

LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

ISSN 1405-4817

Boletín Informativo

año V

número 10-11

junio-diciembre 1999



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Dr. Humberto Muñoz García
Coordinador de Humanidades

Dra. María Teresa Uriarte Castañeda
Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas

Dra. Beatriz de la Fuente
Titular del Proyecto
La pintura mural prehispánica en México

Lic. Leticia Staines Cicero
Cotitular del Proyecto
La pintura mural prehispánica en México

Boletín Informativo La pintura mural prehispánica en México
Año V, números 10-11, junio-diciembre 1999

Editora
Lic. Leticia Staines Cicero

Digitalización, diseño y tipografía
Lic. Ricardo Alvarado Tapia y María de Jesús Chávez Callejas

Portada: Ek´ Balam, Yucatán. La Acrópolis. Cuarto 12. Fragmento de la bóveda hallado en el escombros. Foto Javier Hinojosa, marzo, 1999.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores corresponde a uno de los diseños de los murales de la Estructura Q 80 de Mayapán, Yucatán.

Las opiniones expresadas en el *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

El *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México* es una publicación semestral del proyecto "La pintura mural prehispánica en México" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F.

Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 003016/96, expedido el 11 de febrero de 1997. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números, 9888 y 6927 respectivamente, expedidos el 23 de enero de 1997. ISSN 1405-4817.

Impreso en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F.
Tiraje: 700 ejemplares. Distribución gratuita

Índice

Presentación	3
Beatriz de la Fuente	
El arte de la ilustración (segunda parte)	5
José Francisco Villaseñor Bello	
Algo más sobre la iconografía (segunda de tres partes)	10
Jorge Angulo Villaseñor	
La dimensión cultural de la técnica pictórica	15
Diana Magaloni Kerpel	
Diluvio conceptual	19
Alfonso Arellano Hernández	
¿Qué nos dicen las aves de Chichén Itzá?	22
Lourdes Navarajo Ornelas	
La Acrópolis de Ek'Balam, el lienzo en el que plasmaron lo mejor de su arte sus antiguos pobladores	26
Leticia Vargas de la Peña y Victor R. Castillo Borges	
La pintura de Santa Bárbara , Yucatán	31
Karl Herbert Mayer	
Restauración arquitectonica en Xuelén, Campeche	36
Antonio Benavides C.	
Dos visitas resientes a Cholula	41
Gerardo A. Ramírez Hernández	



Los efectos de los fenómenos naturales en la pintura mural prehispánica de Cholula, Puebla 44

Dionisio Rodríguez Cabrera

Notas al margen 48

Alfonso Arellano Hernández

Índice de ilustraciones 51

Noticias



Presentación

Se cumplen -con éste- once números de nuestro *Boletín Informativo*. Las colaboraciones del grupo que constituye el núcleo del Seminario que investiga el gran espacio pictórico antiguo, se suman y enriquecen con las de otros estudiosos, tanto de estas latitudes como de otras lejanas.

Ahora el *Boletín* se conforma por artículos breves, cargados de datos y de conocimientos. Es así que José Francisco Villaseñor retoma la segunda parte de un artículo mayor para resaltar la importancia que tiene la ilustración científica a lo largo de la historia como expresión artística de gran alcance.

Jorge Angulo continúa exponiendo sus reflexiones en torno a la iconografía en un sustancioso recorrido histórico por la comunicación gráfica. “La dimensión cultural de la técnica pictórica” es el tema que aborda -con el profesionalismo que la caracteriza-, Diana Magaloni; describe un camino reciente en los estudios de historia del arte con base en “la materialidad” del objeto de arte.

De gran interés y sumamente sugerente es el texto de Alfonso Arellano, quien da a conocer los primeros resultados de su búsqueda acerca del significado -en maya- de ciertas palabras “clave” que se relacionan con el “arte” y los “artistas”.

Lourdes Navarajo, bióloga-ornitóloga, cuyos trabajos han sido pilares esenciales del proyecto de la pintura mural, plantea su cuestionamiento, siempre elemento radical en su metodología científica, sobre las especies de aves que reconoce biológicamente en el Templo de los Guerreros en Chichén Itzá.

De singular importancia son las noticias que acerca de Ek’Balam



dan los arqueólogos Leticia Vargas y Victor R. Castillo. Lugar asombroso de Yucatán, que como describen quienes lo estudian y restauran, muestra maneras artísticas tanto en temas como en formas esculpidas, relevadas, y pintadas, de un modo de expresión que sorprende por su originalidad.

Un sitio que tuvo pintura mural fue Santa Bárbara, en Yucatán, y de él da cuenta, con la acuciosidad que le es propia, Karl Herbert Mayer; remite a la bibliografía y propone el registro puntual de los escasos fragmentos que permanecen.

Con rigor académico el arqueólogo Antonio Benavides hace una relación de cuándo y cómo se dio a conocer la pequeña ciudad precolombina de Xuelén y las medidas que se han tomado para proteger su arquitectura y sus ya afamadas pinturas murales.

El texto de Gerardo A. Ramírez sobre sus experiencias al visitar construcciones, hoy en día arqueológicas, y las pinturas que en ellas permanecen, da cuenta del deterioro de Cholula y el daño que ha sufrido en tiempos recientes. Por ello alerta para su pronta preservación gráfica y material. Con el mismo tema, detallando la información, Dionisio Rodríguez especialista en los murales de Cholula, quien después de numerosas visitas de estudio a la Gran Pirámide, narra los daños que afectaron los murales como consecuencia del sismo del quince de julio de 1999.

Ahora el Seminario de La pintura mural prehispánica en México cumple diez años de laborar en torno a su objetivo sustancial: consignar los sitios que aún guardan pintura prehispánica y estudiarlos con base en diversas disciplinas que pueden ayudar a su comprensión. El *Boletín* es un vocero fehaciente de la dinámica de dicho Seminario. Su inicio y continuidad ha sido posible gracias a la voluntad reiterada de Leticia Staines Cicero.

Beatriz de la Fuente



El arte de la ilustración

(segunda parte)

José Francisco Villaseñor Bello
Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM

Aunque se pueden rastrear algunos antecedentes importantes¹ no es sino hasta los siglos XVII, XVIII y XIX cuando la ilustración científica se desarrolla como tal. El vertiginoso avance de la ciencia y el desarrollo de la misma en especialidades dio las circunstancias para que este tipo de trabajos tuviera un verdadero impulso. Justo en el momento en que se privilegia la mentalidad científica se retoman aquellas técnicas que posibilitan la creación de imágenes que pueden ser reproducidas y multiplicadas para llegar a un amplio espectro de la población. La técnica es en este sentido fundamental para entender y valorar este tipo de producción plástica. Específicamente es la historia del grabado la que caminará de manera intrínseca a los primeros momentos de la ilustración científica.²

Sabemos que el origen del grabado se da en Oriente; pero es en los siglos XVI y XVII cuando se desarrollan las técnicas de estampación, concretamente la xilografía (grabado en madera) de la que surgen espléndidos ejemplos en el Japón, especialmente en la escuela de *Ukiyo-e*.³

El sentido de la estampa dentro de esta escuela era representar, comunicar y difundir colectivamente los aspectos de la vida popular y cotidiana. En Europa ya desde el siglo XV el grabado en madera se reconoce como una forma de arte, un arte que era más del pueblo pues llegó a ser el libro de texto y el órgano informativo de la gente humilde y al mismo tiempo fue medio de propagación religiosa y política. Grandes maestros como Durero y Mantegna fueron desplazados por artesanos, sin embargo la producción de impresos aumentó cuantitativamente, ya que desde la época de los grandes descubrimientos, la Reforma y los adelantos científicos, la demanda de mapas, estampas religiosas y



retratos fue enorme.

En el siglo XVII el grabado experimentó una gran expansión, sin embargo es en este momento cuando surgen los llamados grabadores de “reproducción” o “traductores”, quienes copiaban y reproducían obras de otros (pinturas, esculturas o dibujos) por lo cual no se consideraban realmente como grabadores. Eran en este sentido considerados, más que artistas como *artesanos*; incluyendo en este término un cierto sentido peyorativo o de “menor valía”.

Es interesante para nuestra explicación encontrar este sentido del término “copista” pues en muchos casos este sesgo de minusvalía se sigue ligando a trabajos artísticos verdaderamente valiosos. Después de la Revolución Francesa aparecen notables representantes de la gráfica; en Italia un Piranesi, en Prusia, Gubitz, y en Francia, Didot. En España no se puede dejar de nombrar a Francisco De Goya.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX se dan dos eventos sobresalientes para los involucrados en la producción gráfica, por un lado el grabador inglés Thomas Bewick idea la técnica del

grabado en madera de pie;⁴ por otro, el alemán Alois Senefelder inventa la litografía en 1798. De los dibujantes más destacados podemos mencionar a Daumier, Grandville, y Dore.

La litografía, además de lograr la impresión en tono continuo, permitió la difusión de trabajos en periódicos y por lo tanto el alcance de las imágenes llega a muchas más gentes. En México la litografía llega por Linati en 1826. Aparte de Linati y sus discípulos aparecen autores sobresalientes como el barón Frédéric Waldeck, quien en 1822 realiza una serie de litografías para la colección de antigüedades mexicanas del Museo Nacional (dentro de la cual se incluyen estampas de Palenque) (fig. 1) y para la invitación de fiestas del aniversario de la Independencia.

En 1834 llega a México Daniel Thomas Egerton, quien hizo varias litografías en color acompañadas por breves textos que reunió en una carpeta titulada: *Visitas de Mexico por Egerton*. Juan Mortiz Rugendas, de familia de grabadores de Ausburgo, vino a México en donde permaneció de 1831 a 1834 tiempo en que realizó el libro *Paisajes y tipos*



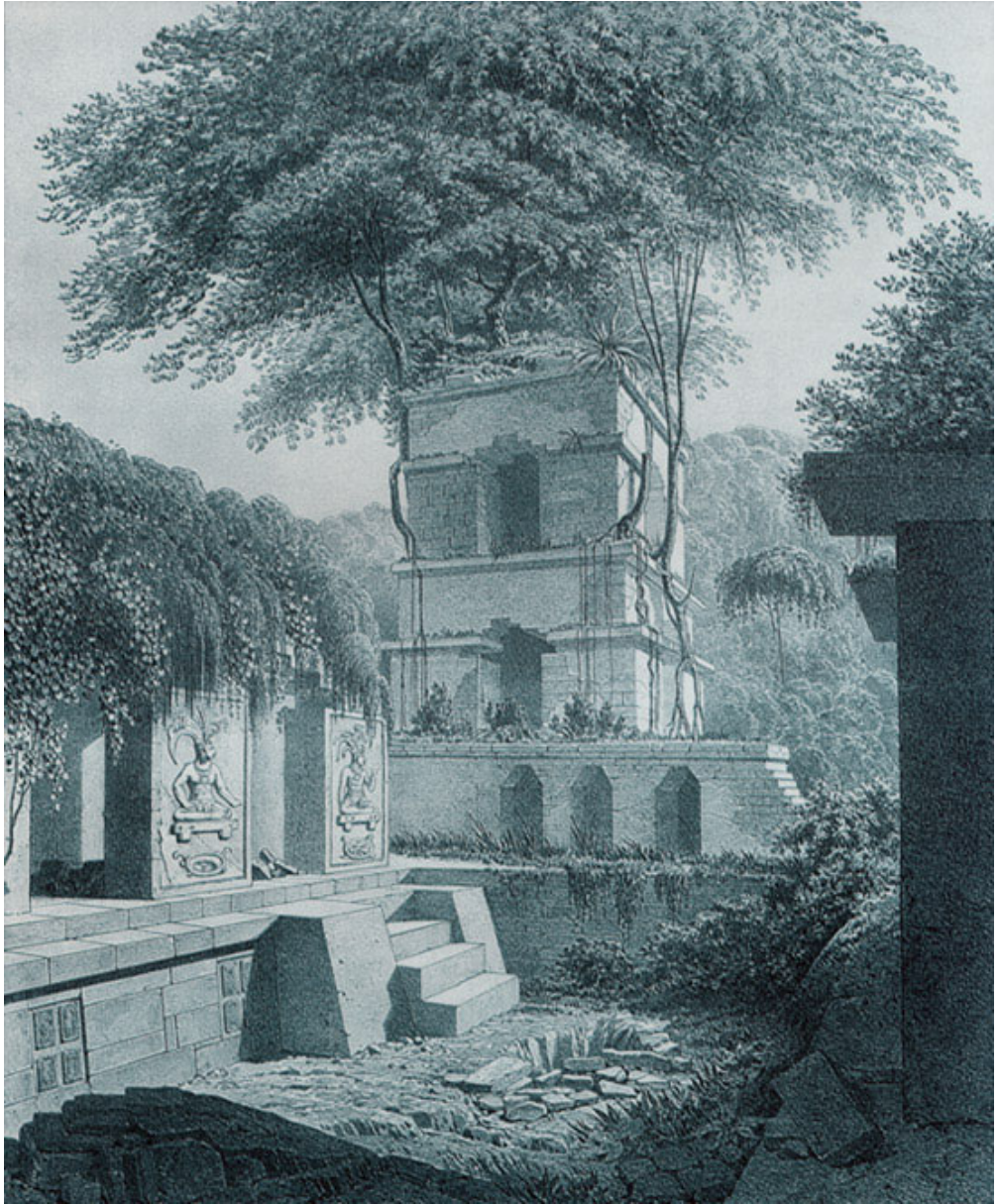


Fig. 1



de Mexico, editado en Alemania. México entró como tema de interés en el arte europeo a través de las obras de estos y otros artistas.

Dentro de la disciplina de la ilustración científica destaca por su temprano desarrollo el del arte de la ilustración de plantas. Para el momento en que aparece la impresión a prensas móviles en Europa, se realiza en 1475 el primer libro que contenía los grabados en madera sobre plantas. Como consecuencia los herbarios ilustrados se establecen en pocos años.⁵

Entre el período de 1420 a 1620 el hombre abandona la idea de un mundo plano, las teorías de un mar unificado se consolidan y es entonces cuando las expediciones tienen que *registrar* para los patrocinadores, las rutas, los materiales y los organismos nuevos que pudieran tener algún valor. En este sentido aparece un libro que tiene estas características de registro “científico” el *Herarum vivare eicones*,⁶ lo importante es que en esta publicación el valor se encuentra no tanto en su texto, como en sus ilustraciones que fueron “tomadas de la vida” por Hanz Widitz

quien había sido entrenado ni más ni menos que por Alberto Durero el cual es uno de los primeros ejemplos de la ilustración científica como tal.

A partir de este momento aparecen los primeros cuestionamientos metodológicos de lo que debía ser un buen trabajo de ilustración, a Widitz se le criticó por hacer una síntesis de las características de una especie sin detenerse demasiado en las variantes y en los minuciosos detalles. En la misma época otro autor Leonard Fuchs (1510-1566) publicó el primer libro de texto botánico, para su creación se tomó la molestia de trabajar con los mejores artistas y grabadores que pudo encontrar. Uno de ellos Albert Meyer dibujó especímenes *copiando* los originales en bloques para que posteriormente el mejor grabador del momento en Estrasburgo Veit Speakle, realizara los grabados. En este caso el detalle particular y el manejo necesario de un realismo objetivo fueron los que marcaron la diferencia y desde luego marcaron la tendencia de lo que hoy podemos considerar como un dibujo científico. Aspectos que no siempre se entienden al



emplear el término -hasta cierto punto simplista- de copias o ilustraciones.

Cuando en 1580 Pietro di Novili publica su *Herbal*, emplea una nueva técnica; la del grabado en cobre, lo que le permitió realizar uno de los primeros textos sobre plantas con ilustraciones reproducidas.

Continuará

Notas

¹ Se han encontrado intenciones semejantes en la imagen de criaturas marinas terrestres en Creta (hacia el 5000 a.C.) y en Egipto donde la imagen parece privilegiar el sentido descriptivo de lo que se observa, en este caso aves y plantas.

² Si por grabado se entiende “La incisión hecha conscientemente por el hombre sobre un material

cualquiera.” La historia del grabado se inicia en el momento en que una imagen grabada se estampa varias veces, dando lugar a un original múltiple.

³ Significa “El mundo que flota, la vida efímera, lo cotidiano, mundano y pasajero.”

⁴ Con esta técnica se logra una gran mejora en la calidad de la impresión.

⁵ La copia del manuscrito del siglo IX del *Herbarium de Apuleus Platonicus* estaba ilustrado con grabados.

⁶ Estrasburgo 1530-1536, autor Otto Von Brunfels 1464-1534.

Bibliografía

Eugene, Arnold

1989 *Técnicas de la ilustración*, Editorial L.E.D.A.

Gimbrege, Carl

1991 *Historia de la ilustración*, Editorial L.E.D.A.

Loomis, Andrew.

1990 *Ilustración creadora*, Librería Hachette.



Algo más sobre la iconografía

(segunda de tres partes)

Jorge Angulo Villaseñor

Dirección de Investigación y Conservación del Patrimonio Arqueológico
INAH

La comunicación directa, la indirecta y el arte

Resumiendo de los principios en que se basa este ensayo (ver la primera parte), se especifica que los dos tipos de comunicación conocidos, mencionados arriba, requieren de un transmisor y cuando menos de un receptor para que funcionen.

Los más evidentes exponentes de la comunicación directa, han sido la transmisión oral y la escrita (con cualquier instrumento o medio utilizado), que va directamente al razonamiento y comprensión del receptor. Es decir, que la comunicación indirecta (perceptual o intuitiva), al estimular los cinco sentidos en forma emotiva, transmite un mensaje sin palabras que puede ser captado en forma consciente o subconsciente por los coetáneos de esa cultura que, al igual que cualquier otra expresión del arte, puede ser comprendido o interpretado de acuerdo a la agudeza, compenetración o integración cultural que el observador tenga respecto al mensaje emitido.

Los mensajes plasmados por culturas pasadas o presentes, que en la actualidad son analizados e interpretados de acuerdo a los diversos métodos de estudio iconográfico establecidos a lo largo de esta centuria, utilizan las facultades de ambos hemisferios del cerebro. El lado derecho del cerebro se ocupa de captar o percibir, la emotividad plasmada en cada objeto del arte tangible y el significado de escenas representativas que revelan los factores o situaciones ocultas que quedaron inmersas en la expresión artística, mientras que el hemisferio izquierdo analiza, en forma lineal y objetiva, cada uno de los elementos que componen la representación artística.

Con frecuencia, la percepción del subconsciente, producida en el hemisferio



derecho, parece carecer de una explicación razonada, pero al ser enviada al lado izquierdo del cerebro es ordenada y sometida a un sistema de registro y análisis que la compara con los otros componentes cognitivos del entendimiento que acepta, rebate, rechaza o las archiva para ser cotejadas y reanalizadas en etapas posteriores.

Se podría resumir que, para entender mejor el mensaje iconográfico que se encuentra inmerso en las artes visuales, se debe permitir que el subconsciente perciba y revele libremente las ideas que intuye, antes de enviarlas al estricto examen racional que aplica el hemisferio izquierdo del cerebro, manteniendo activo, en forma simultánea un proceso retroalimentario de percepción-análisis que inevitablemente conlleva a una o más proposiciones, una diversidad de hipótesis y hasta conclusiones finales.

Sin embargo, al utilizar ambos hemisferios (análisis y percepción) tratando de descubrir la motivación psicomotora que inserta los símbolos o representaciones iconográficas en obras artísticas del pasado o del presente, deberá incluirle sin excusa valedera, el

estudio integral del momento histórico y el contexto cultural en el que fueron creadas.

En la búsqueda de un método consistente de análisis para entender los mensajes plasmados en la pintura mural y demás obras del arte visual o de la plástica antigua, se ha llegado a observaciones y proposiciones que pueden ser aplicadas al estudio de la iconografía de cada época o etapa de un desarrollo cultural generalizado, por el que han pasado todos los grupos sociales en su trayectoria evolutiva, ya sea que tengan o no registro oral o escrito de sus acontecimientos históricos.

La comunicación gráfica (pre-escritura y escritura)

Dentro de las premisas establecidas y aceptadas por consenso general, se requiere que “Cuando un grupo cultural pasa del estado de Barbarie al de Civilización, debe tener establecido un sistema de comunicación verbal y escrita que le permita el fluido intercambio social, político y económico entre sus habitantes” (Gordon, 1951) (el subrayado es mío).



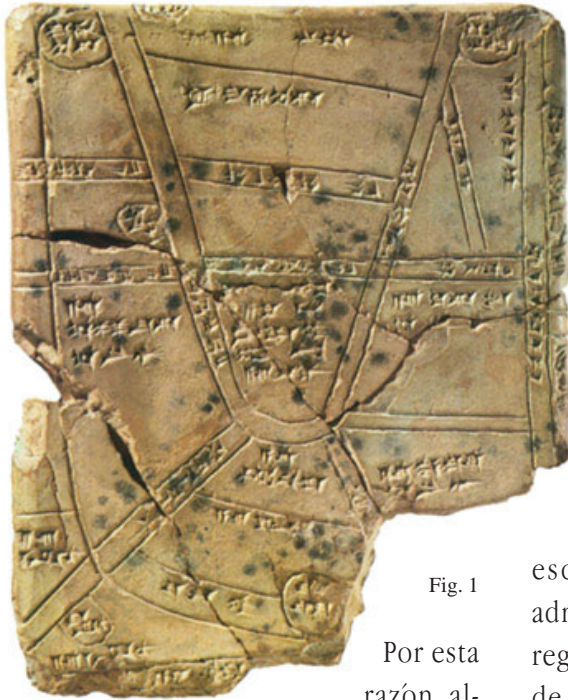


Fig. 1

Por esta razón algunos antropólogos, lingüistas y sociólogos aceptan, con una soslayada sospecha, que las culturas mesoamericanas no alcanzaban ese grado de civilización, argumentando que aún estaban en aquella etapa en que su expresión artística solo incluía misivas narrativas o pictográficas por medio de ideogramas y tal vez fonogramas en los que pudiera haber mensajes metafóricos, comprensibles sólo para una élite o enfocados a congraciar a

los dirigentes con sus deidades (como se dice de los mayas), sin preocuparse por comunicarse con el grueso de la población, aunque algunos reconozcan que los mayas se encontraban en la fase pre-escrita, con base en glifos silábicos, verbos, afijos, prefijos y otros elementos gramaticales.

Ese tipo de pre-escritura era un tanto similar a la escritura sagrada (hieroglífica) que utilizaron los egipcios, antes de que surgiera la escritura demótica con la que los administradores del pueblo hacían el registro de su asentamiento geográfico, de sus posesiones territoriales y de otros bienes materiales, incluyendo las taxaciones locales y los impuestos regionales que anotaban por medio de numerales o signos nominales, topónimos y otros símbolos convencionales que propiciaban el control del poder central, para garantizar la memorización y confirmación de sus propiedades en manos de un linaje jerárquico.

Huellas de este proceso de comunicación pictográfica quedaron manifiestas en miles de las esculturas, relieves y



pinturas que se localizan en las culturas arqueológicas de todo el mundo. En estas obras ahora llamadas artísticas, se expresan necesidades socio-políticas y económicas, al igual que se manifiesta la relación entre el cosmos y el infra-mundo, en el concepto vigente del pueblo que las produjo.

Los ejemplos más frecuentes entre las culturas en esa etapa de pre-escritura (picto e ideográfica), representan los ámbitos geomorfológicos y la jurisdicción del pueblo principal con sus vías de

acceso y algunos recursos básicos de su economía. Otros aluden escenas de conquista o a ciertos aspectos de la entronización de algún gran mandatario para justificar su linaje o perpetuar su derecho hereditario, entre muchas otras misivas de la comunicación que son coincidentes o repetitivas (por razones de la estructuración humana), en la mayoría de culturas que habitan el globo terrestre.

La trayectoria observada en la evolución de los diversos sistemas de



Fig. 2



pre-escritura que se han sometido al análisis interdisciplinario utilizado por la iconografía, incluye Mesopotamia, Egipto, India y el lejano oriente (China, Corea y Japón) así como los grupos prehispano-americanos que comparten varias coincidencias en el proceso de ese desarrollo de comunicación en el que hay la consabida etapa pictográfica o de figuras reconocibles por su clara apariencia, regularmente acompañadas de símbolos o diseños gráficos llamados ideogramas, logogramas, topónimos, nomónimos y otros signos y diseños conexos que complementan esa importante comunicación gráfica.

En la segunda fase, aparecen fonogramas o caracteres silábico-fonéticos en los que indistintamente utilizan la primera sílaba o la vocal inicial de la palabra representada en el diseño pictográfico o solamente el sonido

asociado al significado que patentiza la imagen pictórica.

Desde los primeros sistemas de la comunicación gráfica, existen representaciones ideográficas acompañadas de símbolos y signos para expresar mensajes o ideas que pueden desarticularse en textos, frases o arengas y otros elementos semióticos de un tipo de gramática pictórica que fue plasmada en forma de pre-escritura y que puede ser desglosada y comprendida por quien sepa "leerla", asociarla o interpretarla dentro de su contexto original (salvo el límite que nos separa en el tiempo y concepto cultural).

Continuará

Bibliografía

Gordon, Childe
1951 *Man Makes Himself*, A Mentor Book, New American Library, New York-Toronto, p. 144.



La dimensión cultural de la técnica pictórica

Diana Magaloni Kerpel

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En los últimos años se ha desarrollado un sector de la historia del arte que, tomando nociones de la antropología cultural, estudia la obra de arte como un artefacto capaz de expresar, en su propia materialidad, una variedad de significados importantes. Esta disciplina estudia la cultura material que los objetos representan y analiza la obra de arte en este contexto.

Uno de los autores que más han contribuido a esta reflexión es Henry Glassie. El autor, en su estudio sobre la arquitectura vernácula norteamericana, proporciona diversos lineamientos teóricos que son importantes de considerar en este estudio. El ser humano, según lo describe Glassie, es una entidad activa que percibe e imagina constantemente. Así, de manera activa va creando y acumulando preceptos y conceptos sobre el mundo y sobre sí mismo, los cuales se van amalgamando, transformando y negando en un proceso sin fin. Los seres humanos aprenden a hablar y a hacer. “El lenguaje se presenta como una forma intangible de su ser mientras que en el hacer su propia capacidad se revela en forma concreta” (Glassie, 1977: 4, 33).

La pintura mural tiene en su naturaleza ambos aspectos. Es un lenguaje intangible con una estratigrafía de significados múltiples y paralelos: en un nivel, la representación en imágenes narra hechos y sucesos, describe circunstancias y características; en otro, informa conceptos e ideales, traduce percepciones; en otro, divide y jerarquiza la realidad, la recrea. A la vez, la pintura mural constituye una aventura material en la que el hombre se enfrenta cara a cara con la naturaleza y con los materiales, para transformarlos en el espacio pictórico que ideó en su imaginación, un espacio que puede ser habitado físicamente y que por



tanto, se revela como concreto.

La técnica pictórica, en otro sentido, también nos habla de la relación del hombre con el mundo que lo rodea. La transformación de los elementos naturales en objetos culturales, presupone una noción sobre la naturaleza y una relación específica con ella que manifiesta una visión del mundo. Los materiales pueden ser apreciados como elementos activos, cargados con cierta fuerza anímica, o como objetos inanimados, desposeídos de una historia que los relacione de manera particular con el hombre que los emplea. Esta forma de

relacionarse con el mundo material y natural implica que un sistema de valores y creencias subyacente se manifiesta de manera práctica en la técnica. Todo esto se hace evidente en el estudio de los materiales de la pintura mural maya, particularmente en el trabajo con la cal (Magaloni, 1996: 36-60; 1999: 52-56).

Paralelamente, la transformación de los recursos naturales supone una base de conocimientos sobre el comportamiento y las características individuales de cada material formada a través de la observación y la experimentación, así



Fig. 1



como una sistematización de esos conocimientos. Es decir, la técnica presupone que exista un conjunto de conocimientos sistematizados sobre el mundo natural al cual se le puede entender como un antecedente al conocimiento científico porque conlleva los procesos de observación, experimentación y establecimiento de prácticas específicas para transformar los materiales en recursos culturales.

Otro aspecto de la tecnología de la pintura mural es que, por la magnitud del proyecto (una obra pictórica a gran escala que se adhiere a la arquitectura para dotar al espacio de significado y color), requiere del trabajo conjunto de una serie de especialistas y de una entidad social que comisione y permita su realización.

De esta manera el estudio de la técnica pictórica no solamente sirve de apoyo a una historia del arte interesada en estudiar la intención artística, sino a una historia social del arte que tome en cuenta las relaciones sociales del hecho artístico. A través de la descripción detallada de los requerimientos físicos concretos que implica la aventura mate-

rial de la pintura mural, podemos deducir la organización social que posibilita llevar a cabo dicho proyecto. Visto desde este punto de vista, la técnica se relaciona con las organizaciones al interno de una cultura que permite el desarrollo de especialistas. Los posibles grupos sociales serían: los técnicos y maestros de la cal, de los pigmentos y de las gomas vegetales; los intelectuales generadores del concepto y los artistas realizadores del diseño; los aprendices y trabajadores que ejecutan tareas secundarias y de apoyo. Todos ellos trabajando en un proyecto comisionado por el grupo con poder político y económico.

Por último, Glassie propone que estas tecnologías preindustriales y precientíficas poseen una dimensión “poética”: la casa de madera que ha transformado el bosque tallando y cortando la madera de los troncos a mano, contiene la narrativa de la batalla. Le enseña a sus habitantes su posición en el universo y los instruye con un sentido de sus capacidades. Por medio de esta experiencia los hombres aprenden la validez de su cultura.

Conforme la tecnología se vuelve



más y más artificial, los muros que los rodean no serán más testigos de la batalla humana y de la relación del hombre con la naturaleza. Así, la dimensión poética de la tecnología se disuelve (Glassie, 1984: 10).

La pintura mural maya debió haber dotado de gran seguridad a sus creadores. Los técnicos y artistas lograron no solamente construir templos, palacios, caminos, ciudades, sino que pudieron reproducir con colores y en dos dimensiones, aspectos importantes de su forma de percibir e imaginar: lograron el reflejo de sí mismos.

La dificultad material sin duda, fue el formular una suspensión de pintura cuyos colores pudieran ser manejados con libertad y que tuvieran la capacidad de permanecer en el tiempo.

Los mayas llegaron a esta meta venciendo a una naturaleza extremosa y que proporcionaba escasos recursos

minerales. La pintura mural es entonces el reflejo policromo del mundo extinto de los mayas, a la vez que concretamente aún posee la dimensión poética de la batalla del intelecto contra el tiempo y los efectos destructores del medio ambiente.

Bibliografía

Glassie, Henry
1984 "Vernacular Architecture and Society", en: *Material Culture*, vol. 16, no.1.

1977 "Meaningful Things and Appropriate Myths: The Artifact's Place in American Studies", en: *Prospects* III, pp. 4-33.

Magaloni Kerpel, Diana
1996 *Materiales y técnicas de la pintura mural maya*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

1999 "El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak", en: De la Fuente, Beatriz, dir., y Leticia Staines Cicero, coord., *La pintura mural prehispánica en México, área maya. Bonampak*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: II (II), 50-80.



Diluvio conceptual

Alfonso Arellano Hernández
Coordinación de Humanidades, UNAM

A raíz de la lectura de varios glifos relacionados con el arte y los artistas (de hace casi diez años), los estudios mayistas se abrieron a un campo todavía inexplorado por cuanto cabe a las implicaciones de dichos glifos. Me refiero a *ab ts'ib* y sus variantes, más *yuts'il e its'at*; el primero se ha interpretado directamente como "el pintor", el segundo como "el escultor" y el último como "sabio" (fig. 1).

La primera derivación importante fue considerar que el arte maya dejaba de ser anónimo: se cuenta con nombres de pintores y escultores. Inclusive se realizó alguna tesis doctoral cuyo objetivo fue analizar a los escultores de Piedras Negras. La segunda fue considerar la existencia de un grupo de personas especializadas en lo que hoy llamaríamos "campos del conocimiento" y que se designaron "sabios".

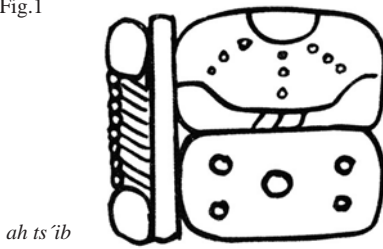
Hasta aquí creo que no hay dudas. Y puesto que a los mayas siempre se les ha considerado uno de los más extraordinarios grupos humanos debido a sus logros artísticos e intelectuales, la lectura de tales glifos corrobora esta noción.

Sin embargo no se ha profundizado en los conceptos detrás de las palabras. Es decir, pese a que hay consenso aparente acerca del significado de *ts'ib*, *ts'il e its'at*, es claro que tal vez los mayas de tiempos prehispánicos tenían otra idea al respecto. Acaso nos enfrentamos a un problema de transferencia de conceptos propios del feneciente siglo XX hacia un pasado ajeno y lejano, con toda la carga de pensamiento occidental subyacente.

Por otro lado, he aprendido y discutido mucho con Leticia Staines y Arturo Pascual al respecto. Ella, como especialista en historia del arte, me ha hecho ver que no podemos ser tan ligeros al calificar como "artistas" a quienes se



Fig.1



ah ts 'ib



yuts 'il

distinguieron usando los títulos antes mencionados como parte de sus cláusulas nominales. Este sentimiento se recalcó después de la lectura del artículo de Arturo Pascual, relativo a los escultores de Yaxchilán, en el número doble anterior (8-9, junio-diciembre de 1998) de este *Boletín*.

Así, decidí compilar algunas palabras mayas relacionadas con las labores de los "artistas", para averiguar -si bien de modo superficial hasta la fecha- qué nociones se hallan en el fondo encubierto por los vocablos. Advierto que se trata de un ejercicio incipiente, aunque esta especie de "vocabulario selecto" puede auxiliar o dar pauta a investigaciones futuras.

Básicamente acudí al *Diccionario maya Cordemex*, en diversas entradas que pudieran vincularse con el "arte" y los "artistas." Las palabras "clave", correspondientes a grupos "diferen-

ciados", fueron las siguientes: *arte, escribir, esculpir, pintar y sabio*. Mi búsqueda ha cubierto cientos de palabras, que se ordenan en tres categorías tentativas, a saber:

- 1)Vocablos y su traducción de acuerdo con los grupos de palabras "clave."
- 2)Nexos entre dichos grupos y vocablos.
- 3)Implicaciones semánticas y filológicas.

Ahora bien, puesto que esta aventura resulta larga en exceso, he optado por ofrecer el resumen de mis primeros resultados, referidos a los conceptos inherentes a los grupos de palabras antes mencionados.

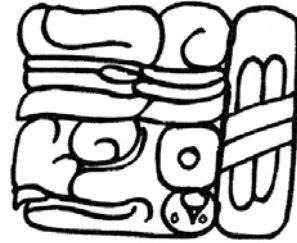
Los vínculos van, por un lado, desde "habilidad" e "ingenio natural" hasta "maña" y "ardid", desde "sapiencia" y "sabiduría" hasta "cautela", "lentitud", "picardía" y "mentira." Por lo que toca a la actividad manual, las variaciones van desde "copiar del natural" hasta



u ts'ibal



its'at



“inventar” y “mentir”, desde tallar o labrar ligera o profundamente, con golpes fuertes o suaves, a modelar con las manos, rasgar, alisar, bruñir, y un sinfín de variaciones.

Así, en lo poco que he percibido, las sutilezas mayas de lo que nosotros llamamos “arte”, “escritura”, “escultura”, “pintura” y “sabiduría” transitan por dos caminos: uno es el de la habilidad (manual, física, espiritual) para llevar a cabo la obra; otro, el de las disposiciones y valoraciones morales implícitas en dicha tarea, ambivalentes y no siempre con carga “positiva”, pues corren desde la pericia y buena disposición hasta la mentira, la taimadez y el engaño.

Como es notorio, hay graves diferencias en cuanto a lo que significaba ser “artista”, al menos en el siglo XVI y entre los mayas. Falta, además, comparar con las nociones propias a lo que los nahuas llamaron “corazón endiosado” o “forjarse un rostro y un corazón”, que sabemos existían entre los mayas.

Desde luego esta breve revisión merece un estudio a largo plazo, concienzudo y reflexionado, si queremos acercarnos a la raíz del fenómeno. Por el momento baste señalar esas diferencias, pues el artista se mueve en el ámbito de los dioses, y -como ellos- también puede engañar y decepcionar al resto de los mortales...



¿Qué nos dicen las aves de Chichén Itzá?

Lourdes Navarrijo Ornelas
Instituto de Biología, UNAM

Cada uno de los sitios arqueológicos en donde sobreviven vestigios de pintura mural con representaciones de aves, han sido portadores de información ornitológica insustituible para la conformación de un inventario de especies conocidas y valoradas en el mundo prehispánico, además de reflejar en cierta medida los conocimientos biológicos y ecológicos que sobre las especies seleccionadas llegaron a poseer los pueblos precolombinos. Esta lista se incrementa considerablemente con cinco registros de aves reconocidas en la pintura mural de Chichén Itzá, los cuales han sido detectados en el Templo de los Guerreros. Pero lo interesante no es tan sólo sumar a la lista nuevas especies, sino también advertir los contextos en los que fueron incluidas, así como las asociaciones implícitas en el mensaje pictórico, lo que enriquece nuestro conocimiento sobre la calidad de relaciones que los seres humanos han sabido entablar al paso del tiempo con su medio.

Un buen ejemplo de esas relaciones y de esos conocimientos sobre la naturaleza nos lo proporciona la escena que describe las actividades domésticas, de culto y las comerciales que se llevaban a cabo en un tradicional pueblo instalado a la orilla del mar, porque esta escena constituye una muestra de los recursos faunísticos disponibles en el lugar al haber sido representada una garza blanca, una tortuga, varias formas de peces y otras especies acuáticas. En cuanto al aporte inventarial, el examen de las características de la garza concuerda con las del Garzón conocido como Cenizo (*Ardea herodias* Linnaeus), en su fase blanca.

Por otra parte, el Milano Coliblanco (*Elanus leucurus* (Vieillot)) que es un



miembro de la familia Accipitridae, es otra contribución a la lista. El Milano Coliblanco o conocido también con el nombre de Gavilán Charretero, quedó plasmado en un fresco que se ubicara en la zona basal exterior del lado norte del Templo de los Guerreros. El ave se encuentra de frente mostrando la cabeza de perfil y su gran envergadura con un plumaje blanco y una larga cola ancha de forma cuadrada y ostenta los tarsos desnudos. El gesto del ave es desafiante debido, principalmente, a la circunstancia de presentar el pico entreabierto y al

hecho de mostrar las alas extendidas como en actitud de avanzar, por lo que da la impresión de estar amenazando al personaje que está situado inmediatamente a su izquierda. Este personaje ha sido identificado por Morris, *et al* (1931), como el dios de la muerte, por lo que seguramente resultó conveniente adecuar en el mural a un ave rapaz grande y blanca con esta deidad.

Tras la presencia de aves de talla mediana a grande como lo es la garza y el milano, contrasta la de seis pájaros que aparentan estar revoloteando y que se



Fig. 1



distribuyen en dos pequeños fragmentos de mural que fueron hallados en el Templo de los Guerreros, los que tal vez procedan del mismo cuarto en donde llegara a situarse la escena de comercio (Morris, *et al*, 1931: 472). Los seis pájaros tienen las alitas abiertas y una franca actitud de estar volando, aunque no en todos se conserve el cuerpo completo.

A pesar del tamaño reducido de los dos fragmentos se aprecia que la disposición de los pájaros, uno con respecto a otro, no tiene un orden o formación establecida como la que se suele adoptar dentro de una bandada de aves pertenecientes a una misma especie. Esta situación aunada al hecho de que sus formas, en términos generales, son ordinarias y de que los cuerpos, cabezas, picos, alas y colas dan la impresión, sí son comparados con los de las aves de otros murales de que no fueron dibujados con la intención de lograr una copia fiel de la naturaleza, hace pensar en la posibilidad de que para su diseño no existieron compromisos simbólicos rigurosos. Por su apariencia y disposición se puede pensar que estos pajarillos fueron parte de algún decorado, donde

tal vez el propósito halla sido simplemente el de evocar el arte de volar y el aprecio por las aves.

Aún cuando los diseños puedan catalogarse como elementales, es importante señalar que sí presentan ciertas diferencias fisonómicas de importancia y que también existen variaciones en el colorido de sus plumajes, motivo por el cual puedo decir que no pertenecen a una misma especie. En uno de los fragmentos se encuentran tres pájaros, los que de acuerdo con el orden acostumbrado de arriba hacia abajo, los dos primeros guardarían un parecido con el pescadorcillo *Chloroceryle americana* (Gmelin). Este pescadorcillo tiene la cabeza grande con copete; el pico es largo, recto y fuerte con aspecto de daga; las alas son redondeadas y la cola corta lo que propicia la analogía, además presentan en el dorso una coloración verde oscuro.

La cabeza redondeada, el pico grueso y cónico y la coloración azulosa del último integrante del primer fragmento, recuerdan la imagen del semillero conocido comúnmente como pico gordo azul (*Guiraca caerulea* (Linnaeus)). El macho de esta especie de apenas unos



150 a 190 mm., es azul oscuro con dos barras castañas en las cobertoras del ala, las que seguramente son las responsables de que en el mural las alas se hayan pintado de amarillo, siendo la característica más distintiva.

En el segundo fragmento tenemos a un pajarillo verde regordete aparentemente sin cuello, con las alas terminadas en punta y con lo que parecen costillares en tono amarillo y blanco. Este pajarillo es semejante a la Clorofonia Coroniazul (*Chlorophonia occipitalis* (Du Bus)), que es una tangarita rechoncha que mide 115-140 mm., con un plumaje de color verde perico brillante, con el pecho y abdomen amarillo canario claro, así como las cobertoras inferiores de la cola; la corona es azul turquesa y el pico, que en la representación se observa amarillo con los bordes negros y con la base ancha y ligeramente curvado, en la tangarita coroniazul es grueso, truncado y de color negro con la base azulada (Peterson y Chalif, 1989: 358).

En resumen, contar con cinco registros de aves implica conocer diferentes ambientes, dado que las especies involucradas no necesariamente comparten el

mismo hábitat. Por otro lado, se puede advertir la riqueza de los recursos faunísticos y la capacidad de elegir convenientemente, entre la variedad de opciones, la más adecuada para los fines del mensaje pictórico. Esa elección representa horas/hombre de cuidadosa observación de las características físicas y conductuales de cada una de las especies para que estén acordes a lo que se debía plasmar en cada una de las escenas, como la elección de una especie para acompañar al dios de la muerte o una garza cerca de un cuerpo de agua. Toda esta labor no pudo haber sido producto de la casualidad o de un momento de curiosidad azarosa por parte de los artistas, sin duda su obra está respaldada por un considerable bagaje de conocimientos sobre la naturaleza que aún hay que explorar más, por lo que las aves de Chichén Itzá tienen mucho que decirnos todavía.

Bibliografía

Morris, *et al.*
1931 *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*, Carnegie Institution of Washington, vol. 1 y 2.

Peterson, R. T. y E. L. Chalif
1989 *Aves de Mexico. Guía de Campo*, México, Editorial Diana, pp. 473.



La Acrópolis de Ek'Balam, el lienzo en el que plasmaron lo mejor de su arte sus antiguos pobladores

Leticia Vargas de la Peña, Victor R. Castillo Borges
Centro INAH, Yucatán



Fig. 1

Ek' Balam se encuentra a unos 180 km. de la ciudad de Mérida, Yucatán y en un punto casi equidistante entre Chichen Itzá, Yaxuná y Culubá.

El sitio arqueológico de Ek'Balam tiene aproximadamente 12 km², pero su centro cívico, administrativo y religioso se halla dentro de un recinto amurallado de poco más de 1 km². Los edificios principales están concentrados en dos plazas, una de las cuales está formada por tres enormes edificios, entre los que destaca La Acrópolis o Estructura 1, que actualmente está en proceso de trabajo, llevándose



a cabo la cuarta temporada de campo.

Ek'Balam era casi desconocido hace pocos años, su arquitectura y decoración eran una incógnita, pues estaban ocultas bajo toneladas de escombros y tierra acumulados con el paso de los años; fue hasta 1994 que el Centro INAH, Yucatán se hizo cargo de los primeros trabajos de exploración y restauración.

La Acrópolis es una construcción de 160 m. de largo, 60 m. de ancho y aproximadamente 32 m. de altura; es un edificio completo, con varios niveles y abundantes recintos, así como numerosos pasadizos y escalinatas que dan acceso a ellos. Los vestigios más antiguos hallados hasta ahora en La Acrópolis se remontan al Preclásico Tardío (ca. 450 a.C. 1/100 d.C.) pero tiene muchas etapas constructivas que aun deberán ser ubicadas en el tiempo.

En Ek'Balam eran muy pocas las muestras de decoración que se habían hallado hasta 1996, pero a partir de 1997 -cuando se inició la liberación de La Acrópolis- pudimos contemplar los más variados y sorprendentes elementos decorativos que ornamentaban las diversas áreas de la estructura, aunque

pocos de ellos se encontraban *in situ*.

En la temporada 1996-97 fueron rescatadas dos tapas de bóveda pintadas,



Fig. 2

en las que hay hermosas representaciones del dios *K'awil* y cuyos textos glíficos refieren que son las tapas que cerraron la casa de *Tz'ib'am Tun* el 3 de septiembre del año 841 d.C.





Fig. 3

En la temporada

1997-98 fueron hallados numerosos fragmentos de esculturas de estuco modelado y policromado así como monumentos de piedra entre los que destacan la Estela 1 y las Serpientes Jeroglíficas, donde descubrimos el glifo emblema de Ek' Balam y el nombre de uno de sus reyes.

En esta misma temporada, durante la excavación de un pozo estratigráfico, hallamos un basamento que había sido parcialmente destruido en la época prehispánica, para la edificación de una nueva etapa constructiva. En ese

basamento se había conservado la mitad de un bello mural, en el se representó la escena previa a un sacrificio, hay un venado recostado en la parte media y un manto decorado con huesos cruzados está cubriendo su cuerpo; aquel estaba custodiado por dos personajes humanos, de cuyos cuerpos solamente se conservó la parte inferior. En ambos extremos del mural se plasmaron dos árboles con sendas serpientes enroscadas en ellos.

También en esa temporada localizamos otra tapa de bóveda pintada, nuevamente con la imagen de *K'awil*, pero en esta ocasión la casa que cerró era la de *Ukit Kan Lek*, rey de Ek' Balam, de quien tuvimos referencia por primera vez en las Serpientes Jeroglíficas.



En los Cuartos 11 y 12 pudimos rescatar sólo pequeños fragmentos de los magníficos murales policromos que decoraban las bóvedas; en ellos se recrearon escenas con numerosos personajes, algunos aparentemente prisioneros y otros ricamente ataviados, con grandes penachos y portando armas y escudos, todo ello con un estilo pictórico naturalista y un variado colorido (fig. 3; veasé también la portada de este número).

En la temporada de campo 1998-99 se hallaron 12 tapas de bóveda pintadas,

en algunas de las cuales, desafortunadamente, sólo quedan pequeñas huellas del diseño, pero otras están en muy buen estado de preservación, con nuevas y diferentes representaciones de *K'awil* y también del que podría ser un rey de Ek'Balam; ahora tenemos un total de 15 tapas de bóveda pintadas (fig. 2).

En esta misma etapa de trabajo tuvimos la fortuna de encontrar, magníficamente conservados, tres recintos con fachadas teratomorfas; el principal tiene en el friso unas esculturas antropomorfas de estuco, casi de tamaño



Fig. 4

natural, que son una obra de arte única (figs. 1 y 4). En la jamba de uno de estos cuartos, llamado El Templo de los Peces, encontramos un pequeño mural, con la representación del templo mismo y de una reunión en la que interviene ocho per-



sonjes, seis de los cuales aparentemente son visitantes -que fueron pintados de negro para indicar este hecho- y quienes parecen llevar presentes para el *abaw* de Ek' Balam; además, la escena contiene importante información, ya que cada personaje tiene una cláusula glífica junto a él (fig. 5). Este pequeño mural, que enmarca la entrada al templo -y cons-

tituye una pequeña parte del enorme lienzo que es La Acrópolis- podría ser el preludio de las maravillas que guarda en su interior.

Nota: el estudio completo de la pintura mural de Ek' Balam será publicado en el Tomo V, Estudios del Volumen II *La pintura mural prehispánica en México: área maya*.



Fig. 5



La pintura mural de Santa Bárbara, Yucatán

Karl Herbert Mayer

Graz, Austria

Un reciente estudio del corpus de las pinturas murales mayas en la República Mexicana, realizado por Leticia Staines Cicero (1995: 12), puso en evidencia la localización de más de 100 sitios arqueológicos con tales manifestaciones artísticas. Haré una breve descripción de unas pinturas murales, no publicadas, aunque se encuentran muy destruidas, de unas ruinas llamadas Santa Bárbara, en la parte este de la zona arqueológica Puuc.

Las ruinas mayas de Santa Bárbara, Yucatán, están localizadas a 3 km. al norte del actual pueblo de Paraíso o Hacienda Paraíso en el Municipio de Maxcanu. Las ruinas están registradas en el Atlas arqueológico del estado de Yucatán, con la clave 15QF(9):12, con una localización de 15 QZN007917 y clasificadas como un sitio de tercer rango. Miguel Covarrubias Reyna (comunicación escrita, octubre, 1998), del Centro INAH Yucatán informó, que en la mapoteca del INAH había información no publicada del sitio arqueológico, incluyendo un croquis esquemático y una cédula de registro escrita por David Vlicek quien trabajó para el proyecto del Atlas del INAH.

Vlicek reportó el saqueo llevado a cabo por los trabajadores de las milpas en el sitio el cual consiste de varias estructuras, en la colección de cerámica Pizarra Puuc y Naranja Fina y en los hallazgos de algunas esculturas en piedra. Varios de esos monumentos tallados en piedra que ahora se encuentran en el pueblo Paraíso, son originarios de las ruinas de Santa Bárbara. Además declaró que los lugareños informaron de la existencia de una estructura con una bóveda colapsada con pinturas conservadas en los muros. El autor tuvo el conocimiento de las principales esculturas de piedra localizadas en Paraíso en 1976 por el profesor de





Fig. 1

arte Lawrence Mills, del Central College en Pella, Iowa, E.U.A., y acompañó a Mills durante su visita a Paráíso y a Santa Bárbara en abril de 1978. En el curso de esta visita, observaron varios montículos y un edificio rectangular relativamente bien conservado, pero semienterrado, designado aquí como Estructura 1.

Esta estructura tiene una elaborada crestería que muestra restos de pintura roja en el exterior. Dentro de la estructura hay un cuarto con bóveda cubierta con estuco, excelentemente conservada en donde se observaron trazos de pintura mural, pero no fue fotografiada (Mayer,

1980, 1982). En 1980 regresé a Paráíso para registrar las esculturas en piedras y las inscripciones jeroglíficas de Santa Bárbara (Mayer, 1980, 1981, 1982). Algunas de las principales esculturas ya habían sido descritas con anterioridad por Ralph Roys (1952: 162) y Rolfe F. Schell y Lois W. Schell (1976: 78-79; ver también Mayer, 1984: 6-7) pero no fueron ilustradas.

Mi fotografía de la fachada norte de la Estructura 1 con la extraordinaria decoración geométrica en piedra ha sido publicada varias veces (Mayer, 1980: 222, fig. 2; 1982: 218, fig. 3; Gendrop, 1983:





Fig. 2

160, fig. 114b; 1998: 150, fig. 114b). Otra fotografía de la fachada norte de la Estructura 1 fue publicada por Luis Ramírez Aznar (1983), quien da el topónimo *Hunanbil* para Paráiso y Santa Bárbara.

En marzo de 1998 visité Paráiso y las ruinas de Santa Bárbara junto con Stephan Merk, guiados por Carlos Pech, un habitante de Paráiso quien nos informó que los niños de una escuela habían destruido, hacía algún tiempo, los murales pintados de Santa Bárbara .

La localización geográfica exacta de esta estructura fue establecida con un

GPS manual que dio los siguientes resultados 20° 42.20'N latitud, 90° 06.71'W longitud. La condición del Palacio no ha cambiado mucho desde 1976. La fachada que da al norte todavía muestra una moldura única de piedra. El cuarto con los murales está actualmente lleno de mucho escombro y después de quemar avisperos, sólo se pudo penetrar a través de una entrada parcialmente bloqueada pero bien preservada compuesta de una jamba y de un dintel monolítico .

Después de permanecer un breve tiempo dentro del cuarto y todavía con el



humo de la quema del avispero, se notó que la mayor parte de la capa de estuco ha sido destruida y casi nada queda de la pintura mural. No se tomaron medidas, sólo unas cuantas fotografías en color. Los pocos trazos de pintura mural se localizan en la sección superior de la bóveda (figs. 1 y 2) y en las tapas de bóveda. Los restos son difíciles de reconocer y están pintados con colores rojo, verde y turquesa sobre el estuco blanco. Parece que originalmente una serie de piedras de bóveda estaban policromadas. Por lo general en la zona Puuc solamente la piedra de bóveda central y estucada estaba adornada con pintura monocroma o policroma (Mayer, 1983).

Los detalles más reconocibles son bordes rectos en verde y algunos trazos curvilíneos de diseño en rojo y verde. Puede suponerse que las pinturas no eran geométricas sino que mostraban la imagen de una figura. Las fotografías sugieren que había por lo menos dos capas de estuco con pinturas, una rara característica que también se presenta en Santa Rosa Xtampak en la zona arqueológica Chenes en Campeche. Sería

interesante saber si alguna persona que visitó este Palacio con anterioridad, fotografió estos murales en color antes de que fueran destruidos. Más aún, sería aconsejable investigar los fragmentos de pintura mural para poder hacer un registro de los pocos restos que quedan.

Bibliografía

Garza Tarazona de González, Silvia, y Edward Barna Kurjack Basco,
1980 *Atlas arqueológico del Estado de Yucatán*, México, Centro Regional del Sureste, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gendrop, Paul
1983 *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

1998 *Río Bec, Chenes and Puuc Styles in Maya Architecture*, Labyrinthos, Lancaster, California.

Mayer, Karl Herbert
1980 "Archaeologische Entdeckungen in Yucatan: Die Ruinen und Reliefskulpturen von Santa Barbara", en: *Universum*, 35, Jahrgang, Heft 6/7, Horn, pp. 221-224.

1981 *Classic Maya Relief Columns*, Acoma Books, Acoma, California.

1982 "Die Skulpturen von Santa Barbara in Yucatan (Mexiko)", en: *Das Altertum*, Band 28, Heft 4, Berlin, pp. 215-226.



1983 "Gewoelbedecksteine mit Dekor der Maya-Kultur", en: *Archiv fuer Voelkerkunde*, vol. 37, Vienna, pp. 1-62.

1984 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Middle America*, Verlag Karl-Friedrich von Flemming, Berlin.

Pablo de Aguilera, María del Mar

1992 "Columnas con decoración en el área Puuc", en: *Oxkintok*, vol. IV, Misión Arqueológica de España en México, Proyecto Oxkintok, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 161-176.

Ramírez Aznar, Luis A

1983 "Paráiso o Hunanhil pudiera ser, en el área Puuc poniente, el asentamiento más antiguo", en: *Novedades de Yucatán*, Año XIX, No. 6552, viernes 9 de Septiembre de 1983, Mérida, Yucatán, pp. 1-12.

Roys, Ralph L

1952 *Conquest Sites and the Subsequent Destruction of Maya Architecture in the Interior of Northern Yucatan*, Contributions to American Anthropology and History, vol. XI, No. 54, Carnegie Institution of Washington, Publication 596, Washington, D.C., pp. 129-186.

Schell, Rolfe F., and Lois W. Schell

1976 *Schell's Guide to Yucatan and Neighboring States*, Island Press, Fort Myres Beach, Florida.

Staines Cicero, Leticia

1995 "El registro de las pinturas mayas", en: *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en Mexico*, México, IIE-UNAM, año 1, núm. 2, p. 12.

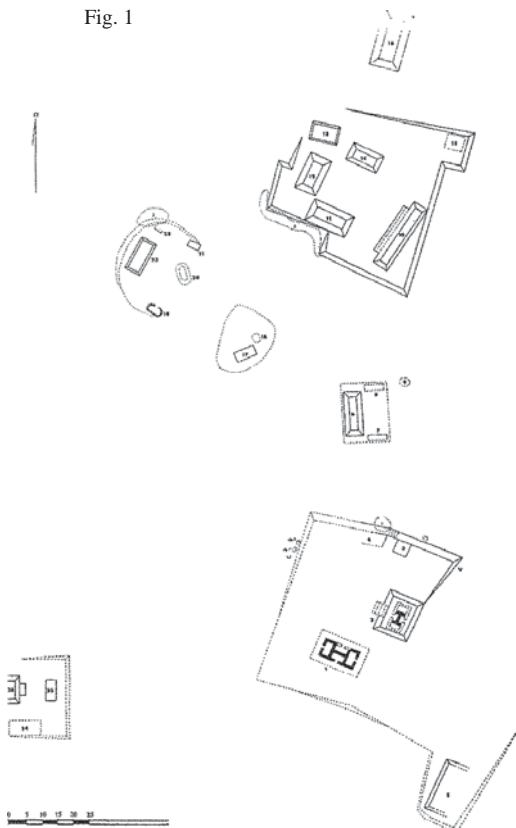


Restauración arquitectónica en Xuelén, Campeche

Antonio Benavides C.
Centro INAH, Campeche

Noviembre de 1998 fue un buen mes para los vestigios prehispánicos de Xuelén. A sólo 75 kilómetros al norte de la ciudad de Campeche, la pequeña ciudad precolombina con arquitectura Puuc se localiza a escasos cinco kilómetros al

Fig. 1



poniente de Santa Cruz Hecelchakán. El lugar es importante no sólo por su arquitectura aún en pie, sino también por contener pinturas murales de unos doce siglos de antigüedad que representan a aves de diversas especies. La zona arqueológica fue dada a conocer por Abel Morales en la década de los 70s y de entonces a la fecha el lugar ha sido visitado y estudiado por varios investigadores como George Andrews (1986, 1995), de la Universidad de Oregon, y Leticia Staines (1998), de la UNAM. Un recorrido efectuado por Lorraine Williams (1998) permitió registrar 26 estructuras, la mayoría formando grupos de patio distribuidos en una superficie aproximada de cinco hectáreas (fig.1).

Desafortunadamente, Xuelén



sufrió graves operaciones de saqueo en la década de los 50s y en años posteriores. Mucha de la piedra de recubrimiento fue usada con fines decorativos o como complemento de diversas casas modernas y sus respectivas aceras en Hecelchakán. No obstante, en el asentamiento prehispánico todavía existen dos inmuebles que fueron intervenidos recientemente mediante la limpieza de la vegetación, la consolidación y la reintegración de elementos. Estas acciones logran brindarles una mayor estabilidad y asegurar su conservación.

La Estructura 1 de Xuelén tiene cuatro aposentos, cada uno con su propia entrada mirando a cada uno de los puntos cardinales. Hoy casi no se aprecian los motivos pictóricos del interior por hallarse cubiertos de una capa de carbonato de calcio o por haberse perdido. Sin embargo, los especialistas en pintura mural han detectado que había figuras humanas y muchas aves de tres familias distintas como halcones y águilas, pelícanos y cormoranes, así como varios tipos de garzas y grullas (fig. 2).

La representación de varios géneros

y especies de aves nos habla del interés del hombre antiguo por la fauna. Al mismo tiempo documenta la existencia de dichas aves para esa época y ellas seguramente tenían



Fig. 2

determinados valores simbólicos. El uso de plumas por su textura, colorido o valor conceptual, así como la actividad específica de un ave (carroñera, cazadora, pescadora, etc.) debió ser tomado en cuenta en el pensamiento indígena. Cabe recordar que la costa se encuentra a unos 50 kilómetros al poniente de Xuelén. Los artistas mayas utilizaron una variada paleta cromática en la que incluyeron varios colores como azul, rojo, amarillo, negro y verde. La información mejor do-



cumentada al respecto ha sido lograda por Staines (*op. cit.*).

Tras la consolidación de los muros, la integración de jambas y dinteles, se realizó la limpieza del techo de la Estructura 1 de Xuelén. Ello permitió descubrir que originalmente contó con una crestería o remate superior que, a su vez, estuvo decorado con varias representaciones de estuco modelado. De manera similar a otras construcciones Puuc como el Edificio 3B2 de Sayil, la Estructura 6 de Balché (cfr. Pollock, 1980) u otros inmuebles de Cacabxnuuc y Chelemí, la construcción de Xuelén que nos ocupa



Fig. 5

tuvo una crestería de unos tres metros y medio de alto por siete de ancho (fig. 3). Las labores de restauración sólo reintegraron 1.90 metros de altura.

Como comentario adicional, Balché se encuentra al norte de Bolonchén, en el Municipio de Hopelchén, mientras que Cacabxnuuc y Chelemí, cercanos a Cumpich, pertenecen también al Municipio de Hecelchakán.

Volviendo a Xuelén, el análisis de los fragmentos de estuco indicó que cuando menos hubo cinco figuras humanas, formando parte de la escena representada en el costado norte de la

Fig. 3

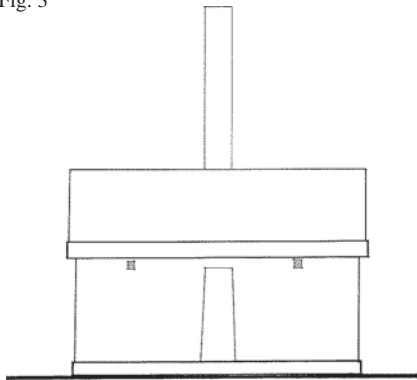
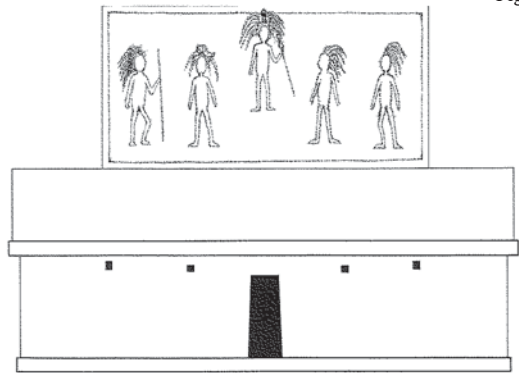


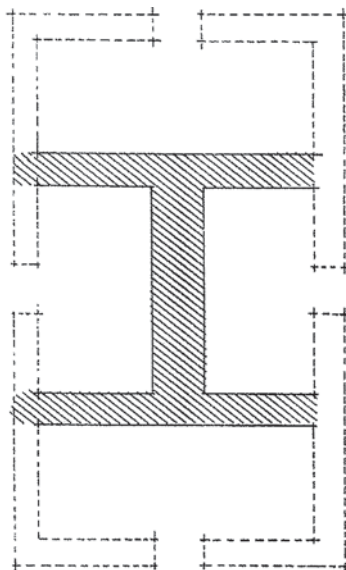
Fig. 4



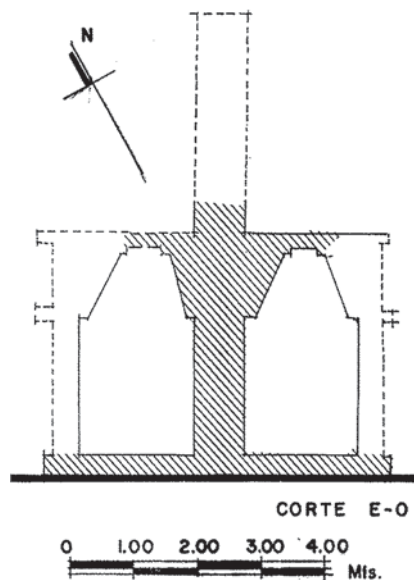
crestería (fig. 4). De hecho, la superficie promedio de cada lado de la crestería original cubría unos 25m². Entre los fragmentos de estuco recuperados se identificaron elementos propios de cabezas (fig. 5), manos, brazos, piernas, collares, brazaletes, plumas largas y posibles marcos.

La Estructura 2 de Xuelén, a escasos metros al noreste de la anterior y que cierra el costado oriente del mismo grupo de patio, no se encuentra tan bien conservada. Es una versión menor, diríase la tercera parte, del primer inmueble. También tuvo cuatro aposentos, pero fue erigida encima de una plataforma de unos dos metros de altura. Los vestigios de pintura mural son mucho menos visibles y también contó con una crestería en la parte superior (fig. 6).

Los materiales cerámicos recuperados durante los trabajos de limpieza y consolidación de los inmuebles de Xuelén fueron elaborados en los periodos Clásico Tardío y Clásico Terminal (600-1000 d.C.). Los elementos arquitectónicos, por su parte, indican su pertenencia a la llamada fase Puuc Temprana (650-700 d.C.) y ello coincide parcialmente



XUELEN, CAMP. PLANTA
ESTR. 2



con la consideración de Staines (1998: 404) de que las aves de Xuelén comenzaron a volar entre los años 670 y 770 de nuestra era.

Agradecimientos

Mi reconocimiento a Javier Vargas Gamboa, custodio del INAH, por su apoyo en el transporte de personal y materiales, así como por su eficiente manejo de la motosierra. Al señor Raúl Espadas, dueño del Rancho Xuelén, y a su encargado, Julio Ceh, por su apoyo y atenciones. A Sara Novelo Osorno por sus comentarios y contribuciones en las etapas de campo y de gabinete. A los jornaleros y albañiles de Santa Cruz Hecelchakán y de Pocboc, quienes mejor pueden ayudar a cuidar y conservar el patrimonio prehispánico de Xuelén.

Bibliografía

Andrews, George F.
1986 *Los estilos arquitectónicos del Puuc. Una nueva apreciación*, México, Colección Científica 150, INAH.

1995 *Pyramids and Places, Monsters and Masks*, vol. I, Labyrinthos, California.

Morales López, Abel
1979 "Informe de actividades del Proyecto Atlas Arqueológico de Campeche", México, Archivo Técnico del Centro Regional de Yucatán, INAH, Inédito.

Pollock, Harry E. D.
1980 *The Puuc. An architectural survey of the hill country of Yucatan and northern Campeche, Mexico*, Peabody Museum, Cambridge.

Staines Cicero, Leticia
1993 "Murales mayas en Ichmac, Chelem y Xuelén, Campeche", en: *Mexicon* XV (6): 111-115.

1998 "Paráiso de aves: estudio preliminar de las pinturas de Xuelén, Campeche", en: *Memorias del Segundo Congreso Internacional de Mayistas*, 1992: 388-407, Centro de Estudios Mayas, UNAM, México.

Williams-Beck, Lorraine A
1998 *El dominio de los batobob: el área Puuc occidental campechana*, Universidad Autónoma de Campeche, Campeche.



Dos visitas recientes a Cholula

Gerardo A. Ramírez Hernández
Facultad de Arquitectura, UNAM

La última visita que realizamos a Cholula miembros del Seminario "La pintura mural prehispánica en México", fue hace 5 años y concentramos nuestra atención en el grupo de murales donde se encuentran "Los Bebedores", "Las Franjas y las Estrellas" y aunque yo sabía de la existencia de otros murales como el denominado "Los Chapulines", el reducido tiempo del que disponíamos en aquella ocasión sólo nos permitió ver los más "accesibles".

Fué una visita para registrar el estado de conservación que tenían esos murales. Tomé algunas notas y me dí cuenta de la dificultad que presentaría el ubicar y registrar (dibujar y tomar medidas) cada una de las imágenes debido a las diversas secciones y etapas constructivas que aprecié tanto en el exterior como en el interior de la estructura. Para reconocer las entrañas de ésta y como producto de décadas de investigación existen aproximadamente 8 y medio kilómetros de túneles por los cuales se asoman vestigios de las diversas construcciones.

Mi regreso a Cholula ha coincidido con la investigación que realiza Dionisio Rodríguez (también miembro del seminario), quien me invitó para acompañarlo al sitio con el fin de localizar nuevamente los murales conocidos y detectar algunos nuevos en las diversas superposiciones, todo esto a lo largo y ancho de los túneles.

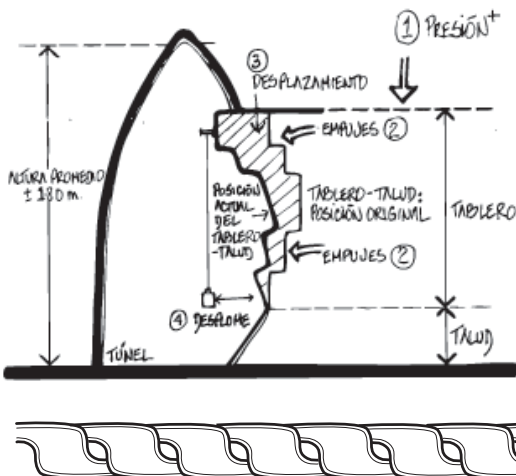
Nuestra oportunidad se presentó en los primeros días de julio del presente año. Comenzamos con "La Conejera", que es la parte más antigua (y profunda) del edificio con restos de pintura. A partir de ahí nuestro recorrido nos llevaría poco a poco hacia el exterior de la estructura detectando los diferentes murales



existentes. En esa ocasión nos llamó particularmente la atención el buen estado general que guardaban los túneles arqueológicos, aunque también apreciamos que algunos presentan fisuras, cuarteaduras y uno que otro derrumbe parcial sobre todo en la parte baja y media de los paramentos verticales probablemente como consecuencia del sismo ocurrido poco antes y que afectó a toda esa zona.

El estado de la subestructura llamada “La Conejera” es bueno en términos generales, aunque presenta deformaciones y deterioro en algunas pinturas, los túneles que aquí existen tienen una altura y amplitud menores a las del resto (estrechos y bajos, de ahí su nombre); gracias a esto el volumen original del

Fig. 1



relleno está “casi” intacto manteniéndose un poco más estable la estructura.

Visitamos el Edificio D en donde se encuentra el mural de los “Recuadros Negros” que están pintados a lo largo de un tablero-talud similar al modelo teotihuacano más conocido, sólo que la variante de Cholula carece de las molduras laterales e inferiores. La parte visible de dicho edificio en los túneles consiste en un cuerpo cuya altura promedio es de 1.80 m.

Distinguimos dos tramos de tablero-talud con estos recuadros, el lado izquierdo de la fachada es el más completo y contamos en él nueve recuadros negros cada uno con una medida de 99 cm. de altura por 1.53 m. de ancho (más las líneas blancas de 13 cm. de grosor que rodean y separan a estos recuadros). Estos dos tramos de la fachada están separados por una escalinata cuyo ancho es de 11 m. aparte de dos alfardas de 1.20 m. de ancho a cada uno de sus lados (dando un ancho total de 13.40 m.).

En ocasiones estos túneles dejan ver más de un cuerpo de estas subestructuras. Por ejemplo, en una de ellas percibimos restos de *chalchibuites*

pintados en la moldura superior; en otra, sus cuerpos son escalinatas pintadas de negro. También se pueden apreciar las etapas que dan lugar a un edificio y las variaciones en sus orientaciones como es el caso de “Las Palmillas” y de “El Espinazo”.

Visitamos dos de los cuerpos cuyas fachadas conservan las imágenes del mural de “Los Chapulines” (que para nosotros son cráneos separados unos de otros pintados de frente a manera de *tzompantli*), dispuestos en tablerostalud con doble moldura en su parte superior e inferior; en algunas secciones de éstos se presentan desplomes producidos por la presión que ejercen las cargas. Por la conformación de los materiales utilizados y el sistema constructivo, estos desplomes producen una fragmentación en la capa de estuco donde se conserva la pintura, que puede dar lugar al desprendimiento y pulverización de estos vestigios en un futuro, desgraciadamente, no muy lejano (figs. 1 y 2).

Un mes después repetimos el recorrido anterior. Es necesario mencionar que las condiciones climatológicas habían

variado, las lluvias ya habían provocado que cambiara la temperatura y el nivel de humedad en los túneles. En esa ausencia de cinco semanas se notaba a lo largo de éstos que el daño en algunos tablerostalud se había acentuado, se desprendieron partes de los recubrimientos (aún algunos que no tenían pintura). No olvidemos que a las lluvias se unió el efecto causado por el sismo que afectó al estado de Puebla el mes de junio.



Fig. 2

A manera de conclusión es importante remarcar que, de no tomar la decisión de trabajar con un plan a corto, mediano y a largo plazo en el registro gráfico y fotográfico de estos murales (que cubren *cientos* de metros cuadrados) lamentaremos la pérdida de información fundamental para las diferentes disciplinas que convergen en el estudio de la pintura mural prehispánica.



Los efectos de los fenómenos naturales en la pintura mural prehispánica de Cholula, Puebla

Dionisio Rodríguez Cabrera
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El pasado 15 de junio de 1999 el estado de Puebla, junto con seis estados más de la república fueron sacudidos por un sismo de 6.7 grados en la escala de Richter, cuyo epicentro fue en Huajuapán de León, estado de Oaxaca, al sureste de la capital de Puebla. La ciudad de Puebla fue la que tuvo más daños materiales y pérdidas humanas. Los mayores daños registrados fueron; en el edificio del H. Ayuntamiento, en iglesias y edificios que datan de la época colonial como el carolino ubicado en el centro histórico. De igual forma, edificios modernos y casas habitación.

Esta información fue proporcionada por los diferentes medios de comunicación del país, que nos permitieron conocer los daños que ocasionó dicho sismo, pero nunca se mencionó sobre los daños en las zonas arqueológicas de los estados afectados.

Muy cerca de la ciudad de Puebla, se localiza la ciudad histórica de Cholula, donde se reportaron también daños en algunas construcciones religiosas como en la Capilla Real de Indios, la iglesia de San Miguel, la iglesia de San Andrés Cholula y el Santuario de la Virgen de los Remedios; esta última se localiza en la cima de uno de los vestigios históricos más importantes de Mesoamérica.

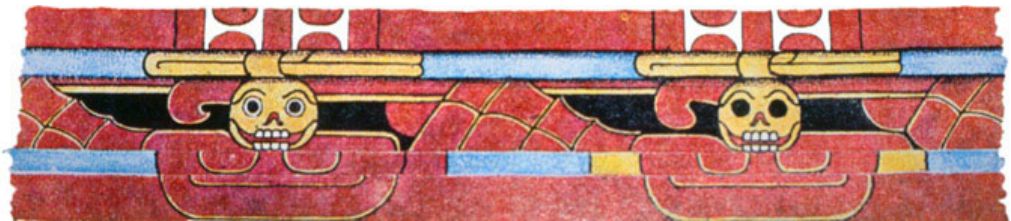


Fig. 1



Una de las primeras tareas de los responsables de la zona arqueológica de Cholula fue hacer un recorrido tanto en el exterior de la “Gran Pirámide” como en su interior (en los túneles) y la zona de los altares, con la finalidad de verificar posibles anomalías que pusieran en peligro al monumento histórico-arqueológico. En un principio el reporte fue positivo, por no haberse encontrado daño alguno en el exterior y para el caso de los túneles, sólo se observó un pequeño desprendimiento en uno de ellos que no era de gran importancia. Éste se encuentra fuera de la ruta turística, otro más se halló en el mural de los “Los Chapulines” que consistía en una abertura en uno de los cuerpos, que no representaba peligro al recinto pictórico. Esta información la pude confirmar dos semanas posteriores al sismo, cuando realicé una visita a los murales localizados en el interior de la “Gran Pirámide”, no encontré otro desperfecto que los antes mencionados.

Para el 11 de agosto realicé nuevamente otra visita a los murales de la zona, al ingresar a los túneles de la “Gran Pirámide” (que no están abiertos al

público) encontré que había derrumbes en varios de ellos y al llegar a la segunda fase constructiva, donde se encuentra la pintura de los “Los Chapulines” (figs. 1-4), la pequeña fisura que ya estaba se había prolongado más, formando una larga grieta. Además el cuerpo arquitectónico presenta un desplazamiento o inclinación que da la impresión que en cualquier momento puede colapsarse. Pero este no fue el único problema. Al hacer un recorrido por los dos cuerpos descubiertos, me di cuenta que existen señales de humedad provenientes del exterior debido a la filtración que ha ocasionado pequeños desprendimientos de la base pictórica.

Otro de los murales afectados dentro de la misma fase constructiva fue el “Altar de los Cráneos Pintados”. Cabe mencionar que en fechas anteriores ya se encontraba en mal estado, porque da la impresión que no ha sido intervenido para su conservación por los especialistas desde su descubrimiento; sin embargo, su estado era estable. Hoy en día se encuentra en peligro de desaparecer, ya que sus dos caras descubiertas de este altar anexo a



la segunda fase constructiva de la "Gran Pirámide" -que corresponde cronológicamente a la pintura de los "Los Chapulines" y a la de "Los Bebedores"-, presenta una gran cantidad de humedad que es mayor a la normal, ocasionando el desprendimiento de la capa pictórica. Por ello, los fragmentos *in situ* se perciben con menor claridad.

El edificio de "La Conejera o el Edificio Rojo" (que corresponde a una de las fases constructivas más antiguas de la "Gran Pirámide", la fase Ticomán), sufrió también desprendimientos, debido a que, tanto sus muros de adobe, como su aplanado de tierra y cal propician que la humedad se expanda rápidamente y se agudice en la temporada de lluvias, dado al alto nivel freático del terreno.

El problema de deterioro que sufren los muros pintados en el interior de la "Gran Pirámide" se debe a diferentes fenómenos naturales que afectan a la zona arqueológica; Cholula está situada en una meseta volcánica y por lo tanto con actividad sísmica en dicha zona, de ahí sus fisuras, cuarteaduras y derrumbes en su interior. Además la "Gran Pirámide" se construyó en una zona de nacimientos

de agua, que en la temporada de lluvias el manto acuífero aumenta notablemente su nivel, afectando el interior de la pirámide y los muros localizados en los diferentes túneles (los túneles que se construyeron en la década de los treinta, son testigo de las exploraciones de la época).

Hoy en día, los murales están enfrentando las consecuencias de los



Fig. 2
fenómenos naturales. En un primer momento no se observaron daños en la estructura piramidal, sino hasta la llegada de la temporada de lluvias, que ocasionó que se filtrara la humedad hasta llegar a los túneles y a los muros pintados, lo cual provocó que en algunos de ellos se desprendiera la capa pictórica.

Los murales antes mencionados no son todas las obras pictóricas que se localizan



en el interior de la pirámide, pero si son las más afectadas. En forma general la construcción de la "Gran Pirámide" consta de cinco fases constructivas. Las dos primeras junto con las dos últimas fueron elaboradas con bloques de adobe, tienen un aplanado de tierra con cal, este aspecto hace débil a la pirámide, no sólo a los movimientos sísmicos, sino también al clima, la lluvia y

sus implicaciones. Sin embargo existe una excepción en el proceso de deterioro, me refiero a la tercera fase, que se conoce como la pirámide escalonada, en ella se utilizó piedra caliza en sus muros y en sus aplanados se aplicó estuco, por ello las pinturas murales que corresponden a esta fase, no presentan daños significativos como los de la segunda fase.



Fig. 3



Fig. 4



Notas al margen

Alfonso Arellano Hernández
Coordinación de Humanidades, UNAM

Cuando salió publicado el volumen II de *La pintura mural prehispanica en Mexico*, dedicado a Bonampak, por cuestiones ajenas a mi voluntad surgieron algunos malos entendidos. Me refiero a los agradecimientos y créditos correspondientes a ciertas personas sin cuyo auxilio yo no hubiera podido dar la historia genealógica de Bonampak como lo hice en mi artículo "Diálogo con los abuelos" (vol. II, tomo 2, págs. 255-297, ilus.). Al parecer, hubo datos o dibujos cuya autooría no estaba clara, y -desde luego- las personas ofendidas me hicieron saber su disgusto gracias a la intervención de un amigo mutuo. De inmediato les respondí en el mes de abril de 1999, por escrito para resolver la situación.

A pesar de que lo anterior ya tiene largo rato de haber sucedido, y de haberse arreglado, siento la obligación moral publicar una vez más todos los créditos y agradecimientos susodichos. A continuación transcribo íntegras las citas que dediqué, en mi artículo, a expresar la ayuda recibida.

Gracias al Instituto Nacional de Antropología e Historia, en especial por medio del Consejo de Arqueología y del arqueólogo Alejandro Tovaín, ha sido posible publicar por vez primera dibujos de las cinco Piedras Labradas de Bonampak, custodiadas en la bodega del sitio (pág. 257, nota 3).

El dibujo presente [me refiero a la Piedra Labrada 5] se obtuvo gracias al permiso del INAH y a un dibujo de Norberto Benítez, facilitado por Alejandro Tovaín y Adolfo Velázquez de León (en prensa) a través de Víctor Ortíz. Se agregaron varios detalles no observados por N. Benítez (pág. 262, nota 10).



A esta nota corresponde la figura 12 en la pág. 270, cuyo pie indica: "Bonampak, Piedra Labrada 5 Dibujo de Alfonso Arellano Hernández, *apud* Tovañin y Velázquez de León, en prensa".

El dibujo [Piedra Labrada 4] se logró por las facilidades otorgadas por el INAH pág. 264, nota 11).

Victor Ortiz (comunicación personal, 1997) me señaló que [dos tableros con glifos] proceden de un saqueo efectuado en El Cedro, sitio cercano a Bonampak. Asimismo me informó que Alejandro Tovañin está analizando estas esculturas y que Norberto Benítez efectúa los dibujos de las mismas. Ahora bien, gracias al permiso otorgado por el Consejo de Arqueología del INAH y a una calca existente en el campamento de Bonampak, presento aquí mis bosquejos de los tableros, en espera de la publicación definitiva de Tovañin (pág. 268, nota 15).

Los bosquejos que menciono aparecen como *figura 17* en la pág. 276, con la leyenda: "El Cedro. Tableros 1 y 2. Bocetos de Alfonso Arellano Hernández". Debo agregar que el problema se

complicó por la aparición de *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Bonampak* antes que las *Memorias* de uno de los Coloquios Internacionales de Mayistas, organizado por el Centro de Estudios Mayas de la U.N.A.M. En ellas aparecería el artículo de Tovañin y Velázquez de León, con el dibujo de Norberto Benítez de la Piedra Labrada 5; en ese momento estaban en prensa pero, por razones de tiempos editoriales en la U.N.A.M., el libro dedicado a Bonampak salió mucho antes que las *Memorias*, de suerte que yo sólo contaba con el dibujo proporcionado como digo en la cita textual.

Reitero que el problema se resolvió sin mayores conflictos. Sin embargo, aprovecho para expresar otro asunto en el mismo sentido.

Una vez que entró a prensa el libro de Bonampak, recibí nuevos datos gracias a Maricela Ayala Falcón. Ella me proporcionó fotocopias de dos libros de dibujos hechos por John Montgomery, a saber: *The monuments of Piedras Negras, Guatemala (stelae)* y *Monuments of the Middle Usumacinta River Valley*, ambos publicados por el



Department of Art and Art History de la Universidad de Nuevo México en Albuquerque, 1998. En dos inscripciones del corpus se aprecia claramente el Glifo Emblema de Bonampak: se trata del Dintel 4 de Piedras Negras y del llamado "Panel de Caracas". Utilicé los dibujos de Montgomery y realicé una breve revisión epigráfica de la informa-

ción escrita, para incluir unos y otra en un *addendum* a mi artículo (p. 293-295). Por desgracia, las urgencias editoriales provocaron la omisión de los créditos debidos a John Montgomery. Expreso aquí mis más sinceras disculpas por el error cometido tanto en la autoría de los dibujos como en la ausencia de la nota bibliográfica.



Índice de ilustraciones

Palenque, Chiapas. El Palacio. Litografía del barón Frédéric Waldeck	pág. 7
Mesopotamia. Tableta de Nippur 1500 a.C. Mapa de campos irrigados por canales divisorios de los pueblos circundando terrenos del monarca y del sacerdocio	pág. 12
Fragmento de pintura mural teotihuacana, fase Xolalpan (ca. 650 d.n.e). Perfil de la sierra de las navajas (Pachuca, Hgo.), poblada por magueyes, nopales, pastizales y otras xerófitas, con una aguililla (<i>Spizaetus tiranus</i>) utilizada como topónimo o con algún otro significado simbólico. La identificación de los elementos se encuentra en: <i>La pintura mural prehispanica en Mexico. Teotihuacán</i> , México, IIE-UNAM, vol. I, tomo II: 65-186, 1996	pág. 13
Rancho Ina, Quintana Roo. Estructura P-I o La Casa Azul. Friso de la fachada oriente. Foto Leticia Staines, 1994	pág. 16
Glifos <i>ab ts'i'b</i> y <i>yuts'il</i> . Dibujos de Alfonso Arellano Hernández	pág. 20
Glifos <i>u ts'ibal</i> e <i>its'at</i> . Dibujos de Alfonso Arellano Hernández	pág. 21
Chichén Itzá, Yucatán. Templo de los Guerreros. Mural “Aldea maya a orillas del mar”. Tomado de Morley, Sylvanus G., y Brainerd G, <i>The Ancient Maya</i> , Stanford, California, Stanford University Press, 1983	pág. 23
Ek'Balam, Yucatán. La Acrópolis. Cuarto nivel. Detalle del mascarón y figuras antropomorfas en estuco. Foto Leticia Staines, noviembre, 1999	pág. 26
Ek'Balam, Yucatán. Tapa de bóveda 6. Representación del dios <i>K'awil</i> . Foto Javier Hinojosa, noviembre, 1999	pág. 27
Ek'Balam, Yucatán. La Acrópolis. Cuarto 12. Fragmento de la bóveda hallado en el escombros. Foto Javier Hinojosa, marzo, 1999	pág. 28
Ek'Balam, Yucatán. La Acrópolis. Cuarto nivel. Detalle del ojo del mascarón, con una figura antropomorfa en posición sedente. Foto Javier Hinojosa, noviembre, 1999	pág. 29
Ek'Balam, Yucatán. La Acrópolis. Cuarto nivel. El Templo de los Peces. Cuarto 42. Detalle de la escena pintada en la jamba. Foto Javier Hinojosa, noviembre, 1999	pág. 30
Santa Bárbara, Yucatán, Estructura 1. Fragmento de pintura en la bóveda. Foto Karl Herbert Mayer, 1998	pág. 32
Santa Bárbara, Yucatán, Estructura 1. Fragmento de pintura en la bóveda. Foto Karl Herbert Mayer, 1998	pág. 33
Xuelén, Campeche. Registro topográfico. Tomado de Williams-Beck, 1997.....	pág. 36
Xuelén, Campeche. Estructura 1. Cuarto sur. Fragmento en la esquina noreste de la bóveda. Ejemplo de ave representada y personaje asociado. Dibujo de José Francisco Villaseñor	pág. 37
Xuelén, Campeche. Estructura 1. Cabeza de estuco.	



Foto Antonio Benavides.....	pág. 38
Xuelén, Campeche. Estructura 1. Fachada este. Reconstrucción. Dibujo de Antonio Benavides	pág. 38
Xuelén, Campeche. Estructura 1. Fachada sur. Reconstrucción. Dibujo de Antonio Benavides	pág. 38
Xuelén, Campeche. Estructura 2. Planta y Corte E-O. Dibujo de Antonio Benavides.....	pág. 39
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". Dibujo de Gerardo A. Ramírez.....	pág. 42
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". "Los Chapulines". Detalle. Foto Dionisio Rodríguez, agosto,1999.....	pág. 43
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". "Los Chapulines". Tomado de <i>Proyecto Cholula</i> , INAH, Serie de Investigación, no. 19, 1970.....	pág. 44
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". "Los Chapulines". Detalle. Fotografía tomada en el Museo Regional de Cholula, Puebla. Foto Dionisio Rodríguez, agosto,1999.....	pág. 46
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". "Los Chapulines". Detalle Foto Dionisio Rodríguez, agosto, 1999.....	pág. 47
Cholula, Puebla. La "Gran Pirámide". "Los Chapulines". Detalle. Foto Dionisio Rodríguez, agosto, 1999.....	pág. 47



Noticias

La exposición “Fragmentos del pasado: murales prehispánicos”, que concluyó su presentación en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, ciudad de México, el pasado 21 de marzo, se llevará a los siguientes recintos culturales de España el próximo año 2000: del 15 de mayo al 9 de julio en La Fontana D’Or en Gerona, del 20 de julio al 3 de septiembre en el Museo de la Beneficencia de la Generalitat de Valencia y del 19 de septiembre al 19 de noviembre en el Museo de América de Madrid.

La colección que será expuesta incluye fragmentos importantes de pintura mural así como la reproducción de la Tumba 5 de Suchilquitongo, Oaxaca. Esta exposición llevará por título “México, fragmentos del pasado”.

También les participamos que al momento, los cinco primeros números del *Boletín informativo*, se encuentran ya en nuestra página de Internet. La dirección es: <http://www.esteticas.unam.mx/pintmur.htm>

Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar notas, no mayores de tres cuartillas, para que den a conocer sus opiniones avances y descubrimientos al respecto, los cuales serán publicados en este medio.

Toda correspondencia deberá dirigirse a Beatriz de la Fuente o Leticia Staines. Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva, s/n. Ciudad Universitaria, C.P. 04510. México D.F.

Tel. 6-22-75-47 Fax. 6-65-47-40

Correo electrónico:

staines@servidor.unam.mx

rat@servidor.unam.mx

