



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

“El método atributivo en los murales del Edificio de las Columnas
de El Tajín”

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Betzabe Magali Escamilla Corona

Director de Tesis: Doctor Fausto Renato Esquivel Romero

Ciudad de México, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agregar unas líneas para expresar mi gratitud a las personas que estuvieron apoyándome a lo largo de mi formación como artista visual:

A mi madre y abuela: a ustedes debo lo que soy, gracias por todo su amor, son la espina dorsal de mi existencia.

Agradezco a mi hermano por ser mi cómplice y escucharme siempre.

A mi familia gracias por el cariño y aliento que me han brindado durante toda mi vida, especialmente a David que siempre ha sido un ejemplo para mí.

A mis amigos: soy muy afortunada por tener en vida a cada uno de ustedes. Ari te agradezco por tu confianza y gentil escucha en momentos difíciles, y por estar conmigo siempre de alguna u otra forma. Kath, Valeria e Itzel, gracias por todos estos años de bellos momentos. Janet, Gabriela, Magaly, Nancy, Nancy Elizabeth, Omar, y Rubén les agradezco por compartir desvelos, charlas y viajes durante la carrera.

Estoy infinitamente agradecida con cada uno de mis maestros, especialmente con Utopía Zea, Ingrid Fugellie, Eugenio Garbuno y Hortensia Hernández. Su enseñanza fue fundamental en mi crecimiento personal y profesional.

Mi más profundo agradecimiento al Dr. Arturo Pascual Soto, por darme la oportunidad de formar parte del equipo de trabajo del Proyecto Morgadal Grande, donde me brindó consejo y apoyo para el desarrollo de esta investigación.

A mis compañeros y amigos del proyecto: Zamira tu paciencia y apoyo éstos últimos meses fueron esenciales para concretar esta tesis, te estoy profundamente agradecida. Said sin ti no habría sobrevivido en campo, gracias por todo.



Agradezco al Dr. Renato Esquivel por dirigir esta investigación, y por las tardes de aprendizaje en el taller de pintura, acompañadas de música barroca.

A mis sinodales: a las maestras Ana Luisa Rosas, María Guadalupe Fernández y al maestro Gerardo Medrano, gracias por el apreciable tiempo y consejo que me brindaron para terminar mi investigación.



ÍNDICE GENERAL

	Página
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	15
<i>El Tajín en tiempos de 13 Conejo</i>	
<i>I.I El Tajín en tiempos de 13 Conejo</i>	17
<i>I.II El Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas</i>	22
<i>I.III Los murales del Edificio de las columnas</i>	27
<i>I.IV Técnica pictórica empleada en la pintura mural de El Tajín</i>	31
<i>I.V Herramientas de aplicación de la pintura</i>	35
<i>I.VI Los pigmentos empleados en la pintura mural de El Tajín</i>	36
<i>I.VII Características de los fragmentos murales del Edificio 40 del Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas</i>	39
<i>I.VII.I Análisis del uso del color</i>	46
<i>I.VII.II Análisis del dibujo</i>	48
<i>I.VII.III Descripción formal</i>	49
<i>I.VII.IV Posición de las figuras</i>	50
CAPÍTULO II	53
Ejercicios de atribución de obra	
<i>II.I El origen del método atributivo</i>	55
<i>II.II El método atributivo aplicado en cerámica griega</i>	59
<i>II.III El método atributivo aplicado en los dinteles mayas de Yaxchilán</i>	63
<i>II.IV El proceso de atribución de obra</i>	72
CAPÍTULO III	53
Pintores de El Tajín: el método atributivo en los murales del Edificio 40 del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas	
<i>III.I El procedimiento del Método atributivo aplicado en los murales del Edificio 40</i>	76
<i>III. II Proceso del ejercicio atributivo aplicado en los murales del Edificio 40</i>	78



A. Análisis visual para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra.....	78
- El mural de “Los guerreros jaguar”.....	80
- “El guerrero de la pintura facial”.....	96
- “El guerrero de la pluma en la nariz”.....	98
- “El guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”.....	100
- “El guerrero gigante con pie en punta”.....	102
-Formato.....	104
-Tipo de línea.....	104
-Tipo de color.....	105
-Superficies.....	106
-Textura.....	107
-Volumen.....	107
-Figuras.....	107
-Escala.....	110
-Escala de pies.....	112
-Escala de manos y dedos.....	113
-Orden de la composición.....	116
B. Atribución de obra a pintores individuales.....	118
- “El pintor del moteado cacahuate”.....	118
- “El pintor del moteado de herradura”.....	130
- “El pintor de la banda”.....	141
-Comparación de personajes y elementos de los murales.....	151
-Comparación de figuras atribuidas.....	153
Conclusiones.....	155
Referencias.....	163
Bibliografía.....	166
Recursos electrónicos.....	170
Otras fuentes.....	170
Índice de ilustraciones.....	171
Tablas.....	171



INTRODUCCIÓN

Una de las experiencias más impresionantes, es hallar objetos pertenecientes al pasado que permanecieron ocultos durante mucho tiempo. Cuando se encuentran en tus manos, produce una emoción indescriptible acompañada de incontables cuestionamientos acerca del origen y propósito de esos objetos. Un arqueólogo se enfrenta constantemente a ésta emoción, y no sólo él, también el equipo que lo acompaña durante de la investigación comparte la experiencia. Como participante del equipo de investigación del Proyecto Arqueológico Morgadal Grande, del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se pudo experimentar dicha emoción, al limpiar con suaves brochazos la tierra que ocultaba los bellos colores de pigmentos preparados cientos de años atrás; e ir develando misteriosas pinturas en pequeños fragmentos de mural.

Durante el proceso de limpieza y consolidación de los fragmentos de pintura mural halladas en las excavaciones del proyecto, se tuvo la oportunidad de profundizar en el estudio de las figuras mediante dibujos de las piezas. Fue entonces cuando surgieron diversos cuestionamientos: ¿Quiénes se encontraron pintando frente a estos muros siglos atrás? ¿Cuál fue la organización a la hora de realizarlo? ¿De alguna manera se puede identificar cuántas personas participaron? Y si es así ¿Cómo?

Todo este proceso dio como resultado el origen de la presente investigación. La cual tiene como propósito la identificación de pintores que participaron en la realización de los murales del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas de El Tajín, empleando el método atributivo.

Una emoción semejante a la mencionada anteriormente debió sentir el ingeniero Diego Ruiz de Alarcón, quién en 1785 durante una expedición en busca de campos ilegales de tabaco, se encontró por casualidad con la monumental y misteriosa ciudad prehispánica



perteneciente a la costa norte del Golfo de México: El Tajín (*cfr.* Piña y Castillo, 1999).

De acuerdo con lo que explica el arqueólogo Juergen Brueggemann, la historia de El Tajín comienza en el clásico tardío. Su sociedad fue desarrollándose paulatinamente, construyendo edificios empleados como centros ceremoniales, templos y residencias de la élite gobernante, dando lugar a un total de 168 edificios (*cfr.* Brueggemann et al., 1992). Esta investigación se enfocó en el complejo arquitectónico Edificio de las Columnas, el cual, según lo que expone el arqueólogo Arturo Pascual, llegó a ser el corazón político y religioso de El Tajín durante el periodo que comprende los años 800 d.C. a 1150 d.C. Éste emblemático lugar, debe su nombre a los tres bloques cilíndricos que se encontraron ahí. Estas columnas de piedra poseen un metro de diámetro y están constituidos por piezas en forma de “quesos” sin ensamblaje, donde pueden observarse bajo relieves; los cuales relatan hechos históricos cuya temática son las hazañas de 13 Conejo: el linaje gobernante. El complejo arquitectónico fue sede de rituales y ceremonias de la élite, donde se tomaron decisiones políticas que influyeron gran parte de la llanura Costera del Golfo. Durante esa época, hubo cambios sociales y políticos radicales que dieron lugar a la desintegración de la ciudad, misma que fue abandonada paulatinamente hasta quedar completamente deshabitada en el postclásico temprano (1100 d.C. a 1300 d.C.) (*cfr.* Pascual, 1990).

A pesar de grandes esfuerzos y numerosos estudios, este lugar continúa siendo un misterio en muchos sentidos; hasta el momento no se sabe con certeza quienes lo habitaron, ni la razón por la que abandonaron El Tajín. Por ello su cultura material representa una importante y valiosa fuente de información para comprender el porqué de los cuestionamientos iniciales de la investigación. Buena parte de esta cultura material la conforman las distintas manifestaciones artísticas que surgieron durante el desarrollo de su civilización, entre ellas: la pintura mural.



Los primeros indicios de pintura mural en el Tajín aparecieron a finales de 1930, durante las investigaciones arqueológicas realizadas por Agustín García Vega y José García Payón, en el área conocida como Tajín Chico. Años más tarde, en el marco del proyecto “Tajín” se hallaron piezas de pintura mural, entre las cuales, destacaron las procedentes de los Edificios 1 y 11. Dichas piezas pertenecen a los murales empleados como decorado exterior e interior. En algunos casos el exterior del edificio tendía a la monocromía, con colores como el rojo y el azul. Mientras que en los interiores se pintaban murales policromos con mayor detalle (*cf.* Brueggemann et al., 1992). El detalle, la riqueza cromática y la finura del trazo, dependían totalmente de la función que el edificio desempeñaba dentro del contexto social de El Tajín. Un claro ejemplo de ello es el ya mencionado Tajín Chico, específicamente el Edificio 1, donde hacia el año 600 d.C al 900 d.C habitó la élite gobernante, tal como lo describen Sara Ladrón y Patricia Castillo:

Los colores de las zonas residenciales en Tajín (como el edificio 1) son más variados que en el centro ceremonial (Edificio 11)...En Tajín Chico, área habitacional destinada a la élite, se encuentra el Edificio 1, decorado con la muestra pictórica de mayor calidad y fineza en el trazo, y la variedad cromática más ricas... (Brueggemann et al., 1992, p.100)

En la última etapa del desarrollo de esta sociedad (800 d.C. a 1150 d.C.) el Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas fue construido para ser el lugar de residencia del gobernante, por ende la pintura mural debía sobresalir de las demás. En este momento los motivos plasmados en las paredes interiores de los aposentos ya no eran figuras abstractas que se repetían a lo largo de las paredes; estos se transformaron en largas procesiones de guerreros jaguar, adornados con grandes ataviados de plumas; guerreros que proclamaban las victorias militares del linaje gobernante (*cf.* Pascual, 1990).

A pesar de ello, por circunstancias de reconstrucción del Edificio 40, estos murales fueron destruidos y usados como relleno para nuevas etapas constructivas. Durante las excavaciones



arqueológicas del Proyecto Arqueológico Morgadal Grande, se han descubierto miles de fragmentos pertenecientes a este edificio, los cuales fueron reconstruidos posteriormente logrando visualizar algunas figuras.

Según diversos autores, entre ellos las investigadoras Beatriz de la Fuente y Diana Magaloni, las obras murales mesoamericanas se trabajaban colectivamente y el asunto se ha cerrado hasta ese punto. Aunque en la pintura mural prehispánica se ha estudiado la parte iconográfica en el Proyecto La pintura mural prehispánica en México. La técnica empleada, la composición de los pigmentos y materiales que los componen, en investigaciones de Diana Magaloni (por mencionar algunos). No hay un estudio vasto de la forma en que era distribuido el trabajo a la hora de realizar el mural. El único ejercicio de este tipo realizado en Mesoamérica, corresponde al que llevó a cabo la historiadora de arte Carolyn Tate, quién desarrolló un estudio sobre los gremios de escultores de Yaxchilán en Chiapas. En este estudio pudo reconocer diferentes formas de resolver elementos plásticos (manos) de los escultores que participaron en las obras. Al observar rigurosamente y comparar las formas de hacer de cada escultor pudo reconocerse la distribución del trabajo en algunos bajorrelieves en piedra, e incluso dar cuenta de innovaciones plásticas por parte de escultores mayas (*cf.* Tate, 1997).

El estudio de Tate se enfocó en la escultura, no existe ningún caso de estudio acerca de la identificación de pintores individuales dentro de obras murales prehispánicas. Es por ello que el objetivo principal de esta investigación fue reconocer cuántos pintores participaron y su organización en la realización de los murales del Edificio 40 de El Tajín, a través del método atributivo. Este método, consiste básicamente en el reconocimiento de los hábitos de cada pintor, mediante un análisis visual meticuloso a partir de la realización de bocetos y copias de la obra.



Para lograr el objetivo, fueron expuestos algunos ejemplos de la aplicación del método atributivo. De esta forma se pudo comprender y conocer los antecedentes y casos previos a la investigación, en los que se ha implementado este método atributivo como medio de reconocimiento de las formas de hacer, los hábitos y vicios de cada pintor; su forma personal e individual de resolver elementos plásticos, comúnmente conocido como: “la mano del pintor”. Lo siguiente consistió en realizar un análisis visual de los murales pertenecientes al complejo arquitectónico Edificio de las Columnas, a través de aplicar el método atributivo. Después de este análisis se caracterizó y reconoció a los elementos que distinguen a cada pintor que participó en la obra. Finalmente se realizó un análisis comparativo de los elementos, para deducir cuántos pintores participaron en la realización del mural aplicando el método atributivo.

Cabe destacar que los murales en cuestión cumplen con una característica muy importante para la aplicación del método: en la realización de algunas figuras hay un esquema base, este es propuesto y no puede cambiarse. El esquema está conformado por ciertos elementos que se repiten sin importar qué, luego de esto vienen las constantes de particularidades, las formas personales de resolver elementos plásticos, aquellas que denotan las “manos” de pintores en la obra (*cf.* Pascual, 1998)

La importancia de este proyecto radica en que, partiendo de un análisis visual de fragmentos murales, pudo comprobarse que: es posible conocer la distribución del trabajo de los pintores en la realización de la obra mural. Se trata de una significativa aportación al campo de la arqueología mesoamericana, debido a que, conocer esta distribución permite un acercamiento a la organización de los pintores del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas, de El Tajín, los cuales representan una pequeña, pero fundamental parte de esta sociedad.



Desde el campo del arte se puede contribuir a nuevas investigaciones en la arqueología, en este caso el método atributivo como un componente de suma importancia para el estudio y entendimiento de la organización y el proceso de trabajo de una parte vital de las sociedades prehispánicas, sus pintores.

La investigación fue dividida en tres capítulos, el primero de ellos consiste en la explicación de un panorama general de El Tajín, tanto de las características sociales como políticas para contextualizar el estudio. Posteriormente se aborda la importancia de la construcción del Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas, bajo la orden del linaje de 13 Conejo. A continuación, se exponen las características generales de la pintura mural en El Tajín: la técnica, los pigmentos, así como las herramientas de aplicación. Luego de ello, se explicaron las características de los fragmentos murales del Edificio 40. Al final de primer capítulo se realiza un análisis visual, en el que se describe la composición de las escenas así como el esquema base de las figuras que las componen.

El siguiente capítulo explica la creación, las características e implementación del método atributivo. Desde el origen en el siglo XIX, desarrollado por Giovanni Morelli, siguiendo con el estudio de John D. Beazley sobre cerámica griega y su atribución a pintores. Concluyendo con la investigación de Carolyn Tate, sobre los gremios de escultores Mayas y su ejercicio de atribución.

Por último, en el tercer capítulo se muestra el proceso de análisis visual mediante la copia de las escenas murales, correspondientes al Edificio 40 del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas. Se exponen las comparaciones entre elementos de las figuras que denotan las “manos” de los pintores. A partir de esas comparaciones, se realiza la atribución de figuras a los respectivos pintores.



CAPÍTULO I



El Tajín en tiempos de 13 Conejo



I.I El Tajín en tiempos de 13 Conejo

Hacia el año 1785 durante una expedición en busca de campos ilegales de tabaco, el ingeniero Diego Ruiz de Alarcón, se encontró por casualidad con la monumental y misteriosa ciudad prehispánica perteneciente a la costa norte del Golfo de México: El Tajín. (*cf.* Piña y Castillo, 1999) A partir de ese momento la arqueología se ha encargado de sumar esfuerzos para construir la historia de la civilización que la habitó, a través del estudio de su cultura material que actúa como “testigo” de lo acontecido en el pasado.

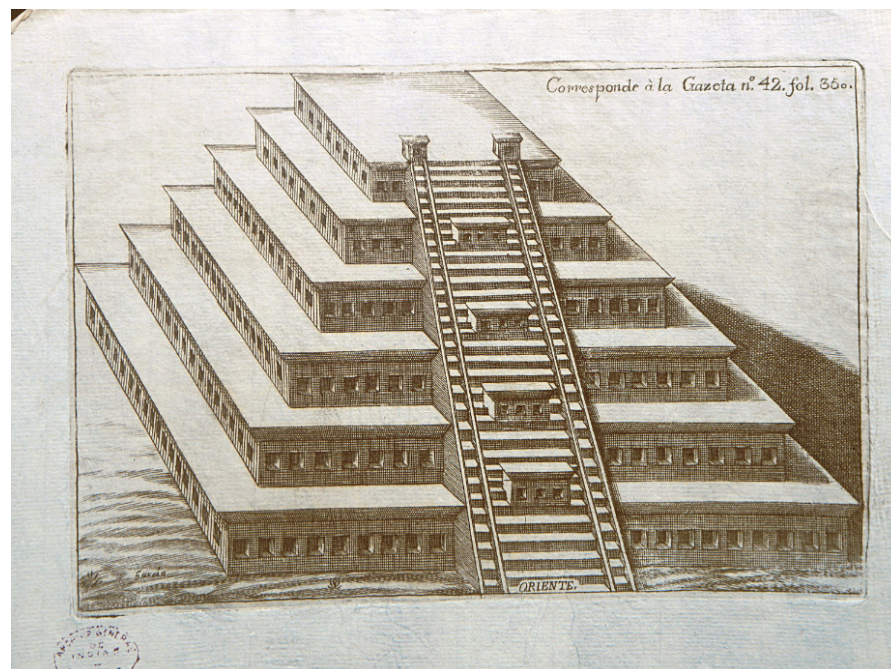


Fig. 1 Grabado de la Pirámide de los Nichos de El Tajín publicado en la Gazeta de México (1785).

El florecimiento cultural de El Tajín se desarrolla entre el 600 al 1100 de nuestra era. Hombres y mujeres se impusieron ante las limitaciones naturales y desarrollaron su sociedad paulatinamente; construyendo edificios empleados como centros ceremoniales, templos y residencias, dando lugar a un total de 168 edificios. De acuerdo con el arqueólogo Juergen Brueggemann, la construcción de la ciudad y el desarrollo de su sociedad puede dividirse



en tres fases: la pre urbana, la urbana y la de disolución social, durante el postclásico temprano (ca.1100 d.C. a 1300 d.C.) (*cfr.* Brueggemann, 1992).

En los inicios de la fase urbana, los primeros edificios fueron empleados como centros ceremoniales de aldeas cercanas. Tiempo después la población aumentó, así como sus necesidades y la ciudad se fue construyendo en función de ellas, dando lugar a áreas específicas, destinadas a las diferentes estratificaciones sociales, tal como lo describe Brueggemann:

Tajín Chico, ocupada por la burocracia estatal; otra en los alrededores, dedicada a la producción y distribución de los artículos artesanales y el mantenimiento general de la ciudad (servicios); y otra más destinada a la satisfacción de necesidades primarias, o básicas, como la producción y transformación de alimentos. (Brueggemann, 1992, p.73)

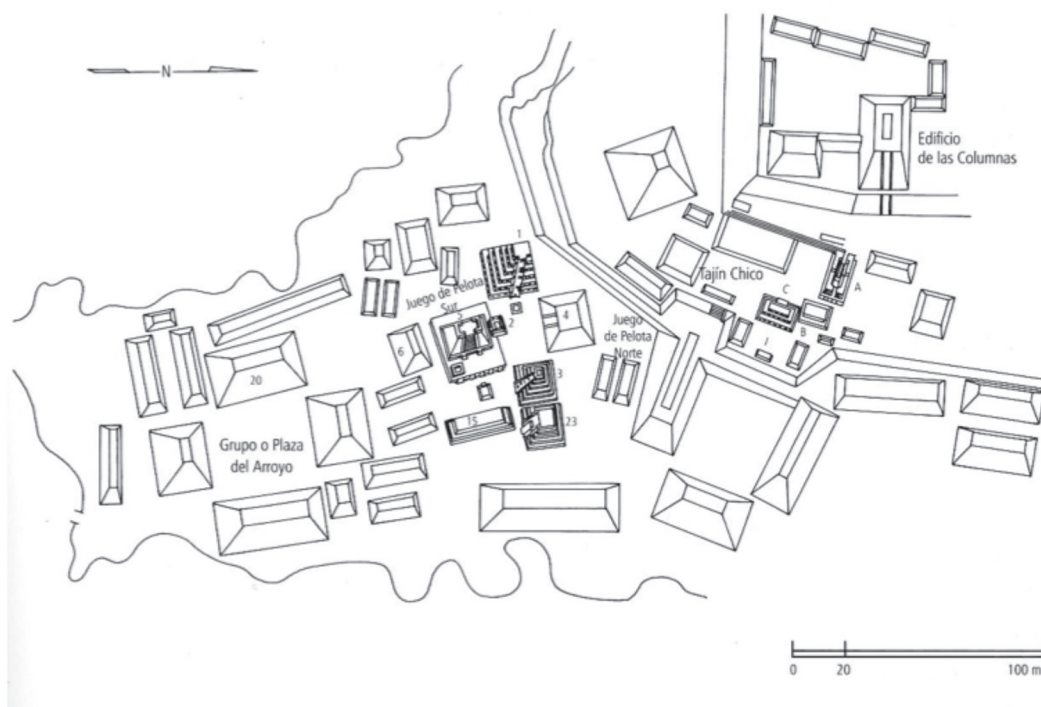


Fig. 2 Plano de la zona arqueológica de El Tajín. Veracruz. Dibujo de Arturo Reséndiz Cruz sobre un plano de R.Cervantes. Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.



La sociedad estaba básicamente dividida en: la clase dominante, quien se encargaba de controlar, administrar y extender sus dominios a otras regiones mediante la guerra. La siguiente clase, se encargaba de elaborar y distribuir los productos artesanales, además de los servicios generales de la ciudad como la producción y transformación de alimentos. En la última estratificación social se encontraban los cautivos y esclavos (*cf.* Brueggemann, 1992).

Con el paso de los años, la ciudad creció y sus habitantes aumentaron exponencialmente, llegando a alcanzar una población de aproximadamente 20,000 a 30,000 personas. Mismos que mantenían en funcionamiento a la ciudad gracias al pago de tributo, dentro y fuera de ella. Dentro de la ciudad, los pobladores debían dividir el producto de su trabajo en tres, de la siguiente manera:

...una parte para el productor y su familia; otra para sostener a la nobleza, las instituciones religiosas y cívicas...y otra para el señorío, es decir, para el mantenimiento del Estado, con sus edificios, burócratas, sacerdotes y guerreros. (Brueggemann, 1992, p. 56)

Al extender los dominios de El Tajín en regiones cercanas, sobre la llanura costera del Golfo de México; la élite gobernante incrementaba sus ingresos gracias al pago tributario que le era exigido a estas regiones, casi siempre por la fuerza militar (*cf.* Brueggemann, 1992). Es por ello que la guerra fue tan importante dentro de la cultura de El Tajín.

Además de este pago, una de las fuentes de riqueza de esta magnífica civilización fue el comercio. Arturo Pascual explica que Tajín funcionaba como gestor de la mercancía que pasaba por su amplio territorio:

...no sería improbable que prácticamente todas las mercancías pasaran por ella antes de alcanzar su destino final; es el caso del vidrio volcánico, del basalto, la piedra pómez, de ciertas arcillas y tintes necesarios para elaborar pinturas, de los jades y de una infinidad de insumos como también de productos terminados venidos de otras tierras. (Pascual, 2009, p. 243)



Existen indicios de que esta cultura, tuvo contacto comercial con otras grandes civilizaciones mesoamericanas como la Maya y la Teotihuacana. Un ejemplo de ello, es el empleo del “azul maya” en sus murales, o la reproducción de vasijas teotihuacanas dentro de los talleres cerámicos locales. Esto significó, (además del dominio de una amplia ruta comercial) la preocupación de la élite por mantenerse al margen de la vanguardia política, social y cultural que representaban dichas civilizaciones (*cf.* Pascual, 2009). Como resultado de estos acercamientos comerciales, algunos elementos foráneos fueron tomados, para luego fusionarse con los locales. Entre estos elementos, se encuentran las representaciones de los dioses. Todas las culturas mesoamericanas concebían elementos naturales como deidades. Fuerzas desconocidas que determinaban su modo de vida: La Luna, Venus, la Lluvia fueron llamados de muchas formas, esto variaba de cultura a cultura.

Las representaciones de estas “fuerzas” naturales dependían del estilo local de cada lugar. Dicho estilo era influenciado por elementos traídos de otras regiones. Un ejemplo de la influencia Teotihuacana en las representaciones de Tajín, es el caso del tocado con el que se representaba al gobernante, en estelas de piedra durante el Clásico temprano (Fig. 3) y el cual también fue empleado en representaciones tempranas del Tláloc en Teotihuacán. (Fig. 4) (Pascual, 2009, p. 54) Esta representación del gobernante es muy importante, no sólo por el hecho de ser indicio del contacto entre ambas culturas, si no que guarda el significado, de que el soberano estaba designado míticamente y genealógicamente como una conexión entre los dioses y el hombre. El responsable de interceder por los habitantes, tal como lo describe Pascual: “...no pertenece al género humano y por consiguiente es frecuente encontrarlo asumiendo los rasgos propios de las divinidades, en particular una reelaboración tardía del imponente rostro de Tláloc” (Pascual, 2009, p. 233).



Fig. 3 Estela del gobernante de El Chote (ca. 350 c.C.), probablemente proceda de la Plataforma Norte de Morgadal Grande. Elsa Villaseñor Franco (2006). Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.

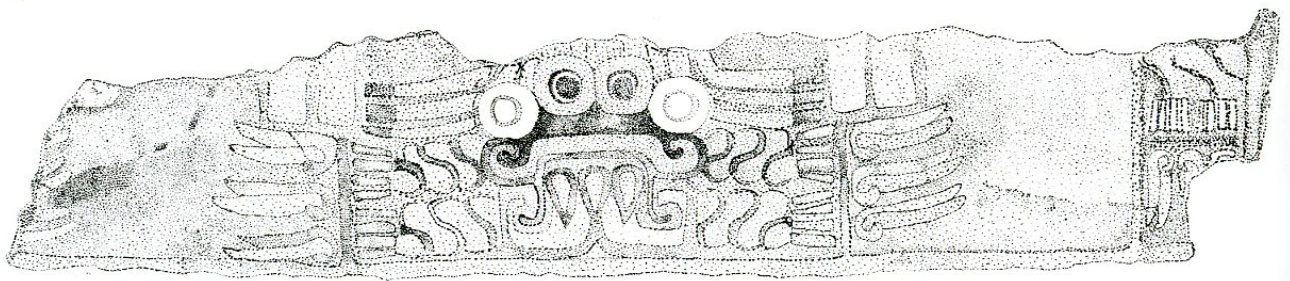


Fig. 4 Pintura mural con la representación de un Tláloc negro, Tlamiminolpa temprano, Barrio de San Sebastián, Teotihuacán. Karina Acosta. Karina Susana Acosta (2009). Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.



Durante la última fase del desarrollo de esta civilización, en los inicios del Epiclásico local (ca.800 d.C. a 1150 d.C.) quién recibió la responsabilidad de ser el intermediario entre los dioses y el mundo terrenal fue: 13 Conejo, el linaje gobernante. Bajo su mandato, la civilización alcanzó “... el máximo esplendor de las artes plásticas y de la arquitectura de Tajín” (Brueggemann, 1992, p. 54). Aunque la actividad constructiva disminuyó, fue en ese momento que se construyó el complejo arquitectónico Edificio de Las Columnas (*cf.* Pascual, 2009).

I.II El Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas

Las dimensiones actuales del complejo arquitectónico, fueron alcanzadas por distintas etapas constructivas, mismas que se descubrieron gracias a las excavaciones arqueológicas. Para el siglo X, de acuerdo con lo que explica Pascual, hubo reformas en la construcción, dando lugar a edificios mucho más altos, con las medidas que se conocen actualmente (4 metros de altura respecto al nivel de la plaza). Se sabe que el Edificio 40 del complejo estuvo completamente cubierto por murales en su interior. Sin embargo, para alcanzar el volumen deseado en estas nuevas etapas constructivas, tuvieron que destruirse algunos muros, los cuales se encontraban pintados con preciosos murales. Era usual en el Tajín, reutilizar los fragmentos de dichos murales, pedazos de objetos cerámicos y escombros de edificios cercanos, como relleno de las nuevas etapas constructivas (*cf.* Pascual, 2015).

La construcción se compone de El Edificio de las Columnas, acompañado de dos basamentos piramidales de menores dimensiones, los Edificios 40 y 41, y una plaza rectangular de 32 metros de largo por 21 metros de ancho aproximadamente. (Fig.5)



Plaza que muy posiblemente sirvió como espacio para la celebración de eventos colectivos reservados a determinados sectores de la población. (*cf.* Pascual, 2015)

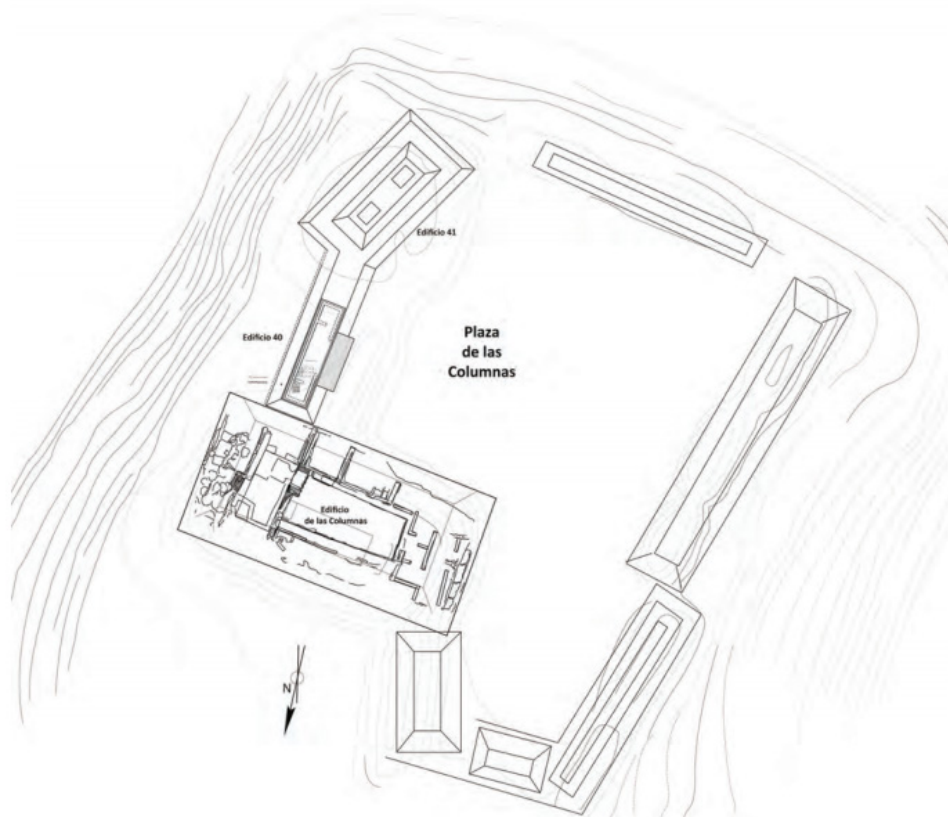


Fig. 5 Plano del conjunto arquitectónico del Edificio de las Columnas destacando la ubicación del Edificio 40. Amanda Soledad Solís Espinoza (2011).

Brueggemann (1992) explica que éste emblemático sitio debe su nombre a los tres bloques cilíndricos que se encontraron en el lugar, en 1935 durante las exploraciones de García Payón. Estas columnas de piedra que sostuvieron techo del Edificio de las Columnas, poseen un metro de diámetro y están constituidos por piezas en forma de “...quesos sobrepuestos sin ensamblaje” (p. 10). Donde pueden observarse bajo relieves que relatan hechos históricos cuya temática principal son crónicas bélicas donde se resaltan las hazañas de 13 Conejo, el linaje gobernante (Fig. 6) y (Fig.7).



Fig. 6 Fragmentos de columnas del Edificio de las Columnas, hacia 1935. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (1970).

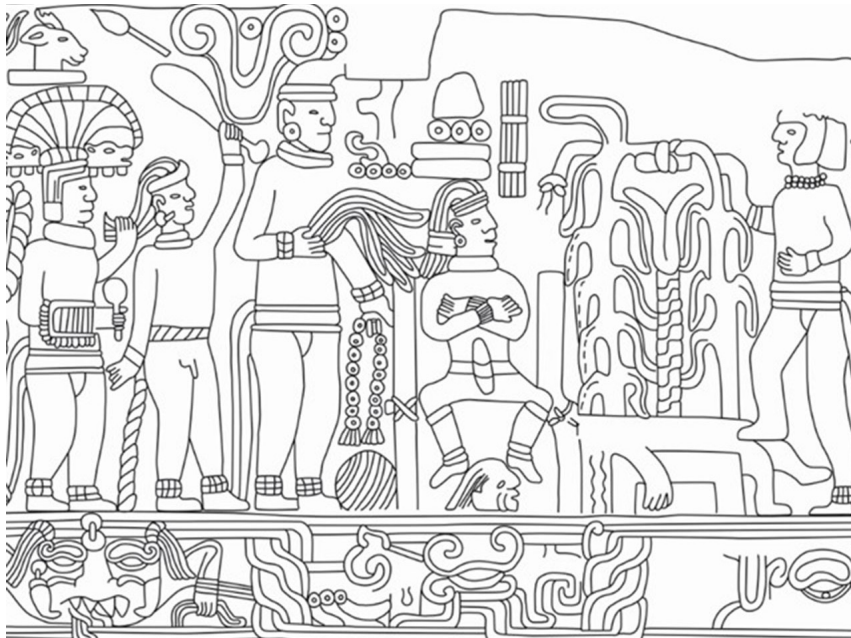


Fig. 7 Detalle del dibujo digital a línea de un relieve del Edificio de las Columnas. Betzabe, Escamilla (2017).



El construir el Edificio de las Columnas en el punto más alto de la ciudad, sobre un lugar que estaba determinado para las manifestaciones culturales de los gobernantes anteriores; habla de que la clase dirigente del momento se apropió simbólicamente de un espacio de gran poder. Mismo que enaltecería lo que fueron los aposentos del “Señor de señores”: 13 Conejo, y el grupo de individuos cercanos a él, en quienes se delegaba alguna forma de autoridad (*cf.* Pascual, 2009). El sitio además de funcionar como lugar de residencia de la élite, fue sede de rituales y ceremonias militares, donde se tomaron decisiones políticas que afectaron gran parte de la llanura costera del Golfo. Durante esa época, hubo una serie de cambios sociales y políticos radicales, que dieron lugar a la desintegración de la ciudad. Misma que quedó completamente deshabitada en el postclásico temprano. Pascual explica que la razón de su desintegración pudo tratarse de una deficiente gestión por parte de los gobernantes, misma que darían lugar a “...el hambre y la miseria que terminaron por apoderarse de la antigua ciudad” (Pascual, 1990, p. 233). Aún existen muchas incógnitas de lo que sucedió en ese periodo, por ello el estudio del Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas, al ser una sede emblemática, representa una pieza clave para comprender las razones que llevaron a esta civilización a su extinción.

Durante las excavaciones realizadas en el Edificio 40 del complejo Arquitectónico Edificio de las Columnas, del año 2003 a 2015, a cargo de Arturo Pascual Soto en el marco del Proyecto Arqueológico Morgadal Grande, se hallaron miles de fragmentos de pintura mural de diversos tamaños y formas (Fig.8). Los cuales aparecieron relativamente juntos y a veces con un acomodo significativo. Esto es, los fragmentos corresponden unos con otros gracias a que se movieron poco de dónde fueron destruidos. De esta forma se ha podido establecer una relación entre el lugar del hallazgo y su correspondencia con otros pedazos (*cf.* Pascual, 2015)



Aunque ha resultado sumamente complejo reconstruir este enorme rompecabezas, su estudio bien ha valido la pena. Debido a que en esos pequeños fragmentos se guardan conocimientos ancestrales sobre técnicas pictóricas, materiales y herramientas empleadas en su realización que nos permiten un acercamiento a cómo fueron realizados dichos murales.



Fig. 8 Mural con la representación de un personaje de cuerpo entero durante el proceso de excavación en el relleno constructivo del Edificio 40 del conjunto arquitectónico del Edificio de las Columnas. Foto: Arturo Pascual Soto (2011). Tomado del libro “Guerreros de El Tajín, excavaciones en un edificio pintado” de Arturo Pascual Soto, 2012.



I.III Los murales del Edificio de las columnas

A pesar de grandes esfuerzos y numerosos estudios, El Tajín continúa siendo un misterio en muchos sentidos. Hasta el momento no se sabe con certeza quienes lo habitaron, ni la razón que los llevó a su desaparición. Debido a ello, su cultura material representa una importante y valiosa fuente de información para comprender el porqué de los cuestionamientos iniciales de la investigación. Buena parte de esta cultura material, la conforman las distintas manifestaciones artísticas que surgieron durante el desarrollo de su civilización, entre ellas: la pintura mural.

Concuerdo con Diana Magaloni (2004) cuando argumenta que la pintura mural es una técnica de representación pictórica que tiene como característica especial ser también una técnica arquitectónica, la cual "...delimita y califica el espacio tanto en un sentido material como simbólico" (Citado en Magaloni, 2004, p.144). Transforma el espacio arquitectónico, de manera tal que el espectador queda inmerso él, "...puede habitarlo, circularlo, y realizar acciones dentro del mismo" (p. 144).

La pintura mural prehispánica son todas aquellas manifestaciones pictóricas registradas "...en los muros que sostuvieron la morada de los antiguos pobladores de Mesoamérica..." (De la Fuente, 2004, p. 1) Su estudio ha permitido obtener un acercamiento no sólo a la cosmovisión de las culturas mesoamericanas; si no que ha permitido dar cuenta de las cuestiones sociales, culturales y políticas que giraron en torno a su producción. Tal como hace mención, Magaloni:

Los materiales obtenidos ya sea como materias primas extraídas del entorno circundante, o bien mediante el comercio. Así como los materiales empleados son testigos de procesos de conocimiento y manejo del medio ambiente, y de una red social, económica y comercial que posibilita el acceso a estos materiales. (Magaloni, 2004. p. 141)



Dadas sus circunstancias políticas, sociales y culturales cada cultura poseía un estilo propio, de acuerdo al mensaje que buscaban transmitir. Las temáticas podían incluir narraciones tanto de hechos históricos, como de la vida cotidiana; representaciones de rituales religiosos, así como de la cosmogonía y de las hazañas bélicas (Proyecto La pintura mural prehispánica en México, 2008). Esta última, representa gran parte de la temática desarrollada en la última fase de producción pictórica en El Tajín.

Los primeros indicios de pintura mural en el Tajín aparecieron a finales de 1930, durante las investigaciones arqueológicas realizadas por Agustín García Vega y José García Payón, en el área conocida como Tajín Chico. Años más tarde, en el marco del proyecto “Tajín” se hallaron piezas de pintura mural, entre las cuales, destacan las procedentes de los Edificios 1 y 11. Dichas piezas pertenecen a los murales empleados como decorado exterior e interior. En algunos casos el exterior del edificio tendía a la monocromía, con colores como el rojo y el azul. Mientras que en los interiores se pintaban murales policromos con mayor detalle. (Fig. 9 y 10) (*cf.* Juergen Brueggemann et al., 1992) El detalle, la riqueza cromática y la finura del trazo, dependían totalmente de la función que el edificio desempeñaba dentro del contexto social de El Tajín. Un claro ejemplo de ello es el ya mencionado Tajín Chico, específicamente el Edificio 1, donde hacia el año 600 al 900 de nuestra era, habitó la élite gobernante, tal como lo describen las investigadoras Sara Ladrón y Patricia Castillo:

Los colores de las zonas residenciales en Tajín (como el edificio 1) son más variados que en el centro ceremonial (Edificio 11)...En Tajín Chico, área habitacional destinada a la élite, se encuentra el Edificio 1, decorado con la muestra pictórica de mayor calidad y fineza en el trazo, y la variedad cromática más ricas. (Brueggemann et al., 1992, p.100)



Fig. 9 Pórtico pintado del Edificio I del Tajín Chico (ca. 600-900 d.C.) Arturo Pascual (2004). Fotografía tomada del libro: “El arte en tierras de El Tajín, Arturo Pascual, 1998.



Fig. 10 Fragmento de pintura mural del Edificio I del Tajín Chico. Rafael Doriz (1992). Fotografía tomada del libro: “El arte en tierras de El Tajín, Arturo Pascual, 1998.



En la última etapa del desarrollo de esta sociedad (ca. 800 d.C. a 1150 d.C.) el Edificio de las Columnas fue construido para ser el lugar de residencia de la élite gobernante. Por ende, la pintura mural que fuera plasmada en sus muros, debía sobresalir respecto al resto de los edificios. En este momento, los motivos que figuraban en las paredes interiores de los aposentos ya no eran figuras abstractas que se repetían a lo largo de las paredes. Hubo un drástico cambio estilístico. El fondo de los murales era ocupado por el color natural del enlucido, la situación política y económica para este momento, no les permitía emplear el azul como en el pasado. Por esta razón su uso fue limitado a algunos detalles. Este cambio dio lugar a largas procesiones de guerreros jaguar, personajes con la piel verde olivo, adornados con grandes ataviados de plumas. (*cf.* Pascual, 1990). La forma de representar –como en todas las épocas y civilizaciones- era sensible a los cambios sociales, siguiendo a Pascual:

Hay que decir que la obra de estos artistas de la antigüedad era en particular sensible a los cambios que se registraban en el ámbito político de esta civilización. No sólo a causa de su obligada adaptación a las exigencias figurativas de los nuevos tiempos, sino por su desventajosa susceptibilidad en relación con la oferta de aquellos insumos básicos que procedían de tierras lejanas. (Pascual, 2009, p.12)

Gracias a las investigaciones del Proyecto La pintura mural prehispánica en México IIE UNAM, se ha encontrado que algunas materias primas para la preparación tanto del muro, como de los pigmentos y pinceles, eran producidas dentro del territorio perteneciente al Tajín. Sin embargo, muchas otras eran comercializadas y trasladadas de regiones lejanas. Esta relación comercial permitió no sólo un intercambio de mercancía, sino un la obtención de conocimientos sobre técnicas pictóricas y de preparación de los muros, así como la elaboración de herramientas y preparación de pigmentos; mismos que dieron lugar a una rica tradición pictórica Mesoamericana (*cf.* Pintura mural prehispánica en México, 2018).



I. IV Técnica pictórica empleada en la pintura mural de El Tajín

En la pintura mural de los antiguos pobladores de México, no existen textos ni tratados que sean testimonio de las técnicas que se emplearon al realizar sus obras. Las formas de hacer y proceder en la realización de sus murales tuvieron que ser “leídos” en los muros mismos, desde distintas disciplinas, cada una con sus propias metodologías. Dando como resultado el reconocimiento de una rica tradición pictórica. Que no sólo implicaba un conocimiento de los materiales, sino de la construcción y preparación del muro que recibía la pintura (*cf.* Magaloni, 2004).

De acuerdo con el Proyecto La pintura mural prehispánica en México (2018) las principales técnicas que se emplearon para la realización de murales fueron el fresco, el llamado fresco seco y el temple. Las cuales poseen cualidades específicas que permitieron a los murales prevalecer a través del tiempo. En el estudio de la pintura mural de El Tajín no existe duda del admirable conocimiento de sus habitantes sobre dichas técnicas pictóricas, puesto que la maestría de su ejecución ha permitido que estos murales sean observados después de siglos de su realización; inclusive después de ser destruidos en pequeños fragmentos y usados como relleno constructivo.

A pesar de que no se tiene certeza de la técnica exacta empleada para la realización de estas pinturas, existen diversas hipótesis sobre el tema. Una de estas hipótesis afirma que sus productores empleaban el fresco seco, técnica que básicamente mezcla los pigmentos con agua de cal¹, aplicando la pintura directamente en el muro (previamente imprimado).

Proceso que fue descrito por Abelardo Carrillo de la siguiente forma:

¹ Max Doerner, teórico del arte y artista alemán, escribe que agua de cal es el agua que queda clarificada una vez que toda la cal se ha depositado en el fondo, esta es empleada para diluir, conservar y fijar colores al *fresco*.



Es aquel que se ejecuta dando al muro una mano de cal y pintando inmediatamente sobre ella; por tanto, el aplanado que la recibe está solamente humedecido por el aparejo y, de hecho, no fresco. A este procedimiento, donde es indispensable mezclar los colores con la lechada, se le llama pintura a la cal. (Carrillo y Gariel, 1983, p.67)

Además de emplear dicha técnica, existen indicios de que al completarse el proceso de secado del muro, realizaban retoques a las figuras con algún tipo de aglutinante vegetal. Ladrón explica que este aglutinante pudo ser obtenido del nopal u orquídea, empleado en la preparación y aplicación de los pigmentos gracias a sus propiedades: "...para fabricar la pintura, debieron haberlos aplicado con un aglutinante vegetal como la goma de nopal o de alguna orquídea que funcionara como un vehículo fijador del pigmento ("Tzauhtli" o aglutinante)" (Ladrón, 1992, p. 99).

Beatriz de la fuente consideró a la "pintura a la cal" como la opción más aceptada en la realización de los murales, existen otras propuestas, como la del arqueólogo Edward Thompson, quién considera que se trató de murales hechos al temple, tal como lo explica en su libro *People of the Serpent*. Sin embargo, los análisis realizados no pueden determinar de qué tipo de aglutinante se trataba, debido a que era orgánico y se perdió con el paso del tiempo (*cf.* De la fuente, 2001).

Cualquier técnica empleada en la realización del mural, implica que hubo una preparación de la superficie. Puesto que no se aplicaba la pintura directamente en el muro, si no que este era imprimado con una fina capa de enlucido, que facilitaba la aplicación de la pintura además de que permitía que el pigmento se adhiriera al muro, obteniendo así, cierta durabilidad. La preparación del enlucido consiste en: aplicar dos capas de cal (obtenida a partir de la calcinación de conchas marinas) en un muro previamente humedecido. La primera capa, denominada "mortero" iguala las irregularidades en el muro y debe tener un espesor aproximadamente de 1 a 1.5 cm, esta amortigua las tensiones y movimientos que se producen en la estructura (*cf.* Magaloni, 2007).



La siguiente capa llamada “enlucido fino” debe ser de una consistencia más fina y delgada, la cual sirve para recibir a la capa pictórica, debe tener un espesor de 3 a 5 cm, contener arena fina o polvo de mármol y una parte de cal, además de que debe aplicarse utilizando una llana mojada que la nivelará uniformemente (*cfr.* Doerner, 1998). A continuación puede observarse el esquema de un *fresco* en un corte transversal para visualizar las capas antes mencionadas (Fig.11):

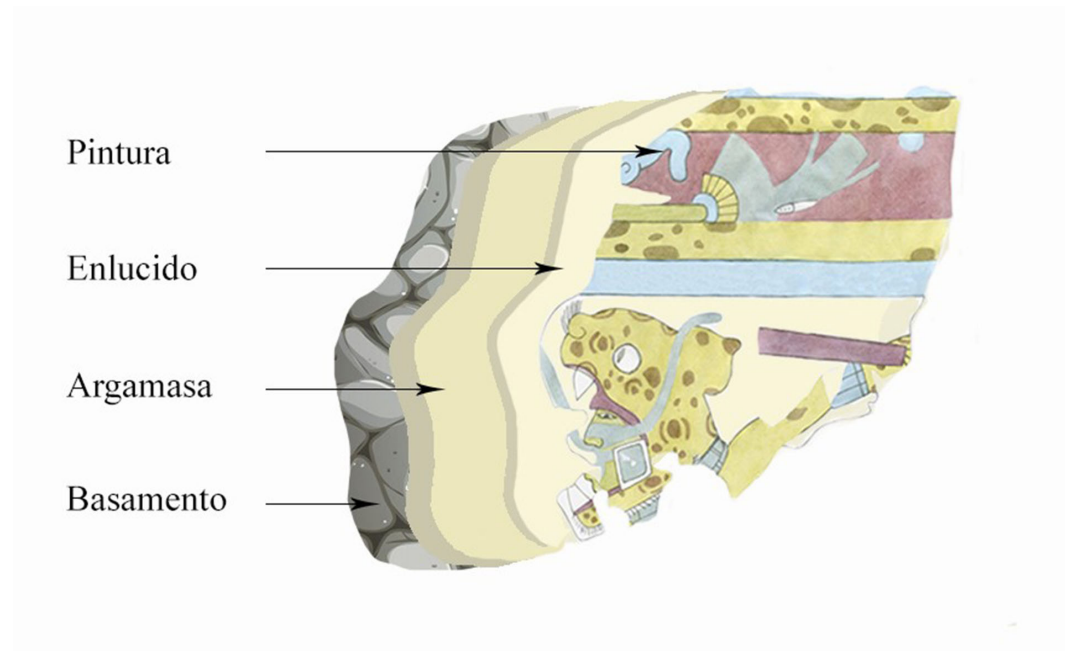


Fig. 11 Esquema de un *fresco* en un corte transversal. Betzabe Escamilla, 2017.



Además de la preparación de la capa que recibe la pintura, Pascual menciona que se ha observado que los murales de Teotihuacán y El Tajín el presentan una superficie homogénea y lisa con cierto brillo. Pascual explica que dichos murales fueron bruñidos, y que muy posiblemente los responsables de preparar el muro, aplicaron arcilla en la capa superior y frotaron con otra superficie. (Comunicación personal, 2016) como se muestra en la siguiente imagen (Fig.12):



Fig. 12 Técnica del bruñido.

Al investigar en diferentes referentes relacionados con el estudio de las técnicas pictóricas mesoamericanas, pudo dar cuenta de que esta preparación de la superficie jugó un papel fundamental no sólo en el resultado final de la obra pictórica, sino que esta facilitó el proceso de realización. Las cualidades de una superficie homogénea y lisa, permitieron la absorción de los pigmentos y principalmente el deslizamiento de la herramienta esencial de sus productores: el pincel.



I.V Herramientas de aplicación de la pintura

Existe la probabilidad de que los primeros pinceles hayan sido realizados con tallos de plantas y plumas de aves; que luego de una larga experimentación dieron lugar a pinceles hechos con diversos tipos de pelo y cerdas. En cada región tuvo lugar un perfeccionamiento en la elaboración de éstos tomando los recursos que se encontraban a la mano. En la pintura prehispánica, las herramientas para la aplicación de la pintura fueron muy posiblemente pinceles de pelo o plumas, haciendo uso de lo que su entorno les proveía. Aunque no se han encontrado pinceles en ningún contexto arqueológico (al ser material orgánico) la finura de trazos y las pinceladas registradas en la pintura lo corroboran. Tal como lo explica Ladrón:

A menudo en la pintura se hallan huellas de los instrumentos utilizados para aplicarla. Deben haber contado con pinceles y brochas de pelo o pluma. Hay huellas de instrumentos burdos como brochas, aunque en otras fueron hechas con útiles finos, seguramente pinceles de pelo o de pluma que alcanzan trazos de líneas finísimas de metros de un milímetro de grueso. (Ladrón, 2005, p. 33)

Aunque no han sido hallados pinceles, se han encontrado otras herramientas pertenecientes a pintores prehispánicos. En el caso del Edificio 11 de El Tajín, se encontró un recipiente cóncavo de piedra con restos de pigmento que pudo fungir como mortero. Otro ejemplo, procedente del Edificio 6 se trata de una piedra sin trabajar con restos de pigmentos mezclados que pudo tratarse de una especie de paleta de pintor (*cf.* Ladrón, 2005).

Sin duda el pincel fue una herramienta imprescindible para los pintores prehispánicos, ya que fue el encargado de transportar determinada cantidad de pintura y de llevar acabo el registro deseado en el muro. La calidad de este registro dependía tanto de la habilidad del pintor, como calidad con la que se elaboraba el pincel. De igual manera sucedió con los pigmentos. La belleza del color que figura en las paredes de El Tajín, no sólo guarda el



conocimiento antiguo para la producción de pigmentos de buena calidad -misma que ha permitido siglos después admirar su belleza- Si no que estos pigmentos esconden, además de profundos significados simbólicos para la civilización que los empleó, connotaciones políticas y culturales.

I.VI Los pigmentos empleados en la pintura mural de El Tajín

En México existe una gran riqueza de tintes y pigmentos que provienen del conocimiento de la época prehispánica, mismos que contienen un simbolismo especial. Cada paso del procedimiento para obtener el color guardaba un significado específico. Desde el lugar donde eran obtenidas las materias primas para prepararlos, hasta las figuras o incluso edificios en que se aplicaba el color (*cf.* Magaloni, 2014). El significado que era atribuido a los colores, variaba de cultura a cultura, dependiendo de la cosmovisión y del entorno. Cada cultura tomaba elementos de la naturaleza que tenían a la mano: flores, plantas, tierras y minerales, y los transformaba en color.

El color además de guardar cierto simbolismo relacionado con la cosmovisión, da cuenta de aspectos políticos y sociales. En los murales de El Tajín puede observarse la siguiente paleta de color: amarillo ocre, rojo óxido, vino, rosa, azul turquesa, marrones, blanco, negro y un color muy especial, el llamado: “azul maya” que guarda un significado social y político muy importante. Se trata de un color de gran belleza, muy singular por sus propiedades físicas y químicas. Uno de los componentes principales de este color, se trata de las hojas del jiquilite o añil, que eran recolectadas de la zona Maya. Su complejo proceso de preparación ha sido estudiado a profundidad, y se ha encontrado que este consta de



diferentes fases que determinan la tonalidad, ya sea: azul, turquesa o azul verdoso, claro u oscuro. Estas diferencias son atribuidas a variaciones en su proceso de fabricación, el tono obtenido dependía totalmente de ellas (*cf.* Klein, 1997).

Al tratarse de una realización compleja, Pascual explica que su comercialización debió traer grandes riquezas a los productores. Resulta muy interesante que en el Tajín exista la presencia de este azul, puesto que al considerar la distancia que separa estas dos zonas, permite imaginar cuan extensa era su ruta comercial. El hecho de que las civilizaciones mesoamericanas hicieran uso del azul maya como una forma simbólica de riqueza –no solo pictórica- habla de que los colores empleados en los murales, además de guardar profundos significados de la cosmogonía, guardan significados sociales. En los murales de El Tajín se puede observar dos diferentes azules: el ya mencionado azul maya y el azul turquesa (que deriva del añil) (Comunicación personal, 2016).

En Mesoamérica el añil era llamado Xihquítl, Javier Clavijero, historiador y jesuita mexicano, describe así su obtención:

Ponían las hojas de la planta, una a una, en vasijas de agua caliente, o más bien tibia, y después de haberlas meneado con una pala, pasaban el agua teñida a unas orzas o peroles, donde dejaban reposar, hasta que se precipitaba al fondo las partes sólidas de la tintura, y entonces vaciaban el agua poco a poco. Este sedimento se secaba al sol, y después se ponía entre dos platos al fuego, para que se endureciese. (Carrillo y Gariel, 1983, p.27)

Este proceso es muy importante, puesto que de esta manera (con quizá algunas variantes) puede resumirse la obtención de colores en forma de “panecillos” de color que permitían su comercialización. El misionero franciscano Fray Bernardino de Sahagún, escribió La Historia general de las cosas de la Nueva España, donde hace referencia a la comercialización de estos “panecillos” en Tianguis, quizá como lo que ahora conocemos como pastillas para teñir tela o la forma en que actualmente se vende la acuarela, en



pequeños cubos de color:

A la color con que piñe la grana, que le llaman nocheztli,...A la grana que ya está purificada y hecha en panecito llaman tlacuáhuac tlapalli, que quiere decir “grana recia o fina”. Véndela en los tiánquez hecha panecillos para que la compre los tintoreros de tochómitl y los pintores. (De Sahagún, 2002, p.1130)

Los rojos óxido y el amarillo ocre aparecen en gran parte de la pintura mural prehispánica y El Tajín no es la excepción. Para lapreparación del amarillo ocre es necesario tostar el mineral terroso óxido de hierro hidratado (ocre). El color dependerá de la composición y de la temperatura aplicada en el proceso, se obtienen colores que van desde el marrón, el rojo óxido que es (un color rojo oscuro) hasta el violáceo (*cf.* Eastaugh, et al., 2008).

Existe la posibilidad de que el color rosa, que se observa en algunos detalles de la pintura mural de El Tajín sea el resultado de la combinación de rojo óxido y cal. Así como en el color vino, producto de la combinación del rojo óxido con el negro. Para obtener el color blanco, se aprovechó el fondo (el enlucido) y de ser necesario aplicaban más blanco o se le agregaba cal, como lo explica el médico y botánico español Francisco Hernández de Toledo (1576).

El color negro se conseguía la mayoría de las veces a base de plantas o madera quemada, a continuación se describe el proceso de su obtención, en palabras de Sahagún:

Una piedra de que usan los pintores, que es algo parda, que tira a negro, es un color de que usan los que hace tecomates de barro. Es como margaxita negra molida. Pintan con ella los tecomates. Después de cocido parece muy negro y resplandeciente. (Sahagún, 2002, p. 1132)

Por otra parte el historiador mexicano Abelardo Carrillo y Gariel (1983) consigna que de acuerdo con el cura Don Joaquín Alexo de Meabe, el negro se obtenía a partir de la calcinación de ciertos componentes orgánicos, como el olote del maíz, éste era reducido a



carbón y empleado como color negro (*cfr.* Carrillo y Gariel, 1983)

Ya con un panorama general de la tradición pictórica en el Tajín, se dará paso al análisis visual de las escenas que fueron realizadas en un espacio específico dentro del Edificio de las Columnas: el Edificio 40. No sin antes distinguir las características de los fragmentos murales de dicho edificio.

I.VII Características de los fragmentos murales del Edificio 40 del Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas

Luego de hallar fragmentos murales durante las excavaciones en el Edificio 40, dichos fragmentos se transportaron al laboratorio del IIE-UNAM, donde se llevó a cabo el proceso de limpieza de la tierra y (otros elementos como el salitre) que ocultaban las figuras de piezas. Posteriormente fueron consolidados para su conservación. Cada pieza fue estudiada fragmento por fragmento hasta lograr integrar escenas completas. La escena más grande consolidada hasta el momento, se trata de la denominada de “Los guerreros jaguar” cuyas dimensiones son: 1.60 metros de alto por 3 metros de largo. (Fig.13) Este mural, de acuerdo con lo que explica Pascual, perteneció al muro oeste del interior del edificio (Comunicación personal, 2016).

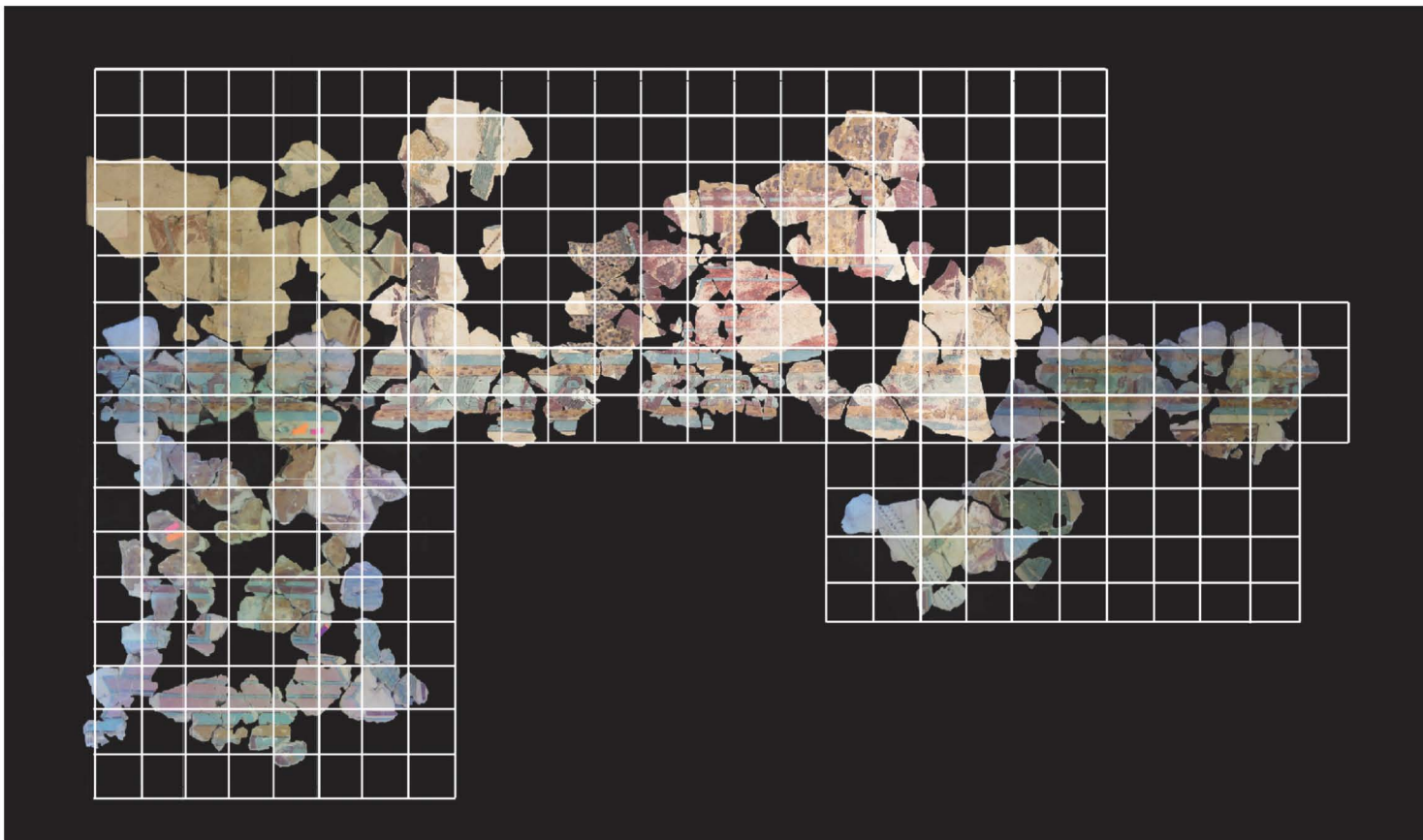


Fig.13 Reconstrucción fotográfica del mural de “Los guerreros jaguar” con cuadrícula. Fotografía Zamira

Medina, reconstrucción Betzabe Escamilla(2016).



Además de esta gran escena, se logró formar otras figuras de menor dimensión. Se desconoce el espacio específico al que pertenecieron, debido a que el grosor del mortero es mayor al que posee la escena anterior. Se tratan de fragmentos de cuatro guerreros jaguar, a los cuales se les asignó un nombre por sus características. El primero de ellos denominado “Guerrero de la pintura facial” posee una dimensión de 90 centímetros de ancho por 110 centímetros de largo (Fig.14). El siguiente, se trata de el “Guerrero de la pluma en la nariz”, éste posee una dimensión de 65 cm de ancho por 70 cm de largo (Fig.15). Otro de los guerreros, el de menor dimensión es el llamado “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz” (Fig.16) mide 40 cm de ancho por 40 cm de largo. El último de ellos se trata del “Guerrero gigante con pie en punta” cuyas dimensiones son 40 cm de ancho por 85 cm de largo (Fig.17).

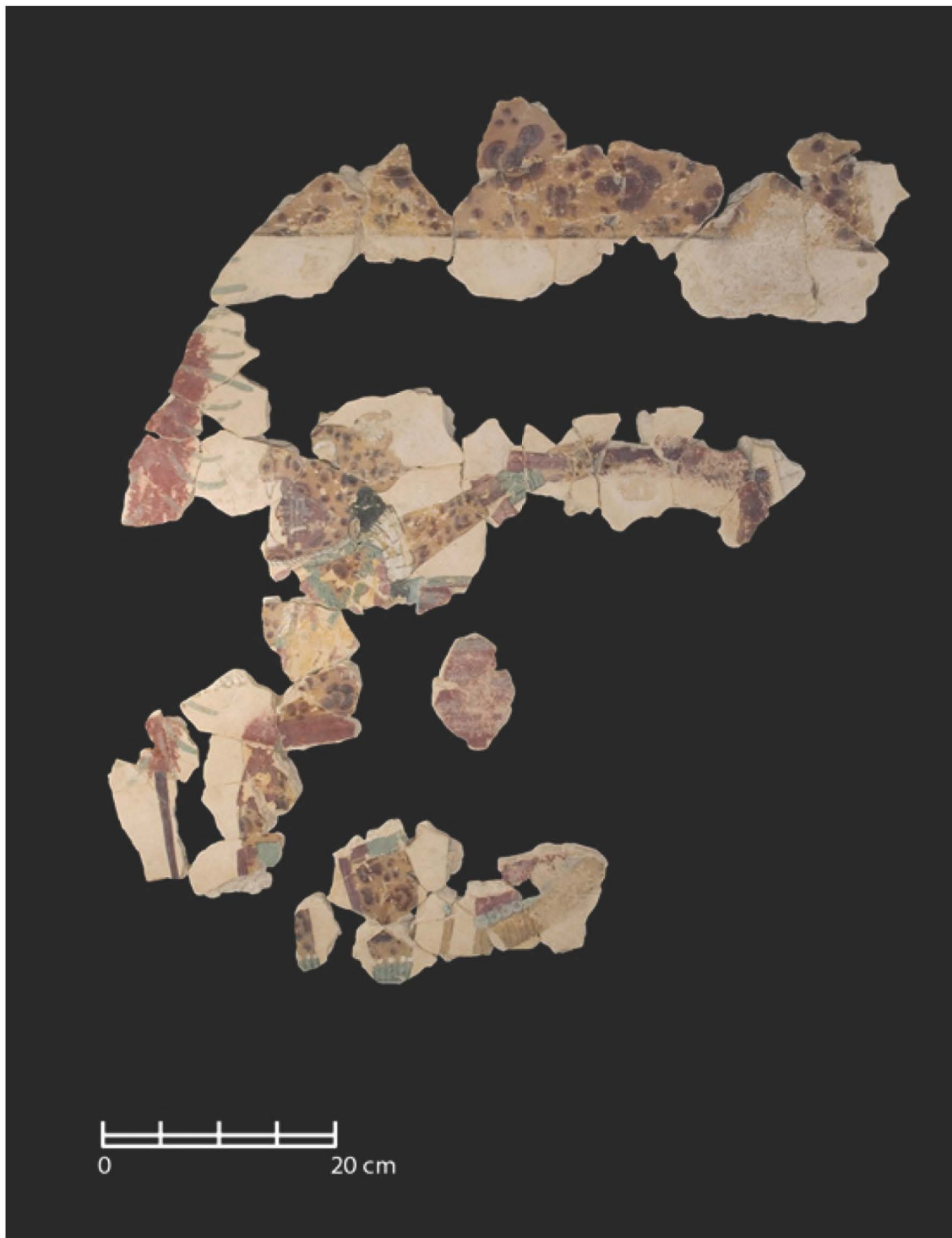


Fig.14 Fotografía del “Guerrero de la pintura facial”. Zamira Medina (2016).



Fig.15 Fotografía del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Zamira Medina (2016).

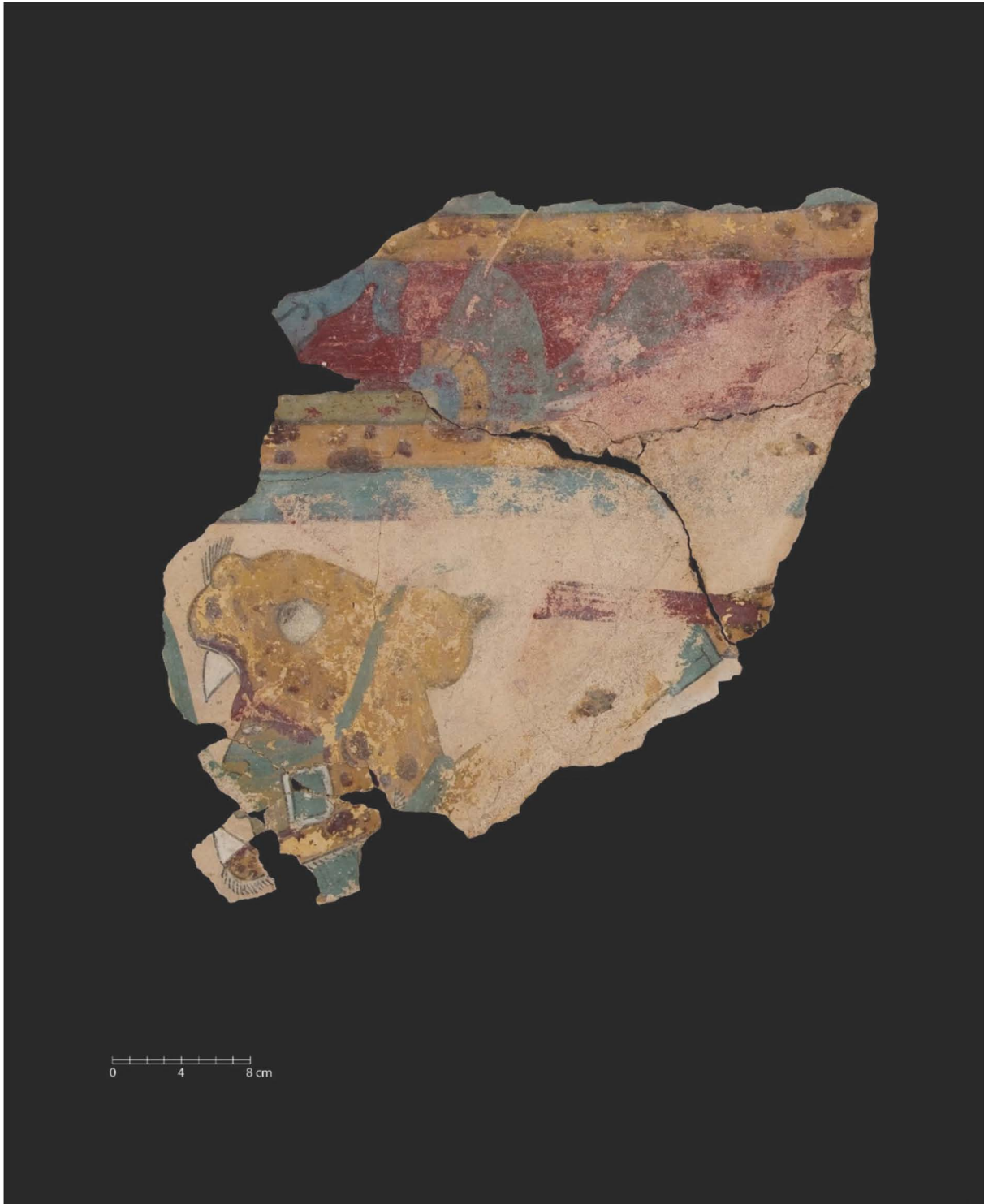


Fig.16 Fotografía del “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”. Zamira Medina (2016).

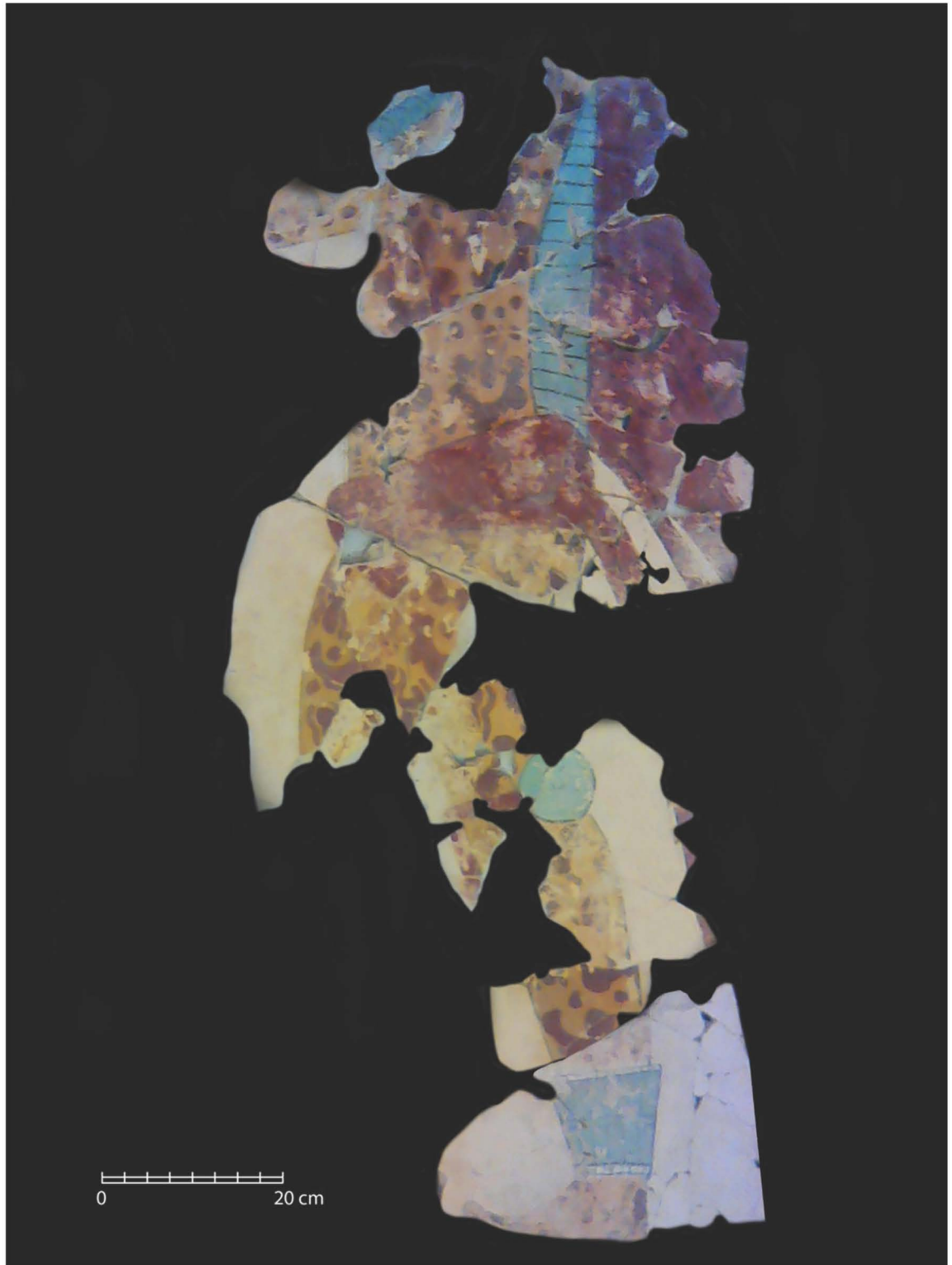


Fig.17 Fotografía del “Guerrero gigante con pie en punta”. Betzabe Escamilla (2016).



I.VII. I Análisis del uso del color

Haciendo un análisis visual de las escenas fragmentadas, se puede observar que la paleta cromática de los pintores de El Tajín, se divide en cinco colores primarios: rojo óxido, amarillo, azul maya, blanco y negro. De acuerdo con Magaloni (1994) son aquellos que “...no se obtienen mediante una mezcla” (p. 24). Y doce secundarios: Amarillo ocre, rojo óxido claro, azul turquesa, azul turquesa oscuro, verde claro, verde oscuro, vino, vino oscuro, rosa, rosa claro, café claro y café oscuro. “...los derivados por combinación” (p. 24).

Magaloni explica que las características ópticas de los colores, se refiere a: “...la calidad del color: si existen diferencias en la saturación y matiz de las distintas capas de color, si los colores son traslúcidos u opacos, luminosos o sucios.” (Magaloni, 1994, p. 24) En los fragmentos hay presencia de colores saturados y diluidos, puede observarse una mezcla óptico-sustractiva, Pawlik explica que éste término se refiere a que la intensidad del color o valor tonal fue obtenido mediante capas transparentes de color. (*cf.* Pawlik, 1996)










La degradación tonal se generó mediante transparencias, así como la dilución y concentración de los pigmentos. Atenuando colores puros como el rojo, se logró obtener el color: vino, vino oscuro, rosa, rosa claro. Pawlik en su libro “Teoría del color” expone que la atenuación se trata de:

La disminución de intensidad, el cambio de un color puro en dirección a la ausencia de color (negro, gris, blanco). Un color puro puede perder su intensidad por atenuación con gris o con un color complementario, por atenuación luminosa con blanco (enturbiado luminoso), por atenuación oscurecedora con negro (enturbiado oscurecedor). (Pawlik, 1996, p. 15)

Empleando el enturbiado luminoso y el enturbiado oscurecedor, fue como se obtuvieron no sólo los rosas y vinos, sino también los verdes y cafés. (Tabla 1) La obtención de



dichos colores, no se hizo directamente sobre la capa pictórica. Estos tonos fueron el resultado de la mezcla de los pigmentos previo a su aplicación, una mezcla sustancial-sustractiva (*cf.* Pawlik, 1996).

Colores primarios	Blanco (Enturbiado luminoso)	Negro (Enturbiado oscurecedor)
 Amarillo		 Amarillo ocre  Café claro  Café oscuro
 Azul maya	 Azul turquesa  Azul turquesa claro	 Verde oliva  Verde oliva oscuro
 Rojo óxido	 Rojo óxido claro  Rosa pálido  Rosa pálido claro	 Vino  Vino oscuro

Predominan los colores cálidos con detalles de colores fríos. Existen contrastes de colores puros amarillo, azul maya y rojo óxido. Además de contrastes entre cálidos y fríos. El volumen de las figuras es dado por la superposición de planos de color. La forma que se ve completa es la más cercana y las formas que se ven incompletas están más lejos, por debajo del primer plano.



I.VII . II Análisis del dibujo

Considerando el tamaño de los murales y la organización de las figuras, se puede concluir que los murales fueron perfectamente pensados y estructurados para formar parte de la arquitectura del lugar. Necesariamente hubo un boceto previo a su realización, tal como lo propone Rubén Morante:

No es posible saber si el dibujo se hizo previamente sobre un papel amate u otra superficie pequeña, pero ello es lo más práctico, lógico y posible pues notamos que las figuras se distribuyen con gran armonía en los espacio pictóricos. (Morante, 2005, p.68)

Posterior a la planeación del diseño, una vez preparado el muro con la capa de mortero, los pintores llevaban el diseño al muro. En el estudio de pinturas murales de otras civilizaciones, se ha encontrado que antes de aplicar el enlucido fino, se realizaba la llamada Sinopia; se trata de un primer ensayo sobre las primeras proporciones y motivos de ciertos elementos. (Mora et al., 1971,16-17) Una vez aplicada la capa de enlucido fino lista para recibir la pintura, se elaboraba el dibujo preparatorio. La ejecución de este dibujo dependía en gran medida si la técnica se trataba del fresco o fresco secco. En el caso del fresco, con la capa de enlucido fino húmeda, se pasaba el dibujo mediante dos técnicas. La primera se trata de transferir el diseño sobre la superficie, remarcando los contornos, y en la segunda se emplea una calca con pequeños orificios en los contornos, estos permiten el paso de un polvo de color que queda marcado en la superficie (*cf.* Magaloni, 1994).

En el caso contrario, ya con el enlucido fino seco, se podía dibujar directamente sobre él. Este el caso de las pinturas murales prehispánicas, tal como lo expone Magaloni:

Para poder localizar la evidencia del dibujo preparatorio es necesario observar las áreas limítrofes de las figuras...La presencia de un contorno oscuro que delimite las distintas formas es en sí mismo un hecho descriptivo de la técnica pictórica,



a la vez, puede estar cubriendo la línea del dibujo preparatorio. Observando detalladamente es posible encontrar algunos signos que permiten evidenciar este hecho como pequeños faltantes o correcciones del trazo original. (Magaloni, 1994. p.28)

Aunque no se han observado indicios del dibujo preparatorio en los murales del Edificio 40, es importante aclarar que casi todas las figuras del mural poseen contorno negro de diferentes grosores que las delimitan. Además de ciertas correcciones, y el hecho de que no se hayan encontrado registros de jornadas en las escenas, representa un indicio de que la técnica empleada en los murales fue una técnica al secco (*cf.* Magaloni, 1994).

Al contemplar las capas de color que conforman las figuras, es posible percibir las distintas pinceladas que se emplearon. Algunas son largas y precisas, otras son trazos cortos y ejecutados con mayor libertad. Hay presentes diferentes tipos de líneas: geométricas, rectas, cursivas y redondeadas, que poseen un grosor de uno a ocho milímetros. Cabe destacar que este delineado fue aplicado una vez que todos los colores fueron aplicados, los pintores que aplicaban el delineado para finalizar la obra.

I.VII. III Descripción formal

De manera general, los murales del edificio 40 son ubicados en registros horizontales, su composición es estática y figurativa. En la mayoría de los casos la escena principal se ubica entre dos cenefas formadas por cinco bandas horizontales, éstas delimitan el espacio pictórico. En el mural “Los guerreros Jaguar”, puede observarse de arriba hacia abajo un espacio de 60 cm (aproximadamente) donde figuran fragmentos de seis guerreros vestidos con yelmos de jaguar, con el cuerpo pintado completamente de amarillo (a excepción de



un guerrero) con manchas café (que simulan el moteado de la piel de un jaguar). Además de un edificio color rojo óxido y amarillo con motas de diferentes formas. La banda que se encuentra justo debajo de los pies de los personajes, es de color amarillo ocre con manchas cafés (moteado). El ancho de la banda es de 2.5 cm. Le sigue una banda color azul maya, con el mismo ancho que la anterior, ésta a su vez, enmarca un espacio más ancho que mide 7.5 centímetros donde figuran personajes acostados de perfil y mascarones de Tláloc. El fondo de este espacio es de color azul turquesa claro. Debajo de esta banda, le siguen dos más, una de color amarillo ocre (con el mismo moteado que la anterior) y azul maya. Luego de la franja azul, continúa un espacio de 80 centímetros en el que se observan fragmentos de lo que fueron dos edificios y dos guerreros con la misma vestimenta de guerrero jaguar que en la parte de arriba.

I.VII. IV Posición de las figuras

Las figuras en las escenas son mayormente orgánicas y geométricas en algunos elementos como los edificios y pequeños detalles de la banda que divide el espacio pictórico. La escala de los personajes es miniatura respecto a la escala humana. Resulta interesante que en la escena más completa, los personajes que se encuentran debajo de la banda que divide el espacio pictórico, sean más grandes respecto a los de la parte superior (a excepción del que se encuentra en posición sedente). Ya que de acuerdo con Pascual, el tamaño de los personajes está relacionado muchas veces con su estatus dentro la sociedad (Comunicación personal, 2016). El personaje más grande del mural de “Los guerreros Jaguar” (tomando en cuenta el tamaño del torso, 20 cm) se trata del personaje en posición sedente. Sin embargo, el personaje con mayor longitud de las escenas, es el nombrado “Guerrero gigante con pie en punta” cuyas dimensiones del pie al cuello son de 60 cm de



ancho por 120 cm de largo casi alcanzando la escala humana.

Los personajes son guerreros generalmente de pie, de perfil, con el pie adelantado dirigiéndose a derecha o izquierda, con su respectivo maxtlatl², un ataviado de plumas, brazaletes, collares, rodilleras y tobilleras. En algunos casos tienen objetos como flechas o plumas en sus manos. La posición de los brazos varía de guerrero a guerrero, así como el moteado de jaguar y el color de piel. Las posturas de los personajes tienen la intención de simular movimiento. Puede observarse también edificios o templos formados por figuras geométricas cuya escala rebasa la escala de las figuras humanas. En la parte central de las bandas pueden observarse figuras como mascarones de Tláloc y otro tipo de figuras antro-po-zoomorfas acostadas y de perfil. En la iconografía está presente principalmente la figura humana, mascarones de deidades y figuras antro-po-zoomorfas.

Estas características forman parte de la estructura que todos los pintores debían cumplir al representar cada figura en el muro. Es decir, los guerreros (aunque con diferentes posiciones en los brazos) sostienen objetos, se pintaban de perfil (ya sea hacia izquierda o derecha) con un pie delante de otro; utilizando un ataviado de plumas, un maxtlatl atado a la cintura. Los edificios también tienen una estructura específica, la cual se conforma por figuras geométricas sobrepuestas. En la realización de las figuras hay un esquema base, este es asignado y no puede cambiarse. El esquema está conformado por ciertos elementos se repiten sin importar que, luego de esto vienen las constantes de particularidades, las formas de hacer, los hábitos y vicios de cada pintor; su forma personal e individual de resolver elementos plásticos, comúnmente conocido como: “la mano del pintor” (*cf.*: Pascual, 1998).

Dentro de este esquema, existen elementos que varían de personaje a personaje, como la forma de los dedos y las uñas, la manera en que se resolvían las piernas y los pies. La

2 Ceñidor, *taparrabos* o banda ancha que baja hasta los muslos y cubre las desnudeces. En comp.: nomaxtli, mi ceñidor. maxtlaton s.dim. de maxtlatl. (Siméon 2017, 267).



seguridad en el trazo, el grosor de la línea, orden de las capas de color. El torso abultado o recto, la figura de cada pluma que constituía el ataviado, e inclusive esas pequeñas manchas cafés que figuran en la piel de los personajes, tienen una forma particular en cada uno. Esta forma única y personal de resolver esos pequeños detalles, denotan la participación de diversos pintores dentro del mural.

Aunque en la pintura mural prehispánica se han realizado numerosos estudios sobre iconografía, la técnica, la composición de los pigmentos y materiales, no existe una investigación vasta de la forma en que era distribuido el trabajo a la hora de realizar el mural. El único ejercicio de este tipo realizado en Mesoamérica, corresponde al que llevó a cabo la historiadora de arte Carolyn Tate, quién desarrolló un estudio sobre los gremios de escultores Mayas de Yaxchilán, en Chiapas. En este, logró atribuir dinteles de piedra a escultores específicos mediante un análisis visual y comparativo de las formas de hacer y resolver elementos plásticos dentro de las obras. A continuación se presenta un capítulo que expone su investigación, así como el origen e implementación del ejercicio atributivo.



CAPÍTULO II



Ejercicios de atribución de obra



II.I El origen del método atributivo

Hacia el año 1874, Giovanni Morelli estudioso del arte italiano contribuyó a distinguir las escuelas de pintores renacentistas con su llamado “Método Morelli”. El investigador, bajo el pseudónimo de Iván Lermolieff publicó artículos sobre un método para la atribución de obra de pintores del Renacimiento italiano (*cf.*: Computational Visual Aesthetics, 2017). Este método consiste esencialmente en encontrar la identidad o la llamada “mano del pintor” en los detalles más insignificantes como: la forma de las manos, las uñas e inclusive la forma de la oreja, para reconocer su autoría en distintas obras y atribuírselas. En los talleres del Renacimiento italiano se trabajó por gremios, donde los maestros del taller dirigían a sus pupilos de modo que aprendían su estilo, tal como lo explica Eduardo Baura: “Los aprendices adquirían de sus maestros... no sólo la técnica, sino también su estilo propio, de manera que son fácilmente apreciables en algunos artistas las decisivas reminiscencias de sus maestros” (Baura, 2007, p. 6).

Debido a estas reminiscencias, los críticos de arte atribuían obras de maestros de gremios a sus aprendices, al dejarse llevar por la impresión general. Morelli en su libro *Italian painters; critical studies of their Works* (1893) explica que no sólo el color, el tratamiento o la consistencia son importantes para determinar la manera de hacer de algún pintor, sino que la forma constituye la parte más importante de este estudio. Con su método, Morelli fue capaz de distinguir la obra de un taller renacentista, además de distinguir qué elementos eran pintados por el maestro del taller, a partir de la observación, el análisis y la comparación de éstos detalles.

Los pintores se preocuparon por asegurarse que el rostro, el cabello y la proporción del cuerpo de sus personajes cumplieran con los cánones de belleza del momento. No obstante, Morelli consideró que la identidad de los pintores se revelaba en los detalles más insignificantes, como la forma en que pintaba la uña, el lóbulo de la oreja, la forma de



los dedos o las manos. (Computational Visual Aesthetics, 2017) estos detalles se repiten “por la fuerza del hábito, casi inconscientemente “ (Ginzburg Carlo y Davin Anna, 1980, p. 11). Cada artista ejecuta a su manera cada detalle; es ahí donde reside la esencia del método atributivo: pasar de la impresión general, al reconocimiento de estos hábitos inconscientes de los pintores.

Para lograr la atribución de obra, lo primero que Morelli realizó fue observar y reconocer el detalle que revelaba al pintor (las manos, los dedos, la forma de las uñas, etc.). Después se dedicó a reproducir lo que consideraba la característica más sobresaliente de los detalles. Mediante dibujos y grabados a línea, donde eliminó el contraste, el sombreado, el tono, para concentrarse en la forma. El proceso de copia fue fundamental en el método de Morelli, puesto que le permitió estudiar la forma y enfocarse en encontrar esos detalles que denotaron la “mano” o la forma de hacer de cada pintor (*cf.* Computational Visual Aesthetics, 2017).

En su texto, Morelli describió las características de esos pequeños detalles, dando lugar a un compendio de estudios de orejas, manos y dedos con la forma única y particular que cada pintor realizaba. Hizo referencia a diferentes pintores, entre ellos a Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino Lippi y Cosimo Tura. En el libro se describe a las manos de Fra Filippo como carentes de belleza y mal modeladas, en cuanto a la forma de las orejas que pintaba como redondas, torpes en forma y usualmente curvados hacia adentro. A las manos hechas por Botticelli, las describe como huesudas y plebeyas, con las uñas cuadradas con contornos oscuros y gruesos. Según este mismo autor, las manos de Filippino Lippi poseen la característica de que los dedos son peculiares y desagradables a la vez, además de que su apariencia no es natural (*cf.* Morelli, 1893). En las imágenes siguientes se muestran orejas y manos de hechas por diferentes pintores, entre ellos los que fueron mencionados (Fig. 18 y 19).

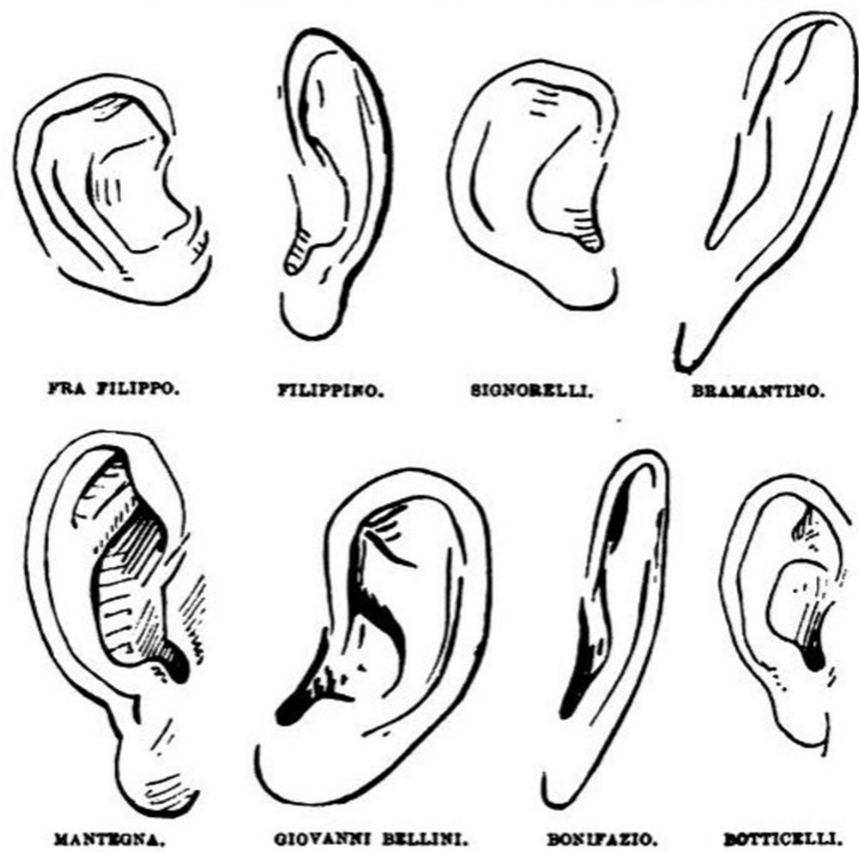


Fig. 18 Orejas pintadas por diferentes artistas. Italian painters; critical studies of their Works. Giovanni Morelli.

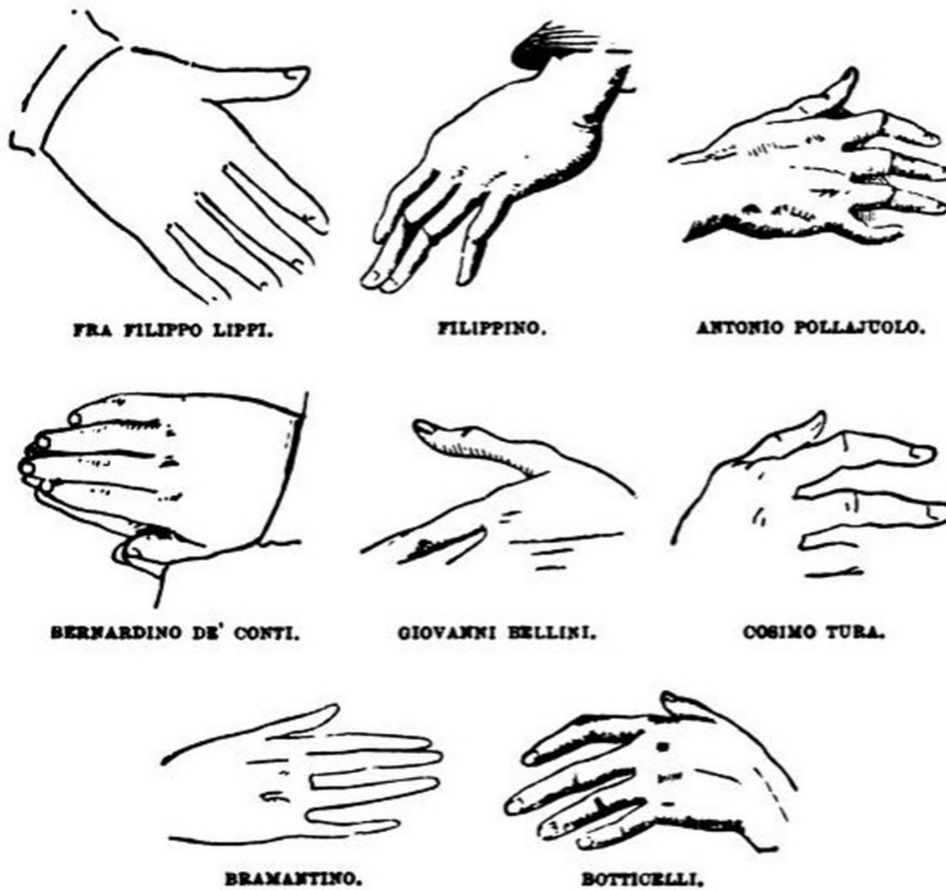


Fig. 19 Manos pintadas por diferentes artistas. Italian painters; critical studies of their Works. Giovanni Morelli.

El método permitió a Morelli atribuir obras a sus respectivos autores y aunque su estudio fue tachado como un mero “juego de anticuarios”, a partir de su estudio se realizaron ejercicios de atribución en distintos contextos como: cerámica griega y bajorrelieves mayas. A continuación, se profundizará en algunos casos de la aplicación del ejercicio, así como los resultados y elementos que comparten estos ejercicios para su empleo.



II.II El método atributivo aplicado en cerámica griega

El arqueólogo John Beazley se dio a la tarea de estudiar cerámica griega (jarrones completos y fragmentos) hallados en diferentes contextos; generalmente en tumbas descubiertas en Grecia y gran parte de la región mediterránea, principalmente en Italia. Esta cerámica fue realizada entre el año 1000 y el 300 a. C. Existieron diversos estilos en cuanto a forma de jarrones y decoración, a Beazley le interesó la cerámica decorada con figuras, hecha en Atenas entre 625 y 300 a. C. Los estilos tanto de la forma de las ánforas como de las figuras, se modificaron con el tiempo. Para su estudio se han dividido en grupos, de acuerdo a los estilos y las técnicas de decoración. Nuestro autor, se enfocó en el estudio de dos técnicas decorativas: “Black-figure” y “Red figure” (*cf.* The Classical Art Research Centre, 2017) .

La técnica “Black-figure” data de aproximadamente 600 a 500 a. C. donde se emplearon figuras negras sobre un fondo rojo. “Red figure” se refiere a la técnica decorativa que estuvo en auge del 500 a 300 a. C. donde se pintaron figuras rojas sobre un fondo negro. Las figuras en la decoración son generalmente humanas, animales y criaturas mitológicas, planas, de perfil y en algunas ocasiones en vistas frontales. Estos motivos se encuentran enmarcados por distintos patrones decorativos dados por el contexto del tema, que generalmente se trataba de batallas míticas (*cf.* Beazley, 1951). Con el paso del tiempo, dentro del desarrollo de estas técnicas, hubo innovaciones en la representación. Algunos pintores experimentaron con posturas más realistas, figuras en vista de tres cuartos, figuras en movimiento e incluso dispuestas en diferentes niveles, con las que se logró un mayor realismo dejando atrás la rígida vista de perfil.

Algunos de estos jarrones, poseían firmas tanto del escultor como del pintor. El alfarero firmaba su nombre junto a la palabra griega “epoisen” cuyo significado en griego es <<hecho



por>>, mientras que el pintor acompañaba su nombre con la palabra griega “egraphsen” que significa, <<decorado por>>. No obstante, muchos de los jarrones no poseían firma alguna. Fue por ello que Beazley decidió estudiar jarrones sin firmas. Identificó el estilo personal de los pintores “anónimos” mediante dibujos, bocetos y fotografías; estudiando a conciencia los detalles de las figuras que le permitieron reconocer los hábitos, las manías o las formas de hacer de cada pintor (Fig.20) (*cf.* The Classical Art Research Centre, 2017).



Fig. 20 Fotografía de la pintura interior del cáliz número 17.869 del Museo nacional de Atenas. Dibujo a mano libre hecho durante el análisis del ejemplar.



Haciendo un análisis visual minucioso de cada una de las figuras, pudo reconocer la “mano” o el estilo de cada pintor, al que posteriormente le asignó un nombre para distinguir unos de otros. El análisis visual de los elementos y la comparación de las “manos” entre pintores le permitió lograr atribuir jarrones a cada pintor. Dando como resultado la atribución de numerosos jarrones a sus respectivos pintores. (*cfr.* The Classical Art Research Centre, 2017).

Uno de los diversos pintores que Beazley reconoció, fue al que llamó “Lydos”, pintó jarrones con la técnica “Black-figure”. Este pintor estuvo activo entre los años 570 al 525 a. C. De acuerdo con nuestro autor, una de las características constantes que lo distinguen de sus contemporáneos, son los pliegues agudos en el borde inferior de las prendas de sus figuras, que se puede observar en las figuras: 21, 22 y 23) (*cfr.* Beazley, 1951).



Fig. 21 Detalle del jarrón número 201718, atribuido al pintor “Lydos”. París, Museo del Louvre. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 22 Detalle del jarrón número 3271, atribuido al pintor “Lydos”. Hannover, Museo August Kestner. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 23 Detalle del jarrón número 3-310175, atribuido al pintor “Lydos”. Londres, Museo Británico. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.



Otro de los pintores que Beazley reconoció, se trata de “Kleophrades” uno de los maestros del período de la técnica “Red figure”. El pintor estuvo activo entre los años 500 al 450 a. C. Las imágenes pintadas por “Kleophrades” pueden reconocerse por “...la posición de la figura y las proporciones,... tanto en el cuerpo como en la cabeza; en la cabeza, la oreja grande y la fosa nasal y los labios gruesos son Kleophrades” (Beazley, 1951, p.94). Lo cual es perfectamente visible en su obra cuando se observan los rostros de sus personajes. (Fig. 24, 25, 26 y 27)



Fig. 24 Detalle del jarrón número 303052, atribuido al pintor “Kleophrades”. Atenas, Museo de la Acrópolis. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 25 Detalle del jarrón número 201794, atribuido al pintor “Kleophrades”. Londres, Market, Sotheby’s, Wreyland, Torr, New York (NY), Metropolitan Museum, San Simeon (CA), Hearst Historical State Monument. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 26 Detalle del jarrón número 3 5766, atribuido al pintor “Kleophrades”. Berlín, Antikensammlung. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 27 Detalle del jarrón número 201693, atribuido al pintor “Kleophrades”. Atenas, Museo del Ágora de Atenas. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.



Como resultado de las atribuciones, Beazley pudo dar cuenta del estilo de algunos de los pintores “anónimos” que pertenecieron a las diversas etapas de la decoración de jarrones griegos. Reconoció el trabajo de talleres, partiendo de la premisa propuesta por Mar Zarzalejos de que los talleres alfareros de la época trabajaron de manera similar a los talleres renacentistas. Donde existía uno o varios maestros enseñaban y dirigían a sus discípulos (*cf.* Zarzalejos, 2015).

El método de reconocimiento de pintores y atribución de obra, empleado por Beazley, (reconocido hoy como el “Método Beazley”) fue directamente influenciado por el método creado en el siglo XIX por Giovanni Morelli. Éste ejercicio de atribución de obra, (a partir del análisis visual) lo empleó también la investigadora Carolyn Tate para la identificación de manos de artistas en bajorrelieves de dinteles Mayas. A continuación se expone su estudio, un ejemplo del empleo del método atributivo en el contexto prehispánico.

II.III El método atributivo aplicado en los dinteles mayas de Yaxchilán

Un ejemplo de ejercicio atributivo empleado en el arte prehispánico se trata de la investigación realizada por Carolyn Tate, en la ciudad prehispánica Maya de Yaxchilán, en Chiapas. Así como en El Tajín (y en muchas otras civilizaciones) el arte en Yaxchilán sirvió como medio para “educar” a la población en la historia, filosofía, astronomía, pero principalmente para reafirmar el poder de la élite y preservar el control social, tal como lo explica Tate:



El arte público probablemente fue reconocido como un medio para proporcionar una percepción directa del poder sobrenatural y así inspirar la creencia en la visión de la élite de la sociedad. (Tate, 2013, p.34)

De acuerdo con lo que explica Tate, las estructuras y monumentos mayas se decoraron principalmente en bajo relieve, haciendo el uso de la línea para crear diversas y complicadas formas. Su estudio se enfocó en dinteles de piedra. En ellos se exhibieron los rituales más importantes de la sociedad, donde las figuras principales son gobernantes mayas del período clásico (ca.250–900 d. C.) Estas son figuras humanas robustas, de pie y sedentes, que se encuentran frontalmente y de perfil. La mayoría de los personajes poseen un gran tocado que ocupa buena parte del espacio dentro del dintel. El torso es ricamente decorado con diversas figuras. Los personajes están rodeadas por glifos, de modo que no queda mucho espacio para figuras de fondo. La investigadora, propone que lo que funciona como fondo de la escena, es el centro ceremonial mismo (*cf.* Tate, 2013).

Los responsables de realizar estas magníficas obras: los artistas, escultores y escribas, se basaron en el conocimiento de las técnicas y tradiciones más conservadoras. Sin embargo, cada uno poseía habilidades individuales que le permitieron resolver los diseños a su manera, tal como lo propone nuestra autora:

Ellos crearon basados en el conocimiento, las técnicas y la tradición más conservadoras, también fueron individuos con personalidades fuertes, cada uno aportando habilidades especiales para encontrar la mejor solución al problema del diseño. (Tate, 2013, p.38)

Las identidades de estos artistas que crearon los numerosos monumentos fueron considerados como desconocidas tajantemente. Por lo que Tate se dio a la tarea de intentar atribuir monumentos a las manos de artistas y escribas, considerando la comparación de elementos figurativos y la solución de los mismos. Para ello se dedicó a profundizar en el



estudio de aspectos iconográficos que integró su estudio con el que realizó David Stuart, arqueólogo y epígrafo estadounidense. Stuart identificó en su investigación una frase jeroglífica en la cerámica maya, que se trataba de una forma de registrar el nombre del escriba que pintó el jarrón y escribió los glifos. Este hallazgo lo llevó a buscar dicha frase en los monumentos mayas, donde encontró nombres de los artistas o escribas responsables de su elaboración (Fig.28) (*cf.* Tate, 2013).

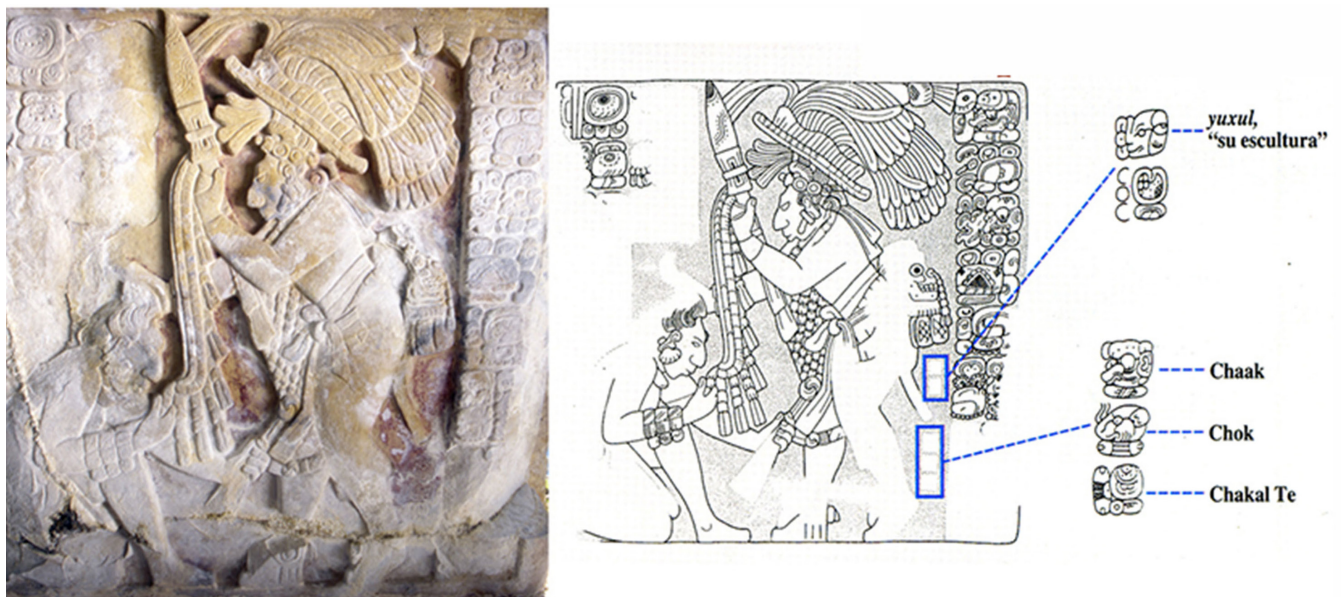


Fig. 28 Firma del escultor Chaak Chok Chakal Te, que lleva el título de yuxul, “su escultura”, en el Dintel 45 de Yaxchilán, Chiapas. Foto:Michael Calderwood/ Raíces. Dibujo: CMHI: 3:99-100. (Arqueología Mexicana, núm. 42, p. 60-67.)



Tate consideró que esa podría ser una línea guía para su investigación, no obstante, estas frases jeroglíficas no indican si cada obra fue trabajada por una o más personas. Es por ello que realizó un análisis visual tanto de las figuras como de las formas de los glifos de cada uno de los dinteles. En dichos dinteles figuran escenas de la vida de Escudo Jaguar, (quién ascendió al trono en 681 d. C. y murió en 742 d.C.) Gobernó sesenta y un años, (*cf.* INAH, Trece Baktun, 2017) patrocinó al menos cinco estelas, ocho tallados de dinteles, y seis pasos jeroglíficos. A simple vista estas figuras parecen bastante similares en cuanto a tamaño, composición, vestimenta y profundidad del relieve. Además de que parecen haber sido realizados por el mismo artista y escultor. Sin embargo, Tate explicó que hay elementos que evidencian distintas manos dentro de los dinteles, desde los que grabaron las figuras, hasta los que escribieron los glifos. A partir del estudio visual de diversos elementos como: la forma de las manos, los detalles de la vestimenta, el tipo de contorno; pudo atribuir distintas obras a manos de escribas y artistas específicos, a los que les asignó un nombre. Además de una breve descripción de su estilo. (*cf.* Tate, 2013)

Con éste estudio visual pudo dar cuenta de un primer artista, al que llama “The artist-scribe of Lintel 25” quien en palabras de la investigadora usó “... formas audaces y algunos contornos dobles, que tienden a presentar formas puramente frontales y de perfil...” (Tate, 2013, p. 45). La autora considera que tanto las figuras como los glifos fueron realizados por este artista. (Fig.29).



Fig. 29 Dintel 25 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

El siguiente artista-escriba que es mencionado en el texto de Tate es “The Elegant knot artist”, quién posee un control más fino de las líneas y es el principal productor en la representación de textiles. Llamado así por “su manía” por la forma de los nudos. Esto puede observarse en las sandalias de los personajes. También solía agregar líneas a los extremos del cabello u otros hilos. Este personaje realizó gran parte de las figuras de los dinteles 24 (Fig. 30 a y b), 26 (Fig. 31 a y b), y 46 (Fig. 32 a y b).



Fig. 30 (a) Dintel 24 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

Fig. 31 (a) Dintel 26 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Archivo Digital MNA.

Fig. 32 (a) Dintel 46, Yaxchilán, Chiapas. Foto: Ian Graham (1979, p.102).



Fig. 30(b) Detalle de los nudos del Dintel 24 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

Fig. 31 (b) Detalle de los nudos Dintel 26 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Archivo Digital MNA.

Fig. 32 (b) Detalle de los nudos Dintel 46, Yaxchilán, Chiapas. Foto: Ian Graham (1979, p.102).



El último escriba a quién nombra la investigadora, es “The Exuberant artist”, el estilo de este escribano era hacer glifos que generaban un volumen tridimensional, eso sucedía también con las manos de sus personajes, en las que puede observarse una vista de tres cuartos. “The Exuberant artist” escribió glifos y dibujó figuras en el dintel 45 (Fig. 33 a y b) y 23, el borde frontal de dintel 26 y el paso IV.



Fig. 33 (a) Dintel 45 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Michael Calderwood/ Raíces 1, 2016.

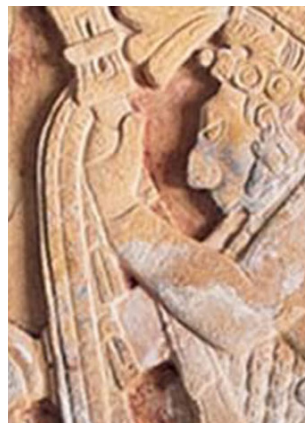


Fig. 33 (b) Detalle del dintel 45 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Michael Calderwood/ Raíces 1, 2016.



De los 125 monumentos en Yaxchilán, sólo estos dinteles llevan los glifos que se refieren a los artistas. La investigadora considera que el nombre de estos artistas dentro de los monumentos no es gratuito (ningún glifo podía aparecer al azar, sin antes ser aprobado) y podría significar que este grupo de artistas se consideró importante. Inclusive pudieron tener algún estatus relevante dentro de la sociedad y eran reconocidos por la élite gobernante. Estos artistas-escritas fueron los dirigentes de un grupo de escultores, en la producción de dichos monumentos. Aunque los productores de estas obras fueron numerosos, existía un sistema riguroso de formas que nos permiten reconocerlas como propias de Yaxchilán (un esquema), como lo explica la autora:

Éste análisis del número de artistas que trabajan en Yaxchilán, si se acepta, tiene varias implicaciones importantes. Primero, aunque un gran grupo de personas estaba creando esculturas monumentales durante los períodos de producción intensiva, y aunque sus características individuales se pueden observar hoy en día, su trabajo aún se ajustaba a piezas formales e iconográficas indiscutiblemente reconocibles como emanadas de Yaxchilán. Esto significa que se mantuvo un estricto acuerdo o control sobre el estilo local, y que algún individuo -el rey o un oficial jefe de formación de artistas... - desempeñó esta función. (Tate, 2013, p.47)

Después de hacer una revisión de algunos ejemplos de la aplicación del método atributivo en distintos contextos y obras, a continuación se abordará el proceso que fue empleado para realizar atribuciones de obra a pintores individuales.



II.IV El proceso de atribución de obra

Aunque se trata de contextos completamente distintos, el objetivo de estos investigadores fue atribuir obra a autores desconocidos. Empleando la observación y el análisis de pequeños detalles para reconocer los elementos que denotan el estilo de los artistas, realizando la copia de la obra. Dentro de los estudios de Morelli, Beazley y Tate, puede observarse que los investigadores parten de lo que explica Pascual: el hecho de que hay un esquema base en las figuras dentro de la obra que debe repetirse sin importar que, luego de esto vienen las constantes de particularidades, las formas personales de resolver elementos plásticos, aquellas que denotan las “manos” de pintores en la obra. (*cf.* Pascual, 1998)

Tate describió que el esquema base de las figuras que hace reconocer el estilo de Yaxchilán, es que se trata de figuras humanas robustas, de pie y sedentes, que se encuentran frontalmente y de perfil. Poseen un gran tocado, el torso es ricamente decorado con diversas figuras. Los personajes están rodeadas por glifos. En el caso de Beazley las figuras en la decoración son humanas, animales y criaturas mitológicas, planas, de perfil y en algunas ocasiones en vistas frontales; enmarcadas por distintos patrones decorativos. Morelli observó que el maestro de cada gremio tenía un estilo, un esquema para sus figuras el cual debía ser copiado por sus discípulos. Identificar dicho esquema les permitió a los autores reconocer detalles particulares que se repetían y que no pertenecían lo establecido. Estos detalles constantes son aquellos que denotan las “manos” en la obra (*cf.* Pascual, 1998). Tanto Beazley como Morelli realizaron el estudio mediante copias de la obra, lo cual fue fundamental para el análisis y el reconocimiento de las “manos” de los pintores.

Tomando en cuenta el procedimiento de atribución de Morelli, Beazley y Tate se puede dividir el método atributivo en los siguientes procesos:



A. Análisis visual para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra.

B. Atribución de obra a pintores individuales.

Considerando éstos procesos y la revisión histórica del empleo del método atributivo, así como las características del ejercicio de atribución en diversos contextos, se abordó el objetivo principal de la presente investigación: la identificación de pintores que participaron en la realización de los murales del Edificio 40 del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas de El Tajín, empleando el método atributivo.

Para lograrlo se siguió el proceso que Tate, Beazley y Morelli emplearon para sus atribuciones. Para comenzar, se realizó un análisis visual mediante la copia de las escenas murales, correspondientes al Edificio 40. Se muestran las comparaciones entre elementos de las figuras que denotan las “manos” de los pintores. A partir de esas comparaciones, se realiza la atribución de figuras a los respectivos autores. El proceso de este ejercicio de atribución será abordado en el siguiente capítulo.



Capítulo III



Pintores de El Tajín:

**El método atributivo en los murales del Edificio 40 del
Complejo Arquitectónico Edificio de las Columnas**



Después de una revisión del contexto de El Tajín en tiempos de 13 Conejo, la importancia del Complejo arquitectónico Edificio de las Columnas así como las características de los murales del Edificio 40 y las propiedades del método atributivo; finalmente se abordará a continuación la atribución de obra a pintores individuales de El Tajín. Esta investigación tiene el serio propósito de reconocer las “manos” o el estilo individual de algunos de los pintores que participaron en la realización de la pintura mural del Edificio 40. Partiendo de un análisis visual de fragmentos murales, pudo comprobarse que: es posible conocer la distribución del trabajo de los pintores en la realización de la obra mural, hallar la forma de organización dentro de la ejecución. Este análisis visual se apoyó en el método atributivo, el cual se emplea en la actualidad. En este capítulo podrá observarse el desarrollo del análisis visual concluyendo con la identificación de los pintores, la atribución de obra y las características del estilo de cada uno.

III.I El procedimiento del Método atributivo aplicado en los murales del Edificio 40.

Como fue explicado en el capítulo anterior, el método atributivo se divide en dos procesos: El análisis visual (A) y la atribución de obra a pintores individuales (B). El primero de ellos es para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra.

A. Análisis visual para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra



Esta primera parte del proceso consistió en un análisis detallado de los elementos formales tales como: líneas, colores, superficies, textura, composición, dimensiones y escalas. Para después contraponerlos y evidenciar la participación de distintas manos en la realización del mural. Se realizaron tablas (de la 2 a la 10) donde se hizo un registro general de las características, con los siguientes datos, que la investigadora Sonia Lombardo ha empleado para el estudio de pintura mural prehispánica:

- Formatos: Paneles, registros horizontales, espacios extendidos y espacios envolventes.
- Tipos de línea: Gruesas (6 a 8 mm), medianas (3 a 4 mm), delgadas (1 a 1.5 mm), geométricas, cursivas y redondeadas.
- Color: Monocromos, bicromos, policromos, saturados y diluidos.
- Superficies: Yuxtapuestas, superpuestas, de forma abierta, de forma cerrada, extensas, fragmentadas.
- Textura: Rugosa, semi rugosa, lisa, pulida.
- Volumen: Superposición de planos de color, sombreado, perspectiva vertical.
- Figuras: Geométricas, orgánicas, dimensión.
- Escala: Miniatura, humana, monumental.

Orden de la composición.

- Posición: Se consideró la de la figura humana por ser predominante, de frente, de perfil, de frente con la cara de perfil, sedentes, “natural” o no convencional.
- Simetría: En un agrupamiento de un muro, en un registro, en una escena en tres muros.
- Ritmo: Uniforme con los mismos elementos, con elementos distintos.
- Antropomorfos: Humanos, mascarones deidades, antropozoomorfos, simbólicos.
(*cf.*: Magaloni, 2004).



B. Atribución de obra apintores individuales

Luego del estudio de las características generales, se observaron algunas constantes en la obra y se realizó la atribución y asignación de nombre al artista. El asignarle un nombre al artista es darle su crédito en la obra y “hacerlo existir”. De este modo se procedió con los fragmentos murales antes descritos: “Los guerreros jaguar”, “El guerrero de la pintura facial”, “El guerrero de la pluma en la nariz”, “El guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”, “El guerrero gigante con pie en punta”, proceso que terminó con las conclusiones del análisis de cada mural.

III. II Proceso del ejercicio atributivo aplicado en los murales del Edificio 40

A. Análisis visual para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra.

La primera parte del proceso consistió en la copia de los murales. A cada fragmento del mural se le asignó un nombre, con la finalidad de un mayor entendimiento y organización: Al de mayores dimensiones se le llamó el mural “Los guerreros jaguar” y a los fragmentos de mural con menores dimensiones se les denominó: “Guerrero de la pluma en la nariz”, “Guerrero de la pintura facial” “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz” y el “Guerrero gigante con pie en punta” (Cada fragmento fue trabajado a escala natural, sin la necesidad de ser dividido en secciones).



Para comenzar a trabajar los murales se empleó una cuadrícula para obtener una mayor precisión en la proporción. Dicha cuadrícula fue empleada como base para el dibujo del mural de “Los guerreros jaguar” donde 8 cm en el dibujo corresponden a 10 cm reales. Se empleó esta escala para poder trabajar el mural en el laboratorio del Proyecto Morgadal Grande del IIE, por secciones debido a que el espacio era insuficiente para trabajarlo por completo ya que sus dimensiones son de: 1.60 m de alto por 3 m de largo. Fig. (34).

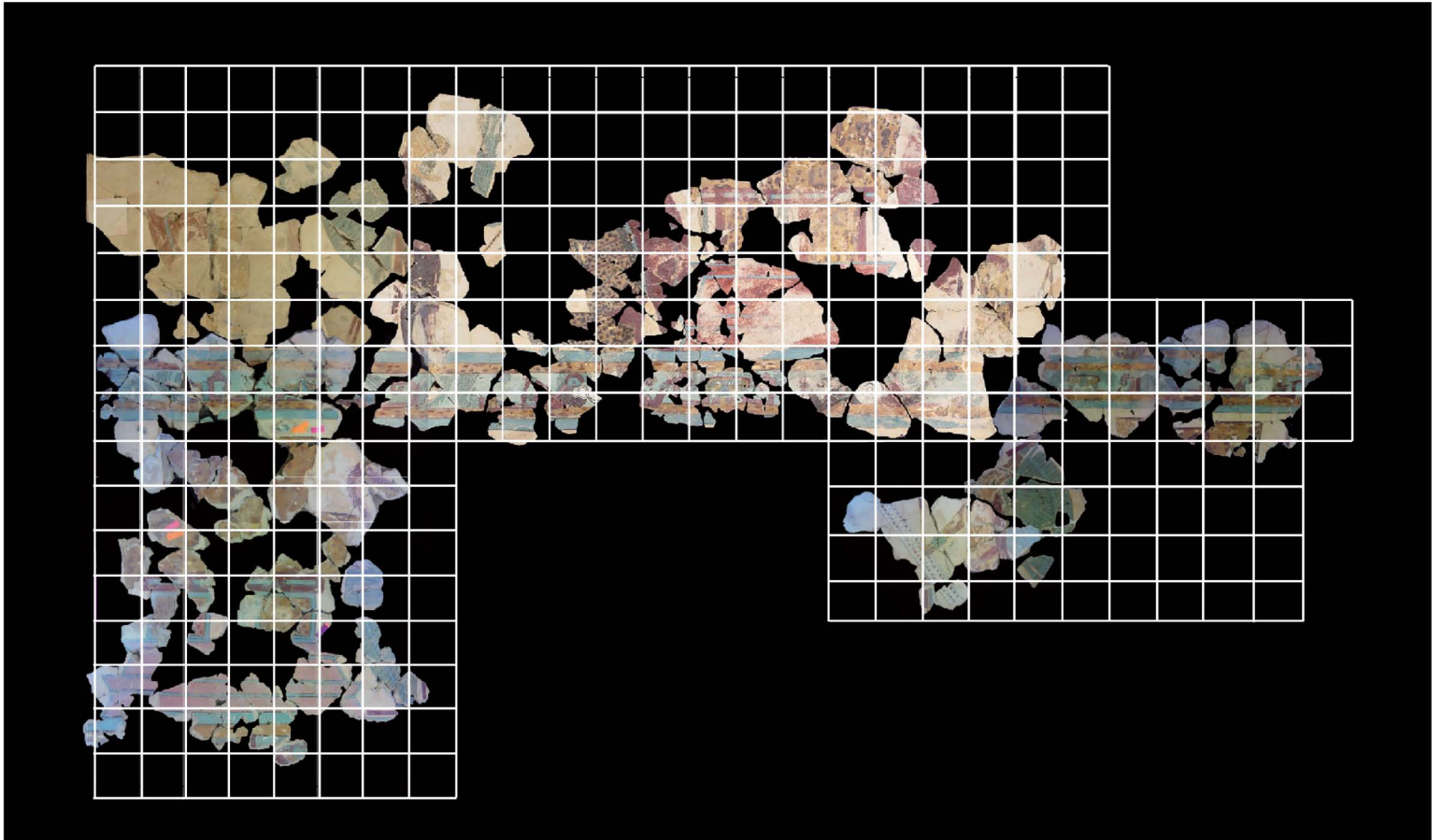


Fig.34 Reconstrucción fotográfica del mural de “Los guerreros jaguar” con cuadrícula. Fotografía Zamira Medina, reconstrucción Betzabe Escamilla (2016).



El mural de “Los guerreros jaguar” fue dividido en cinco secciones, pensando en la manera más fácil de organizar la información y analizarla a detalle. La sección 1 incluye al “El guerrero del collar triangular”, “El guerrero de piel de color vino” y “El guerrero en posición sedente”. La sección 2 comprende “El edificio A”, “El guerrero con adornos en el brazo”, “El guerrero hincado” y “El pie del guerrero”. La sección 3 abarca toda la banda que divide el espacio pictórico, donde se encuentra “La figura A”, “La figura B”, “La figura C”, “La figura D”, “La figura E” y “La figura F”. La sección 4 la forman “El edificio B” y “El guerrero de los dedos grandes”. Por último la sección 5 incluye a “El guerrero de la bandera blanca” y “El edificio C”. Fig. (35). En la siguiente imagen se nombró a cada uno de los personajes para identificar su lugar en las secciones y su descripción en las conclusiones:

"Guerrero del collar triangular"

"Guerrero de piel de color vino"

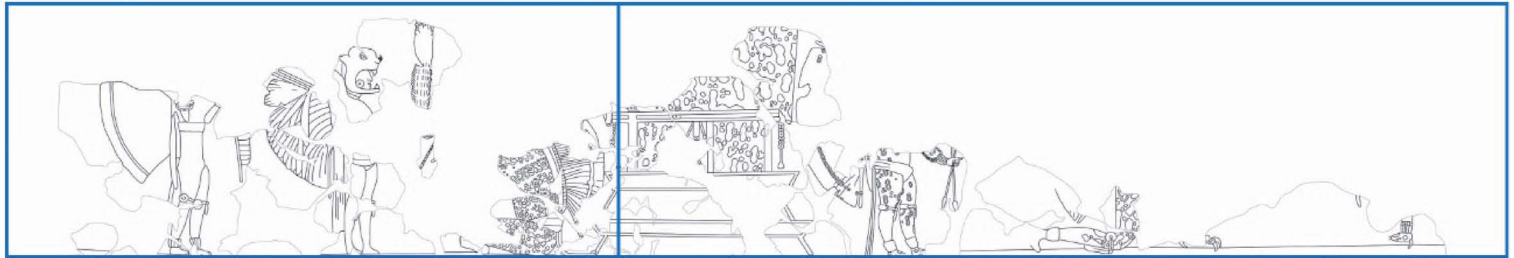
"Guerrero en posición sedente"

"Edificio A"

"Guerrero con adornos en el brazo"

"Guerrero hincado"

"Pie del guerrero"



"Figura A"

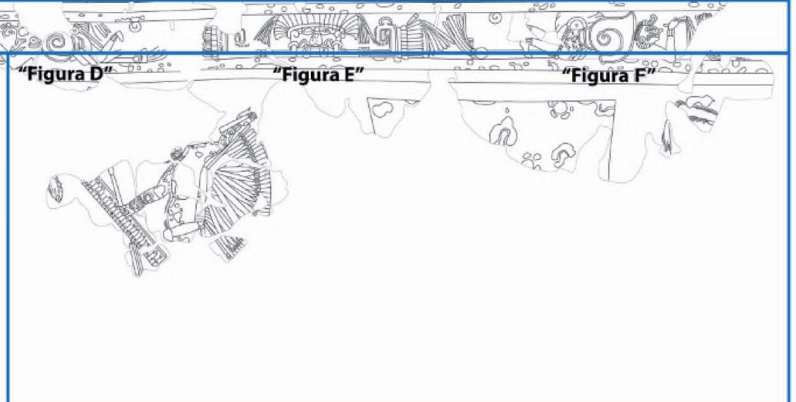
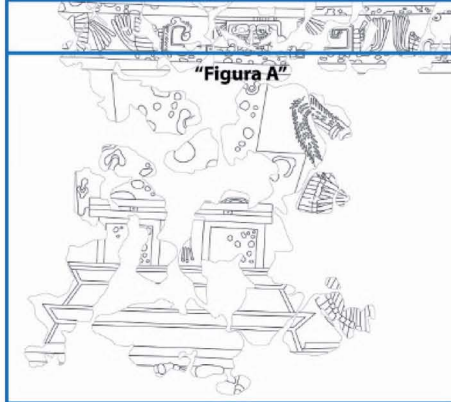
"Figura B"

"Figura C"

"Figura D"

"Figura E"

"Figura F"



"Edificio B"

"Guerrero de los dedos grandes"

"Guerrero de la bandera blanca"

"Edificio C"



Aunque se consideró realizar sólo un dibujo a línea, era necesario observar y aplicar el número de capas de color que se observaba en el mural. Por ello la técnica empleada para la realización de la copia fue la acuarela, debido al parecido con el fresco en cuanto a la acuosidad de los colores y la posibilidad de trabajar mediante varias veladuras y de esa forma poder controlar la tonalidad. Además de que su secado inmediato y rápida ejecución permitió elaborar la copia en el laboratorio del Instituto de Investigaciones Estéticas.

En primera instancia se realizó un boceto a lápiz de la sección 1 y 2 del mural de "Los guerreros jaguar" posteriormente se trabajó con acuarela. No obstante, el estar preparando continuamente los mismos colores implicaba demasiado tiempo, además de que al trabajarlos en diferentes tiempos el tono de color variaba debido a la luz del espacio donde fue trabajado el mural. Por ello se llegó a la conclusión de que se debían preparar los colores en gran cantidad tal como propone Arturo Pascual, fueron preparados en los talleres de los pintores de El Tajín (Comunicación personal, 2015). Para la preparación de los colores fue necesario realizar pruebas de color y hacer una comparación con los colores reales para decidir la saturación y el tono deseado. Fig. (36).

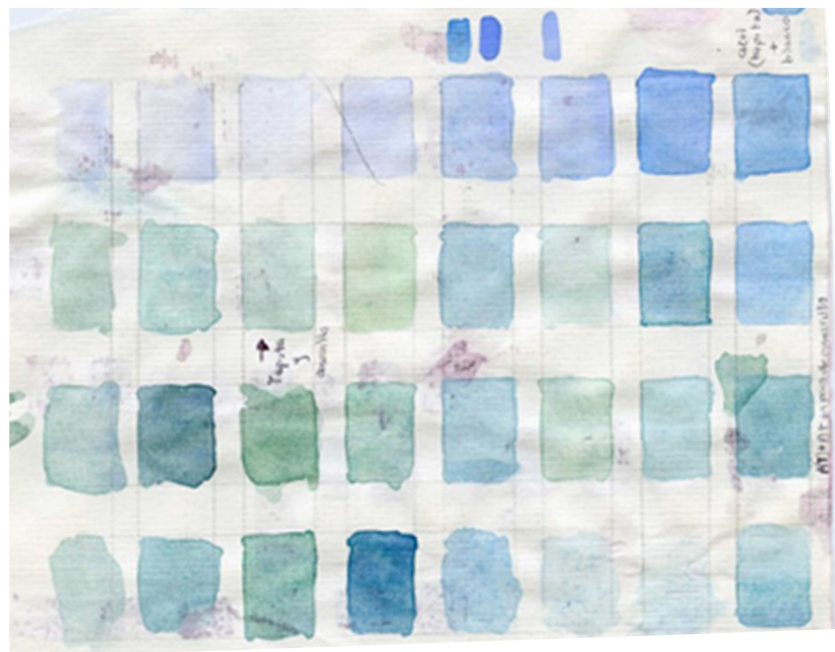




Fig. 36 Pruebas de color: Azules, Rosas, vinos y verdes. Acuarela sobre papel. Betzabe Escamilla, 2015.

Teniendo los colores y pinceles listos se dio inicio a la realización del boceto de todo el mural, sobre una cuadrícula de 8 cm x 8 cm. En cada una de las partes del mural hubo una observación de cada detalle, así como en su registro pictórico.

Las siguientes tablas (de la 2 a la 10) resumen las características obtenidas durante la copia de los murales. En el caso del primer mural de “Los guerreros jaguar” se realizaron cinco tablas correspondientes a sus respectivas secciones, dónde se hizo un compendio de las siguientes características de las figuras: El tipo de línea, el color, las superficies, textura, volumen, la escala, métrica y el orden de la composición. Todo esto en función de un mayor orden y entendimiento. Posterior a ellas se abordó cada característica para llegar a la conclusión general de ese mural. Fig. (37).

El mural de "Los guerreros jaguar"

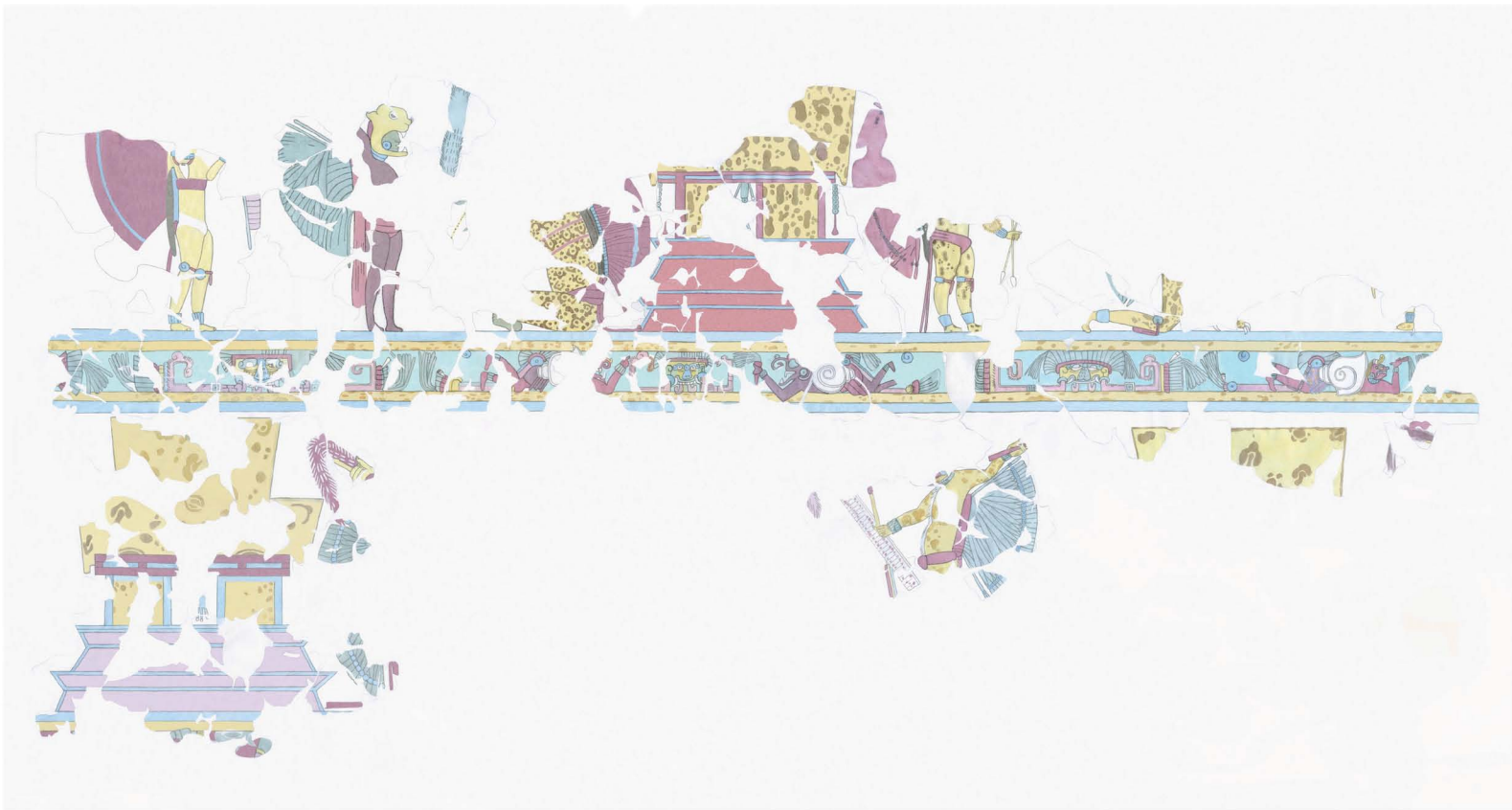


Fig. 37 Acuarela del mural de "Los guerreros jaguar". Betzabe Escamilla, 2016.



Tabla 2.

Características de la sección 1

Figuras:	“GUERRERO DEL COLLAR TRIANGULAR”		“GUERRERO EN POSICIÓN SEDENTE”
Tipo de línea:	Delgada (1-2 mm) y mediana 2, 3, 4 mm.		
Tipo de color:	Policromos, saturados y diluidos.		
	Amarillo medio, rojo óxido, azul Maya y negro. *En la parte del plumaje el azul es el último color y no hay delineado.		Amarillo ocre, rojo óxido, azul Maya, verde olivo oscuro, negro, (excepto ciertos detalles rojos óxido) Orden moteado: Rojo óxido, negro.
Superficies:	Yuxtapuestas y superpuestas Fragmentadas		
Textura:	Lisa y pulida (bruñida)		
Volumen:	Superposición de planos de color		
Figuras:	Orgánicas:		
	Personaje con rodilleras, tobilleras, maxtlatl, plumaje, collar, bandera fragmentada.		Personaje, maxtlatl, plumaje
Escala:	Miniatura		
Orden de la composición:	Figura humana de pie, sedente y de perfil.		
Observaciones:	Llama la atención, ya que es la única figura en esa posición, además, si comparamos el tamaño de la pierna, respecto a los demás se trata de un personaje con un tamaño mayor. Dos tipos de moteado en esta sección.		

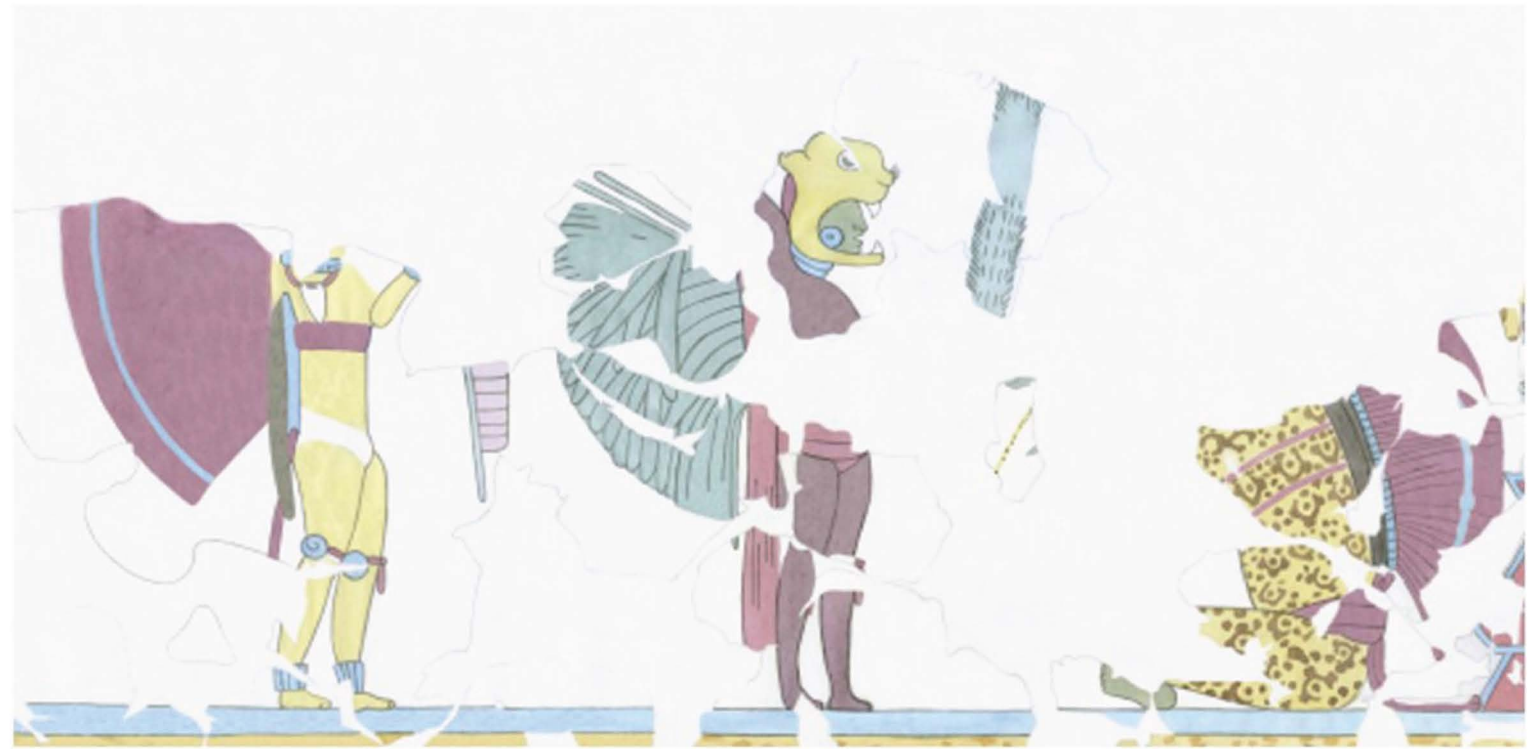


Fig. 38 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 1). Betzabe Escamilla, 2016.



Tabla 3.

Características de la sección 2

Figuras:	“EDIFICIO A”	“GUERRERO CON ADORNOS EN EL BRAZO”	“GUERRERO HINCADO”	“PIE DEI GUERRERO”
Tipo de línea:	Delgada 1-2 mm y mediana 2, 3, 4 mm.			
Tipo de color:	Policromos, saturados y diluidos.			
	Amarillo medio, azul Maya, rojo óxido claro, rojo óxido, azul turquesa, blanco, negro y café.	Amarillo medio, rojo óxido claro, azul Maya, café oscuro (Moteado), negro, blanco. Brazo: Amarillo ocre, café (rojizo) y blanco.	Amarillo ocre, azul Maya, café, azul turquesa, rojo óxido, negro y café.	Amarillo medio, azul Maya, café, blanco y negro.
Superficies:	Yuxtapuestas y superpuestas			
Textura:	Fragmentadas			
Volumen:	Lisa y pulida (bruñida)			
Figuras:	Superposición de planos de color			
	Edificio	Personaje, rodilleras (rectangulares), maxtlatl, plumaje, lanzas.	Pie, rodillera.	Pie
Escala:	Miniatura			
Orden de la composición:	Figura humana de pie, sedente y de perfil.			
Observaciones:	-Otro tipo de motas “Cacahuete” acompañada de tres puntos (varios tamaños). -Pies moteados.			



Fig. 39 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 2). Betzabe Escamilla, 2016.



Tabla 4.

Características de la sección 3

Figuras:	BANDA					
Tipo de línea:	Delgadas 1,2 mm. Mediana 3 mm					
Tipo de color:	Policromos Saturados					
	Orden Figura 1: Amarillo ocre, azul turquesa,..., rojo óxido, turquesa, negro. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.	Orden Figura 2: Amarillo ocre, rosa, azul maya, rojo óxido, café azul maya, azul turquesa rojo óxido, rosa, amarillo ocre, blanco, negro. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.	Orden Figura 3: Verde, azul turquesa, rosa, amarillo ocre, rojo óxido, blanco y negro. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.	Orden Figura 4: Rosa, azul maya, vino, rojo óxido, amarillo ocre, azul turquesa y blanco. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.	Orden Figura 5: Rosa, azul maya, amarillo ocre, azul turquesa, azul maya, negro. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.	Orden Figura 6: Rosa, azul maya, amarillo ocre, azul turquesa, azul maya, negro. Todo esto sobre un fondo turquesa claro.
Superficies:	Yuxtapuestas y superpuestas					
Textura:	Fragmentadas					
Volumen:	Lisa y pulida (bruñida)					
Figuras:	Superposición de planos de color Orgánicas:					
	-Tres mascarones de Tláloc de frente y tres figuras acostadas de perfil.					
Escala:	Miniatura					
Orden de la composición:	Mascarones de Tláloc de frente y figuras acostadas de perfil.					

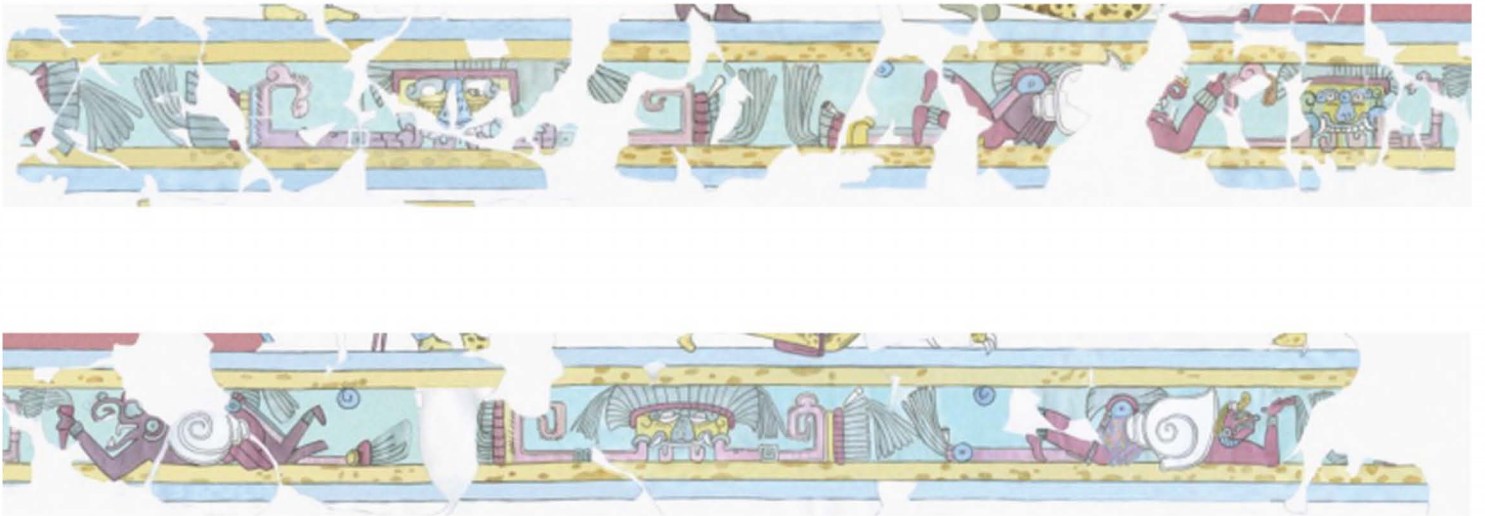


Fig. 40 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 3). Betzabe Escamilla, 2016.



Tabla 5.

Características de la sección 4

Figuras:	“EDIFICIO B”	“BANDA INFERIOR”	“GUERRERO DE LOS DEDOS GRANDES”
Tipo de línea:	Delgada (1-2 mm) y mediana 2, 3, 4 mm.		
Tipo de color:	Policromos, sañurados y diluidos.		
	Amarillo medio, amarillo ocre, café, azul Maya, rojo óxido, rosa, azul maya.	Vino, amarillo, azul turquesa, azul Maya.	Rojo óxido, azul Maya, amarillo.
Superficies:	Yuxtapuestas y superpuestas		
Textura:	Fragmentadas		
Volumen:	Lisa y pulida (bruñida)		
Figuras:	Superposición de planos de color		
	Orgánicas:		
	Edificio	Banda	Mano y plumas
Escala:	Miniatura		
Orden de la composición:	-----		
Observaciones:	-----		



Fig. 41 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 4). Betzabe Escamilla, 2016.



Tabla 6.

Características de la sección 5

Figuras:	“GUERRERO DE LA BANDERA BLANCA”	“EDIFICIO 3”	“PLUMA COLOR VINO”
Tipo de línea:	Delgada (1-2 mm) y mediana 2, 3, 4 mm.		
Tipo de color:	Policromos, saturados y diluidos.		
	Blanco, amarillo medio, café, luego rojo óxido claro, azul turquesa, azul Maya, café y negro.	Amarillo medio después rojo óxido claro y café.	Amarillo medio, rojo óxido claro, vino y negro.
Superficies:	Yuxtapuestas y superpuestas		
Textura:	Fragmentadas		
Volumen:	Lisa y pulida (bruñida)		
Figuras:	Superposición de planos de color		
	Orgánicas:		
	Edificio	Banda	Mano y plumas
Escala:	Miniatura		
Orden de la composición:	-----		
Observaciones:	Tipo de Motas y tratamiento diferente de la pluma vino.		



Fig. 42 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 5). Betzabe Escamilla, 2016.

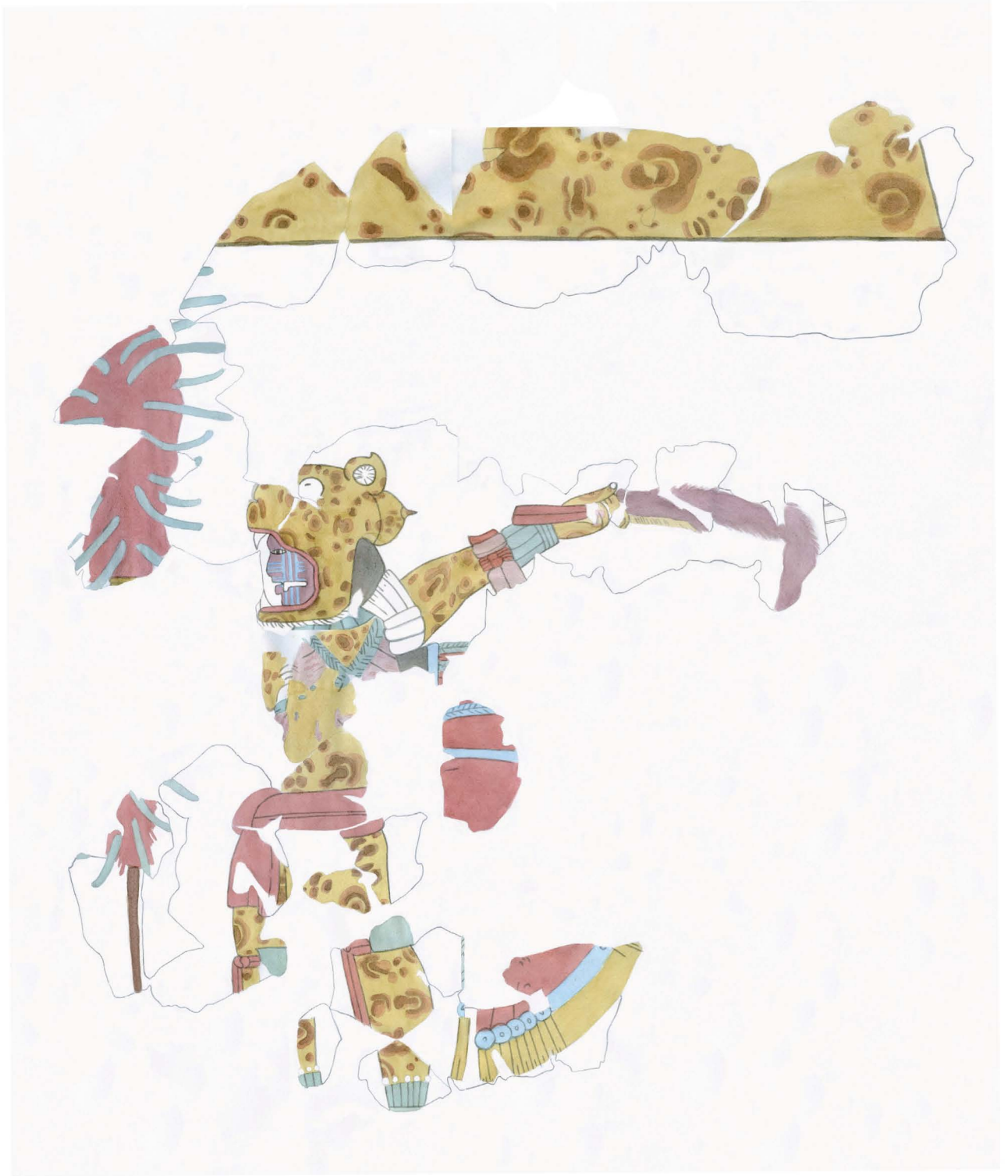


“El guerrero de la pintura facial”

Tabla 7

Características del “El guerrero de la pintura facial”

Tipo de línea	Delgadas, medianas y gruesas
Tipo de color	1,2,3 mm, 6 mm Policromos Saturados
	Orden: Rosa, vino, negro, rojo óxido, amarillo, café, azul maya, azul maya, blanco, negro.
Superficies	Yuxtapuestas y superpuestas Fragmentadas
Textura	Lisa y pulida (bruñida)
Volumen	Superposición de planos de color
Figuras	Orgánicas: -Personaje con rodilleras, tobilleras y maxtlatl
Escala	Miniatura
Orden de la composición	Figura humana de pie y de perfil.





“El guerrero de la pluma en la nariz”

Tabla 8

Características del “El guerrero de la pluma en la nariz”

Tipo de línea	Delgadas, medianas y gruesas 1,2,3 mm, 6 mm
Tipo de color	Policromos Saturados
	Orden: rosa, vino, negro, rojo óxido, amarillo, café, azul maya, azul maya, blanco, negro.
Superficies	Yuxtapuestas y superpuestas Fragmentadas
Textura	Lisa y pulida (bruñida)
Volumen	Superposición de planos de color
Figuras	Orgánicas: -Personaje con rodilleras, tobilleras, maxtlatl, pluma, banda, mascarón de Tláloc, figura rosa
Escala	Miniatura
Orden de la composición	Figura humana de pie y de perfil.
Comentarios	-Dos tipos de motas -Pluma en el rostro -Otro tipo de azul -Delineado café en la figura rosa -No hay delineado en la banda -Delineado de la mano incompleto



Fig. 44 Acuarela del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.



“El guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”

Tabla 9

Características del “El guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”

Tipo de línea	Delgadas, medianas y gruesas 1,2,3 mm, 6 mm	
Tipo de color	Policromos Saturados	
	Orden banda: -Rojo óxido en toda la banda, después amarillo medio, verde, azul maya luego azul turquesa, café, blanco y negro.	Orden personaje: Amarillo, verde, rojo óxido, azul turquesa, blanco, negro, café.
Superficies	Yuxtapuestas y superpuestas Fragmentadas	
Textura	Lisa y pulida (bruñida)	
Volumen	Superposición de planos de color	
Figuras	Orgánicas: -Personaje y banda.	
Escala	Miniatura	
Orden de la composición	Figura humana de pie y de perfil.	
Comentarios	-Rostro con plumas, y ojos totalmente diferentes a los otros. -Casco y oreja del jaguar distinta. -Hay elementos bajo la banda azul, como si hubieran sido borrados o hubieran pintado sobre ellos.	

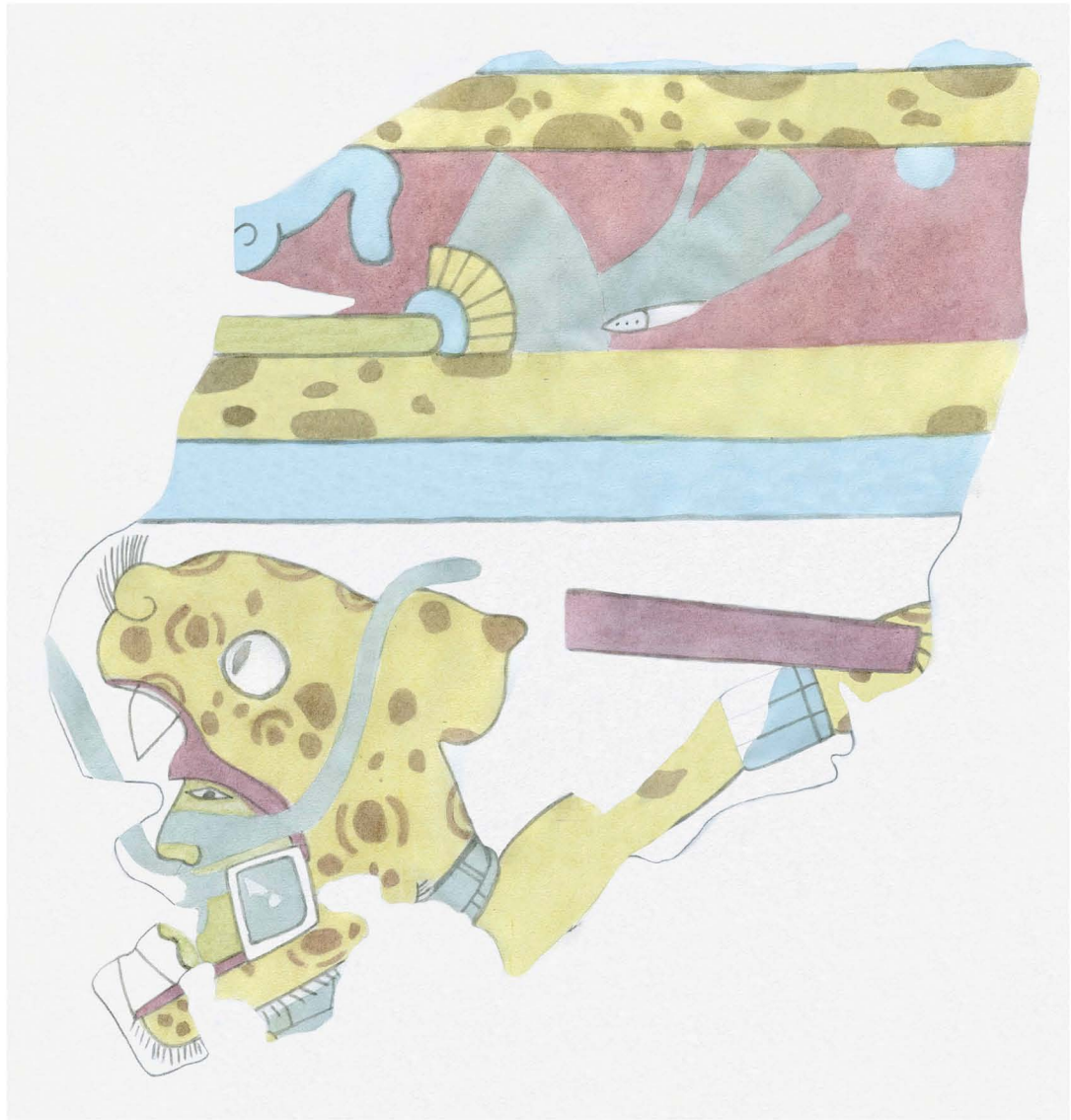


Fig. 45 Acuarela del "Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz". Betzabe Escamilla, 2016.



“El guerrero gigante con pie en punta”

Tabla 10

Características del “El guerrero gigante con pie en punta”

Tipo de línea	Delgadas, medianas y gruesas 1,2,3 mm, 6 mm
Tipo de color	Policromos Saturados Orden: Amarillo (combinación de ambos) luego rojo edificio, azul maya, después, azul turquesa, café, rojo nuevamente, blanco y negro.
Superficies	Yuxtapuestas y superpuestas Fragmentadas
Textura	Lisa y pulida (bruñida)
Volumen	Superposición de planos de color
Figuras	Orgánicas: -Personaje con rodilleras, tobilleras, maxtlatl, collar.
Escala	Miniatura
Orden de la composición	Figura humana de pie y de perfil.
Comentarios	-Es el personaje con mayores dimensiones, llegando casi a la escala humana. -El pie del personaje posee la característica de está elevado en la parte de la punta.



Fig. 46 Acuarela del "Guerrero gigante con pie en punta". Betzabe Escamilla, 2016.



Al realizar el análisis visual de cada uno de los murales: “Los guerreros jaguar”, “Guerrero de la pluma en la nariz”, “Guerrero de la pintura facial”, “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz” y el “Guerrero gigante con pie en punta” a través la copia de la obra y con ayuda de tablas con las características de los murales, se llegó a un panorama general de cada aspecto compositivo. A continuación se describe lo concluido respecto al formato, tipo de línea, tipo de color, superficies, textura, volumen, figuras, escala y el orden de la composición.

Formato

El formato horizontal se usó recurrentemente en todas las escenas, el espacio es dividido por una banda central en dos registros horizontales. Esta división define la dirección del movimiento, puesto que está asociado a los contornos o registros delimitados por bandas de color. De acuerdo con los autores Fabiola Bedoya y David Estrada la dirección puede ir, perpendicular, de abajo a arriba o de izquierda a derecha, según la disposición de los objetos y personajes en la obra (*cfr.* Bedoya y Estrada, 2003).

Tipo de línea

En el mural las líneas son: gruesas (6 a 8 mm), medianas (3 a 4 mm), delgadas (1 a 1.5 mm), geométricas en algunos elementos, cursivas y redondeadas. Al realizar pruebas de línea con diferentes pinceles, puede observarse que las líneas son similares a las líneas realizadas con el pincel de forma redonda el pincel utilizado para pintar debió ser de esta forma (o alguna semejante) y el diámetro varió, puesto que en el mural pueden observarse diferentes grosores de línea.



Tipo de color

Los colores empleados en la paleta son: amarillo medio, amarillo ocre, azul maya, azul turquesa, azul turquesa claro, verde oliva, verde oliva oscuro, rojo óxido, rojo óxido claro, rosa pálido, rosa pálido claro, vino y vino oscuro. Algunos de ellos parten de colores puros, es el caso de los amarillos y azules, que derivan el verde (enturbiado oscurecido). Del rojo óxido se derivan cuatro colores: dos rosas (enturbiado luminoso) y dos vino (enturbiado oscurecido).

En cuanto a la mezcla de color, el mural posee una óptico-sustractiva, esto es, la intensidad del color o valor tonal fue obtenido a través de capas transparentes de color. (*cf.* Pawlik, 1996) Predominan los colores cálidos, debido a que el cuerpo de la mayor parte de los personajes es amarillo, además de que el ataviado de plumas, por lo menos en los personajes: “El guerrero del collar triangular”, “El guerrero en posición sedente” y “El guerrero con adornos en el brazo” también es cálido (rojo óxido). En cuanto a los dos plumajes restantes, es azul turquesa. Pareciera que el ritmo fue dado de cierta forma por el color, un ataviado de plumas rojo, otro azul, el siguiente rojo. En los edificios 1, 2, y el 3 se vislumbran fragmentos en los que predomina el amarillo. En la banda predominan los colores fríos, esta se divide en seis partes, cuatro de ellas están pintadas en dos diferentes azules, la parte más grande de ellas funciona como fondo, de las figuras, que en su mayoría son de color cálido con ciertos elementos de color frío.

Al realizar el análisis visual, pudo observarse que cada personaje fue pintado individualmente, es decir, el trabajo no fue dividido en tareas de capas de color, sino que a cada uno de los pintores se le asignó un personaje. Cada pintor aplicaba el color de acuerdo a su criterio y no con una forma específica de división de trabajo tal como se trabajaba en los talleres del renacimiento, donde se las tareas eran divididas de manera tal que en el resultado final fuera homogéneo. Los aprendices participaban agregando el



fondo por ejemplo, seguido de otro que aplicaba un color específico para que después alguien más realizara el contorno y así sucesivamente.

Cuando se observó “El guerrero de la pintura facial” el color luce más saturado que en el mural anterior, (el de “Los guerreros jaguar” aunque podría deberse al ambiente en que se mantuvo) también fue trabajado por capas de color, están presentes tratamientos en el color que no fueron observados en los guerreros del mural “Los guerreros jaguar”, por ejemplo: en el rostro puede verse pintura facial de azul intenso, además del trazo en el pecho de los detalles de color, rosa y azul turquesa. Resulta interesante cómo al analizar cada personaje puede percibirse que los pintores agregaban algo de su estilo al personaje que pintaban. Esto puede observarse (a pesar de que sólo tenemos un pedazo de lo que fue el mural) en las motas en el cuerpo del guerrero, que son totalmente diferentes al resto, en las motas existe una mezcla óptico sustractiva, con capas de café y rojo óxido oscurecido, que posiblemente pudo tratarse de una intención de profundidad o una cuestión de gusto del pintor.

Respecto a “El guerrero gigante con pie en punta” puede observarse que en algunas motas se hizo una mezcla con capas de color café y rojo óxido oscurecido, pero sólo en ciertas zonas. Una vez más la forma de las motas no tiene parecido alguno con el resto.

Superficies

Algunas figuras en la imagen son yuxtapuestas ya que se encuentran unas junto a otras sin superposición, de forma que no oculten parcialmente a las demás y el caso contrario son las superpuestas. Asimismo estas son fragmentadas es decir, cada figura posee líneas dentro de ella, pequeños detalles que determinan que no sea una figura plana extensa.



Textura

Como se mencionó con anterioridad la superficie de estos murales es lisa y pulida, debido a que fue bruñida.

Volumen

El volumen de las figuras es dado por la superposición de planos de color, en algunos pequeños detalles las capas de pintura sugieren que hubo un intento por dar volumen. Sin embargo, son muy pocos detalles para afirmarlo, pudo tratarse de algo “accidental”.

Figuras

Son principalmente orgánicas en los personajes y geométricas en los edificios, la banda y algunos elementos de la misma. Se trata de ocho personajes, tres edificios y una banda formada por seis figuras.

Una figura que es constante en todo el mural, son las motas que simulan la piel de jaguar tanto en los personajes como en las bandas. Lo más importante de esta figura en particular es la forma que posee, ya que no es la misma en todo el mural, inclusive pareciera que la mota corresponde al estilo de cada pintor, a continuación puede observarse los tipos de moteados presentes en el mural:

- Forma particular similar a la de un cacahuete, con una línea que rodea la forma sin tocarla, acompañado de tres semicírculos que forman una especie de triángulo. (Fig. 47)



Fig. 47 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado “Cacahuate”. Betzabe Escamilla, 2016.

- Motas en forma de cacahuate (Con línea alrededor) acompañada de semicírculos. (Fig. 48)

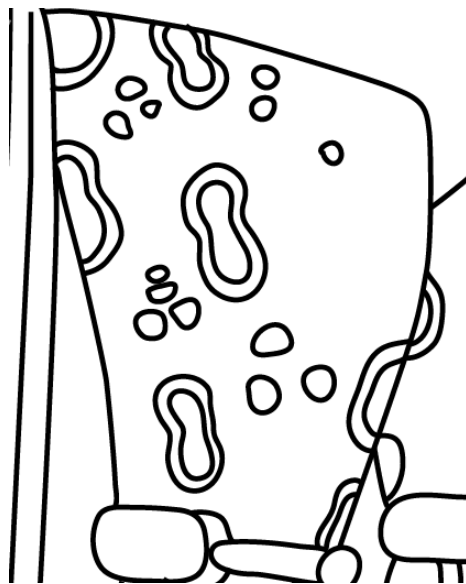


Fig. 48 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado “Cacahuate” acompañado de semicírculos. Betzabe Escamilla, 2016.



- Forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio. (Fig. 49)



Fig. 49 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado herradura. Betzabe Escamilla, 2016.

- Diversas en tamaños y formas, no existe ninguna señal de patrones. (Fig. 50)

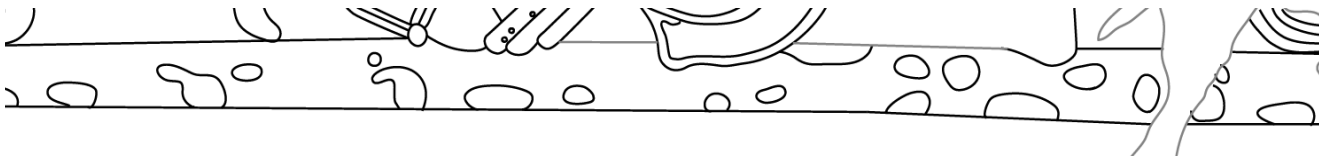


Fig. 50 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado sin patrones. Betzabe Escamilla, 2016.



Puede observarse que las motas del cuerpo del personaje de “El guerrero de la pluma en la nariz” poseen la forma de herradura cubriendo otra figura parecida a la de una cacahuete acompañado de tres pequeños círculos, caso que se observó en el mural de “Los guerreros jaguar” con “El pintor del moteado de herradura” y el mural de “El guerrero de la pintura facial”. (Fig. 51)

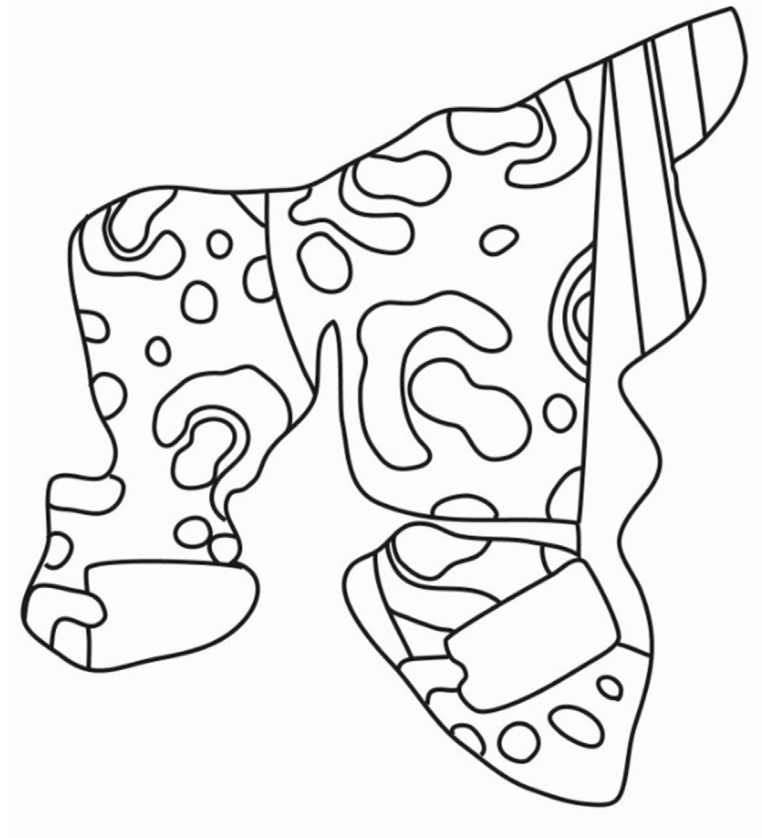


Fig. 51 Detalle del dibujo del “Guerrero en con la pluma en la nariz”. Moteado de herradura. Betzabe Escamilla, 2016.

Escala

La escala se trata de las relaciones de tamaño de los objetos en el campo visual o el entorno se determina de acuerdo con los planos en el espacio, tal como lo explica Beatriz de La Fuente:



...las medidas de las figuras, por medio de la dimensión hace comparables cuantitativamente, a las imágenes con los objetos de la realidad para determinar la escala de las representaciones; ambas categorías son importantes, en algunos casos, para percibir las jerarquías. La proporción, que es la relación que guardan las partes de una figura entre sí, es importante para cuantificar el tipo de deformaciones que tienen las imágenes, muchas veces con finalidades expresivas. (De la Fuente, 1995, p. 63).

La escala del mural fue comparada con la humana, por ello se considera a la escala de los personajes como miniatura, puesto que no rebasa el tamaño promedio de la figura humana. El “Guerrero gigante con pie en punta”, es el único que se acerca a la escala humana.

Escala general

Respecto a la escala general de los personajes, cabe destacar que en la gran mayoría de los murales prehispánicos la escala jugó un papel determinante en la representación. En algunos casos la figura de mayor tamaño (la que destacaba sobre las demás) era la de mayor importancia. Se trataba de un gobernante, un sacerdote o inclusive alguna deidad. En el Tajín aún no puede afirmarse que la escala funcione de esa manera. Sin embargo, lo que sí puede observarse es que las representaciones de figura humana de las escenas grabadas del Edificio de las Columnas y los murales son figuras “achaparradas”, que no guardan precisamente una proporción en comparación con la figura humana real. Esto puede observarse en “El guerrero de la bandera blanca”, donde el brazo derecho (el que se extiende hacia atrás) es muy corto respecto al tamaño del torso. (Fig. 52)

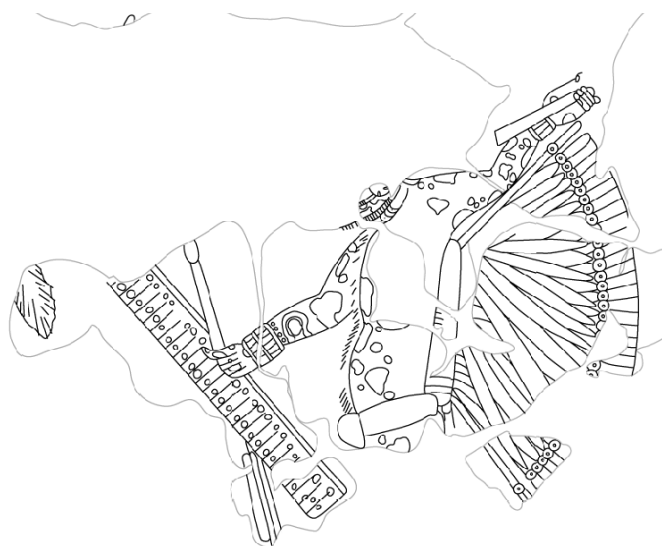


Fig. 52 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Brazo derecho y torso de “El guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016.

El caso más destacado de las escenas es el del “Guerrero gigante con pie en punta” este es el personaje con mayor escala hallado hasta ahora, mide del pie al cuello aproximadamente 85 cm, que haciendo un cálculo podría llegar casi a una escala humana.

Escala de pies.

El tamaño de los pies va desde los 5 cm hasta 10 cm aproximadamente (del talón hasta la punta de los dedos). En los personajes que tienen fragmentos donde se vislumbran los pies, es interesante que el tamaño varíe de uno a otro. En el caso del “El guerrero en posición sedente”, el pie y en general todas sus dimensiones supera las de los demás, quizá no sea tan evidente por la posición, pero si este se encontrara de pie y con la parte de la cabeza completa rebasaría por mucho a las demás figuras. Los pies de los personajes de pie varían de personaje a personaje, quizá debido a que cada figura era pintada por un pintor diferente, esto posiblemente explique el cambio de tamaño en determinados elementos. En los pies de los personajes de la banda puede observarse que guardan una



proporción acertada en cuanto a la relación de sus partes, la forma del talón por ejemplo: no se ve exagerada respecto a la punta del pie, uno de ellos puede observarse en la “Figura F” inclusive la punta toma una forma como si ésta realmente estuviera tocando algo firme (la banda horizontal que divide el espacio). (Fig. 53)

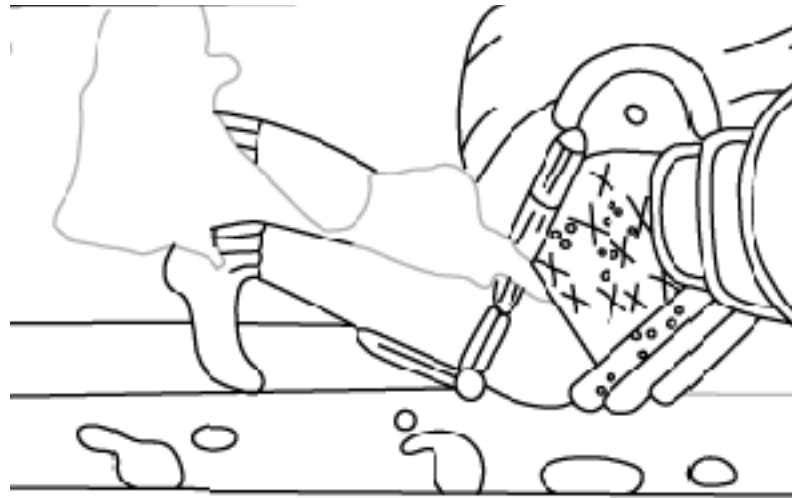


Fig. 53 Detalle del dibujo del pie de la “Figura F”. Betzabe Escamilla, 2016.

Escala de manos y dedos.

Las manos de los personajes van desde los 2.5 cm hasta los 10 cm aproximadamente (de la muñeca hasta la punta de los dedos). En los personajes que tienen fragmentos donde pueden observarse manos, el tamaño tanto de los dedos como el de la mano en general también varía de uno a otro, tal vez porque que cada figura era pintada por diferente mano (igual que en el caso de los pies). El tamaño de muñeca respecto al de los dedos guarda cierta proporción, al igual que el de las uñas respecto al de los dedos (si se consideran las proporciones de una mano real). En las manos más diminutas, que son manos de los personajes de la banda, es curiosa la solución que el pintor responsable de estas figuras dio a las manos; no se complicó tratando de hacer dedos miniatura con semejante contorno, sino que simplificó la figura y unió a los cuatro dedos (del meñique hasta el índice) dejando sólo al pulgar con inclusive la uña para dar la idea de que la mano puede sostener



cualquier objeto. Fig. (54).

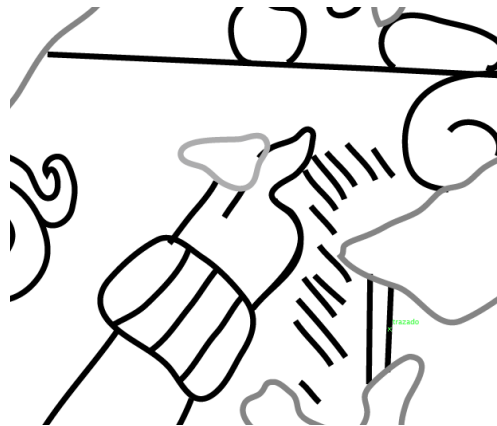


Fig. 54 Detalle del dibujo de la mano de la “Figura F”.Betzabe Escamilla, 2016.

Orden de la composición.

Tomando en cuenta lo que expone David Tuggle acerca de que en el tallado en piedra del Edificio de las Columnas, en cada columna se observa más de una escena que forman parte de una crónica. Las escenas son divididas por ciertos elementos y posiciones de los personajes. (*cfr.* Tuggle, 1966) Se puede observar que las escenas del mural de “Los guerreros jaguar” están divididas por lo menos en dos secciones en la parte superior. La primera sección va de “El guerrero del collar triangular,” hasta “El edificio A”, que divide la escena. Los dos primeros personajes se dirigen en procesión a la izquierda, quedando de frente a “El guerrero en posición sedente”, a espaldas de este personaje se encuentra “El edificio A”, de donde parte la segunda sección con “El guerrero con adornos en el brazo” el cual se dirige a la izquierda nuevamente en procesión. Junto con “El guerrero hincado”. La parte inferior de la escena se desarrolla entre “El edificio B” y “El edificio C”, aunque sólo sean fragmentos de personajes, “El guerrero de los dedos grandes” y “El guerrero de la bandera blanca” se encaran, es decir, el “El guerrero de los dedos grandes” va a la izquierda, mientras que el “Guerrero de la bandera blanca” se dirige al sentido contrario, como se observa en la figura 55.

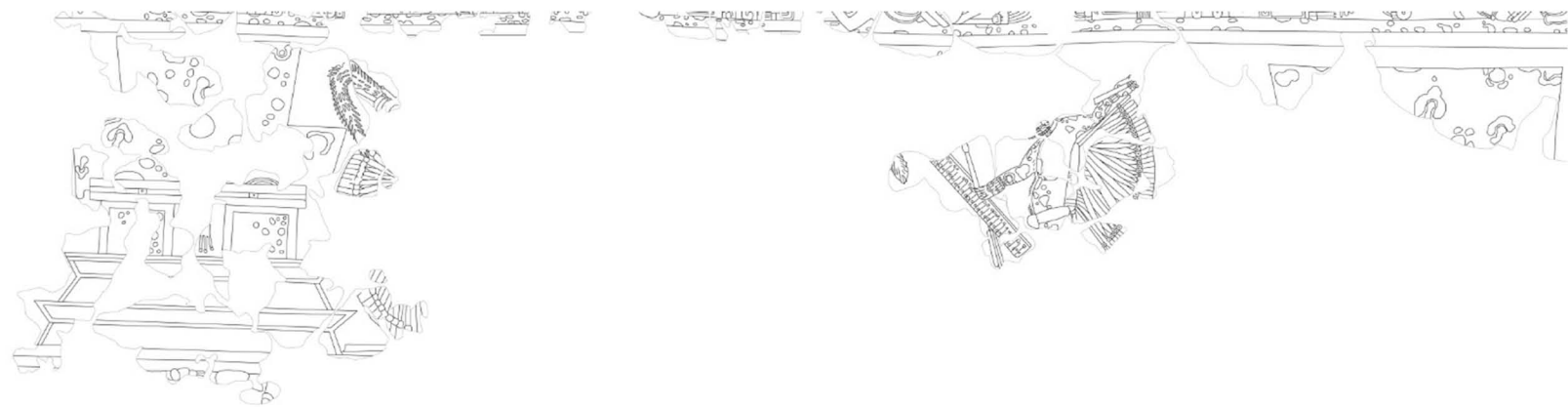
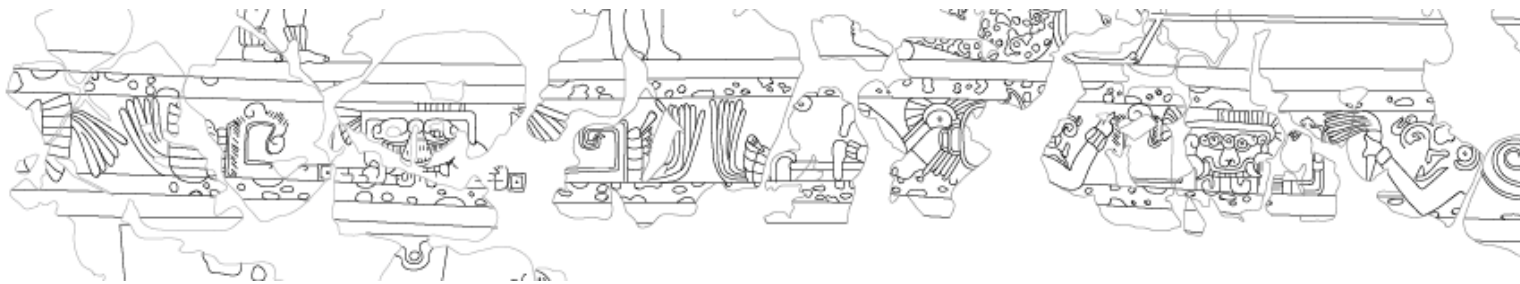


Fig. 55 Detalle del mural de “Los guerreros jaguar”. Betzabe Escamilla, 2016.



Posición

Se consideró a la figura humana por predominar. Los personajes se encuentran de pie y de perfil, uno de ellos sedente y otro hincado. En la sección de la banda, Tláloc es representado en diferentes posiciones: por un mascarón (de frente), acostado de perfil dirigiéndose hacia la izquierda y acostado de perfil a la derecha (Fig. 56).



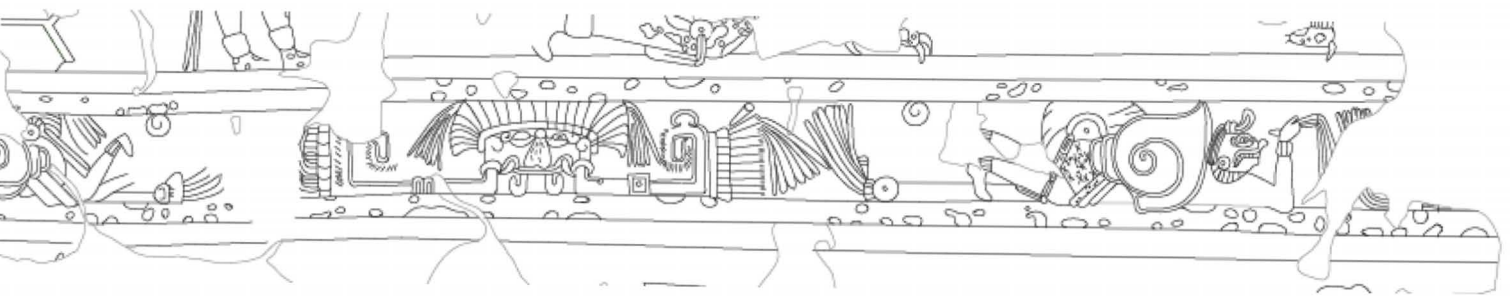


Fig. 56 Detalle de la banda y sus figuras del mural “Los guerreros jaguar”. Sección 3. Betzabe Escamilla, 2016.



B. Atribución de obra a pintores individuales

Llegado a este momento de la investigación se puede entender cuan significativo es reconocer el estilo único e individual en obras que siempre han sido generalizadas como “hechas por la cultura de El Tajín”. Al reconocer “las manos” o los estilos de los pintores y asignándoles un nombre a éstos personajes los hacemos existir, les damos un lugar dentro de su contexto. Sobre esa pequeña parte de la población recaía un papel fundamental: el de relatar mediante su obra las historias de lo que serían los últimos días de gloria militar de esta civilización. Éstos pintores que se mantuvieron activos en la última etapa del desarrollo de esta sociedad, tuvieron formas de proceder y de organizarse en la realización de los murales. Las cuales se encuentran ocultas en estos trazos; a continuación éstas incógnitas serán reveladas.

El pintor del moteado cacahuete

De acuerdo con Pascual, el pintor se mantuvo activo como pintor aproximadamente durante el 800 d.C. en pleno apogeo de la vida cultural de El Tajín. Su obra fue realizada bajo el mandato del linaje de 13 Conejo y puede observarse en los fragmentos murales pertenecientes al Edificio 40 (Comunicación personal, 2017). Por las características formales de las figuras se le atribuyeron: “El guerrero del collar triangular”, “El guerrero de piel color vino”, “El guerrero con adornos en el brazo” y “El edificio A”.

A continuación se realiza el análisis visual, se describe cada elemento formal: manos, piernas, torso, plumaje y el moteado que permiten observar las características del estilo único de dicho pintor. (Fig. 57, 58, 59 y 60).

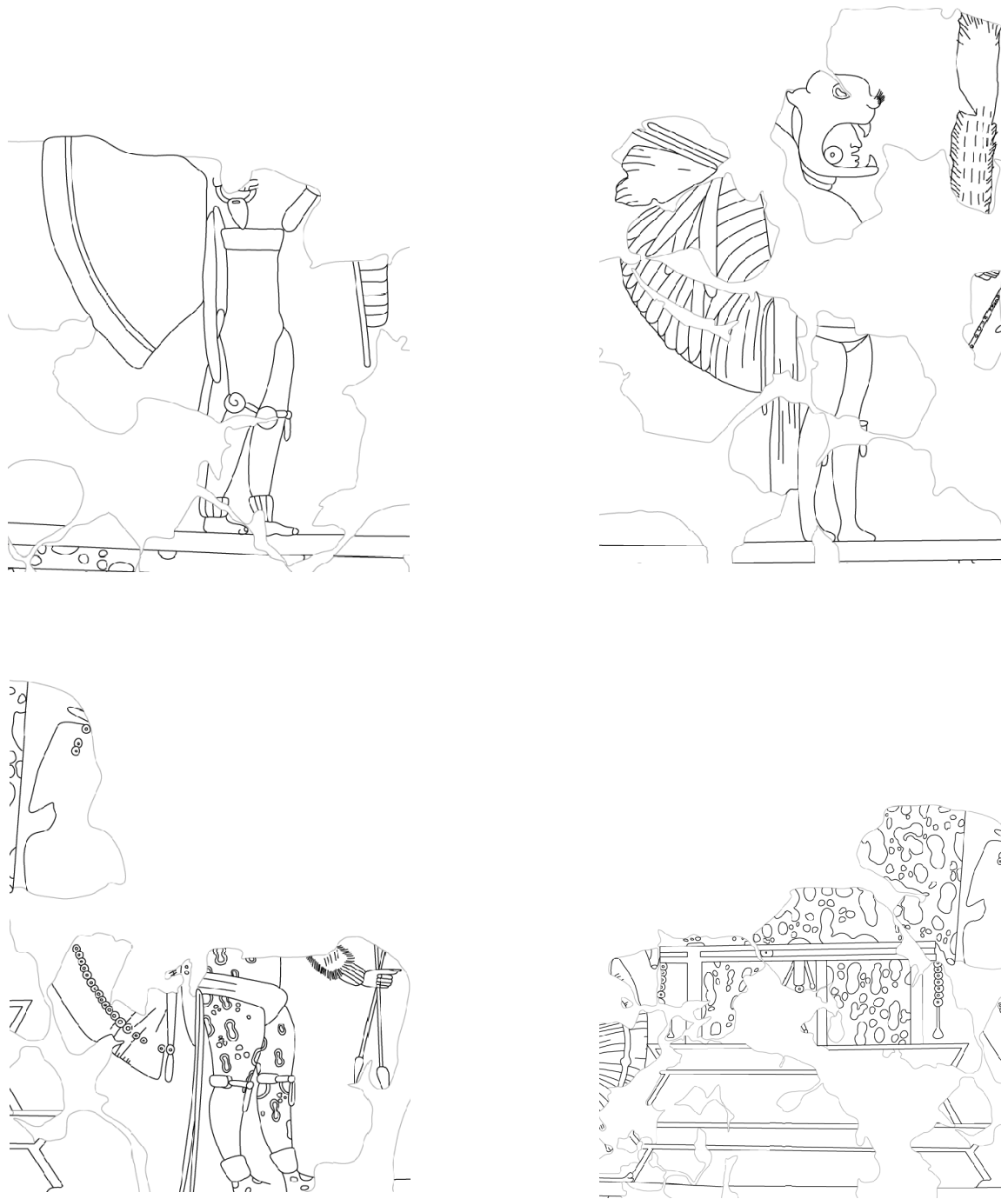


Fig. 57 Dibujo digital a línea de “El guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 58 Dibujo digital a línea de “El guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 59 Dibujo digital a línea de “El guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 60 Dibujo digital a línea de “El edificio A”. Betzabe Escamilla, 2016.



Manos.

En las manos de “El guerrero con adornos en el brazo”, “El guerrero de los dedos grandes” y el “El guerrero de la bandera blanca” puede verse que las manos no tienen un tamaño proporcional en la distancia entre la muñeca y donde comienza la línea de los dedos.

(Fig.61)

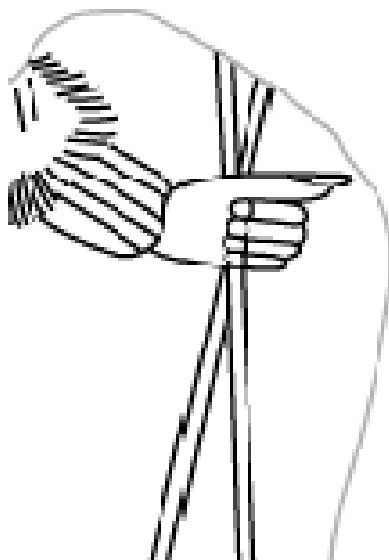


Fig. 61 Fotografía y Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.



Piernas.

“El guerrero del collar triangular”, “Guerrero de piel color vino”, “Guerrero con adornos en el brazo” fueron atribuidos a “El pintor del moteado cacahuete”, debido a la forma general de los personajes (en cuanto a torso y piernas). En todos los casos, en las piernas puede percibirse que la línea que da forma al muslo de la pierna derecha del personaje, comienza de la mitad de la parte frontal del maxtlatl, esta línea forma una curvatura tal que le da un gran volumen al muslo del personaje. La prolonga hasta la rodillera de donde surge otra nueva línea (casi recta) hasta llegar al empeine donde después se forma el pie del personaje. En la parte posterior de la misma pierna una línea parte de la rodillera para formar la pantorrilla, en los guerreros “De plumaje rojo” y “Con lanzas” esta línea termina con la tobillera y en el “Guerrero de piel color vino” forma el talón y finaliza en la banda. En la línea de la parte frontal que forma el muslo de la pierna izquierda se repite, la curvatura que hace que el muslo se vea voluminoso. El área trasera de la pantorrilla, especialmente en el caso de “El guerrero del plumaje rojo” y “El guerrero con lanzas” la línea también forma una curvatura tal, que da lugar a una pantorrilla de gran volumen. Y no debió ser gratuita esta representación, todos estos guerreros debieron tener una buena condición física y un cuerpo quizá no de una gran altura pero sí robusto y fuerte, dadas las condiciones en las que vivieron (Fig. 62, 63 y 64).

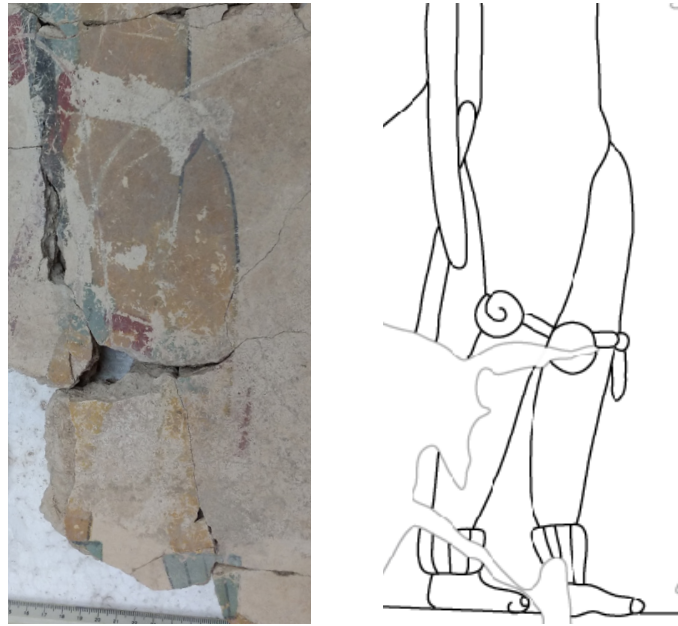


Fig. 62 Fotografía y dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

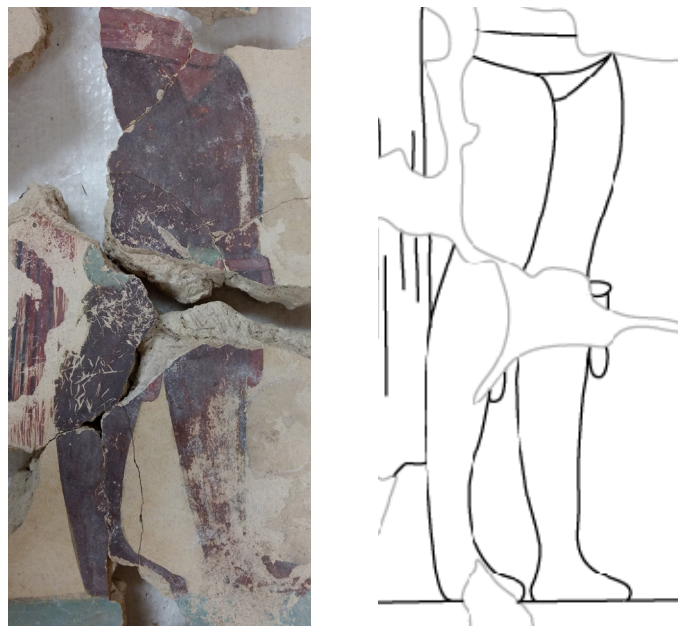


Fig. 63 Fotografía y dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

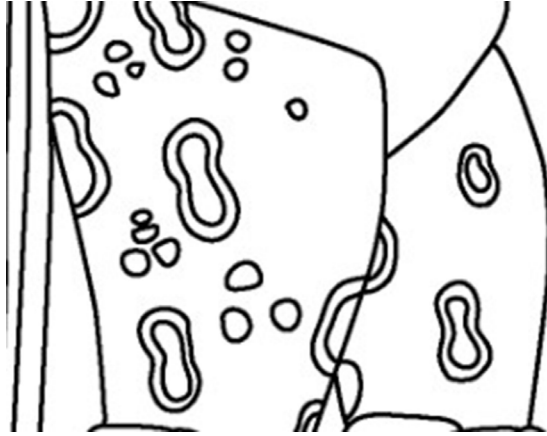


Fig. 64 Dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

Torso.

A pesar de que sólo se tienen fragmentos de algunas partes del torso de “El guerrero con adornos en el brazo” atribuido a “El pintor del moteado cacahuete”, se nota con claridad la diferencia entre la forma en que éste y “El pintor del moteado de herradura” trazaron la línea que forma el abdomen de ambos, la línea es totalmente recta a diferencia de “El guerrero Sentado” y “El guerrero de plumaje turquesa” donde la línea genera un abultamiento. (Fig. 65).



Fig. 65 Dibujo digital a línea del torso “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que el torso del personaje es recto.



Plumaje.

Las plumas de “El guerrero de piel color vino” terminan en curva, el trazo de este pintor no fue del todo uniforme, y aumenta el grosor de la línea. Un aspecto que se debe destacar del plumaje de “El guerrero con lanzas” y “El guerrero del plumaje turquesa” es que éstos fueron divididos en dos secciones por una línea formada a partir de semicírculos de color azul, y a partir de ahí inician líneas que llegan hasta el límite del plumaje. Debido al tiempo y a al entorno donde se hallaban los fragmentos de los emplumados de “El guerrero del plumaje rojo” y “El guerrero con lanzas”, no se puede observar muchos detalles debido a la presencia de salitre. Cabe agregar que quizá exista un ritmo en cuanto al color del ataviado de plumas, alternando rojo y azul turquesa. (Fig. 66, 67 y 68).



Fig. 66 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig. 67 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que los plumajes de la figura 68 y 69 fueron divididos en dos secciones por una línea formada a partir de semicírculos de color azul, y partir de ahí inician líneas que llegan hasta el límite del plumaje.



Fig. 68 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla, 2016.



Moteado.

Las motas de “El guerrero con adornos en el brazo” asignado a “El pintor del moteado cacahuete” poseen una forma particular similar a la de un cacahuete, con una línea que rodea la forma sin tocarla, acompañado de tres semicírculos que forman una especie de triángulo. Éstas formas se repiten en “El edificio A”, motas en forma de cacahuete (sin la línea de un segundo contorno que lo delimite) acompañada de semicírculos. Por ésta razón es que “El edificio A” es atribuido al “Pintor del moteado cacahuete”. (Fig. 69) y (Fig.70)

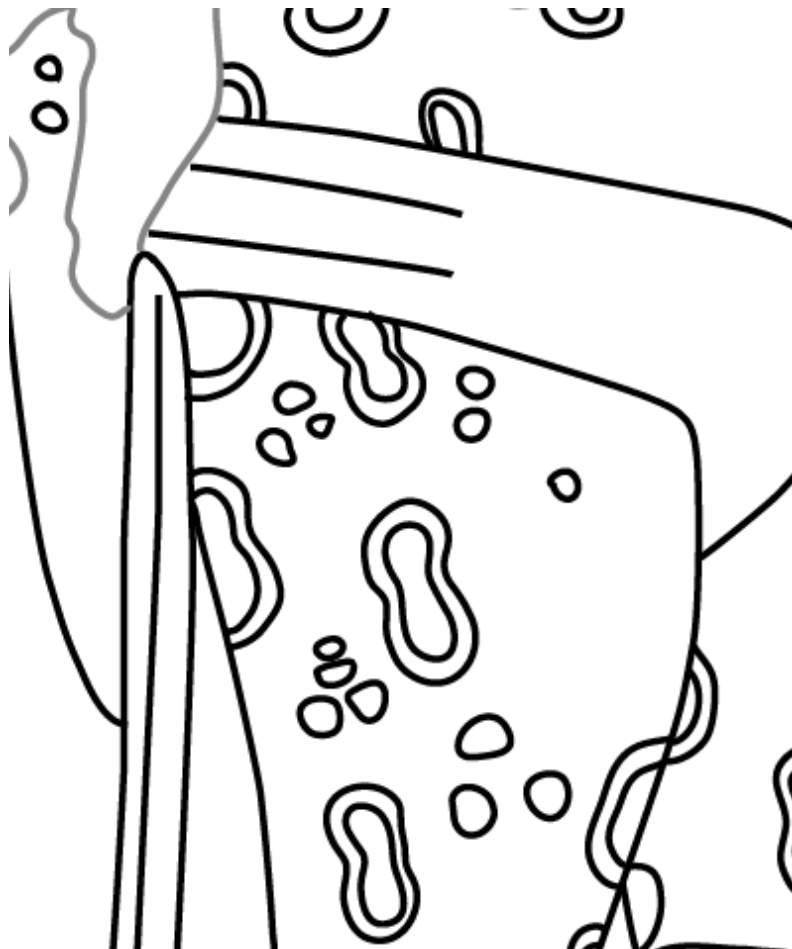


Fig. 69 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.

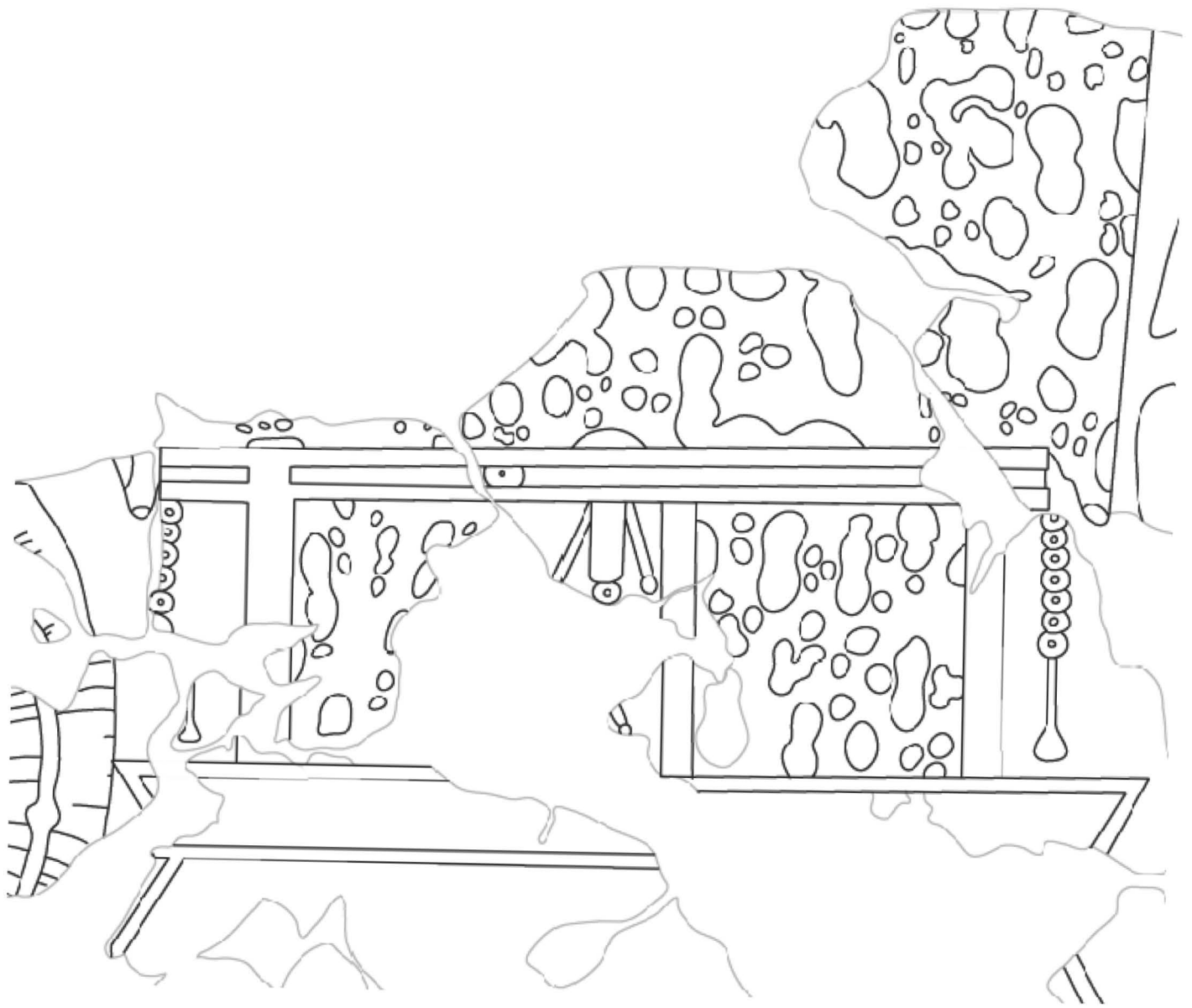


Fig.70 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio A”. Betzabe Escamilla, 2016.



En conclusión el estilo de “El pintor del moteado cacahuete” se caracteriza por una calidad de línea, que va de delgada (1-2mm) a gruesa (6-8 mm) en algunos casos remarcada. Se puede observar que el trazo de este pintor no era constante en todos los personajes, quizá por la falta de experiencia. Las manos representadas por este pintor poseen mayor proporción respecto a las demás en cuanto al tamaño de la mano, y la uña ocupa todo el ancho del dedo. Respecto a los dedos: el dedo pulgar es plano, la uña es muy larga y aunque sale del dedo lo hace hacia abajo (Fig.63). Los muslos y pantorrillas de sus personajes son voluminosos. El abdomen del único personaje donde puede observarse, es totalmente recto. En el plumaje las plumas terminan en curva y el trazo no es del todo uniforme, además de que el grosor varía. El moteado que emplea éste pintor posee una forma particular similar a la de un cacahuete, dicha forma es una constante en sus personajes, se trata de una forma que lo caracteriza su estilo, y a la que debe su nombre.



El pintor del moteado de herradura

Este personaje es considerado por Pascual como contemporáneo de “El pintor del moteado cacahuete”, por lo tanto también se mantuvo activo como pintor aproximadamente durante el 800 d.C. Su obra fue realizada bajo el patrocinio del linaje de 13 Conejo, ésta forma parte de los fragmentos murales hallados en las excavaciones del Edificio 40 (Comunicación personal, 2017). Dentro de las figuras de los murales se le atribuyeron: “El guerrero en posición sedente”, “El guerrero de los dedos grandes”, “El guerrero de la bandera blanca”, “El edificio B”, “El edificio C”, “El guerrero de la pintura facial”, “El guerrero de la pluma en la nariz”.

A continuación se desarrolla el análisis de cada elemento formal: manos, piernas, torso, plumaje y el moteado, que permiten diferenciar los rasgos del estilo irreplicable del pintor

Manos.

Los dedos de las manos del “Pintor del moteado de herradura” tienen la particularidad de que son más estilizados y largos que en la mano del “Guerrero con adornos en el brazo”, pintado por el pintor del moteado cacahuete. Además de que las uñas son en su mayoría cuadradas y tienen la intención de dejar el espacio, entre cada dedo. Es decir: la uña no ocupa todo el ancho del dedo, sino que se concentra en uno de sus lados, cosa que no ocurre con el “Pintor del moteado cacahuete” donde la uña ocupa todo el ancho del dedo. Otra de la particularidad de las manos de “El pintor del moteado de herradura” es como el dedo pulgar siempre termina hacia arriba y la uña sobresale, a diferencia de la mano del otro pintor, donde el dedo pulgar es plano, la uña es muy larga y aunque sale del dedo, lo hace hacia abajo. (Fig. 71, 72, 73 y 74).

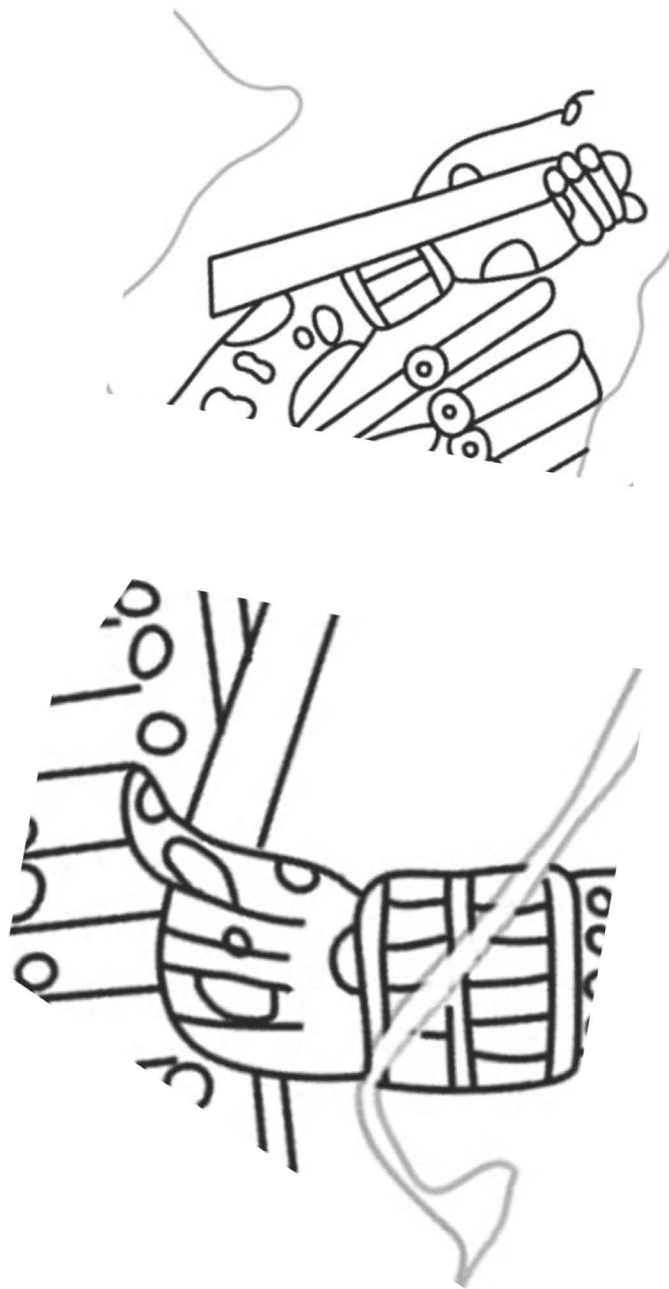


Fig.71 Dibujo digital a línea de las manos del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que el dedo pulgar termina hacia arriba y la uña sobresale.



Fig. 72 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de los dedos grandes”. Betzabe Escamilla, 2016.

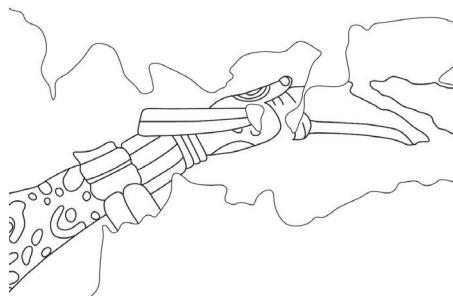


Fig. 73 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de la pintura facial”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig. 74 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.
En las figuras 74, 75 y 76 puede observarse que los dedos son y largos, además de que las uñas tienden a ser cuadradas.



Torso.

A diferencia del “Pintor del moteado cacahuates” puede observarse que la línea que figura en el torso de los personajes atribuidos al “Pintor del moteado de herradura” da lugar a una curva que genera un abultamiento, en el torso. (Fig. 75 y 76).



Fig. 75 Dibujo digital a línea del torso donde puede observarse un abultamiento “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig.76 Dibujo digital a línea del torso donde puede observarse un abultamiento “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016.



Plumaje.

Como se mencionó anteriormente los elementos pintados tienen una estructura general determinada, es decir el cuerpo debe estar en cierta postura y tener ciertos elementos tales como: rodilleras, tobilleras, maxtlatl, yelmo. En este caso se analizó uno de los elementos más llamativos: el ataviado de plumas que va atado a la espalda del personaje. Este elemento parece tener una estructura general, sin embargo los pintores añadieron conciente o inconcientemente elementos propios. La comparación más evidente es la de “El guerrero de piel color vino” y “El guerrero de la bandera blanca”, ya que aunque pareciera el mismo ataviado, “El pintor del moteado de herradura” ordena en el espacio de la figura cada pluma con casi en mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual, su forma termina en punta, y este mismo patrón fue observado en el de “El guerrero de los dedos grandes”. (Fig. 77, 78, 79 y 80).

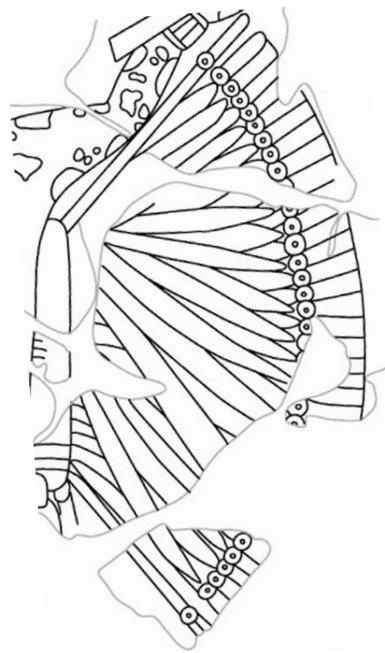


Fig.77 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual, además de que la forma termina en punta.



Fig. 78 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de los dedos grandes”. Betzabe Escamilla, 2016. Igual que en la figura anterior puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual.

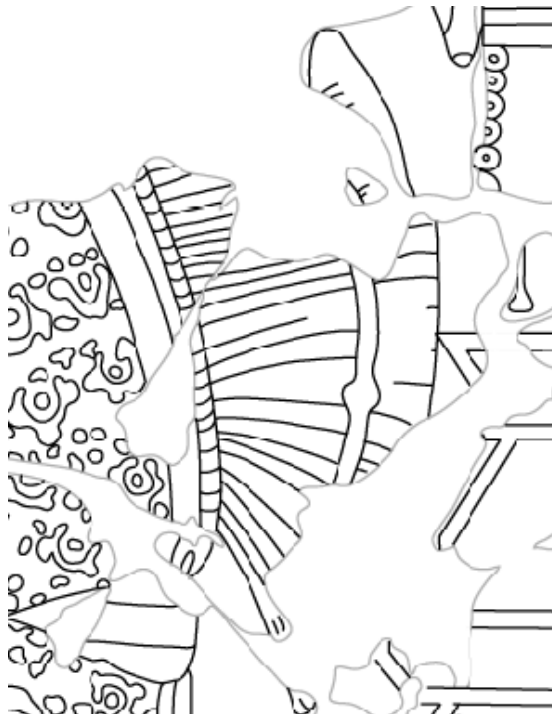


Fig.79 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016.

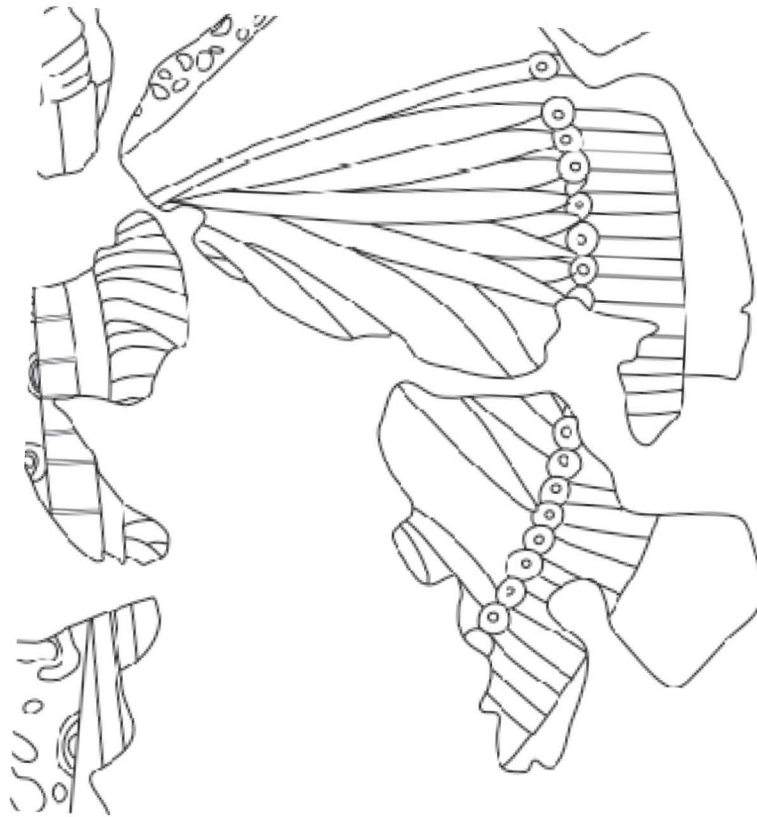


Fig. 80 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016. Igual que en las figuras 79 y 80 Puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual, además de que la forma termina en punta.



Moteado.

Al comparar “El guerrero de la bandera blanca”, “El edificio B” y “El edificio C” se pudo observar que las formas y tamaños de las motas son muy variadas, la única constante en ellas es la forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio. Por ello y por lo que se mencionó anteriormente, en cuanto a la distribución del trabajo en los gremios prehispánicos, donde al pintor le era asignado un personaje. Éstos edificios son atribuidos a “El pintor del moteado de herradura”. En cuanto a “El guerrero con adornos en el brazo” puede verse que la figura más grande se repite, aunque en el centro, sin tocar la figura hay un semicírculo, a diferencia de “El edificio B”, “El edificio C” y “El guerrero de la bandera blanca”. Además de que en el cuerpo de éste personaje sentado, las motas son distribuidas uniformemente y en mayor cantidad. (Fig. 81, 82, 83, 84, 85 y 86).

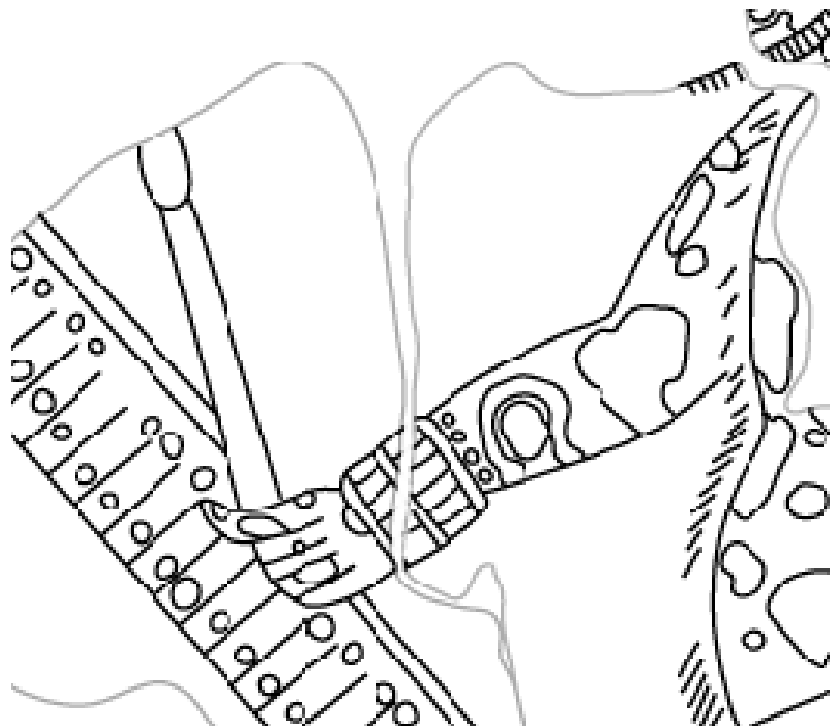


Fig. 81 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Se puede observar que la forma de las motas en éste personaje son variadas. Sin embargo, en la mano derecha (extendida hacia delante) puede observarse la forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio.

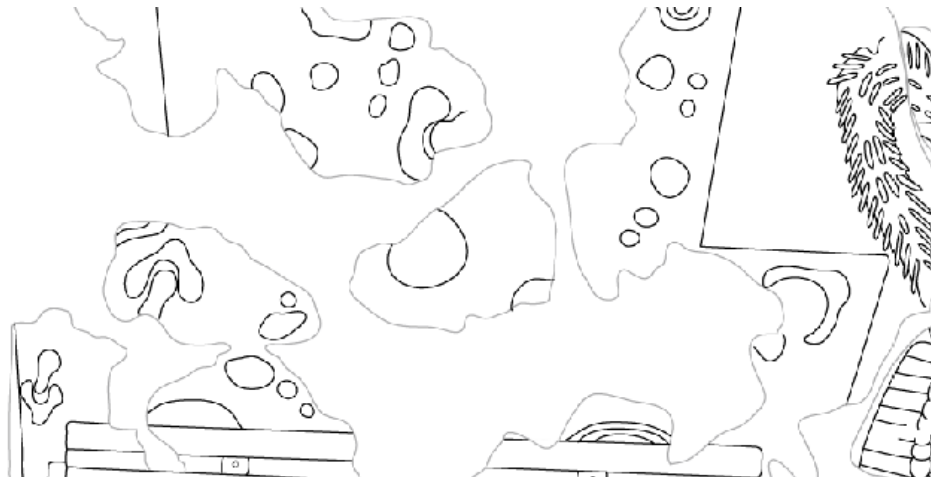


Fig. 82 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio B”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig. 83 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la pintura facial”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig. 84 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.

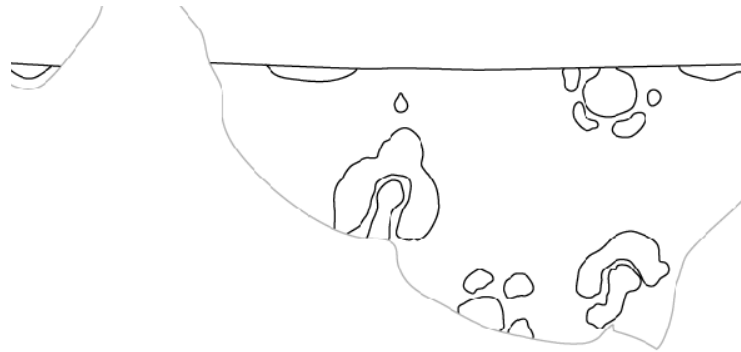


Fig. 85 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio C”. Betzabe Escamilla, 2016. En las figuras 84, 85 y 86 puede observarse aunque la forma de las motas es variada, la constante es mano la forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio.



Fig. 86 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016. El moteado de éste personaje puede tratarse de una variante de la forma de herradura de los personajes anteriores.



El estilo del “Pintor del moteado de herradura” se caracteriza por una calidad de línea que va de delgada (1-2mm) a mediana (3-4 mm). Su trazo es fino continuo y puntual. El orden de las capas de color varía en cada personaje, sin embargo, la constante en todo el mural es que el blanco en algunos detalles es aplicado como penúltimo color seguido del delineado negro. Las manos no tienen un tamaño proporcional en la distancia entre la muñeca y donde comienza la línea de los dedos. Éstos son más estilizados y largos respecto a los demás. Las uñas son (en su mayoría) cuadradas y tienen la intención de dejar el espacio, entre cada dedo, es decir, la uña no ocupa todo el ancho del dedo, sino que se concentra en un lado del dedo. El dedo pulgar, termina hacia arriba y la uña sobresale. El abdomen presenta un abultamiento. En cuanto al plumaje, cada una de las plumas tiene casi en mismo tamaño delgado, el trazo es fino y puntual, la forma termina en punta. El moteado posee forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio. Gracias a estas observaciones, diferencias, rasgos y patrones puede concluir que se trata del maestro del “Pintor del moteado cacahuete”, o por lo menos uno de los pintores más experimentados que participaron en la realización de los murales, al tener a su cargo por lo menos siete importantes figuras dentro de la obra total, quizá se trate del pintor a cargo la división del trabajo en la realización del mural, y posiblemente el que aplicaba el delineado final a todas las figuras.



El pintor de la banda

La mayor parte de su obra (hasta ahora conocida) pertenece a los murales del Edificio de las Columnas, de acuerdo con Pascual, se mantuvo activo como pintor aproximadamente durante el 800 d.C. bajo el encargo del gobernante perteneciente al linaje de 13 Conejo, y puede observarse en los fragmentos murales pertenecientes al Edificio 40 (Comunicación personal, 2017). Por las características formales de las figuras se le atribuyeron las figuras de la A a la G.

Manos.

Las manos del “Pintor de la banda” poseen una estructura casi sintética, donde no agrega dedos a excepción del pulgar, uno termina en curva y otro parece tener el detalle de la uña. En las manos de sus personajes se observa que éstos sostienen siempre un objeto y las palmas se dirigen hacia arriba (Fig. 87).

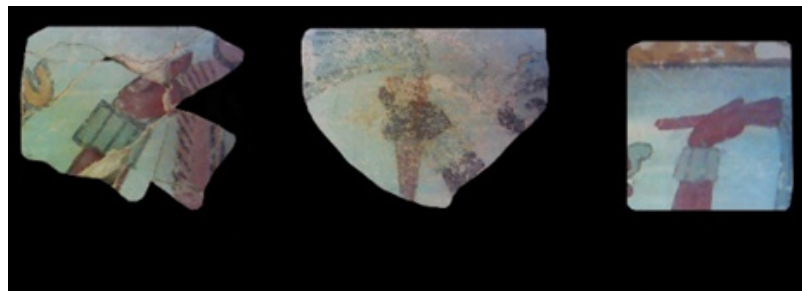


Fig. 87 Fotografía y dibujo digital a línea de las manos de figuras de la banda: B, D y G. Betzabe Escamilla, 2016.



Piernas.

Las piernas del “Pintor de la banda” se conforman en su mayoría con líneas rectas y no presentan curvatura alguna para dar volumen a las pantorrillas, aunque los pies tienen la particularidad de poseer una curva pronunciada para dar lugar al tobillo y una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie. A diferencia del “Pintor del moteado cacahuete” donde apenas puede notarse alguna diferencia en la línea. (Fig. 88).



Fig. 88 Fotografía y dibujo digital a línea de los pies de figuras de la banda: B, D y G. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que dos de los pies poseen una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie.



Moteado.

Al parecer el “Pintor de la banda” no se preocupa demasiado por la forma de las motas, pues son muy diversas en tamaños y formas, no existe ninguna señal de patrones como en los casos de “El pintor del moteado de herradura” y “El pintor del moteado cacahuete” (Fig. 89).

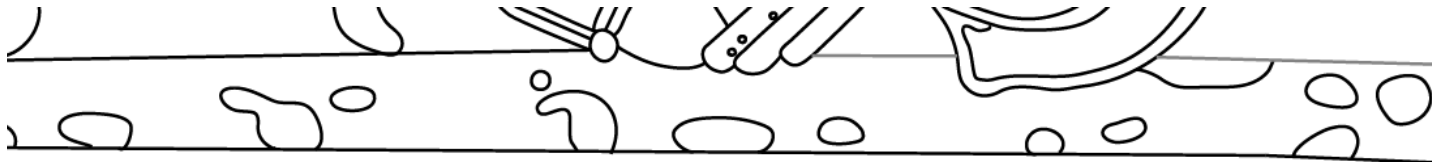


Fig. 89 Fotografía y dibujo digital a línea del moteado de la banda. Betzabe Escamilla, 2016.

La obra del pintor de la banda es caracterizada por la calidad de línea que va de delgada (1-2mm) a mediana (3-4 mm) quizá se deba al tamaño de las figuras y espacio dentro de la banda. El trazo es fino continuo y puntual. Todos los personajes son pintados sobre una capa de fondo color azul turquesa claro, luego de ello, el orden del color varía de personaje a personaje. Cabe destacar que los detalles que aparecen alrededor de los personajes (y sus elementos) fueron pintados primero que estos. Resulta muy curioso el tratamiento de color en los detalles, específicamente en el faldellín de la “Figura F”, en la banda se comprueba que había una gran libertad a la hora de aplicar el color y los detalles, después de cumplir con la estructura general del personaje. Fig. (90). Las manos de “El pintor de la banda” poseen una estructura sencilla, el único dedo es el pulgar. Las piernas de pintor de la banda son en su mayoría rectas y no presentan alguna curvatura para dar volumen a las pantorrillas, puede observarse una curvatura pronunciada para dar lugar al tobillo y una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie. El moteado no tiene patrones. Este pintor se caracteriza por hacer miniaturas, sumamente detalladas, basta con observar cada una de sus figuras.

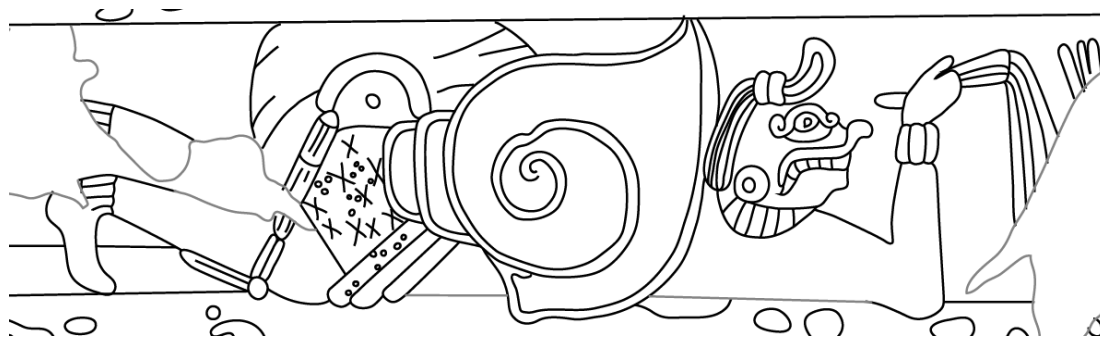


Fig. 90 Dibujo digital a línea de la “Figura F” de la banda. Betzabe Escamilla, 2016.











A continuación se puede observar una confrontación visual de elementos que componen a las figuras y su correspondencia con cada pintor. Las tablas: 11, 12, 13, 14, 15 seguido por la tabla 16 que reúne las características de la discusión anterior respecto a la atribución de personajes, donde se especifican las particularidades del estilo de cada pintor haciendo una comparación de personajes y elementos de los murales. Luego de ello se encuentra la Tabla 17 donde se hace una comparación de figuras atribuidas.



MANOS

Tabla 11

Confrontación visual de las manos


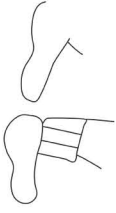

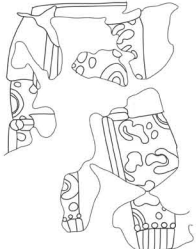


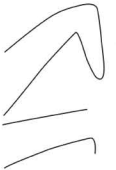
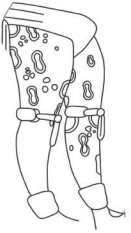
"Pintor del moteado de herradura"	"Pintor de la banda"	"Pintor del moteado cacahuete"
 <p data-bbox="245 821 407 873">"Guerrero de la bandera blanca"</p>	 <p data-bbox="781 827 878 852">"Figura B"</p>	 <p data-bbox="1219 835 1360 909">"Guerrero con adornos en el brazo"</p>
 <p data-bbox="250 1140 412 1192">"Guerrero de los dedos grandes"</p>	 <p data-bbox="773 1140 873 1165">"Figura D"</p>	 <p data-bbox="1219 913 1360 1283"></p>
 <p data-bbox="256 1409 402 1461">"Guerrero de la pintura facial"</p>	 <p data-bbox="764 1409 865 1434">"Figura G"</p>	 <p data-bbox="1219 1283 1360 1388"></p>
 <p data-bbox="256 1692 423 1745">"Guerrero de la pluma en la nariz"</p>		



PIERNAS Y PIES

Tabla 12

Confrontación visual de los pies

"Pintor del moteado de herradura"	"Pintor de la banda"	"Pintor del moteado cacahuete"
 <p data-bbox="215 886 375 934">"Guerrero de la pluma en la nariz"</p>	 <p data-bbox="743 886 841 913">"Figura B"</p>	 <p data-bbox="1172 886 1351 934">"Guerrero del collar triangular"</p>
 <p data-bbox="230 1213 376 1262">"Guerrero de la pintura facial"</p>	 <p data-bbox="743 1213 841 1241">"Figura D"</p>	 <p data-bbox="1172 1213 1351 1262">"Guerrero de piel de color vino"</p>
	 <p data-bbox="743 1516 841 1543">"Figura B"</p>	 <p data-bbox="1172 1516 1351 1564">"Guerrero con adornos en el brazo"</p>

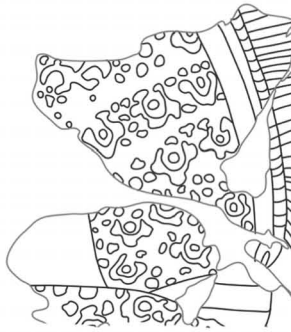


TORSO

Tabla 13

Confrontación visual del torso

“Pintor del moteado de herradura”

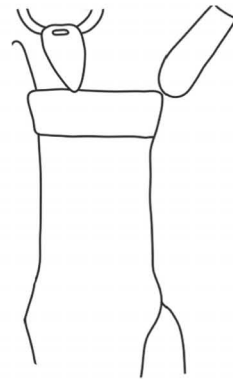


“Guerrero en posición sedente”



“Guerrero de la bandera blanca”

“Pintor del moteado cacahuete”



“Guerrero del collar triangular”



“Guerrero con adornos en el brazo”



PLUMAJE

Tabla 14

Confrontación visual del plumaje

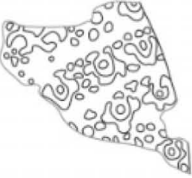

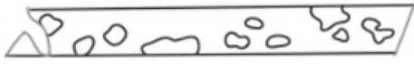




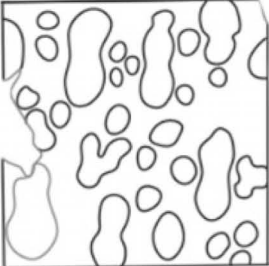



"Pintor del moteado de herradura"	"Pintor del moteado cacahuete"
  <p data-bbox="250 890 441 945">"Guerrero en posición sedente"</p> <p data-bbox="561 890 737 945">"Guerrero de los dedos grandes"</p>	 <p data-bbox="1032 890 1247 945">"Guerrero del collar triangular"</p>
  <p data-bbox="276 1373 457 1428">"Guerrero de la bandera blanca"</p> <p data-bbox="555 1373 743 1428">"Guerrero de la pluma en la nariz"</p>	 <p data-bbox="1039 1373 1227 1428">"Guerrero de piel color vino"</p>
  <p data-bbox="399 1801 565 1856">"Guerrero de la pintura facial"</p>	  <p data-bbox="1026 1801 1273 1856">"Guerrero con adornos en el brazo"</p>



MOTEADO

Tabla 15

Confrontación visual del moteado

"Pintor del moteado de herradura"	"Pintor de la banda"	"Pintor del moteado cacahuete"
 "Guerrero en posición sedente"  "Edificio B"		 "Guerrero con adornos en el brazo"
 "Guerrero de la bandera blanca"  "Edificio C"		 "Edificio A"
 (Edificio)  "Guerrero de la pintura facial"  "Guerrero de la pluma en la nariz"		



Con la comparación de personajes y elementos, se pudo observar que en el mural de “Los guerreros jaguar” se hallaron tres manos de los pintores que participaron en la realización. Se les denominaron: “El pintor del moteado cacahuete”, “El pintor del moteado de herradura” y “El pintor de la banda”. A los cuales, mediante el método atributivo se les asignaron figuras del mural analizando y comparando el trazo y grosor de línea, orden de color, manos, piernas, pies, torso, plumaje y moteado.

Gracias a este análisis también pudo dar cuenta de la forma en que se trabajaba en los gremios o talleres prehispánicos de ese espacio de tiempo en El Tajín, puesto que hay evidencias de las capacidades y tareas que le eran asignadas a cada pintor. El caso de “El pintor del moteado cacahuete” y “El pintor del moteado de herradura” resulta sumamente interesante, porque que a pesar de que ambos trabajan figuras de guerreros, pareciera que “El pintor del moteado de herradura” tiene una mejor ejecución en la realización de los personajes, posiblemente se trate del maestro de “El pintor del moteado cacahuete”, lo cual puede observarse en elementos tales como: la línea (donde trazo es fino continuo y puntual) y la proporción de ciertos elementos del cuerpo, como las manos, los dedos, las uñas y el abdomen. Es probable que en cada taller existía un maestro que dirigía la realización de las obras y era el encargado de realizar una buena parte de las figuras del mural. Los otros pintores eran muy posiblemente sus más avanzados aprendices, quienes elaboraban el resto de las figuras. Ésta división dependía claramente de sus aptitudes pictóricas, el maestro dejaba a cargo determinadas figuras respecto a la habilidad que poseían para realizar determinadas formas. Aunque cada uno poseía un estilo diferente, puede notarse la manera en que el maestro instruyó a los alumnos y éstos acuñaron sus enseñanzas, no es gratuito que el orden de las capas de color en el mural difieran mínimamente.





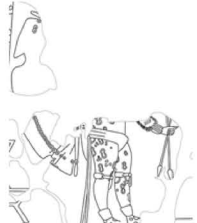












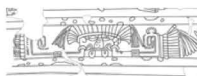
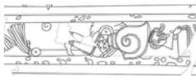
Comparación de personajes y elementos de los murales

Tabla 16

PINTORES	TRAZO Y GROSOR DE LÍNEA	ORDEN DE COLOR	MANOS	PIERNAS Y PIES	TORSO	PLUMAJE	MOTEADO	FIGURAS
“Pintor del moteado cacahuete”	La calidad de línea va de delgada (1-2mm) a gruesas (6-8 mm) en algunos casos remarcadas. Se puede observar que el trazo de este pintor no era constante en todos los personajes.	El orden en de las capas de color varía en cada personaje, sin embargo, la constante en todo el mural es que el blanco en algunos detalles (yeso) es aplicado como penúltimo color seguido del delineado negro.	Mayor proporción respecto a las demás en cuanto al tamaño de la mano. La uña ocupa todo el ancho del dedo. El dedo pulgar es plano, la uña es muy larga, y aunque sale del dedo, lo hace hacia abajo.	La línea que da forma al muslo de la pierna derecha del personaje, comienza de la mitad de la parte frontal del Maxtlatl. Muslos y pantorrillas voluminosos.	Abdomen totalmente recto.	Las plumas terminan en curva, el trazo de este pintor no es del todo uniforme, además de que el grosor es un poco más ancho.	Forma particular similar a la de un cacahuete, con una línea que rodea la forma sin tocarla, acompañado de tres semicírculos que forman una especie de triángulo. Motas en forma de cacahuete (sin línea alrededor) acompañada de semicírculos.	-“Guerrero del collar triangular”. -“Guerrero de piel color vino”. -“Guerrero con adornos en el brazo”. -“Edificio A”
“Pintor del moteado de herradura”	La calidad de línea va de delgada (1-2mm) a medianas (3-4 mm). El trazo es fino continuo y puntual.	El orden en de las capas de color varía en cada personaje. Sin embargo, la constante en todo el mural es que el blanco en algunos detalles (yeso) es aplicado como penúltimo color seguido del delineado negro.	Las manos no tienen un tamaño proporcional en la distancia entre la muñeca y donde comienza la línea de los dedos. -Los dedos son más estilizados y largos. -Las uñas son (en su mayoría) cuadradas y tienen la intención de dejar el espacio, entre cada dedo, es decir, la uña no ocupa todo el ancho del dedo, sino que se concentra en un lado del dedo.	-----	Abdomen con abultamiento.	Cada pluma tiene casi en mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual la forma termina en punta.	Forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio.	-“Guerrero en posición sedente”. -“Guerrero de los dedos grandes”. -“Guerrero de la bandera blanca”. -“Edificio B”. -“Edificio C”. -“Guerrero de la pintura facial”. -“Guerrero de la pluma en la nariz”.
“Pintor de la banda”	La calidad de línea va de delgada (1-2mm) a medianas (3-4 mm). Quizá se deba al tamaño de las figuras y espacio dentro de la banda. El trazo es fino continuo y puntual.	En el caso del pintor de la banda, todos los personajes son pintados sobre una capa de fondo color azul turquesa claro, luego de ello, el orden del color varía de personaje a personaje. Cabe destacar que los detalles que aparecen alrededor de los personajes (y sus elementos) fueron pintados primero que estos. Resulta muy curioso el tratado de color en los detalles de color; específicamente en el faldellín de la “Figura F”, en la banda se comprueba que había una gran libertad a la hora de aplicar el color y los detalles, después de cumplir con la estructura general del personaje.	Las manos del poseen una estructura sencilla, el único dedo es el pulgar.	Las piernas de pintor de la banda son en su mayoría rectas y no presentan alguna curvatura para dar volumen a las pantorrillas. -Curvatura pronunciada para dar lugar al tobillo y una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie.	-----	-----	Diversas en tamaños y formas, no existe ninguna señal de patrones.	Figuras de la A a la F de la banda.

Comparación de figuras atribuidas

Tabla 17

PINTORES	FIGURAS						
<p>“Pintor del moteado cacahuete”</p>	 <p>“Guerrero del collar triangular”</p>	 <p>“Guerrero de piel color vino”</p>	 <p>“Guerrero con adornos en el brazo”</p>	 <p>“Edificio A”</p>			
<p>“Pintor del moteado de herradura”</p>	 <p>“Guerrero en posición sedente”</p>	 <p>“Edificio B”</p>	 <p>“Guerrero de la bandera blanca”</p>	 <p>“Edificio C”</p>	 <p>“Guerrero de los dedos grandes”</p>	 <p>“Guerrero de la pintura facial”</p>	 <p>“Guerrero de la pluma en la nariz”</p>
<p>“Pintor de la banda”</p>	 <p>“Figura A”</p>	 <p>“Figura B”</p>	 <p>“Figura C”</p>	 <p>“Figura D”</p>	 <p>“Figura E”</p>	 <p>“Figura D”</p>	





CONCLUSIONES



En el proceso de develar los preciosos colores de pequeños fragmentos murales, al limpiar el barro que los mantuvo ocultos por cientos de años, surgieron muchos cuestionamientos. Entre ellos: ¿Quiénes se encontraron pintando frente a estos muros? ¿Cómo se organizaron? ¿Se podrá identificar cuántas personas participaron? Y si es así, ¿Cómo? Estas preguntas fueron el origen de esta investigación, cuya finalidad fue la identificación de pintores que participaron en la realización de los murales del complejo arquitectónico Edificio de las Columnas de El Tajín, específicamente del Edificio 40, empleando el método atributivo.

El punto de partida de este estudio fue saber cómo es que se podría lograr este objetivo. Lo primero fue conocer el origen y características de los murales. Para ello, en el primer capítulo se expuso el contexto social en el que se realizaron los murales. Éstos fueron realizados en la monumental y misteriosa ciudad prehispánica perteneciente a la costa norte del Golfo de México: El Tajín. En la última fase del desarrollo de esta civilización, en los inicios del Epiclásico local (ca.800 d.C. a 1150 d.C.) Fue que el linaje de 13 Conejo que se convirtió en el intermediario entre los dioses y el mundo terrenal. Bajo su mandato se construyó el complejo arquitectónico Edificio de las Columnas. (*cf.* Pascual, 2009). El sitio además de fungir como los aposentos de la élite, fue sede decisiones políticas que influyeron gran parte de la llanura costera del Golfo. En ese espacio de tiempo, hubo una serie de cambios sociales y políticos radicales, que dieron lugar a la desintegración de la ciudad. Las dimensiones actuales dicho complejo se alcanzaron por distintas etapas constructivas, mismas que se descubrieron gracias a las excavaciones arqueológicas. En el siglo X de nuestra era hubo reformas en la construcción del Edificio 40, dando lugar a un edificio mucho más alto. Para alcanzar el tamaño deseado en esta nueva etapa constructiva, tuvieron que destruirse algunos muros, los cuales se encontraban pintados con murales. Era usual en el Tajín, reutilizar los fragmentos de dichos murales, pedazos



de objetos cerámicos y escombros de edificios cercanos, como relleno de las nuevas etapas constructivas (*cf.* Pascual, 2015).

De acuerdo con diversos estudios, la pintura mural en El Tajín pudo ser realizada con distintas técnicas pictóricas como: el fresco, el fresco seco y el temple. La pintura no se aplicó directamente en el muro, sino que fue imprimado con una fina capa de enlucido. Lo que facilitaba la aplicación de la pintura, además de que permitía que el pigmento se adhiriera al muro obteniendo así cierta durabilidad. Se emplearon pigmentos y herramientas tomadas del entorno geográfico inmediato, pero también se trajeron de otras regiones.

En el primer capítulo también se abordaron las características formales de los murales. Con el análisis del color se pudo observar que la paleta cromática se dividió en cinco colores primarios y doce secundarios. La degradación tonal se generó mediante transparencias, así como la dilución y concentración de los pigmentos. Se perciben distintas pinceladas: largas y precisas, trazos cortos y ejecutados con mayor libertad. Hay diferentes tipos de líneas: geométricas, rectas, cursivas y redondeadas, que poseen un grosor de uno a ocho milímetros. El delineado negro de los contornos se aplicó después de aplicar todos los colores. Los murales son ubicados en registros horizontales, su composición es estática y figurativa. En la mayoría de los casos la escena principal se ubica entre dos cenefas formadas por cinco bandas horizontales, éstas delimitan el espacio pictórico. Dichas características son importantes para el empleo de método tributivo, debido a que son las que conforman el esquema de elementos invariables dentro del mural. Luego de identificar éste esquema se reconocen las constantes de particularidades, las formas de hacer, los hábitos y vicios de cada pintor; su forma personal e individual de resolver elementos plásticos, comúnmente conocido como: “la mano del pintor” (*cf.* Pascual, 1998). Los guerreros de los murales aunque con diferentes posiciones en los brazos, sostienen objetos se pintaban de perfil con un pie delante de otro; utilizando un ataviado de plumas, un



maxtlatl atado a la cintura. Los edificios también tienen una estructura específica, la cual se conforma por figuras geométricas sobrepuestas.

Dentro del esquema hay elementos que cambiaban de personaje a personaje. Como la forma de los dedos y las uñas, la manera en que se resolvieron las piernas y los pies. La seguridad en el trazo, el grosor de la línea, orden de las capas de color. El torso abultado o recto, la figura de cada pluma que conformaba el ataviado, e inclusive el moteado de la piel de los personajes tienen una forma particular en cada uno. Esta forma única y personal de resolver esos pequeños detalles, denotan la participación de diversos pintores dentro del mural.

Para lograr la identificación de pintores, en el segundo capítulo se abordaron ejercicios de atribución donde se reconocen artistas individuales dentro de obras colectivas o anónimas mediante el empleo del “Método atributivo” creado por Giovanni Morelli en el siglo XIX. El primer caso se trata de la investigación realizada por John Beazley en jarrones cerámicos griegos, el investigador realizó un estudio minucioso de los detalles de las figuras, encontrándose con número importante de “manos” de pintores. Años más tarde, el mismo ejercicio fue empleado por Carolyn Tate quién reconoció “manos” de escribas y escultores dentro de relieves Mayas en Yaxchilán, Chiapas. Ambos ejercicios fueron directamente influenciados por el método de Morelli, el cual consiste en el reconocimiento de los hábitos de cada pintor, mediante un análisis visual meticuloso a partir de bocetos y copias de la obra.

Aunque se trata contextos muy distintos, el objetivo de estos investigadores fue atribuir obra a autores desconocidos. Empleando la observación y el análisis de pequeños detalles para reconocer los elementos que denotan el estilo de los artistas, mediante la copia de la obra. Dentro de los estudios, todos los investigadores parten del hecho de que hay un esquema base en la obra que debe repetirse sin importar que. Luego de esto vienen las



constantes de particularidades, las formas personales de resolver elementos plásticos, que denotan las “manos” de artistas en la obra.

El proceso de atribución se sintetizó en dos fases: la primera se trata de realizar un análisis visual para reconocer los elementos que denotan la mano del pintor, mediante la copia de la obra. Seguido de la atribución de obra a pintores individuales. Es en el último y tercer capítulo, donde se abordó el objetivo principal de la presente investigación: la identificación de pintores que participaron en la realización de los murales del Edificio 40 del complejo arquitectónico Edificio de la Columnas de El Tajín, empleando el método atributivo. Llevando acabo dichas fases.

La primera consistió en la copia de los murales. A cada mural se le asignó un nombre, con la finalidad de un mayor entendimiento dentro del análisis. Durante el procedimiento se registraron las características particulares de cada figura de los murales en tablas: el tipo de línea, el tipo de color, la superficie, la textura, el volumen, la escala y el orden de la composición. Posteriormente se expuso lo concluido en cada rubro dando lugar a la siguiente fase del método: la atribución de obra a pintores individuales. En este momento cumbre de la investigación se nombró a cada uno de los tres pintores que fueron reconocidos en los murales.

El primer pintor fue llamado “El pintor del moteado cacahuete”, su estilo es caracterizado por emplear en sus figuras el moteado en forma similar a la de un cacahuete, con una línea que rodea la forma sin tocarla, acompañado de tres semicírculos que forman una especie de triángulo. El dedo pulgar de los personajes es plano, la uña es muy larga y sale del dedo hacia abajo. Los muslos y pantorrillas de sus guerreros son voluminosos y el abdomen es totalmente recto. Se le atribuyeron: “El guerrero del collar triangular”, “El guerrero de piel color vino”, “El guerrero con adornos en el brazo” y “El edificio A”, del mural de “Los guerreros jaguar”.



El segundo pintor hallado en los murales fue “El pintor del moteado de herradura” llamado así por la forma que empleó en el moteado, que posee forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio. En sus personajes las manos no tienen un tamaño proporcional en la distancia entre la muñeca y donde comienza la línea de los dedos. Los dedos son más estilizados y largos, respecto a los demás. Las uñas son cuadradas y tienen la intención de dejar el espacio, entre cada dedo, la uña no ocupa todo el ancho del dedo, sino que se concentra en un solo lado. El dedo pulgar, termina hacia arriba y la uña sobresale. El abdomen presenta un abultamiento. En cuanto al plumaje, cada una de las plumas tiene casi en mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual la forma termina en punta. Se le atribuyeron: “El guerrero en posición sedente”, “El guerrero de los dedos grandes”, “El guerrero de la bandera blanca”, “El edificio B”, “El edificio C”, “El guerrero de la pintura facial”, “El guerrero de la pluma en la nariz” del mural de “Los guerreros jaguar”. “El pintor del moteado de herradura” es uno de los pintores más experimentados que participaron en la realización de los murales, al tener a su cargo por lo menos siete importantes figuras dentro de la obra total, posiblemente el que aplicaba el delineado final a todas las figuras debido a la calidad de su trazo.

El tercer pintor, se trata de “El pintor de la banda”, su estilo se caracteriza por hacer miniaturas, sumamente detalladas, basta con observar los detalles de cada una de sus figuras. Las manos de sus personajes poseen una estructura sencilla, el único dedo es el pulgar. Las piernas de pintor de la banda son en su mayoría rectas y no presentan alguna curvatura para dar volumen a las pantorrillas, puede observarse una curvatura pronunciada para dar lugar al tobillo y una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie. El moteado no tiene patrones. Se le atribuyeron: las figuras de la A a la F del mural de “Los guerreros jaguar”.



Después de reconocer a los pintores y atribuirles figuras dentro de la obra gracias al empleo del “Método atributivo”, también se pudo concluir la forma en que se trabajaba en los talleres del Tajín; puesto que hay evidencias de las tareas que le eran asignadas a los pintores, conforme a las capacidades de cada uno. En cada taller existía un “maestro” que dirigía la realización de las obras y era el encargado de elaborar una buena parte de las figuras del mural. Los otros pintores eran muy posiblemente sus más avanzados aprendices, quiénes elaboraban el resto de las figuras. Ésta división dependía claramente de sus aptitudes pictóricas, el maestro dejaba a cargo ciertas figuras respecto a la habilidad que poseían para realizar determinadas formas. Aunque cada uno poseía un estilo diferente, puede notarse la manera en que el maestro instruyó a los alumnos y éstos acuñaron sus enseñanzas.

Esta investigación encamina al método atributivo para localizar cambios de un estilo particular o la introducción de ciertos elementos a la obra por parte de un individuo, que participó en obras colectivas. Representa un punto de partida para conocer la manera de trabajar en los talleres prehispánicos, parte importante de la organización social en un tiempo y lugar específico. Un parteaguas desde la trinchera del arte para nuevas investigaciones y aportaciones dentro del campo de la arqueología y principalmente la historia del arte mesoamericano.





REFERENCIAS

- Baura, E. (2007). *La posición social del artista en el Renacimiento italiano*. Recuperado de <http://www.grin.com/es/e-book/167646/la-posicion-social-del-artista-en-el-renacimiento-italiano>.
- Beazley J. D. (1951). *The development of attic black-figure*. Londres: Universidad de Cambridge.
- Beyoda F. y Estrada D. (2003). *Pedro Nel Gómez, muralista*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Carrilo y Gariel, A. (1983). *Técnica de la pintura de nueva España*. México: IIE, UNAM.
- Classical Art Research Centre (2017). *Classical Art Research Centre*. Universidad de Oxford. Recuperado de <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>.
- De la fuente, B. (1995). *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacán. Vol. I*. México: IIE, UNAM.
- De Sahagún, B. (2002). *Historia General de las cosas de la Nueva España. Vol. III*. México: CONACULTA.
- Doerner, M. (1998). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. 6º ed. Barcelona: Reverté.
- Eastaugh N., Walsh, V., Chaplin, T. y Siddall, R. (2008). *Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*. EUA: Routledge.
- Hernández, F. (1576) *Historia de las plantas de la Nueva España. Editado por Hilda Flores*



- Olvera. *Unidad de Informática para la Biodiversidad (UNIBIO)*. UNAM. Recuperado de http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaspana/pdf/historia_de_las_plantas_II_3_3.pdf.
- INAH, Trece Baktun. (2017). *Trece Baktun*. INAH. Recuperado de <http://www.trecebaktun.inah.gob.mx/2012-12-13-17-58-48/yaxchilan>.
- Klein, K. (1997). *El hilo continuo: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Ladrón G. S., Brueggemann, J. y Sánchez, B. J. (1992). *Tajín*. México: Turner Libros.
- Ladrón de, G. S. (2005). *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Magaloni K. D. (1994). *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*. México: INAH.
- Magaloni, K. D. (2004). *Entre mitos y realidades*. En *Muros que hablan, ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*. México: El colegio Nacional.
- Magaloni K. D. (2007). *Análisis de la técnica pictórica prehispánica: El Templo rojo, Cacaxtla*. Posgrado UNAM. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/sites/default/files/2016/04/2007.pdf>
- Magaloni K. D. (2014). *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Pascual, S. A. (1990). *Iconografía arqueológica de El Tajín*. México: IIE, FCE, UNAM.



- Pascual, S. A. (1998). *El legado de Yaxchilán: el “método atributivo” en el arte maya*. En la pintura Mural Prehispánica en México: boletín informativo 8-9: 27-32. México: IIE, UNAM.
- Pascual, S. A. (1998). *El arte en tierras de El Tajín*. México: CONACULTA.
- Pascual, S. A. (2009). *El Tajín: Arte y poder*. México: IIE, CONACULTA.
- Pascual, S. A. (2015). *Guerreros de El Tajín: excavaciones en un edificio pintado*. México: IIE, UNAM.
- Pawlik, J. *Teoría del color*. (1996). Barcelona: Paidós Estética.
- Pintura mural prehispánica en México. (2018) *La pintura Mural Prehispánica en México*. UNAM, IIE. Recuperado de <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/>.
- Piña, C. R. y Castillo, P.P. (1999). *Tajín. La ciudad del dios Huracán*. México: FCE.
- Siméon, Rémi. (2017). *Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI Editores.
- Tate, Carolyn E. (2013). *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*. Austin: University of Texas Press.
- Zarzalejos, M., Guiral, C., San Nicolás, P. (2015). *Historia de la cultura material del mundo clásico*. Madrid: UNED.



BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (2009). *Teoría el dibujo su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán.
- Barba, L. y Manzanilla, L. (1994). *La arqueología: una visión científica del pasado del hombre*. México: *La ciencia desde México*, número 123, FCE.
- Beard, M. y Robertson, M. (1991). *Looking at Greek Vases*. Ed. Tom Rasmussen y Nigel Spivey. University Press, Cambridge, 1991.
- Brueggemann, Jurgen. *Tajín*. Madrid: El equilibrista, 1991.
- Beazley, J. D. (1947). *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1947.
- Chavarría C. E. (2008) *Reconstrucción Virtual del Mural de la Guacamayas, Edif.14.C.O. 850-950 D.C.* (Tesis de licenciatura) UNAM, México.
- De la fuente, B. (2001) *La Pintura Mural prehispánica en México. Área Maya. Estudios. Vol. II*. México: UNAM, IIE.
- La Pintura Mural Prehispánica en México*. Teotihuacán. Vol. I. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- La Pintura Mural Prehispánica en México*. Teotihuacán. Vol. II. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.



- Pintura mural prehispánica*. IIE UNAM: CONACULTA Jaca Book, 1999.
- De Sahagún, Bernardino Fray. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Vol. II. México: CONACULTA, 2002.
- Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Sexta. Traducido por Thomas Hoppe. Barcelona: Reverté, S.A., 1998.
- Estaines, Leticia. *La Pintura Mural Prehispánica en México*. Año IV, números 8-9. (1998).
- García Sánchez, Jorge. *Breve historia de la arqueología*. Madrid: Nowtilus, S.L., 2014.
- Kultermann, Udo. *Historia de la historia del arte*. El camino de una ciencia. Traducido por Jesús Espino Nuño. Edición en AKAL, 1996.
- Ladrón de Guevara, Sara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005.
- Ladrón de Guevara, Sara, Juergen Brueggemann, y Juan Sánchez Bonilla. *Tajín*. México: Turner Libros, Madrid, 1992.
- Litvak King, Jaime. *Todas las piedras tienen 2000 años: una introducción a la arqueología*. México: Trillas, 1986.
- Magaloni Kerpel, Diana. *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del códice florentino*. México: UNAM Dirección General de Publicaciones, 2014.
- Medina Moreno, Zamira. *La fotografía como documento para el estudio de la imagen prehispánica: pintura mural del Edif-14 Cerro del Oeste, El Tajín*. Tesis, UNAM, México, 2008.



- Morante López, Rubén. *La pintura mural de las Higueras*. Veracruz. Univ. Veracruzana. México, 2005.
- Morelli, Giovanni. *Italian painters; critical studies of their works*. Traducido por Jocelyn Constance . Italy, 1893.
- Moreno Barrientos, Yesica. *Mujeres en escena: su representación en el período epiclásico local (ca. 900 1100 D.C.) en la cultura de El Tajín*. Tesis, UNAM, México, 2010.
- Pascual Soto, Arturo. *El Tajín. En busca de los orígenes de una civilización*. México. UNAM. IIE. INAH. 2006.
- El Tajín: Arte y poder. IIE, CONACULTA, México, 2009.
 - El legado de Yaxchilán: el “método atributivo” en el arte maya*. En La pintura Mural Prehispánica en México: boletín informativo 8-9: 27-32. IIE. UNAM. 1998.
 - *El Tajín en vísperas del Clásico tardío*. Tesis, UNAM, México, 1997.
 - Iconografía arqueológica de El Tajín*. IIE. FCE.UNAM. México. 1990.
 - El Tajín. El arte en tierras de El Tajín*. CONACULTA. México. 1990.
 - Los pintores de El Tajín*. *Arqueología mexicana* 16 (III):42-47, CONACULTA INAH.
- Palerm, Ángel. *Agua y agricultura: Ángel Palerm, la discusión con Karl Wittfogel sobre el modo asiático de producción y la construcción de un modelo para el estudio de Mesoamérica*. 1a. México, D.F: Universidad Iberoamericana: Agencia Española de



Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2007.

-Pasztor, Esther. *El Arte. Historia Antigua de México*. Vol. III. México: INHA, UNAM, Porrúa, 1994.

-Pawlik, Johannes. *Teoría del color*. Traducido por Carlos Fortea. Paidós Estética, S.A., 1996.

-Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México.: Siglo XXI Editores, 2017.

-Tate, Carolyn E. *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press, Austin. 1997.

-Toscano, Salvador. *Arte precolombino de México y de la América Central*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952.

-Turok, Marta. *Xiuhquítl, nocheztli y tixinda*. *Arqueología Mexicana*, 11 2016: 26-33.

-Villaseñor Bello, José Francisco. *El papel de la ilustración en el proyecto -La pintura mural prehispánica en México-*. Publicado en “La pintura mural prehispánica en México”, Boletín informativo. Año XI, Núm.22, UNAM-IIE. Junio 2005.

-Zaleta, Leonardo. *TAJÍN. Misterio y belleza*. Poza Rica, Ver.: SEP, 2004.



RECURSOS ELECTRÓNICOS

-Caballero Zoreda, Luis. *Papeles del Portal: revista de restauración monumental*.

Editado por Academia del Partal. 2006. http://digital.csic.es/bitstream/10261/13856/1/n3_7.pdf (último acceso: 2016).

-Classical Art Research Centre. Classical Art Research Centre. University of Oxford. 2017. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (último acceso: 2016).

-González García, Antonio. *Lo fotográfico en la pintura*. 26 de 09 de 1986. http://www.aloj.us.es/galba2/TESIS/CAPITULO1/TEXTOS/capitulo_I11.htm (último acceso: 13 de 04 de 2017).

-Sánchez, Citlali Coronel. *Pintura Mural Estéticas UNAM*. Editado por Citlali Coronel Sánchez. 2014. http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/?q=Que_es_pm (último acceso: 07 de 2016).

-Semnario Nuestro Tiempo. Semnario Nuestro Tiempo Toluca. 9 de Diciembre de 2008. <https://nuestrotiempotoluca.wordpress.com/2008/12/09/> (último acceso: 08 de 2016).

OTRAS FUENTES

Seminario de “Pintura mural prehispánica” impartido por el Dr. Arturo Pascual Soto. Instituto de Investigaciones Estéticas en la Universidad Nacional Autónoma de México. 2016.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo I

Fig. 1 Grabado de la Pirámide de los Nichos de El Tajín publicado en la Gazeta de México (1785).

Fig. 2 Plano de la zona arqueológica de El Tajín. Veracruz. Dibujo de Arturo Reséndiz Cruz sobre un plano de R.Cervantes. Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.

Fig. 3 Estela del gobernante de El Chote (ca. 350 c.C.), probablemente proceda de la Plataforma Norte de Morgadal Grande. Elsa Villaseñor Franco (2006). Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.

Fig. 4 Pintura mural con la representación de un Tláloc negro, Tlamiminolpa temprano, Barrio de San Sebastián, Teotihuacán. Karina Acosta. Karina Susana Acosta (2009). Tomado del libro “Arte y poder” de Arturo Pascual Soto, 2009.

Fig. 5 Plano del conjunto arquitectónico del Edificio de las Columnas destacando la ubicación del Edificio 40. Amanda Soledad Solís Espinoza (2011).

Fig. 6 Fragmentos de columnas del Edificio de las Columnas, hacia 1935. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (1970).

Fig. 7 Detalle del dibujo digital a línea de un relieve del Edificio de las Columnas. Betzabe, Escamilla (2017).

Fig. 8 Mural con la representación de un personaje de cuerpo entero durante el proceso de excavación en el relleno constructivo del Edificio 40 del conjunto arquitectónico del Edificio de las Columnas.

Foto: Arturo Pascual Soto (2011). Tomado del libro “Guerreros de El Tajín, excavaciones en un edificio pintado” de Arturo Pascual Soto, 2012.

Fig. 9 Pórtico pintado del Edificio I del Tajín Chico (ca. 600-900 d.C.) Arturo Pascual (2004). Fotografía tomada del libro: “El arte en tierras de El Tajín, Arturo Pascual, 1998.

Fig. 10 Fragmento de pintura mural del Edificio I del Tajín Chico. Rafael Doriz (1992). Fotografía tomada del libro: “El arte en tierras de El Tajín, Arturo Pascual, 1998.

Fig. 11 Esquema de un fresco en un corte transversal. Betzabe Escamilla, 2017.

Fig. 12 Técnica del bruñido.

Fig.13 Reconstrucción fotográfica del mural de “Los guerreros jaguar” con cuadrícula. Fotografía Zamira Medina, reconstrucción Betzabe Escamilla(2016).

Fig.14 Fotografía del “Guerrero de la pintura facial”. Zamira Medina (2016).

Fig.15 Fotografía del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Zamira Medina (2016).



Fig.16 Fotografía del “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”. Zamira Medina (2016).

Fig.17 Fotografía del “Guerrero gigante con pie en punta”. Betzabe Escamilla (2016).

Capítulo II

Fig. 18 Orejas pintadas por diferentes artistas. Italian painters; critical studies of their Works.

Giovanni Morelli.

Fig. 19 Manos pintadas por diferentes artistas. Italian painters; critical studies of their Works.

Giovanni Morelli.

Fig. 20 Fotografía de la pintura interior del cáliz número 17.869 del Museo nacional de Atenas. Dibujo a mano libre hecho durante el análisis del ejemplar.

Fig. 21 Detalle del jarrón número 201718, atribuido al pintor “Lydos”. París, Museo del Louvre. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 22 Detalle del jarrón número 3271, atribuido al pintor “Lydos”. Hannover, Museo August Kestner.

Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 23 Detalle del jarrón número 3-310175, atribuido al pintor “Lydos”. Londres, Museo Británico.

Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 24 Detalle del jarrón número 303052, atribuido al pintor “Kleophrades”. Atenas, Museo de la Acrópolis.

Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 25 Detalle del jarrón número 201794, atribuido al pintor “Kleophrades”. Londres, Market, Sotheby’s,

Wreyland, Torr, New York (NY), Metropolitan Museum, San Simeon (CA), Hearst Historical State

Monument. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 26 Detalle del jarrón número 3 5766, atribuido al pintor “Kleophrades”. Berlín, Antikensammlung.

Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 27 Detalle del jarrón número 201693, atribuido al pintor “Kleophrades”. Atenas, Museo del Ágora de

Atenas. Fotografía: Classical Art Research Centre, 2013.

Fig. 28 Firma del escultor Chaak Chok Chakal Te, que lleva el título de yuxul, “su escultura”, en el Dintel

45 de Yaxchilán, Chiapas. Foto: Michael Calderwood/ Raíces. Dibujo: CMHI: 3:99-100. (Arqueología

Mexicana, núm. 42, p. 60-67.)

Fig. 29 Dintel 25 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

Fig. 30 (a) Dintel 24 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

Fig. 31 (a) Dintel 26 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Archivo Digital MNA.



Fig. 32 (a) Dintel 46, Yaxchilán, Chiapas. Foto: Ian Graham (1979, p.102).

Fig. 30(b) Detalle de los nudos del Dintel 24 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Trustees of the British Museum, 2017.

Fig. 31 (b) Detalle de los nudos Dintel 26 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Archivo Digital MNA.

Fig. 32 (b) Detalle de los nudos Dintel 46, Yaxchilán, Chiapas. Foto: Ian Graham (1979, p.102).

Fig. 33 (a) Dintel 45 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Michael Calderwood/ Raíces 1, 2016.

Fig. 33 (b) Detalle del dintel 45 Yaxchilán, Chiapas. Foto: Michael Calderwood/ Raíces 1, 2016.

Capítulo III

Fig. 34 El mural de “Los guerreros jaguar” reconstruido, con cuadrícula. Betzabe Escamilla, 2015.

Fig. 35 Dibujo digital a línea del mural de “Los guerreros jaguar” con los nombres asignados a las figuras y sus respectivas secciones. Betzabe Escamilla, 2015.

Fig. 36 Pruebas de color: Azules, Rosas, vinos y verdes. Acuarela sobre papel. Betzabe Escamilla, 2015.

Fig. 37 Acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 38 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 1). Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 39 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 2). Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 40 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 3). Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 41 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 4). Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 42 Detalle de la acuarela del mural de “Los guerreros jaguar”. (Sección 5). Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 43 Acuarela del “Guerrero de la pintura facial”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 44 Acuarela del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 45 Acuarela del “Guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 46 Acuarela del “Guerrero gigante con pie en punta”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 47 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado “Cacahuete”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 48 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado “Cacahuete” acompañado de semicírculos. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 49 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado herradura. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 50 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Moteado sin patrones. Betzabe Escamilla,



2016.

Fig. 51 Detalle del dibujo del “Guerrero en con la pluma en la nariz”. Moteado de herradura. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 52 Detalle del dibujo del mural “De los guerreros jaguar”. Brazo derecho y torso de “El guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 53 Detalle del dibujo del pie de la “Figura F”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 54 Detalle del dibujo de la mano de la “Figura F”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 55 Detalle del mural de “Los guerreros jaguar”. Betzabe Escamilla, 2016. (DESPLEGADO)

Fig. 56 Detalle de la banda y sus figuras del mural “Los guerreros jaguar”. Sección 3. Betzabe Escamilla, 2016. (EN AMBAS PÁGINAS, agregar texto al desplegado)

Fig. 57 Dibujo digital a línea de “El guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 58 Dibujo digital a línea de “El guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 59 Dibujo digital a línea de “El guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 60 Dibujo digital a línea de “El edificio A”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 61 Fotografía y Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 62 Fotografía y dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

Fig. 63 Fotografía y dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

Fig. 64 Dibujo digital a línea de las piernas del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse la línea curva que parte del maxtlatl y da voluminosidad al muslo del personaje.

Fig. 65 Dibujo digital a línea del torso “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que el torso del personaje es recto.

Fig. 66 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero del collar triangular”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 67 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que los plumajes de la figura 68 y 69 fueron divididos en dos secciones por una línea formada a partir de semicírculos de color azul, y partir de ahí inician líneas que llegan hasta el límite del plumaje.

Fig. 68 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de piel color vino”. Betzabe Escamilla,



2016.

Fig. 69 Fotografía y dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero con adornos en el brazo”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig.70 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio A”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig.71 Dibujo digital a línea de las manos del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que el dedo pulgar termina hacia arriba y la uña sobresale.

Fig. 72 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de los dedos grandes”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 73 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de la pintura facial”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 74 Dibujo digital a línea de la mano del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016. En las figuras 74, 75 y 76 puede observarse que los dedos son y largos, además de que las uñas tienden a ser cuadradas.

Fig. 75 Dibujo digital a línea del torso donde puede observarse un abultamiento “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig.76 Dibujo digital a línea del torso donde puede observarse un abultamiento “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig.77 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual, además de que la forma termina en punta.

Fig. 78 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de los dedos grandes”. Betzabe Escamilla, 2016. Igual que en la figura anterior puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual.

Fig.79 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 80 Dibujo digital a línea del plumaje del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016. Igual que en las figuras 79 y 80 Puede observarse que cada pluma posee casi el mismo tamaño delgado y forma, el trazo es fino y puntual, además de que la forma termina en punta.

Fig. 81 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la bandera blanca”. Betzabe Escamilla, 2016. Se puede observar que la forma de las motas en éste personaje son variadas. Sin embargo, en la mano derecha (extendida hacia delante) puede observarse la forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio.

Fig. 82 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio B”. Betzabe Escamilla, 2016.



Fig. 83 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la pintura facial”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 84 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero de la pluma en la nariz”. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 85 Dibujo digital a línea del moteado del “Edificio C”. Betzabe Escamilla, 2016. En las figuras 84, 85 y 86 puede observarse aunque la forma de las motas es variada, la constante es mano la forma orgánica parecida a una herradura con un elemento en medio.

Fig. 86 Dibujo digital a línea del moteado del “Guerrero en posición sedente”. Betzabe Escamilla, 2016. El moteado de éste personaje puede tratarse de una variante de la forma de herradura de los personajes anteriores.

Fig. 87 Fotografía y dibujo digital a línea de las manos de figuras de la banda: B, D y G. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 88 Fotografía y dibujo digital a línea de los pies de figuras de la banda: B, D y G. Betzabe Escamilla, 2016. Puede observarse que dos de los pies poseen una inclinación en los dedos como si estos estuviesen apoyados en una superficie.

Fig. 89 Dibujo digital a línea del moteado de la banda. Betzabe Escamilla, 2016.

Fig. 90 Dibujo digital a línea de la “Figura F” de la banda. Betzabe Escamilla, 2016.



TABLAS

Tabla 1. Paleta cromática de los murales del Edificio 40.

Tabla 2. Características de la sección 1.

Tabla 3. Características de la sección 2.

Tabla 4. Características de la sección 3.

Tabla 5. Características de la sección 4.

Tabla 6. Características de la sección 5.

Tabla 7. Características del “El guerrero de la pintura facial”.

Tabla 8. Características del “El guerrero de la pluma en la nariz”.

Tabla 9. Características del “El guerrero del rostro verde y dos plumas en la nariz”.

Tabla 10. Características del “El guerrero gigante con pie en punta”.

Tabla 11. Confrontación visual de las manos.

Tabla 12. Confrontación visual de los pies.

Tabla 13. Confrontación visual del torso.

Tabla 14. Confrontación visual del plumaje.

Tabla 15. Confrontación visual del moteado.

Tabla 16. Comparación de personajes y elementos de los murales.

Tabla 17. Comparación de figuras atribuidas.

