

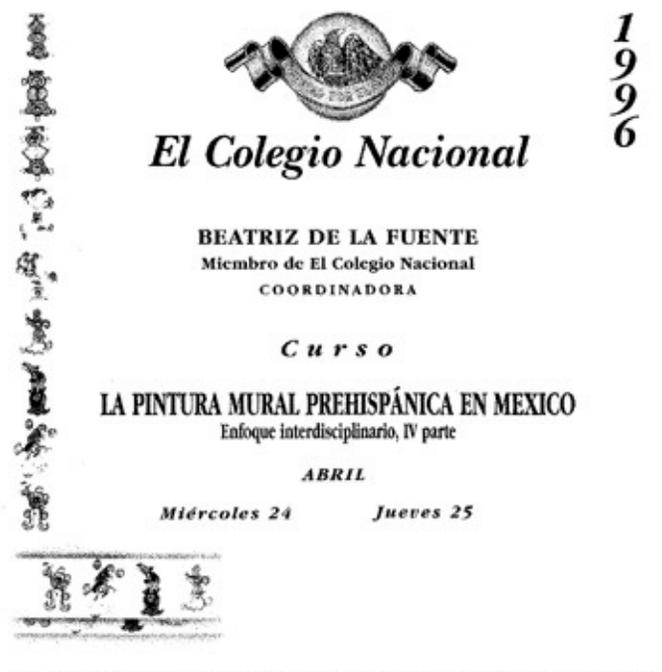
# LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Boletín informativo

año II

número 4

julio 1996



Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México  
Universidad Nacional Autónoma de México



## Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. José Sarukhán  
Rector

Dr. Humberto Muñoz García  
Coordinador de Humanidades

Mtra. Rita Eder Rozencwaig  
Directora del Instituto de  
Investigaciones Estéticas

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

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

### *Boletín La Pintura Mural Prehispánica en México*

Editora  
Lic. Leticia Staines Cicero

Diseño y tipografía  
Lic. Ricardo Alvarado Tapia

Portada: Basada en el diseño del cartel hecho por El Colegio Nacional

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

El *Boletín 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. Registro en trámite. Impreso en CETEL, Camino Real a Xochimilco No. 60, Tepepan, Xochimilco 16020, México, D.F. Tiraje: 700 ejemplares.

## Índice

<b>Presentación</b> .....	3
Beatriz de la Fuente	
<b>Contexto y análisis preliminar de los glifos en un piso pintado de La Ventilla, Teotihuacán</b> .....	5
Rubén Cabrera Castro	
<b>El mural de Tlacuilapaxco, sus vinculaciones astronómicas y sus relaciones con otras áreas de Mesoamérica</b> .....	10
María Teresa Uriarte	
<b>Dos rutas de intercambio cultural prehispánico</b> .....	12
Jorge Angulo Villaseñor	
<b>El final del mundo preclásico y los orígenes de la pintura mural en El Tajín</b> .....	16
Arturo Pascual Soto	
<b>El Templo de las Caritas en Zempoala: interpretación arqueoastronómica</b> .....	17
Jesús Galindo Trejo	
<b>Un nuevo amanecer en la pintura mural oaxaqueña</b> .....	20
Bernd Fahmel Beyer	
<b>Los mayas y yo</b> .....	23
Alfonso Arellano Hernández	
<b>Sistemas representacionales en el área maya</b> .....	26
José Francisco Villaseñor Bello	



<b>La Casa Blanca: la Casa E de El Palacio en Palenque, Chiapas .....</b>	<b>28</b>
Beatriz de la Fuente	
<b>Reflexiones sobre los vestigios pictóricos mayas .....</b>	<b>30</b>
Leticia Staines Cicero	
<b>Algunos porqués de la presencia de las aves en la pintura mural .....</b>	<b>32</b>
Lourdes Navarrijo Ornelas	
<b>Avances en la interpretación de algunos restos de pintura mural en Mitla .....</b>	<b>35</b>
Daniel Flores Gutiérrez	
<b>Exposición gráfica .....</b>	<b>38</b>
Gerardo Ramírez Hernández	
<b>Palabras de clausura .....</b>	<b>41</b>
Beatriz de la Fuente	
<b>Índice de ilustraciones .....</b>	<b>42</b>
<b>Noticias .....</b>	<b>44</b>



## Presentación

Uno de los propósitos del Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México es compartir con públicos ajenos al rigurosamente universitario, nuestros avances, nuestros hallazgos, y nuestros caminos que se amplían y ramifican a medida que la investigación adelanta. Para cumplir con tal meta, llevamos a cabo un curso intensivo en El Colegio Nacional. Se trata, como en ocasiones anteriores, de una intensa jornada de dos días de duración, en la cual participaron trece investigadores de distintas disciplinas que forman parte del cuerpo colegiado del Proyecto. Otros cuatro miembros se dieron a la tarea -auxiliados por alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM- de montar una exposición gráfica que reprodujo algunos de los temas abordados en el curso. El objetivo fue establecer una relación directa entre la expresión verbal dictada en las conferencias y la expresión visual realizada en maquetas, reproducciones, fotografías y video. Si el curso fue breve -24 y 25 de abril-, la exposición se extendió durante dos semanas. Ambos eventos tuvieron gran aceptación de parte de un público heterogéneo pero sumamente interesado en nuestro quehacer por adentrarnos en torno a la Pintura Mural Prehispánica.

Con el fin de continuar la difusión de estos avances hemos querido publicar en este *Boletín* los resúmenes de las conferencias presentadas en este curso.

*Beatriz de la Fuente*



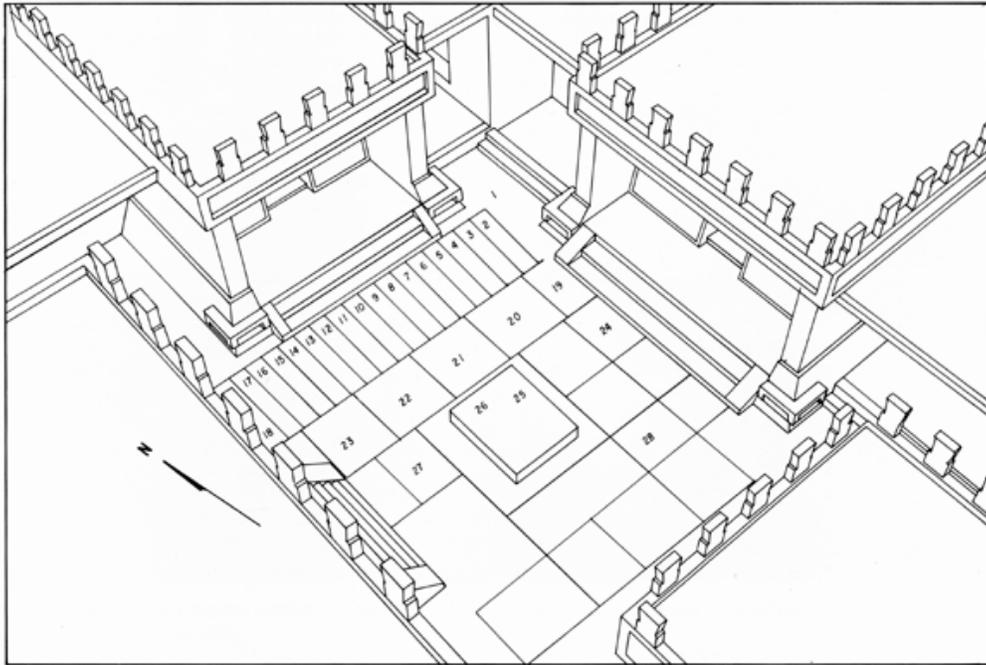
רַבִּי שֵׁשֶׁלְבַת

Contexto y análisis preliminar de los glifos en un piso pintado de La Ventilla, Teotihuacán

Rubén Cabrera Castro  
Zona Arqueológica de Teotihuacán  
INAH

Entre los nuevos descubrimientos en La Ventilla, uno de los barrios Teotihuacanos recientemente excavado en el marco del Proyecto

Especial Teotihuacán 1992-94, se cuenta con un grupo de 42 figuras glíficas que fueron pintadas de rojo sobre el piso de una plaza ubicada en uno de los conjuntos arquitectónicos de esta enorme unidad urbana. Una información preliminar acerca de estas pinturas fue presentada en el curso *La Pintura Mural Prehispánica en México*, celebrado recientemente en El Colegio Nacional. Los datos contenidos en la ponencia que presenté



en tal evento, tienen un carácter informativo, donde se hace la descripción general de cada una de las figuras y de su contexto, en espera de que especialistas, estudien y descifren el significado simbólico de estas figuras y se pueda conocer cual fue la función que desempeñaron en el contexto de la plaza, del conjunto arquitectónico y de Teotihuacán.

En este escrito se presenta un resumen del contenido de aquella ponencia, haciendo énfasis en lo que consideramos más relevante.

Se incluyen otros datos que no fueron dados a conocer, sin pretender agotar todo el material que se tiene, ya que para ello se requiere de un espacio mayor y del tiempo necesario para procesar toda la información recabada en las excavaciones que llevamos a cabo en este lugar.

Se han registrado 42 figuras en el piso y en algunas de las paredes de los edificios que integran la plaza. Además, se han detectado otras manchas rojas sobre el piso y en

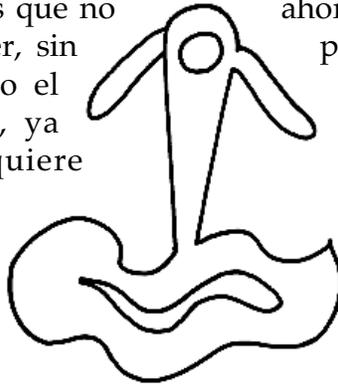
otros aposentos cercanos de este conjunto arquitectónico, lo que sugiere que este sistema gráfico de figuras glíficas era mucho mayor.

La distribución continua y ordenada de estas figuras integradas a un sistema reticulado con líneas rojas sobre el piso puede indicar el orden de su lectura, por este dato, además de las características de estas figuras consideradas como glifos, he sugerido que éste hallazgo puede representar el antecedente mas lejano hasta

ahora conocido, de los códigos prehispánicos del Postclásico en el Altiplano Central de México.

En este grupo de dibujos se cuenta con representaciones de figuras humanas, de animales, de objetos simbólicos, muebles e inmuebles, algunas

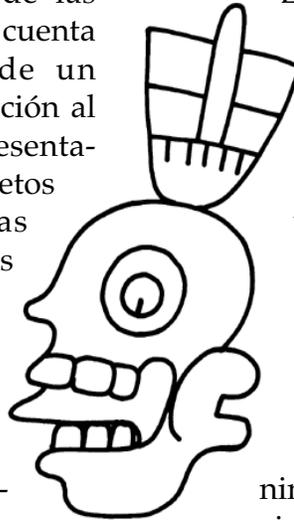
figuras abstractas, además de otros dibujos que por su mal estado de conservación es difícil identificarlas. Tanto las figuras humanas como las de animales se muestran de perfil y van orientadas hacia



el este, hacia la izquierda del observador colocado éste en el lado norte mirando hacia el sur; y dentro de este grupo de las 42 figuras, únicamente se cuenta con la representación de un cráneo que tiene una dirección al oeste. En cambio la representación de edificios y de los objetos muebles, como las bolsas de copal y los llamados *zacatapayollis* o recipientes con la espina o aguja para el autosacrificio están de frente.

Entre las figuras de animales, cuatro pequeñas aves y dos reptiles se encuentran representadas de cuerpo completo. Las aves por su largo pico se les ha identificado como colibríes, sin embargo, mediante un análisis comparativo de sus formas quizá entre ellas pueda detectarse otra especie. Dos de estas aves aparecen solas, y las otras dos se encuentran dentro de posibles recipientes como si estuvieran en su nido. Referente a las figuras de reptil, se han reconocido dos serpientes que llevan sobre su cabeza una asta de

venado, motivo por el cual se ha sugerido que quizá indiquen la palabra nahuatl de *mazacoatl*.



Los felinos (identificados cuatro jaguares) y un cánido, así como las figuras humanas están representadas solamente sus cabezas vistas de perfil, con excepción de un perro que muestra parte de su cuerpo. En cuanto a las figuras humanas se cuentan nueve cabezas, dos de ellas no llevan ningún elemento o adorno,

y siete se representan con varios elementos simbólicos que son atributos de Tlaloc, dios del agua; anteojeras circulares, orejeras en forma de disco con colgantes rectangulares, bigoteras y el característico colmillo de esta deidad.

Estas figuras llevan en su cabeza un moño horizontal, elemento iconográfico parecido al gran tocado representado en una escultura que va alternando con la serpiente emplumada en el edificio conocido como Templo de Quetzalcoatl ubicado en la



Ciudadela, y que ha sido relacionado con el dios del moño oaxaqueño (Bernal y Caso, 1952). Algunas de las figuras identificadas como Tlaloc van acompañadas con otros elementos simbólicos ya conocidos dentro de la iconografía Teotihuacána; tales como el glifo “ojo de reptil”, los “atados de leña” relacionados con el fuego sagrado, los denominados “elementos flamíferos” o flamas, el lirio acuático, la vírgula de la palabra y la figura del quincuncen. En esta combinación de elementos simbólicos e iconográficos es evidente que Tlaloc ocupa la figura central como parte integradora de la frase que posiblemente quisiera expresarse.

Referente a la manera de como están distribuidas las 42 figuras referidas éstas pueden agruparse en cinco subgrupos:

a) Aquellas que aparecen ordenadas en una línea, una a continuación de la otra y separadas por una sucesión de

líneas rojas colocadas a intervalos regulares. Éstas como las demás están representadas de perfil y orientadas hacia el este, de manera que el lector u observador, para verlas en posición vertical debió ubicarse hacia el norte de esta línea mirando al sur.

b) Un segundo subgrupo se forma por aquellas que están contenidas en grandes cuadros o espacios cuadrangulares donde se representa una sola figura que lleva la misma orientación.

c) El tercer subgrupo lo integran aquellos dibujos que aparecen en número de tres, van enmarcadas dentro de un espacio cuadrangular donde la figura de Tlaloc es el elemento principal.

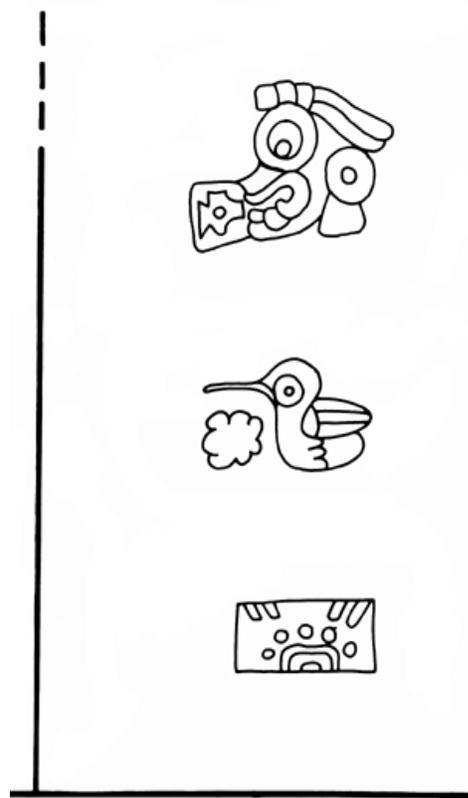
Tenemos además las figuras que aparecen dibujadas en las paredes de los edificios cercanos y las que se encuentran pintadas sobre el pequeño altar central de la plaza. En cuanto a la cronología de este hallazgo, aunque por el estilo pictórico de estos glifos



algunos investigadores han sugerido que deben pertenecer a fases muy tardías e inclusive posteotihuacanas, desde el punto de vista de su contexto estratigráfico, se les puede adjudicar una fecha aproximada de 450 años d.C. Fundamentalmente este dato se sustenta porque el piso de la plaza en el que se encuentran pintados, corresponde a un nivel ocupacional que fue después cubierto por otra época constructiva perteneciente a las últimas fases de ocupación. Un fechamiento más preciso de estas pinturas será posible lograrlo cuando se haga el análisis de los materiales asociados.

Referencias

Caso, Alfonso e Ignacio Bernal. *Urnas oaxaqueñas*, México, INAH, 1952.

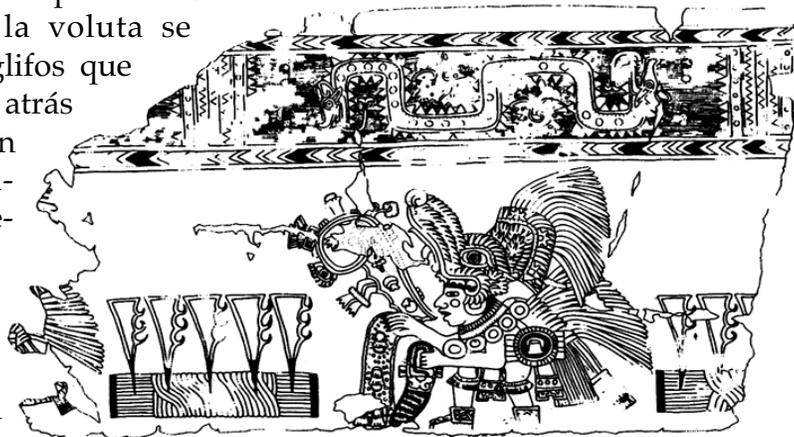


El mural de Tlacuilapaxco, sus vinculaciones astronómicas y sus relaciones con otras áreas de Mesoamérica.

*María Teresa Uriarte*  
 Instituto de Investigaciones Estéticas  
 UNAM

Este mural, que fue muy fragmentado por sus saqueadores, tiene representaciones de personajes vistos de perfil, ricamente ataviados. Hacia el frente de cada uno de ellos, se encuentra un atado de varitas en la que se clavan unas pencas de maguey con las puntas pintadas de un rojo más oscuro. Habla o canta, ya que de su boca sale una voluta que se ha identificado como la palabra o el canto. Sobre la voluta se ven algunos glifos que desde tiempo atrás se identifican como calendáricos. En la cenefa aparece una serpiente bicéfala cuyo cuerpo forma una greca con

cuatro vanos, dos grandes y dos menores. Su cuerpo está decorado con círculos y orlado con protuberancias dentadas de agudas formas, que semejan triángulos, como si fueran una sierra, una posible alusión a plumas cortantes. Sus fauces están entreabiertas y enseñan unos dientes agresivos, también de formas agudas. En los huecos de mayor tamaño que forma la greca del cuerpo de la serpiente, se ve la representación del momento en que nace un polluelo bicéfalo, cuyas cabezas están voltadas hacia rumbos opuestos. Con sus pescuezos y lo que pudiera ser el cascarón -que repite los círculos y las agudas indentaciones del cuerpo



del saurio- se forma un *ollin*. El símbolo que entre los mexicas se asocia con el movimiento. O sea, nace del movimiento. Por ser una quimera bicéfala y por la decoración de su cuerpo, se relaciona con la serpiente de plumas agudas y cortantes. Recordemos también que serpientes y aves son animales ovíparos. La representación de la cenefa se encuentra enmarcada verticalmente por cuatro líneas blancas, unas con círculos como los que adornan el cuerpo del reptil y otras con protuberancias aserradas. La división horizontal es una línea de "V" superpuestas que acentúan las líneas agudas y agresivas de la serpiente, que según Langley son símbolo de guerra. La simbología del mural se vincula de manera armónica y todo ello con aspectos calendáricos y astronómicos. Mi propuesta es que se



alude a la serpiente de fuego que tiene su contrapartida en la serpiente de quetzal, que pudiera haber sido representada en Tlachinantla y que Sahagún pondera en el canto a Otontecuhtli: "La serpiente de fuego se ha vuelto serpiente de quetzal" y en otras versiones del mismo canto, "la hambruna ya nos ha dejado". Que la época que corresponde a la serpiente de fuego, la época de secas, era el tiempo de jugar a la pelota y de ir a la guerra. Desde mi punto de vista este mural puede aludir al inicio de un ciclo calendárico de 52 años que se celebraba entre los mexicas con la ofrenda de espigas de maguey ensangrentadas. Por otra parte, me parece de enorme importancia resaltar que en la zona maya, el gobernante ofrecía su sangre en los inicios de ciclo, es por demás sugerente la gran similitud existente entre el glifo maya esparcir -una mano con pequeños círculos- identificados generalmente como semillas y los motivos decorativos



de una cenefa de Tetitla, lo cual nos permite concluir que ciertos ritos y ceremonias, asociados a conocimientos astronómicos y calendáricos, existieron en diferentes regiones de Mesoamérica y se conservaron hasta el Posclásico. Este trabajo desglosado aparecerá publicado en breve en el segundo tomo del primer volumen, correspondiente a la pintura mural de Teotihuacán.

## Dos rutas de intercambio cultural prehispánico

*Jorge Angulo Villaseñor*

Subdirección de Estudios Arqueológicos

INAH

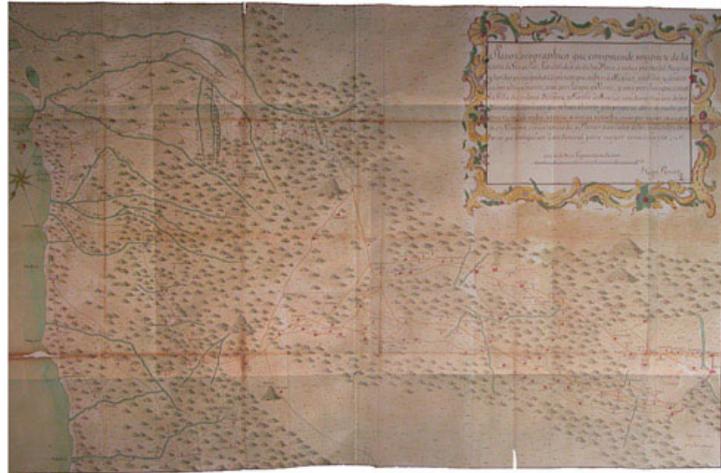
El ensayo que ahora se presenta, es solo un avance de la información en proceso de recopilación que se ha venido efectuando del intercambio que existió entre Teotihuacán (mi tierra adoptiva) y algunos sitios en la Costa del Golfo, incluyendo sitios intermedios donde hay pruebas materiales de ese intercambio comercial y cultural. Se debe aclarar que en el proceso de investigación, se han encontrado varias otras rutas en las diversas latitudes del Golfo que no están incluidas en la presentación que ahora se hace, tanto por la falta de tiempo y espacio, como por la de otros recursos que favorezcan la presentación, aunque ahora se enfatiza que ya se cuenta con datos sobre la ruta norte hacia la Huasteca, otras hacia el Veracruz Central y otras más, hacia la actual frontera entre Veracruz y Tabasco,



con las subsecuentes rutas que van por el Istmo hacia la zona maya y una otra más que va desde el Altiplano hasta Oaxaca a través del Valle de Tehuacán.

En la época actual cuando proliferan las rutas comerciales por aire es frecuente desayunar en la Ciudad de México y, en una o dos horas zambullirse en el mar Caribe, en las aguas del Golfo o del Pacífico. O en el nuevo sistema de transporte de la segunda mitad del siglo XX, cuando los vehículos corren a grandes velocidades por carreteras asfaltadas, se puede visitar El Tajín el mismo día que sale de la Ciudad de México o salir en la mañana y estar en Oaxaca, Palenque o Chichen Itzá por la noche. Este es un privilegio que hace 40 años solo lo podían realizar algunos diplomáticos y gente bien acomodada económicamente, mientras que hace 55 años (1940 antes de la guerra) se llevaba uno o dos

días para llegar a Oaxaca y visitar Monte Albán al día siguiente, dos o tres días para estar en Palenque o en Chichen Itzá. La visita al Puerto de Veracruz consistía en un interesante viaje por FF.CC. de todo el día y antes de 1920, el viaje al sureste solo era posible en expediciones que requerían de un pesado equipo para acampar y diversos bastimentos alimentarios y de supervivencia, acarreados por mulas y arrieros, complementados por guías locales que abrían brecha en la selva. Stephens y Catherwood en 1847 llevaban un equipo de casi dos toneladas de peso, que debió ser acarreado a lomo de mulas y



en grandes huacales, sobre las espaldas de los tamemes. Sin embargo la comunicación intercultural en la época prehispánica era más fluida de lo que ahora se puede uno imaginar. La prueba más palpable de ello, la proporciona la red de carreteras "panorámicas" que construyeron en el país durante las tres décadas que siguieron al movimiento revolucionario de 1910, cuando la traza de los nuevos caminos pavimentados modificaron ligeramente los estrechos senderos empedrados por donde circulaban las carrozas y diligencias tiradas por caballos del período colonial. Debe tomarse en cuenta que esos caminos, ya fuesen de tierra o que estuviesen empedrados como el Camino Real, seguían la traza establecida por los grupos de diversas étnias que poblaron la Mesoamérica del período Posclásico (1250-1521 d.C.), puesto que aquellas vías unían a varios de los poblados mestizos del siglo XVI, que habían sido cabecera de provincia o las ciudades rectoras que controlaban a las poblaciones pequeñas y donde

se recolectaban los tributos que el imperio mexica requería periódicamente.

En esta y otras investigaciones anteriores, se ha encontrado que las rutas de comunicación aprovechaban los cauces naturales, cuencas abiertas por los viejos ríos y riachuelos abandonados, las planicies y llanuras, los portezuelos o el paso bajo entre montes y montañas que conectaban sitios de la Meseta Central con las cuencas y valles de Oaxaca y la Costa del Golfo.

En el material histórico localizado, hay un gran potencial informativo plasmado en planos y mapas de los siglos XVI al XIX que dividen el territorio de la Nueva España en las diócesis eclesiásticas, incluyendo la jurisdicción de las audiencias o de las concesiones político-administrativas derivadas de las antiguas encomiendas y en los planos de provincias o intendencias que se agrupaban de acuerdo a sus características regionales, fisiográficas, etnolingüísticas o que rompían esas estructuras, para seguir los arbitrarios criterios más convenientes



al interés de quienes -en aquellos momentos- manipulaban los poderes en su beneficio propio o de la élite a la que pertenecían.

En el estudio sobre el intercambio comercial que existió en el período Clásico se localizan objetos cerámicos, líticos, el estilo arquitectónico, escultórico, pictórico y otra variedad de rasgos culturales originados en la ciudad principal, repetidos en las ciudades menores. Ese fenómeno llamado “influencia estilístico-cultural” siempre ejerce una interpolación cultural que afecta las estructuras sociales internas, las relaciones políticas y las costumbres y creencias religiosas en esa inevitable simbiosis intercultural. Aunque este ensayo solo trata dos rutas de las muchas detectadas en el área del Golfo, también se han encontrado rutas y rasgos de la cultura teotihuacana en sitios del área zapoteca y la maya, así como en el norte y el occidente de



México. Sin embargo, se aclara que por igual, hay materiales y rasgos culturales de aquellas mismas áreas en la urbe teotihuacana, comprobando así la enorme compaginación ideológica y el amplio y extenso sistema de intercambio comercial que estaba firmamente establecido entre aquellas culturas mesoamericanas del período Clásico, sin descartar la posibilidad de que hubiese existido desde el Preclásico medio o antes.



## El final del mundo preclásico y los orígenes de la pintura mural en El Tajín

*Arturo Pascual Soto*  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
UNAM

La ponencia introduce el estudio de los antecedentes de El Tajín. Esto es, se ocupa de los fenómenos culturales propios del Clásico temprano y medio (ca. 300-600 d.C.) como de las manifestaciones de la “esfera” cultural teotihuacana la cuenca del río Teocolutla.

En El Tajín, lamentablemente no ha quedado evidencia del primer desarrollo de su cultura. Quizá porque la intensa actividad constructiva del Clásico tardío y Epiclásico local terminó por alterar -en tiempos antiguos- los depósitos arqueológicos conformados durante la prime-

ra mitad del período Clásico. Con todo, Morgadal Grande permite el estudio de una “vigorosa” cultura del Clásico temprano que incorpora tanto elementos heredados del Formativo tardío como de adquisición reciente en la cuenca del río Teocolutla y estrechamente vinculados con las manifestaciones de la cultura teotihuacana en la costa del Golfo de México.

Morgadal Grande también terminó por convertirse en un lugar más de la “provincia” de El Tajín, sus últimos edificios comparten los elementos constructivos, el estilo arquitectónico y las formas de la pintura mural de esta última ciudad. Así que su estudio arqueológico e iconográfico devolverá -también a El Tajín- sus antecedentes más antiguos en un contexto regional cuya vitalidad cultural precedió a los tiempos de su mayor florecimiento.



## El Templo de las Caritas en Zempoala: interpretación arqueoastronómica

*Jesús Galindo Trejo*  
Instituto de Astronomía  
UNAM

La ciudad totonaca de Zempoala se encuentra a orillas del río Grande de Actopan, a escasos nueve kilómetros de las costas del Golfo de México, en el estado de Veracruz. Floreció especialmente durante el período Post-clásico, representa el apogeo de la cultura totonaca por su extensión, técnica constructiva y por los adelantos tecnológicos en sus sistemas de riego por medio de canales. Debido a su localización en terreno aluvial, sus edificios se erigieron con masas de arena rica en conchas fósiles, siendo revestidos de piedras con cantos rodados. Enlucidos con estuco de cal de conchas, los edificios de Zempoala estuvieron originalmente pintados con motivos polícromos. Desgraciadamente poco queda de esa pintura mural

en Zempoala. El llamado Fortín o Templo de las Caritas y el Templo de la Cruz poseen aun vestigios de pintura mural zempoalteca. En ambos casos se trata de motivos murales de significado astronómico.

De acuerdo al Padre de las Casas, en la mayoría de los templos de Zempoala se veneraba a una trinidad de dioses: el principal era Chichiní, el Sol, reconocido como dador de luz, calor y representación de la esencia del movimiento. Su esposa, la Luna, era considerada la diosa madre que intercedía por los hombres frente al Sol. El hijo de ambos, era el planeta Venus. Justamente esta trinidad aparece plasmada en el Templo de las Caritas. Este nombre se debe a que en su plataforma superior se encontraron varios tableros conteniendo cabezas



humanas descarnadas realizadas en estuco. Aunque desde las primeras exploraciones de esta estructura, a fines del siglo pasado, su número y disposición en los tableros no era claramente discernible, algunos autores creen identificar el registro de períodos calendárico-astronómicos. La parte baja de los muros del recinto superior del Templo de las Caritas contiene una sucesión alternante de glifos de la Luna y de un diseño que semeja un ojo estelar con algún rayo luminoso, lo que lo identifica con Venus. En el centro del muro posterior del recinto se encuentra la única representación de un disco solar de color amarillo-naranja.

El Templo de las Caritas está alineado hacia el oriente, hacia la costa cercana. A partir de los diseños astronómicos de su recinto superior resulta natural considerar la posibilidad de una orientación inspirada por algún evento celeste. Para aclarar la situación ha sido necesario medir la desviación del eje de simetría del templo respecto a las direcciones principales del cielo. En

este caso, en un horizonte ideal definido por el mar, los constructores de este templo observaron el Sol surgir a lo largo del eje principal del edificio precisamente en los días del equinoccio, señalado por el punto medio del trayecto aparente del Sol a lo largo del año. Resulta interesante notar que desde este templo los sacerdotes zempoaltecas pudieron haber visto la llegada de los conquistadores españoles en el año 1518 al surgir el disco solar prácticamente en su posición solsticial, ocasión que por lo general era considerada como sumamente peligrosa porque el Sol parecía detenerse en el horizonte. Si consideramos el movimiento de la Luna enfrente del templo y la posición del Sol en el horizonte poniente, como lo sugiere ciertamente la representación pictórica del disco solar en la pared posterior, podemos establecer que en la tarde del día del equinoccio de primavera del año 1514, los sacerdote-astrónomos zempoaltecas observaron surgir la Luna llena justamente alineada al eje de simetría del templo, en el momento en que el Sol se ponía



atrás de él, también alineado a ese eje. Al amanecer de ese día se había dado igualmente la alineación solar en el frente del templo.

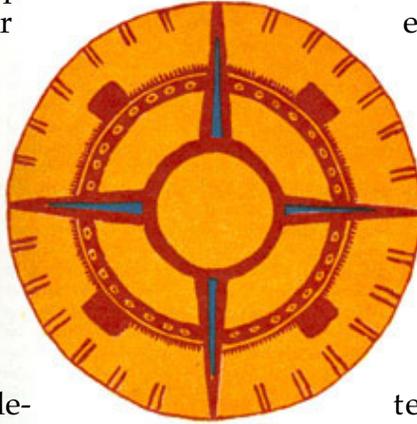
Este evento solar-lunar también se pudo observar en el año 1503 (equinoccio de primavera) y en el año 1516 (equinoccio de otoño). La espectacularidad de estos eventos nos permite proponer que posiblemente en alguna de estas ocasiones pudo haberse dedicado el Templo de las Caritas, lo que resultaría consistente con la idea aceptada de que la arquitectura zempoalteca proviene de la época inmediatamente anterior a la conquista española. En estas últimas dos fechas el planeta Venus era observable como Estrella de la Tarde. Sin embargo, un evento venusino relacionado con la arquitectura de este templo presenta algunas dificultades. La posibilidad de asociar alguna dirección definida por elementos arquitectónicos del templo con

alguna posición singular del planeta Venus no parece realizable.

Desde la perspectiva de un observador colocado en el punto medio del recinto superior, las direcciones que definen los extremos de los muros laterales del mismo y un vértice interno del dado con que concluyen las alfardas superiores del templo, resultan en

extremo abiertas para coincidir con las posiciones extremas de Venus en su movimiento aparente. En igual caso se encuentran las posiciones extremas de la Luna (lunisticios).

Preliminarmente podemos establecer que el Templo de las Caritas en Zempoala fue erigido para rendir culto a la trinidad divina representada por el Sol, la Luna y Venus. Su orientación y su decoración pictórica indican que dicho culto fue explícitamente exaltado a través de eventos astronómicos de especial significado ritual en la cultura mesoamericana.



## Un nuevo amanecer en la pintura mural oaxaqueña

*Bernd Fahmel Beyer*

Instituto de Investigaciones Antropológicas  
UNAM

Cual río que en su bajada alimenta a innumerables seres antes de entrar al mar, la vida se rige por leyes que son causa y fundamento para el surgimiento del arte, entendido éste como la expresión materializada que sostiene y sirve a la vida. Auto de fe que toma posición frente a otras formas y evade a lo muerto, que depositado en el suelo es objeto de estudio de la arqueología. Chispa que encuentra en las tumbas que perforan las entrañas del territorio oaxaqueño un refugio sacralizado para trascender su propia materialidad, impulso que desconoce a la muerte, ausente en estas casas subterráneas, misterio que se nos escapa por querer realizar una vida ajena a las fuerzas que rigen los destinos del hombre. Así como los cuatro vientos y las cuatro direcciones simbolizadas

por Tezcatlipoca delimitaban el mundo ritual durante el Post-clasico, los cuatro rumbos definían el punto donde los difuntos encaraban la última verdad. Algunos de éstos, enterrados en tumbas elaboradas, pudieron apoyarse para ello en cosmogramas pintados en los muros del recinto, como es el caso de las tumbas 12 de Río Azul, en el Petén guatemalteco, y 72 de Monte Alban. En la primera se observa una inscripción jeroglífica en cada uno de sus muros, mismas que corresponden a los cuatro puntos cardinales. En la tumba 72 de Monte Alban también se encuentran cuatro glifos con sus respectivos numerales que, aparentemente, representan a los númenes asociados a cada una de las direcciones del cosmos, dos al norte y dos al sur sobre los muros largos del recinto. En el interior de estos glifos se repite tres veces el rostro del dios L, manifestación de Cocijo que personifica el movimiento de la vida y del cosmos. Según A. Caso, el cuarto glifo porta en su interior el signo turquesa, mismo que ocupa la

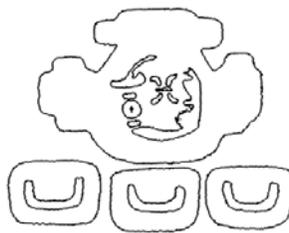


decimoséptima posición dentro del calendario ritual y corresponde al día temblor, o sea, una manifestación distinta del movimiento. Si recordamos que esta tumba y la de Rio Azul fueron construi-



das entre los años 300 y 400 de nuestra era, cuando Monte Alban interactuaba con el sureste mesoamericano y con Teotihuacán, es muy probable que su simbología esté relacionada. No nos sorprende, pues, el hecho de que al consultar la obra de J. E. Thompson, sobre la escritura maya y el significado ritual de los números asociados a los glifos, se obtuviera una lectura congruente para el conjunto pictórico de la tumba 72 de Monte Alban.

Tenemos así que al noreste, donde se encuentra el numero siete, se ubica el dios ja-



guar, el color blanco y la constelación de la rana; al noroeste,

donde está el número tres, el dios del viento, el color negro y la luna; al sureste, donde se encuentra el número ocho, el dios joven del maíz, el color rojo y Venus-Lahunchan o

Tlahuizcalpantecutli; al suroeste, finalmente, se aprecia el numero diez, vinculado al dios de la muerte, el color azul-verde y el monstruo de Venus. Dichas asociaciones parecen haberse conservado hasta el Postclásico, considerando algunos cambios menores ocurridos durante el transcurso del Clásico. En este sentido, vemos en el muro norte de la tumba 104 de Monte Alban la figura de

un sacerdote que lleva tocado de serpiente emplumada, símbolo de la tierra y de la vegetación que se ve reforzado

por la presencia del numeral cinco en la ceja de la serpiente. A un lado



se encuentra el glifo 1 M, nombre del individuo ahí enterrado, quien también se encuentra mencionado en la piedra que cerraba el acceso a la tumba. En el extremo derecho del muro sur, por otra parte, se observa la figura de un sacerdote con gorro cónico, ligado a Xipe, dios del resurgimiento de la naturaleza. Esta figura forma una pareja y oposición con el primer sacerdote en función de los conceptos Ehecatl-Quetzalcoatl y Mictlantecutli-Xipe, como están representados en una vasija teotihuacana reportada por A. Caso, que duplica el tema plasmado en la pirámide de Quetzalcoatl, o en los códices Borgia y Vaticano B. Los demás signos de la tumba 104 aun nos eluden debido a que sus pintores estaban imbuidos en las transformaciones que introdujeron la época IIIB en Monte Alban, es decir, un cambio en los portadores que nombraban a los años y la transferencia de los ejes diagonales del cosmos a los puntos cardinales reales. Hacia finales del Clásico se elaboró la oposición Quetzalcoatl-Xipe, incluyendo en ésta a sus naguales. De ahí que en múltiples

contextos aparezcan relieves de jaguares y vasijas con las garras de este animal a la par con el Quetzalcoatl. A su vez, se multiplicaron las esculturas de barro de Xipe y las vasijas con garras de murciélago, como la hallada por S. Linne cerca de Teotihuacán. En la tumba 105 de Monte Alban, sin embargo, se trascendió la oposición personalizada que se introdujo en la tumba 104, rescatando el mensaje plasmado en la tumba 72. Dentro de una estructura que también delata algo de la cosmología postclásica, cuatro parejas de señores delimitan el espacio reservado para el difunto, enmarcado por grandes fauces que vinculan al cielo con la tierra. La iconografía que caracteriza a estos señores sugiere que cada una de las parejas representa la dualidad de los númenes que sostienen el cosmos, símbolos de vida y de sus incesantes mutaciones.



## Los mayas y yo

*Alfonso Arellano Hernández*

Coordinación de Humanidades  
UNAM

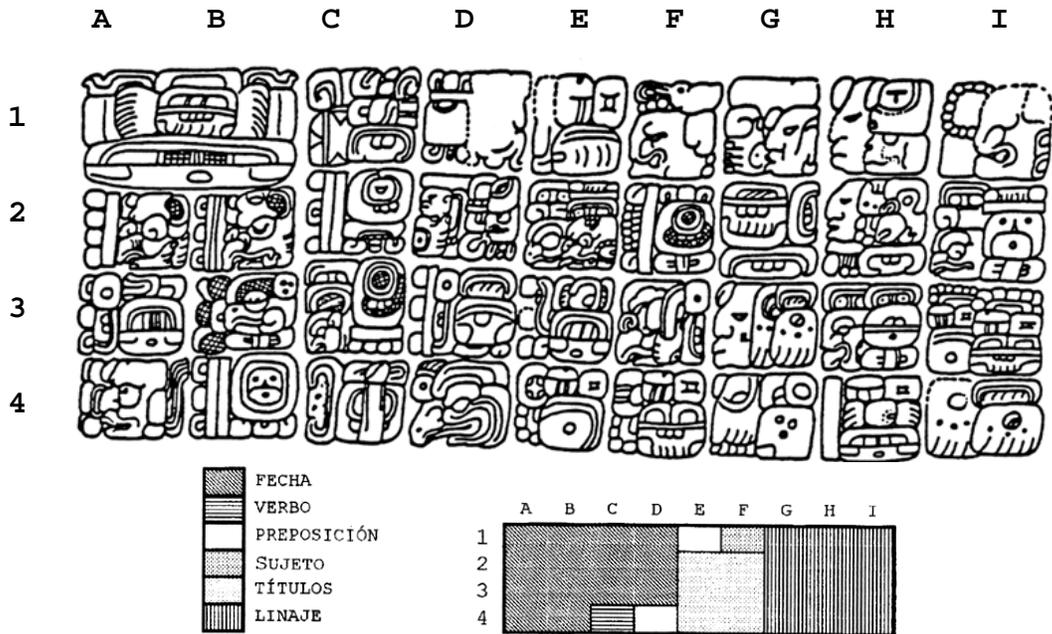
En muchas ocasiones nuestro quehacer cotidiano se ve rodeado por dudas y preguntas. Una en especial, de tiempo atrás, me asalta: además de los elementos arqueológicos, artísticos o lingüísticos, ¿qué permite hablar de “lo maya”? Quizá el planteamiento resulte ocioso, pero ante la amplia gama de singularidades y estilos mayas, y su contacto con otras culturas mesoamericanas, creo pertinente buscar una respuesta a partir de la escritura glífica. De hecho, ésta es una de las bases para definir a la cultura maya, en el sentir de varios estudiosos. Según los hallazgos arqueológicos, la primera inscripción propiamente maya es la estela 29 de Tikal, fechada en 292 d.C. Desde entonces y hasta 910 d.C. (estela 6 de Itzimté) se considera como el lapso en que la escritura glífica tuvo su desarrollo y decadencia. No obstante, en mi

opinión habría que alargar dicho período algunos siglos más, debido a varios textos pintados, *v. gr.* de Coba (amén de los tres códices). Ahora bien, si la escritura tipifica a la civilización maya, ¿cómo se caracteriza aquélla? Considérense dos grupos de glifos: “calendáricos” y “no calendáricos”, apegados a un orden gramatical definido (fecha-verbo-sujeto) y que permite una lectura coherente (de izquierda a derecha y de arriba abajo, por lo común en pares de columnas, en zigzag). El primer grupo está formado por la Cuenta Larga (días contados desde la Fecha Era u origen del actual Cosmos), Rueda de Calendario (día y mes), edad de la Luna y Números de Distancia (tiempo transcurrido entre dos fechas); además, la presencia de fechas determina las cláusulas u oraciones. El segundo consta de diferentes sucesos -nacer, entronizarse, guerrear, sacrificar-, seguidos por el sujeto, sus títulos y linaje. En su mayoría, los textos son de tipo “histórico”: se refieren a los reyes y sus hazañas; pero algunos son de índole “religiosa”: los protagonistas son dioses. Un



ejemplo es parte de la estela 11 de Yaxchilan, que registra la entronización de Pájaro Jaguar IV y el nombre de sus progenitores:

civilización maya tiene, al menos, cuatro mil años de existencia. Entonces ¿qué une, a lo largo del tiempo y del espacio a los pueblos

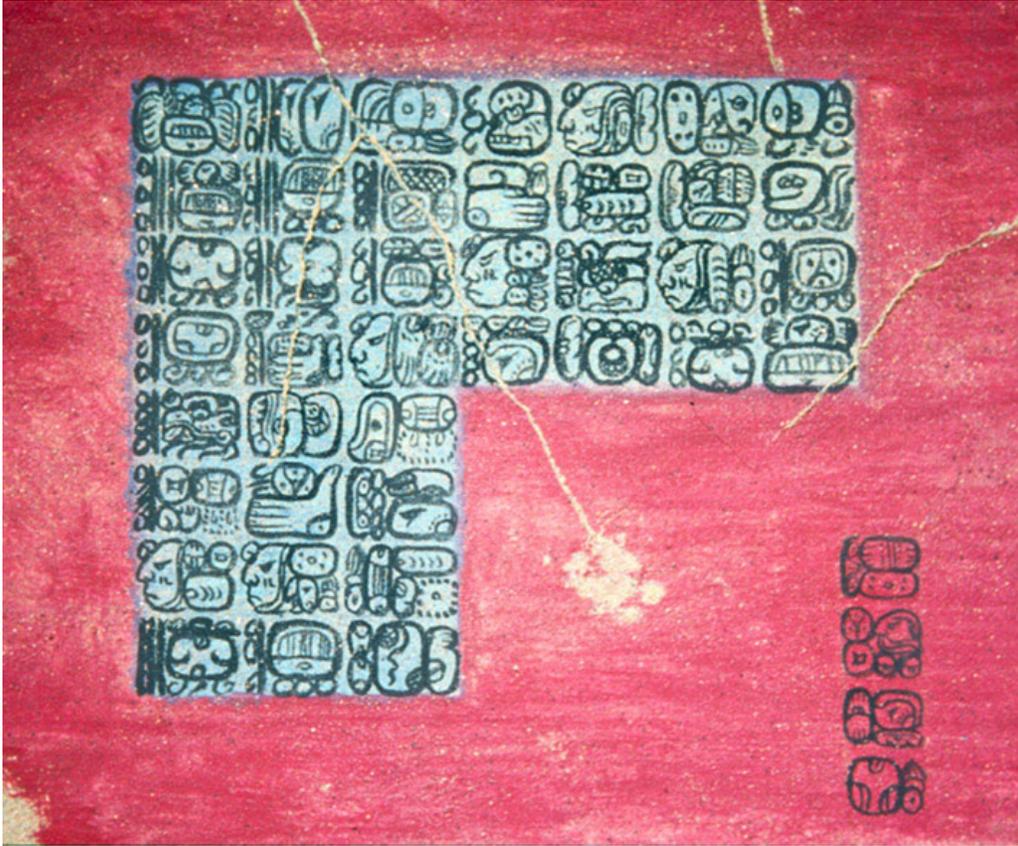


Otro más, pintado, consigna los hechos de una dama y su hijo, en el *baktún* 12 (ver p.25).

Por los elementos canónicos que lo conforman (estructura gramatical, estilo gráfico y contenido) puede considerarse un texto prehispánico. Sin embargo no es tal. Esto nos lleva a otro asunto, que sólo enunciaré aquí. Se acepta que la

que la conforman como una cultura? Nos enfrentamos a una larga tradición religiosa, social y estética; en ella, la escritura tuvo un papel importante. Así, las inscripciones que aquí he presentado tal vez ayuden a dar una posible respuesta, a lado de los aportes de otras ciencias. Pero ello será materia de otro artículo.





## Sistemas representacionales en el área maya

*José Francisco Villaseñor Bello*

Escuela Nacional de Artes Plásticas  
UNAM

En los trabajos realizados en el transcurso del proyecto “La Pintura Mural Prehispánica en México”, y a partir del análisis y reconstrucción de las pinturas creadas por los artistas prehispánicos, es posible reconocer una serie de constantes plásticas que nos hablan de una conceptualización compleja y madura de sus criterios estéticos. Esto nos aleja por un lado, de la falsa percepción y el prejuicio de considerar muchas de las propuestas visuales de las culturas prehispánicas como ingenuas y poco elaboradas. Por otro lado, al reconocer la presencia de constantes formales en las estructuras compositivas de su producción plástica, se da pie para desarrollar estudios dirigidos al reconocimiento de sistemas, normas y leyes de carácter estético-formal; que dan la posibilidad de ampliar los estudios propios de

la estilística a nivel de los procesos estructurales-compositivos. El camino que nos enfrenta ante la presencia de tales valores plásticos es el de recorrer, seguir y reproducir cada trazo, cada línea, los contornos, las superficies, los volúmenes y los colores; primero a “ojo” y luego literalmente a “pulso”, de muchas de las imágenes plasmadas en los estucos de los muros prehispánicos. Tal ejercicio, de rescate de formas y de lectura de planos y espacios que finalmente nos lleva al rescate de los murales, nos lleva por fuerza a recorrer y a entender las formas aún antes de intentar describirlas y por ende mucho antes de cualquier intento de interpretación temático-simbólica. En consecuencia es posible identificar valores de forma y composición que se repiten, se transforman o se mantienen vigentes, en ciertos períodos y horizontes de Mesoamérica. En este sentido, y como resultado de este tipo de metodología forzada por el trabajo mismo del rescate de las imágenes, se reconocen primero las constantes estructurales y compositivos de las formas



en el plano, antes de las lecturas temático-descriptivas e iconológicas. En el ámbito de los estudios prehispánicos, el conocimiento de tales reglas o convenciones deducidas de sus sistemas de representación plástica, suponen el considerar ciertos argumentos como son: Primero, "reconocer" que en las representaciones plásticas prehispánicas, existen constantes formales que indican la presencia de ciertas reglas aplicadas a la producción visual; en este caso, la pintura mural. Segundo, reconocer que las propuestas formales, como el manejo del espacio en la composición, están determinadas; primero por leyes psicofisiológicas de la percepción y luego por las convenciones establecidas por la ideología de la cultura que las genera. Tercero, que el estudio del arte prehispánico, es el estudio de lenguajes visuales que se caracterizan por tener un alto nivel de calidad estética. Prueba de ello es que uno de los aspectos más notables de la cultura prehispánica es su producción plástica. Es innegable la fuerza expresiva de sus imágenes; así como, sor-

prendente la riqueza y variedad de sus ejemplos. La cultura mesoamericana se distingue entre otras cosas, por el papel privilegiado que ocuparon estas imágenes, en los distintos niveles y aspectos de estas sociedades. El interés de los estudios realizados a partir de los trabajos de rescate de la pintura mural, se ubica en la necesidad de reconocer la existencia de un "lenguaje visual" propio de estas culturas, que reflejan su muy particular "modo de ver" y de traducir su pensamiento y cosmovisión, particularmente en lo que respecta al ordenamiento de las formas en un plano bidimensional, para entender las constantes en la solución del espacio como elemento visual de la pintura mural prehispánica. Al aplicar estos modelos de análisis, se pretende reconocer la existencia de un "pensamiento visual" perfectamente establecido, como normas convencionales, en la solución compositiva de la pintura mural prehispánica.



## La Casa Blanca: la Casa E de El Palacio en Palenque, Chiapas

*Beatriz de la Fuente*  
 Instituto de Investigaciones Estéticas  
 UNAM

Una nueva visita y una relectura a la literatura correspondiente, destaca, una vez más, la importancia señera que tuvo esta edificación particular. Para aproximarse a su significado, es necesario abordarla en su totalidad y en cada una las partes que la constituyen. De tal suerte que los hechos plásticos que concentra: ubicación, espacios, volúmenes, niveles, relieves y pinturas -ambos pintados de varios y brillantes colores- pueden acercarnos, acaso, mayormente a su sentido primordial. El estudio epigráfico de la lápida de los 96 Glifos ha dado lugar al descubrimiento de su posible nombre original: *zac nuk na'* que quiere decir "la gran casa blanca" (información de Alfonso Arellano)

el cual coincide con el color original de su fachada oeste que se miraba enjorada con vistosos y geométricos diseños policromos. Su situación, al centro mismo de El Palacio, casi en el medio del eje norte sur del complejo arquitectónico, la señalan como construcción singular. A esto hay que añadir que se trata de la más antigua de dicho complejo, y que es la única en Palenque -a la fecha conocida- que carece de crestería. De otro lado, los dos niveles que físicamente se advierten y se comunican espacialmente: los subterráneos y el piso de El Palacio, así como las imágenes relevadas que los articulan, sugieren la sólida estructura del cosmos maya clásico.



Símbolos de Sol, Día, y Tierra se advierten en los relieves de estuco que dan acceso a los subterráneos;



éste es el inframundo. La entronización de Pacal II en la renombrada Lápida Oval y la de los gobernantes Chan Bahlum II y Kan Hok Chitam II narrada glíficamente en los soportes del Trono del Río, antiguamente situada bajo la dicha Lápida Oval, ha sido razón para que la mayista Linda Schele haya designado a la galería oeste de la Casa E como la “sala del trono”; a mi juicio, dicha galería corresponde al nivel terrenal. En el muro norte -la dirección de los ancestros- de la galería este, encontramos el tercer nivel: el celestial. Así lo sugieren tanto la banda cósmica -formada por iconos que identifican cuerpos astrales-, que configura el cuerpo del monstruo bicefálico, como el ave celestial -ave y serpiente que se encuentra en lo alto del axis mundo de los mayas- y también como la reiterada presencia de Venus, uno de los astros de mayor connotación en la cosmovisión maya. Es frecuente que las construcciones mayas -en general las de Mesoamérica- modificaran su apariencia, externa e interna. La Casa E no fue ajena a esta tradición,

por ello cambio en varias ocasiones la pintura de sus muros que la llevo a distinguirse radicalmente en sus inicios y, con el tiempo -escasos dos siglos- se incorporó en pleno a la iconografía visual palencana. Lo que la realzó visualmente entre los posteriores edificios de El Palacio fue su inusual fachada pintada de fondo blanco, hecho artístico sin paralelo entre los mayas del período Clásico.



## Reflexiones sobre los vestigios pictóricos mayas

*Leticia Staines Cicero*

Instituto de Investigaciones Estéticas  
UNAM

Sin duda alguna, para los pueblos mesoamericanos la policromía fue de suma importancia. Las evidencias mayas demuestran que era parte intrínseca en la conceptualización de las manifestaciones artísticas; el color estaba asociado a la idea de comunicar.

De hecho el color tuvo diversas funciones y, posiblemente, el significado que se le asignó a cada uno fue a partir de ciertas asociaciones con la naturaleza, el cosmos y el hombre; binomios tan sencillos como "azul-agua" o "rojo-sangre";



sin embargo, esto no quiere decir que hayan tenido un sólo valor simbólico. Por ejemplo, el rojo también aludía al Sol, al fuego o al este, sólo así es que puede asociarse con la realidad o funcionar como signo. Por lo tanto para poder descifrar el lenguaje del color se debe tener en cuenta el contexto en que se ubica.

Otro aspecto a considerar dentro de la búsqueda del por qué cada color fue seleccionado para denotar algo específico, y que ha sido mencionado por otros estudiosos, es la facilidad que había para obtener algún pigmento, lo cual también justifica su uso. No obstante este factor técnico relevante, los colores no pierden el objetivo primario que se les otorgó, es decir, la función de transmitir un concepto.

Gracias a los vestigios que guardan algunas construcciones en sitios ubicados en las tres subáreas mayas (Tierras Bajas del Sur y del Norte y Tierras Altas), se conoce que el color



ya era utilizado desde el período Preclásico medio (800-300 a.C.). Huellas de rojo se han encontrado al exterior de un sinnúmero de edificios y aunque son pocos los fragmentos, también se ha descubierto el uso de bicromía.

Es así que sabemos que de color rojo fueron revestidos diversos espacios arquitectónicos a partir de ese período hasta por lo menos el Postclásico temprano; aún se conservan restos en el piso y escalinata del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá.

En lo que respecta al fondo del alto relieve, por caso, en las fachadas de las regiones Chenes y Puuc, éste suele ser también rojo, a veces con azul; en ese sentido el simbolismo implícito de cada tono se une a completar el objetivo iconográfico de la figura representada en piedra o estuco y al efecto de percepción que se crea con el juego de luz y sombra.

El uso reiterado de ciertos colores en los monumentos señala un lenguaje cultural compartido en el área maya desde una época temprana el cual se mantuvo

hasta el Postclásico. Por este largo período podemos suponer la existencia de un sistema de significación generalizado.

Del estudio y registro de los restos pictóricos, de la observación y comparación *in situ* entre distintas ciudades mayas, surge la propuesta de que el uso del color en la arquitectura a través de capas monocromas o bicromas forma parte de la tradición pictórica maya iniciada desde el Preclásico medio. Si el color fue utilizado ciertamente para expresar un mensaje a la población, éste debía ser invariable, de ahí su larga permanencia en el tiempo.



## Algunos porqués de la presencia de las aves en la pintura mural

*Lourdes Navarrijo Ornelas*  
Instituto de Biología  
UNAM

Existen testimonios inequívocos de que en todos los pueblos y en diferentes períodos históricos, los animales han sido utilizados en un buen número de manifestaciones culturales, sean éstas materiales o espirituales. Sin embargo, en términos de representatividad, ésta no es equitativa. Tal afirmación pudiera parecer muy temeraria de no contar con pruebas fehacientes, como las que brinda el examen de los murales prehispánicos, ya que la ocurrencia de las aves es altamente significativa en comparación con lo que sucede con el resto de los vertebrados. Sin importar la temática tratada en los murales, el grupo de las aves resulta ser el mejor representado, ya por la cantidad o por la diversidad de las especies que figuran, pues he identificado, hasta el momento, individuos pertenecientes a por lo

menos once familias, como pelícanos, cormoranes, garzas, zopilotes, águilas, palomas, loros y guacamayas, búhos, colibríes, un martín pescador y algunos pájaros. En contraste, los mamíferos lo están por cinco, con el jaguar, puma, coyote, perro, pecarí, conejo y venado. Esta situación crea la necesidad de conocer y establecer las causas que expliquen y a la vez justifiquen la inclusión de las aves. Un primer camino es revisar los registros de vertebrados que se distribuyen en la República Mexicana, con el fin de establecer un universo de referencia dada la alta biodiversidad existente en el territorio nacional. Los censos indican que se cuenta con cerca de 2,413 especies de vertebrados, de las cuales 1,020 son aves, mientras que por ejemplo, 500 corresponden a mamíferos. Así es que en el campo de las probabilidades, es razonablemente lógico encontrar con mayor frecuencia un ave a diferencia de un mamífero. Pero el asunto no es tan simple. Si bien la notoriedad de las aves pudiera obedecer a su número, a su diversidad y conquista de los diferentes ambientes, a su



capacidad de vuelo o a su voz y canto, también es menester tomar en cuenta aspectos tales como, la composición y distribución de las poblaciones, la conspicuidad y apariencia física de las especies, sus costumbres alimenticias y reproductivas, o bien el conocimiento y las posibilidades de uso material y espiritual por parte del ser humano. El entendimiento, valoración y suma de atributos, generaría un proceso de culturización de una determinada ave para desempeñar un papel específico en el contexto pictórico. Tal es el caso de las aves plasmadas en el pozo 12 del sitio Purificación-Pirámide, bautizado en el seminario de Pintura Mural Prehispánica con el nombre de Totómetla. Dichas aves están delineadas en negro y blanco y su posición es la de vuelo, en lo que podría interpretarse como una procesión, siendo la acción la de transportar, por medio de los pies, un atado que podría ser de tela o de plumas, lo cierto es que parece ser una carga poco pesada. El examen general de las características anatómicas me permitió conocer la identidad de las aves,

pero, de modo particular, la acción y uso de los pies en la escena fue determinante. Considerando que de acuerdo con su función, las patas y los pies varían en tamaño, en la disposición y número de dedos, en la presencia de membranas y en la forma y tamaño de las uñas/garras, y atendiendo también al hecho de que la mayoría de las especies utilizan el pico para asir los objetos durante el vuelo y no las patas, es que llegue a la conclusión de que se trata de las aves de presa conocidas como Caracara o Quebrantahuesos



(*Polyborus plancus*), ave de presa capaz de llevar en las patas un objeto al volar, a diferencia de lo que pasaría con las cortas y débiles patas de una golondrina, o con los pies palmeados de los patos o de los gansos. En otro renglón se tiene que en el mundo prehispánico los



rituales de sacrificio eran comunes. Las aves de presa acechan, cazan y matan a sus víctimas. Ambas situaciones tienen en común la presencia de sangre. Esta situación me lleva a pensar en una posible asociación entre los hábitos de un ave de presa, como lo es el águila llamada Tirana o Juan de a Pie (*Spizaetus tyrannus*), con dichos rituales, siendo esta mi propuesta para el caso de las aves que figuran en Tetitla, en Teotihuacán. Básicamente dos factores resultaron ser la clave en su estudio. Por una parte, la sangre que sale de la boca a manera de chorro o de gotas.

A esta acción debe sumarse, en segundo término, la clara actitud de remontar el vuelo, el cual en estas aves es poderoso en razón de su gran fuerza para ascender, planear y poder controlar los cambios de presión. Estos eventos permiten plantear una posible asociación del águila, en térmi-

nos genéricos, con el Sol, dador de vida, ese Sol que recorre su camino del alba al ocaso en un morir y renacer eterno, constituyendo el vuelo un mecanismo perceptible que posibilita la comunicación y/o contacto entre la vida y la muerte, entre lo terreno y lo celeste. Por medio de estos dos ejemplos, se puede apreciar que las aves fueron utilizadas como símbolos para dar forma a conceptos, en virtud de una compleja mecánica filosófica que enlazaba las inquietudes y valores humanos con las cualidades y características físicas de los seres emplumados.



## Avances en la interpretación de algunos restos de pintura mural en Mitla

*Daniel Flores Gutiérrez*  
Instituto de Astronomía  
UNAM

De los pequeños murales plasmados en los dinteles de Mitla presentamos algunos avances en el estudio de los fragmentos murales del dintel norte, del Patio I (según Holmes), del grupo del Arroyo. Estos murales fueron reproducidos por Mühlentfordt (1851) y Seler (1895) en los que se muestran ciertas características de paisajes nocturnos. Los primeros estudios fueron desarrollados por Holmes (1883) a finales del siglo XIX, León (1901) y los más recientes por Robles (1994). Aunque comúnmente se acepta que el Patio I ha estado abierto por el sur, actualmente se han encontrado evidencias arqueológicas que indican que alguna vez estuvo cerrado, a semejanza de los del grupo de la Iglesia, Robles (comunicación personal, 1996). En las escenas pintadas se pueden

ver algunos glifos de Venus como los que enmarcan algunas páginas de los llamados códices mixtecos. También es posible ver la representación de las estrellas como ojos estelares y la de un disco solar, además de otros signos. Por estar colocado al norte del patio, el dintel mira hacia el sur, por lo que podemos suponer que la escena plasmada nos indica un suceso solar que deberá ocurrir en esa dirección. Si nos detenemos en algunos detalles del mural es posible observar una curiosa distribución de figuras que dominan la escena. Dos personajes antropomorfos sujetan sendas cuerdas que están unidas al mencionado disco. El personaje antropomorfo pintado a la izquierda de éste, el que se encuentra al oeste, tiene una forma extraña cuyas extremidades inferiores se parecen a las de un ave además de que su cabeza y brazos no están bien definidos. El personaje ubicado al este es claramente antropomorfo el cual posee lo que pareciera un gran tocado o una cabellera, tiene un faldellín y sus pies calzan sandalias. Finalmente al extremo este del



mural, se observa una figura que recuerda la de un escorpión. Si aceptamos que el disco mencionado es en verdad una representación solar a semejanza con otros diseños que aparecen, por ejemplo, en el Códice Borgia o en la Piedra del Sol o Calendario Azteca, podemos pensar en ciertos atributos cuyas significaciones pudieran estar relacionadas con aspectos de la bóveda celeste, por lo que parecería natural ver en ellos signos asociados con objetos astronómicos. Sabemos

que una de las posiciones características del Sol se da en el solsticio de Invierno. En ella alcanza su posición extrema al sur de la bóveda celeste y marca la época de bajas temperaturas y noches más largas. Imaginemos como pudieron interpretar el suceso astronómico los antiguos sabios de esa región de Mesoamérica, al observar que en su movimiento diario el Sol, día a día se movía hacia las regiones extremas del sur para posteriormente regresar a su camino ordenado. Es posible suponer la



visión cosmogónica del suceso, en la que el “gran dador de vida” debió estar protegido por una o varias deidades que le ayudaran en su camino y de este modo lograra mantener los signos vitales sobre la Tierra. Estas mostraban su presencia mítica en el cielo mediante sus manifestaciones dadas a través de ciertos grupos dominantes de estrellas. En la carta celeste ilustramos las constelaciones cercanas al solsticio de Invierno. Al comparar diferentes distribuciones de estrellas, hemos llegado a la conclusión de que el personaje antropomorfo colocado al oeste puede representar a la combinación de estrellas de las constelaciones de Sagitario y Corona Australis y el del este a un grupo de estrellas de las constelaciones de Sagitario, Ofiuco y Serpiente. La tercera figura, en este caso zoomorfa, es la del escorpión la cual coincidentemente se forma con las de la constelación del Escorpión del actual zodíaco, pero con la característica de encontrarse de perfil como es el caso de las otras dos constelaciones, lo que tal vez indique una particula-

ridad propia del zodíaco y la cosmogonía mesoamericanas. Con lo dicho hasta ahora hemos llegado a la interpretación y comprensión de algunos de los signos de los murales de Mitla, a través de una correlación fenomenológica.

#### Referencias

- Holmes, William. *Archeological studies among the ancient cities of Mexico*, Monuments of Yucatán, Vol. 1, part 1, Chicago, Field Columbian Museum, Anthropological Series, 1895.
- León, Nicolás. "Lyobaa o Mictlan", *Guía histórica descriptiva*, México, editorial La Europea, 1901.
- Mühlenphort, Eduard. *Planos de Mitla*, México, 1851.
- Robles, Nelly. Proyecto Mitla, temporada de excavaciones del grupo del Arroyo, 1993-1994. Reporte del Archivo del Centro INAH, Oaxaca.
- Seler, Eduard. *Wandmalereien von Mitla eine mexikanische bilderschrift in Fresko*, nach eigenen an ort stelle aufgenommenen Zeichnungen, Berlin, 1895.



## Exposición gráfica

*Gerardo Ramírez Hernández*  
Facultad de Arquitectura  
UNAM

El proyecto “La Pintura Mural Prehispánica en México” ha tenido desde su origen, acceso a importantes tribunas para divulgar los alcances programados así como los avances logrados en el mismo. Beatriz de la Fuente, coordinadora del proyecto y miembro de El Colegio Nacional ha abierto este foro aprovechando la orientación, la vocación y las diferentes opciones con que cuenta para difundir el trabajo de los miembros que lo conforman (conferencias, cursos, congresos, publicaciones). Aunque el proyecto puede ser considerado predominantemente artístico-humanístico no por ello puede dejar de considerarse también científico, basado en el origen de las disciplinas de algunos de los participantes así como por el enfoque y metodología que utilizamos otros para estudiar la pintura mural. Se ha tomado

en cuenta en éste grupo interdisciplinario la búsqueda de alternativas de divulgación para un público amplio y que éstas se adapten a las características del proyecto. Fue así como, para el segundo curso que se realizó en la sede de El Colegio en abril de 1993, propuse la idea de preparar una exposición con el material gráfico del proyecto que estuviera ya



terminado o aún en proceso, para mostrar el método y el desarrollo del trabajo, la cual se presentaría



paralelamente a las conferencias que conforman el curso. En la idea original, el material gráfico a ser expuesto consistía en el trabajo de J. Francisco Villaseñor y Arturo Reséndiz, quienes están en contacto más directo con las imágenes de los murales, restituyendo, restaurando y aclarándonos importantes aspectos de los mismos; además de mi aportación personal, el trabajo arquitectónico reflejado en la preparación de las plantas y perspectivas de los edificios que contienen la pintura mural. La respuesta y propuestas a ésta iniciativa no se hicieron esperar en las reuniones del seminario; la exposición se aceptó y el trabajo para la misma se abrió a la presentación de las imágenes que les sirven a los compañeros para mostrar, indicar y/o enfatizar sus temas propiciando un acercamiento entre el investigador y los asistentes a la muestra y al curso. Han pasado ya 3 años, hemos llegado a la tercera exposición, algunas de las características “originales” se han modificado. (La segunda se presentó con el tercer

curso en la sede de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, debido a la restauración que se realizaba en el edificio de El Colegio Nacional, que ahora tiene una superficie mayor con áreas para usos específicos, entre las cuales se encuentra la galería con una superficie aproximada de 140 m<sup>2</sup>. En esta ocasión, la exposición se organizó en 5 secciones: Introducción, que incluyó la presentación del proyecto, de sus miembros, avances y logros obtenidos hasta la fecha; Teotihuacán, Área Maya, Costa del Golfo y Oaxaca, cuyas presentaciones gráficas y objetivas correspondían a lo expresado oralmente por los investigadores. Se procuró diversificar el lenguaje en cada uno de los temas mediante “láminas”, que contenían planos, fotografías, dibujos u otras indicaciones; maquetas y ambientaciones en las secciones para que hubiera congruencia entre el tema y la presentación del mismo. Otro aspecto importante a considerar en cualquier exposición, es el uso de los avances tecnológicos, de los



cuales deben adoptarse (y adaptarse) las herramientas más adecuadas para presentar nuestro mensaje, que es lo que debe tener prioridad. Ya en la exposición de 1994, se había integrado el video y la computación para poder dejar en el auditorio una mayor cantidad de información sobre el contenido del proyecto y de la forma en que se aborda el tema de la pintura mural por los investigadores

desde sus disciplinas logrando un análisis más integral de la misma.

El trabajo de montaje y diseño fué coordinado por Tatiana Falcón, José Francisco Villaseñor, Ricardo Alvarado y quien esto escribe, así como Laura Gilabert y Georgina Vera, en el montaje tuvimos el apoyo de egresados de la escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.



Palabras de clausura en el Curso de El Colegio Nacional  
"La Pintura Mural Prehispánica en México: Enfoque  
interdisciplinario, IV parte"

24 y 25 de abril de 1996

No habré de nombrar a todos los que conjuntaron esfuerzos para llevar a cabo este Curso y su exposición gráfica. Ellas y ellos saben de mi gratitud, de mi respeto y de mi afecto invariable. En estos tiempos que corren parece dominar la individualidad injustificada, el etnocentrismo recalcitrante, y el narcisismo explícito y ostentoso. El equipo humano que constituye el Proyecto -y el Seminario- La Pintura Mural Prehispánica en México ha estado, por ahora, ajeno a lo antes dicho. En ésta agrupación académica prevalece el respeto y el franco intercambio de conocimiento; cuida, por ello, la distancia con las fronteras de la investigación y de la creación individual. Hemos constituido una mística especial que se apoya en la comunión del conocimiento. Cada quién es responsable intelectual de su discurso que se afina en una raíz común: aproximarnos del modo más hondo posible a nuestros antepasados prehispánicos: a lo que pensaron, creyeron y, en consecuencia, fabricaron. Estamos lejos de cualquier dogmatismo; nuestro apoyo para un mejor entendimiento son los vestigios materiales de quiénes fueron grandes creadores de civilización. Gracias al secretario Lic. Fausto Vega y a todo el personal de El Colegio Nacional por hacer posible estas jornadas que compartimos con los asistentes.

*Beatriz de la Fuente*



## Índice de ilustraciones

La Ventilla 1992-1994, Teotihuacán. Sector 2. Plaza de los Glifos. Reconstrucción hipotética. Dibujo Jaime Nuñez.....	p. 5
La Ventilla 1992-1994, Teotihuacán. Sector 2. Plaza de los Glifos. Piso pintado, glifo 24. Dibujo Román Padilla y Arturo Reséndiz.....	p.6
La Ventilla 1992-1994, Teotihuacán. Sector 2. Plaza de los Glifos. Piso pintado, glifo 3. Dibujo Román Padilla y Arturo Reséndiz.....	p. 7
La Ventilla 1992-1994, Teotihuacán. Sector 2. Plaza de los Glifos. Piso pintado, glifo 1. Dibujo Román Padilla y Arturo Reséndiz.....	p. 8
La Ventilla 1992-1994, Teotihuacán. Sector 2. Plaza de los Glifos. Piso pintado, de abajo hacia arriba, glifos 35, 36 y 37. Dibujo Román Padilla y Arturo Reséndiz.....	p. 9
Tlacuilapaxco, Teotihuacán. Tomado de K. Berrin y C. Millon, eds. <i>Feathered serpents and flowering tress. Reconstructing the murals of Teotihuacán</i> , San Francisco. The Fine arts Museum, 1988.....	p. 10
Yaxchilán, Chiapas. Estela 6. Tomado de K. Bassie-Sweet, <i>From the Mouth of the Dark Caves</i> , University of Oklahoma Press, Norman and London, 1991, p. 42.....	p. 11
Mapa de Diego Panés, 1785. Tomado de Diego Panés, <i>Descripción de los caminos que desde la plaza de Veracruz se dirigen a México por distintos rumbos</i> , Banco de Santander, 1992.....	p. 13
Tihuatlán, Veracruz. Cortesía de la Mapoteca “Manuel Orozco y Berra” .....	p. 15
El Tajín, Veracruz. Foto Arturo Pascual, marzo, 1994.....	p. 16
Zempoala, Veracruz. Templo de las Caritas. Foto Jesús Galindo, marzo, 1993.....	p. 17
Zempoala, Veracruz. Templo de las Caritas. Dibujo tomado de J. Luis Melgarejo, <i>Los calendarios de Zempoala</i> , Cuadernos del Instituto de Antropología, 2, México, Universidad Veracruzana, 1966, p. 19.....	p. 19



Monte Alban, Oaxaca. Tumba 72. Dibujo tomado de Alfonso Caso, "Sculpture and Mural Painting of Oaxaca", en: <i>Handbook of Middle American Indians</i> , V. 3, Archaeology of Southern Mesoamerica, Part 2, University of Texas Press, Austin, 1965, fig. 25, p. 863.....	p. 21
Yaxchilán, Chiapas. Estela 11. Tomado de Linda Schele, <i>Notebook for the Maya hieroglyphic writing workshop</i> , 1993.....	p. 24
Texto pintado de Alfonso Arellano Hernández.....	p. 25
Tulum, Quintana Roo. Estructura 16. Fragmento del mural. Dibujo tomado de Arthur Miller, <i>On the Edge of the Sea</i> , Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C., 1982, fig. 36.....	p. 27
Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Dibujos tomados de Merle Greene Robertson, <i>The Sculpture of Palenque</i> , Volumen II, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.....	p. 28
Palenque, Chiapas. El Palacio. Casa E, fachada oeste. Dibujos tomados de Merle Greene Robertson, <i>The Sculpture of Palenque</i> , Volumen II, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.....	p. 29
Chichén Itzá, Yucatán. Templo de los Guerreros. Foto Leticia Staines, marzo, 1995.....	p. 30
Totómetla, Teotihuacán. Pozo 12. Foto María Elena Ruiz Gallut, junio, 1994.....	p. 33
Tetitla, Teotihuacán. Pórtico 25. Foto Pedro Cuevas, 1992.....	p. 34
Mitla, Oaxaca. Dibujo de J. Francisco Villaseñor basado en E. Seler, <i>Wandmalerei von Mitla eine mexikanische bilderschrift in fresco</i> , nach eigenen an ort stelle aufgenommenen zeichnungen, 1895 y con información de Daniel Flores .....	p. 36



## Noticias

Queremos compartir con nuestros lectores una buena noticia: se ha llegado a un acuerdo con El Colegio de San Ildefonso para que a partir de junio de 1997, se presente una magna exposición sobre La pintura mural prehispánica en México.

En ella, tendremos la oportunidad de mostrar los resultados de nuestras investigaciones junto con ejemplos de pintura mural que se encuentran en diversos museos de nuestro país. Así, gracias a la colaboración entre la UNAM y el INAH, podrá ser admirada y valorada la riqueza de nuestro patrimonio pictórico prehispánico.

## Invitación

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

Toda correspondencia deberá dirigirse a Beatriz de la Fuente o Leticia Staines.

Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n. Ciudad Universitaria, C.P. 04510.

México D.F.

Teléfono: 6-22-75-47

Fax: 6-65-47-40

E-mail:

staines@servidor.unam.mx

rat@servidor.unam.mx







**Instituto de Investigaciones Estéticas**