

LA PINTURA PSEUDOCLOISONNÉ, UNA MANIFESTACIÓN TEMPRANA EN LA CULTURA CHALCHIHUITES

MARIE-ARETI HERS

La pintura "al fresco", mejor llamada "al seco" y el pseudocloisonné, son técnicas pictóricas generalmente aplicadas sobre cerámica, que dieron lugar a obras hermosas pero excesivamente efímeras. La fragilidad de esas decoraciones no ha permitido conocer más que muy parcialmente la historia de esa expresión artística. La técnica de esas dos modalidades ha sido minuciosamente analizada por Noemí Castillo,¹ que rectificó también la nomenclatura al respecto. En los dos casos, se aplica sobre el objeto una capa-base y pigmentos de composición similar. La pintura al seco consiste en trazar y colorear los motivos con un pincel sobre esta capa, mientras que para el pseudocloinné se recorta la base y se incrustan en las partes levantadas los motivos con diferentes colores. Presentaremos aquí elementos nuevos sobre la evolución de esas dos técnicas en el norte de Mesoamérica.

El pseudocloisonné fue empleado en una vasta área que abarcaba los estados actuales de Zacatecas y Jalisco y parte de Michoacán, Nayarit y Guanajuato, desde 250 hasta 800 de nuestra era. Posteriormente, esa moda se extendió más al norte, en Durango y Chihuahua, y hacia el sur, principalmente en la cultura tolteca.² Los análisis petrográficos utilizados por Noemí Castillo le permitieron establecer que no hubo comercio de las piezas, producidas localmente, sino una difusión de los conocimientos necesarios para aplicar esa sofisticada técnica decorativa. Un gran número de las obras pintadas al pseudocloisonné provienen de sitios pertenecientes a la cultura Chalchihuites como son Alta Vista, La Quemada y Totoate.³ Charles Kelley, gran conocedor de esa cultura, interpreta esas piezas como obras de artesanos miembros de alguna corporación artístico-ceremonial. La técnica y lo ceremonial reflejado en

¹ Noemí Castillo, Algunas técnicas decorativas de la cerámica arqueológica de México, *Serie Científica*, 16, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 49 y J. Charles Kelley, Speculations on the culture history of Northwestern Mesoamérica, pp. 19-39 in Betty Bell, ed., *The archaeology of West Mexico*, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México A. C., Ajijic, Jalisco, 1974: pp. 22-23, figura 2.

la iconografía, resultarían de un estímulo de la cultura teotihuacana que hubiera alcanzado la Mesoamérica norteña a través de un centro de comercio y de proselitismo, ubicado en los alrededores de la actual Guadalajara.⁴

Esa hipótesis se fundamenta en la relación entre el pseudocloisonné y la famosa pintura al seco de las vasijas teotihuacanas. Sin embargo, como lo concluía prudentemente Noemí Castillo, estaba lejos de ser comprobado que la pintura al seco, más antigua, haya dado origen al pseudocloisonné.⁵ Lo demás de su argumentación es de tipo iconográfico. Así, su discípulo Thomas Holien, al analizar los motivos de cuatro copas funerarias al pseudocloisonné provenientes de Alta Vista, los relaciona con un hipotético culto a Tezcatlipoca, próximo al que se desarrollará posteriormente en el Posclásico del centro. Para integrar su interpretación a la hipótesis de un impulso teotihuacano al norte, Thomas Holien recurre a diversos autores que han querido reconocer la presencia temprana de esa divinidad en la máxima metrópoli del Clásico.⁶

No es aquí el lugar para adentrarnos en el debate sobre la evolución de la cultura Chalchihuites tal como la propone Charles Kelley, para quien hubo dos grandes etapas en Zacatecas: la primera, que correspondió al establecimiento de una población agrícola dispersa, mesoamericana, pero de nivel cultural elemental, mientras que la segunda fue originada hacia 300 de nuestra era por el impulso colonizador de una élite teotihuacana compuesta por predecesores de los pochtecas.⁷

Nos restringiremos a exponer algunos datos novedosos relativos a esa primera fase (o sea los tres primeros siglos de nuestra era) y en particular a la presencia de la técnica del pseudocloisonné desde el inicio de esa cultura, en la Sierra Madre Occidental. Las informaciones provienen de excavaciones realizadas en el Cerro del Huistle, por la Misión Arqueológica Belga, en las cuales participé. Este sitio está cercano a la población de Huejuquilla el Alto (Jalisco) y se ubica al borde de la

⁴ J. Charles Kelley, and Ellen Abbott Kelley. An introduction to the ceramics of the Chalchihuites culture of Zacatecas and Durango, México, part 1: the decorated wares, *Mesoamerican Studies*, N° 5, University Museum, Southern Illinois University, Carbondale, Illinois, 1971: pp. 161-163.

⁵ Noemí Castillo, *op. cit.*, p. 57.

⁶ Thomas Holien and Robert B. Pickering. Analogies in Classic period Chalchihuites culture to late mesoamerican ceremonialism, pp. 145-157, in Esther Pastory, ed., *Middle Classic Mesoamerica: a. d. 400-700*, Columbia University Press, New York, 1978.

⁷ J. Charles Kelley, *op. cit.*, 1974.

barranca del río Chapalagana. Esta zona se sitúa al occidente de Fresnillo y Valparaíso (Zacatecas).

El sitio, como los otros pertenecientes a la cultura Chalchihuites, nos proporcionó un número reducido de restos cerámicos decorados al pseudocloisonné (figura 1). Son solamente una decena de tepalcates, debido a la extrema fragilidad de la cubierta pictórica y por el uso probablemente restringido de esa técnica. Como solamente dos de ellos provienen de capas correspondientes a la última fase de ocupación del lugar (*grosso modo* 550-750 de nuestra era) y todos los otros del relleno de construcciones de esa misma fase (o sea que podrían ser anteriores o contemporáneos a ella) no aportan datos nuevos sólidos en cuanto a la cronología propuesta por Charles Kelley para el tipo "Vista Paint Cloisonné" que, por otra parte, tiene que tomarse con reserva.⁸

Esos tepalcates estarán analizados detalladamente en una futura publicación de la Misión Arqueológica Belga, dedicada a la cerámica de la zona de Huejuquilla el Alto. Por ahora, nos contentaremos con anotar la presencia de motivos geométricos muy comunes en los otros tipos cerámicos desde la primera ocupación del lugar, como son la greca y las bandas oblicuas y dentadas. Tenemos además tres motivos figurativos. Uno parece ser un personaje mítico, mitad hombre, mitad animal. Es un coyote (o un lobo) parado verticalmente como un ser humano; con dos líneas alrededor del cuello que sugieren un collar y una pata delantera levantada como una mano. La identificación del segundo motivo es más problemático. Podría tratarse de un arco tendido con una flecha lista para ser arrojada, pero también podría ser la estilización de un ojo humano. En uno de los dos ejemplos acompaña a un personaje del cual subsiste solamente el brazo doblado hacia arriba con la mano curiosamente estilizada. Tiene únicamente cuatro dedos y se pro-

⁸ J. Charles Kelley and Ellen Abbott Kelley, *op. cit.*, 1971, sitúan ese tipo cerámico entre 300 y 500 de nuestra era, fechas que corresponden, en el Huistle, a la fase intermedia. O sea que hay una discrepancia ya que como vimos los dos únicos tiestos claramente situados cronológicamente en este sitio, tienen una posición más tardía. Al contrario, la asociación constante que observa Charles Kelley entre el pseudocloisonné y la pintura al negativo —*ibid.*, pp. 171-172— significaría para el cloisonné del Huistle una mayor antigüedad ya que allí la pintura al negativo abunda en la primera fase y desaparece prácticamente en la tercera y última. Para el negativo, Charles Kelley reconoce carecer de elementos firmes para fecharlo. Este embrollo en la cronología se debe probablemente al escaso número de piezas al pseudocloisonné en cada sitio que impide atribuir valor temporal a la distribución cuantitativa de este tipo en las capas estratigráficas. Las fechas propuestas para este tipo, por lo tanto, tienen que tomarse con las debidas reservas.

longa de un lado en largas y finas radiaciones. En el interior de la mano, bandas blancas parecen indicar huesos o músculos.

Es de lamentar el estado tan fragmentario de esas piezas. No nos permite apreciar su estilo que, por el dominio del trazo, se perfila de una gran pureza. Podemos esperar interpretarlos iconográficamente cuando se publique el estudio de Thomas Holien sobre los estilos y la iconografía del pseudocloisonné.⁹

Afortunadamente, los descubrimientos en el Cerro del Huistle no se restringieron a esos escasos tepalcates. Se encontraron también vestigios de tres tipos cercanos de objetos pintados. La primera serie comprende objetos blandos decorados al pseudocloisonné; la segunda consiste en fragmentos de sudarios o envoltorios funerarios monocromos, y la tercera reúne restos de piezas duras pintadas al seco.¹⁰

Todos esos vestigios pertenecían al mobiliario funerario encontrado en tumbas de la primera fase de ocupación que situamos aproximadamente entre 0 y 300 de nuestra era.¹¹ Corresponden así a la fase Canutillo, durante la cual, según Charles Kelley, se extendió la primera ola colonizadora de la frontera septentrional de Mesoamérica, llevada por campesinos dotados de una cultura preclásica muy limitada. Son anteriores a las fechas comunmente aceptadas para la difusión del pseudo-

⁹ El trabajo fue resentado en la 45va. reunión anual de la "Society for American Archaeology", en Philadelphia, en mayo de 1980. Esta publicación vendrá a completar útilmente el cuidadoso estudio ya mencionado de Noemí Castillo, porque esta autora se dedicó exclusivamente al aspecto técnico sin considerar las piezas, ni ilustrarlas, como realizaciones artísticas.

¹⁰ La pintura numerada P-3, de la primera serie, no se pudo rescatar porque, como se hallaba demasiado próxima a los restos óseos, no logramos recortar abajo de ella un terrón suficientemente amplio para evitar que se desmorone al momento de levantarla. Las otras tres decoradas al pseudocloisonné, las pinturas P-1, P-4-6 y P-5, fueron consolidadas por el Departamento de Restauración del INAH. Los pequeños fragmentos de envoltorios funerarios no merecieron tratamiento alguno mientras que solamente dos pinturas al seco, P-6a y P-7, pudieron ser restauradas. De las otras, las pinturas P-2-10, P-11 y P-8, tuvimos que conformarnos con rescatar pequeñas láminas sueltas. Muestras de los tres tipos de objetos fueron sometidas a análisis en el laboratorio de Geología del Departamento de Prehistoria del INAH. Las piezas están depositadas en el Centro Regional de Zacatecas, del mismo instituto.

¹¹ Para esta fase, disponemos por ahora de dos fechas C-14. La muestra INAH-101 arrojó el resultado de 152 de nuestra era, más o menos 100 y proviene de una tumba en la cual aparecieron solamente vestigios de envoltorios funerarios. La muestra INAH-109 dio una fecha un poco más tardía de 241 de nuestra era, más o menos 91, y fue tomada en la tumba 15-25 que contenía ejemplares de los tres tipos de pinturas.

cloisonné¹² y extienden muy al norte la difusión conocida hasta ahora para la técnica al seco.¹³

Ejemplares de las tres series aparecieron en la misma tumba del entierro 15-25; los ingredientes empleados en los tres casos son idénticos. Podemos inferir por lo tanto que esas piezas fueron realizadas por él o por los mismos pintores, aplicando diferentes técnicas según el tipo de objeto. Esta inferencia me permitirá elaborar alguna hipótesis sobre el origen del pseudocloisonné. Pero antes de entrar en el terreno de las suposiciones, revisaremos las evidencias que caracterizarán cada serie.

Las pinturas al pseudocloisonné del Huistle no son los únicos ejemplos conocidos de la aplicación de esa técnica sobre recipientes que no sean de cerámica.¹⁴ Sin embargo, los cuatro objetos que nos ocupan no eran recipientes, aunque su naturaleza precisa queda por ahora un misterio. En efecto, ni el químico farmacobiólogo Alejandro Huerta del laboratorio de microquímica del Departamento de Restauración del INAH ni los ingenieros Ricardo Sánchez y José Ortega, del laboratorio de geología del Departamento de Prehistoria del mismo instituto, pudieron detectar vestigios ni huella alguna del soporte original, a pesar de sus rigurosas investigaciones. Actualmente la capa pictórica quedó completamente adherida a la tierra con la cual se rellenó la plataforma funeraria y, en unos casos, a los esqueletos mismos. Ni la formal actual de los vestigios ni su ubicación en relación con los difuntos nos permiten esclarecer el enigma.

Parece tratarse de objetos de dimensiones modestas, no mayores de treinta centímetros de lado (en un caso, por lo menos); el de la pintura P-1 parece doblado sobre sí mismo, pero para cada uno de ellos, la forma original queda indeterminada en su estado actual.¹⁵

¹² Noemí Castillo, *op. cit.*, fig. 7 y J. Charles, *op. cit.* 1974, p. 22.

¹³ El sitio más al norte en donde se reportaron tanto piezas al pseudocloisonné como al seco, es El Cópore, Guanajuato en donde, por otra parte la antigüedad propuesta para el pseudocloisonné coincide mejor con los datos recogidos en el Cerro del Huistle: Noemí Castillo, *op. cit.*, fig. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48: Noemí Castillo anota la presencia de jícaras, guajes, y otros tipos de recipientes vegetales, entre la colección de pseudocloisonné que analizó.

¹⁵ La pintura numerada P-1 es relativamente plana y conserva vestigios de por lo menos dos capas pigmentadas, separadas entre sí por un espesor muy irregular de tierra, como si se tratara de algo doblado. La parte inferior, mejor conservada, tenía 25 cm de lado. La pintura P-3 apareció como una serie de pequeños fragmentos dispersos. El pedazo mayor era ligeramente cóncavo, midiendo 14 cm sobre 8 cm.

Las pinturas P-5 y P-4-6 tenían una forma más definida de óvalo algo cóncavo, de unos 28 cm de diámetro máximo, aunque en la P-4-6, la forma puede haber sido

Formaban parte del mobiliario del entierro 15 que consistía en el amontonamiento de quince individuos, en postura de cúbito dorsal, unos decapitados y otros seccionados.¹⁶ Uno de los cuerpos segmentados tenía dos de esos objetos dispuestos a lo largo de su costado izquierdo, mientras que otro difunto, sin cabeza, tenía, también a su izquierda, una superposición de ofrendas: las otras dos pinturas al pseudocloisonné y dos piezas pintadas al seco.¹⁷ Por su posición, esos objetos podrían quizá haber sido algún tipo de estandartes enarbolados por los personajes para distinguir su rango o afirmar su pertenencia a un grupo. Pero es evidente que solamente descubrimientos similares en mejor estado de conservación podrían darnos los elementos para identificar esos objetos.

Descarto la posibilidad de que hayan sido recipientes porque esas ofrendas presentaban evidencias de haber tenido flexibilidad. Así, por ejemplo, las capas de la pintura P-1 ondulan sin interrupciones en los motivos y el ancho borde de la pintura P-6 en unas partes es convexo y evertido, mientras que en otras es vertical y doblado sobre sí mismo sin que esos dobleces hayan roto la pintura (figura 2).

Esta sorprendente plasticidad original caracteriza también los envoltorios funerarios y contrasta con la rigidez de los objetos que fueron decorados al seco. Éstos se rompieron antes de desintegrarse, resultando de ello el quebramiento de la capa pictórica que se desprende de la tierra con toda facilidad.

¿De qué material fueron hechos esos objetos suntuarios ornados al pseudocloisonné? Queda uno perplejo frente a la ausencia de cualquier vestigio o huella, que sea de cuero, de corteza, de textil o de cualquier

más compleja ya que los motivos se prolongaban más allá del óvalo, hasta perderse entre las osamentas.

¹⁶ En una publicación ulterior, en preparación, detallaré el complejo ritual funerario en honor entre los primeros mesoamericanos que ocuparon esta parte meridional de la Sierra Madre Occidental.

¹⁷ Las pinturas P-1 y P-3 fueron dispuestas a la izquierda del individuo 15-x que consistía en la mitad inferior del esqueleto. La P-1 estaba a la altura de la cadera mientras que la P-3 se alargaba desde la rodilla hasta los pies. A pesar de su proximidad, esos restos provienen aparentemente de dos objetos distintos porque se diferencian netamente por sus colores y sus motivos. La pintura P-4-6 yacía en una posición similar a la de P-1, a lo largo y sobre el antebrazo izquierdo y la cadera del individuo sin cabeza 15-1. Venía acompañada con una lezna en hueso y el fragmento de una pintura al seco (P-6a). A la vertical de P-6, unos 10 cm arriba, se encontraba la P-5 al lado de un conjunto de cráneos. La pintura P-6 recubría otra cabeza aislada, la cual a su vez descansaba en medio de un objeto pintado al seco (P-7).

otro material flexible. Los ingenieros Ricardo Sánchez y José Ortega concluyeron así su cuidadoso examen: "... no se encontraron marcas o indicios de un posible soporte, lo cual no descarta que se haya utilizado otro material como la cera, la resina, la goma o algo semejante, que por su misma naturaleza orgánica haya desaparecido con el tiempo dejando en contacto directo a las capas pigmentadas con el suelo."¹⁸

El mismo soporte orgánico habría sido utilizado para envolver a los muertos. En la tumba del entierro 15-25 como en otras dos de la primera fase, encontramos restos sumamente fragmentarios de un tipo de envoltorio que recubrían diferentes partes de los cuerpos como la cara, la nuca, el pecho, los hombros, los brazos y la cadera. La capa pigmentada se halló íntimamente adherida a la tierra y a los huesos, extendida en pliegues muy pronunciados sin romperse. O sea que no se diferencian de las pinturas al pseudocloisonné más que por su monocromía en rojo, y en unos casos en amarillo; por sus dimensiones aparentemente mayores y por envolver a los muertos en lugar de estar depositados a lado de ellos. Esos sudarios se distinguen claramente del otro modo, universalmente conocido, de recubrir a los difuntos de pigmento rojo para darles una apariencia simbólica de vida. En el Cerro del Huistle, siglos después, numerosos entierros de la última fase estuvieron recubiertos de polvo de hematita.

Obviamente, se resiste uno a imaginar a un pintor decorando sofisticadamente alguna torta de resina, o engomar a un difunto para colorearlo de rojo. Pero tal superficie orgánica, lisa y pintada parece muy apropiada si se trata de alguna capa intermedia extendida sobre el objeto mismo para fijar encima una decoración pintada, al pseudocloisonné o monocroma. Se entiende así porque la superficie del objeto no dejó huella en los pigmentos, ya que éstos; en estado húmedo, nunca tuvieron contacto con ella y se habían secado mucho antes de que desapareciera la resina o la goma.

Esos objetos podrían haber sido, por lo tanto, textiles, pero en tal caso hubiera sido más práctico teñir los hilos para tejer piezas policromas y monocromas. También podría tratarse de cueros curtidos,

¹⁸ No se puede dudar de la existencia del enigmático soporte, porque de haber sido aplicadas esas pinturas directamente sobre la tierra hubiéramos encontrado superficies preparadas a tal efecto con lodo muy fino aplanado, y no es el caso sino que se trata de la misma tierra heterogénea utilizada para rellenar la tumba. ¿Cómo imaginarse, además, a un pintor que, por más estoico que sea, haya ejecutado sus obras con toda la delicadeza que exige la refinada técnica al pseudocloisonné, en medio de un amontonamiento de cadáveres.

de grandes piezas de corteza o algún otro tipo de paños recubiertos de resina y decorados encima de ella. No encontré referencias de descubrimientos similares pero tenemos quizá la representación escultórica de piezas contemporáneas en las tumbas de tiro nayaritas.

Esta comparación no es en absoluto gratuita ya que existían evidentes relaciones entre los serranos del Huistle y los costeños de Nayarit. Así, en la misma tumba 15-25 figuraba entre el mobiliario una hermosa escudilla (figura 3) de indudable procedencia "chinesco".¹⁹ Además, los difuntos de esa fase presentan una asombrosa abundancia de conchas en sus adornos corporales, provenientes de la costa del Pacífico, desde el norte de Jalisco hasta Sinaloa y Sonora.²⁰

Pues bien, en representaciones de cortejo fúnebre, aparecen unos personajes que cargan las ofrendas al lado del catafalco. Unos, en lugar de comidas y brebajes, llevan sobre la cabeza algo parecido a cobijas dobladas, como lo identifica Hasso von Winning.²¹ Sobra decir que el mobiliario de las tumbas de tiro sometidas a un saqueo despiadado no han guardado vestigios de esas ofrendas efímeras, pero tenemos aquí, también, objetos suficientemente flexibles para ser doblados y de valor reconocido para merecer figurar entre las ofrendas. Las dimensiones muy reducidas de esos conjuntos de figurillas no permitieron a los escultores detallar más esas "cobijas", así que no sabemos si eran pintadas o no.

Con esa comparación, no quiero sugerir que las pinturas al pseudo-cloisonné y los envoltorios del Huistle fueron traídos por comercio desde la costa. Al contrario, el análisis de sus componentes apunta hacia una evidente producción local y, para no dejar lugar a duda, se hallaron en el entierro 15-25 varios fragmentos de los pigmentos utilizados como la hematita y la limonita.

Abandonando el terreno del enigma, detengámonos a analizar cada una de esas excepcionales pinturas al pseudocloisonné. Técnicamente, no se apartan de las piezas de cerámica analizadas por Noemí Castillo. La capa-base está compuesta por carbonatos de calcio mezclados con materiales arcillosos para dar plasticidad, y con carbón vegetal para

¹⁹ Dieter Eisleb, *Westmexikanische Keramik*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1971: figs. 258 a 261.

²⁰ Enriqueta M. Olguín, *Ornamentos de concha del norte de Jalisco*, tesis presentada en 1984 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

²¹ Hasso von Winning, *Anecdotal sculpture of ancient west Mexico*, an Ethnic Arts Publication and Exhibition sponsored by the Ethnic Arts Council of Los Angeles at the Natural History Museum of Los Angeles County, Los Angeles, 1972: figurillas núms. 72, 89 y 139a.



Figura 1. Cerámica decorada al pseudocloisonné, encontrada en el Cerro del Huistle, Huejuquilla el Alto, Jalisco.



Figura 2. Abajo, la pintura P-6 con las pronunciadas ondulaciones de su superficie; arriba, el pequeño fragmento quebradizo de la pintura P-6a, con la lezna en hueso; entierro 15, Cerro del Huistle.

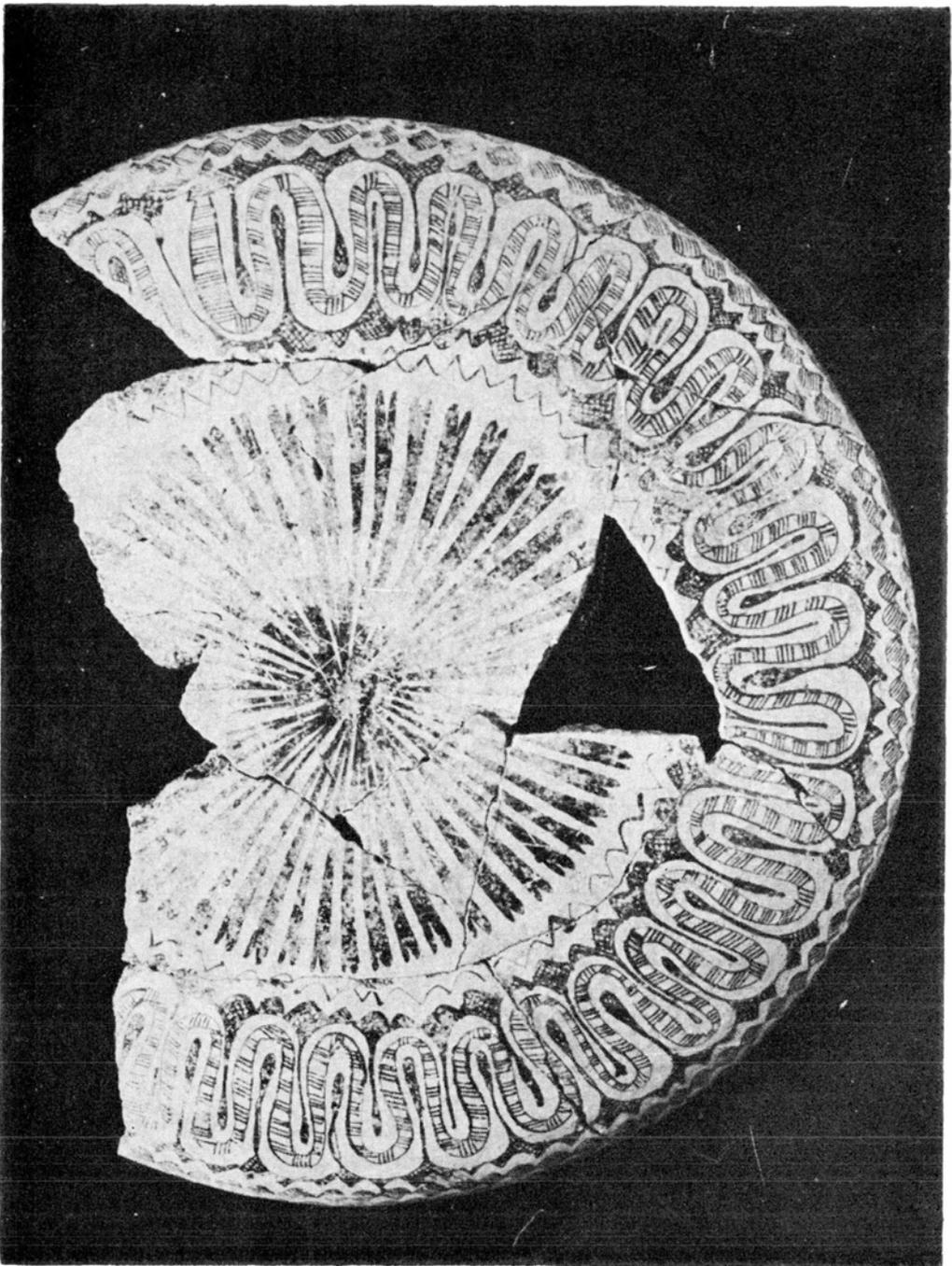


Figura 3. Escudilla fragmentada con decoración en negro sobre blanco, de estilo "Chinesco", proveniente de la tumba del entierro 15, Cerro del Huistle.



Figura 4. Detalle de la pintura P-1, en el transcurso de la excavación. Entierro 15, Cerro del Huistle.

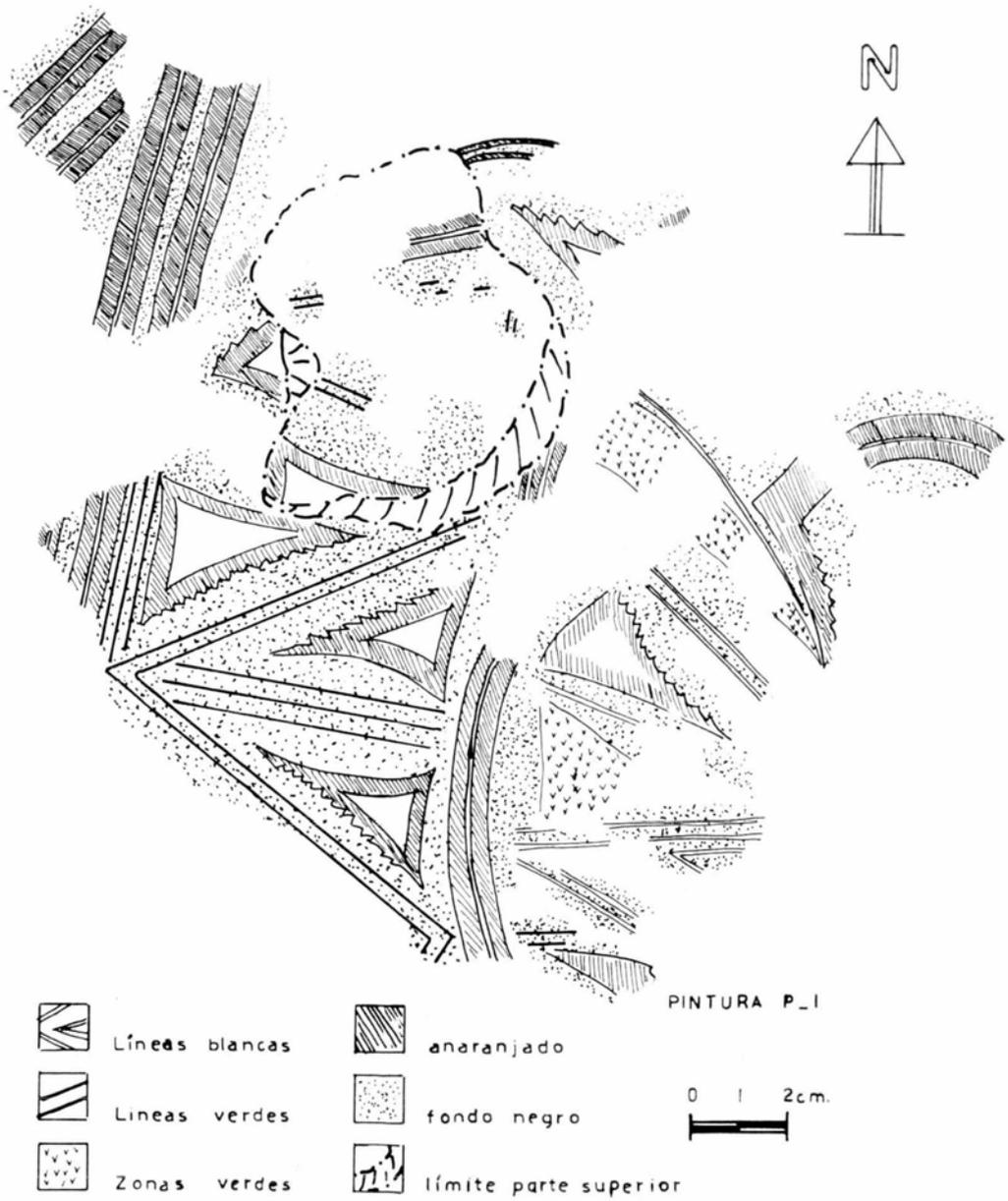


Figura 5. Dibujo de la pintura P-1, entierro 15, Cerro del Huistle.

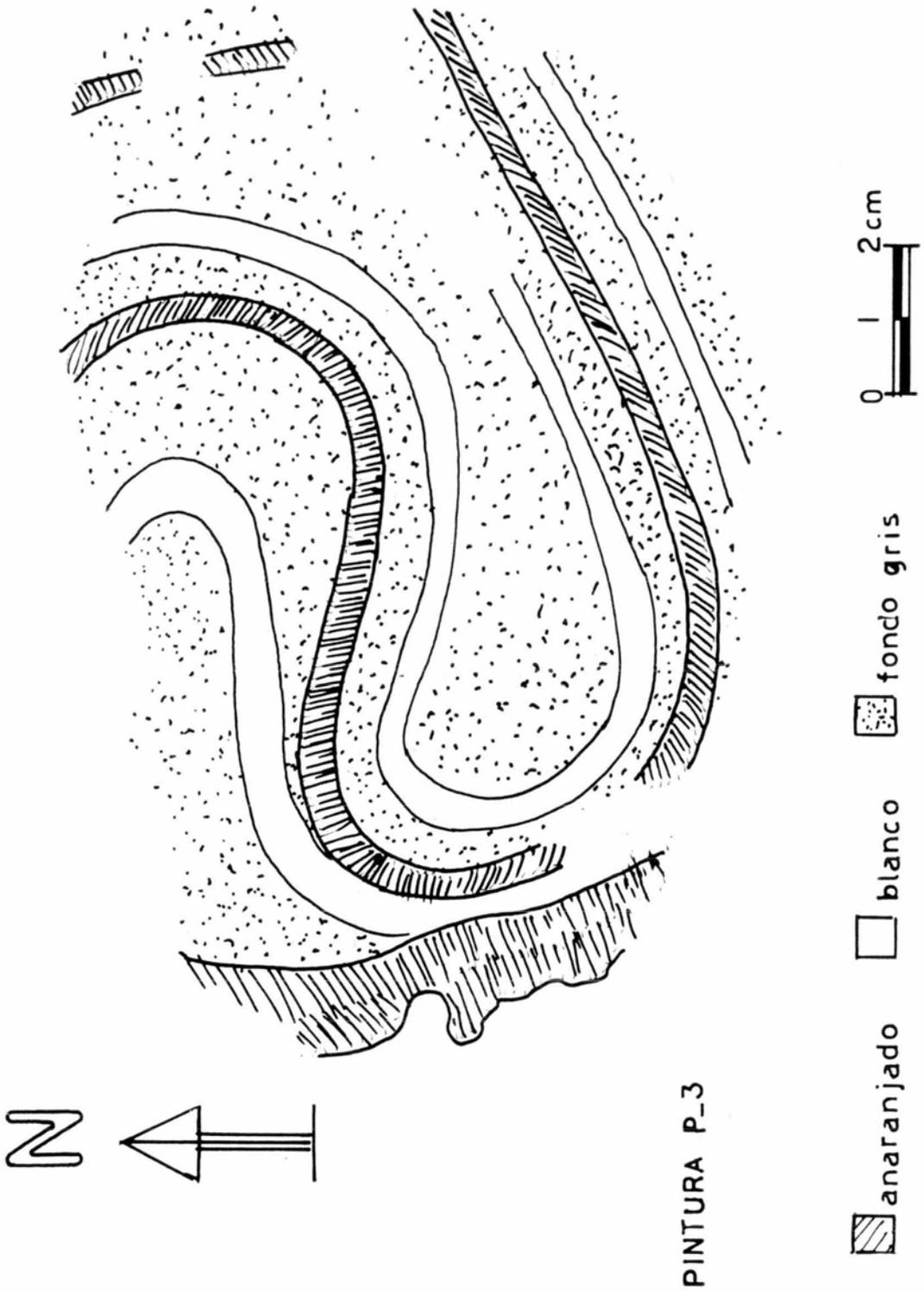


Figura 6. Dibujo de la pintura P-3, entierro 15, Cerro del Huistle.

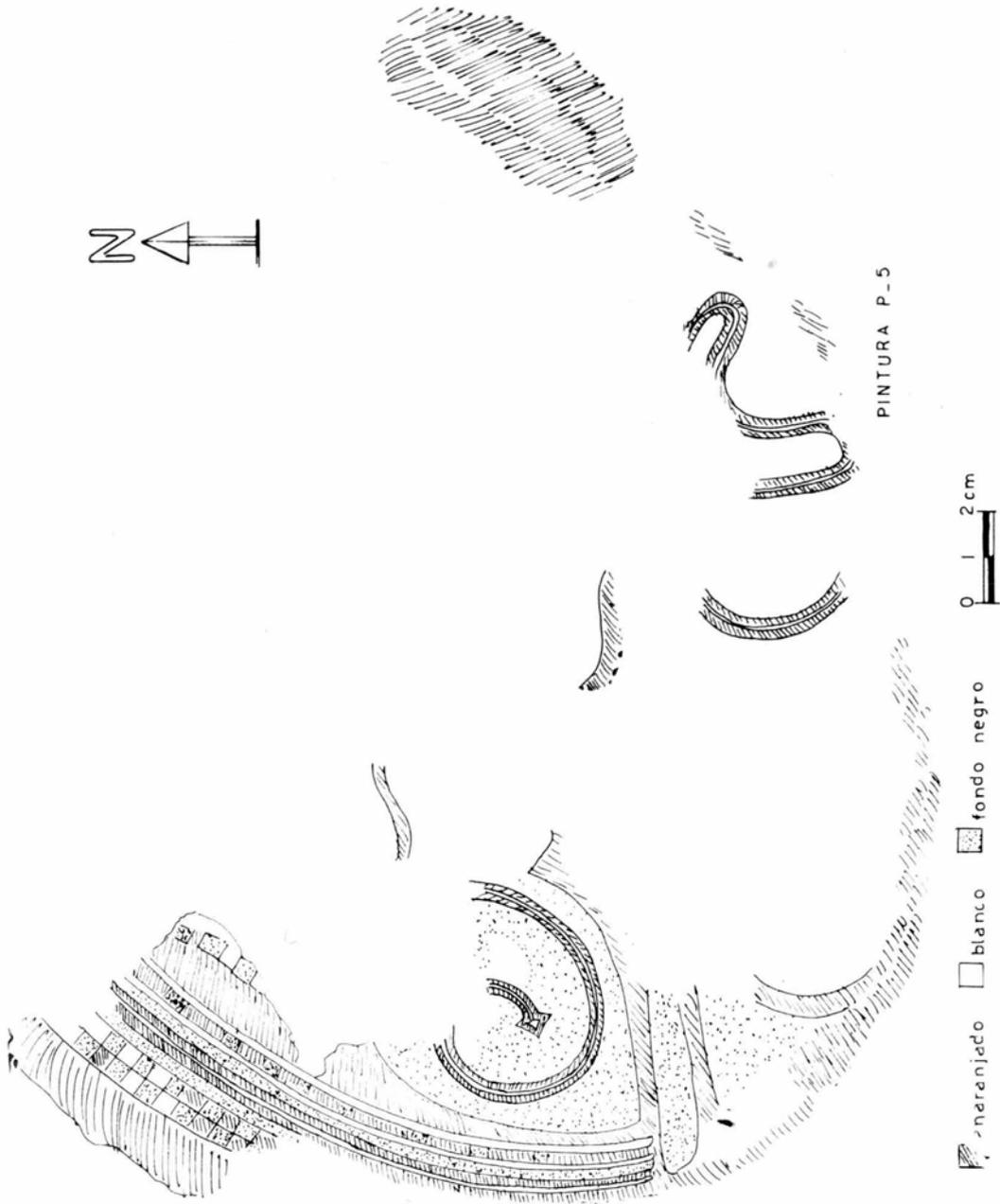


Figura 7. Dibujo de la pintura P-5, entierro 15, Cerro del Huistle.

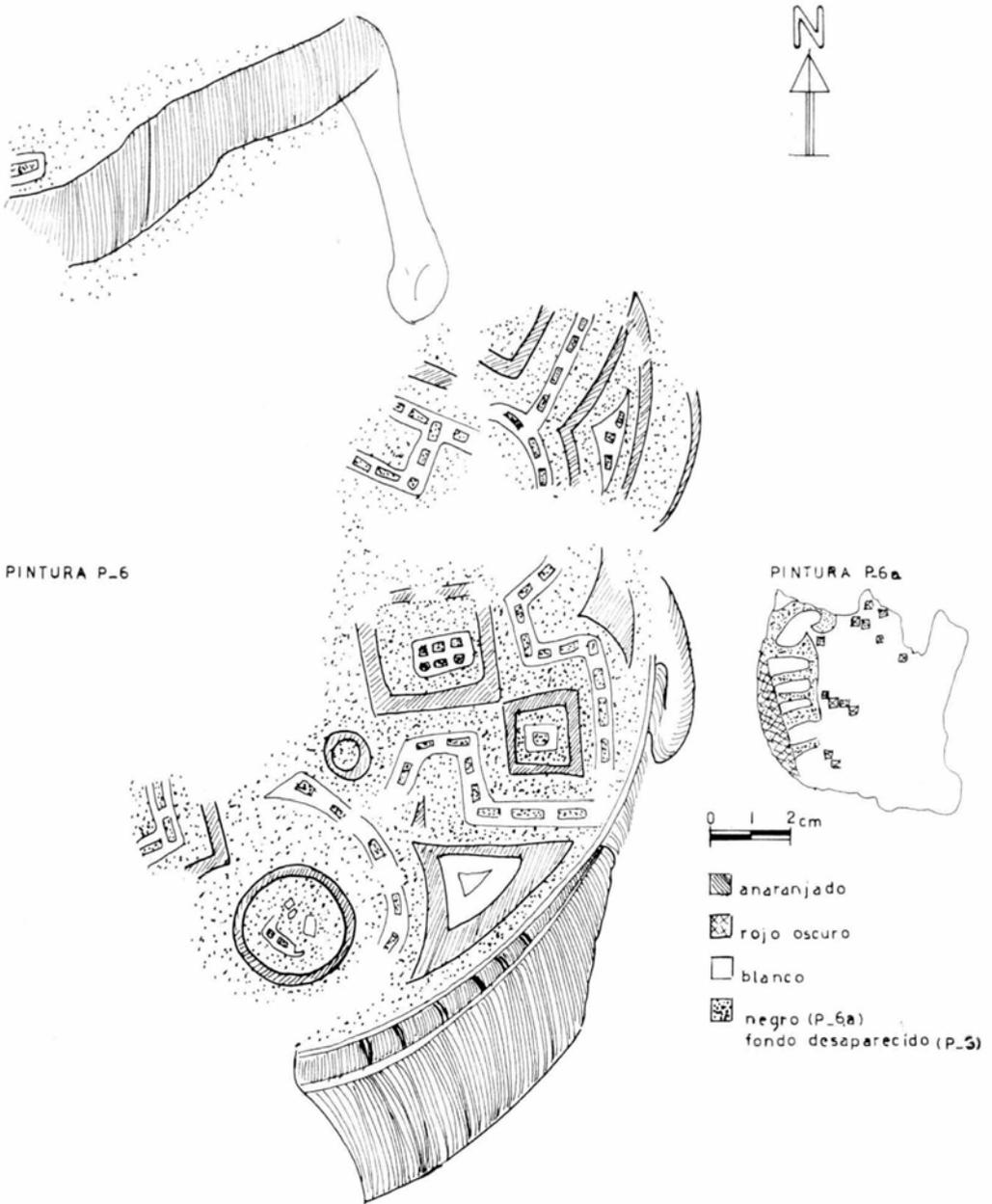


Figura 8. Dibujo de la pintura P-6, entierro 15, Cerro del Huistle.

teñir de negro (P-1 y P-5) o de gris (P-3). Esa capa base, todavía húmeda, fue recortada con una tira de oate, según lo experimentó Noemí Castillo, para trazar los motivos. Las zonas recortadas fueron levantadas y coloreadas con mezclas de carbonatos de calcio y hematita para el rojo, glauconita para el verde,²² limonita para el amarillo o carbonatos de calcio solos para el blanco. Este color, a veces está sobrepuesto sobre el rojo (como para las finas líneas medianas sobre las bandas anaranjadas) y a veces incrustado como los demás colores.

La pintura P-1 conservó la mayor riqueza cromática con combinaciones de anaranjado, blanco, verde y negro. En las pinturas P-5 y P-3 solamente subsisten tres colores, anaranjado, blanco y el fondo, mientras que para la pintura P-6 no quedan más que motivos en blanco y en anaranjado sin vestigios ni del fondo ni de otros pigmentos.

La pintura P-1 (figuras 4 y 5) cambiaba continuamente de aspecto durante la excavación, ya que las leves pinceladas aplicadas para limpiarla levantaban el espesor de tierra que separaba las dos capas decoradas. Desaparecían así motivos de arriba para dejar lugar a otros de abajo, pero eran figuras similares. Son combinaciones de triángulos opuestos, ligeramente curvos y en general dentados sobre un lado, divididos por conjuntos de finas líneas paralelas verdes o blancas y por anchas bandas anaranjadas con una línea mediana blanca. Los triángulos son anaranjados con un centro incrustado en otro triángulo blanco y hay vestigios de mismas figuras en verde. El estado fragmentario y las ondulaciones que distorsionan los motivos impiden apreciar cabalmente esa composición repetitiva dominada por la línea quebrada. El ejemplar sobresale por la destreza técnica con la cual fue ejecutado, a juzgar por la fineza extrema (0.5 mm) de las líneas verdes y blancas incrustadas en el negro.

La pintura P-3 (figura 6) conserva un fragmento de un amplio meandro, formado por una banda anaranjada subrayada por dos bandas blancas, que ondula sobre el fondo gris. El motivo está circunscrito por un ancho borde anaranjado.

La pintura P-5 (figura 7) está también delimitada por un borde anaranjado, pero aquí este elemento es una compleja alternancia de bandas de líneas concéntricas negras, blancas y anaranjadas y de bandas cuadrículadas, también tricolores. En el centro, subsisten fragmentos de

²² La glauconita, de procedencia local, reemplaza aquí la malaquita y la crisocola utilizadas en las piezas analizadas por Noemí Castillo.

meandros y de una espiral que se termina con una punta triangular, elementos que sugieren el movimiento de una serpiente. La composición es cercana a la de la escudilla “chinesco” (figura 3) en donde, con un estilo más realista, el largo cuerpo de una víbora de cascabel serpentea entre un motivo floral que irradia desde el centro de la base hasta el borde adornado con un cuadrículado curvo que bien podría ser una referencia a los motivos de la piel del animal.

La pintura P-6 (figura 8) se complementa con la P-4, que era un fragmento de su ancho borde anaranjado. Sobre el límite inferior de éste, corre una serie de rectángulos trazados en finas líneas blancas sobre el anaranjado. En el interior, los motivos geométricos en anaranjado y blanco se encierran unos a otros distribuyéndose en figuras concéntricas, como rectángulos, triángulos curvos, círculos, grecas y arcos, resultando un conjunto geométrico muy distinto al de la pintura P-1. Las figuras en anaranjado están trazadas en bandas de medio centímetro y las blancas en bandas del mismo ancho pero punteadas de cuadritos y rectangulitos por donde se asomaba el fondo desaparecido.

La variedad estilística sorprende en una muestra tan reducida; porque si bien aparecen motivos similares en las pinturas P-1 y P-6 y en las P-3 y P-5, en cada caso son creaciones distintas para combinar colores, organizar los motivos de un modo algo rígido a semejanza de un textil (P-1) o de un modo más orgánico (P-6), estilizar esquemáticamente el motivo serpentiforme (P-3) o integrar sus diferentes elementos en una composición dinámica como la de la P-5. Más allá de esa diversidad estilística, es posible que la representación simbólica de la serpiente esté presente en las cuatro piezas, con la misma dicotomía entre el movimiento del cuerpo y de la textura de la piel. Esa variedad denota un perfecto dominio de la técnica, que dejó a los ejecutantes margen de libertad para aplicar los motivos y los símbolos idóneos para esas obras suntuarias.

La técnica del pseudocloisonné no fue la única que conocieron los pintores al inicio de la cultura Chalchihuites en la Sierra. Utilizaron también la pintura al seco en por lo menos cinco piezas.¹⁰ Ésta se escogió para otro tipo de objetos menos enigmáticos, pero en peor estado de conservación. Los ingenieros Ricardo Sánchez y José Ortega, a falta de vestigios del soporte, encontraron impresiones dejadas en la capa pictórica: “. . . [en las pinturas P-8 y P-11], se encontraron algunos fragmentos de capas pigmentadas que presentaban en algunas de sus superficies impresiones de lo que posiblemente fue un soporte al parecer de tipo

fibroso . . . esto, sin embargo, de ninguna manera es una aseveración o significa que realmente hubo un soporte y que fue de tipo fibroso ya que en ninguno de los casos se encontraron restos que nos permitieran confirmar su existencia y determinar su composición.”²³

Las características de su estado actual nos permiten confirmar las conclusiones extremadamente prudentes a las cuales llegaron esos especialistas. En efecto, como lo notamos anteriormente, y a pesar de que ya no se pueda determinar la forma precisa, sí parece tratarse de objetos duros que se fracturaron antes de desintegrarse. Por tal causa, la capa pictórica se fragmentó en pequeñas láminas que se amontonaron en varias capas separadas por tierra, de tal modo que no se logran distinguir los motivos pintados. Para decorar piezas rígidas, como jicaras, por ejemplo, no se necesitaba extender previamente sobre su superficie una capa flexible y pegajosa, ya que la pintura no corría el mismo peligro de desprenderse como sobre los objetos blandos de las dos primeras series ya descritas.

Los materiales empleados para pintar al seco, son los mismos que para los objetos anteriores. Es probable, por lo tanto, que se trate también de productos locales. Quizá, aún más, podrían ser obras de los mismos pintores, puesto que los tres géneros de pintura formaban parte de los mismos mobiliarios funerarios. La única diferencia técnica reside en el hecho de que la capa-base carece de carbón vegetal y, de ese modo, es de color blanco. No fue recortada ni alterada sino que los motivos fueron superpuestos sobre ella a pinceladas con los colores anaranjado, rojo, verde, negro y blanco.

El desastroso estado en el cual se encontraron esos objetos decorados al seco, impide determinar su forma original y su posible función. Tampoco podemos comparar sus estilos y sus motivos con los de los objetos pintados al pseudocloisonné porque el desmoronamiento de la pintura en diminutas láminas destruyó los motivos entre los cuales con dificultad se distinguieron bandas rectas y un cuadrículado.²⁴

Esos vestigios destrozados de pintura al seco no hubieran merecido

²³ Para identificar las impresiones, los especialistas citados efectuaron varios experimentos con materiales idénticos a los utilizados en las pinturas.

²⁴ De la pintura P-6a, no se halló más que un pequeño fragmento plano de unos cinco centímetros, a proximidad de la pintura P-6. Sobre el fondo blanco quebradizo, en un extremo, corre una banda roja a lo largo de la cual se suceden rectángulos y una voluta en negro. Al otro extremo, subsisten unos cuantos cuadrillos diminutos rojos y negros que se alternaban para formar un cuadrículado tricolor con el fondo blanco. El tono rojo oscuro, único sobre esta pieza, fue obtenido por medio de una

ser mencionados si la presencia misma de esta técnica pictórica no hubiera sido desconocida hasta ahora en la cultura Chalchihuites. Además, estos restos nos permiten entender quizás el origen del pseudocloisonné. Nos indican, en efecto, que los mesoamericanos que penetraron en la Sierra Madre Occidental al principio de nuestra era, ampliando considerablemente la frontera septentrional, practicaban el arte de pintar al seco que compartían con sus contemporáneos del Preclásico Superior de varias regiones al oeste y sobre todo al sur en donde esta técnica se conocía desde hace muchos siglos.

Por otra parte, esos primeros colonos tenían la costumbre de teñir sus telas (o sus piezas de cuero, de corteza o de otro material flexible), recubriéndolas previamente con una capa de materia orgánica plástica y pegajosa como la resina o la goma y luego las pintaban con una mezcla de carbonatos de calcio, de arcillas y de pigmentos, idéntica a la utilizada por los pintores al seco.

Es posible aún que la moda de teñir telas haya dado obras más elaboradas que los envoltorios monocromos, ya que entre esos primeros mesoamericanos se encontraban alfareros que dominaban la pintura al negativo, una técnica probablemente influenciada por las prácticas de los que teñían las telas.²⁵

mezcla con mayor proporción le hematita. La pintura P-7, ya mencionada en la nota 17, estaba en pésimo estado de conservación y apenas se distinguieron unas bandas anaranjadas y gris oscuro sobre un fondo blanco que tenía una tonalidad particular, verdosa, por una mezcla de los carbonatos de calcio con glauconita. La pintura P-8 acompañaba al difunto 25-1 que era aparentemente el personaje principal de toda la tumba 15-25. Presenta la forma de un cuenco poco profundo de unos 20 cm de diámetro, depositado como las pinturas P-1 y P-6 sobre el antebrazo izquierdo del difunto. Los motivos, irreconocibles, habían sido pintados en anaranjado y verde sobre blanco. En medio del cuenco, se halló un fragmento de hematita y sobre el cuerpo otro de limonita. Las pinturas P-2 y P-10 eran pedazos diminutos, quizá de una misma pieza, dispersos entre los restos de los cuerpos segmentados con los cuales fue recubierto el personaje principal 25-1. La pintura P-11 había sido depositada junto a la rodilla derecha del individuo J de la tumba 51, contemporánea a la 15-25. Tenía una forma ovalada convexa, de 33 cm sobre 15 cm. Había sido apresada entre numerosas raíces. La mayoría de los fragmentos pigmentados eran planos pero otros presentaban una curvatura pronunciada con la pintura al exterior, como si se trataba de un ancho cuenco. De la policromía en anaranjado, negro y verde sobre blanco, solamente se distinguieron bandas paralelas y oblicuas.

²⁵ En la decoración al negativo, al alfarero usó también algún material orgánico que pudo ser cera, goma o resina. Con él aplica sobre la vasija cruda varios motivos. Luego recubre la superficie con un baño, en general negro. Durante la cocción, el material orgánico se derrite y los motivos aparecen con el color natural del barro, reservados sobre el baño más oscuro. Comúnmente, la pieza recibe una segunda decoración, frecuentemente con bandas rojas, antes de una nueva cocción.

No sabemos cuáles artesanos influyeron sobre quienes, si los pintores, los tintoreros o los alfareros. Pero el resultado fue el mismo. Para aplicar la pintura sobre objetos santuarios flexibles como los cuatro primeros descritos, hubo que innovar: primero, la superficie necesitaba en este caso de la capa intermedia flexible y pegajosa, como en las telas. Luego, se necesitó modificar el proceso pictórico mismo ya que de aplicarle la pintura al seco, la capa-base únicamente se hubiera quedado adherida al recubrimiento resinoso mientras que los motivos superpuestos sobre ella se hubieran fragmentado y desprendido al primer movimiento del objeto. Al recortar la capa-base e incrustar en ella los motivos, todas las partes de la decoración quedaban fijadas a la preparación pegajosa. El pseudocloisonné sobre goma o resina resolvía pues el problema técnico de pintar esos singulares y no-identificados objetos flexibles.

Ese invento, claro, puede haber ocurrido en cualquier lugar en donde se dieron las mismas coincidencias entre inquietudes pictóricas y habilidades para teñir telas. Por la distribución del pseudocloisonné sobre cerámica, podemos suponer que tal lugar se ha de ubicar en la Mesoamérica septentrional o en el occidente de México.

Queda obviamente la posibilidad de que los pintores enfrentados con las dificultades para pintar al seco objetos flexibles, hayan adoptado la técnica del pseudocloisonné ya inventada en otras latitudes y bajo otras circunstancias. Pero mi presente hipótesis permite interpretar de modo lógico los sorprendentes hallazgos en el Cerro del Huistle. Solamente descubrimientos posteriores similares podrían aportar elementos para verificar esa interpretación.

Resulta arriesgado intentar trazar la evolución de esas dos técnicas entre los serranos ya que su extrema fragilidad distorsiona la importancia de cada hallazgo. En efecto, hubiéramos podido concluir que la pintura al seco cayó pronto en desuso para desaparecer del todo, en vista de su ausencia aparente en los otros sitios de la misma cultura. Pero dio la casualidad de que encontramos un entierro de la tercera y última fase en el Huistle que tenía como mobiliario una jícara, otro material vegetal duro, de unos 15 cm de diámetro, policromada al seco con motivos irreconocibles-trazados en bandas rectas y quebradas negras y verdes, y zonas amarillas, sobre el fondo blanco.²⁶

²⁶ Al analizar los restos de esta pintura, del entierro 45, los geólogos tampoco hallaron vestigios del soporte original, pero el examen de las impresiones que dejó éste sobre las capas pigmentadas les permitió aseverar que la pieza fue pintada sobre las

Hasta que no nos venga a contradecir cualquier descubrimiento ulterior, el arte de teñir las telas y otros tipos de objetos flexibles parece haber desaparecido con la primera fase; sin embargo, la pintura al pseudocloisonné no se abandonó sino que fue aplicada sobre la cerámica, no sabemos desde cuándo. Ignoramos también por cuál razón técnica los pintores prefirieron el pseudocloisonné al seco para adornar las vasijas de barro, a pesar de que las dos modalidades pictóricas siguieron en uso hasta el abandono final del lugar.²⁷ Para aplicar el pseudocloisonné ya no se necesitaba preparar la superficie, rígida en el caso de la cerámica, con material orgánico como la resina. Ésta siguió utilizándose para pegar mosaicos de piedra verde sobre conchas²⁸ y probablemente para muchos otros usos de los cuales no nos quedan testimonios.

Como ya vimos, es posible que la cerámica decorada al pseudocloisonné sea más antigua de lo que supone Charles Kelley, y en este caso, sería anterior al hipotético impulso colonizador de una élite teotihuacana. De todos modos, de haber existido tal influencia, no introdujo en el norte la técnica del pseudocloisonné. Los vestigios que analizamos permitieron establecer, en efecto, que los primeros mesoamericanos septentrionales disfrutaban, entre sus expresiones culturales, de un arte pictórico técnica y estilísticamente consumado, producto de un desarrollo regional original, a partir de la herencia artística con la cual contaban cuando emprendieron su hazaña colonizadora hacia el vasto territorio del norte.

dos caras. Los ingredientes utilizados son los mismos que los aplicados en las obras muy anteriores que presentamos aquí.

²⁷ En algunos tiosos al pseudocloisonné, provenientes del Huistle, las zonas levantadas están incrustadas de blanco y, sobre éste, se aplicaron, a pincel, otros colores; o sea, se trataron las zonas recortadas como si fueran una superficie pintada al seco. Esa singular mezcla de técnicas al pseudocloisonné y al seco ya ha sido descrita por Noemí Castillo, que la consideró como la variante A del pseudocloisonné. Tal variante nos indica que para ornar piezas rígidas como las vasijas de barro, los pintores seguían indiferentemente los procedimientos característicos de las dos técnicas. Éstas, a su vez, influenciaron otro tipo de decoración sobre cerámica, la incisión y el grabado, ya que ejemplares de este tipo conservan incrustaciones de hematita y a veces de pigmento verde. Quizás aun, se aplicaron otros colores como el azul o el amarillo que desaparecieron porque estos pigmentos completaban la decoración después de la cocción.

²⁸ Enriqueta M. Olguín, *op. cit.* El ejemplar con restos de resina proviene del entierro 12, perteneciente a la última fase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTILLO, Noemí. Algunas técnicas decorativas de la cerámica arqueológica de México, *Serie Científica*, 16, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968.
- EISLEB, Dieter. *Westmexikanische Keramik*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1971.
- HOLIEN, Thomas and Robert B. PICKERING. "Analogies in classic period Chalchihuites culture to late mesoamerican ceremonialism", pp. 145-157, in Esther Pasztory, ed., *Middle Classic Mesoamerica: a. d. 400-700*, Columbia University Press, New York, 1978.
- KELLEY, J. Charles. "Speculations on the culture history of Northwestern Mesoamerica", pp. 19-39, in Betty Bell, ed., *The Archaeology of West Mexico*, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, A. C., Ajijic, Jalisco, 1974.
- and Ellen ABBOTT KELLEY. "An introduction to the ceramics of the Chalchihuites culture of Zacatecas and Durango, Mexico, part I: the decorated wares", *Mesoamerican Studies*, num. 5, University Museum, Southern Illinois University, Carbondale, Illinois, 1971.
- OLGUÍN, Enriqueta M. *Ornamentos de concha del norte de Jalisco*, tesis presentada en 1984, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- WINNING, Hasso von. *Anecdotal sculpture of Ancient West Mexico*, an Ethnic Arts Publication and Exhibition sponsored by the Ethnic Arts Council of Los Angeles at the Natural History Museum of Los Angeles County, Los Angeles, 1972.