

pretaciones nativas de algunos temas bíblicos, y se estudian las invocaciones en los testamentos así como el culto a los santos expresados en ellos. La visión del autor sobre los catolicismos separados, o las diversas versiones del catolicismo, que deduce y documenta en la lectura de los textos estudiados, tiene como marco referencial la preocupación por la ortodoxia católica de los concilios provinciales mexicanos o de algunos eclesiásticos, como Juan Palafox y Mendoza, preocupación que no siempre compartieron los agentes evangelizadores de las órdenes religiosas del siglo XVI según se puede ver en obras escritas por ellos con el apoyo de colaboradores indígenas, y que en este libro no se examinan, como “Los Coloquios y Doctrina Cristiana” de fray Bernardino de Sahagún, o su “Psalmody Christiana” o las diversas colecciones cristianizadas de “Huehuetlatolli”, y las innumerable obras manuscritas que permanecen sin estudiar. Además, con ese marco referencial de la ortodoxia católica, se pierde una visión más actualizada de la historia del cristianismo en la que han participado multitud de corrientes de pensamiento y de culturas. Desde esta perspectiva, el lector valorará mejor una de las conclusiones de este libro en la que se asienta que “Más allá de una empresa predominantemente española, la evangelización de Mesoamérica dependió en gran parte de elementos culturales pre-existentes y de colaboradores nativos que transmitieron el mensaje” (p. 359, traducción mía). Conclusión a la que hay que añadir que fueron frailes españoles los que, penetrados del humanismo renacentista, iniciaron este proceso al aceptar el pensamiento nativo para transmitir el mensaje cristiano.

La pintura mural prehispánica en México, volumen V, Cacaxtla, tomos II y III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

por Eduardo Matos Moctezuma

Estamos ante la presencia de un nuevo volumen de la serie *La pintura mural prehispánica en México* que, bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México, se ha convertido en la colección más amplia y docu-

mentada sobre una de las expresiones artísticas más importantes de Mesoamérica. La iniciativa de la doctora Beatriz de la Fuente –presentada hace ya veinte años– sigue dando frutos y hoy tenemos en nuestras manos los tomos II y III dedicados a un sitio que, a partir la década de los setenta, cobró enorme importancia. Por su riqueza y variedad de elementos, los muros pintados en este sitio se convertirían en motivo de atención, no sólo para los historiadores del arte, sino para una gran variedad de estudiosos. Así, quedó manifestado el interés de historiadores, restauradores, biólogos, arqueólogos, astrónomos, epigrafistas, químicos y muchos otros especialistas que han analizado el rico colorido y la temática de los murales de un sitio espectacular: Cacaxtla.

En efecto, los tomos de referencia son muestra palpable de lo antes dicho. Coordinados por María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar, 18 investigadores de diferentes especialidades se dieron a la tarea de escribir textos según la materia de cada uno de ellos. Ambos tomos comprenden temas diversos. En el primero de ellos tenemos la introducción de Teresa Uriarte y siete trabajos que abarcan temas como el de la ubicación del sitio. En el análisis detenido que hace Geneviève Lucet de cada uno de los edificios y conjuntos del lugar, trata lo relativo al espacio tanto externo como interno y nos lleva a través de la función, características y otros aspectos de la arquitectura y su interrelación con espacios abiertos y cerrados. Complemento necesario a lo anterior es el estudio arqueoastronómico presente en la pintura mural que nos da Jesús Galindo, que como astrónomo, ha profundizado en este aspecto no sólo en Cacaxtla, sino en muchos sitios de Mesoamérica.

De inmediato se entra a la pintura por medio del artículo que escriben Diana Magaloni, Claudia Brittenham, Piero Baglioni, Rodorico Giorgi y Lorenza Bernini. Aquí leemos acerca de la base sobre la que se colocan los colores, ya sea estuco o lodo, según el caso, sobre los pasos que se seguían para hacer los colores y su aglutinante, o acerca de los instrumentos utilizados en la elaboración de los murales. Los autores revelan la variada paleta con que contaban los pintores: rojo, rosa, azul, amarillo, ocre, café, verde, gris, blanco y negro, aunque hay que señalar que han identificado tonos diferentes de algunos de ellos. La comparación con otros sitios como Tajín y Monte Albán, por ejemplo, viene a darnos un panorama amplio

dentro de la presencia muralística mesoamericana. En su estudio también hacen ver cambios tanto en la técnica como en el color. Es el caso del Edificio A del que dicen: “La larga historia del Edificio A demuestra continuidades y cambios en términos técnicos y colorísticos” (p. 196). Una de las conclusiones a las que llegan es que

En la pintura mural de Cacaxtla se ve que el significado que los materiales poseen en sí mismos, así como el simbolismo del color, implica que el acto de crear una pintura es tan importante como el acto de verla después. La pintura es el universo en el que se manifiestan las esencias, que en imagen son la presencia de la fuerza cósmica o su representante. El color en este universo de fuerzas animadas es muy significativo; manifiesta, junto con la imagen, la esencia de aquello que se presenta ante el espectador. Es probable que estas representaciones conservaran su fuerza intrínseca a pesar de no ser vistas, por ello, la mayor parte de la pintura fue cubierta con polvo fino de tierra cernida, antes de ser enterrada por otras construcciones [...] (p. 196-197).

Amaranta González nos da en su trabajo un panorama general de la historia de la conservación en el que pone atención especial en la experiencia de Cacaxtla. Para ello parte de algunos antecedentes de la conjunción arqueólogo-restaurador para la preservación de los bienes arqueológicos y hace detallada descripción de la atención que esta especialidad tuvo en Cacaxtla, lo que redundó en bien de los mismos.

“¿Cuántos artistas participaron en las pinturas murales de Cacaxtla?”. Con esta pregunta abre su participación individual Claudia Brittenham y nos responde a través de una metodología específica que requirió una observación detallada de trazos, rasgos y características de cada pintura, para ir definiendo las diferentes manos que intervinieron en la elaboración de los murales. El trabajo, de suyo meticuloso, nos revela cosas sorprendentes como la división que se hace de quienes pintaron el Mural de la Batalla, por ejemplo. Allí se ve la participación de por lo menos diez pintores en tanto que en la escena de la escalera del Templo Rojo pudieron intervenir 5 o 6 artistas. En el Templo de Venus y en el Peldaño

de los Cautivos quizá fueron de 2 a 3 pintores. Esto la lleva a ubicar más de veinte estilos particulares. La autora hace ver que:

Cacaxtla sostuvo a una comunidad de artistas que trabajaron en estrecha colaboración, de acuerdo con conocidos patrones mesoamericanos. El conocimiento de materiales y técnicas, así como la práctica de la pintura, se transmitió directamente de una generación a la siguiente, lo que dio como resultado una obra cohesiva que compartió características formales y técnicas, es decir, una tradición pictórica (p. 361).

A continuación Christophe Helmke y Jesper Nielsen se refieren a dos temas importantes: por un lado, la iconografía de influencia maya; por el otro, a la escritura jeroglífica. Del primero hacen ver por medio del sistema comparativo algunas expresiones mayas y su posible relación con lo expresado en Cacaxtla, como ocurre con los paneles de barro en donde se detecta a un personaje sentado encima de una montaña rodeado de monstruos *witz* y en la parte alta se aprecia el ala de un murciélago, todo ello comparable con expresiones mayas. Por comparación se puede realizar la datación de los paneles y las pinturas. Aunque plantean discusiones sobre el particular, estas relaciones guardan coincidencias notables y, por ejemplo, el dragón con alas de concha de la Estructura A se ubicarían entre los años 746 y 810 d.C.

En lo concerniente a la escritura jeroglífica, los autores detectan 12 diferentes registros calendáricos que presentan coeficientes numéricos que van entre 1 y 13, por lo que consideran que están acordes con el *tonalpo-hualli* mexicana. De su análisis también llegan a plantear, siguiendo el orden básico de palabras, la posibilidad de que las características lingüísticas de la escritura del epiclásico pudiera relacionarse con en ñaño, el tlaucica y chinanteco de la familia otomangue, el tepeua de la familia totonaka y el náhuatl de la familia yuto-nahua. Lo anterior abre un mundo de posibilidades a la investigación lingüística de ese momento.

El tomo III reúne a nueve estudiosos que abordan asuntos variados. Los dos primeros artículos corresponden al estudio de animales representados en las pinturas. Lourdes Navarrijo, por ejemplo, escribe “Los

elementos ornitológicos en el discurso pictórico”. De inicio se plantea el escenario biogeográfico y a continuación hace el estudio donde se definen especies que se encuentran tanto en el altiplano como en zonas tropicales o que habitan en medios acuáticos. Tenemos serpientes, tortugas, aves, crustáceos, felinos, en fin, un bestiario que, unido al simbolismo de cada uno de ellos y el contexto en que fueron pintados, mucho nos dicen de su relación con el hombre, sus mitos y sus necesidades. Por su parte, Fernando Guerrero habla de “La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla”. En este texto se revisan las distintas presencias tanto en atavíos como en otras expresiones. La combinación de dos animales se hace patente en el Edificio A con aquella imagen de la serpiente-jaguar que, como nos recuerda Guerrero, también la vemos en otros sitios como en el tablero del Templo del Sol en Palenque e inclusive en códices como el *Madrid*. Otras combinaciones de animales las vemos en el Templo Rojo, en donde se aprecia un sapo y una tortuga con manchas de felinos como el jaguar y el ocelote. Algo que hay que destacar es la predominancia del jaguar en las pinturas, felino que se asocia con el medio acuático y la fertilidad, según el autor. Después de compararlo con el puma, señala que “el jaguar y no otro felino como el puma, formará parte de las ideas ligadas a la fertilidad que se plasmaron en los murales del sitio. Las evidencias se encuentran de manera predominante en los murales del Edificio A y del Templo Rojo” (p. 513). No olvidemos, por otro lado, la asociación del jaguar con la noche y otros aspectos como lo vemos en otras culturas.

Un tema muy relacionado con los anteriores en cuanto a organismos vivos es el estudio de David Michener acerca de las plantas. En el Templo Rojo vemos pintadas dos plantas que fueron fundamentales en el mundo mesoamericano: el cacao y el maíz. De este último, cabe destacar los muros oriente y poniente en donde la mazorca se representa como cabeza humana atendiendo seguramente a la importancia del maíz del que fue creado el hombre y también con la decapitación ritual al momento de la recolección de la gramínea. Algo interesante es que al parecer en el muro Oeste se ve la mazorca en una fase temprana de maduración en tanto que en el muro Este su desarrollo se ha completado. Otras plantas se detectan como es el caso de flores en el Edificio A junto con maíz y algunas otras de difícil identificación.

Simon Martin dedica su participación en este tomo a la relación del Templo Rojo con los mayas. Tras la descripción de lo expresado en los murales, habla del mito del Señor del inframundo y el papel que juega el anciano mercader ataviado con piel de jaguar y su pesado fardo que descansa detrás de él. Acude al *Popol-Vuh* para sustentar su interpretación y ve la relación entre el dios L en la figura del comerciante, el cacao, el maíz y lo concerniente a la fertilidad y la regeneración. Este personaje lleva frente a él el glifo “4-Perro”, así identificado por Elba Domínguez y Javier Urcid en el siguiente trabajo dedicado, precisamente, a lo que consideran el ascenso al poder de este personaje. Este sugerente artículo analiza todo el conjunto y cada glifo e integran la presencia de los dos individuos de las pilastras del conjunto 2-sub y otras más. Hablan del Cerro del Sustento y resulta interesante y digna de ser profundizada la interpretación que hacen de todo el Conjunto 2-sub y que sintetizan así:

son parte de un programa narrativo más grande y que suponemos tiene una estructura cuatripartita. El programa fue aparentemente comisionado por los sucesores de los gobernantes duales que mandaron pintar los murales del pórtico en el Edificio A (9-Lagarto y 13-Águila). No obstante, debido al estado incompleto del programa se conoce hasta ahora la identidad de 4-Perro, es decir, el descendiente del linaje de la Casa del Cielo”. Más adelante agregan “El señor 4-Perro y su contraparte fueron también los que comisionaron el mural en el recinto interior del Edificio A, así como los paneles de barro modelado en el marco exterior de la entrada al recinto. Por lo tanto, los murales hasta ahora conocidos en Cacaxtla permiten reconstruir una secuencia dinástica de los líderes de Cacaxtla que estuvieron a cargo de los asuntos externos de gobierno aproximadamente entre 650 y 750 d.C. (p. 604).

Lo anterior nos lleva a la otra colaboración de Urcid y Domínguez, dedicada, precisamente, a “La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en el Edificio A de Cacaxtla”. Después de hacer un breve recuento de las interpretaciones que se han hecho de los murales, advierten que es indispensable comentar su contexto arquitectónico. En realidad, podemos considerar este artículo como una continuación del anterior, en donde se

analizan aspectos relevantes que llevan a los autores a reafirmar la presencia de una dinastía de dos linajes responsables del manejo externo del gobierno. El contexto arquitectura-murales lo interpretan así:

La cinética del edificio y la aprehensión visual de los murales dirigía a quienes entraban al edificio a pasar de un plano de los vivos (en el vestíbulo del pórtico) a un plano ancestral (situado dentro del cerro y de las fauces abiertas del dios de la lluvia). Así, los usuarios se adentraban espacial y temporalmente al plano de los ancestros conforme accedían al edificio”. Y concluyen: “La localización de la estructura en relación con la acrópolis, el flujo arquitectónico para llegar a él y sus presuntas funciones sugieren que los murales no fueron hechos para que un público numeroso los viese. (p. 670).

A Teresa Uriarte y Erik Velásquez corresponde intervenir con el siguiente trabajo que atiende lo referente al Mural de la Batalla. Aquí, los investigadores presentan, después de un detallado análisis de la escena apoyada en códices y otras manifestaciones mesoamericanas y tras valorar la importancia de Venus y el maíz así como diversos componentes asociados a ellos, una alternativa interpretativa de lo que puede significar el mural muy diferente a lo que desde el momento del hallazgo del mismo se venía pensando por parte de algunos estudiosos en cuanto a que se trataba de una escena bélica. Veamos en palabras de los autores la manera en que plantean su idea:

concluimos que no se trata de una batalla, sino de un ritual de sacrificio o a lo sumo de dos momentos diferentes, pero fusionados en uno: captura y sacrificio, donde las víctimas son Venus y el maíz, aunque aceptamos que dicho ritual fue ejecutado por individuos históricos que personificaban el planeta y el cereal, además del Sol y la Luna. En términos generales todos los fenómenos son de naturaleza liminar, pues tienen lugar en los crepúsculos, cuando no era de día ni de noche y sí un momento ideal para salir de cacería (captura), mientras que los hombres que hacían las veces del maíz transitaban entre la vida y la muerte” (p. 739).

Lo antes dicho tiene visos de veracidad si recordamos, además de lo que investigaron Uriarte y Velásquez, que varios combates se realizaban de manera ceremonial, como lo vemos entre los mexicas en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* o en no pocos rituales llevados a cabo en el interior del juego de pelota, campo de batalla ritual por excelencia, en donde, según el carácter del juego se podía llegar a la muerte de quienes perdían. Otro aspecto relevante es lo relacionado con el momento ideal para ir al combate, para lo cual he planteado una hipótesis que indica cómo esto sucedía después de la cosecha de plantas y de manera particular del maíz, cuando se realiza el corte de la mazorca o su equivalente simbólico: la decapitación ceremonial del cereal que representa cabezas humanas. En ese momento, las fuerzas de la Triple Alianza iban al combate, hacia los meses de octubre y noviembre o comienzos de la temporada de secas, con la ventaja de que los silos enemigos estaban llenos después de la cosecha. El movimiento solar indicaba el camino al combate al inclinarse más al Sur, de ahí que su dios solar y de la guerra, Huitzilopochtli, marcaba este momento y no es de extrañar que su fiesta principal fuera, precisamente, en el mes de *Panquetzaliztli* a principios de diciembre, cuando se efectuaba el sacrificio de cautivos y esclavos.¹

El tomo III termina con el escrito de María Olvido Moreno dedicado al estudio de los diferentes escudos –18 en total–, que están pintados en los muros de Cacaxtla. El título del capítulo ya nos hace ver que se trata de escudos rituales y no de los utilizados en las guerras, lo que en cierto sentido viene a reforzar la idea planteada por Uriarte y Velásquez al que ya nos hemos referido. María Olvido acude a las fuentes históricas y nos presenta aspectos como las técnicas de elaboración, las plumas, el trabajo en oro, etcétera que acompaña a los escudos y los compara con algunos otros que conocemos por medio de la cerámica, los códices y algunos que se han conservado hasta nuestros días. Señala la investigadora a manera de resumen en lo que concierne al estilo tecnológico de los escudos de Cacaxtla:

Se trata de escudos con la superficie del anverso forrada o cubierta de papel, cuero o textiles, teñidos o pintados, con remate perimetral

1 Eduardo Matos Moctezuma, “Los aztecas y su relación con el Sur”, en *La cultura Mezcala y el Templo Mayor*, México, Museo del Templo Mayor, INAH, p. 49-58, 2003.

dividido en dos secciones, una superior y otra inferior. Los colgantes, lagos o cortos, pueden estar conformados por plumas completas o cortadas, tiras de cuero, textiles o papeles plegados, listones, guías de borlas de plumas o de una combinación de estos. Su estructura interior posiblemente es de madera cubierta en su reverso con cuero y con empuñadura de una tira ancha del mismo material [...] (p. 775).

Leídos los dos tomos de la pintura mural de Cacaxtla puedo asegurar que ningún artículo sobra, por el contrario, todos se complementan entre sí para darnos un panorama global de lo que son y significan estas presencias pictóricas, si bien hay ideas divergentes en aspectos específicos, lo cual invita a la meditación. El magnífico acompañamiento de fotografía, dibujos e imágenes complementan de manera sorprendente lo expresado por los autores. Mucho de lo tratado por los diferentes especialistas abre diversas posibilidades de investigación a futuro dentro de los campos del conocimiento que cada uno maneja. Ricos en información y discusiones sólidas, los temas forman un conjunto impresionante de datos que vienen a ampliar en mucho lo que sabemos de Cacaxtla en particular y del epiclásico en general. Considero que este sitio es, por decirlo así, una llave imprescindible para conocer mejor el centro de México y su relación a otras regiones mesoamericanas contemporáneas pero también las tradiciones que vienen del pasado y la manera en que se proyectan a culturas posteriores.

Sin embargo, creo que hay un gran ausente: un estudio estético a fondo. Un análisis de la obra desde esta perspectiva nos revelaría lo relativo a la composición, movimiento de las figuras, ritmo de las escenas, en fin, todo aquello que nos diga de las esencias y características propias de estas manifestaciones buscando los componentes internos de los distintos murales dentro del contexto en que se encuentran y su comparación con manifestaciones similares dentro del ámbito mesoamericano. La ausencia de citas de destacados estudiosos de la estética del pasado pareciera confirmar lo dicho.