

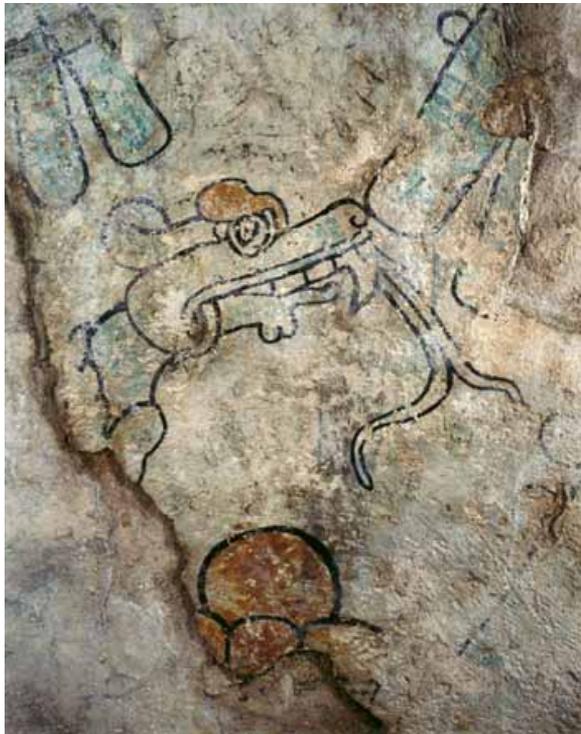
LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín Informativo

año X

número 21

diciembre 2004



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Mari Carmen Serra Puche
Coordinadora de Humanidades

María Teresa Uriarte Castañeda
Directora del Instituto de
Investigaciones Estéticas

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

Diana Magaloni Kerpel
Cotitular del Proyecto
La pintura mural prehispánica en México

*Boletín Informativo La Pintura Mural
Prehispánica en México*
Año X, número 21, diciembre 2004

Editora
Leticia Staines Cicero

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

Digitalización, diseño y tipografía
María de Jesús Chávez Callejas

Portada

Tulúm, Quintana Roo. Subestructura de El Castillo.
Detalle del muro este. Foto Javier Hinojosa, 1999.

La cenefa en la parte inferior de las páginas interiores corresponde a un fragmento del mural del Santuario interior de la Casa del Jaguar, Xelhá, Quintana Roo. Tomado de Miller, 1982:lám. 46.

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

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

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

ISSN 1405-4817.

Impreso en Docu Master, Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C.P. 03100, México, D. F.

Tiraje: 1000 ejemplares.

Distribución gratuita.

Índice

Presentación	3
Beatriz de la Fuente	
Se reintegran a la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán seis pinturas murales	5
Rodrigo Néstor Paredes Cetino	
Intereses cromáticos de “Tláloc, el dios de la lluvia de fuego”, Zacuala, Teotihuacán	12
Arturo Albarrán Samaniego	
Una pálida sombra	19
Alfonso Arellano Hernández	
El estudio técnico de las tapas de bóveda pintadas de la Península de Yucatán	24
María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual	
Una pintura mural maya con jeroglíficos en Playa del Carmen, Quintana Roo	32
Karl Herbert Mayer	
Una deidad en los murales de Santa Rita Corozal, Belice	40
Valentina Ivanova Mejía Vázquez	
Los colores de Monte Albán	47
Susana Díaz Castro	
La pintura mural de Mitla a través de sus dibujantes	54
Dionisio Rodríguez Cabrera	
Noticias	63

Presentación

Con el espíritu de difusión que ha caracterizado al *Boletín Informativo La Pintura Mural prehispánica en México*, presentamos el número 21 que se compone de breves artículos que versan sobre nuestro tema de estudio.

Inicia con el texto “Se reintegran a la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán seis pinturas murales” de Rodrigo Néstor Paredes Cetino. El autor informa de los cambios de lugar que tuvieron algunos murales teotihuacanos, y da a conocer seis fragmentos que se guardaban en una de las bodegas a cargo de la Dirección de Recursos Materiales del INAH. Describe de manera detallada las escenas de las pinturas que ahora forman parte del acervo arqueológico de la zona.

Por su inclinación hacia el “lenguaje semántico” de los colores en los murales prehispánicos, Arturo Albarrán Samaniego en “Intereses cromáticos de ‘Tlálloc, el dios de la lluvia de fuego’, Zacuala, Teotihuacán” profundiza en los contrastes y en los matices de la imagen pictórica.

“Una pálida sombra” es el trabajo de Alfonso Arellano Hernández, que se adentra en el estudio de uno de los murales mayas más antiguos descubierto en Uaxactún, Guatemala, ciudad del Clásico Temprano. Como resultado de la lectura que realiza de los glifos pintados, además de identificar algunos títulos de los nobles representados, propone un nuevo fechamiento para su ejecución, el año 431 d.C.

Por su parte, María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual colabora nuevamente en este *Boletín* con “El estudio técnico de las tapas de bóveda pintadas de la Península de Yucatán”. Los datos derivados de los estudios que ha llevado a cabo de piezas procedentes de sitios arqueológicos de Campeche y Yucatán mostraron ciertas diferencias en los perfiles técnicos y estilísticos, por lo que la autora considera que responden, en algunos casos, a dos posibles escuelas tecnológicas.



En esta ocasión, los estudios de Karl Herbert Mayer sobre las pinturas mayas lo llevan a analizar cuidadosamente las imágenes de “Una pintura mural maya con jeroglíficos en Playa del Carmen, Quintana Roo”. Sus comentarios giran en torno a sus observaciones en el sitio, a las fotografías tomadas en distintos años y a los diversos dibujos que se han hecho. Señala las diferencias de la imagen en el material gráfico y presenta un nuevo dibujo de los glifos pintados que, considera, es la copia más fiel de esta inscripción postclásica.

Valentina Ivanova Mejía Vázquez examina detalladamente “Una deidad en los murales de Santa Rita Corozal, Belice”. Al exponer las características que identifican al dios L, y comparar los elementos distintivos en varias de sus representaciones en los códices, concluye su trabajo en afirmar que la figura estudiada representa a dicha deidad.

Texto sugestivo es el de Susana Díaz Castro quien, por su interés en la pintura mural de la región de Oaxaca, no deja de lado la importancia de los fragmentos de color que evidencian la pintura que en tiempos antiguos cubría el exterior de las construcciones. De este modo, en “Los colores de Monte Albán”, informa de su registro *in situ* y de varias referencias escritas sobre estos valiosos restos pictóricos.

Una vez más, Dionisio Cabrera Rodríguez nos muestra su empeño en la búsqueda de datos en los archivos que permitan ampliar el estudio de los murales prehispánicos. En “La pintura mural de Mitla a través de sus dibujantes” nombra a aquellos que copiaron los murales de los dinteles de Mitla y hace notar la importancia de los dibujos así como sus divergencias.

Con las aportaciones de los textos mencionados, el *Boletín* continúa cumpliendo su objetivo: difundir los avances en las investigaciones de los murales precolombinos.

Beatriz de la Fuente



Se reintegran a la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán seis pinturas murales

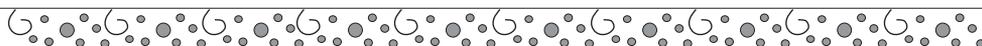
Rodrigo Néstor Paredes Cetino

Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán, INAH

Como es sabido, Teotihuacán tuvo la particularidad de ser una ciudad ricamente pintada y multicolor, por lo que en los muros de su diversa e intrincada arquitectura se plasmaron gran cantidad de escenas de la vida cotidiana y de su compleja concepción religiosa; sin embargo, al ser abandonada y deshabitada, sus espacios y expresiones pictóricas desaparecieron bajo la vegetación y grandes cantidades de escombros. No obstante su fama y renombre la perpetuaron en la memoria de los pueblos que la sucedieron en el desarrollo cultural de Mesoamérica, trascendiendo a través de los siglos, para llegar a nosotros como la cultura y ciudad que forma parte de nuestra identidad.

Es así como desde la época de los aztecas y posteriormente en la Colonia se tienen referencias de visitantes y exploradores que la conocieron y trataron por diversos medios de entenderla mejor, pero fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX, con los trabajos de exploración formal y de gran magnitud –a los que le siguieron diversos proyectos de investigación–, cuando se hizo posible liberar y recuperar parte de la ciudad con su rica arquitectura pintada y gran cantidad de piezas y objetos arqueológicos.

Asimismo, se sabe de la presencia de innumerables piezas arqueológicas de la cultura teotihuacana en diferentes museos del mundo y colecciones privadas, las que incluyen además fragmentos de pintura mural, situación que también se presenta en el interior del país, ya que se tiene información de la existencia de materiales teotihuacanos en diversos museos nacionales, regionales y locales, así como en acervos privados.



Con esta referencia, a principios de 2004, se notificó a la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán que, con motivo de las maniobras para reutilizar una de las bodegas de materiales a cargo de la Dirección de Recursos Materiales del INAH, ubicada en el municipio de San Cristóbal Ecatepec, Estado de México, se encontraron materiales arqueológicos que pertenecen a la cultura teotihuacana, por lo que se solicitó la presencia de profesionales en la zona para verificar y reconocer dichos materiales y poder así iniciar los trámites correspondientes para su traslado.

Como resultado de los trámites referidos, fueron reintegrados a la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán los siguientes materiales: 9 cajas de madera con gran cantidad de pequeños fragmentos de murales, así como 6 pinturas murales y un altar doméstico; a continuación se describen brevemente las temáticas de los murales y sus especificaciones.

1. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.99 m.

Largo: 4.18 m.

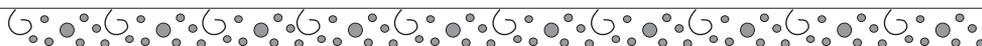
Espesor: 0.05 m.

Núm. de inventario: 10-615511.

Tema: "Tláloc sembrador".

Procedencia: Zacuala, Teotihuacán, excavaciones realizadas en los años 1955-1958 por Laurette Séjourné.

Es una escena delimitada por una cenefa de tres bandas de color rojo y azul, de las cuales la superior contiene "ojos de agua"; la intermedia, con medias estrellas de cinco puntas y la inferior con pequeñas volutas de agua. La escena principal la conforman tres representaciones de Tláloc, de medio cuerpo y de perfil, adentro de una burbuja o cartucho polilobulado formado por varias bandas; una de las más amplias es de color azul con estrellas de cinco puntas y otra es roja con volutas de agua. Del rostro o máscara de uno de los personajes se aprecian sus anteojeras, orejeras y colmillos; porta un rico penacho formado de largas plumas hacia atrás, un disco de plumas cortas al frente y lo que parecen ser *chalchihuites* en la parte media; de la boca salen dos grandes vírgulas de la palabra. Los brazos se extienden



hacia el frente, de los cuales brota un torrente de agua que contiene semillas (fig. 1).

2. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.88 m.

Largo: 2.93 m.

Espesor: 0.05 m.

Núm. de inventario: 10-615512.

Tema: "Diseños arquitectónicos".

Procedencia: Templo de los Caracoles Emplumados, Subestructura 3-A.

En este fragmento se representa un diseño delimitado por una cenefa de dos bandas de color rojo que contienen al interior "ojos de agua". Al diseño principal lo conforman dos representaciones arquitectónicas integradas por cinco secciones con diseños geométricos de color verde con partes rojas, separados por bandas

curvas verticales, que en la parte inferior están rematadas con formas curvas en verde, que posiblemente representan plantas rastreras (fig. 2).

3. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.80 m.

Largo: 2.90 m.

Espesor: 0.05 m.

Núm. de inventario: 10-615513.

Tema: "Quetzalcóatl rojo".

Procedencia: Zacuala, Teotihuacán, excavaciones realizadas en los años 1955-1958 por Laurette Séjourné.

Es una escena delimitada por una cenefa que consiste de una amplia banda de color rojo, en la que se observan manos, pies y volutas. En la escena principal figuran dos representaciones de Quetzalcóatl, de medio cuerpo y de frente, sobre un fondo rojo, del tocado



Figura 1. Zacuala, Teotihuacán. Tláloc sembrador. Foto Miguel Morales.





Figura 2. Templo de los Caracoles Emplumados, Subestructura 3-A, Teotihuacán. Diseños arquitectónicos. Foto Miguel Morales.

únicamente se aprecian los extremos de las largas plumas. Del rostro del personaje se tiene el contorno y lo que parece ser pintura facial, porta un rico collar de cuentas circulares y pechera; con ambas manos sostiene vistosos emblemas; en el de la mano derecha se reconocen plumas, gotas y lo que parece ser la cabeza de un felino y el de la izquierda es un elemento de forma cuadrangular (*chimali*), con un entrelace y formas de pies (fig. 3).

4. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.82 m.

Largo: 1.75 m.

Espesor: 0.05 m.

Núm. de inventario: 10-615514.

Tema: Diseño de bandas y entrelaces

alternando con mariposas.

Procedencia: Conjunto del Sol, Zona 4-A.

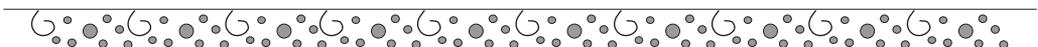
Esta pintura, por sus dimensiones, no comprende la cenefa que delimita la composición principal, por lo que únicamente se alcanzan a observar los elementos geométricos que conforman el diseño principal, por lo tanto, se aprecian bandas rectas horizontales y diagonales que desembocan en volutas que forman a la vez, un arreglo semicircular. Las bandas que componen los elementos descritos llevan al interior pequeños círculos irregulares.

5. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.80 m.

Largo: 1.67 m.

Espesor: 0.05 m.



Núm. de inventario: 10-615515.

Tema: "Animales mitológicos".

Procedencia: Calle de los Muertos, Zona 4, excavaciones realizadas en 1963.

Se trata de una pequeña sección de los murales conocidos como "Animales mitológicos", donde se aprecia, entre bandas apuntadas horizontales con diverso fondo, parte de las grandes serpientes blancas con crótalo, así como felinos de color naranja, reptiles en verde y peces también en verde, de los cuales brotan torrentes de agua; asimismo, sobre el fondo azul aparecen estrellas de cinco puntas en blanco (fig. 4).

6. Fragmento de pintura mural (con base o soporte de aluminio).

Alto: 0.80 m.

Largo: 3.30 m.

Espesor: 0.05 m.

Núm. de inventario: 10-615516.

Tema: "Figura frontal con enorme tocado".

Procedencia: Conjunto del Sol, Zona 5-A, excavaciones realizadas entre 1962-1964.

Es una escena delimitada por una cenefa de color rojo, en la que se observa una garra de felino de la cual brota un torrente de agua, que contiene semillas. En la escena principal hay dos representaciones de figuras humanas, de medio cuerpo y de frente, portando un enorme tocado horizontal del que únicamente se aprecian algunas pequeñas secciones y sus largas plumas. Del rostro del personaje se reconoce parte del cabello, los ojos, la



Figura 3. Zacuala, Teotihuacán. Quetzalcóatl rojo. Foto Miguel Morales.





Figura 4. Calle de los Muertos, Zona 4, Teotihuacán. Animales mitológicos. Foto Miguel Morales.

nariz, la boca y una doble orejera circular; en la parte inferior del rostro hay un arreglo semicircular formado con bandas seccionadas y con círculos al interior; sus colores son diversas tonalidades de rojo.

De acuerdo a la documentación recuperada y que hace referencia a las pinturas se menciona que, con motivo de la demolición del antiguo museo de la zona, fueron trasladadas del Departamento de Restauración del Patrimonio Artístico, de la Zona Arqueológica de Teotihuacán, a las nuevas instalaciones asignadas a dicho Departamento en San Cristóbal Ecate-

pec, Estado de México, en 1969. Esto fue informado a don Manuel del Castillo Negrete por el C. Alberto Flandes, jefe de grupo de trabajadores del Departamento, en un oficio con fecha 21 de octubre de 1969. Por otra parte, de acuerdo con la relación de los materiales, éstos debieron ser 56 murales, 56 cajas de madera y 80 cajas de cartón chicas con pequeños fragmentos de pintura mural.

Asimismo, se sabe que el 19 de octubre de 1972, la C. María Teresa Jiménez Cano, jefa de la Oficina de Almacén e Inventarios del INAH, entregó al Departamento de Restauración

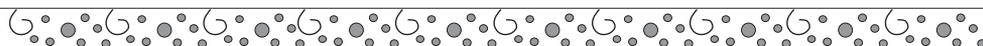


del Patrimonio Cultural “Paul Coremans”, a cargo en ese entonces del profesor José Luis Lorenzo, un lote de 19 pinturas murales procedentes de las bodegas de San Cristóbal Ecatepec, Estado de México.

En resumen se deduce, con base en los registros y documentos hasta hoy consultados, que prácticamente todos los materiales arqueológicos (pintura mural) del Departamento de Restauración del Patrimonio Artístico de la Zona Arqueológica de Teotihuacán fueron trasladados a sus nuevas instalaciones en San Cristóbal Ecatepec, Estado de México, y que muy

probablemente, con el discurrir de los años, fueron reubicados a las instalaciones de lo que actualmente es la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH.

Finalmente, solo resta decir que los materiales referidos, pasan a formar parte del Catálogo General del Acervo Arqueológico de la Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacán, en la Sección de la Pintura Mural, cuyo objetivo y finalidad es el ser una herramienta de apoyo a la investigación de la sociedad y la ciudad de Teotihuacán.



Intereses cromáticos de “Tláloc, el dios de la lluvia de fuego”, Zacuala, Teotihuacán

Arturo Albarrán Samaniego

Posgrado de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El color es parte de la imagen pictórica. Como manifiesto visual de espacios y formas, los matices responden a un lenguaje semántico. La postura sígnica que identifica a personajes, elementos naturales, puntos cardinales...¹ no contempla la relaciones en armonía y contraste entre los rojos... Estos vínculos proporcionan al ojo información para establecer conjunciones visuales recíprocas o discordes. Por supuesto, hay que distinguir cómo las teorías funcionan a partir de la organización del color en “círculos cromáticos” y en “estadios de transición” de los matices terciarios² (figs. 1 y 2).

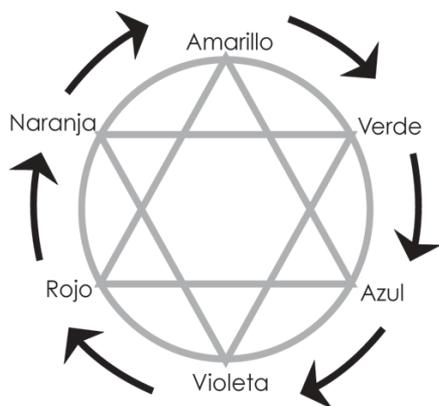
Por tal motivo, considero importante el análisis sintáctico del cromatismo, ya que con el escrutinio de los diseños no sólo se comprenden los perfiles semióticos y técnicos de los amarillos... sino que, además, las respuestas de las combinaciones evidencian los efectos perceptuales no considerados en los estudios de la pintura mural prehispánica.

Así, como punto de partida, secciono dicha imagen en cuatro partes, luego propongo pares de colores cuyas superficies adjuntas clasifico además por nombre y luminosidad. El parámetro inicial es la naturaleza de los violetas... impuros con blanco, negro o variados al amarillo. Luego, con la denominación por analogía y complementariedad, determino el perfil sintáctico de los azules...

De esta manera, la estructura pictórica de “Tláloc” muestra una serie de rojos... sin gradaciones, no obstante cuando se conjuntan áreas de diferentes naranjas... la identificación formal y espacial es más bien relativa a figuras superpuestas o conexas.³



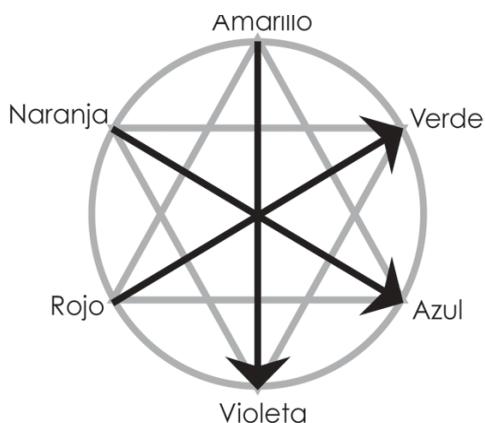
Relaciones armónicas por analogía



Asociaciones análogas:

amarillo y verde	verde y azul
azul y violeta	violeta y rojo
rojo y naranja	naranja y amarillo

Relaciones armónicas por complementariedad



Asociaciones complementarias:

amarillo y violeta
azul y naranja
verde y rojo

Figura 1. La analogía es relativa a la semejanza de los matices. Así el azul es análogo del verde porque éste tiene en su sustancia porcentaje en azul. La complementariedad es relativa a la teoría de los opuestos de Schopenhauer (véase Arnheim, 2001:340).

Después, en la sección del tocado, el rojo y el verde forman la complementariedad. Esto se manifiesta por las tendencias tonales y opuestas de ambos colores.⁴ Sin embargo, en el resto de los contrastes se manejó también el principio de semejanza, como en el rojo claro y en el violeta claro, cuyo denominador común es el blanco.⁵ Esta analogía es casi similar y no produce una diferencia tan marcada como la establecida entre los opuestos fundamentales.⁶ De tal suer-

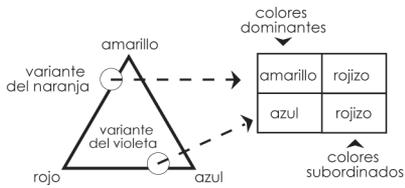
te que, sólo por el perfil del rojo y del verde, las figuras de mayor importancia son las que representan a las plumas. Puedo decir entonces que la estrategia inicia cuando se distingue una forma más que otra, como un proceso de identificación (fig. 3).

Por otro lado, en el esquema del cuerpo, la diferencia cromática es acentuada en los iconos que bajan desde la mano. El rojo oscuro y el amarillo medio distan no sólo por ser ambos primarios, sino que las diferencias se

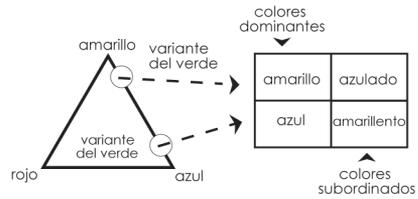


Esquemas sintácticos

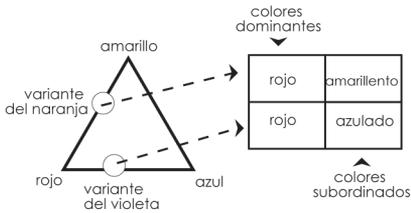
Semejanza del subordinado



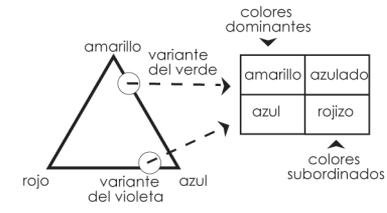
Inversión estructural



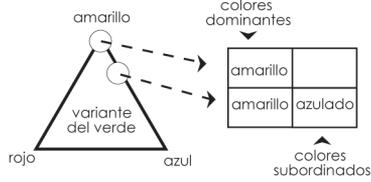
Semejanza del dominante



Contradicción estructural



Primario dominante



Primario subordinado

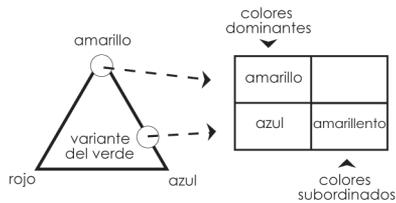


Figura 2. La sintáxis cromática es una propuesta que analiza las transiciones que presentan los colores entre sí. Los seis principios que constituyen esta teoría muestran las diferentes relaciones visuales y los efectos preceptuales de repulsión o armonía (véase Arnheim, 2001:354).



realzan por el nivel de pureza e iluminación.⁷ No así el resto de la estructura en cuya técnica se manejan los rojos, violetas y verdes claros. Las atenuaciones sin abruptos cambios lumínicos me hacen pensar que el propósito es destacar las acciones del personaje (fig. 4).

Luego, en el segmento de las envolventes, las líneas onduladas externas son las que presentan el mayor peso visual. El efecto es propiciado por las variantes lumínicas entre los

azules oscuros y claros. Otra causa es la mencionada complementariedad rojo oscuro y verde claro. Los demás diseños exhiben una vez más las fórmulas descritas en los párrafos anteriores. Esta continuidad cromática comprueba cómo a través de la expresión se definen los elementos de una totalidad perceptible (fig. 5).

Claro, la predictibilidad de los matices no palidece en la iconografía conexas a la boca. la contraposición de primarios y la luminosidad sólo ratifican

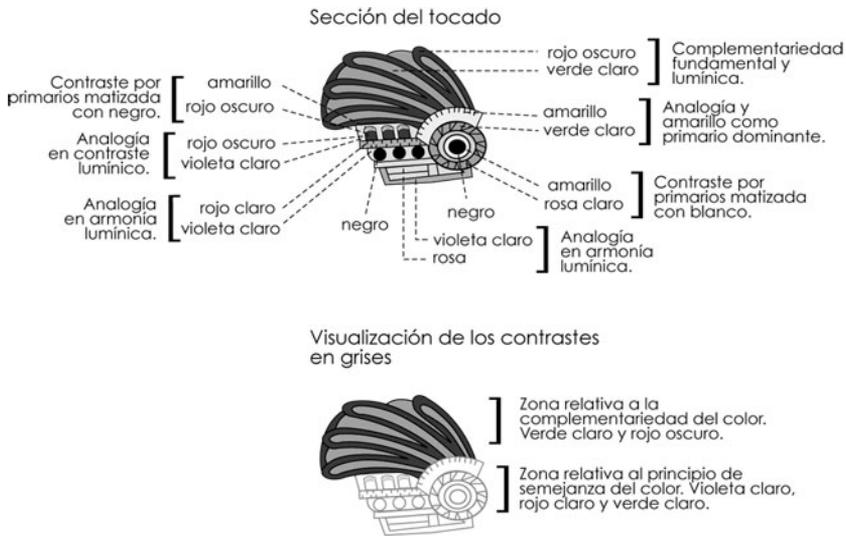
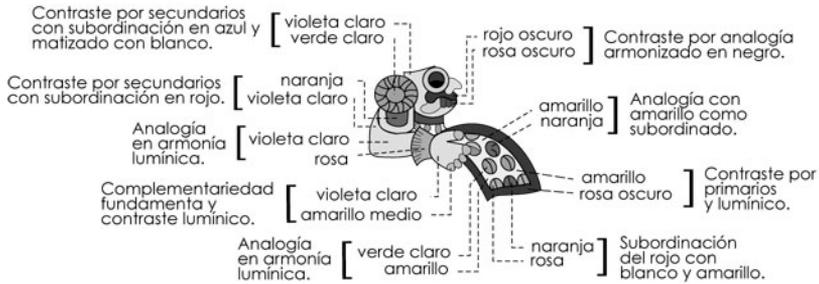


Figura 3. Propuesta de términos del color en la sección del tocado y simulación visual en grises de los contrastes complementarios y análogos.



Sección del cuerpo



Visualización de los contrastes grises

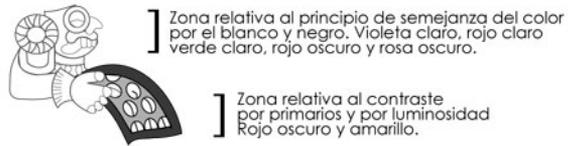


Figura 4. Propuesta de términos del color en la sección del cuerpo y simulación visual en grises de los contrastes por luminosidad y analogía.

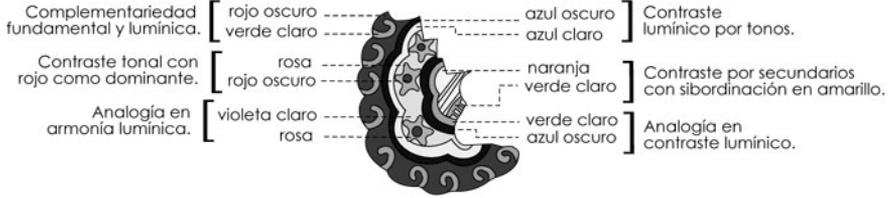
la distinción de las formas a través de los contrastes (fig. 6).

En conclusión, el color no es un producto espontáneo de la percepción visual ni una técnica ociosa para la decoración de los espacios pictóricos. El manejo de los matices sigue un interés gráfico. La logística expone a las armonías, a las discordias y el análisis orienta, desde la conformación gráfica, las declaraciones visuales de los rojos, verdes... por encima de los violetas y los rojos claros.

Huelga decir que por la continuidad complementaria en la que se inscriben los rojos... considero este planteamiento de los azules... como un ajuste de la jerarquía formal. Las soluciones gráficas de los verdes... no proponen la subordinación del color a los diseños, sino de las relaciones tonales y análogas a las complementarias lumínicas.



Sección de las envolventes onduladas



visualización de los contrastes en grises

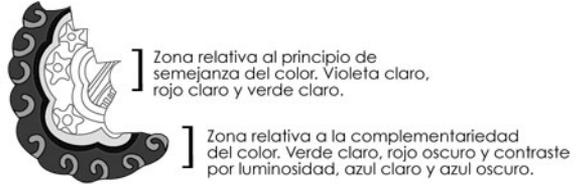


Figura 5. Propuesta de términos del color en la sección de las envolventes y simulación visual en grises de los contrastes por luminosidad, complementariedad y analogía.

Sección conexas a la boca



Visualización de los contrastes en grises



Figura 6. Propuesta de términos del color en la sección conexas a la boca y simulación visual en grises de los contrastes por analogía, primarios y luminosidad.



Notas

¹ Costa, 1998:57.

² El círculo cromático es un esquema en donde se explica el origen de los colores secundarios en relación a los primarios (Pawlik, 1999:28). Los terciarios son colores producidos por la mezcla de un primario y un secundario. Los estadios de transición son las diversas variantes generadas a partir de dichas combinaciones (Arnheim, 2001:354).

³ La definición formal entre los planos se auxilia por la línea negra que funge como contorno.

⁴ En la complementariedad lumínica, el blanco y el negro representan a los opuestos (Arnheim, 2001).

⁵ El principio de semejanza se produce con la conjunción de matices derivados de un mismo primario o de tonos con rangos de luminosidad similar (Fehrman, 2001:6).

⁶ Los opuestos fundamentales son relativos a la complementariedad (Pawlik, 1999).

⁷ La saturación es equivalente al grado de pureza de una color en relación a su mezcla con el blanco y de negro (Fehrman, 2001).

Bibliografía

Arnheim, Rudolf

2001 *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

Costa, Joan

1998 *La Esquemática*, Barcelona, Paidós.

Fehrman, Kenneth

2001 *Color. El secreto y su influencia*, México, Prentice Hall.

Pawlik, Johannes

1999 *Teoría del color*, Buenos Aires, Paidós.



Una pálida sombra

Alfonso Arellano Hernández

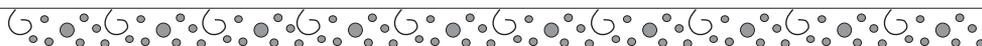
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Para Leticia Staines

Petén guatemalteco, década de 1930. La Carnegie Institution of Washington ha apoyado una de las primeras exploraciones modernas al área maya. Hay noticias, desde tiempo atrás, acerca de una gran ciudad, enmontada pero llena de promesas de tesoros para la ciencia. Silvanus Morley la bautiza: “piedra 8” –Uaxactún– con base en las inscripciones.

En efecto, en 1937, Ledyard Smith excava el Grupo B, de tal manera que saca a la luz –en el Cuarto 7 del Conjunto XIII– una de las pinturas murales más antiguas de la cultura maya. Se la fechó para 580 d.C. De igual forma, es una de las primeras en ser conocidas por el mundo contemporáneo. Las fotografías y los dibujos no esperaron, así que los murales recibieron la atención de los especialistas. Sin embargo y contra las precauciones tomadas por Smith y su equipo, manos anónimas –acaso de saqueadores– destruyeron esa obra de arte. Hoy nos queda una pálida imagen gracias a fotos de los arqueólogos y dibujos de Antonio Tejeda.

A partir del descubrimiento y pese a la destrucción, el mural ha sido objeto de diversos análisis, todos enfocados, desde varias perspectivas, a penetrar un poco más en el mundo maya del Clásico Temprano. Así, se ha dicho que la escena representa un suceso histórico en el cual participó una treintena de personajes, incluidas algunas mujeres (al menos dos). También se ha creído ver influencia teotihuacana en los individuos figurados, lo cual ha llevado a ciertos investigadores a reflexionar sobre la situación política de Uaxactún y de todo el Petén (*cf.* Kubler, 1969; Martin y Grube, 2002).



Si bien tales propuestas merecen discusión pormenorizada, deseo llamar la atención sobre ciertos aspectos epigráficos. En función de la antigüedad y caligrafía, los glifos han ofrecido algunos obstáculos para la cabal comprensión de los mensajes: de los calendáricos se ha repetido que forman una sucesión de 72 días, quizá dentro del *tun* 15 (Thompson, 1950).

Un primer acercamiento a los 23 conjuntos glíficos señala que se trata de frases nominales. Aunque todavía no puedo ofrecer una lectura completa –y su traducción– sí me parece conveniente indicar que los personajes corresponden a la nobleza, según demuestra la presencia de los títulos *ahaw* (señor), *ahawte'* (señor del árbol) y *mah k'ina* (grande del Sol).¹ Doy algunos ejemplos:

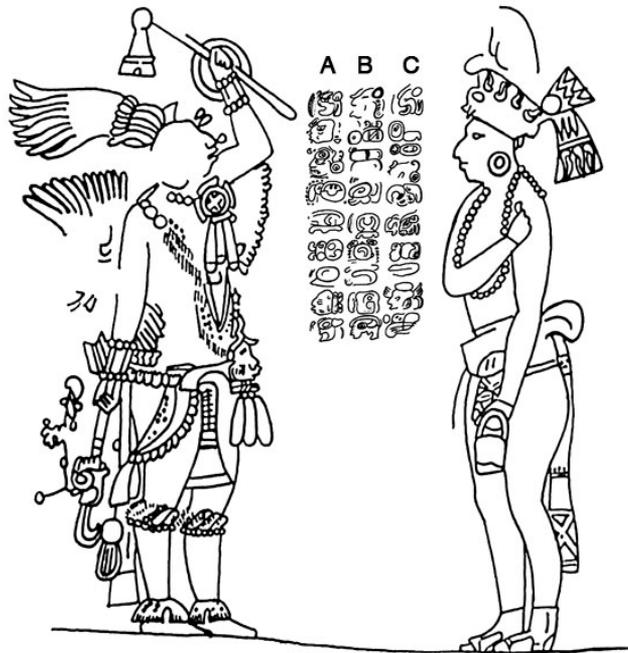


Figura 1. Uaxactún, Guatemala. Edificio B XIII. Cuarto 7. Personaje principal, a la izquierda, según las inscripciones. Dibujo de Alfonso Arellano basado en Tejeda, en Morley, 1937-1938.



A-B Es ¿el del señorío? ... señor, Grande del Sol, ¿Tuza? Es ... su ¿asiento? en el sur ... Guacamaya Cráneo (fig. 1).

D-E Es ... Hueso ¿sagrado ...? ¿Sagrado...? Punzón, señor del Árbol ...

G Es Escudo Erguido [o 6 Escudo]..., Grande del Sol, Guacamaya, señor del Árbol.

I Es Hoco faisán Costroso, señor ... Escudo, Grande del Sol.

J Es ... ¿señor del linaje?

Además existe una posible frase de parentesco, donde se estipula que:

O-P Es Sagrado Cráneo ... ¿jaguar? ... hijo de la señora Triple Muro, ¿señora del nenúfar?, Cielo ... ¿Serpiente?, señor del Árbol ... (fig. 2).

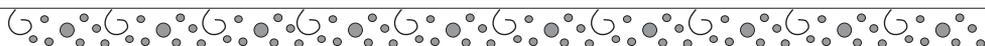
Con tales datos se hace evidente la complejidad de las clases altas mayas, desde muy temprano en su historia. Los individuos usan títulos que así lo apuntan. Falta, no obstante, definir si dichos títulos conllevan cargos políticos, religiosos o económicos, de modo que puedan bosquejarse relaciones sociales (a pesar de los esfuerzos de algunos estudiosos al respecto; *cfr.* Martin y Grube, 2002). No me refiero a los que ya se han perfilado, a saber: *ch'ul ahpo*, *ahaw* o *ahpo*, y *yahaw te'*,

P



Figura 2. Uaxactún, Guatemala. Edificio B XIII. Cuarto 7. Posible relación de parentesco entre un hombre y una mujer según las inscripciones. Dibujo de Alfonso Arellano basado en Tejeda, en Morley, 1937-1938.

mismos que se han interpretado en sentido piramidal, donde el primero de ellos es el de mayor jerarquía y recibe el reconocimiento de los otros, como se observa en el siguiente diseño:



ch'ul ahaw
 ↓ ↓ ↓ ↓
 ↓ ahpo'ob ↓
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 yahawob te'

Pienso, más bien, en aquellos como *mah k'ina*, *ts'akal*, *ah naab*² y otros similares que, hasta la fecha, sólo sugieren valores ideológicos sin ubicación precisa dentro de la capas sociales. También es prudente agregar que sólo 21 personajes (de un total de 27) (fig. 3) se relacionan con los textos en el orden siguiente:

Personaje	Texto	Personaje	Texto
1	A-B	15	Q
2	C	16	-
3	D-E	17	R
4	F	18	-
5	G	19	S
6	H	20	-
7	I	21	T
8	J	22	U
9	K	23	V
10	L	24	-
11	M	25	-
12	N	26	-
13	O-P	27	-
14	-	-	-

Llama la atención el vínculo de tres personajes y dos columnas glíficas cada uno: habla de la importancia que tuvieron en Uaxactún, consonante, además, con la imaginería del mural.

Por otro lado, deseo apuntar al tema del fechamiento. Ya Thompson (en Morley, 1937-1938) calculó que el mural se efectuó hacia 580 d.C., con base en las asociaciones cerámicas, iconográficas y epigráficas. Con los mismos datos y gracias a modernos programas de computadoras, he revisado la posición de los 72 días (de 12 *imix* a 5 *eb*) del *tzolk'in* unidos al posible glifo "tun 15". Por ello, estoy cierto que el primer día de la serie es 8.19.15.5.1 12 *imix* 19 *cumk'u* o 16 de abril de 431 d.C., mientras que el día 5 *eb* del *tun* 15 corresponde a 8.19.15.8.12 5 *eb* 5 *sots'* o 26 de junio de 431. Esta propuesta equivale a fines de la fase Tzakol 2 y concuerda con la arqueología. Sugiere el año en que se hicieron los murales, a la vez que el lapso de los sucesos representados y asuntos astronómicos (por ejemplo el solsticio de verano y el ciclo sinódico marciano, temas de un trabajo próximo).

Creo que con lo aquí expresado es suficiente para reflexionar sobre los datos que los murales mayas siguen aportando. En esta ocasión me he





Figura 3. Uaxactún, Guatemala. Edificio B XIII. Cuarto 7. Glifo asociado con algunos de los cuatro personajes. Dibujo de Alfonso Arellano basado en Tejada, en Morley, 1937-1938.

ocupado, breve y superficialmente, de algunos textos-títulos usados por los personajes figurados en los murales del Edificio B XIII-7, así como de la fecha hipotética de factura de las pinturas. Ésta la ubico 150 años antes de lo supuesto por los estudiosos,

es decir en 431 y no en 580. Sin embargo queda mucho por analizar todavía: el caso de Uaxactún refleja una pálida sombra de un rico pasado que, poco a poco, descubre sus atesorados secretos.

Notas

¹ Para transcribir las palabras mayas me apego a la grafía previa a 1995, puesto que la moderna no me conviene además de que complica –en mi opinión– una lectura ágil. ² Las lecturas más comunes y modernas –no del todo corroboradas, a mi manera de ver– son *sahal*, “el que produce miedo”, y *anab*, “flor”. Más antiguas pero con una poca de mayor solidez son *ts’akal*, “alguien que tiene o pertenece al linaje” y *ah naab*, “el del nenúfar o del mar”.

Bibliografía

Kubler, George
1969 *Studies in Classic Maya Iconography*, New Haven, The Connecticut Academy of Arts and Sciences (Memoirs, 18).

Martin, Simon y Nikolai Grube
2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas*, México, Editorial Planeta.

Morley, Sylvanus G.
1937-1938 *The Inscriptions of Peten*, 5 vols., Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication, 437).

Thompson, J. Eric S.
1950 *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*, Washington, Carnegie Institution of Washington (Publication, 589).



El estudio técnico de las tapas de bóveda pintadas de la Península de Yucatán

María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Valencia, España

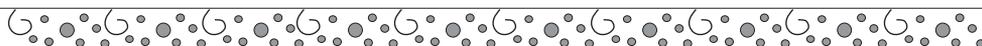
La investigación: objetivos y metodología

Los resultados que exponemos a continuación forman parte de una investigación más extensa, en la que el principal objetivo ha sido aproximarnos al conocimiento de los materiales y de las técnicas de manufactura que fueron empleadas en las bases de preparación y en la película pictórica de las tapas de bóveda decoradas del área maya.

El motivo por el que calificamos el estudio como una aproximación o acercamiento al tema se debe a que únicamente se tomaron en cuenta algunos de los ejemplares que hasta la fecha constituyen el conjunto de los que se han hallado,¹ así como por el hecho de que en el análisis de los ingredientes constituyentes sólo se ha considerado la identificación de aquellos de origen mineral, por lo que aspectos tan relevantes como el que tiene que ver con la definición de la técnica pictórica y de sus variantes, en el caso de haberlas, han quedado para una investigación posterior.

Las tapas de bóveda que fueron seleccionadas para su estudio en el proyecto proceden de las ciudades mayas de Becán (1)² Dzibilnocac (2), El Tabasqueño (1), Hochob (1), Chicanná (2) y Santa Rosa Xtampak (4), todas de Campeche, así como de Sacnité (1), Chacmultún (1), La Reforma (1), Tekax (1) y Kiuic (1), de Yucatán.

Conviene señalar que, salvo para los casos de Becán y de Tekax, solamente se analizaron algunos de los ejemplares de la totalidad de cada una de las ciudades.



De esta manera, de las seis tapas de Dzibilnocac se estudiaron dos; de las cuatro del Tabasqueño, una; de las cuatro de Hochob, una; de las cinco de Chicanná, dos; de las dos de Sacnicté, una; de las cinco de Chacmultún, una; de las dos de La Reforma, una; de las cinco de Kiuic, una; y de las dieciocho de Santa Rosa Xtampak, cuatro.³

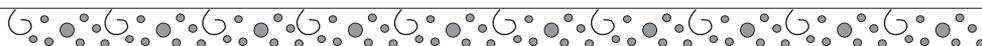
Igualmente, la selección de tapas que se hizo no fue representativa del conjunto de ciudades mayas de la Península de Yucatán que cuentan con ejemplares, sino sólo de algunas de ellas.

A excepción de la pieza de Kiuic, todavía *in situ*⁴ y de los nuevos descubrimientos en El Tabasqueño, Dzibilnocac y Santa Rosa Xtampak, que aún se encuentran en el campamento del proyecto, o en el sitio arqueológico del que proceden, el resto de las tapas de bóveda pintadas que centran nuestro trabajo fueron examinadas y muestreadas en su actual residencia, las bodegas del Museo Regional de Antropología “Palacio Cantón”, en la ciudad de Mérida, Yucatán.⁵

La elección de los ejemplares, lejos de ser aleatoria, fue hecha siguiendo diferentes criterios que respondieron a dos cuestiones principales. Al tratarse de una expresión pictórica ligada a la arquitectura de dos regiones distintas, la de Campeche y la de Yucatán, el primer objetivo consistió en detectar similitudes y diferencias en el tratamiento y en el uso de las sustancias minerales que sirvieron al pintor prehispánico de cada uno de estos ámbitos, para confeccionar los diversos estratos constituyentes de la pieza, desde la base de preparación inferior hasta la película pictórica final.

Por otra parte, se trataba de poder abordar desde el estudio técnico de las tapas de bóveda, ciertas reflexiones de carácter socioeconómico relacionadas siempre con la especialidad artística, es decir la pintura y con su especialista, el pintor.

Para responder a estos dos objetivos fue necesario llevar a cabo un examen exhaustivo de materiales muy diversos entre sí, desde los diferentes tipos de cales empleadas, como matrices de morteros y enlucidos, hasta los



pigmentos de naturaleza inorgánica que fueron aplicados en la película pictórica de las tapas.

La caracterización de estas sustancias y de las recetas con las que fueron aplicadas ha dado las bases científicas necesarias para poder definir con mayor claridad esta variante pictórica en el arte maya, así como la figura del especialista responsable de su ejecución técnica y estética.

Por ser un trabajo centrado en la identificación de los componentes minerales que participaron en la estructura de los sucesivos estratos de las tapas de bóveda, los sistemas de análisis químico que se emplearon fueron los especializados en la lectura de sustancias de naturaleza inorgánica, concretamente la microscopía electrónica de barrido/espectrometría de masas (MEB/SM) y la difracción de rayos X (DRX).

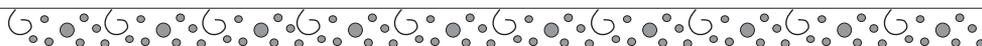
La comprensión de cada uno de los sustratos de las tapas, mortero, enlucido y película pictórica, y la relación entre ellos se facilitó a través de la fotografía por microscopía óptica (LM, XPL, PPL).

Sin embargo, con anterioridad a los resultados derivados del análisis científico, el examen *in situ* de los ejemplares seleccionados permitió algunas deducciones relacionadas con los diferentes perfiles técnicos y estilísticos que aquéllos mostraban en función de su procedencia. Es a estas observaciones a las que nos referiremos a continuación.

Dos regiones con tradiciones propias: la reinterpretación técnica de la tapa de bóveda en Campeche y Yucatán

Del análisis *in situ* de las tapas de bóveda se dedujeron algunos aspectos ligados a su ejecución que son comunes a todas y otros que permiten individualizar dos escuelas tecnológicas procedentes de una misma raíz o tradición técnica y estética.

Mientras que en los ejemplares de Yucatán la superficie que iba a ser decorada recibió la preparación sin haberse beneficiado de ningún tratamiento previo, el especialista de Campeche decidió devastar este lado de la pieza antes de revestirlo con la capa de estuco en la que reposaría el



color. Esto lo hizo con la sabia intención de crear una superficie cuajada de entrantes y salientes, lo suficientemente irregular como para que la preparación quedase mejor anclada al soporte, garantizándole una mejor y más larga calidad de vida.

Esta decisión de erosionar la superficie de la tapa participa de las soluciones empleadas en la historia universal de la pintura mural con vistas a contribuir a la conservación futura de la obra, tanto si ésta fue ejecutada con la técnica del fresco, como si lo hizo al seco o combinando ambos procedimientos. Nos referimos a la necesidad de que el mortero asiente en un muro devastado para que el estrato agarre a su soporte con mayor firmeza.

Esta huella también está presente en aquellas tapas de Campeche en las que existe una superposición de dos o de más películas pictóricas, de forma que las subyacentes exhiben una irregularidad que fue provocada intencionadamente con la idea de que la nueva superficie de estuco a decorar quedase mejor amarrada a su sustrato

inmediato anterior. Éste fue el caso de algunas de las piezas recientemente descubiertas en Santa Rosa Xtampak, Dzibilnocac y El Tabasqueño.

Por otra parte, la segunda diferencia encontrada entre el quehacer técnico de las tapas de Yucatán y de las que surgieron de los talleres de Campeche,



Reforma, Yucatán. Tapa de bóveda 1. Foto Gerardo Vázquez, 1999.



es cómo fue trabajada la base de preparación de las tapas de bóveda.

Aunque en términos generales los espesores de las bases de preparación en estas piezas tienden a ser siempre delgados, lo fueron más en las de Yucatán.

En las tapas de esta última región la media de este estrato oscila entre los 2 y los 3 mm. mientras que en Campeche, y a excepción del ejemplar de Becán, se mueve entre los 4 mm. y grosores de más de 2 cm. como es el caso de la pieza de Hochob.

Creemos que esta diferencia no es más que la consecuencia directa de aplicar esta capa sobre una superficie más uniforme o más irregular. El terreno accidentado de las tapas de bóveda de Campeche convirtió a la preparación en el sustrato que se encargaría de conformar una superficie lo suficientemente homogeneizada como para cumplir con la exigencia de ser la receptora del color.

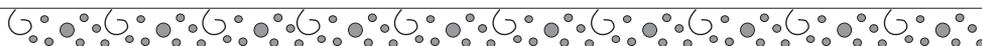
De hecho, la mayor oscilación que sufren las preparaciones de Campeche frente a la constancia que lucen las de Yucatán, se explica por la necesidad

que tienen aquéllas de ir adaptándose a un terreno de entrantes y salientes que van modificando a su antojo el grosor del enlucido superior.

Finalmente, el uso o no del pulimento en la preparación inmediatamente inferior a la película pictórica contribuyó a distanciar las técnicas de manufactura de las tapas de bóveda en estas dos escuelas septentrionales.

El modo en el que fueron trabajadas estas piezas en Yucatán se inclinó por el empleo del bruñido, como expresa de manera destacada la pieza de La Reforma o la polícroma de Sacnicté, mientras que la opción elegida por los especialistas de Campeche fue opuesta en su mayoría, según puede verse en tapas como las de Hochob, Santa Rosa Xtampak, Dzibilnocac, El Tabasqueño o Chicanná.

En conclusión, mientras el especialista de Campeche apostó por dejar el lienzo de la tapa lleno de irregularidades para garantizar un mejor amarre de la preparación en el soporte, consiguiendo prolongar su permanencia, y omitió el pulimento de la base de preparación, el artista de Yucatán



decidió mantener la regularidad original de la pieza en todas sus caras, y trabajar la mayor resistencia y supervivencia del enlucido de la tapa con la acción del bruñido.

Sin duda alguna, el desacuerdo en ambas regiones sobre el empleo o no de pulimento determinó que el acabado de las piezas de Campeche luciera un efecto mate, alejado del resultado



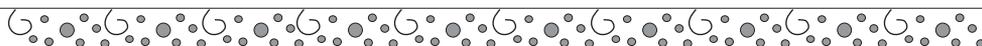
Sacnité, Yucatán. Tapa de bóveda 1. Foto Pedro Cuevas, mayo 1990.

lumínico conseguido en los ejemplares de Yucatán, dicho en otros términos, tuvo repercusiones de carácter estético.

Tapas de bóveda y canteras: un breve apunte

La absoluta similitud entre piezas que proceden de distintas ciudades situadas con cierta proximidad entre ellas, sugirió en la investigación que las canteras de donde procedía la materia prima para la ejecución de esta expresión artística, los talleres donde ésta fue realizada, y los especialistas responsables del éxito del proceso no siempre fueron monopolio de una única urbe y de su clase dirigente, sino que en ocasiones fueron aspectos compartidos por varios centros.

Este último caso es especialmente representativo entre los ejemplares procedentes de las ciudades de Santa Rosa Xtampak, Dzibilnocac y El Tabasqueño, todas ellas localizadas en la región de Campeche, caracterizados por compartir una huella o profundidad que se mantiene constante entre los 16 y los 19 cm. de grosor.



Observando comparativamente esta huella con la del resto de los ejemplos que fueron considerados en nuestro estudio, nos dimos cuenta de que no se caracterizó en estos últimos por ser constante, lo que resaltó todavía más la homogeneidad con la que este rasgo se mostraba en el caso de las piezas procedentes de aquellas tres ciudades.

De esta manera, si las tapas de bóveda de El Tabasqueño, de Dzibilnocac y de Santa Rosa Xtampak, lucen grosores equivalentes y teniendo en cuenta que este rasgo está condicionado por la profundidad de la cantera de origen, es lógico pensar que la arquitectura de estas tres ciudades prehispánicas se nutrió de un mismo yacimiento.

Algunos de los paralelismos de naturaleza técnica que hemos encontrado a raíz del análisis químico, tanto de las tapas de bóveda pintadas en estos tres asentamientos, como entre sus pinturas murales, nos hacen sugerir que compartieron algo más que la cantera de la que extrajeron la materia prima para su arquitectura. Esta situación pudo darse bajo unas mismas condiciones, o a través

de una estructura jerárquica que beneficiara a una de ellas, concretamente a aquella que ostentase el mayor rango en la región durante el Clásico Tardío, lo que le otorgaría ciertas ventajas sobre los recursos naturales del entorno y en su aprovechamiento para beneficio de la arquitectura y el arte.⁶

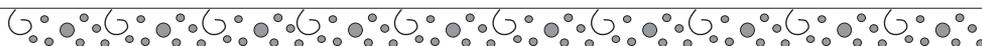
Notas

¹ Leticia Staines Cicero, durante los últimos años, se ha dedicado a hacer un registro además de un estudio iconográfico y estilístico, individual y comparativo, de las tapas de bóveda que se han descubierto desde finales del siglo XIX hasta el momento en el área maya (Staines, 2001). A la fecha ha documentado un total de 168 ejemplares (Staines, comunicación personal, julio de 2004).

² El número dentro del paréntesis se refiere a la cantidad de ejemplares que fueron estudiados de cada ciudad.

³ Debemos señalar que hasta el año pasado, las tapas de bóveda pintadas de El Tabasqueño eran dos; las de Dzibilnocac, seis; y las de Santa Rosa Xtampak eran dieciséis. Esto nos habla del ritmo al cual estos ejemplares están apareciendo e incrementado la lista de los que se tienen registrados hasta la fecha. Nuestro agradecimiento a los arqueólogos Ramón Carrasco y René Lorelei Zapata, directores de los proyectos arqueológicos de Calakmul y de Santa Rosa Xtampak respectivamente, por habernos facilitado el acceso, la documentación y el muestreo de algunas de las tapas de bóveda halladas en El Tabasqueño, en Dzibilnocac y en Santa Rosa Xtampak durante las campañas de trabajo de los últimos años.

⁴ Nuestro agradecimiento al director del proyecto arqueológico del sitio de Kiuic, arqueólogo Tomás Gallareta, por habernos posibilitado el acceso al sitio y el muestreo de la tapa de bóveda que actualmente sigue *in situ*.



⁵ Agradecemos al director del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Yucatán, arqueólogo Luis Millet Cámara y a la directora del Museo Regional de Antropología “Palacio Cantón”, antropóloga Blanca M. González Rodríguez, por facilitarnos el acceso y el estudio de las tapas de bóveda que se localizan entre los fondos de la colección museográfica de la citada institución.

⁶ Estos paralelismos se refieren principalmente a la manera como fueron trabajadas las bases de preparación, la paleta cromática de la pintura mural y de las tapas de bóveda de Santa Rosa Xtampak, Dzibilnocac y El Tabasqueño. En este sentido, en las tres ciudades los especialistas correspondientes se inclinaron por el uso de ciertas materias primas, cuya selección y combinación no guardó relación con la seguida en otros asentamientos de la Península de Yucatán; éste es el caso del predominio de sílice coloidal que encontramos en sus vestigios pictóricos con la función de reforzar la estructura de las matrices calcíticas de sus *arricios*, *intonacos* e *intonaquinos*. Debido a que las conclusiones del empleo de esta sustancia, así como del uso de otras de naturaleza orgánica y de las correspondientes recetas a las que nutrieron, se encuentran todavía en proceso de análisis, hemos optado por omitirlas en el presente texto. Confiamos en que pronto podamos presentar una información exhaustiva relacionada con estos contenidos.

Bibliografía

Staines Cicero, Leticia
2001 “Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda”, en: Fuente de la, Beatriz, dir., y Leticia Staines Cicero, coord., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: II (IV), 389-402.



Una pintura mural maya con jeroglíficos en Playa del Carmen, Quintana Roo

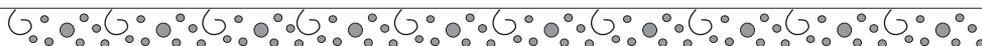
Karl Herbert Mayer

Graz, Austria

Las ruinas mayas de Playa del Carmen se localizan en el municipio de Cozumel, en el estado mexicano de Quintana Roo, frente a la isla de Cozumel y aproximadamente 100 km. al norte de la famosa ciudad Postclásica de Tulum. Existe la hipótesis de que Playa del Carmen es el puerto colonial de Xamanha o Salamanca de Xamanha, visitado por primera vez por los españoles en 1528. Las ruinas mayas ubicadas en Playa del Carmen fueron inicialmente exploradas por los arqueólogos norteamericano y británico, respectivamente, Sylvanus Griswold Morley y Thomas Gann en 1918. En 1972 y 1973, Anthony P. Andrews y David A. Gilder registraron todas las ruinas mayas en y alrededor del puerto moderno y exploraron tres grandes complejos arquitectónicos: los Grupos A, B, y C (Andrews y Andrews, 1975:75-81). En 1978, arqueólogos mexicanos investigaron Playa del Carmen en un primer trabajo de campo y reportaron 18 estructuras Postclásicas en la costa, a lo largo de dos km.

La única inscripción jeroglífica pintada, descubierta en Playa del Carmen, se encuentra dentro de un edificio del Grupo C, directamente en la Estructura I. Las coordenadas geográficas de este grupo fueron determinadas en el 2002 con un receptor GPS que proporcionó la siguiente lectura: latitud 20° 37.13' al norte, longitud 87° 04.67' al oeste.

La estructura más grande del grupo, la Estructura C-I, tiene la arquitectura típica de la Costa Oriental, es un complejo Postclásico Tardío (ca. 1200-1520 d.C.) formado por un templo-santuario sobre una plataforma, frente a la costa y una entrada principal con dos columnas lisas en el acceso (fig. 1). Se trata de un edificio



exterior de mampostería y un santuario interior, ambos abovedados. Sobre la puerta de la estructura interior —el santuario— hay un dintel curvo y hundido en la forma de un panel intercalado con varias capas de estuco pintado; se afirma

que tiene un total de cinco capas. Este dintel será designado, de manera arbitraria, como “Dintel I” de Playa del Carmen. Cuando fue descubierto, la capa de estuco exterior —la última— mostraba fragmentos de dos bloques de color verde turquesa, flanqueando un bloque central anaranjado pálido, perfilado por un marco negro. En 1973, Arthur G. Miller observó, en una de las capas más tempranas de estuco del dintel, parte de un glifo, aparentemente una variante del glifo jade (Thompson, 1962, glifo 5 I 6c) realizado con una fina línea negra en un estilo semejante al de las pinturas murales de los sitios Postclásicos de Tancah y Tulum, Quintana Roo (Andrews y Andrews, 1975:77); no obstante, Miller no lo publicó.

Al inspeccionar la Estructura C-I en abril de 1978, me di cuenta de que este fragmento de glifo ya no era visible, sin embargo una inscripción jeroglífica pintada que consistía en cuatro bloques aún podía apreciarse (figs. 2 y 3). Debido a que hay varias capas de estuco en el Dintel I, es muy probable que la capa que muestra el glifo que Miller observó

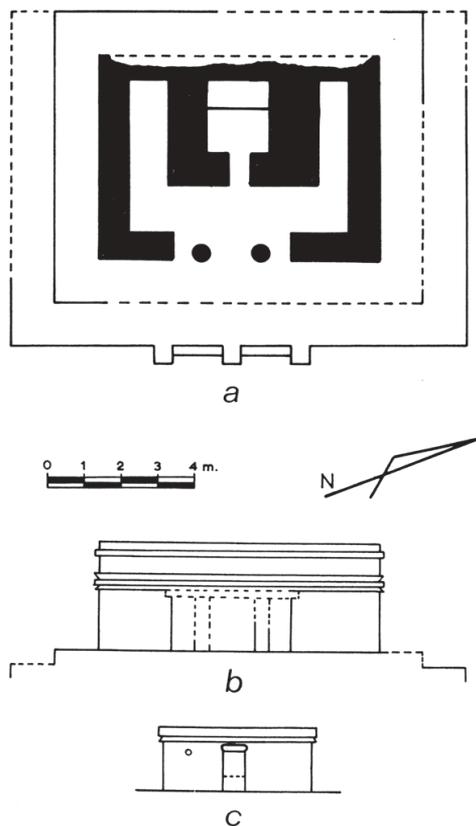


Figura 1. Playa del Carmen, Quintana Roo. Grupo C. Estructura I: a) planta; b) fachada principal; c) fachada del santuario (según Andrews y Andrews, 1975:81, fig. 98).



se haya caído desde 1973 para revelar otra capa pintada con anterioridad. La imagen textual, cuando fue vista por primera vez, no estaba en muy buenas condiciones y varias secciones se habían desprendido, por lo cual quedó incompleta. Los cuatro bloques de glifos representan datos calendáricos con sus coeficientes numéricos respectivos, en un estilo cursivo distintivo. Se tomaron varias diapositivas a color

y fotografías en blanco y negro de la inscripción, así como medidas. El dintel mide *ca.* 18 cm. de alto y *ca.* 87 cm. de ancho, mientras que la sección central con la inscripción mide *ca.* 15 cm de alto y 22 cm. de ancho.

Una reproducción en blanco y negro de mi diapositiva a color tomada en 1978 la publiqué el mismo año (Mayer, 1978) y después fue publicada de nuevo por Helga-Maria Hartig



Figura 2. Playa del Carmen, Quintana Roo. Estructura C-I. Dintel 1. Foto Karl Herbert Mayer, 1978.



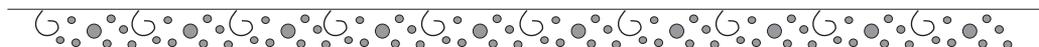
(1979:5), por Karl Herbert Mayer (1985:171) y por Sonia Lombardo de Ruiz (1987:220, fig. 134). En enero de 1981, Merideth Paxton documentó esta inscripción y más tarde incluyó en su tesis una fotografía de tan pobre calidad que no se pueden reconocer los detalles (Paxton, 1986:364, placa 103). Una fotografía a color tomada por Jesús Domínguez en 1984, y publicada tres años después, tampoco muestra ningún

detalle (Lombardo de Ruiz, 1987:220, fig. 133).

Aparte de las fotografías publicadas, existen dibujos a línea de la inscripción, algunos de los cuales muestran una versión reconstruida. El primer dibujo, basado en una de mis diapositivas a color, fue creado y publicado por Berthold Riese (1978) (fig. 4) y repetido por Lombardo de Ruiz (1987:220, fig. 135). Un dibujo a línea que difería fue



Figura 3. Dintel 1. Foto Karl Herbert Mayer, 2002.



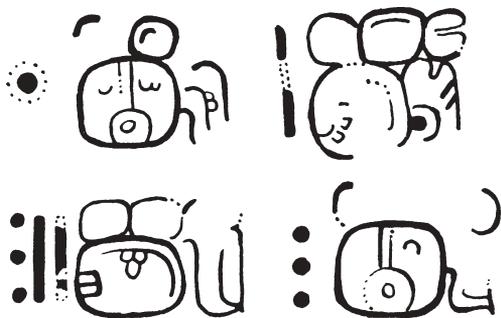


Figura 4. Dintel I. Dibujo de Berthold Riese, 1978.

publicado por Helga-Maria Hartig (1979:5) (fig. 5) y más adelante publicado nuevamente por Karl Herbert Mayer (1985:171, fig. 9). Claus J. Bruder, en Berlín en 1981, con base en las diapositivas de color que yo había tomado, hizo dos versiones hasta ahora no publicadas de la inscripción; una que representaba la condición de la pintura en 1978 (fig. 6), y otra ligeramente reconstruida (fig. 7).

Una historia concisa del descubrimiento de éstas y otras pinturas murales en Playa del Carmen y sobre todo de las pinturas de la Estructura C-I, aparece en Lombardo de Ruiz (1987:113-114, 147-149).

Desde 1978 hasta 2002, en diversas ocasiones he tomado numerosas

fotografías a color del Dintel I de Playa del Carmen, documentando así la condición del mural a lo largo de muchos años. A pesar de que se ha afirmado que la pintura mural, a una década de su primer registro ha desaparecido casi por completo (Lombardo de Ruiz, 1987:7), se puede sostener que esta observación, afortunada y sorprendentemente, no se puede confirmar. Aún cuando Playa del Carmen es una ciudad de rápido crecimiento visitada cada año por miles de turistas y las ruinas están actualmente rodeadas por numerosos complejos hoteleros, la pintura del Dintel I de la Estructura C-I no se encuentra en peor condición que hace un cuarto de siglo, cuando fue descubierta. Este hecho positivo quizá

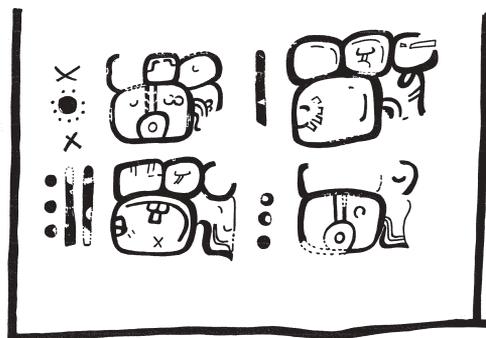
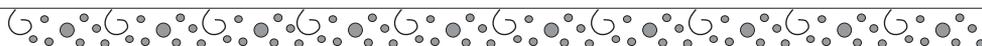


Figura 5. Dintel I. Dibujo de Helga-Maria Hartig, 1979



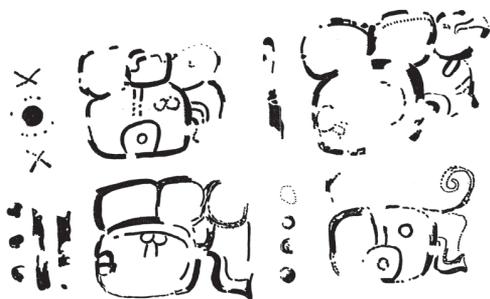


Figura 6. Dintel I. Dibujo de Claus J. Bruder, 1981.

pueda explicarse debido a que este exquisito mural no es muy conocido y se conserva en un cuarto interior muy oscuro; además, el dintel tiene mucho polvo y por lo tanto es casi invisible, por lo que ha escapado de posibles actividades de visitantes y vándalos.

Con base en una serie de fotografías a color que he tomado a lo largo de muchos años, Christian Prager, de la Universidad de Bonn, ha hecho un nuevo dibujo de esta importante inscripción que representa, por mucho, la copia más acertada de la pintura mural (fig. 8).

Una comparación de los dibujos a línea de cuatro autores muestra de manera evidente varias diferencias en la concepción de la imagen original que aparece en el Dintel I.

La inscripción pintada representa, con sus cuatro bloques de glifos y coeficientes numéricos acompañantes (1, 5, 13 y probablemente 4), a juzgar por el marco lineal que la rodea, un texto calendárico completo aunque no es del todo seguro si se trata de una inscripción pseudo-calendárica muy tardía.

Las interpretaciones publicadas a la fecha por Berthold Riese y Helga-Maria Hartig que se refieren a los contenidos de la inscripción ofrecen opiniones divergentes. Por ejemplo, el estudio realizado por Riese observa, en la inscripción del Dintel I, semejanzas en el estilo y contenido con el *Códice Dresden*, así como afiliaciones con las inscripciones mayas del Clásico Tardío

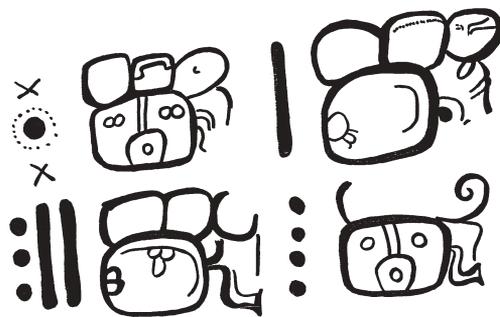


Figura 7. Dintel I. Dibujo (reconstrucción) de Claus J. Bruder, 1981.



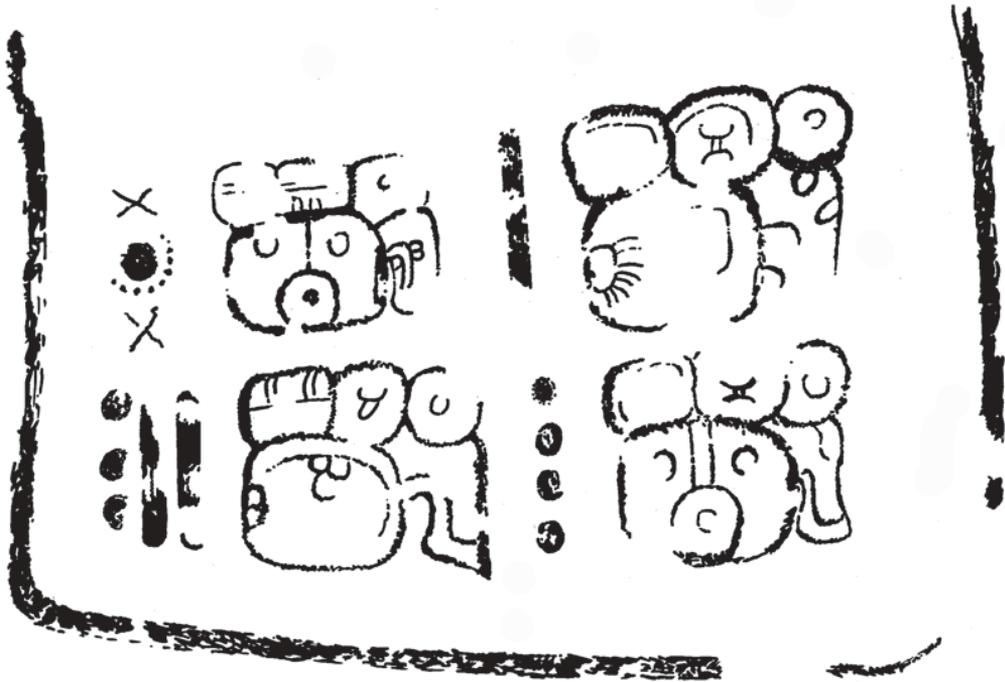


Figura 8. Dintel I. Dibujo de Christian Prager, 2004.

en Chichén Itzá, Yucatán; mientras que Hartig menciona algunas fechas posibles de Cuenta Corta en el estilo Chichén Itzá y concluye que la inscripción del Dintel I de Playa del Carmen da una fecha completa en el estilo específico de Cuenta Corta de Chichén Itzá y representa “la fecha más reciente hasta ahora conocida para un edificio maya” (Hartig, 1979:5).

Bibliografía

Andrews IV, E. Wyllys y Anthony P. Andrews
 1975 *A Preliminary Study of the Ruins of Xcaret, Quintana Roo, Mexico. With Notes on Other Archaeological Remains on the Central Coast of the Yucatan Peninsula*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University (Publication, 40).

Hartig, Helga-Maria
 1979 “Datiertes Lintel in Playa del Carmen”, en: *Mexicon*, Berlín: I (1), 5-6.



Lombardo de Ruiz, Sonia, coord.

1987 *La pintura mural maya en Quintana Roo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo (Colección Fuentes).

Mayer, Karl Herbert

1978 "Ein Inschriftenfund in Playa del Carmen", en: *Ethnologia Americana*, Düsseldorf: 15 (3), 859-861.

1985 "Maya-Wandmalereien an der mexikanischen Ostküste", en: *Das Altertum*, Berlin: 31 (3), 164-176.

Paxton, Merideth Daniel

1987 *Codex Dresden: Stylistic and Iconographical Analysis of a Maya Manuscript*, Ann Arbor, University Microfilms International.

Riese, Berthold

1978 "Stellungnahme zur Inschrift", en: *Ethnologia Americana*, Düsseldorf: 3 (87), 860-861.

Thompson, J. Eric S.

1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, Norman, University of Oklahoma Press (Civilization of the American Indian Series, 62).



Una deidad en los murales de Santa Rita Corozal, Belice

Valentina Ivanova Mejía Vázquez

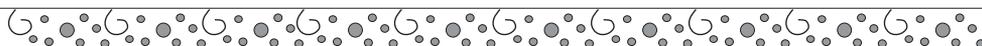
Escuela Nacional de Antropología e Historia

En este texto se pretende mostrar, por medio de un análisis iconográfico, la identificación de una de las deidades mayas presentes en la pintura mural de Santa Rita Corozal, sitio ubicado en la parte norte de Belice, al suroeste de la Bahía de Chetumal y al norte del poblado de Corozal.¹

El sitio arqueológico fue estudiado por primera vez en 1894 por Thomas Gann, quien asignó el número 1 a la estructura en la que fue hallada la pintura mural. Las imágenes de dichos murales se han difundido a través de los dibujos que él mismo publicó en el año de 1900 y los estudios sobre estas representaciones se han apoyado en su material.

La Estructura 1 es de forma rectangular y se encuentra cerca del límite de la meseta de Corozal. El acceso, de 91 cm. de ancho, se ubica en el muro norte, que mide 10.87 m. de largo y 1.47 m. de alto (Gann, 1900:659). Gann registró la pintura de los muros oeste, este y norte; el lado sur se hallaba completamente destruido. Las imágenes se encontraban en el exterior del edificio sobre una capa de estuco que cubría la pared, desde la cornisa hasta el piso; el tema central era la representación de figuras antropomorfas que han sido identificadas como deidades. En esta ocasión estudiamos una de ellas, ubicada en el muro oeste.

La identificación de los dioses mayas es una labor complicada ya que no son entes estáticos ni definidos y en muchos casos comparten atributos entre ellos. Para comprender fácilmente el panteón maya y adaptarlo a nuestra visión occidental hemos establecido personajes diferenciados, sin embargo estudiarlos e identificarlos se vuelve complejo, ya que se deben analizar minuciosamente las características que los personalizan.



Un dios en el muro oeste

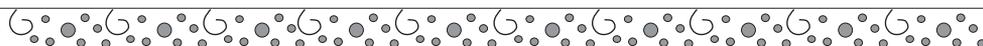
La imagen que revisaremos es la numerada como figura 1 y se localiza en el muro oeste de la Estructura 1 (fig. 1). Gann afirma que este muro era el mejor conservado cuando realizó los dibujos e indica que la pintura mural estaba casi perfecta (Gann, 1900:657). La deidad se encuentra de perfil, frente a lo que se reconoce como un incensario del que emana humo. Su mano izquierda



Figura 1. Santa Rita Corozal, Belice. Estructura 1, muro oeste. Figura 1 de Thomas Gann (1900:690, lám. 31).

está levantada y en ella lleva un objeto con plumas y círculos, posiblemente agujeros. Al parecer, tiene un tocado hecho de algún material textil y de éste cuelga la cabeza de una serpiente que muestra su lengua bífida; desgraciadamente el centro del tocado se perdió, por lo que la imagen no está completa. Su rostro tiene una mancha de color más oscuro que va desde el ojo hasta la parte superior de su cabeza, donde empieza el tocado. El ojo es de forma rectangular, la nariz es larga y recta y alrededor de la boca hay una zona delimitada por dos líneas oscuras, que es más clara y en su interior presenta líneas curvas diagonales y puntos. En la parte superior de dicha zona lleva una especie de bigotes y en la inferior barba. Su oreja es similar a la de un jaguar, porta una gran orejera redonda con líneas en zigzag. Su mano derecha está apoyada sobre el incensario y en la muñeca muestra un brazalete de caracoles. Usa una capa y en sus pies, sandalias.

El dios L es señalado por Schellhas (1904:34) como el “dios negro anciano”; pertenece al inframundo, lo cual po-



demos afirmar por los dos animales con los que se relaciona, el jaguar y el ave *moan* (Taube, 1992:88). Suele confundírsele con el dios M, ya que ambos comúnmente están pintados de negro y se ubican en la región infraterrestre. Pero la característica que se pretende destacar es que está estrechamente vinculado con la guerra pues con frecuencia se le encuentra portando armas; además, en las imágenes en códices está vinculado al planeta Venus.

La figura que se describe presenta muchos atributos que la relacionan con esta deidad, y se mencionan a continuación. En primera instancia podemos ver la oreja de jaguar que el personaje muestra en su lado derecho y, debajo de ésta, la orejera redonda, elementos que encontramos en muchas representaciones de este dios, como en la imagen en la página 46b del *Códice Dresde* y en las escenas de los tableros del Templo del Sol y del Templo de la Cruz de Palenque, donde también podemos verlo con una capa con manchas de jaguar. En cuanto a su cara es importante destacar lo siguiente: la barba que cuelga bajo su boca y el

pequeño bigote sobre el labio superior son atributos que se observan en algunas vasijas del norte del Petén² y en la página 46b del *Códice Dresde*. Siempre tiene una línea que rodea su boca y en algunas ocasiones varios puntos alrededor, así puede verse en la página 14c del mismo códice.

El dios L por lo común es un personaje de edad avanzada y generalmente se encuentra desdentado, pero hay representaciones donde muestra únicamente los dientes superiores; tal es el caso del personaje de Santa Rita Corozal que analizamos y el de las páginas 74 y 14c del *Códice Dresde*. La zona oscura que va de su ojo hasta el cráneo parece ser una especie de máscara, elemento que también lleva en un jarrón tallado del estilo Chicolá (Coe, 1973).

En algunas imágenes el Dios L porta implementos de guerra, como en las del *Códice Dresde* páginas 74 y 46b, además de la escena de la página 32a del *Códice Madrid* (fig. 2) en la que se le reconoce en actitud bélica.

En la pintura mural de Santa Rita Corozal el elemento más importante



a resaltar de esta figura es el objeto que tiene en la mano izquierda, el cual generalmente ha sido identificado como una sonaja, sin embargo es posible encontrar en diversos códices del Altiplano Central y de Oaxaca implementos de guerra similares a los que usa este personaje, los cuales representan lanzadardos, también llamados *atlatl*. Esta arma fue utilizada en toda Mesoamé-

rica, ejemplo de ello son las que se aprecian en los códices *Fejérvary-Mayer*, *Borgia*, *Vaticano* y *Nutall*³ (fig. 3).

Joyce Marcus, en su obra *Mesoamerican Writing Systems*, muestra glifos que se relacionan con los sitios o lugares conquistados y que provienen de estelas zapotecas; afirma que su representación se deriva del *atlatl* (1992: 42) (fig. 4), éstos también son similares



Figura 2. *Códice Madrid*. Dios L, página 32a (Lee, 1985:32).



al objeto que lleva el personaje de Santa Rita. Además, en el mismo libro se encuentra la imagen de un lanzadardos del área maya con proporciones parecidas (fig. 5).

En síntesis, es posible afirmar con certeza que la figura I del muro oeste es el dios L de Schellhas, debido a que

presenta muchos de los atributos que lo caracterizan y por la estrecha relación que tiene este dios con la guerra; encontrar en nuestro personaje un rasgo elemental de este ámbito, el lanzadardos, permite reforzar esta conclusión.

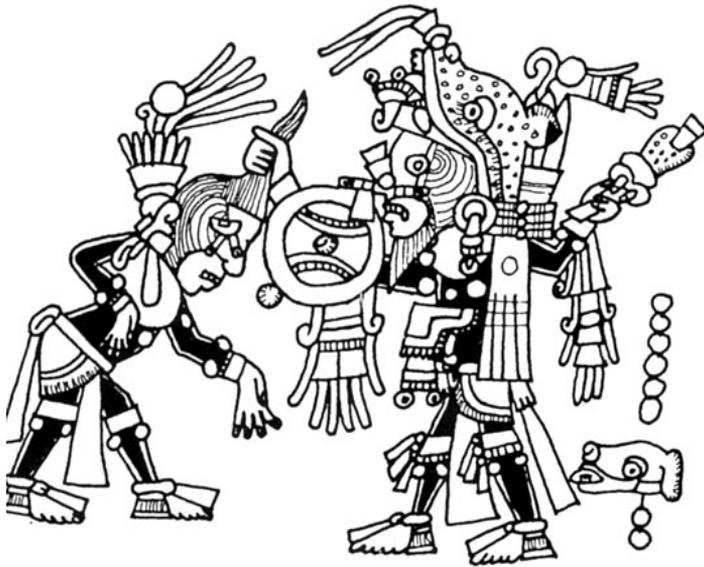


Figura 3. *Códice Nutall*. Personaje tomando a un cautivo, lleva un *atlatl* en la mano izquierda, página 83 (Marcus, 1992:377, figura 11.13).



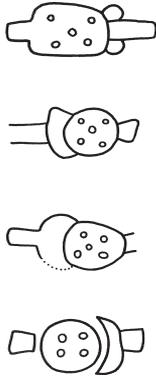


Figura 4. Cuatro versiones del glifo zapoteca de “derrotado” o “conquistado”, glifo que se deriva de la representación gráfica del *atlatl* o lanzadera (copia de John Klausmeyer, de un dibujo de Marcus, 1972, en Marcus, 1992:42, figura 2.12).



Figura 5. *Atlatl* maya (copia de Morley y Brainerd de 1956, en Marcus, 1992:412, figura 11.47).

Notas

¹ Este trabajo forma parte de un estudio mayor que corresponde a la investigación que llevo a cabo para mi tesis de licenciatura.

² Se pueden encontrar imágenes de las vasijas en Coe, 1973.

³ Para una referencia más amplia consúltese Noguera, 1945.

Bibliografía

Beyer, Herman

1919 “Apuntes críticos sobre el manual de arqueología mexicana de Beuchat”, en: *Boletín de la Sociedad Mexicana de Antropología Mexicana de Geografía y Estadística*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística: 5ª época, IX, 118.

Chase, Diane

1985 “Ganned But Not Forgotten: Late Postclassic Archaeology and Ritual at Santa Rita Corozal, Belize”, en: *The Lowland Maya Postclassic*, Texas, University of Texas Press: 105-125.

Coe, Michael

1973 *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, The Grolier Club.

Gann, Thomas W. F.

1900 “Mounds in Northern Honduras”, en: *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1897-1898*, Washington, Smithsonian Institution: 2 (19), 655-692.



- Kelley, David H.
1976 *Deciphering the Maya Script*, Austin, Texas University Press.
- Lee, Thomas
1985 *Los códices mayas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.
- Marcus, Joyce
1992 *Mesoamerican Writing Systems*, Princeton, Princeton University Press: 42, 377 y 412.
- Noguera, Eduardo
1945 “El *atlatl* o tiradera”, en: *Anales del Museo Nacional de Arqueología y Etnografía*, México, Museo Nacional de Arqueología y Etnografía: 5 (3), 205-238.
- Quirarte, Jacinto
1964 *La pintura mural maya*, México, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México: 316-339.
- 1982 “The Santa Rita Murals: A Review”, en: *Ocasional Papers*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University: núm. 4, 4-57.
- Schellhas, Paul
1904 *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*, Cambridge, University of Cambridge Press (Papers of the Peabody Museum or Archaeology and Anthropology): vol. 4, núm. 1.
- Taube, Karl A.
1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, Dumbarton Oaks Research and Library Collection Trustees for Harvard University (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 32).
- Thompson, J. Eric S.
1975 *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI Editores.
- Villacorta, Carlos y C. Antonio Villacorta
1930 *Los códices mayas*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala-Tipografía Nacional.



Los colores de Monte Albán

Susana Díaz Castro

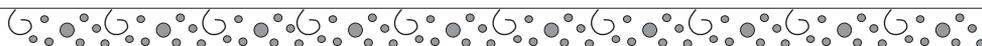
Posgrado de Estudios Mesoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Visitar la zona arqueológica de Monte Albán es una magna experiencia. Cautiva su ubicación, la proporción de sus edificaciones y la vista panorámica de los valles que la circundan.

Muy poca evidencia persiste hasta el día de hoy del color de sus edificios y de la decoración de sus fachadas; abundan los restos de estuco en esquinas formadas por elementos arquitectónicos como peraltes, alfardas y taludes. Pero ¿de qué color era la plaza y sus edificios? ¿de qué dependía el color de sus fachadas? ¿cuántos cambios hubo a lo largo de su ocupación? y muchas otras preguntas; aquí sólo se reflexionará acerca de la primera.

A saber, en la actualidad la evidencia de pintura perdura en tres edificaciones y sólo se ha conservado la de color rojo. Dos de ellas se localizan en la Plataforma Norte, en el talud del lado norte del Montículo I y en el basamento de la Estructura Este del Vértice Geodésico, que se conoce como el “Templo Enjoyado”, por las dos series de discos en piedra cubiertos de estuco y pintados de rojo¹ (figs. 1 y 2). La tercera se ubica en la parte superior del lado sur del Edificio H y también son discos de piedra cubiertos de estuco y pintados de rojo.² Aunque hay dos conjuntos de discos en la fachada poniente del Edificio del Juego de Pelota, que ya no conservan restos de color.³

Estos discos son ejemplo singular de la ornamentación en piedra de las fachadas, aparte del tablero de doble escapulario y la escultura modelada en estuco que también tuvo color. Jorge R. Acosta (1965:829; 1974:80) da a conocer que el tablero doble tenía motivos geométricos pintados en Monte Albán II (200 a. C.-200



d. C. o fase Niza). Sin embargo, por los reportes de excavación tenemos noticias de que otros lugares dentro de la plaza principal tuvieron evidencia de pintura blanca, roja, ocre y verde sobre las estructuras.

Empezando por la Plataforma Norte, Alfonso Caso (1932a:8 y 13) menciona que la gran escalera de acceso tenía restos de haber estado pintada de rojo, tanto escalones como alfardas;

que en el interior de los Edificios A y B había muros correspondientes a unas subestructuras estucadas y pintadas de rojo (1932b:101; 1935:7; 1938:14 y 1939:179). Jorge R. Acosta (1975:4) informa que el Edificio E del Vértice Geodésico tenía restos de estuco pintado de rojo en la alfarda oeste y en una estructura interior.

Más tarde, Marcus Winter, al reportar las excavaciones del “Proyecto



Figura 1. Monte Albán, Oaxaca. Plataforma Norte. Montículo I. Lado norte. Vista general. Foto Susana Díaz, 1998

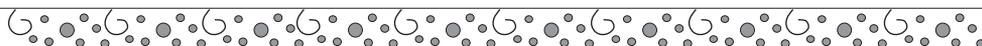




Figura 2. Monte Albán, Oaxaca. Plataforma Norte. Vértice Geodésico. Lado este. Vista general. Foto Ernesto Peñalosa y Pedro Angeles, 1999.

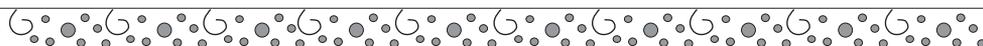
Especial Monte Albán 1992-1994” señala que en algunos muros previos del Edificio E se conservaba rojo, naranja, ocre y verde.⁴ En el Montículo Norte, en una subestructura había pintura roja en los muros con evidencia de haber sido quemada.⁵ Ambos pertenecen a los inicios de la fase Xoo (600-800 d.C.).⁶ En el Montículo I, al vaciarse el escombro en los lados norte y oeste, se descubrieron los muros originales (Winter, 1994:14-15).

En lo que se refiere a las construcciones que se encuentran en el centro

de la plaza, Caso (1938:10) informa que en el Edificio I se hallaron fragmentos de estuco pintado en el muro oeste, de ellos se hizo una acuarela además de fotografiarlos y cubrirlos con barniz.

Acosta (1976:21) dice que la subestructura del Montículo K tenía un muro aplanado de barro y pintado de rojo perteneciente a la primera época de Monte Albán.

Igualmente, Winter (1994:19) da a conocer otras ubicaciones de restos de color en la Plaza Principal que son los fragmentos de pintura roja, ocre y



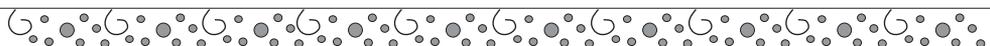
verde en una plataforma al norte del Montículo IV y que relaciona con las dos primeras fases de Monte Albán y un piso rojo en una residencia al oeste de la Plataforma Sur, que ubica en la fase Liobaa (800-1200 d. C.)⁷ (Winter, 1994:18). Respecto al color del piso de la Plataforma Principal no hay evidencia, pero se piensa que era blanco (Miller, 1995:50; Marcus y Flannery, 1996:178).

Serías reflexiones nos ofrece Arthur G. Miller (1995:49-53) cuando piensa en el predominio del color rojo y en el aspecto de la ciudad a la distancia, de su imagen contrastante con las estaciones del año, del mercadeo del material, de su simbolismo, de las evidencias de pintura en las diversas etapas y del daño en la última etapa constructiva, ocasionado por las restauraciones de los años 40's y 50's, tampoco duda de que hubo pintura figurativa sobre sus muros.

Hasta aquí lo referente a pintura en elementos arquitectónicos exteriores. Respecto a las tumbas, además de las conocidas por su belleza o suntuosidad, Caso reporta otras que, por su senci-

llez, no han resaltado. Así menciona que en la Tumba 9, tanto el dintel como las piedras que cerraban la entrada están pintadas de rojo (Caso, 1932a:32). La Tumba 50 presenta en su fachada la combinación de escultura con pintura; conserva una banda en forma de ondas (postas) donde la franja inferior es verde oscuro y la superior es roja, además, agrega (1965:868) que en los muros de la cámara principal había color ocre y glifos de los que se distinguía sólo el glifo E. En la Tumba 58 hay cuatro rectángulos rojos en la fachada; el dintel de la 59 está pintado con círculos concéntricos en rojo y la 63 tiene dintel y jambas decoradas con una franja roja (Caso, 1935:20, 23-24). Más tarde, Acosta (1978:8) da noticia de los restos de color rojo y azul sobre un muro aplanado de barro en la Tumba 166.

Las maquetas o modelos de edificios a escala que se han encontrado en tumbas o en ofrendas permiten no sólo reconstruir su arquitectura, sino ver su decoración, como la ofrenda al Edificio B que tiene un ave en su interior y su techo muestra figuras geométricas pintadas (fig. 3).



A juzgar por las evidencias, los restos polícromos de estructuras tempranas contrastan con el dominio del color rojo para las últimas capas.

En cuanto a la decoración en las estructuras, persistió la combinación de estucos también pintados en diversos tipos de tableros, entre ellos predominó el tablero conocido como doble escapulario. Acosta asevera que los edificios principales eran rojos, y en cuanto al tablero doble, además de



Figura 3. Monte Albán, Oaxaca. Plataforma Norte. Edificio B. Ofrenda. Maqueta de Templo. Cortesía de Javier Hinojosa.

su decoración geométrica arriba mencionada, afirma que contrastaban dos colores: el rojo y el blanco. Más tarde habrían de descubrirse dos ejemplos que a pesar de no estar en Monte Albán replicaban este estilo, así lo demuestran los paneles de las Tumbas II de Lambityeco y 5 de Suchilquitongo.

Sin embargo, no tenemos restos del arte pictórico de sus fachadas, ello no quiere decir que no lo había, diversos factores contribuyeron a su desaparición y, si vemos el legado en las tumbas, difícilmente puede pensarse en muros lisos para tan magna ciudad. Nuevamente, existen dos ejemplos de decoración figurativa en el exterior y por desgracia tampoco se hallan en Monte Albán; uno está en los dinteles de Mitla y otro, en unos fragmentos de Yagul.

En ambas ciudades se presentan características que pueden parecer únicas pero que seguramente copiaban a la metrópoli. Mitla tiene múltiples capas de pisos rojos en sus palacios además del contraste de sus paneles de grecas donde alternaban el blanco para el relieve y el rojo para el fondo.



Puede pensarse entonces que Monte Albán fue polícroma a pesar del predominio del color rojo, el impacto debió ser único, dentro de la plaza y a distancia. Se añoran ilustraciones del estilo de Tatiana Proskouriakoff o de la naciente realidad virtual. Ya sea de una o de otra forma, el sitio ofrece hoy otro tipo de contraste, beige o verde, según la época del año, pero siempre con azul, con ese azul del cielo de Oaxaca.

Notas

¹ Se reporta un muro pintado de rojo en el Vértice Geodésico sin precisar ubicación (Winter, 1992:32), quizás sea el que dio a conocer Acosta (1975:4).

² Caso (1935:16) menciona que se restauraron algunos discos con cemento.

³ Caso (1935:13) los relaciona con los *chalchihuites* pintados en los frisos teotihuacanos.

⁴ Olvera (1994:117-118) especifica piso 1 estucado y pintado en rojo; muro 13 pintura ocre y verde. Además analiza la pintura de una columna estucada y pintada de rojo, verde y ocre (elemento 9) encontrada en el Vértice Geodésico.

⁵ Olvera (1994:117-118) menciona un adobe estucado y pintado en la capa 2.

⁶ Corresponde aproximadamente a la época Monte Albán IIIb-IV.

⁷ Winter (1994:19) señala que pertenece a la época Monte Albán V.

Bibliografía

Acosta, Jorge R.

1965 “Preclassic and Classic Architecture of Oaxaca”, en: Wauchope, Robert y Gordon R. Willey, eds., *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press: 3, 814-836.

1974 “Informe de la temporada XIV de exploraciones en la zona arqueológica de Monte Albán, 1945-1946”, en: *Cultura y Sociedad, Revista Anual de Antropología*, México: tomo I, núm. 2: 69-82.

1975 “Exploraciones en la zona arqueológica de Monte Albán, Oaxaca, XVII temporada, 1949”, en: *Cultura y Sociedad, Revista Anual de Antropología*, México: tomo 2, núm. 3: 1-16.

1976 “La XIII temporada de exploraciones arqueológicas en Monte Albán, 1944-1945”, en: *Cultura y Sociedad, Revista Anual de Antropología*, México: tomo 3, núm. 4:14-26.

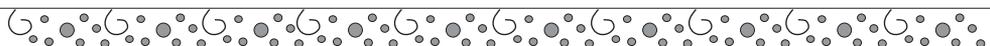
1978 “Exploraciones arqueológicas en Monte Albán: XVI temporada, 1948”, en: *Cultura y Sociedad, Revista Anual de Antropología*, México, tomo 5, núm. 8:1-11.

Bernal, Ignacio y Lorenzo Gamio

1974 *Yagul. El Palacio de los Seis Patios*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Caso, Alfonso

1932a *Las exploraciones en Monte Albán: temporada 1931-1932*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 7.



1932b “Las últimas exploraciones de Monte Albán, en: *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: tomo V, núms. 25 y 26, 101-107.

1935 *Las exploraciones en Monte Albán: temporada 1934-1935*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 15.

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

1939 “Resumen del informe de las temporadas de Oaxaca, durante la 7a. y la 8a. temporadas (1937-1938 y 1938-1939), en: *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública: tomo 2, 159-187.

1965 “Sculpture and Mural Painting of Oaxaca, en: Wauchope, Robert y Gordon R. Willey, eds., *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press: 3, 849-870, I.

Marcus, Joyce y Kent V. Flannery

1996 *Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico, Oaxaca Valley*, Nueva York, Thames and Hudson.

Miller, Arthur G.

1995 *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico: Living with the Dead*, Nueva York, Cambridge University Press.

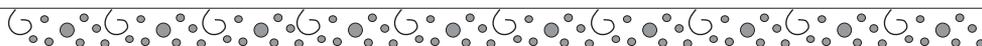
Olvera, Mireya

1994 “Análisis químico de pigmentos utilizados en elementos arquitectónicos de Monte Albán”, en: Winter, Marcus, coord., *Monte Albán: estudios recientes, Contribución No. 2 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: 117-118.

Winter, Marcus

1990 “La cultura oaxaqueña en la época de Monte Albán, en: *Monte Albán*, México, Citibank-México, El Equilibrista y Turner Libros: 13-51.

1994 “El proyecto especial de Monte Albán 1992-1994: antecedentes, intervenciones y perspectivas”, en: Winter, Marcus, coord., *Monte Albán: estudios recientes, Contribución No. 2 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: 1-24.



La pintura mural de Mitla a través de sus dibujantes

Dionisio Rodríguez Cabrera

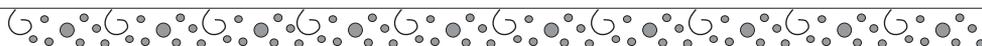
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Los murales de la zona arqueológica de Mitla se sitúan en los dinteles de los edificios de los Cuadrángulos A (Conjunto de la Iglesia) y del I (Grupo del Arroyo); son los únicos ejemplos de pinturas en la zona cultural de Oaxaca, que se encuentran en el exterior pues predominan aquellas que se localizan en muros y dinteles en el interior de las tumbas; de éstas destacan la 104, 105 y 112 de Monte Albán, la 5 de Huijazóo y la Tumba 2 de la propia Mitla, por mencionar algunos de los muchos ejemplos existentes.

El espacio arquitectónico donde se ubican los murales fue concebido para ello, ya que otros dinteles en la zona poseen, en el mismo espacio, grecas hechas de piedra perfectamente careada, como en el caso del Cuadrángulo de las Columnas.

Desafortunadamente lo que podemos apreciar hoy en día de estas pinturas es muy poco, ya que se observan faltantes considerables; la mejor conservada es la del muro norte del Cuadrángulo A del Grupo de la Iglesia; la que casi ha desaparecido en su totalidad es la del muro sur del mismo cuadrángulo y la del conjunto del Cuadrángulo I del Grupo del Arroyo. De ahí el valor testimonial de los documentos gráficos y bibliográficos que nos proporcionan información de lo que se ha perdido.

Los primeros dibujos que se conocen sobre la pintura mural de Mitla fueron realizados por el alemán Eduard Mülhenpfordt y por el oaxaqueño Juan B. Carriedo en 1830, quienes los hicieron para ilustrar un atlas que a la fecha no se ha localizado, pero que ha sido citado por Carriedo, Bandelier, Bancroft y Seler. Lo único que se conoce de Mülhenpfordt es el libro publicado por la UNAM en 1984, *Los palacios de los zapotecos en Mitla*, donde da a conocer los únicos dibujos que se resguardan



en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México. Los dibujos son a línea y corresponden a la pintura del dintel sur, a fragmentos del muro oeste del Patio A del Grupo de la Iglesia, y a la del muro norte del Patio I del Grupo del Arroyo. Desafortunadamente no se sabe si la obra completa de Mülhenpfordt existe en alguna biblioteca pública o particular de otros países (fig. 1).

Juan B. Carriedo, ayudante de Mülhenpfordt, regresó a Mitla en 1852; en el tomo II de *La ilustración mexicana*, donde se refiere al trabajo de Mülhenpfordt, dice: “ya no hallé algunas de las pinturas y yo las tomé del Atlas del Sr. E. Mülhenpfordt para que no se pierdan en el olvido”. En un ejemplar que se localiza en el Fondo Reservado

de la biblioteca del museo antes mencionado, se conserva un dibujo del dintel sur del Grupo de la Iglesia; el bosquejo fue hecho a lápiz y a mano alzada y de mala calidad, que probablemente Carriedo realizó porque la pintura se estaba perdiendo (fig. 2).

En 1881 Adolph Francis Alphonse Bandelier señaló en *Report of an Archaeological Tour in Mexico in 1881*: “La pared Norte del patio interior de AIII [Cuadrángulo A del Grupo de la Iglesia] tiene pinturas muy interesantes, pero por motivo de no estar presente el señor cura y, por lo tanto, cerrado el curato no pude tomar nota de ellas”, pero “tuve oportunidad de ver en la biblioteca del Instituto de Oaxaca magníficos planos y dibujos de Mitla, así como el Trabajo excelente de Mr. E.L.

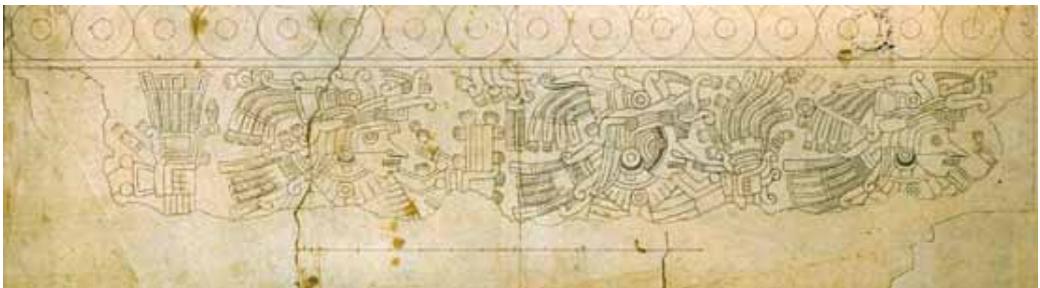
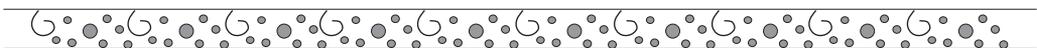


Figura 1. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de Mühlenpfordt, 1830.



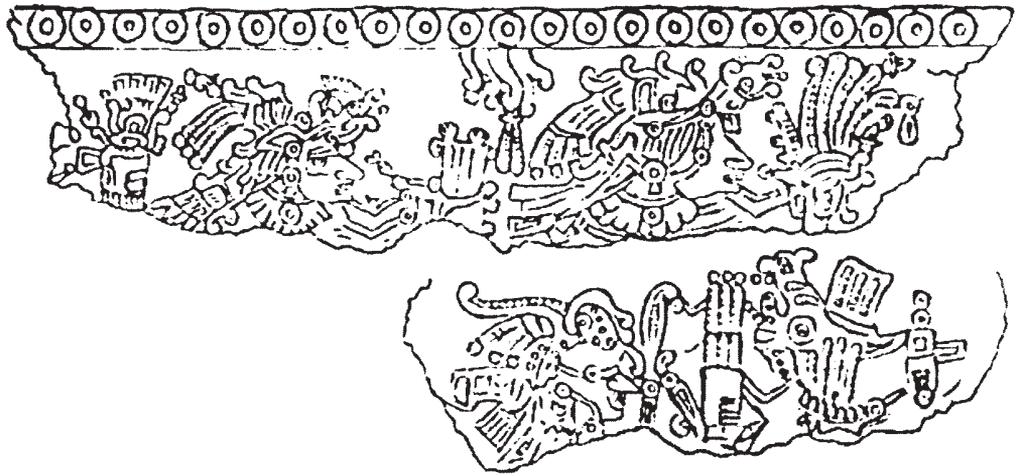


Figura 2. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de Carriedo, 1852: lámina 9.

Mülhenpfordt". Además, Bandelier llevó a cabo varios apuntes del mural norte del Patio I del Grupo del Arroyo, así como unos dibujos burdos del Grupo de la Iglesia (fig. 3).

En 1883, Hubert Howe Bancroft en *The Native Races* hace referencia a la pintura y elabora una reproducción tosca y errada de lo que vio del mural sur del Patio A; sin embargo, la perfecciona con los dibujos de Mülhenpfordt, pues indica que en ese tiempo se había perdido gran parte del mural (fig. 4).

En el VIII Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Francia

en 1890, Eduard Seler presentó la conferencia "Sur les Peintres á Fresque des Anciens Palais de Mitla" (Acerca de las pinturas al fresco de los antiguos palacios de Mitla), que sería el resumen de su estancia en Mitla en 1888 donde anota lo siguiente: "Cuando hace dos años visité estas ruinas dediqué once días para copiar, con el máximo cuidado posible, estos frescos. Descompuestos, agrietados, ennegrecidos por el humo, el polvo, los depósitos de cuatro siglos, fue necesario mojar las pinturas paso a paso con una esponja para poder reconocer los diseños. Si



mi trabajo no resulta bien hecho, se debe tener en cuenta las dificultades que he debido superar. En la séptima sesión del Congreso Internacional de Americanistas ya he tenido el honor de presentar mis álbumes de viaje a los congresistas. Desde luego puse por rangos las diversas piezas y las puse en orden según donde se sucedían sobre las paredes. Hice hacer copias con fotografía y en algún tiempo espero publicarlas, acompañarlas con un comentario. Es a esta publicación, que se debe hacer, que me permito remitir a los interesados a lo que puede ser el tema de las pinturas y me quedo por ahora en algunas indicaciones"1 (fig. 5).

En la obra de Seler tal y como él lo mencionó en el VIII Congreso Internacional de Americanistas, se publican por primera vez en 1895 las fotografías de los dibujos de los dinteles con el título *Wandmalerei von Mitla. Eine Mexikanische Bilderschrift in Fresko, Nac. Eigenen an Ort arlautert*, en Berlin y posteriormente en el Bureau of American Ethnology, *Bulletin* núm. 28 en

Estados Unidos. Seler, además de desplegar sus dibujos, hace una interpretación de los murales que ha servido como apoyo para otros estudiosos del tema, entre quienes podemos mencionar a William H. Holmes (1895), Nicolás León (1901), Jesús Galindo y Villa (1905), Herman Beyer (1921), Ignacio Marquina (1951), Paul Gendrop (1971) y Arthur G. Miller (1982). Las fotografías de los dibujos que realizó Seler son el primer docu-

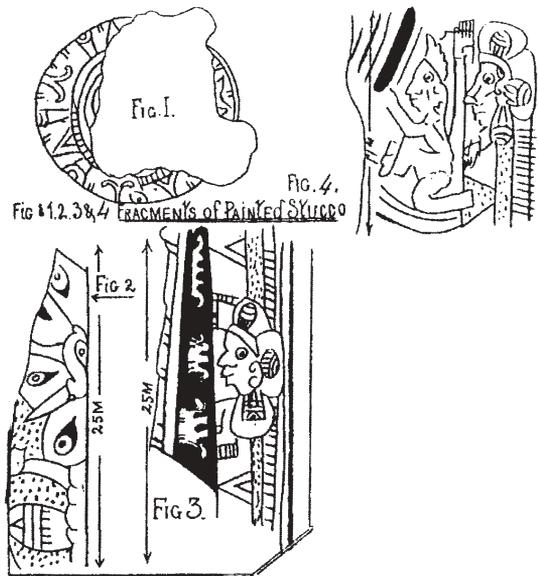


Figura 3. Mitla, Oaxaca. Grupo del Arroyo. Patio I. Detalles del dintel norte. Dibujo de Bandlerier, 1884: lámina XXV.



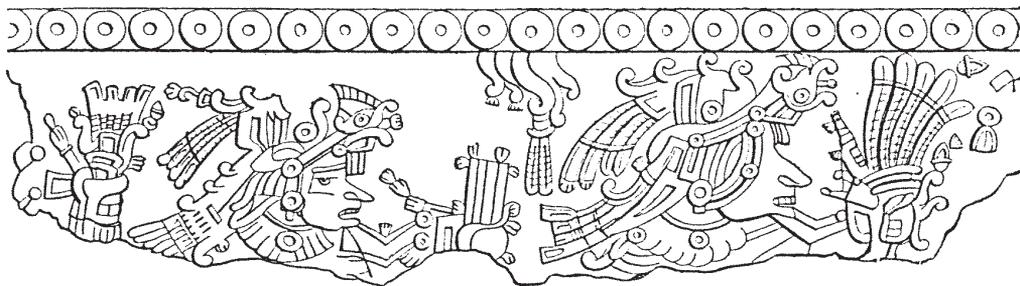


Figura 4. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de Bancroft, 1875.

mento gráfico completo de los dinteles pintados de Mitla; cabe decir que, hasta ahora, su trabajo no ha sido superado, a pesar de los 110 años transcurridos de su publicación. En cuanto a los dibujos originales no se sabe cuál fue su destino por lo que únicamente contamos con las fotografías publicadas en su obra.

En 1901 Nicolás León dio a conocer su libro *Lyobaá o Mictlán* en el que se publica reproducciones de los di-

bujos de Seler; fue la primera vez que se mostraban en el texto de un autor mexicano, pero la información fue alterada pues los retocó y los presentó en color rojo (fig. 6).

En 1927 aparece en la *Revista Mexicana de Estudios Históricos* el artículo "Una pintura desconocida de Mitla" de Alfonso Caso, quien incluye una reproducción del mural localizado en el dintel de la Tumba 2 (el dintel colocado sobre la puerta que conduce

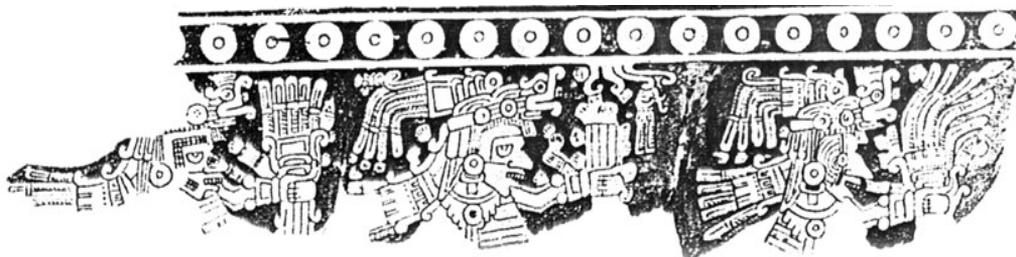


Figura 5. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de Seler, 1890: lámina XXXIX.



de la antecámara al brazo occidental de la tumba cruciforme) y menciona la existencia de unas “pinturas jeroglíficas” (fig. 7). Caso indica que no fue el descubridor de la tumba,² pero a consecuencia de que los restos de pintura estaban en peligro de desaparecer por el alto nivel freático, consideró necesario hacer los dibujos y dar una interpretación de las pinturas. Desafortunadamente, el mural de la tumba se ha perdido, *in situ* sólo quedan restos de color por lo cual el único dato se encuentra en la obra de Caso y en un bosquejo que realizó Luis G. Orellana en 1928.

El dibujante Orellana viajó a Mitla en 1928 para llevar a cabo dibujos de los dinteles y de la Tumba 2. Las calcas de los dinteles las ejecuta entre el 2 y el 6 de julio del mismo año, fueron

elaborados en papel cristal con lápices suaves de colores guindas y rojos, utilizando la técnica de calcado directo al muro, a mano alzada y respetando la forma al copiar uno a uno. En las calcas he podido constatar que se dio figura y fondo, no hay afinación del trazo y se tomaron en cuenta los espacios en donde no quedaba pintura. En los dibujos se observa la textura del muro como producto de que Orellana deslizó el lápiz sobre el mismo (fig. 8).

El trazo de las copias de la Tumba 2, de las que Caso hace referencia en 1927, fue hecho con lápiz de carbón, sin embargo, la calidad del dibujo no es buena, pero su importancia reside en que es una calca uno a uno y que apoya los datos proporcionados por Caso, y nos permite tener testimonios de este mural ya desaparecido. Esta



Figura 6. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de León con base en Selser.

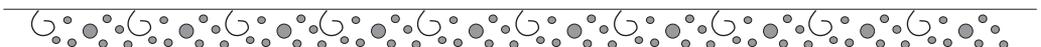




Figura 7. Mitla, Oaxaca. Grupo de las Columnas. Patio F. Tumba 2. Pintura del dintel de acceso. Dibujo de Caso, 1927.

información se obtuvo gracias a que tuve acceso a las calcas originales que resguarda el Archivo Técnico del INAH; en un principio se especulaba que eran las realizadas por Seler, pero al compararlas con las fotografías se notó una gran diferencia y surgió la duda acerca de quién era el autor de los dibujos. Al investigar en los distintos informes y documentos de los trabajos arqueológicos realizados en Oaxaca, localicé un telegrama en donde se menciona el viaje de Orellana a Mitla, que corresponde con la fecha que poseen las calcas. La obra no fue concluida, quizás por el corto tiempo en que se efectuó, no obstante su valor radica en que ahora es el único

documento gráfico original con el que se cuenta, además de su relevancia histórica.

Por último, Felipe Dávalos, desde la década de 1980 realizó varias acuarelas y dibujos a línea de diversos murales de Oaxaca para el libro de Arthur G. Miller *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico: Living with the Dead* publicado en 1995; las copias a color de los murales de Mitla las hizo en 1984 (fig. 9).

En conclusión, se pueden considerar como dibujantes de la pintura mural de Mitla a Eduard Mülhenpfordt, Eduard Seler, Alfonso Caso, Luis G. Orellana y Felipe Dávalos. El resto de los personajes que se mencionan en





Figura 8. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel sur. Dibujo de Orellana, 1928.

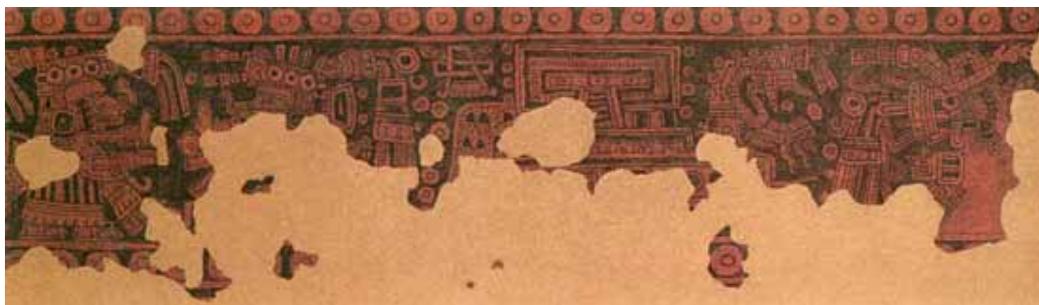
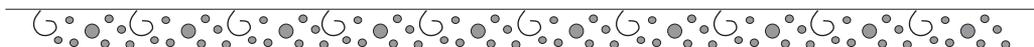


Figura 9. Mitla, Oaxaca. Grupo de la Iglesia. Patio A. Fragmento del dintel norte. Dibujo de Dávalos, en Miller, 1995: lámina. 48.



este trabajo sólo se dedicaron a copiar lo que hicieron Mülhenpfordt y Seler. El trabajo de Orellana nadie antes lo había mencionado, posiblemente por encontrarse en el Archivo Técnico del INAH y por ser inédito.

Notas

¹ La traducción del francés es de Alfonso Arellano Hernández.

² En 1805-1808, el capitán Guillermo Dupaix fue el primero que hizo referencia a esta tumba.

Bibliografía

Álvarez, Manuel Francisco

1900 *Las ruinas de Mitla y la arquitectura*, México, Talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y Oficinas para Hombres.

Bancroft, Hubert Howe

1875 *The Native Races of North America*, Nueva York, Appleton and Co.

Bandelier, Adolph Francis Alphonse

1884 *Report of an Archaeological Tour in Mexico in 1881*, Boston, 1884, Papers of the Archaeological Institut of America (America Series, II).

Carriedo, Juan B.

1851 “Los palacios antiguos de Mitla”, en: *La ilustración mexicana*, México: tomo 2, 493-500.

Caso, Alfonso

1927 “Una pintura desconocida de Mitla”, en: *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, México: 1, 243-247.

Dupaix, Guillermo

1834 *Las antigüedades mexicanas. Relación de las tres expediciones del Capitán Dupaix en 1805, 1806 y 1807*, París.

Galindo y Villa, Jesús

1905 “Algo sobre los zapotecas y los edificios o palacios de Mitla”, en: *Anales del Museo Nacional de México*, México.

Holmes, William

1897 “Archaeological Studies Among the Ancient Cities of Mexico”, en: *Field Columbian Museum*, Chicago (Anthropological Series, Publication 16, vol. 16).

León, Nicolás

1900 *Lyobaá o Mictlán*, Guía descriptiva, México.

Miller, Arthur G.

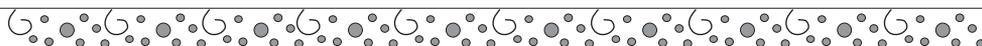
1995 *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico: Living with the Dead*, Nueva York, Cambridge University Press.

Mühlenpfordt, E.

1984 *Los palacios de los zapotecos en Mitla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Seler, Eduard

1890 “Sur les Peintres à Fresque des Anciens Palais de Mitla”, en: *Actas del VIII Congreso Internacional de Americanistas*, París, École des Hautes Études-Congress Internationl des Américanistes): parte II.



Noticias

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

Les notificamos que tenemos un nuevo sitio en internet donde encontrarán información sobre el proyecto, así como los números del 4 al 20 a color y el Índice general del *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*. <http://www.esteticas.unam.mx/arinvest.html>

Invitación

Reiteramos nuestra invitación a todos los investigadores interesados en la pintura mural prehispánica a enviar artículos, no mayores de cuatro 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 Leticia Staines Cicero, al Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva, s/n. Ciudad Universitaria, C.P. 04510. México D. F. Tel. 56-22-75-47 Fax. 56-65-47-40.

Correos electrónicos: staines@servidor.unam.mx; rat@servidor.unam.mx



