LA CAJA DE AGUA DEL IMPERIAL COLEGIO DE LA SANTA CRUZ DE TLATELOLCO, PINTURA MURAL DE LOS ALBORES NOVOHISPANOS

SALVADOR GUILLIEM ARROYO

Introducción

En el mes de julio de 2002 para efectuar una obra de infraestructura justo en el piso adyacente a la fachada oeste del convento de Santiago Tlatelolco, se descubrió una edificación que tiene revestimiento de estuco policromo en el interior. De acuerdo con la Ley de Protección al Patrimonio Cultural se procedió a su rescate arqueológico sistemático. Tras los primeros trabajos, corroboramos que dicha edificación fue la receptoría de agua potable que nutrió la repúbli ca de indios de Santiago Tlatelolco durante el siglo XVI. Sus constructores planearon que, además de cumplir tan vital función, también transmitiera un mensaje público a través de un discurso pictográfico mural.

Hasta la fecha se ha trabajado en cinco temporadas de exploraciones que han permitido descubrir más de 12 m^2 de pintura mural *in situ*, conjuntamente con la recuperación de más de 15 600 fragmentos pertenecientes a la misma pintura mural de la caja que fueron depositados en el interior cuando ésta se decidió clausurar. Al mismo tiempo se han recuperado más de 6 000 restos óseos de animales; 10 000 tiestos, además de objetos de concha, metal y vidrio que diversos especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia clasifican y analizan, cuyos resultados nos permitirán ubicar en su contexto histórico dicha edificación; por otra parte, la evidencia arqueológica se confrontará directamente con fuentes etnohistóricas, como el *Códice Badiano*, el *Florentino*, el *Azcatitlan*, el *Cozcatzin* y el *Plano de Upsala*, cuyas pictografías guardan una gran semejanza estilística con el discurso pictográfico de la caja de agua.

La caja de agua

La caja de agua o pila es el nombre popular otorgado a los almacenes de agua a manera de estanques colocados por debajo del nivel del piso. La que ahora nos ocupa fue cubierta a principios del siglo XVIII por la construcción del actual convento de Santiago Tlatelolco, y quedó bajo el grueso muro de la fachada oeste, que fue desplantado cuidando que su mampostería fuera distribuida a manera de dovela sobre los muros de la caja, lo que manifiesta el deseo de proteger sus restos para la posteridad.

La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco se construyó durante la primera mitad del siglo XVI, bajo el nivel del piso de la ciudad colonial que fue erigida inmediatamente a la caída de los mexicas. La evidencia arqueológica ha demostrado que el arrasamiento de las construcciones del recinto ceremonial de México Tlatelolco fue a partir del piso de la última fase constructiva, la séptima y, por ende, fragmentos de las edificaciones anteriores se conservaron en el subsuelo[1] y son las que actualmente constituyen la Zona Arqueológica de Tlatelolco, dentro de la gran ciudad de México, Distrito Federal.

Hasta el momento, podemos apreciar que la fábrica de los muros del continente oeste, donde se almacenó el agua, alcanzó 60 cm de espesor, y es de lajueleado mamposteado, amarrados con arcilla compactada a la manera de los adobes sin cocer y sólo se recubrió con estuco el interior, mismo que sirvió de soporte al discurso pictográfico. En tanto, todas las caras externas se terminaron en mampostería dado que se diseñó para convivir con el relleno circundante altamente compactado a bien de lograr su estabilidad como contenedor de agua en constante movimiento.

En la última temporada de exploraciones —aún en curso—, solamente resta explorar los segmentos de los muros norte y sur de la caja de agua, que están bajo el muro de la fachada oeste del claustro, sin embargo se ha logrado conocer las dimensiones totales de la estructura novohispana que ahora nos ocupa. Ésta presenta una conformación rectangular con el eje este oeste de 9 m de largo, aproximadamente, por 5.20 m de norte a sur, con un acceso en el oriente. En la esquina suroeste se encontró el acueducto subterráneo que la nutría, localizado entre 1.60 a 2.20 m de profundidad a partir del piso original y que fue arrasado en 1964, cuando fue colocado en su lugar (a 72 cm más abajo), un adoquinado que actualmente circunda el edificio. La parte más alta del

[1] Salvador Guilliem Arroyo, *Ofrendas a Ehécatl Quetzalcóatl en México Tlatelolco*.

muro sur de la caja de agua, donde se representó un águila y un jaguar sobre la corriente acuática, está justo 8 cm bajo dicho adoquinado, lo que indica que fue visto por el personal de Mario Pani en esa época.

Ahora bien, el acueducto se conecta a la caja mediante una lápida de forma rectangular de 68 cm de altura por 39 cm de ancho y cuyas esquinas superiores fueron redondeadas. Tiene una perforación bicónica de 11 cm de diámetro al centro, que desemboca en el interior del piso del continente occidental a 3 cm de altura, al mismo tiempo la lápida fue tallada en el interior a manera de tubo vertical para permitir el ascenso del agua cuando dentro del continente el peso del líquido contenido ejercía presión sobre la corriente del acueducto y por ende la empujaba en sentido opuesto, así, subía hasta alcanzar un máximo de 62 cm de altura, y desembocaba por las dos perforaciones de 5 cm cada una que, al ser cubiertas por el espejo de agua, impedían que continuara llenándose, este elemento es llamado "rebosadero", así, vemos que sus constructores planearon que el espejo de agua no alcanzara más de 70 cm de altura y conviviera armónicamente con el discurso pictográfico, incluso las representaciones de peces o raíces quedaban bajo el agua.

La composición de la estructura arquitectónica se concibió con dos continentes seccionados por un muro intermedio que nace de su unión con el muro sur, y presenta una trayectoria hacia el norte de 3 m hasta unirse al muro norte mediante una escalinata de 1 m de largo con dos peldaños que marcan el acceso de los usuarios por el oriente, creados ambos espacios para una mejor funcionalidad: el occidental con 4 m, de norte a sur, por 3 m, de este a oeste y una profundidad de 2.20 m en el sur hasta alcanzar los 2.30 m al norte. Fue destinado para almacenar el agua en convivencia con las pinturas murales que se distribuyeron circundando su espejo por el norte, oeste y al sur, el muro intermedio quedó de color blanco por el estuco bruñido donde sobrevivió la huella de una estructura adosada a manera de greca escalonada, quizá un componente ornamental que fue demolido al momento de la clausura de la gran caja. El segundo continente, el oriental, tiene 4 m de norte a sur y un vano de 1.30 m de este a oeste, limitado por el muro intermedio al oeste, en tanto el margen oriente está ocupado por una escalinata de cuatro peldaños de peraltes curvados y sendos descansos que rematan en un saliente de 6 cm. Este espacio exhibe en el muro norte, al centro y a escasos 2 cm de altura, la boca de 14 cm de diámetro de un tubo de cerámica emplomada perfectamente emboquillado con el estuco que recibió las ilustraciones murales, en tanto en el muro sur, justo abajo de la esquina del primer escalón aparece otra boca del mismo diámetro y a ras del piso, así, aunados al bufamiento de 7 cm,

justo al centro del piso que marca los declives hacia estos tubos, que nos permiten elucidar la intención de drenar por completo dicho espacio. Al mismo tiempo, se ha recuperado el discurso pictórico de los muros norte y sur que desplanta del mismo nivel de piso hasta el borde recuperado, en estos casos, de menores dimensiones dado que el piso aparece 45 cm más arriba que el del continente occidental. El desplante de las pinturas, junto con la evidencia de calcificación en su base de no más de 2 cm, nos permiten comprobar que el agua corría por los peldaños y el piso de este espacio como una delgada cortina, que quizá recuperaba los derrames de quienes ingresaban a tomar el agua del primer continente, es decir que este espacio recibía a los usuarios, quienes descendían los peldaños señalados y quedaban inmersos dentro del discurso pictográfico.

Regresando al muro intermedio, apreciamos que dentro de su constitución presenta una lápida tallada de 40 cm de ancho por 73 cm de altura y se localiza a 10 cm de distancia del muro sur con la cara pegada al corte oeste, donde en la base a 5 cm por encima del piso se abre una perforación bicónica de 11 cm y a 44 cm más arriba, se presenta una perforación más grande a manera de gota, con 30 cm de altura por 12 cm de ancho, con una profundidad de 28 cm para inmediatamente bajar en caída libre 65 cm, con una trayectoria hacia el oriente, lo que nos permite aseverar que se conecta a una tubería oculta por el piso del continente oriental que marca la ruta del agua hacia la parte posterior de la escalinata mencionada (figs. 1 y 2).

Como vemos, la máxima virtud de los constructores de la caja de agua fue concebir un receptáculo de agua potable en constante movimiento, conviviendo en perfecta armonía con el discurso pictográfico que transmitió la vida cotidiana de los habitantes de los grandes lagos de las otrora ciudades de México Tlatelolco y México Tenochtitlan, bajo el dominio español. Las escenas murales fueron distribuidas en los muros norte, oeste y sur circundando el espejo de agua interno y hasta el momento, dadas las evidencias arqueológicas, el acceso a la caja fue por el extremo oriental del cual logramos recuperar pocos elementos estructurales dado el arrasamiento que sufrió con la edificación del actual claustro, entre las que destacan dos huellas irregulares de 75 cm por lado, consideradas como parte del zócalo de desplante de sendas columnas, que marcan las dimensiones del vestíbulo de acceso a la caja de agua; muy probablemente, sean las que están dentro del jardín sureste del claustro, ya que su talla corresponde a un estilo muy temprano de la Nueva España. Otro dato muy importante es la estructura prehispánica localizada bajo la escalinata oriental, que acorde con el trazo de las edificaciones del límite del recinto ceremonial prehispánico (cuarta

fase constructiva), bien puede corresponder a uno de los dados centrales, que fue descubierta cuando al desalojar el terreno para construir la caja de agua, toparon con esta estructura, cubrieron su piso de estuco con *tezontlalli* (polvo rojo de tezontle) y la utilizaron como soporte de la nueva estructura.

Las pinturas

Como vemos en los dibujos isométricos, la distribución de las pinturas murales se aplicó circundando su interior, ya que el muro intermedio y la escalinata de acceso carecen de ellas, por su función rutinaria. Así, a la que decora el muro oeste se denominó como segmento 1 sur y segmento 2 norte, tomando como eje de partida para su lectura el centro y, respecto a los muros norte y sur, dada la secuencia de lectura se clasificaron a partir de su colindancia con el muro oeste hacia el oriente tal como lo marca la intención de los autores del discurso pictográfico.

Los elementos de la pintura del muro oeste se registraron entre los años 2002 y 2005, contando con el apoyo del restaurador José Carmen Arroyo García. En este muro la lectura inicia al centro, donde se representaron nueve piedras rojas con soportes en grisalla para determinar su volumen, éstas presentan espinas negras en el lateral norte, que se curvan hacia arriba acorde al ritmo de su distribución y en su extremo sur emergen unas espadañas de color azul verdoso y quedan bajo estas piedras sendos remolinos de agua, representados con azul oscurecido por el soporte de grisalla de los contornos. Continuando hacia el sur, se localizan los pies de un pescador sobre una corriente acuática que aparecen separados apuntando hacia el sur y muestran el costado izquierdo (lográndose recuperar el diseño del personaje hasta la altura de las rodillas), e indican la secuencia de su lectura. Así, el pie que ocupa la parte posterior (norte) porta huarache, en tanto el derecho, que está adelantado (al sur), aparece descalzo (fig. 3). Curiosamente, ambos pies son derechos y lejos de ser un error del tlacuilo (pintor), en realidad corresponde a una tradición pictórica prehispánica, empleada para marcar la importancia de la acción del mismo personaje. Entre los pies se pintaron tres lóbulos de un lirio acuático reposados sobre la corriente acuática que por debajo hace un remolino donde una tortuga que nada hacia el sur, muestra sus aletas, dientes y nariz. Hacia el mismo sentido, nos encontramos con una planta erguida, de tallo rojo y del que penden ondulantes y largas hojas de color azul verdoso, en tanto la raíz está flanqueada por sendos remolinos de la misma corriente acuática y aparece un pez al centro del remolino sur, que tiene en el

hocico el hilo de una caña de pescar, seguramente que sujetaba el personaje descrito. En seguida, al sur, emergen unas espadañas que se curvan por su propio peso y que compiten con otro lirio de dos enormes lóbulos que está abajo de la esquina izquierda. Frente a estas plantas aparecen los pies y nalgas de un pescador que está sentado sobre un zacatal, viendo hacia el norte, que carga en la espalda un canasto oval, en tanto sujeta una lanza cuya punta de obsidiana reposa entre los dedos de su pie derecho y abajo de él, entre el caudal arremolinado, aparece otro pez orientado hacia el sur. Entre las plantas que están tras el pescador aparece la cola del jaguar que domina la escena del segmento 1 del muro sur, logrando una excelente unidad del ritmo de lectura del discurso pictográfico.

Regresando al centro del muro oeste, justo donde están las piedras rojas, continuemos hacia el norte (segmento 2 norte muro oeste), donde aparece el pie de otro personaje y frente a él, entre unas grandes espadañas que nacen de la corriente acuática, se representó agazapado un animal de larga cola y sendas garras que aparenta acechar un pez que emerge hacia él. Las fuentes etnohistóricas nos permiten proponer que se trata de la representación de un *ahuítzotl*.[2] En el extremo derecho de las espadañas, aparece el cuerpo de una serpiente que desciende ondulante hasta dejar el rostro por encima del pez y frente al *ahuítzotl*. Ocupando el centro de la escena aparece un personaje que solamente fue esgrafiado de la cintura a los pies, está viendo al sur y en la mano izquierda sujeta una especie de bastón que se extiende hacia la sierpe, su *máxtlatl* fue delineado, pero no se concluyó. Tras él, aparece una red cónica y un bastón con soportes pintados en rojo, que son manipulados para capturar tres pequeños peces por un personaje que está parado sobre la corriente de agua viendo hacia el sur y cuyos torso y cara no fueron pintados, curiosamente, sólo esgrafiados sobre el enlucido de estuco. Detrás del pescador aparece una garza hembra con un pez en el pico que mira hacia el norte, lo que da continuidad a la lectura hacia el muro colindante. Por último, una planta de grueso tallo y hojas que ceden bajo su propio peso, se yergue y rematan esta escena, tras el ave. Todos los elementos aparecen sobre la corriente de agua que, acorde a las evidencias, formaban remolinos integrando la escena que continúa en el segmento 1 del muro norte.

El segmento 1 sur, ubicado fuera del muro del convento, forma la esquina suroeste de la caja, está limitado al oriente por la cimentación del muro oeste del convento de Santiago y el relleno cultural de la

[2] Fray Bernardino de Sahagún asegura que es un animalejo que vivía en los manantiales, *Códice florentino*, libro XII.

misma caja de agua. La escena está dominada por la presencia de un jaguar posado sobre una gran corriente acuática, como si caminara hacia el oriente y que saca la lengua. Bajo sus garras aparecen peces, en las frontales uno que va hacia el este y, bajo las traseras, otro pez que está sumergiéndose. Entre la cola del jaguar y la esquina del inmueble aparece una gran planta erguida que muestra sólo tres grandes hojas abiertas hacia arriba. Sobre la cabeza y lomo del felino, muy estilizada en color azul verdoso, está una planta de hojas enroscadas sobre las que descansa un águila que mira en sentido opuesto al felino, al oeste.

Es preciso acotar que se registraron líneas esgrafiadas del diseño primario que intentó representar el rostro del jaguar mirando hacia el norte, es decir con el cuello girado hacia el centro de la caja, sin embargo se cubrieron parte del ojo izquierdo, los belfos y una primera lengua con plastas de color rojo, para posteriormente pintar el gran felino de perfil (fig. 4).

En el extremo opuesto (segmento 1 norte) en el muro norte que forma la esquina noroeste de la caja de agua, hasta el momento sólo se han descubierto parte de una cenefa acuática y los tallos rojos de una planta, además de que el muro aparece fracturado más abajo que los demás, quizá debido a que la cimentación del muro del convento está más cercana a la esquina de la caja, dado el alineamiento con respecto al norte de ambos inmuebles. Como mencioné anteriormente, la caja de agua fue construida utilizando como soporte del vestíbulo una estructura prehispánica que muy probablemente sea parte del límite del recinto ceremonial en su cuarta época constructiva, que determina la orientación del inmueble novohispano que nos ocupa, en tanto el claustro sobrepuesto obedece a la traza europea y por ende difiere una construcción de otra (fig. 5).

La trayectoria del muro norte hacia el oriente, nos conduce al interior del claustro, que he denominado segmento 2 norte y exhibe una escena pictográfica limitada al oeste por el corte de la cimentación de la fachada oeste y en el extremo opuesto por el muro intermedio de la caja de agua. En ella se representa un varón parado sobre una canoa, con el brazo derecho levantado ya que está por lanzar un *minacachalli*[3] a un pato que está oculto tras unas espadañas que ocupan la esquina inferior izquierda, todos ellos quedan por encima de una corriente acuática que forma remolinos (figs. 6 y 7). El cazador con el brazo izquierdo extendido hacia el frente y hacia abajo, sujeta un remo dispuesto en diagonal, justo al centro exterior de la canoa, imprimiendo una gran dinámica visual que integra todos los elementos en escena. Dentro de la

[3] Fisga de tres puntas.

punta de la canoa descansa otro pato con la barriga hacia arriba y detrás de su cabeza emergen del piso de la canoa dos varas verticales, que acorde a los fragmentos recuperados en el relleno del continente quizá hayan sido el soporte de una red, en tanto en el extremo opuesto del vehículo aparecen dos lóbulos de un lirio acuático de tallos rojos. En este segmento y por encima de la huella del segundo peralte de la escalinata del muro intermedio, desafiando la fractura de la caja de agua sobrevivió el dibujo de una hoja de una planta. Bajo la canoa y nadando en dirección al oeste, al igual que el pescador, se encuentra un pez.

El orden de nuestra descripción nos lleva hacia el oriente, hasta lo que he denominado segmento 3 del muro norte, cuya pintura fue manufacturada acorde al movimiento que generan los peldaños de la escalinata de acceso a la caja que ocupan el límite oriental (figs. 8 y 9). Domina la escena un personaje esgrafiado en el enlucido del muro, está de pie al centro sobre la corriente de agua, en la espalda carga un objeto que muy probablemente es un canasto sujetado por correas a su torso, quizá una red a manera de arpilla. Con la mano izquierda, en primer plano, sujeta el mango de una red circular que reposa sobre la superficie del agua, sumergida parcialmente, en tanto que con la mano derecha blande un bastón que se oculta tras las espadañas que tiene frente suyo. Este pescador porta pantaloncillo hasta la rodilla y aparentemente exhibe el pene. El diseño de la camisa no se puede discernir. Tras el pescador aparece otro conjunto de espadañas bajo cuyas raíces aparece una serpiente enroscada que ocupa el descanso del primer peldaño y que está tragándose una rana, que intenta emerger del hocico del ofidio. En el extremo derecho, que cierra la escena, sobre el segundo descanso está una vírgula floreada y por encima de ella, la hoja de una gran planta.

Entre la serpiente y los pies del pescador se pintó un lirio acuático de tallo rojo y lóbulo azul verdoso. Bajo el pie izquierdo del personaje aparece una ojiva roja, seguramente una caracola.

El extremo de la red topa con las espadañas frente al pescador, entre ellas y la escalinata norte del muro intermedio está un lirio de tres lóbulos cuya flor asciende y abre la corola de pétalos azules y blancos. La raíz está circundada por un gran remolino que tiene otra flor del mismo lirio que aún no abre su botón.

Bajo el lirio y encorvando la espalda hacia arriba acorde al ritmo del remolino, un pez asciende hacia el oeste. El resto de la parte inferior de la escena no es discernible, salvo la cola de un pez que se sumerge en la esquina inferior derecha donde se levanta el primer peralte de la escalinata oriental.

El muro en el extremo inferior y justo al centro, presenta la boca de un drenaje formado por un tubo de cerámica, cuyos bordes fueron

emboquillados con la misma pasta de estuco que recubrió toda la caja de agua.

De todos los segmentos de pintura mural descubiertos hasta el momento, éste es el menos colorido, quizá sufrió mayor deterioro que el resto de los segmentos debido a una mayor exposición temporal a la luz solar.

Pasemos ahora al segmento 2 sur, ubicado dentro del claustro, en la esquina suroeste del área excavada y que es la continuación oriental del segmento 1, donde se representaron el jaguar y el águila.

Este segmento de pintura, de 74 cm de ancho por 90 cm de altura, está delimitado al oeste por el corte de nuestra excavación donde aparece el relleno de cimentación del muro del convento y al oriente por el muro intermedio, en éste se representó un personaje de pie y de espaldas que está cargando un canasto rectangular con tapa oval, elaborado en cestería, que ilustra perfectamente el entramado de su manufactura (figs. 10 y 11). Este canasto tiene unas correas que lo sujetan a una vara y al torso del pescador, la vara corre por los hombros de nuestro personaje y se prolonga hacia la derecha donde pende una red cónica de la que cae un pequeño pez por el extremo inferior derecho. El cargador extiende el brazo izquierdo, en el mismo sentido hacia abajo, sujeta una vara que ingresa en el agua que le cubre los pies, queda la pierna izquierda flexionada y la derecha completamente vertical, en actitud por demás reposada. Bajo este pescador aparece un enorme pez que va hacia el oriente, tiene enfrente y tras la cola unos lirios acuáticos de tallo rojo, que están dentro de sendos remolinos de agua, por cierto, el lirio a la derecha muestra la raíz a manera de "manita". El margen derecho, desde el pez hasta casi tocar la red, está ocupado por una planta cuya raíz es un tubérculo, de gran semejanza con las representaciones de la herbolaria de la primera mitad del siglo XVI realizadas en el *Códice Badiano*, por todos conocido.

El extremo contrario lo ocupa una gran planta que emerge del agua cuyas largas hojas lanceoladas se extienden hacia los lados, una de ellas se dobla al ritmo del muro intermedio. Desgraciadamente el arrasamiento de la caja de agua nos impidió conocer si este elemento integraba el discurso pictográfico de ambos continentes.

El segmento 3 sur, al igual que su opuesto del norte, fue diseñado para enmarcar el continente oriental al ritmo de la escalinata que lo delimita conjuntamente con el muro intermedio (figs. 12 y 13). En la esquina derecha está una garza macho de pie sobre la corriente de agua viendo hacia el oriente, mientras está tragando un pez. Flanquean sus patas sendos lóbulos de un nenúfar cuya raíz se mezcla con la de la planta de hojas muy largas que está frente a la garza; junto a ella y ha-

cia el centro aparece otro lirio con dos hojas circulares extendidas. Bajo ambas plantas aparece un pez que viaja hacia el oeste y un pez loro, en sentido contrario, emerge del remolino que ocupa toda la esquina inferior derecha de la escena. Frente a estos peces, al oriente, está la cola de otro pez que aparentemente se sumerge en el mismo remolino y junto a su cola, al centro de la escena está un caracol que muestra la espiral de su concha, mientras el animalejo se levanta mirando al oeste con los cuernos en alto. Pegado a su dorso se pintó otro lirio de grandes hojas circulares que proyecta una flor hacia arriba y otra se entrelaza hacia abajo girando al oeste. Justo arriba de esta flor, un sapo pende de la cuerda de una caña de pescar que sujeta un personaje cuyo rostro es de marcada filiación europea y carece de pintura. Este pescador está sentado con los pies sobre el borde de la canoa y al ras de las rodillas se ven los dobleces de su pantaloncillo, en tanto que el trazo de la camisa intenta solucionar la curvatura de la espalda. El extremo oriente de la escena concluye con una planta de grandes hojas que luchan por erguirse. Por último, es preciso acotar que tanto sobre el frente como atrás de la canoa aparecen dos manchas provocadas por el depósito de cenizas y brazas encendidas, cuando se clausuró este estanque.

Bajo la canoa, acorde a la cadencia de las huellas, los peldaños marcan el ritmo de la corriente de agua que se pintó en este mural. Contiguo al peldaño inferior, se forma un remolino y frente a él aparece un pez, con el lomo curvado, que por cierto, guarda gran semejanza con el que cierra la escena norte en su esquina inferior oeste (fig. 9).

En este segmento el drenaje está formado por un tubo de cerámica plomiza cuyos bordes fueron emboquillados con la misma pasta del enlucido de la caja.

Como vemos, hasta el momento se han descubierto aproximadamente 12 m^2 de pintura mural que engalanan el interior de los muros circundantes de la caja de agua, con la clara intención de transmitir un mensaje público de una aparente vida armónica de los albores del siglo XVI, que experimentó la fusión de la religión indígena y la europea, y que conformó un profundo sincretismo.

Ahora bien, dado el alto grado de dificultad que ha mostrado el contexto arqueológico durante la exploración y registro sistemático de la pintura mural, la interpretación de los elementos componentes de su discurso pictográfico se ha efectuado de manera paulatina, a partir de la forma hacia los contenidos, con la intención de identificar plenamente aquellos que guarden sincretismos inherentes al pensamiento indígena y de los frailes que los protegieron, que como sabemos, permearon los intereses de los conquistadores militares a bien de lograr la conquista "espiritual", que sin duda tuvo trascendencia en la forma-

ción de la Nueva España. Así, para clasificar correctamente cada elemento del discurso pictográfico, al momento de su descubrimiento se registraron los diseños esgrafiados, incluidos líneas de proporción, arrepentimiento, soporte y distribución espacial. En seguida se registraron las líneas de soporte, conjuntamente con las esgrafiadas que complementan cada diseño y por último, se registraron las plastas de color que complementan cada elemento. Este procedimiento nos ha permitido elucidar los cambios de un proyecto primigenio respecto a la obra expuesta finalmente y abrir un gran abanico de hipótesis en lo concerniente a los criterios adoptados por sus creadores. La evidencia arqueológica hasta el momento nos obliga a clasificar taxonómicamente cada elemento descubierto, separando los diseños por personajes, sean pescadores, cargadores u otros; por elementos vegetales, animales, instrumentos, etcétera, a bien de identificarlos plenamente bajo su nombre en náhuatl y acorde a su referencia en las fuentes etnohistóricas, además de sus relaciones contextuales, para intentar penetrar en los contenidos que estén enraizados profundamente en el pensamiento mesoamericano.

Como ejemplo, en el *Códice Cozcatzin*, en la lámina 3, aparece el topónimo de Atlan y más adelante, en la lámina 7, aparece el de Atlatonco; en el aspecto formal ambos son idénticos al pescador de ranas que aparece sobre una canoa en el extremo oriental del segmento 3 del muro sur (figs. 12, 13 y 14), y precisamente el análisis preiconográfico de los elementos componentes del discurso pictográfico de la caja de agua deben de ser sometidos a pruebas de causalidad y casualidad pues sabemos que el estilo del *Códice Cozcatzin* pertenece a una gran familia de documentos elaborados durante los albores novohispanos y por ende, no podemos obligar al discurso pictográfico de la caja de agua a tomar sesgos fuera de su realidad.

Casos similares son la presencia de un águila sobre una planta estilizada que desplanta del lomo del jaguar del segmento 1 del muro sur —¿estamos frente a los nombres de Cuauhmixtitlan y Oceloapan?— que también identificaban a las ciudades gemelas de Tenochtitlan y Tlatelolco respectivamente, o como es el caso del animal identificado como un *ahuítzotl*, incluso, el centro del muro oeste donde están las piedras rojas que tienen espadañas en la esquina sur y espinas en la norte, junto con los remolinos que están por debajo de ellas, nos recuerdan el estilo de la *Historia tolteca chichimeca*, por lo que su análisis iconográfico e iconológico debe hacerse de manera sistemática intentando no omitir ninguna representación formal y sus interrelaciones.

Así, hasta el momento, nuestra base de datos reporta 116 elementos, divididos en diez representaciones de humanos, 31 de animales, 28

de plantas, 28 de artefactos, nueve particiones de la cenefa acuática con sus respectivos remolinos y otros que han sido separados del discurso total. Cabe aclarar que en la temporada 2007 que está por iniciar esperamos recuperar otros 3 m^2 más de pintura mural *in situ* lo que aunado a los más de 25 000 fragmentos recuperados y en proceso de anastilosis, nos lleva a un universo más amplio de registro y clasificación de las imágenes con un gran contenido sincrético, planeado por los frailes pioneros del Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco y, tal como lo reporta la evidencia arqueológica, efectuado por los pintores indígenas a bien de transmitir un mensaje público, donde muchos elementos quizá expresan diferentes contenidos a sus formas convencionales, siendo una de las tareas que nos hemos propuesto discernir.

Por otro lado, que hemos efectuado obligadamente la revisión de las pinturas murales de los albores novohispanos en el centro de nuestro país, indica que éstas se ubican en los edificios religiosos católicos, principalmente: Xoxoteco, Actopan, Ixmiquilpan, Meztitlan en el actual estado de Hidalgo; San Gabriel Cholula, Huejotzingo y Calpan, en el estado de Puebla, así como otros en Morelos y el Estado de México, además de los principales establecimientos dentro de la actual ciudad de México, basta recordar que George Kubler asevera que Tláhuac y Tlatelolco deben reputarse como las iglesias más antiguas de esta urbe y hasta el momento, la pintura mural de la caja de agua de Tlatelolco, es sin duda, una de las obras más tempranas del siglo XVI.

La pintura mural exhibe un gran parentesco estilístico con las ilustraciones del *Códice florentino,* de fray Bernardino de Sahagún y un grupo de indígenas, el *Códice Cozcatzin*, el *Plano de Upsala* y el *Códice Badiano*, entre otros, evidencia que nos permite plantear como eje fundamental de nuestra investigación que los frailes franciscanos pioneros de Tlatelolco ampararon las tradiciones mesoamericanas de grandes pintores, escultores y escribanos indígenas bajo un proyecto humanista que dio paso a la primera universidad, imprenta amanuense y biblioteca del continente americano, justo en el Imperial Colegio de la Santa Cruz, impulsado por el primer virrey, Antonio de Mendoza, y que vio truncado su desarrollo a finales de la segunda mitad del siglo XVI a instancias del clero secular encabezado por el cura Montufar.

De manera paralela, además de revisar las fuentes etnohistóricas pictográficas del siglo XVI, se han revisado las escritas, para determinar el marco historiográfico de la caja de agua de Tlatelolco; se ha logrado avanzar en las revisión de planos del siglo XVI al XVIII, lo que nos permite aseverar que en el *Plano de Upsala*, de 1555, y en la copia atribuida a Alonso de Santa Cruz, en la representación del barrio de Santiago Tlatelolco, aparece una iglesia con un pequeño convento

anexo al sur y a poca distancia de ellos, la caja de agua, con la entrada del acueducto que llevaba el vital líquido desde Chapultepec, pasando por la fuente del Salto del Agua, que continuaba hacia el norte por la antigua calle del Niño Perdido, actualmente Eje Central. Sin embargo para el plano de la ciudad de México realizado hacia 1628 por Transmonte, al igual que el plano pintado hacia 1650 en un biombo llamado "de la Conquista" y que está ubicado en una sala de exposición del Museo Franz Mayer, la fuente de agua de Tlatelolco ya aparece ubicada entre el conjunto conventual y el *tecpan*, al centro del área que fue la sede del tianguis novohispano (fig. 15). Esto se aúna a la clasificación de los materiales arqueológicos recuperados que nos reportan que la mayor parte de la cerámica tiene características prehispánicas, máxime, en los tiestos recuperados en torno al inmueble colonial que nos ocupa, entre los que destacan los tiestos Coyotlatelco y en su interior, la cerámica nos reporta estilos azteca III, IV y de contacto y otros netamente de la imposición de las vajillas europeas, incluyendo las porcelanas chinas. Los materiales también reportan la continuidad del uso de la obsidiana en instrumentos de corte, preferentemente, durante las primeras décadas de la Colonia, así como el uso del vidrio para contenedores, como las botellas y el uso de metales para instrumentos como clavos, alfileres y otros enseres.

A manera de hipótesis central de esta investigación, por ahora podemos proponer que muy probablemente la caja de agua que nos ocupa fue elaborada al mismo tiempo que se llevó a cabo la edificación de la primera iglesia dedicada a Santiago y clausurada justo cuando Torquemada decidió terminar la construcción de la tercera iglesia de Santiago, para 1610. Ahora bien, la presencia de fragmentos de figurillas femeninas mexicas, la representación de un burdo penate y el rostro moldeado de una deidad prehispánica dedicada al culto del agua, nos indican que en la clausura de este gran contenedor, el pensamiento mesoamericano no había desaparecido, sino que se hizo presente al "enterrar" la caja con sus espléndidas pinturas. Por lo tanto, el conjunto de evidencias arqueológicas recuperadas, clasificadas taxonómicamente y analizadas a partir del contexto y decurso del sitio podrán corroborar o refutar en un futuro próximo esta propuesta.

Cabe señalar que el mismo fray Bernardino de Sahagún menciona que para 1545 había una fuente en Santa Cruz Quaualcalco que llegaba a Tlatelolco[4] y, según la revisión de los mapas del siglo XVI, este sitio queda ubicado en uno de los barrios de Tacuba, al occidente de Tlate-

[4] Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 187-188.

lolco, sitio donde culminaba el camino de agua que bajaba de los Remedios.

Por otro lado, Francisco Cervantes de Salazar asevera:

> hay así mismo en el distrito de México las iglesias de Santa Catalina y San Sebastián y Santa Ana. Desde este templo comienza la población de los indios de Santiago, donde está la gran plaza que dije. Hay aquí muchas iglesias de indios, pero en la plaza está un monasterio que se llama de Santiago, que es de frailes franciscanos, de gentil edificio y gran sitio, donde acude las fiestas a oír misa y sermón toda aquella población. Junto a este monasterio está un colegio también de buen edificio y muy grande, donde hay muchos indios con sus opas, que aprender a leer, escribir y gramática, porque hay ya entre ellos algunos que la saben bien, aunque no hay para qué, porque por su incapacidad no pueden ni deben ser ordenados, y fuera de aquel recogimiento no usan bien de lo que saben. Tiene cargo deste colegio el guardián del monasterio; hase tratado de comutarlo en españoles, y sería bien acertado. Y porque las insignes ciudades para el proveimiento de los vecinos han de tener agua de pie y esta ciudad la tenía por algunas calles della, al presente se trae por todas, y en cada esquina se hace un arca de piedra, donde los vecinos puedan tomar agua, sin la que entrará en muchas casas. El edificio donde se recibe para hacer el repartimiento della es muy hermoso y de gran artificio. Hácele Claudio de Arciniega, maestro mayor de las obras de México. Es el obrero mayor que asiste a las obras, por elección del regimiento de la ciudad, don Fernando de Portugal, tesorero de su Majestad.[5]

De acuerdo con George Kubler, Claudio de Arciniega nació en España en 1527, por lo que para 1554, tendría 27 años de edad y:

> su presencia en Nueva España se registra por primera vez alrededor de 1545. Diez años más tarde, y según sus propias palabras, era "maestro mayor de las obras de cantería" de la ciudad de México, y con la suficiente influencia como para haber sido consultado sobre la reconstrucción de la catedral de Puebla en 1555.

Para 1552 se terminó en Tlatelolco el *Códice Badiano*, cuyas ilustraciones exhiben las raíces de las diversas especies vegetales, para efectos de su plena identificación, tal como sucede en la pintura mural de la caja de agua.

El *Plano de Upsala* y su copia de Alonso de la Santa Cruz, cosmógrafo de Carlos V, exhiben al pie una escena lacustre con pescadores en

[5] Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, p. 170.

canoa, redes, *minacachalli*, cañas y redes cónicas con mango, patos, remos, garzas con una gran similitud a los elementos de la caja de agua que ahora nos ocupa y del cual Manuel Toussaint dice:

> Santiago Tlatelolco. Edificio enorme desproporcionadamente grande. Dos partes lo forman, separadas por un muro de sillería; el convento y el mercado. Éste consta de un espacio cerrado por una barda, con puertas al este, y al norte una fuente a la que llega una acequia, una cruz con un objeto redondo junto, acaso para recoger limosnas, un cobertizo donde estarían los jueces, una especie de pilón y un disco perforado. El convento está rodeado por un enorme atrio bardado y rodeado por las calles y a él penetra, y ciñe en dos de sus costados, la acequia que lleva el agua a la fuente del mercado y que también abastece al convento. Una cruz de madera, mayor que las de otros conventos se ve en el atrio, y una capilla angular y otra aislada en el centro. La iglesia tiene techo de dos aguas y una gran torre con chapitel. Su portada tiene arco de medio punto y adentro otro dintel y se prolonga en piñon escalonado.[6]

El pintor del *Plano de Upsala* representó, para 1555, a Santiago Tlatelolco mucho más grande que el centro de la ciudad capital, su otrora ciudad gemela, Tenochtitlan, sin duda, un gesto patriotero que nos permite plantear que se trató de un *tlacuil*o del Imperial Colegio de la Santa Cruz, de la república novohispana de indios de Tlatelolco y, al realizarlo, lo enriqueció con ilustraciones acentuadamente parecidas a las de la caja de agua, como se puede constatar. Las referencias anteriores marcan sin duda el camino de la investigación, donde quizá el joven arquitecto Claudio de Arciniega haya sido el autor de tan magnífico inmueble que aparece en la ilustración del *Plano de Upsala* de la ciudad de México. Por lo que la investigación del rescate arqueológico no solamente analizará las evidencias materiales recuperadas, sino las confrontará con la historiografía del sitio, mientras que de manera paralela se lleva a cabo la clasificación taxonómica de los elementos que conforman el discurso pictográfico para su análisis iconológico a bien de presentar el máximo de resultados al término de nuestros trabajos.

Gracias al sistema de exploración, registro y al trabajo de la restauradora Sara Fernández, se logró la reintegración de algunos fragmentos de la pintura mural que se desprendió cuando se decidió clausurar la caja de agua, entre ellos destaca la parte superior de una cruz cuyo remate superior ostenta la cartelera con la inscripción INRI. El color del soporte indica que ésta desplantó de las piedras rojas y por lo tanto, fue el centro

[6] Manuel Toussaint *et al.*, *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, p. 138.

de partida de la lectura de todo el discurso, y manifiesta el dominio de la nueva religión sobre la "armónica" vida lacustre de la población indígena. La unión de otros fragmentos ha recuperado la presencia de caras de querubes, partes de aves, redes, e incluso palabras esgrafiadas en náhuatl y español, lo que aumenta las esperanzas de poder recuperar el máximo del discurso pictográfico que sin duda es único, hasta el momento.

Gracias a estas anastilosis y al esmerado trabajo de todos los colaboradores, ahora podemos saber que la caja tenía una altura de 2.20 m en el contenedor principal, y un área de 4 por 3 m y, al ingresar, el caudal del acueducto nunca rebasaba la cenefa acuática de la pintura mural ubicada a 70 cm sobre el nivel del piso, por lo que las representaciones de peces, raíces y remolinos quedaban bajo el espejo de agua, logrando un efecto por demás armónico para el visitante o el usuario de tan bella caja. Actualmente Diana Magaloni hace el estudio de la tecnología utilizada en la fábrica del estuco y del discurso pictográfico que desafió el deterioro provocado por el líquido vital.

Por otro lado, debido al arrasamiento del piso colonial con el paso del tiempo y la llegada de la modernidad a Tlatelolco, sólo perduró una altura máxima de 1.40 m del segmento 1 del muro sur, justo donde están el águila y el jaguar y en el extremo oriental, quedaron restos de cuatro peldaños, así, de acuerdo con las evidencias, podemos inferir que esta escalinata constaba de siete descansos, dos columnas que soportaban una gran reja, resguardaban el acceso, y que era en conjunto todo el continente oriental, el vestíbulo donde los usuarios obligadamente, al descender, quedaban inmersos dentro del mensaje público del discurso pictográfico (fig. 15).

Sólo me basta agradecer el apoyo de los doctores Eduardo Matos, Miguel León-Portilla y Alfredo López Austín, así como a colaboradores, estudiantes, colegas e instituciones que han participado en todo nuestro quehacer y espero poder cumplir a la brevedad la presentación del universo que ahora intentamos comprender.

Bibliografía

Aguirre Anaya, Carlos *et al.*, *La cerámica en la ciudad de México (1325–1917),* México, Gobierno del Distrito Federal, Museo de la Ciudad de México, 1997.

Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Porrúa, 1991 (Colección Sepan Cuantos…, 25).

Códice Aubin (Códice de 1576), Anales Mexicanos, 2ª edición, México, Editorial Innovación, 1980.

Códice Cozcatzin, estudio de Ana Rita Valero de García Lascuráin, paleografía de Rafael Tena, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Las Américas, 1994 (Colección Códices Mesoamericanos IV).

Códice de la Cruz Badiano, presentación de Ángel María Garibay, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964.

Códice florentino, Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, México, Gobierno de la República Mexicana, 1979.

BARLOW, Robert H., *Tlatelolco fuentes e historia*, editores Jesús Monjarás-Ruiz, Elena Limón y María de la Cruz Paillés (eds.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Las Américas, 1989.

_____, *Tlatelolco rival de Tenochtitlan*, Jesús Monjarás-Ruiz, Elena Limón y María de la Cruz Paillés (eds.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Las Américas, 1987.

Conjunto Urbano Presidente López Mateos (Nonoalco-Tlaltelolco), México, Banobras, 1963.

FOURNIER GARCÍA, Patricia, *Evidencias arqueológicas de la importación de cerámica en México, con base en los materiales del ex-convento de San Jerónimo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990 (Colección Científica, 213).

GONZÁLEZ APARICIO, Luis, *Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1988.

GONZÁLEZ ARAGÓN, Jorge, *La urbanización indígena de la ciudad de México. El caso del Plano de papel de maguey*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993.

GONZÁLEZ RUL, Francisco, *Tlatelolco a través de los tiempos. 50 años después (1944-1994), tomo I: arqueología*, Francisco González Rul (coord.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996 (Colección Científica, 326).

GUILLIEM ARROYO, Salvador, *Rescate arqueológico en el convento de Santiago Tlatelolco, Secretaría de Relaciones Exteriores, mayo a septiembre 2003, segundo informe técnico entregado al Consejo de Arqueología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

_____, *Ofrendas a Ehécatl Quetzalcóatl en México Tlatelolco,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999 (Colección Científica, 400).

_____, *Rescate arqueológico de la caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco. Tercer Informe técnico de octubre 2003 a junio 2005, entregado al Consejo de Arqueología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

_____, "Rescate arqueológico en el Convento de Santiago Tlatelolco", *Arqueología Mexicana*, México, n. 64, p. 10-12, noviembre-diciembre 2003.

HERNÁNDEZ, Francisco, *Antigüedades de la Nueva España*, Ascensión Hernández (ed.), España, Editorial Dastin, 2000.

KUBLER, George, *Arquitectura del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, A. C., 1985.

LÓPEZ WARIO, Luis A. y Margarita Carballal Staedler, *25 Años de la Dirección de Salvamento Arqueológico,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005 (Colección Científica, 470).

MACUSPANA, fray Rodrigo de, *Bestiario de Indias*, antología por Marco Antonio Urdapilleta M., México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995.

OCARANZA, Fernando de, *El Imperial Colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco,* México, s/e, 1934.

Peces, moluscos y crustáceos en los códices mexicanos, México, Archivo General de la Nación, 1980 (Serie de Información gráfica).

REYES VALERIO, Constantino, *Arte indocristiano*, México, Siglo XXI, 2004.

SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979 (Colección Sepan cuantos..., 300).

TOUSSAINT, Manuel, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

ZORITA, Alonso de, *Relación de la Nueva España,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999 (Colección Cien de México).