutiérrez

1998 “La astronomía”, en: Uriarte, María Teresa, *et al.*, *Fragmentos del pasado: murales prehispánicos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Instituto de Investigaciones Estéticas, Artes de México: 166-181.

Medellín Zenil, Alfonso

1979 “Clásico Tardío en el centro de Veracruz”, en: *Cuadernos antropológicos*, México, Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, t. 2.

Seler, Eduard

1980 *Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, t. 3.

## Noticias

Los invitamos cordialmente al curso "La pintura mural prehispánica en México: enfoque interdisciplinario, IX parte", que se llevará a cabo del 17 al 19 de noviembre en el Aula Mayor de El Colegio Nacional, Luis González Obregón 23, Centro Histórico, México D.F.

Les recordamos que los tomos III y IV *Estudios*, del volumen II *La pintura mural prehispánica en México. Área maya* así como la reimpresión de los dos tomos del volumen I *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, están a la venta en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en cualquier librería de la UNAM o bien se podrán solicitar vía correo electrónico a la siguiente dirección: [libroest@servidor.unam.mx](mailto:libroest@servidor.unam.mx).

A partir del mes de octubre de este año, podrán consultar en la página del Instituto de Investigaciones Estéticas: <http://www.esteticas.unam.mx/pintmur.htm> los números 5 y del 14 al 16 del *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* con imágenes en color. Los demás números se incluirán próximamente.

## Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar artículos, no mayores de tres 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 Beatriz de la Fuente o Leticia Staines.  
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  
Correo electrónico: [staines@servidor.unam.mx](mailto:staines@servidor.unam.mx), [rat@servidor.unam.mx](mailto:rat@servidor.unam.mx)

dgapa

ISSN 14054817  
18  
9 771405 481008