

# LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

ISSN 1405-4817

Boletín Informativo

año VII

número 14

junio 2001



Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Estéticas



Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente  
Rector

Dra. Olga E. Hansberg Torres  
Coordinadora 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 VII, número 14, junio 2001

Editora  
Lic. Leticia Staines Cicero

Asistente editorial  
Lic. Laura Piñeirúa Menéndez

Digitalización, diseño y tipografía  
Lic. Ricardo Alvarado Tapia y Teresa del Rocío González Melchor

Portada: Mayapán, Yucatán. Estructura Q. 95 o El Templo del Pescador. Detalle del mural. Foto Jesús Galindo, abril, 2000.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores corresponde al mural del Edificio 3-1 de la Zona de los Altares en Cholula, Puebla.

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 Sistemas de Duplicación, S. A. Avenida Chapultepec 441, C.P. 06600, México D. F.

Tiraje: 1000 ejemplares.

Distribución gratuita.

# Índice

<b>Presentación</b> .....	3
Beatriz de la Fuente	
<b>Notas sobre el diseño <i>culua-machan-cuepa</i> y sus variantes</b> .....	7
Jorge Angulo Villaseñor	
<b>Los murales perdidos de Cholula, Puebla</b> .....	13
Dionisio Rodríguez Cabrera	
<b>Distribución y ubicación simétrica de dos grupos de aves representadas en un recinto de Totómetla, Teotihuacán</b> .....	18
Rubén Cabrera Castro	
<b>Yax K'uk' Mo'y el panel Margarita</b> .....	26
Linda Lasky Marcovich	
<b>Pintar y escribir: dos actos en uno</b> .....	33
Alfonso Arellano Hernández	
<b>La pintura mural del Edificio II de Chicanná</b> .....	38
Karl Herbert Mayer	
<b>Las pinturas del Edificio de los Cinco Pisos en Edzná, Campeche</b> .....	42
Leticia Staines Cicero	
<b>Mural Glífico del Cuarto 22 de La Acrópolis de Ek' Balam</b> .....	47
Leticia Vargas de la Peña, Víctor R. Castillo Borges, Alfonso Lacadena García-Gallo	
<b>Una pintura en la Estructura 16 de Tulum, Quintana Roo y el simbolismo regional para algunos sitios arqueológicos</b> .....	51
Merideth Paxton	

<b>Un espacio para los murales teotihuacanos .....</b>	<b>58</b>
María Elena Ruiz Gallut	
<b>MPMT/ 06-2001 .....</b>	<b>61</b>
Gerardo Ramírez Hernández	
<b>Del muro a las gavetas: breve historia de un acervo .....</b>	<b>64</b>
Laura Piñeirúa Menéndez	
<b>Noticias .....</b>	<b>67</b>



## Presentación

Con este nuevo *Boletín* que sale regularmente gracias al interés de Leticia Staines Cicero, se obsequian al lector interesado artículos siempre breves que dan cuenta sobre información relativa a nuestro objetivo primordial: el estudio de la pintura mural prehispánica en México.

Los artículos variados en temas concretos y acercamientos diversos inician con el de Jorge Angulo que anota, con su habitual erudición, que el diseño de greca escalonada corresponde al término náhuatl de *culua-machban-cuepa*. Tal vez si la traducción es correcta, el autor sugiere que se trata de la greca machincuepa o de la “voltereta”.

Con el esmero que revelan otros trabajos suyos, Dionisio Rodríguez se refiere a varios murales de Cholula, ahora perdidos, que fueron en su oportunidad registrados por arqueólogos y que él ahora recupera, adjuntando cumplidamente la información de su estado actual y solicita su protección.

El arqueólogo de Teotihuacán, Rubén Cabrera, observa con sensibilidad y conocimiento la “Distribución y ubicación simétrica de dos grupos de aves representados en un recinto de Totómetla, Teotihuacán”. En este ensayo el autor propone, con base en las observaciones arqueológicas del sitio, una novedosa interpretación de las pinturas de la sección sureste y ofrece continuar sus comentarios -en otros números del *Boletín*- en torno a diversos murales en el mismo lugar.

Linda Lasky analiza el “panel” Margarita y sus relaciones con *Yax K’uk’ Mo’* el fundador, que se considera “extranjero” de la dinastía gobernante en Copán. La autora realiza aguda descripción analítica e interpretativa de dicho panel de estuco policromado y, con base en ella, concluye que era el centro de las ofrendas y del ritual en torno a la figura del fundador.

Siempre novedoso y versátil, Alfonso Arellano aborda un asunto considerado hoy en día que se trata de dos vertientes separadas: pintar y escribir. En los tiempos



antiguos, en el de los mayas, se integraba en una sola persona al pintor, al dibujante y al escritor, de tal suerte que los “artistas” ejercían al mismo tiempo distintas actividades.

Autor preciso y con información siempre reciente, Karl Herbert Mayer, mayista profesional y eminentemente académico, nos ofrece ahora interesante relato de la pintura mural del Edificio II de Chicanná con un dibujo reciente basado en las fotografías de Sulak y del propio Mayer.

Leticia Staines, con su acuciosidad de investigadora, se refiere a dos tapas de bóveda del Edificio de los Cinco Pisos de Edzná, Yucatán; alude a la temporada de trabajo de campo del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” en 1994, cuando reportó la tapas centrales de las que se ocupa en este artículo. Mediante interesantes argumentos concluye, en un nivel más bien iconológico, que las imágenes en las tapas eran de índole cósmica a la vez que piedras de cierre de un lugar sacralizado.

De enorme interés es el breve artículo de los reconocidos arqueólogos del proyecto Ek’ Balam: Leticia Vargas de la Peña y Victor R. Castillo Borges, así como de su colaborador el epigrafista Alfonso Lacadena. Se trata del anuncio de un mural encontrado en el segundo nivel de La Acrópolis de este sitio -en el Cuarto 22- que consiste en una pintura bicroma que consta de cincuenta y cuatro bloques jeroglíficos. Los descubridores hacen de ellos una lectura preliminar.

La especialista Merideth Paxton analiza la posibilidad de un simbolismo regional, con base en ciertos rasgos que definen la Estructura 16 de Tulum, Quintana Roo, y que apoyados en la similitud de estudios históricos, etnohistóricos y arqueoastronómicos pudieran sugerir que Tulum o Zama “era un indicador regional para el este y una fuente de abundancia agrícola en la época prehispánica”.

En este Bolefín hay una sección de artículos breves que aluden directamente al proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. De ellos haré breve mención: María Elena Ruiz Gallut, directora del Centro de Estudios Teotihuacanos, y Gerardo Ramírez Hernández, director del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana -ambos



miembros del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” - consignan algunas de sus experiencias, definitivas para la historia del arte y la arqueología teotihuacana. Para ambos nuestro reconocimiento por alcanzar, con el entusiasmo que les caracteriza, nuevas metas en los quehaceres con los cuales estamos comprometidos.

Laura Piñeirúa, ha venido a reforzar con conocimiento y dedicación, los trabajos y los afanes de los días. Su artículo relata, con impulsos literarios, la historia de nuestro archivo fotográfico, con casi treinta mil imágenes de pintura mural prehispánica y el significado que este acervo conlleva.

*Beatriz de la Fuente*







## Notas sobre el diseño culua-machan-cuepa y sus variantes

*Jorge Angulo Villaseñor*

Dirección de Investigación y Conservación  
del Patrimonio Arqueológico, INAH

En la introducción a un importante compendio de aproximadamente cien artículos publicados en folletos tipo revista, Carmen Cook de Leonard, afirma que desde la segunda década del siglo XX eruditos como Herman Beyer “siguiendo la trayectoria trazada por su maestro Edward Seler y otros antecesores y colegas, analizó los eslabones en la cadena del pensamiento mitológico prehispánico”, descubriendo el significado de muchos signos y símbolos utilizados en el México antiguo(1965:XVI).

En uno de los artículos especializados publicados por Beyer en 1924, el inquieto sabio de origen alemán dedicó un estudio de 29 páginas de texto analítico-descriptivo con 253 ilustraciones en el que desentraña “El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada”. En su meticoloso análisis, estudia una variedad de diseños de aspecto similar y formas ondulantes o sigmódeas que agrupa con el nombre genérico de “grecas, postas, kymetion” junto con otros términos que han sido rechazados por lo confuso e inadecuado del nombre.

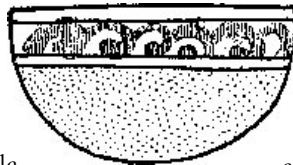
Muchos investigadores insisten equivocadamente que esa gran variedad de volutas, entrelaces, meandros y otros diseños simples o compuestos, incluidos en el genérico nombre de “grecas” o *culua*<sup>1</sup> que se encuentran en molduras, frisos, marcos y otros elementos arquitectónicos, son sólo ornamentos que separan o delimitan los motivos pictográficos o diseños abstracto-simbólicos. Con frecuencia se encuentran como una banda horizontal o vertical que repite el mismo motivo en posición inversa, dando un efecto visual positivo-negativo mejor distinguido por el color o grosor del relieve de una banda sobre la contrapuesta. De este diseño que aparece tanto en la pintura mural como en el borde de vasijas, utensilios, enseres y artefactos, Martha Turok (1976) demuestra con amplitud que en vestimentas no se trata de simples ornamentos sino de diseños abstractos con un profundo significado simbólico.





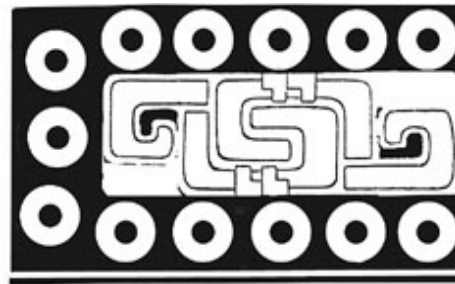
1a

Las mismas bandas con diseños simples que se repiten en sucesión, con frecuencia enmarcan escenas ceremoniales o sociales relacionadas a los dioses que personifican a las fuerzas de la naturaleza o su representación abstracto-sintética. Esto sucede con la secuencia de volutas que simboliza las olas que se forman en los grandes cuerpos de agua (mar, lagunas, etc), ahora llamadas *acuecuyoti*<sup>2</sup> que, al igual que el *chalchihuitl* (cuenta de jade) que significa el agua preciosa, no sólo resaltan el valor estético de la escena sino que esos marcos enfatizan el contexto natural o cultural de la misiva pictográfica a la que corresponden (fig. 1).



1b

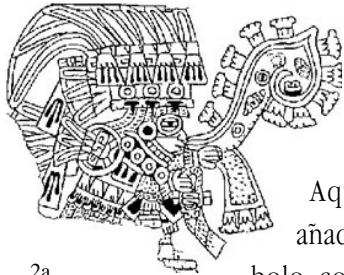
Al igual que los frisos que muestran olas, ocurre con el glifo o “vírgula de la palabra”. Con él se representa la intensidad o frecuencia del sonido, el grado de fuerza o energía registrado en la leve emisión del aliento que da vida, el aire que respiramos o el vigor del viento huracano, que deben ser interpretados de acuerdo con la forma y el contexto gráfico en que se encuentren. Es decir, que los signos y símbolos conexos al pictograma principal ocupan la posición de prefijos, infijos, afijos y demás calificativos o modificativos, que determinan al signo o símbolo, en caso que se hiciera una simple analogía con la estructura gramatical que rige todos los idiomas, puesto que fungen como complemento



1c

Figura 1. Diseños en los marcos que enfatizan el contenido en el interior. *Chalchihuitl*: cuenta de jade como símbolo de agua preciosa. *Acuecuyoti*: ondulaciones que se forman en los grandes cuerpos de agua; 1a. Tetitla, Teotihuacán; 1b. Reborde de vasijas; 1c. Conjunto de los Edificios Superpuestos, Teotihuacán.

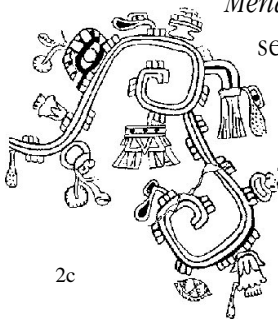




2a

descriptivo-pictográfico del sujeto representado.

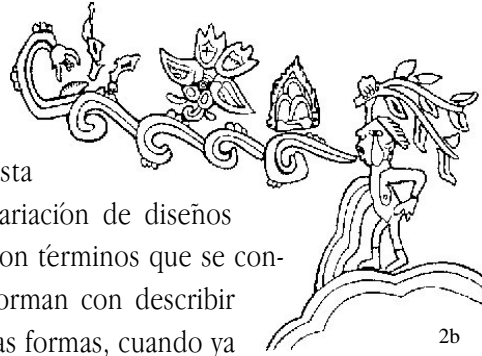
Aquí se podría añadir que el símbolo conocido como *ilbuitl*, que se repite en el interior de la gran vírgula de la palabra florida (fig. 2), era utilizado para señalar “el día de fiesta o de celebración ceremonial” que se hacía al iniciar o finalizar el periodo de 20 días, como lo dice Rémi Siméon (1977:187-188). Sin embargo, ancestralmente se ha asociado con el emblema o el signo de escritura, como se explica en la Lám. LXXI del *Codice*



2c

*Mendocino* donde representan a los *tlacuilo* o *tlacuiloni*, traducido como pintor o escribano.

Parece que se ha convertido en un mal hábito designar toda



2b

esta variación de diseños con términos que se conforman con describir las formas, cuando ya se encuentran nombres, que además de especificarlas explican su significado. Posiblemente uno de los diseños que tiene su propio nombre en náhuatl es la “greca escalonada” que, a pesar de su infinita gama de variantes gráficas, utilitarias y regionales, es conocida como el *xicalcoliubqui*.

Debido a que ese diseño fue el motivo del intenso estudio de Beyer, aquí solo se puede recalcar que el *xicalcoliubqui* está asociado al caracol cortado conocido como *ebecacozcatl*



2d

Figura 2. Signos conexos a la vírgula de la palabra que funcionan como calificativos o determinativos, a manera de afijos o infijos; 2a. Techinantitla, Teotihuacán. Sacerdote de Tláloc que en su canto florido ofrece conchas y otros elementos para atraer la lluvia; 2b. Tepantitla, Teotihuacán. Larga perorata aludiendo a la esterilidad de las nubes, el fuego o calor y la sequía; 2c. Tepantitla, Teotihuacán. Secuencia de dos vírgulas con afijos relacionados a símbolos de fertilidad y sacrificio que efectuaban al conmemorar algún cambio calendárico; 2d. *Códice Borbónico*. Músico-cantor celebrando un día de fiesta *ilhuitl*.

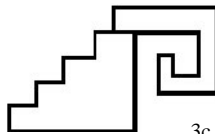




3a



3b



3c



3d



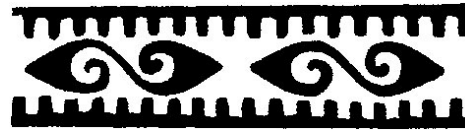
Figura 3. Ejemplos de *xicalcolihqui*; 3a. Diseño bordado en un huipil; 3b. Borde de vasija; 3c. Componentes arquitectónicos; 3d. *Ehecacozcatl* como el joyel del viento y emblema de *Ehecacozcatl-Quetzalcoatl*. Tomados de Jorge Enciso (1953:61-62).

o joyel del viento convertido en el emblema del dios *Quetzalcoatl* en su advocación de *Ehecacozcatl* o deidad de los vientos (fig. 3).

Otro de los símbolos que ha creado diversas controversias interpretativas es el generalmente llamado *xonecuilli*, cuyas sutiles diferencias en su forma requieren de estudios más amplios que se desarrollan en otra parte (fig. 4).



4a



4b



4c

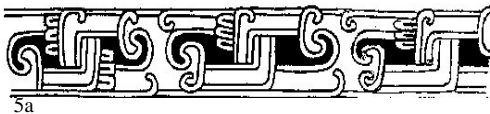


Figura 4. *Xonecuilli* como lo presenta Jorge Enciso (1953) con sus variantes en forma y significado; 4a. Diseño que se enreda y desenreda en sentido opuesto, también llamado "Lazy S"; 4b. Concha bivalva abierta; 4c. Gusano azul.

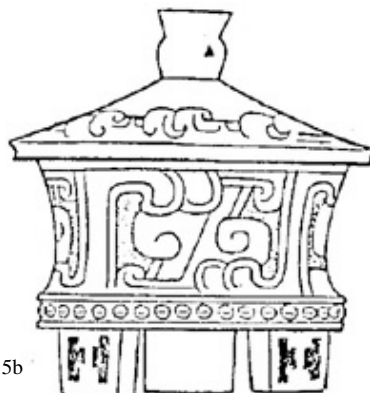
De una manera relacionada con el sintetizado diseño al que me referí en los párrafos iniciales, se encuentra el diseño de conjuntos o bandas entrelazadas que popularmente se conocen como "volutas totonacas o entrelaces tajinescos".



Dicho término ha creado confusión respecto al lugar de origen y época de creación, ya que equivocadamente fue aplicado por la abundancia y definición clara del diseño, sin considerar que el mismo motivo se encuentra en sitios que fueron abandonados antes de que El Tajín floreciera (fig. 5).



Esta conocida imagen de bandas o volutas entrelazadas podría designarse con el nombre en náhuatl de *culua machan cuepa* por tratarse de un diseño compuesto de “curvas que se entrelazan o regresan



sobre sí mismas”, como lo dice Rémi Siméon.<sup>3</sup> Se debe aclarar que sólo en los diccionarios de la *Real Academia de la Lengua Española* en que se incluyen “los mejicanismos”, se encuentra la palabra “machincuepa” definida como 1) “voltereta” y 2) “cambio de partido político”.

Sin embargo, la interpretación de este intrincado diseño se remonta a la más temprana procedencia detectada en el área maya, el Altiplano Central y en toda la Costa del Golfo desde el Preclásico Superior y no se puede ignorar que el mismo diseño aparece en las culturas andinas, táínas y muchas otras más que se distribuyen en el mundo y en todas las épocas.



Figura 5. Diseños *culua machan cuepa*. Descritos como bandas curvas que se entrelazan y regresan sobre sí mismas, en lugar del erróneo término de volutas totonacas o entrelaces tajinescos; 5a. Juego de pelota sur de El Tajín; 5b. Vasija esgrafiada teotihuacana, Museo Nacional de Antropología, ciudad de México; 5c. Estela huasteca de Tantok.



Notas:

<sup>1</sup> R. Siméon (1977:123) traduce *culua* como “que da vuelta, rodea, se dobla o se tuerce”.

<sup>2</sup> La traducción de R. Siméon (1977:131) para *acuecuyoti* es “olas u ondulaciones en el agua”.

<sup>3</sup> R. Siméon (1977: 341) traduce *machan* como “mezclar o entrelazarse” y *cuepa* “regresar o volverse sobre sí mismo” (1977:245).

#### Bibliografía

Beyer, Hermann  
1924 “El origen y desarrollo de la greca escalonada”, en: *Revista Internacional de Arqueología, Etnología*. México: t. II (3-4).

*Codice Mendocino*  
1979 *Codice Mendocino, Manuscrito mexicano del siglo XVI*, México, Biblioteca Bodleiana, San Ángel Ediciones.

Cook de Leonard, Carmen

1965 “Introducción”, en: Carmen Cook de Leonard (recopiladora), *Mito y simbolismo en el México antiguo*, Segundo tomo especial de homenaje a la memoria del ilustre antropólogo Doctor Hermann Beyer: I-XXI.

Enciso, Jorge

1953 *Desing Motifs of Ancient Mexico*, Nueva York, Dover Publications Inc.

Siméon, Rémi

1977 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Editorial Siglo XXI.

Turok, Martha

1976 “Diseño y simbolismo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas”, en: *Boletín no. 3*, México, Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, Dirección General de las Artes Populares, Secretaría de Educación Pública.



## Los murales perdidos de Cholula, Puebla

*Dionisio Rodríguez Cabrera*

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Gracias a los dos proyectos arqueológicos más importantes realizados en la zona arqueológica de Cholula: de 1931 a 1957 el primero y de 1965 a 1970 el segundo, se descubrieron edificios con pintura mural que estuvo oculta a la vista del hombre por casi doce siglos. Debido a que se encontraban por debajo del nivel de la superficie (la profundidad varía entre los 3 y 20 m.) subsistieron a la destrucción de los fenómenos naturales y a la del hombre.

Los murales se localizan en estructuras piramidales, edificios y altares, y son un claro ejemplo de la riqueza pictórica que tuvo la ciudad prehispánica de Cholula. Los edificios con muros pintados datan desde la fase Ticomán (200 a.C.) hasta el periodo Cholula III A (500-700). Los más antiguos sólo presentan pintura monocroma, como es el caso de la estructura de La Conejera; en cambio los edificios con fechamiento posterior poseen murales policromos constituidos por una paleta integrada de rojo, amarillo, azul, verde, ocre, blanco y negro. En los muros se plasmaron diseños geométricos, figuras zoomorfas y antropomorfas, que muestran la destreza artística de los cholultecas. Las pinturas tienen un soporte de paredes en adobe, piedra y piedra careada con un aplanado de estuco o de cal con tierra.

Desafortunadamente hoy en día no sobreviven todos los murales que se descubrieron durante las dos temporadas de trabajo, pero en los informes que realizaron los arqueólogos (sobre todo los de la segunda temporada) tenemos datos sobre algunos de los fragmentos pictóricos perdidos mientras que de otros aún quedan vestigios *in situ*.

Una de las pinturas que ya no perduran es la que estaba localizada en el Edificio 2-A-1; actualmente sólo existen pequeños fragmentos de color rojo. Gracias a Ponciano Salazar se conoce la siguiente información: “El edificio se encuentra adosado al Edificio 2-A y consta de un talud que soporta un friso salido coronado por una cornisa volada, la decoración



principal es policroma y va sobre el friso, cuyos motivos principales sugieren un motivo serpentino semejante a los que contornean los altares trono, existiendo también motivos pintados sobre la cornisa” (Salazar, 1968:2-f). Después de revisar recientemente el material fotográfico del Archivo Técnico del INAH, encontré fotografías en blanco y negro que permiten tener más clara esta descripción y refuerzan la información obtenida por Salazar.

Uno de los edificios que conserva más pintura mural en sus varias fases constructivas es el Edificio 3. Entre ellas destaca la estructura denominada Los Bebedores. Los primeros fragmentos de pintura que aparecieron en este edificio fueron hallados por Eduardo Matos quien trabajaba el lado poniente del edificio y menciona lo siguiente: “Este edificio, por otro lado, está decorado en sus paramentos verticales con bandas diagonales en colores ocre, verde y rojo, siendo una forma de decoración muy simple” (Matos, 1967:4). En la actualidad no existe este fragmento y lo único que permanece es la referencia que hace su descubridor y una acuarela que resguarda Carlos Hernández.

Otro edificio descubierto durante los

trabajos de la segunda temporada fue el Edificio 4 y al igual que el Edificio 3 tiene varias sobreposiciones en las cuales había pintura mural. Hoy en día sobreviven las pinturas pertenecientes a la Subestructura 4 (franjas inclinadas), mientras que las de la Subestructura 4A’ desaparecieron por haber quedado a la intemperie; sin embargo, permanecen fotografías en el Archivo Técnico del INAH y la referencia de Acosta que dice: “cuenta con un talud liso y tablero con una sola cornisa superior con un pequeño chaffán, el friso está decorado con rectángulos de colores negro y blanco, es una subestructura del Edificio 4” (Acosta, 1968:7).

La última subestructura del Edificio 4 es el Edificio Teotihuacano que también tuvo sus muros pintados (fig. 1). Hoy solamente quedan *in situ* pequeños fragmentos de color rojo y negro, que sólo son observables en tiempos de lluvia, pues gracias a la humedad que acumulan los muros, sobresalen los colores. La pintura era muy rica en diseño y policromía según la siguiente cita: “el tablero está decorado en las cornisas con caracoles marinos de color blanco y en el friso con una serpiente seminatural de vivos colores (rojo, negro,





azul y amarillo). La serpiente emplumada que decora el friso del Edificio Teotihuacano está pintada de azul turquesa y ocre. La parte inferior del animal tiene plumas delimitadas con color negro y la parte superior tiene unas líneas curvas de color naranja que parecen querer darle volumen” (Acosta, 1968:7).

El Edificio F o Edificio de Piedra Labrada, que ha sido fechado en la fase Cholula III A (500-700) y es contemporáneo al Edificio Teotihuacano, está adosado al lado poniente de la Gran Pirámide que era la fachada principal para esta época. Lo poco que se conserva de la pintura no es producto de la reconstrucción sino que se respetó el original. Conforme ha pasado el tiempo gran parte se ha perdido y ahora sólo se pueden



Figura 1. Cholula, Puebla. Edificio Teotihuacano. Zona de los Altares, lado norte. Foto Dionisio Rodríguez Cabrera, 1999.

percibir fragmentos de color rojo, ocre, blanco y negro. Aun así, gracias al informe de Salazar podemos saber lo siguiente: “sobre un alto talud bastante inclinado viene un friso cuyo motivo en bajo relieve es un trenzado, a la vez pintado de rojo, enmarcado por doble cornisa superior e inferior en las cuales se perciben colores rojo, verde, blanco y amarillo (ocre), observándose en blanco un motivo de caracol que se repite, muy borroso, porque los colores están bastante perdidos” (Salazar, 1967-1970:7-8). Los diseños en las cornisas son cráneos como en la Estructura B de la Gran Pirámide.

Uno de los edificios que más murales ha perdido es la Estructura Oriente pues únicamente cuenta con restos de color rojo y negro; ya que no existe documentación sobre su exploración, se dificulta su estudio. La única referencia que hay es el comentario que hace Tschohl (1977:96): “se realizaron trabajos de excavación por el equipo encargado de la zona arqueológica de Cholula, al parecer sin documentación y sin medidas de protección de los frescos ya casi invisibles al tiempo de mi estancia”.

Aquí no se hace referencia sobre el



diseño de la pintura mural de este edificio, por lo cual sólo queda recurrir a la fotografía que aparece en la obra de Acosta titulada *El Palacio de Quetzalpapalotl*, publicada en 1964, donde se muestra parte de dicho mural (fig. 2).

Por último, uno de los edificios con restos de pintura, de la que ahora no queda nada, es el Altar de los Cráneos Esculpidos. Al igual que otros edificios solamente existe una breve descripción de la pintura en el momento en que se exploró: “sobre las cornisas del referido templo en pequeño, se encuentran empotrados tres cráneos humanos hechos de barro y recubiertos de estuco al igual que toda la construcción, la



Figura 2. Cholula, Puebla. El Palacio de Quetzalpapalotl. Véase el fragmento de mural en el lado derecho. Tomada de Acosta, 1964.

que llevaba una capa de estuco, que, originalmente, debe haber estado pintado de vistosos colores como se puede apreciar por algunos restos de este revestimiento...” (Noguera, 1937:7). Es una lástima que no se describan los colores que se observaban, sin embargo se informa que se localizaron restos de color.

El problema que ha tenido la pintura mural prehispánica de Cholula es producto de los fenómenos naturales tales como la lluvia, la luz solar, los temblores y la ceniza volcánica, por mencionar algunos. También en gran medida estos problemas se deben a los soportes de las pinturas ya que no son resistentes al tiempo y a los cambios bruscos, pues se trata de muros de adobe con aplanados muy pobres de cal y en algunos casos los aplanados son de tierra. No obstante, el principal inconveniente ha sido ocasionado por el hombre, ya que muchos de los murales antes mencionados no fueron intervenidos y protegidos adecuadamente desde su descubrimiento. A esto hay que agregar que los visitantes han atentado contra los murales como es el caso de la Estructura de los Cráneos Pintados localizados en el interior de la pirámide, donde se realizaron



un sinfin de grafitti cuando estaba abierta al público.

El problema no ha concluido para los murales de Cholula ya que algunos están en peligro de desaparecer si no son intervenidos y protegidos. Esto es evidente en el caso del Altar de los Cráneos Pintados y de la Estructura B o de los Cráneos Pintados en el interior de la pirámide, así como la pintura localizada en los Edificios 3 y 4, y la del Edificio F. Éstas se encuentran a salvo de los visitantes pero no de los fenómenos naturales que constantemente las afectan, inclusive hasta llegar a dañarlas de modo que corren el riesgo de perderse.

#### Bibliografía

Acosta, Jorge R.

1964 *El palacio de Quetzalpapálotl*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1968 "Proyecto Cholula", Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanuscrito.

Marquina, Ignacio

1970 *Proyecto Cholula*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Investigaciones, 19).

Matos Moctezuma, Eduardo

1967 "Informe de los trabajos de exploraciones efectuados durante el mes de marzo de 1967 en el proyecto Cholula", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Noguera, Eduardo

1937 *El altar de los cráneos esculpidos de Cholula*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Secretaría de Educación Pública.

Salazar Ortégón, Ponciano.

1967-1970 "Proyecto Cholula, temporada II, 1967-1970", México, Departamento de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Tschohl, Peter

1977 Catálogo arqueológico y etnohistórico de Puebla-Tlaxcala: II. s.p.i.



## Distribución y ubicación simétrica de dos grupos de aves representadas en un recinto de Totómetla, Teotihuacán

*Rubén Cabrera Castro*  
Zona Arqueológica de Teotihuacán

En el Tomo I *Catálogo* del libro *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, publicado en 1995 bajo la coordinación de Beatriz de la Fuente, se dieron a conocer de manera general los murales descubiertos en el sitio denominado “Totómetla o lugar de aves” (Juárez y Ávila, 1995), ubicado en la calle Pirámides del barrio de Purificación, Teotihuacán. Aunque en otra publicación de los mismos autores se amplió la información de estos descubrimientos (Juárez y Ávila, 1996), la realidad es que hace falta llevar a cabo un análisis exhaustivo y profundo de estos murales integrados a un conjunto arquitectónico de relevante importancia del que solamente se ha excavado una mínima parte. Los resultados de este estudio permitirán avanzar no sólo en el conocimiento de la pintura mural de Teotihuacán; también se conocerán muchos aspectos de dicha cultura.

En el sitio se han reportado ocho fragmentos murales con temas y diseños diversos de los que se requiere hacer un estudio del estilo pictórico, de la técnica de manufactura y la identificación de los materiales empleados en su elaboración; conocer con precisión su cronología y, además, llevar a cabo su análisis e interpretación. Esto indica que el estudio de los murales puede ser abordado por diferentes personas, especializadas en los campos que les competen.

Por su parte, el arqueólogo que realizó las excavaciones en este lugar y detectó los murales obtuvo materiales importantes que refieren su contexto. Estos se encuentran en proceso de análisis y serán integrados en un estudio general del sitio. Una vez que concluya, podremos conocer mejor el contexto de los descubrimientos y con mayor precisión su cronología; también, si se aborda en el estudio la interpretación de dichos murales, quizá podamos conocer la función que tuvo el conjunto arquitectónico.



Cuando se hizo la exploración del sitio en los años de 1992-94, se dio un tratamiento especial a los murales para su conservación; después de transcurridos varios años la arquitectura y algunos de ellos han sufrido deterioros. Recientemente bajo mi coordinación se llevaron a cabo trabajos de restauración en dicho lugar, y durante ese tiempo pude tomar notas referentes a la asociación arquitectónica y la estratigrafía de algunas pinturas. Los nuevos datos incrementan la información de los materiales pictóricos y del sitio en general para su posterior estudio.

Como se dijo anteriormente, fueron ocho los murales reportados, ubicados en dos de las tres unidades excavadas. Sin embargo, en la reciente revisión se contaron hasta dieciocho muros con pintura, aunque en realidad contienen fragmentos muy pequeños con algunos de los diseños ya referidos por los autores mencionados, quienes consideraron los siguientes temas.

De la Unidad de excavación I, se reportaron los murales llamados “Los signos del Complejo del Dios Viejo o del Fuego” que se asocian con aves identificadas como guacamayas. Estos se ubican en un área porticada donde se conservan únicamente

tres de sus cuatro muros. En dicho espacio debieron existir cuatro murales con el mismo tema, al considerar que, por lo general, los pórticos teotihuacanos se forman de cuatro muros colocados simétricamente con respecto al eje de entrada al pórtico.

De esta misma sección, pero perteneciente a un nivel constructivo posterior, se reportaron dos fragmentos murales que representan “Deidades relacionadas con la fertilidad y de la lluvia”. Se refieren a las figuras de *Tlaloc* en su advocación del dios de la Tormenta. Estos aparecen también en un pórtico y son tres los murales que aún se preservan con el mismo tema; uno de ellos solamente conserva su parte inferior.

La excavación en la Unidad II no se amplió lo suficiente, pero por su cercanía con las Unidades I y III es muy posible que en este lugar se encuentren también murales, donde sólo aparecieron muros pintados de rojo.

La Unidad III de excavación contiene fragmentos en dos de sus secciones. En la sección sureste se muestran dos grupos de aves representadas sobre nueve murales y en la sección norte se conservan varios fragmentos distribuidos en dos niveles constructivos de épocas diferentes. En



ellos se representan caracoles marinos en tonos rojos y otras figuras geométricas en colores blanco y rojo sobre el fondo rojo de las paredes. Estos últimos no se indicaron en la publicación referida tal vez por encontrarse muy destruidos.

A continuación haré alusión única-mente a los murales de la sección sureste, donde se muestran dos grupos de aves diferentes, el primero ubicado en los muros de un recinto y el otro en el área porticada. Considero al número de aves y su distribución en cada uno de estos espacios. El recinto se orienta hacia el oeste, lado donde se encuentra el pórtico y un patio central. Se trata de una subestructura que fue posteriormente cubierta por otra construcción en época tardía; de acuerdo con los materiales cerámicos asociados y por la estratigrafía, se le ha ubicado aproximadamente en las fases Tlamimilolpa Tardío –Xolalpan Temprano, 400-500 d.C. Esta cronología es aproximada, a reserva de contar con datos más confiables para el fechamiento.

En los murales ubicados en el área porticada se representan aves incompletas, en apariencia bicéfalas, a las cuales les han dado el nombre de “polluelos” (Juárez y

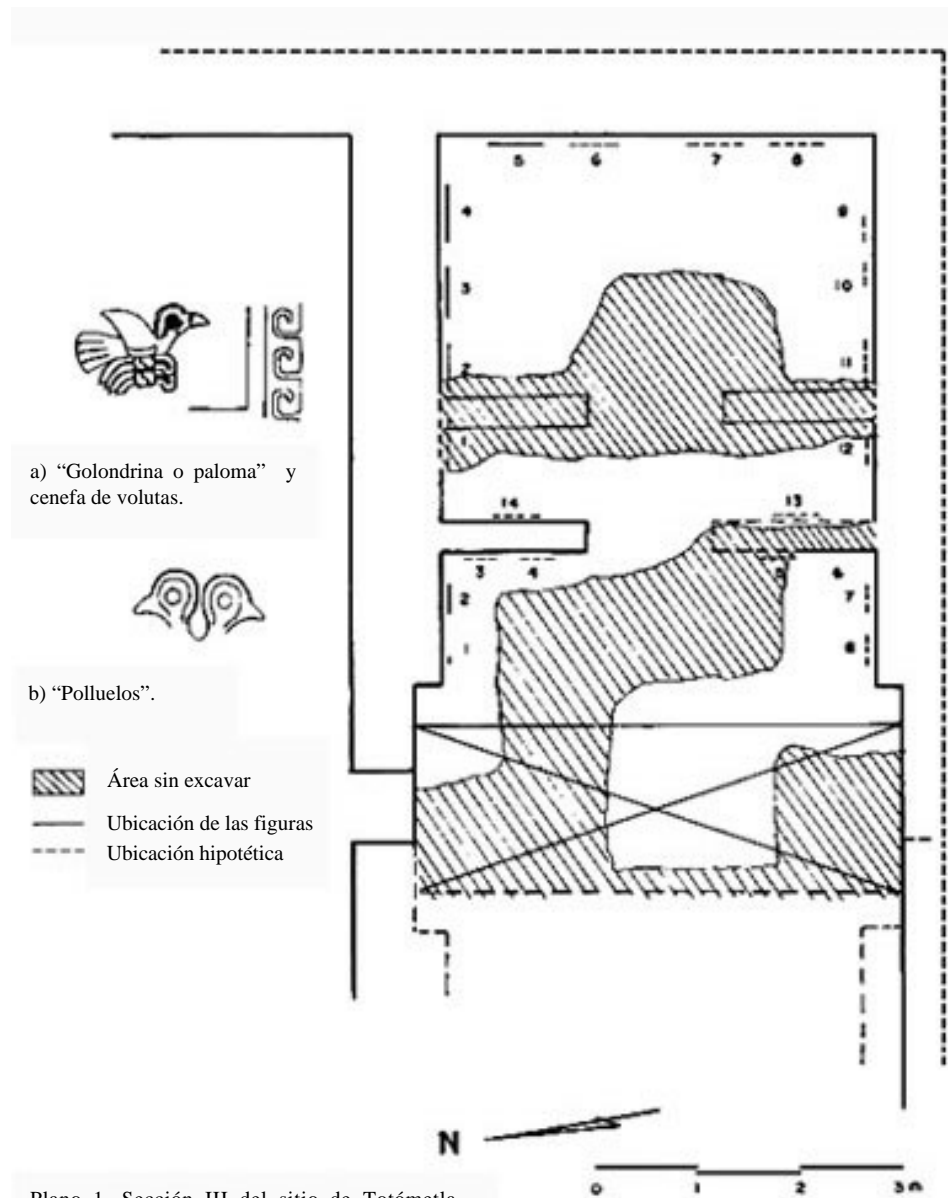
Ávila, 1995) referidos también como “individuos inmaduros” (Navarajo, 1996).

En las paredes del recinto aparecen aves, que por su forma se ha considerado que podrían ser “golondrinas o palomas” (Juárez y Ávila, 1995, 1996), pero que Navarajo, (1996: 338) ha identificado como “caracara” (*Polyborus plancus*) (figs. 1 y 2; también a y b en el plano).

Tanto de los llamados “polluelos” como de las identificadas como “caracaras”, se ha dado una descripción general en las publicaciones ya citadas, por ello en el presente escrito no me detendré a repetir lo que ya se ha dicho. Pretendo señalar su distribución y la cantidad de figuras que aparecen en estos espacios arquitectónicos, tomando como base la manera típica de representar las figuras en los murales teotihuacanos, siguiendo un patrón simétrico según un eje central.

De acuerdo con Lombardo de Ruiz (1996), la secuencia más típica se inicia del centro de la puerta hacia los lados, en dirección a las paredes y de éstas hacia las del fondo culminando con el centro del muro posterior. En este análisis me baso en la dirección que siguen las figuras, sus dimensiones, el espacio en el que se





Plano 1. Sección III del sitio de Totómetla, Teotihuacán. Distribución de las pinturas en el recinto sureste y de su área porticada.



localizan, los restos murales que aún se conservan, además de la modalidad teotihuacana de distribuir simétricamente sus elementos.

En base a estos criterios y los datos con que se cuenta, se hace una reconstrucción hipotética de dicha distribución y la cantidad de aves que pudieron colocarse en las paredes de este recinto y de su área porticada. Un espacio de gran relevancia, por ello es necesario referir de manera general el contexto arquitectónico de las pinturas con el fin de recalcar su importancia.

En el arreglo y diseño de los espacios teotihuacanos predomina el llamado “Complejo de Tres Templos”, constituido ya sea por recintos, templos o sencillas habitaciones. También son abundantes los espacios formados por cuatro templos distribuidos según los puntos cardinales; existen con menor frecuencia los arreglos formados por dos templos o recintos divididos por un patio central como es el caso de este recinto.

Por lo tanto, hacia el oeste del pequeño patio debe encontrarse otro espacio que aún está pendiente de explorarse, cubierto en la actualidad por el nivel constructivo más reciente. Es muy posible que sus muros

también estén pintados aunque no podemos asegurar si presentan los mismos temas. Sería de gran interés que en el futuro pudiera explorarse para corroborar esta idea y conocer los materiales que contiene.

Por su complejidad arquitectónica, esta Unidad, como también la Unidad I, integradas por espacios porticados y patios hundidos, forman parte sin duda de un conjunto departamental de relevante importancia. En las partes excavadas se detectó una compleja superposición con varios niveles de ocupación, lo que indica que este conjunto tuvo una larga secuencia en su desarrollo. Por ahora, con los pocos datos con que se cuenta, es difícil explicar la función que tuvo el conjunto en el contexto de la ciudad. Por el acabado de sus construcciones, la gran cantidad de murales detectados y la calidad que tienen los materiales asociados, es posible que sus habitantes estuvieran relacionados con actividades político-religiosas; así lo señalan los temas que aparecen en los murales y las ofrendas recuperadas.

Los espacios donde se muestran los dos grupos de aves, motivo de este escrito, los muros del recinto y de su área porticada, no se encuentran totalmente liberados. En





parte están aun cubiertos por el siguiente nivel de ocupación; por lo tanto, no ha podido observarse en su conjunto el número de aves representadas, ya que además gran parte de estas pinturas no se conservó. No obstante, con los datos disponibles es posible conocer su distribución y el número de figuras pintadas.

En las paredes verticales del recinto se localizan las aves identificadas por Navarrijo como “caracara” (*op. cit.*). Éstas se muestran en actitud de vuelo por tener un ala desplegada; sostienen con sus garras una especie de papel enrollado o lienzo doblado, o bien un glifo atadura de plumas o de tela (Juárez y Ávila, 1996:139).

Estas figuras no tienen las mismas dimensiones; su promedio aproximado es



Figura 2. Totómetla, Teotihuacán. “Golondrina o paloma”.  
Foto María Elena Ruiz Gallut, junio, 1994.

de 54 cm. de largo, colocadas una a continuación de las otras con un intervalo de 20 cm. (fig. 2). Según el plano preparado para mostrar la distribución de las aves, habría un total de 14 en el recinto y 8 en el área porticada (véase plano).

En la parte descubierta del muro norte del recinto cuya longitud es de 3.90 m. se muestran dos aves completas y parte de otra, que se dirigen hacia el este (figuras 2, 3 y 4). La figura 1 está todavía cubierta por la siguiente superposición.

En el muro sur, que tiene también una longitud de 3.90 m., las figuras presentan deterioros y en su lugar solamente quedan algunas secciones muy difíciles de distinguir por su mal estado de conservación. Por su disposición simétrica con respecto al muro norte, este muro debió tener igual número de figuras.

El muro frontal o muro este tiene una longitud de 4.20 m. y sobre este espacio debieron pintarse cuando menos 4 figuras (señaladas en el plano como figuras 5, 6, 7 y 8), se conserva parte de la figura 5, las demás han desaparecido junto con la pintura roja y sólo se muestra el aplanado del muro. Las partes visibles de la figura 5 indican que se dirige hacia el sur. De acuerdo con este



dato, se considera que habría en el muro dos figuras con dirección hacia el norte y dos dirigidas hacia el sur, que debían converger en la parte central del mismo.

Los muros del lado oeste del recinto, que comunican con su área porticada, tienen muy poca altura y están bastante destruidos. Sus paredes no muestran señales de haber estado pintadas. Si lo estuvieron, como ocurre en otros lugares de Teotihuacán pero no siempre, en estos espacios podrían haberse pintado dos figuras más, una a cada lado. Por lo tanto, habría un total de 14 figuras en los muros norte, este y sur, y posiblemente este número aumentaría a 16 si se toma en cuenta que en los muros que dividen el recinto con su área porticada, podrían considerarse dos figuras más. No tenemos datos de la dirección de las figuras 13 y 14, pero seguramente, como puede observarse en otros murales teotihuacanos, conservarían la misma.

Las figuras laterales o cenefas que enmarcaban a los murales han sido referidas en las dos publicaciones anteriores. De ellas solamente permanecen partes mínimas: un fragmento en el extremo este del muro norte y otro en el lado sur del muro frontal. Tienen 45 cm. de ancho y se forman de volutas o

ganchos como se puede observar (nótese la cenefa en a, en el plano).

En cuanto a las figuras conocidas como “polluelos” (Juárez y Ávila, 1995) o como “individuos inmaduros” (Navarrijo, 1996), aparecen en dos de las cuatro paredes del espacio porticado en ambos lados del acceso que conduce al recinto. En estos muros debieron representarse 8 figuras, dos en cada muro, como se aprecian en el plano. Son pequeñas aves con dos cabezas pero sin el cuerpo, debido a que esta parte no es visible por el deterioro. Sin embargo, al parecer tenían cuerpo y alas extendidas, según se observa en una fotografía publicada en *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán* (1995: 358, Lámina 20) (véase fig. 3).



Figura 3. Totómetla, Teotihuacán. “Polluelos”. Foto Leticia Staines, 1994.



Actualmente, en el muro norte puede observarse con bastante claridad parte de la figura 1, principalmente la cabeza que mira hacia el oeste. La figura 2 en este muro se distingue muy poco, ya que al parecer la restauración se hizo sin limpiar por completo la superficie del muro que aún conserva grumos consolidados. El muro en talud del lado norte de la puerta está bastante destruido a la altura donde deberían ubicarse las figuras 3 y 4, aunque aún conservan parte de su color.

En el muro frontal sur del pórtico se muestra con bastante claridad la figura 6, no así la figura 5, aún cubierta por el relleno de la construcción posterior. El muro sur donde estarían las figuras 7 y 8 está totalmente despejado; sin embargo presenta sales en la superficie a causa de la humedad. Por lo tanto no puede verse a simple vista ninguna figura; tal vez cuando se haga una limpieza cuidadosa de este muro puedan distinguirse algunos rasgos.

Las imágenes distribuidas en los muros referidos evidencian la existencia de las 8 figuras en este pórtico. Van colocadas una a continuación de la otra, dos en cada muro, y en vista de que cada figura tiene dos cabezas orientadas hacia los lados, no indican una

dirección especial.

En base a la información obtenida durante la inspección realizada en este sitio, presento los siguientes datos los cuales considero pueden ser importantes para el estudio integral de la pintura mural que está pendiente de llevarse a cabo. Espero continuar con otros comentarios en los próximos números de este *Boletín* acerca de los demás murales de Totómetla.

#### Bibliografía

Juárez Osnaya, Alberto y Elizabeth C. Ávila Rivera  
1995 "Totómetla", en: Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: vol. I, t 1, 346-360.

1996 "Nuevos hallazgos: excavaciones en un Conjunto Residencial", en: *Teotihuacan. Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Sociedad Mexicana de Antropología: XLII, 129-143.

Lombardo de Ruiz, Sonia  
1995 "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en: Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: vol. I, T 1, 3-64.

Navarrijo Ornelas, Lourdes  
1995 "La presencia de las aves en la pintura mural Teotihuacana", en: Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. I, T I, 324-341.



## Yax K 'uk ' Mo' y el panel Margarita

*Linda Lasky Marcovich*

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El objetivo de este ensayo surge de la discusión que se derivó a partir del hallazgo del llamado panel Margarita y posteriormente del descubrimiento de dos tumbas, una de las cuales se supone es la del fundador de la dinastía copaneca: *Yax K'uk' Mo'*, y la otra probablemente la de su esposa. Alrededor de estos acontecimientos se centraron las discusiones sobre la presencia de rasgos e inclusive personajes de posible origen teotihuacano, lo que permitió afirmar que el fundador de la dinastía pudo ser un extranjero procedente de tierras lejanas.

Margarita fue el tercero de los templos localizados en el centro de la Acrópolis Temprana de Copán. Su complejo estilo arquitectónico fue construido meticulosamente junto con la iconografía compleja de sus tableros esculpidos, que indican una tradición desarrollada, que sin duda tenía nexos muy estrechos con otras zonas del mundo maya, quizá especialmente con las Tierras Bajas centrales. Margarita fue un templo conmemorativo construido para venerar a *Yax K'uk' Mo'* y posteriormente fue el recinto funerario del cuerpo de su esposa. Todo esto sugiere que dicha estructura fue un espacio de gran sacralidad.

### *Los tableros decorativos de Margarita*

Durante la temporada de excavación de 1995, los arqueólogos Robert Sharer y David Sedat, junto con Fernando López, encontraron sobre la fachada sur un tablero decorativo aproximadamente de 2.4 m. de altura por 3.2 m. de largo y parte del tablero norte que flanqueaba la escalinata frontal. El borde más alto del tablero sur había sido destruido con anterioridad, sin embargo el resto se localizó en excelentes condiciones ya que conserva gran parte del estuco policromado original.



En el relieve, la parte superior o banda celeste es la expresión metafórica del cielo que está arriba; la sección intermedia, donde se observa el emblema *per se* mostrando dos aves entrelazadas, portal o entrada a otros lugares o niveles; y la franja inferior con elementos terrestres, es decir: la tierra que está aquí abajo. Entre el cielo de arriba y la tierra de aquí abajo encuentra el hombre su lugar en la tierra, su presente y devenir. Entre el tiempo y el espacio, *yax*, el primero, el precioso, Sol quetzal guacamaya, tiene entrada a otros mundos.

En la banda celeste derecha se observa el Monstruo Cósmico o Celeste, metáfora de la abundancia, con su cascada de dones y sustancias preciosas, contrarrestando al flanco izquierdo donde está el dios *Chak*, el dios del trueno, de la muerte, quien puede tener facultades protectoras a la entrada del portal del Inframundo. En la iconografía maya la banda celeste se relaciona con el Monstruo Cósmico conocido también como Monstruo Celeste; se trata de una entidad compleja dentro de la iconografía maya.<sup>1</sup> El Monstruo Cósmico maya es en realidad una entidad fantástica de cuerpo alargado y dos cabezas una en cada extremo. Como

otros seres de la iconografía maya, tiene manifestaciones celestes y terrestres; en esta última adopta el cuerpo de un lagarto de dorso dentado y marcas *kawak* vinculadas con la lluvia y las rocas (Velásquez, s/f). Bajo su forma celeste presenta un cuerpo serpentiforme, casi siempre dividido en segmentos con signos astronómicos; sin embargo hay ocasiones en que se muestra con manchas de ofidio, y en otras más su cuerpo adopta la forma de una cuerda viviente o sogá celeste, o de una serpiente a manera de nubes.

La parte superior abarca una banda de diseños identificados preliminarmente por Linda Schele (en Sedat, 1997:3) donde se observan signos de *lamat* o gran estrella. *Lamat* se interpreta como Venus, como guerra, y un motivo central *tzuk*, flanqueado por el perfil de dos cabezas de ave en cada extremo (norte y sur) que como en la estructura Yehnal parecen representar el pájaro *pi* o *baktún* con manos humanas formando la mandíbula.

El motivo *tzuk* se encuentra en el centro de la banda celeste, en el centro del cielo dividiendo a éste en dos. *Tzuk* también puede ser una variante del dios C y por su posición especial, el cordón



umbilical u ombligo de la banda celeste hacia el mundo terrenal (Sedat, 1997).

#### *Bandas Celestes y Monstruos C6smicos*

El Monstruo C6smico celeste y terrestre es un ofidio y saurio provisto de dos cabezas: una anterior vinculada con Venus y otra posterior asociada con el Sol. Ambas cabezas son portales hacia el Inframundo. De lado derecho (sur) descendiendo de la banda del cielo, se aprecia una elaborada figura compuesta por diferentes animales.

Es posible ver parte de un reptil con signos *lamat*, al igual que en la banda superior, que forman una cresta dorsal. De su ojo y de su boca abierta surgen una serie de glifos, de los cuales se identifican los signos *yax*, *kan* y diversos diseos interpretados en formas distintas donde se reconocen flores y semillas arrojadas en chorro que representan posiblemente lquidos sagrados o preciosos.

Asi la cabeza delantera de la banda del cielo, Drag6n Celeste o Monstruo C6smico personifica al planeta Venus. Linda Schele, basada en la orientaci6n arquitect6nica de los monstruos que se ubican sobre las puertas de la Casa E de El Palacio de Palenque y del Templo 22 de Cop6n, sostiene que la

cabeza izquierda representa el poniente de la escena, en tanto que la cabeza derecha representa el lado oriental. Ambas puertas miran hacia el sur (Schele, *et al.*, 1995).

La parte que corresponde a un cocodrilo muestra un hocico dentado, barbado y con una nariz pronunciada hacia arriba. Todos estos elementos son propios de los lagartos en la iconografia maya. De la parte que representa al ciervo se observan las orejas, las extremidades delanteras o pezuas, asi como las marcas *kawak* en las ultiimas. El monstruo de Venus recibe este nombre debido a la presencia de glifos de dicho planeta en sus pupilas y por el hecho de ser dios patrono del mes *yax*, regido por este astro. Tambien presenta ejemplos del glifo del dia *lamat* asociado con Venus (David Sedat, comunicaci6n personal).



Cop6n, Honduras. Edificio Margarita. Detalle. Foto Linda Lasky, 1999.



Del lado izquierdo (norte), descendiendo de la banda del cielo, se encuentra el perfil de una serpiente de nariz larga, se reconoce la mandíbula descarnada, el ojo y la ceja; encima de éste se encuentra una deidad antropomorfa (*Chak*) que sostiene un hacha de serpiente llameante o humeante. Según David Sedat la cabeza posterior del Monstruo Cósmico conocido como Monstruo Cuatripartita se deberá de localizar cuando se libere el extremo norte del panel. La cual casi siempre se encuentra precisamente en esa composición.

El Monstruo Cuatripartita recibe ese nombre por contener cuatro elementos en el tocado: un plato o *lak* que tiene al Sol (*k'in*) y sobre el cual descansa una concha *Spondylus* (asociada al mundo telúrico), una espina de mantarraya (vinculada con el



Copán, Honduras. Edificio Margarita. Detalle. Foto Linda Lasky, 1999.

auto-sacrificio) y un elemento vegetal con cruz de San Andrés o signo de muerte, en su interior. Se piensa que está asociado con el Inframundo (Velásquez, *s/f*). El Monstruo Cuatripartita es una de las manifestaciones del monstruo terrestre maya, pero al mismo tiempo es el Sol y representa un árbol incensario o ceiba-cocodrilo, entidad compleja que sirve como portal al cielo, hacia el cual se elevan las ofrendas bajo la forma de humo (Velásquez, *s/f*).

Dentro del panel Margarita, en la escena central se observa el cuerpo completo, de perfil, de dos aves entrelazadas. El ave de la izquierda (norte) pintada de verde con el pecho rojo y una cresta sobre su cabeza, representa al quetzal o *k'uk'* maya. El ojo de este quetzal tiene pintada la pupila así como los párpados. El ave de la derecha (sur) es un guacamayo escarlata, *mo'* en maya. Se aprecia larga cola roja y cuerpo y rayas rojas, amarillas y azules en el ala. Sobre la cabeza de ambos pájaros se distinguen signos *yax*: se habla de lo primero, lo precioso y dentro de los picos se puede ver el perfil de las cabezas del dios Sol, *K'inich Abaw*. Esta composición central se interpreta como un glifo de figura completa que dice *Yax K'uk' Mo'*. Ambas aves en el tablero se encuentran



paradas sobre un grupo de grandes glifos, integrado de izquierda a derecha por un número nueve formado por barras y puntos, un signo luna/*imix* de forma oval y dos huellas de pies humanos en relieve. El nueve una vez más asociado a lo divino. Por último, a lo largo de la parte inferior del tablero se aprecia una serie de relieves que forman parte de una franja terrestre.

Aún no se ha excavado el tablero norte, salvo por dos partes pequeñas que se estudiaron para establecer similitudes o diferencias de composición con respecto al lado sur. En general el tablero norte es el reverso del tablero del sur según David Sedat; sin embargo piensa que si se excavara posiblemente revelaría importantes diferencias.

Es importante notar que los elementos centrales inferiores por debajo de los dos pájaros entrelazados en el lado norte son diferentes que los del tablero sur, porque el último se compone de izquierda a derecha por un signo *nal* en espiral, una cruz *kan* y un número siete formado por barras y puntos.

A pesar de que el tablero norte permanece aún sin estudiar, la diferencia principal según Sedat entre las dos facha-

das decoradas reside en que el glifo que aparece por debajo de las aves entrelazadas centrales, es decir el signo compuesto de 9 *imix* y huellas de pies, en el tablero sur, es muy similar al del glifo situado debajo de los pies del personaje a la izquierda en la piedra Motmot, identificado como *Yax K'uk' Mo'*. Sin embargo el glifo 7 *nal kan* en el tablero norte es similar al glifo ubicado a la derecha, debajo de los pies del gobernante, en la piedra Motmot, identificado como *Popol K'inich* segundo gobernante, hijo de *Yax K'uk' Mo'*. Por lo anterior Sedat plantea la posibilidad de que el tablero norte contenga una iconografía relacionada con el gobernante segundo en contraste con el tablero sur que se refiere tan evidentemente a *K'inich Yax K'uk' Mo'*.<sup>2</sup>



Copán, Honduras. Edificio Margarita. Detalle. Foto Linda Lasky, 1999.





La decoración tan extraordinaria del panel parece indicar que el fundador de la dinastía *Yax K'uk' Mo'* fue el personaje principal venerado en este templo. Margarita era el centro del ritual ceremonial; esto implicaba ofrendas de mercurio líquido, animales quemados, aves y restos de peces, cerámica, jade y piezas de mosaicos de concha.

La estructura aparentemente centrada en torno y por encima de la tumba de *Hunal* (tumba del mismo gobernante) fue sellada por debajo de Margarita años antes y probablemente esto último se realizó en parte dentro de la cámara renovada y aún accesible construida durante el tiempo de uso de su predecesora, *Yehnal* (David Sedat, comunicación personal). La idea de que Margarita fue un templo conmemorativo construido para venerar a *K'inich Yax K'uk' Mo'*, y que posteriormente proporcionó el sitio para enterrar el cuerpo de su esposa y madre de la dinastía de Copán, es para Sharer y Sedat una opción atractiva en este momento.

#### Notas

<sup>1</sup> Los ejemplos más tempranos del mismo se encuentran en unos huesos grabados de Chiapa de Corzo.

<sup>2</sup> Sedat, D. 1997. Durante la temporada 1997 del ECAP (*Early Copan Acropolis Project*) Linda Schele continuó registrando detalles del tablero sur de Margarita y notó, lo cual es muy interesante, que aquellos que se habían interpretado como el detalle de la línea fina negra en muchas de las figuras esculpidas realmente se trataba de las líneas guía pintadas por el relieve que vendría después. Esta observación indica que con toda probabilidad el tablero fue ejecutado por artistas que manipularon al parecer el estuco fresco antes de que fraguara.

#### Bibliografía

Agurcia, Ricardo  
1997 "Rosálila, el corazón de la Acrópolis", en: *Yaxkin*, Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia (14):5-18.

Fash, William L.  
1991 *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*, Nueva York, Thames and Hudson.

1997 Official Histories and Archaeological Data in the Interpretation of the Teotihuacan Copan relationship, Essay presented at the Symposium "A Tale of Two Cities Copan and Teotihuacan", Cambridge, Harvard University.

Schele, Linda  
1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow.



1992 *The Founders of Lineages at Copán and Other Maya Sites*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Tegucigalpa- Copan Acropolis Project: Copan Notes, 8.

Schele, Linda, *et.al.*

1995 *The Floor Marker from Motmot*, Universidad de Austin -Instituto Hondureño de Antropología e Historia- Copan Acropolis Project: Copán Notes, 117.

Sedat, David

1996 “Etapas tempranas en la evolución de la Acrópolis de Copán, Honduras” en: *Yaxkin*, Honduras, Tegucigalpa, Instituto Hondureño de Antropología e Historia: (14).

1997 *The Earliest Ancestors to Copán Estructura 10L-16*, Instituto Hondureño de Antropología e Historia - Early Copan Acropolis Program: Ensayo, 4.

1997 “Margarita Structure: New Data and Implications”, Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia- Early Copan Acropolis Program, No. 6: 1-4.

Sharer, Robert

1996 “Los patrones del desarrollo arquitectónico temprano en la Acrópolis de Copán del Clásico Temprano” en: *Yaxkin*, Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia: (14) .

1997 K'inich Yax K'uk' Mo' and the Genesis of the Copán Acropolis, presented at the Symposium “A Tale of Two Cities: Copan and Teotihuacan”, Cambridge, Mass, Harvard University.

Sharer, Robert, *et.al.*

1999 “Early Classic Architecture Beneath the Copan Acropolis, A research Update”, en: *Ancient Mesoamerica*, Harvard, Cambridge University Press:10

Velásquez García, Eric

s/f “Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico”, ponencia presentada en el *XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Ciencia*, Guadalajara, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



## Pintar y escribir: dos actos en uno

*Alfonso Arellano Hernández*  
Centro de Estudios Mayas, UNAM

En nuestro mundo moderno existen, como dos actos disociados, saber escribir y hacer caligrafía. Baste como ejemplo el hecho de preguntarnos: ¿escribimos con letra sentada (es decir, la mal llamada “letra de molde”, como la utilizada en este *Boletín* y en sinfín de publicaciones) o con letra cursiva (también conocida como “letra Palmer”)? En primera instancia la pregunta puede parecer ociosa, pero no lo es cuando nos enfrentamos al grave problema de que existen personas incapaces —por educación— de trazar y leer la letra cursiva.

Esto se hace más claro cuando nos hallamos frente a frente con los glifos mayas. Gran cantidad de estudios sobre epigrafía hacen referencia a la caligrafía (*cfr.* Kubler, 1987): los glifos no sólo plasman un lenguaje hablado, sino también lo hacen en forma bella, y los textos pintados suelen transitar de la caligrafía a trazos rápidos, aunque poco atractivos visualmente. De hecho, la historia de la escritura demuestra que, en todo el mundo, escribir implica dibujar: hacer caligrafía. Ambos aspectos son, pues, uno solo y no pueden separarse como lo hacemos en la actualidad; para saber escribir es necesario saber dibujar y pintar.

Es por ello que en esta ocasión deseo referirme al tema de los glifos pintados, sobre todo en cerámica. Cabe aclarar que por el momento sólo me referiré a los textos, ya que las imágenes (en la cerámica llamada “tipo códice”) son dignas de variados análisis. Desde luego mi intención es continuar con el tema que me ha ocupado en varias ocasiones: el de los artistas mayas.

Así, la cerámica decorada ejemplifica no sólo formas caligráficas, sino los propios mensajes escritos. Es bien sabido que la frase más comúnmente utilizada indica al recipiente, a su función y quién lo pintó o dibujó. Es la Secuencia Primaria Estándar, cuyas tres principales fórmulas rezan:





Figura 1. Vaso para beber cacao. Tomado de Dorie Reents-Budet, 1994: fig. 4.4



Figura 2. El plato. Tomado de Dorie Reents-Budet, 1994: fig. 4.5.

1) *Haya u ts'ibnah ýichil? yuch'ab ta cacaw...* (fig. 1).

Dedicaba su pintura/su escritura ¿de la faz? de su vaso para cacao...

2) *Haya u ts'ibnah ýichil? u lak...* (fig. 2).

Dedicaba su pintura/su escritura ¿de la faz? de su plato...

3) *Haya ... u ts'ibnah u bawate,...* (fig. 3).

Dedicaba ... su pintura/su escritura de su plato trípode...

De los ejemplos previos, el tercero es uno de los más bellamente trazados. Es por razones caligráficas que, entre los numerosos autores de vasijas, destacan por la calidad de sus obras *Abpo Tub* de



Figura 3. Plato trípode. Tomado de Dorie Reents-Budet, 1994: fig. 4.6.

Motul de San José y *Ab Maxam*, hijo de la dama *Haa Ek'* de *Yaxbá* y de *Ab Tok' U'*, sagrado señor de Naranjo (fig. 4).

Asimismo en la pintura mural contamos con breves pero señaladas implicaciones a pintar y escribir. Debo aclarar que los resultados finales pronto verán la luz en los volúmenes correspondientes a *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, que dirige Beatriz de la Fuente. A modo de adelanto mencionaré que en tapas de bóveda como las de Sacnité y Xnucbec se dice que *pabi u ts'ibil ti mak*, “se embarró la pintura/escritura de la tapa”, aunque el nombre del autor (el “artista”) se omitió.





Figura 4. Obra de *Ah Maxam* de Naranjo. Tomado de Dorie Reents-Budet, 1994: fig. 2.30.

Sin embargo, la obra pictórica más notoria del arte maya —los murales de Bonampak— demuestran una vertiente rica en significados. Ya me he dedicado a hablar del *ah ts'ib Ocb*, de quien he dicho fue el “Maestro Pintor de Bonampak”. No me cabe duda que fue el único autor de todo el programa iconográfico y el único “artista” del cual tenemos, hasta la fecha, su retrato. Para llevar a feliz término su obra, es casi seguro que *Ocb* contó con un equipo de colaboradores, según demostró Sonia Lombardo (1974) al identificar la intervención de al menos tres pintores diferentes, perceptibles gracias al estudio iconográfico. Con estas bases sería válido

suponer que *Ocb* dirigió lo que ahora llamaríamos un “taller” (asunto que abre nuevos problemas a la historia del arte prehispánico).

Esos pintores anónimos tal vez fueron los discípulos más avanzados del hipotético taller de *Ocb*. Quizá ellos trazaron los dibujos preparatorios de acuerdo con el modelo o maqueta del “maestro” y, al finalizar la etapa de relleno colorístico a manos de alumnos del taller, redibujarían las líneas de contorno. Asimismo, la presencia de varios estilos caligráficos en las inscripciones pintadas pone de manifiesto que hubo un grupo de al menos cinco personas —acaso miembros del supuesto taller— abocadas a escribir los



textos glíficos que señalan a los personajes pintados (figs. 5 y 6).

Con respecto a este último punto y a partir de nuestra moderna percepción de pintar y escribir, hay especialistas que consideran dichas acciones como oficios separados (*cfr.* Reents-Budet, *et al.*, 1994:



*passim*). Así, se dice que primero intervenía el pintor y efectuaba la decoración pictórica, luego el escriba hacía el texto glífico. Aplican la misma idea al caso de los relieves en piedra: primero el escultor realizaba su parte y al cabo el escriba labraba su firma.

Figura 5a. Manos de distintos pintores. Bonampak. Cuarto 2, bóveda norte, cláusula 8. Tomado de De la Fuente y Staines, 1998:II, 1. Fig. 67.



Figura 5b. Manos de distintos pintores. Bonampak. Cuarto 2, bóveda sur, cláusula 16. Tomado de De la Fuente y Staines, 1998:II, 1. Fig. 70.

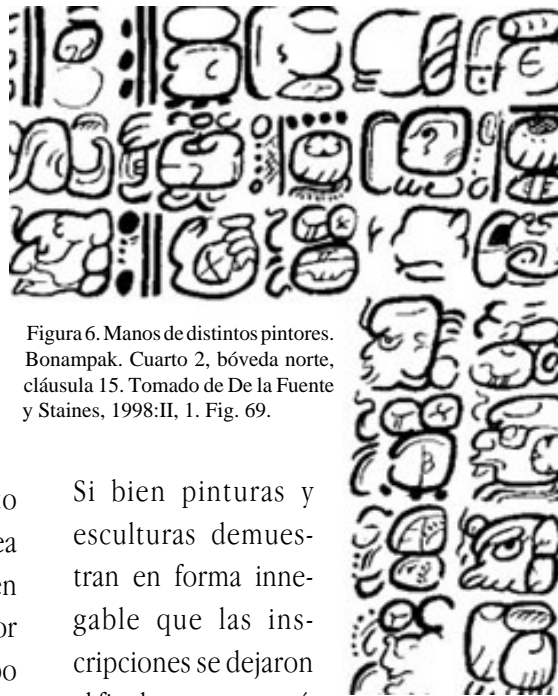


Figura 6. Manos de distintos pintores. Bonampak. Cuarto 2, bóveda norte, cláusula 15. Tomado de De la Fuente y Staines, 1998:II, 1. Fig. 69.

Si bien pinturas y esculturas demuestran en forma innegable que las inscripciones se dejaron al final, tengo para mí

que la opinión anterior —la de los oficios separados— es incorrecta. El tallado de monumentos de piedra fue en apariencia tanto o más complejo que pintar cerámica y murales (numerosas piezas ostentan las firmas de los autores, desde uno hasta nueve, según se aprecia en varios ejemplos).

Desde luego, el tamaño y relevancia de las obras plásticas implica la intervención de numerosos artistas. Piezas pequeñas como vasos y platos sólo necesitaban de un autor; otras mayores —estelas, dinteles, altares y



diversos relieves pétreos— requerían cuando menos de dos escultores. Pero cuando se trataba de complejos programas iconográficos, fueran pintados o labrados, los ejemplos nos hablan de la intervención de varios *ab ts'ibob*.

Estos no sólo estaban emparentados con la más alta nobleza y colaboraban entre sí para llevar a cabo las obras plásticas que hoy nos siguen asombrando. Si nos referimos a los *ab ts'ibob* como “artistas”, tiene que ser dentro de un amplio conjunto de conceptos que a nuestros ojos parecerían opuestos. Se trata de pintores, dibujantes y escritores al unísono: de personas que no sólo escribían o pintaban, sino que hacían caligrafía.

#### Bibliografía

Fuente, Beatriz de la (dir.) y Leticia Staines Cicero, (coord.)

1998 *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Bonampak*, 2 tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (II, 1 y 2).

Kubler, George

1987 “Escritura jeroglífica en Tikal”, en: De la Garza, Mercedes, *et al.*, *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas*, México, Centro de Estudios Mayas, UNAM: 663-713.

Lombardo de Ruiz, Sonia

1974 “Análisis formal de las pinturas de Bonampak”, en: *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*: 365-379.

Reents-Budet, Dorie, *et al.*

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham y Londres, Duke University Press.



## La pintura mural de Edificio II de Chicanná

*Karl Herbert Mayer*

Graz, Austria

Las ruinas mayas de Chicanná, descubiertas en 1966, se localizan en la región arqueológica de Río Bec en el estado de Campeche.

La ornamental fachada de la Estructura II de Chicanná, estilo Chenes, muestra en el acceso un elaborado mascarón, del cual deriva el actual nombre traducido del maya yucateco como “Casa de las fauces de serpiente”. Dicho nombre proviene de los términos *chi'* (boca), *can* (serpiente) y *na* (casa).

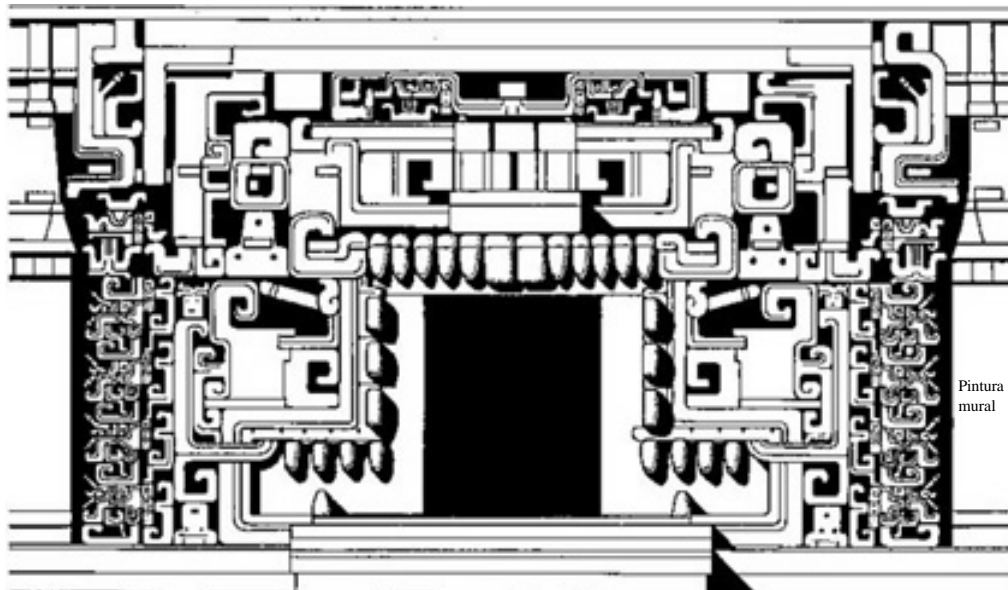


Figura 1. Chicanná, Campeche. Estructura II. Dibujo de George F. Andrews.  
Ubicación de la pintura mural por Ricardo Alvarado Tapia, 2001.





Durante la temporada de trabajo de campo en 1970, dentro del programa de investigación de la *National Geographic Society* y de la Universidad de Tulane, algunos edificios de Chicanná fueron excavados, consolidados y restaurados parcialmente.

En 1999, el posicionador GPS determinó las siguientes coordenadas geográficas para localizar la Estructura II: latitud 18°30'40" al norte, longitud 89° 29'16" al oeste.

En Chicanná se han registrado varias pinturas, en las cuales se representan con mayor frecuencia textos jeroglíficos y figuras antropomorfas. Dichas pinturas se localizan en algunas tapas de bóveda de la Estructura XX (Carrasco, 1987, 1994:20) y en la fachada de la Estructura II (fig. 1), que es un edificio de tipo palacio que pertenece al Clásico Tardío (Mayer, 1988; Bueno, 1999: 65).

Durante las investigaciones arqueológicas y el trabajo de restauración que se realizó en agosto de 1985 bajo la coordinación de Ricardo Bueno, en el Proyecto Arqueológico del Sur de Campeche, INAH, se descubrió un fragmento de pintura mural exterior.

En relación a dicho fragmento, Ricardo

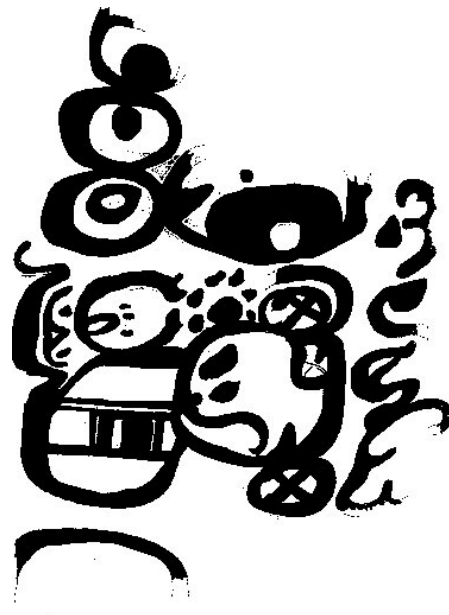


Figura 2. Calca de la pintura mural.

Bueno (1999:65) afirma: “En 1985, de la Estructura II de Chicanná, cayó parte del aplanado que cubría varios fragmentos de glifos pintados” (Bueno y Gutiérrez, 1985). Según Peter Mathews (comunicación personal, 1992), sólo pueden leerse dos glifos. De hecho, ese texto no es mas que la continuación del correspondiente en el tercio norte del edificio, por lo que es imposible realizar la interpretación de una oración completa. El primer glifo posiblemente señale la edad del gober-



nante local, un personaje de un *katún*; esto es, de 20 años. El segundo glifo (T 93.672) es uno de los títulos sagrados de la misma persona: *ch'abom*, o "... el que derrama su sangre en la tierra" (Mathews, 1991).

Dicha información fue completada por el mismo autor (comunicación escrita, 1991) quien explica que "tras una noche tormentosa, el estuco ubicado en la esquina superior norte del ala sur de la fachada principal de la Estructura II, se desprendió. Debajo de este apareció una capa anterior en la cual se representó un grupo de glifos en color rojo".

Después del hallazgo recibí de parte de Ricardo Bueno un dibujo de los glifos (fig. 2), también Ramón Carrasco posee una copia.

En marzo de 1988 visité Chicanná y tuve la oportunidad de retratar los restos de esta monumental pintura. Un poco más tarde se publicó por primera vez la fotografía del texto jeroglífico (Mayer, 1988).

Los trazos de pintura roja sobre el estuco blanco miden aproximadamente 45 cm. de alto por 33 cm. de ancho. Debajo de la moldura en la parte superior de la pintura se puede ver una línea horizontal de color rojo. La inscripción original conserva grupos



Figura 3. Dibujo de Christian Prager a partir de fotografías, 2001.

de cuatro glifos (A1-B2). El glifo *katún* mide 20 cm. de alto por 14 cm. de ancho.

Nikolai Grube (comunicación escrita, 1988; ver también Mayer, 1988:88) sugiere que el texto forma parte de una frase dedicatoria. La transcripción que da para el glifo correspondiente a la posición A2 es: T-61.109?:?? y para el que se ubica en la posición B2, T-28:548.93:672. Ambos representan títulos: el título *katún* y el título Concha Puño. Por otro lado Federico Fahsen y Peter Mathews sugieren lecturas



alternativas del mismo texto (Bueno y Riou, 1992; Bueno, 1999:65).

De acuerdo con Ian Graham, la pintura mural en la fachada de la Estructura II recibe el nombre "Pintura Mural 1 de Chicanná", abreviado "CHC:Mrl.1" (Graham, 1975:25; Graham y Mathews, 1999:87).

Debido a que la única fotografía del texto que se ha publicado hasta el momento, es inadecuada e insuficiente para los estudios epigráficos, publicamos ahora un dibujo nuevo de Christian Prager, realizado en julio de 2001, basado en las fotografías tomadas por Jack Sulak y Karl Herbert Mayer (fig. 3).

#### Bibliografía

Bueno Cano, Ricardo  
1999 *Entre un río de robles: un acercamiento a la arqueología de la región Río Bec*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Serie Arqueología, Colección Científica, 411).

Bueno Cano, Ricardo y María de la Luz Gutiérrez Marínez  
1985 Proyecto Beacán-Hormiguero, México, Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanuscrito.

Bueno Cano, Ricardo y Serge Riou  
1992 La Estructura 1 de Xpuhil, Grupo II, mecanuscrito.s.p.i.

Carrasco Vargas, Ramón  
1987 "Nuevas tapas de bóveda decoradas en la región central de Yucatán" en: *Mexicon*, Berlín, Internationalen Gessellschaft für Mesoamerika-Forschung: IX (1): 16-20.

1994 *Chicanná, Campeche, un sitio de la frontera sur: estudio arquitectónico*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM.

Graham, Ian  
1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Introduction to the Corpus*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University: Vol. I.

Graham, Ian y Peter Mathews  
1999 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Tonina*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University: Vol. VI, (3).

Mathews, Peter  
1991 *Maya Hieroglyphic Weekend, Cleveland*, Cleveland State University, mecanuscrito.

Mayer, Karl Herbert  
1988 "A painted Maya Text at Chicanna, Campeche, Mexico", en: *Mexicon*, Berlín Internationalen Gessellschaft für Mesoamerika-Forschung: X (5): 87-88.



# Las pinturas del Edificio de los Cinco Pisos en Edzná, Campeche

*Leticia Staines Cicero*

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Edzná fue una de las ciudades más poderosas durante el periodo Clásico Tardío (600-900) en la región noroccidental de la Península de Yucatán y parte de su historia se conoce hoy día, gracias a la información que ofrecen sus manifestaciones artísticas.

En lo que respecta a la pintura mural, pocos son los vestigios que se conservan, si consideramos que sus edificios debieron haberse cubierto de colores como la mayoría de las construcciones de las ciudades mayas. Por ello la importancia que tienen las pinturas que describiré más adelante.

En esta región ha sido frecuente hallar las llamadas tapas de bóveda pintadas. De la revisión bibliográfica y de los registros efectuados en las temporadas de trabajo de campo, el *corpus* a la fecha se ha incrementado a 158.

Estas piedras tapa, de forma rectangular, son las que se acomodan en hilera para cerrar la bóveda maya en su parte superior, y por lo común es en la piedra central donde se pintaron imágenes.

Alberto Ruz Lhuillier en su libro *Campeche en la arqueología maya* menciona al referirse al sitio arqueológico de Santa Rosa Xtampak, localizado al noreste de Campeche, que “En algunos cuartos la piedra de cierre del centro de la bóveda, tiene unos diseños pintados en rojo, como ocurre en las ciudades del Puuc y también en Edzná” (1945:38). Lamentablemente Ruz no describe la pintura que observó en este sitio ni indica su ubicación.

Es hasta 1986 cuando Jorge Victoria Ojeda dio a conocer una tapa de bóveda pintada que provenía de Edzná, la cual se había “resguardado desde tiempo atrás, ignorándose su localización original” (1986:20). La piedra mide 60 cm. de alto por 28



cm. de ancho y la capa pictórica es de 34 cm. de alto por 28 cm. de ancho.

Durante la temporada de trabajo de campo en Edzná que llevamos a cabo en marzo de 1994, organizada por el proyecto “La pintura mural prehispánica en México”, encontramos que en los dos cuartos laterales del templo superior del Edificio de los Cinco Pisos, las tapas centrales del cierre de la bóveda tienen figuras pintadas (fig. 1)<sup>1</sup>. Numeré a la que se localiza en el Cuarto 3 como tapa de bóveda 2; ésta mide 45 cm. de alto por 34 cm. de ancho. La del Cuarto 4 es la tapa de bóveda 3 y sus dimensiones son 38 cm. de alto por 32 cm. de ancho. Las

imágenes en ambas tapas están pintadas en rojo y el fondo no es el tono blanco habitual del estuco sino que es un color amarillento.

La tapa 2 está muy fragmentada por lo que únicamente es posible apreciar que la escena central estaba enmarcada, arriba y abajo, por dos líneas horizontales y paralelas. De lo que debió ser un texto completo en el extremo izquierdo superior, sólo quedan restos de algunos glifos colocados verticalmente (fig. 2). La lectura de Alfonso Arellano Hernández es *macab u* “tapó su...” (fig 3).

La tapa 3 se encuentra en mejores condiciones que la anterior y el marco

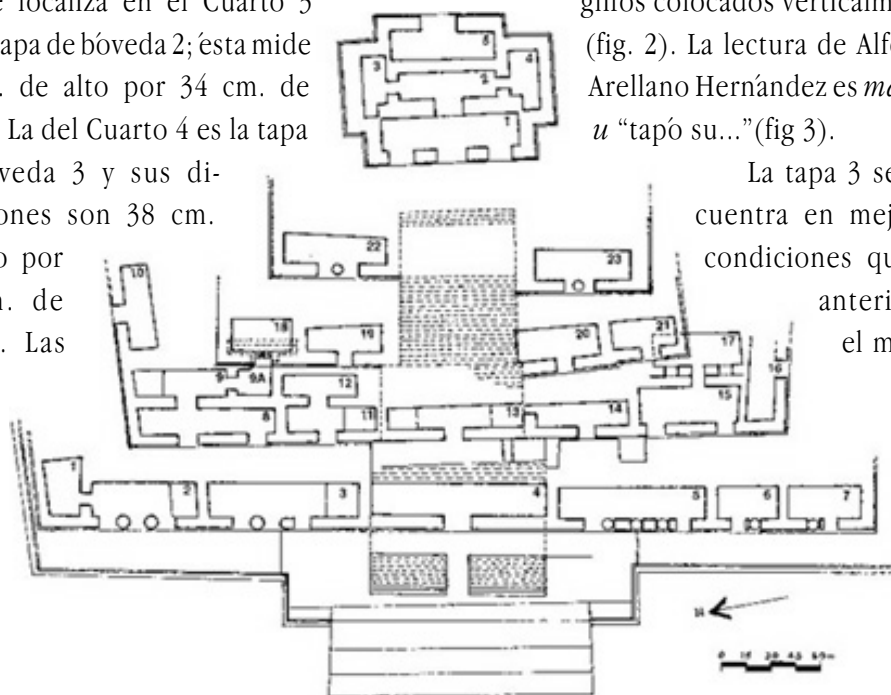


Figura 1. Edzná, Campeche. Planta del Edificio de los Cinco Pisos. Tomado de Benavides, 1997, fig. 8.





Figura 2. Edzná, Campeche. Fragmento de la tapa de bóveda 2. Foto Javier Hinojosa, marzo, 1999.

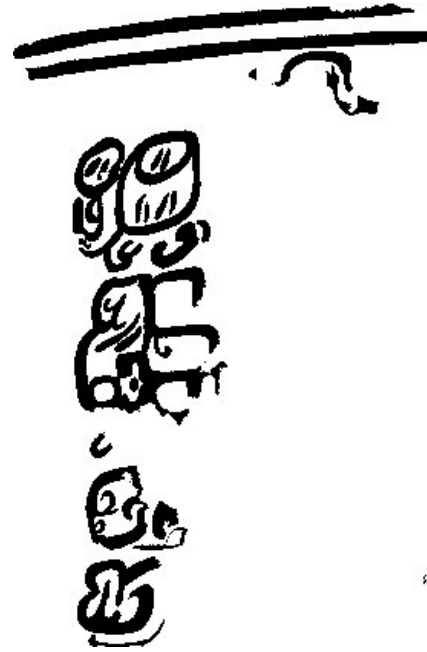


Figura 3. Edzná, Campeche. Fragmento de la tapa de bóveda 2. Dibujo de Alfonso Arellano Hernández.

tiene las mismas características, pero en este caso en la parte inferior hay tres líneas y de la segunda se desprenden unos diseños.

La figura principal es un personaje que está de pie con el cuerpo de frente, tiene las piernas abiertas, cada una hacia un lado y la izquierda se muestra flexionada. La cabeza se ha perdido por

completo, pero es posible que estuviera volteado a su derecha ya que del otro lado se observan trazos de lo que quizá fue el tocado. Sus brazos, aunque muy borrados, parecen estar hacia abajo. Lleva un collar de cuentas, un cinturón del cual caen al frente dos cintas y un faldellín con flecos en la sección inferior. En el lado izquierdo del torso y en las piernas



se distingue el glifo espejo o “mancha de deidad”, sin embargo los elementos iconográficos no son suficientes para conocer de qué dios se trata (fig. 4).

La escena también se forma de tres glifos en los que se muestra una fecha en Rueda de Calendario. Arellano ha efectuado la lectura y la transcripción es *7 men 12 (13) mac macab* “El 22 de septiembre se tapó...” y propone que por estar escrita en la manera nortea, corresponde a la fecha 10.0. 0. 9. 15 7 *men 13 mac* (fig. 5). Asimismo, sugiere que podría tratarse de la representación de la ceiba pues en la búsqueda de los

sucesos celestes ocurridos en los años cercanos a la fecha pintada, encuentra que en el año 10.0.0.9.15 7 *men 13 mac*, 5 de octubre de 778, la posición de la Via Láctea fue norte-sur, exactamente sobre el templo superior del Edificio de los Cinco Pisos (Alfonso Arellano, comunicación personal, 2001).<sup>2</sup>

En algunas de las tapas de bóveda pintadas que conservan inscripciones aparece el glifo *mak*, “tapa”, lo que apoya el hecho de que la función de estas piedras tapa era que al colocarse en el centro de la bóveda se concluía y se cerraba o tapaba la casa; en este caso la



Figura 4. Edzná, Campeche. Tapa de bóveda 3. Foto Javier Hinojosa, marzo, 1999.



Figura 5. Edzná, Campeche. Tapa de bóveda 3. Dibujo de Alfonso Arellano Hernández.



fecha podría indicar ese momento. Es posible que dicho suceso fuera un ritual de dedicación del recinto a la deidad pintada en ese espacio, de tal modo que el lugar quedaba sacralizado. Además se debe considerar que la ubicación de esta imagen en el centro de la bóveda, la cual se asocia al nivel del cielo, es también la representación del orden cósmico. Este ritual debió coincidir por un lado con un suceso celeste y por otro con un acontecimiento relevante para el dirigente o miembros del linaje real.

A pesar de que desconocemos cuál fue la figura dibujada en la tapa 2, podemos afirmar que también era una deidad y que se trata nuevamente de una piedra dedicatoria; como ya se dijo, Arellano reconoce en los fragmentos de la inscripción el glifo *mak*. En este sentido, es trascendente que se hayan conservado estas pinturas en los cuartos laterales de uno de los edificios más sobresalientes de Edzná, pues confirman su importancia dentro un contexto político y cosmológico.

En lo que respecta a la tapa de bóveda 1, desgraciadamente desconocemos su

lugar original, pues sería una información valiosa saber en cuál construcción se dedicó una habitación al dios K o *K'awil* que es la imagen que aparece en esta pieza. Cabe señalar que esta deidad es la más frecuente en este tipo de expresión pictórica.

Notas:

<sup>1</sup> La descripción de las dos tapas de bóveda pintadas fue publicada por Staines, 1996, pero es en esta ocasión, que se publican por primera vez las fotografías y dibujos.

<sup>2</sup> Agradezco a Alfonso Arellano Hernández la lectura de las inscripciones.

#### Bibliografía

Benavides Castillo, Antonio  
1997 *Edzná: una ciudad prehispanica de Campeche*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ruz Lhuillier, Alberto  
1945 "Campeche en la arqueología maya", México, *Acta Antropológica*, vol. 1, núms. 2-3.

Staines Cicero, Leticia  
1996 "Painted Capstones from Edzná, Campeche", en: *Mexicon*, Berlin, Internationalen Gessellschaft für Mesoamerika-Forschung: XVIII (1):6-7.

Victoria Ojeda, Jorge  
1986 "Interpretaciones de una tapa de bóveda procedente de Edzná, Campeche", en: *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*, Merida, Universidad de Yucatán: (79), 9-27.





## Mural Glífico del Cuarto 22 de La Acrópolis de Ek' Balam

*Leticia Vargas de la Peña*  
*Víctor R. Castillo Borges*  
Centro INAH Yucatán  
*Alfonso Lacadena García-Gallo*<sup>1</sup>  
Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY, Mérida

Durante la temporada de campo 1998-2000 del Proyecto Arqueológico Ek' Balam realizamos la exploración del lado sur del segundo nivel de la Estructura 1, a la que llamamos La Acrópolis (fig. 1). Este nivel está ocupado por una serie de cuartos distribuidos en dos alas —la este y la oeste— una a cada lado de la escalinata principal.



Fig. 1. Ek' Balam, Yucatán. La Acrópolis. Foto Leticia Vargas.



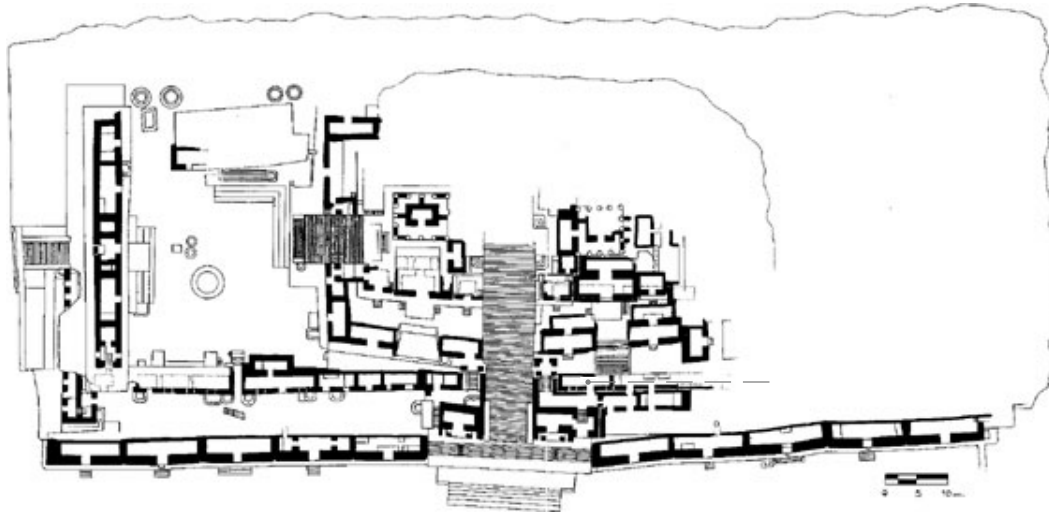


Figura 2. Ek' Balam, Yucatán. Cuarto 22, Mural Glífico. Levantó y dibujó Víctor Castillo, 2000.

El Cuarto 22 se encuentra en el ala oriente, exactamente junto a una pequeña escalera con alfardas que comunica el segundo con el tercer nivel, la que a su vez se une al costado este de la escalinata principal de La Acrópolis (fig. 2).

Este recinto lo encontramos completamente tapado, pues había sido deshabilitado, relleno y cubierto con unos muros que formaron solamente un bloque cuya superficie es una terraza, con una funcionalidad de paso y no para el sostenimiento de una nueva construcción. La razón de su clausura no la conocemos, tal vez algún suceso im-

portante, quizá el simple crecimiento del edificio que lo convirtió en una etapa constructiva más.

Durante su época de funcionamiento el Cuarto 22 sufrió algunas modificaciones, pues inicialmente era una cruzía abovedada muy larga —cuyas medidas exactas desconocemos debido a que su extremo oriente aún no se ha liberado— el cual fue dividido hasta convertirse en dos o quizá en más cuartos y algunas de sus entradas fueron clausuradas, tal vez al mismo tiempo o paulatinamente. Después, en cierta etapa todavía no determinada, el recinto fue



relleno y cubierto.

Durante la liberación pudimos observar que el Cuarto 22 estaba completo, incluso su friso, lo cual es bastante fuera de lo común, pues generalmente el derrumbe destruye en primer lugar la parte superior de la fachada, que solamente se conserva en contadas ocasiones y en ésta fue debido a que estaba tapada.

Al ver que el cuarto estaba tan bien conservado decidimos liberarlo para dejar a la vista las dos etapas constructivas —pues una parte de los muros que lo cubrían fueron dejados *in situ*— y de esta manera permitir al observador apreciar la forma en que se sucedieron.

Una vez liberado el interior, pudimos rescatar los fragmentos de la pintura que estuvo situada en el muro posterior, directamente enfrente de la entrada. Después de aproximadamente tres meses de trabajo de los ayudantes de restauración del Proyecto Ek' Balam, Roger Toro Huchim y Luis López Toro, se logró armar una buena parte del mural, que afortunadamente parece que será una fuente de información mayor de lo que pensábamos.

El mural es bicromo, rojo y negro y consiste únicamente en un texto, que consta de cincuenta y cuatro bloques glíficos en estado desigual de conservación, con algunas porciones totalmente perdidas. Los cincuenta y cuatro bloques están distribuidos en diecisiete columnas (A-R) de tres filas cada una. El texto está incompleto y se continuaba con seguridad después del último par de columnas (Q-R). Fragmentos del mural con restos de signos glíficos y la propia sintaxis del texto así lo sugieren.

El texto conservado del Mural Glífico del Cuarto 22 contiene once Ruedas Calendáricas, de las cuales dos —las dos primeras mencionadas en el texto— son fechas históricas. Estas dos fechas históricas, 13 *bix* 7 *k'ank'in* y [3] *lamat* 1 *wayeb'*, corresponden probablemente en la Cuenta Larga 9.17.12.16.14 13 *bix* 7 *k'ank'in* (18 de octubre, 783 d.C.) y 9.17.13.3.8 3 *lamat* 1 *wayeb'* (20 de enero, 784 d.C.). Las nueve Ruedas Calendáricas restantes, situadas en secuencia al final del texto, constituyen el comienzo de una enumeración de *winales* pertenecientes al décimocuarto *tun* del décimocavo *k'atun*: 8 *lamat* 1 *pax*, 2 *lamat* 1



*k'ayab'*, 9 *lamat* 1 *kumk'u*, 8 *b'en* 1 *pop*, 2 *b'en* 1 *wo*, etcétera, correspondientes en Cuenta Larga a 9.17.13.0.8; 9.17.13.1.8; 9.17.13.2.8; 9.17.13.3.13; 9.17.13.4.13 y así sucesivamente, hasta un total de nueve referencias conservadas.

El mural conmemora una actuación de dos personajes o colectivos, mencionados por sus gentilicios, *ti-OTOT-ti*, *ti otoot* “en la casa” —posiblemente el propio Cuarto 22 de La Acrópolis. Desgraciadamente, la naturaleza precisa del suceso no puede establecerse debido al estado de deterioro que presenta el bloque glífico que lo describía. El texto continúa con la mención de otro suceso, en el cual dice que éste ocurrió *yi-chi-[NAL]*, *yichnal* “en presencia” de *Ukit Kan L'ek*, uno de los reyes de la dinastía de Ek' Balam, el más conocido de ellos.

El texto es muy interesante, ya que proporciona el parentesco del rey *Ukit Kan Le'k Tok'*, e incluye la mención de su padre —cuyo nombre también comienza con *u-ki-ti*, *Ukit*, como el suyo— y de su madre, una mujer de alto rango, de linaje real. Aunque no se ha conservado el

nombre de la madre del rey, sí algunos de sus títulos, entre los que podemos destacar el de *K'UH-IXIK*, *k'ub[ul] ixik* “sagrada señora”, y el de [...] *HO'-IXIK-AJAW*, ...*bo' ixik ajaw*, “reina de ...bo”. El lugar del que procede la madre de *Ukit Kan Le'k* y a cuyo linaje real pertenece no ha sido identificado todavía arqueológicamente. Es interesante señalar que el rey de ese mismo reino es quizá mencionado como cautivo en una de las estelas de Cobá. A diferencia de las Tierras Bajas mayas meridionales, donde las cláusulas de parentesco son habituales en los textos, éstas son muy escasas en el *corpus* glífico del norte de la Península de Yucatán.

Estos son, a grandes rasgos, los datos que tenemos del Mural Glífico del Cuarto 22, provenientes de un breve análisis preliminar; esperamos más adelante poder ampliar la información.<sup>2</sup>

#### Notas

<sup>1</sup> Colaborador del Proyecto Ek' Balam.

<sup>2</sup> Este artículo fue escrito el 16 de julio de 2001.



# Una pintura en la Estructura 16 de Tulum, Quintana Roo y el simbolismo regional para algunos sitios arqueológicos

*Merideth Paxton*  
Universidad de Nuevo Mexico

Por la profusión de pintura y escultura que se encuentran tanto en el interior como en el exterior del edificio, por la presencia del primer piso y por su ubicación central, el Templo de los Frescos (Estructura 16) sería una de las edificaciones más importantes en Tulum, Quintana Roo. Las pinturas que dan nombre al edificio están casi al nivel del suelo, en las paredes que originalmente formaban el exterior de un solo aposento.

Durante una segunda fase, los mayas de Tulum construyeron en la planta baja una galería, que rodea al primer templo por los lados norte, poniente y sur. Cuando agregaron el santuario más alto durante la tercera fase, también fue necesario añadir un muro de contención, una columna en medio de la entrada del santuario más antiguo y un contrafuerte a cada lado (Lothrop, 1924:91-96; para versiones redibujadas del plano de Estructura 16 ver Paxton, 1982 y 1999). La pintura que se conserva en la mejor condición está en la pared oeste del primer templo; hay composiciones afines en la pared norte y en la columna (Miller, 1982:lámina 37). Este fresco presenta varias filas de figuras suntuosamente ataviadas que parecen representar dioses o sus agentes. Las figuras en la pared norte y en la columna miran hacia la escena norte de la pared oeste, lo cual indica que ésta es la sección más importante en la composición.

En la parte principal de dicha pintura (fig. 1, según Lothrop, 1924:lámina 7) se muestran los dioses en tres hileras separadas por bandas serpentinales. Observamos que las dos filas inferiores se enmarcan por fauces saurias y que están encima de una franja de agua, la cual se identifica por el motivo en forma de ganchos pequeños y por las dos criaturas acuáticas. En una discusión más amplia que se publicó previamente (Paxton, 1999), señalé que el motivo saurio es un cenote, que significa mucho para la escena,



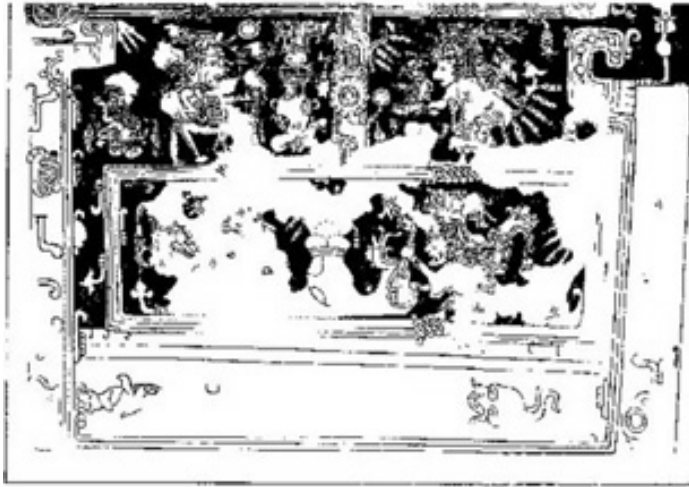


Figura 1. Tulum, Quintana Roo. Estructura 16. Mural oeste del primer templo, según Lothrop, 1924:lámينا 7.

y que las plantas entremezcladas con los personajes son frijoles y calabazas. La presencia de símbolos para maíz en las ofrendas y en los atuendos me condujo a concluir que la pintura describe una ceremonia relacionada al cultivo de este grupo de plantas. La escena documenta un rito que quizás ocurriera en el amplio espacio al lado este del Templo de los Frescos.

Las cinco direcciones del mundo según los mayas de la época post-conquista (fig. 2, redibujada de Villa Rojas, 1988:figura 2) se definen por el sendero anual que el Sol aparentemente

sigue por el cielo. Villa Rojas (1988, [1968]: 127-129) ha demostrado cómo los habitantes de X-cacal, Yucatán, trazan la ruta en sus cercanías. De acuerdo con este método, que es muy común en los otros pueblos de la Península, los puntos cardinales oriente y poniente sí tienen importancia, pero

la gente percibe que las direcciones son segmentos de los horizontes que se definen diariamente por la salida y la puesta del Sol. Las extensiones de los segmentos se establecen por las posiciones de estos acontecimientos en las fechas de los solsticios. El norte y el sur son las partes de los horizontes que no se incluyen en el oriente ni en el poniente.

Además de las cuatro direcciones en los perímetros del mundo maya, el sistema incorpora un quinto sector, que es el centro, símbolo en X-cacal para el cenit del Sol. Redfield y Villa Rojas (1934:114), anotaron que en Chan Kom, Yucatán, y en la mayoría de los otros pueblos mayas un cenote designa el





Figura 2. Las cinco direcciones del mundo. Redibujado de Villa Rojas, 1988:figura 2.

sector central. Basándome en esto, yo sugerí que la ubicación de la pintura del cenote en Tulum puede indicar la dirección central del asentamiento (Paxton, 1999:334-336). El nexo que existe entre el cenote en el mural y dicha dirección me ha conducido a otra sugerencia, la cual es la identificación de un grupo de asentamientos que sean símbolos regionales para las direcciones. El grupo se desarrolla desde un sector central colocado hacia el Cenote Sagrado de Chichén Itzá (Paxton, 2001b).

Según información de Sosa (1985, 1989:132,134), los habitantes de Yalcobá, Yucatán, definen las direcciones de la misma manera que se usa en X-cacal. Se establecieron las cuatro esquinas del pueblo por la salida y la puesta del Sol en los solsticios, y hay un cenote que

demarca la quinta dirección. Existen dos opciones para poner nombres a las esquinas del pueblo; por ejemplo, se puede referir a la esquina del sureste, que representa la salida del Sol en el solsticio de invierno, por los nombres de las direcciones que juntas forman el ángulo (*nobol lak'in, o lak'in nobol*). La segunda posibilidad es dar el nombre como si la persona se acercara a la esquina desde el sur como parte de un camino en sentido contrario a las manecillas del reloj por todo el cosmos perimétrico de Yalcobá. En tal caso, cada esquina recibe su nombre por la dirección que sigue, y la del solsticio de invierno se llama *ti lak'in* (“hacia el oriente”).

Las descripciones de Sosa que tratan de las prácticas religiosas de las personas en Yalcobá nos enseñan mucho con respecto a la construcción de los altares. Se forman en mesas que reflejan la orientación solar del pueblo y la creencia fundamental es *beyti'ka'an, beyti'lu'um*, o “como es el cielo, así es la tierra” (Sosa, 1985:466-467, traducido del inglés). El altar típico tiene, además de las cuatro esquinas para los solsticios, un área en el centro que sube desde la representación



de la superficie de la tierra hacia el cielo y que también se extiende hacia el mundo subterráneo. Un palo semejante a los cuatro soportes para la mesa está bajo el centro del altar; este palo debe simbolizar la quinta dirección en Yalcobá, la cual es el cenote.

Sosa señaló que las oraciones de los sacerdotes son más eficaces cuando se dirigen hacia este lugar mientras que el Sol está en el centro. En la elaboración más extensa, he concluido que el Cenote Sagrado y el Castillo funcionaron juntos para establecer el centro cósmico no sólo del asentamiento de Chichén Itzá sino también para la Península. Se sabe que este cenote, que está aproximadamente en el centro de una línea oriente-poniente que atraviesa a la tierra, era conocido por atraer a los peregrinos cuando los españoles llegaron a estas tierras. Un aspecto de los ritos religiosos era que los sacerdotes soñan echar humanos vivos en el cenote para comunicarse con los dioses, lo que nos recuerda los conductos cósmicos en los altares de Yalcobá. El Cenote Sagrado era el único sitio donde tales ofrendas se llevaban a cabo y por eso parece muy probable que marcara a

nivel regional la dirección del centro.

Aveni (1980:154-157) y León Portilla (1988 [1968]:56-90) sugieren que la ilustración del universo maya en las páginas 75-76 del *Codice Madrid* (fig. 3, tomada del *Codex Tro-Cortesianus* [*Codex Madrid*] 1967) trata de las direcciones solares tal como se usa en X-cacal. Pero aunque hay una similitud obvia en términos generales, parece inexacta porque los intervalos no son iguales. En X-cacal las direcciones requieren un año trópico (365.2422 días), y los puntos grandes en el manuscrito, que representan el *tzolkín* en una forma parecida a una Cruz de Malta, suman 260 días. A pesar de eso, el problema se resuelve porque la pintura en el *Codice Madrid* también incluye un símbolo para el *baab* de 365 días (Paxton, 1997; 2001a). Éste consta de las dieciocho huellas de pies que se encuentran en las cuatro esquinas de los solsticios, más un grupo de seis puntos pequeños en la esquina sureste. Entre los mayas de Yucatán los conceptos para las direcciones del Universo eran muy similares en los períodos prehispánicos y modernos.<sup>1</sup>

Al sobreponer las direcciones ba-





sadas en el año trópico en la Península a partir de Chichén Itzá, la esquina del sureste (la del solsticio de invierno) coincide con Tulum (fig. 4, tomada de *National Geographic*, 1968 y Sosa 1985:mapa 1). Hace mucho tiempo Samuel Lothrop (1924:65) mencionó que la traducción literal para el nombre prehispánico de Tulum, Zama (o Zamal), que es “mañana”, no le parecía apropiado. Señaló que se puede combinar la palabra *zamal* (*samal* en la ortografía de Barrera Vázquez, *et al.*, 1981) para formar términos que tienen el sentido de “amanecer”. Por eso, concluyó que es factible que Zama se refiera a la “Ciudad

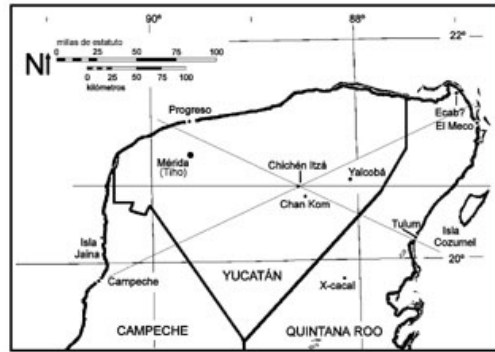


Figura 4. Mapa tomado de *National Geographic*, 1968 y de Sosa, 1985:mapa 1.

del Alba”, nombre que él consideró ser “entirely appropriate for a city built on a cliff which faces the dawn, the east, and the rising sun”.<sup>2</sup> Considero que dicha propuesta se acerca al nombre con que inicia el oriente en Yalcoobá, *ti lak'in*.<sup>3</sup>

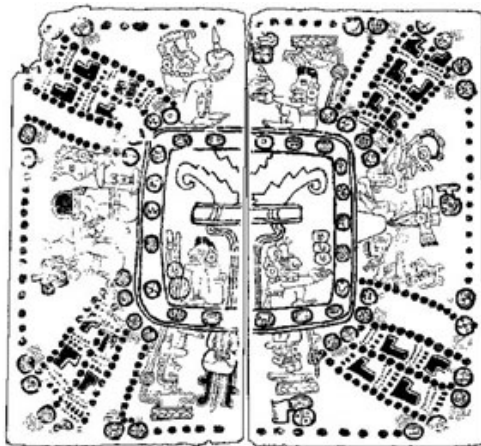


Figura 3. *Códice Madrid*. Páginas 75-76. Tomada del *Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid)*, 1967.

La *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa (1978:45) nos informa que durante los bautizos de los niños, cuatro hombres ancianos y honrados interpretaban los cuatro *Chaces*. Se sentaban “en las cuatro esquinas del patio con un cordel asido del uno al otro, de manera que quedaban los niños (como) acorralados en medio o dentro del cordel...”. Esta disposición probablemente es la recreación del Universo según se explica en las páginas



75-76 (la orientación correcta es 76-75) del *Códice Madrid* y en los pueblos mayas modernos. En los asentamientos actuales se acostumbra aceptar que el levante tiene más importancia que las demás direcciones. En Yalcobá se dice que esto es porque las lluvias de temporada y todas las cosas que *Habal* Dios (el Sol) provee se mueven desde el oriente hacia el poniente. Miguel Ángel Fernández (1941:165) ha comentado que son frecuentes los dioses de la agricultura en las pinturas de Tulum. Este hecho y otras características del sitio no discutidas aquí apoyan la teoría que Tulum (Zama) era un indicador regional para el este y una fuente de abundancia agrícola en la época prehispánica.

#### Notas

<sup>1</sup> Coe y Kerr (1998:181-182) y Porter (1997:41-41) han propuesto que el lugar de origen del *Códice Madrid* es Tayasal y que se pintó después de la llegada de los españoles a Yucatán. Yo no estaría de acuerdo con esta teoría (Paxton, 2001a).

<sup>2</sup> Mi traducción es “apropiado por completo para una ciudad ubicada en un peñasco que mira hacia el amanecer, el levante, y la salida del Sol”.

<sup>3</sup> El símbolo más importante para el oriente no era Tulum, sino Cozumel.

#### Bibliografía

Aveni, Aveni  
1980 *Skywatchers of Ancient Mexico*, Austin y Londres, University of Texas Press.

Barrera Vázquez, Alfredo (dir.), Juan Ramón Bastarrachea Manzano y William Brito Sansores (edit.).  
1980 *Diccionario Maya Cordemex. Maya-Español, Español-Maya*, Mérida, Ediciones Cordemex.

*Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid)*  
1967 *Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid, Museo de América Madrid)*, Graz, Austria, Codices Selecti, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, vol. 8.

Coe, Michael D. y Justin Kerr  
1998 *The Art of the Maya Scribe*, Londres, Harry N. Abrams, Inc.

Fernández, Miguel Ángel  
1941 “El Templo No. 5 de Tulum, Quintana Roo”, en: *Los Mayas Antiguos*, México, Fondo de Cultura Económica:157-180.

Landa, Diego de  
1978 *Relación de las Cosas de Yucatán*, Mexico, Editorial Porrúa.

León Portilla, Miguel  
1988 *Time and Reality in the Thought of the Maya*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.

Lothrop, Samuel K.  
1924 *Tulum: an Archaeological Study of the East Coast of Yucatan*, Washington, D. C., Carnegie Institution of Washington, Publication: 335.



- Miller, Arthur G.  
1982 *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tancab-Tulum, Quintana Roo*, Mexico, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- National Geographic Society*  
1968 "Archaeological Map of Mesoamerica, Land of the Feathered Serpent", National Geographic Society: suplemento de octubre, investigación y compilación por George E. Stuart.
- Paxton, Merideth  
1982 "Los frescos de Tulum, Quintana Roo: Algunas fotos de Samuel K. Lothrop", en: *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*, Mérida, Universidad de Yucatán: (53),50-53.
- 1997 "Codice Madrid: análisis de las páginas 75-76", en: Salvador Rueda Smithers, Constanza Vega Sosa, y Rodrigo Martínez Baracs, editores, *Códices y documentos sobre México. Segundo Simposio*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Serie Historia): vol. I, 63-80.
- 1999 "Structure 16, Tulum, Quintana Roo: Iconography and Function of a Late Postclassic Maya Building", en: Jeff Karl Kowalski, editor, *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, Nueva York y Londres, Oxford University Press:320-339.
- 2001a "Tayasal Origin of the Madrid Codex: a Critical Review of the Theory", Ponencia presentada en el Workshop "Issues in the Provenience and Dating of the Madrid Codex", 22-24 de junio, Nueva Orleans, Tulane University.
- 2001b *The Cosmos of the Yucatec Maya: Cycles and Steps from the Madrid Codex*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Porter, James B.  
1997 "Drawing the Maya Screenfold Books: Preliminary Observations", en: Mary H. Preuss, editora, *Latin American Indian Literature: Messages and Meanings*, Lancaster, CA, Labyrinthos:33-46.
- Redfield, Robert y Alfonso Villa Rojas  
1934 *Chan Kom, a Maya Village*, Washington, D. C., Carnegie Institution of Washington, Publication 448.
- Sosa, John R.  
1985 *The Maya Sky, the Maya World: a Symbolic Analysis of Yucatec Maya Cosmology*, State University of New York at Albany, University Microfilms, Ann Arbor, tesis doctoral.
- 1989 "Cosmological, symbolic and cultural complexity among the contemporary Maya of Yucatan", en: A. F. Aveni, editor, *World archaeoastronomy. Selected papers from the 2nd Oxford International Conference on Archaeoastronomy Held at Merida, Yucatan, Mexico*, 13-1 January 1986, Cambridge, Cambridge University Press:130-142.
- Villa Rojas, Alfonso  
1988 "The Concepts of Space and Time Among the Contemporary Maya", en: *Time and Reality in the Thought of the Maya*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press:113-159.



## Un espacio para los murales teotihuacanos

*María Elena Ruiz Gallut*

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Durante varios años, los miembros del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” dedicaron sus esfuerzos a la preparación de los dos tomos, hoy publicados y agotados, del acervo pictórico que se conserva de una de las culturas más importantes del México antiguo: Teotihuacán.

Este trabajo permitió conocer y registrar de manera sistemática toda la pintura mural que había, tanto *in situ* como en las bodegas de la zona arqueológica. Esta manifestación cultural, desconocida casi por la mayoría de los visitantes, debía tener un espacio propio, donde tanto los especialistas como el público en general pudieran acercarse a ella.

El proyecto del museo, que comenzó a trabajarse en 1997, fue aprobado por las autoridades del INAH a finales de 1999, y en el mes de mayo de 2000 se iniciaron los trabajos de remodelación del edificio conocido como “El Corzo”, que había sido planeado para recibir locales comerciales, y que albergaría ahora tanto al propio museo como a un área de desarrollo educativo.

Finalmente, como parte de los servicios culturales y de difusión que ofrece la Zona Arqueológica de Teotihuacán, se inauguró, a finales de noviembre del año pasado, el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y que desde el pasado mes de julio está abierto al público.

En otro orden de cosas, cabe mencionar que la importancia del acervo al que nos hemos referido radica, por un lado, en que no existe una cantidad de murales conservados que pertenezcan a un solo sitio y que reflejen una parte de la historia de sus creadores, ya que los teotihuacanos fueron los primeros conservadores de sus murales. Su tradición de cortar los muros hasta determinada altura, casi a manera de





Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2001.

cimientos, para rellenar los espacios y levantar nuevos encima de los anteriores, permitió que Teotihuacán nos legara un acervo de pintura mural sin paralelo en el mundo prehispánico.

Por otra parte, la forma de conservación que se dio hacia los años sesenta en los proyectos de excavación, de separar la pintura de sus muros originales para montarla sobre diversos tipos de bastidores o soportes, posibilitó de igual manera que muchas de estas pinturas se conservaran, tanto en las bodegas de la zona arqueológica como en las de diferentes museos, por lo que pudo integrarse una colección importante. Más de treinta murales están exhibidos en las distintas salas del museo, agrupados en



Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2001.

forma temática. Así, los primeros espacios están dedicados a mostrar un panorama introductorio de la cultura teotihuacana, donde se presentan aspectos tales como su ubicación espacial y temporal, la obtención de los recursos naturales y su presencia en las imágenes de los murales; el tiempo, su registro, conocimiento e importancia en Teotihuacán y la relación entre la gran urbe y las culturas prehispánicas contemporáneas.

La adaptación de la pintura a la arquitectura, las técnicas pictóricas y la utilización de los distintos materiales, así como las herramientas usadas en la creación de un mural y la importancia de la conservación de los murales, también están presentes en el discurso museográfico.





Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2001.

La segunda parte está dedicada a la iconografía. Las diversas temáticas representadas en la pintura de la antigua ciudad tienen un espacio en el museo. De tal forma, la fauna, los elementos que se relacionan en el lenguaje visual teotihuacano, con el agua, y la representación de una clase sacerdotal, que se manifiesta casi de manera uniforme, hacen del imaginario teotihuacano un discurso gráfico con un estilo propio.

La reproducción del Pórtico 25 de Tetitla permite al visitante tener la experiencia de un espacio completamente pintado, como lo eran los espacios teotihuacanos.

El apoyo de la presencia de objetos



Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2001.

arqueológicos, que se vinculan con las diferentes temáticas, le ofrecen al público la posibilidad de descubrir y reconocer la existencia de un lenguaje visual que es compartido por los artistas creadores.

La museografía es dinámica y novedosa, y utiliza ejemplos que permiten acercarse de manera fácil a las imágenes pintadas, reconocer sus distintos aspectos, técnicos y creativos, a la vez que posibilitan el goce estético de la obra de arte en sí misma.

El Arq. Gerardo Ramírez Hernández, miembro del Seminario “La pintura mural prehispánica en México”, fue nombrado Director del citado Museo.

¡Enhorabuena para todos por el logro de este espacio!



MPMT/ 06-2001

*Gerardo Ramírez Hernández*  
Museo de la Pintura Mural Teotihuacana, INAH

Antes era sólo conocido por el nombre del predio, “El Corzo”. Por un tiempo se pensó que su destino sería recibir a los turistas nacionales y extranjeros con sed, tal vez con el interés de adquirir alguna gorra, playera, una flauta de barro, un cuchillo “azteca” de obsidiana y un rollo Kodak para captar los momentos que a años de distancia les permitieran recordar la visita a Teo en sus ciudades o países de origen.

Pero desde el mes de mayo del año pasado las autoridades del INAH definieron ese destino; modificando el objetivo inicial, apoyaron el proyecto que habían presentado la Maestra María Elena Ruiz Gallut y Miguel Ángel Trinidad tres años antes para crear un museo que tuviera a la pintura mural de Teotihuacán como base de su discurso.

Un mes después empezó mi participación directa en este proyecto. La solución era todavía algunas ideas en el papel y muchas más en la imaginación, tanto para el proyecto arquitectónico como el museográfico; podemos decir que por las circunstancias que le correspondieron, este museo es un producto del trabajo directo en el edificio y con la colección, sin dejar de lado los dibujos y las notas en las que pudimos definir cada vez con mayor precisión nuestros objetivos y nuestras intenciones.

Es importante mencionar las carac-



Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2001.



terísticas del espacio en el cual se ubica ahora este museo. En lo que es el predio se localizan algunos montículos, además de edificios excavados y consolidados. Actualmente, aunque hay dos puertas, la entrada principal se ha localizado frente a la puerta 3 del circuito que rodea al núcleo principal de la ciudad, mientras que la segunda puerta (localizada al norte de la primera) se usará para la salida de los visitantes.

En el terreno se encontraban dos edificios de dos niveles cada uno en la etapa de la “obra negra”, que fueron modificados siguiendo los reglamentos para no alterar el paisaje que se relaciona con los monumentos arqueológicos. Se demolieron los pisos superiores de ambas edificaciones, dando lugar ahora a terrazas que serán seguramente uno de los lugares favoritos de los visitantes para observar las pirámides y el paisaje que nos rodea.

En uno de los edificios se encuentra el museo con sus oficinas y en el otro se establecerá el área de desarrollo educativo, que consta de: dos salas de proyección con capacidad aproximada de noventa personas cada una, cuatro aulas

para talleres, una sala para exposiciones temporales y otro espacio para biblioteca y videoteca además del área de oficinas (en las que se incluye espacio para una pequeña enfermería).

La inauguración oficial se realizó el 30 de noviembre pasado, hecho del cual la Dra. Beatriz de la Fuente ya ha escrito en un número anterior de este boletín. Pero como muchas veces sucede, una cosa es inaugurar y otra muy diferente es que funcione en toda forma; estar al tanto de la recepción de los visitantes, organizar y entrenar al personal que atenderá al público, que la señalización exterior e interior le haga saber a la gente la disposición de las áreas y las tareas que se realizan tanto en el espacio de desarrollo educativo como en el mismo museo, darle mantenimiento continuo, mantener su propuesta vigente en fondo y forma y, como tarea fundamental, buscar los medios más adecuados para preservar y difundir la colección que tenemos a nuestro cuidado.

Durante estos primeros meses de operación tenemos el objetivo de integrar el museo a los recorridos que realizan los visitantes en Teotihuacán; también y

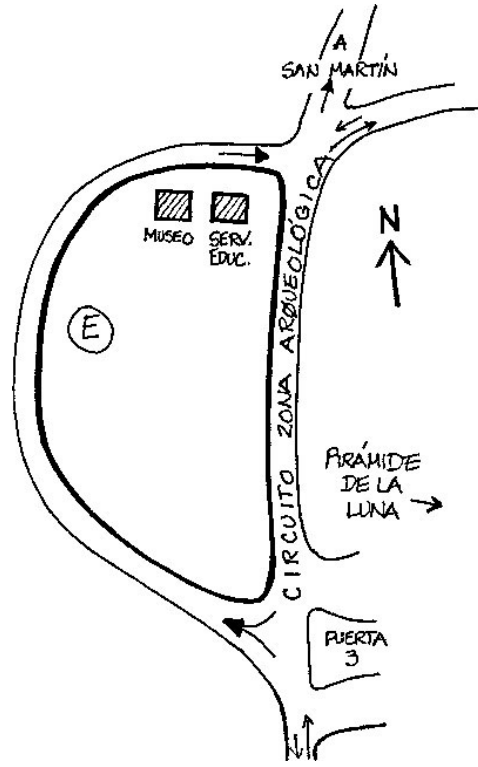




con el mismo sentido es importante presentarlo al medio profesional, para darlo a conocer con todas sus características y potencialidades. Hemos considerado necesario que, además de atraer la atención de los turistas tanto nacionales como extranjeros, debemos fomentar una participación más activa de las personas que viven en las poblaciones y municipios que rodean a la zona arqueológica; aprovechar los espacios que se nos han asignado para programar actividades de distintas disciplinas culturales que sean atractivas para la población. Vemos que estos espacios del museo y otros con los que cuenta la zona arqueológica pueden ser el equipamiento que para fines culturales le hace falta a los habitantes de estos municipios.

Así, para ello como en el título, las cuatro letras iniciales del nombre de esta dependencia alternarán con líneas diagonales y números que nos indicarán la cantidad de oficios y de correspon-

dencias que poco a poco y de alguna manera nos indicarán que el museo vive por fin una vida normal.



Ubicación del museo de la Pintura Mural Teotihuacana.



## Del muro a las gavetas: breve historia de un acervo

*Laura Piñeirúa Menéndez*  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Desde su nacimiento, hace poco más de diez años, la historia del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” se puede contar a través de las casi treinta mil imágenes que dan vida a su acervo fotográfico.

Bajo la mirada de investigadores y fotógrafos miles de fragmentos y escenas pintadas, de distintos sitios arqueológicos del país, han sido registrados con el fin de preservar el legado pictórico de los pueblos antiguos de México.

De este modo, trazos, líneas y colores han cambiado de soporte en el afán de permanecer. Transitan de los muros a las gavetas, del estuco al papel o al negativo, de la intimidad del recinto que los acoge a los archivos del proyecto.

Una vez clasificadas, registradas y almacenadas, las imágenes se convierten en una fuente importante de consulta, en el material necesario para las publicaciones del proyecto, pero sobre todo cumplen con el objetivo de preservar los fragmentos de pintura mural, algunos de los cuales están en riesgo de desaparecer.

De ahí la importancia de este acervo cuyo material se ha incrementado a través de distintas temporadas de trabajo de campo. A veces en condiciones poco aptas para colocar el equipo necesario, los especialistas han logrado reproducir lo más fielmente posible las escenas pictóricas.

El registro de la pintura *in situ* ha sido un reto constante, una labor continua de búsqueda y experimentación, un compromiso que deriva en la conservación de aquellas escenas que nos permiten acercarnos al arte prehispánico.

Las imágenes se reproducen en diferentes formatos con el fin de obtener detalles y tomas generales de las pinturas. A través de ellos se ha buscado captar los colores



originales y respetar su intención expresiva.

También se han fotografiado secuencias que permiten realizar dibujos a línea y en color, o bien reconstrucciones que facilitan el estudio e interpretación de las representaciones pictóricas.

Las fotografías tomadas *in situ* dotan al acervo de un carácter único ya que se trata de escenas reproducidas de primera mano, de tomas que conllevan encuentros y diálogos íntimos con las pinturas.

Las estancias y largos periodos de investigación en los sitios encuentran apoyo en los minuciosos y exhaustivos registros hechos en distintos archivos, bibliotecas y diversos acervos. Las imágenes tomadas directamente de los muros se complementan con algunas fotografías de dibujos a línea y acuarelas hechas por artistas y arqueólogos.

El hallazgo de algunas reproducciones de la pintura mural, que se han hecho a lo largo del tiempo, complementa y enriquece el registro fotográfico. La interpretación de los murales por arqueólogos y artistas ofrece otro modo de ver y comprender las escenas pintadas.

En algunos casos, a través de dichos

dibujos y fotografías se reconstruye la historia de algunos murales hoy desaparecidos. Se conocen las condiciones en que se encontraban al ser descubiertos, el modo en que fueron calcados, reproducidos e interpretados por distintos personajes, hasta las modificaciones o restauraciones sufridas con el paso del tiempo.



Archivo fotográfico del proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2001.

Parte importante del material que integra el acervo es la donación de fotografías, por distintas instituciones. Así, a través de diversos medios, se cumple hoy en día con el afán originario del proyecto: contar con un registro lo más completo posible de la pintura mural prehispánica.





Archivo fotográfico del proyecto “La pintura Mural Prehispánica en México”. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2001.

Cada escena, cada fragmento, cada dibujo retratado es una responsabilidad. Una vez reveladas, las fotografías adquieren un carácter propio. El sostén de la imagen pictórica deja de ser el muro para convertirse en papel, en diapositiva o en placa.

Ahora el reto es doble: salvaguardar las imágenes pictóricas a través de la

manutención de las fotografías. El material fotográfico exige cuidados especiales. Requiere el uso de condiciones específicas para ser almacenado.

La conservación del acervo implica en gran parte la conservación de las pinturas. Es por ello que además del esmero y del tiempo invertido en cuidar las fotografías, se ha recurrido por otra parte a la digitalización. De este modo la consulta del material se efectúa sin exponerlo al contacto con agentes que llevan a su deterioro.

Poco a poco desde la primera toma hasta las más recientes, el archivo fotográfico del proyecto “La pintura mural prehispánica en México” reúne el color, los trazos y la fuerza expresiva de la pintura mural prehispánica.

Producto de más de diez años de trabajo, muestra la responsabilidad adquirida con el legado pictórico de los pueblos antiguos de México: su registro, estudio y conservación. En sus gavetas reposa la historia de un proyecto, el compromiso de un equipo... una expresión artística con ansias de permanecer.



## Noticias

Ya está abierto al público el museo de la Pintura Mural Teotihuacana, el horario de visita es de lunes a domingo de 11:00 a 17:00 hrs., se ofrece servicio de visitas guiadas. Tel. 01 (595) 8-20-81.

Extendemos una cordial invitación al curso “La pintura mural prehispánica en México: enfoque interdisciplinario, VII parte”, que se llevará a cabo del 15 al 17 de octubre del presente, en el Aula Mayor de El Colegio Nacional, calle Luis González Obregón, no. 23, Centro Histórico, México, D. F.

Por otro lado, es un placer informarles que será publicada este año la reimpresión de los dos tomos del volumen I *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, los cuales se agotaron el mismo año de su publicación. Estos se podrán adquirir en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en cualquier librería de la UNAM.

Otra buena noticia es que este año se presentará el Tomo V *Estudios* del volumen II *La pintura mural prehispánica en México. Área Maya*, con 23 artículos derivados de los estudios multidisciplinarios del proyecto. Informaremos con oportunidad la fecha de este acontecimiento.

## Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar artículos, 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. 56-22-75-47 Fax. 56-65-47-40

**Correo electrónico: [staines@servidor.unam.mx](mailto:staines@servidor.unam.mx), [rat@servidor.unam.mx](mailto:rat@servidor.unam.mx)**

**<http://www.esteticas.unam.mx/pintmur.htm>**



