

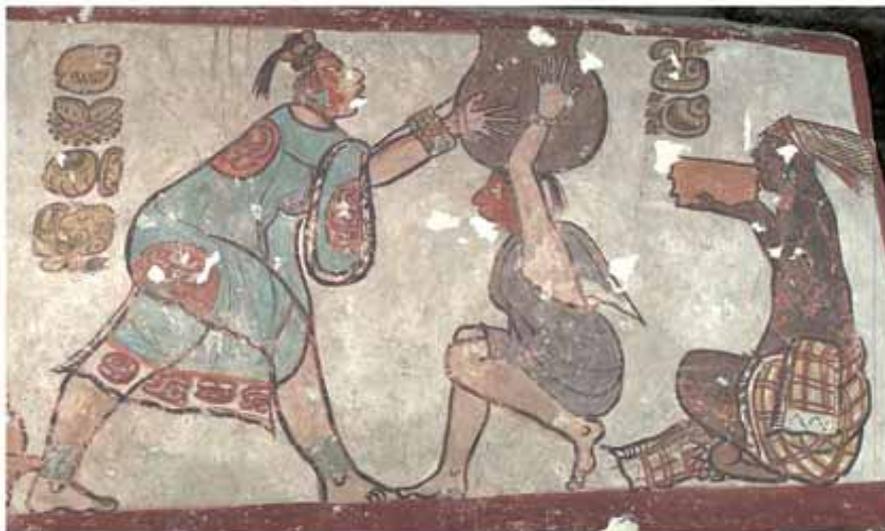
LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín Informativo

año XI

número 23

diciembre 2005



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Mari Carmen Serra Puche
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte
Directora del Instituto de
Investigaciones Estéticas

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

María Teresa Uriarte
Titular del Proyecto

Diana Magaloni Kerpel
Cotitular del Proyecto

*Boletín Informativo La Pintura Mural
Prehispánica en México*
Año XI, número 23, diciembre 2005

Editora
María Elena Ruiz Gallut

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

Digitalización, diseño y tipografía
María de Jesús Chávez Callejas

Portada
Campeche, Calakmul. Estructura I -4. Detalle.
Foto Eumelia Hernández, 2005. LDOA-IIIE.

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

El *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* es una publicación semestral del proyecto "La pintura mural prehispánica en México" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D. F.

Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 003016/96, expedido el 11 de febrero de 1997. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números, 9888 y 6927 respectivamente, expedidos el 23 de enero de 1997. ISSN 1405-4817.

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

Tiraje: 1000 ejemplares.
Distribución gratuita.

Índice

Presentación	3
María Teresa Uriarte Castañeda	
Recientes hallazgos de figuras pintadas sobre pisos en el conjunto de los glifos de La Ventilla, Teotihuacán	7
Rubén Cabrera Castro	
Observaciones sobre la vírgula del sonido en la pintura mural teotihuacana	18
Fernando Ibarra	
Nuevos datos para la historia del arte y la iconografía del Clásico temprano en el área maya: el reino de Ka'an	24
Ramón Carrasco y Andreé Bojalil	
Pintura mural y alineación solar en Las Flores, Tampico	33
Jesús Galindo Trejo	
La ilustración como medio de conservación	39
Francisco Villaseñor Bello	
Noticias	44

Presentación

¿Un grito en el desierto?

Por primera vez tengo el privilegio de presentar uno de los números del Boletín de La pintura mural prehispánica en México, el visionario proyecto que inició la doctora Beatriz de la Fuente en 1990. Desde entonces ella fue nuestra guía y nuestro apoyo. Abrió un camino, marcó la senda y sus discípulos, sus amigos, sus seguidores fieles, hemos tomado la estafeta para proseguir, inspirados siempre por su amor a México, por el arte prehispánico y por conocer y conservar el legado de nuestros antepasados a través del estudio de la pintura mural.

Ya cercana su muerte, pudimos poner en sus manos el *dummy* del Catálogo de Oaxaca. Con su inteligencia privilegiada redactó y corrigió los últimos textos del mismo, aunque no pudo verlo ya como obra terminada. Tampoco podrá ver las publicaciones que seguirán gracias al compromiso de todos sus discípulos, compañeros, amigos de tantos años que hemos comprometido nuestros empeños para terminar lo que ella comenzó.

Hoy me toca hacer la presentación del número 23 de nuestro *Boletín* y compartir con nuestros lectores el dolor que produce su ausencia; el enorme adeudo que tenemos con ella y que trataremos de pagar como el grupo que ella integró con colegas de diversas instituciones.

Conforme ha pasado el tiempo y hemos tenido que continuar en las sesiones del Seminario, se han presentado las experiencias de distintos amigos que trabajan en sitios arqueológicos que conservan restos de pintura mural, en todos ellos el sentimiento es el mismo y lo quieren compartir con nosotros: desesperación y frustración, así sea en Tamtoc y Tamuín, en Calakmul, en El Tajín, en Cacaxtla o El Rosario en Querétaro y aun en Teotihuacán; las mismas dudas y los mismos

temores. La pintura mural cuando es descubierta enfrenta riesgos para su conservación. En todos los casos, el dinero es insuficiente, en ocasiones, las autoridades no asumen la responsabilidad que les corresponde, en otras la indiferencia o la ignorancia son aliados para su más eficiente destrucción. De ahí la enorme trascendencia del proyecto iniciado por la doctora de la Fuente. Después de ocho libros publicados, de 22 Boletines, de tres exposiciones, dos de ellas internacionales, en Gerona y en Macao; de la creación del Museo de la Pintura Mural teotihuacana y de un sinnúmero de artículos, conferencias, en sitios tan destacados como El Colegio Nacional, este proyecto ya nos es un grito en el desierto, ahora es un coro de voces, de instituciones que queremos conjugar nuestros esfuerzos de una manera cada vez más eficiente, dejando de lado celos y rivalidades, ¡que ya no hay tiempo, que lo que se pierde, no se recuperará jamás!

Este número del *Boletín* marca una nueva etapa con la doctora María Elena Ruiz Gallut como editora y con la maestra Denise Fallena como Asistente editorial. Muchas gracias a las dos por el empeño que han comprometido en continuar con la obra de nuestra maestra.

En este número aparecen los artículos de Rubén Cabrera, que una vez más toca el tema vigente y siempre nuevo de las pinturas de La Ventilla y nos plantea el reto de establecer un registro sistemático “para llegar a conocer el verdadero significado de este sistema glífico, una de las muestras más completas de escritura teotihuacana.”

El arqueólogo Ramón Carrasco, junto con la arqueóloga Andréé Bojalil, nos presentan la posibilidad de que Calakmul haya sido llamado *Chik Nab* y más específicamente, qué parte de la ciudad pudo llevar ese nombre, llegando a la conclusión de que *Chik Nab* es La Acrópolis. En su interior se localiza la Estructura I-4 pintada con lirios acuáticos, con una paleta cromática de quince colores y un estilo de composición similar al de los vasos polícromos del Clásico tardío y presentan “aspectos casi desconocidos de lo que fue la sociedad maya.”

Jesús Galindo, nuestro colega del Instituto de Astronomía, analiza en su artículo la pintura desaparecida del sitio arqueológico de Las Flores, hoy devorado por la

ciudad de Tampico y del que queda solamente el llamado Montículo "A". En su artículo plantea las posibles connotaciones astronómicas y calendáricas.

José Francisco Villaseñor, quien durante muchos años ha puesto su talento como artista al servicio del proyecto, presenta una detallada síntesis de la manera en que se trabaja actualmente para el registro sistemático de las imágenes descubiertas.

Finalmente Fernando Ibarra resume el resultado de su trabajo sobre la vírgula del sonido en Teotihuacán, con el cual obtuvo su grado de Especialización en historia del arte de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra universidad.

Con este abanico de ensayos culminamos e iniciamos una nueva etapa, sólo añadimos unos pasos a un camino ya transitado con sabiduría por nuestra querida e inolvidable maestra, la doctora Beatriz de la Fuente.

María Teresa Uriarte Castañeda

Recientes hallazgos de figuras pintadas sobre pisos en el conjunto de los glifos de La Ventilla, Teotihuacán

Rubén Cabrera Castro
Zona Arqueológica de Teotihuacán

El Conjunto de los Glifos de La Ventilla fue explorado por el INAH en 1992-94 en el marco del Proyecto Especial Teotihuacán dirigido por Eduardo Matos. Ocupa un espacio de aproximadamente 4100 m.², limitado por calles en sus lados este, norte y oeste. Por falta de excavaciones de su lado sur sólo se conoce parte de la esquina sureste, esperamos que muy pronto se despeje esta porción del conjunto arquitectónico para definirlo completamente.

Se forma de varias secciones y unidades arquitectónicas, en las que se integran numerosas habitaciones, recintos y templos limitando plazas y patios. Las excavaciones profundas en este lugar muestran también que tal conjunto contó con una larga secuencia ocupacional, representada por una sucesión de varios niveles constructivos que van desde la Fase Miccaotli, situada entre los 100 y 150 a. C. hasta el final de Teotihuacán.

En esta larga secuencia de su desarrollo, representada por varios edificios en superposición, se muestran en sus muros y pisos numerosas pinturas con temas diversos. Son tres las unidades de mayor interés pictórico en este conjunto: el nivel de edificios de Bordes Rojos que es el de mayor antigüedad, situado en los estratos más profundos; el denominado "Patio Jaguares" ubicado en su esquina suroeste, donde se hallan en dos niveles constructivos varias representaciones de murales con temática distinta; y la unidad conocida como "Plaza de los Glifos" donde existen numerosas figuras glíficas pintadas sobre pisos. Este último espacio, de gran interés por la información que contiene, se forma de una plaza delimitada por tres aposentos y un gran templo. Sobre el piso de esta plaza y en algunas paredes cercanas que forman esta unidad, están representados numerosos glifos,

los que en su mayor parte han sido dados a conocer en la magnífica obra “La Pintura Mural Prehispánica en México, cuya publicación fue coordinada por la Dra. Beatriz de la Fuente (1996).

Años después de las excavaciones del Proyecto Especial en La Ventilla, se detectaron otros glifos sobre los pisos ya despejados, algunos también se publicaron en este Boletín y ahora se dan a conocer nuevos descubrimientos hallados sobre los pisos ya explorados en 1992-94. Los glifos allí pintados han resultado ser de enorme interés para abundar en el conocimiento de Teotihuacán; varios estudiosos en materia de escritura han puesto su atención en tales hallazgos, y desde diferentes perspectivas se han emprendido estudios buscando su significado, pues representan la muestra más clara hasta ahora descubierta de escritura en Teotihuacán. Son cuarenta y dos glifos los que forman el primer grupo localizado, que para diferenciarlos de los demás hallados sobre otros pisos cercanos, los denominaremos desde ahora como Grupo I. El número de figuras de este grupo debió ser mucho

mayor si se incluyen las manchas rojas que se encuentran sobre los pisos porticados de los aposentos norte y sur. El piso del pórtico este, siendo el más importante por su ubicación de los tres que limitan la plaza, debió estar igualmente pintado, pero no es posible saberlo con certeza por haberse mutilado a causa de los saqueos aquí efectuados, aunque es lo más probable ya que sus paredes aún conservan restos polícromos de pintura mural. Por lo tanto, el número de glifos en este lugar debió ser mucho mayor, incrementándose enormemente su importancia.

Existe otra figura que por su cercanía con estos glifos puede incluirse en este mismo grupo. Se localiza sobre un piso del mismo nivel constructivo, situado éste hacia el noreste de la misma unidad. La figura es de mayor tamaño, dibujada con la misma técnica y con el mismo tono de rojo, sin embargo ésta se encuentra más elaborada y está pintada en toda su superficie, no solamente su silueta como las otras figuras referidas de la Plaza. Representa una imagen humana en posición erguida y con la cabeza de un perro, y está acompañado

de otros elementos iconográficos de rasgos naturalistas cuyo estudio la señalan como una representación del dios Xólotl, principalmente por su semejanza con el Xólotl representado en algunos códices (Aguilera y Cabrera, 1999).

En años más recientes han aparecido en este mismo conjunto otras figuras pintadas sobre pisos. Se ubican hacia el lado noroeste de la Plaza de los Glifos y tienen iguales características en lo que se refiere a la técnica de su elaboración. Se hallan pintadas con el mismo tono rojo sobre el enlucido de los pisos, y algunas se han dado a conocer en el número 18 de este Boletín (Cabrera, 2003). Más recientemente han aparecido otras figuras en la superficie del mismo piso recientemente limpiado, y aunque se hallan bastante borradas debido a la erosión, y otras aún están cubiertas en parte por una delgada capa de sales y argamasa, no ha sido difícil entender su forma, su distribución y la orientación que presentan.

En el Boletín 18 se hizo referencia de estas figuras iconográficas como Grupo No. 2, y en el presente escrito me refiero a las mismas, incrementando la reciente información recabada.

También me ocupo en este escrito de otra figura, la que por su cercanía puede incluirse en este mismo grupo, ya que además, aunque su forma es diferente y es un poco más grande, está pintada igualmente sobre un piso con el mismo tono rojo.

Los glifos del Grupo 2 se hallan distribuidos sobre un piso incompleto, destruido en gran parte por un pozo de saqueo prehispánico; fue dañado también por la construcción de un drenaje perteneciente a la siguiente época constructiva, el cual se introdujo en parte en el piso pintado, afectando gravemente a varias de estas figuras. La afectación más reciente fue causada por el arado en el siglo pasado, según la huella diagonal de un zurco que quedó marcado con el corte de este piso. Durante su limpieza, efectuada recientemente por restauradores del INAH, se mostraron con mayor claridad algunas de las figuras mejor conservadas, sus formas difieren ligeramente entre sí, aunque conservan en general la misma silueta como se muestra en la figura 1.

Representan pequeños animales en posición sedente vistos de perfil,

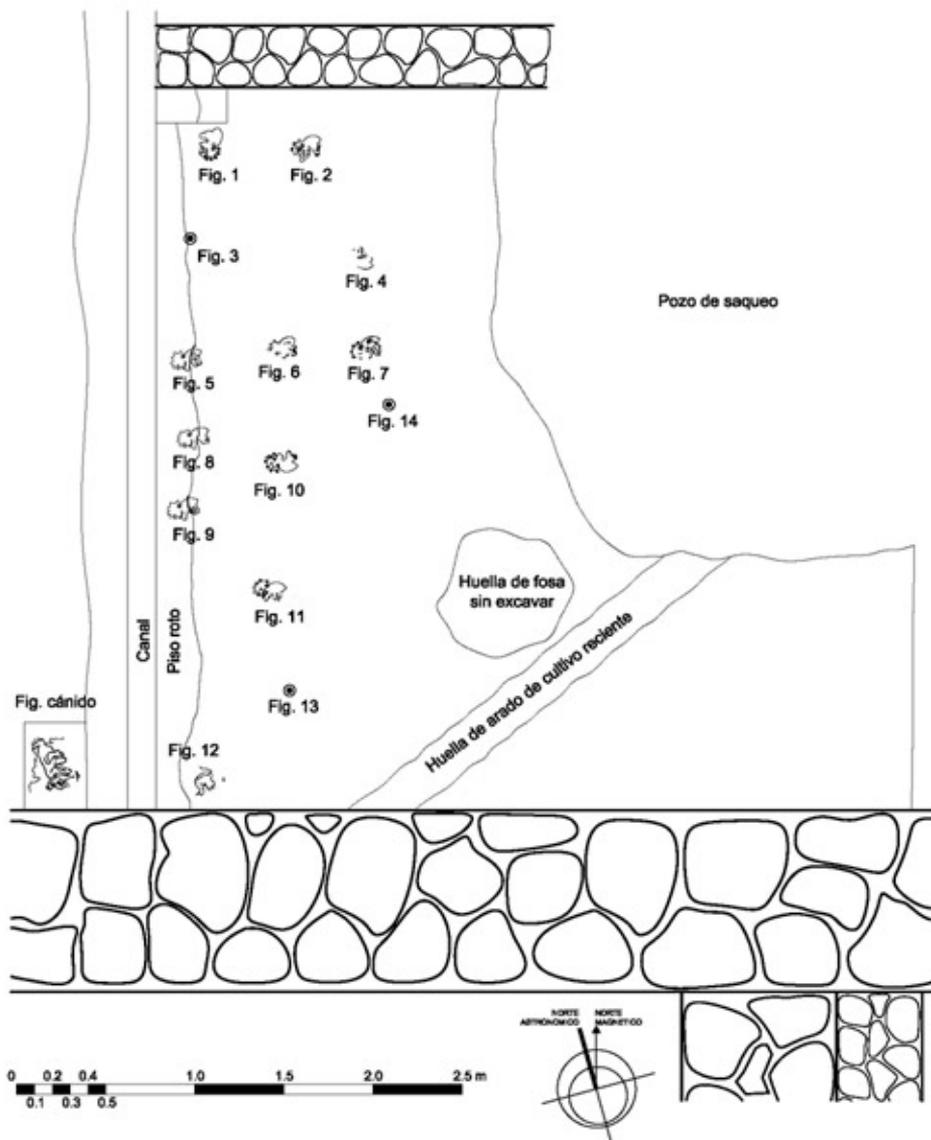


Figura 1. Teotihuacán, La Ventilla. Distribución de figuras glíficas sobre el piso de una subestructura del Conjunto de Los Glifos. Figuras 3, 13 y 14, representadas sólo por manchas rojas. Dibujo Hugo Desaida Cortés.



Figura 2. Teotihuacán, La Ventilla. Conjunto de los Glifos. Figuras glíficas sobre el piso de una subestructura. Dibujo Hugo Desaida Cortés.

iguales a las figuras que se mostraron en el escrito antes referido. Según las más completas, su tamaño va de 16 a 19 cm. y a diferencia de las figuras de la Plaza de los Glifos que se representan solamente con líneas rojas formando su silueta, éstas tienen el cuerpo completamente cubierto de rojo, y en la superficie de algunas de ellas aún se conservan las huellas dejadas por los brochazos señaladas con líneas gruesas. Aunque gran parte del piso sobre el que están se ha deslavado por la erosión y en parte fue mutilado por la construcción de un drenaje como se dijo anteriormente, con los restos que se conservan puede entenderse la orientación y distribución de estos signos. En cuanto a su distribución no guardan ningún orden aparente sobre el piso, la mayoría lleva la cabeza hacia el oeste y son pocas las que tienen una dirección diferente. Y de acuerdo a la posición del observador unas figuras miran hacia la izquierda y otras hacia la derecha (fig. 1).

Representan animales, probablemente mamíferos, aunque por la protuberancia que se observa en las trompas de algunos de estos seres

míticos, de difícil identificación por carecer de referencias, es posible que se trate de insectos o bien pueden ser animales fantásticos. En el borde de su cuerpo y de su cabeza se muestra una sucesión de pequeños círculos concéntricos como parte de su tocado y de su atuendo. Figuras similares a éstas, por llevar pequeños discos sobre el lomo como chalcihuites, se han reportado de Tetitla por Séjourné (1959), las mismas que el arqueólogo Jorge Angulo (1991) relaciona con Las Pléyades. Se encuentra también en el museo de sitio de la zona arqueológica de Teotihuacán una vasija proveniente de Tetitla, representa un animal en posición sedente, con un elemento en el hocico que le resalta hacia delante, muy parecido a las figuras que aquí nos ocupa (fig. 3b).

Otra figura similar a los glifos que aquí referimos, se halla representada de perfil en una cerámica proveniente del Lago Yojoa en Honduras, en ésta se muestran también sobre su lomo y sobre su cabeza algunas protuberancias circulares, como las figuras del Grupo 2 de La Ventilla, sólo que en este caso está en posición de caminar,

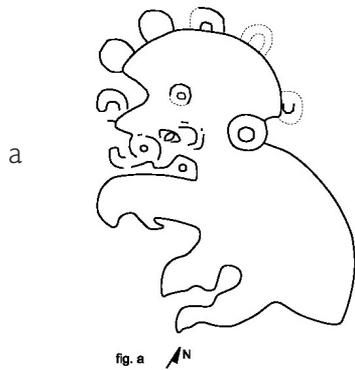


Figura 3. a) Teotihuacán, La Ventilla. Grupo de los Glifos, figura no. 11; b) Teotihuacán, Tetitla. Vasija con tapa; c) Honduras, Lago Jojoa. Cerámica policroma con la representación de un armadillo.

por lo que se le refiere como un armadillo (fig. 3c).

En cuanto a la otra figura de tamaño más grande, ésta tiene 30 cm. de largo por 13.5 cm. en su parte más ancha. Está pintada en otro piso del mismo lugar, separado de las figuras antes descritas por un drenaje que en parte obstruyó el piso, por lo que por su cercanía se le puede incluir en el mismo Grupo 2, diferenciándola con la letra C. Debido a que se levantó el estuco en la parte del piso en el que se encuentran, a esta figura le falta parte de la cola y una porción mínima de la pata delantera de su lado izquierdo. Para su protección fue cubierta recientemente con una capa de argamasa, la cual será retirada en el momento en que quiera mostrarse.

Tiene una posición sedente y representa la figura de un cánido, posiblemente un coyote orientado hacia la izquierda. Su traza es con líneas gruesas para formar su contorno, lleva sus orejas erguidas y el hocico abierto mostrando parte de sus colmillos y su lengua, la cual se prolonga hacia delante. La figura se halla con la cabeza hacia el lado sur y se dirige hacia la izquierda, por lo que para mirarse de

frente el observador debe colocarse hacia su lado norte (figs. 1 y 4).

De su significado no podemos decir nada por ahora por carecer de información, solamente habrá que repetir lo que ya se ha dicho acerca de los cánidos localizados en Teotihuacán y a los cánidos de Atetelco donde es más abundante su representación que en cualquier otro sitio explorado de la gran ciudad. A estos cánidos se les ha relacionado con acciones militares, con el sacrificio y con la guerra (Cabrera, 2002), información que se basa en su asociación casi siempre con elementos simbólicos que indican acciones de agresión, como por ejemplo, representaciones de espinas, cuchillos, biznagas, hojas de cactus y gotas en color rojo identificadas como gotas de sangre.

Esta idea acerca de los cánidos relacionados con la guerra, debió haber sido transmitida desde Teotihuacán a culturas posteriores, como la tolteca, en cuya capital se representan procesiones de cánidos decorando los paramentos de una de las pirámides de aquella ciudad. También es frecuente su representación entre los aztecas,



Figura 4. Teotihuacán, La Ventilla. Conjunto de los Glifos. Grupo 2a, figura de un cánido sobre piso.

donde este animal fue considerado como sagrado en el que se combinaban atributos como la sagacidad, la fuerza y la resistencia. Fue entre los mexicas una insignia guerrera, donde existió inclusive la orden de los caballeros coyote. Este ser mitológico era también el patrono de los plumajeros, por lo que frecuentemente se le representaba emplumado.

Referente a la antigüedad de estos glifos contamos solamente con algunos

datos de su contexto arquitectónico para poder inferirles una cronología aproximada. El piso sobre el cual se hallan pintadas las figuras en cuestión fue, como ya vimos, mutilado posteriormente por la construcción de un drenaje, perteneciente a una época posterior, dato que indica que el nivel constructivo sobre el que se hallan estas pinturas no pertenece al último periodo teotihuacano sino a una época anterior. Por lo tanto, las demás figuras pintadas sobre los otros pisos de este conjunto deben pertenecer al mismo periodo, ya que todos fueron después cubiertos por otro piso de época más tardía, como claramente se muestra en estas figuras y en La Plaza de los Glifos.

¿Cuál sería el significado de esta singular manifestación pictórica en el Conjunto de los Glifos cuya función debió tener gran importancia? Con los datos que tenemos no podemos contestar por ahora esta pregunta. Hemos planteado en otros escritos que esta unidad debió tener una suerte de alta escuela de pintura o de escritura para futuros escribanos, artistas y sacerdotes teotihuacanos, donde

además de aprender a pintar y dibujar, debieron a la vez adquirir conocimientos en el manejo de la escritura y el desciframiento de las imágenes y símbolos teotihuacanos (Cabrera, 1996). Existe muy cerca de uno de los glifos en esta plaza una mancha de tinta roja, pareciera que a uno de los pintores se le volteara el recipiente que contenía la tinta roja, utilizada para la elaboración de estas figuras. Hemos recalcado igualmente en diferentes eventos, que por la forma en que se distribuyen estas figuras simbólicas, representadas en un piso reticulado con líneas igualmente rojas, que este sistema glífico debió ser el antecedente de los códigos mesoamericanos producidos en el altiplano mexicano durante el posclásico (Cabrera, 1996). Se ha dicho asimismo, que frente a cada figura glífica, distribuidas estas en el amplio espacio de la plaza, se colocaba un personaje convocado para asistir a algún evento o reunión relacionado con eventos políticos e institucionales (King y Gómez, 2004).

Con los datos más completos de las figuras glíficas hasta ahora descubiertas en estos pisos del Conjunto de

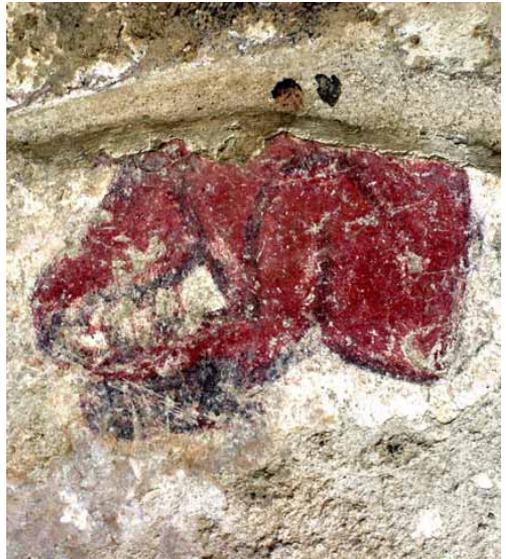


Figura 5. Teotihuacán, La Ventilla. Conjunto de los Glifos, figuras sobre el piso de una subestructura.

los Glifos de La Ventilla, se tiene mayor posibilidad de emprender otros estudios con la finalidad de llegar a conocer el verdadero significado tanto de este sistema glífico, una de las muestras más completas de escritura teotihuacana hasta ahora descubierta en la gran metrópoli, así como intentar definir la función que tuvo este edificio enmarcado en un amplio sistema urbano, considerado como un barrio de la antigua ciudad.

Bibliografía

Aguilera, Carmen y Rubén Cabrera Castro

1999 “Figura pintada sobre piso en La Ventilla, Teotihuacán”, en: *Arqueología No. 22*, pp. 3-15.

Angulo, Jorge

1991 “Identificación de una constelación en la pintura teotihuacana”, en: *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, Johanna Broda y Stanislav Iwaniszewski, (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 309-327.

Cabrera Castro, Rubén

1996a “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacán”, en: *Arqueología No. 15*, pp. 15-40.

1996b “Contexto y análisis preliminar de los glifos en un piso pintado de La Ventilla, Teotihuacán”, en: *Boletín Informativo La pintura mural prehispánica en México*, Leticia Staines Cicero, (ed.), México,

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, julio, año II, núm. 4, pp. 5-9.

2002 “La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacán. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano”, en: *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán*, María Elena Ruiz Gallut, (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

2003 “Nuevos diseños iconográficos sobre un piso en La Ventilla, Teotihuacán”, en: *Boletín Informativo La pintura mural prehispánica en México*, Leticia Staines Cicero, (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, junio, año IX, núm. 18, pp. 22-29.

De la Fuente, Beatriz (coord.)

1995 *La Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 391 págs.

Séjourné, Laurette

1959 *Un Palacio en la Ciudad de los Dioses. Exploraciones en Teotihuacán*, 1955-58, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

King Timothy y Sergio Gómez Chávez

2004 “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacán”, en: *La Costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacán*, María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual (eds.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 201-244.

Observaciones sobre la vírgula del sonido en la pintura mural teotihuacana

Fernando Ibarra

Especialidad en Historia del Arte, IIE

Recientemente, con los estudios de James C. Langley (1986) y Karl A. Taube (2002) sobre sistemas de escritura y notación en Teotihuacán, se sabe que había representaciones gráficas de elementos que formaban un *corpus* reducido que sufrió pocas variaciones a lo largo de la historia teotihuacana. Estos elementos integran un código convencional de comunicación anterior a la pintura mural que conocemos, pues se nota que su elaboración estaba ya bastante estandarizada hacia el 250 d. C. (Tlamimilolpa temprano). Su dimensión reducida respecto de las otras representaciones figurativas dentro de una misma escena y su ubicación, a veces marginal, hacen pensar que se trataba de elementos complementarios de la imagen mural.

Al analizar las figuras más recurrentes en la pintura mural teotihuacana, algunos autores señalan una, de forma proboscídea, que regularmente tiene uno de sus extremos cerca o en la boca de algún personaje; de ahí que se le haya relacionado desde un principio con el habla. Caso (1942) le llama "signo de la palabra"; Kubler (1962), "speech-scroll", actualmente su nombre más generalizado es "vírgula de la palabra", y se asocia casi siempre con sonidos vocales; pero no es raro que se le llame voluta, glifo o símbolo del sonido o del canto, depende del autor. Sería difícil afirmar que el término "vírgula de la palabra" se creó a partir de los descubrimientos de pintura en Teotihuacán, lo más seguro es que, debido a que la vírgula siguió usándose después de la caída de esta ciudad y hasta el siglo XVI, el nombre se haya tomado de estudios cronológica y geográficamente ajenos a ella.

Atendiendo a su forma sería más pertinente llamarle voluta que vírgula.

Aunque podría discutirse el término, por inofensiva tradición opto aquí por llamarla vírgula. Sin embargo el atributo 'de la palabra' implica una interpretación que yo preferiría evitar cambiándolo por 'del sonido'. Así "vírgula del sonido" puede indicar la existencia de canto, música, palabras, voz (que nos lleva a asociar la vírgula con pensamiento), hasta llegar al grito, el silbido, el rugido, el aullido o cualquier otro tipo de elemento sonoro. Basta observar dónde aparece la vírgula para suponer que puede representar todo esto, es decir, su uso no es exclusivo para el discurso verbal.

Llama la atención que los artistas teotihuacanos hayan ideado la vírgula como representación del sonido, pues en otras culturas casi siempre lo acústico se indicaba con algún gesto del emisor o colocando en la imagen los instrumentos que producían tales sonidos. Esto se puede ver claramente en la plástica europea, y es una constante desde los etruscos hasta bien entrado el siglo XIII, cuando el sonido vocal comienza a

representarse mediante otro recurso gráfico: las letras.

Acerca de la elección de la forma podría ser que los dibujantes teotihuacanos, al relacionar el sonido con el aliento o el aire, hayan imitado la trayectoria circular del viento o pudieron haber observado las contracciones de la probóscide de los insectos y realizaron equivalencias metafóricas con la lengua humana para representar la forma del sonido vocal. Sin embargo en Teotihuacán, las vírgulas no sólo se encuentran saliendo de una cavidad oral, sino que puede verse emergiendo de otro tipo de oquedades de personajes parcialmente humanos, de animales e incluso de objetos (fig. 1). ¿Pueden surgir palabras del hueco de

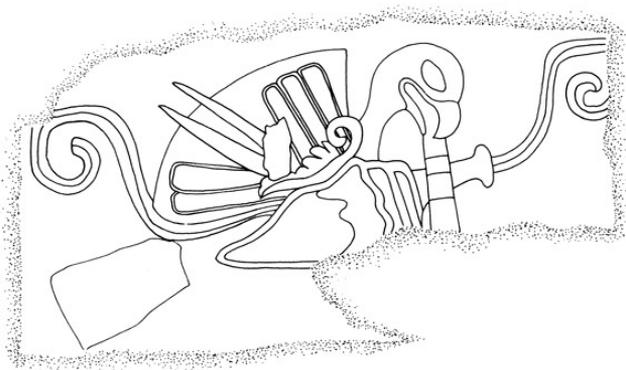


Figura 1. Teotihuacán, Tetitla. Cuarto 2, murales 1-2, según Miller, en De la Fuente, 2001. El dibujante omitió los cuadretes.

un caracol o del pico de un ave? Personalmente no creo que todo en el arte prehispánico sean metáforas. Por lo demás, si lo principal en la escena es el personaje, la vírgula sería un elemento secundario, tan importante como el atuendo o el paisaje: su importancia estaría en un plano superior respecto de una concha o un *chalchihuite*.

En un principio parece que sólo se pintaban vírgulas de dos bandas con cuadretes; con el tiempo se fueron enriqueciendo al agregárseles objetos que, más que decorarlas, las dotaban de significación. A partir de la observación de elementos análogos, la vírgula se puede clasificar en tres grupos principales:

1.- *Vírgula de doble banda*

Es la más frecuente. Consiste en una banda doble, generalmente bicolor con cuadretes agrupados de tres en tres colocados casi siempre en la parte exterior. Surge de los orificios de caracoles, de instrumentos musicales, de seres antropomorfos y zoomorfos. Cuando la pintura se realiza sólo con dos variedades de rojo las bandas no

son bicolors. Puede estar relacionada con otras figuras sin que lleguen a formar parte de ella. Se encuentra en todos los murales a partir de la fase Tlamimilolpa (fig. 2).

2.- *Vírgula ataviada*

También es una vírgula doble, acompañada de una serie de elementos que nacen directamente de las bandas. Los portadores de este tipo de vírgulas son seres fantásticos, pero nunca objetos. Al parecer este tipo de vírgula y los siguientes aparecieron a mediados del Tlamimilolpa (fig. 3).

3.- *Vírgula rellena*

En esta vírgula hay una línea que une sus dos extremos creando un espacio

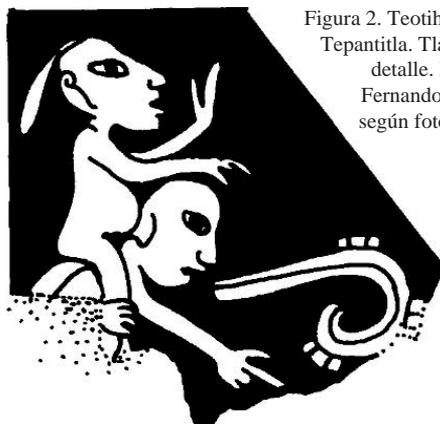
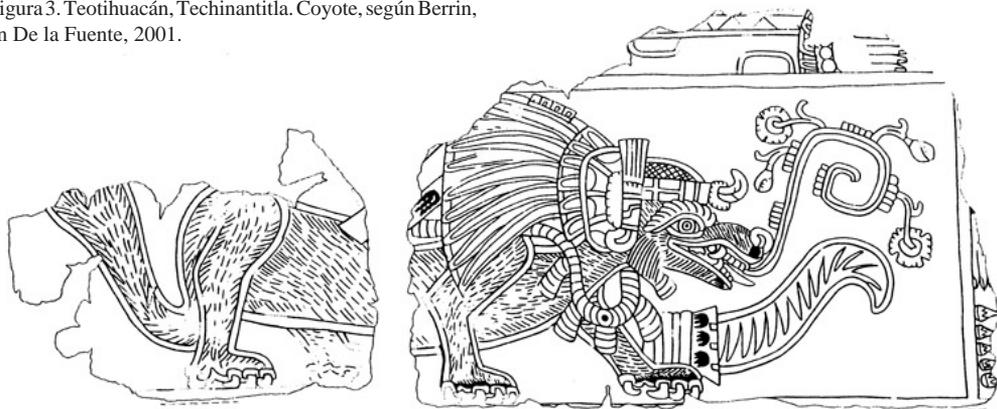


Figura 2. Teotihuacán, Tepantitla. Tlalocan, detalle. Dibujo Fernando Ibarra según fotografía *in situ*.

Figura 3. Teotihuacán, Techinantitla. Coyote, según Berrin, en De la Fuente, 2001.



en el que suelen aparecer varias imágenes. Casi siempre que hay una vírgula rellena su emisor, antropomorfo en casi todos los casos, lleva en la mano un chorro descendente. No siempre emana de la boca, sino de manos o incluso de objetos (fig. 4), por eso su interpretación es de las más

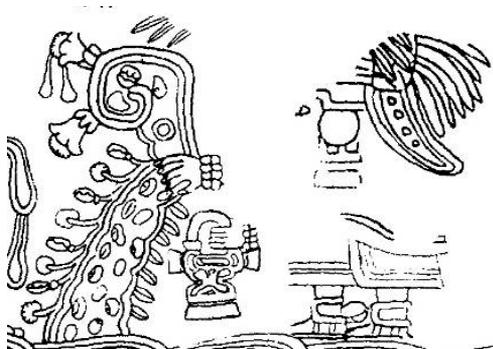


Figura 4. Detalle de las vírgulas rellenas del tablero del Tlalocan, según Villagra, en Caso, 1942.

complicadas, pues se le relaciona también con representaciones de agua.

Además de estos tres grupos hay otras variedades menos frecuentes: 4) *Vírgula simple*, formada por una sola banda cuyo espesor suele incrementarse en la parte central (fig. 5); generalmente no llevan cuadretes ni signos. 5) *Vírgula con greca*, compuesta por al menos una banda que tenga forma de greca; carece de cuadretes, atavío y relleno (fig. 6); surge principalmente de animales o de seres fantásticos. 6) *Vírgula fitomorfa*, no es propiamente una vírgula, sino motivos vegetales que emanan de cavidades orales de aves o animales marinos (fig. 7); no hay ejemplos de esta vírgula relacionados con seres antropomorfos ni con ma-



Figura 5. Teotihuacán, Conjunto del Sol. Pórtico 13. Detalle de aves, según Miller, en De la Fuente, 2001.

míferos terrestres. En algunos estudios se habla de “vírgula florida”, pero evito este término porque se suele usar indistintamente para designar una vírgula ataviada con flores o una vírgula fitomorfa.

Independientemente de la posición del emisor frontal la vírgula siempre aparecerá de perfil sin cambios bruscos en la dirección de su trayectoria. En ningún caso la vírgula está compuesta por más de dos bandas ni cuenta con menos de dos cuadretes. Generalmente éstos están colocados sobre la parte exterior de la vírgula, pero hay veces que se colocan algunos en la parte interior, pero sólo al inicio.

La presencia de la vírgula del sonido crea un efecto de sinestesia en el espectador, pues, como ocurre frente a

los murales de Tepantitla, se pueden observar los personajes que emiten sonido (aves, personas, caracoles) al mismo tiempo que se ve el sonido emitido, cuya interpretación depende de la forma, posición, trayectoria y elementos que acompañan a la vírgula.

Revisando la pintura mesoamericana posterior a Teotihuacán, los códices prehispánicos y los que se elaboraron durante el siglo XVI, es evidente que el uso de una vírgula para indicar la existencia de sonoridad fue constante, aunque su forma varió, pues mientras en Teotihuacán contemporáneamente se encuentran tipos muy distintos de este elemento visual circunscritos en contextos muy diferentes entre sí, con el paso del tiempo



Figura 6. Teotihuacán, Atetelco. Patio blanco. Pórtico 3, mural 57. Cánido con penacho, según Villagra, en De la Fuente, 2001.



Figura 7. Teotihuacán, Techinantitla. Detalle de ave con cinco flores. Dibujo Fernando Ibarra.

la vírgula fue reduciendo sus dimensiones para terminar siendo una pequeña nubecilla o espiral en los códices del siglo XVI, limitada a aparecer frente a seres humanos.

Nota:

Estas observaciones forman parte de mi trabajo final de investigación para la Especialización en Historia del Arte: un catálogo donde analizo formalmente y clasifico las vírgulas que aparecen en los murales de Teotihuacán, prescindiendo –por el momento– de sus posibles interpretaciones.

Bibliografía

Caso, Alfonso

1942 “El paraíso terrenal en Teotihuacán”, en: *Cuadernos Americanos*, 6, pp. 127-136.

De la Fuente, Beatriz (coord.)

1995 y 1996 *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, 2 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Kubler, George

1962 *The art and architecture of ancient America. The Mexican, Mayan and Andean peoples*, Harmondsworth-Middlessex, Penguin Books.

Langley, James C.

1986 *Symbolic notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, British Archaeological Research (*International Series*, 313).

Taube, Karl A.

2002 “The writing system of ancient Teotihuacan”, en: *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memorias de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán*, María Elena Ruiz Gallut, (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 331-370.

Nuevos datos para la historia del arte y la iconografía del Clásico temprano en el área maya: el Reino de Ka'an¹

Ramón Carrasco

André Bojalil

Proyecto Arqueológico Calakmul

El asentamiento de la antigua ciudad maya de Calakmul presenta un diseño urbano donde los espacios residenciales de la elite se edificaron, siguiendo un programa arquitectónico que dio como resultado grandes conjuntos palaciegos. Los más importantes de estos conjuntos a los que se denominan acrópolis, se distribuyen en el sector nuclear del sitio ordenándose en torno a la Plaza Central.

De las cuatro acrópolis que rodean la Gran Plaza, la que se conoce arqueológicamente como del Norte, reviste particular interés en la historia de Calakmul por la importancia que tuvo en la actividad política de algunos de los gobernantes del reino de *Ka'an*. Este sector de la ciudad en la época prehispánica fue conocido desde los inicios del Clásico temprano con el nombre de *Chik Nab*. Este toponímico que originalmente fue leído por Stuart y Houston (1994) como *Nab Tunich* y que junto con el de *Oxte'tun*, los identificaron como asociados a gobernantes del reino de *Ka'an*, fue reinterpretado por Simon Martin (1996) como *Chik Nab*.

En su estudio de las inscripciones relacionadas con Calakmul, Martin (1998) observa la amplia difusión del toponímico *Chik Nab*, el cual está presente en inscripciones de Naranjo, Dos Pilas, Cancuén, La Corona, en Guatemala, Toniná en Chiapas y Quiriguá en Honduras.

En Dos Pilas forma parte del texto del panel 7 donde se hace mención que *B'alaj Can K'awiil* viajó el año 686 para atestiguar la ceremonia de ascenso del gobernante de Calakmul, *Yucnom Yich'ak K'ak* (conocido en la literatura

arqueológica como Garra de Jaguar), en esta inscripción se asienta que este evento ocurrió o “sucedió en *Chik Nab*” (fig. 1).

En el panel del “Jugador de pelota de Chicago” (saqueo probablemente de La Corona) se menciona al gobernante *Gran Pavo* de La Corona, quien participó en una ceremonia de juego de pelota llevado a cabo en *Oxte'tun Chik Nab* es decir, en Calakmul.

Otra mención de este topónimo se registra en Toniná en un bloque que muestra a un prisionero capturado por el Gobernante 4 cerca del año 721, a este señor se le nombra como *Ah Chik Nab*, es decir, “El de *Chik Nab*”, en un evento asociado con Calakmul.

En su estudio de los monumentos de Quiriguá, Matthew Looper descubrió en la estela I fechada para el 736 la mención de un personaje de Calakmul con el título *K'uhu Chik Nab Ahaw*, «Divino Señor de *Chik Nab*». Esta mención es significativa ya que concede un estatus de importancia a la ciudad de Calakmul, si no como el centro rector del reino de *Ka'an*, sí

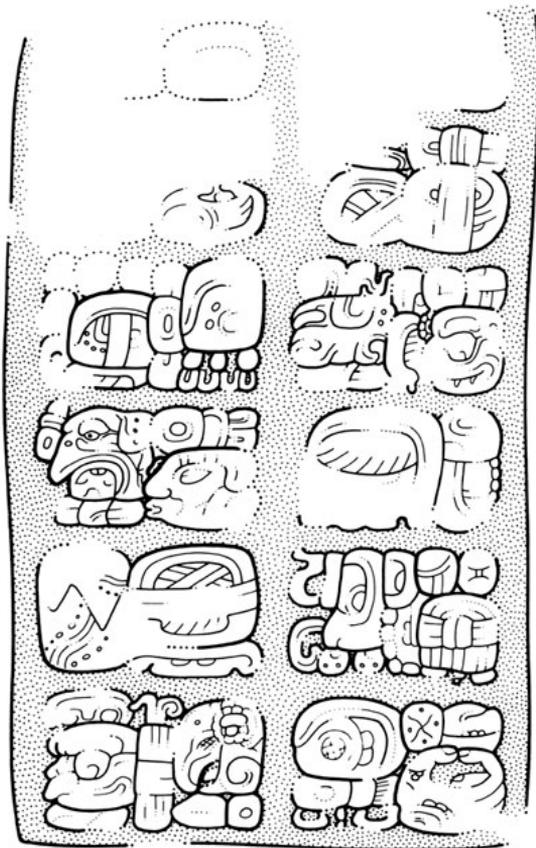


Figura 1. Guatemala, Dos Pilas. Panel 7. Tomado de Houston, 1993.

como un lugar de donde residieron algunos de sus gobernantes.

Antes de los más recientes descubrimientos en la *Chik Nab* de Calakmul el toponímico *Chik Nab* había sido identificado por Simon Martin en varias

inscripciones de Calakmul. Una de ellas es la estela 51 fechada para el año 731 que muestra al gobernante Took' K'awil. Otro ejemplo de este toponímico fue pintado en la base de un platón del Clásico temprano (Boucher y Rojas, 1996) recuperado de un escondite de la estructura IV-B.

Chik Nab también aparece en dos sillares que originalmente decoraban un friso en el anexo de la estructura XIII, estos sillares fueron encontrados en el relleno constructivo de la última modificación de la estructura llevada a cabo hacia el año 735 finales del Clásico tardío.

En uno de los dos bloques (504-4) *Chik Nab* aparece en la forma titular "*Bolon K'awil Chik Nab Ahaw*", es decir haciendo referencia a un "Señor *Bolon K'awil* de *Chik Nab*" (Martin, 1996). En este último caso es interesante que el toponímico aparezca en la forma titular, lo mismo que en la Estela I de Quiriguá, debido a las implicaciones que el título *Ahaw* tiene en la organización política de los reinos mayas (Álvarez, 1998).

Sin embargo en otro de los bloques (541-4) se menciona que alguien,

personaje del que desconocemos su nombre, "llegó a *Chik Nab*". En este caso concreto el texto, al igual que el de Dos Pilas, cumple una función de locativo.

En relación a este toponímico en su carácter de locativo, Martin sugirió que se refería al área central de Calakmul (Martin, 1996), pero el hecho de que se asocie a eventos específicos como el ascenso *Yucnom Yich'ak K'ak* y al título *Ahaw*, es evidente que hace referencia a un lugar mucho más específico y determinado. Todos los ejemplos mencionados sugieren que *Chik Nab* funcionó como un locativo para nombrar un espacio urbano dentro de la ciudad de Calakmul, este lugar al que hacen alusión los textos de Naranjo, Dos Pilas Cancuén, La Corona, Toniná, Quiriguá y el mismo Calakmul y de acuerdo a los descubrimientos de los últimos años, es sin lugar a dudas el conjunto urbano de la ahora conocida en el registro arqueológico del sitio como Acrópolis *Chik Nab*.

La Acrópolis *Chik Nab* fue denominada originalmente por el Dr. Folan, en su registro del patrón de

asentamiento de Calakmul como “El Mercado”. Esta Acrópolis, en su configuración urbana, está constituida por un número considerable de edificios agrupados sobre plataformas alargadas (A-K). Colinda al sur con la Plaza Central y la Plaza del Jaguar, al oeste con el extremo noroeste de la Gran Acrópolis y al este con la sección norte de la Pequeña Acrópolis y el conjunto residencial *Chan Chich*. Entre el extremo noreste de la Gran Acrópolis y el oeste de la Pequeña Acrópolis corre un alineamiento arquitectónico de 500 m. de largo, delimitando el lado sur de la Acrópolis *Chik Nab*. El Grupo A, que forma parte de este alineamiento arquitectónico, tiene una extensión de 213 m. y funcionó como parte del límite arquitectónico entre este conjunto y el área central de la ciudad.

Las exploraciones en el Grupo A de este conjunto residencial revelaron la existencia de una subestructura que conservaba en buen estado de preservación restos de pintura mural donde se aprecia un cartucho glífico, que se repite sistemáticamente y que da nombre a esta Acrópolis. El glifo se lee como el locativo *Chik Nab*, sugiriendo

como ya mencionamos que, *Chik Nab* es el lugar al que se refieren los diferentes textos. Este elemento arquitectónico donde fue pintado el glifo *Chik Nab*, por su forma constructiva tiene las características de una banqueta, aunque en realidad es un andador que funcionó como una barrera arquitectónica. El andador decorado en toda su longitud tenía tramos de escaleras que permitían el acceso al recinto residencial (fig. 2).

La decoración dividida en dos secciones en armonía con su forma constructiva, representa en su porción superior una superficie acuática donde se alternan grupos de aves con el signo *Caban* y lirios acuáticos en flor. En la inferior, que simboliza el interior de un cuerpo de agua, el glifo *Chik Nab* enmarcado por lirios acuáticos en botón, alterna con figuras de peces, tortugas, serpientes de agua y otros seres.

En el interior del conjunto de la Acrópolis *Chik Nab*, que como ya mencionamos está formado por una serie de plataformas alargadas coronadas por construcciones de carácter residencial, se edificó a unos 30 m. al



Figura 2. Campeche, Calakmul. Ubicación de la Acrópolis Chik Nab, localización de la banqueta y de la Estructura 1-4. Foto Proyecto Calakmul.

norte del andador y al centro del conjunto en su eje este-oeste y la Estructura I. Esta estructura es un basamento de planta cruciforme, que con sus tres cuerpos y poco más de 8 m. de altura es la construcción de mayor elevación de esta área residencial. La Estructura I fue remodelada en cuatro ocasiones, reproduciendo parcialmente la forma y el diseño de la primera construcción.

En las tres primeras etapas constructivas (Estructuras 3 a 4) los basamentos presentan esquinas redondeadas con un rodapié remetido, rasgo característico de la arquitectura que precede al gran desarrollo urbano del siglo VIII. En su cuarta y última modificación (Estructura I-I) los constructores introducen en el proyecto arquitectónico nuevos conceptos simplificando el diseño, construyendo los cuerpos del basamento con paños lisos inclinados y esquinas rectas.

Al producirse las distintas remodelaciones observamos marcadas diferencias en los sistemas de enterramiento, en el primero los constructores tomaron todas las precauciones al enterrar el edificio, buscando que se conservara la decoración de esta pri-

mera construcción. En cambio en las modificaciones más tardías los cuerpos de los basamentos son prácticamente desmontados para reutilizar los materiales constructivos.

En base a las evidencias de que disponemos hasta el momento, y como resultado del análisis cerámico, material obtenido de pozos estratigráficos, se pudo establecer que la primera edificación se llevó a cabo en el Clásico temprano. Por otro lado se infiere que la función de esta Estructura I de la Acrópolis *Chik Nab* debió corresponder desde los inicios del Clásico temprano a la de un monumento conmemorativo de actos políticos de algunos de los gobernantes del reino de *Ka'an*. Los cuerpos de la pirámide fueron utilizados para plasmar en ellos escenas relacionadas con festines para conmemorar algún evento.

A diferencia de la pintura mural encontrada en otros contextos y sitios, como la de Bonampak en Chiapas o Dzibilnocac en Campeche, donde las escenas se desarrollan en el interior de los cuartos de un edificio, tanto en la Estructura I-4 como en el andador de la Acrópolis *Chik Nab*, las escenas que

se plasmaron en estos edificios fueron ejecutadas en superficies exteriores que estaban expuestas a la intemperie.

La pintura mural localizada en la Estructura 1-4 de la Acrópolis *Chik Naab* presenta en su técnica pictórica una paleta cromática de quince colores, de éstos el conocido como azul maya, presente en estas pinturas, sería el primer registro que se tiene de este pigmento. En sus características tanto iconográficas como en su composición, nos ofrece aspectos casi desconocidos de lo que fue la sociedad maya (fig. 3).

A la fecha se tienen exploradas dos de las cuatro esquinas de la pirámide, las escenas que se desarrollan en los distintos cuerpos del basamento, representan a personajes que llevan a cabo una actividad relacionada con alguna festividad. Los distintos individuos mujeres y hombres que partici-

pan, realizan acciones vinculadas con la preparación y consumo de alimentos.

Al hacer comparaciones, tanto de la vestimenta como de las acciones que realizan estos personajes, encontramos muchas similitudes con la producción artística tanto de vasos policromos del Clásico tardío, algunos detalles de las vestimentas como los estampados que tienen ciertas similitudes con pintura mural de este mismo periodo. Algo que llama la atención, por un lado son los tocados de los personajes masculinos y por el otro los sombreros y arreglo del pelo de las figuras femeninas. Podría llegarse a pensar que el artista hizo retratos de personajes reales. De entre todos los descubiertos hasta la fecha la mujer que ocupa el punto focal de la escena del primer cuerpo de la esquina sur, que lleva una túnica transparente por lo elaborado de su vestimenta y la joyería que porta sería el personaje de mayor estatus (fig. 4). Otro detalle son la variedad de recipientes y cestería representada. Cada grupo de escenas va acompañados de textos que hacen

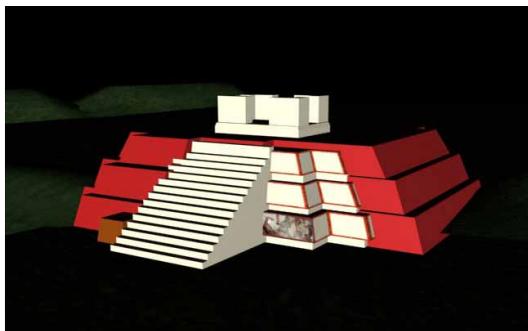


Figura 3. Campeche, Calakmul. Reconstrucción volumétrica de la Estructura 1-4. Foto Proyecto arqueológico Calakmul.

referencia a la acción que llevan a cabo las figuras y el tipo de comida que se está preparando, sirviendo o comiendo. La lectura de uno de los textos asociado con el personaje que se encuentra a la derecha de las mujeres y que fue descifrada por Alfonso Lacadena (comunicación personal), se lee como *ajul o aj ul*, y se traduce como atole.

Esta pintura mural, de carácter naturalista, muestra muchos detalles no observados en murales de periodos más tempranos, es innovadora artísticamente. La técnica pictórica de la

Estructura I-4 de la Acrópolis *Chik Nab*, y en base a lo discutido líneas arriba, muestra que en Calakmul, la capital del reino de Ka'an, se desarrolló un estilo artístico desde inicios del Clásico temprano, estilo que se continuará practicando hasta el siglo IX de nuestra era, y que influenciará fuertemente en la elaboración de la cerámica policroma del Clásico tardío y en especial en la cerámica del llamado estilo códice.

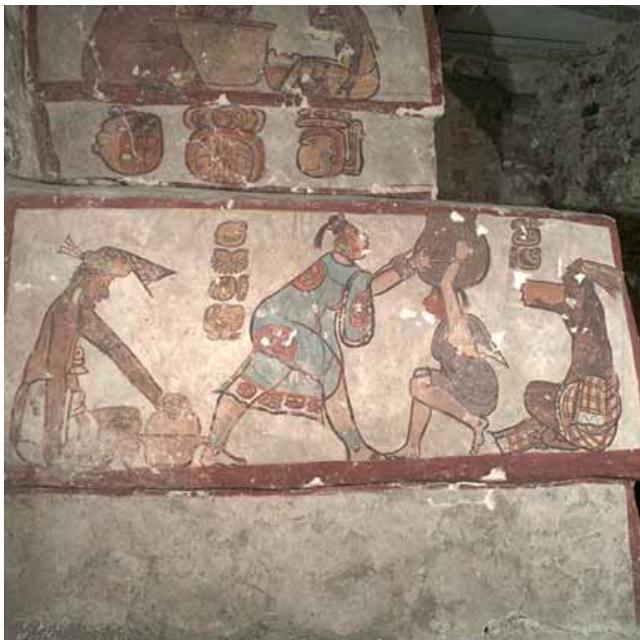


Figura 4. Campeche, Calakmul. Estructura 1-4. Detalle de la pintura mural. Foto Eumelia Hernández, 2005, LDOA-III.

Nota:

¹ Ponencia presentada en el XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 18 al 22 de julio del 2005.

Bibliografía

Álvarez, Paula

1998 *El Cuchcabal de la Cabeza de Serpiente: una definición*, ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Mayistas.

Boucher, Silvyane y Nidia Rojas

1996 *Catálogo de vasijas completas y/o semicompletas de la Temporada 1993-1996*: Informe general del Proyecto Arqueológico de la Biósfera de Calakmul, Vol. II, editado por Ramón Carrasco, *et. al.*

Folan, Willam

1985 *Calakmul Campeche: un centro urbano, estado y región en relación al concepto del resto de la Gran Mesoamérica*, Información, No. 9.

Houston, Stephen D.

1993 *Hieroglyphs and History at Dos Pilas: Dynastic Politics of the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press.

Looper, Matthew

1999 *New Perspectives on the Late Classical Political History of Quirigua, Guatemala*, AM 10.

Simon, Martin

1996 *Calakmul en el registro epigráfico*: Informe general del Proyecto Arqueológico de la Biósfera de Calakmul Vol. III, editado por Ramón Carrasco, *et. al.*

1998 *Investigaciones epigráficas de campo: 1995-1998*, Informe general del Proyecto Arqueológico de la Biósfera de Calakmul, editado por Ramón Carrasco, *et. al.*

Stuart, David y Stephen Houston

1994 *Classic Maya Place Names*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No 33, Dumbarton Oaks, Washington.

Pintura mural y alineación solar en Las Flores, Tampico

Jesús Galindo Trejo
Instituto de Astronomía, UNAM

La Huasteca es una región mesoamericana donde se encuentran varios sitios en los que aún es posible reconocer el empleo de los principios calendárico-astronómicos para su fundación y el establecimiento de su traza urbana. La ciudad huasteca que se asentó en la hoy colonia de Las Flores de Tampico probablemente sea un sitio con esta misma característica. Este poblado se localiza sobre una pequeña cordillera que bordea la ensenada de la laguna de El Chairel, a unos 4 km. al noroeste del centro de la ciudad. Conocida su existencia desde principios del siglo pasado, Las Flores ha sido sujeta a una destrucción casi total. En la actualidad puede admirarse todavía el llamado Montículo A que es una pirámide circular en forma de cono truncado de unos 6 metros de altura y un diámetro de aproximadamente 30 metros; posee una ancha escalinata estucada en su lado noroeste y restos de otras pequeñas en sus lados sur y sureste. De acuerdo a Ekholm¹ (1944) esta pirámide contiene 6 subestructuras, correspondientemente pueden notarse vestigios superpuestos de varias escalinatas. En apariencia, sobre la parte superior se encontraba un santuario de planta circular con techo cónico de madera y zacate. Las Flores alcanzó su esplendor entre los años 1000 y 1250 d.C. En 1926 Muir realizó un reconocimiento arqueológico de Las Flores y pudo registrar no menos de dos docenas de montículos de muy diversas alturas, cinco de los cuales, los mayores, eran de dimensiones similares entre sí. Sin embargo, como resultado del desarrollo urbano de Tampico, con excepción del montículo A, todos los demás fueron arrasados. En un montículo cercano al A, que Muir designó como el E, identificó diseños pintados sobre dos de sus pisos estucados. Se trataba de pintura negra sobre un color rojizo que recordaba la forma de un *patolli* pero con trazos más complicados y conteniendo círculos concéntricos. Ambos pisos, que se

superponían, mostraban básicamente el mismo diseño. Meade (1942), contando los segmentos del diseño no rellenos de negro, sugirió que se trataba del registro de los 260 días del *Tonalpohualli*. Tanto Muir como Ekholm hallaron fragmentos de estuco pintado de color rojo en varios de los montículos, en particular el piso del santuario superior del Montículo A estuvo pintado de color rojo claro.

En una visita reciente hemos identificado una pequeña porción de estu-

co pintado de color rojo en la base del lado norte de la pirámide. Hoy en día ésta se encuentra rodeada de edificios modernos y se ha colocado un techo metálico para su protección.

Un análisis arqueoastronómico de la orientación principal de la pirámide de Las Flores no resulta fácil debido a la falta de visibilidad del entorno natural. Ekholm (1944) publicó la planta de esta estructura señalando la dirección de los ejes de las escalinatas respecto al norte celeste con lo que se puede



Figura 1. Pirámide de Las Flores, Tampico. Se trata del único vestigio arquitectónico de la ciudad prehispánica. Este edificio correspondía al Montículo A. Diciembre, 2005.

obtener directamente parte de la información necesaria para calcular la alineación solar. Esta pirámide está alineada hacia el noroeste con un ángulo acimut de $288^{\circ} 40'$. Con la ayuda de las cartas topográficas de INEGI se puede determinar la altura del horizonte en esa línea de vista. Así, ésta intersecta a unos 21.2 km. una pequeña serranía cercana al poblado Úrsulo Galván a orillas de la laguna La Tortuga. Tal altura alcanza apenas 8' lo que conduce a las fechas de alineación solar para los días 8 de mayo y 4 de agosto. Aunque el paso cenital del Sol en Las Flores sucede en las fechas 2 de junio y 10 de julio, prácticamente una veintena antes y después del día del solsticio de verano, la alineación solar sucede más bien en los días del paso cenital en la ancestral ciudad de Monte Albán. Ciertamente no parece evidente que haya habido una relación directa con aquella urbe zapoteca en la época postclásica.

Considerando el punto más alto de la pirámide como observatorio del movimiento solar a lo largo del año, en el ocaso de los días 29 de abril y 13 de agosto el disco del Sol se pone

justamente en la cima de la serranía citada anteriormente con un acimut de $285^{\circ} 40'$ y una altura de 19'. Estas fechas son de gran trascendencia en Mesoamérica porque dividen el año solar en dos partes expresadas por números fundamentales para el sistema calendárico (Galindo Trejo, 2004).

Utilizando el plano del sitio presentado por Muir (1926), podemos reconocer a unos 120 m. de la pirámide actual, a un acimut de 278° , el llamado Montículo G de altura similar a la de aquella y donde también se encontró estuco pintado de color rojo. Desde la pirámide actual y suponiendo que encima de dicho montículo se encontraba un santuario de unos 3 metros de altura, el observador podría haber registrado la puesta solar sobre aquél precisamente el 9 de abril y el 2 de septiembre; estas fechas definen otra división del año solar en porciones determinadas por múltiplos de 73 días. Es bien conocida la importancia del número 73 en el mecanismo de conmensurabilidad de las cuentas calendáricas mesoamericanas (Galindo, 2004). Una conclusión posible de lo anterior es que la cúspide de la pirá-

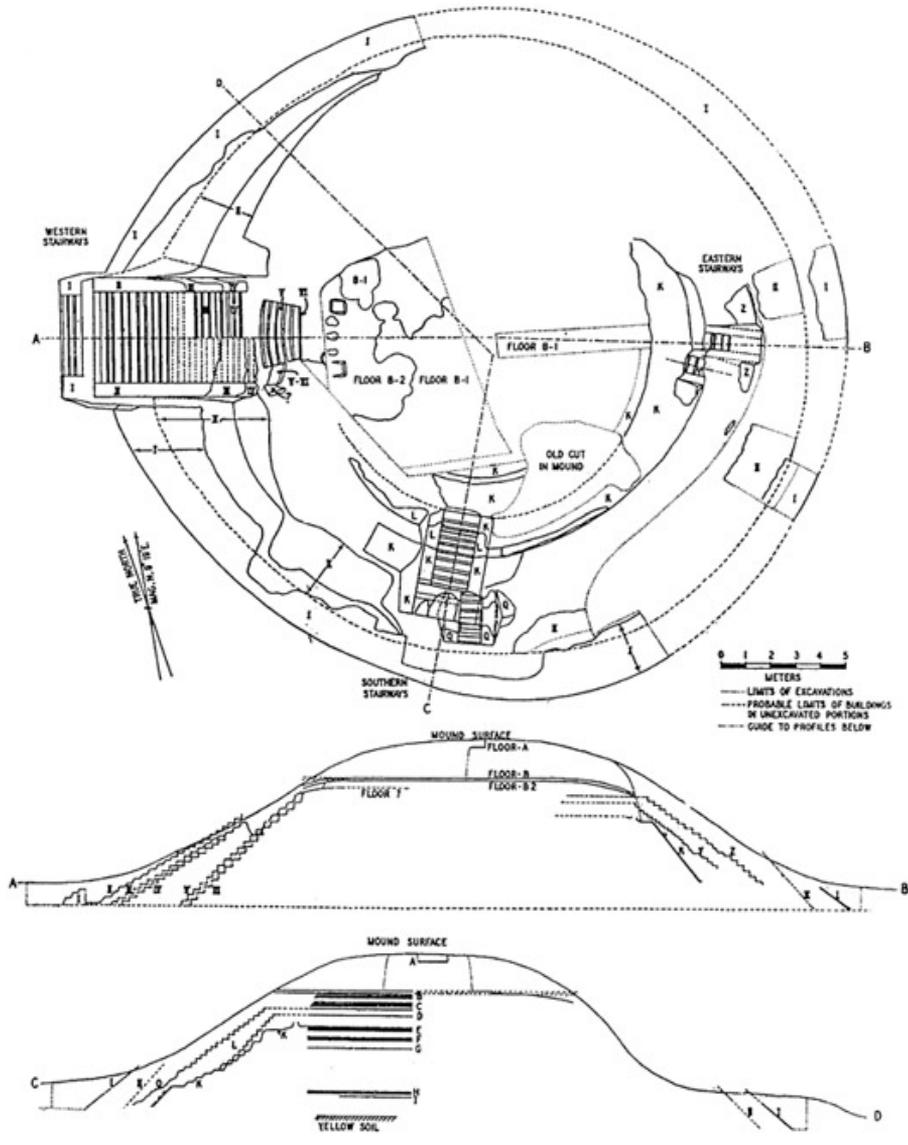


Figura 2. Tampico, Las Flores. Montículo A. Planta y perfiles. a) planta; b) corte oeste-este; c) corte sur-norte. Ekholm, 1944.

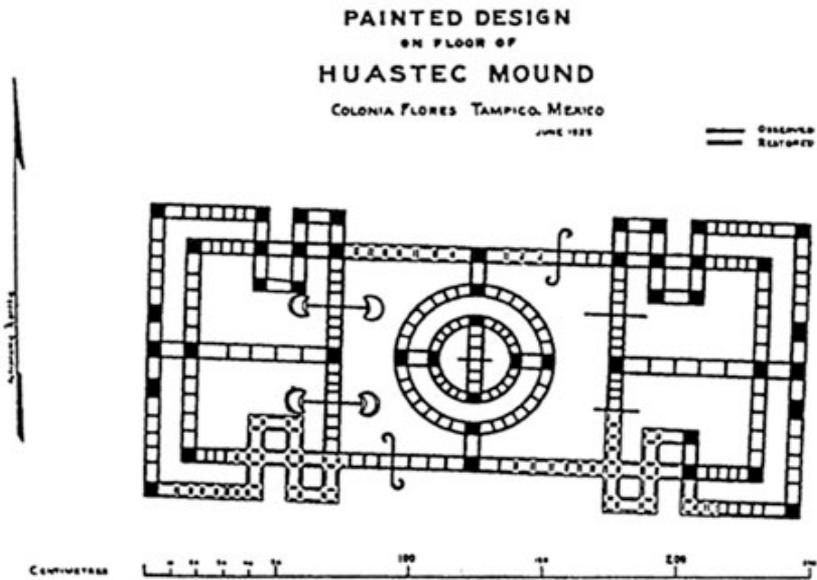
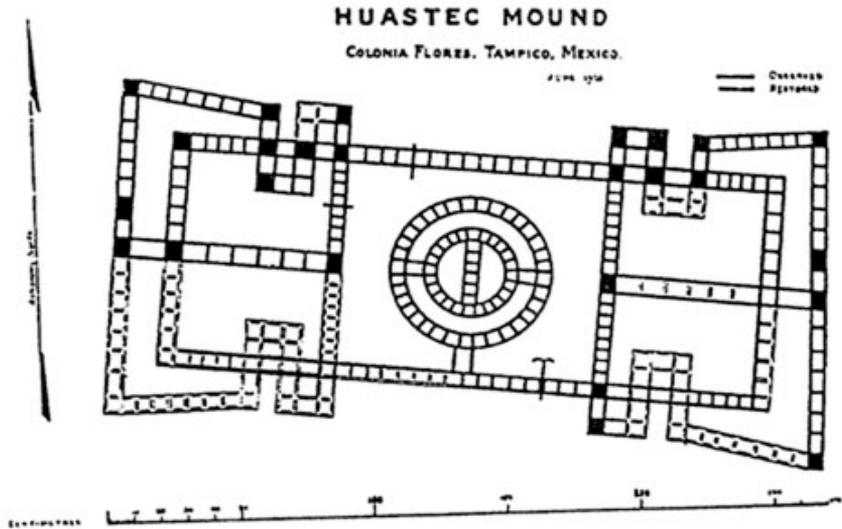


Figura 3. Tampico, Las Flores. Diseños pintados registrados por Muir sobre el piso superior del Montículo E. Muir, 1926.

medida de Las Flores pudo haber servido de punto de observación de un calendario de horizonte para registrar ciertas fechas significativas para la cuenta del tiempo de acuerdo a los principios calendáricos mesoamericanos.

De manera preliminar hemos tomado la orientación con brújula de precisión de la última fase de la balaustrada de la pirámide. Una vez corregida la medición por la declinación magnética hemos obtenido un ángulo acimut de $290^{\circ} 23'$; la altura del horizonte a lo largo de esa dirección alcanza apenas $2'$. Por lo tanto se tiene que dicha balaustrada está dirigida hacia la puesta solar los días 13 de mayo y 29 de julio que se encuentran muy cercanos a la 11ava. y 17ava. trecenas contadas a partir del pivote natural de las cuentas calendáricas que es el día del solsticio de invierno. Lo expuesto aquí sugiere obviamente la necesidad de hacer un análisis más detallado, tanto de los diseños de la pintura mural reportada como de las circunstancias de la alineación solar, que podría clarificar el papel que jugaron los preceptos ideológicos relacionados con la práctica

calendárico-astronómica en la evolución cultural de esta ciudad huasteca.

Nota:

¹ La mayoría de la información histórica y arqueológica referente al sitio de Las Flores ha sido recopilado por Gustavo A. Ramírez Castilla, en: *Las Flores. Historia de un sitio arqueológico de la Huasteca Tamaulipeca*, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2000.

Bibliografía

Ekholm, Gordon, F.

1944 "Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, México", *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, New York, 375-405. En Ramírez Castilla: 91-132.

Galindo Trejo, Jesús

2004 "Ordenamiento calendárico de la arquitectura mesoamericana" en: *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, Leticia Staines Cicero, (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, junio, año X, núm. 20, pp. 16-20.

Meade, Joaquín

1942 *La Huasteca, época prehispánica*, Publicaciones Históricas, Editorial Cossío, México, 147-162. En Ramírez Castilla: 77-89.

Muir, John M.

1926 "Data of the Structure of Pre-Columbian Huastec Mounds in the Tampico Region, Mexico", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 56, London, 231-238. En Ramírez Castilla: 65-75.

La ilustración como medio de conservación

José Francisco Villaseñor Bello

Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM-IE

A lo largo de los trabajos realizados en el Proyecto de *La Pintura mural Prehispánica en México*, el papel de la ilustración reconstructiva ha tenido como objetivo el de la conservación de los murales estudiados. En el camino se ha desarrollado una metodología específica que tiene como una de sus principales preocupaciones la de no agredir a los soportes pictóricos. Sabemos de la importancia de preservar estos invaluable vestigios, que hemos heredado de aquellos antiguos artistas mesoamericanos. Por ello vale la pena asentar algunos de los parámetros metodológicos que se han generado al realizar los estudios de cada uno de los murales que hemos analizado.

a) El respeto por la superficie pintada

La antigua tradición de los ilustradores era la de calcar las imágenes pintadas *in situ*, por medio de un material translúcido, como el papel cristal, en una primera etapa y posteriormente algún tipo de acetato. Estos medios se usaban para transportar los diseños del muro a una replica en escala 1:1, que después eran trabajados en gabinete para limpiar los trazos y conseguir dibujos lineales (generalmente en negro sobre blanco) o reconstrucciones a color. Los trazos sobre estos materiales se realizaban con lápices blandos en el caso del papel cristal o con marcadores indelebles para el caso de los acetatos. Estas eran las herramientas con las que contaban los dibujantes especializados hasta las décadas de los setentas y de los ochentas del siglo pasado. A la luz de los avances tecnológicos de finales del siglo XX, el panorama ha cambiado significativamente y es posible valorar el ejercicio de estos primeros métodos de rescate visual. El uso de dichos medios de

transporte tienen varios inconvenientes, algunos de ellos bastante serios y de tomarse en cuenta. En primer lugar los medios que se mencionan tenían que fijarse al muro por medio de cintas engomadas o algún otro sistema mucho más agresivo, los papeles de transporte tocan directamente la superficie pintada que muchas veces se encuentra en condiciones terribles de conservación. Esto representa sin duda una cierta agresión al soporte pictórico y nos ha llevado en el proyecto a concluir que lo mejor es no tocar el muro. No obstante, valoramos el trabajo de los primeros dibujantes que en la mayoría de los casos hicieron su trabajo con mucho cuidado; no tenían otras opciones. La realidad actual es muy distinta, y salvo que en una verdadera excepción no hubiera otro recurso, y en carácter de un trabajo emergente, sería válido aplicar este método. En la misma época se aplicaba otro procedimiento para realizar la reproducción de un mural; ésta consistía en usar una retícula cuadrada por medio de hilos paralelos fijados en el muro o en el mejor de los casos por medio de un bastidor (también tenía que ser fijado), que correspondían

a la cuadrícula dibujada en una hoja de papel. Con este método se podían lograr réplicas a escala real o de menor y mayor tamaño. Esto era tal vez menos agresivo hacia el mural dependiendo de cómo se fijara la retícula al muro. Los dos métodos tenían un grado diferente de acercamiento al trazo del pintor mesoamericano; en el primero, se tiene la ventaja de repasar por encima del trazo real y de acercarse mucho al diseño original. Sin embargo el papel cristal no era totalmente transparente y daba como resultado ciertos errores en el transporte de las líneas, en el caso de los acetatos esto quedaba mejor resuelto. En cuanto al transporte por medio de la retícula el dibujo se realiza a “mano alzada”, apostando a una vista y a una mano excepcionalmente entrenadas, por lo mismo es muy fácil caer en errores y falsas interpretaciones visuales.

Actualmente el método de reproducción se basa principalmente en un adecuado registro fotográfico y por los avanzados medios computarizados, lo cual nos permite realizar excelentes ilustraciones sin tener que tocar el mural.

b) *El proceso de reconstrucción*

La experiencia nos ha llevado a generar una metodología mucho menos agresiva para el trabajo de la ilustración reconstructiva. Partimos de un registro fotográfico cuidadosamente planificado, donde cada una de las tomas se realizan paralelas a la superficie pictórica, tratando de controlar cualquier tipo de deformación óptica. Se registra el mural por medio de una especie de retícula virtual con la que se mapea el muro por completo. Los formatos que usamos son, para el caso de las cámaras, analógicas el de 35mm. para transparencias y papel, así como el de mediano formato para los procesos editoriales. Las tomas incluyen algunos acercamientos para detalles o diseños complicados que después son de gran apoyo para resolver problemas en los dibujos. Actualmente con el desarrollo de las cámaras digitales es posible hacer las mismas tomas en alta resolución para trabajar las imágenes con programas especializados para diseño e ilustración. En cada uno de los murales se hacen bocetos y apuntes *in situ*, para definir aspectos tales como la calidad de línea, gama cromática y técnica. Así como

mapas generales de las pinturas para situarlas claramente en los espacios arquitectónicos. Después ya en gabinete, se realiza el transporte de estas imágenes a los soportes seleccionados según los requerimientos de la investigación. En el caso personal, en una primera etapa del proyecto trabajaba con las diapositivas de los murales, por lo que desarrollé en mi estudio un sistema de retroproyección siguiendo la tecnología de las antiguas cámaras tenopeicas, que me permite transportar la imagen a una superficie translúcida a la escala que yo elija y literalmente “tocar y calcar el muro”, sin tocarlo realmente. Esto me ha permitido hacer calcas muy apegadas a las pinturas reales. Actualmente trabajo con imágenes grabadas en discos compactos y con programas de ilustración como apoyo al trabajo sobre papel y sin olvidar las técnicas tradicionales del dibujo y la pintura.

Con el soporte de las nuevas tecnologías de registro y con las nuevas herramientas es, en la mayoría de los casos, totalmente innecesario someter a los murales a procedimientos agresivos de registro. Cabe señalar que esto

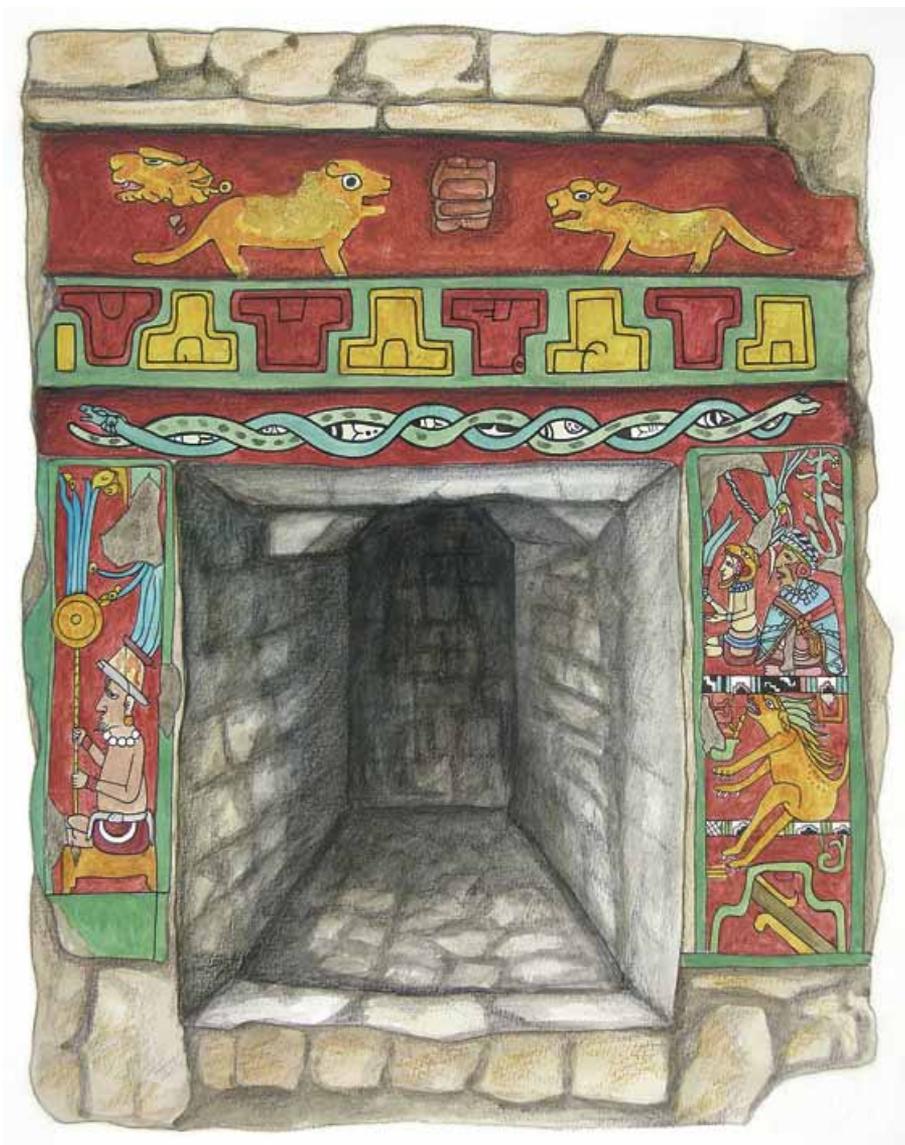


Figura 1. Oaxaca, Monte Albán. Tumba 125. Dibujo Francisco Villaseñor Bello, 2004.

se aplica también en el manejo cuidadoso de la iluminación para la toma fotográfica que después pasará a la fase de escaneo y reproducción.

Una vez elaborados los bocetos, son revisados por los integrantes del seminario y se ajustan los detalles. De igual manera, se definen las características específicas de cada una de las imágenes. Finalmente, se producen las ilustraciones requeridas por los investigadores, ya sea en dibujos a línea o reproducciones a color. El trabajo es sumamente cuidadoso para mantener los dibujos lo más apegados a los

originales, con lo que se reduce al mínimo la interpretación del artista en cada uno de los trazos. Se propone con ello crear ilustraciones que sean verdaderos documentos para la conservación de los murales estudiados y que puedan servir para posteriores investigaciones. El trabajo es tan especial que cada mural plantea una problemática diferente por lo que se siguen diseñando procedimientos distintos adecuados para cada caso. Así, el proyecto sigue generando metodologías específicas, que iremos comentando en este espacio.

Noticias

Se informa que recientemente salió publicado el Volumen III dedicado a Oaxaca:

De la Fuente Beatriz y Bernd Fahmel Beyer (coords.), *La pintura mural prehispánica en México. Volumen III, Oaxaca, Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, dos tomos, 495 págs., ils., desplegados, 2005.

Las publicaciones del proyecto están a la venta en el Instituto de Investigaciones Estéticas así como en diversas librerías, o bien se podrán solicitar por correo electrónico a la siguiente dirección: libroest@servidor.unam.mx

Nuestra página en internet: <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx>

Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar artículos, hasta de cinco cuartillas, sobre los avances de sus trabajos en dicho tema.

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

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

