

Restauración de una cabeza de Mictlantecuhtli: de la iconografía a la manufactura

Zulema Ayerin González Gamboa

Introducción

Una singular pieza escultórica en cerámica con forma de cráneo humano ingresó en 2013, para su intervención, al Seminario-Taller de Restauración de Cerámica de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRC, ENCRyM-INAH, México). Al retirarla de su embalaje provisional, una caja de cartón con restos del depósito arqueológico, se desvelaron impactantes rasgos: un rostro descarnado con dientes filosos y perforaciones craneales (Figura 1). Procedente de las excavaciones arqueológicas llevadas en el marco del Proyecto Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Tehuacán (Puebla, México), temporada 2010-2011, dirigido por la maestra Noemí Castillo Tejero, este interesante objeto exigió, como parte de la documentación previa al tratamiento de restauración, un análisis de su significado y valoración, aspectos que, a su vez, llevaron a indagar sobre su iconografía y manufactura. Las preguntas planteadas fueron varias: ¿cómo se produjo una pieza de tal complejidad y estética?, ¿cuáles son las implicaciones de su manufactura en cuanto a procedencia y adscripción cultural?, ¿sería esta escultura una representación de Mictlantecuhtli, el dios mexica de la muerte, tal y como sugería la inscripción de su empaque?, ¿qué significa su hallazgo en el contexto arqueológico tanto de Tehuacán como de la región centro-oriental de Mesoamérica durante el Posclásico tardío?

Sirvan estos cuestionamientos como ejes temáticos de este reporte, que ilustra los caminos investigativos de la conservación en el ámbito arqueológico y que la autora emprendió como estudiante del primer año de la licenciatura de restauración de la ENCRyM-INAH, proceso que sirvió como sustento para la intervención de una obra extraordinaria del acervo cerámico mesoamericano.

Antecedentes: de la arqueología a la metodología

De acuerdo con la información arqueológica disponible, la pieza que me ocupa se descubrió en las inmediaciones de un templo dentro del área ceremonial del sitio de Tehuacán, en el actual estado de Puebla, cuyo perio-



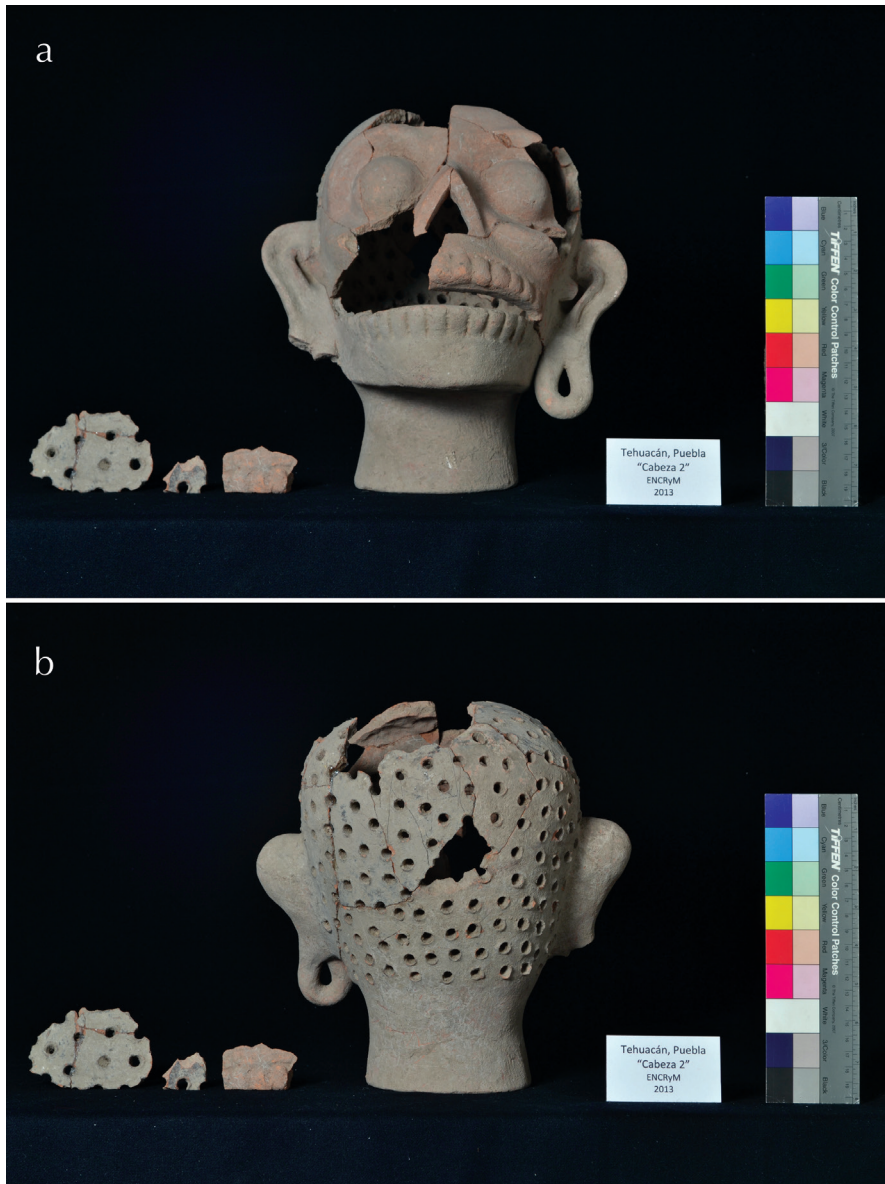


FIGURA 1. Obra antes del proceso de restauración: a) vista frontal, b) vista posterior (Fotografía: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013; cortesía: STRC, ENCRyM-INAH).

do de florecimiento se estima para el Posclásico tardío (1250-1521 d. C.) (Castillo Tejero 2013: comunicación personal), contexto que indica, por lo tanto, que la escultura cerámica de 27.4 cm de alto por 26.6 cm de ancho tuvo una asociación ritual o votiva. Su complejidad morfológica contrasta notablemente con la relativa simplicidad de su materialidad: la representación de una calavera humana se realizó a base de arcilla cocida a baja temperatura, cuya superficie conserva algunos restos de color rojo oscuro y negro.

A partir de estos datos, en el curso del segundo semestre de 2013 se llevó a cabo un estudio que abarcó varias fases metodológicas. Inicialmente, se enfocó en identificar, por medio de la comparación de la pieza con imágenes análogas asociadas a varias culturas mesoamericanas, las posibles influencias estilísticas que pudieron haber inspi-

rado los rasgos iconográficos que la distinguen. Al hacerlo, se encontraron notables similitudes con la manera en que la iconografía mexicana representa a la deidad de la muerte, lo que condujo a una segunda fase de indagación, centrada en la observación de la pieza y en algunos análisis científicos de su materialidad. La tercera etapa, basada en la información recabada, fue de tipo analítico: partiendo de las convicciones, a) de que los cánones de representación iconográfica suelen promover la elección de formas específicas, y b) de que la forma influye en la elección de la técnica de manufactura utilizada en su elaboración, se desarrolló una explicación sobre la tecnología particular utilizada en la elaboración de tan singular objeto cerámico. Los resultados se reportan a continuación, divididos en tres rubros, denominados *estilo e iconografía*; *cosmovisión y representación*; y *forma y técnica*.

Estilo e iconografía

La escultura que me ocupa se rescató de un contexto datado para finales del periodo Posclásico mesoamericano, temporalidad que, aunada a su lugar de procedencia: el sitio arqueológico de Tehuacán, constituyó una primera pauta para documentar las características iconográficas de la pieza y, con base en ello, realizar un análisis comparativo con imágenes análogas de la época.

Cabe subrayar que desde el rescate *in situ* de la pieza se generaron discusiones sobre su posible origen, ya que muestra fuertes influencias iconográficas mexicanas. De hecho, éstas y la amplia circulación de mercancías dentro del Imperio azteca, ampliamente documentada en la bibliografía (Davies 1987), hicieron que en algún momento llegáramos a pensar en la posibilidad de que la escultura se hubiese producido en el Altiplano Central e importado a Tehuacán desde ahí. Sin embargo, un análisis petrográfico¹ del material cerámico indicó que sus desgrasantes son una derivación de rocas sedimentarias —principalmente, caliza, o travertino, y areniscas, o bien rocas de composición similar—

¹ Agradezco al ingeniero geólogo Jaime Torres Trejo, del Laboratorio de Geología de la ENCRyM-INAH, por haber realizado la petrografía en 2013.

que afloran de forma abundante en la zona del hallazgo, por lo que se concluyó que se trata de una cerámica de origen local (Suárez Pareyón *et al.* 2013:72). No obstante, vale resaltar que la procedencia material del objeto contrasta con las claras influencias estilísticas que se ven expresadas en su morfología, fenómeno cuya explicación requiere contextualizar las relaciones existentes entre los actuales centro de México y oriente de Puebla durante el Posclásico.

Como es bien sabido, evidencias arqueológicas y etnohistóricas² señalan que durante esta época se estableció una fuerte interacción entre los habitantes del Altiplano Central y aquellos que poblaban la zona de Tehuacán, a los que actualmente se identifica como popolocas,³ cuyos nexos fueron predominantemente económicos, ya que la ubicación de la frontera del valle de Tehuacán era estratégica para el acceso a ciertos bienes comerciales provenientes de la costa del golfo de México y toda la parte meridional de Mesoamérica, lo cual hizo que funcionara como un corredor comercial de importancia para la Triple Alianza, coalición política formada a partir del siglo xv por los reinos de Tacuba, Texcoco y Tenochtitlan. Así, la circulación de bienes, sumada a la obligación tributaria que ésta eventualmente impuso a los popolocas tras su derrota militar (Davies 1987:72), promovió un importante intercambio de ideas entre los pueblos sometidos y sus conquistadores, particularmente los mexicas, lo que generaría importantes influencias en el ámbito de las creencias religiosas y, particularmente, en la conformación de representaciones plásticas sacras, como veremos a continuación.

Cosmovisión y representación

En la cosmovisión⁴ mesoamericana lo relacionado con la muerte ocupó un lugar tan destacado como complejo. Efectivamente, como lo muestra Caso (1985:22), los pueblos mesoamericanos trataron de explicarse la vida después de la muerte como un tránsito a lugares donde los dioses recibían a los hombres tras su fallecimiento. En específico, los habitantes del Altiplano Central mexi-

² Desde mediados del siglo xv, particularmente durante los reinados de Moctezuma Ilhuicamina y Axayácatl, el imperio de la Triple Alianza empezó a extender su control sobre los pueblos del sur de Puebla y el área de la Mixteca Baja, por lo que tal vez fue entonces cuando se subordinó a los habitantes del valle de Tehuacán (Davies 1987:64,72).

³ La arqueóloga Noemí Castillo Tejero (2013: comunicación personal), encargada de los trabajos arqueológicos en Tehuacán, identifica los restos encontrados como producto de la cultura popoloca.

⁴ Por *cosmovisión* se entiende el conjunto de creencias generales sobre el mundo, los fenómenos naturales, el papel del humano en relación con éstos, etc., de un grupo humano. Como afirma López Austin (2001:63-64), ésta “y el núcleo duro forman modos de ser y de pensar, prejuicios en la percepción del mundo exterior, pautas de solución que se aplican a los más disímiles problemas: van en las tendencias, en los gustos, en las preferencias”.

cano del Posclásico, incluidos los mexicas, creían que, al morir, los humanos emprendían dicho tránsito hacia distintos “paraísos”, según la causa de su fallecimiento; por ejemplo, la Casa del Sol acogía a los guerreros muertos en combate y a las mujeres que expiraban durante el parto; el Tlalocan, a los niños y aquellos que habían sufrido muerte relacionada con el agua, y el Mictlan, último inframundo, era la residencia final de los difuntos por muerte común (Matos Moctezuma 1997:3). La creencia mexica imaginaba que por debajo de los nueve niveles del inframundo se hallaba la residencia de Mictlantecuh-tli, señor de los muertos o dios de la muerte, un último recinto, el más profundo, donde además estaban los resguardos de los huesos de los hombres fallecidos en las anteriores cuatro creaciones (o soles) que en el mito de la creación del quinto sol habían sido el motivo de la búsqueda del dios Quetzalcóatl, quien, al recuperarlos y agregarles sangre, creó al actual ser humano (Caso 1985:22).

Es importante señalar que en la cosmovisión y arte del Posclásico mesoamericano la imagen de la muerte no se limitaba a una sola divinidad —el Mictlantecuh-tli—, sino que se extendía a múltiples deidades nocturnas: Mictlacacihuatl, la señora de los muertos; Coatlicue, Citlalini-cue, y las Cihuateteo entre otras, cuyas representaciones iconográficas compartían ciertos elementos que hoy se consideran diagnósticos de la imaginería de la muerte en ese contexto cultural (Klein 1976). Asimismo, vale la pena aclarar que la función de las simbolizaciones artísticas de estas deidades en lo particular, como del arte mexica en general, no era puramente decorativa, sino iconográfica, ya que las formas servían la doble función de plasmar creencias y transmitir conceptos (Paszory 1983:72). Por ello, imágenes complejas de individuos con atributos de la muerte que aparecen ya en códices, ya expresadas en otros materiales: madera, piedra y barro, por mencionar algunos, pueden referir tanto a la deidad misma (quien constituye la personificación de los poderes o fenómenos naturales) como a un sacerdote cubierto con sus atavíos (Paszory 1983:84).

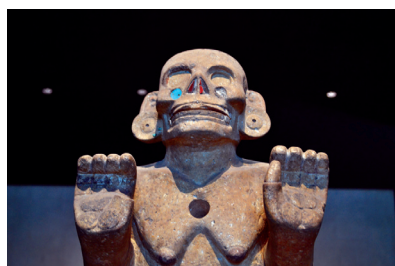
Ahora bien, las imágenes mexicas del dios de la muerte poseen características particulares: destacan por mostrarlo como un personaje completamente descarnado/esquelético, o bien semidescarnado, con pintura azul o amarillo en algunas partes, cuya finalidad era insinuar la putrefacción del cuerpo (López Luján y Mercado 1996:50,53). Adicionalmente, varias de las esculturas aztecas que representan a Mictlantecuh-tli, como las encontradas en la Casa de las Águilas del Templo Mayor de Tenochtitlan, son notables por razón de que su cabeza presenta perforaciones que servían para colocar mechales de cabello natural o plumas para generar el efecto realista de un cuerpo en descomposición (López Luján y Mercado 1996:51). Los mexicas concebían al dios de la muerte como un ser hambriento que devoraba carne y sangre humanas, de ahí que también apareciera frecuen-

temente como un activo sacrificador —a veces con un hacha, o bien un cuchillo, lista para sacar los corazones de sus víctimas—, cuya nariz y lengua se adornaban con perforaciones de cuchillos o navajas (López Luján y Mercado 1996:55). Si bien la iconografía azteca del Mictlantecuhtli posee importantes antecedentes en las manifestaciones de otras culturas mesoamericanas, tanto anteriores como contemporáneas a ella, sobresale el fuerte culto que la sociedad mexicana le dedicaba a esta deidad y, en general, a la muerte. Como lo afirma López Luján (1996:53-54):

[...] ningún arte mostraría tal obsesión con el simbolismo de la muerte como el mexicana. En forma singular esta plástica alude, por un lado, a la muerte física, a la extinción de la vida, reproduciendo con maestría las plácidas facciones y posturas del individuo fallecido. Por otro lado, y de ma-

nera contrastante, insiste en las representaciones de deidades terroríficas que nos hablan del temor del creyente y de la trascendencia de su culto.

No es extraño, por lo tanto, que la fascinación que ejercía este tema en el arte de los mexicanos se reflejara en su iconografía, como no lo sería el que se trasplantara a otros grupos/culturas durante el dominio de la Triple Alianza, tal y como posiblemente sucedió con los habitantes de Tehuacán y de otras latitudes. De hecho, hay evidencia arqueológica que confirma cierta influencia iconográfica mexicana en esculturas de origen huasteco y popoloca (Figura 2) en las que no sólo se presentan rasgos estilísticos de deidades nocturnas y de la muerte del panteón mexicano, sino que comparten notablemente ciertos elementos diagnósticos de la representación azteca del Mictlantecuhtli, como las perforaciones del cráneo,



Coatlicue
Labrada en piedra,
cultura mexicana, Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cihuateotl
Escultura mexicana en piedra,
Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Mictlantecuhtli
Modelado y moldeado en cerámica,
cultura mexicana, Museo del Templo
Mayor, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
Modelada en cerámica,
cultura mexicana, Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
En cerámica, cultura huasteca,
Museo Nacional
de Antropología, México, D.F.



Cabeza de Mictlantecuhtli
Procedente de Tehuacán,
México, D.F.

FIGURA 2. Representación de deidades nocturnas del periodo Posclásico (Fotografías: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013; cortesía: INAH).

la cara descarnada, los ojos redondeados y los dientes filosos.

Fue con base en los anteriores datos como el estudio iconográfico concluyó que en la elaboración de la escultura cerámica en forma de cráneo procedente de Tehuacán se siguieron para representar al dios de la muerte los patrones generalizados que fueron propios de los grupos que conformaban el Imperio de la Triple Alianza, interpretación que se confirma en su semejanza con el Mictlantecuhtli excavado en la Casa de las Águilas. Por ello, y para distinguir la pieza en estudio, aquí la denominaré Mictlantecuhtli-Popoloca.

Forma y técnica

No es el objeto de este reporte explicar el proceso de restauración al que se sometió el Mictlantecuhtli-Popoloca en el STRC, ENCRyM-INAH, durante 2013. Baste mencionar que las alteraciones más graves del objeto al inicio del tratamiento, que consistían en fragmentación en varias secciones y faltantes diversos, se atendieron mediante intervenciones convencionales de adhesión, y reintegración volumétrica y cromática.⁵

Lo notable, y hasta cierto punto paradójico, es que las alteraciones del artefacto constituyeron una oportunidad para observar detalladamente tanto los acabados como el interior de la pieza, y distinguir huellas y evidencias materiales que sirvieron para plantear una explicación sobre la tecnología de elaboración, aspecto que se abordará enseguida.

De entrada cabe señalar que, en términos generales, el Mictlantecuhtli-Popoloca es resultado de la combinación de dos técnicas de alfarería: por un lado, el moldeado, que se empleó primordialmente para elaborar el cráneo (aunque en él también pueden distinguirse ciertas huellas de modelado), y por otro el modelado, que específicamente sirvió para elaborar las orejas y cuello, cada una de las cuales se caracteriza por una serie de rasgos, a saber:

Moldeado

De la misma manera que otras piezas recuperadas en Tehuacán,⁶ la masa estructural del cráneo del Mictlantecuhtli-Popoloca es producto de la técnica de moldeado.

⁵ Entre los materiales que se utilizaron en su restauración están: para la unión de fragmentos, adhesivo Mowithal B60H; para los resanes volumétricos, pasta de costilla y pasta cerámica pigmentada, y para la reintegración cromática, pigmentos inorgánicos en suspensión con acetona.

⁶ El dominio de la técnica con moldes que se observa en las piezas recuperadas en el sitio arqueológico de Tehuacán, incluso de la pieza en discusión, otro cráneo en cerámica y varios xantiles, sugiere que se desarrolló una tradición basada en el empleo de la técnica de manufactura de moldeado para la elaboración de figuras cerámicas complejas.

La creación de un objeto de gran tamaño y complejidad morfológica como el que me ocupa es, naturalmente, evidencia del perfeccionamiento en el uso de los moldes entre los popolocas, maestría tecnológica que confirman ciertos rasgos, como la simetría del rostro, el acabado superficial idéntico y el grosor homogéneo de la pasta. A simple vista, estos detalles sugerían justamente que en la creación de la parte superior del rostro de la escultura se utilizaron al menos dos moldes, hipótesis que afortunadamente se corroboró al terminar la restauración de la pieza mediante un análisis de rayos X (Figura 3), el cual evidenció la unión de los moldes.

Un aspecto que se ha de destacar es que las observaciones del interior de la obra permiten suponer que el sector parieto-occipital que el sector parieto-occipital de la calavera, así como la mandíbula también se crearon mediante moldes, que generaron un grosor uniforme en la pasta.

Varias culturas a lo largo de Mesoamérica utilizaron ampliamente la técnica de moldeado, desde el periodo Preclásico hasta el Posclásico, principalmente para producir figuras de barro en serie,⁷ la cual, no obstante, no es posible confirmar para el caso específico de la escultura en análisis, ya que aun hoy en día no se han encontrado objetos similares que indiquen una colección serial, aunque los arqueólogos descubrieron, en el mismo contexto del hallazgo del Mictlantecuhtli-Popoloca, otros elaborados a base de moldes. En resumen, la evidencia arqueológica muestra indicios del frecuente empleo del moldeado entre los ceramistas de la región de Tehuacán, técnica que se empleó en combinación con la del modelado.

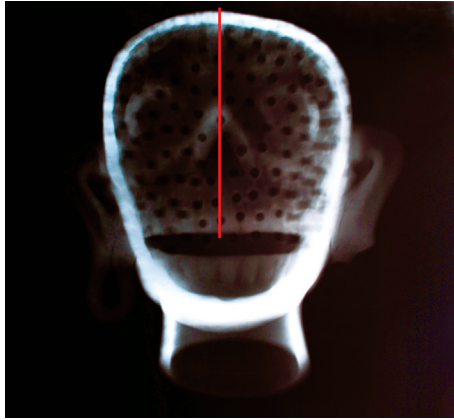
Modelado

La técnica de modelado, de uso extensivo en la tradición cerámica mesoamericana, se aplicó en este caso, como en otras piezas halladas en Tehuacán, para elaborar elementos protuberantes tales como las orejas. La radiografía aportó evidencia sobre la manufactura del cuello del personaje, el cual fue elaborado por medio de rollos,⁸ cuyas huellas no se observaban claramente a simple vista, debido al alisado homogéneo de su exterior y a la rugosidad por el acabado burdo del interior.

La combinación de técnicas de modelado y moldeado en la elaboración de esculturas cerámicas que repre-

⁷ Un buen ejemplo de esto lo constituye la evidencia teotihuacana, en cuyos talleres los alfareros usaban moldes de cerámica para crear figurillas de deidades. Esta producción "fue una de las ramas de la manufactura que mejor caracterizan a Teotihuacan, ya que se distribuyó por muchas regiones de Mesoamérica" (Manzanilla 2001:214).

⁸ Ésta es una de las técnicas del modelado, específicamente para crear una forma mediante cilindros de arcilla, generalmente largos, asimilando cuerdas, y sobreponiéndolos en hileras hasta alcanzar la altura deseada.



Radiografía: David Vega García, ENCRyM, curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013.

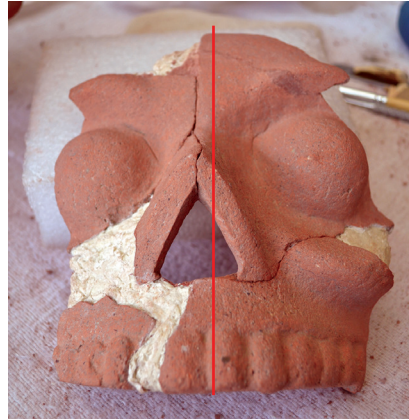


Imagen del rostro en proceso de restauración, en la que puede observarse la fractura en la frente (Fotografía: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013).

En la radiografía se observa una línea que divide el rostro superior por la mitad, sugiriendo la posibilidad de constituir el punto de unión de dos moldes (Vega García 2013). Esto podría explicar la fragilidad de esta área, que dio por resultado una fractura observable que se iniciaba en la frente y finalizaba en la nariz.



Radiografía: David Vega García, ENCRyM, curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013.

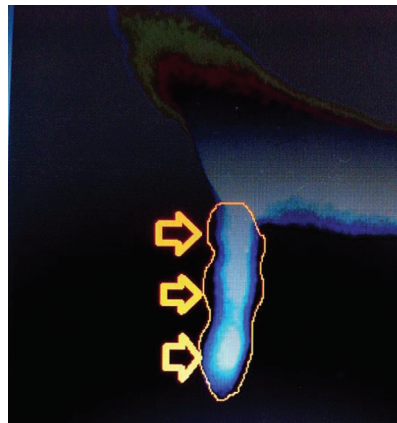


Imagen de detalle y acercamiento (Radiografía: David Vega García ENCRyM curso de Radiología aplicada al estudio de bienes culturales, 2013).

En la imagen de la izquierda pueden observarse una serie de estrías en la base de la cabeza.

En la de la derecha se muestra una pared irregular.

Ambas son señales de la utilización de rollos para la elaboración del cuello.

FIGURA 3. Radiografías de la cabeza del Mictlantecuhtli-Popoloca (Josefina Bautista Martínez y David Vega García, 2013; cortesía: ENCRyM-INAH).

sentan a la muerte no es exclusiva de Tehuacán. Un estudio comparativo basado en la observación⁹ y la consulta bibliográfica de evidencias tecnológicas sobre dos sofisticadas figuras de cuerpo entero que personifican al dios Mictlantecuhtli, recuperadas en las excavaciones de la Casa de las Águilas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan que hoy se exponen en el museo de sitio, Templo Mayor, desvelan una manufactura semejante en ciertas áreas en cuanto a la aplicación de moldes. Durante esta investigación se examinó una de estas piezas,¹⁰ y se ob-

servó que la cabeza y el cuello muestran evidencias de elaboración con modelado, mientras que el rostro y otras aplicaciones en los pies son producto de la técnica de moldeado (Mercado 2000:41). Aunque no se determinó si estas analogías en tecnología cerámica acusan relaciones entre ceramistas mexicas y popolocas, es indiscutible que el Mictlantecuhtli de Tehuacán es una pieza de gran valor tecnológico, ya que es resultado del dominio alcanzado por sus creadores en un proceso de producción y creatividad cerámica muy complejo, sobre cuya construcción se plantea una hipótesis en la siguiente sección.

⁹ Agradezco la disposición y gentileza de la licenciada María Barajas, jefa del Departamento de Restauración del Museo del Templo Mayor (INAH), quien hizo posible realizar esta comparación.

¹⁰ La segunda de estas dos esculturas, que forma parte de la colección del Museo del Templo Mayor (INAH), se encontraba en exposición inter-

nacional al momento de realizar esta investigación, por lo que no me fue posible examinarla.

Tecnología y creatividad: hacia una explicación hipotética de la manufactura

De acuerdo con la investigación realizada, se puede plantear una explicación hipotética de la manufactura del Mictlantecuhtli-Popoloca, que constaría de cinco fases, a seguir:

Moldeado

Para obtener los moldes de la pieza, la figura, en una dimensión ya establecida, se conformó en un material maleable pero resistente a la manipulación (cal, barro, entre otros), en el que quedaron marcados todos sus rasgos distintivos. Sobre esta configuración original se presionaron al menos dos placas de barro frescas, cuya dimensión era suficiente para cubrir completamente la superficie por moldear, con la finalidad de imprimir una imagen en negativo sobre ellas, la cual constituye la naturaleza propia de dicho molde. Después de someterse a procesos de cocción y enfriamiento, dichos moldes se prepararon con alguna sustancia antiadherente para recibir el material arcilloso constitutivo (Figura 4).

Posteriormente, se emplearon los moldes para, por medio de presión, dar forma y relieve a placas de barro fresco que eventualmente se conformarían en un sistema de pares simétricos: la cabeza y el rostro final de la pieza, mediante el uso de un sistema de sujeción que

asegurara su unión. Las placas se sometieron a secado controlado hasta alcanzar el estado de vaqueta,¹¹ condición que permitió el retiro de los moldes. Más tarde, se retocó la unión de las placas del molde con el fin de evitar que la línea de contacto se distinguiera a simple vista. La evidencia material en la pieza (huellas dactilares impresas) sugiere que gran parte de la manipulación de la arcilla moldeada se llevó a cabo directamente con las manos (Figura 5), instrumento básico del moldeado.

Modelado

Simultánea o inmediatamente después de haber formado la cabeza, se modelaron por separado tanto el cuello (con rollos) como las orejas (en directo), proceso que generó en estas últimas grosor, longitud y anchura diferenciales. Una vez secas, en estado de vaqueta, estas partes se unieron con barbotina¹² al ensamble derivado del moldeo, tanto para asegurar su adhesión y resistencia mecánica como para dar paso a las siguientes fases de decoración.

¹¹ Estado en el que la arcilla fresca adopta una textura más rígida, al perder 10% de humedad y, por lo tanto, plasticidad.

¹² La barbotina es arcilla húmeda a la cual se le agrega más agua con el fin de crear una pasta líquida que se utiliza como adhesivo y se aplica en ambas superficies del área contactada, en este caso, donde se tocan/juntan el cráneo y las orejas, y la cabeza y el cuello.

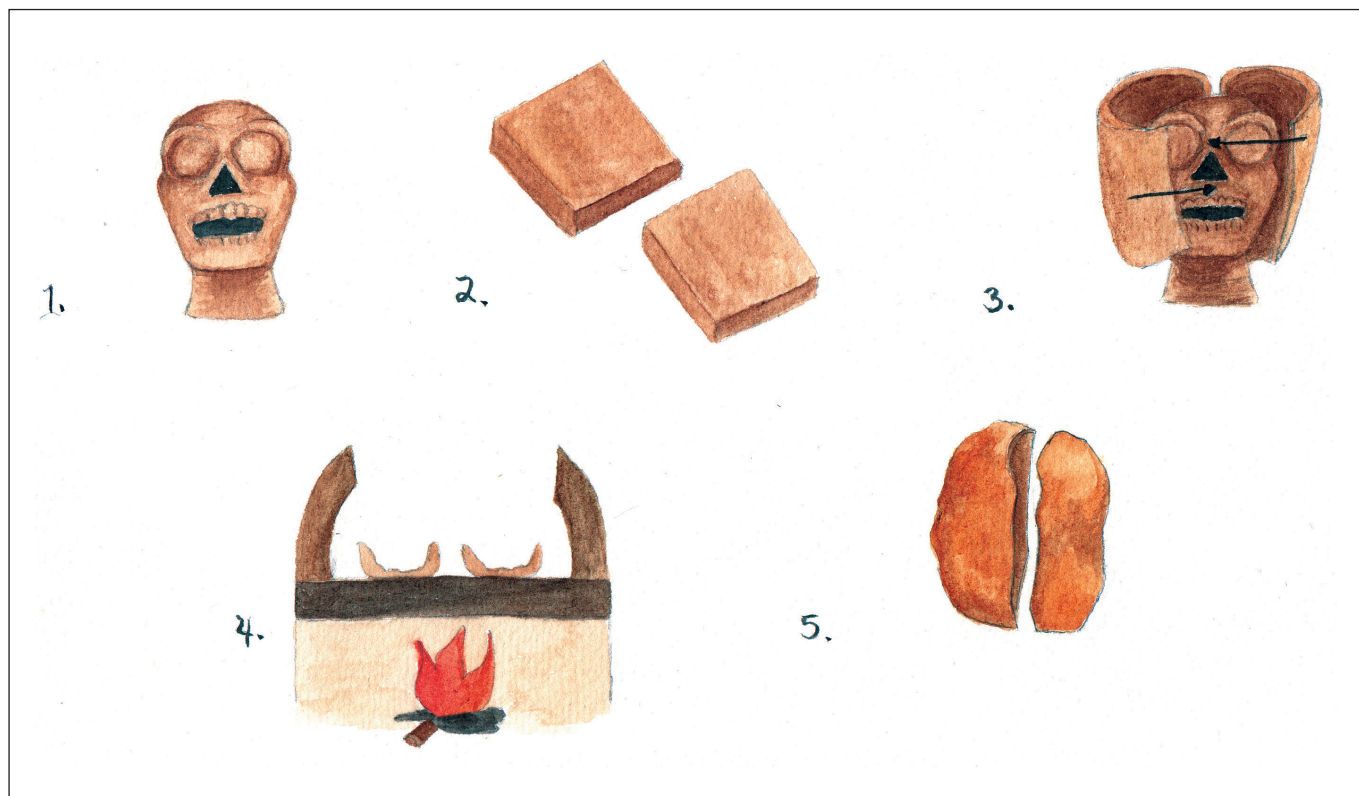


FIGURA 4. Diagrama del proceso de construcción hipotética de la técnica de moldes utilizada (Zulema Ayerín González Gamboa, 2013).

Decoración precocción

La decoración precocción del Mictlantecuhtli-Popoloca deriva de la combinación de diversas herramientas y procedimientos. Por el exceso de arcilla observable en los orificios de las partes superior y trasera de la cabeza se deduce que éstos se elaboraron con algún instrumento cilíndrico de afuera hacia adentro, específicamente cuando la arcilla se encontraba en un estado donde todavía existía humedad pero ya se había adquirido cierta rigidez, lo que evitó deformaciones durante el procedimiento. Fue también en ese estado de semiplasticidad de la arcilla cuando seguramente se realizó el proceso de calado que resultaría en las perforaciones del triángulo de la nariz y

la apertura de la boca, ello mediante la utilización de alguna herramienta cortante, cuyo filo dejó marcas planas (Figura 5).

Cocción

Una vez completado el proceso de decorado, la pieza se llevó a cocción en un horno cerámico tradicional. Cabe señalar que la coloración naranja intensa que la pieza presentaba al momento de su hallazgo arqueológico evidencia que se sometió a condiciones oxidantes propias de hornos abiertos de baja temperatura.¹³

¹³ *Baja temperatura*: no más de 1000 grados centígrados.

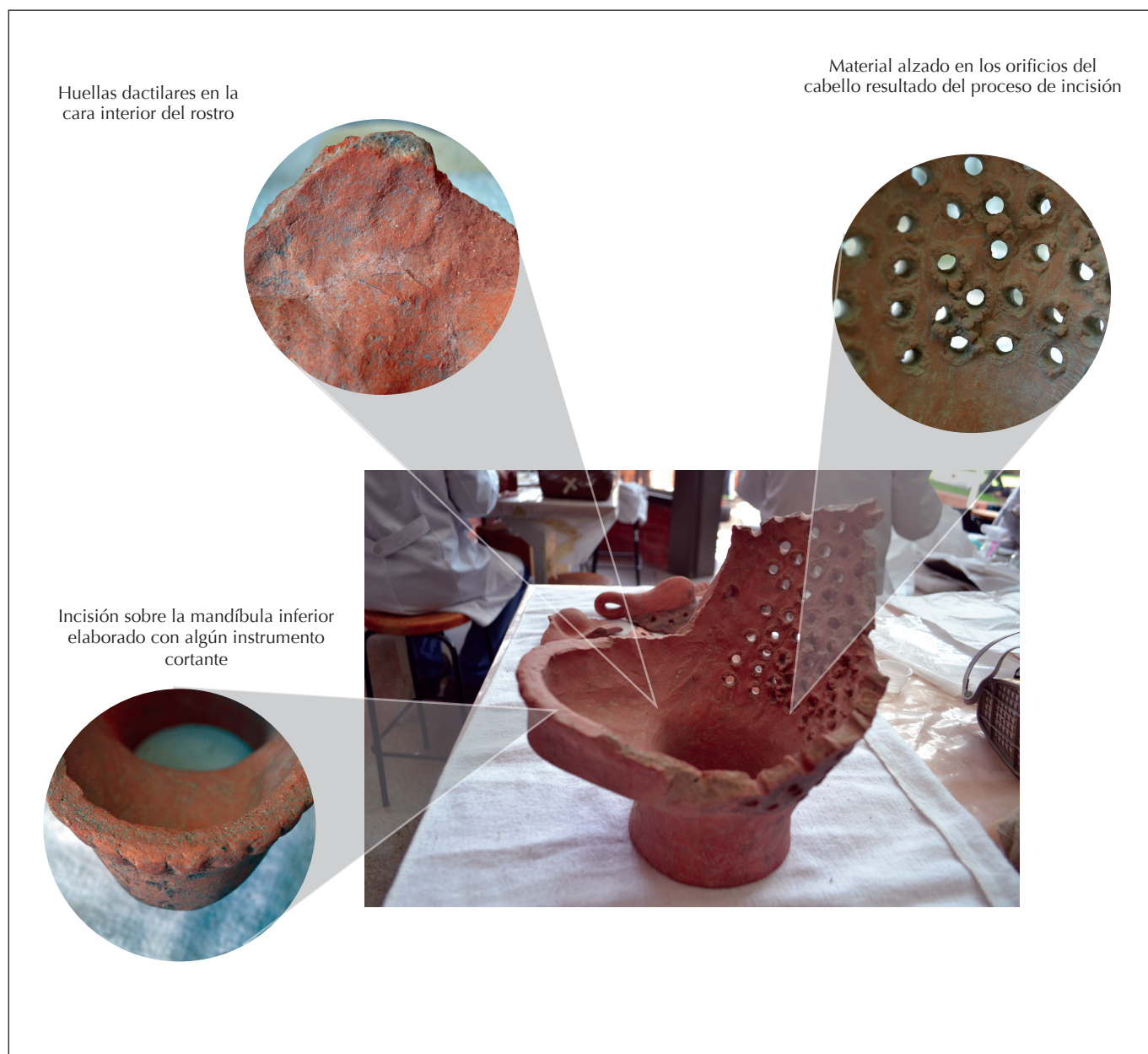


FIGURA 5. Evidencias materiales del proceso de manufactura (Fotografías: Zulema Ayerín González Gamboa, 2013; cortesía: STRC, ENCRyM-INAH).

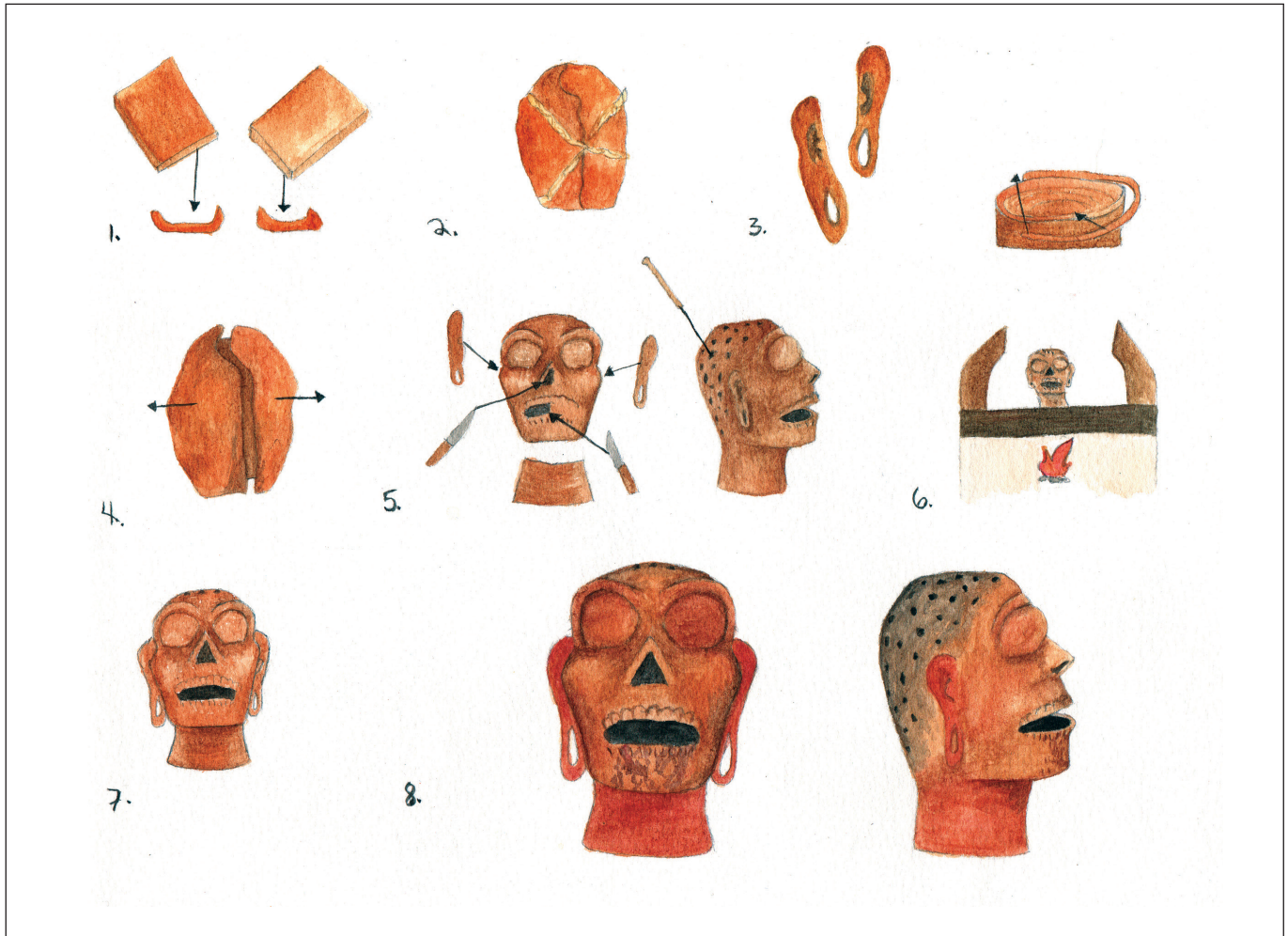


FIGURA 6. Diagrama del proceso hipotético de manufactura de la cabeza y detalles (Zulema Ayerín González Gamboa, 2013).

Decoración poscocción

Después de su cocción, la escultura se decoró con policromía mediante el uso de dos pigmentos inorgánicos: por un lado, rojo —posiblemente hematita—, aplicado a la mandíbula inferior, en el cuello y orejas para aumentar el dramatismo de su aspecto, y, por el otro, negro —quizá de carbón— sobre la región cerebral del cráneo y los orificios, para dar realismo a la apariencia del cabello (Figura 6).

Consideraciones finales

La restauración del Mictlantecuhtli-Popoloca en el STRC, ENCRyM-INAH, no sólo buscó la estabilización de un artefacto prehispánico singular, sino también promovió un análisis para comprender su relevancia arqueológica (Figura 7). La observación pormenorizada de los rasgos y atributos de su materialidad, así como la información arqueológica de su hallazgo, derivaron en una serie de cuestionamientos que llevaron a emprender una investi-

gación sobre su forma, estilo, iconografía, técnica y manufactura. La mirada del restaurador, conjuntamente con apoyos científicos convencionales (petrografía y rayos X), permitió encarar estos cuestionamientos para, por una parte, obtener respuestas y, por la otra, generar nuevas interrogantes.

Entre las últimas resaltan ciertos temas que no pudieron explorarse con el detalle deseado. Por ejemplo, queda por determinar el tema de la influencia estilística de lo mexica sobre la producción material de los pueblos supeditados a su poder político, como los habitantes del valle de Tehuacán, aunque poco se ha discutido la evidencia arqueológica y etnohistórica indicativa de su operación y sus consecuencias, como tampoco se ha analizado a cabalidad su naturaleza, dinámica de ejecución, intensidad e implicaciones; lo cierto es que el Mictlantecuhtli-Popoloca es prueba de una muy clara influencia estilística de la iconografía mexica sobre manifestaciones plásticas producidas localmente en Tehuacán. Resulta, asimismo, un importante ejemplo de la utilización de una clara tradición técnica en su manufactura, que combina



FIGURA 7. Fotografía de final del proceso de restauración del Mictlantecuhtli-Popoloca: a) vista frontal, b) vista posterior (Cortesía: STRC, ENCRyM-INAH, 2013).

el moldeado con el modelado de una forma más sutil que en la obra analizada del Templo Mayor, dato que apoya la negativa de su importación y confirma su producción local. El acercamiento a este objeto nos ha llevado, adicionalmente, a reflexionar más acerca del grado de estandarización en ciertos cánones de representación plástica, como pueden ser los distintivos de los dioses de la muerte en los pueblos mesoamericanos del Posclásico, al menos en la parte nuclear de esta área cultural.

Como se aprecia, se ha abierto una rica vena de investigación y será sólo a partir de un seguimiento académico apoyado por otras disciplinas como se profundizará en el conocimiento de esta pieza cerámica, de su cultura y de sus tiempos. Por lo pronto, la investigación asociada a su restauración servirá como invitación a nuevas inicia-

tivas de indagación que aporten mayor información sobre formas de representación plástica, la interacción e influencias culturales entre grupos culturales mesoamericanos, el papel de los pueblos subordinados del Imperio mexica y sus maneras de conservar sus tradiciones locales de producción material y, finalmente, sobre el uso de moldes en la producción de cerámica por parte de distintos grupos mesoamericanos. Con ello, el ciclo de renovación anunciado por el dios de la muerte adquirirá una nueva vida, donde la restauración seguirá contribuyendo a la arqueología.

Referencias

Caso, Alfonso

1985 *El pueblo del sol*, México, FCE.

Castillo Tejero, Noemí

2013 Comunicación personal, 14 de febrero.

Davies, Nigel

1987 *The Aztec Empire: The Toltec Resurgence*, Norman, University of Oklahoma Press.

Klein, Cecelia F.

1976 *The Face of the Earth: Frontality in Two-dimensional Mesoamerican Art*, Nueva York, Garland.

López Austin, Alfredo

2001 "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda, Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/FCE, 47-65.

López Luján, Leonardo y Vida Mercado

1996 "Dos esculturas de Mictlantecuhtli

encontradas en el recinto sagrado de México-Tenochtitlan", *Estudios de Cultura Maya*, 26:41-48, documento electrónico disponible en [<http://www.mesoweb.com/about/articles/Dos-esculturas-de-Mictlantecuhtli.pdf>], consultado el 5 marzo del 2014.

Manzanilla, Linda

2001 "La zona del altiplano central en el Clásico", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (eds.), *Historia antigua de México II*, México, UNAM/INAH/Porrúa, 203-239.

Matos Moctezuma, Eduardo y Leonardo López Luján

1997 *Camino al Mictlan... Museo Templo Mayor: 10 años*, México, INAH.

Mercado, Vida

2000 "Dos esculturas de Mictlantecuhtli, Señor de los Muertos", en María Eugenia Marín Benito (coord.), *Casos de conservación y restauración en el Museo Templo Mayor*, México, INAH, 35-71.

Pasztory, Esther

1983 *Aztec Art*, Nueva York, Harry N. Abrams.

Suárez Pareyón, Laura, Quetzalli Paleo y María de los Ángeles Hernández (coords.)

2013 "Cerámica de Tehuacán, Puebla: informe de las intervenciones de conservación y restauración", mecanoscrito [informe], México, STRC, ENCRyM-INAH.

Vega García, D.

2013 Comunicación personal

Agradecimientos

Agradezco a la licenciada Laura Suárez Pareyón Avelleyra, a la restauradora Quetzalli Paleo González, a la li-

Resumen

Un elemento escultórico de cerámica que representa al dios de la muerte, proveniente de las excavaciones realizadas durante la temporada 2010-2011 en el sitio arqueológico de Tehuacán (Puebla, México), fue objeto —como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje del Seminario-Taller de Restauración de Cerámica de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRC, ENCRyM-INAH)— de una investigación que comprendió un análisis sobre su morfología, estilo, iconografía y manufactura, mediante el cual se definieron su procedencia, tecnología y creatividad manufacturera. Este artículo expone la metodología y los resultados obtenidos como una muestra de la forma en que la disciplina de la restauración contribuye a la interpretación del pasado posclásico mesoamericano.

Palabras clave

Mictlantecuhtli; restauración; cerámica; manufactura; iconografía; Tehuacán

Título en inglés: Restoration of a head of Mictlantecuhtli: from iconography to manufacture

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 06.03.2014

enciada María de los Ángeles Hernández Cardona (profesoras del STRC, ENCRyM-INAH), y a la licenciada María Barajas (Museo Templo Mayor, INAH), por su invaluable guía y ayuda en el desarrollo de esta investigación. Las radiografías fueron elaboradas por el estudiante de licenciatura en Restauración David Vega García, asesorado por la doctora Josefina Bautista Martínez (DAF-INAH), a quienes debo gratitud, como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la ENCRyM-INAH. Asimismo, a la maestra Concepción Obregón (ENCRyM-INAH) le agradezco su apoyo en la estructuración y edición de este artículo.

Abstract

As part of the teaching-learning process, the Seminario-Taller de Restauración de Cerámica (Ceramic Restoration Seminar-Workshop STRC), Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (National School for Conservation, Restoration and Museography, ENCRyM) of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (National Anthropology and History Institute, INAH) carried out the research of a ceramic sculpture representing the god of death, excavated during the 2010-2011 season at the archaeological site of Tehuacán (Puebla, México). The investigation included: analysis of the artefact's morphology, style, iconography and manufacture, which in turn led to determine its origin, technology and the creativity involved in its production. This paper describes the methodology and the results of this initiative, an example of how the academic field of restoration contributes to the interpretation of the post-classical Mesoamerican past.

Key words

Mictlantecuhtli; restoration; ceramic; manufacture; iconography; Tehuacán

