

LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

ISSN 1405-4817

año VII

Boletín Informativo

número 15

diciembre 2001



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Olga E. Hansberg Torres
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte Castañeda
Directora del Instituto de Investigaciones
Estéticas

Beatriz de la Fuente
Titular del Proyecto
La Pintura Mural Prehispánica en México

Leticia Staines Cicero
Cotitular del Proyecto
La Pintura Mural Prehispánica en México

Consejo editorial

Johanna Broda
Beatriz de la Fuente
Mercedes de la Garza
Eduardo Matos
Leticia Staines

*Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica
en México*
Año VII, número 15, diciembre 2001

Editora
Leticia Staines Cicero

Asistente editorial
Laura Piñeirúa Menéndez

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

Portada
Suchilquitongo, Oaxaca. Tumba 5. Dintel norte.
Detalle. Foto Gerardo Vázquez, 1999.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores corresponde a la pintura del dintel oeste del Patio A. Grupo de la Iglesia. Mitla, Oaxaca.

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

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

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

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

Tiraje: 1000 ejemplares.
Distribución gratuita.

Índice

Presentación	3
Beatriz de la Fuente	
Límites y contornos: ¿entre lo real y lo imaginario?	7
Laura Piñeirúa Menéndez	
Estudio geométrico de un fragmento del mural de las “Diosas verdes” de Tetitla	12
Arturo Albarrán Samaniego	
Tapas de bóveda pintadas de Xcakochná, Yucatán y Tzum, Campeche	23
Karl Herbert Mayer	
Características teotihuacanas en la pintura mural prehispánica en Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo	27
Enriqueta M. Olgúin	
Épocas y sitios con pintura mural en Oaxaca	34
Bernd Fahmel Beyer	
Imágenes funerarias: ¿los abuelos zapotecas?	37
Alfonso Arellano Hernández	
Pintura mural y alineación arquitectónica en Oaxaca prehispánica	42
Jesús Galindo Trejo	
Las aves representadas en los recintos funerarios de Oaxaca	50
Lourdes Navarijo Ornelas	
Noticias	



Presentación

Una vez más queremos dar a conocer parte de nuestros esfuerzos por medio de este *Boletín* que hoy, gracias al empeño y disciplina de Leticia Staines Cicero alcanza su número 15. Se trata de resúmenes o avances de algunos colegas vertidos en sendas y magníficas conferencias que se dieron como una de las actividades laterales –pero no por eso menos importantes- del Proyecto “La pintura mural prehispánica en México”, que se llevaron a cabo en la sede de El Colegio Nacional.

No son, sin embargo, los afanes únicos en esta publicación; se incluyen otros de estudiosos que, sin pertenecer al Proyecto, indagan y encuentran diversas respuestas en torno a su quehacer como arqueólogos, historiadores e historiadores del arte. Se trata de especialistas que en distintas disciplinas colaboran con objetivos similares a los nuestros.

El artículo de Laura Piñeirúa, miembro del Proyecto, es el que abre el repertorio. Con sólida formación de historiadora del arte, reflexiona y comparte con el lector, sus afincados pensamientos en torno al espacio que ocupa la pintura mural que se integra con otros hechos artísticos. En especial le interesa el asunto de límites y contornos, y de modo concreto centra sus ideas en los espacios que define y establece el marco plástico entre lo real y lo imaginario, de manera que revela su presencia como puente entre dos universos: el visible y el figurado mentalmente.

El *Boletín* está abierto a propuestas de alumnos que se abocan –desde distintos enfoques- a los hechos artísticos del pasado precolombino. De tal suerte que aquí se inscribe el interesante estudio de Arturo Albarrán acerca de las estructuras de un renombrado mural de Tetitla en Teotihuacán. En el esquema analítico de la forma, cuya base es la geometría apoyada en imprescindibles figuras: el círculo, el triángulo y el cuadrado, deviene de manera evidente el sistema de proporción áurea que rige las representaciones de las “Diosas verdes” de Tetitla.



El estudioso, por excelencia, de los hechos poco conocidos en el mundo maya es Karl Herbert Mayer. En este nuevo informe se refiere a dos tapas de bóveda, sumamente degradadas, en Xcakochná, Yucatán y en Tzum, Campeche. Su breve descripción y la escueta relación historiográfica de ambos sitios contribuyen al conocimiento del arte pictórico de los mayas.

En un artículo anterior la arqueóloga Enriqueta M. Olgún dio a conocer, en este *Boletín*, un sitio que para entoces ya le era familiar. Me refiero a los fragmentos de pintura mural en Huapalcalco, Hidalgo. Ahora procura encontrar cierta comparación de diseños pictóricos con estudios y publicaciones varias sobre misma expresión artística en Teotihuacán.

En apretado y ágil recorrido el arqueólogo y doctor en antropología Bernd Fahmel hace de los tiempos y de los lugares, que aun conservan pintura mural, una precisa visión de conjunto del panorama pictórico de la entidad que es, hoy en día, el estado de Oaxaca. Así conjunta y sitúa dentro de la extensa trayectoria espacio-temporal del área, los sitios indicativos de cada una de las “cinco épocas” que inician alrededor de 500 a. C. y concluyen con la conquista.

Alfonso Arellano, maestro en historia, incursiona en la compleja escritura zapoteca al buscar datos en el significado de los glifos de la Tumba 104 de Monte Albán. De tal manera que encuentra información en las inscripciones pétreas de la losa que cerraba el recinto, acerca de la fecha posible de la factura del complejo funerario. Halla registro de la edad, al morir, y del nombre del personaje ahí enterrado. También encuentra en las pinturas glifos nominales que lo llevan a sugerir que, acaso, rememoran la identidad de los “abuelos” del hombre sepultado.

Resumen de acuciosos análisis arqueoastronómicos es el artículo del doctor en astrofísica Jesús Galindo. Presenta con claridad la relación inequívoca de las construcciones zapotecas y su relación con hechos y direcciones definidas de la bóveda celeste. Bajo su disciplina realiza un estudio preciso del Grupo de la Iglesia y del Grupo del Arroyo en Mitla, y de las Tumbas 105 y 112 de Monte Albán para establecer su antigua significación astronómica.



Sobre las aves representadas en la pintura funeraria de Oaxaca, Lourdes Navarrijo, doctora en biología, expresa con precisión los resultados de su examen ornitológico en los murales de Suchilquitongo (Huijazo), San Pedro Jaltepetongo, Monte Albán y Mitla. Considera en su análisis el plumaje, ciertos caracteres físicos y las imágenes de las aves figuradas. Con base en tales elementos concluye acerca de la identidad científica de las aves.

El *Boletín* expresa, una vez mas, su postura multidisciplinaria, a través de los breves y siempre originales textos de sus colaboradores.

Beatriz de la Fuente





Límites y contornos: ¿entre lo real y lo imaginario?

Laura Pineirúa Menéndez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Es sabido que la pintura transfiere el mundo tridimensional de la naturaleza al mundo bidimensional del soporte. Esta virtud le otorga características únicas y distintas a las de otros géneros artísticos, como la arquitectura, la escultura y el relieve.

En el espacio pictórico, la realidad adquiere las dimensiones y el volumen del plano. Así la pintura recrea la experiencia que se tiene del mundo desde tiempos remotos hasta nuestros días.

En esta búsqueda, inmersos en los cambios y las propuestas del ser pictórico y del lenguaje de la bidimensión, nos ocupa la pintura mural prehispánica y el modo en que se vale de distintos recursos para mostrar sus cualidades plásticas.

A diferencia de la pintura de caballete, movable y trasladable, la pintura mural se alberga en un espacio arquitectónico, a él pertenece y en él habita. De ello derivan características que la distinguen, rasgos que es necesario considerar para conocer sus propuestas expresivas.

Además, la pintura mural prehispánica se ubica dentro de la integración plástica común al arte mesoamericano. Comparte su expresividad con la arquitectura, con la escultura y con el relieve, de modo que forma parte de una totalidad expresiva desde su individualidad. Será objetivo del presente análisis contemplar algunos rasgos que le permiten revelar su ser único a pesar del vínculo que mantiene con otras artes.

La pintura mural vive en la arquitectura sin ser arquitectura. En los recintos establece cuáles son las reglas de su juego, muestra sus diferencias y con ellas sus cualidades de modo que ambas cohabitan, se encuentran y entablan diálogos tanto como distancias.





Suchilquitongo, Oaxaca. Tumba 5. Muro norte, lado este del vestíbulo. Véase el marco con formas de gancho debajo del personaje. Dibujo de Felipe Dávalos, tomado de Miller, 1995.

De este modo el espacio bidimensional convive con la arquitectura, conjuga con ella su lenguaje y se apropia de ella. Sin embargo desde un principio da a conocer sus reglas y condiciones. Su habitar en la arquitectura no implica que se deba recorrer y percibir del mismo modo. Aunque es también un arte del espacio, pues vive de él y de él

se nutre, lo hace de manera peculiar.

A partir del plano muestra su vínculo con la arquitectura, dicta un juego que la distingue y la define más allá de la tridimensión, un juego que surge y encuentra su ser en el marco.

A través de éste, la pintura mural establece el inicio y fin de su espacio y tiempo. Con él define y desarrolla sus composiciones, su realidad. Propone su recorrido y recrea un mundo propio.

El marco en la pintura mural participa del color, de los diseños y a veces de la composición, pues no se construye de manera independiente en relación al espacio pictórico; también el marco es espacio pictórico. De ahí que su materialidad forma parte inherente de la pintura y su lenguaje.

Sin embargo puede ser a su vez un elemento aislado, límite, principio y fin. Por eso adquiere un carácter ambivalente. Éste se define en su relación con el espacio y el fluir de la arquitectura y con la composición y el orden de la pintura.

El recorrido del marco sobre los muros muestra su presencia entre los dos mundos, su pertenencia y diálogo con ambos. Además de articular, separa y distingue el





Tetitla, Teotihuacán. Pórtico 11. Murales 3-4. En esta escena se aprecia la armonía entre la pintura y la arquitectura y su separación a través del marco. Foto Ma. Teresa Uriarte, 1995.

espacio de la pintura, lo aísla para que invente su realidad y la ordene de acuerdo con sus medios y propiedades. De este modo lo vemos disponer sus formas y conducirse sobre los espacios definiéndolos, delimitándolos, continuándolos e interrumpiéndolos.

Puede ser el hilo conductor de la composición, construir, establecer y valorar el punto de vista desde el cual se

observa y se interpreta la pintura, así como proveer de contexto a las escenas pintadas.

Varias son las posibilidades expresivas del marco y varios los casos en los que aparece para dar a conocer su importancia dentro de la planeación de los espacios pictóricos.

Por ejemplo, vemos marcos con diseños iguales, repetidos a intervalos. Su



correspondencia con las escenas se limita al color, pues su expresión es distinta a las composiciones y al movimiento de las imágenes.

A veces los colores del marco son diferentes a los de la escena. Así, surge un ritmo que enfatiza y establece un diálogo distinto con ella. Se plantea una comunicación en donde ambos, tanto el límite como lo que se limita, destacan en armonía.

De marcos con diseños complejos se desprende una continuidad del espacio. El movimiento en ellos, lejos de estar dado por la sucesión de formas repetidas, se genera por la fluidez de las líneas y la flexibilidad que muestran en relación al límite arquitectónico.

En otros casos el marco combina elementos que le dan un carácter propio en relación a la imagen que contiene. La secuencia y el movimiento que sugieren, respecto a la escena, contrastan de modo que ambos rescatan su presencia dentro de la composición. Aquí el color interviene también,

quizá para hacer más evidente la diferencia de los rasgos.

Además de vincular, delimitar, contener y resguardar, el marco participa activamente en la construcción del lenguaje pictórico. Las diferencias que guarda con la planeación de las escenas, los cambios en el color y en los ejes, revelan diálogos y lecturas interesantes que sólo pertenecen a la pintura mural.

Hemos visto cómo acoge mundos donde la realidad es otra, donde el orden es distinto, donde la comunicación exige otros modos de acercamiento.

En esta ocasión el marco fue el pretexto para destacar la expresión de la



Rancho Ina, Quintana Roo. Estructura P-1 o la Casa Azul. Detalle de la fachada oriente. En esta imagen el marco muestra características distintas a la escena aunque comparten color. Foto Javier Hinojosa, 1999.



pintura en relación a los otros géneros artísticos, aunque no es el único elemento que puede explicarla desde sus diferencias.

También ha sido principalmente formal el acercamiento a sus cualidades. Sin embargo, no por ello debemos suponer que su labor termina en lo visual. Quizá en la multiplicidad que conlleva su expresión está implícita su importancia dentro de la temática y la narrativa de las escenas pintadas.

Su presencia compositiva puede ser también una presencia simbólica, de modo que su tarea no termina en el color y en la forma sino que trasmuta ese decir de la expresión al decir del significado que conlleva a ambos.

Así es una especie de vientre que recibe el ser de un ámbito que empieza, se define y termina en él. Una especie de ventana que rodea y delimita pero a su vez posee la virtud de mostrar lo que existe del otro lado.

Resguarda otras realidades. Mundos que perfilan su rumbo dentro de una existencia múltiple y distinta. Conlleva secuencias, sucesos, tramas e historias que conciernen al plano.

Así fluye y se descubre en sus límites...

Límites pintados que se despliegan en los contornos del espacio arquitectónico, albergan un ser que se hace de su propia expresión, un género que defiende su postura ante la preponderancia de la integración.

Límites que acogen espacios y tiempos que devienen al ritmo de las líneas, del dibujo y del color. Espacios y tiempos bidimensionales, contenidos, fugaces. Espacios y tiempos que observan, transforman, interpretan y plasman realidades ficticias o ficciones reales.

Expresiones que juegan con la percepción. Trucos que revelan verdades intrínsecas. Confines que desdibujan interiores y exteriores, contornos que se buscan y se explican en el encuentro y en la diferencia.

Géneros, bordes y lenguajes que hablan de lo real y lo imaginario. Del espacio y del tiempo que habitan.

Bibliografía

Miller, Arthur G.
1995 *The Painted Tombs of Oaxaca. Living with the Dead*, Cambridge University Press.



Estudio geométrico de un fragmento del mural de las “Diosas verdes” de Tetitla

Arturo Albarrán Samaniego

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La geometría es una importante herramienta que nos permite tener conocimientos más escrupulosos de las imágenes con las que trabajamos. Estos gráficos son utilizados para formar una comunicación visual que se constituye por tres importantes figuras: el círculo, el triángulo y el cuadrado. Las formas básicas integran una gramática que estudia movimientos y composiciones con el fin de formar parte de las herramientas de estudio. Ante la ausencia de documentos escritos y paralelos a las obras, ésta es una opción que favorece el análisis de los antiguos alfabetos de la pintura mural mesoamericana.

De tal modo la organización de la imagen podrá ser comprendida si se visualizan los trazos auxiliares necesarios para la construcción de cualquier composición gráfica. El cuadrado, el triángulo y el círculo integrarán este tipo de comprensión visual que nos dirá, en todo caso, si se trata de una figura plana, equilibrada, de proporción armónica o de la relación que guardan sus componentes, espacios, direcciones y posiciones.

Así, nuestro análisis comienza con el estudio de una envolvente mayor delimitada por la imagen, después se muestra una división de sus partes. Más adelante se dan a conocer algunos de los sistemas de trazo estructural basados en círculos, triángulos, cuadrados y rectángulos.

Las estructuras de trazos auxiliares nos llevan también a distinguir cómo las divisiones geométricas organizan, a través de líneas, la anatomía humana y cómo se relacionan con el resto del conjunto gráfico.

Para una mejor comprensión y organización de nuestro trabajo, se multiplicó la imagen en ocho láminas con el fin de exponer la aplicación de la geometría.



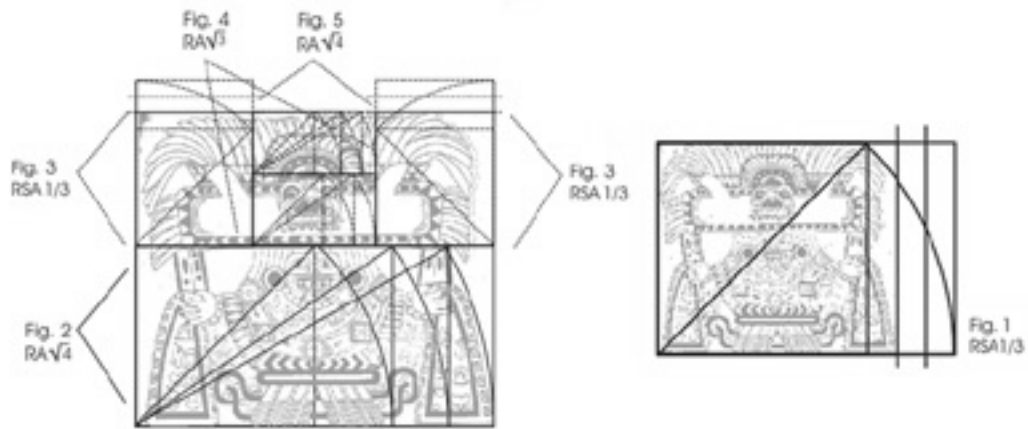


Lámina 1. Trazos de la envolvente externa y segmentación por rectángulos de las partes más importantes del mural.

Lámina 1

En esta primera imagen trazamos la envolvente mayor y observamos que es un rectángulo subarmónico un tercio (RSA1/3, fig. 1).* Las envolventes internas, por su parte, se colocaron respetando las estructuras gráficas del mural. Es decir, las subdivisiones se trazaron para justificar las partes más importantes de la imagen.

De este modo, tenemos que de la línea base del tocado hacia abajo hay un nuevo rectángulo, pero en este caso es un rectángulo armónico raíz cuadrada de cuatro (RA√4, fig. 2). En la parte superior

observamos otras cuatro subdivisiones: dos rectángulos subarmónicos un tercio (RSA1/3, fig. 3) en los extremos, y en el centro inferior restante un rectángulo armónico raíz de tres (RA√3, fig. 4). Finalmente, en la parte superior del mismo rectángulo y completando el conjunto, hay otro rectángulo armónico raíz de cuatro (RA√4, fig. 5).

Las subdivisiones pueden tener distintos tipos de rectángulos con respecto a su proporción y posición dentro de la envolvente mayor, sin embargo se deberá mantener una relación entre los

* Véanse las figuras como parte de las láminas.



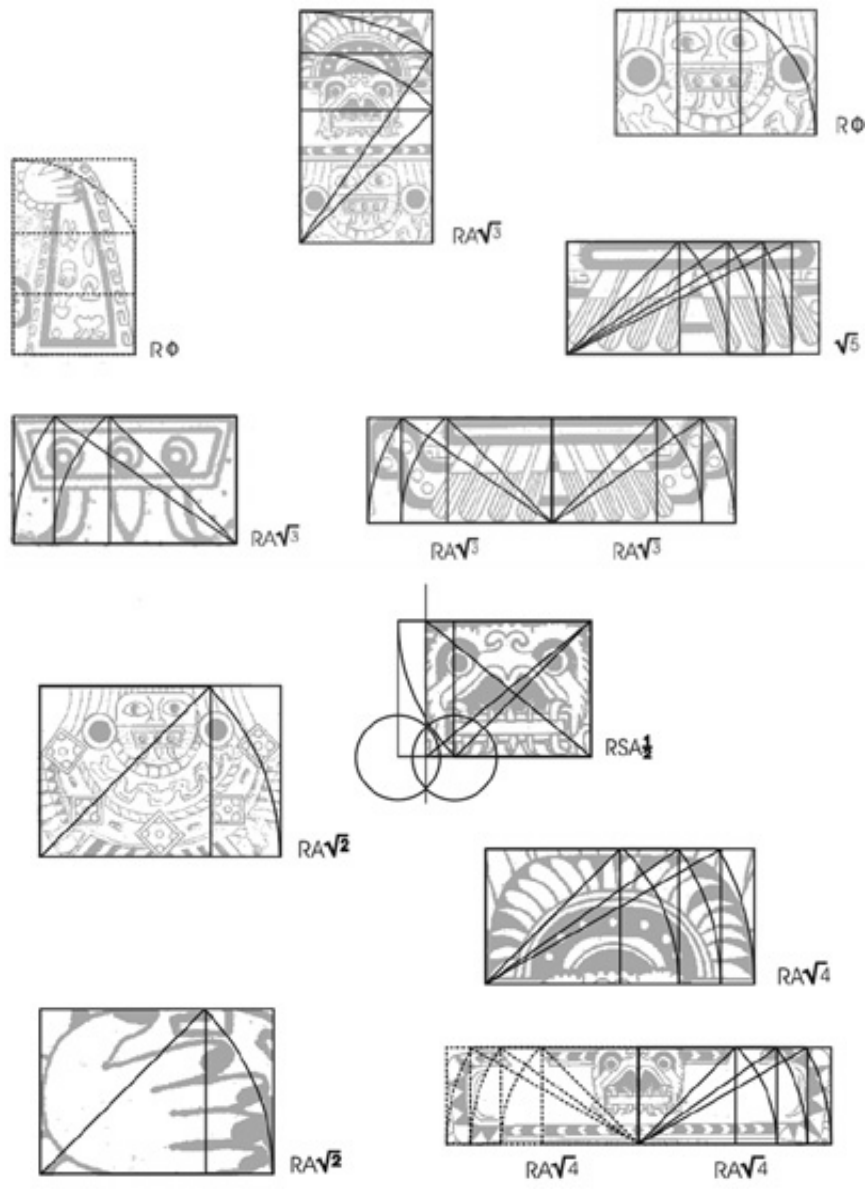


Lámina 2. Conjunto de rectángulos de proporción armónica que segmenta al mural en piezas.



elementos que componen a la imagen con los límites marcados por esos rectángulos.

Lámina 2

Nos facilitaron el análisis de los sistemas de proporción armónica, subarmónica y áurea las envolventes rectangulares de la imagen. De este modo podemos observar que muchas de las formas que integran el mural de las llamadas "Diosas verdes" de Tetitla tienen proporciones que se justifican.

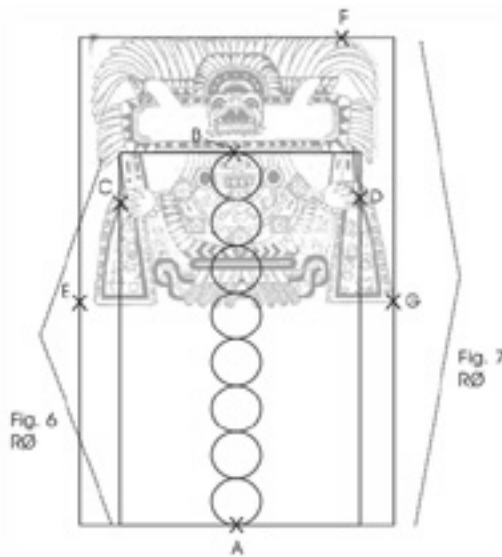


Lámina 3. Comparación de las proporciones modernas del cuerpo humano con las del mural.

Lámina 3

Nuestro estudio nos llevó al análisis de la figura humana que, con sólo tres elementos, nos permite visualizar la postura del personaje. A partir de las manos y la cabeza, la misma estructura nos muestra que lo principal es un individuo que porta un atuendo profuso en detalles y un tocado que ocupa casi la mitad de la imagen. Sin embargo, para vislumbrar el resto del cuerpo se utilizaron las proporciones modernas del cuerpo humano establecidas por el médico anatomista del arte C. H. Stratz. Su propuesta consiste en repetir el tamaño de la cabeza siete veces hacia abajo con el fin de encontrar la altura del cuerpo de un hombre.

Al aplicar este procedimiento se obtuvo el punto A que es externo e inferior a la envolvente mayor de la imagen. Con este punto se formó una línea vertical hasta la parte superior del rostro, punto B, que cruza con la línea horizontal formada con las manos, puntos C y D. Estos cuatro puntos dieron como resultado un rectángulo áureo (RØ, fig. 6), delimitado verticalmente por las manos del personaje y horizontalmente



por el extremo del rostro y la parte inferior por el punto A.

Posteriormente, encontramos un segundo rectángulo áureo que parte del punto A y pasa por los elementos que caen de las manos y termina en la parte superior del tocado, puntos A, E, F, G (fig. 7).

Esta relación nos llevó a concluir que nuestro personaje es un hombre y no una mujer, ya que la proporción de un cuerpo femenino es de seis y media veces el tamaño de la cabeza, y la medida obtenida no permite la relación con los rectángulos áureos (figs. 6 y 7).

El fin es, entonces, buscar una posible solución geométrica que nos permita entender la representación gráfica de la

anatomía de un personaje, lo cual es altamente comprobable por estos medios, ya que nuestro gran complejo biológico no ha sufrido cambios significativos. Es decir, las características corporales que tuvo ese pueblo son muy similares a las que poseemos actualmente.

Lámina 4

Así, podemos decir también que este personaje tiene una representación gráfica parcial y frontal del cuerpo, pues gran número de sus elementos están inscritos en rectángulos cuyas proporciones no pueden ser comprobadas si la imagen tiene cierta perspectiva.

Fue representado hasta un nivel cercano al ombligo o, dicho de otro

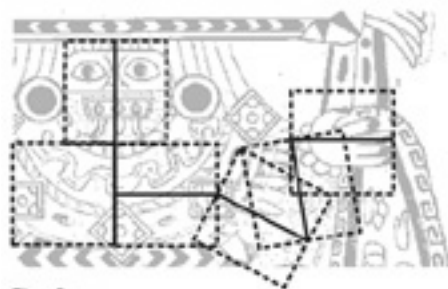


Fig. 8

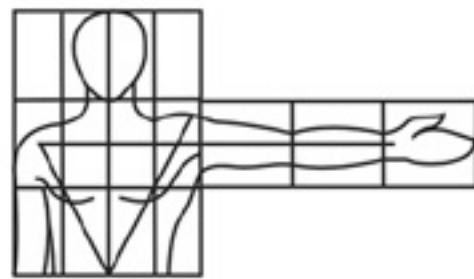


Lámina 4. Propuesta de la flexión del brazo comparada con los cánones modernos del cuerpo humano.



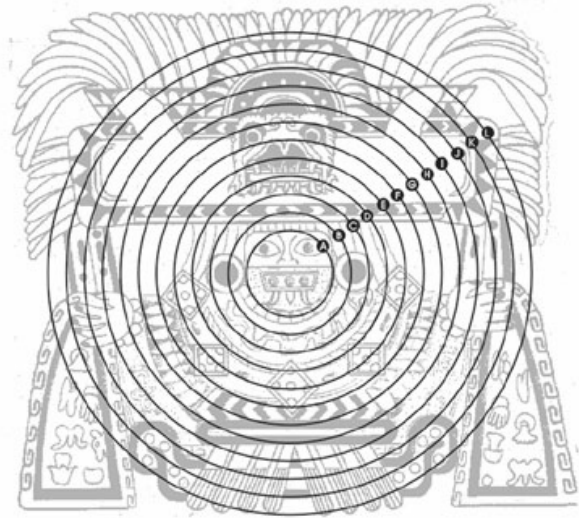


Lámina 5. Sistema de trazos auxiliares de una serie de círculos de crecimiento armónico.

modo, es un busto pero con brazos. Por otro lado, las extremidades no tienen una correspondencia lateral con los parámetros mencionados; sin embargo, planteamos una estructura interna que respeta el ancho del tronco.

Flexionamos uno de los brazos para evidenciar cómo la postura de éste, dentro de la túnica, es anatómicamente comprobable (fig. 8).

Lámina 5

Se encontró una estructura interna en la imagen, compuesta por una serie de

círculos concéntricos con crecimiento uniforme. Recordemos que nuestra imagen está a escala, sin embargo, para determinar lo anterior pondremos como parámetro al círculo más pequeño cuyo diámetro es de 24 mm. de forma que el resto de los círculos crece con submúltiplos de 4, es decir: 24, 34, 44, 54... hasta el doceavo con un diámetro de 124 mm.

Es importante observar que estos trazos auxiliares tienen una serie de relaciones con los detalles de la imagen.



Así tenemos:

Círculo A, 24 mm. Determina el rostro del personaje.

Círculo B, 34 mm. Centro de las orejas y los extremos superiores del elemento ondulante que empieza o termina por debajo de las orejas.

Círculo C, 44 mm. Extremo de las orejas, la base de la cabeza del águila en el tocado y las partes inferiores del elemento ondulante.

Círculo D, 54 mm. Centro vertical de la dentadura del águila y la segunda línea circular con pequeñas divisiones.

Círculo E, 64 mm. Centro de tres elementos cuadrangulares y centro con la boca del águila.

Círculo F, 74 mm. Extremo de los elementos cuadrangulares y base de los ojos del águila.

Círculo G, 84 mm. Las dos mangas de la túnica y los ojos del águila en la parte superior.

Círculo H, 94 mm. Centro del dedo pulgar de ambas manos, parte final de la cabeza del águila y centro del conjunto de ocho líneas inclinadas con una horizontal por encima de la parte central baja.

Círculo I, 104 mm. Representación de las uñas de los dedos pulgares de ambas manos.

Círculo J, 114 mm. Semicírculos del centro del tocado y aproximación a las uñas del dedo índice de ambas manos.

Círculo K, 124 mm. Parte final del dedo medio de ambas manos.

Círculo L, 134 mm. Parte final del centro del tocado y del conjunto de líneas inclinadas.

Lámina 6

En esta sección se realizó un análisis de los triángulos en la composición y se obtuvo que, en la parte central baja, un elemento tiene una envolvente triangular (fig. 9). La figura al ser duplicada, invertida y colocada en la línea inicial del tocado (fig. 10), crea un punto de intersección, punto X, entre ambos triángulos. Este lado del polígono se dividió en dos partes y se obtuvo así el segmento A y B.

Se buscó, entonces, la relación entre las dos partes y se obtuvo que la suma de ambas, forma el lado largo de un rectángulo armónico raíz de dos ($RA\sqrt{2}$, fig. 11). Es decir, el segmento más largo corresponde al cuadrado inscrito en este



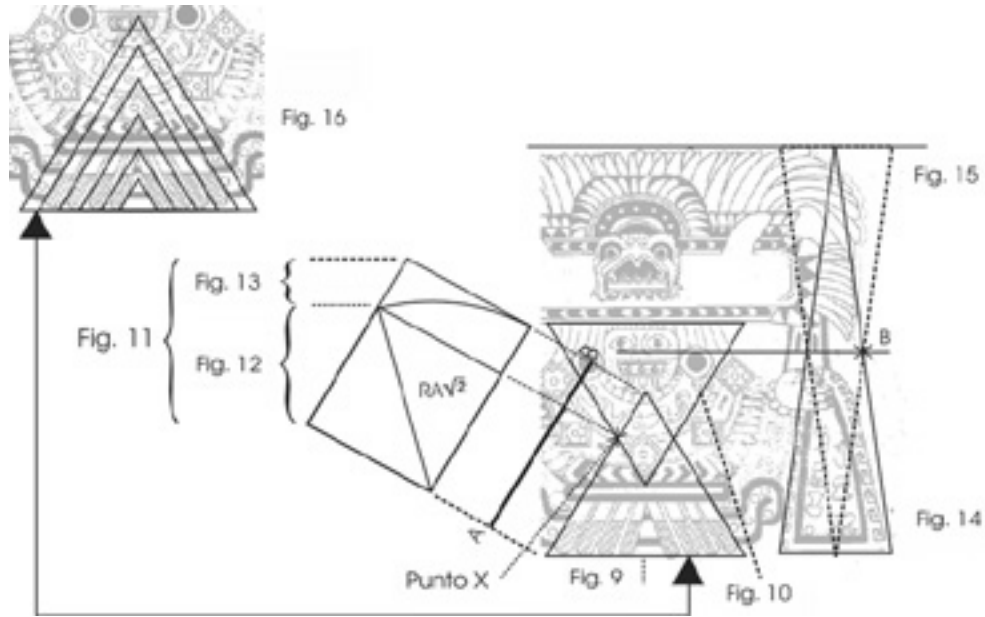


Lámina 6. Sistema de triángulos que justifica al mural.

tipo de rectángulos (fig. 12) y el lado corto corresponde a la porción que se agrega a partir del trazo que forma un rectángulo armónico raíz de dos ($RA\sqrt{2}$, fig. 13) así justificamos la colocación del segundo triángulo en la base del tocado.

Por otra parte, en los extremos de la túnica que bajan desde las manos encontramos envolventes que forman dos triángulos isósceles cuyo ángulo menor se levanta hasta el límite superior de la imagen (fig. 14).

Asimismo, otra figura de las mismas características se invirtió y se yuxtapuso a la anterior (fig. 15). Con el punto de intersección B entre ambos triángulos isósceles se trazó una línea horizontal hacia el centro de la imagen y se obtuvo que esta línea coincide con los ojos del personaje.

Si tomamos nuevamente la figura 9 podemos observar que una serie de triángulos, desde la misma línea base, coincide con otros puntos del mural (fig. 16). Los polígonos, a su vez,



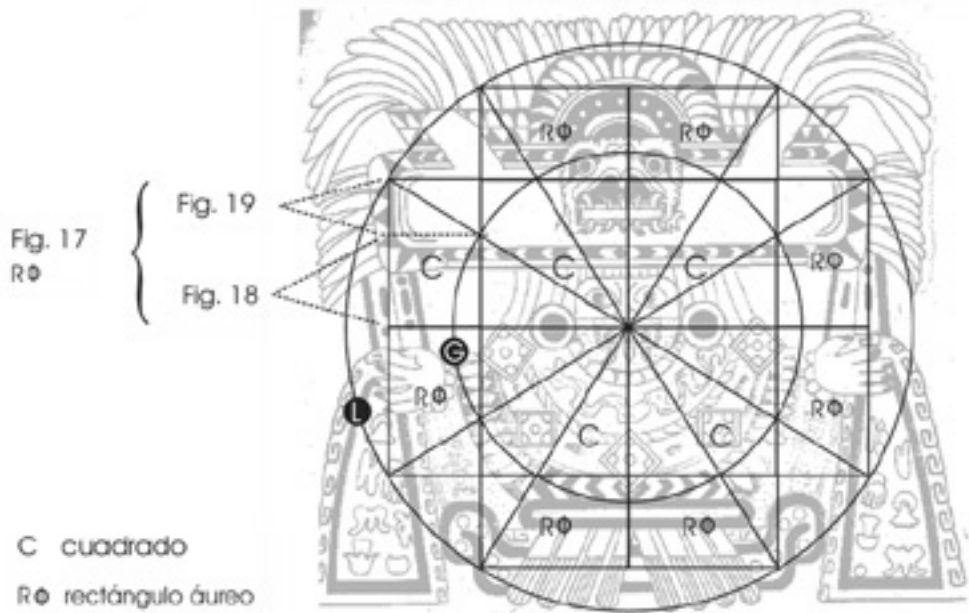


Lámina 7. División áurea del círculo L de la lámina 5.

disminuyen sus proporciones de manera uniforme, sin olvidar que los espacios formados entre ellos son iguales a la distancia dada por los círculos concéntricos de la lámina 5.

Lámina 7

En la imagen se retoma el círculo L y se divide en rectángulos áureos perpendiculares (fig. 17), lo cual demuestra que la estructura de círculos concéntricos es correcta, pues el círculo G cruza entre

el cuadrado (fig. 18) y el segmento adyacente trazado para formar el rectángulo áureo (fig. 19).

Lámina 8

En esta última imagen se planteó la repetición de un patrón cuyas proporciones son equivalentes a un rectángulo armónico raíz de cuatro ($RA\sqrt{4}$, fig. 20). El polígono está determinado por la distancia vertical que divide en dos al elemento que fue



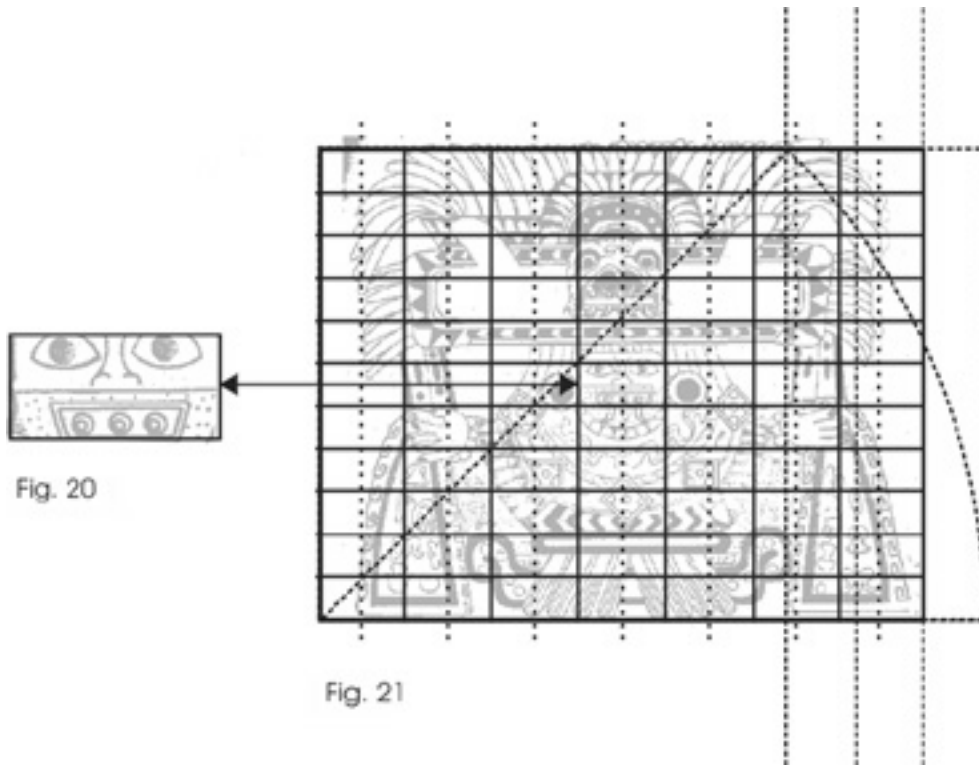


Lámina 8. Red de rectángulos subarmónicos dos tercios generada a partir de la unidad planteada.

circunscrito en la figura 9. Esta medida fue repetida verticalmente con el fin de obtener la relación de las líneas con los elementos del mural. Posteriormente, el ancho de la cabeza, delimitado por las orejeras, fue lo que determinó las divisiones verticales. Recordemos que si se trata de rectángulos armónicos raíz de cuatro tenemos, entonces, dos

cuadrados que los forman; por ende, podemos también obtener una red de cuadrados (fig. 21).

Cuando las estructuras internas de las imágenes se identifican y la distribución de sus componentes tiene simetría, no es extraño llegar a este tipo de conclusiones. Sin embargo es necesario que en esta búsqueda el observador tenga siempre



la habilidad de trazar y demostrar que la organización de las figuras nos lleva a un conocimiento de la conformación de un lenguaje gráfico. Estos códigos escritos son alternos a nuestra realidad, pero las formas básicas son un enlace entre nuestras culturas y, por lo tanto, son ellas quienes nos dan la pauta para analizar el contenido icónico de los murales prehispánicos. Nosotros somos los responsables de interpretar un sistema visual que nació también bajo la necesidad de expresar una serie de ideas. Este hecho nos permite entender que la geometría nos muestra un alfabeto formado por un léxico gráfico de las más remotas manifestaciones de la imagen.

La geometría es, entonces, una importante herencia cultural cuya aplicación justifica con formas básicas a las imágenes. Éstas expresaron a lo largo de la historia un sinnúmero de ideas que, de manera profusa o reticente interactuaron con las sociedades antiguas.

Los teotihuacanos desarrollaron una comunicación visual que representaba su

ideología en formas fantásticas. Este tipo de expresión nos proporcionó imágenes que resultaron ser difíciles de comprender, ya que no tenemos una relación directa con ellas. Sin embargo, cuando nos esforzamos por dar una explicación nos enfrentamos a dos contextos con inminentes diferencias, dos sociedades que respondieron a una necesidad de comunicación pero con imágenes que funcionan de distinto modo.

Finalmente no importa la polaridad de las sociedades, ya que el fin es, por consiguiente, poner un orden en la información gráfica que engloba la ideología de un pueblo.

No podemos pensar en la geometría como una herramienta aplicable o no a las imágenes, puesto que hay entre ellas una relación tan estrecha como la que existe entre nosotros y nuestra sangre.

Nota

Los dibujos fueron hechos por el autor.



Tapas de bóveda pintadas de Xcakochná, Yucatán, y Tzum, Campeche

Karl Herbert Mayer

Graz, Austria

Actualmente hay más de cien sitios arqueológicos mayas en donde se ha registrado pintura mural, específicamente en los estados de Yucatán, Campeche, Quintana Roo y Chiapas (Mayer, 2000: 224-226). Una parte importante de estos hallazgos representa pinturas monocromas y policromas sobre estuco, que cubren las piedras tapa de las bóvedas de mampostería de edificios en los estados de Campeche y Yucatán. No todas esas tapas pintadas se han dado a conocer hasta ahora, incluyendo dos de ellas en Xcakochná, Yucatán, y otra en Tzum, en Campeche, ambos sitios ubicados en la zona Puuc.

Estas tapas de bóveda tienen en común que únicamente conservan fragmentos y trazos desvanecidos de sus imágenes originales, y por lo tanto muestran un limitado potencial iconográfico. El hecho de que en ambos sitios no se haya reportado previamente la existencia de pintura mural requiere que sean ilustrados y descritos brevemente.

Tapa de bóveda I de Xcakochná

Las ruinas de Xcakochná se localizan a 6.5 km. al sureste de la comunidad de Xul, Yucatán (20° 02.73' N, 89° 26.35' O). Fueron descubiertas por el explorador austriaco Teobert Maler en enero de 1889 (Maler, 1997: 161-162).

Investigaciones recientes han sido retomadas por George F. Andrews en 1984, por Uwe Gebauer en 1989 y también por Nicholas P. Dunning y Leticia Staines Cicero. Andrews tomó en el sitio una foto en blanco y negro de una piedra tapa estucada que se encontró en el suelo fuera de su contexto, cerca del Cuarto 7 de la Estructura I del





Figura 1. Xcakochná, Yucatán. Tapa de bóveda 1. Foto George F. Andrews, 1984.

Grupo A, como los designó Andrews.

Esta tapa pintada mide 45 cm. de alto por 33 cm. de ancho. Porciones de la

superficie estucada se han caído de la losa monolítica de piedra caliza. De las pinturas originales, hechas con pigmento negro, se pueden apreciar claramente sólo las dobles líneas paralelas de tres lados, las cuales representan el marco rectangular de una imagen, posiblemente el retrato del dios K (fig. 1).

Leticia Staines (comunicación escrita, diciembre 2000-enero 2001), visitó el sitio en mayo de 1995 y fotografió esta pintura previamente designada como tapa de bóveda 1 de Xcakochná. Además también registró una segunda piedra tapa fragmentada, con pintura negra y hasta ahora inédita, denominada como tapa de bóveda 2 de Xcakochná, la cual mide 32 cm. de alto por 30 cm. de ancho y se encuentra *in situ* en el Cuarto 13 de la Estructura 1 del Grupo A. Durante la visita de Stephan

Merk y Karl Herbert Mayer en 1998, la tapa 1 no pudo ser reubicada, mientras que la tapa 2 no se observó.



Tapa de bóveda 1 de Tzum

Las ruinas de Tzum se ubican aproximadamente a 8.5 km. oeste-suroeste del actual pueblo de Bolonchén de Rejón, Campeche, cerca del pueblo de Xcalot Akal. El sitio fue descubierto por Teobert Maler (1997:89) en abril de 1887 y fue denominado Suna o Su´na. Sintener conocimiento de la visita de Maler, David F. Potter (1997:7) en abril de 1971 “descubrió” una vez más el sitio, llamándolo Suum.

En 1975 Eric von Euw (1997: 47-67) exploró las ruinas, asumiendo que no se había llevado a cabo una investigación anterior, y lo denominó Tzum, nombre que se recomienda usar para evitar confusiones.

En 1986 George F. Andrews y Hans J. Prem visitaron Tzum y fotografiaron una tapa de bóveda pintada entre algunos restos adyacentes al Cuarto 5 de la Estructura A-21, un complejo de mampostería de dos pisos perteneciente al estilo Puuc del Clásico.



Figura 2. Tzum, Campeche. Tapa de bóveda 1. Foto Karl Herbert Mayer, 1995.

Durante una visita a Tzum, en abril de 1995, Stephan Merk (1996:42) y Karl Herbert Mayer tomaron fotografías en color (fig. 2) y medidas de esta piedra tapa. Se trata de un elemento arquitectónico cuya capa de estuco está



deteriorada y parcialmente rota. La esquina superior izquierda se perdió, sin embargo se conserva sobre la superficie estucada, en la parte superior derecha de la tapa, un manojo de plumas puntiagudas pintadas en rojo, que probablemente representan el tocado de una figura humana de pie.

Esta tapa de bóveda tiene 68 cm. de alto por 41 cm. de ancho y 24 cm. de espesor. El pequeño fragmento de estuco que aún se conserva tiene 13 cm. de alto por 16 cm. de ancho y el espesor de la capa de estuco varía entre los 3 y 4 mm. La pintura que ahí se observa tiene 10 cm. de alto y 13 cm. de ancho.

Cronológicamente se puede suponer que las tres piedras tapa mencionadas, datan del Clásico Tardío/Clásico Terminal.

Bibliografía

Maler, Teobert
1997 *Peñínsula de Yucatán*, Berlín, Gebr. Mann Verlag (Monumenta Americana, V).

Mayer, Karl Herbert
2000 "Wandmalereien der Maya-Kultur", en: *Nachrichtenblatt der Archaeologischen Gesellschaft Steiermark*, Graz, Academic Publishers: 1-2, 219-232.

Merk, Stephan
1996 "An Unrecorded Building at Tzum, Campeche", en: *Mexicon*, bimestral, Berlín, Internationales Gessellschaft für Mesoamerika-Forschung: III (3), 41-42.

Potter, David F.
1977 *Maya Architecture of the Central Yucatan Peninsula, Mexico*, New Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University (Publicación, 44).

Von Ew, Eric
1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Itzimte, Pixoy, Tzum*, 2 tomos, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press: 4 (1).



Características teotihuacanas en la pintura mural prehispánica en Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo

Enriqueta M. Olguín
Universidad Autónoma de Hidalgo

El proyecto que originó al presente, permitió registrar y sistematizar, por vez primera en un catálogo, las noticias arqueológicas que se tienen sobre la pintura mural prehispánica del sitio arqueológico de Huapalcalco, en el municipio de Tulancingo, Hidalgo. Desde 1939 se tenían noticias sobre la presencia de pintura mural en dicho sitio. Hallazgos similares se realizaron en 1954 y 1956, pero las descripciones al respecto son muy escuetas. A fines de 1984 y principios de 1985 se volvieron a encontrar restos de pintura mural prehispánica, que fueron convenientemente fotografiados y conducidos hasta la actual Coordinación de Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde los restos pictóricos se trataron para su conservación. De igual forma, se enviaron muestras de las pinturas a la actual Dirección de Laboratorios y Apoyo Técnico de la misma institución, para que ahí se investigara qué pigmentos se utilizaron para elaborar las pinturas. En 1989 se presentó el proyecto "Pintura mural prehispánica procedente de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo" en la Universidad Autónoma de Hidalgo, institución que decidió aprobar la ejecución del mismo a partir de 1999. El desarrollo del proyecto dio como resultado que se realizaran dibujos, calcas y fotos de los fragmentos de pintura mural prehispánica que se excavaron entre 1984 y 1985 y que se compilara toda la información disponible sobre hallazgos anteriores de materiales similares. Cronológicamente los hallazgos de 1984-1985 se ubican entre los años 750-1100 d.C. (C14).

El estudio particular de la pintura mural que se encontró en el centro cívico-ceremonial en los años de 1939, 1954-1958 y 1984-1985- evidencia que la



arquitectura prehispánica del sitio estuvo acompañada de pintura dispuesta sobre piedra y sobre aplanados de barro y de estuco, que recubrieron las superficies de zoclos, pilastras, tableros, paredes, banquetas y grandes lajas que se usaron una y otra vez en las estructuras de la ciudad prehispánica.

Sobre grandes lajas reutilizadas se pintaron, directo en la piedra, líneas rectas simples, en rojo (Olgúin, 2001a; 2001b).

En el caso de zoclos y pilastras los colores se usaron de manera monocroma, masiva, llana y sin diseño alguno. Se tiene noticia de un zoclo, con aplanado de barro, sobre el que se pintó "...un dibujo geométrico ondulante de color rojo" (Müller, 1963:83) que no se describe más, y parte de un aplanado de barro que también se cubrió con rojo. En un tablero de tipo teotihuacano se pintaron *xicalcolihquis* negros sobre fondo blanco (Müller y Lizardi, 1957: ff. 52, 54, 56; Müller, 1963:fig.3; Lizardi, 1968:60; 2000:47). Sobre algunas paredes también se pintaron círculos rojos sobre fondo blanco (Lizardi, 1968:64). En muros y banquetas de sección recta se plasmaron frisos policromos (Olgúin, 2001b).

Muchos de los fragmentos de murales que se excavaron entre 1954-1956 y otros que se recobraron en 1984-1985 sólo proporcionan información sobre la paleta cromática que lucían las superficies de las estructuras arquitectónicas de Huapalcalco.

En el Anexo A del Grupo VI, que excavó Müller (1962:88), había estuco, con pintura de colores azul, verde, rojo, ocre, rosa pálido, amarillo ocre y negro.¹

En uno de los muros de la tercera época constructiva del Palacio A se encontraron fragmentos de aplanado provisto de rojo, azul, amarillo y crema (Lizardi, 1956-1957:112).

En el mismo Anexo A se encontraron elementos pictóricos que sirvieron para vincular a Huapalcalco con Teotihuacán. Se trata de los bordes de bandas entrelazadas que se hicieron con líneas negras y que Villagra relacionó de inmediato con Teotihuacán (Müller, 1962:88) y que tal vez se pudieron interpretar como volutas. No existe ilustración alguna sobre este material. Sin embargo, la pintura mural que se excavó entre 1984 y 1985 aportó más datos sobre ese nexo como se dijo en otro lugar (Olgúin, 2001a; 2001b).



En efecto, en los restos de pintura mural prehispánica que se preservaron en los aplanados de los Muros 4 y 5, hay elementos teotihuacanos en los que se centrará la atención. En ambos casos se trata de dos muros de sección recta, sin talud, aplanados con estuco. El Muro 5 tenía un largo máximo de 7 m. y seguía una trayectoria norte-sur, medía unos 50 cm. de alto por 60 cm. de ancho y posiblemente funcionó como banqueta. La segunda estructura, el Muro 4, tenía un largo norte-sur de 1.75 m. y 60 cms. de ancho. La altura que tuvo es imprecisa, pero al excavarlo alcanzaba 1.40 m.

No hay duda de que el Muro 5, que funcionó como una banqueta cuya altura permitía que se utilizara para sentarse, se pintó con una serie de diseños enmarcados en un friso compuesto en la parte superior e inferior por dos anchas bandas rectas, paralelas, la interna roja y la externa azul. El ancho de ambas era variable. A veces, la franja interna del friso se incorporaba a las composiciones ahora muy difíciles de observar.

El friso del Muro 5 puede compararse con algunos fragmentos de aplanado en el Corredor 25, mural 7 y en el Pórtico

2, mural 1, de Tetitla (De la Fuente, 1995:265, lám. 5; 274, lám. 29).

El estuco que recubría la cara oeste del Muro 4 (Fragmentos 9 y 10 de la Colección Huapalcalco) permite hacer comparaciones más certeras, pues presenta formas teotihuacanas, además de las bandas azul y roja que limitaron un



Figura 1. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmento 10. Muro 4, cara oeste. Foto Enriqueta Olguín.



friso, como en el caso de la banquetta o Muro 5. Se trata de una serie de franjas inclinadas de derecha a izquierda. En algunas partes se quiebran y adoptan la forma de una letra “i” sin punto, minúscula manuscrita o cursiva, que en Teotihuacán se interpretan como olas, cuando se presentan en un plano horizontal,² o como agua de lluvia, cuando se muestran en un plano inclinado (Villagra, 1971:139, 143-144; De la Fuente, 1995:59-79, fig. 6.10).



Figura 2. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmento 10. Muro 4, cara oeste. Franjas inclinadas de derecha a izquierda, interpretadas como “lluvia” en la pintura mural teotihuacana. Dibujo de Enriqueta Olguín.

En Huapalcalco las bandas en forma de “i” tienen entre 1.5 y 2 cm. de ancho a cada lado. A lo largo están delimitadas por sendos pares de líneas muy delgadas. Cada uno está compuesto por una línea amarilla (hacia la parte interna de la franja) y otra anaranjada (hacia la parte externa). A veces, la línea amarilla invade el espacio de la naranja, pero esto es poco frecuente.³ Las franjas que representan lluvia son color turquesa y verde, aunque también las hay anaranjadas y rojas (figs. 1 y 2).⁴

La forma de las franjas de lluvia, las líneas que las delimitan y sus colores relacionan a Huapalcalco con Teotihuacán, sin lugar a duda. En adición hay otro elemento que formalmente afianza ese lazo: la representación de felinos.

Las franjas inclinadas, que en Teotihuacán representan lluvia, se asociaron con felinos, tal y como ocurre en los murales de Tetitla (Villagra, *op. cit.*, 143, fig. 13),⁵ y en el mural del Gran Puma (De la Fuente, 1995).

En Huapalcalco, las franjas de lluvia que se pintaron en el friso de la cara oeste del Muro 4 distaban 1.50 m. del





Figura 3. Huapalcalco, Hidalgo. Cuerpo de felino esculpido en altorrelieve, en toba riolítica. Se excavó en 1984-1985. Los volúmenes del collar y las patas se hicieron con arcilla cruda. Toda la pieza se recubrió con estuco. Foto Enriqueta Olguín.

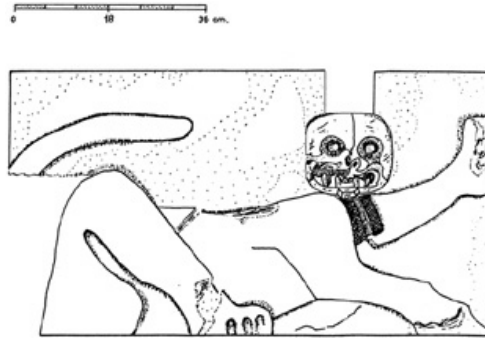


Figura 4. Huapalcalco, Hidalgo. Cuerpo de felino esculpido en altorrelieve; la cara fue elaborada en cerámica. Dibujo de Enriqueta Olguín.

frente de una escultura en altorrelieve con forma de felino (figs. 3 y 4). La altura que tenía el Muro 4 al excavarlo osciló entre los 90 cm. y 1 m., mientras que la altura en la que se empotró la escultura, en otro muro, no pudo precisarse; tal vez se encontraba al ras del suelo o a pocos centímetros de él.

Otros nexos de Huapalcalco con Teotihuacán se evidencian en las características escultóricas de caras humanas que se plasmaron en dos yugos. Tanto estas piezas escultóricas como las esculturas con forma de

felinos, descritas anteriormente (Olguín, 1986), complementan la iconografía pictórica de Huapalcalco que necesariamente se tendrá que volver a abordar cuando se hable de las relaciones que se dieron entre el sitio arqueológico hidalguense y El Tajín, en un próximo artículo.

Notas

¹ Sobre esta última estructura es pertinente apuntar que mientras Müller lo denominó Anexo A, Lizardi lo llamó Templo V, como explicita él mismo en su trabajo de 1968 (Lizardi, 1968:67-68).



² Para el caso de los flujos de agua pueden citarse como ejemplo los murales del Templo de la Agricultura y el Tlalocan, en Tetitla, Teotihuacán (Villagra, 1971:137, 139, 141, 143, 144, figs. 5, 8, 10; Millon, 1972:45, Lombardo, 1990:48-49; Angulo, 1984:294, fig. 10; De la Fuente, 1995:276, lám.40). La forma de una letra “i” sin punto, minúscula manuscrita, o cursiva se presenta de diferente manera en Teotihuacán, delineando formas diversas tales como las biznagas del mural de Atetelco y las formas triangulares que las enmarcan (Villagra, 1965:fig. 3, De la Fuente, 1995:150, lám.45).

³ En Teotihuacán las olas se presentan en rojo, azul, verde, rojo o rosa, café, y blanco (De la Fuente, 1995:111) y se delinearón con rojo en Tepantitla (De la Fuente, 1995: 150, lám.45) y en Tetitla (De la Fuente, 1995:276).

⁴ El delineado fue un elemento utilizado durante mucho tiempo en Teotihuacán, aunque con cambios constantes (Millon, 1972:3, 9, T. I). Las líneas rojas y a veces negras, que delimitan los motivos pictóricos, se utilizaron en las pinturas de Tepantitla, Zacuala, Tetitla y tal vez Teopancaxco, que Millon ubica para la etapa pictórica número cuatro de la gran ciudad. Esta característica también se observa en las pinturas murales de El Tajín, donde las formas se delinearón con una o dos finas líneas paralelas color negro o rojo-ocre (Ladrón de Guevara, *op. cit.*, 101).

⁵ Las franjas intercaladas con líneas quebradas también se han interpretado como lluvia y truenos (Cabrera, 2000).

Bibliografía

Angulo Villaseñor, Jorge
1984 “Nuevas consideraciones sobre los llamados conjuntos departamentales especialmente de Tetitla”, en: McClungy Childs, eds., *Teotihuacán. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM: 275-316.

Cabrera, Rubén
2000 “En busca de la identidad de un dios teotihuacano”, conferencia inédita, *Curso La pintura mural prehispánica en México. Enfoque Interdisciplinario, sexta parte*, El Colegio Nacional.

Fuente, Beatriz de la
1995 *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, 2 tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: I (1-2).

Ladrón de Guevara, Sara
1992 “Pintura y escultura”, en: Brueggemann, *et. al.*, *Tajín*, México, Citybank: 99-132.

Lizardi Ramos, César
1956-1957 “Arquitectura de Huapalcalco, Tulancingo”, en: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, Sociedad Mexicana de Antropología: XI V (2), 111-115.

1968 *Arqueología del Valle de Tulancingo*, mecanuscrito inédito, México, Biblioteca Peñafiel, Exconvento de San Francisco de Pachuca.

2000 *Arqueología del Valle de Tulancingo, Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, (Raíces Hidalguenses).

Lombardo de Ruiz, Sonia
1990 “Conceptualisation et Abstraction: L’Art de Teotihuacan”, en: *Art Précolombien du Mexique*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, Galeries Nationaux du Grand Palais, Arnoldo Mondadori Editore: 47-49.



Millon, Clara

1972 "The History of Mural Art at Teotihuacan", en: *Teotihuacán, Memoria de la XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, Sociedad Mexicana de Antropología: I, 1-16.

Müller Jacobs, Florencia

1962 *Informe preliminar sobre los trabajos de la zona arqueológica de Huapalcalco, Hidalgo*, manuscrito, México Archivo Técnico de la Coordinación de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1963 "Exploración arqueológica en Huapalcalco Hidalgo. Quinta Temporada, 1959", en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Secretaría de Educación Pública: XV, 75-97.

Müller Jacobs, Florencia y Cesar Lizardi Ramos

1957 "Al doctor Ignacio Bernal, enero 7, 1957", en: Archivo Técnico de la Coordinación de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Exp. 311.32 (z46-7)1.

Olgún, Enriqueta M.

1986 "Una escultura felina procedente de Huapalcalco,

Hidalgo", en: *Primer Coloquio de Historia Regional. Memoria*, México, Centro de Investigaciones Sobre el Estado de Hidalgo, Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: 36-76.

2001 a "Pintura mural prehispánica en Huapalcalco", en: Staines, Leticia, ed., *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, semestral, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: junio-diciembre: año VI, núm. 12-13, 9-17.

20001b *Informe del Proyecto pintura mural prehispánica de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo (1954-1985)*, Mecanuscritos, México, Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo.

Villagra Caletí, Agustín

1965 "La conservación de los murales prehispánicos", en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Secretaría de Educación Pública: XVIII, 109-116.

1971 "Mural Painting in Central Mexico", en: Robert Wauchope, ed., *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press: X, 135-156.



Épocas y sitios con pintura mural en Oaxaca¹

Bernd Fahmel Beyer

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

Para las fechas en que Eduard Seler copió e interpretó las figuras pintadas en los dinteles de Mitla (1895) era común desglosar las crónicas de los siglos XVI y XVII, y analizar la iconografía de las imágenes representadas en los códices, la cerámica y la escultura con base en la descripción de los antiguos dioses. Años más tarde, Alfonso Caso (1927) analizó los vestigios del mural contenido en la antecámara de la Tumba 2, siguiendo el mismo procedimiento. La descripción de los murales hallados en Monte Albán, sin embargo, se insertó dentro de la hermenéutica que permitió construir aquel mundo zapoteco de dioses, reyes-sacerdotes y arquitectos que se ha difundido en los libros de arte y que volvemos a encontrar en los medios de divulgación (Caso, 1938). El descubrimiento de otras manifestaciones pictóricas en distintos sitios de la entidad permite estudiar hoy a la pintura mural oaxaqueña dentro de un modelo de cultura más amplio, que otorga una idea de cómo se relacionaron los zapotecos con sus vecinos inmediatos, y de qué manera todos ellos fueron desarrollando sus tradiciones estéticas particulares.

Las excavaciones más importantes de los Valles Centrales fueron llevadas a cabo en Monte Albán entre los años 30 y 50 del siglo pasado. La secuencia arqueológica del lugar es una de las más largas y depuradas de Mesoamérica, por lo que mucho tiempo sirvió como columna dorsal para las exploraciones realizadas en otras partes (Caso, Bernal y Acosta, 1967). Su estructura se resume en cinco épocas, que inician alrededor del año 500 a.C. y concluyen con la Conquista. La primera época es de filiación olmeca. Hereda algunos elementos de las fases reconocidas en San José Mogote y enriquece el repertorio con otros que son comunes a los sitios ubicados en las cercanías del Istmo de Tehuantepec. A esos momentos corresponde la Tumba 204 de Monte Albán, que



sólo presenta algunas líneas de color rojo sobre el barro del enlucido. La segunda época da inicio alrededor del año cero. Ve la introducción de numerosos elementos del sureste mesoamericano que más tarde se combinan con rasgos traídos de Teotihuacán. A este momento se le denomina época II, temprana y tardía. Dentro del último segmento se ubica la Tumba 72 de Monte Albán, pintada de color rosa y decorada con cuatro glifos que recuerdan las esquinas del cosmos dentro del cual se movían las élites.

La época IIIA abarca los años 350/400 a 650 d.C. aproximadamente. Se distingue por sus relaciones con las tierras altas de Anáhuac: primero Teotihuacán y luego Xochicalco. En este contexto se elaboraron las pinturas de la Tumba I 12 y del recinto colocado sobre el Edificio B.

Aprovechando el ir y venir sobre las rutas que vinculaban a estos sitios, empezaron a florecer los señoríos de la Mixteca Alta y Baja. Su cultura material incorporó algunos elementos zapotecos y teotihuacanos, destacando el estilo que ahora se conoce como ñuiñe. Afiliados a éste estilo se hallan los sitios de Santa

Teresa, cerca de Huajuapán, Tlacotepec y Yucuñudahui en el valle de Nochixtlán. Este último nos ofrece las pinturas de la Tumba I con diseños antropomorfos y calendáricos pintados en rojo sobre blanco.

La época IIIB corresponde al auge de Monte Albán y a la mayor expansión de sus vínculos culturales. En los palacios que se ubican al norte de la Gran Plaza se pintaron las Tumbas I 03, I 04 y I 05, muy parecida esta última a la Tumba 5 de Suchilquitongo. En dirección del Altiplano la urbe zapoteca mantuvo relaciones con numerosas ciudades del Epiclásico, dejando huellas en los sitios intermedios como Jaltepetongo, cerca de Cuicatlán.

En la Tumba I de este lugar, excavada en la roca del subsuelo, se distinguen numerosas escenas pintadas en rojo sobre el blanco del estuco, en las cuales se observan diversas figuras humanas realizando distintas actividades y dos personajes muertos, enrollados en sus petates y con algunas fechas asociadas.

Hacia el sureste también se mantuvieron relaciones con las ciudades del Clásico Tardío maya, mismas que interactuaron con las del valle de



Tlacolula, dejando rastros de ello en las Tumbas 6 y 11 de Lambityeco.

Al abandonarse los espacios ceremoniales de Monte Albán alrededor de los años 850/900 d.C. los asentamientos ubicados en los Valles conservaron buena parte de la cultura material IIIB en lo que Alfonso Caso nombró época IV. Algunos barrios de la gran ciudad, sin embargo, siguieron ocupados, pintándose entonces la Tumba 125 y depositándose en ella vasijas de cerámica plomiza junto con otros indicadores de la cultura tolteca.

Por último tenemos la época V, que representa a los sitios que introdujeron la cerámica policromada, los metales y el estilo gráfico “tipo códice” del Postclásico Tardío. A estas fechas corresponden los murales de Zaachila y Teotitlán del Valle, Mitla, Yagul, San José Mogote, Huitzo, Tequixtepec, la Chinantla y Tehuantepec.

Nota

¹ Este trabajo menciona los sitios que serán incluidos en el Volumen III *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca*, donde se dará crédito a los investigadores que elaboraron la descripción de los distintos murales.

Bibliografía

Caso, Alfonso
1927 “Una pintura desconocida de Mitla”, en: *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, México, Sociedad Mexicana de Antropología: I, 243-247.

1938 *Exploraciones en Oaxaca: quinta y sexta temporadas 1936-1937*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia (Publicación, 34).

Caso, Alfonso, *et al.*
1967 *La cerámica de Monte Albán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Memoria, 13).

Seler, Eduard
1895 *Wandmalereien von Mitla. Eine Mexikanische Bilderschrift in Fresko, nach Eigenen an Ort und Stelle Aufgenommenen Zeichnungen*, Berlín, Verlag von A., Asher & Company.



Imágenes funerarias: ¿los abuelos zapotecas?

Alfonso Arellano Hernández

Centro de Estudios Mayas, UNAM

Dentro de los estudios de epigrafía de Mesoamérica existe un sistema poco entendido a pesar de los numerosos esfuerzos para lograrlo. Me refiero a la escritura glífica zapoteca.

A lo largo de más de 70 años los intentos han viajado por diversos derroteros y, a la fecha, se cuentan avances sugerentes si bien la mayor parte toca, por lo común, a las inscripciones en piedra. Además, si realizáramos una lista de quiénes han estudiado dicha forma de comunicación destaca desde luego el nombre de Alfonso Caso, seguido por Joyce Marcus y Javier Urcid, entre otros.

En este sentido, el Proyecto “La pintura mural prehispánica en México” da las pautas para tratar de estudiar la epigrafía pintada en las tumbas zapotecas. Por ello, en esta ocasión me interesa presentar un resumen de mis primeros pasos en la búsqueda del significado de los mensajes escritos en la Tumba I 04 de Monte Albán.

En principio deben señalarse ciertos rasgos generales. Los personajes representados en la pintura carecen de individualidad: ni rostros ni cuerpos la señalan; son esquemáticos y convencionales. Sin embargo, en sus posturas nos hablan de sentido espacial abierto y dinámico: van o vienen, se encuentran, se enfrentan y en ocasiones hasta parecen dialogar. En este supuesto diálogo parecen comunicar hechos notorios, en su mayoría de carácter ritual, según deseamos comprender.

Asimismo, se ha dicho que la decoración se efectuó con prisa, pues la pintura chorreó en algunas secciones. Pero ¿quién fue el personaje sepultado? Sin duda un individuo de alto rango. Algunas pistas acerca de su identidad proceden de las inscripciones labradas en la piedra que fungió como puerta del sepulcro. Por un



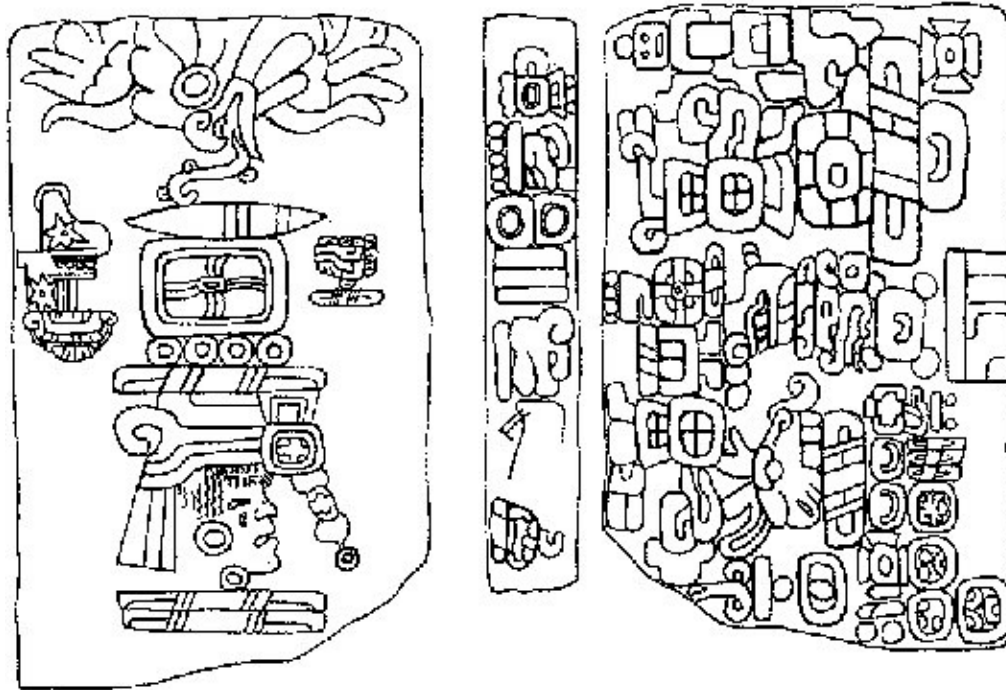


Figura 1. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104. Lápida que tapó el acceso a la tumba. Dibujo de Alfonso Arellano, 2001.

lado, cuenta con fechas que permiten situar la factura del conjunto funerario entre 628 y 642 o entre 680 y 694 d.C., es decir con 14 años de diferencia. Otros datos (glíficos y arqueológicos) sugieren que el personaje contaba al menos 45 años de edad al morir (¿642 o 694 d.C.?) y cuyo nombre tal vez fue *Payo Quiagueche Chaga Niguiyo* o

“Cuarto Hijo I Iguana Varón, Corazón Acuchillado” (fig. 1).

Ahora bien, los murales pintados conservan otros informes que presento enseguida a modo de hipótesis.

En el muro norte vemos un personaje de rasgos ancianos, frente al cual se distribuyen varios glifos. Una hipótesis de lectura me lleva a pensar



que su nombre tal vez se pronuncie *Tixi Pillaa Cato Niguiyo*, o “Tercer Hijo 2 Relámpago Varón”, si la interpretación de los signos que lo acompañan es correcta. Los otros glifos, pintados encima de un nicho y anexos a un avecilla, podrían decirse *Tini Pecizee Caayo Niguiyo* o “Segundo Hijo 5 Serpiente Varón, Serpiente Exhalante”, en alusión a un antepasado (*binizaa* o *binigulaza*) que ocupara la cajita bajo el ave. Quizá el tamaño de la glosa apunte la relevancia del abuelo, a quien el señor

Pillaa Cato Niguiyo invoque gracias a una ofrenda de ave (fig. 2).

En el lado sur se aprecia un hombre joven, cuyo nombre posiblemente suene *Payo Quiagueche Chaga Niguiyo* o “Cuarto Hijo 1 Iguana Varón, Corazón Acuchillado”. El nombre, si tal es, se halla escrito encima de otro nicho. Siguen más glifos que, pese a la oscuridad del sentido, podrían aludir a otros individuos: ¿se trata, entonces, de *Peciqiy Caayo*, “5 Relámpago Navajón” y de *Quelaala Xopa Guelaticha*, “6 Noche Búho Ululante”? (fig. 3).

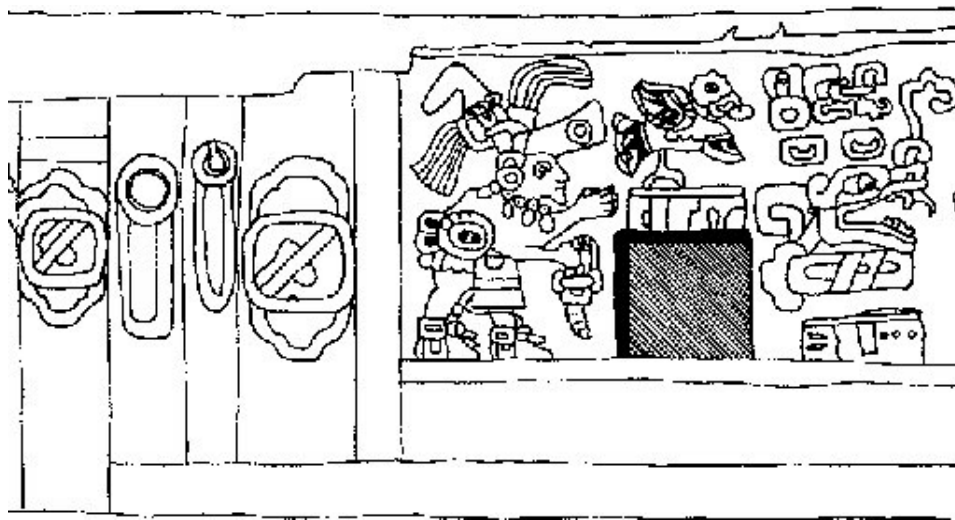


Figura 2. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104. Jamba y muro norte. Dibujo de Arturo Reséndiz, 1999.



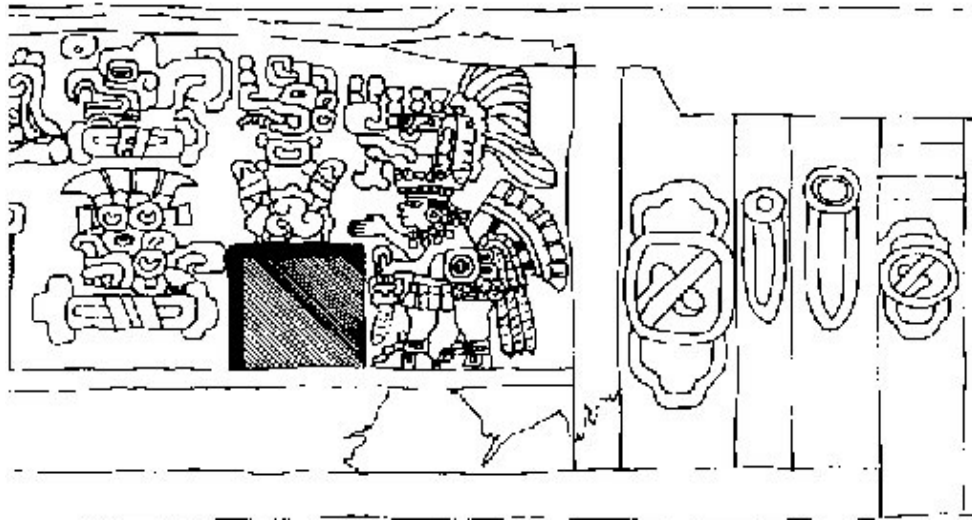


Figura 3. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104. Muro y jamba sur. Dibujo de Arturo Reséndiz, 1999.

Por último, el muro testero, del fondo, ofrece la imagen magnificada del busto de un personaje en posición frontal y bajo las Fauces del Cielo. Por esto su importancia es la mayor dentro de la tumba. Su posible nombre pudo ser *Yobi Pecixò Caayo Peciloo Caayo Niguiyo*, “Primogénito 5 Temblor 5 Cara Varón” (fig. 4).

Considero, así, que el conjunto podría indicar una relación que va de la puerta al muro del fondo en el sentido de que el señor *Quiagueche Chaga* o “Iguana Corazón Acuchillado”, una vez

muerto, viajó al encuentro de su abuelo, el fundador del linaje: *coquitao Yobi Pecixò Caayo Peciloo Caayo Niguiyo*, “Primogénito 5 Temblor 5 Cara Varón”.

Al pintar a los *binigulaza* en los muros de las tumbas, los zapotecas afirmaron vínculos jerárquicos: los humanos descienden de otros humanos, que a su vez son hijos de antepasados deificados, y éstos son hijos de los dioses. En zapoteca de los Valles Centrales, se sabe que estos linajes responden al nombre de *tiya coqui* y *tiya yoana*, “linajes de grandes señores



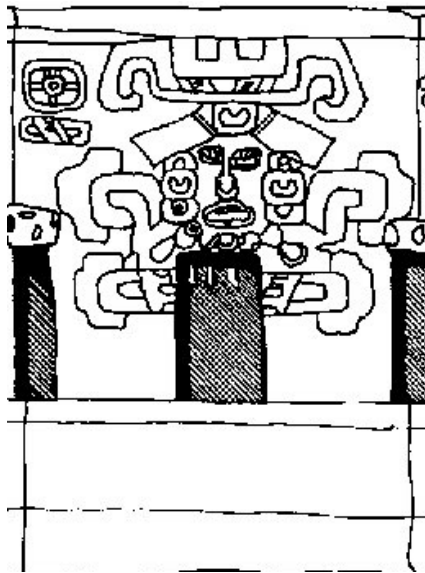


Figura 4. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104. Muro oeste.
Dibujo de Arturo Reséndiz, 1999.

y de hijosdalgo”; acaso podríamos agregar *tiya pitao*: “linaje de gran espíritu”.

Las ideas aquí vertidas no son sino las primeras hipótesis de un acercamiento que apenas inicio, y con las que deseo colaborar en la discusión académica.

Como dije más arriba, la escritura glífica zapoteca sigue bajo análisis. Apenas nos encontramos en el umbral de un campo fértil que nos lleve a la comprensión cabal de ese singular sistema de escritura. Y es posible que algún día tengamos más respuestas que preguntas...



Pintura mural y alineación arquitectónica en Oaxaca prehispánica

Jesus Galindo Trejo
Instituto de Astronomía, UNAM

Oaxaca es una de las regiones claves para entender el papel que jugaron la Astronomía y el calendario en la evolución cultural de Mesoamérica. En particular, el hecho de que la inscripción calendárica más antigua que se conoce hasta ahora en el ámbito mesoamericano provenga de Monte Albán y que ahí se encuentre el llamado Edificio J, uno de los más notables observatorios astronómicos, nos sugiere claramente que la aportación zapoteca al sistema calendárico pudo haber sido fundamental. Una manera de indagar dicha aportación es a través del análisis arqueoastronómico de estructuras arquitectónicas. Aquí resumimos nuestros resultados obtenidos en el marco del proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Hemos estudiado cuatro edificios en Monte Albán y Mitla que contienen ejemplos excelsos de pintura mural con un eminente mensaje ritual, que ha recibido una intensificación sublime al orientarse esas estructuras de acuerdo con eventos astronómicos y en direcciones definidas por ciertas propiedades del sistema calendárico mesoamericano.

El Grupo de la Iglesia en Mitla (fig. 1) muestra uno de los pocos casos de pintura mural en exteriores que aún sobreviven en tierra oaxaqueña. Se trata de cuatro dinteles pintados, en rojo y blanco, con variedad de escenas representando deidades, animales, edificios y plantas. Aunque con diferente estado de conservación, todos los dinteles poseen un enmarcamiento superior que describe al cielo nocturno en diversas variantes. Según Eduard Seler (1895), quien copió y estudió esta pintura, el tema principal se refiere a varios rituales en los que participan especialmente el dios solar y el dios del viento *Ehécatl*, advocación de la deidad del planeta Venus. Una descripción más amplia de estos murales la realizan Díaz, et al.* Un observador colocado en el



centro de la plaza vería el surgimiento del disco solar en el centro del dintel oriente justamente los días 4 de marzo y 9 de octubre. Estas fechas se encuentran registradas en otros sitios mesoamericanos; ellas dividen al año solar en dos intervalos de múltiplos de 73 días. Este número representa el número de cuentas rituales de 260 días que deben de transcurrir para coincidir con los 52 años de 365 días. El observador parado en el dintel norte vería ponerse el Sol en el centro del dintel poniente precisamente en el día del solsticio de invierno. Por otra parte, si el observador se situara

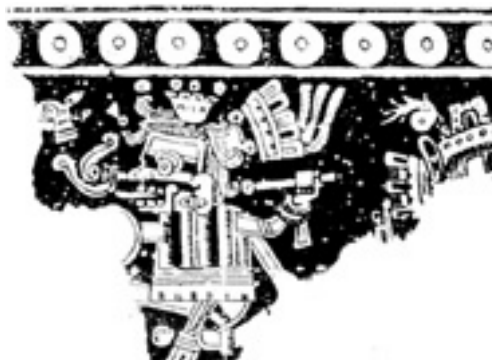


Figura 1. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Salón norte. Detalle del dintel. Tomado de Eduard Seler, 1895.

bajo el dintel oriente, registraría la puesta del disco solar en el centro del dintel poniente en las fechas 29 de abril y 13 de agosto. Ambas fechas dividen al año solar en la proporción 104/260, es decir 52 días antes y después del solsticio de verano, y 260 días, o sea la duración del

año ritual o *tonalpohualli*. En estas fechas suceden numerosos eventos de alineación en toda Mesoamérica. La observación inversa, del dintel poniente al oriente, permitiría observar la salida del Sol en el centro del dintel oriente los días 25 de febrero y el 17 de octubre. Resulta de gran interés notar que de acuerdo con documentos escritos en el siglo XVII,

provenientes de la sierra zapoteca, el inicio del año nuevo era el 25 de febrero. Además, ambas fechas están separadas del día del solsticio de invierno exactamente por 65 días, la duración de un *cocijo* que los zapotecos prehispánicos veneraban

como a una deidad. El año ritual de 260 días comprendía 4 *cocijos*. Hasta hoy no se había encontrado en Oaxaca una alineación calendárica panmesoamericana como las descritas anteriormente.

El Grupo del Arroyo en Mitla (fig. 2) posee aún restos de pintura mural en sus





Figura 2. Mitla, Oaxaca. Grupo del Arroyo. Patio A. Salón norte. Detalle del dintel. Tomado de Eduard Seler, 1895.

tres dinteles. El dintel norte fue dibujado por Seler (1895) y representa sin lugar a dudas una escena astronómica. El centro del dintel está ocupado por un disco solar flanqueado por dos estructuras arquitectónicas de cinco cuerpos cada una. Del lado derecho e izquierdo del Sol surgen sendas cuerdas que aparentemente lo mantienen amarrado. La cuerda que se extiende en dirección oriente está sostenida por un personaje descendente con un vistoso tocado y cuyo pie izquierdo está sumergido en un orificio trapezoidal que aparece en el cielo. Éste se encuentra representado por una sucesión de cabezas humanas orientadas hacia abajo y teniendo tres lóbulos con un diseño que recuerda la representación de estrella. Una mano

surge de la frente y otra de la barbilla de cada cabeza; entre ellas alternan diseños triangulares que podrían representar rayos luminosos. En medio del personaje anterior y el disco solar aparece, debajo de la cuerda, el glifo de Venus. La cuerda que se extiende al poniente está sujeta por un extraño personaje que parece colgarse y cuya cabeza termina en punta, semejando un cuchillo de pedernal. Más al poniente aparece otro glifo de Venus y más allá surge otro personaje semejante al primero descrito pero con un tocado diferente. Delante de éste y sobre la cuerda se reconoce otro glifo de Venus.

En el extremo oriente del mural dibujado por Seler, sin relación reconocible con la cuerda, se mira un escorpión, enfrente de cuya cabeza se



encuentra un glifo de Venus. Tres glifos de estrella rodean esta escena y a lo largo de ambas cuerdas aparecen dispersos otros glifos de estrella.

De acuerdo con el registro de Selser, la escena central, el Sol con las estructuras, yace sobre el lomo de un jaguar cubierto de cuchillos de pedernal. Es bien conocido que el jaguar es un animal asociado al cielo nocturno, tiene tantas manchas como estrellas tiene aquél. Los días 25 de febrero y 17 de octubre, los rayos solares al amanecer iluminan rasantemente al Sol pintado y a todo el mural. Como se indicó anteriormente, la primera fecha marca el inicio del año nuevo zapoteco; además ambas fechas se sitúan a un *cocijo*, 65 días, de distancia, antes y después del día del solsticio de invierno. En este día el Sol aparenta estar detenido en el horizonte al salir y ponerse, lo que corresponde muy bien con la representación de amarre del disco solar.

Los dos glifos de Venus que aparecen flanqueándolo, podrían indicar la última aparición del planeta antes de desaparecer en el brillo solar y la primera aparición después de que se ha alejado suficientemente del Sol. Tomando en

cuenta la propuesta de Fahmel,* según la cual alrededor del año 1350 d.C. se debió haber ejecutado el mural, encontramos que en el año 1332 el solsticio de invierno coincidió con el día de la conjunción inferior de Venus y que la puesta y salida helíaca de éste sucedió 5 días antes y 5 días después de dicha conjunción respectivamente. Podríamos interpretar a los personajes que sostienen las cuerdas como los *cocijos*. Los personajes descendentes recuerdan a *Tezcatlipoca*, dios nocturno que perdió un pie al devorárselo el Monstruo de la Tierra.

Para ese año la posición de Venus en el horizonte en tales eventos helíacos correspondió exactamente a la representación del mural, es decir su posición en el oriente y en el poniente fue al norte del disco solar. En ese mismo año un observador nocturno colocado en el vano norte a fines de septiembre, abajo del disco solar pintado, pudo notar cómo la constelación del Escorpión se ponía justamente en el dintel poniente, teniendo al planeta Venus en conjunción, enfrente de sus pinzas, tal como aparece representado en el mural.



El personaje descendente colocado más al poniente podría corresponder al *cocijo* asociado a 65 días después, a partir del 25 de febrero, lo que nos conduce al 30 de abril, fecha de gran trascendencia en la calendárica mesoamericana señalada por alineaciones solares de numerosas estructuras. El último glifo de Venus, enfrente de aquel personaje, podría indicar la posición del planeta en su última aparición antes de sumergirse nuevamente en el brillo solar, el 4 de septiembre de 1333.

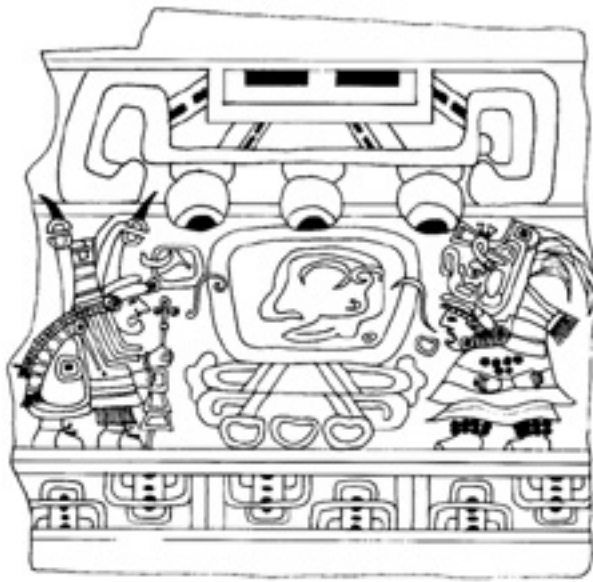


Figura 3. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 105. Muro oeste. Dibujo de Paul Vinicoff. Tomado de Miller, 1995.

La iluminación rasante del Grupo del Arroyo al ponerse el Sol sucede los días 19 de abril y 23 de agosto. Ambas fechas se encuentran justamente a la mitad de distancia, 10 días, entre las llamadas fechas calendáricas mesoamericanas 9 de abril / 2 de septiembre y 29 de abril / 13 de agosto. Muchas de las estructuras más importantes en Mesoamérica están alineadas al Sol en estas fechas.

Monte Albán, la gran metrópolis zapoteca posee una traza que no concuerda con la orientación de otras ciudades mesoamericanas. Sin embargo, la elección de la traza urbana hecha por los antiguos zapotecos parece haberse basado en la variante local del calendario (Galindo, 2001). En el Proyecto hemos analizado la orientación de dos tumbas que se asocian más bien a contextos habitacionales.

La Tumba 105 (fig. 3), localizada bajo un suntuoso edificio en el lado oriente de la ciudad, posee uno de los murales más bellos y expresivos de Monte Albán. La orientación del edificio, que tiene incluso una entrada con dintel



monolítico y una cancha de juego de pelota asociada, está compartida por la tumba. Ésta se encuentra bajo el cuarto oriente que junto con otros tres definen una plaza interior. La pintura mural policroma consiste en una procesión de personajes masculinos y femeninos alternados, ataviados con vistosa indumentaria. Diversos glifos compuestos en columna explican probablemente el nombre y procedencia de cada personaje.

En el fondo de la tumba se pintó un gran glifo calendárico, 13 muerte. En la parte superior de los muros de la tumba se plasmaron, cinco veces, las Fauces del Cielo con tres ojos estelares cada una. Una descripción detallada de este mural la realiza Beatriz de la Fuente.* El hecho de que se trata de 18 personajes podría sugerir que habría tal vez una relación con el calendario mesoamericano, ya que dieciocho son las veintenas que contiene el año solar de 365 días.

La disposición del edificio es tal que el 12 de febrero y el 29 de octubre, el Sol al amanecer se alinea a la Tumba 105. Así mismo, en el ocaso del 30 de abril y del 13 de agosto el disco solar se pone a lo largo del eje de simetría del edificio. Aquí

estamos ante una alineación calendárica– astronómica de primera importancia que se manifiesta en numerosas estructuras en toda Mesoamérica.

Suponiendo la reconstrucción de la altura de los edificios oriente y poniente de la plaza, con base en las proporciones de maquetas provenientes de la época de construcción del edificio y de la fachada de la tumba de Huijazoo, hemos determinado que un observador, ya sea



Figura 4. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 112. Muro sur, extremo oeste. Tomado de Miller, 1985.



situado en el vano del cuarto poniente o bien al pie de la plataforma del mismo cuarto, podría ver surgir el disco solar del techo del cuarto oriente, en su eje de simetría, los días 25 de febrero y 17 de octubre. Como sabemos, en la primera fecha iniciaría el año nuevo zapoteco y la segunda está separada de la primera por dos *cocijos*, es decir dos veces 65 días, teniendo al día del solsticio de invierno como punto medio de ese intervalo.

Es como si la tumba estuviera envuelta con un significado adicional que complementarían el mensaje pictórico, sin duda relacionado con el transcurrir del tiempo, con el inicio del viaje a la eternidad. Lo peculiar aquí es que se tiene simultáneamente el reconocimiento a la tradición panmesoamericana al orientar el conjunto del edificio hacia el orto y el ocaso solar en fechas definidas por ciertas propiedades del calendario, y al mismo tiempo un observador de la plaza reconocería la asociación de la orientación solar con el inicio del año en tierra zapoteca.

Por último analizamos la Tumba 112 (fig. 4) que se encuentra en la parte

norponiente de Monte Albán. Se trata de una tumba datada hacia el año 500 d.C. (Fahmel, comunicación personal) y que posteriormente fue cubierta, tal vez junto con su sobreestructura, por un gran conjunto habitacional. Hoy en día éste ocupa un montículo natural en cuya parte central se aprecia una plaza delimitada por cuatro cuartos. La Tumba 112 no parece estar situada en un sitio privilegiado o especialmente señalado por la arquitectura de la construcción posterior.

Esta tumba posee restos de pintura mural policroma. Se trata de un personaje pintado en cada una de las paredes laterales, norte y sur, ricamente ataviado y con gran tocado, que porta una lanza y una bolsa. Sus facciones parecen ser las de un anciano. También aparecen diversos glifos calendáricos y de otro tipo, dispuestos verticalmente. Además se tiene una ancha banda vertical con grandes glifos entre los que destaca uno que recuerda al quincunce, diseño mesoamericano relacionado a las direcciones del Universo. La deidad anciana podría estar relacionada con *Xiuhtecuhtli*, como dios del fuego, ocupando el centro del quincunce. Una



descripción más detallada de este mural la hace Ségota.*

La orientación de la tumba señala que el Sol se alinea a la misma al amanecer del 4 de marzo y del 9 de octubre, así como al atardecer de los días 9 de abril y 2 de septiembre. Estas fechas coinciden completamente con fechas encontradas en otras ciudades mesoamericanas, expresan el principio de otorgar especial importancia a la división del año solar en proporciones definidas por algunas propiedades del sistema calendárico. En este caso, como se indicó anteriormente, el número de períodos rituales, 73, que son necesarios para completar 52 años solares de 365 días, es lo que establece la alineación de la Tumba I 12.

Nuevamente se reconoce la voluntad de dotar a la representación pictórica y a la tumba misma de un valor ritual agregado al ponerla en consonancia con uno de los conceptos fundamentales de la cultura mesoamericana, como es su calendario.

De acuerdo con nuestros resultados, puede plantearse la propuesta de que los zapotecos prehispánicos habrían privilegiado orientaciones de edificios en contextos públicos hacia eventos solares relacionados más bien con la variante local del calendario, expresado por ejemplo con el inicio del año. Sin embargo, en contextos habitacionales y funerarios, las estructuras señalan orientaciones que manifiestan la plena pertenencia a los principios panmesoamericanos de la medición del tiempo.

* Estos trabajos los realizan actualmente los miembros del seminario “La pintura mural prehispánica en México” y serán incluidos en el Volumen III dedicado a la pintura mural de Oaxaca.

Bibliografía

Galindo Trejo, Jesús
2001 “Alineamientos calendárico–astronómicos en Monte Albán. Procesos de cambio y conceptualización del tiempo”, en: Robles García ed., *Primera Mesa Redonda de Monte Albán*, N. M., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: 271 – 284.

Seler, Eduard
1895 *Wandmalereien von Mitla*, Berlin, A. Ascher & Co.



Las aves representadas en los recintos funerarios de Oaxaca

Lourdes Navarizo Ornelas
Instituto de Biología, UNAM

Bajo la premisa de que la pintura mural prehispánica constituye una fuente de información primaria y posee un carácter de memoria gráfica de los diversos acontecimientos cotidianos, históricos o míticos, se estudian las muestras que corresponden a cuatro sitios arqueológicos de Oaxaca: Suchilquitongo, San Pedro Jaltepetongo, Monte Albán y Mitla. El examen ornitológico de estas pinturas denuncia que están exhibidos tres tipos de presencia avifaunística:

- 1.- En primer lugar, se considera a las *plumas* en tocados y adornos como las indicadores indiscutibles de la existencia de una o varias especies en una escena, amén de constituir una prueba de una manifestación cultural específica.
- 2.- Por otro lado, *ciertos caracteres físicos*, como cabeza, pico y patas, se suman a los elementos que de manera substancial participan en la composición de los glifos, de tocados, de topónimos o de otros elementos.
- 3.- Por último, *las imágenes de aves* están dispuestas como individuos en el lenguaje pictórico.

1.- *Presencia a través de las plumas*

Al estudiar la confección de los diversos tocados quedan al descubierto tres aspectos de interés. En primer término se pone en evidencia el desarrollo de un arte plumario propio en Oaxaca. En segundo lugar, se cuenta con una herramienta para la categorización de ciertos signos de identidad y de condición social y, por último, el tocado representa un elemento auxiliar en el establecimiento de determinadas asociaciones simbólicas en las que participan las aves.





Figura 1. Suchilquitongo, Oaxaca. Tumba 5. Cámara principal. Muro este, registro superior. Foto Tatiana Falcón, 2000.

Estos tres aspectos pueden ser corroborados en las escenas que decoran la Tumba 5 de Suchilquitongo (fig. 1), porque en ellas se narran los acontecimientos de un ritual funerario en el que participó un grupo numeroso de personas de diferente condición social, a decir de los diversos tocados, atuendos, y por los accesorios que lucen.

De los personajes que portan tocado, en cuarenta y nueve de ellos se aprecian plumas verdes largas muy distintivas de acuerdo con sus dimensiones y características de textura trabajadas en el mural, motivo por el cual para el análisis sólo se ha tomado en cuenta esta clase de plumas como parámetro de evaluación. La hipótesis de trabajo sugiere que la presencia, el color verde y cierto número



de plumas utilizadas en cada tocado, es un signo inequívoco de distinción y de un determinado rango social. Para demostrarlo se procedió a contabilizar las plumas usadas en cada tocado de esta clase. La suma total es de 577 plumas, cantidad que por sí sola informa y testifica sobre las actividades intensivas de caza, transporte y comercio de especies residentes en la región o de remoto origen para satisfacer la demanda al tener tocados con tres, cuatro y cinco plumas, hasta los que llevan veintitrés y veintisiete respectivamente.

Con este registro de plumas se fijaron tres intervalos: de 1 a 10, de 11 a 20 y de 21 a 30 plumas. Estos intervalos introducen un mecanismo para diferenciar las categorías de los personajes representados en esta tumba, porque el traje, su color, las insignias, adornos y la pintura corporal evidencian el rango, el estado civil, el lugar de residencia y la ocupación de una persona. Por ejemplo, para elaborar veinticinco tocados se emplearon ciento cincuenta y un plumas, y en los seis tocados del tercer intervalo fueron usadas ciento cincuenta, lo que denota que se

trabajaron cantidades similares para producir tocados de diferente calidad. Esto sugiere que sólo seis, de entre todos los personajes, gozaban de una condición prominente en comparación con los veinticinco reunidos en el primer intervalo, los que seguramente pertenecían a otra categoría social.

Entre las principales aves proveedoras de plumas largas de color verde o azulado están preferentemente la Guacamaya Verde o Militar, la Guacamaya Roja, varias especies de loros, el Tucancillo Verde y, desde luego el Quetzal.

2.- *Presencia avifaunística a través de caracteres físicos*

En ocasiones ciertos rasgos físicos propios de un ave fueron ponderados para formar parte de un elemento distintivo, como en un glifo o en un topónimo. Muestra de ello se tiene en la Tumba 103 de Monte Albán, pues ciertos rasgos físicos figuran sobre la cornisa de la pared sur. Ahí Caso (1938) distinguió una decoración de ganchos redondos de color verde sobre fondo rojo con glifos y también detectó la cabeza de un ave rapaz y lo reconoció



como el glifo F. Aunque se dispone nada más del diseño de la cabeza, lo más característico es el pico fuerte y ganchudo.

En la decoración del muro norte de la Tumba 105 de Monte Albán tenemos otro ejemplo. A un lado del tocado que porta un personaje masculino está el nombre jeroglífico expresado con el numeral uno y decorado con cuatro discos y una cabeza de ave con cresta. Da la impresión de que los cuatro ojos o discos forman un cuerpo serpentino que termina en la cabeza del ave. La cabeza está de perfil y se aprecian en la parte superior unas tres curvas rojas a manera de cresta e, inmediatamente debajo de la ondulación central, se encuentra un ojo grande; el pico es de apariencia fuerte, semicurvo y corto. En la base del pico es notable una marca semicircular.

Estas características son suficientes para reconocer la imagen de un Hocofaisán o Faisán Real (*Crax rubra*), ya que esta especie de crácido se distingue por su gran copete o cresta eréctil compuesta de abundantes plumas largas rizadas y alborotadas.



Figura 2. San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca. Tumba 1. Detalle del muro este. Foto Rosalío Vera, 1997.

Asimismo, es coincidente el diseño del pico y la insinuación que se hiciera a través de la marca semicircular de lo que en el Hocofaisán es la carúncula globular de color amarillo limón en la base del pico.

3.- Imágenes de aves

A veces las aves figuran como individuos separados, es decir, forman parte de la escena como cualquier otro elemento



gráfico y no como parte integrante de uno de ellos, siendo de este modo más factible su reconocimiento.

En el caso de la Tumba I de San Pedro Jaltepetongo (fig. 2) han sido reconocidos once conjuntos de diseños que cubren las paredes. Entre ellos se observan nueve diseños de aves de color rojo y de traza muy sencilla. Las aves reconocidas se ubican en los conjuntos 2, 5, 8 y 9.

Las aves son muy esquematizadas y se carece de rasgos distintivos. Aún así, considero que hubo la intención de recrear aves cuyo cuerpo fuera de aspecto compacto, con cabeza voluminosa y un cuello más bien corto, además de un pico fuerte y ganchudo. Las aves son bastante semejantes, pero la cola en algunas de ellas fue dibujada corta y cuadrada mostrando unas tres plumas, mientras que en otras la apariencia es angosta y comparativamente más larga, o bien no se puede precisar por el estado de deterioro. Las patas no figuran, porque las aves están perchando.

Aún cuando faltan detalles, las composiciones de ocho de las aves denuncian la presencia de dos especies

de la familia *Psittacidae* y se distribuyen de la siguiente manera: en el conjunto 2 se ubican cuatro loros (*Amazona albifrons*) posadas en los brazos del eje floral o quiole de un maguey o *Agave atrovirens*, que es una variedad endémica de las zonas áridas de Oaxaca.

En el conjunto 8 de la pared poniente se cuenta con una planta que parece surgir de una máscara de *Cocijo*. En este caso también se trata de un agave (*Agave atrovirens*), aunque en otra etapa de desarrollo vegetativo con sólo dos brazos. En él están posadas tres aves, las que a diferencia de las cuatro del conjunto 2 son de apariencia más esbelta y con la cola más larga. Se trata de tres pericos Frentinaranja o Aratingas (*Aratinga canicularis*). El conjunto 9 fue plasmado en la pared oriente y ahí sobre un glifo de cerro se observa otro agave y sobre él percha un perico Frentinaranja.

Como parte del conjunto 5 se observa a un personaje de rodillas, sosteniendo con ambas manos a un ave, tal vez a manera de ofrenda. Esta novena ave es grande y por sus características físicas se trata de un Pavo Ocelado (*Agriocharis ocellata*).



En términos generales los estudiosos opinan que la escritura encontrada en Jaltepetongo es muy compleja y se compone de una variada mitología, probables imágenes de *Cocijo*, topónimos, una escena que ilustra el juego de pelota, sucesos históricos, así como nombres calendáricos de los integrantes de un linaje. Pero cabe agregar que en dicha iconografía está implícita la importancia de la relación natural y simbólica ave/planta, ya que se encuentran ocho aves posadas de modo exclusivo sobre agaves en diferentes etapas de crecimiento, así como un ave que está siendo ofrendada.

Esta relación exige pensar en los postulados sobre la vegetación como expresión de la realidad viva, de la vida que se regenera periódicamente, manifestándose en un sinnúmero de formas, sin agotarse jamás. En el mundo prehispánico toda la naturaleza era considerada animada y la importancia de la flora quedó reflejada en diversos contextos. Respecto al agave que figura su fuerte qurote o eje floral, bien pudiera haber sido comparado, de acuerdo con su verticalidad, con la imagen de un árbol. Además, las características de

esta planta rosetófila solitaria hacen que dentro del paisaje sea singularmente conspicua, siendo de esta forma una excelente percha para las aves. Incluso, durante su floración es un recurso alimenticio disponible muy apreciado que perdura, por lo menos, un par de meses, ya que existen diferentes etapas de desarrollo en las inflorescencias por lo que pueden ser consumidas las flores, el néctar, las semillas y también los insectos que visitan a las panículas.

Pero, al mismo tiempo, el qurote pudiera tener atributos fálicos, los que finalmente también concuerdan con los símbolos de la fertilidad, la fuerza reproductiva de la naturaleza en todos los órdenes de la vida y, portanto, en su propagación. En este sentido habrá que tener en cuenta que, históricamente, nunca ha sido escogido o reverenciado un árbol nada más que por sí mismo, sino siempre por lo que a través de él se revela, por lo que implica y significa. En consecuencia, el árbol debe ser visto más bien como un símbolo que como un objeto de culto.

Bajo este enfoque considero que las imágenes de agaves con aves perchadas



dentro de un recinto funerario pudieran constituir un modo gráfico de recordar un lugar de origen, un cierto suceso, así como la regeneración misma. Así, el agave representa un oasis en el paisaje desértico, es un símbolo de vida y de regeneración donde las aves que se posan en él equivalen a la imagen de la entidad anímica de el o de los difuntos. Considero posiblemente a las aves un medio de

transformación, pues para el hombre prehispánico las representaciones de la muerte son manifestaciones metafóricas de la vida.

Bibliografía

Caso, Alfonso
1938 *Exploraciones en Oaxaca, quinta y sexta temporadas 1936-1937*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia (Publicación, 34): 70-93.



Noticias

Extendemos una cordial invitación al Coloquio *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente* que se llevará a cabo del 6 al 8 de febrero de 2002 de 10:00 a.m. a 19:00 hrs. en el Auditorio del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Queremos invitarlos a la presentación de los Tomos III y IV *Estudios*, del volumen II *La pintura mural prehispánica en México. Área Maya*. El evento se llevará a cabo el 11 de abril de 2002 a las 19:00 hrs. en el Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Justo Sierra 16, Col. Centro.

Los libros estarán a la venta en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en cualquier librería de la UNAM o bien se podrán solicitar vía correo electrónico a la siguiente dirección: libroest@servidor.unam.mx

También podrán adquirir la reimpresión de los dos tomos del Volumen I *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*.

Les recordamos que visiten el museo de la Pintura Mural Teotihuacana ubicado en la zona arqueológica, a un costado de la Pirámide de la Luna, frente a la puerta 3. Todos los días de 11:00 a 17:00 hrs. Para servicio de visitas guiadas llamar al Tel. 01 (594) 958-20-81.

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, rat@servidor.unam.mx
<http://www.esteticas.unam.mx/pintmur.htm>

dgapa

