

LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín Informativo

año XIII

número 26

junio 2007



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Mari Carmen Serra Puche
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte
Directora del Instituto de
Investigaciones Estéticas

Beatriz de la Fuente †
Directora y fundadora del Proyecto
La pintura mural prehispánica en México

María Teresa Uriarte
Titular del Proyecto

Diana Magaloni Kerpel
Cotitular del Proyecto

*Boletín Informativo La Pintura Mural
Prehispánica en México*
Año XIII, número 26, junio 2007

Editora
María Elena Ruiz Gallut

Consejo editorial
Johanna Broda
Mercedes de la Garza
Eduardo Matos Moctezuma
María Teresa Uriarte

Digitalización, diseño y tipografía
María de Jesús Chávez Callejas

Portada
Figura 1. Fragmento de pintura mural.
Tomado de Marcus Winter, 1994: 176.

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 Docu Master, Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C.P. 03100, México, D.F.
Tiraje: 1000 ejemplares.
Distribución gratuita.

Índice

Presentación	3
María Teresa Uriarte	
Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente	5
María Teresa Uriarte	
Trazos y contra-trazos: el trabajo de Agustín Villagra y Santos Villasánchez en Atetelco, Teotihuacán	10
María Elena Ruiz Gallut	
Teotihuacán: murals and meaning	18
James C. Langley	
¿De antes o después?	23
Alfonso Arellano Hernández	
La pintura mural en Quiotepec, Oaxaca	27
Suasana Díaz Castro	
La pintura mural de El Castillo de Tulúm como marco de la definición de una unidad calendárica mesoamericana	31
Jesús Galindo Trejo	
El tratamiento del espacio en las pinturas de Bonampak	37
Miguel Angel Barseghian	

Presentación

Este número 26 correspondiente a enero-junio de 2007, cierra una etapa de la vida de esta publicación. Aunque estoy convencida de que el libro impreso todavía tiene una larga vida por delante, el propósito original de crear el Boletín, fue el de informar las novedades que en torno a la pintura mural prehispánica se dieran dentro del seminario fundado por la doctora Beatriz de la Fuente. En nuestro tiempo, sin embargo, la vía electrónica es más eficiente para dar a conocer asuntos cuya difusión es imprescindible, como lo son las novedades que surgen en nuestro campo de estudio, por ello en fecha próxima, y con un nuevo diseño de nuestra página en la red, daremos cuenta de los artículos que nos hagan llegar los investigadores interesados en participar de la vida académica que generó el proyecto.

Quiero agradecer a la doctora María Elena Ruiz Gallut su ayuda para la publicación de los números 23, 24, 25 y 26. A la maestra Denise Fallena, María de Jesús Chávez Callejas y a Teresa del Rocío González Melchor por haber realizado sus labores de auxilio editorial, digitalización, diseño y tipografía.

Este número final de *Boletín* presenta en primer término una reseña de lo que contiene el Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente. Un espacio que nació gracias al proyecto que ella inició y que por decisión del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de su titular el restaurador Luciano Cedillo, así como del secretario de Educación, el doctor Reyes Tamez Guerra, ahora lleva el nombre de nuestra inolvidable maestra.

El segundo espacio lo ocupa un artículo del doctor James Langley, cuyo trabajo monumental sobre los signos teotihuacanos y su posible connotación simbólica es referencia obligada para cualquier estudiante del arte teotihuacano. En este artículo el doctor Langley presenta la manera la percepción cultural de un icono puede conducir al observador por diversos caminos y concluye con una vinculación que ahora será imprescindible: el nombre de algunos gobernantes mayas puede estar

representado en forma icónica como por ejemplo Garra de Jaguar en la pintura mural teotihuacana.

Alfonso Arellano quien fue miembro del seminario por muchos años escribe algunas de sus reflexiones sobre la temporalidad de un mural encontrado o en la región de La Cañada o bien en el Valle de Tehuacán y propone que podría ser posterior al momento del contacto con los españoles.

Susana Díaz también se ocupa de Oaxaca, de la pintura mural de la tumba 5 de Quiotepec y lo vincula, por su paleta cromática con las pinturas de Mitla, Yucuñandahui o a tumba I de Huitzo. Como ya es común en nuestro seminario con pena vemos que de ambos murales sólo queda el testimonio que alguien dejó en un dibujo o una fotografía de lo que fue una pintura mural.

El doctor Jesús Galindo nos lleva por una ruta estelar, en este ejemplo en Tulúm y en el escenario inigualable del Castillo. Galindo encuentra figuras que pueden estar asociadas a constelaciones como el alacrán o con el calendario a través del cocodrilo. El santuario cuenta con dos cuartos y sólo el que da al exterior conserva restos de pintura mural. El autor hace hincapié en como los habitantes de Mesoamérica convirtieron sus observaciones astronómicas en calendario.

Finalmente Miguel Ángel Barseghian se ocupa de analizar el espacio pictórico de Bonampak con reflexiones sobre el famosísimo escorzo del prisionero del cuarto 2 que compara con otros ejemplos del arte maya y sigue en su análisis con una serie de reflexiones sobre el papel de la elite en esas representaciones.

Como podrá apreciar el lector todas las contribuciones presentadas en este número contribuyen a conocer mejor la pintura mural prehispánica de México, en el futuro esperamos que la era electrónica a la que vamos a acceder permita que los interesados en esta patrimonio invaluable del pasado prehispánico reciban con prontitud los hallazgos que los académicos interesados deseen divulgar.

Muchas gracias por habernos acompañado durante 26 números.

Maria Teresa Uriarte

Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente

María Teresa Uriarte

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

A finales del mes de noviembre de 2006 en una luminosa mañana, como suelen ser las de Teotihuacán, se inauguró el *Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente*. Este espacio revitalizado rescata a través de su nombre el trabajo pionero de la doctora Beatriz de la Fuente, que en enero de 1990 tuvo la visión amplia y experta para dar inicio a las labores de un seminario, entonces con apenas unos seis miembros, que hasta la fecha sigue realizando sus reuniones. El propósito principal de este seminario fue estudiar la pintura mural prehispánica de México.

Quienes iniciamos este proyecto hemos continuado con las tareas interdisciplinarias que desde el principio ella planteó: la biología, la lingüística, la química mediante el análisis de los procesos de creación de los murales; la arquitectura, la arqueología, el dibujo especializado y la historia del arte configuran un acercamiento diverso y rico para tratar de entender de forma integral una manifestación plástica trascendental.

Con la mirada de la doctora De la Fuente, este legado cultural invaluable adquirió la trascendencia y el reconocimiento que merecía y que hasta ese momento no había tenido, al menos no en el grado de que ahora goza.

La pintura mural es un patrimonio frágil y vulnerable: la luz, el polvo, la humedad, la indiferencia, la ignorancia, el vandalismo, las malas restauraciones son agentes que conducen a su exterminio y con dolor seguimos viendo que la magnitud del problema que sigue enfrentado esta herencia única, a pesar de los esfuerzos de la doctora De la Fuente, aunque han disminuido, están lejos de desaparecer. La labor pionera de doña Beatriz ha sido una alerta para las instituciones encargadas de su protección, y tras 17 años de vida del proyecto,

muchos de los registros que se hicieron en el principio, son ahora el único testimonio que sobrevive de uno que otro mural.

No es una labor fácil: registrar, catalogar, estudiar. A veces son labores ingratas, tediosas o frustrantes. Del mismo modo que se encuentran autoridades que comprenden el proyecto y aceptan nuestra colaboración, también las hay que no permiten el acceso para el registro y estudio de las pinturas que aún faltan por incluir en esta tarea monumental.

Por este trabajo en favor de la protección de un patrimonio irremplazable, entre otras muchas razones, la Secretaría de Educación Pública, siendo de su titular el doctor Reyes Taméz Guerra y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por iniciativa del INAH y su director, el restaurador Luciano Cedillo, decidieron convertir este museo en un reflejo fiel de la labor académica de la doctora De la Fuente.

Por esta razón, la primera sala del museo está basada en un texto de su autoría y las cédulas de la misma

repiten textos escritos por la doctora De la Fuente y se refieren al concepto de “integración plástica”

La pintura mural prehispánica no existiría sin la arquitectura que junto con la escultura frecuentemente forman un todo indisoluble. Los textos de Beatriz de la Fuente, acompañados de ejemplos claros de esa integración se muestran como ilustración del concepto en esta primera sala.



Figura 1. San Francisco Mazapa. Incensario tipo Teatro. Tomado de Museo de Murales Teotihuacanos Beatriz de la Fuente, 2007:16.

En la segunda sala se presenta la interacción entre astronomía, historia de las mentalidades, religión e historia del arte, el cruce interdisciplinario, que fue uno de los objetivos fundamentales en la creación de su proyecto. Ahí el concepto del tiempo, las deidades de la lluvia, la observación astronómica desde las cuevas y el juego de pelota se miran desde perspectivas complementarias.

En la pintura teotihuacana hay una riqueza de plantas, animales y otros organismos vivos. Para su estudio la doctora De la Fuente invitó a Lourdes Navarizo del Instituto de Biología de la UNAM, quien desde entonces se ha hecho cargo del estudio de la biología pintada en los muros prehispánicos, por ello se integró esta sala que estudia la pintura mural desde la biología y en un apartado final de este mismo espacio, la pintura y sus connotaciones epigráficas.

Cuando Diana Magaloni se incorporó al proyecto, fue porque la doctora había asistido a una charla de esa joven estudiosa de los procesos químicos que se llevan a cabo para realizar un mural.

Después de esto, junto con Tatiana Falcón, Diana realizó análisis diversos para desentrañar los misterios de la pintura teotihuacana.

Por eso consideramos que los estudios sobre técnica pictórica debían estar presentes en el discurso museográfico.



Figura 2. Estado de México, Teotihuacán. Techinantitla. Foto: Young Memorial Museum of San Francisco, 1997.



Figura 3. Estado de México, Teotihuacán. Zacula. Sacerdote sembrador. Foto Ernesto Peñaloza, 1998.

La siguiente sala es una reproducción del Pórtico 25 de Tetitla, basado en un dibujo hipotético realizado por la arqueóloga Laurette Séjourné quien dedicó su vida al estudio de la arqueología, la sociedad y la cultura de Teotihuacán. Uno de los temas que abordó fue la pintura mural, por ello se conservó del antiguo museo de pintura mural. Esta cámara es un testimonio del trabajo de Séjourné y presenta la hipótesis de cómo debió verse ese espacio teotihuacano en sus días de esplendor.

La religión, los rituales, las deidades teotihuacanas vistas en la pintura mural continúan el discurso museográfico que, junto a los fragmentos que existían en el museo anterior, se integraron al trabajo académico de la doctora De la Fuente.

Antes de finalizar el recorrido por la pintura mural de Teotihuacán, se integró una sala dedicada al Conjunto V-A o Conjunto del Sol, que se ubica cercano a la Pirámide del Sol y es uno de los espacios habitacionales de Teotihuacán que aportaron muchos



Figura 4. Estado de México, Teotihuacán. Tetitla, Pórtico 25. Reconstrucción. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2007.



Figura 5. Estado de México, Teotihuacán. Zona 5A.. Conjunto del Sol. Foto Pedro Cuevas, 1990.

de los murales que conforman el acervo de este y de otros museos. Los palacios o conjuntos departamentales contaron con sistemas de drenaje, calles y callejones y, lo que debe haber sido más asombroso, una enorme riqueza arquitectónica, escultórica y sobre todo de pintura mural.

Finalmente el museo termina con un espacio dedicado a la vida y la obra de la doctora Beatriz de la Fuente: una mujer que se dedicó a la mejor comprensión del arte prehispánico. Los últimos 15 años de su vida los consagró a integrar los catálogos y a realizar estudios sobre pintura mural de distintas regiones de

Mesoamérica. Cosechó distinciones que muy pocas personas pueden alcanzar en la vida. Fue la primera mujer miembro de El Colegio Nacional, recibió El Premio Nacional de Ciencias y fue Investigadora Emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde dedicó su vida a investigar y a enseñar a miles de universitarios la importancia del arte prehispánico.

Gracias a la trascendencia de su obra, ahora hay una verdadera escuela de estudiosos del arte prehispánico de México. Antes de su trabajo, incluso se negaba la calidad de arte a las obras de nuestros antepasados.

El Instituto Nacional de Antropología le rindió homenaje al nombrar este museo en su memoria. Ojalá que quien lo viste pueda recoger parte del amor y la dedicación que ella puso en su vida profesional al mejor conocimiento de los tesoros dejados por quienes habitaron esta ciudad “que tiene como propio convertirlo a uno en dios” y que sea una invitación para conocer los sitios que todavía conservan la pintura en sus muros.

Trazos y contra-trazos: el trabajo de Agustín Villagra y Santos Villasánchez en Atetelco, Teotihuacán

María Elena Ruiz Gallut

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

A Santos Villasánchez Quintero (Viqs)

In memoriam

El conjunto arquitectónico hoy conocido como Atetelco forma parte de los más de dos mil identificados en Teotihuacán luego del magnífico trabajo que realizara René Millon a finales de los años sesentas (Millon, 1973).

Ubicado en el sector NW de la ciudad, según el propio mapa de Millon, es uno de los sitios que más atención recibe, tanto de quienes nos dedicamos al estudio de la pintura mural de la antigua urbe como de aquellos que hoy en día la visitan. Efectiva y afortunadamente el llamado *Palacio de Atetelco* (como otras edificaciones de este tipo) conserva en muchos de sus espacios restos importantes de los diseños que otrora los distinguieron en forma peculiar.

Me refiero en particular a lo que conocemos como el *Patio Blanco*, nombrado así porque las gruesas alfardas que limitan las escalinatas de los tres templos que lo rodean tienen, aún hasta la fecha, dicho color.

Descubierto en la temporada de trabajo de 1945-1947 por Pedro Armillas y trabajado luego por Carlos Margaín en 1950, el Patio Blanco es único en muchos sentidos. Uno de los más relevantes se refiere a la reconstrucción de sus murales y, en general, de los pórticos completos que se integran como unidad alrededor de un patio hundido.

Esta breve participación intenta ser, más que una relación de los trabajos que hicieron Agustín Villagra y Santos Villasánchez en el sitio – lo que ya ha sido abordado en varias ocasiones por otros colegas- un reconocimiento a la labor



Figura 1. Estado de México, Teotihuacán. Patio Blanco. Pórtico 2. Foto Leticia Staines Cicero, 1996.

de dos personas cuyo legado es pilar para el estudio y comprensión de la pintura mural teotihuacana.

Agustín Villagra

Restaurador e ilustrador, colaboró fundamentalmente para el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Villagra fue también un artista plástico, actividad que en mi opinión le permitió desarrollar un acertado sen-

tido de la estética y una capacidad de observación muy particular, lo que aunado a un sistemático trabajo de campo facilitó la realización de una propuesta de restauración, basada primordialmente en los datos obtenidos de las excavaciones en el Patio Blanco. La producción bibliográfica de Villagra no es muy extensa. Sin embargo, el reto que significó la reconstrucción de los tableros que

nos ocupan lo llevó a dejar testimonio escrito sobre ello (Villagra 1955; 1956; 1961).

Debemos señalar que lo realizado por Agustín Villagra en Atetelco no tiene paralelo en la historia de los intentos por reconstruir, al menos en Teotihuacán, una serie de murales cuya problemática radica en el reconocimiento de los patrones estilísticos y la consecuente definición de los diseños por recuperar. Agustín Villagra dedicó un tiempo importante de su vida al análisis de los patrones presentes en el *Patio Blanco*.



Figura 2. Agustín Villagra en su estudio ca. 1981. Foto Adrián Villagra.

Santos Villasánchez

A la muerte de Villagra, ocurrida a principio de los ochenta, Santos Villasánchez, colaborador y, en cierto sentido alumno de Villagra, queda como responsable para proseguir los trabajos de restauración en los tres pórticos del *Patio Blanco*. Con esmero inaudito, dedica todo su esfuerzo laboral e intelectual para continuar consolidando, dibujando y, en algunos casos, reintegrando el material que estaba disponible, en los espacios correspondientes, preparando decenas de piezas que esperarían su turno para integrarse.

Villasánchez trabaja hasta su jubilación (y aún después de ella) en la pintura de Atetelco. Una parte fundamental de los gráficos que aparecen en el *Catálogo de Teotihuacán* (Cabrera, 1995) están basados en lo que, desde un inicio, realizó Villasánchez quien además, debo decirlo, registró con el mayor profesionalismo cada uno de los pasos de la restauración, dibujando y redibujando sobre los trazos teotihuacanos.

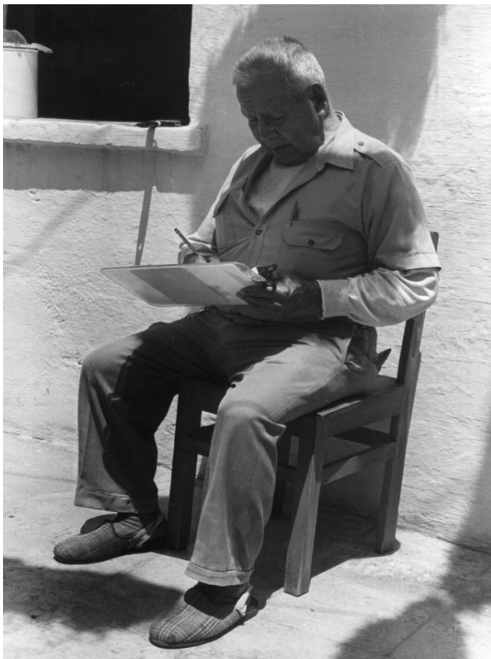


Figura 3. Santos Villasánchez. Foto María Elena Ruiz Gallut, 1999.

Reconstrucción: aspecto actual

La dimensión de lo realizado en Atetelco rebasa tal vez nuestra comprensión actual sobre el tiempo y dedicación invertidos en un trabajo como el que hoy podemos apreciar en algunas partes de los taludes pero, sobretodo, en los tableros que se miran en el sitio. Su reconstrucción hace evidente el conocimiento profundo de algunos de los principios que rigen la creación muralística

teotihuacana. El primero de ellos es la natural adaptación de la pintura a los espacios arquitectónicos, en este caso, los taludes y tableros de los tres pórticos, así como sus respectivos marcos.

El otro, que requiere una mayor capacidad analítica, tiene que ver con el principio de la simetría axial, un rasgo que forma parte de la convención estilística teotihuacana y que se refiere a la repetición de formas y elementos a partir de un eje central. Es precisamente el conocimiento de dicha convención y la observación minuciosa del comportamiento de los fragmentos lo que permitió a Villagra y Villasánchez reconocer el diseño total de las imágenes y, con ello, llevar a cabo su reintegración en los espacios arquitectónicos de los pórticos. Así, ambos se dieron a la titánica tarea de levantar los muros, cuidando la restitución de su altura con base en los informes de las excavaciones correspondientes.

Las piezas de pintura originales que se identificaron fueron, en gran medida, reintegradas a la pared, sobre todo en el pórtico oriente, en tanto



Figura 4. Estado de México, Teotihuacán. Patio Blanco. Pórtico 2, mural 6. Foto Ricardo Alvarado Tapia, 2007.

que en los otros dos (norte y sur), el trabajo se suspendió en el proceso de restitución del dibujo preparatorio de las escenas. El resto de los fragmentos recuperados se guardaron en los propios recintos del *Patio Blanco*.

Material en bodega

Santos Villasánchez se jubila en el año de 1995. Cientos de fragmentos que fueron estudiados, consolidados

y dibujados con sumo cuidado y que permanecieron custodiados por varias décadas, se resguardan hoy en los cuartos posteriores de los pórticos, sobretudo en el principal, es decir, en el del este. La mayoría de este material está intervenido y numerado por Villagra y Villasánchez.

Sin embargo, quedan muchas piezas que hoy son, necesariamente, susceptibles de conservación, registro

y análisis. Existe, además, una serie de los dibujos que sirvieron de base para la reconstrucción, mismos que resultaría de gran importancia recuperar puesto que son testimonio de parte del proceso seguido por estos dos restauradores.

Algunas reflexiones

A pesar de que la reconstrucción y restitución del material pictórico de los tableros de los tres templos del *Patio Blanco* son, como lo señalé,

ejemplos únicos en lo que se refiere a la pintura mural y arquitectura, no han sido objeto, desde mi punto de vista, de un programa de seguimiento que garantice de alguna manera una conservación adecuada. Como resultado de esta inquietud quiero manifestar dos aspectos que considero fundamentales para los futuros trabajos sobre este sitio:

a) Por una parte, tanto el trabajo realizado por Villagra y Villasánchez es muestra de una metodología que,



Figura 5. Santos Villasánchez y María Elena Ruiz Gallut en la bodega de Tetitla, Teotihuacán. Foto Alejandro Cervantes, 2000.

con criterios específicos para este caso se aplicó durante los años ochentas y noventas. Los cientos de fragmentos de material pictórico que aún quedan en las bodegas corren riesgos que creo innecesarios, pero que tienen que ver con la falta de interés que, al menos en los últimos años, han manifestado los responsables de tales materiales.

b) Sería importante recuperar la información -que afortunadamente todavía tenemos- en nuevos trabajos

que, como se hizo con mayor compromiso décadas atrás, se dedicaran de manera sistemática al registro, conservación y reintegración de todo el material que se guarda en las bodegas, antes de que únicamente podamos referirlo.

No podemos faltar a este deber ético. Veámoslo de la siguiente manera: cada uno de los fragmentos pintados hace alrededor de mil setecientos años, en una estructura que formó parte de la vida de una de



Figura 6. Adrián Villagra y Santos Villasánchez. Foto María Elena Ruiz Gallut, 2000.

las culturas más importantes del México antiguo, es patrimonio de nuestra nación pero también de la humanidad.

Y al menos, en un pequeño acto de humildad, debemos agradecer a estos dos queridos personajes, Agustín Villagra y Santos Villasánchez, cuyos esfuerzos por reconstruir, custodiar y mantener este legado forman ya parte de la historia que intenta acercarnos al conocimiento de Teotihuacán.

Bibliografía

Cabrera Castro, Rubén

1995 “Atetelco”, en: *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacán. Tomo I. Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 203-258.

Millon, René

1973 *Urbanization at Teotihuacan, Mexico, The Teotihuacan Map*, Part 1, Text, University of Texas Press, Austin.

Ruiz Gallut, María Elena

1999 “Teotihuacán a través de sus imágenes pintadas”, en: *La Pintura Mural Prehispánica*, México, Conaculta y Editorial Jaca Book, Milán, pp. 41-66.

2003 *El lenguaje visual de Teotihuacán: un ejemplo de pintura mural en Tetitla*, tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Villagra Calletí, Agustín

1955 “Trabajos realizados en Teotihuacán: 1952”, en: *Anales*, VI, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 69-78.

1956 “Las pinturas murales de Atetelco”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XIV, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 9-13.

1961 “Los murales de Atetelco, Teotihuacán”, en: *Boletín*, 4, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 1-3.

Teotihuacan: murals and meaning

James C. Langley

Sociedad Canadiense de Estudios Mesoamericanos

The absence of textual records relating to Teotihuacan, apart from a few ambiguous references in the Maya area, make us singularly dependent on the decorative arts of the metropolis to supplement what we can learn from archaeological research about that enigmatic and complex culture. In view of the relative scarcity of monumental sculpture, our main resource lies in the mural paintings and decorated ceramics of the site, of which fortunately there is an abundance. In this respect, Teotihuacan participated in a rich mesoamerican tradition of recording a variety of information, including both social and historical, pictorially. This tradition extended from at least the late pre-Classic to the conquest when, as reported by Bernal Diaz de Castillo, skilled painters accompanied the envoys sent by Moctezuma to greet the Spaniards on their first arrival at San Juan de Ulúa. Their task was to record all details of the unfamiliar appearance of the conquistadors and their accoutrements for the benefit of the Aztec sovereign. One has only to think of the western littoral of Guatemala, Bonampak, Cacaxtla, Mixtec lienzos and the codices to appreciate the power and time-depth of this tradition in Mesoamerica.

The resource available to us at Teotihuacan is, however, stubbornly resistant to our understanding. In the first place, the murals do not have any obvious historical referents and, in striking contrast to the common practice in the Maya and Zapotec cultures and those of the post-Classic period, do not register calendrical dates. The sort of glyphic glosses often associated with pictorial elements in the painting, sculpture and ceramic decoration of the other principal mesoamerican cultures are also absent although conventional

signs are not infrequently included in the Teotihuacan murals where they may serve as a guide to meaning.

A second difficulty arises from the unfamiliarity of the subject matter of the Teotihuacan pictorial record and the bias that the modern observer inevitably brings to its interpretation. It is notorious that for much of the last century the scholarly consensus was that the most advanced Mesoamerican cultures of the Classic period were peaceable theocracies devoted to the study of astronomy, calendrics and mathematics. The subject matter of many of the Teotihuacan murals, notably the elaborately clad processional figures in ceremonial contexts, has lent itself to a similar interpretation. For example, George Kubler, commenting on what he calls the "strongly marked liturgical character" of Teotihuacan art, declared that "every mural or decorated vessel is a prayer exalting the elements of nature" (Kubler 1967: 12). In the light of later research this might appear a major error of judgment, but it reflects the profound truth that in a society who-

se belief structure places mankind in a cosmos controlled by supernatural forces, art is one of the means by which man can attempt to propitiate the supernatural and direct it towards action favorable to the human race.

The interpretation of Teotihuacan imagery may be approached at several different levels, the most elementary being the determination of its ostensible meaning. What precisely does the person, object or scene depicted represent? This is not as easy as it might seem. The murals themselves have deteriorated to various degrees over the millennium and a half since their creation. Some survive only as fragments and others have vanished completely since their excavation during the past century and are known to us only as copies of uncertain accuracy. Moreover, we see this material through the clouded lens of our own cultural conditioning.

To cite an example, the so-called "Red Tlalocs" painted on a wall of Patio 9 of Tepantitla (fig. 1) are faded and abraded; they have been reproduced in three drawings, all with

minor differences and all in error in one important detail. An early interpretation (Armillas 1945: 38-40 and Fig. 1) asserted that they were “taloques”, accessories of the well-known pan-mesoamerican Storm God. Yet they do not display any of the deity’s diagnostic traits and the title “Red Tlaloc” is no longer used to describe them. Another interpretation (Séjourné 1957: 131-132 and Fig. 34) rather loosely associates the figures with Quetzalcoatl, suggesting that they share with him the physical attributes of bird, serpent and jaguar. This is, again,



Figure 1. The better preserved west figure (corrected drawing after Miller 1973: Fig. 193) with the jaguar paw gauntlet restored from the east figure (after Séjourné 1957: Fig. 34).

a misreading of the imagery. The serpentine identification is based on the bifurcated tongue but this is a mammalian tongue, quite unlike the slender sensory organ of the snake. The avian identification is based on the feathered eyebrow, a minor feature that is very common in the depiction of jaguars (and other animals) at Teotihuacan and thus more likely to signify a quality of the image than its zoological identity (fig. 2).

The jaguar features of the figure are concentrated in the head and right claw. Its clothing is that of a human being, as is the left hand. This combination suggests two alternatives: the figure may be a zoomorphic deity or a human in animal costume. As we seek to penetrate further into the meaning of the image, several of the costume elements help to narrow the choices. The epaulettes, the two darts held in the left hand and the pectoral - a dorsal bird with outstretched wings and tail - are all diagnostic of martial figures at Teotihuacan. Although von Winning (1987 Tomo I: 85-86) believes this to be a ritual image, the balance of

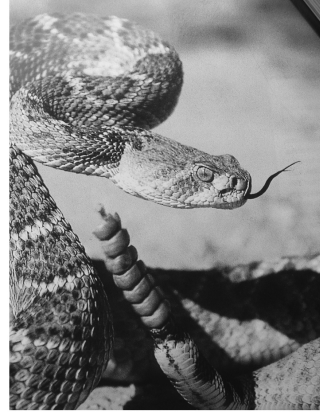


Figure 2. Mammalian and reptilian tongues.

the evidence suggests that it is a soldier in jaguar costume, perhaps akin to the jaguar warriors of the post-Classic period. The personal identity of the figure is not apparent. His clothing marks him as a member of the upper elite and another clue may be provided by his disproportionately large jaguar paw gauntlet. Perhaps a mere coincidence, but Jaguar Paw formed part of the name of the kings of Tikal at the beginning and end of the time of greatest interaction with Teotihuacan in the fourth and fifth centuries AD. The symbolism coincides neatly with the mesoamerican metaphor equating the jaguar with rulership.

An interpretation of the mural at yet another level of complexity is suggested by two other motifs. These are the sacrificial knives that appear below the figure and in his headdress and costume, and the parabolic bleeding hearts in his headdress (which have been incorrectly reproduced in previous drawings of the mural). These two notational signs (Nos. 123 and 124 in Langley 2002: Annex) are pictograms of a flaked knife and a human heart respectively (fig. 3). They are the quintessential symbols of human sacrifice at Teotihuacan. Our knowledge of Teotihuacan's belief system is rudimentary, but recent excavations

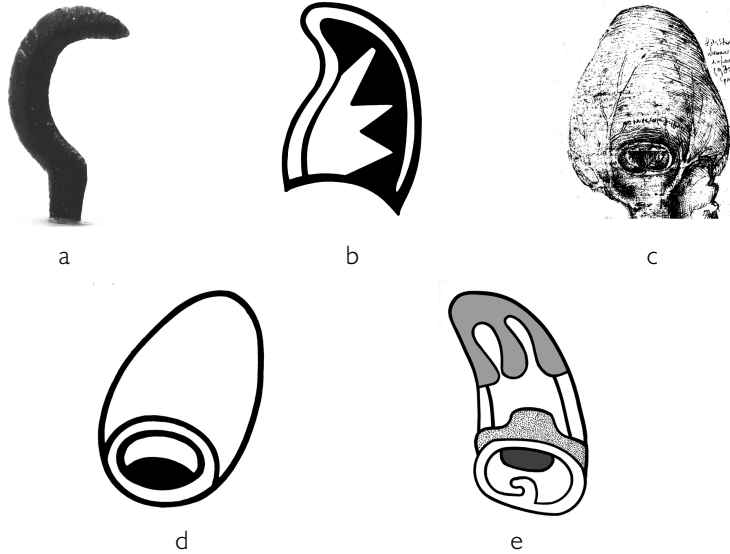


Figure 3. Pictographic origins of notational signs. a) Flaked obsidian knife (Teotihuacan Regional Museum); b) knife sign; c) human heart inverted (after Leonardo da Vinci); d) parabolic heart sign; e) bleeding heart.

in the Pyramids of the Sun and Moon prove that human beings were sacrificed on a large scale and there is increasing pictorial evidence to illustrate the rituals involved. Further evidence is required before we can

more precisely define the relationship between war and sacrifice at Teotihuacan and the role of each in the way in which that society managed its relationship with the supernatural.

¿De antes o después?

Alfonso Arellano Hernández
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Un muralito mixteca

A no dudar, la vasta zona oaxaqueña aparece todavía rodeada del misterio propio a los “hijos de las nubes”, y no deja de causar asombro entre legos y especialistas a la vuelta de un nuevo descubrimiento o hallazgo. Desde luego, no me refiero solamente a los Valles Centrales, sino a otras regiones que, gracias a los esfuerzos de numerosos interesados, revelan poco a poco un multivariado mosaico cultural. Tal es el caso que atañe a un fragmento de pared, pintado con cuatro breves escenas.

Fue dado a conocer en 1980 por Lee Parsons y en 1994 lo publicó nuevamente Marcus Winter, con un breve comentario. Aquí habré de seguir, en lo general, las noticias de este último autor.

Tamaño, fecha y colorido

Las medidas son: 152.4 cm. de largo, 101.6 cm. de alto y 4 cm. de grueso. De ello se deduce que la figura más alta mide 29 cm. sin tocado; su proporción es de cuatro cabezas, aunque resulta muy delgada para los cánones de la región.

Se ha fechado para el Postclásico tardío (1250-1500 d.C.) pero se ignora la procedencia exacta. Winter propone que se haya obtenido en la región de La Cañada o bien del Valle de Tehuacán, debido a las semejanzas formales. De hecho, se ha expresado que el estilo del mural recuerda al de los códices, aunque el mismo Winter aclara que el mural no se parece a ninguno de ellos.

Desde luego llama la atención el colorido del fragmento: azul muy claro (para el fondo), rojo, verde, amarillo y negro para delinear las figuras. Winter

señala que la técnica es al fresco pero no da las razones. Conviene agregar que los colores –al menos como se aprecian en la fotografía publicada no corresponden a la paleta cromática oaxaqueña, sea la de las tumbas en los Valles Centrales o la nueva tumba de San Juan Ixcaquixtla. De hecho, el azul –que por su poca intensidad tiende a un tono grisáceo- resulta extraño en el panorama de Mesoamérica.

Los temas pintados

El fragmento se divide en cuatro cuadrantes, cada uno de dimensiones distintas. En cada sección se pintó una suerte de breve escena que, como Winter anotó, recuerdan las escenas históricas de los códices. Una doble franja negra, gruesa, sirve a modo de marco superior, mientras que por abajo sólo se advierte una sola franja también negra. Conviene decir que en cada escena se miran diseños similares a soles o estrellas, pintados de rojo, simulando el cielo bajo el que se desarrollan las acciones.

Me referiré a las escenas de izquierda a derecha y de arriba abajo.

La primera escena muestra lo que pudiera ser un bulto mortuorio –aunque el ojo se ve abierto- colocado dentro de un típico huacal y sobre una suerte de pirámide de cinco escalonamientos. Le preceden los restos de una figura de pie: se advierten un brazo y una pierna, en actitud de encaminarse hacia dicho bulto; porta una especie de tea encendida. Estos diseños se asocian al signo 12 movimiento (escrito a la manera nahua) y una sucesión de 15 puntos aislados que forman un cuadro incompleto.

La segunda representa un gran cráneo sobre una especie de atado ceremonial; por arriba surgen cuatro volutas. Un humano ataviado con cierta riqueza da la impresión de ofrecer un ave al cráneo. Les acompaña el glifo 5 movimiento y una hoguera. A modo de marco particular –a la izquierda del espectador- se nota una sucesión de ganchitos verticales y otra de grecas.

La tercera escena muestra (además del marco con soles o estrellas) un individuo sentado ante un brasero, donde algo se quema; el personaje

parece hablar debido a la voluta frente a su boca. El asiento y la ropa parecen hechos con sendas redes. Hay un posible glifo calendárico “perro” aunque el numeral se perdió.

La cuarta escena presenta una cabeza humana con rico tocado, en torno a la cual se distribuyen (en sentido de las manecillas del reloj):

una vasija de donde brotan llamas, un objeto amarillo encima de otro rojo, una serie de circulitos a modo de collar, el signo 4 caña y una especie de vasija con moños. El suelo de la escena se conforma con signos de bandas en cuyo interior se aprecian volutas y grecas.



Figura 1. Fragmento de pintura mural. Tomado de Marcus Winter, 1994: 176.

Palabras finales

Como ya dije, el mural se ha publicado dos veces y parece apearse al estilo de los códices históricos del Postclásico. Sin embargo, existen varios puntos que dan pauta para considerar que el mural no es del todo prehispánico. Los más notorios son:

a) El color azul pálido del fondo, extraño a la paleta cromática mesoamericana.

b) Los trazos de los soles o estrellas. Se alejan de los más comunes según se ven en los murales de Mitla o en los códices mixtecos.

c) El bulto mortuorio con ojo abierto.

d) La sucesión de 15 círculos en cuadrete.

Así, tales rasgos formales me llevan a pensar que el mural tal vez pudo pintarse después de 1520, con base en las técnicas y el estilo previos a la Conquista. Traigo a la memoria que algo similar ocurrió a lo largo del siglo XVI con las llamadas urnas de Cociyo: se continuó con su producción de acuerdo con los rasgos fundamentales, pero alterados junto con el colorido. Es decir, nos enfrentaríamos a un caso de elaboración

pictórica tardía, aunque basada en los viejos cánones culturales.

Sin embargo, mientras carezcamos de informes sólidos acerca de pigmentos, enlucido y fechamiento, creo que debemos abrirnos a la posibilidad de que el fragmento no sea de origen prehispánico, sino posterior a la Conquista.

Bibliografía

Parsons, Lee
1982 *Pre-Columbian art. The Morton D. May and the Saint Louis Art Museum Collections*, Missouri, Saint Louis Art Museum, fig.182.

O’Gorman, Edmundo, et al.,
1994 *México en el mundo de las colecciones de arte*, 8 vols., México, Editorial Azabache, 1994 (Mesoamérica, 1 y 2): vol. 1, 176.

La pintura mural en Quiotepec, Oaxaca

Susana Díaz Castro

Posgrado de Estudios Mesoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Como en ningún otro lugar de Mesoamérica, la conservación de la pintura mural prehispánica en tumbas ha sido, afortunadamente, una constante en Oaxaca.

La práctica de guardar a los ancestros en los mismos ámbitos de la vida familiar, de tener eventual acceso y comunicación con ellos, ha sido un rasgo cultural preponderante en las culturas de este Estado.

Pocos sitios conocemos de la región de La Cañada, Quiotepec es uno de ellos. Éste se localiza al norte de San Juan Quiotepec, municipio de Cuicatlán y se ubica sobre un elevado acantilado que domina el Cañón del Tomellín, abajo se unen los ríos Dulce y Salado.

Aunque hay conocimiento del sitio desde 1843 (Figura 1), en 1908 se realizan incursiones y en 1928 Martín Bazán restaura la plataforma más grande y mejor conservada. En 1950, Lorenzo Gamio describe una tumba donde hay restos de pintura de círculos y una greca de color rojo sobre crema en los muros, aunque no menciona cuál tumba era.

En la primera temporada de excavaciones llevada a cabo por Eduardo Pareyón Moreno en 1957, bajo la dirección y supervisión de Alfonso Caso, clasifica el sitio en siete Grupos constructivos y propone que su ocupación se efectúa desde Monte Albán IIIa (200-600 d. C.) hasta Monte Albán V (800-1521 d. C.).

En el Grupo 6 encuentra la quinta tumba al pie de un enorme muro de contención. No hizo exploración, sólo desmonte y conservación, debido a que las losas del techo de la antecámara estaban quebradas (Figura 2). Señala



Figura 1. Vista general de la fachada de la tumba 4 de Quiotepec, Oaxaca. Tomado de Pareyón, 2000b. fig. 7.

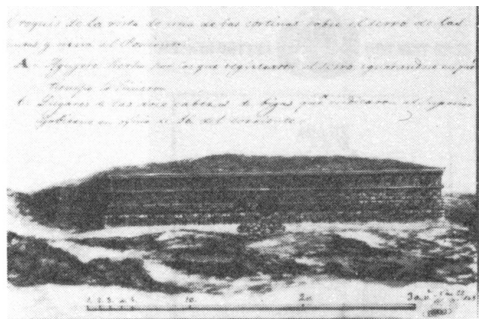


Figura 2. Ilustración del Grupo V de Quiotepec, Oaxaca, en un plano de 1843. Tomado del Catálogo de Ilustraciones. Núm. 7 del Archivo General de la Nación. pp. 129, no. 3507.

que la cámara estaba cubierta de tierra y es de techo plano. Tiene tres nichos, uno en cada muro, el del fondo según el reporte "...forma parte de una magnífica portada modelada con estuco". La ubica hacia fines de Monte Albán IIIa (200-600 d. C.) y principios de Monte Albán IIIb-IV (600-800 d. C.), por el estilo de la pintura y portada.

Al describir la pintura de la cámara señala que "...un tablero del lado derecho..." contiene el rostro de un personaje con voluta decorada con puntos pintada en rojo sobre blanco (Figura 3).

Desafortunadamente no se encontraron el plano de la excavación ni las calcas que Pareyón anexó a su in-

forme. Tampoco sabemos sus dimensiones, orientación o estado de conservación, se presume fue cubierta nuevamente. De acuerdo al reporte, se sabe que está construida con piedras trabajadas de tepetate unidas con lodo y cubierta de estuco.

Puede pensarse que obedece a un patrón de iconografía de las tumbas en los Valles Centrales, donde parejas de personajes en procesión se dirigen al fondo de la tumba. Ahí se encuentra representado el ancestro venerado, generalmente ricamente ataviados y con glifos acompañándolos. En conjunto, murales,

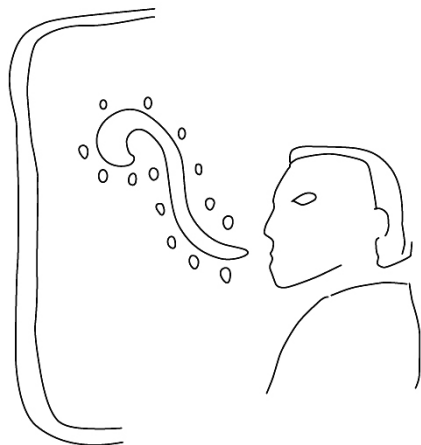


Figura 3. Supuesta imagen de uno de los muros de la Tumba 5 de Quiotepec, Oaxaca. Dibujo Susana Díaz Castro, 2007.

ofrendas y ocupantes forman mensajes articulados para seres de otro estado físico.

Llama la atención la paleta cromática mencionada, ya que el rojo sobre crema es propio del estilo tardío de Monte Albán IIIb-IV como lo atestiguan, en los Valles, la tumba I de Barrio El Rosario en Huitzo, la tumba I de Yucuñudahui o los dinteles de Mitla, y más allá en la región de la Chinantla, la tumba 6 de Cerro Guacamaya o en Cuicatlán, la I de San Pedro Jaltepetongo.

Bibliografía

Archivo General de la Nación
1979 *Catálogo de Ilustraciones. Centro de Información gráfica del Archivo General de la Nación*, Tomo 7, Talleres Gráficos de la Nación, México, pp. 128-130.

Caso, Alfonso, Ignacio Bernal y Jorge R. Acosta
1967 *La cerámica de Monte Albán*, México, INAH, (Memorias del INAH, 13).

Pareyón Moreno, Eduardo
1960 “Exploraciones Arqueológicas en Ciudad Vieja de Quiotepec, Oaxaca”, en: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, No. 16, pp. 97-104.

2000a “Exploraciones de Eduardo Pareyón en Quiotepec, Oaxaca”, en: *Revista Arqueología*, No. 24, Informes del Archivo Técnico, Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, pp. 168-169.

2000b “Exploraciones Arqueológicas en Ciudad Vieja de Quiotepec, Oaxaca”, en: *Revista Arqueología*, No. 24, Informes del Archivo Técnico, Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, pp. 170-175.

La pintura mural de El Castillo de Tulúm como marco de la definición de una unidad calendárica mesoamericana*

Jesús Galindo Trejo

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La ciudad fortificada de Tulúm, a orillas del Mar Caribe, logró su máximo apogeo durante la época postclásica. Su situación estratégica como puerto de intercambio le permitió adquirir el rango de capital regional en la Costa Oriental de la Península de Yucatán. Tulúm posee una notable densidad de estructuras arquitectónicas en el típico estilo de la costa, en algunas de las cuales aún se conserva pintura mural de excelente manufactura. La pintura se plasmó en el característico estilo internacional con personajes ricamente ataviados y realizando diversas ceremonias. Tanto el interior como el exterior de los edificios fueron pintados con escenas donde se retratan deidades en entornos terrestres y celestes. Una característica de esta ciudad es la utilización de figuras de estuco, representando personajes en posición descendente, que están colocadas exteriormente y arriba de los dinteles de muchos de los edificios. En su mayoría estos personajes no ven hacia el mar, es decir al oriente, sino más bien hacia el ocaso solar.

El edificio más grande y suntuoso de Tulúm es el llamado Castillo. Éste se localiza en el sector oriente de una pequeña plaza rodeada de diversos edificios que configuran una especie de pequeña muralla que probablemente resguardaba al recinto más importante de la ciudad. Sin lugar a dudas se trata de la estructura arquitectónica más esbelta y emblemática de Tulúm. El Castillo muestra por lo menos dos fases de construcción. Inicialmente consistía de una larga plataforma con dos angostos cuartos cubiertos con techumbre plana que era sostenida por

* El presente artículo es un extracto del estudio completo sometido para su publicación en *Estudios de Cultura Maya*, 2007.

columnas. Después se edificó un bloque compacto de mampostería, únicamente sobre la sección central de la plataforma, reforzado por un contrafuerte por el oriente y una ancha escalinata en el poniente con 26 escalones. En la cúspide de la parte central se erigió un santuario con dos cuartos. La última fase consistió en el adosamiento, al nivel del piso, de dos pequeños cuartos flanqueando la escalinata. Los vestigios de pintura mural se concentran básicamente en un pasaje de la subestructura y en el santuario. Lothrop (1924) y Fernández (1945)

reportan varias capas de estuco pintado lo que podría sugerir un proceso de renovación cada determinado período calendárico de importancia. Lothrop identificó en la parte alta de la subestructura una banda de constelaciones de la que se desprende el Dios B con su característica nariz retorcida y sujetando una serpiente emplumada. Además se pintó un cocodrilo y apenas se reconoce parte de un escorpión. Debajo de la banda de constelaciones se plasmaron diversos personajes de mayor escala. Ricamente ataviado, con elegantes sandalias y elaborado tocado, el

más completo de ellos sostiene un cetro maniquí, con una figura de animal, y en forma de un bastón curvo de apariencia serpentina. Cerca de éste aparece una serpiente, una cabeza humana y una mano empuñando un bastón. Lothrop piensa que podría ser la cabeza del Dios C que es identificado con la



Figura 1. La ciudad de Tulum a la orilla del Mar Caribe fue uno de los asentamientos mayas más importantes en el momento del contacto con los españoles. Conserva aún admirables vestigios de pintura mural. Foto Jesús Galindo Trejo.

Estrella Polar. El diseño más fino corresponde a un personaje con una máscara de mosaico con bandas amarillas y portando un gran yelmo en forma de una cabeza de animal fantástico; sostiene entre sus manos una vistosa vasija que contiene un pavo y un glifo Kan que está asociado al maíz. Fernández describe adicionalmente una gran serpiente enfrente de este personaje, según él podría representar a Quetzalcóatl o Kukulcán. En esta parte de la subestructura se pueden reconocer numerosos glifos de estrella al estilo de los ojos estelares del Altiplano Central. El santuario sólo muestra restos de pintura mural en el cuarto

exterior al cual se accede por tres vanos que se forman a partir de las dos gruesas columnas, colocadas centralmente y que representan dos serpientes emplumadas. Según Lothrop la mitad norte de ese cuarto fue pintada de rojo y la sur de azul. También el dintel del vano que comunica al cuarto interior se pintó de color azul. Solamente la sección interior de ambas columnas presenta diseños pictóricos. En particular, una de las columnas remata en la parte superior con una banda celeste con glifos de estrella al estilo de Altiplano Central. Debajo se plasmaron grandes glifos de Venus alternados con rayos solares. En la parte central de la columna se pintaron en negro sobre azul complicadas escenas donde aparecen personajes, animales y algunos objetos relacionados entre sí por medio de cuerdas atadas en intrincados nudos. Este contexto puede referirse a lo que se conoce como el mito del Kusansum o del cordón viviente. Según Miller (1974) se trata de cordones umbilicales cósmicos que funcionan como los vínculos entre el cielo y la tierra.



Figura 2. El Castillo de Tulum es el principal edificio de la ciudad. La temática de sus murales sugiere un nexo con el ámbito celeste. Su orientación solar señala una posición en el horizonte que permite definir a la trecena como una unidad calendárica. Foto Jesús Galindo Trejo.

De la breve descripción de los restos de pintura mural en El Castillo se infiere evidentemente que se trató de plasmar un ambiente relacionado con el ámbito celeste. En Mesoamérica gracias a una práctica continua y cuidadosa de observación astronómica se llegó a establecer el sistema calendárico. Éste tuvo la máxima prioridad en el pensamiento simbólico mesoamericano de tal manera que cualquier aspecto relacionado con él adquiriría la calidad

de sagrado. Tal trascendencia se reflejó incluso en la orientación de estructuras arquitectónicas. La medición de la orientación del eje de simetría de El Castillo de Tulúm indica dos fechas en las que el disco solar se pone justamente enfrente de él. Esto sucede 13 días antes y después del día del solsticio de verano. Considerando los resultados de la última década en el tema de la orientación de estructuras arquitectónicas en Mesoamérica, se



Figura 3. Parte interior de una columna del santuario de El Castillo de Tulúm. Se reconoce una banda celeste con glifos de estrella, de Venus y algunos rayos solares. Foto Jesús Galindo Trejo.

reconoce claramente que este edificio es un miembro del patrón de organización espacial basado en las propiedades del calendario mesoamericano. Dicho patrón se genera al dividir el año solar en trecenas comenzando en un momento astronómico fundamental: el día del solsticio. Muchas de las principales estructuras arquitectónicas mesoamericanas poseen orientaciones solares que coinciden con las fechas de dicho patrón (Galindo Trejo, 2005). En ese contexto, El Castillo está asociado precisamente a la primera pareja de fechas. Si se considera la posición del disco solar en el horizonte, cuando alcanza su posición extrema en el solsticio de verano, resulta que se encontrará exactamente a un diámetro solar alejado de su posición que tiene una trecena antes y después del solsticio. Una consecuencia de este hecho se puede enunciar como una propuesta para explicar el papel fundamental que juega la trecena en el sistema calendárico mesoamericano. El mismo Sol, que es el que impone el ritmo del seguimien-

to del tiempo, proporciona la medida de esta importante unidad del calendario. La velocidad con la que varía la posición del disco solar en el horizonte a lo largo del año no es constante, por lo tanto, esta concordancia espacio-temporal tan precisa sólo se alcanza alrededor de los solsticios. Obviamente en una trecena a mediados de año el disco solar se desplaza muchos diámetros solares.

A lo largo de nuestro proyecto hemos tenido la oportunidad de analizar un gran número de estructuras arquitectónicas, gracias a ello hemos podido reconocer el papel tan prominente que tuvo el calendario en la definición de las orientaciones de aquéllas. Sin embargo, aún no es posible presentar un panorama global y definitivo para Mesoamérica pues existen regiones inexploradas desde la perspectiva de la Arqueoastronomía. Sin duda estamos todavía ante una gran tarea para comprender mejor la innata preocupación del hombre prehispánico para lograr el acercamiento al firmamento y a los dioses que ahí moran.

Bibliografía

Fernández, Miguel Ángel

1945 “Las Ruinas de Tulum II”, en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Tomo I, México, INAH, pp. 95-105.

Galindo Trejo, Jesús

2004 “Ordenamiento Calendárico de la Arquitectura Mesoamericana” en: *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, L. Staines (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Año X, No. 20, pp. 16-20.

Lothrop, Samuel K.

1924 *Tulum: An Archaeological Study of the East Coast Of Yucatan*, Carnegie Institution of Washington Publication 335, Washington D.C.

Miller, Arthur G.

1974 “The iconography of the painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo, Mexico: the twisted cords”, en: *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, N. Hammond (ed.), Austin, University of Texas Press, pp. 167-186.

El tratamiento del espacio en las pinturas de Bonampak

Miguel Angel Barseghian

Buenos Aires, Argentina

Sin ser especialista en arte maya me intereso en este trabajo a partir, primero de la belleza de estas pinturas y luego por el singular tratamiento del espacio que surge del escorzo del prisionero moribundo en el "Juicio" y de los tres murales que componen "La Batalla". Como docente de pintura y de sistemas gráficos de representación encuentro una resolución en perspectiva de una figura humana que pocos estudiantes de arte podrían resolver sin la presencia de un modelo posando.

A poco de profundizar en el arte maya advierto que claramente cada sector social posee un espacio de representación propio, una parcela donde poder expresarse.

Marta Foncerrada de Molina habla de dibujos sobre vasos cerámicos policromos que trasuntan costumbres de una clase específica, los comerciantes. En este caso las imágenes se subordinan a una superficie no plana, cilíndrica, que constituye un espacio de acción sin definición arquitectónica como si la misma se resolviera en espacio abierto. Me recuerdan las vasijas griegas donde los límites del ámbito en que se desenvuelve el suceso rara vez se representan.

En los códices se podría decir que el tiempo y el espacio mítico no poseen una configuración precisa, acotada, donde las imágenes parecieran distribuirse sobre el plano según una fórmula y un orden de lectura predeterminado.

El arte popular encuentra, sujeto al formato del útil, un espacio propio de expresión casi siempre inscrito en el mito. Tras esta grosera síntesis, llego a Bonampak y descubro también otros ejemplos en forma horizontal, la estela N° 12 y el tablero N° 3 del templo O-13, ambos, de El Petén (Piedras Negras), que atraen igualmente mi atención por ciertas similitudes de resolución

espacial a pesar de la diferencia del medio expresivo utilizado. En estos ejemplos aparece una clase que detenta poder, con una voluntad de dejar constancias del mismo a través de actitudes de auto glorificación. El horror vacuo parece ceder un poco, las formas se ablandan, surge el gesto y la expresión en los individuos representados y un cierto desenfado en la actitud del jefe. Al seleccionar un instante, un momento de su acción gloriosa, se comienza a definir un tiempo histórico, nace el mito del héroe terrenal, de pie sobre un sólido basamento piramidal.

Esta forma es asemejable a la deformación perceptual de un rectángulo en perspectiva cónica central. De aplicar el rigor perspectivo la figura del héroe se vería empequeñecida conspirando contra su jerarquía. Hablando de la vocación hacia formas naturalistas en los antiguos griegos, Grombich atribuye la misma a la narración de las hazañas de sus héroes. Roger Chartier en "El Mundo como Representación" cita a Norbert Elías, quien, en su análisis histórico de sociedades a partir de

sus estructuras y no de sus individuos, rescata las particularidades de un grupo social dentro de los gobiernos absolutistas, cual es la corte, que por sí es capaz de generar códigos y comportamientos originales. Por comparación podríamos asimilar u oponer el caso maya a otras sociedades, no contemporáneas con ella, pero caracterizadas por una corte subordinada al poder absoluto de un rey-dios. En ese caso, la expresión plástica es relacionable, se pueden establecer parentescos, homologías en el tratamiento de los sistemas de representación del espacio. La teocracia egipcia posee un control absoluto de la expresión icónica, el hieratismo de la imagen del poder acepta cierto naturalismo expresivo sólo en el tratamiento de la representación de clases inferiores o prisioneros. Podemos pensar que en este período maya algo de ese poder se ha resentido. Dice P.Wensthein ... "la evolución hacia un arte que trabaja con los recursos de un ilusionismo en perspectiva, en lugar de partir de los elementos formales expresivos y sujetarse a ellos, hace suponer una

voluntad de arte ya debilitada en su esencia, reflejo del espíritu y de la estructura social de una sociedad que se deleita en el juego caprichoso y preciosista de la forma, porque ya perdió el sentido elemental de la creación". En Bonampak no hay imágenes de deidades ni escenas mitológicas, sino príncipes, sacerdotes y mujeres, en actitudes diversas con alguna hieraticidad y conservando un cierto estereotipo formal y por otra parte, prisioneros, esclavos capaces de expresar dolor y suplicar compasión. Valioso me resulta el trabajo de investigación de Sonia Lombardo de Ruiz quien realiza una minuciosa descripción de todas las pinturas murales según criterio de análisis formal, atendiendo a una división que contempla la figura, el orden, la métrica, la jerarquía y la escala. Dentro del concepto figura analiza la línea, la superficie, el volumen, la textura y el color. El orden se analiza por las divisiones y por la estructura. La métrica comprende el dimensionado, la proporción, el módulo y el sistema. En esta detallada descripción la representación del

espacio sólo ha sido considerada tangencialmente en el punto que analiza los recursos utilizados para producir la sensación de volumen, a saber, por la dinámica intrínseca de las formas y por la superposición de una forma completa ocultando parcialmente la otra. Creo que faltaría un análisis del espacio propiamente dicho en el que se instalan las personas y objetos, los recursos perspectivas, el horror vacuo, etc. Al acotar, como subtítulo, que la categoría ámbito sólo sería aplicable a formas escultóricas o arquitectónicas siguiendo una concepción tradicional, se está obviando una particularidad fundamental en estas pinturas cual es su carácter muralista "cerrado", como un continuo perimetral que incorpora, introduce en su seno al espacio del espectador quien de esta manera participa en la acción, no como un testigo estático que mira por una ventana, sino como una suerte de cronista inmerso en la batalla. Este tipo de visión, tipo "cinerama", exige a quien mira desplazamientos corporales y visuales. Delante, atrás, arriba, abajo. No hay



Figura 1. Chiapas, Bonampak. Estructura 1. Cuarto 1, lado oriente. Foto Ernesto Peñaloza, 1997.

distancia suficiente para abarcar en un solo golpe de vista la totalidad, incluso en el mural del "Juicio". La altura del espacio exige una lectura vertical y origina el sistema de perspectiva que Panovsky llama "raspa de pez" o eje de fuga, observable en algunos murales pompeyanos.

El *trompe l'oeil* barroco subordinado a la perspectiva exige para funcionar como extensión ilusoria del espacio de un espectador instalado en un punto preciso según el rigor de coordenadas matemáticas. Las batallas por sí suelen implicar un espacio abierto, con geografías variables. En el torbellino de la lucha cuerpo a cuerpo los límites espaciales se diluyen. Para quien está inmerso en ella sólo la superposición de formas puede definir profundidades. Para rescatar las más desbordantes pasiones humanas por sobre una ascética representación, el artista introduce activamente al espectador dentro de la acción.

Cuando Paolo Uccello pinta la Batalla de San Romano pone en evidencia su profunda preocupación por trasladar toda la acción sobre

una trama representativa inspirada en la perspectiva monofocal. La ausencia en el campo abierto de líneas rectas perpendiculares al cuadro del observador lo lleva a orientar las lanzas quebradas, en el suelo, y el cuerpo de un soldado muerto según un punto de fuga no materializado específicamente en la composición (coincide con el arnés de un caballo).

La profundidad se acentúa con la superposición de los cuerpos, con escorzos de hombres y bestias, con su reducción de tamaño según la distancia y por la creación de una segunda pantalla como telón de fondo donde parecen producirse acciones ajenas al acontecimiento principal. Esta forzada búsqueda para instalar la batalla dentro de una estructura perspectivaza provoca la impresión de una acción contenida, congelada como en "pose".

La representación puede documentar un planteo estratégico de los ejércitos exento de todo dramatismo, como en la pintura documental de Cándido López; una relación secuencial dentro de un espacio unitario, dentro de los límites

del diagramático arte egipcio, según se observa en el relieve que representa a Ramsés triunfante frente a los hititas en la batalla del Qadesh; o resaltar todo el fragor y el horror de la lucha, los caracteres emocionales, el heroísmo, la pasión, la imagen detenida del jefe en su arremetida final o al soldado moribundo, como en el mosaico romano que muestra al exitoso Alejandro El Magno a punto de derrotar al aterrorizado rey persa.

En Bonampak para exponer el fragor de la lucha y el heroísmo, tema y efectos conjugan imagen con ámbito arquitectónico creando una forma de representación del espacio distinta pero quizás tan sujeta a lo visual como la misma perspectiva.

Me resulta difícil imaginar el uso de este ámbito arquitectónico. No puedo pensar la cantidad y el tipo de luz o la cantidad de sombra que cubría las escenas, los olores, los sonidos,



Figura 2. Bonampak, Chiapas. Estructura 1. Cuarto 2, bóveda sur. Foto Ernesto Peñaloza, 1997.

los actos rituales que confieren vida a la muda representación. Estos hechos son irrepetibles, pero seguramente el rito ceremonial comprendía la vinculación del espacio exterior y el interior.

Cito como constancias de imposibilidad de análisis: elementos del código visual utilizado que escapan a mi lectura; contexto ritual de origen; contexto físico de origen (olores, temperatura, sonidos, ecos, iluminación, mobiliario); comitente como regulador de las licencias representativas; rol social del artista; público espectador.

Creo que cualquier obra plástica puede ser analizada según pautas compositivas muy generales. Para este tipo de muralismo y para este caso particular me permito agregar las siguientes:

- Las obras y su ubicación en el ámbito arquitectónico, considerando el interior y el exterior del mismo. Entorno, relaciones funcionales, accesos.
- Distancias de observación y posibles recorridos dentro del espacio arquitectónico;

- Jerarquización temática dentro del ámbito arquitectónico.
- Espacio de la representación: de la superficie y del espectador.
- Descripción de la obra ponderando los sistemas gráficos utilizados para provocar la ilusión de profundidad;
- Calidad del espacio representado, según sus límites y dimensiones:
- focalizado-continuo, finito-infinito, cerrado-abierto, arquitectónico – natural
- El color en función espacial;
- La línea (dibujo) en relación al volumen de las figuras;
- El espacio en función del movimiento de las figuras y a las tensiones entre ellas; relaciones visuales, gestuales, expresivas.
- Escala.
- Ruptura en las constantes representativas
- Relación tema-resultado visual.

El prisionero moribundo. En esta obra los personajes se distribuyen sobre un escalonado, consiguiendo profundidad no sólo por el escorzo del guerrero moribundo sino también por la superposición de las formas y

por la dirección de las miradas. En el Cuarto 3, en el muro este, podemos apreciar una reducción en el sentido ascendente en la extensión de los escalones, lo cual permitiría suponer que la escena se desenvuelve sobre una construcción piramidal.

Escorzar un dibujo implica, según la enciclopedia Salvat: "representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta". La posición del difunto, caído sobre un escalón y apoyado sobre el otro, implica una suerte de perspectiva que se contradice con la representación frontal de los escalones, es decir estaría faltando un efecto de profundidad que se conseguiría definiendo la línea de unión de la pisada con la contrahuella. Es probable que en ese caso no sólo veríamos el torso girado del prisionero sentado en el extremo izquierdo sino también parte de su pierna izquierda (lo mismo para el segundo prisionero). La espalda girada y los brazos del prisionero en primer plano a la derecha, definen un

segundo escorzo. La ubicación del jefe en la cúspide de la pirámide, la simetría bilateral que orienta todos los cuerpos y las miradas hacia el eje central (casi coincidente con la lanza del jefe) y la tensión ascendente producida por el triángulo que conforman las figuras alrededor del vano de ingreso cuyo vértice coincide con la figura del poder contribuyen a una singular espacialidad donde no existe una reducción de tamaños por la profundidad que conspiraría contra la imagen de la jerarquía. La ausencia de perspectiva en el escalonado muestra la composición en geométrica, tipo "fachada". La ubicación real del espectador de pie ubica plano su visual poco más arriba de la puerta, es decir, a la altura del prisionero que yace en la escalinata.

En la Estela N° 12 de El Petén, en el Tablero N° 3 del Templo O-13 en Piedras Negras o en estas pinturas de Bonampak siempre aflora una sutil actitud del artista empeñado en incorporar alguna fina ironía, sea a través de la actitud displicente de los jefes o en la de algún personaje que se margina del ritmo central de la

representación. En el Tablero N°3 la escena se estructura alrededor del jefe, en poco hierática actitud, pero a un costado tres personajes de pie parecen conversar ajenos al suceso principal. En la Estela N°12 uno de los prisioneros se ha resignado a su suerte, reclina su cabeza y parece no interesado en nada de lo que ocurre. En "El Juicio" la actitud de soldados y nobles, de perfil, se ordena según la figura del jefe, de frente. En cambio los prisioneros adoptan actitudes diversas, a uno ya todo le resulta indiferente, otro, vuelve la espalda al centro de la escena e interpela a una figura de pie que parece tomarlo por su muñeca. Implica un disturbio a la

tensión central. En "La Batalla" la lucha es encarnizada, en el centro de la composición el jefe toma por el cabello a un enemigo, toda las tensiones confluyen sobre este hecho, pero muy próximo a esto aparece sentado, de espaldas al centro de interés visual, un soldado que se toma la cabeza.

Ninguna de estas actitudes es ajena al tema central de cada composición pero provoca lo que tal vez se podría llamar un cierto manierismo dentro de este barroco arte feudal maya, inclinado hacia una particular y tangible representación del espacio.

Noticias

Comunicamos a nuestros lectores que pueden consultar las publicaciones digitalizadas del Proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, áreas: *Teotihuacán* y *Maya* así como *Fragmentos del pasado*. La consultas se pueden realizar desde el sitio del Proyecto *La pintura mural prehispánica en México*, en la dirección <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/resultados.html> o a través de la Biblioteca digital UNAM: <http://bidi.unam.mx/>. O bien de manera directa a las siguientes direcciones:

v.1. *Teotihuacán*, t.1. Catálogo
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_1/Index.html

v.1. *Teotihuacán*, t.2. Estudios
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_2/Index.html

v.2. *Área maya, Bonampak*. t.1. Catálogo
http://132.248.9.9/libroe_2007/0931807_4/Index.html

v.2. *Área maya, Bonampak*. t.2. Estudios
http://132.248.9.9/libroe_2007/0931807_5/Index.html

v.2. *Área maya*. t.3. Estudios
http://132.248.9.9/libroe_2007/1050189_3/Index.html

Fragmentos del pasado
http://132.248.9.9/libroe_2006/0817094/Index.html

Para consultar los números anteriores de nuestro boletín en internet:
<http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx>

Les recordamos que las publicaciones del proyecto están a la venta en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en cualquier librería o bien se podrán solicitar vía correo electrónico a la siguiente dirección:
libroest@servidor.unam.mx

