

LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

ISSN 1405-4817

Boletín informativo

año VI

números 12-13

junio-diciembre 2000



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Dra. Olga Hansberg
Coordinadora de Humanidades

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

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

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

Boletín informativo La Pintura Mural Prehispánica en México
Año VI, números 12-13, junio-diciembre 2000

Editora
Lic. Leticia Staines Cicero

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

Portada: El Tajín, Veracruz. Fragmento de mural con entrelaces azules. Foto Michel Zabé, 1998, cortesía de la Exposición Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores, corresponde a uno de los diseños del mural 7, Cuarto 12, de Tetitla, Teotihuacán.

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, 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, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F.

Tiraje: 1000 ejemplares. Distribución gratuita

Índice

Presentación	3
Beatriz de la Fuente	
Algo más sobre la iconografía (tercera y última parte)	5
Jorge Angulo Villaseñor	
Pintura mural prehispánica en Huapalcalco	9
Enriqueta M. Olguín	
La pintura mural de la Gran Pirámide de Cholula: los secretos de la Tlachihualtépetl	17
Dionisio Rodríguez Cabrera	
Teotihuacán y Copán: relación de pictogramas tempranos Un estudio...	23
Linda Lasky Marcovich	
Historias, hilos y madejas. La integración plástica de El Palacio de Palenque	32
Laura Piñeirúa Menéndez	
Una pintura mural olvidada de Kabah, Yucatán	38
Karl Herbert Mayer	
Alineación de estructuras arqueoastronómicas en la región maya: ¿indicio de una astronomía de alta precisión?	44
Jesús Galindo Trejo	
¿Qué son los “artistas” mayas?	52
Alfonso Arellano Hernández	



Notas

Fragmentos del Museo Etnológico de Berlín 57

Bernd Fabmel Beyer

Murales itinerantes 59

Tatiana Falcón Álvarez

Museo de la Pintura Mural Teotihuacana 61

Beatriz de la Fuente

Noticias 63



Presentación

Entregamos ahora a los lectores interesados en nuestro *Boletín*, que tan puntual y acuciosamente edita Leticia Staines, un número rico y variado en temas y siempre consecuente con el asunto que nos congrega: *La pintura mural prehispánica en México*.

Así, Jorge Angulo ofrece, en su tercera y última parte -por necesidad de espacio- su análisis acerca de la iconografía. La enfoca como una metodología capaz de conocer el objeto de arte y la refiere, en lo particular, a la pintura. Con la agudeza y conocimiento que lo caracterizan, el doctor Angulo hace mención del papel de Miguel Covarrubias en el intrincado camino hacia la comprensión del significado de tales objetos.

Por su parte la arqueóloga Linda Lasky presenta un anticipo de lo que promete ser una investigación mayor: la temprana relación de pictogramas entre Teotihuacán y Copán. Con base en la observación realizada en sus propios trabajos de campo, propone la posibilidad de “un sistema de comunicación por medio de pictogramas” entre esas dos ciudades señeras de Mesoamérica.

Participante activo del Seminario de La pintura mural prehispánica en México es el becario Dionisio Rodríguez quien dedica sus mayores y mejores esfuerzos al estudio de los renombrados -pero poco investigados- murales en las estructuras interiores de la Gran Pirámide de Cholula en Puebla. El artículo que se publica en este número pone de manifiesto su definida voluntad por investigar acuciosamente el pasado precolombino.

La arqueóloga Enriqueta M. Olguín enriquece la escasa información que, a la fecha se tenía, de los fragmentos de pintura mural de Huapalcalco, Hidalgo. De hecho la mayoría de tales noticias proceden de sus trabajos en el sitio. A su cargo está el proyecto de investigación de esos murales artísticos y arqueológicos de gran interés.



Observación atinada y erudición son esencia de los artículos y escritos varios de Karl Herbert Mayer. Ahora reporta, en esmerado relato histórico, sobre el fragmento de una “pintura mural olvidada de Kabah” cuya importancia destaca ya que era a la fecha, la única que se conservaba “dentro de una estructura arquitectónica” del Clásico Tardío en la región Puuc y es similar al estilo del *Codice Madrid*.

La reflexión filosófica en cuanto a un modo de comunicación de la obra de arte, en este caso la polivalencia espacial de El Palacio de Palenque da muestra de que Laura Piñeirúa está íntimamente vinculada con su quehacer de investigadora para alcanzar el -o uno- de los mensajes artísticos de este conjunto excepcional.

Con la experiencia que se percibe en los años de investigación arqueoastronómica, Jesús Galindo, plantea el interrogante en torno al posible conocimiento, en el campo astronómico, de los antiguos mayas. Para ello propone el sistema de alineamiento de varias construcciones en distintos sitios mayas. Su reiterada colaboración ha sido esencial para nuestro Proyecto.

Alfonso Arellano, epigrafista y conocedor destacado de la antigua cultura maya participa, en este número del *Boletín*, con una perspicaz y fundamentada reflexión en torno a los “artistas” mayas. Aquí propone que existen -al menos- tres modos probables de enunciar a los “escribas” mayas en su contexto original.

Beatriz de la Fuente



Algo más sobre la iconografía

(tercera y última parte)

Jorge Angulo Villaseñor

Dirección de Investigación y Conservación del Patrimonio Arqueológico, INAH

En el estudio de las culturas del pasado se ha acostumbrado referirse a las estructuras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, junto con otros objetos suntuarios y utilitarios como obras de arte y, en el caso específico de México, como obras del arte prehispánico.

El método de análisis que con mayor frecuencia se aplica para registrar, catalogar, clasificar tecnológica e interpretar estéticamente al objeto artístico, se ha basado en el sistema establecido por Erwin Panofsky (1939/1998)¹ quien analizó la iconografía de las primeras etapas del arte cristiano. Ese método constituyó una trayectoria que fue seguida por otros investigadores como Meyer Schapiro (1953) quien definió los estilos en el arte y otros más que siguieron elaborando y modificando la teoría original. Entre ellos destacan Salvador Toscano (1944) y Paul Westheim (1956) cuyas observaciones sobre el concepto estético fueron relacionadas a un contenido simbólico, siempre lleno del misterio que se le atribuía a esas enigmáticas obras de arte.

Casi simultáneamente el estudio comparativo que Miguel Covarrubias (1957/1961)² hace sobre el arte prehispánico, conduce a ser visto como el resultado de diversos aspectos socio-políticos en los que se pueden percibir fragmentos de su pensamiento cosmogónico, reflejados en la representación de algunos rituales o de los actos ceremoniales que quedaron grabados, esculpidos o pintados en las obras que ahora llamamos del arte monumental o mobiliario, aunque fuesen del tipo suntuario o utilitario.

La aplicación de nuevas técnicas heredadas desde los primeros años de la posguerra a la investigación arqueológica, proporcionan datos mas precisos para detectar el



paleoambiente natural, cultural y cronológico de las culturas en estudio y, con esa nueva fuente de información, se consideró a las “obras de arte” como otro elemento recuperado en las excavaciones que debía quedar sujeto a los diversos análisis de laboratorio que han sido explicados en otros trabajos que tratan ese tema.

Sin embargo, nunca ha dejado de considerarse que esa llamada obra de arte refleja diversos elementos de un sistema de comunicación gráfico-simbólico en el que en forma consciente o subconsciente, dejaron plasmados aspectos de organización socio-económica, así como de la situación política y religiosa que era compartida por la generalidad del grupo cultural que la produjo y a quien estaba dirigida. Es decir, que en toda obra de arte de cualquier época y de cualquier cultura que ha existido en el mundo, quedaron atrapados, los diversos aspectos culturales del gremio local, grupo o sociedad regional y hasta de la cultura nacional o universal en donde es engendrada y difundida.

En las dos primeras partes de este

ensayo (véanse los números 8-9 y 10-11 de este *Boletín Informativo*) se explican, con la brevedad requerida por esta publicación, las premisas metodológicas utilizadas para analizar los componentes del grupo que se trate con las mismas bases que se aplican al estudio antropológico, cuando se trata de grupos históricos o contemporáneos y por el método que se aplica a los objetos arqueológicos por sencillos o austeros que parezcan o a las obras de arte, por majestuosas o solemnes que se consideren.

Apegándose a esos parámetros, se pueden descubrir algunas formas de la comunicación racional y emocional que conforman las expresiones del arte auditivo (poesía, prosa), del auditivo-visual (teatro, danza y sus derivados como cine y T.V.) y sobre todo, de las artes visuales o plásticas como también les llaman, puesto que todos estamos conscientes que para comprender una obra del teatro griego, debemos compenetrarnos de la metáfora encerrada en las tragedias representadas en su mitología, o por lo menos de las analogías con que Sigmund Freud



explica esas obras cuando describe y analiza los complejos y relaciones familiares que perseveran en nuestra cultura occidental, como lo dice A. A. Brill (1938).

De la misma manera estamos conscientes que para entender los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional, en el Palacio de Cortés en Cuernavaca o del mural “Una tarde en la Alameda”, se debe estar familiarizado con la historia de México y con la apariencia física de los personajes representados.

Independientemente de la aceptación que el observador preste a la infinidad de obras clasificadas como arte prehispánico, por unos son rechazadas por no cumplir con los cánones estéticos, por otros, esas obras son el resultado de un trabajo técnico en el que los *tlacuilo* (pintores) y los sabios o *tlatimime* como llamaron los mexicas a quienes escribieron la historia en pictografías ahora llamados códices y pintaron, grabaron y esculpieron lo que ahora se considera arte y a quienes Miguel León Portilla (1961:62) se refiere como “los que

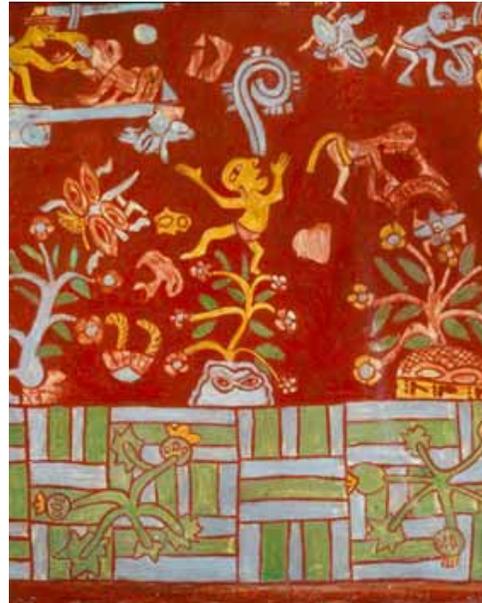


Figura 1. Tepantitla, Teotihuacán. Pórtico 2, muro suroeste. Reproducción de Agustín Villagra. Foto Michel Zabé, 1998.

tienen en su poder la tinta negra y roja (pintura y sabiduría)... los que cuentan (o refieren lo que leen)... [y] quienes nos llevan, nos guían, nos dicen el camino”. Es decir, quienes dejaron plasmado un amplio mensaje intelectual y emocional muy relacionado con su historia y un pensamiento cosmogónico que ahora se intenta descifrar a través de los diferentes métodos y estudios iconográficos, en los que se conjunta la



historia del arte con la arqueología.

Es evidente entonces, que la pintura contenía un mensaje de comunicación que no requiere de palabras escritas sino de imágenes o figuras expresadas en una forma del arte convencional, en las que se encuentran significados totalmente legibles para el grupo al que lo habían dirigido.

En esta tercera parte, el método de análisis iconográfico solo indica que el estudio del contexto natural y cultural del grupo que plasmó sus mensajes gráficos, se debe incorporar al mismo tipo de análisis que aplica la semiótica para descifrar lo escrito o recogido oralmente de otros idiomas, para analizar los diseños figurativos y abstractos que forman parte del mensaje simbólico plasmado en un lenguaje pictográfico que puede ser “léído” o interpretado por quienes estaban compenetrados de la cultura en que fue creado.

Bibliografía

Brill, A. A.
1938 *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York, Modern Library, Random House Inc.

Covarrubias, Miguel
1957/1961 *Arte indígena de México y Centro América*, México, UNAM.

León Portilla, Miguel
1961 *Los antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*, México, Editorial Cultura, SEP.

Panofsky, Erwin
1939/1988 *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Editorial Alianza.

Schapiro, Meyer
1953 “Style”, en: *Anthropology Today, an Encyclopedia Inventory*, Edited by Alfred Kroeber, University of Chicago Press, pp. 287-312.

Toscano, Salvador
1944 *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Westheim, Paul
1956 *Escultura del México antiguo*, México, UNAM.

Notas

¹ 1939 edición en inglés y 1998 corresponde a la onceava edición en español.

² 1961 corresponde a la primera edición en español.



Pintura mural prehispánica en Huapalcalco

Enriqueta M. Olguín
Universidad Autónoma de Hidalgo

El sitio arqueológico de Huapalcalco se encuentra ubicado 4 km. al norte del centro de la ciudad de Tulancingo de Bravo en el estado de Hidalgo. En varias construcciones del centro civico-ceremonial prehispánico de ese sitio se han reportado, en los trabajos de Carlos Margáin (1939), Florencia Müller y Cesar Lizardi (1954, 1956) y Manzo (1984-1985), restos de pintura mural.

La información sobre las pinturas encontradas en 1939 y 1956 es sumamente escueta, mientras que la registrada durante la temporada de rescate y sondeo arqueológico entre septiembre de 1984 y enero de 1985, está en proceso de análisis gracias al desarrollo del proyecto intitulado *Pintura mural prehispánica de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo*, que en la actualidad realiza, quien esto escribe, en la Universidad Autónoma de Hidalgo (Manzo, 1999).

Los fragmentos de pintura mural fueron recuperados en la excavación de una gran porción del terreno localizada en la propiedad del señor Alfonso Ibáñez Martínez, a petición de él mismo. La propiedad está ubicada a unos 50 m. al oeste de la carretera Tulancingo-Huapalcalco, fuera de las 42 ha. mínimas a resguardar, de lo que fuera el centro civico-ceremonial de la zona arqueológica.

La porción excavada está delimitada hacia el norte y hacia el este, por bardas modernas, que circundan toda la propiedad, con buena cimentación de piedra, hechas de tabique, cemento, castillos y trabas convencionales con varilla de 3/8 de pulgada.

Hacia el sur la porción excavada está delimitada por la pared norte de un espacioso gallinero -que se amplió en 1990 por medio de una nivelación general del terreno, según informes orales del heredero de la propiedad-. Por el oeste



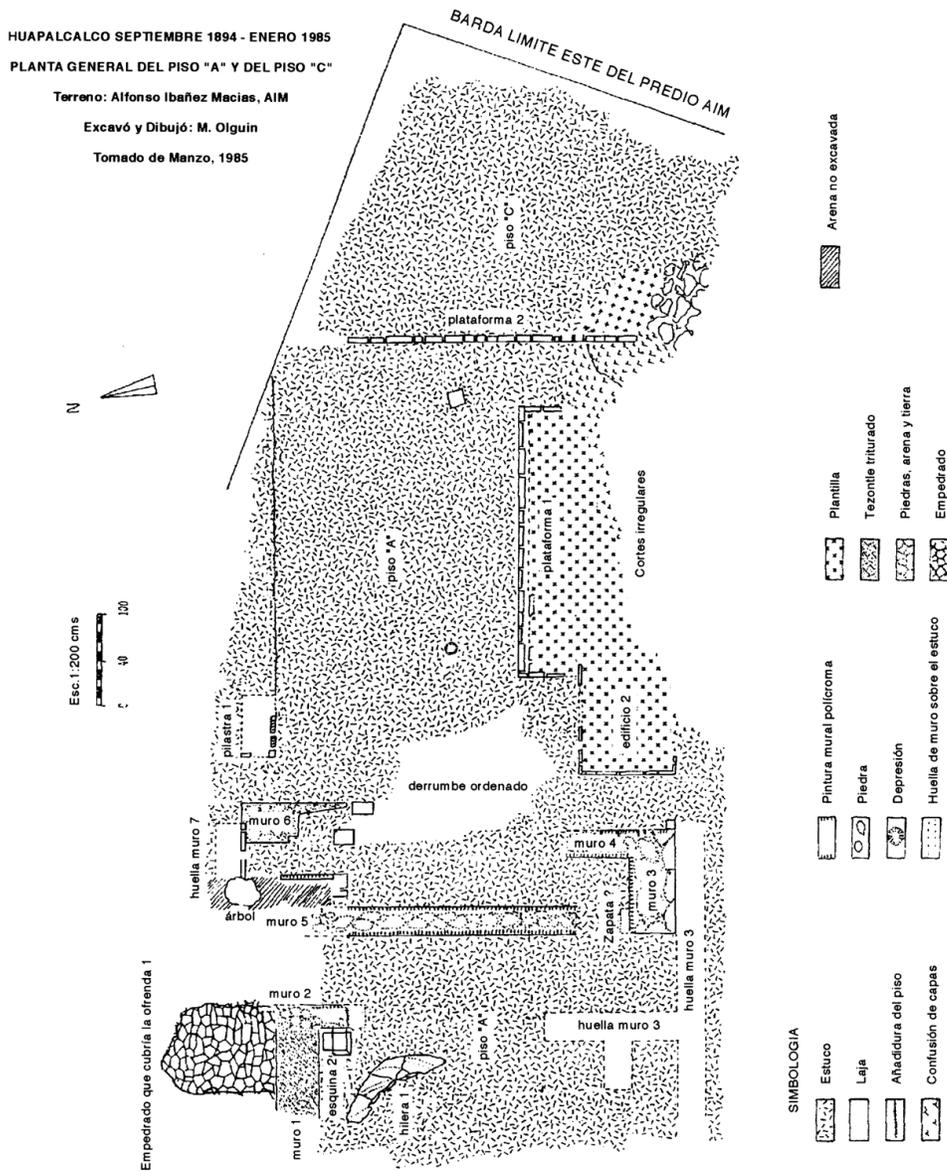


Figura 1. Plano de la zona excavada en Huapalcalco, Hidalgo.



la parte explorada estaba delimitada, de modo abrupto, por cortes irregulares modernos.

Los trabajos arqueológicos se realizaron en un área que medía 17 m. de norte a sur y 24 m. de este a oeste, con una altura superior a los 2.80 m. Los trabajos consistieron en dismantelar las ruinas ahí existentes.

Lo que a primera vista se apreció en la superficie era un montículo de tierra, cubierto con piedras, hierbas silvestres y cultivadas (maíz), así como con una enorme cantidad de basura moderna (de la edad del plástico), que incluía toda clase de desechos. Es importante señalar que la basura solía quemarse, sobre parte de ese montículo, y que desde la década de los años sesenta, del siglo XX, mucha gente utilizaba el lugar como depósito de cenizas de muchos fogones y hogares de los lugareños.

Al retirar el escombros y la basura, en el montículo se encontró el Piso A, sobre el que se descubrieron varias estructuras arquitectónicas, cuyas relaciones resultaron ser sumamente confusas debido a la mutilación causada

cuando se erigieron las construcciones modernas que circundan la porción del terreno explorado. La interrelación de todas las formas arquitectónicas tampoco podrá establecerse en un futuro, debido a que además de que sufrieron las mutilaciones mencionadas, luego de las excavaciones de 1985, lo poco que quedó del montículo fue completamente arrasado en 1990, por el heredero del dueño del predio, según él mismo informó de manera verbal a quien esto escribe.

Las estructuras arquitectónicas que se encontraron fueron las siguientes: restos de un empedrado que cubría la Ofrenda 1, los Muros 1, 2, 3, 3' 3'', 4, 5, 6, la huella del Muro 7, la Pilastra 1, la Plataforma 1 que soportaba algunos restos del Edificio 2; la Plataforma 2, que soportaba el Piso C, y la Plataforma 3 que estaba bajo la Plataforma 2, y que sostenía el Piso D (fig. 1).

La descripción particular de cada estructura arquitectónica requiere de un espacio mayor,¹ por ello aquí sólo se les menciona en los pies de las ilustraciones como meros soportes de las pinturas.

Lo que es evidente es que el Piso A,



correspondió a un gran espacio de importancia cívico-ceremonial. Sobre ese espacio, se elevaban muros, banquetas y plataformas que sirvieron de soporte a superficies estucadas y pintadas, y a una pared provista con una escultura en alto relieve.

La pintura mural excavada fue tratada para su conservación en la Coordinación de Restauración y Conservación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y se resguarda en el Centro INAH-Hidalgo.

Hasta ahora las imágenes de la pintura mural prehispánica en Huapalcalco que se recuperaron, han sido calcadas, fotografiadas y digitalizadas, de acuerdo a las actividades y metas propuestas en el proyecto que se desarrolla en la Universidad Autónoma de Hidalgo, lugar donde toda la información está depositada.

Los fragmentos pictóricos recuperados entre 1984 y 1985, se descubrieron distribuidos en superficies que correspondían a cuatro diferentes contextos arquitectónicos. Los fragmentos se presentan en cada uno de los siguientes contextos y con las



Figura 2. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmento g. Cara oeste, muro 5. Foto Enriqueta Olguín.

siguientes características particulares.

1. En un contexto perturbado, al que se le denominó Hileria 1, se encontraron ocho grandes lajas, traslapadas una sobre otra. Las lajas, de bordes irregulares, estaban recubiertas con delgadas capas de estuco. Sobre estas superficies se encontraron anchas franjas de pintura roja; había una franja recta, aislada, en cada laja.
- 2.- En el relleno constructivo, que sirvió para sobreponer la Plataforma 2 a la



Plataforma 3, se encontraron costras multicolores, algunas con diseños en finas líneas color negro. Las costras estaban aglutinadas entre sí, como si los albañiles prehispánicos hubieran descostrado el aplanado de una pared pintada y luego hubieran barrido los fragmentos, haciéndolos bola, para luego integrarlos al relleno.

3.- Sobre la superficie estucada de algunas lajas que marcaban los arranques y los límites de la Pilastra 1 y de la Plataforma 3, se descubrieron masas de color verde-azul turquesa llano, sin diseño alguno.

4.- Sobrepuesta, en el Piso A, se descubrió

una banqueta hecha de piedra y lodo y aplanada con estuco, a la que se le llamó Muro 5. Sobre los aplanados del Muro 5 y sobre los correspondientes a los Muros 2, 3 y 4 se encontraron fragmentos de pintura policroma, cuyos diseños aún se pueden observar.

Se puede decir muy poco sobre los tres primeros contextos en los que la pintura mural se descubrió y sobre las características particulares que presentan ahí, no sólo porque la información es escasa, cuando se refiere a la presencia de las franjas rojas y de las masas de color azul turquesa, sino porque, además, los fragmentos del aplanado que se encontraron en el relleno, desaparecieron del lugar donde se resguardaban.

Sobre los fragmentos pictóricos del cuarto contexto puede decirse mucho más. En efecto, el aplanado de la cara oeste del Muro 5 y el aplanado de la cara oeste del Muro 4 constituyen la muestra pictórica más abundante



Figura 3. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmentos c y d. Cara oeste, muro 5. Este es el diseño más complejo que pudo recuperarse en la pintura mural del sitio. Dibujo de Enriqueta Olguín,



y variada hasta ahora descubierta en Huapalcalco (figs. 2 y 3).

En los fragmentos, que proceden de ambas estructuras, se encontraron fragmentos de pintura mural que dan cuenta de la existencia de un friso delimitado en la parte superior e inferior por dos anchas franjas horizontales paralelas, la interna, de color rojo y la externa, de color azul.

En el Muro 5, sólo se distinguía, en el momento de excavar, parte de un diseño compuesto por tres franjas de entre 1 cm. y 1.5 cm. de ancho, en azul, anaranjado y rojo. El motivo tiene una silueta incompleta aproximadamente de forma ovoide. La mayor parte de su margen externo, se encuentra pintado con una delgada línea azul, que tiene una proyección horizontal hacia fuera de la silueta general del motivo y otra proyección horizontal hacia su interior. Dentro del ovoide, limitando con la franja azul, se encuentra una franja roja y gruesa, que sigue una trayectoria en forma de “U” -con curva muy angulosa sin llegar a ser una “V”-. El hueco de la letra y el área no ocupada por la franja roja, está ocupada por color amarillo. En



Figura 4. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmento 10. Cara oeste, muro 4. Foto Enriqueta Olguín.

términos generales, el ovoide parece estar formado por dos letras “J”, sobrepuestas, cuyas curvas se encuentran en distinto nivel.

Sobre el ovoide, y arriba de él hay restos de pintura roja. En el ángulo que forma la proyección externa de la “J” azul, surge la línea de separación entre los colores verde seco y naranja. Sobre el





Figura 5. Huapalcalco, Hidalgo. Fragmento 10. Cara oeste, muro 4. Franjas inclinadas de derecha a izquierda, interpretadas como “lluvia” en la pintura mural teotihuacana. Dibujo de Enriqueta Olgún.

color verde seco, se observan restos de otra franja lograda con otro tono de verde un poco más oscuro que el anterior, arriba del cual aparece nuevamente una parte de la franja roja que limita por arriba la parte media del friso.

En el aplanado de la cara norte del Muro 2, el trabajo de restauración permite observar diseños en la parte central del friso. Se trata de franjas anchas que tienden a ser curvas, en verde, amarillo, azul, anaranjado y en

color ladrillo; líneas muy delgadas en forma de letra “U” invertida en azul y rojo sobre fondo naranja y formas ovales rojas, anaranjadas y verdes.

En el Muro 4, los motivos que de inmediato llaman la atención son franjas inclinadas en forma de “i” minúscula tipo *script*, que corresponden a lo que en Teotihuacán se ha interpretado como “olas”, cuando su disposición es horizontal, o como “lluvia” cuando se presentan inclinadas (figs. 4 y 5). En Huapalcalco estas franjas de lluvia están delimitadas a todo su largo, por sendos pares de delgadas líneas paralelas, una anaranjada y otra amarilla; las franjas se pintaron en verde, azul, y en color ladrillo.

Además de las “olas”, en los fragmentos del aplanado del Muro 4 también se aprecian lacerías hechas por pares de líneas finas en color amarillo y anaranjado sobre fondo crema.

La cerámica de superficie ubica a los restos de pintura huapalcalquense hacia Teotihuacán IV. Restos escultóricos en altorrelieve que corresponden a lacerías y a dos felinos (Olgún, 1986), estaban asociados a las imágenes de



pintura; sin duda, la combinación de pintura mural y escultura formaba parte de una integración plástica, que incluía a la arquitectura del lugar.

Notas

¹ Tarea ya realizada en otros espacios (Manzo, 1985; Olguín, 1998).

Bibliografía

Lizardi Ramos, Cesar

1954 "Informe referente a la destrucción de las ruinas de Tulancingo, Hidalgo, rendido por Cesar Lizardi Ramos al profesor Eduardo Noguera, Jefe del Departamento de Monumentos Prehispánicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia", Archivo Técnico de la Coordinación de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Exp. 311.32 (z46-7)1, K 1-5.

Manzo Olguín, Enriqueta

1985 "Rescate arqueológico: Huapalcalco, 1984-1985. Informe de la segunda temporada de rescate arqueológico en Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo", Centro Regional Hidalgo, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

1999 "Pintura mural prehispánica de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo", Archivo del Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma de Hidalgo. Proyecto en proceso.

Margain, Carlos R.

1939 "Informe rendido por el practicante de arqueología Carlos Margáin sobre una comisión que le fue conferida el 28 de septiembre, oficio n. 3400, VIII/1317", Biblioteca y Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, una sola foja n. 331.

Müller Jacobs, Florencia

1959 "Exploración arqueológica en Huapalcalco, Hidalgo, quinta temporada", en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Vol. XV. pp. 75-98.

Müller Jacobs, Florencia y César, Lizardi Ramos

1954 "Carta al Dr. Ignacio Bernal, enero 7, 1954," Archivo Técnico de la Coordinación de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Exp. 311.32 (z46-7) 1.

Olguín, Enriqueta M.

1986 "Una escultura felina procedente de Huapalcalco, Hidalgo", en: *Memoria del Primer Coloquio de Historia Regional*, México, Universidad Autónoma de Hidalgo, pp. 36-76.

1998 "Contexto arqueológico de pintura mural prehispánica encontrada en Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo", en: *Memoria del Segundo Coloquio de Historia Regional*, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Centro Regional Hidalgo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Hidalgo, pp. 30-66.



La pintura mural de la Gran Pirámide de Cholula: los secretos de la Tlachihualtépetl

Dionisio Rodríguez Cabrera
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La Gran Pirámide o Tlachihualtépetl¹ de Cholula, es una de las pirámides más importantes de México y del mundo por las dimensiones que tuvo su base en su última fase constructiva, 400 m. por lado y 65 m. de altura (fig. 1).

La Tlachihualtépetl es uno de los edificios religiosos más significativos del valle Poblano-Tlaxcalteca. Durante la época prehispánica, veneró al dios *Chiconaub Quiauitl* (nueve lluvia) y desde la época colonial hasta ahora a la Virgen de los Remedios.

Antes del siglo XX la información que se tenía sobre la Tlachihualtépetl, y de la historia prehispánica de Cholula provenía de los documentos producidos en el siglo XVI hasta el siglo XIX.



Figura 1. Cholula, Puebla. Gran Pirámide, lado poniente. Foto Dionisio Rodríguez Cabrera, 1999.



Hoy en día se conocen algunos de los misterios que guardó por siglos la Tlachihualtépetl, gracias al interés que tuvo el arquitecto Ignacio Marquina y los gobiernos federal y estatal junto con un grupo de arqueólogos que iniciaron los trabajos de exploración en 1931 y concluyeron en 1957. Dichos trabajos se basaron en las experiencias obtenidas durante las excavaciones hechas en Teotihuacán, por lo cual se decidió hacer las exploraciones por medio de túneles, primero de norte a sur y de oriente a poniente, y después se seguirían los perfiles de las diferentes fases constructivas y de los adosamientos, con la finalidad de entender las etapas de construcción y su periodicidad. El producto de esta primera etapa fue una excavación de aproximadamente 8.5 km. de túneles, en los que se encontraron edificios y templos adosados y varias de las fases constructivas, pero lo más significativo es que se descubrieron varios muros pintados.

El Proyecto Cholula (1965 a 1971) tuvo como objetivo principal la exploración de una zona habitacional conocida como Zona de los Altares,

mientras que en la Tlachihualtépetl el trabajo sería de mantenimiento de los túneles así como el descubrimiento y reconstrucción del Edificio F, localizado en el lado poniente de la pirámide.

Con los trabajos arqueológicos se puede rehacer parte de la historia constructiva de la pirámide y de la pintura que resguarda en sus entrañas la Tlachihualtépetl.

Una de las construcciones más antiguas de esta pirámide es el edificio conocido como La Conejera, que fue descubierto y explorado en la década de los cincuentas y fechado hacia el 200 a.C. (fase Ticomán). En el talud de este edificio se observan restos de pintura negra mientras que en la cara norte y en la parte izquierda de la cornisa que lo remata, hay restos de dos capas de pintura. La más antigua consiste sólo de pintura negra y la segunda muestra diseños en rectángulos blancos enmarcados con negro que dan la idea de cómo pudo haber estado pintado el total de la cornisa, pero desafortunadamente sólo sobrevive este fragmento. Otro lugar del edificio de La Conejera donde se localiza pintura es



en los restos de los muros que formaron la cámara, en cuyo interior y exterior se aprecia color rojo sin diseños; en los muros se observa una serie de repintes del mismo color debido quizá, a que los materiales de soporte de la capa pictórica no fueron resistentes a los fenómenos naturales y al tiempo.

La siguiente fase constructiva de la Tlachihualtépetl es la Pirámide B o de los “Cráneos Pintados” los mal llamados “Chapulines” a los que se les ha ubicado hacia el 150-250 d. C, correspondiente a la fase Cholula I y Cholula II (Contreras 1970: 36). Este edificio fue producto de dos etapas de construcción: “la primera constó de una base de 107 m. por lado, con cuatro cuerpos por talud, escaleras en cada uno de ellos, y después se agregaron dos cuerpos que forman un amplio descanso superior a una altura de 18 m. sobre el piso original” (García, 1983: 69). Por la presencia del talud-tablero se ha considerado cierta influencia teotihuacana en el estilo arquitectónico, sin embargo el tablero enmarcado con una doble moldura indica un estilo local.

La segunda fase constructiva de la

Pirámide B mide 120 m. por lado y 43 m. de altura, en cuya cima encontramos dos cuerpos que conservan pintura.

La pintura mural está situada en los adosamientos separados por un espacio, hoy en día no explorado en su totalidad. Estos se constituyen de dos cuerpos piramidales formados por talud-tablero. El tablero se encuentra integramente pintado en la fachada norte y en la noroeste; sus muros tampoco se han explorado del todo. La pintura realizada en el tablero y en la doble cornisa, representa una escena (sin que la cornisa funcione sólo como marco); consta de fondo negro, sobre el cual se pintaron cráneos en rojo y amarillo que presentan diferentes expresiones en el rostro. Cuentan con un tocado elaborado de donde se desprende un gancho y un ala esquematizada. Al lado izquierdo del espectador se aprecian los ganchos que marcan en dirección al oriente, mientras que al lado derecho están dirigidos al poniente; están pintados en rojo y delineados en negro y amarillo; las alas son rojas y dibujadas en verde y amarillo. En el caso de las cornisas exteriores predomina el color rojo, y en



las cornisas remetidas, azul y amarillo.

Otro mural que pertenece a la fase Cholula I y II es el del “Altar de los cráneos pintados” construcción adosada al este de la Pirámide B (fig. 2). Tiene dos cuerpos; el primero es una plataforma en talud, y el segundo es un conjunto de talud-tablero con doble moldura parecido a la Pirámide B, cuenta con un remate decorado con entrelaces en bajorrelieve pintados en rojo, amarillo y verde. El fondo del tablero es rojo mientras que el diseño de los cráneos sólo se delineó con negro sin rellenarlo con otro tono; el tocado y las orejeras son de color ocre. En el muro norte solamente se conservaron fragmentos de un cráneo y en el muro poniente se observan dos.



Figura 2. Cholula, Puebla. Gran Pirámide. Altar de los cráneos pintados adosado a la Pirámide B. Foto Dionisio Rodríguez Cabrera, 1999.

La moldura inferior externa de la fachada norte está dividida por dos bandas: la inferior roja y la superior negra, y la moldura interior presenta una doble banda verde y roja. En el muro poniente el mural visible en las molduras forma parte de los diseños de los cráneos, al igual que la pintura de la Pirámide B. Las molduras superiores no se aprecian.

Una nueva sobreposición se inició en la fase Cholula II-A (350-450 d.C.), cuando se recubrió a la Pirámide B con adobe y piedra sin carear mezclada con barro y cal para formar una pirámide escalonada de planta cuadrada de 180 m. por lado y 35 m. de altura. A diferencia de la anterior, ésta se compone de nueve pequeños cuerpos cada uno a su vez conformado por 9 a 11 escalones sólo interrumpidos por las bajadas de agua cuya construcción es notable por su distribución simétrica. A comparación de las antiguas estructuras que fueron aplanadas con lodo y una porción mínima de cal, esta estructura cuenta con aplanado de estuco, lo que le permitió mayor resistencia. La pirámide escalonada fue pintada en negro, tono visible en las diferentes calas afectadas por los arqueólogos.



A esta pirámide se le hizo una serie de adosamientos en el lado sur durante la fase Cholula III (450 a 500 d.C.) que dieron lugar al Edificio D. Está compuesto por tres cuerpos piramidales en talud-tablero ramatados con cornisa. La parte superior estaba coronada por un templo cuyos restos tuvieron que ser tapiados por el rápido deterioro que estaba sufriendo a consecuencia de la presión que ocasionaba el peso de las fases constructivas posteriores y de la humedad.

El mural del edificio se sitúa en el tablero y en la cornisa de cada cuerpo. Consta de grandes cuadros negros enmarcados por franjas en color anaranjado en el lado oriente y blancas en el lado poniente. La cornisa tiene únicamente un tono negro sin diseños. De los muros pintados que formaron el recinto ceremonial de este edificio sólo se conocen los restos que se desprendieron y se llevaron en la década de los ochenta al Centro Regional de Puebla. Consisten de pintura roja, ocre, blanca y azul sobre un fondo negro.

En la esquina sureste de la pirámide está adosado un altar que tiene dos



Figura 3. Cholula, Puebla. Gran Pirámide. Altar del jaguar adosado a la Pirámide Escalonada. Foto Dionisio Rodríguez Cabrera, 1999.

cuerpos: el primero en talud-tablero, mientras el segundo es un muro vertical con una cornisa. De este altar solamente permanecen dos caras en las que aún quedan restos de color, lo que indica que estuvo pintado en su totalidad. En el tablero sur se conservan las imágenes de dos jaguares en amarillo y dos serpientes con bandas rojas. El fondo de la escena está pintado en negro y verde (fig. 3).

En la fase Cholula III A (500 a 700 d.C.), la Tlachihualtépetl fue cubierta incluyendo los edificios adosados a ella. La nueva estructura se formó de dos cuerpos cuya base mide 350 m. por lado. Lo sobresaliente de esta fase constructiva es que se adosa, en el lado poniente a la pirámide, el Edificio F o “Edificio de



piedra labrada”, que fue la escalinata de acceso a la cima de la pirámide. La pintura del Edificio F se puede apreciar en las cornisas del primer cuerpo, tanto en el lado sur como en el norte, donde se aplicó directamente en la piedra. Las imágenes representan cráneos (como en el caso de la Pirámide B). Los colores utilizados son rojo, verde, ocre, negro y blanco.

En los siglos VII y IX, Cholula muestra un claro abandono, pero aún a pesar de ello a la pirámide se le agregan las dos últimas sobreposiciones. Estas le permitirían ampliar su base a los 400 m. por lado y de 65 m. de alto, repartidos en dos cuerpos, cuyo aspecto es visible hoy en día pese a su destrucción. De esta última fase no se conservan restos de pintura.

Nota

¹ Nombre que recibe la Gran Pirámide de Cholula en la época prehispánica, y se encuentra documentado en la *Historia Tolteca-Chichimeca*, en el *Códice Cholula* y en la obra de Gabriel de Rojas; todas del siglo XVI. Tlachihualtépetl se ha traducido como “cerro hecho a mano”

Bibliografía

Bittmann Sion, Bente
1968 “Códice de Cholula 1586-1587” en: *Tlalocan*, núm. 4, pp. 295-297.

Contreras, Eduardo
1970 “Descripción de los monumentos en el orden que fueron apareciendo”, en: *Proyecto Cholula*, México, Serie Investigaciones, No. XIX, INAH, 272 p.

García, S. Asunción
1983 “Proyecto salvamento y exploraciones arqueológicas en Cholula”, Puebla, Informe final, Desarrollo Cultural de Cholula, Patrón de Asentamiento, México, Archivo Técnico del INAH, 180 p.

Historia Tolteca Chichimeca

1989 Kirchhoff, Paul, Ordena Güemes, Lina y Reyes García, Luis (coordinadores), México, Fondo de Cultura Económica.

Kirchhoff, Paul, Ordena Güemes, Lina y Reyes García, Luis (coordinadores).

1989 “Exploraciones en la pirámide de Cholula, Puebla”, en: *XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, México, Tomo II, INAH-SEP.

Marquina, Ignacio

1939 “Exploraciones en la pirámide de Cholula, Puebla”, en: *XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, México, Tomo II, INAH-SEP.

Noguera, Eduardo

1956 “Un edificio Preclásico en Cholula”, en: *Estudios Antropológicos*, México, UNAM, pp. 214-224.

Rojas, Gabriel de

1996 *Descripción de Cholula*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Cholula, Documentos Coloniales del H. Ayuntamiento Municipal Constitucional de San Pedro Cholula).



Teotihuacán y Copán: relación de pictogramas tempranos. Un estudio...

Linda Lasky Marcovich
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El origen y desarrollo de la creatividad humana cautivan más y más el interés de los investigadores. Los hallazgos reiterados del quehacer prehistórico se acumulan como piezas sueltas de un rompecabezas cuya interpretación se trabaja sin interrupción. Desde tiempos remotos, quizá cuarenta mil años atrás han llegado hasta nosotros trazos aquí esculpidos, trazos aquí grabados o pintados, de imágenes diversas donde el hombre antiguo trató de reconocer y conceptuar su espacio y su tiempo; y es en esta búsqueda del conocimiento sobre la vida y la muerte donde halló motivación para el descubrimiento e impulso para su legitimación. El expresar lo vivido y lo previsto, lo esperado y lo temido y al mismo tiempo el deseo de conservar y plasmar, parece una continuación natural aunque muy ulterior del proceso de desarrollo.

En un periodo mucho más próximo a nuestro llamado tiempo histórico, el hombre trató cada vez más de reconocer sus límites temporales y de espacio. En la conciencia de la vida y la muerte halló motivación para el descubrimiento, impulso para su propia confirmación.

Lo dibujado ha pasado a la posteridad, lo hablado en cambio y con ello quizá el significado del dibujo no ha llegado hasta nosotros. Al contemplar un dibujo prehistórico se impone la reflexión de que en estrecha vinculación con el hombre que lo plasmó debió de asociarse sin lugar a dudas, un lenguaje de gestos y ruidos, clarificador y ritual. El hombre expresa su conciencia... metafóricamente la graba, de modo que los trazos y dibujos presentes en rocas y cavernas deben de ser considerados más bien como un asombro de éste ante la naturaleza y sus preguntas no resueltas y sin mayor razón de ser que la de congraciarse con sus fuerzas.



El estudioso de culturas antiguas enfrenta la difícil tarea de estudiar los vestigios parciales y dispersos que nos dejó el tiempo. Enfrentándose, como diría William Fash, con una selva llena de especies, no todas felices de vernos allí, confrontado con una verdadera selva de interrogantes y fundamentalmente buscando “el buen sendero” que le permita despejar incógnitas ¿Cómo fue esta cultura? ¿Por qué se establece en determinado espacio geográfico? ¿Cómo organizaron su sociedad en términos sociales, económicos y políticos? ¿Cuáles fueron las ideas que dieron vida a esta ciudad e insufló fuerza a sus gobernantes, a sus sacerdotes, a sus guerreros, a su gente común?



Figura 1. Copán, Honduras. Edificio Rosalila. Detalle del panel Margarita. Foto Linda Lasky, 1999.

El origen del estudio surge a partir del trabajo de campo que realicé en el sitio de Copán en el verano de 1996, dirigido por los arqueólogos William Fash y Ricardo Agurcia. Durante ese tiempo fue para mí relevante la observación de los rasgos pictográficos relacionados a épocas tempranas con el Altiplano mesoamericano, en particular con Teotihuacán. Así en este proyecto se pretende hacer un análisis de los aspectos iconográficos a partir de la investigación de los pictogramas en el panel denominado *Margarita* y asociarlo con símbolos y signos ubicados en el tiempo sincrónicamente con Teotihuacán (figs. 1, 2, 3 y 4). Debo de reconocer que a partir de



Figura 2. Copán, Honduras. Edificio Rosalila. Detalle del panel Margarita. Foto Linda Lasky, 1999.



este criterio, el proyecto se vuelve un estudio extenso y ambicioso, sin embargo la metáfora del pictograma es una herramienta de conocimiento abierta entre ambas culturas, manifestada ésta en signos y símbolos. De aquí que sea precisamente ese espíritu dinámico de relación e intercambio a través de signos y símbolos, el que acerca la identidad de ambas culturas traduciéndose esto en la ideología, estética y manera de observar, y concebir al mundo de los hombres que se esforzaron en la realización de éstos.

A partir de lo anterior, metodológicamente surge la pregunta, quizá desde un punto de vista meramente inductivo ¿Qué es un símbolo? ¿Qué es un signo? ¿Con qué se relaciona? ¿Cuáles son los supuestos ideográficos de la comunicación? ¿Qué información subyace a éstos? Hacer explícitos los contenidos de los signos de los sitios de Teotihuacán y Copán, depende en gran parte de encontrarnos en posesión de una clase de conocimientos que aún desconocemos.

El estudio de pictogramas antiguos intenta retomar y discutir la temática

que muchas investigaciones han tomado acerca de los sistemas de comunicación primaria tanto de teotihuacanos como de los habitantes del sitio de Copán, sobre todo en épocas tempranas, tratando de contestar las aparentemente sencillas preguntas: ¿el por qué, el cómo, el cuándo, y para qué de los signos y los símbolos tempranos? Coincido con Arturo Pascual Soto de que no se trata de una nueva lectura, puesto que a la fecha sólo contamos con intentos aislados de interpretación de ciertos signos, es decir de ciertas imágenes para las cuales se convinieron valores conceptuales específicos.

Como es evidente, como anota el mismo Pascual Soto una verdadera lectura presupone el hallarse en posesión de una clase de conocimiento equivalente al de la gramática para una lengua, esto significa el relativo al orden de combinación de los signos y a su manera de significar. Es éste una clase de conocimiento que es preciso reponer y del cual por lo pronto carecemos. Espíritu que ha animado al presente estudio.



La ciudad como símbolo de expresión¹

En el presente, Teotihuacán es un extraordinario sitio arqueológico aproximadamente a 50 km. al noroeste de la ciudad de México. En sus momentos de máximo desarrollo cubrió una superficie mayor a los 20 km.², y albergó una sociedad calculada en más de 125,000 habitantes durante la primera mitad del primer milenio antes de nuestra era, convirtiendo a la ciudad de Teotihuacán en el mayor centro urbano de su momento.

Siendo Teotihuacán el más sobresaliente centro cultural del Altiplano la influencia de esta metrópoli se dejó sentir por varios siglos en tierras lejanas a través de toda Mesoamérica, a pesar de que esta influencia y la manera en que fue ejercida ésta es aún hoy en día materia de debate.

Vestigios de estructuras eminentemente teotihuacanas han sido localizadas en regiones lejanas tales como Tikal, Kaminaljuyú... Copán; siendo la influencia simbólica característica de Teotihuacán notable por sus temas y representaciones iconográficas.

Evidenciando con esto el predominante carácter de centro religioso que Teotihuacán tuvo. ¿Habría sido Teotihuacán, como muchos estudiosos han especulado la *meca* para los ojos de los habitantes de Mesoamérica? No lo sabemos, lo que si sabemos por la gran cantidad de entierros de extranjeros y utensilios de tránsito dentro del contexto arqueológico, es que atrajo la atención de hombres y mujeres ajenos al lugar; habitantes de orígenes tan lejanos como Oaxaca, la Costa del Golfo y la zona maya.

Teotihuacán tuvo sus orígenes durante el periodo Preclásico Tardío en varias aldeas en la zona noroeste de la ciudad, sin embargo no fue hasta el último siglo antes de nuestra era cuando empezaron las mayores transformaciones y dieron lugar al centro urbano más poderoso e influyente en Mesoamérica (Millon, 1973: 51). Al final de este periodo (Fase Patlachique) su área se estima como de 8 km. y su población entre 20,000 y 40,000 habitantes (Cowgill, 1974: 381-383).

Es en este momento cuando la población crece a 80,000 habitantes o



más... y los límites de la ciudad alcanzan su máxima extensión. Estudios más sofisticados han indicado que este crecimiento fue acompañado por un desplazamiento masivo de la población rural hacia la ciudad de Teotihuacán (Millon, 1981:221). Fue también en esta relativamente temprana etapa de la ciudad que las dos grandes avenidas fueron construidas, las cuales posteriormente condicionaron el desarrollo de la ciudad.

Es notable observar en Teotihuacán la capacidad de comunicación a través del arte; sin embargo las habilidades que implica esto contrastan con la ausencia de material textual convencional. A pesar de esto, es importante señalar que lo que sí existe es una gran variedad de signos que forman parte de un *corpus* en la iconografía de pinturas murales y en la decoración de escultura en piedra y artefactos cerámicos utilizados de manera tradicional.

La ciudad de Teotihuacán es rica en imágenes, la descripción pictórica de la naturaleza es muchas veces asociada con imágenes abstractas de

signos, en composiciones de considerable complejidad. Cabe hacer notar que un número importante de estos signos nos recuerda algunos de los glifos encontrados en los sistemas de escritura maya y zapoteca.

Esto se traduce en una fuerte evidencia sobre la existencia de un sistema establecido, desarrollado aunque poco entendido de signos gráficos de comunicación en Teotihuacán. Caso (1967: 250) al respecto escribe:

“El arte teotihuacano no es sin realista ni abstracto es un arte simbólico por excelencia, en que cada detalle tiene un sentido. No basta decir que hay decoraciones geométricas o florales o acuáticas, esto es solo una primera y superficial descripción que no penetra en el significado mismo del símbolo”.

A pesar de la sugestión eminentemente hiperbólica de esta frase; el fin regresa al principio, la generalización adelanta las dificultades y surgen preguntas: ¿Cómo discriminar entre lo simbólico y lo puramente decorativo? ¿Cómo distinguir lo abiertamente simbólico, de símbolos específicos relevantes para este estudio?



Varios intentos para detectar el sistema de lectura de signos y símbolos teotihuacanos han sido realizados por diferentes autores. Entre ellos Kubler (1967a) quien propone un sistema de análisis partiendo de la premisa que muchos de los signos tenían una cierta condición gramatical (nombres y adjetivos) reconocible según la posición preferencial o subordinada que ocupaban en el conjunto pintado.² Kubler repite el viejo concepto de que hay formas simples y formas compuestas, ya que para él, las representaciones de frente o de perfil contienen una diferente jerarquía. Señala que había representaciones con significados opuestos o alternos que podían ser poliformes o contener un cúmulo de elementos complementarios entre sí. Observa Kubler que encerraban las escenas en marcos o bordes con motivos alusivos y que agrupaban algunas en *clusters* o racimos con diversos signos temáticos.³

Con esta idea como base, Langley (1986: 25-30) sistematiza el método de agrupar los signos aislados y los

racimos o conjuntos de glifos compuestos dentro de un programa de cómputo utilizado por los museos para manejar catálogos, índices y datos estructurales jerarquizados, que él mismo adapta para Teotihuacán contando frecuencias en el uso de los signos. Langley (*op. cit.*: 11-15) los llama *notational signs* o signos con determinada connotación que estudia en tres grandes agrupamientos en los que cada signo o símbolo representa un elemento, una idea o un concepto.

Todos los signos expresan un simbolismo determinado, signos que se utilizaron como decoración conservan el mismo contenido significativo inmerso en el inconsciente colectivo mesoamericano de esa época.⁴ De esta manera como Angulo anota, se abre el camino para asegurar la existencia de un sistema de comunicación por medio de pictogramas, signos y símbolos que aún sin poder ser considerados como escritura por no ser silábico fonéticos y carecer de un orden riguroso, eran utilizados para transmitir un claro mensaje gráfico.

La reciprocidad de motivos y





Figura 3. Copán, Honduras. Edificio Rosalila. Detalle del panel Margarita. Foto Linda Lasky, 1999.



Figura 4. Copán, Honduras. Edificio Rosalila. Detalle del panel Margarita. Foto Linda Lasky, 1999.

medios que condujo a la expansión de la presencia teotihuacana a través de Mesoamérica no ha sido bien establecida. El comercio de obsidiana, (recurso natural más prominente) fue un factor significativo para el desarrollo del lugar. Dado que la población crece vertiginosamente sus necesidades aumentan de manera importante durante los siguientes siglos, lo que da como consecuencia una imperante necesidad de dominación y expansión por parte de los teotihuacanos a través del Altiplano e inclusive regiones más alejadas (Millon, 1981: 219-223). Más allá de la evidencia arqueológica, la interpretación derivada de la información que proveen los artefactos entierros y demás parafernalia indican,

para establecer vínculos de relación y comercio además de la consolidación a larga escala de rutas bien establecidas a través de las cuales se llevaron a cabo centros de comercio. A ciencia cierta saber si los comerciantes de estas rutas portaban armas o si acaso existían puestos militares a lo largo de estas rutas aún hoy en día es difícil establecer. Sin embargo en Tikal fueron localizadas figuras cerámicas donde se describen figuras armadas al estilo teotihuacano. En Tikal una de las ciudades-estado más importantes dentro del área maya y punto clave para el comercio para las regiones más sureñas y orientales de la zona, se localizó la Estela 31 donde se describen otras dos figuras marciales que conmemoran en los inicios



del siglo quinto de nuestra era, al personaje *Cielo Tormentoso*, quien aparentemente tiene vínculos ancestrales con Teotihuacán.

Entre todos los argumentos que quedan sin explicación y ultimadamente hipotéticos, una cosa queda clara... por varios siglos los teotihuacanos viajaron lejos de su ciudad, interactuaron con extranjeros y penetraron con su ideología y estructura, dejando marcas tangibles de su influencia y por consiguiente innegablemente absorbieron influencias culturales diversas.⁵

Así Copán entra al escenario de intercambio y vinculación con señores de tierras extranjeras, desplegando en sus etapas más tempranas, enigmáticas evidencias de manifestación teotihuacana en la estructura regente, acompañada ésta de una relevante presencia de símbolos, sugiriendo más que exhibiendo la observación e iconografía de tierras lejanas.

Notas

¹ Entendiéndose aquí como símbolo la representación de un haz de conceptos asociados a una imagen (Eco, 1975).

² Angulo, Jorge, 1986.

³ Quizá una de las ideas que se derivan después de leer a Kubler es entender la posición del historiador del arte el cual no se puede desprender de dos sustentos fundamentales, por un lado humanista, exigiendo con esto un campo de conocimiento y profundidad sobre el material que se estudia, sin olvidar la función y la forma. Y por otro observando la personalidad estética que los objetos y materiales proveen. De lo anterior se desprende la posición peculiar del historiador del arte frente al arqueólogo, discusión un tanto superada hoy en día, pero que en su momento exigió de una revisión cuidadosa. Hoy se entiende al mundo, como un lugar de complementos y alternancias, el historiador se alimenta del arqueólogo y sus conocimientos a la par que el historiador de la disciplina de la arqueología.

⁴ Pascual, Arturo, 1996

⁵ En vista de estos prolongados y cercanos contactos entre Teotihuacán y diferentes culturas, una omisión entre estos contactos es francamente notable... La ausencia de evidencia de escritura como ésta es en general entendida. Ausencia notable y perpleja. Varias sociedades contemporáneas, entre ellas la zapoteca y la maya, tenían establecidos sistemas complejos de escritura, en los cuales información acerca de su historia, de sus gobernantes y linajes se registraron en estelas, paneles, dinteles, altares y escalinatas, así como en pinturas murales.



Bibliografía

Angulo, Jorge

1996 "Teotihuacán aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en: *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, Vol. I, Tomo II, *Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), México, IIE-UNAM, pp. 65-186.

Caso, Alfonso

1959 *Glifos teotihuacanos* RMEA IV (1-2).
1967 "Dioses y signos teotihuacanos", en: *Onceava Mesa Redonda en Teotihuacán*, México.

Cowgill, George

1974 "Quantitative Studies of Urbanization at Teotihuacan", en: *Mesoamerican Archaeology New Approaches*, Austin, Normand Hammond University of Texas.

Eco Umberto

1974 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Milán, Studio Bompiani 10.

Kubler George

1967a *The Iconography of the Art of Teotihuacan, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
1967b "Pintura mural precolombina", en: *Estudios de Cultura Maya*, México, CEM-IIF, UNAM.

Langley, James C.

1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan Elements of Writings in Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Bar International, Series 313.

Millon, Rene

1960 *The Beginings of Teotihuacan*, AA26 (1) 1-9.
1973 *The Teotihuacan Map*, Part I, Austin, Text University of Texas Press.
1981 "Teotihuacan: City, State and Civilization", en: Wauchope, Robert y Gordon R. eds., *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, Supplment 1:198-243.

Pascual Soto, Arturo

1996 "Teotihuacán: los sustentos materiales de la comunicación (Fases Tzacualli y Miccaotli)", en: *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacán*, Vol. I, Tomo II, *Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), México, IIE-UNAM, pp. 291-324.

Sharer, Robert, Loa B Traxler, David W Sedat, Ellen, Bell Marcello Canuto, y Christopher Powell
1999 *Early Classic Architecture Beneath The Copan Acropolis. Ancient Mesoamerica*, Cambridge University Prees.

Stuart, George

1997 "The Royal Crypts of Copan", en: *National Geographic*, Vol. 192. No. 6.



Historias, hilos, y madejas. La integración plástica de El Palacio de Palenque

Laura Piñeirúa Menéndez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Un tapiz consta de tantos hilos que no puedo resignarme a seguir uno solo; mi enredo proviene de que una historia está hecha de muchas historias. Y no todas puedo contarlas.

Carmen Martín Gaité: *Irse de casa*, 1997

No es raro que la vida nos hable en varios idiomas, que el tránsito cotidiano haga de cada detalle una interminable red de posibilidades, que cada hilo del tapiz se convierta en el ir y venir de historias que se mezclan hasta atemorizarnos.

Cuando hablamos de arte, la historia hecha de varias historias, se cuenta desde el color, las líneas, las texturas, los volúmenes. En fin, las formas adquieren el matiz de un concierto polifónico que se muestra al principio desentrañable para después ceder poco a poco a las miradas y al afán que busca un modo de ser.

Hablar de integración plástica implica estar dispuesto a descubrir los mensajes implícitos en varios lenguajes que se conjugan. Así, hablar sobre la integración plástica de El Palacio de Palenque es hablar sobre la historia del encuentro con varios encuentros.

En El Palacio, trece casas y una torre muestran la dinámica que dio vida a un espacio en constante transformación. Trece veces trece modos de percibir, transformar e interpretar la realidad se dan cita en un conjunto cuyas voces simultáneas delatan la unicidad al tiempo que se saben parte de un todo.

Al igual que las notas se mezclan en una partitura, un constante ir y venir de formas y sentidos teje la trama de un espacio hecho de varios espacios, de un tiempo



que se construye de varios tiempos.

En El Palacio la arquitectura, el relieve y la pintura mural conjugan sus cualidades expresivas. Se vinculan para dar a conocer las diferencias que las identifican así como la semejanzas que las unen.

Son voces que exigen múltiples grados de lectura, ecos que hacen de la

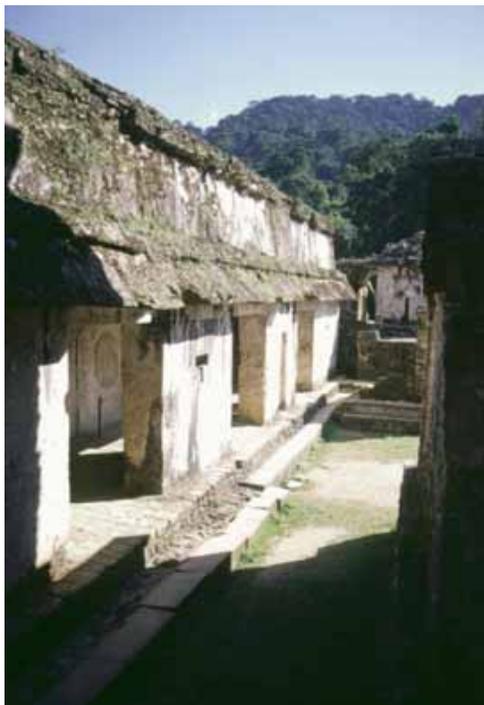


Figura 1. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2000.

interpretación un caleidoscopio en donde el orden está dado por la diferencia. Son los hilos de un tapiz que construye su homogeneidad desde lo heterogéneo.

Correspondencias en donde el silencio y los sonidos encuentran reposo. Armonías que se completan sin obstruirse. Protagonismos que se funden con la conciencia del equilibrio.

Acertijos formales ponen a prueba la imaginación ante la diversidad de un conjunto que demanda a los sentidos y a la razón el ingenio para ser leído, habitado, interpretado y comprendido.

El Palacio de Palenque grita en distintos tonos para ser escuchado de distintos modos. Al principio parece mostrarse sin recelo. Posa ante las miradas inquietas para dejar patente la complejidad que lo anima y dar paso al interminable diálogo con las formas y los recorridos, con el modo en que sus elementos se articulan semejando las piezas de un rompecabezas con varias soluciones.

Una vez presa de las formas, la quietud que acoge el primer encuentro se convierte en el dinámico acontecer de



una obra terminada hace cientos de años, que revive ante el paso, la mirada y la pregunta del presente.

Una y mil veces observado, descrito, transitado y cuestionado, El Palacio hace de las formas el vehículo para disolver los contornos y dar inicio al conocimiento de sus sentidos.

Uno a uno, desde la tridimensionalidad hasta la bidimensión, la arquitectura, el relieve y la pintura son interlocutores entre las épocas. Juntos sugieren y enlazan los discursos que han de ser descifrados. Peculiares, únicos, reúnen su ser. Así el espacio alberga al volumen, el volumen al plano, el plano a la línea, la línea al color.

Asociaciones infinitas derivan de la presencia simultánea de múltiples lenguajes. Ante la exigencia de sus voces, el cuerpo, presa del canto de la materia, descubre espacios plenos de vacío, vacíos que deben su existir al espacio.

Tránsitos que sugieren el recorrido donde habitan la intimidad y lo compartido. Laberintos que desdoblan incertidumbres. Afluencias que resguardan accesos a mundos ajenos. Túneles que desembocan en encuentros

sorpresivos, inexplicables.

Los sentidos inmersos en los hilos del tapiz ceden al ritmo del espacio y del tiempo que fundan las formas. Hartos inician un diálogo sin palabras. El diálogo cómplice de la vastedad de los trazos, del gesto que transforma la materia para nombrar las cosas de otra manera.

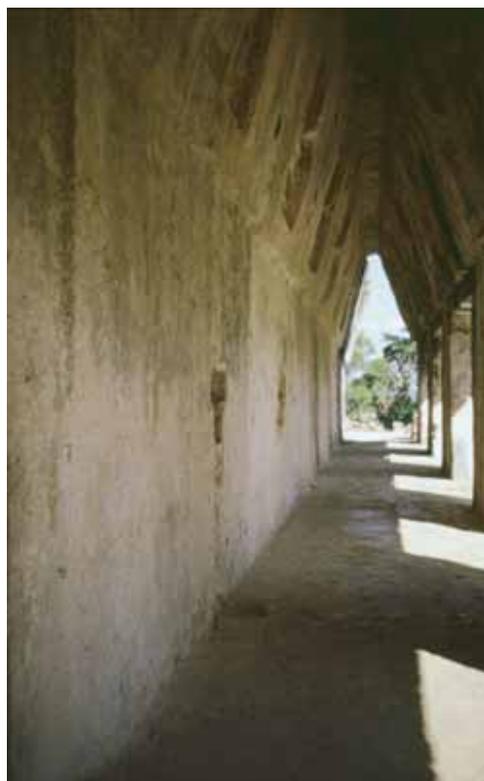


Figura 2. Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa A, corredor este. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2000.



El diálogo con las trece casas, la torre y los subterráneos, el encuentro con la integración plástica de El Palacio de Palenque.

Descubren espacios que se repliegan y se desdoblan, comunican y enmudecen. Encuentran volúmenes que se esconden y se proyectan. Volúmenes que generan patios, pasillos, esquinas. Volúmenes abiertos y cerrados que se esparcen y se condensan. Ejes que advierten que no es posible mostrarlo todo de una sola vez.

Recintos que encierran entre sus muros lo que no se puede ver. Moradas plenas de intimidad que miran hacia adentro y descubren en sus entrañas las voces que proyecta el mutismo. Murmullos que reverberan, rebotes inciertos de sonidos que no se pueden nombrar. Mensajes ocultos, anónimos. Siluetas que contornean discursos silenciosos.

Fachadas que se visten de pilares. Corredores bañados de luces intermitentes, de ilusiones que confunden con la intención de aclarar. Lapsos efímeros que se olvidan de lo tangible.

Superficies que emergen de fondos

imprecisos, realidades que evocan desde lo llano la maleabilidad de la materia. Vitalidades que apresan sentidos que se saben contenidos y se expresan incontenibles. Huecos que se llenan de carencias, carencias que nombran presencias ocultas.

Bidimensiones dueñas de la arquitectura exigen nuevos canales de acceso. Dan cauce a la continuidad que se prolonga fuera de los límites que las acogen. Espacios dentro de otros espacios perfilan realidades interminables que se confrontan.

Cuadros dentro de otros cuadros. Sólidos espejismos que culminan en la transparencia de la verdad oculta bajo el rostro transformado de la cal y el agua.

Marcos que encierran. Líneas que se pierden en ámbitos inalcanzables. Líneas continuas, cortas, intermitentes. Líneas plenas de superficie ultrajan la materia para nacer del vientre húmedo del que huyen para después regresar.

Fondos ocultos bajo la sombra de los volúmenes, fondos que abandonan la sombra que se hace de sombras. Sombras que definen huecos cuyo ser efímero resguarda la intención del



instante en que son tocadas.

Líneas que vulneran la materia de modo que se intuye el cauce de las herramientas. Heridas que proclaman el nombre de la mano que las concibió.

Huellas que acarician y desgarran. Huellas firmes y temerosas definen el paso de las manos por el mundo. Manos que despiertan del letargo mundos adormecidos.

Acertijos indescifrables, marañas que conducen al delirio. Composiciones que desbordan los límites del tiempo. Pasajes ilimitados se regocijan en el devenir incansable de las curvas. Cuerpos que se regodean para vestirse de sensualidad.

Vibraciones que liberan la vitalidad de la piedra. Porosidades ávidas de latencias, respiran y se desnudan. Nudos inclementes paralizan los sentidos para despertarlos presas de la ensoñación.

Detalles que emergen y delatan al todo. Detalles que se consolidan y hablan por sí mismos. Instantes que condensan lo prohibido.

Superficies que reciben espacios intangibles e inhabitables adivinan el trazo del cual emergen mundos que habitan dentro de otros mundos.

Realidades planas fijan el acontecer del tiempo y del espacio donde las líneas y el color construyen volúmenes sin volumen. Texturas policromas.

Apariencias desdibujadas encuentran reposo en la quietud de un muro cuyo interior se estremece al encuentro con la verdad que penetra, fragua y cristaliza su ser.

Muros cautelosos infieren el camino de la superficie que ha de revelarse gracias a que las venas se irrigan de color. Contornos, sin contorno. Líneas que encierran color, colores que se contienen a sí mismos. Veladuras que combinan transparencias y sugieren distancias. Espejos que develan la realidad de los espacios que confluyen dentro de los límites de lo plano.

Lenguajes alertas ante la mirada que busca desentrañar los significados que guardan. Lenguajes vastos, complejos, inconclusos. Lenguajes que vierten su ser en la forma que hace del mundo un trazo, un color, un espacio

En El Palacio, la arquitectura, la pintura y el relieve son pliegues que fundan el espacio y el tiempo, materias que sostienen y son sostenidas, re-



cobecos que se regocijan en la continuidad, en el paso tranquilo o acelerado de los hilos y las historias.

Realidades y apariencias que se visten de matices para reunir lo verdadero y lo ficticio. Instantes que se adueñan del mundo para convertirlo en creación.

Madeiras que albergan puntos de vista propios y comunes. Tramas que derivan en la conciencia de lo acabado inconcluso. Tránsitos que reconstruyen los caminos siempre recorridos, las memorias olvidadas de lo real y lo aparente.

Danza de formas que se disuelven para renacer una y otra vez. Trazos que dibujan el ser inasible de la historia que se pierde en el tiempo para encontrarse en el arte.

Gestos que adquieren un nuevo rostro. Ojos que se libran del vaho de las épocas y abordan trenes imaginarios para cruzar el umbral que los enfrenta a la verdad hecha imagen.

Díálogos interminables que definen el matiz de las conjeturas y la interpretación. Hilos de tapiz que iluminan el caleidoscopio

donde se funden el arte, los mundos y las épocas.

Historias hechas de retazos que se completan y se narran en los muros, los pilares y las pinturas de El Palacio de Palenque. Formas en donde moran las voces del pasado, de un pasado cuyo eco se define en la mirada del presente. Instantes congelados que muestran su complejidad, quietos, dinámicos, impasibles...

Bibliografía

Martín Gaité, Carmen
1997 *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama.



Figura 3. Palenque, Chiapas. El Palacio. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2000.



Una pintura mural olvidada de Kabah, Yucatán

Karl Herbert Mayer
Graz, Austria

En las extensas ruinas mayas de Kabah, Yucatán que conforman uno de los sitios más grandes de la región Puuc, se encuentra el Palacio de dos pisos y 32 cuartos, sumamente deteriorado, que data del periodo Clásico Tardío.

La designación de esta estructura ha cambiado a lo largo de los años. En 1842 John L. Stephens (1843, 1963: 243-246) la llamó Casa No.2. En 1887, Teobert Maler la nombró Estructura IV (1997: 30-31). Finalmente, Harry Pollock la llamó Estructura 2C2 nombre que se encuentra actualmente en uso (Pollock, 1980: 175-181; ver plano en p. 177, fig. 339). En el siglo pasado, tres exploradores registraron la existencia de un fragmento de pintura mural ubicado en el muro principal del Cuarto 24. Hoy en día la pintura mural se ha perdido.

Probablemente la primera representación de esta extraordinaria pintura, fue publicada por Leon Rosny en 1869 con una nota al pie de la imagen denominándola “Inscripción de Kabah (Yucatán)” donde menciona que la copia del diseño le fue otorgada por el abate francés Brasseur de Bourbourg.

La copia publicada a una escala que supuestamente correspondía a la quinta parte del tamaño del original, fue elaborada por F. J. Becker en abril de 1869 (Rosny, 1869: 168). En ella se muestra una imagen en negro pintada sobre una superficie de estuco blanco la cual Rosny erróneamente consideró como un relieve.

En el dibujo a línea se puede observar una inscripción dentro de un marco rectangular. Debajo de ella aparece otra inscripción fragmentada. Del lado derecho de ésta se representó una figura antropomorfa de perfil, mirando hacia la izquierda, que sujeta una serpiente con la mano (fig. 1, véase también Mayer, 1990: 30, fig. 9). Del lado izquierdo se observan tres fragmentos pequeños



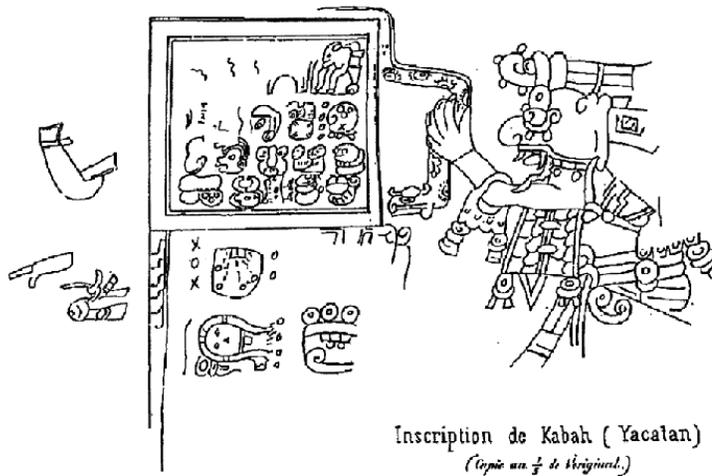


Figura 1. Kabah, Yucatán. Estructura 2C2. Pintura mural 1. Tomado de Rosny, 1869, lámina 20.

de pintura que posiblemente representaron otra figura antropomorfa. El fragmento medía 60 x 90 cm.

El 2 de febrero de 1882 el explorador francés Désiré Charnay visitó las ruinas de Kabah y tomó registro del mural. Interpretó el diseño pictórico como el de “un caballo con su jinete”, y consideró al mural como un descubrimiento propio “de excepcional importancia... el más significativo en la arqueología americana”. Según Charnay, el diseño aludía a una batalla de conquista entre mayas y españoles. En sus notas el explorador señaló que la pintura

se encontraba en muy mal estado, parcialmente cubierta por una capa de estuco, misma que eliminó con el objeto de encontrar indicios más claros de la imagen (Charnay, 1882: 411-412). Algunos años después, Charnay reconoció

que su interpretación sobre el diseño era incorrecta (Charnay, 1885, 1887: 383). Sus observaciones respecto al mural se desconocen pues no fueron publicadas. Sin embargo en *el Musée de l'Homme* de París se conservan cuatro negativos de las fotografías que tomó en las ruinas de Kabahen 1882, aunque ninguna de ellas muestra imágenes de la pintura (Davis, 1981: 93, lám. 58 y 207; Charnay, 1987: 320).

Augustus Le Plongeon (1885) analizó y criticó la interpretación de Charnay. Rechazó la idea del caballo y el jinete y opinó que el diseño del mural compartía características que lo acercaban a las cualidades artísticas



del *Códice Madrid*. Le Plongeon acompañó su artículo crítico con fragmentos de la copia de la pintura.

Teobert Maler inspeccionó el mural de Kabah en 1887 y construyó el plano del edificio y especificó la ubicación de la pintura dentro de un cuarto de 410 cm. de ancho (Maler, 1997: 30, figs. 8-9). Él también mencionó la existencia de restos indescifrables de pintura en uno de los muros, de los cuales no dejó ninguna descripción o dibujo.

Daniel G. Brinton publicó la copia del mural hecha por Becker. En la edición, dividió el diseño en dos ilustraciones separadas. En una de ellas se muestra únicamente la inscripción jeroglífica y en la otra, la figura antropomorfa que Brinton identificó con la deidad maya *Itzimna* (Brinton, 1895: 52, fig. 13, p. 135, fig. 78). Además aseveró que la inscripción pintada sobre estuco fue copiada por H.F. Becker e impresa en los archivos de la Sociedad Americana de Francia (ver la nota de Rosny, *L'Interpretation des anciens Textes Mayas*, p. 12, París, 1875). La declaración de Brinton es incorrecta ya que

en la publicación citada de Rosny no se reproduce ninguna ilustración.

Actualmente existen dos impresiones del artículo de Rosny con referencias idénticas a la pintura de Kabah. Una de ellas está publicada en la revista *Archives de la Société Americaine de France* (Rosny 1875a: 60, nota 2), la otra es una publicación distinta (Rosny, 1875b: 42, nota 2), impresa en una edición limitada de 85 ejemplares. En esta publicación, Rosny comenta que conoció a Becker en París, y desmiente la versión en la que afirmó que el mural era un trabajo de alto relieve en lugar de una pintura mural.

Merideth Paxton (1987: 164-166) notó que la iconografía de la pintura mural de Kabah mantenía una estrecha relación con la del *Códice Dresden*. A partir de estos datos, sugirió que la pintura fue elaborada durante el período Postclásico Tardío y añadió que Kabah debía considerarse como el punto de origen de los motivos pictóricos del *Códice Dresden*.

Desde su creación, esta pintura mural monocromática existió con toda seguridad hasta 1887, año en



que Teobert Maler visitó las ruinas. Harry Pollock (1980: 181) explica que en sus notas no se hace referencia alguna a esta pintura y Meredith Paxton (1987: 165) menciona que en su visita a Kabah (1980-1981) no pudo hallar ningún vestigio del mural.

En los viajes que he realizado durante las últimas décadas a Kabah no he encontrado ningún rastro de la pintura en los muros del Cuarto 24 de la Estructura 2C2. Tampoco he localizado restos de capas de estuco. Por lo tanto, todas las discusiones en torno a la pintura mural perdida se deben basar en el dibujo elaborado por Becker en 1869, quien desafortunadamente no pudo copiar los restos de la inscripción jeroglífica adecuadamente.

Sin embargo, muchos jeroglíficos y fechas calendáricas pueden ser reconocidos a pesar de las deficiencias del dibujo. Hasta la fecha ningún estudio de la inscripción se ha publicado. La figura humana que se encuentra en el mural no representa como Briton dedujo, al dios *Itzimna*. La imagen corresponde a la versión Posclásica del dios B del panteón maya según la

clasificación de Paul Schellhas (1901), que lo identifica como *Chac* o *Chaac*, dios de la lluvia y del relámpago (Taube, 1992: 17-27).

Brinton reconoció que la deidad de Kabah podía ser comparada iconográficamente con las representaciones del manuscrito maya del *Códice Madrid*. A su vez Merideth Paxton (1987) relacionó las figuras antropomorfas y zoomorfas con aquéllas del *Códice Dresden*.

La pintura mural perdida conserva una fuerte afinidad en estilo con las representaciones del *Códice Madrid*, donde el dios *Chac* se representa de manera similar, asociado con la serpiente (fig. 2).

La pintura mural perdida de Kabah, (designada en un principio como Pintura Mural 1 de Kabah, abreviada KAB: Mrl.1), es de gran importancia por ser la única pintura e inscripción del periodo Postclásico dentro de una estructura arquitectónica del Clásico Tardío de la región Puuc. La pintura fue elaborada con un estilo muy cercano al de la tradición de los códices mayas sobre-





Figura 2. *Códice Madrid*. Página IV. Tomado de Villacorta y Villacorta, 1977, p. 232.

vivientes, especialmente con el del *Códice Madrid*. Esta relación permite que la fecha de este mural se establezca en el periodo Posclásico Tardío.

Bibliografía

Brinton, Daniel G.
1895 *A Primer of Mayan Hieroglyphs*, Series in Philology Literature and Archaeology, Vol. III, No. 2, Philadelphia, Publications of the University of Pennsylvania.

Charnay, Désiré
1882 "The Ruins of Central America, Part X", en: *The North American Review*, Vol. 134, pp. 401-415.

1885 *Anciennes Villes du Nouveau Monde: Voyages d'Explorations au Mexique et dans l'Amérique Centrale, par Désiré Charnay, 1857-1882*, París, Hachette.

1887 *The Ancient Cities of the New World, Being Voyages an Explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*, New York, Harper an Brothers.

1987 *Le Mexique, 1858-1861. Souvenirs et impressions de voyage*, Commenté para Pascal Mongne, París, Éditions du Griot.



- Davis, Keith F.
1981 *Désiré Charnay: Expeditionary Photographer*, Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- Maler, Teobert
1997 *Península Yucatán*, Aus dem Nachlass Herausgegeben von Hanns J. Prem, Monumenta America, Vol. V. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Mayer, Karl Herbert
1990 "Maya-Wandmalereien in der Puuc-Region (Mexiko)", en: *Antike Welt*, 21 Jahrgang, Heft 1, pp. 26-44, Mainz.
- Paxton, Merideth
1987 "Codex Dresdens: Stylistic and Iconographic Analysis of a Maya Manuscript", Ph. D. Dissertation University Microfilms, Michigan, Ann Arbor.
- Le Plongeon, Augustus
1885 "The Horse of Kabah. It's Value as a Proof that the Ruined Cities of Yucatan are of modern Constructions", en *Scientific American*, Supplement, no. 480, pp. 7668-7669.
- Pollock, Harry E.D.
1885 *The Puuc: An Architectural Survey off the Hill Country of Yucatan an Northern Campeche, Mexico*, Memoirs of the Peabody Museum, Vol. 19. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- Rosny, León de
1869 "Note sur une inscription Yucatèque inédite", en: *Archives Paléographiques del l' Oriente et de l' Amérique; publiée avec des notices historiques et philologiques*, Paris, Tomo 1, p. 178, Atlas, Planche 20. Maisonneuve et Cie.
- 1875a "L'interprétation des anciens textes mayas", en: *Archives de la Société Américaine de France*, n.s., Vol. I, pp. 53-118. Paris.
- 1875b *L'interprétation des anciens textes mayas suivie d'un aperçu de la grammaire maya*, Société Américaine de France, Paris.
- Stephens, John L.
1843 *Incidents of Travel in Yucatan*, New York, Harper and Brother.
- 1963 *Incidents of Travel in Yucatan*, Volume One, New York, Dover Publications.
- Taube, Karl A.
1991 "The Major Gods of Ancient Yucatan", en: *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No. 32, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.
- Villacorta C., J. Antonio, y Carlos A. Villacorta
1977 *Códices Mayas*, segunda edición, Guatemala, Tipográfica Nacional,



Alineación de estructuras arqueoastronómicas en la región maya: ¿indicio de una astronomía de alta precisión?

Jesús Galindo Trejo
Instituto de Astronomía, UNAM

En el transcurso de varios años el proyecto de “La pintura mural prehispánica en México” ha investigado numerosos sitios en la región maya en los cuales aún existen vestigios de muros pintados. Como otras disciplinas, la Astronomía también ha contribuido al mejor entendimiento de los conceptos plasmados por los artistas mayas en sus principales edificios. Precisamente al ser éstos los lugares donde la élite sacerdotal y gobernante realizaba sus ceremonias religiosas, tales espacios fueron dotados de un valor adicional intangible pero a la vez de profundo significado humano: a través de la alineación del edificio respecto al cielo se manifiesta la voluntad del soberano para mostrar, por medio de eventos en el firmamento que su obra terrena, representada en el edificio mismo y en la pintura contenida en él, se encontraba en armonía con ese cielo habitado por las deidades del panteón maya. Se trataba de una forma sumamente elaborada de ofrenda donde la pintura mural jugó un papel fundamental ya que servía como guía visual que hacía explícito, a los ojos del iniciado, el mensaje ritual de dicha ofrenda.

Como es bien sabido, los sacerdotes-astrónomos mesoamericanos dedicaron gran atención al seguimiento del tiempo por medio de su calendario. De hecho, su elaboración desde épocas ancestrales representó el resultado de una manera altamente evolucionada de observación celeste. El calendario alcanzó tal relevancia en toda Mesoamérica que inspiró un tipo de alineación arquitectónica donde el Sol señala, al alinearse al edificio, la llegada de ciertas fechas muy importantes porque dividen al año solar en diversas proporciones que definen algunas características del sistema calendárico mesoamericano.



Los sitios mayas analizados arqueoastrónomicamente por nuestro proyecto han confirmado plenamente las ideas expuestas con anterioridad. Nuestra metodología ha planteado en primera instancia la posibilidad de una alineación solar, sin embargo, cuando ésta no es factible hemos considerado la alternativa de una alineación con algún cuerpo celeste observable de noche. En tal caso nos hemos confrontado con aspectos técnicos que nos sugieren reflexionar sobre el grado de precisión alcanzado por las observaciones hechas por los mayas en el proceso de fijar el alineamiento de sus edificios. Cabe hacer notar que incluso la observación solar efectuada por los mayas podría ser estudiada en términos de su meticulosidad y exactitud.

Mientras hemos encontrado estructuras mayas orientadas de acuerdo a principios calendáricos, es decir, su alineación solar sucede en las llamadas fechas calendáricas 29 de abril y 30 de octubre definiendo la división 104/260 del año solar de 365 días, también se han identificado orientaciones hacia la

posición de grupos de estrellas, ya sea discretos o continuos en la forma de algunas regiones de la Vía Láctea, que de acuerdo a varios estudiosos, poseen excepcional trascendencia en el pensamiento mítico de los mayas prehispánicos.

En la primera categoría de orientaciones se encuentra la Casa E del Palacio de Palenque, la gran pirámide de los Cinco Pisos de Edzná (fig. 1) y el Templo Superior de los Jaguares en la cancha del juego de pelota de Chichén Itzá. En estos recintos se efectuaban ceremonias político-religiosas en medio de gran solemnidad y existían ciertos momentos en el año, señalados por su alineación al astro principal del cielo, en los que las celebraciones poseían una particular relevancia ya que el



Figura 1. Edzná, Campeche. Pirámide de los Cinco pisos. Foto Javier Hinojosa, marzo, 199.



dignatario podría mostrar a sus súbditos cómo su obra terrena recibía el favor del dios solar en esas fechas tan significativas en el calendario. Éste obviamente se consideraba obra divina, valiosa dádiva de los dioses que permitía el correcto devenir del tiempo, un principio esencial en la civilización mesoamericana. En la pintura mural plasmada en estas estructuras arquitectónicas se expone, a través de una iconografía vinculada a algunos aspectos del Sol y de la observación

celeste, la importancia de este marco astronómico-calendárico para enaltecer y reforzar el discurso ritual que serviría para afianzar el poder de dicho dignatario.

Con respecto a la segunda categoría de orientaciones, el Edificio de las Pinturas en Bonampak ocupa un lugar preeminente. Representa el ejemplo mejor conservado del arte pictórico maya cubriendo el interior de una estructura arquitectónica. El

soberano *Chaan Muan* le asignó una

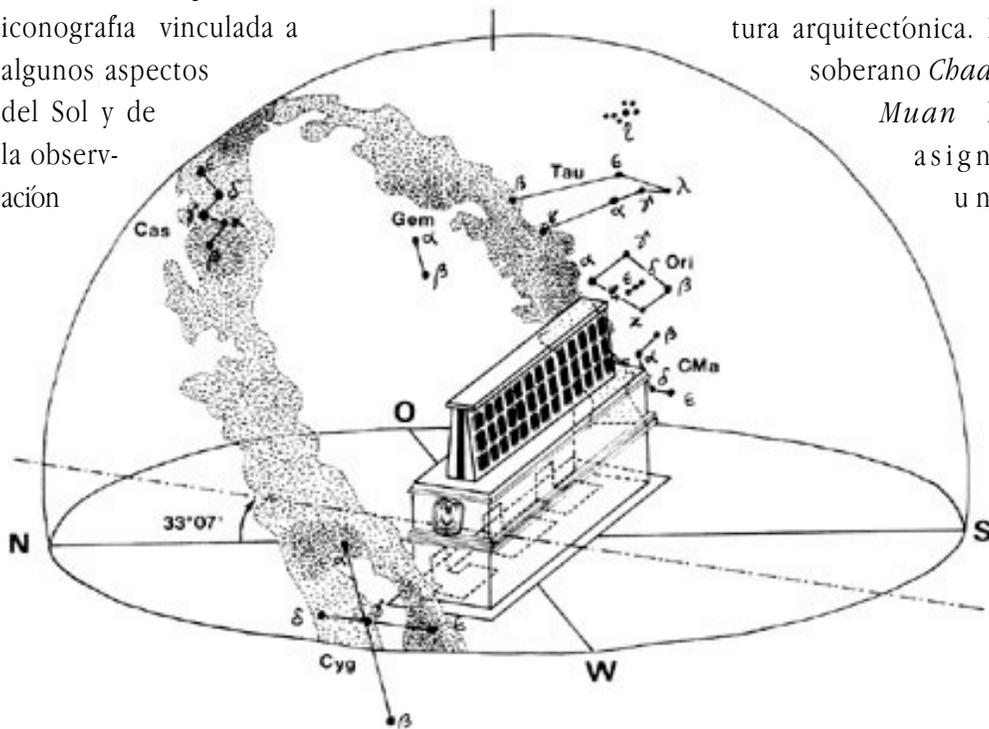


Figura 2. Bonampak, Chiapas. Esquema de alineación de la fachada del Edificio de las Pinturas con la Vía Láctea. Dibujo de Jesús Galindo Trejo.



orientación tal que en la fecha inscrita en el Cuarto 2, que coincide con el momento del paso cenital del Sol en Bonampak y de la conjunción inferior de Venus, la gran banda celeste de tenue brillo que conocemos como la Vía Láctea se extendía a lo largo del eje de simetría del edificio. En la madrugada de ese día del año 792 d.C. , la Vía Láctea se habría desplegado a lo largo de la dirección indicada por la fachada del mismo edificio. Fue entonces cuando la representación del Monstruo del Cielo en la cerradura de la bóveda de los tres cuartos coincidió con la dirección anterior, sugiriendo la identificación del gran dios *Itzamná* con ese llamativo objeto celeste (fig. 2). Los cuatro cuadretes en la parte alta del Cuarto 2 con la representación de una tortuga, una manada de pecaríes y dos personajes rodeados de glifos estelares pueden identificarse claramente, para esa misma noche, con la constelación de Orión, el cúmulo estelar de Las Pléyades, la estrella roja Aldebarán y el planeta Marte, momentáneamente en la constelación del Toro. A través de esta intensa y directa relación de la pintura mural con la

arquitectura y a la vez con eventos astronómicos de primer orden el soberano maya patentizaba ostensiblemente uno de sus nombres rituales como el Sostén del Universo.

La Estructura 5 de Tulum muestra una orientación solar asociada al día del paso cenital. La pintura mural en su interior señala una lógica relación observacional entre la salida y el ocaso del Sol y de la Luna en determinadas fases que son sugeridos por el aspecto físico de las representaciones de la diosa lunar *Ixchel* y del dios solar *Kin*. Considerando la época de construcción de este edificio se pudo mostrar la existencia de eventos de salida y puesta del Sol y de la Luna, a lo largo del eje de simetría, en la secuencia insinuada por el diseño pictórico. Para el año indicado en una estela labrada del sitio, a mediados del siglo XIII, la Estructura 5 se alineaba justamente hacia el punto en el cielo donde se intersecta la Vía Láctea con la Eclíptica. La primera se podría referir al dios creador *Itzamná* y la segunda corresponde a las bandas celestes representadas en códices y estelas que contienen normalmente cuadretes con





Figura 3. Cobá, Quintana Roo. Grupo Las Pinturas. Edificio I. Templo superior, segundo panel del friso. Dibujo de Alfonso Arellano Hernández.

los glifos del Sol, la Luna y de varios planetas.

La orientación de estructuras arquitectónicas mayas hacia direcciones indicando ciertas regiones del cielo nocturno también se pueden localizar en los sitios de Cobá y Xelhá .

El Edificio 1 del Grupo de las Pinturas de Cobá posee aún un mural en el friso de su fachada con la representación, en varios paneles, del dios *Itzamná* en dos diferentes variantes (fig. 3). En la época probable de la ejecución de la pintura, este edificio se alineaba a la puesta de un punto cercano y equidistante a las estrellas a y b de la

constelación de Géminis. Ambas estrellas brillantes podrían asociarse a las dos representaciones de la gran deidad creadora de los mayas.

El llamado Templo del Jaguar en Xelhá conserva en su lado oriente, en un muro interior , un mural representando más bien a un felino sin manchas en posición descendente. El vano cercano a él fue dispuesto de tal forma que en la época de florecimiento de la ciudad, durante la primera tercera parte del año, a lo largo de su eje de simetría surgía del horizonte la gran constelación de El Escorpión. El cuarto interior del templo también fue pintando, entre



otros diseños, ahí aparece la representación de un personaje portando un yelmo de jaguar, de pie sobre una piel de este felino. El eje de simetría de dicho cuarto señalaba en esa época el ocaso de la misma constelación de El Escorpión. Lo anterior sugiere que este templo fue dedicado al felino como deidad celeste, con lo que obtenemos una identificación del felino, posiblemente un puma, con la constelación occidental de El Escorpión.

El análisis arqueoastronómico de la pintura mural hallada hace poco en la llamada Sala de los Frescos en la ciudad postclásica de Mayapán condujo a notables resultados. La estructura que contiene a la pintura mural está adosada al costado oriente de la pirámide de El Castillo, justamente se extiende en dirección poniente a oriente, a unos metros del Templo Circular, también

recientemente intervenido. El muro central de la estructura muestra, en su lado norte y sur, la representación de rectángulos con una misma composición de personajes. En el centro aparece un disco solar y en su interior se identifica un personaje descendente, a ambos lados del disco un personaje ricamente ataviado parece escoltarlo con una especie de lanza. El personaje en el interior de cada disco solar presenta características distintas a los otros. El frente de ambos lados del muro está orientado al norte y al sur extremos; así,

el lado norte señala hacia una región especialmente oscura, escasa de estrellas brillantes, muy cercana al polo norte del cielo.

Podría tal vez tratarse de la indicación del concepto del Sol Nocturno, el devorado por el monstruo de la tierra. En la dirección opuesta, en el sur, la pintura mural está orientada a una región donde la Vía



Figura 4. Xelhá, Quintana Roo. Grupo C. Casa del Jaguar. Santuario interior. Fachada oriente. Tomado de Miller, 1982.



Láctea contiene a las constelaciones de El Centauro y de la Cruz del Sur; ésta describiría en el cielo pequeños arcos en el horizonte sur y señalaría precisamente la contraparte en el inframundo de la región oscura del norte.

También se han determinado las condiciones para que los discos solares se puedan iluminar por el Sol real. Como el horizonte oriente del muro central que contiene los murales está condicionado a la altura que posee el Templo Circular, la reconstrucción reciente apoyada en los vestigios arqueológicos y en los datos cuantitativos de varios viajeros del siglo XIX, permitió determinar que los discos solares del lado sur son iluminados rasantemente por los rayos solares, que surgen precisamente del techo del Templo Circular, en dos fechas que tienen gran significado calendárico: 9 de abril y 2 de septiembre. Tales fechas dividen al año solar en una relación de $2/3$ respecto a los solsticios; así queda definido el intervalo de 73 días como el resultado de la única división exacta de 365 entre un dígito, el 5. Nótese que el 73 está directamente relacionado con

otros números calendáricos, 52 períodos de 365 días del *Haab* son necesarios para abarcar 73 períodos de 260 días del *Tzolkin*. El número 73 también puede describir el período sinódico de Venus de 584 días a través de reunir 8 grupos de 73 días. Es decir, esa orientación solar conjuga simultáneamente una relación calendárica fundamental con la calibración de ese importante período observacional del planeta.

Considerando la posible identificación de los personajes pintados en el interior de los discos solares, la relación venusina descrita anteriormente condujo a la propuesta de que tales personajes podrían representar a Venus en el momento de una conjunción inferior de un tipo muy peculiar, es decir, de un tránsito de Venus por el disco del Sol. Resulta claro que observacionalmente este evento presenta varias dificultades. Alrededor del intervalo 1200 a 1350 d.C., obtenido arqueológicamente como el período de manufactura del mural, se dieron cuatro tránsitos de Venus observables desde Mayapán; sin embargo, dos de ellos se pueden descartar ya que sucedieron a considerable altura sobre



el horizonte y sin ayuda de un filtro no se hubieran podido apreciar. Los otros dos, el 30 de noviembre de 1153 y el 1 de junio de 1275, al ponerse el Sol, el planeta pudo haberse observado dentro del disco solar gracias al filtro natural de la atmósfera densa en el horizonte plano de la Península de Yucatán. Esta observación pudo realizarse desde la cúspide de El Castillo que formaba parte del mismo conjunto arquitectónico que la Sala de los Frescos. Es bien conocida la importancia de Venus para el observador maya, el *Códice Dresden* atestigua la preocupación por el seguimiento del movimiento aparente del objeto, de aspecto estelar, más brillante del cielo. La observación diurna fue complementada con la nocturna desde el muro central conteniendo los discos solares. Así, un observador registraba el surgimiento de las fauces del monstruo del firmamento, representadas por la bifurcación de la Vía Láctea en la cercaña de la constelación de El Águila, precisamente de atrás del Templo Circular.

Sin duda, la agudeza observacional de los sacerdote-astrónomos escudriñando las profundidades del cielo

nocturno, así como el amortiguador resplandor del disco solar para reconocer a Venus, nos sugiere que con perspicacia y singular voluntad por establecer un vínculo ritual con las deidades del firmamento, materializadas en esos objetos celestes, la Astronomía maya pudo alcanzar una admirable precisión. La práctica de orientar estructuras arquitectónicas hacia eventos astronómicos en el horizonte fue la culminación de ancestrales y pacientes observaciones del cielo que pudieron preservarse y legarse en el transcurso de toda la evolución cultural de Mesoamérica. La pintura mural como expresión magnífica de la sensibilidad artística del hombre mesoamericano contribuyó de manera esencial a la fijación y transmisión de conceptos rituales relacionados con el firmamento y a la vez complementó el mensaje etéreo del evento celeste asociado a la orientación de la estructura arquitectónica.

Bibliografía

Miller, Arthur G.
1982 *On the Edge of the Sea, Mural Painting at Tancab-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.



¿Qué son los “artistas” mayas?

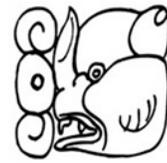
Alfonso Arellano Hernández
Centro de Estudios Mayas, IIF-UNAM

En alguna ocasión me referí en este *Boletín* (“Diluvio conceptual”: junio-diciembre, año V, nos. 10-11, p. 19-21) a algunas de las connotaciones implícitas en los glifos que designan a los pintores y escultores mayas prehispánicos. Ahora quiero retomar esos casos para reconsiderar la relación entre los diversos significados de los glifos y su trasfondo.

Ya había mencionado que se han leído como *ah ts'ib* y *yuxul* (figs. 1 y 2), respectivamente “escriba” y “escultor”. Sin embargo, al buscar en el *Diccionario maya Cordemex* la manera más adecuada de traducir estas voces, encontré (además de numerosos significados para *ts'ib*) que *yuxul* no existe.



ah ts'ib



yuts'il

Figuras 1 y 2.
Dibujos de Alfonso Arellano Hernández, 2000.

Por otro lado, la misma cabeza de murciélago que forma parte principal del cartucho (fig. 2) ha recibido la lectura silábica *ts'i* en la llamada Secuencia Primaria Standard de la cerámica pintada. Aunque carece del glifo *lu* en tales contextos y lo sustituye *be* o *bi*, la lectura pertinente es *ts'ib* o *ts'ibil* y remite a las “firmas” de los pintores: “su pintura de ...” o “la pintura de ...”. Con base en los ejemplos de vasijas, considero que el glifo de la figura 2 debe leerse *yuts'il*, y traducirse como “su pintura, su escritura” en sentido laxo. Pero hay otros argumentos que tomar en cuenta.

Al buscar palabras en maya yucateco que pudieran relacionarse con *yuxul* -es decir, con la lectura generalmente aceptada para el glifo en cuestión- en tanto “esculpir”, revisé las entradas para “desbastar”, “escribir”, “esculpir”, “labrar”,



Cuadro 1.

ESCRIBIR, PINTAR, LETRA, COLORES	SABER, CONOCER, SABIO HISTORIADOR	MEDITAR, IMAGINAR, SABIDURÍA	LABRAR (MADERA, JÍCARAS, PIEDRA)	PUNZAR (HACER ZAPATOS)	ESCURRIR, DECANTAR, GOTEAR	CARO, BATANAR, ALISAR, PUMA	TINTA, TIZNE, HOLLÍN
<i>ts'ib</i>	<i>ts'ib</i>	<i>ts'ibol</i>			<i>ts'iib</i>	<i>ts'ibmal</i>	
<i>woh</i>	<i>wohel</i>						
<i>bon</i>							
<i>hobon</i>	<i>hobon ol</i>						
<i>koh</i>			<i>k'ohob</i>			<i>koh</i>	
<i>yokil</i>				<i>yok</i>			
<i>winkilis</i>			<i>winkilis</i>				
<i>hoch</i>							
<i>kustab</i>							
<i>kustah</i>							
<i>pah is</i>							
<i>pum</i>							
<i>t'ah sabak</i>		<i>t'ah</i>			<i>t'ah</i>		<i>sabak</i>
<i>sabaktah</i>							<i>sabak</i>
<i>sel</i>							

“modelar”, “pintar” y “tallar”. Esta búsqueda arrojó más de un centenar de voces, de las que ordené las más recurrentes en el Cuadro 1.

Me interesa destacar dos variantes: *ts'ibal* o *ts'ilba*, pues apuntan hacia otros ámbitos que van más allá de la mera lectura glífica. Significan “pintar, borrador de escritura, original de donde se sacan otros textos; tomar ejemplo, trasladar o imitar escritura”.

Si juzgamos el proceso de factura de los relieves



Figura 3. Palenque, Chiapas. Templo de las Inscripciones. Tapa del Sarcófago. Dibujos preparatorios. Tomado de Merle Greene Robertson, 1983:I.

en piedra y aun pinturas murales -de acuerdo con diversos estudiosos-¹ vemos en muchos ejemplos que se realizaba un trazo preparatorio (fig. 3), a modo de patrón a seguir por el escultor o tallador o el pintor. Luego se desbastaba la piedra (acaso sea mejor decir: se quitaban los sobrantes en torno al dibujo previo, para resaltarlo o darle relieve) o se realizaba la tarea colorística para finalmente contornear y redefinir las imágenes.



Desde luego esto implica la existencia de maquetas o diseños previos que servían de modelo a las grandes obras, sea en relieves pétreos o en pintura mural -inclusive en cerámica y códices-.

Es por todo ello que considero adecuado leer el glifo de la figura 2 como *yuts'il*, y traducirlo no sólo como “su pintura de ...”, sino “su traslado o copia sacada de una pintura o escritura original y preexistente”. En otras palabras, los relieves de piedra y varias obras pictóricas son, para mí, copias o transcripciones de modelos hechos por un especialista.

Y aquí tenemos otra derivación. Si bien es cierto que hoy podemos afirmar, sin reservas, que las obras artísticas mayas no eran anónimas pues estaban “firmadas”, ¿qué implica la presencia de dichas “firmas”?

De una parte, encuentro un grupo de obras que podrían calificarse de “individuales”. Uno de los más interesantes ejemplos es el Dintel 26 de Yaxchilán (fig. 4). Debido a la unidad y a la coherencia conceptual y formal del relieve, no obstante su deterioro, considero que es resultado intelectual



Figura 4. Yaxchilán, Chiapas. Dintel 26. Dibujo de Linda Schele, 1986: *passim*.

y manual de un individuo, tal vez llamado *K'awil Chaac Ab Ek' Ochaanwa* (dios K Chaac Estrella Serpentina).

De otro lado, hallo un grupo de otras “colectivas”. La Estela 12 de Piedras Negras (fig. 5) se ofrece como uno de los mejores casos, en tanto cuenta nueve “firmas” de escultores. Aquí no es tarea sencilla discernir si se trata de la obra intelectual de





Figura 5. Piedras Negras, Guatemala. Estela 12. Dibujo de Linda Schele, 1986: *passim*.

un solo personaje y manual de varios, o si es resultado intelectual y manual colectivo. Acaso una pista para establecer la autoría intelectual y manual proceda del hecho de que tres de esos escultores colaboraron con otros distintos para realizar otras obras, como el Altar 4 y el Trono 1. Es posible que dichos tres individuos hayan sido “maestros” de un “taller”, mientras que los restantes fueran sus discípulos más avanzados. A falta de más y mejores datos, quede esta propuesta como hipótesis a desarrollar.

Por último, tenemos el extraordinario ejemplo de los afamados murales de Bonampak (fig. 6). No hay duda que en su factura intervino un grupo de pintores, según se ha advertido en varios trabajos con base

en las diferencias de manos de artistas². Pero sabemos que hubo un autor intelectual, el señor *Och* (Zarigüeya) (fig. 7). Así, se trata de una obra producida, conceptualmente, por un personaje, mientras que en la realización práctica o manual intervino un equipo.

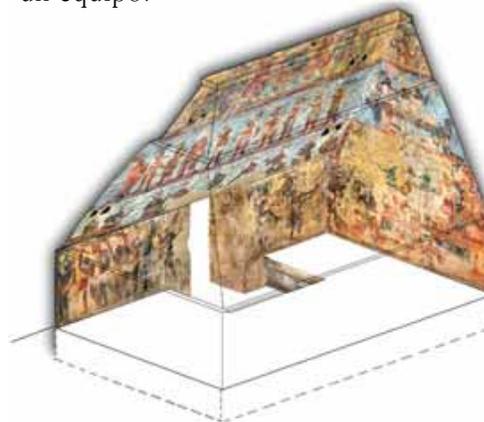


Figura 6. Bonampak, Chiapas. Estructura 1. Cuarto 3, lados norte y oriente. Proyección isométrica. Fotos Ernesto Peñaloza, marzo 1997. Edición digital Ricardo Alvarado, montaje María de Jesús Chávez.

En breve, creo que hay tres maneras de referirnos a quienes hoy llamamos “artistas” mayas. De un lado, son los que planearon y realizaron las obras; de otro, a quienes las concibieron y además intervinieron en la realización; y, por último, a los que las idearon pero no



participaron en la hechura (al menos no hasta donde sabemos).

Fueron, como he expresado en otras ocasiones y medios, los “maestros artistas”, aquellos individuos cuya creatividad y probable prestigio les permitía innovar los cánones estéticos de su época y lugares, personajes que se atrevían a romper con las normas en búsqueda de nuevas respuestas formales a las convenciones de la representación sancionada por los gobernantes y -a la vez- por los dioses. Hombres conscientes de su papel y su importancia, seres de “corazón endiosado”, no tuvieron la mínima sombra de duda para “firmar” sus obras y dar a conocer a propios y extraños, coetáneos y futuros, que sólo ellos podían dar forma y color a un modo de vida rico y sorprendente. Tales fueron los artistas mayas.



Figura 7. Bonampak, Chiapas. Estructura 1. Cuarto 3, muro norte, lado este. Dibujo Alfonso Arellano Hernández, 2000.

Notas

¹Cfr., por ejemplo, Linda SCHELE y Mary Ellen MILLER, *The blood of kings. Dynasty and ritual in the Maya art*, Nueva York, William Morrow and Co., 1986: passim; y Beatriz DE LA FUENTE y Leticia STAINES CICERO, coords., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Bonampak*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998: vol. II, passim.

²Vide el texto de Sonia LOMBARDO DE RUIZ, “Tradición e innovación en el estilo de Bonampak”, en: Beatriz DE LA FUENTE y Leticia STAINES CICERO, coords., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Bonampak: Estudios*, Beatriz de la Fuente (dir) y Leticia Staines (coord), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998 vol. II, 21-48.



Notas

Fragmentos del Museo Etnológico de Berlín

Bernd Fahmel Beyer

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

En fecha reciente tuvimos la oportunidad de trabajar sobre los materiales arqueológicos de la sección mesoamericana del Museo Etnológico en Berlin - Dahlem, Alemania. Con base en el apoyo y las directrices de la Dra. Marie Gaida, curadora de la sección, y de los señores Diolulu y Seibz pudimos consultar los expedientes de algunas piezas que pertenecen a las colecciones Seler, Dieseldorff, Strebel y Lehmann y percatarnos del cuidado que reciben éstas en dichas instalaciones.

Entre los materiales que corresponden al área maya descubrimos, fortuitamente, tres piedras pintadas provenientes de Chichén Itzá, Yucatán, regaladas al Dr. W. Lehmann por el gobierno mexicano en las primeras décadas del siglo XX. La pintura cubre una de las superficies de cada piedra, con medidas que oscilan entre los 25 y 45 cm. por lado aproximadamente. Del tamaño y la forma de las piedras se desprende que formaron parte de la mampostería de algún recinto, o de un elemento constructivo situado dentro de éste. Los colores empleados en los diseños son el azul, amarillo, verde, café, blanco y negro.

En las piezas catalogadas como IV ca 39929 y 39931 se distingue una franja azul en uno de sus bordes, y una línea negra que la separa de los diseños que se encuentran del otro lado. Sobre un trasfondo café se aprecian elementos geométricos multicolores, una especie de plumas blancas y un área amarilla con manchas negras a manera de piel de jaguar, todos ellos con líneas de contorno negras. En la tercera piedra, con número IV ca 39930, la franja azul corre por un



borde para dar la vuelta en ángulo recto y continuar sobre el borde continuo. En el interior se observan, sobre un fondo café, elementos semejantes a plumas de color azul y café, y dos ganchos -uno amarillo y el otro verde - que se enroscan en sentido contrario, todos ellos con líneas de contorno negras.

Estas piezas enriquecen el acervo de la pintura mural prehispánica del área maya norte conocida hasta la fecha, y son esenciales para el *corpus* que sobre Chichén Itzá ha conjuntado el Seminario de La pintura mural prehispánica que se reúne en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Murales itinerantes

Tatiana Falcón Álvarez

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La exhibición *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso durante las temporadas de otoño e invierno de 1998, fue modificada en tamaño y rediseñada en el discurso museográfico para convertirse en una exposición itinerante que se presentó en La Fontana d'Or, fundación cultural de la Caixa de Girona en la ciudad de Gerona, España del 16 de mayo al 15 de julio y posteriormente viajó al Museo de Arte de Macao, China del 17 de septiembre al 15 de noviembre, 2000.

Desde su inicio en San Ildefonso, *Fragmentos del pasado* fue concebida como una exhibición didáctica, cuyo objetivo principal buscaba presentar al amplio público los adelantos de la investigación del proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Las diferentes disciplinas integradas en el Seminario del proyecto escogieron una serie de objetos (murales, esculturas en piedra y barro, vasos, platos, etc.) que ayudaran a ejemplificar los métodos de estudio y el sentido de sus investigaciones. La información especializada fue “traducida” a un lenguaje sencillo que pudiera ser

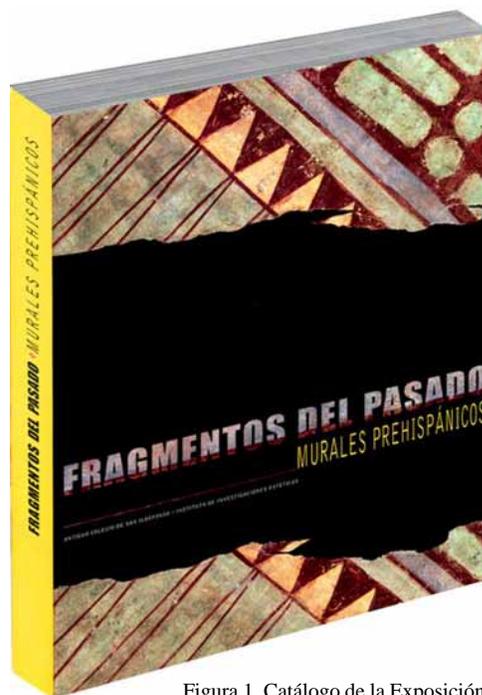


Figura 1. Catálogo de la Exposición.



comprendido por los niños de primaria, pero al mismo tiempo se buscó que contuviera los elementos indispensables para que cualquier visitante adulto disfrutara de las obras y obtuviera información nueva e importante acerca del tema.

La colección se conformó especialmente de fragmentos de pintura mural resguardados en las bodegas de diferentes museos de la República Mexicana. También se escogieron objetos en piedra y cerámica que fueran representativos de las cinco subáreas culturales de Mesoamérica: Altiplano Central, Culturas de Occidente, Costa del Golfo, Oaxaca y área maya, y que abarcaran las tres principales divisiones cronológicas: Preclásico, Clásico y Posclásico. La exposición fue dividida en nueve salas temáticas: Integración plástica, Mesoamérica, Flora y fauna, Los lenguajes de la pintura, Las técnicas pictóricas, Astronomía, Dioses y rituales y Conservación.

Al plantearnos la posibilidad de exhibir la colección en el extranjero propusimos un discurso museográfico que no girara en torno a

la pintura mural, sino que diera una visión lo más amplia posible de las culturas mesoamericanas. De esta forma, la colección se depuró para reducirse a la tercera parte de la original y algunas piezas fueron cambiadas de tema. Con ello logramos que un público ajeno a las culturas precolombinas se aproximara a éstas a partir de su propia experiencia sensorial, al tiempo que fuera guiado por la lente específica de un investigador.

La respuesta del público fue muy positiva ya que a pesar de aproximarse a objetos cuya estética estaba fuera de los cánones establecidos por sus propias culturas, podían apreciar no sólo las formas ajenas sino los diversos significados que los investigadores resaltaban a través de las cédulas y textos museográficos.



Figura 2. Las Higueras, Veracruz. Museo de Antropología de Xalapa. Fragmento mural. Foto Pablo Labastida, 1998.



Museo de la Pintura Mural Teotihuacana

Beatriz de la Fuente

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El pasado día 30 de noviembre de 2000 se inauguró -ya de noche y con frío invernal- el Museo de la pintura mural teotihuacana.

Para acoger los espléndidos materiales pictóricos que, anteriormente, tenían albergue provisional en una de las bodegas del sitio, se adaptó un vasto local, cercano a la pirámide de La Luna.

El destino previo de esta nueva construcción -de carácter comercial- fue rechazado, y por ende, clausurado por la comunidad local, profesional e internacional.

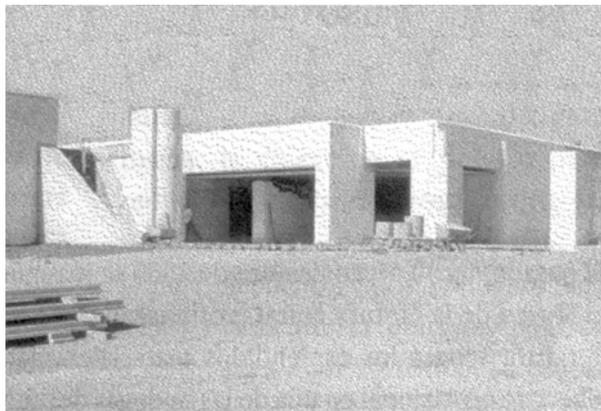
Ahora, luce en grata armonía con el entorno y guarda en su interior magnífica colección artística. En adecuada distribución un buen número de fragmentos -los de mejor tamaño, los mejor conservados y las “obras maestras”-, notablemente restauradas y cuidadosamente colocadas, se instalan, con pleno derecho, en el mundo que hoy en día, evoca y respeta el pasado prehispánico.

El discurso museográfico, suave y reposado, a la vez que actual y cibernético, no oscurece la expresión propia de los muros pintados. Ésta se mira, literalmente, reforzada por una justa y moderna iluminación que posibilita un nuevo mensaje de color, línea, textura y contraste que conecta sensual, emotiva y racionalmente al espectador del siglo XXI con la creación del pasado.

Con decidida voluntad, con esmero y cuidado, Ma. Elena Ruiz Gallut logró un refugio, de aspiración permanente, a los murales que le son entrañables. Sus colaboradores José Francisco Villaseñor, Gerardo Ramírez, Ricardo Alvarado, Jorge Angulo, son -como la licenciada Ruiz Gallut- miembros del Proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Esmeralda Reynoso del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM participó en estrecha unión con nuestro equipo.



El Seminario y el proyecto “La pintura mural prehispánica en México” se enorgullecen de este acontecimiento cultural llevado a cabo entre el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Teotihuacán, Estado de México.
Foto Gerardo Ramírez, 2000.



Noticias

Queremos invitarlos a conocer el recientemente inaugurado 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.

Invitación

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

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

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

Correo electrónico:

staines@servidor.unam.mx

rat@servidor.unam.mx

Les informamos que los cinco primeros números del *Boletín Informativo*, se encuentran ya en nuestra página de Internet. La dirección es:

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







