

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Más allá de las palabras...las formas. Una propuesta interpretativa para  
el estudio de arte prehispánico: el caso de El Palacio de Palenque*

Tesis que para obtener el grado de doctora  
en Estudios Mesoamericanos presenta

Laura Piñeirúa Menéndez



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres y hermanos...*

*el origen*

*A Mortaned...*

*el amor, el equilibrio, la vuelta al asombro*

*A mi abuelo...*

*a Victor...*

*a Carmen Martín Gaité...*

*In memoriam*

por el recuerdo, el acto y la expectativa

## Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a la doctora Mercedes de la Garza, a la doctora Maria Elena Ruiz Gallut, al doctor Arturo Pascual Soto, a la doctora Martha Cuevas García y al maestro Guillermo Bernal Romero por el seguimiento que dieron a la presente investigación, por sus comentarios y por el apoyo otorgado para el mejoramiento de los postulados que en ella se contienen.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. El arte prehispánico un objeto de estudio.....	8
<i>Las reflexiones estéticas de un Capitán de Dragones</i> .....	10
<i>De bellezas impuras y monstruosidades</i> .....	14
<i>El arte antiguo de México: una propuesta de Paul Westheim</i> .....	24
<i>Un tratado de las metodologías por George Kubler</i> .....	30
<i>Herbert Spinden y Beatriz de la Fuente: dos miradas al arte maya</i> .....	35
<i>Algunas consideraciones</i> .....	47
Capítulo 2. El arte prehispánico una obra del pasado.....	52
<i>Algunas reflexiones sobre las fuentes escritas en los estudios del arte prehispánico</i> .....	64
<i>La iconografía y el arte prehispánico</i> .....	71
<i>Hermenéutica e iconografía: los límites de la interpretación</i> .....	78
<i>La hermenéutica y los estudios de arte prehispánico: una propuesta</i> .....	84
Capítulo 3. El Palacio de Palenque: historia de varios lenguajes.....	87
<i>El espacio arquitectónico de El Palacio</i> .....	89
<i>Algunas reflexiones en torno al espacio arquitectónico</i> .....	97
<i>Piedra y estuco: dos formas de expresión</i> .....	104
<i>Algunas consideraciones sobre el relieve en estuco</i> .....	130
<i>Algunas consideraciones sobre el relieve en piedra</i> .....	146
<i>Los muros pintados de El Palacio</i> .....	147
<i>Integración plástica en El Palacio</i> .....	156
Capítulo 4. El Palacio, historia de un tiempo narrado: propuesta interpretativa..	164
Consideraciones finales.....	192
Índice de ilustraciones.....	200
Obras consultadas.....	207

## Introducción

**...la función principal de la obra..., al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética.**

***Paul Ricoeur***<sup>1</sup>

Desde 1993 que tuve la oportunidad de conocer el sitio maya de Palenque, ya habiendo iniciado mis estudios en historia del arte, decidí enfocar mis inquietudes y búsquedas al estudio del arte precolombino. De esa manera vio la luz la tesis que realicé para obtener el título de licenciatura en historia del arte. Con el paso del tiempo, y sobretodo a través de mi experiencia docente en el área de arte prehispánico, aquellas primeras inquietudes se han incrementado y madurado hasta obtener los matices que perfilaron la presente investigación.

Uno de los primeros problemas que encontré al iniciar los estudios sobre arte mesoamericano, fue la escasa cantidad de enfoques que se han dedicado a analizarlo desde las categorías propias de la historia del arte y de la estética. Compartí cuatro décadas después las preocupaciones que Paul Westheim y Justino Fernández manifestaron en los años cincuenta.<sup>2</sup> Las inquietudes de ambos autores siguen en vigencia en nuestros días pues, a pesar del tiempo transcurrido, son pocos los que han continuado las líneas de investigación propuestas por ellos o bien sugerido nuevos acercamientos.

La gran mayoría de las investigaciones sobre el pasado prehispánico se deben a la arqueología, a la antropología y, en años más recientes, a la epigrafía

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul, *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999: 57.

<sup>2</sup> Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Era, 1970: 13. Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972: 9. Ambos autores sugieren la carencia de estudios dedicados al arte y estética precolombinos.

entre otras disciplinas. Por lo tanto, la discusión de la historia del arte se genera desde los enfoques de otras perspectivas siendo que, desde sus propios medios, puede ser parte de la polémica sobre los estudios prehispánicos.

La historia del arte, como una disciplina relativamente reciente, ha tenido problemas por defender sus métodos frente a otras que la anteceden, sobre todo ante la necesidad de generar acercamientos que cumplan con el rigor y comprobación de los estudios científicos. Sin embargo, en épocas recientes esa intención se ha disminuido con el cuestionamiento de la disciplina desde sus propias pautas. El estudio de periodos artísticos, como el moderno y el contemporáneo, ha generado propuestas de gran interés desde la perspectiva de la estética y de la teoría del arte,<sup>3</sup> lo cual no ha sucedido con la época mesoamericana, ámbito en el que por lo general predominan los estudios arqueológicos.

Ante esta preocupación, e influenciada por las nuevas tendencias en los estudios de arte, me surgió la necesidad de desarrollar un trabajo que contemplara la problemática de las metodologías empleadas para el estudio del arte prehispánico. El principal interés de esta investigación es, por lo tanto, proponer una nueva vía de acercamiento con el fin de ampliar el conocimiento del pasado a través de las manifestaciones artísticas. Se trata de un trabajo con un perfil teórico que pretende cuestionar los estudios realizados con el fin de manifestar una postura propia.

Considero que su estructura, desde la hipótesis hasta las consideraciones finales, se define en gran medida a partir de dichas inquietudes. *Más allá de las palabras... las formas* no pretendió ser un título poético sino la proclamación de

---

<sup>3</sup> Desde hace tres años, se lleva a cabo en Universidad Iberoamericana la línea de investigación “La construcción de significados en objetos culturales: teorías, texturas y textualidades” entre los departamentos de Arte, Letras, Filosofía e Historia. A través de ella se pretende cuestionar las metodologías empleadas en la generación del conocimiento sobre los objetos de estudio que conciernen a cada una de las disciplinas. Esto con el fin de sugerir nuevos perfiles y “desempolvar”, como la línea sugiere, las viejas teorías con nuevas miradas hacia los objetos.

una realidad que debemos enfrentar, en tanto historiadores del arte, al querer desentrañar el significado de las manifestaciones artísticas.

Mis principales argumentos van enfocados a lograr que sean las obras, a través de sus cualidades expresivas, quienes sugieran las metodologías adecuadas para conocerlas y no a través de métodos establecidos *a priori* que restringen y delimitan su carácter a patrones preconcebidos. El Palacio de Palenque, en tanto objeto de estudio, me ofreció la pauta para iniciar la discusión que desarrollo a lo largo de cuatro capítulos. Los ejes reflexivos que los caracterizan son protagonizados por el arte y el tiempo, aspectos que me fueron sugeridos desde el principio por la estructura de El Palacio a partir de la cual di cuerpo a la investigación.

Con el fin de enfrentar la problemática interpretativa de un objeto de arte prehispánico desde una nueva perspectiva, fue necesario conocer algunas de las posturas que se han generado en relación con la producción artística precolombina. Por ello dediqué una buena parte de la investigación a la búsqueda de aquellos estudios cuyo principal interés fuera el arte antiguo de México.

Denominé al primer capítulo *El arte prehispánico un objeto de estudio*, pues ahí establezco un diálogo, más que un recorrido historiográfico, con aquellos autores cuyas ideas han influido en la creación de distintas aproximaciones al pasado prehispánico desde las obras de arte. Me interesa dilucidar, a través de este recorrido, los discursos que con el tiempo se han creado en torno a la producción artística de la época prehispánica.

Desde el siglo XIX hasta nuestros días, varios estudiosos se han preocupado por temas relacionados con el arte antiguo de México. Algunos, sin ser historiadores del arte, dan a conocer distintas problemáticas como el empleo de términos inadecuados para referirse a los objetos, aspectos que se pueden relacionar con el estilo o bien secuencias cronológicas a partir de las características de las obras.

Habiendo conocido varias de estas propuestas, encontré problemas relacionados con la aplicación de metodologías, con la falta de documentos escritos que avalen la producción artística del pasado y con el obstáculo de la lejanía temporal que nos separa de las obras. Es posible percibir en conjunto que las preocupaciones que manifiestan son reiteradas y aluden a las mismas problemáticas. Sin embargo, percibo en la mayoría de ellas una falta de acercamiento a los objetos y sobre todo una carencia de propuestas interpretativas.

El segundo capítulo, *El arte prehispánico una obra del pasado*, retoma principalmente los aspectos relacionados con la falta de escritos que avalen la producción artística mesoamericana y con la lejanía temporal que nos separa de las obras. En este apartado propongo la hermenéutica como una de las vías adecuadas para solucionar ambos problemas. Planteo la ventaja de carecer de fuentes escritas, pues esto implica considerar a la obra como fuente primaria en la interpretación de sus sentidos. De esta forma retomo las cualidades que le otorga Paul Ricoeur a la obra como “conectora” de las épocas y recreadora de los contextos que le pertenecieron.<sup>4</sup>

Doy a conocer asimismo el círculo mimético que utiliza el autor en los tres volúmenes de su obra *Tiempo y narración*<sup>5</sup> para mostrar de qué manera se puede percibir a la narración como una experiencia humana del tiempo. En los tres estadios que el autor sugiere, se plantea el objeto de estudio como el único capaz de recrear y reconstruir épocas distantes a través de su estructura narrativa y de las preguntas que puedan hacerse desde diferentes tiempos y espacios.

Los planteamientos de Ricoeur me abrieron la posibilidad de cuestionar, en este mismo capítulo, los límites de la iconografía en el estudio del arte

---

<sup>4</sup> Ambos aspectos son el eje del resto de las reflexiones que planteo a lo largo del trabajo.

<sup>5</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1999. La obra consta de tres volúmenes: I La configuración del tiempo en el relato histórico, II La configuración del tiempo en el relato de ficción y III El tiempo narrado.

prehispánico. De acuerdo con los postulados de Erwin Panofsky,<sup>6</sup> desarrollo una reflexión sobre las desventajas que implica la aplicación de su metodología en el estudio del arte mesoamericano, precisamente debido a la carencia de fuentes escritas que caracteriza a las culturas prehispánicas principalmente en los periodos preclásico y clásico. Comparo, por otro lado, la propuesta de sus tres pasos – preiconográfico, iconográfico e iconológico – con el círculo mimético de Ricoeur para postular a la hermenéutica como un proceso más adecuado en el estudio del arte prehispánico.

El tercer capítulo, *El Palacio de Palenque: historia de varios lenguajes*, es en su mayoría descriptivo. En él menciono los tres géneros artísticos que componen El Palacio – arquitectura, relieve y pintura mural – y describo por separado los ejemplos más significativos, tomando en cuenta los intereses de la investigación, para después percibirlos como parte de la integración plástica a la que pertenecen. De la descripción de las formas obtuve principalmente sus cualidades expresivas y la manera en que se articulan para generar el discurso formal de El Palacio. Considero en cada caso las diferencias que los hacen únicos y a través de las cuales ofrecen distintos niveles de lectura del espacio. De ahí que el nombre del capítulo aluda a los varios lenguajes que se perciben en el conjunto.

En el cuarto capítulo, *El Palacio, historia de un tiempo narrado: propuesta interpretativa*, desarrollo mi propuesta del conjunto con base en la información obtenida de las formas. Percibo en El Palacio una manera específica de narrar el tiempo que se vincula principalmente con la consolidación del poder dinástico en Palenque. Ubicado en el contexto de la ciudad, El Palacio sintetiza el pensamiento de los periodos en los que lo concibieron sus creadores.

Es posible percibir, a lo largo de los cuatro capítulos, más interrogantes que las respuestas que se ofrecen. Veo en estos argumentos, más que una desventaja, un avance en el compromiso por cuestionar qué se hace y cómo se

---

<sup>6</sup> Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2000.

hace. El resultado, obtenido del encuentro con mi objeto de estudio, corresponde según mi parecer al principal interés de la investigación: proponer un nuevo acercamiento a los objetos de arte prehispánico.

Desde los planteamientos teóricos hasta la propuesta interpretativa, dejo a la consideración del lector las siguientes páginas en las que encontrará las inquietudes, interrogantes y soluciones que ofrezco después de varios años de convivir con mi objeto de estudio. Esto con el fin de aportar algo más al conocimiento del pasado prehispánico desde las manifestaciones artísticas.

**Capítulo 1**  
**El arte prehispánico un objeto de estudio**

...si bien los objetos pertenecientes a culturas “exóticas” suelen ser utilizados, como lo son a menudo en museos y exposiciones, como trofeos de conquista [...] cuando se trata de estudiarlos como obras de arte la situación es distinta [...] Se espera encontrar en ellos algo vital que recibir, que compartir con antiguos creadores, con culturas ancestrales, como en una continua búsqueda de un viejo y mágico espejo.

*Marie-Areti Hers*<sup>1</sup>

El siglo XVI abrió las puertas del viejo continente hacia un mundo nuevo, enigmático y misterioso.<sup>2</sup> Un mundo paralelo y hasta el momento desconocido, que despertó la curiosidad y el interés de los conquistadores. Desde entonces, Mesoamérica se reveló ante los ojos de occidente a través de la diferencia y vastedad de su arte, y las manifestaciones artísticas prehispánicas adquirieron el carácter de un campo fértil que debía ser explorado.

De este modo, desentrañar el significado de aquellas formas que sobrevivieron al paso del tiempo, ha sido tarea de varias épocas, personajes y pensamientos, desde el primer contacto hasta nuestros días. Poco a poco, las cualidades expresivas de los diferentes géneros artísticos prehispánicos sugirieron un lenguaje propio que apeló a los sentidos de occidente, acostumbrados a percibir de otra manera. Es decir, dieron a conocer la diferencia y la “otredad” de un arte distinto al de los cánones europeos.

Tales diferencias evidenciaron distancias y generaron términos como “pagano” o “exótico”, que en un principio describieron a las obras y a sus sentidos. Sin embargo, algunos autores, desde épocas tempranas, aludieron a su valor artístico y a sus propuestas estéticas, aspectos que hoy en día conciernen específicamente a los historiadores del arte.

---

<sup>1</sup> Hers, Marie-Areti, “Manuel Gamio y los estudios sobre arteprehispánico: contradicciones nacionalistas”, en: Rita Eder, coord., *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001:44.

<sup>2</sup> Fernández, 1972: 9.

No pretendo hacer un recorrido historiográfico exhaustivo a través de las distintas perspectivas en torno a las manifestaciones artísticas del México antiguo, pues ya existen trabajos minuciosos al respecto.<sup>3</sup> Me interesa, para los fines específicos de este capítulo, retomar algunos de los perfiles metodológicos que derivan de las investigaciones cuyo tema ha sido el arte mesoamericano.

Partiré de los estudios referentes al arte precolombino en general para continuar con aquellos que se refieren al arte maya y concluir con los que aluden específicamente al arte de Palenque, ciudad en donde se encuentra mi objeto de estudio. El análisis de dichas investigaciones no respetará un estricto orden cronológico; se basará principalmente en el cruce de discursos en torno a las obras. De esta manera busco vislumbrar los problemas que cada una de ellas enfrenta en cuanto a la descripción, el análisis y la interpretación, desde distintas perspectivas.

En cada caso tomaré en cuenta las metodologías de los autores así como las problemáticas que derivan de su encuentro con los objetos de estudio. La mayoría de las propuestas seleccionadas fue hecha por historiadores del arte, de ahí que mi enfoque hará hincapié en los alcances y obstáculos que ha sobrellevado esta disciplina en el estudio del arte prehispánico.

### *Las reflexiones estéticas de un Capitán de Dragones*

Uno de los pioneros en considerar el valor artístico de las manifestaciones prehispánicas, sin ser historiador del arte, fue Guillermo Dupaix.<sup>4</sup> En su obra *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España (1805-*

---

<sup>3</sup> Véanse entre otros, Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, Fuente, Beatriz de la, *La escultura de Palenque*, México, El Colegio Nacional, 1993, Kubler, George, *Esthetic recognition of Ancient Amerindian Art*, Londres y New Heaven, Yale University Press, 1991. Los tres estudiosos aluden a la obra de varios autores que se refieren al arte prehispánico.

<sup>4</sup> Dupaix, Guillermo, *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España (1805-1808)*. Edición, introducción y notas por José Alcina Franch, Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1969.

1808), el autor decimonónico enfrenta la dificultad de interpretar las obras que encuentra a su paso, pues descubre en ellas características que las hacen distintas y ajenas al arte de Occidente.

Sin una metodología propia de la historia del arte, pero sumergido en las exigencias de su época, Dupaix se debate entre la objetividad y el asombro; es uno de los excepcionales pioneros de la ciencia arqueológica de acuerdo con Alcina Franch.<sup>5</sup> Sus descripciones y argumentos buscan ceñirse al método científico con el fin de crear una aproximación lo más certera posible al objeto de su análisis. Se propone el firme deseo de despojar a su obra de todo lo literario, anecdótico y accesorio, en pro de una redacción más simple y exacta; en suma, más científica.<sup>6</sup>

Con este afán, Dupaix aborda los objetos prehispánicos. Para él, implican datos de autoridad a quienes hay que preguntar para enriquecer la historia. Se trata de monumentos artísticos que, con su lengua muda pero expresiva y significativa, nos explicarán quizás algunas de las dudas que surgen al observarlos.<sup>7</sup> A lo largo de sus relatos, el autor enfatiza su interés por saber algo más de las culturas desaparecidas y la relevancia de las obras en la labor por despejar ciertas incógnitas sobre la historia y el pensamiento en que fueron generadas. En la mayoría de los casos, sin embargo, los enigmas y la incertidumbre superan a la claridad y al entendimiento. Dupaix percibe en cada obra una posibilidad de encuentro con el pasado, pero también un abismo entre su contexto y aquél desde el cual se cuestiona.

Son muchos los aspectos que pueden retomarse de su texto y muchos los enfoques que pueden interpretar sus reflexiones. Desde el punto de vista de la historia del arte, considero que sus argumentos revelan problemáticas aun vigentes en los estudios prehispánicos.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*: 2.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 4.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 121.

En principio quisiera resaltar su intuición sobre la unicidad de las obras mesoamericanas que aprehende ajenas a sus cánones de percepción, sin por ello considerarlas de menor calidad tanto expresiva como de manufactura. Asimismo, distingue estilos regionales y locales entre cada una de las culturas.

Estos planteamientos parecerían un lugar común en la actualidad, sin embargo me permito detenerme en ellos pues aun pueden retomarse para ampliar los cuestionamientos sobre el desciframiento del pasado. Existen autores que sugieren la homogeneidad de Mesoamérica a través de aspectos como el juego de pelota, los sistemas de cultivo, los calendarios solar y ritual y algunas prácticas religiosas compartidas.<sup>8</sup>

Podríamos proponer, ante esta homogeneidad, la diversidad de los estilos artísticos. A pesar de las posibles similitudes en la concepción del universo, las evidentes diferencias artísticas regionales y aun locales permiten una lectura de Mesoamérica desde la heterogeneidad. Quizá podrían equipararse las diferencias artísticas con las lingüísticas. Es posible que una concepción similar del mundo se nombre y se plasme de manera distinta, de modo que los arquetipos encuentren diferentes modos de expresión; así el arte debe ser estudiado desde la pluralidad de las formas.

Esto nos conduce a la problemática del estilo que ha sido tema de varios autores, estudiosos del arte occidental, y que existe también en los estudios del arte prehispánico.<sup>9</sup> Es evidente que la mención que hace Dupaix acerca de las diferencias entre las obras, no conlleva un interés específico por ahondar en la

---

<sup>8</sup> Paul Kirchhoff propuso el término Mesoamérica tomando en cuenta estos aspectos. Otros autores como Alfredo López Austin han hecho referencia a “núcleos duros” que encuentra en las similitudes de ciertas creencias y prácticas principalmente religiosas.

<sup>9</sup> Cabe señalar que Dupaix no es el único autor que evidencia estos aspectos. Otros viajeros del mismo siglo como Stephens y Catherwood, Waldeck y Charnay entre otros, apuntan algunas diferencias entre los rasgos formales de las obras. Ver, Charnay, Desiré, *Les anciens villes du Nouveau Monde. Voyages d' explorations au Mexique et dans l' Amerique Central*, Paris, Libraire Hachette, 1885. Stephens, John L., *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, New Jersey, Rutgers University Press, 1949, Waldeck, Frederick, *Monuments anciens du Mexique, Palenque et autres ruines de l' ancienne civilisation du Mexique*, Paris, 1886.

complejidad de los estilos, pues no es un historiador del arte. Sin embargo, es un aspecto que resulta de fundamental importancia para el estudio de las culturas prehispánicas desde esta disciplina y que es, en la actualidad, un aspecto que debe contemplarse en las discusiones y propuestas que deriven de dicho estudio, con el fin de sugerir nuevas aproximaciones a la lectura e interpretación del pasado precolombino.

El mismo autor sugiere una excelencia en el apego del artista a la representación de ciertos elementos de la naturaleza que contrastan con los cánones posiblemente impuestos para la ejecución de algunas obras y la representación de los personajes que las protagonizan.<sup>10</sup> Sin utilizar el término, Dupaix deja entre líneas que en gran medida el arte prehispánico responde a un ideal cuyo contenido intrínseco se aparta de los códigos conocidos por occidente. También se ocupa de las palabras que debe utilizar para referirse a ese arte “otro y desconocido”. Emplea en estos casos un tono de disculpa por echar mano de adjetivos occidentales en la descripción de obras que considera inéditas.<sup>11</sup>

Ambos aspectos conciernen también al campo de la historia del arte . El apego o alejamiento de las representaciones con respecto a los datos visuales ofrecidos por la naturaleza ha sido eje de muchos estudios en torno al arte universal y puede considerarse propio de las reflexiones sobre el arte prehispánico.<sup>12</sup> Este hecho involucra aspectos como la voluntad de forma y se relaciona estrechamente con la problemática del estilo.

Por último, me interesa retomar, de la obra de Dupaix, las disculpas que ofrece por utilizar términos no apropiados para “nombrar” las obras prehispánicas. No se trata de una advertencia banal sino de una reflexión sobre la “alteridad” de lo percibido. En este caso, el autor muestra su preocupación por un tema que también es fundamental en el quehacer del historiador del arte

---

<sup>10</sup> Dupaix, 1969: 88.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 232.

<sup>12</sup> En capítulos posteriores se retomará la problemática del concepto de mimesis.

prehispánico. ¿Si lo “otro” es diferente, debo nombrarlo igual que aquello que me resulta conocido?

Dicha reflexión podría pensarse también como un lugar común, sin embargo creo que los historiadores del arte hemos ahondado poco en los términos que describen las obras, dando por hecho que las palabras occidentales que definen e identifican una parte de las manifestaciones humanas, deben adaptarse al arte prehispánico.

A pesar de que la mirada de Dupaix hacia las obras no es la de un historiador del arte, es posible advertir en su texto intereses que corresponden a las preguntas que conciernen a esta disciplina. Dentro del carácter científico y objetivo que persigue en su trabajo, Dupaix revela aspectos que deben considerarse en el estudio de los objetos y que hoy en día es necesario retomar, por más resueltos que parezcan.

#### *De bellezas impuras y monstruosidades*

Dos excepciones al uso de términos occidentales sin cuestionarlos son Justino Fernández y Edmundo O’Gorman.<sup>13</sup> Contemporáneos en la segunda mitad del siglo XX, ambos autores problematizan sobre dos palabras usadas en el estudio del arte prehispánico que pueden resultar “peligrosas” dada la carga simbólica que conllevan en el ámbito del arte universal. Sus reflexiones sobre la belleza y lo monstruoso derivan del estudio de la *Coatlicue*, en tanto objeto artístico. Estas palabras son para los autores vocablos que deben re-significarse para adquirir un valor adecuado al nombrar las manifestaciones artísticas del México antiguo.

La “belleza impura o histórica” que propone Justino Fernández en la introducción a su *Estética del arte mexicano*, exige una nueva comprensión del

---

<sup>13</sup> Fernández, 1972. O’Gorman, Edmundo, “El arte o de la monstruosidad”, en: *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960. En esta edición del artículo se advierte que se publicó por primera vez en 1940 en el número 3 de *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*.

término, la cual deriva del encuentro del autor con las obras y sus contextos. Fernández percibe en el arte la voz de los imaginarios y en las obras la evidencia de los recuerdos ocultos que emergen para dar nombre a los hombres. Por eso hay tantas bellezas como obras y no una sola belleza absoluta.

Desde los ojos de la modernidad, heredero de una innegable y definitiva tradición occidental, Justino Fernández se incluye en la lista de los hacedores de la historia de las ideas estéticas. Su tarea es investigar las bellezas reveladoras del arte mexicano,<sup>14</sup> entre ellas la belleza del arte prehispánico.

Convencido de los obstáculos y limitaciones que ha de afrontar, Fernández retoma el problema de la interpretación del arte mexicano, advierte sobre sus "prejuicios" y da a conocer su "credo estético" para iniciarnos en los caminos de las bellezas impuras y la teoría de la sensibilidad.

Su trabajo no busca ser un desarrollo sistemático y cabal. Se trata, como él mismo advierte, de ciertas notas que le interesan,<sup>15</sup> de argumentaciones que despiertan la conciencia a la emoción y la empatía que implica el encuentro con una obra de arte mexicano, ya sea prehispánico, colonial o moderno. Descubre que las obras exigen las pautas para acceder a sus posibles significados. Esto lo lleva a negar la existencia de una belleza pura y por ello cambia el sentido al término que deriva del arte clásico griego. Dota de un carácter flexible a la belleza para encontrarla en obras no occidentales con la misma intensidad y certeza.

Justino Fernández no sólo adopta sino que adapta esta palabra utilizada por la historia del arte y le da sentido desde las exigencias que encuentra de su diálogo con las obras de arte prehispánico. Al considerarlas bellas, repara en que la belleza que las caracteriza es propia y única en cada caso. La belleza provoca la apertura hacia la construcción histórica de la imagen y su contenido.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Fernández, 1972: 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*:12.

<sup>16</sup> *Ibid.*:13.

La belleza que recrea e ilustra Fernández desde un complejo de necesidades vitales, es aquella que, inmersa en un mundo propio, habla por él mismo. Aquella que instauro un modelo de vida, una forma de ser desde la voluntad y la opción de ciertos rasgos y características que evidencian un encuentro con la experiencia que se tiene del mundo.

En tanto histórica, la belleza es impura pues pertenece a una obra o a un periodo, aunque no por ello deja de compartir su sentido con otras épocas. La unidad y universalidad de la belleza está en los hombres que buscan encontrarse con el ser bello de otros hombres.

Sólo así en esta relación de hombres, a través de las obras, los mutuos intereses se revelan por la belleza [...] otros hombres ven las obras y al sentir la belleza, piensan e imaginan lo que aquellos hombres tuvieron por belleza, lo que ellos mismos van teniendo por ella, lo que a su vez intentan comunicar a otros, creando la posibilidad de las coincidencias, con todas las diferencias, que unos y otros vengán a tener.<sup>17</sup>

Fernández advierte la importancia de partir de la obra para inferir su contexto, es decir su ser histórico. Parecería que en este caso la belleza impura se convierte en ese rasgo propio y único de la obra que le permite a su vez ser interpretada y recreada en otros tiempos distintos a los de su creación.

Algunos autores cuestionan e incluso encuentran contradicciones en su propuesta, al ubicarla dentro del periodo formativo de la historia del arte en México.<sup>18</sup> Si consideramos la época de sus reflexiones y las equiparamos a las propuestas que los teóricos desarrollaron en Europa al mismo tiempo, encontraremos lugares comunes y quizá argumentos injustificados. Sin embargo, en el contexto de la historia del arte prehispánico, que considero actualmente en periodo formativo, la trascendencia de las propuestas de Justino Fernández va más allá de la re-significación de la palabra belleza. A pesar de

---

<sup>17</sup> *Ibid*:16.

<sup>18</sup> Cordero Reiman, Karen, "Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México", en: Rita Eder, coord., *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001:70.

que sugiere que su estudio no es sistemático ni se trata de un método, el camino para proponer que la belleza es impura e histórica abre la posibilidad de dimensionar la percepción de “lo prehispánico” dentro de las preocupaciones y metodologías de la historia del arte.

La belleza, pues, consigue que el recuerdo y la expectativa convivan en el presente de la obra para hacer de la historia el devenir constante que entremezcla al pasado con el futuro. La belleza pasa de ser un fantasma cosificado<sup>19</sup> para convertirse en tradición y por lo tanto en identidad, en la voz de un periodo histórico específico, que podemos descifrar e interpretar en la actualidad.

En las reflexiones de Justino Fernández, también la estética se desviste de su sentido "tradicional" en tanto ciencia de la belleza. El autor la define como teoría de la sensibilidad. Una vez más sus conocimientos del arte mexicano le permiten transformar, adaptar y dotar de un sentido nuevo a aquellos términos surgidos del estudio del arte occidental.

Sin pecar de genialidad como para inventar nuevos conceptos que describan al arte mexicano, interpreta los ya existentes y los explica desde las necesidades que las obras le exigen. Así, la belleza impura e histórica y la teoría de la sensibilidad explican una identidad y el imaginario de un pueblo que se plasma en sus creaciones.

En su preocupación por llevar a cabo un estudio de la producción artística de México más allá de la catalogación, Justino Fernández se adentra en un modo especial de acceder al arte, un modo propuesto por las obras: el modo del devenir histórico compartido. "El tema fundamental es al fin y al cabo 'yo en el mundo' en relación con las obras, con los tiempos, con los hombres, con todo."<sup>20</sup>

Sus argumentos algunas veces carecen de solidez y de sustentos académicos, sobre todo si consideramos que su análisis rebasa lo formal para adentrarse en el ámbito de la teoría. Fernández asevera y especula avalado en

---

<sup>19</sup> Fernández, 1972:13.

<sup>20</sup> *Ibid* :9.

la advertencia sobre sus prejuicios y la carencia de una propuesta sistemática y cabal.

Ninguno de ellos es suficiente para justificar los huecos metodológicos que se perciben en su trabajo, que él mismo ubica como pionero en el estudio del arte prehispánico. Tampoco resultan tan graves como para descalificar su propuesta, que en su tiempo significó un camino hacia la experimentación de nuevas pautas de estudio de las manifestaciones plásticas de la antigüedad. Quizá todavía debemos preguntarnos sobre la belleza y dar vigencia a las ideas de Justino Fernández desde los planteamientos y no tanto desde las soluciones y medios para lograrlas.

Inmerso en problemáticas similares, Edmundo O´Gorman da a conocer sus reflexiones sobre el arte prehispánico, en un artículo denominado “El arte o de la monstruosidad”. Sin ser historiador del arte, el autor llama la atención ante la falta de seriedad que encuentra en los trabajos referentes a los objetos prehispánicos.<sup>21</sup> Su pensamiento supera el ámbito de los términos para adentrarnos en el postulado que divide principalmente en dos partes. En la primera, alude a la problemática de reconocer la producción del México antiguo como artística y advierte los riesgos de estudiar los objetos desde sus cualidades plásticas cuando nos resultan tan lejanos en tiempo, espacio y concepción.<sup>22</sup>

En la segunda, se refiere a la belleza clásica griega, la cual contrapone con las características de otros periodos artísticos que se escapan de estos estrictos cánones de armonía y proporción. Sus ideas, similares en alguna medida a las ya expuestas, buscan caminos distintos para abordar las obras y en ello está la aportación de O´Gorman, que enfatizaré en los siguientes párrafos, aunque en algunos casos muestre una opinión que confronte sus argumentos.

---

<sup>21</sup> O´Gorman, 1960: 471.

<sup>22</sup> *Idem.*

Considero conveniente partir de la división que establece entre la “contemplación crítica histórica” y la “simple contemplación”, vías que retoma para el estudio de las obras de arte del pasado prehispánico. En resumen, sin negar la complejidad de sus planteamientos, el autor propone que en la crítica histórica, el historiador del arte es presa de un desplazamiento, de un abandono de su “asiento histórico”, para acercarse al contexto del objeto, para lo cual debe hacer uso de técnicas que no son las directamente sugeridas por la obra.<sup>23</sup> Debe ir, por lo tanto, a la indagación no del sentido y contenido artísticos de aquellas cosas legadas por el pasado, sino al saber primero de la existencia o inexistencia de ese sentido y después de las manifestaciones, si las hubo, específicamente artísticas.<sup>24</sup>

Esto le imposibilita generar “estructuras estéticas” y presentarlas como descripción de la sensibilidad artística de los pueblos, porque siempre hay la posibilidad de pensar que el espíritu artístico se manifieste y exprese por diversos medios, entre los cuales puede haber algunos que son ajenos y por lo tanto ocultos.<sup>25</sup>

Quisiera detenerme en estas afirmaciones pues las considero relevantes en cuanto a la discusión sobre las metodologías para acceder a los objetos de estudio y por las discrepancias que guardo con ellas en cierta medida.

Iniciaré por cuestionar por qué debemos tenerle miedo a esa diferencia, alteridad u otredad, como queramos llamarle, que nos implica el arte prehispánico. Estoy cierta que son obstáculos para la comprensión de las obras, pero no son exclusivos a las obras del pasado. El problema de la otredad del arte se puede vislumbrar con la misma intensidad en la vasta producción del arte contemporáneo, por poner un ejemplo. Los medios y las referencias que usan los artistas actuales, se escapan, la mayoría de las veces, a nuestra percepción y vivencia cotidiana pues aluden a ámbitos que superan dicha

---

<sup>23</sup> *Ibid*: 472.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Idem*.

experiencia.<sup>26</sup> Sin embargo comparten nuestro tiempo y espacio y lo muestran de otra manera que es pertinente comprender para captar la profundidad de sus sentidos.

La diferencia con el arte prehispánico es que el diferir no es contemporáneo sino histórico<sup>27</sup> pero en relación a las cualidades artísticas de las obras, las distancias se pueden atenuar y reconciliar de la misma forma, si lo que se toma en cuenta para conocer su significado es la estructura que las define.

Con estos argumentos no pretendo equiparar en sentido e intención a las obras contemporáneas con las del pasado. Son equiparables únicamente en la medida en que ambas son vía de acceso a la reconstrucción de los procesos históricos que las generaron y en cuanto a que presentan al historiador del arte problemáticas igual de trascendentes, no obstante que unas le sean contemporáneas y otras no.

A partir del entendimiento de los posibles sentidos de la obra, el historiador del arte es capaz de generar esas “estructuras estéticas” que, más allá de la descripción y catalogación de los objetos, le permitan recrear el contexto en que se gestaron los objetos culturales, sin tener que abandonar su “asiento histórico” y sin negar la artisticidad de las obras.

De esta manera, es la obra quien instaure su ser como mediadora de tiempos y espacios con el fin de recrear su sentido. Contrario a lo que sugiere O’Gorman, en este caso las técnicas para la aproximación son sugeridas por la obra y no hay un abandono del asiento histórico, sino una comprensión de la historicidad de la obra desde sus propias categorías.

---

<sup>26</sup> Ver Barrios, José Luis, *Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2004. A lo largo de varios ensayos el autor plantea los problemas del estudio del arte contemporáneo.

<sup>27</sup> Derrida, Jaques, “La Différance” en: *Bulletin de la Société française de philosophie, Paris*, 1968 (julio-septiembre).

Al referirse a la “simple contemplación”, O’Gorman alude al sentido dual y autónomo<sup>28</sup> del arte, el cual le permite establecer relaciones con otras épocas a pesar de su distancia temporal o de su exotismo respecto del sujeto. En esta fase no hay abandono, por parte del historiador del arte, de su contexto histórico y puede hacerse contemporáneo de la obra desde las cualidades expresivas de ésta, equiparando la sensación que le provocan los objetos del pasado a aquélla que le generan los objetos que le son contemporáneos. No importa considerar el espíritu que creó la obra, ni su contexto, aspectos que quedan en segundo plano según el autor.<sup>29</sup>

Parecería que el mérito de este acercamiento trata de la intuición de ciertos rasgos en las obras que aluden a la sensibilidad. Podría considerarse como la etapa subjetiva del encuentro con el arte cuando la primera es objetiva pues pretende contextualizarlo y trascender a la agradable o desagradable impresión que deriva del encuentro con sus formas. De esta manera, el historiador puede equiparar su percepción de los objetos del pasado a la de aquellos que comparten su tiempo, pues no le resulta necesario recrear la historia ni el contexto de la obra.

A pesar de las diferencias que O’Gorman establece entre estos procesos, no los considera irreconciliables y aquí es donde encuentro un punto significativo de reflexión.

La diferencia, pues, entre las dos maneras que venimos explicando puede expresarse simbólicamente diciendo que, para la crítica histórica, el sujeto se incorpora al mundo histórico a que pertenece el objeto, mientras que para la simple crítica el objeto es incorporado a la cultura de quien lo hace motivo de su contemplación [...] La cuestión para ambos está en esa delicada operación significada en el concepto de incorporación. Este último problema es tema, por un lado, de la teoría general del conocimiento histórico y, por el otro, de una teoría del arte pensada desde el punto de vista del contenido de los objetos artísticos y sus

---

<sup>28</sup> La autonomía que O’Gorman concede a la obra en la fase de la “simple contemplación” debe hacerse efectiva en todo momento en el afán por conocerla a ella y su ser histórico. Retomaré este tema en el siguiente capítulo pues será la premisa fundamental para el análisis de El Palacio de Palenque.

<sup>29</sup> O’Gorman, 1960: 473.

posibilidades ciertamente condicionadas por la historia, pero autónomas como objetos artísticos en cuanto tales.<sup>30</sup>

En primera instancia, considero que no hay necesidad de separar los enfoques pues en ambos la obra funciona como conector de las épocas e instaura su artísticidad e historicidad a pesar del tiempo y del espacio que la separan del observador.

Si lo que pretendemos es recrear la condición histórica de ese mundo pretérito a través de la obra, no se trata de abandonar nuestro tiempo y espacio, sino de hacer que la espacio-temporalidad de la obra se vuelva contemporánea a través de los aspectos que muestra su estructura. De este modo, el contexto histórico del pasado se infiere de la comprensión del sentido de la obra y no desde la percepción de ésta como resultado de los procesos históricos. Asimismo, la artísticidad se resuelve en cuanto muestra en su estructura aspectos que hablan de su forma, concepción del tiempo y del espacio y la manera en que éstos se articulan.

En este sentido, el problema del historiador del arte está en crear categorías que sustenten esta artísticidad y no sólo eso, sino en implementar metodologías que la analicen, considerando el alcance y la limitación de sus posibilidades ante el fenómeno artístico.<sup>31</sup>

El segundo punto principal del artículo de O’Gorman se refiere a lo “monstruoso” como posible cualidad estética en contraposición a la belleza clásica de los griegos que por tanto tiempo nos ha tiranizado,<sup>32</sup> delimitando las perspectivas bajo las cuales lo artístico se considera como tal.

Lo monstruoso aparece como una vía alterna a los aficionados por la imperfección del arte. En ninguno de los casos se manifiesta como un adjetivo peyorativo y en esto recae la importancia del término. La monstruosidad del arte resulta un valor equiparable a la belleza, a lo sublime o bien a lo grotesco.

---

<sup>30</sup> O’Gorman. 473.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Ibid:* 474.

O’Gorman vincula la fealdad con una especie de belleza mítica en donde se abandona la perfección del cuerpo humano en busca de representaciones que recrean mundos diversos. Resulta entonces que en el sentido de lo monstruoso puede encontrarse la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y del arte en general.<sup>33</sup>

Encuentro un tanto excesiva la utilización de este vocablo para definir todas aquellas manifestaciones artísticas que no pertenecen a la Grecia clásica o al Renacimiento. Sin embargo, me parece interesante considerarlo en el estudio de algunas obras de arte prehispánico. Recordemos que O’Gorman dedica sus reflexiones al asombro derivado de su encuentro con la *Coatlicue*.

Es interesante notar aquí un punto coincidente con el enfoque de Justino Fernández. Aunque O’Gorman no pretende “desvestir” a la monstruosidad de su sentido específico, nos habla de bellezas míticas ¿Será que lo monstruoso en tanto belleza mítica equivale en sentido a la belleza impura e histórica tal y como la sugiere Fernández? ¿Todas las culturas que basaron su pensamiento en las estructuras míticas generaron un arte monstruoso? o bien, de acuerdo a su sentido real, la monstruosidad no es una belleza diferente sino otra posibilidad frente a lo bello.

O’Gorman parece aclarar el punto al describir a lo monstruoso también como algo fuera del orden natural.<sup>34</sup> Sin embargo, reitera en sus reflexiones posteriores la necesidad de dar una nueva lectura al arte, lejos del yugo de la belleza clásica, con el fin de otorgarle una fundamentación mítica pues, al igual que los mitos, el arte no es homogéneo y vendría a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico.<sup>35</sup>

Encuentro radical y un tanto arriesgada su afirmación. A pesar de que en algunos casos sería posible equiparar las estructuras artísticas a las del pensamiento mítico, no debe tomarse como generalidad ni como regla. Entiendo

---

<sup>33</sup> O’Gorman, 1960: 474.

<sup>34</sup> *Ibid*: 475.

<sup>35</sup> *Idem*.

que la propuesta vaya en sentido contrario a la racionalidad que percibe en el arte griego. Sin embargo, también dichas manifestaciones fueron producto de una arraigada tradición mitológica y son para el autor el ejemplo contrario a las demás creaciones artísticas de otras épocas.

No es mi interés establecer aquí las diferencias entre el mito y el arte, pero sí advertir el riesgo que se correría al intentar comprenderlos uno al lado del otro, en todos los casos en que se pretenda analizar una obra artística. Incluso en el arte prehispánico habrán excepciones y ejemplos que se separen de las estructuras míticas para sugerir otras distintas.

Queda aclarar entonces que entiendo lo monstruoso, no en proporción a lo mítico, sino a partir del otro sentido que le da O'Gorman como aquello que no pertenece al orden de la naturaleza. Quizá valdría la pena vincularlo con el caos, ese "no orden" que no necesariamente es mítico sino que responde a lógicas alternas de articulación de los discursos.

A pesar de las discrepancias que manifiesto con algunas de las propuestas de O'Gorman, percibo en ellas una vigencia en tanto que aluden a problemáticas propias de la historia del arte y en específico a la que me concierne directamente: la historia del arte prehispánico. Retomarlas aun cuando hace más de medio siglo que las planteó, implica incluirlas en la mesa de discusión sobre la cual todavía son pocos los argumentos que fundamentan esta disciplina en cuanto a los estudios del arte precolombino.

### *El arte antiguo de México: una propuesta de Paul Westheim*

Diez años después del artículo de O'Gorman, Paul Westheim publicó su obra *Arte antiguo de México*<sup>36</sup> con el fin de mostrar al lector la belleza artística de las obras precortesianas y ponerlo en condiciones de convertir un pasado histórico en un

---

<sup>36</sup> Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Era, 1970.

encuentro con el eterno presente del arte.<sup>37</sup> Su trabajo pretende a la vez, disminuir el hueco que encuentra en los estudios sobre estética del arte precolombino.<sup>38</sup>

Algunos autores<sup>39</sup> lo consideran fundador de los estudios sobre el arte prehispánico, aunque hemos visto que hay quienes lo anteceden en la exposición de problemáticas que conciernen a este ámbito. Lo cierto es que quizá, en tanto historiador del arte, su estudio implica una reflexión sistemática y una metodología propias de esta disciplina.

Heredero del pensamiento de Worringer, a quien dedica su primera obra *Arte antiguo de México*<sup>40</sup>, Westheim se compromete en un intento por mostrarnos “la voluntad creadora y la expresión” del arte precolombino. Sin profundizar en el empleo de conceptos occidentales para estudiar una plástica distinta, el autor inicia su descripción de las obras a partir de una aguda intuición que lo lleva a inferir ciertos aspectos y problemáticas que por momentos sugiere sin ahondar en ellos. Con paso firme y decidido, nos comparte el resultado de su encuentro con este arte y su aprehensión del "ser" prehispánico desde el cual construye sus discursos.

Este mundo se presenta ante sus ojos como un entramado complejo que articula elementos concatenados, a saber, la religión, el mito, la espiritualidad, la expresión, la contradicción y la dualidad entre otros, los cuales se convierten en voluntades expresivas que es necesario comprender dentro de una totalidad de pensamiento.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid*: 11.

<sup>38</sup> *Ibid*: 13.

<sup>39</sup> Ségota, Dúrdica, “Objeto cultural versus objeto artístico: un ejemplo de los debates actuales”, en: *(In) disciplinas,. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999: 39.

<sup>40</sup> Para los fines de este capítulo retomaré únicamente las ideas expresadas en este libro, sin que por ello considere poco valiosas aquellas que propuso posteriormente en su obra *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era, 1972.

<sup>41</sup> Al igual que los otros autores mencionados, Westheim reconoce en las soluciones plásticas de los pueblos prehispánicos, cualidades estéticas distintas al clasicismo griego, nuevos cánones de expresión que denotan órdenes alternos y por lo tanto exigen perspectivas distintas.

Considero que esta percepción dinámica y compleja que tiene del mundo prehispánico, lo lleva a estructurar un método de estudio que no respeta un orden cronológico ni geográfico, pues no inicia por clasificar las obras por periodos y áreas culturales. Su obra se divide en tres capítulos que abarcan respectivamente la concepción del mundo, la expresión y la voluntad creadora. En ningún momento advierte cuál fue la intención que lo llevó a estructurar el libro de ese modo, por qué eligió a la pirámide, a la greca escalonada y a la máscara para hablar de la expresión del arte prehispánico, o por qué dedicó la tercera parte a la descripción y análisis del arte de algunas culturas sin seguir un orden específico.

Al adentrarme en los contenidos de cada uno de los capítulos, intuyo por momentos el afán que lo llevó a ordenarlos de esa manera. No se trata de un estudio lineal sino de un análisis comparativo que a veces contempla demasiados factores. Su metodología me sugiere un movimiento similar al que Westheim percibe en el pensamiento y en las obras prehispánicas. Parecería que el fluir de las formas traza el sentido de las palabras que emplea para describirlas. En cada una de sus frases se percibe un ir y venir que incluye su tránsito por las nociones, las preguntas y los obstáculos, todo al mismo tiempo.

Lo mismo nos habla de mitos y leyendas de los pueblos antiguos de México, como describe una pieza específica y las reflexiones estéticas que de ella derivan o establece contrastes con el arte occidental y oriental que esclarezcan las diferencias entre unas y otras producciones artísticas.

En su discurso, los ritmos de fuerzas contrarias se concilian en la tensión de las formas para definir una manera diferente de ordenar el tiempo y el espacio. Un ejemplo de ello es la reflexión que dedica a la greca escalonada:

La greca escalonada es el precipitado plástico de una excitación interna, nada depurada, de un ímpetu que anhela actuar; en su ritmo se proyecta un sentimiento vital que es conflicto incesante, avanzar y retroceder, una y otra vez el avance, una y otra vez el alto que le imponen las fuerzas antagónicas [...] Charles Rufus Morey cita, al tratar de la espiral celta, una leyenda irlandesa de un hombre que sale de su casa y se pone a caminar. No sabe adónde va, sale del lugar donde se encuentra para ir a un lugar cualquiera, para llegar del mundo suyo a algún mundo desconocido, misterioso, que adivina, cuya visión lo estremece y que nunca alcanza, pues al final de su trayecto se halla de nuevo en el sitio de donde partió. Esto

traducido al lenguaje de la forma, es la espiral celta, que se desenrolla, para volver a enrollarse sobre sí misma [...] ¿Y el hombre del México antiguo? Para él todos los caminos conducen a los dioses, formadores, constructores del universo [...] Su pensar, su saber están dirigidos hacia allá [...] no puede entregarse a la pasividad, al quietismo oriental [...] La espiral celta es ansia estática de redención, el meandro griego es neutralidad, es eufonía, es armonía estética; el tapiz de ornamentos de los orientales es un pasivo naufragar en la conciencia del infinito. La greca escalonada (mesoamericana) expresa la tensión vital de energías sujetas a un ritmo.<sup>42</sup>

Esta cita ejemplifica el tono que prepondera en el libro de Westheim, un lenguaje de contrastes, de contradicciones y de profundas reflexiones que resultan fundamentales para la historia del arte prehispánico y que sin embargo hay que leer entre líneas, entre un excesivo uso de imágenes metafóricas y ante la falta de una trama ordenada que justifique las afirmaciones contundentes a las que llega sin previo aviso y, en algunos casos, sin ninguna explicación posterior que las aclare. Destaco entre ellas su propuesta sobre "la génesis de los estilos".<sup>43</sup>

En los dos capítulos que anteceden a la Voluntad creadora en su *Arte antiguo de México*, el autor perfila las constantes que en el tercer capítulo interpreta desde las variables. A través de la concepción del mundo Westheim intuye la expresión que revelan varios estilos y con ellos teje la trama que desde el preludio oscila entre las semejanzas y las diferencias.

Aquello que se comparte, esa experiencia de los contrarios, la tensión y la contradicción, se materializan de manera distinta. Las formas piramidales, las máscaras y las grecas escalonadas adquieren en cada caso el matiz de tiempos y espacios distintos, según las culturas que las traducen en formas, es decir, conllevan las diferencias de momentos a veces simultáneos que conocen el diferir contemporáneo de los estilos. Por ejemplo, la preferencia por la línea ondulada en el arte maya se aparta de la angulosidad teotihuacana,<sup>44</sup> la religiosidad de la *Coatlícue* mayor difiere del gesto cotidiano de la escultura profana de los tarascos.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Westheim, 1970: 170-173.

<sup>43</sup> *Ibid.*: 236.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Ibid.*: 398.

Entre líneas, Westheim, apuesta por lo común y lo individual, hasta que aparece el término "génesis de los estilos". La polivalencia y movimiento que definen su metodología se detiene inesperadamente para enfrentarnos al origen de las formas. Después de cierto ritmo, una vez sugeridos los lineamientos de su discurso, "la génesis de los estilos" destaca para implicar al lector en una problemática más.

El autor se refiere al término cuando describe la diversidad de formas en el arte de los mayas. A pesar del interés que dice provocarle, insinúa el problema y lo deja suspendido para continuar con otros argumentos. Sin embargo, la frase por demás sugerente rebasa las fronteras de lo maya para apropiarse de lo olmeca, lo teotihuacano, lo zapoteca, lo mexicana y de ahí concretamente a formas específicas y locales.

Su propuesta da la pauta para perfilar los estudios hacia las diferencias estilísticas, hacia la noción de las preferencias y la diversidad de voluntades creadoras. Por otro lado, nos coloca al borde de la reflexión, ¿existe una génesis de los estilos?, ¿al conocer el origen de las formas conoceremos hacia dónde se dirigen y con qué intención?, ¿la génesis de los estilos se debe estudiar diacrónica o sincrónicamente?, ¿las formas sugieren tiempos y espacios reconocibles?, ¿es posible advertir el motor de los cambios y el por qué de las permanencias?, ¿existe una génesis común o varias?

Desde la génesis de los estilos, Westheim nos confronta al tiempo y al espacio del arte mesoamericano, al juego de los géneros artísticos que dan paso a la integración plástica y al intercambio de lenguajes que desde la individualidad forman la totalidad.<sup>46</sup> El origen de las formas se añade a la lista de reflexiones que debemos tener presentes en tanto historiadores del arte prehispánico.

---

<sup>46</sup> Es importante destacar que Westheim no se ocupa de la integración plástica, característica que podría considerarse un común denominador del arte prehispánico. La articulación de diversos géneros artísticos es una constante que también se construye a partir de las diferencias.

Las implicaciones de un término tan comprometedor exigen un apartado de consideraciones finales que el autor omite. Westheim despliega la entramada red de un discurso que no se repliega sobre sí mismo para ser conclusivo. Corre el riesgo de las frases más no de las soluciones. Abre puertas por las que escapan pensamientos que nos colocan al borde de la controversia sin cerrarlas con algún argumento que encauce el peso y el compromiso de sus aseveraciones. Su obra propone, sugiere e incita a tejer fino varios hilos que dispersa y algunas veces deja sueltos.

Es interesante el modo en que conjuga su metodología con el ritmo, el movimiento y las cualidades expresivas que encuentra en el arte prehispánico. El devenir de su texto sugiere el devenir de las formas, el vaivén de los cambios y la quietud de las permanencias. Sin embargo, así como logra la armonía, desata también la lucha de contrarios. La sucesión de sus pausas y aseveraciones se ve de repente interrumpida por polémicas con las que no se compromete en términos discursivos.

La propuesta metodológica de Westheim contempla la complejidad de su objeto de estudio. La polivalencia de ideas que derivan de sus reflexiones se asemeja a la polifonía de formas que definen el arte prehispánico. Podríamos decir que su lectura es una lectura digerible en términos literarios mas indigesta en términos conceptuales. La fuerza expresiva de las palabras que utiliza para nombrar y describir el arte prehispánico superan aquello que las sucede dentro del texto.

Su decir conduce al lector por caminos que se apartan del suyo mientras él continúa con paso ligero, tal vez sin contemplar que su interlocutor se quedó pasos atrás, sorprendido e incierto de saber cómo lidiar con la tensión, qué hacer con la contradicción, cómo enfrentar la monumentalidad, de qué manera nombrar la quietud y la geometría asimétrica o bien cómo encontrar la génesis de los estilos.

Más allá de las discrepancias que surgen de la lectura de su texto, debo destacar la importancia y vigencia de algunas de sus reflexiones. Westheim

comparte viejas inquietudes a la vez que se aventura y sugiere nuevos acercamientos al arte prehispánico. Encuentro en estos riesgos la producción del conocimiento. Cada frase que nos lleve a la polémica es un paso adelante en la apreciación y comprensión de aquello que nos interesa.

### *Un tratado de las metodologías por George Kubler*

Sin duda, uno de los estudios más relevantes en cuanto a las manifestaciones artísticas prehispánicas desde la historia del arte, se revela en la obra de George Kubler *Arte y arquitectura en la América precolonial*.<sup>47</sup> Publicado por primera vez en 1962, este libro es resultado de varios años de reflexiones y problemáticas sobre el quehacer de la historia del arte ante las manifestaciones artísticas del México antiguo.

A diferencia de Westheim, desde las primeras líneas de la introducción Kubler advierte que su obra va dirigida a los estudiosos del arte.<sup>48</sup> Es pues un texto cuyos conceptos, planteamientos y soluciones, conciernen específicamente a este campo del conocimiento, siendo el primer problema por resolver, el modo en que debe organizarse un trabajo que comprenda la vasta producción artística de México, Centro y Sudamérica durante la época prehispánica. La finalidad es presentar tan amplio *corpus* a los estudiantes de historia del arte, del modo más claro y ordenado posible.<sup>49</sup>

Puesto que el estudio de Kubler deriva de las obras, encuentra en ellas el problema de catalogarlas e interpretarlas de acuerdo con sus características y en tanto portadoras de las voluntades expresivas de los pueblos antiguos de América. De este modo, el autor empieza por cuestionar las divisiones utilizadas para ordenar cronológicamente los periodos culturales en Mesoamérica, a saber,

---

<sup>47</sup> Kubler, George, *Arte y arquitectura en la América precolonial*, Madrid, Manuales Cátedra, 1986.

<sup>48</sup> *Ibid*: 27.

<sup>49</sup> *Ibid*: 31.

preclásico, clásico y posclásico. Kubler comenta: “No tengo alternativa que presentar ante este gran esquema neo-evolutivo, sin embargo, mi interés por los estilos ha impedido una disposición por etapas evolutivas.”<sup>50</sup>

Tal afirmación nos coloca ante varios paradigmas que poco a poco Kubler hilvana a lo largo de la introducción. Para ello ahonda en la contraposición de los estudios diacrónicos y sincrónicos sopesando las ventajas y desventajas que implican en el estudio de las obras. Los intuye como ejes transversales y longitudinales sobre los cuales es necesario trazar las pautas de investigación hacia las obras. De modo que sugiere entre líneas un esquema que cruza al tiempo con el espacio en un ámbito que no necesariamente corresponde a la sucesión ascendente en los cambios que manifiestan las obras, sino a constantes coincidencias, producto de los distintos modos en que se materializa la experiencia del mundo según las culturas.

Esto nos lleva a pensar en las obras como desfasadas de los periodos cronológicos establecidos y utilizados por otras disciplinas tales como la arqueología, la antropología o la lingüística. Kubler evita la sugerencia de las obras como meras ilustradoras de las civilizaciones para abordarlas como unidad de estudio, y adquiere conciencia de que su texto no dejará satisfechos a los estudiantes de las “culturas”.<sup>51</sup> Me permito añadir que posiblemente tampoco deje satisfechos a los arqueólogos y otros estudiosos cuyas aportaciones se basan en los fundamentos que Kubler pone en tela de juicio.

¿Qué implica acercarse a las obras de esta manera? En primera instancia, encuentro una autonomía de la historia del arte prehispánico frente a las otras disciplinas, con una capacidad propia de establecer y promulgar alternativas diferentes para la comprensión de los objetos y no sólo eso, sino dispuesta a cuestionar el orden y la catalogación que les han dado otros enfoques. Esta comprensión de la historia del arte no implica una negación de la interdisciplina, necesaria para el estudio integral de los objetos. Sin embargo, la postula en el

---

<sup>50</sup> *Ibid:* 32.

<sup>51</sup> *Ibid:* 27.

mismo nivel de credibilidad en cuanto a la creación de argumentos y metodologías en torno a las obras.

Por otro lado, percibo un interés inherente a la obra de Kubler, directamente relacionado con el estilo. En una revisión aguda y reflexiva en torno a la obra de este autor, Karen Cordero destaca la relevancia de sus ideas en el estudio del arte prehispánico y el modo en que éstas trascienden los límites de dicho periodo histórico para esclarecer el de otros. Al mismo tiempo, la autora enfatiza el perfil de Kubler y el tono que adquieren sus reflexiones frente a las obras, aspectos que hemos visto que él mismo advierte en el libro que hasta ahora nos ocupa:

El trabajo de Kubler es cada vez más radicalmente antihistórico si por historia entendemos el estudio del arte como exégesis de un sentido o significado evolutivo. Más bien considera al arte como comprobación de otra historia o narrativa que no se rige necesariamente por la cronología, sino que se revela por medio del estudio e interrelación de las formas, de las categorías plásticas de la obra misma [...] No por ello la obra de Kubler niega la información histórica y social como elementos para entender los procesos artísticos [...] Para Kubler, el “contexto” no determina el significado del arte ni la historia que cuenta; más bien el hecho estético ocupa un lugar determinante en su narrativa y, cuando existen datos para hacerlo, puede ser cotejado con otros elementos para lograr una reconstrucción cultural más amplia.<sup>52</sup>

De este modo, Kubler problematiza sobre el quehacer de la historia del arte frente a la producción artística del México antiguo y hace de su trabajo una especie de tratado de las metodologías. Sus reflexiones sobre el tiempo y el estilo son el hilo conductor de la introducción y el resultado de la manera en que estructura el libro. Se ciñe a las cinco áreas culturales de Mesoamérica y mantiene la clasificación tradicional entre arquitectura, escultura y pintura, aunque percibe en ella una dificultad, pues deja afuera otros géneros artísticos y por otro lado enfrenta los ejemplos de integración plástica propios del arte mesoamericano.<sup>53</sup>

A partir de esta división, los cruces diacrónicos y sincrónicos le permiten un estudio comparativo donde los cambios en las formas hablan sobre la percepción,

---

<sup>52</sup> Cordero, 2001: 71.

<sup>53</sup> Kubler, 1986: 39.

la capacidad de elegir y la unicidad del arte en las diferentes culturas prehispánicas, argumentos vinculados con el estilo y cuyos resultados confronta con las dataciones arqueológicas.

Según expresa Kubler, la reconstrucción de las escalas temporales de la antigüedad americana ha sido una preocupación fundamental de los arqueólogos desde comienzos de este siglo, siendo que las sugerencias más provechosas proceden del método del radiocarbono aunque sus resultados están lejos de ser totalmente precisos.<sup>54</sup>

Frente a ellos, el estilo es una alternativa de fechamiento, una posible explicación a los cambios formales y de sentido que sufrieron los objetos artísticos a lo largo del tiempo: en todas las épocas, los artistas han sido la vanguardia en el camino hacia el futuro, por estas dos sendas del placer y el desagrado, nos dice Kubler.<sup>55</sup> De tal manera se advierte al arte como promotor de los cambios y no como consecuencia de los mismos.

En muchos casos existen tantos estilos como obras. De ahí la imposibilidad de restringirlas a periodos y cronologías estrictas, cuando pueden ofrecer datos de intercambios, de coincidencias y a veces de “caprichos” por parte de los artistas, que no corresponden a las secuencias temporales ni a los límites territoriales en que se produjeron. Por ello, la historia del arte no puede incluirse completamente en la ciencia antropológica así como las conclusiones antropológicas sobre una cultura no sirven automáticamente para el arte, pues la obra artística es incapaz de expresar toda la cultura de la que ha surgido.<sup>56</sup>

Después de recorrer algunos de los puntos que desarrolla Kubler en *Arte y arquitectura en la América precolonial*, reconozco en esta obra un ensayo, un esfuerzo por conciliar la teoría con la práctica, un intento por mantenerse fiel al objeto de estudio, para que las obras sean las promotoras de la cultura a través de las cuales es posible reconstruir un pasado desaparecido.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*: 31.

<sup>55</sup> *Ibid.*: 35.

<sup>56</sup> *Idem.*

Al adentrarme en las exigencias de su pensamiento descubro que los argumentos de Kubler son producto de largas y profundas reflexiones. El tono de sus palabras denota una severa y rigurosa autocrítica aunada a un imperante afán por justificar cada paso que dio en la tarea de escribir sobre el arte de Mesoamérica.

Es por otro lado muestra contundente de que la historia del arte es una alternativa relevante en los estudios del pasado prehispánico, cuyas metodologías pueden esclarecer y postular nuevos argumentos que no sólo complementen aquellos expresados por otras disciplinas, sino capaces de ponerlos en la mesa de discusión en pro de la construcción de vías del conocimiento que permitan la comprensión y el análisis de los pueblos del México antiguo a través de sus obras.

Si la historia del arte fuera sólo cuestión de resolver problemas de fecha y autoría, y de explicar las obras de arte, sería sólo otro objetivo más de los anticuarios, entre innumerables formas de degustar el pasado, junto a la filatelia y la genealogía. Lo que se plantea es el propio problema del conocimiento. La historia del arte es una disciplina histórica porque la seriación de las obras de arte nos permite trascender incluso el conocimiento que los propios artistas tenían sobre su obra. Pese a todas las imperfecciones de las fuentes, el moderno estudioso de la escultura de Fidias sabe muchas cosas de Fidias que ni él ni sus contemporáneos podían saber.<sup>57</sup>

Está de más señalar que este libro no es la única fuente en que Kubler retoma el problema de los estudios del arte prehispánico. En su obra *La configuración del tiempo*,<sup>58</sup> la cual desarrolló a la par de *Arte y arquitectura en la América precolonial*, el problema principal se basa en los cambios de las formas, y deriva, según el autor, de la complejidad que encuentra en el vasto *corpus* de obras mesoamericanas y de la necesidad de crear metodologías propias de la historia del arte en el estudio de los pueblos antiguos de América.<sup>59</sup>

De acuerdo con Karen Cordero, en *La configuración del tiempo*, Kubler rechaza la historia como narración que se justifica a partir de su propia coherencia literaria, a favor del discernimiento y la ordenación conceptual de “tipos de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*: 41-42.

<sup>58</sup> Kubler, George, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

<sup>59</sup> Cordero, 2001: 76.

acontecer”. Cuestiona el desgaste de la palabra *estilo*, cuyos usos diversos y múltiples asociaciones le han restado precisión, y ofrece en su lugar un sistema de clasificación entre objetos con una intencionalidad estética compartida.<sup>60</sup>

En los estudios del arte prehispánico tales reflexiones resultan fundamentales pues contadas veces tenemos fuentes escritas que hablen sobre las culturas antiguas. El arte sustituye esta carencia y es a partir de sus formas que debe esclarecerse el sentido del pasado. La comprensión de los objetos artísticos a partir de configuraciones temporales no lineales, da como resultado una apertura hacia las relaciones estilísticas, más allá de procesos históricos específicos, y a favor del entendimiento del arte en tanto promotor de la reconstrucción del acontecer pretérito, en el presente.

Con esta reflexión sobre el pensamiento de George Kubler termino las referencias al arte prehispánico en general para iniciar la discusión con dos estudiosos del arte maya.<sup>61</sup>

#### *Herbert Spinden y Beatriz de la Fuente: dos miradas al arte maya*

De ambos autores retomaré los libros en donde plantean algunas propuestas sobre el estudio del arte maya en general, en el caso de Herbert Spinden, y de Palenque en particular en el caso de Beatriz de la Fuente.<sup>62</sup>

Iniciaré con Spinden cuya obra *A Study of Maya Art* vio la luz por primera vez en 1913 como producto de sus investigaciones para obtener el doctorado en

---

<sup>60</sup> *Ibid.*: 80.

<sup>61</sup> En 1969 Kubler publicó *Studies in Classic Maya Iconography*, obra de gran importancia para los estudios del arte maya. No pretendo ahondar en este capítulo sobre los contenidos de dicha obra pues la retomaré posteriormente al referirme a la iconografía. Sin embargo, considero necesario mencionarla en este contexto de búsquedas y soluciones hacia las problemáticas que derivan del estudio del arte prehispánico.

<sup>62</sup> Spinden, Herbert, *A Study of Maya Art. Its subject, matter and historical development*, New York, Dover Publications, 1975. Fuente, Beatriz de la, *La escultura de Palenque*, México, El Colegio Nacional, 1993. Cabe destacar que éstos no son los únicos libros que los autores dedicaron a los estudios del arte prehispánico. Debemos a ambos otras publicaciones con temas afines a los aquí tratados.

antropología. Bien anuncia Eric Thompson en el prólogo de esta edición, entre varias cualidades y defectos que definen al autor, que su sensibilidad ante las formas del arte primitivo denota una extraordinaria percepción.<sup>63</sup> A dicha sensibilidad quisiera dedicar las siguientes líneas, por ser un factor que me resulta fundamental en los argumentos que plantea Spinden a lo largo del libro.

Desde las primeras páginas, la voz y la mano del autor sugieren al historiador del arte que aprenda a ver, o bien que recuerde cómo hacerlo. Poco a poco sus palabras logran convertirse en imágenes a través de los dibujos que él mismo crea para ilustrar sus argumentos.<sup>64</sup> Estos despliegan un carácter por lo demás explicativo de modo que el complejo mundo del arte maya adquiere un rostro a través de la línea que Spinden ofrece, paralela a sus reflexiones escritas.

A través del dibujo, incita al lector a ver las formas antes de emitir juicios e interpretaciones sobre ellas. Por lo general, los pasos de contemplación y observación son puntos que los historiadores del arte dejamos de lado, ante el apremiante afán por desentrañar el sentido de las obras.

Puede considerarse poco significativo que me detenga a discutir sobre la relevancia de los dibujos en un libro dedicado al estudio del arte maya, pues todos se caracterizan por la gran cantidad de ilustraciones a línea y a color que acompañan los textos. Sin embargo considero que en este caso, las habilidades de Spinden como dibujante, poco frecuentes en los historiadores del arte,<sup>65</sup> se muestran como una ventaja en el estudio del arte maya. Incluso me atrevería a proponerlas como parte de la metodología empleada en el proceso de comprensión de las formas.

Percibo que el encuentro con las líneas, los planos y las composiciones, más allá de la descripción que deriva de un análisis visual, se convierte con

---

<sup>63</sup> Spinden, 1975: VIII.

<sup>64</sup> Spinden, 1975: VIII. In such work he was aided by his skill with pen and pencil; all the line drawings -there are well over six hundred- in *A Study of Maya Art* were made by him from originals, photographs or published line drawings.

<sup>65</sup> Merle Greene Robertson es una excepción. Está de más señalar la gran cantidad de calcas que debemos a la autora, de diferentes obras del arte maya, es especial de aquellas de Palenque.

Spinden en una familiaridad con la expresión maya, en una reflexión que parte del trazo hacia el reconocimiento de las formas a base de recrearlas no sólo con palabras sino con otras formas. Con ello nos lleva a pensar en algo que también puede considerarse un lugar común, la indisoluble relación que existe entre forma y sentido.

En cómo se traza una línea, ya sea recta, curva o quebrada, por dar ejemplos aislados, se revela todo un sentido de la experiencia vital. La articulación entre los elementos compositivos resguarda las categorías espacio temporales de la obra y, por lo tanto, la manera en que se materializan en ella las diferentes vivencias que se tienen del mundo.

Intuir dichas experiencias desde la sola observación resulta un reto que enfrentamos la mayoría de los historiadores del arte. Completarla con la posibilidad de recrear las formas a través del dibujo, resulta un ejercicio interesante en donde el grado de acercamiento a las estructuras artísticas es distinto, no por ello mejor ni más atinado. Se realiza a partir de una percepción que infiere la forma desde su trazo, como recorrido, como huella de las herramientas, como una recreación del proceso creativo que es por lo demás difícil de advertir a simple vista y que debe considerarse para develar los aspectos de la obra que nos hablan de su elaboración y del papel que juegan las técnicas, los materiales y los procesos de manufactura.

Quizá en ello recae la sensibilidad de Spinden y su capacidad por reconocer y enfatizar las diferencias entre los géneros artísticos empleados por los mayas, diferencias que sobrepasan el ámbito de las formas para sugerir distintos modos de percepción y representación de la realidad. En el primer apartado de su libro "Consideraciones generales del arte maya"<sup>66</sup>, el autor resalta la gran calidad artística y la maestría técnica de las obras a pesar de los conceptos bárbaros que revelan. Spinden ubica al arte maya dentro de una tradición predominantemente religiosa y al servicio de la misma. La religión enriquece al arte y lo hace

---

<sup>66</sup> Spinden, 1975: 15. "General Considerations of Maya Art", es el nombre del primer capítulo. La traducción es mía.

permanente, al tiempo que el arte permite a la religión ser inteligible.<sup>67</sup> Considerando el año de publicación del libro, es posible advertir algunas influencias de autores y épocas anteriores que destacaron las excelentes cualidades de las formas acusando lo pagano y terrible de los contenidos.<sup>68</sup>

No me interesa por el momento enfatizar las diferencias entre forma y significado que menciona someramente el autor. Prefiero resaltar los puntos que él mismo considera de mayor relevancia y a partir de los cuales crea los argumentos en torno a las formas. Desde ellas, Spinden alude a la homogeneidad del arte maya, a pesar de las diferencias evidentes propias de tiempos y espacios.<sup>69</sup> Dicha homogeneidad se contempla en tres elementos principales: un diseño curvo que aparece sobre la nariz de varios personajes a lo largo del área maya, la figura humana y la serpiente.

En cuanto al primer elemento, la similitud formal es innegable, aunque el autor duda sobre el sentido que pueda tener según la región en que se represente. Aquí volvemos al vínculo entre forma y sentido y la posibilidad de que en todos los casos en que se utilice un mismo diseño, a pesar de que no sea en la misma región o en el mismo tiempo, conserve el mismo significado.

Varias perspectivas surgen de este planteamiento: puede verse bajo la óptica de la iconografía, ámbito en el que Spinden lo identifica, con base en otros estudiosos, como un elemento asociado con el agua.<sup>70</sup> También podría argumentarse que se trata de una “voluntad expresiva” o capricho por parte de los artistas que se instauró como una especie de “moda” en las formas y que no necesariamente está vinculada a un sentido.

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> Desde las cartas de relación de Hernán Cortés y las descripciones de los frailes del siglo XVI, hasta los relatos de los viajeros durante el siglo XIX, la diferencia entre formas y contenidos es una constante. O bien se hace alusión a la calidad técnica de las obras y se descalifica el contenido o viceversa, se aplaude la espiritualidad y alcance temático de la obra que se resuelven de manera burda y poco pensada en términos artísticos.

<sup>69</sup> Spinden, 1975: 16.

<sup>70</sup> *Ibid.*: 18.

Hay una gran cantidad de elementos cuyas similitudes podrían contemplarse sin que ello nos lleve a un entendimiento de la obra como un todo. Considero que no se puede basar la homogeneidad del arte en un solo diseño, por más que se repita en una gran cantidad de obras, sobre todo si se desconoce su significado y las implicaciones que tiene su representación.<sup>71</sup>

Resulta más provechoso en términos interpretativos retomar la obra como un todo y no a partir de la fragmentación de algunas de las partes que la integran. Del vínculo entre los elementos compositivos deriva la estructura de la obra y la posibilidad de interpretarla como unidad.

El segundo aspecto que contempla Spinden para hablar de homogeneidad es la representación de la figura humana y en ello coincido con él y no sólo para lo mayasino para el arte prehispánico en general. El espacio que dedica a este tema, en el primer capítulo, es pretexto para señalar que no se trata de una loa al cuerpo como sucedió en el arte griego, sino que la representación del hombre, entre los mayas, obedece a temáticas religiosas en donde su participación adquiere un carácter ritual.<sup>72</sup>

En el tercer inciso, la serpiente es quien habla por la homogeneidad, animal que describe con base en las fuerzas sobrenaturales y las deidades. La serpiente, igual que el primer diseño (un elemento curvo) que contempla para hablar de lo homogéneo, puede ser tema de varias discusiones en las que no es pertinente ahondar por el momento. Sin embargo, me interesa resaltar las reflexiones de Spinden en cuanto al estudio que hace desde sus formas.

El autor inicia con la descripción de algunas obras cuyo eje compositivo es la figura humana y, a través de ellas, nos habla de poses y agrupamientos, de expresión y de composición, nombres que da a los subtítulos en este apartado.<sup>73</sup> En ellos describe el modo en que las formas se adueñan del espacio y la manera en que la realidad se convierte en imagen. No queda atrás la lectura que hace de

---

<sup>71</sup> Ahondaré en esta problemática, con mayor precisión en los siguientes capítulos.

<sup>72</sup> Spinden, 1975: 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*: 23-32.

la serpiente en donde los subtítulos obedecen al nombre de base zoológica, idealización y convencionalización. Se puede leer entre líneas en la base zoológica una precisa observación, en la idealización aquello que se representa después de la observación y en la convencionalización, el cómo se plasma lo observado.

En ambos análisis, Spinden advierte procesos como la simplificación, la elaboración, la eliminación y la sustitución,<sup>74</sup> a través de los cuales se transforma e interpreta el dato visual para formar parte de convenciones y cánones culturales establecidos. Todos sus argumentos apelan a la historia del arte y plantean cuestionamientos que es necesario considerar en el análisis de los objetos. El hilo conductor en su afán por comprender el arte maya es la homogeneidad que se alimenta de diferencias, y lo que ello implica en términos de estilo, mimesis, tradición e innovación, entre otros problemas que conciernen a la historia del arte prehispánico.<sup>75</sup>

En el siguiente capítulo, Spinden se refiere a las técnicas y materiales utilizados por los mayas en la elaboración de sus obras, puntos que completan su proceso de acercamiento al arte de esta cultura. De este modo, inicia con una descripción que le permite establecer un análisis comparativo que lo lleva, en el último capítulo, a sugerir una secuencia cronológica de las obras.

El encuentro de Spinden con el arte de los mayas no queda en el relato ni en el dibujo, es posible incluirlo entre los pocos libros que hacen coincidir el título con los contenidos. Se trata, en efecto, de un estudio sistemático y ordenado del arte maya, que a pesar de las carencias y errores que muestra, producto de la época en que fue hecho, denota una intuición y una metodología que desembocan en una propuesta específica.

A pesar de que actualmente existen estudios conscientes de las metodologías y de los puntos de vista sobre el quehacer del historiador del arte, la mayoría pasa de largo aspectos como aquellos que se refieren a la observación, la

---

<sup>74</sup> *Ibid.*: 38.

<sup>75</sup> Todos estos aspectos de retomarán para el análisis de El Palacio de Palenque.

descripción y la comparación, dándolos por hecho y olvidando su importancia en tanto vías de acceso a las obras. En este sentido, considero que *A Study of Maya Art* es un libro que nos recuerda, en tanto historiadores del arte, los pasos previos al análisis e interpretación.

Otra de las aportaciones relevantes en el campo de los estudios sobre el arte maya es el libro *La escultura de Palenque* de Beatriz de la Fuente.<sup>76</sup> Está de más señalar que no es el único libro de la autora sobre el arte prehispánico. Su preocupación por conocer las culturas antiguas de México desde sus creaciones, dio como resultado una gran cantidad de publicaciones que abarcan las cinco áreas culturales de Mesoamérica y los diversos géneros artísticos, principalmente la escultura a la que dedicó varios catálogos y la pintura mural, a partir de la cual integró un grupo interdisciplinario con el fin de conocer esta manifestación plástica de manera más integral. Para los fines de este capítulo, retomaré las aportaciones que hizo en torno a la escultura palencana y las metodologías que sustentan sus estudios.<sup>77</sup>

Publicado por primera vez en 1965, *La escultura de Palenque* es producto de la investigación realizada para obtener el grado de maestría en historia y uno de los primeros estudios sistemáticos sobre el arte de una ciudad prehispánica específica. Antecede a las Mesas Redondas de Palenque que desde 1973 hasta la fecha se encargan de dar a conocer los hallazgos más recientes en el sitio, así como los puntos de vista de distintas disciplinas en torno al estudio de la cultura maya en general.

En este libro, Beatriz de la Fuente sugiere una cronología para el relieve palencano desde el estudio de las formas. Con base en cambios y modalidades estilísticas, esbozó la lectura formal de los relieves con el fin de que los hombres y las mujeres ahí retratados definieran el proceso histórico de la ciudad.<sup>78</sup> En el momento que concibió el libro, existían algunas propuestas sobre la lectura e

---

<sup>76</sup> Fuente de la, 1993.

<sup>77</sup> Las reflexiones que dedica al arte prehispánico en general, en otras publicaciones, serán retomadas en capítulos posteriores.

<sup>78</sup> Fuente de la, 1993: 9.

interpretación de la escritura maya. Sin embargo, se trataba de estudios iniciales, lejanos a los avances actuales. Aun no podían precisarse los nombres de los gobernantes y las fechas plasmadas en tableros y lápidas. De esta manera, la única información que la autora encontró a su paso fueron las obras mismas, hecho que más allá de frenar sus intenciones, las impulsó.

Los resultados obtenidos sin el apoyo de la lectura de los glifos demuestran que su reconstrucción de la historia de Palenque a partir de las formas es congruente con la reconstrucción desde el desciframiento de la escritura que se realizó posteriormente.<sup>79</sup> En este caso, la epigrafía confirmó los resultados de la historia del arte y los complementó. De ahí que el libro se postula como una evidencia más de la importancia de esta disciplina en el estudio de las culturas antiguas de México a partir de las herramientas que le son propias.

La aparente carencia de datos escritos permitió a la autora cuestionar a las obras, en tanto fuente primaria, desde la mirada de la historia del arte. Fiel a las cualidades expresivas que las definían y a las metodologías propias de la disciplina que rigió sus estudios, la autora desarrolló la primera propuesta en torno al arte de Palenque, cuyos resultados mantienen vigencia en nuestros días.<sup>80</sup>

La relevancia de los resultados se debe al rigor sistemático que caracteriza a la obra de Beatriz de la Fuente. Quisiera ahondar en los pasos seguidos por la autora en la estructuración del libro con el fin de reconocer las líneas de su investigación y la articulación del discurso que la llevó a las conclusiones obtenidas.

La autora inicia su trabajo enumerando las referencias arqueológicas sobre Palenque y advierte su importancia para los fines que la ocupan. Al mismo tiempo

---

<sup>79</sup> Arellano, Alfonso, "Como un mar que estalla en espumas", en; *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. El autor ha realizado varios estudios epigráficos en distintas ciudades mayas y sugiere la vigencia de las propuestas de Beatriz de la Fuente, aun cuando los avances en la lectura de los glifos han revelado con mayor precisión varios aspectos de la historia de los habitantes de Palenque.

<sup>80</sup> En el prólogo a la edición de 1993, Beatriz de la Fuente advierte su obra como el primer peldaño de una escalinata que se continuó con el trabajo de Merle Greene Robertson sobre el mismo tema.

destaca las diferencias que encuentra entre la historia del arte y la arqueología en el estudio del pasado prehispánico.<sup>81</sup> Continúa con una revisión historiográfica amplia que compila el punto de vista de distintos autores sobre la escultura de Palenque, desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX. Dedicó la tercera parte a las características de la escultura maya en general, para concluir su estudio con el análisis de la escultura de Palenque.

El modo en que decide estructurar el libro le permite tener en cuenta una noción sólida sobre la arqueología y un perfil teórico obtenido de la reflexión que hace sobre el pensamiento de varios autores. Ambos aspectos ubican su propuesta dentro de la interdisciplina, que siempre consideró necesaria en el estudio del arte y que fue eje de sus estudios y logros tardíos.

Sin embargo, se percibe en todas y cada una de las páginas, la preponderancia de la historia del arte y un afán por mostrar que, a partir de sus metodologías, perfilará el estudio que intenta incluir dentro de la generación del conocimiento sobre el arte maya y en específico el de Palenque. En sus propias palabras: “si la revisión llevada al cabo de las ideas estéticas en relación con el arte maya y el de Palenque en particular es muy ilustrativa para nuestro objeto, esperamos contribuir a la historia de la comprensión y estimación del arte palenquero por medio de nuestras propias observaciones.”<sup>82</sup> En dichas observaciones enfocaré el contenido de los siguientes párrafos.

Su estudio sobre la escultura maya en general parte de la comprensión de la obra como un todo en el que convergen técnicas, materiales, temas, cualidades formales y expresivas que deben contemplarse en conjunto para evitar conclusiones parciales.<sup>83</sup> De la misma manera, aborda la escultura de Palenque con el fin de ubicarla dentro de una tradición común al área maya, al tiempo que considera las diferencias a favor del estilo propio de la ciudad.

---

<sup>81</sup> Fuente de la, 1993: 16-17. No me detendré por ahora en este punto que ha sido motivo de discusiones a veces convergentes y otras disidentes que retomaré más adelante en este mismo capítulo.

<sup>82</sup> *Ibid*: 113.

<sup>83</sup> *Ibid*: 116.

A través de la observación, advierte que el medio más común de expresión entre los mayas fue el relieve que contrasta con el carácter de la escultura exenta. En una breve reflexión argumenta las diferencias entre ambos géneros y sugiere la independencia del relieve ante la escultura de bulto, siendo este un género artístico peculiar sometido a sus propias leyes de creación.<sup>84</sup>

Es interesante notar que su libro responde al nombre de *La escultura de Palenque* cuando el problema principal se centra en el relieve, como ella misma lo advierte, dados los escasos ejemplos de esculturas exentas no sólo en el sitio sino en el área maya en general.<sup>85</sup> De acuerdo a la clasificación de la autora, el relieve se plasmó principalmente en estelas, altares, dinteles, lápidas, tableros, mesas y tronos ceremoniales, escaleras, jambas y columnas. A cada uno de ellos dedica un párrafo al igual que a los temas que percibe como constantes en la escultura maya, a saber, la figura humana, los mascarones, las formas serpentinadas, bandas astronómicas y jeroglíficos, entre otros.<sup>86</sup>

Algunos de estos temas, así como los elementos arquitectónicos que alojan al relieve, se encuentran en Palenque, en un estilo propio del cual parte Beatriz de la Fuente para hablar de las formas plásticas que corporeizaron estos contenidos de acuerdo con una voluntad inconfundible y singular.<sup>87</sup> De las formas palencanas deriva un modo especial de representar la figura humana que se traduce en la explicación de cambios que la autora percibe como evolución y los cuales convierte en el eje de la cronología que propone para la escultura de Palenque.

El estudio inicia con la selección de las obras que van desde el relieve en estuco y en piedra, hasta figurillas modeladas en barro y en jade. Después de una descripción detallada, concluye sobre las semejanzas y diferencias que muestra

---

<sup>84</sup> *Ibid*: 124.

<sup>85</sup> *Ibid*: 125. En comunicación personal (2002), Beatriz de la Fuente me comentó que el título del trabajo surgió de una discusión con el director de su tesis, Alberto Ruz, tras la cual decidieron dejar el nombre que conserva hasta la fecha. Más adelante retomaré la problemática del relieve en el análisis de El Palacio de Palenque.

<sup>86</sup> *Ibid*: 127-141. En otro capítulo veremos las diferencias que existen en el relieve de acuerdo al medio en que se ejecutó.

<sup>87</sup> *Ibid*: 147.

cada una en la articulación de los elementos compositivos, si presentan ejes de simetría, de qué manera se desenvuelven las líneas en el espacio y la presencia de policromía, entre otros puntos que le dan la pauta para construir la secuencia cronológica, propuesta principal del libro.

La escultura de Palenque, concluye Beatriz de la Fuente, no es un hecho artístico inmutable, por lo tanto debe entenderse como un proceso dinámico sujeto a las variaciones propias del tiempo. Dadas sus cualidades únicas, es necesario comprender estos cambios dentro de los cánones del arte palenquero aunque sirvan, algunas veces, de referencia las analogías con otras esculturas del área maya.<sup>88</sup> Las características propias de la escultura de Palenque le sugieren dos periodos divididos por la creación de la lápida del sarcófago de *Pakal II*<sup>89</sup>

La primera fase “hierático-mitológica” (610-692) se caracteriza por la representación de seres fantásticos, deidades y símbolos que poco a poco ceden paso al interés por perpetuar la imagen de los gobernantes en un segundo momento “naturalista-dinámico” (721-783). Más allá de los cambios que percibe en las obras de cada una de las fases, encuentra en ellas lo que denomina “el despertar histórico de Palenque” que desvanece, sin abandonarla por completo, la representación de temas simbólicos y religiosos para destacar la presencia más humanizada de los gobernantes.<sup>90</sup>

Es posible percibir en sus argumentos un perfil evolucionista, consciente de que no en todos los casos los cambios hablan de procesos ascendentes. Por otro lado, lo que podría parecer una catalogación radical entre lo mitológico y lo humanista, queda matizado por las advertencias de los cambios paulatinos que permiten la convivencia de ambos aspectos en todas las obras, a pesar del predominio de ciertos rasgos en unas más que en otras.

No estoy completamente de acuerdo con los términos que utiliza para nombrar las fases escultóricas: hierático-mitológica y naturalista-dinámica. Ambos

---

<sup>88</sup> *Ibid.*: 224.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Ibid.*: 225.

conlleven significaciones contundentes que no sólo implican al arte sino a formas más complejas de pensamiento. A pesar de que relaciona los cambios formales con un despertar hacia la historia, habría que ver con mayor atención si las estructuras de las obras se apegan a las estructuras míticas e históricas en cada uno de los periodos y, de ser así, considerar este fenómeno no como evolución sino como un cambio que puede volver a repetirse desde el inicio, de forma más cíclica que lineal.

Por lo demás, considero que se trata de un libro ordenando, que basa sus argumentos en estudios y reflexiones sólidas, y cuyas conclusiones siguen siendo motivo de discusión no sólo para los historiadores del arte sino para otros especialistas como arqueólogos y epigrafistas. Ejemplo de ello es la respuesta que varios años después da Alfonso Arellano, desde la epigrafía, a la secuencia cronológica de Beatriz de la Fuente.<sup>91</sup>

Los datos obtenidos de la lectura de los glifos llevan al autor a mover algunas obras de acuerdo con los acontecimientos históricos que se relatan en la escritura. Hoy podríamos reubicar ciertos relieves: la Lápida Oval pasaría del periodo naturalista-dinámico temprano al hierático-mitológico tardío.<sup>92</sup> Arellano sugiere, además de ésta, otras propuestas de ubicación para las obras que no implican grandes cambios de percepción en las sugeridas por Beatriz de la Fuente.<sup>93</sup>

En conclusión, *La escultura de Palenque* es un libro que desde las metodologías propias de la historia del arte, muestra la precisión de las contribuciones de esta disciplina en el estudio del arte prehispánico. Apela asimismo a la interdisciplina a favor de una comprensión más integral de los objetos de estudio. La vigencia de sus propuestas manifiesta entre líneas un deseo por dejar abiertas sus reflexiones a futuros argumentos y enfoques que continúen en la tarea de comprender el pasado.

---

<sup>91</sup> Arellano, 2004: 255-269.

<sup>92</sup> *Ibid.*: 262.

<sup>93</sup> *Ibid.*: 267.

### *Algunas consideraciones*

Hasta ahora he mencionado varios autores cuyos trabajos considero importantes para el estudio del arte prehispánico. Se trata en su mayoría, como lo advertí anteriormente, de historiadores del arte interesados en ahondar en las diversas problemáticas que exige un *corpus* tan amplio y tan complejo como lo es el arte de Mesoamérica. A través de sus textos es posible percibir estudios muy generales, estudios teóricos o bien estudios de caso, en los cuales la lejanía espacio-temporal entre el estudioso y las obras, así como la diferencia de sus formas en relación a los cánones occidentales, suelen ser puntos de coincidencia y el detonador para buscar las vías de acercamiento y comprensión de los objetos de estudio.

Mi interés principal al adentrarme en sus propuestas fue el de buscar las soluciones que sugieren desde las metodologías propias de la historia del arte así como los problemas que enfrentan al utilizar las herramientas de esta disciplina en el afán por comprender el arte antiguo de México.

Está de más señalar que los estudios seleccionados para este fin no son los únicos interesados en retomar al arte prehispánico como eje de sus argumentos. Existen trabajos cuyos contenidos van desde la catalogación y descripción de las obras hasta posibles interpretaciones que por lo general se basan en la iconografía. Ejemplo de ello son los estudios de Sonia Lombardo y Marta Foncerrada que han aportado algunas interpretaciones sobre la pintura mural prehispánica en general, y sobre Cacaxtla y Uxmal.<sup>94</sup>

Gran cantidad de publicaciones pretenden añadirse a estos afanes. Sin embargo, a pesar de la abundancia, son contados los que plantean preocupaciones auténticas de la historia del arte como disciplina.<sup>95</sup> En este marco,

---

<sup>94</sup> Ver las propuestas de Sonia Lombardo en la colección *La pintura mural prehispánica en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Foncerrada de Molina Marta, *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

<sup>95</sup> Ségota, 1999: 40.

expuse aquellos textos que van más allá de un título que evoca al arte prehispánico y lo muestra a través de excelentes fotografías, sin que los textos comprometan argumentos o arriesguen juicios, con el fin de generar conocimientos reales y contundentes sobre las obras. Podríamos justificarlos, como lo sugiere Dúrdica Ségota, dada la reciente existencia de la historia del arte prehispánico,<sup>96</sup> lo cual no es argumento suficiente, ante los puntos de vista disidentes.<sup>97</sup>

En 1985 Jaime Litvak publicó un breve artículo en el que descalifica a la historia del arte en tanto disciplina y más aun en la comprensión del pasado prehispánico. Las contundentes aseveraciones del arqueólogo se basan en la falta de seriedad de las metodologías y en las especulaciones de las que son presa los objetos, que a veces no tienen un contexto arqueológico preciso.<sup>98</sup> Ante ello contrapone los métodos y el rigor de la arqueología, cuyos resultados, por apearse al método científico, considera sólidos y eficaces.

Cabe recordar que la precisión de los estudios arqueológicos se desdibuja, en muchos casos, ante el saqueo o las malas condiciones de los sitios debido al paso del tiempo, aunado a que a pesar de los recientes métodos de fechamiento de las piezas, los márgenes de error aun son considerables. En este sentido, los riesgos de la arqueología son similares a los de la historia del arte, ¿sin fechas precisas es posible establecer secuencias cronológicas y reconstrucciones históricas pertinentes? No ahondaré en este momento en una crítica que responda al artículo de Litvak. Considero pertinente tomar en cuenta algunos de sus argumentos que, a pesar de su contundencia en el ataque a la historia del arte, deben reflexionarse con el fin de fortalecer y ampliar los perfiles de dicha disciplina en el contexto del arte prehispánico.

---

<sup>96</sup> *Ibid*: 39.

<sup>97</sup> Litvak King, Jaime, "El estudio del arte mesoamericano: un punto de vista disidente", en: *Cuadernos de arquitectura mesoamericana. Seminario de arquitectura prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 6, noviembre, 1985.

<sup>98</sup> *Ibid*: 3

En la propuesta de Beatriz de la Fuente sobre la escultura de Palenque, quedó claro que la historia del arte es capaz de generar propuestas sin que los datos arqueológicos sean indispensables. Dichos resultados son precisos y equiparables a los obtenidos por la epigrafía. De la misma manera podríamos retomar los argumentos de los otros autores mencionados anteriormente para ampliar la respuesta al disidente,<sup>99</sup> conscientes de que aún no se ha dicho la última palabra sobre el estudio de las manifestaciones artísticas mesoamericanas.

Cabe mencionar, entre las pautas que implican los estudios del arte precolombino, que en nuestros días estos se muestran escindidos entre la arqueología y la historia del arte, de acuerdo con Marie-Areti Hers, quien sugiere que muchos aspectos del pasado pueden ser estudiados sin que las diferencias entre disciplinas afecten significativamente la visión del estudioso. Sin embargo, esto no sucede cuando se trata de la obra de arte, que nos lleva hasta la intimidad del pensamiento y de la sensibilidad de los antiguos pobladores.<sup>100</sup>

Según la autora, el historiador del arte suele ser ajeno a las técnicas que se requieren dominar para ubicar una pieza en su contexto espacio-temporal, y tampoco está familiarizado con los campos de la antropología, como la etnografía o la lingüística, que podrían acercarlo a la variedad cultural que caracteriza al México actual. Por su parte, el arqueólogo mesoamericanista aduce generalmente que el arte es un concepto eurocentrista y, por ende, recurre a extrañas apelaciones, como las “expresiones gráfico-rupestres” o los “artefactos ideotécnicos” para referir las obras de arte o en el mejor de los casos, limita su análisis a las interpretaciones iconográficas.<sup>101</sup>

A lo largo del tiempo, la separación entre los puntos de vista de arqueólogos e historiadores del arte ha pretendido diluirse para buscar soluciones

---

<sup>99</sup> En un artículo posterior al de Litvak, Ann Cyphers Guillén responde al autor con una breve reflexión. Cfr. Cyphers Guillén Ann, “El arte prehispánico mesoamericano: una respuesta al disidente”, en: *Cuadernos de arquitectura mesoamericana. Seminario de arquitectura prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 11, septiembre, 1986.

<sup>100</sup> Hers, 2001:29,30.

<sup>101</sup> *Ibid*: 30.

conjuntas. El mismo Litvak invita a la interdisciplina, aunque pone en tela de juicio la participación de la historia del arte en las aportaciones sobre el mundo prehispánico.<sup>102</sup> En un esfuerzo por lo demás relevante, Beatriz de la Fuente reunió en 1990 varias disciplinas en torno a un objeto de estudio común: la pintura mural prehispánica. Los resultados han sido significativos aunque encuentro, en este caso específico, carencias notables en las propuestas de la historia del arte frente a los demás enfoques.<sup>103</sup> Tal y como lo sugiere la estudiosa, la historia del arte no pretende competir con otras disciplinas, porque tiene un campo propio y conceptos y métodos que le confieren autonomía.<sup>104</sup> Sin embargo, en el estudio de la pintura mural, a mi parecer, las otras disciplinas superan las propuestas de los historiadores del arte. Basta con analizar los índices que corresponden a los *Estudios* relacionados con las diferentes áreas culturales para advertir que son contados los acercamientos al objeto de estudio desde la historia del arte .

De manera individual, de la Fuente supo hacer uso de la autonomía a la que se refirió, y que debe ocuparnos en tanto historiadores del arte prehispánico. Dicha autonomía guía de manera contundente los intereses que atañen a este trabajo. No niego la importancia de los estudios interdisciplinarios que en la actualidad se perfilan como el modelo para crear conocimiento; sin embargo, hago un llamado a la historia del arte para que sea, desde sus propias metodologías, una alternativa real en la comprensión del pasado mesoamericano, una vía que ponga en duda algunos de los paradigmas y el decir de otras disciplinas, en una discusión que no admita desigualdades. Se ha visto que puede revelar aspectos que otras miradas pasan de largo y que es capaz de plantear metodologías y cuestionar sus alcances y limitaciones.

No es mi intención descartar la presencia de otros enfoques en el análisis que persigo, lo cual sería imposible y dejaría incompleta la demostración de la

---

<sup>102</sup> Litvak, 1985: 3.

<sup>103</sup> No pretendo ahondar por el momento en esta afirmación que posiblemente sea tema de trabajos posteriores.

<sup>104</sup> Fuente, Beatriz de la, *Historia del arte y educación. Discurso de ingreso al Colegio Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985: 14.

hipótesis perseguida. Tampoco pretendo quedar en una crítica dura contra las carencias y vicisitudes que apremian a la historia del arte y sus autores. Por el contrario, tengo como finalidad, basada en propuestas anteriores, cuestionar y argumentar los diferentes acercamientos para contribuir a perfilar nuevas vertientes de estudio para lo prehispánico, como historiadora del arte. Pretendo que la participación de varias disciplinas incluya, además de la historia, la arqueología, la etnología y la epigrafía, que por lo general conciernen a lo mesoamericano, a otros campos del conocimiento como la filosofía, la estética y la hermenéutica. Así, mi investigación se une al afán de que esta moderna disciplina académica que recoge, selecciona, interpreta y valora las obras de arte,<sup>105</sup> amplíe de manera significativa sus argumentos y perspectivas frente al arte prehispánico, a favor de una mejor y más certera comprensión del pasado.

---

<sup>105</sup> Kubler, 1986: 38.

**Capítulo 2**  
**El arte prehispánico una obra del pasado**

El primer modo de pensar la dimensión pasada del pasado es suprimir su aguijón, la distancia temporal.

*Paul Ricoeur*<sup>1</sup>

En el capítulo anterior, el diálogo con algunos autores perfiló varias problemáticas, derivadas del estudio de lo prehispánico en tanto que objeto artístico. En dichas propuestas encuentro una preocupación principal relacionada con la distancia temporal que nos separa de las obras. En ella, según parece, recae el mayor obstáculo para el conocimiento, análisis e interpretación del pasado. El segundo problema recurrente es la falta de documentos escritos que avalen la producción artística mesoamericana, siendo los restos materiales las únicas evidencias del acontecer pretérito.<sup>2</sup>

Más allá de la enunciación de estos obstáculos, no existe una reflexión por parte de aquellos estudiosos que ahonde en las problemáticas y profundice en los elementos implicados en ellas. Algunos sugieren que en las obras están las repuestas a las interrogantes sobre el pasado, sin precisar de dónde provienen sus afirmaciones; otros, como Edmundo O'Gorman, plantean la discusión sobre la postura del historiador frente a los objetos de estudio, ya sea desde un "abandono del asiento histórico" o bien desde la contemporaneización de las obras.<sup>3</sup>

A pesar de que por falta de estudios en el tema del arte prehispánico esas propuestas siguen vigentes, no encuentro en ellas una solidez que permita argumentar sobre la reconstrucción del pasado prehispánico a través del arte, aspecto que considero el eje de mis pesquisas y del cual derivaré el planteamiento metodológico que guiará el resto de la investigación. Dada la relevancia que representan dichos aspectos en mis afanes, dedicaré este capítulo a profundizar en ellos. Al igual que los autores antes citados, percibo también dificultades en el proceso del encuentro con el pasado, las cuales serán expuestas y discutidas con

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1996: 840.

<sup>2</sup> Al referirme la carencia de fuentes, me refiero únicamente a la inexistencia de aquellas que den luz sobre aspectos relacionados con las obras de arte.

<sup>3</sup> O'Gorman, 1960: 472.

el fin de explicar que es posible reconstruirlo a través de la interpretación de las obras, a pesar de la lejanía temporal y la escasez de fuentes escritas. Iniciaré por puntualizar las bases teóricas y los argumentos que utilizaré para apoyar mis objetivos.

Será pues esta parte una reflexión sobre el tiempo y la narración, en tanto que en ellos se resuelve parte del problema de la comprensión del pasado. Me basaré principalmente en las aportaciones hermenéuticas y fenomenológicas que Paul Ricoeur condensa en su obra *Tiempo y narración*.<sup>4</sup> En estos libros, el autor plantea una serie de aporías que derivan del modo en que se revela el acontecer humano en la historia y en la ficción. Ricoeur encuentra en la trama la respuesta a sus interrogantes sobre la temporalidad y la narratividad, y sugiere que ella “toma juntos” e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo.<sup>5</sup> En esta frase se resumen algunas de las cualidades que Ricoeur otorga a las obras en donde se articulan las tramas que dan paso a la narración. A continuación, expondré aquellos puntos que sirvan para ilustrar los intereses que persigo.

Es necesario, en principio, considerar los acontecimientos múltiples y dispersos que menciona el autor, los cuales se esquematizan en un todo narrativo. Esta esquematización se logra en la estructura de la obra, en donde se realiza lo que Ricoeur llama el “círculo de la mimesis”.<sup>6</sup> Este círculo, implica al tiempo y a la

---

<sup>4</sup> Ricoeur, 1996.

<sup>5</sup> *Ibid*: 32.

<sup>6</sup> *Ibid*: 141. El término mimesis es retomado por Ricoeur de *La Poética* de Aristóteles. Para el filósofo griego, la mimesis no consistía en la representación o copia de un objeto, sino en la posibilidad de hacer acontecer una acción. (Cfr. Barrios, José Luis, *Tiempo narrado. La obra pictórica de Roberto Rébora*, México. oak/ Editorial, FONCA, 1999: 68). Las conclusiones a las que llega Ricoeur, derivan de su diálogo con los postulados de Aristóteles sobre la trama y de los que San Agustín da a conocer en el libro XI de sus *Confesiones*, acerca del tiempo. No me interesa ahondar en la comparación que establece Ricoeur entre los autores, pues son los resultados que obtiene de dicho diálogo los que resultan relevantes para mi investigación.

narración en un proceso que se ejecuta a través de las características estructurales de la obra artística.

Me detendré un poco en este aspecto. En la búsqueda por explicar cómo viven, experimentan y padecen el tiempo los hombres, Ricoeur postula que la estructura de las obras, en este caso literarias,<sup>7</sup> ofrece la posibilidad de comprender el sentido de temporalidad humana a partir de tres momentos que denomina mimesis I, mimesis II y mimesis III (componentes del círculo de la mimesis).<sup>8</sup>

En el primer momento se experimenta una “prefiguración” del tiempo, es decir, la idea que se tiene de la temporalidad deriva de la experiencia de eventos aislados y fragmentarios que suceden en la vida cotidiana. Dichos eventos conllevan significaciones simbólicas, temporales y de acción, las cuales es necesario articular mediante un relato para que adquieran un sentido narrativo.<sup>9</sup>

El proceso de articulación corresponde al segundo momento del círculo mimético y de acuerdo con Ricoeur es en donde se lleva a cabo una “configuración” del tiempo a través de la sucesión de los eventos en una secuencia narrativa.<sup>10</sup> En el proceso de lectura, todos aquellos hechos que en la vida cotidiana se perciben de forma desordenada y aparentemente inconexa, se suceden unos a otros en una configuración que los muestra como relato. De esta manera el proceso de mimesis II es mediador, pues a través de la trama reúne

---

<sup>7</sup> Los argumentos de Ricoeur parten de obras escritas, ya sea ficticias o históricas. Por el momento no es necesario explicar las diferencias que el autor encuentra entre ambas modalidades, pues sus propios argumentos lo llevan a concluir, en la cuarta parte de su obra, que hay similitudes considerables en el modo en que se configura el tiempo en la historia y en la ficción. Por otro lado, profundizar en estos aspectos me alejaría de los objetivos que persigo.

<sup>8</sup> *Ibid*: 80-112. En su obra, Ricoeur amplía el término de mimesis y lo enriquece al considerarlo como parte fundamental de la construcción de una trama. En el campo de las artes visuales, la mimesis se suele malentender al considerarla como copia o reproducción de los datos visuales en los que se apoyan los artistas para generar sus obras.

<sup>9</sup> *Ibid*: 115-130.

<sup>10</sup> *Ibid*: 130-139.

acontecimientos e incidentes individuales en una historia que debe entenderse como un todo.<sup>11</sup>

La percepción de la totalidad del relato corresponde al tercer momento de la mimesis en donde se efectúa una “refiguración” del tiempo.<sup>12</sup> La vivencia fragmentada de los acontecimientos, después de pasar por un proceso de configuración con la lectura, desemboca en una comprensión refigurada de la temporalidad que completa el círculo de la mimesis y revela la experiencia que se tiene del tiempo desde la narración. Así, mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad.<sup>13</sup>

A través de estos argumentos se resuelve parcialmente la problemática de la lejanía temporal que nos separa de las obras de arte prehispánico. ¿Por qué? Si entendemos la obra como un texto a través de cuya estructura se puede intuir un sentido del tiempo, tenemos frente a nosotros la posibilidad de recrear la manera en que se materializó la experiencia temporal pasada y hacerla contemporánea.

Esta materialización del tiempo comprende una materialización del espacio que revela formas de vida, experiencias y sentidos, es decir modos de ser o habitar en el mundo que al ser recreados por el espectador, no importando la lejanía temporal, exponen aspectos significativos sobre el pasado y su acontecer.

Es precisamente la recreación de sentido del tiempo y del espacio, lo que me interesa obtener de mi análisis de El Palacio de Palenque. Como pretendo demostrar más adelante, dicho espacio revela parte del acontecer del pasado de los mayas del Clásico en Palenque, a través de la expresión de los géneros artísticos que articulan su estructura.

---

<sup>11</sup> *Ibid*: 131.

<sup>12</sup> *Ibid*: 139-140.

<sup>13</sup> *Ibid*: 140. Cabe advertir que el modo en que expongo las ideas de Ricoeur se adapta a los intereses que conciernen a mi análisis y no agota la riqueza de las referencias y cruces metodológicos que el autor entabla para emitir sus conclusiones.

Por otro lado, la textualidad de la obra se perfila también hacia la solución de la carencia de fuentes escritas sobre el periodo clásico, en la mayoría de las culturas prehispánicas. Si consideramos las obras artísticas como textos cuya narrativa expresa cosmovisiones, actos e impulsos, la obra se convierte en el texto escrito del cual carecemos y del que podríamos prescindir.

No niego con esta afirmación la importancia de las fuentes escritas en el estudio del pasado. Sin embargo, en lo que al arte se refiere, puede resultar una ventaja la carencia de fuentes que avalen la existencia de la obras.<sup>14</sup>

Ya que la estructura de la obra y su capacidad textual parecen ser el hilo conductor del análisis en el proceso de explicación del pasado, considero necesario aclarar que a pesar de que Paul Ricoeur basa sus hipótesis en el análisis de textos literarios ya sea de índole histórica o ficticia, sus argumentos se pueden retomar en el análisis de obras plásticas.<sup>15</sup> Por otro lado, la interpretación de las obras desde las perspectivas filosóficas, como lo son la hermenéutica y la fenomenología, amplía los alcances de la historia del arte en el campo de las metodologías y de la discusión sobre las mismas.

En este ámbito, algunos estudios manifiestan la pertinencia de retomar los planteamientos de autores como Ricoeur, con el afán de comprender y analizar la estructura de las obras plásticas. José Luis Barrios propone en su ensayo *Tiempo narrado. La obra pictórica de Roberto Rébora*<sup>16</sup> un acercamiento a la obra del artista desde varias teorías filosóficas relacionadas principalmente con la hermenéutica y la fenomenología.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Más adelante, en el apartado que dedico a las fuentes escritas, retomaré esta problemática.

<sup>15</sup> Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997: 178-179. En el cuarto capítulo de su libro, el autor discute sobre la adaptación de teorías literarias al análisis de obras que pertenecen a las artes visuales. Calabrese menciona algunos autores que han incursionado en este tipo de estudios.

<sup>16</sup> Barrios, José Luis, *Tiempo narrado. La obra pictórica de Roberto Rébora*, México. oak/ Editorial, FONCA, 1999.

<sup>17</sup> *Ibid*: 9.

Del texto de Barrios, me interesa resaltar las pautas que sus análisis arrojan sobre la idea que se tiene de la obra plástica y, a partir de ella, cómo se debe leer e interpretar. En palabras del autor:

Una obra de arte plástica es un sistema intencional que apunta un mundo de sentido que actualiza la contemplación del espectador [...] La obra de arte porta su propia significación, su literalidad. Instauración del tiempo como narración [...] modo en el que el espectador construye la intención de la obra [...] Toda obra, estilo o lenguaje de un artista estructura un “modo específico” de narración. Ésta tiene que ver con la búsqueda formal, técnica y semántica, con la que el artista crea sus expresiones que reposan sobre el dato irreductible de su sensibilidad en relación con el mundo [...]<sup>18</sup>

Es posible vislumbrar en estas líneas algunos de los planteamientos expresados por Ricoeur, como la posibilidad de una recreación temporal desde la estructura de la obra, que se da a conocer a través de la articulación de los varios elementos que revelan su sentido e intencionalidad.

Está de más señalar que las estructuras de las obras literarias y plásticas difieren en tanto las primeras se revelan a través de reglas de la lingüística<sup>19</sup> y las segundas principalmente a partir del modo en que se articulan los sistemas composicionales.<sup>20</sup> Sin embargo, en ambos casos es posible advertir desde la articulación de distintos elementos, la experiencia temporal de los creadores y más allá de ella, su experiencia del mundo y las estrategias que utilizaron para materializarla. Tanto en la literatura como en la plástica, la estructura de las obras despliega sentidos e intenciones que narran los pasos de la prefiguración a la refiguración del tiempo.

De esta manera, la textualidad abre la estructura de la obra hacia la comprensión de su significado, a pesar de la distancia temporal que la separa de su espectador. La lejanía temporal deja de ser un problema en cuanto se entiende

---

<sup>18</sup> *Ibid*: 57.

<sup>19</sup> Ricoeur, 1996: 421.

<sup>20</sup> Barrios, 1999: 62.

la estructura de la obra como un puente que reúne el presente que la cuestiona con el pasado en que fue concebida.

En este punto consideraré otras cualidades de las obras que se advierten en la lectura de Paul Ricoeur, las cuales complementan los argumentos a favor de la reconstrucción del pasado. En las páginas anteriores, la obra se entendió como un texto en cuya estructura es posible advertir uno o más sentidos. La obra es también documento y huella,<sup>21</sup> características que me interesa resaltar pues sirven para describir la producción artística mesoamericana.

Ricoeur encuentra en el documento y la huella “conectores”<sup>22</sup> que permiten hablar de prácticas históricas pretéritas. Cualquier huella dejada por el pasado se convierte para el historiador en documento, puesto que él sabe interrogar sus vestigios y cuestionarlos.<sup>23</sup> Está de más señalar que la denominación de huella y documento no se refiere únicamente a las fuentes escritas, de ahí la importancia que adquieren en el estudio de culturas como la prehispánica, en donde podemos considerar los restos arqueológicos como documentos o huellas, cuyo análisis arroja sentidos favorables a la comprensión del pasado. Después de todo, la historia es precisamente eso, un conocimiento que apela a la significación de un pasado acabado que, sin embargo, se preserva en sus vestigios.<sup>24</sup>

Ampliaré en los siguientes párrafos la noción de documento y de huella, de acuerdo con las propuestas de Ricoeur, con el fin de enfatizar la relevancia de estas reflexiones en el estudio del arte prehispánico. Me interesa el carácter que les otorga el autor como representantes activos de un pasado al que pertenecen y que ya no existe como tal sino a través de lo que las obras significan.

Ricoeur acude a Heidegger para explicar esta cualidad de las obras de pertenecer al pasado al mismo tiempo que son del presente, debido a que se trata de documentos-huella: el mundo al que estos “restos” han pertenecido [...] ya no

---

<sup>21</sup> Ricoeur, 1996: 802-816.

<sup>22</sup> *Ibid.*: 802.

<sup>23</sup> *Ibid.*: 804.

<sup>24</sup> *Ibid.*: 808.

es – dice Heidegger – pero el carácter intramundano de otro tiempo de este mundo está aún presente. Sólo como utensilio que ha pertenecido al mundo, la cosa ahora simplemente presente, conserva pese a todo, su pertenencia al pasado.<sup>25</sup> Esta cualidad doble hace que las obras adquieran un carácter intratemporal que no pretende descontextualizarlas sino desplegar la historicidad implícita en su estructura.

Así, el documento y la huella posibilitan la recreación del acontecer pasado y su actualización, tomando en cuenta su alteridad, lo ajeno que resulta y la distancia que nos aleja de él: a la noción de pasado humano, se añade como obstáculo constitutivo la idea de una alteridad o de una diferencia absoluta, que afecta nuestra capacidad de comunicación.<sup>26</sup> Hacer historia, y en este caso historia del arte, implica pues la capacidad de refigurar el sentido del tiempo a partir de la configuración que nace del encuentro con la estructura narrativa de la obra, entendida como documento o huella y desde su carácter intratemporal.

De este carácter intratemporal se desprenden otros aspectos que considero pertinente retomar pues contribuyen a ampliar el sentido que quiero dar, junto con Ricoeur, a las obras de arte y en específico a las que pertenecen al pasado.<sup>27</sup> La intratemporalidad nos permite pensar la obra como un ser autónomo, poseedor de una espacio-temporalidad propia, distinta a aquella pasada que la generó y al presente que la cuestiona. Dicha espacio-temporalidad la convierte en mediadora de distintas épocas y permite que sea recreada más allá de las problemáticas que hasta ahora se han discutido. Si la obra es texto, documento, huella e intratemporalidad, es posible prescindir de las fuentes escritas que avalen su producción siendo que ella misma habla por su sentido e intencionalidad.

---

<sup>25</sup> *Ibid*: 809.

<sup>26</sup> *Ibid*: 171.

<sup>27</sup> Cabe señalar que las cualidades otorgadas hasta ahora a las obras de arte como la textualidad, su capacidad configuradora, su ser documento o huella y su carácter intratemporal, no son exclusivos del arte de pasados remotos. Pertenecen también a las obras que son contemporáneas a los estudiosos. Ricoeur parte de estos postulados para interpretar tres obras que no le resultan tan lejanas en tiempo como la *Señora Dalloway* de Virginia Wolf, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y *La montaña mágica* de Thoman Mann.

Expondré, a partir del estudio de Ricoeur, el punto de vista de algunos autores sobre el modo en que las obras despliegan su significado al ser cuestionadas. En este sentido, el autor sugiere que la hermenéutica no busca restituir la intención del autor detrás del texto, sino explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo.<sup>28</sup> Con estas palabras evidencia la autonomía de la obra y se perfila hacia la comprensión de su ser, respetando dicha autonomía. La obra habla por su mundo a la vez que lo trasciende para desplegarlo en otros tiempos y en otros mundos.

Por ello, el historiador del arte, en este caso, debe mantenerse fiel a la estructura de la obra, es decir, debe plantear sus reflexiones e hipótesis desde las características y cualidades ofrecidas por ésta, en el entendido de que es indispensable respetarlas y seguir la lógica que revelan, con el fin de encontrar aquellos aspectos que desea conocer; su indagación debe estar orientada por una elección razonada de preguntas, para hacerse válida como documento.<sup>29</sup>

Además de todos los rasgos hasta ahora contemplados (autonomía, intratemporalidad, capacidad configuradora), el diálogo frente a la obra se efectúa al comprender que su estructura posee “lagunas o zonas de indeterminación” que el espectador debe completar para concretizar su sentido.<sup>30</sup> En otras palabras, no todo está dicho en las obras. Muchos de los sentidos quedan entre líneas y es necesario desentrañarlos para completar la intención que sugieren. Así, la obra se considera un todo acabado pero inconcluso. Su término se da al finalizarse la estructura por parte del creador y la “incompletud” está en las zonas indeterminadas que debe llenar el espectador. De esta forma, toda vivencia estética es una concretización que se realiza de la intencionalidad de la obra. La

---

<sup>28</sup> Ricoeur, 1996: 153.

<sup>29</sup> *Ibid*: 804.

<sup>30</sup> *Ibid*: 148 y 881. El término de zonas de indeterminación es tomado por Ricoeur de Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, Miemeyer, 1961. *A cognition of the literary work of art*, Northwestern University Press, 1974.

vivencia estética involucra la sensibilidad (corporeidad) y la imaginación del espectador.<sup>31</sup>

Las obras dicen cosas diferentes según la época y la manera en que se completen las zonas indeterminadas: por articuladas que estén las “visiones esquemáticas” propuestas al trabajo de ejecución, el texto es como una partitura musical, susceptible de diferentes ejecuciones.<sup>32</sup> Aún siendo posibles varias interpretaciones, la concretización no puede ser arbitraria pues su principal deber es ser fiel a la estructura de la obra y ceñirse a los sentidos e intenciones que ésta sugiere, por distintos u opuestos que parezcan.

Lo mismo en las obras plásticas que en las literarias o en las musicales, la concretización varía según la interpretación o la ejecución de las mismas. Quizá esta idea sea más clara en el ámbito musical, donde las obras pueden ser ejecutadas en diferentes espacios al mismo tiempo. Por ejemplo, se puede reproducir la novena sinfonía de Beethoven en El Palacio de Bellas Artes y en una sala de conciertos en Nueva York; es posible que las versiones varíen, de acuerdo con la sensibilidad y percepción que los directores tengan de la partitura. Sin embargo, en ambos casos la obra es reconocible por el oído del espectador pues en esencia la estructura de la sinfonía se mantiene.

Algo similar sucede con la literatura: una novela puede ser leída por miles de personas al mismo tiempo y tener diversos grados de percepción así como distintos niveles de interpretación según la lectura que de ella se haga. La historia resulta ser la misma a pesar del lugar dónde se recree, el sentido que adquiere esa historia dependiendo de la concretización de las zonas indeterminadas es lo que varía.

En la plástica, el modo en que se articulan los elementos compositivos da a conocer la estructura de la obra: líneas de contorno evidentes, el uso de determinados colores, la distribución de los planos, por mencionar algunos, despliegan ante los ojos del espectador una composición completa que sin

---

<sup>31</sup> Barrios, 1999: 58.

<sup>32</sup> Ricoeur, 1996: 881.

embargo refiere aspectos más allá de lo representado. En ellos está la posibilidad de interpretar la intención de las formas y de recrearlas de manera distinta cada vez que se observan.

Las zonas de indeterminación recreadas por los espectadores de distintas épocas y lugares, hace posible una “fusión de horizontes”.<sup>33</sup> Lo que exige ser interpretado en un texto es su sentido, comenta Ricoeur, y el acto de su apropiación es más una fusión del mundo del lector y del mundo del texto que una proyección del intérprete sobre el texto [...] El texto habla ahora por sí mismo, es un “en sí” del que parte la interpretación.<sup>34</sup>

Hasta ahora, todos los argumentos expuestos conciernen a la problemática planteada al inicio de este capítulo, a saber, la lejanía temporal que nos separa de las obras de arte del pasado y la carencia de fuentes escritas que avalen estas producciones artísticas, ambos problemas detectados como recurrencia en los estudios concernientes al arte precolombino.

El afán por retomar algunos de los planteamientos de la hermenéutica, a través de la obra de Paul Ricoeur, fue el de destacar las cualidades que los hermenéutas perciben en las obras artísticas y que a mi parecer, contribuyen a esclarecer los obstáculos que devienen del encuentro con las obras del pasado prehispánico, en el caso específico de la presente investigación.

A modo de recuento, de acuerdo con la hermenéutica, la obra es un texto que puede ser leído desde su estructura en la cual se configura una experiencia del mundo que es revelada a modo de refiguración. En la obra de arte se contienen todos aquellos aspectos simbólicos, históricos, temporales, entre otros, que fueron materializados por quienes los experimentaron en un espacio y tiempo específicos.

La obra es también un documento-huella, que funciona como “conector” del pasado con el presente, pues existe a pesar de que el tiempo en que fue creada

---

<sup>33</sup> *Ibid*: 20. El término “fusión de horizontes” es tomado por Ricoeur de Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, Madrid, Sígueme, 1988.

<sup>34</sup> *Idem*.

ha desaparecido. Posee un carácter intratemporal que la postula como un ser autónomo, independiente a su origen y al momento que la cuestiona. Dicha cualidad, lejos de despojarla de su ser histórico, lo enfatiza pues la obra es capaz de hablar de su tiempo, en otros tiempos. Ese modo de ser intratemporal la hace contemporánea de todos los periodos, desde los sentidos e intenciones que su época le confirió. Es a su vez un ser acabado pero inconcluso cuya estructura perfila las “zonas de indeterminación” que deben ser completadas por el espectador en un acto que culmina con la “fusión de horizontes” para unir diferentes periodos a través de las obras.

Todos estos aspectos hablan del tiempo, de la narración y del vínculo que ambos mantienen con las obras. En ellos, la lectura de la obra trasciende la simple articulación de sus partes en un discurso para postularse como la posibilidad de advertir en su estructura el sentido de realidad que la antecede. La obra de arte es pues la protagonista de esta serie de reflexiones que, en resumen y para los fines que me interesan, conllevan la capacidad de reconstruir el pasado a pesar de la distancia temporal y de la carencia de fuentes escritas.

### *Algunas reflexiones sobre las fuentes escritas en los estudios del arte prehispánico*

Hasta ahora, algunos de los planteamientos de la hermenéutica me permitieron discutir sobre el problema de la distancia temporal que implica el estudio del arte prehispánico. A través de ellos, busqué explicar algunas de las características de las obras que sobrepasan esta problemática, y hacen posible el acercamiento del intérprete a los contenidos implícitos en los objetos.

Paralela a esta discusión sobre la temporalidad, contemplé la falta de documentos que avalen la producción de las obras de arte prehispánico. Me interesa en este apartado mencionar algunas de las que se han considerado fuentes escritas y cuyo desciframiento ha sido relevante para el conocimiento de

las culturas mesoamericanas. Pretendo así cuestionar las aportaciones que éstas han hecho al estudio de las obras de arte.

Para ello es necesario que me refiera brevemente a los estudios epigráficos. Al hablar de epigrafía, se alude necesariamente a las fuentes escritas, pues es labor de los epigrafistas descifrar los diferentes sistemas de las escrituras antiguas. En la actualidad, y debido a los alcances de esta disciplina, al parecer se disminuye la carencia de información sobre las culturas prehispánicas. Sin embargo, vale la pena considerar de qué manera los datos revelados apoyan a la historia del arte en el conocimiento y reconstrucción del pasado prehispánico.

En el caso del área maya, existe una gran cantidad de textos sobre la historia, religión y los diversos conocimientos que generó esta cultura. Desde el alfabeto que dejó fray Diego de Landa en el siglo XVI<sup>35</sup> hasta nuestro días, cientos de estudiosos, escuelas y vertientes se han dado a la tarea de descifrar la escritura de los mayas.<sup>36</sup> En comparación con la vasta producción de estudios epigráficos en el área maya, existen a la fecha pocos trabajos sobre otros sistemas de escritura en Mesoamérica, que sin embargo conllevan esfuerzos por dar a conocer aspectos relevantes de las otras culturas prehispánicas desde sus textos escritos.<sup>37</sup>

Como todas las disciplinas, la epigrafía echa mano de diversas metodologías para lograr sus objetivos, pero también tiene carencias e imprecisiones, en algunos casos debidas a los daños y omisiones que presentan los textos por el deterioro de las piezas. A pesar de los grandes esfuerzos

---

<sup>35</sup> Landa, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, CONACULTA, 1994: 186-187.

<sup>36</sup> Cfr. Maricela Ayala, "La escritura maya", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 48 (marzo-abril), 2001. pp. 54-57.

<sup>37</sup> Véanse algunos de los trabajos de Javier Urcid, sobre escritura zapoteca: "Monte Albán y la escritura zapoteca", en: Marcus Winter, coord., *Monte Albán. Estudios recientes*, Oaxaca, INAH, Centro Regional de Oaxaca, 1994. Laura Rodríguez Cano ha trabajado la escritura ñuiñe también en Oaxaca. Cfr., Laura Rodríguez *El sistema de escritura ñuiñe. Análisis del corpus de piedras grabadas en la zona de La Cañada en la Mixteca Baja, Oaxaca*, México, ENAH, tesis, 1996. Hay otros autores que sugieren posibles sistemas de escritura en Teotihuacan Cfr., Karl, Taube, "La escritura teotihuacana", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 48 (marzo-abril), 2001. pp. 58-63.

realizados y de los resultados hasta ahora obtenidos, a mi parecer el desciframiento de las escrituras del México antiguo enfrenta el problema de traducir los signos a las diferentes lenguas que existieron en Mesoamérica.

Estoy consciente de la importancia de la glotocronología, de la etnología y de otras ramas del conocimiento<sup>38</sup> en apoyo a la epigrafía, y no dudo de su eficiencia. Sin embargo, en este caso sí considero un problema mayor la distancia temporal entre los estudiosos y las obras. Las lenguas se transforman rápidamente con el paso de los años y me resulta casi imposible pensar que aquellas que se hablaron al tiempo de la producción de los textos mantengan similitudes suficientes con las actuales como para traducir la palabra antigua a la moderna.

No pretendo ahondar, pese a su importancia, en las trabas metodológicas que enfrenta la epigrafía, tema que por otro lado no es de mi dominio y que ha sido ampliamente tratado por varios especialistas. Mi interés principal está en retomar de forma comparativa el proceso de traducción que es necesario realizar para comprender los textos escritos, pues también los historiadores del arte debemos traducir en palabras las formas que derivan de las obras.<sup>39</sup> La analogía que establezco entre ambos procesos de traducción, tiene como base la concepción de las obras artísticas en tanto documentos y huellas que recrean algunos de los sentidos del pasado.

Los cambios que se perciben en el arte se dieron a lo largo de los años o siglos que los pueblos mesoamericanos habitaron sus ciudades. No por ello son menos complejos que aquellos que han sufrido las lenguas; ya vimos en el estudio de Kubler<sup>40</sup> lo que implica “ordenar” las obras de acuerdo con los rasgos

---

<sup>38</sup> Hernández Ascensión, “Lenguas y escrituras mesoamericanas”, en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 70 (noviembre-diciembre), 2004.

<sup>39</sup> Barrios, 1999: 11. El autor reflexiona sobre el viaje de ida y vuelta de la percepción de las obras a la escritura y de la escritura a la percepción de las obras en el proceso de interpretación.

<sup>40</sup> Kubler, 1986. Ver también *Studies in Classic Maya Iconography*, New Heaven Connecticut, Archon Books, 1969: 48. Kubler dedica una breve reflexión a las diferencias entre los cambios lingüísticos y los formales.

estilísticos que conllevan. Sin embargo, al terminarse los procesos históricos de cada ciudad, se dio fin de manera paralela a la producción artística, mientras que las lenguas no desaparecieron y sus transformaciones se continúan hasta nuestros días. En este sentido, las variables existentes entre las mutaciones lingüísticas y las estilísticas, implican distintos grados de complejidad en los que se involucran los procesos de traducción antes mencionados.

Por otro lado, los datos obtenidos por los epigrafistas nos hablan principalmente de nombres, fechas y algunas acciones.<sup>41</sup> Conocemos a través de ellos cómo se llamaron algunos de los hombres que protagonizaron la historia de los diferentes sitios, los periodos en que conmemoraron acontecimientos relevantes y, en algunos casos, el nombre de los creadores de ciertas obras.

Por lo general, los textos escritos acompañan las escenas y, en términos visuales, sirven de apoyo para dar solución a las composiciones. Podría decirse que la información obtenida de la escritura complementa, de alguna manera, las imágenes plásticas pero, para los fines de la historia del arte, no se trata de textos que avalen la producción artística. En ellos no se habla de los procesos creativos, tampoco se mencionan las personas implicadas en las decisiones sobre cómo debían ejecutarse las obras, ni de las técnicas empleadas para su producción o bien de los cánones en los cuales debía basarse la concepción de las obras, datos que deben obtenerse por otros medios vinculados con la traducción de las formas y no con el desciframiento de los glifos.

En otros periodos artísticos, sobre todo en Occidente, varios de los documentos escritos están vinculados con las obras de arte, desde su concepción hasta los pagos recibidos por ellas y el sitio que debían ocupar. Entre ellos mencionaré al Renacimiento cuya producción escrita en torno a las obras se contiene en tratados, documentos oficiales, políticos y religiosos. En estos casos, el complemento de los textos escritos, para los fines de la historia del arte, puede ser de ayuda y de interés. También puede resultar nocivo a los procesos de interpretación si ésta queda mediatizada por los argumentos del texto, en lugar de

---

<sup>41</sup> Ayala, 2001:55-57.

provenir directamente de las obras. Más adelante retomaré este punto para hablar específicamente sobre la iconografía.

En este sentido, la carencia de datos que avalen la producción de las obras, puede ser una ventaja para el historiador del arte. Encuentro en los análisis que implican textos, un doble proceso de interpretación, el de la fuente escrita y el de la obra. Por lo general, sucede que el primero antecede al segundo y es ahí en donde percibo el riesgo de la mediatización.

Algo similar sucede en el ámbito del arte prehispánico. Además de que los textos epigráficos no contienen datos específicos sobre las obras, su desciframiento conlleva complejos procesos de interpretación que pocas veces contemplan otros elementos como la solución espacial de las composiciones, las técnicas utilizadas en el tallado o modelado de los glifos, entre otros puntos que conciernen propiamente a la historia del arte .

Quisiera recordar al respecto la propuesta de Beatriz de la Fuente sobre la escultura de Palenque, para enfatizar la relevancia de sus conclusiones obtenidas del encuentro con las obras, sin echar mano de los textos. En el prólogo a las ediciones posteriores de su libro, la autora destaca la importancia de la epigrafía en el acercamiento al sentido primordial de las obras.<sup>42</sup> Percibo en su reconocimiento a los estudios epigráficos, una valoración a la interdisciplina. Sin embargo, como ya se trató con anterioridad, su análisis desde la historia del arte estableció argumentos prescindiendo de la escritura. Los resultados más tarde constatados por la epigrafía, se relacionaron principalmente con las secuencias cronológicas de las obras sin que se ahondara en todos los demás aspectos que la autora retoma para describirlas, catalogarlas y analizarlas desde el punto de vista de la historia del arte.

Cabe señalar que en ningún punto de estas reflexiones pretendo descartar la importancia de la epigrafía y sus aportaciones en el estudio de las culturas prehispánicas. Al considerarlas en mis argumentos, reconozco sus alcances y propuestas. Aun así, considero que éstos, en buena medida, toman caminos

---

<sup>42</sup>Fuente de la, 1993: 9.

alejados a los que conciernen a la historia del arte, persiguen intereses propios que se desvinculan en ocasiones de las obras en tanto objetos artísticos y, por lo mismo, los resultados obtenidos por sus metodologías ofrecen información parcial a los objetivos de esta disciplina.

Es preciso recordar en este punto a la obra como documento-huella que habla por sí misma y por su tiempo, cualidades que han sido mencionadas en páginas anteriores. Si en la estructura de las obras están las respuestas a las cuestiones que nos inquietan sobre el pasado, en el caso de la historia del arte, la carencia de fuentes escritas representa, más que un obstáculo, una ventaja dadas las posibilidades de mal entendimiento y mal uso que puede hacerse de la información escrita, aspectos que lejos de ayudar a la interpretación pueden entorpecerla o truncarla.

En el clima de esta discusión quisiera mencionar otras fuentes escritas que no pertenecen a la época prehispánica, pero que también han dado luz sobre estas culturas. Me refiero a las crónicas de los frailes y de los conquistadores españoles del siglo XVI<sup>43</sup>. En ellas es posible encontrar, en casos específicos como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún,<sup>44</sup> descripciones detalladas de todos los hechos relacionados con la vida y acontecer de los habitantes de las nuevas tierras, desde los nombres que daban a las cosas hasta los rituales celebrados en cada veintena.<sup>45</sup> Sin duda la obra del fraile franciscano es insuperable no sólo por la calidad de su escritura, sino por el

---

<sup>43</sup> Considero pertinente mencionar que omití de la discusión sobre las fuentes escritas de la época prehispánica a los códices, aunque estoy consciente de la importancia de estos textos en el conocimiento de las culturas que los generaron. En ellos, el problema de la interpretación implica en algunos casos texto e imagen, de modo que el proceso de traducción puede echar mano de los métodos de la epigrafía, de la lingüística y también de la historia del arte.

<sup>44</sup> Sahagún, Bernardino de, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, CONACULTA.

<sup>45</sup> En el libro segundo de la obra de Sahagún se relatan de manera precisa todos los aspectos relacionados con la celebración de las festividades en los meses del calendario prehispánico.

esfuerzo que lo llevó a dominar el náhuatl y adaptar sus relatos a la forma de comunicación de los naturales por medio de imágenes.<sup>46</sup>

Quizá la obra de Sahagún sea la más completa recopilación de un fraile sobre el ser y actuar de los indígenas prehispánicos, habitantes del Valle de México. La gran cantidad de datos obtenida de sus informantes, así como el cauteloso empeño que parecía tener para no omitir alguno de los elementos de su interés, dio como resultado que su investigación se convirtiera, por mucho tiempo, en una especie de Piedra Roseta para los estudiosos del arte prehispánico, así como el asidero que guió varios de los estudios en torno a la época prehispánica, aunque la obra de Sahagún abarcara solamente una región geográfica y un periodo tan específicos.<sup>47</sup>

El riesgo de aplicar los conocimientos obtenidos de un espacio y tiempo delimitados en la interpretación de culturas y momentos distintos, conlleva un importante margen de equívoco en la lectura que se hace tanto de los hechos, como de la producción artística.

En este sentido, el uso de las fuentes del siglo XVI implica conflictos similares a los que advertí al hablar de la epigrafía. La noción que tuvieron los nahuas, los mayas o los zapotecos de la época colonial sobre la religión, la política y los demás temas que resultan de interés a los investigadores, probablemente

---

<sup>46</sup> Es sabido que la *Historia general de las cosas de la Nueva España* tuvo como antecedente el llamado *Códice Florentino* cuyos contenidos en imágenes y textos en náhuatl corresponden a los contenidos de la obra en español. Cfr. León-Portilla, Miguel, "Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 36, (marzo-abril), 1999. pp. 8-13. Romero Galván, José Rubén, "Historia general de las cosas de la Nueva España", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 36, (marzo-abril), 1999. pp. 14-21.

<sup>47</sup> En el caso del área maya, debemos a fray Diego de Landa la descripción de algunos edificios como es el caso de Chichén Itzá. Cfr. Landa fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994: 187-195. Encuentro en las descripciones del fraile una visión occidental e inmersa en la religión cristiana, como sucede con la mayoría de las crónicas del siglo XVI. En este caso la idea que ofrece sobre la disposición espacial de las ciudades y su descripción sobre los edificios, pierden fuerza ante los juicios de valor con los que Landa califica y define lo que observa. Su percepción de las obras hechas por los mayas, está lejos de considerarlas como objetos artísticos.

difieren de aquellos que se tuvieron durante el preclásico o el clásico en Mesoamérica. Por otro lado, no se trata de problemas que impliquen únicamente a la lengua y sus transformaciones. En los textos coloniales, aunque algunos persigan cierta objetividad en la descripción de los acontecimientos presenciados, predomina la mirada del viejo continente hacia la producción de un mundo que le resultó abrumadoramente ajeno y distinto a los referentes conocidos. La distancia temporal no fue obstáculo para los frailes, sino la evidencia de un diferir contemporáneo que por momentos se escapó de las categorías que poseían para nombrar, clasificar y analizar lo que aparecía ante sus ojos, tan absolutamente ajeno.

En el caso específico de la historia del arte, las crónicas del siglo XVI contribuyeron en la identificación de ciertos atributos y rasgos pertenecientes a los personajes representados los cuales han sido utilizados principalmente por la iconografía. Dedicaré las siguientes reflexiones a esta rama de la historia del arte, que prepondera en los estudios del arte prehispánico que se han hecho hasta la fecha. Me interesa sobre todo detectar las aportaciones y carencias que la aplicación de esta metodología tiene en el desciframiento del pasado desde las obras.

### *La iconografía y el arte prehispánico*

En el apartado anterior las fuentes escritas protagonizaron la discusión sobre el estudio del arte prehispánico como obra del pasado. Será tema de éste la iconografía en tanto herramienta de la historia del arte y por la cercanía que en la mayoría de los casos mantiene con dichas fuentes, ya sean prehispánicas o coloniales.

Mi principal interés al hablar de la documentación escrita fue el de dar a conocer los riesgos que implica utilizarla como información primaria en los procesos de interpretación de las obras de arte. Al referirme a la iconografía como la disciplina que apoya al conocimiento de los significados de las obras, debo

retomar el apego que en ocasiones mantiene con los datos obtenidos de las fuentes escritas y el modo en que los aplica en la interpretación de las obras.

Es necesario, para estos fines, recordar el ámbito en que nace la iconografía y los objetivos que Erwin Panofsky perseguía al crear un método que le permitiera descifrar el significado de las artes visuales.<sup>48</sup> El autor deriva sus reflexiones de una problemática similar a la que hasta ahora me he referido; considera a las obras de arte como testimonios de las épocas y destaca la capacidad que tienen de mantenerse vigentes a pesar del tiempo.<sup>49</sup> ¿Por qué habríamos de interesarnos por el pasado?, se pregunta Panofsky, para responderse a sí mismo, porque nos interesamos por la realidad.<sup>50</sup> Ambos intereses desembocan en los postulados de la iconografía a través de la cual pretende comprender el significado de las obras y por ende las realidades que las concibieron.

El autor sugiere tres momentos previos a la interpretación. El primero concierne a una significación primaria que se aprehende identificando las formas puras. Se trata de una descripción pre-iconográfica.<sup>51</sup> En el siguiente momento se lleva a cabo una significación secundaria que implica la identificación de imágenes, historias o alegorías en lo que comúnmente se llama descripción iconográfica.<sup>52</sup> En el tercer momento, el desciframiento y la interpretación de estos valores “simbólicos” constituye el objeto de lo que podemos llamar “iconología”.<sup>53</sup> Así como el sufijo “grafía” denota algo descriptivo, el sufijo “logía” denota algo interpretativo.<sup>54</sup>

El paso de la descripción pre-iconográfica a la interpretación iconológica requiere, en primera instancia, un periodo de observación del que se obtienen los datos ofrecidos por la obra, los cuales es necesario referir a los documentos

---

<sup>48</sup> Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2000.

<sup>49</sup> *Ibid*: 21.

<sup>50</sup> *Ibid*: 37.

<sup>51</sup> *Ibid*: 47.

<sup>52</sup> *Ibid*: 48.

<sup>53</sup> *Ibid*: 50.

<sup>54</sup> *Ibid*: 51.

generados en la misma época para avalar sus contenidos: cuando el humanista examina un testimonio o huella humano, tiene que recurrir a documentos que se han elaborado asimismo en el transcurso del proceso que quiere investigar.<sup>55</sup>

Es posible inferir del pensamiento de Panofsky la necesidad de que existan fuentes escritas para poder acceder al significado de las obras. En este sentido, es necesario recordar que el pasado al que se refiere el autor es específicamente el del Renacimiento, cuyas obras inspiran su método y las fases que se deben cumplir para interpretar los objetos de estudio.

En efecto, el Renacimiento es de los periodos que más bibliografía ha aportado sobre la concepción, creación y posible significado de las obras. Basta con recordar los tratados de Filippo Brunelleschi, Alberto Durero o Leonardo da Vinci, entre otros, que documentan las inquietudes de los artistas frente a los géneros que desarrollaron y, en algunos casos, los cambios estilísticos, las influencias recibidas, las innovaciones y aquellos rasgos que se conservaron de los periodos anteriores. Por otro lado, al sincretizar el pensamiento de la antigüedad clásica con el de la Edad Media, las fuentes renacentistas se amplían para incluir aspectos de las mitologías griega y romana y del cristianismo, que en gran medida avalan la utilización de ciertos símbolos en las representaciones.

El conocimiento de estas fuentes facilita al historiador del arte del renacimiento su encuentro con la obra. Sin embargo, y el mismo Panofsky lo advierte, existen dificultades al basar la interpretación únicamente en el contenido de los manuscritos pues a pesar de que la familiaridad con los temas y los conceptos específicos, transmitidos por las fuentes literarias, es indispensable y suficiente para un análisis iconográfico, no por ello garantiza su corrección.<sup>56</sup>

Al hablar acerca de un cuadro que representa a una mujer joven con la cabeza de un decapitado, el historiador del arte puede referirse a Salomé y a San Juan Bautista, o bien al pasaje en que Judith decapita a Holofernes, pues en

---

<sup>55</sup> *Ibid.*: 23.

<sup>56</sup> *Ibid.*: 54.

ambos casos aparecen mujeres con decapitados.<sup>57</sup> La fuente escrita, relata los acontecimientos y menciona los elementos y atributos que dieron vida a cada pasaje, diferenciándolos a pesar de las similitudes que presentan. Si el autor se basa en dichas descripciones, es posible advertir las diferencias entre una y otra imagen y los personajes que la protagonizan. Pero el autor puede transformar dicha descripción y hacer de su obra algo distinto a las fuentes. De este modo, al momento de interpretar la escena, si se desconoce el nombre del cuadro, la certeza sobre los atributos se pierde y entonces es necesario acudir a otros medios para poder revelar el significado.

Consciente de ello, Panofsky argumenta que la interpretación iconológica exige algo más que una simple familiaridad con los temas tal como los transmiten las fuentes literarias.<sup>58</sup> El historiador del arte debe entonces confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra con otros documentos culturales, históricamente vinculados a ella, en la mayor cantidad que le sea posible dominar.<sup>59</sup>

El problema de la interpretación de las fuentes, aunado al de la interpretación de la obra, fue expuesto en páginas anteriores. Por lo general, se empieza por describir el contexto histórico, político y cultural que generó cierta producción artística, para después incluirla dentro de las categorías establecidas por la época, cuando creo que el proceso debe ser inverso si lo que se pretende es la reconstrucción del pasado a través de las obras.

El método de Panofsky presenta riesgos aun cuando se tenga ampliamente documentada la época que se estudia. Los riesgos se incrementan si tomamos en cuenta que a pesar de que la iconografía derivó de un período específico, poco a poco se convirtió en el asidero de los historiadores del arte para el estudio e interpretación de otras épocas.

---

<sup>57</sup> *Ibid*: 55.

<sup>58</sup> *Ibid*: 56.

<sup>59</sup> *Ibid*: 58.

Es por ello que considero pertinente argumentar sobre la utilización del método iconográfico en el estudio del arte prehispánico. Los periodos donde las fuentes que ofrecen datos sobre las obras fueron algunas veces escritas por los mismos artistas, presentan problemas en el momento de interpretar tanto la bibliografía como los objetos. En el caso específico del arte prehispánico, el problema se acentúa en parte por la escasez de fuentes y por otro lado por la aplicación de las existentes al estudio de todos los periodos.

Los atributos plasmados en códices, o bien descritos en algunas fuentes del siglo XVI, han sido identificados en imágenes que no corresponden en tiempo y espacio a dichas fuentes. En estos casos, el problema de la identificación de los atributos rebasa la descripción formal de los elementos que aparecen en las escenas. Por lo general se otorga un valor a dichas formas, incluso antes de percibir el contexto que las contiene, cuando debería tomarse en cuenta que el sentido de los signos puede variar de acuerdo con tiempos y espacios y no necesariamente representa al dios de la lluvia. Por ejemplo, en Mésoamérica, El error al pretender encontrar a Tlaloc en todos los personajes que portan círculos alrededor de los ojos se asemeja a la confusión que provocan las escenas antes mencionadas de las mujeres con los decapitados y manifiesta el riesgo de aplicar la información obtenida de las fuentes escritas en el estudio de las manifestaciones artísticas.

En un intento por aplicar el método de Panofsky al estudio del arte prehispánico, George Kubler escribió *Studies in Classic Maya Iconography*.<sup>60</sup> En esta obra, destaca la falta de estudios de esta índole desde 1913 que Herbert Spinden escribiera *A Study of Maya Art*. De acuerdo con el autor, después del trabajo de Spinden, los estudiosos enfocaron sus intereses al desciframiento de la escritura maya y dejaron a un lado la interpretación de las obras de arte.<sup>61</sup>

Kubler retoma los tres momentos del método de Panofsky y los refiere al estudio del arte maya, siendo el primer objeto de su atención la falta de fuentes

---

<sup>60</sup> Kubler, 1969.

<sup>61</sup> *Ibid*: 1.

literarias que soporten la interpretación de las escenas. Encuentra en la primera y tercera fases (pre-iconográfica e iconológica), menos apego a las fuentes escritas que en la segunda (iconográfica).<sup>62</sup> Parece ser que, para Kubler, la identificación de los elementos y su posterior referencia a contenidos simbólicos no requiere la presencia de manuscritos, siendo que la información de los grifos, en la mayoría de los casos no enfatiza el sentido de las escenas representadas.<sup>63</sup>

Su estudio se basa principalmente en un método comparativo entre parejas de elementos que considera constantes.<sup>64</sup> A partir de ellos analiza piezas de diferentes sitios del área maya. No me detendré a profundizar en los aspectos que considera para comprobar sus argumentos. Me interesa retomar las conclusiones en las que marca las diferencias entre los estudios iconográficos del arte del viejo mundo y los del arte prehispánico.<sup>65</sup> En ellas enfatiza la falta de fuentes escritas en Mesoamérica y sugiere la lectura de las imágenes a través del modo en que articulan los elementos que las componen. De este proceso deduce que es adecuado utilizar los referentes más tardíos para explicar los más tempranos pues en estos se puede apreciar la síntesis de los cambios en la concepción de las escenas.<sup>66</sup> El interés de Kubler por el estilo y las mutaciones de las formas a lo largo del tiempo se percibe en este estudio, aunque está consciente de que no deben aplicarse los mismos cánones para la interpretación del arte de distintos periodos.<sup>67</sup>

Percibo en su análisis un proceso deductivo que se basa principalmente en la percepción de constantes y variables. Sin embargo, los resultados interpretativos quedan, a mi parecer, incompletos. Reconozco el rigor de Kubler para observar y evidenciar ciertos rasgos que desde épocas tempranas se manifiestan y permanecen o se transforman, así como su reflexión sobre los

---

<sup>62</sup> *Ibid.*: 2.

<sup>63</sup> *Ibid.*: 4.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*: 47.

<sup>66</sup> *Ibid.*: 48.

<sup>67</sup> *Idem.*

posibles cambios de sentido que las formas sufrieron con el paso del tiempo, pero no encuentro resuelta la tercera fase del estudio de Panofsky.

El significado de las formas no se agota en las constantes y variables implícitas en la relación de unas con otras. Es ahí donde considero que Kubler detiene sus reflexiones sin ahondar en el posible sentido que tuvieron estos cambios. El paso decisivo de su obra fue notarlos y hacer hincapié en que existen; es un deber posterior encontrar una posible explicación que revele los sentidos que dichos cambios conllevan. De este modo, el valor del estudio iconográfico de Kubler, más allá de las omisiones o carencias que presenta, es un ejemplo del modo en que el método de Panofsky ha sido utilizado en el estudio de otros periodos artísticos. El cuidado y la experiencia del autor en el campo de la teoría del arte advierten, en este libro, la necesidad de adaptar el pensamiento panofskiano a las características propias del arte prehispánico.

Sin embargo, a pesar de la importancia que la iconografía ha tenido para la historia del arte, y después de conocer las propuestas de Kubler, considero que no es un método que resuelva de manera satisfactoria los problemas relacionados con la interpretación del arte prehispánico.<sup>68</sup> El problema de las fuentes y su desciframiento en este periodo del arte mexicano puede resultar un obstáculo más que una vía de acceso al pasado.

No pretendo, en ningún momento, descartar con estas premisas los esfuerzos y aportaciones tanto de la epigrafía como de la iconografía en el conocimiento de las culturas prehispánicas. Me parece necesario cuestionarlos y poner en la balanza sus aportaciones en cuanto al conocimiento del pasado a través de las obras y el modo en que han servido a la historia del arte para lograr dichos objetivos.

Por ello se justifica el hecho de que, hasta ahora, la discusión de este trabajo sea básicamente teórica. El principal motivo radica en mi interés por

---

<sup>68</sup> En el caso específico de la presente investigación, me interesa resaltar las carencias de la iconografía en relación al arte prehispánico, aunque considero que también las tiene al ser utilizada en el estudio de otros periodos artísticos occidentales como del arte vanguardista del siglo XX y del arte contemporáneo.

incursionar en otros modos de acercamiento al arte del pasado, sin pasar de largo los ya existentes, pues es claro que la capacidad de producir conocimiento se fundamenta en la posibilidad de revisar críticamente y de maneras diversas las soluciones de interpretación propuestas en todas las épocas y en todos los contextos.<sup>69</sup>

De manera similar al diálogo que establecí con varios autores en el capítulo anterior tras haber expuesto algunos de los puntos que considero de mayor relevancia en la aplicación de la iconografía tanto en el arte occidental como en el mesoamericano, dedicaré el siguiente apartado a establecer algunas de las pautas por las que encuentro en la hermenéutica una alternativa para la comprensión del arte del pasado y la recreación de sus sentidos en el presente.

#### *Hermenéutica e iconografía: los límites de la interpretación*

En páginas anteriores, los postulados de Panofsky evidenciaron la necesidad de acudir a las fuentes escritas para el análisis de las obras de arte desde el punto de vista de la iconografía. Junto con las ventajas del método, el autor da a conocer los riesgos que se corren al aplicarlo, aun cuando se cuente con una vasta información sobre el periodo estudiado.

El Renacimiento, de donde derivan sus reflexiones y propuestas, presenta, en cuanto a manuscritos, ventajas significativas sobre el periodo prehispánico. Aun así, la mejor opción para conocer algo más sobre la historia y, en este caso específico, sobre el pasado a través de las obras, sigue siendo el análisis e interpretación de las mismas, más allá de aquellos textos que puedan avalar su producción.

La aportación que el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci nos ofrece sobre el sentido de sus obras, se relaciona con aspectos como las técnicas empleadas en su ejecución, la aplicación de la luz y otras preocupaciones

---

<sup>69</sup> Barrios, José Luis y Karen Cordero, eds., *Grafías en torno a las Historia del arte del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2006: 12.

contempladas por el autor durante el proceso creativo. Es también fuente para el conocimiento de varios aspectos de la época y sus formas de pensamiento. Sin embargo, al pararnos frente a *La virgen de las rocas* se despliegan algunos de los sentidos de la obra, esas “zonas indeterminadas” que superan las fuentes y que es necesario desentrañar desde la intuición y análisis de su estructura.

En párrafos anteriores sugerí como una posible ventaja, para los historiadores del arte, la falta de fuentes escritas en Mesoamérica. Creo que en este punto y después de los aspectos que se han reflexionado, mantengo esta premisa para retomar algunos de los postulados de la hermenéutica a favor de los objetivos que persigo con esta investigación, consciente de que cada nueva teoría es el mecanismo mediante el cual podemos desempolvar nuestros viejos objetos de estudio, del mismo modo que cada nuevo objeto nos lleva a desempolvar las viejas teorías.<sup>70</sup>

En este caso, los objetos son las obras de arte prehispánico y las teorías implicadas, la iconografía y la hermenéutica. Me interesa por ello establecer una breve comparación entre las cualidades hasta ahora contempladas que las caracterizan en relación con el vínculo que establecen con los objetos de estudio para encontrar los puntos de contacto y las divergencias que me llevan a considerar el proceso hermenéutico como una vía más adecuada para la reconstrucción del pasado a través de las obras.

En algunos de los términos utilizados por Panofsky para referirse a los objetos de estudio, es posible advertir ciertas cualidades similares a las que les otorga Ricoeur. Ambos utilizan la palabra huella para describir las obras y las dimensionan como la evidencia del pasado en el presente.<sup>71</sup> Así, los objetos adquieren el carácter de testimonios de una época y como tal hablan por ella. Las divergencias entre Panofsky y Ricoeur se notan en el modo en que ambos autores consideran cómo es que hablan las obras.

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Cfr.* Ricoeur, 1996: 802, Panofsky, 2000: 21.

En este punto, el término documento resulta de vital importancia. Para el hermeneuta, la obra es un documento y habla por sí misma;<sup>72</sup> para el teórico del arte, el documento existe independiente de la obra y de él se obtienen los datos necesarios para su interpretación.<sup>73</sup>

En el primer caso, como se expuso anteriormente, la estructura de la obra da la pauta para su comprensión. De ella derivan todas las posibles conjeturas que el espectador genera y a partir de las cuales completa las zonas indeterminadas que hacen posible la fusión de horizontes. En el proceso hermenéutico, el historiador del arte se mantiene fiel a los preceptos dictados por la intención de la obra y a partir de ellos hilvana los sentidos implícitos en las diferentes maneras en que se articulan los elementos que le dan vida.

El contacto con la obra es directo, no existen mediadores ni preceptos previos que determinen cómo debe cuestionarse o mirarse. De esta manera, es ella la primera fuente de información sobre ella misma y su época, su contexto se infiere de las cualidades espacio-temporales que el intérprete debe advertir para dimensionar su historicidad y reconstruir con ella el pasado que representa, en tanto huella y documento.

En el proceso iconográfico, los datos obtenidos de la obra son complementados por los manuscritos que avalan su existencia y veracidad. La observación está generalmente mediatizada por la información escrita acerca de la obra y su época. Existe un conocimiento *a priori* de ciertos aspectos que intervienen en el encuentro con la obra y que predeterminan cómo debe cuestionarse.<sup>74</sup>

De esta manera, el objeto no habla por sí mismo sino que refuerza las categorías que se pretende que represente. La relación entre observador y obra es diferente a la que existe en el proceso hermenéutico, pues la dimensión

---

<sup>72</sup> Ricoeur, 1996: 804.

<sup>73</sup> Panofsky, 2000: 23.

<sup>74</sup> Con estos argumentos no pretendo afirmar que en la interpretación hermenéutica no hay conocimientos *a priori*. Lo que sucede es que estos se emplean en el proceso interpretativo hasta que las cualidades de la obra son inferidas.

histórica de la obra existe previa al encuentro con su estructura y no deriva de ella. El contexto antecede a la obra y no se despliega a través de sus cualidades principalmente espacio-temporales.

Así, la interpretación hermenéutica puede prescindir de las fuentes escritas, dado el carácter de textualidad que otorga a la obra, mientras que la iconográfica debe atenerse a los documentos en tanto portadores de aspectos que conciernen a la obra sin provenir necesariamente de la estructura de la misma.

Podríamos decir que en el proceso hermenéutico, la obra dicta la o las metodologías que deben emplearse para interpretarla. En la mayoría de los casos, dicha metodología contempla la interdisciplina, el diálogo entre posturas y planteamientos y el cuestionamiento que debe hacerse de las mismas para actualizarlas y renovar sus enfoques y argumentos. Todo esto sucede desde las cualidades de la obra, desde la intención que sugieren sus formas y sentidos, desde los postulados que hacen posible la generación del conocimiento.

En el caso de la iconografía el método está dado y se aplica. También existe un grado de adaptación, como ya se vio, de acuerdo con las épocas que se estudian. Sin embargo, los preceptos a seguir son los mismos, los pasos están predeterminados y deben tomarse en cuenta para obtener los resultados esperados.

Es más fácil el “desempolvamiento” de las teorías desde la hermenéutica dado que los discursos en torno a la obra se renuevan al recrearse los sentidos implícitos en su estructura. Así, todo nuevo conocimiento se enraizará ya no en la anquilosada aplicación de marcos metodológicos que encuadran y limitan, que demarcan y separan como si pudiesen mantenerse al margen, sino en la posibilidad de estudiar las formas de penetración que se manifiestan como tradición.<sup>75</sup>

Otro punto que permite comparación entre hermenéutica e iconografía son los tres momentos de mimesis que completan el círculo hermenéutico propuesto

---

<sup>75</sup> Barrios, José Luis y Karen Cordero, 2006: 13.

por Ricoeur<sup>76</sup> y las tres fases del proceso iconográfico planteadas por Panofsky.<sup>77</sup> Los autores coinciden en la existencia de tres estadios previos a la interpretación; la diferencia está en la manera en que se desarrolla este proceso y las partes que involucra.

En el caso del círculo mimético, existe una experiencia previa al acto de la lectura, en la que se percibe el tiempo a través de hechos inconexos y fragmentados. La obra, a través de un proceso de configuración, permite el entendimiento de estos elementos a manera de un relato que hace posible la comprensión de un tiempo refigurado el cual se experimenta como narración. En otras palabras, la obra tiene la capacidad de ofrecer al intérprete un mundo que despliega su sentido como si fuera un texto, que es posible leer y articular en un discurso que narra la experiencia de la realidad que tuvieron los creadores. En el círculo de la mimesis, la obra protagoniza el encuentro con el pasado y su historia. Su ser textual recrea el sentido de historicidad al que pertenece para hacerlo contemporáneo del momento en que es cuestionada.

En el proceso iconográfico los elementos aislados se perciben en la obra en tanto atributos de las representaciones. La identificación y sentido de los mismos se determina fuera de la obra a través del encuentro con las fuentes escritas que les otorgan sentidos que vuelven a la obra para interpretarla. No existe entonces un proceso de configuración, pues el significado del objeto de estudio se determina fuera de su estructura, así como su interpretación. Tampoco se da una refiguración del tiempo y de la experiencia del mundo pues estas anteceden el encuentro con la obra.

De esta manera, las tres fases del proceso iconográfico corresponden a la primera del círculo hermenéutico. La pre-iconografía, la iconografía y la iconología, se viven como instantes aislados e independientes a la estructura de la obra, como sucede en la prefiguración temporal que caracteriza a mimesis I.<sup>78</sup> El

---

<sup>76</sup> Ricoeur, 1996: 141.

<sup>77</sup> Panofsky, 2000: 47-50.

<sup>78</sup> Ricoeur, 1996: 115-130.

resultado que se obtiene de la corroboración de los datos en los manuscritos es vertido en los elementos que conforman la obra, en un proceso inverso al hermenéutico que parte de la estructura de la misma. En otras palabras, la historicidad, el contexto y el sentido de la obra se advierten paralelos a su estructura en el proceso iconográfico, siendo que en la hermenéutica estos aspectos se articulan en la obra y de ella derivan para ser interpretados.

Por otro lado, el proceso hermenéutico permite la fusión de la obra con el espectador a través del completamiento de las zonas indeterminadas. El sentido del objeto se concretiza más allá de lo representado en la refiguración que el observador hace de aquella experiencia pasada del mundo, la cual se materializa para ser recreada y percibida en la contemporaneidad del presente. El sentido de la obra es padecido por quien la observa en tanto vitalidad, mientras que en la interpretación iconográfica, la posible fusión de horizontes se efectúa en la comprensión de los textos escritos. La recreación del pasado es un acto racional y no vivencial, pues existe una mediación entre quien observa y aquello que se observa.

Hasta aquí, las diferencias entre hermenéutica e iconografía han servido para mostrar los pasos que estos enfoques utilizan en la interpretación de las obras y el modo en que apoyan a la historia del arte en la reconstrucción del pasado. En el afán que persigo con este trabajo y fiel a la problemática planteada al principio del capítulo, me resultó necesario acudir a los autores cuyas ideas me permitieron ahondar en ambos puntos, al mismo tiempo que se perfiló la postura teórica en que basaré el resto de la investigación.

Tras exponer las pautas que considero más relevantes a modo de analogía, reitero la idea de que la iconografía no resuelve los problemas relacionados con el estudio del arte prehispánico, sobre todo aquellos que han guiado hasta aquí mis reflexiones: la distancia temporal y la carencia de fuentes escritas. Me resta reflexionar por qué encuentro en la hermenéutica las herramientas más adecuadas para el estudio del arte prehispánico.

## *La hermenéutica y los estudios de arte prehispánico: una propuesta*

Inicié el capítulo con dos problemas que se presentan al estudiar las obras de arte prehispánico. Así, la distancia temporal y la carencia de fuentes escritas se convirtieron en el hilo conductor de una discusión protagonizada principalmente por la hermenéutica y la iconografía. Con esto, pretendí ahondar en aspectos que conciernen a la historia del arte y, en este caso específico, en su quehacer ante las obras del pasado.

Dado que el interés principal de esta investigación es el de proponer una nueva manera de acercarse a la producción artística del México antiguo a través de un caso específico como lo es El Palacio de Palenque, fue necesario replantear los problemas que implica el estudio de estas manifestaciones y algunas de las propuestas que se han hecho para analizarlo. Las ideas expresadas en estos primeros capítulos tienen como finalidad cuestionar los alcances y limitaciones de la historia del arte prehispánico con el fin de sugerir nuevas perspectivas que amplíen sus enfoques.

Actualmente, las preocupaciones de la historia del arte se perfilan hacia la búsqueda por construir el sentido de sus objetos de estudio desde el cuestionamiento de las metodologías.<sup>79</sup> En este clima se inserta mi investigación, de ahí que inicié con un breve recorrido historiográfico a través de las propuestas de algunos autores en relación al arte prehispánico, para continuar en el presente capítulo con la propuesta de un modo distinto de acercamiento a las obras el cual contempla por un lado la interdisciplina y por el otro exige el cuestionamiento de las perspectivas metodológicas que se emplean en la interpretación de las obras de arte.

La hermenéutica involucra ambos aspectos. Por un lado, permite a la obra dictar los procesos metodológicos que desembocan en su interpretación y, por el

---

<sup>79</sup> Barrios, José Luis y Karen Cordero, 2006: 15. En la introducción mencioné al seminario “La construcción de significados en objetos culturales: teorías, texturas y textualidades” que se lleva a cabo en la universidad Iberoamericana dentro de esta línea de investigación.

otro, mantiene al intérprete alerta sobre los alcances y limitaciones de sus enfoques en un trabajo comprometido principalmente con la construcción del significado de los objetos. En este sentido, el proceso hermenéutico se trata más de una actitud frente a los métodos de conocimiento que de una simple capacidad especulativa. Así pues, la teoría no propone soluciones definitivas sino que nos permite construir críticamente múltiples formas de acercamiento a los objetos y a los discursos y descubrir la multiplicidad de interrelaciones que se pueden tejer entre ellos.<sup>80</sup>

De esta manera, considero que la hermenéutica enriquece los estudios prehispánicos a través del encuentro con las obras de arte con el afán de reconstruir el sentido del pasado implícito en sus estructuras. Las aportaciones que este enfoque ha tenido en el estudio de otros periodos artísticos, principalmente en el campo del arte contemporáneo, pueden encontrar cabida en la interpretación de los sentidos de las obras de arte del pasado y, en este caso específico, en los estudios del arte prehispánico.

Ya que los acercamientos teóricos se basan en la posibilidad de diversificar y ampliar tanto los problemas como las soluciones en función de la variedad de experiencias disciplinares, horizontes de interpretación, métodos y herramientas de conocimiento, todos ellos insertados dentro de límites ideológicos, sociales, económicos y culturales particulares,<sup>81</sup> será esta investigación una búsqueda por ampliar las nociones que se tienen hasta ahora sobre las culturas prehispánicas, en específico sobre la maya, a través del arte.

Pretende, fiel a la estructura de la obra, ser capaz de llenar de manera correcta, y lo más adecuada posible, las zonas de indeterminación intencionadas por la obra para dar cabida de este modo a la fusión de horizontes que hagan posible la reconstrucción del pasado más allá de las aporías temporales.

Así, el análisis de los elementos que dan vida a El Palacio de Palenque, objeto de estudio de este trabajo, desde la hermenéutica dará la pauta para

---

<sup>80</sup> *Ibid*: 13.

<sup>81</sup> *Idem*.

reconstruir parte de la experiencia del mundo que materializaron en esta obra los mayas de Palenque. El estudio de este edificio en específico será un pretexto para ahondar en las problemáticas que derivan del encuentro con la estructura de las manifestaciones artísticas del pasado y del cuestionamiento de los pasos que conducen a su interpretación.

Pretendo, a través del proceso interpretativo que realizaré en los siguientes capítulos, mostrar una posibilidad de análisis que puede utilizarse en el conocimiento de otras obras prehispánicas a través de un proceso comprometido con las nociones implícitas en la textualidad, intratemporalidad e historicidad de las obras. Será además una contribución que, desde la Historia del arte , amplíe los estudios mesoamericanos a favor de un entendimiento más integral de nuestro pasado prehispánico.

**Capítulo 3**  
**El Palacio de Palenque: historia de varios lenguajes**

[...] y después de haver caminado las tres leguas llegamos a el parage tenido y nombrado aquí las Casas de *pedra*, y me fueron mostradas unicamente por los referidos Yndios y Ladinós ocho Casas, y inclusive un Palacio que por su constructura, y magnitud no pudo ser menos; mas formando yo un concepto, bien fundamentado, que aquel gran Palacio precisamente devió de estar circunvalado de muchas Casas, y como que ahí devió de ser la Corte.

José Antonio Calderón<sup>1</sup>

Protagonizará el presente capítulo El Palacio de Palenque en tanto que objeto de estudio a través del cual pretendo obtener las herramientas suficientes para reconstruir parte del pensamiento que lo concibió.

El encuentro con la estructura de El Palacio me sugirió una hipótesis inicial que contempla dos aspectos relacionados con algunas de las problemáticas planteadas en los capítulos anteriores. El primero se refiere a la integración plástica que lo caracteriza, en donde convergen tres géneros artísticos (arquitectura, relieve, pintura mural) de manera simultánea y en los cuales percibo un campo fértil para los estudios de la historia del arte. El segundo considera la complejidad del objeto de estudio como la posibilidad hacia una propuesta metodológica que amplíe los estudios del arte prehispánico. Ambos casos implican el encuentro con el pasado a través de sus obras y la necesidad de crear las vías adecuadas para comprenderlo. De tal manera buscaré que sea El Palacio el que determine la validez de estas premisas así como su posible comprobación.

La convergencia de los tres géneros artísticos me planteó, desde los primeros encuentros con El Palacio, que con el fin de entender el discurso del conjunto como un todo, es necesario comprenderlo en primera instancia a través de sus partes. Esto es, en un proceso que considere la información obtenida de la

---

<sup>1</sup> Castañeda Paganini, Ricardo, *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*, Guatemala, 1946:23. El fragmento corresponde al informe de José Antonio Calderón. Respeté la ortografía del original.

arquitectura, el relieve y la pintura mural de forma individual, para después integrar sus discursos en lo que pretende ser un intento por reconstruir él o los significados del conjunto como unidad de sentido.<sup>2</sup>

En un tránsito de lo particular a lo general, llevaré a cabo la descripción y el análisis de algunas de sus formas, con el fin de dar a conocer sus cualidades expresivas, así como las semejanzas y diferencias que las identifican. Partiré del análisis del espacio arquitectónico para terminar con el pictórico, en un orden que no tiene como finalidad ser jerárquico sino que contempla el modo en que la arquitectura alberga a las otras dos manifestaciones artísticas.

Considero necesario aclarar que en esta parte de la investigación me enfocaré únicamente en la descripción de las formas. No tomaré en cuenta, por el momento, las investigaciones ni las interpretaciones que se han hecho hasta ahora sobre la cronología de los edificios, así como las modificaciones que con el paso del tiempo sufrió El Palacio, o bien las propuestas sobre el sentido iconográfico de las escenas representadas en los relieves y pintura, pues dichos aspectos serán retomados posteriormente en la interpretación.

Por ahora pretendo obtener de la observación y descripción formales, los datos suficientes para identificar las características de los tres géneros artísticos que me competen.

### *El espacio arquitectónico de El Palacio*

Este apartado corresponde a la identificación de los elementos que conforman el conjunto arquitectónico. Los rasgos que los caracterizan permitirán ubicarlos, en sus semejanzas y diferencias, dentro de la planeación espacial de El Palacio. Para referirme a las estructuras, utilizaré la nomenclatura que a lo

---

<sup>2</sup> De acuerdo con estas intenciones, a lo largo de la descripción me basaré únicamente en el reconocimiento de las formas y sus cualidades expresivas. No se tomarán en cuenta por el momento las propuestas que se han hecho sobre los significados de las imágenes, desde distintas disciplinas.

largo del tiempo se ha empleado para identificar los espacios,<sup>3</sup> así como partiré del análisis del plano en general para continuar con la descripción de los edificios por separado.<sup>4</sup>

De acuerdo con el plano de Merle Greene (figura 1) es posible identificar catorce construcciones dispuestas sobre una plataforma trapezoidal, cuyo eje se extiende de norte a sur con respecto a la ciudad, y que presenta escalinatas en sus extremos oeste, norte y este, siendo la que pertenece al poniente la más completa y la que permite el acceso al recinto en la actualidad. Dicha plataforma cubre los llamados Subterráneos conformados por estructuras dispuestas a lo largo de tres corredores paralelos.<sup>5</sup>

De las trece casas se conservan en pie cinco, las conocidas como B, C, A y D en el lado norte y la E en el centro. Todas las demás están destruidas, a saber, la llamada AD que se encuentra en el norte y las J, F, G, I, H, K y L ubicadas al sur.

Con base en el plano y la información visual que se conserva, obtendré los datos que servirán para hacer una descripción de las casas mejor conservadas y de la Torre que también permanece. El orden que utilizaré para enumerar los espacios y describirlos no contempla ninguna cronología. Por el momento, me basaré principalmente en la cantidad de información que se puede obtener de ellos de acuerdo a su grado de deterioro y, más adelante, he de referirme a las propuestas que se han generado sobre la cronología de los edificios, las cuales tomaré en cuenta en la interpretación.

---

<sup>3</sup> Me refiero a los nombres que reciben las casas que corresponden a las letras del alfabeto.

<sup>4</sup> Me baso en el plano realizado por Merle Greene Robertson. *Cfr.* Robertson, Merle G., *The Sculpture of Palenque, II y III*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, pues fue elaborado con base en los planos hechos anteriormente por autores como Alfred Maudslay (1889), Miguel Ángel Fernández (1935), Ignacio Marquina (1944), Alberto Ruz (1952), Cesar Saenz (1951-1956) y Jorge Acosta (1968) entre otros. Dicho plano ha sido aceptado y utilizado por varios estudios recientes dada la cantidad de información que requirió para definirse.

<sup>5</sup> Robertson, 1985, II: 3. El problema de la cronología de los subterráneos será expuesto en la parte que corresponde a la interpretación.



Figura 1a. El Palacio. Vista general

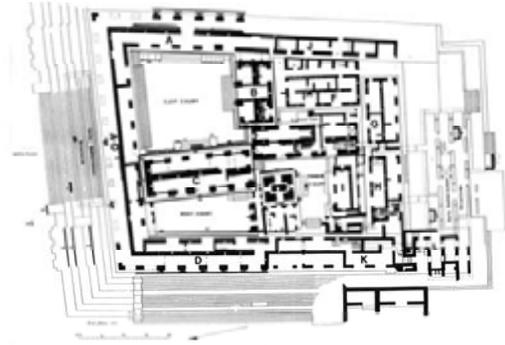


Figura 1b. El Palacio. Plano.

### *Casa E*

De planta rectangular, esta construcción muestra un eje norte-sur que corresponde al de la plataforma (figura 2). Su acceso por el lado oeste presenta tres vanos enmarcados por un muro segmentado, mientras que del lado este presenta dos. El interior, dividido por un muro central también segmentado, despliega dos galerías paralelas; la que corresponde al lado este está dividida por un muro en el extremo norte. El techo es abovedado y no muestra presencia de crestería.

La posición de la Casa E sobre la plataforma hace que colinde, hacia el este, con la Casa B y hacia el norte con la Casa C. El frente de esta construcción colinda con el llamado Patio de la Torre.



Figura 2. Casa E. Fachada oeste

### *Casa B*

El eje de este edificio es este-oeste (figura 3) y presenta una planta rectangular. Su acceso por el lado norte tiene tres vanos enmarcados por pilares, mientras el del sur muestra dos vanos que flanquean un muro. El interior del recinto se divide del lado norte en tres cuartos, siendo el central más grande ya que se extiende hasta el lado sur, extremo en el que se perciben solamente dos cuartos. El techo también es abovedado y en el exterior se pueden apreciar restos de lo que fue la crestería. La Casa B colinda hacia el oeste con la Casa E, hacia el noreste con la Casa A y hacia el sureste con la Casa J. Su fachada norte da hacia el llamado Patio Este.



Figura 3. Casa B. Fachada norte

### *Casa C*

Con un eje norte-sur (figura 4) y una planta rectangular, esta casa muestra dos fachadas, una hacia el este y la otra hacia el oeste, ambas con cinco vanos de acceso delimitados por pilares. En el interior, un muro central segmentado divide al espacio en dos galerías paralelas. El techo es también abovedado y muestra restos de una crestería. La Casa C colinda hacia el sur con la Casa E y hacia el norte con la Casa AD. Su eje la dispone en medio de los patios denominados como Este y Oeste.



Figura 4a. Casa C. Fachada oeste.



Figura 4b. Fachada este

### *Casa A*

También muestra un eje norte-sur y una planta rectangular (figura 5), con dos fachadas dispuestas una hacia el este y la otra hacia el oeste. En la primera se distinguen siete vanos delimitados por pilares mientras que en la fachada oeste es posible observar cinco. El interior muestra dos galerías paralelas, divididas por un muro con un vano en el centro que las conecta. Un buen fragmento de la parte este del techo abovedado está colapsada, el otro extremo, que se mantiene en pie, muestra restos de una crestería. La fachada interior da hacia el llamado Patio Este, mientras la otra mira hacia el exterior de El Palacio. La Casa A colinda con las Casas B y AD.



Figura 5a. Casa A. Fachada este.



Figura 5b. Casa A. Fachada oeste.

### *Casa D*

Su planta rectangular muestra un eje norte-sur (figura 6) que despliega dos fachadas, una hacia el interior del espacio, con tres vanos delimitados por pilares, y la otra hacia el exterior del conjunto, muestra siete vanos también delimitados por pilares. El interior se conforma por dos galerías paralelas divididas por un muro con un vano cargado hacia el sur que les permite comunicarse. El techo abovedado también conserva restos de la crestería. La Casa D colinda con las Casas AD y K. Junto con las Casa AD, C y con la Torre, delimita el Patio Oeste.



Figura 6a. Casa D. Fachada oeste.



Figura 6b. Casa D. Fachada este.

### *Casa AD*

Con planta rectangular, su eje este-oeste la conecta con las Casas A y D, de ahí su nombre. Gran parte de esta construcción está colapsada excepto en el extremo oeste. Es posible percibir, a partir de los restos que aún se conservan y con base en el plano, que tuvo dos fachadas, una que da hacia el interior, del lado sur, con ocho vanos delimitados por pilares, y la norte, que da hacia el exterior con doce vanos igualmente enmarcados por pilares. El interior muestra dos galerías paralelas separadas por un muro central con dos vanos pequeños en los extremos. Un segundo muro separa la galería sur en dos partes casi iguales. Del lado norte, la galería corre de un extremo al otro sin interrupciones. Lo que se conserva del techo en la parte oeste está abovedado con evidencias de crestería. La Casa AD colinda con las Casas A, D y C, con las que forma los Patios Este y Oeste.

### *Torre*

Muestra una planta cuadrada (figura 7). Se ubica casi al centro del conjunto, un tanto cargada hacia el oeste. La conforman cuatro pisos conectados por una escalinata. Éstos rematan con un techo.



Figura 7. Torre

Hasta aquí, he descrito de forma general los edificios que se conservan en mejor estado. Éstos conforman la parte central y el extremo norte de El Palacio. Aquellos que se ubican en el lado sur presentan en su mayoría grados avanzados de deterioro. Se trata de las denominadas Casas J, F, G, H, I, K y L. En el plano es posible observar que casi todas tienen plantas rectangulares excepto la Casa L cuya planta (compleja) tiende más hacia una forma cuadrada.

En todos los interiores se observan galerías paralelas divididas por muros centrales que en algunos casos permiten, a través de vanos, que se conecten y en otros que se aíslen. En este caso, vuelve a ser excepción la Casa L. En cuanto a los techos, ninguno se conserva excepto una parte del techo de la Casa H que revela un fragmento de la bóveda.

#### *Algunas reflexiones en torno al espacio arquitectónico*

Las características hasta ahora expuestas permiten identificar semejanzas y diferencias entre las construcciones, así como ciertos rasgos que empiezan a revelar el modo en que se articulan para dar vida a El Palacio como un todo. A

partir de la información obtenida de las descripciones, intentaré exponer aquellos aspectos que considero relevantes en la conformación espacial de El Palacio.

Lo primero que me llama la atención es que la mayoría de las casas muestran una planta rectangular<sup>6</sup> sobre la planta trapezoidal que sostiene todo el conjunto. Las construcciones no repiten la forma de la base que las contiene. Esta característica, a mi modo de ver, hace que las casas se dispongan de manera que sus ejes de orientación varíen, provocando que el espacio sea irregular y que la correspondencia entre ellas sea asimétrica (figura 8).<sup>7</sup>

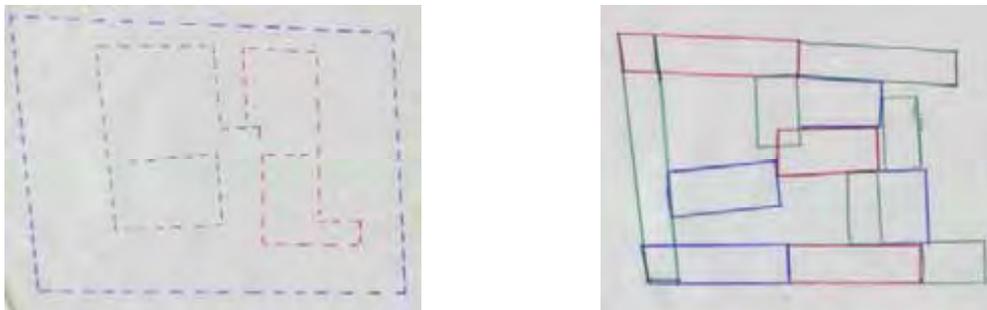


Figura 8. Esquema que muestra sobre el plano de El Palacio la asimetría espacial.

Sin embargo, la disposición de los edificios genera formas trapezoidales en los patios que también varían en tamaño y son irregulares pero que de alguna manera repiten la forma de la base principal (figura 10).

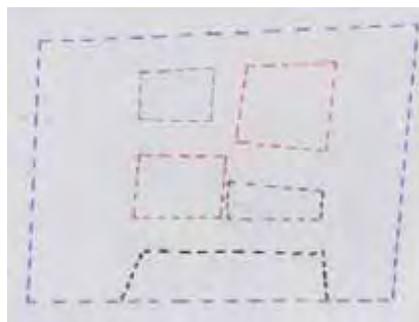


Figura 9. Esquema que muestra, sobre el plano de El Palacio, la forma trapezoidal de los patios.

---

<sup>6</sup> Ya se expusieron la excepciones de la Torre y de la Casa L.

<sup>7</sup> La idea de la asimetría será considerada en la interpretación.

También es posible percibir prismas trapezoidales en los techos a pesar de que coronan plantas rectangulares (figura 10).



Figura 10a. Casa D. Detalle del techo



Figura 10b. Casas B, E y C (de izquierda a derecha). Nótense los techos trapezoidales.

Por otro lado, la forma de las cresterías, complementa los conjuntos con prismas triangulares, teniendo así varias formas geométricas en un mismo edificio.

Un aspecto que debe mencionarse es la variación que existe en las dimensiones de las casas; todas abarcan porciones distintas del espacio. Esto enfatiza la irregularidad generada por la presencia de las plantas rectangulares sobre la trapezoidal al mismo tiempo que dota al espacio de movimiento. Las alturas entre los edificios también son inconstantes, algunos se desplantan directo sobre el suelo, como es el caso de la Casa E (figura 11) y otras lo hacen sobre pequeños basamentos, como la Casa B (figura 12). La altura de la Torre se desfasa por completo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Retomaré la altura de la Torre en relación con las otras construcciones más adelante cuando me refiera a los recorridos sugeridos por el espacio.



Figura 11. Casa E. Nótese cómo el edificio desplanta del suelo.



Figura 12. Casa B. Nótese el basamento sobre el cual desplanta el edificio.

La colindancia entre las construcciones genera ángulos que no son rectos y al parecer ninguno se repite en forma y dimensión. Junto con la diferencia de las alturas, la desigualdad de los ángulos provoca la existencia de unas esquinas más abiertas que otras, a través de las cuales es posible advertir las diferencias que existen entre las casas al tiempo que se acentúan la asimetría, la irregularidad y el movimiento del espacio arquitectónico como conjunto (figura 13).



Figura 13. Esquinas que se forman entre las casas A y B (izquierda) y las B y C (derecha).

Otro rasgo obtenido de la observación y descripción de las formas, son las variantes en el número de vanos que presenta cada construcción. Salvo la Casa C, que tiene cinco entradas en cada una de sus fachadas (ver figura 4), las demás casas tienen un número distinto de accesos. La diferencia en el número de vanos provoca una intermitencia entre muros y pilares que genera un ritmo en

la estructura tanto en el interior como hacia el exterior<sup>9</sup> el cual acompaña al movimiento antes mencionado.

La disposición y orden de los pilares de cada casa no corresponde con el modo en que encuentran su lugar en las demás. Esto, a nivel de recorrido, provoca que el espacio se “experimente” a partir de entrantes y salientes que hacen del mismo una especie de laberinto que no es fácil percibir en su totalidad estando dentro de él.

Algunas de las diferencias que se perciben en la actualidad entre las casas corresponden, por otro lado, a las modificaciones que sufrió El Palacio a lo largo del tiempo. A veces se aumentaron muros, algunos vanos fueron cerrados, o bien se decidió dividir los espacios (ver figura 1).<sup>10</sup>

Sin duda, estas diferencias le dan un carácter especial a cada una de las construcciones a la vez que las hacen partícipes en la gestación de un todo. De acuerdo con esto, quisiera señalar a continuación el modo en que, a pesar de las variables, se percibe en El Palacio cierto orden y homogeneidad que se equilibran con la irregularidad y la asimetría antes mencionadas.

Aun cuando hay diferencias entre las alturas de las casas, hay en El Palacio un predominio horizontal que se interrumpe únicamente por la presencia de la Torre.<sup>11</sup> Las casas son prismas rectangulares que aluden a la horizontalidad, rasgo que se enfatiza con la forma trapezoidal de los techos que caen sobre los muros con una intención también horizontal. Cabe recordar aquí la presencia de las cresterías en la época en que fue construido El Palacio. Dichos elementos podrían sugerirnos un afán de verticalidad aunque al imaginarlas todas

---

<sup>9</sup> Los vanos de las Casas A, D , AD, K, L , J, G y H, dan hacia el exterior de El Palacio.

<sup>10</sup> Robertson, 1985, II: 41. Estas modificaciones están señaladas en el plano de Merle Greene. En la descripción que la autora hace de la Casa B, sugiere que los muros que separan las galerías en dos y tres cuartos, se agregaron posteriormente, así como se cerró el pequeño vano que posiblemente daba acceso a la Casa E. Todos estos muros aparecen con líneas más delgadas en el plano, para distinguirlos de los que se cree que pertenecen a la construcción original. Estos cambios serán considerados en la interpretación junto con las propuestas cronológicas.

<sup>11</sup> Si existieran las cresterías en la actualidad la percepción de la horizontalidad cambiaría.

juntas sobre los techos de las casas, el predominio horizontal y homogéneo se evidencia una vez más.

Esta lectura horizontal, permite concebir a las casas flanqueando cuatro patios originales de los cuales dos fueron ocupados, los dos del lado sur, por las Casas F, H e I (ver figura 1).<sup>12</sup> La distribución sugiere un orden que puede llamarse geométrico, aunque se distinga asimetría entre las construcciones.

Dicho sentido geométrico se percibe también dentro del recorrido horizontal, a través del modo en que las construcciones fueron apropiándose del espacio. Da la impresión de que se trata de módulos que se desdoblaron siguiendo la lógica de sus propios ejes hasta que llenan por completo la plataforma trapezoidal, en un abatimiento que se define dentro de los cánones de una geometría asimétrica.

Quisiera detenerme en este punto para explicar este fenómeno que percibo en El Palacio y que será fundamental para la interpretación que se hará posteriormente de las formas. Considero que la expansión geométrica asimétrica se puede insertar dentro de las problemáticas que conciernen a la *Teoría de las catástrofes*.

Elaborada en el ámbito de las matemáticas, y más en particular de la topología, la teoría de las catástrofes [...] consiste en un modelo geométrico que intenta describir / interpretar la evolución de las formas con que se presenta un fenómeno [...] los fenómenos de transformación o de cambio formal en el ser o en el aparecer de un fenómeno eran interpretados como discontinuidades en las cuales estaba vigente la relación de causa-efecto; pero cada cambio puede también ser descrito o explicado como si la discontinuidad fuese reconducible a una continuidad que comprende al mismo tiempo las que son definidas como las causas y los efectos en la génesis de las formas. Como hemos dicho, la teoría de las catástrofes consiste en un modelo geométrico muy articulado y *abstracto*, pero que al mismo tiempo permite “ver” el desarrollo de un fenómeno porque lo coloca en una situación espacial multidimensional.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Robertson, 1985, III: 82. La autora sugiere que el Patio Sureste fue cubierto por la Casa F y el Patio de la Torre fue ocupado en parte por las casas H e I.

<sup>13</sup> Calabrese, 1997: 220-221.

En el modelo de esta teoría intervienen variables que se modifican de manera individual al mismo tiempo que sus cambios repercuten en el proceso al que están concatenadas. Estos cambios se pueden percibir de una forma modular que define movimientos a través de las mutaciones.<sup>14</sup>

En el espacio arquitectónico de El Palacio es posible advertir este despliegue geométrico de las plantas cuadrangulares sobre la plataforma trapezoidal. Se trata de un crecimiento horizontal que denota ritmo y movimiento a través de un patrón irregular que no por ello deja de ser armónico (figura 14).<sup>15</sup>

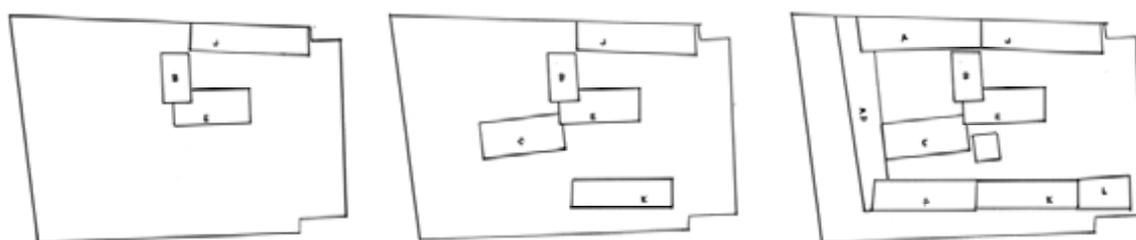


Figura 14. Esquema que muestra el crecimiento horizontal de las casas en El Palacio.

El movimiento horizontal en el que se abaten las casas sobre la plataforma permite intuir que las modificaciones se hicieron sin la necesidad de que se cubrieran las estructuras unas con otras. Es sabido que una de las técnicas constructivas de Mesoamérica se fundamenta en la superposición de los edificios.<sup>16</sup> En El Palacio, específicamente en la disposición de las casas, no se da la superposición sino que coexisten todas al mismo tiempo sin que una cubra a la otra.

Además de la lectura horizontal hasta ahora sugerida, es posible notar un crecimiento vertical que se produce por la presencia de los Subterráneos y la

---

<sup>14</sup> La explicación y desarrollo de la teoría son mucho más complejos que como lo muestro en este trabajo. Para los fines de la investigación, he retomado únicamente aquellas reflexiones que conciernen a la geometría y a los cambios que definen a los fenómenos.

<sup>15</sup> Encuentro dicha armonía en el equilibrio que se da entre la geometría y la asimetría. Una genera a la otra cual si fuera una lucha de contrarios que en este caso se resuelve en la planeación del espacio.

<sup>16</sup> Marquina, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1951: 18.

Torre. En este corte es posible advertir los tres niveles que marcan las estructuras. En este caso es evidente la superposición que permitió que la plataforma cubriera los Subterráneos.

Hasta ahora ha sido posible advertir, a través de las formas, el modo en que se conforma el espacio arquitectónico en El Palacio. Se mencionó un crecimiento horizontal, que se define por la posición de las casas y la Torre sobre la plataforma, y uno vertical que inicia con la superposición de la plataforma sobre los Subterráneos y termina con la Torre. Ambos crecimientos implican movimiento y por lo tanto transformaciones; de ahí que El Palacio se hace de constantes y variables que derivan de las diferencias y las semejanzas entre las formas.

Para comprender este sistema de correspondencias entre lo similar y lo diferente, fue necesario desarticular sus partes para describirlas por separado con el fin de volver a percibir las como un todo que le da un carácter propio al espacio.

Una vez que realice el mismo proceso de identificación y descripción de las formas en el relieve y la pintura mural, retomaré los datos proporcionados por el espacio arquitectónico para iniciar la interpretación.

#### *Piedra y estuco: dos formas de expresión*

De la misma forma en que desarrollé la descripción de los espacios arquitectónicos, me ocuparé en este momento de las representaciones en relieve que hay en El Palacio. Seguiré la misma secuencia descriptiva que en el caso de los espacios arquitectónicos, destacando los ejemplos más conservados en cada una de las casas. Por ello, el orden en que abordaré las obras no será cronológico ni jerárquico. En este caso, las divisiones distinguirán únicamente a las obras elaboradas en piedra de aquellas hechas en estuco y a las diferencias

entre los soportes, ya sean pilares, alfardas, tableros o lápidas.<sup>17</sup> En la figura 15 presento, sobre el plano de El Palacio, la ubicación de los relieves que tomaré en cuenta, con el fin de mostrar el lugar que ocuparon en el espacio arquitectónico.<sup>18</sup>

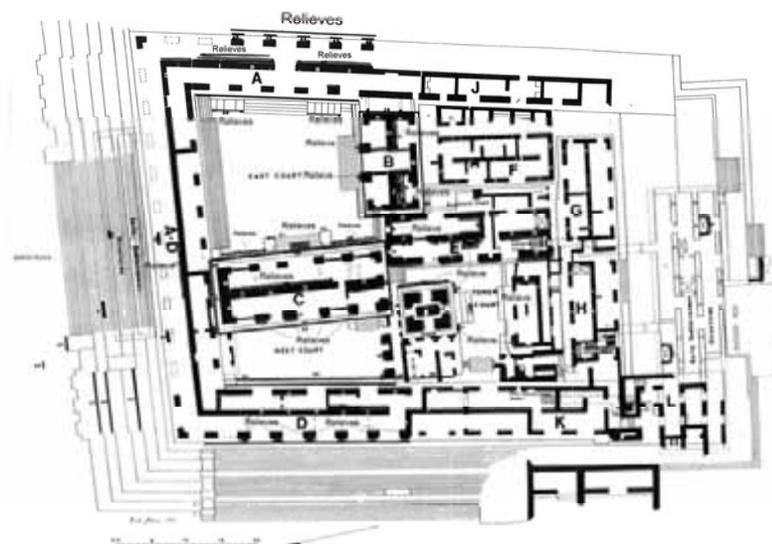


Figura 15. El Palacio. Plano con ubicación de los relieves.

---

<sup>17</sup> Beatriz de la Fuente contempla más divisiones en su obra *La escultura de Palenque*, para ejemplificar los modos en que se resolvieron los espacios compositivos en la escultura maya en general: estelas, altares, dinteles, lápidas y tableros, mesas y tornos ceremoniales, escaleras labradas, jambas y columnas. Cfr. Fuente de la, 1993: 127-132. Yo solamente menciono los pilares, alfardas, tableros y lápidas pues son los elementos que aparecen en El Palacio con escenas en relieve. Cabe recordar que en Palenque no se crearon estelas ni altares como sucedió en otros sitios del área maya y por otro lado en El Palacio no hay evidencia de dinteles labrados. En cuanto a las mesas y tronos ceremoniales, se han encontrado algunos en El Palacio con glifos en los cantos y escenas relevadas en las patas. Tomaré en cuenta en este caso la llamada Lápida de Madrid y la otra pata del mismo trono. A pesar de que existe un trabajo descriptivo, analítico y minucioso de los relieves en la obra citada de Beatriz de la Fuente y otro en la obra citada de Merle Greene Robertson, realizaré una descripción propia que tome en cuenta aquellos aspectos que considero relevantes para los fines de mi investigación, sin dejar de lado las propuestas y conclusiones de las autoras, de quienes retomaré los puntos que contribuyan a reforzar mis descripciones.

<sup>18</sup> En un apartado posterior, retomaré la ubicación de los relieves, para asociar su discurso con el de la arquitectura. De la misma manera consideraré más adelante sus significados, para llevar a cabo la interpretación.

### *Obras hechas en estuco*

El estuco fue el material que se empleó con más frecuencia en el relieve palencano. Sus cualidades plásticas permitieron una gran calidad expresiva en las obras la cual se resuelve principalmente en escenas de alto relieve, por las posibilidades de modelado que ofrece este material. Las composiciones en estuco se colocaron en los techos, en algunas bóvedas, en los marcos de las puertas, en los muros y en los pilares a lo largo de las casas de El Palacio.

A continuación describiré algunas de las obras que posteriormente serán retomadas en el apartado de la interpretación.

### *Algunos estucos en la Casa B*

Sobre dos de los cuatro pilares<sup>19</sup> que dan acceso a esta construcción, se conservan, modeladas en estuco y en muy mal estado, las representaciones de dos personajes. Se trata de los pilares que flanquean el acceso al cuarto central de la casa. Debido al deterioro que presentan las imágenes, me basaré en los dibujos que hizo Merle Greene para poder describirlos de manera más completa.<sup>20</sup>

El pilar del lado izquierdo del acceso muestra varios restos que permiten completar la imagen de un personaje de pie, cuyo cuerpo está de frente y el rostro de perfil mira hacia el lado derecho, hacia el centro de la fachada (figura 16). Su tamaño es casi natural<sup>21</sup> y tiene los brazos doblados hacia el vientre de modo que se entrelazan las manos aproximadamente a la altura de la cintura. Lleva un tocado al parecer de grandes dimensiones, de acuerdo con los restos que se conservan.

---

<sup>19</sup> Merle Greene ha denominado a los pilares de acuerdo con las letras del alfabeto, iniciando por la izquierda. Los dos a los que me voy a referir corresponden al B y al C.

<sup>20</sup> *Ibid*: 42-43.

<sup>21</sup> Merle Greene sugiere que superan el tamaño de un humano. *Idem*.

El personaje del otro lado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, dirige su mirada también hacia el centro de la fachada (figura 18). Su postura es igual que el anteriormente descrito con tan sólo una variación en el tocado y se puede apreciar debajo de su pie izquierdo un diseño hecho a base de elementos circulares y curvos que parecen diseños vegetales.



Figura 16a. Casa B. Pilar B.

Figura 16b. Casa B. Pilar B. Dibujo.

Figura 17a. Casa B. Pilar C.

Figura 17b. Casa B. Pilar C. Dibujo.

Ambas escenas se muestran en alto relieve. La calidad expresiva del estuco los proyecta hacia fuera del fondo compositivo a través del modelado. Predomina en ellas la verticalidad lograda por la figura de los personajes que se muestra como el único eje de la composición (figura 18). A mi parecer, son composiciones sencillas en donde la actitud de los personajes es hierática, sin aparente intención de movimiento. Son imágenes ensimismadas cuyo poder de expresión se repliega a la parte central del pilar que las contiene, sin que lo abarquen todo.



Figura 18. Casa B. Esquema que muestra los ejes de la composición.

En los pilares ubicados en los extremos de la fachada no se conservan diseños que permitan reconstruir una imagen. Posiblemente se representaron en ellos otros personajes o bien textos glíficos como sucede con las Casas A y D que describiré más adelante.

Además de los pilares descritos, la Casa B conserva diseños en estuco en el cuarto suroeste y también sobre el techo.

#### *Algunos estucos en la Casa C*

En el interior de esta casa, en la parte superior del muro este, se modelaron nueve imágenes que algunos autores han denominado como mascarones<sup>22</sup> (figura 19). El segundo y el último se han perdido, mientras que del cuarto y del sexto se conservan muy pocos elementos. Los demás ofrecen mayor información a pesar de que no están completos.

Todos comparten una forma ovalada aunque varían en tamaño, sobre todo a lo ancho. Sus diferencias están en los tocados y en los rostros, que al parecer son de seres fantásticos. Están elaborados en alto relieve y muestran una alineación que da cierto ritmo al muro.

---

<sup>22</sup> *Idid*: 51. Merle Greene los número de izquierda a derecha para describirlos y sugerir algunas interpretaciones a partir de sus rasgos iconográficos.



Figura 19a. Casa C. Muro este, mascarón 1.



Figura 19b. Casa C. Muro este, mascarón 3.



Figura 19c. Casa C. Muro este, mascarón 1.  
Dibujo.



Figura 19d. Casa C. Muro este, mascarón 3.  
Dibujo

En la fachada que da hacia el Patio Oeste, cuatro de los seis pilares que definen los accesos hacia el interior de la casa conservan restos de escenas elaboradas en estuco, en alto relieve (figura20).<sup>23</sup> De izquierda a derecha, los dos primeros no muestran ninguna imagen. A partir del tercero y hasta el sexto, que es el más dañado, es posible percibir, en el centro de cada pilar, la representación de un personaje sentado en flor de loto sobre una especie de trono. El personaje del tercer pilar mira hacia la derecha, mientras los otros tres lo

<sup>23</sup> *Ibid*: 53. Igual que en la Casa B, la autora denominó los pilares con las letras del alfabeto.

hacen hacia la izquierda, de manera que parece que acentúan el centro de la fachada como si lo flanquearan.

En todos los casos, el cuerpo está de frente y el rostro de perfil.<sup>24</sup> En el tercero se observan los brazos, el derecho hacia abajo rozando levemente la pierna y el izquierdo extendido como en actitud de sostener algo. En el quinto también se aprecian los brazos, el derecho apoyado sobre la pierna y el izquierdo semi flexionado hacia el lado del torso.

Destacan los tocados, los cuales superan en proporción a los rostros (aunque no sea posible verlos, es evidente la superioridad). En contraposición con los tocados, el resto de la indumentaria es sencilla. Estos personajes van acompañados por textos glíficos que se ubicaron frente a sus caras.



Figura 20a. Casa C. Fachada oeste, pilar C.



Figura 20b. Casa C. Fachada oeste, pilar D.

---

<sup>24</sup> En el caso del sexto pilar es casi imposible determinarlo debido al grado de deterioro. Sin embargo, se puede inferir a través de algunas líneas que se trata de un personaje que comparte características con los otros.



Figura 20c. Casa C. Fachada oeste, pilar C. Dibujo.

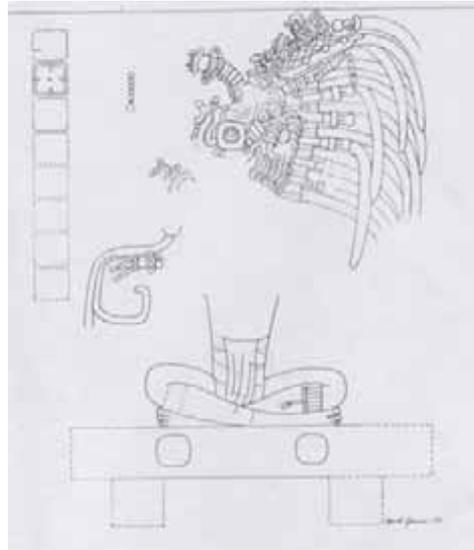


Figura 20d. Casa C. Fachada oeste, pilar D. Dibujo.

Una vez descritos los rasgos más generales, me interesa destacar la composición en estas escenas, que en todos los pilares es la misma (figura 21). Percibo un eje vertical enfático, sugerido por el cuerpo de los personajes y por los tocados, el cual se ve interrumpido por la horizontalidad de los tronos y por la postura de las piernas y los brazos en los casos en que es posible distinguirlos.

Se puede ubicar el cruce de estos dos ejes a la altura del abdomen de los personajes, lo cual genera una forma de cruz que, a mi modo de ver, ilustra una composición equilibrada, en la cual desde las líneas más largas hasta las más pequeñas contribuyen a empatar los pesos visuales.

Se trata de una composición más compleja que la descrita en los pilares de la Casa B. Encuentro que comparten un cierto hieratismo que se nota también en estos estucos a pesar de que la separación de los brazos del torso abre los límites compositivos y se apropia más del espacio ofrecido por el pilar. Percibo en estas representaciones un movimiento interno y ensimismado que se contiene en los límites imaginarios trazados por los ejes de la composición y no se atreve a romperlos.



Figura 21. Casa C. Fachada oeste, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición.

En la cara sur del tercer y sexto pilar se observan restos de lo que fueron también dos personajes. En el primer caso se trata una representación con el cuerpo y el rostro de perfil que muestra una malformación en el vientre y espalda, como un jorobado. No hay más elementos que ayuden a precisarlo mejor (figura 22). En el sexto pilar se conserva únicamente el torso de un cuerpo de frente, con un fragmento del brazo izquierdo que sugiere estar hacia abajo y un fragmento del brazo derecho extendido hacia un lado del torso (figura 23).



Figura 22. Casa C. Tercer pilar, lado sur. Dibujo.



Figura 23. Casa C. Sexto pilar, lado sur. Dibujo.

### *Algunos estucos en la Casa A*

Entre varios ejemplos de imágenes realizadas en estuco, la Casa A conserva escenas en cinco de los siete pilares que conforman la fachada este (figura24).



Figura 25. Casa A. Fachada este. Vista general de los pilares.

Sobre el primer pilar,<sup>25</sup> se observa un texto glífico distribuido en cuatro líneas verticales compuestas de ocho cartuchos cada una (figura 25). Los glifos se muestran en alto relieve con una excelente calidad de modelado que se complementa con la incisión para resolver los detalles más pequeños. Se trata de una composición equilibrada, casi simétrica, debido a la distribución de los elementos que sin embargo no son iguales entre sí. Ésta combina la presencia de ejes verticales y horizontales de modo que no existe un predominio contundente de unos sobre otros.

---

<sup>25</sup> Robertson, 1985, III: 9. Como sucede con las otras casas, la autora nombró a los pilares con las letras del alfabeto, de la A a la E, empezando su lectura de izquierda a derecha. Describiré los pilares de acuerdo al orden que ella sugirió.



Figura 25a. Casa A. Fachada este, pilar A.

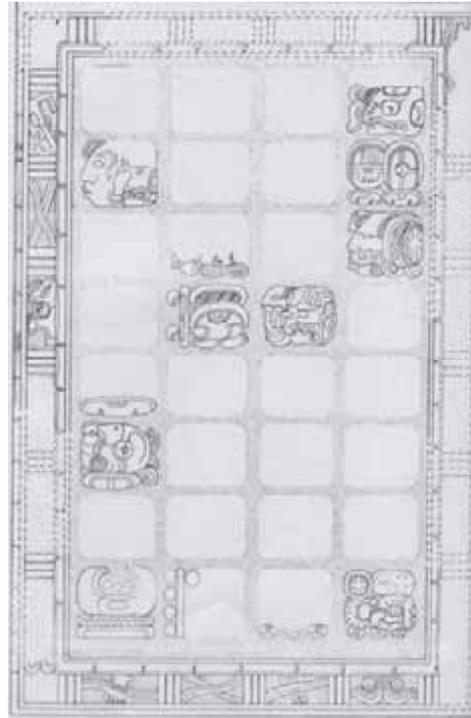


Figura 25b. Casa A. Fachada este, pilar A. Dibujo.

En los demás pilares la escena se compone por tres personajes, uno de pie al centro y dos sedentes que lo flanquean (figura 26). Todos se representaron con los cuerpos y rostros de perfil, excepto el de uno de los personajes sedentes, en el quinto pilar, que está en tres cuartos.

Los personajes centrales varían discretamente en tamaño tanto a lo alto como a lo ancho. Los del segundo y tercer pilares miran hacia la izquierda mientras los otros dos se dirigen hacia la derecha. Todos sostienen objetos alargados con una de sus manos mientras en la otra llevan especies de bolsas. Tanto los atuendos como los tocados que portan son distintos.



Figura 26a. Casa A. Fachada este, pilar C.



Figura 26b. Casa A. Fachada este, pilar C. Dibujo.



Figura 26c. Casa A. Fachada este, pilar B.



Figura 26d. Casa A. Fachada este, pilar B. Dibujo.

Los personajes laterales, menores en escala con relación al central, también muestran leves variaciones en tamaño. En la mayoría de los casos, sus brazos y manos reposan sobre las piernas que están cruzadas. En el último pilar, uno de los personajes cruza los dos brazos sobre el pecho de modo que las manos quedan sobre los hombros, mientras el otro, el que muestra el cuerpo en tres cuartos, solamente cruza uno de los brazos sobre el pecho dejando el otro hacia abajo para que la mano repose en la rodilla (figura 27). Los atuendos y tocados de estos personajes laterales también varían, siendo que los del último pilar parecen estar semidesnudos y sin tocado, al menos el del lado derecho cuya cabeza aun se conserva.



Figura 27a. Casa A. Fachada este, pilar E.



Figura 27b. Casa A. Fachada este, pilar E. Dibujo.

El acomodo de los personajes en las escenas sugiere en primera instancia el predominio de un eje vertical representado por las figuras centrales y que abarcan la mayor parte de la imagen. Su posición divide la escena en dos partes casi iguales ocupadas por los personajes sedentes que amortiguan la supremacía vertical y sugieren una especie de base que tiende a la horizontalidad. De este modo, las composiciones se resuelven dentro de un triángulo cuyo vértice señala los tocados de los personajes del centro y su base está sugerida por los otros dos (figura 28).<sup>26</sup>

Se puede percibir además un triángulo invertido, con vértice en los pies del personaje central y base en la parte superior de la escena. La intersección entre ambos, genera un rombo en el que queda contenido el personaje central, lo cual equilibra de otro modo la composición al mismo tiempo que se enfatizan algunos elementos (ver figura 28). Existe también un equilibrio entre el fondo delimitado por el pilar y las figuras. El espacio en “blanco” tiene el mismo peso visual que aquél ocupado por los elementos compositivos.



Figura 28. Casa A. Fachada este, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición.

<sup>26</sup> *Idem* y Fuente de la, 1993: 162. Ambas autoras refieren también composiciones triangulares en estos relieves.

Estas escenas revelan composiciones más complejas que las descritas en las Casas B y C, no sólo por la presencia de tres personajes en lugar de uno, sino por el modo en que se distribuyen sobre el espacio compositivo. Se percibe en ellas una intención mayor de movimiento, aunque los personajes sugieren quietud y ensimismamiento, dada por la interacción de varios elementos, incluidos los triángulos antes mencionados que abren el espacio hacia fuera para lograr que las escenas abarquen la totalidad del pilar. La imagen se apropia de todo el campo compositivo, excepto en los bordes en donde aparece una franja dividida en secciones iguales que muestran diferentes diseños en su interior. Dicha franja funciona a manera de marco pues rodea por completo la imagen con líneas angulosas que siguen la forma del pilar para enfatizarlo, al mismo tiempo que limitan la escena dentro de su contorno.

Las escenas en estos pilares, vistas en conjunto a través de la similitud que comparten sus composiciones, dotan a la fachada de un equilibrio y un orden que se traduce en ritmo y movimiento. No hay una distinción entre los tamaños de los vanos que denote cuál es el principal. Sin embargo, la posición del rostro de los personajes los dispone hacia un “centro imaginario” como si caminaran en procesión hacia un punto en común. A mi modo de ver, esto genera un ritmo en la fachada que se percibe, en tanto movimiento, como una sucesión continua de formas que se dirigen a un punto desde dos extremos distintos (figura 29).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Más adelante volveré sobre este punto para destacar la importancia del ritmo que adquiere la fachada a través de los pilares.

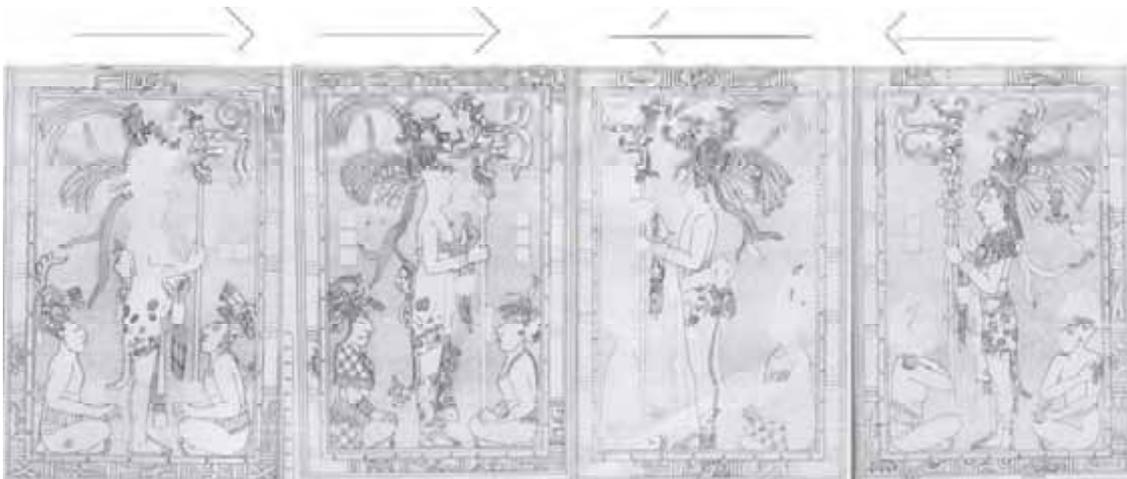


Figura 29 Casa A. Fachada este. Nótese la secuencia de movimiento en los pilares. Dos van hacia la derecha, dos hacia la izquierda.

### *Algunos estucos en la Casa D*

Los ejemplos más conservados están en seis de los siete pilares que conforman la fachada oeste la cual comunica a la casa con el exterior (figura 30).<sup>28</sup> En las primeras cinco escenas, la composición se resuelve con la presencia de dos personajes, único rasgo que se puede considerar como constante junto con el marco que las rodea. A diferencia de los pilares descritos anteriormente, no se puede hablar de una sola composición debido a que la postura de los personajes y el lugar que ocupan en el espacio compositivo varía.

<sup>28</sup> Robertson, 1985, III: 34-47. También en esta casa los pilares fueron nombrados con letras, de izquierda a derecha, de la B a la G. Respetaré este orden para la descripción.



Figura 30. Casa D. Vista general de la fachada oeste.

Tomando en cuenta estas diferencias, los describiré uno por uno. En el primer pilar (figura 31), la postura del personaje que ocupa el lado izquierdo<sup>29</sup> sugiere que está sentado, aunque no se conservan restos del objeto sobre el cual reposa. El cuerpo se muestra de frente de la cintura para arriba, el brazo derecho se representó hacia abajo, ligeramente separado del torso, mientras el izquierdo se dobla hacia arriba. Las piernas, también flexionadas, cuelgan posiblemente debido a la altura del asiento. El pie derecho permanece de perfil y llama la atención el izquierdo que se dobla hacia fuera, permitiendo ver la planta y todos los dedos. Aunque no es posible observar el rostro, se infiere que miraba hacia la derecha por la posición de los restos del tocado.

---

<sup>29</sup> El lado corresponde con la posición del espectador frente a la obra.



Figura 31a. Casa D. Fachada oeste, pilar B.



Figura 31b. Casa D. Fachada oeste, pilar B. Dibujo.

El personaje del lado derecho está de pie. El cuerpo completo de perfil muestra una ligera inclinación hacia delante. Lleva el brazo derecho levantado y en la mano sostiene un objeto alargado que parece entregarle al otro personaje. El brazo izquierdo permanece casi pegado al cuerpo, un poco doblado hacia el frente, y con esa mano sostiene un paño. Su rostro de perfil mira hacia la izquierda. Ambos personajes portan tocado y en cuanto a los atavíos el del lado derecho muestra más elementos.

Predominan en la composición los ejes verticales que forman los cuerpos y la barra con glifos entre ellos; en este sentido se puede hablar de una escena equilibrada en donde los pesos visuales son semejantes a pesar de la asimetría que generan las posturas de los cuerpos (figura 32).



Figura 32. Casa D. Fachada oeste, pilar B. Esquema que muestra los ejes de la composición.

Existe en esta imagen, modelada en estuco en alto relieve, un movimiento distinto a los hasta ahora descritos. Considero que se debe a que los personajes se vinculan entre sí, no solamente a través del espacio compositivo como en los pilares de la Casa A, sino por medio de la mirada y de una acción que los involucra a ambos a través del objeto que se están pasando. No hay indiferencia entre ellos, el movimiento de uno se despliega hacia el otro y se rompe el ensimismamiento para dar paso al dinamismo y la vitalidad. Las líneas curvas que produce el modelado del estuco contribuyen con este efecto de fluidez de las formas que expanden su expresión hacia fuera en lugar de contenerla.

En el segundo pilar también hay dos personajes (figura 33). El del lado izquierdo está de pie. Sus piernas, de perfil ligeramente flexionadas y separadas, sugieren que va a dar un paso. El resto del cuerpo se muestra en tres cuartos, considerablemente inclinado hacia delante. Con el brazo derecho semi doblado y pegado al cuerpo, sostiene un objeto alargado, de grandes dimensiones. Con el brazo izquierdo separado del cuerpo y doblado también hacia delante, sostiene un objeto cuyos restos dificultan la descripción y que parece enseñarle al

personaje del lado derecho. La cabeza de perfil remata con un tocado de formas complejas. Porta como atavío un faldellín.



Figura 33a. Casa D. Fachada oeste, pilar C.



Figura 33b. Casa D. Fachada oeste, pilar C. Dibujo.

El otro personaje está hincado, con las piernas de perfil y el torso en tres cuartos. No es posible percibir el brazo izquierdo debido al deterioro pero el derecho está doblado a la altura del pecho. El rostro de perfil se inclina un poco hacia arriba mirando al otro personaje.

En esta composición también predominan los ejes verticales generados por los cuerpos, aunque en ambos casos esta verticalidad tiende a la diagonal por la inclinación de los cuerpos que se forman a partir de líneas quebradas e irregulares, mas que de líneas rectas que muestren un solo trayecto (figura 34). Se trata entonces de una composición cuyos pesos visuales se cargan hacia el lado izquierdo tanto por el tamaño del personaje como por los elementos a él asociados que llaman la atención. Sin embargo, no se puede hablar de un

desequilibrio radical dado que el personaje hincado juega un papel determinante en la postura del otro quien se dirige hacia él, mientras se observan.



Figura 34. Casa D. Fachada oeste, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición.

En esta escena sucede algo similar a la anteriormente descrita. Los personajes interactúan, de modo que su importancia está dada por la participación que denotan a través de gestos, acciones o de la mirada, más que por el tamaño. En este caso, percibo un movimiento mayor provocado por la irregularidad de las líneas que definen los cuerpos. Siendo estos los ejes principales, distribuyen la continuidad de las formas hacia varios puntos de la escena, lo cual genera un dinamismo extrovertido, que pretende abarcar todo el espacio.

En el tercer relieve (figura 35), el personaje del lado izquierdo muestra el cuerpo totalmente de frente. Tiene las piernas separadas, la derecha estirada mientras la izquierda se dobla y el pie queda elevado, apoyándose únicamente con los dedos. El brazo derecho, un poco flexionado, se separa del cuerpo y

sostiene, con la mano hacia abajo, un objeto alargado. Con el otro brazo, también separado del cuerpo y doblado hacia arriba, sostiene una forma curva. Su rostro de perfil remata con un tocado elaborado y el resto de los atavíos también son complejos.



Figura 35a. Casa D. Fachada oeste, pilar D.



Figura 35b. Casa D. Fachada oeste, pilar D. Dibujo.

El personaje del lado derecho muestra de perfil el cuerpo y el rostro. Sus brazos flexionados hacia delante se mantienen pegados al cuerpo. Con las manos sostiene la misma forma curva que el otro personaje. También lleva tocado y sus atavíos son complejos.

Ambos participan en esta composición en la que predominan tres ejes verticales: los dos cuerpos y la forma curva que divide la escena. El personaje del lado izquierdo, al estar de frente y ser un poco más alto, abarca una parte mayor en el espacio. Sin embargo, se percibe orden y equilibrio en la escena donde también existe interacción entre los personajes; quizá es una relación mayor que

en los casos anteriores, pues además de que se miran, establecen contacto a través del elemento central (figura 36). Dicho elemento es el que, por otro lado, genera el movimiento, a mi modo de ver ascendente. Llena la parte central del espacio mientras que, a los lados, la diferencia entre el cuerpo de perfil y el de frente cambian el ritmo de la escena influyendo en el dinamismo, aunado al detalle de la pierna flexionada de uno de los personajes. Los elementos compositivos abarcan la totalidad del pilar; los lugares que ocupan se asemejan a los vacíos del fondo que los articula, de manera que en este sentido también se percibe un equilibrio en la composición.



Figura 36. Casa D. Fachada oeste, pilar D. Esquema que muestra los ejes de la composición.

El estado en que se encuentra el cuarto pilar impide una descripción detallada de la formas, por ello continuaré con el quinto (figura 37) en donde la escena también se conforma de dos personajes. El que ocupa el extremo izquierdo está sentado sobre el rostro de perfil de un ser con rasgos fantásticos. La pierna derecha flexionada permite que el pie se pose sobre la cabeza de este

ser, mientras que la izquierda cuelga hacia abajo. Está de frente un tanto inclinado hacia la derecha. En cuanto a los brazos, el derecho parece estar flexionado sobre el torso y pegado al cuerpo (no se percibe con claridad) mientras que el izquierdo se posa sobre la rodilla de la pierna del mismo lado. El rostro está perdido, pero se infiere que estaba de perfil mirando hacia la derecha, por los restos que se conservan del pelo. No se perciben evidencias de un tocado y los atavíos son muy sencillos.



Figura 37a. Casa D. Fachada oeste, pilar F.



Figura 37b. Casa D. Fachada oeste, pilar F. Dibujo.

El personaje que ocupa el otro extremo está de pie, con el cuerpo de perfil, inclinado hacia la izquierda. Las piernas están una ligeramente frente a la otra. Tiene los dos brazos extendidos hacia el frente, con una mano sostiene un objeto de forma alargada y con la otra toma el pelo del otro personaje. Su rostro está de perfil y muestra un tocado y atavíos complejos.

Esta composición se resuelve con base en ejes diagonales trazados por la postura de los cuerpos y las extremidades que rompen con la verticalidad. Las líneas, generadas por los brazos, piernas y torsos, producen un movimiento irregular en la escena pues apuntan hacia diferentes direcciones. Este efecto provoca al mismo tiempo que los pesos visuales sean iguales de un lado y del otro lo cual equilibra la imagen sin que sea simétrica. El contacto físico entre los personajes contribuye con el dinamismo que por un lado se concentra entre ellos y por el otro se fuga hacia fuera (figura 38).

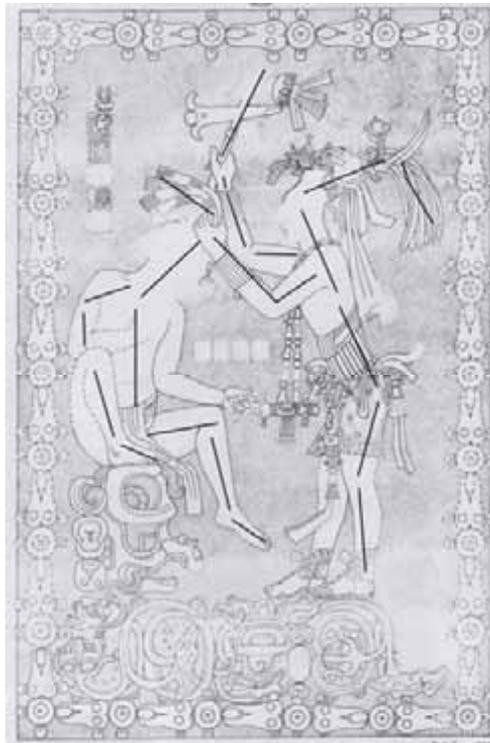


Figura 38. Casa D. Fachada oeste, pilar F. Esquema que muestra los ejes de la composición.

El último pilar contiene partes de lo que fue un texto glífico ubicado en el centro y distribuido en dos columnas de cartuchos (figura 39).



Figura 39a. Casa D. Fachada oeste, pilar G.



Figura 39b. Casa D. Fachada oeste, pilar G. Dibujo.

Para terminar con la descripción de los estucos en esta casa, es necesario mencionar los marcos que rodean las imágenes en todos los pilares excepto el primero y el último. Se trata de formas curvas y continuas que se alternan y destacan por el movimiento y ritmo que produce su alternancia, similar al efecto de una marquesina. Considero que, a diferencia de las líneas rectas y angulosas que rodean los pilares de la Casa A, estas curvas contribuyen a dar la impresión de que las formas se salen de los límites espaciales impuestos por el pilar, de modo que los marcos, más allá de contener las escenas, las proyectan hacia fuera.

Después de describir una por una las imágenes que conservan datos suficientes, considero que los pilares de la Casa D muestran las composiciones más complejas entre las consideradas hasta ahora. Ninguna de ellas es igual aunque se perciban ciertas similitudes. Comparten la presencia de dos

personajes aunque los ejes y el modo en que los elementos compositivos abarcan el espacio varíen. Las formas tienden a fugarse hacia el exterior, efecto provocado por los ejes desiguales y por el modelado en alto relieve que además dota a las escenas de una extrema vitalidad. Esto produce que la fachada oeste de la casa muestre un movimiento heterogéneo, encabezado por las diferencias de cada pilar y por la fuerza expresiva de las formas en conjunto.

### *Algunas consideraciones sobre el relieve en estuco*

De acuerdo con los restos aislados que se conservan en nuestros días, es posible percibir que en El Palacio, bóvedas, muros, pilares y techos fueron cubiertos por formas en alto y bajo relieve que hoy es imposible describir debido al deterioro que presentan. Aunque no se puedan reconstruir las imágenes, estos fragmentos dan la idea de que existieron escenas en todo El Palacio que formaron parte del discurso del conjunto que hoy se revela parcialmente. Muestran, por otro lado, la calidad de manufactura y el uso de la técnica, lo cual puede generar estudios comparativos que, por ejemplo, ubiquen las formas desaparecidas en periodos cronológicos o bien desemboquen en un análisis de índole estilística.<sup>30</sup>

A partir de las obras en estuco hasta ahora descritas, pude observar varios aspectos que vale la pena mencionar. Existe una heterogeneidad mayor entre ellas que la observada en el espacio arquitectónico. En principio, el carácter formal de las escenas varía según el sitio en que se encuentren, ya sea un muro, un pilar, una bóveda o un techo, elementos que modifican los tamaños y formas de las composiciones que necesariamente deben adecuarse a ellos.

Son distintas en cuanto al número de personajes que se representan y en la forma en la que lo hacen. Otra manera para distinguirlas es si dan hacia el

---

<sup>30</sup> Además de los ejemplos descritos, estoy consciente de la existencia de una gran cantidad de información que a pesar de estar fragmentada es una fuente valiosa para reconstruir y recrear lo que pudieron haber sido las imágenes.

exterior o hacia el interior de los recintos, así como si se trata de composiciones hieráticas o dinámicas. Algunas de ellas presentan marcos hechos también de estuco mientras que a otras las delimita la forma del sitio que ocupan. Sus ejes compositivos revelan cómo se apropian del espacio, ya sea que lo abarquen por completo o que permanezcan en el centro. Las hay equilibradas con tendencia a la simetría o irregulares, unas que muestran movimientos concéntricos y otras que se expanden hacia el exterior.

En cuanto a la técnica, existen diferencias en los modos en que se trabajó con el material. Unas veces se aplicó de manera más rígida y otras destacan por la sensualidad que emerge de su carácter expresivo. Aunque es posible distinguir niveles de calidad y diferentes manos en la elaboración de las escenas, la mayoría de ellas, por más deterioro que presentan, denotan una maestría en el dominio de la técnica. Logran, en las representaciones de algunos personajes, un sentido vital que alcanza su máxima expresión en detalles como las uñas de los dedos de manos y pies, ciertos rasgos en los rostros o en las líneas que definen los tocados (figura 40).



Figura 40a. Casa D. Fachada oeste, pilar C. Detalle.



Figura 40b. Casa D. Fachada oeste, pilar D. Detalle.



Figura 40c. Casa D. Fachada oeste, pilar F. Detalle.

Por otro lado, el estuco logró conciliar las tres posibilidades de relieve. Con el alto relieve se precisaron las formas generales de la composición, mientras que el bajo relieve y la incisión complementaron los detalles, de manera que las tres

posibilidades se combinaron para lograr obras de gran calidad técnica y expresiva.

Hasta ahora, tanto a nivel formal como a nivel técnico, es posible ver cómo las constantes se alimentan de variables en las imágenes descritas. Parece que cada composición adquiere un carácter individual y propio a pesar de que forman parte de un conjunto, como sucede con los pilares que conforman las fachadas. Estas diferencias, que provienen de algunas similitudes, le otorgan a El Palacio un carácter similar al descrito en el apartado de la arquitectura. También en el caso del relieve en estuco se percibe una heterogeneidad que logra conciliar sus diferencias para formar parte de un todo.

### *Obras hechas en piedra*

Junto con el estuco, aunque quizá en menor escala, la piedra fue utilizada por los artistas de Palenque para realizar obras de gran calidad. Conciérne a este apartado describir algunos de los ejemplos que aún permanecen para obtener de ellos la información necesaria para interpretarlos. De la misma manera en que me he referido a las obras anteriores, no contemplaré por el momento ningún orden cronológico ni las interpretaciones que se han dado a las imágenes. Únicamente me enfocaré en las formas y sus características.

### *Relieve en piedra en la Casa C*

En esta casa, los relieves en piedra ocupan las alfardas y el basamento que dan hacia el patio este. Las imágenes en las alfardas flanquean la llamada *Escalera Jeroglífica*. Aunque están deterioradas, se pueden percibir dos personajes cuyos cuerpos se representaron de frente y están hincados. Llevan los brazos cruzados sobre el torso y los rostros de perfil miran hacia el centro de la escalera. Ambos portan tocados y atavíos sencillos a través de los cuales se establecen las diferencias entre ellos que son bastante similares (figura 41).



Figura 41a. Casa C. Fachada este. Alfarda del lado izquierdo.



Figura 41b. Casa C. Fachada este. Alfarda del lado derecho.

Las imágenes fueron elaboradas en un alto relieve muy discreto; en pocas zonas de los cuerpos se percibe la separación entre el fondo y las líneas de contorno. La expresión encuentra apoyo en las líneas incisivas que perfilaron los brazos y parte de los atavíos. Da la impresión de que el volumen del relieve se utilizó en este caso para definir las siluetas y el resto de la composición se resolvió con incisiones. Considero que la calidad de manufactura no alcanza en estas su mejor expresión aunque el deterioro no contribuya con las obras. Encuentro mejor lograda la alfarda derecha, con mayor precisión en los contornos y en la talla.

Llama la atención que, en ambos casos, el cuerpo abarca la totalidad de la composición. En estas escenas, el fondo desaparece para que la imagen se apropie por completo de la forma que la contiene, en un juego en el que el cuerpo define la alfarda y la alfarda define al cuerpo. En el personaje del lado izquierdo, la frente y la nariz, modifican la línea recta de la alfarda para que se adapte a la curva que sugiere la faz, mientras que el cuerpo se convierte en un rectángulo gracias a la forma del elemento arquitectónico (figura42).



Figura 42. Esquema que muestra el modo en que la alfarda adquiere la forma del cuerpo del personaje.

El tamaño de las alfardas contribuye a que la escala de los personajes sobrepase a la real ya que son más grandes que una persona. Por otro lado, la inclinación de estas superficies proyecta los cuerpos hacia el patio a través de un eje diagonal, en el único gesto de movimiento que poseen estas imágenes las cuales parecen estar atrapadas entre sus límites angulosos. Son composiciones

hieráticas y contenidas cuya fuerza expresiva intenta manifestarse hacia fuera pero se mantiene dentro.

Los otros relieves en piedra ocupan parte del basamento sobre el que desplanta la casa (figuras 43 y 44). Se trata de seis imágenes distribuidas de forma intermitente a los lados de las alfardas: tres del izquierdo y tres del derecho. Están talladas sobre unas "lápidas"<sup>44</sup> que se adosaron al basamento pues sobresalen de manera significativa. En todas se representó un personaje hincado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil; los que ocupan el extremo izquierdo, miran hacia la derecha y los otros a la izquierda de modo que parecen flanquear a las alfardas.

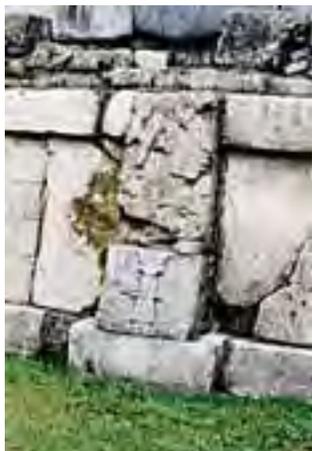


Figura 43a. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 1.



Figura 43b. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 2.

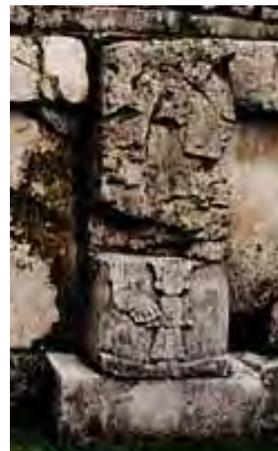


Figura 43c. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 3.



Figura 44a. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 1. Dibujo.



Figura 44b. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 2. Dibujo.



Figura 44c. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 3. Dibujo.

<sup>44</sup> Entrecomillo la palabra lápida, pues estas formas no corresponden exactamente con ella.



Figura 43d. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 4.



Figura 43e. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 5.



Figura 43f. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 6.



Figura 44d. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 4. Dibujo.



Figura 44d. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 5. Dibujo.



Figura 44d. Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 6. Dibujo.

Las posturas que muestran generan similitudes considerables entre ellos, aunque varían las posiciones de los brazos. Vistos de izquierda a derecha, el primero y el último los muestran cruzados a nivel del pecho. El segundo y el

tercero cruzan únicamente el brazo izquierdo sobre el pecho y dejan el derecho hacia abajo, el cuarto y el quinto cruzan el brazo derecho sobre el pecho y el izquierdo queda hacia abajo.

En este caso, el tamaño de las “lápidas” es mucho menor que la escala humana promedio, por ello los personajes son pequeños. Sin embargo, sucede con ellos algo similar a lo que describí en las alfardas, los cuerpos abarcan la totalidad compositiva sin dejar espacio para el fondo y en algunos casos la forma de la lápida se define por el contorno del cuerpo y viceversa. Se percibe cierto aprisionamiento en las escenas por lo que el movimiento en este caso busca expandirse hacia fuera sin éxito, como si los personajes quisieran abandonar el límite de los contornos establecidos y no pudieran.

El relieve que define estas escenas varía lo cual las hace diferentes entre sí. En la mayoría de los casos es alto sin destacar mucho del fondo y también se utilizó la incisión. Se perciben diferencias en la manufactura, algunos están mejor logrados que otros y casi todos presentan distintos grados de deterioro.

Considero que, en conjunto, generan un ritmo en la parte baja de la casa que de alguna manera hace eco al que producen los pilares en la parte alta. Al ser tres de cada lado de la escalera, sugieren equilibrio a esta fachada y cierta simetría que no se logra por completo debido a las diferencias que los identifican.

### *Relieve en piedra en la Casa A*

Los relieves en piedra de la Casa A están en las alfardas que flanquean la escalera de la fachada que da hacia el Patio Este. Del lado izquierdo se pueden apreciar cuatro piedras adosadas al muro inclinado que genera la alfarda. Todas varían en ancho y están “cortadas” de manera irregular, aunque en altura son iguales. En ellas se representaron también cuatro personajes que describiré individualmente dadas sus diferencias. En este caso iniciaré por el lado derecho que es el más cercano a la escalera (figura 45).



Figura 45a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo.



Figura 45b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Dibujo.

El primer personaje de este lado, se representó hincado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil mirando hacia arriba. El brazo derecho está a la altura del vientre y el izquierdo un poco más arriba. Porta un tocado y en su faldellín se percibe una inscripción (figura 46).



Figura 46a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 1.



Figura 46b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 1. Dibujo.

El segundo personaje abarca una parte mayor que el anterior. Este se representó sentado, con las piernas de perfil flexionadas de modo que dejan ver la planta completa de uno de los pies; el cuerpo en tres cuartos, parece reclinarse hacia atrás. El brazo izquierdo se dobla sobre el pecho y el derecho se apoya sobre la pierna. El rostro está de perfil y mira hacia la derecha. También es posible identificar un tocado (figura47).



Figura 47a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 2.



Figura 47b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 2. Dibujo.

El tercer personaje está de pie con el cuerpo y el rostro de perfil hacia la derecha. Solamente se percibe el brazo derecho que conserva hacia abajo pegado al cuerpo. Lleva un tocado y atavío sencillo (figura 48). Parte del cuerpo del cuarto personaje parece ocultarse debajo de la piedra que sirve de fondo al anterior. Está de frente con el rostro de perfil mirando hacia la izquierda. Se observa únicamente el brazo derecho pegado al cuerpo un poco flexionado hacia delante (figura 49). En este conjunto, todos los personajes miran hacia la izquierda excepto el último que voltea al sentido opuesto.



Figura 48a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 3.



Figura 48b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 3. Dibujo.



Figura 49a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 4.



Figura 49b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 4. Dibujo.

En el lado derecho de la escalera hay cinco piedras, también irregulares, adosadas a la alfarda. En ellas se representaron personajes que describiré igualmente de forma individual (figura 50).



Figura 50a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho.



Figura 50b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Dibujo.

En esta ocasión empezaré como lo he hecho hasta ahora de izquierda a derecha para partir de las formas más cercanas a la escalera. El primer personaje comparte varias características con el homónimo del otro lado de la escalera. Está hincado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil que mira hacia arriba. La posición de las manos es igual y en el faldellín lleva una inscripción (figura 51).



Figura 51a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 1.



Figura 51b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 1. Dibujo.

El segundo personaje muestra una postura extraña, se intuye que está sedente por la postura del pie visible, aunque los muslos están levantados. Del torso hacia arriba está de frente un tanto inclinado hacia la derecha. También el rostro está de perfil hacia la misma dirección (figura 52).



Figura 52a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 2.



Figura 52b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 2. Dibujo.

El tercer personaje está hincado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil hacia la derecha. Lleva el brazo izquierdo flexionado sobre el cuerpo al nivel del pecho y el derecho hacia abajo (figura 53). El cuarto personaje está de pie con el cuerpo y rostro de perfil, mirando hacia la derecha. Se percibe parte de su brazo derecho doblado sobre el pecho y un pequeño fragmento de la mano izquierda sobre éste (figura 54). El último personaje está también hincado, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil hacia la derecha. No es posible observar los brazos pero por la forma de los hombros, se intuye que están hacia atrás (figura 55). En este conjunto el único personaje que no mira hacia la derecha es el primero el cual ve hacia arriba.



Figura 53a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 3.



Figura 53b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 3. Dibujo.



Figura 54a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 4.



Figura 54b. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 4. Dibujo.



Figura 55a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 5.



Figura 55a. Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 5. Dibujo.

Quisiera destacar varios aspectos que me llaman la atención de estas escenas que flanquean la escalinata de la Casa A. Empezaré por las generalidades para concluir con los detalles particulares. En principio predominan en ellas los ejes verticales que contrastan con la horizontalidad del basamento que las alberga. Es posible apreciar que fueron creadas en un alto relieve muy tenue que casi se transforma en incisión. Existen grandes diferencias entre los niveles de calidad que las definen. Hay líneas muy precisas y suaves de gran expresión y otras burdas y mal logradas. Este contraste se observa por ejemplo entre el tratamiento que tuvo la piedra en los rostros y el de los cuerpos que se tallaron más como contornos que a detalle.

En todas sucede que la composición abarca la totalidad del fondo. También deriva de estas imágenes una sensación de aprisionamiento, como si el espacio no fuera suficiente y necesitaran expandirse. En el caso de los personajes que ocupan los extremos (dos de un lado y dos del otro), la piedra adquiere el contorno de rostros y cuerpos, siendo común que las formas rebasen el fondo.

Vistos en conjunto, más allá de generar un ritmo y una homogeneidad en la parte baja de la casa, como lo sugerí en la Casa C, en estos relieves destaca la heterogeneidad de formas, tamaños y posturas entre los personajes. No podemos hablar de hieratismo pues existe en ellos un movimiento expansivo pero no ordenado que se percibe a través de los ejes que generan las líneas del cuerpo, de los rostros y de las miradas. No hay correspondencias entre los personajes que comparten un mismo lado, excepto el lugar hacia donde miran todos, pero incluso este intento de homogeneidad se rompe porque en cada caso uno de ellos se dirige hacia el lado contrario.

Sin embargo encuentro algunas correspondencias que, según mi parecer, sugieren un cierto equilibrio entre ambos lados de la escalera. A pesar de que en el lado derecho hay cinco personajes y en el izquierdo cuatro, la presencia del segundo ocupante en este extremo, representa un espacio casi equivalente a dos personajes del opuesto. En ambas escenas aparece un personaje con una

postura extraña, uno de pie completamente de perfil y otro hincado con el cuerpo de frente. Aunque son distintos, percibo un cierto eco entre un lado y el otro que dota de un poco de balance a la variedad de formas que integran esta parte de la fachada.

### *Algunas consideraciones sobre el relieve en piedra*

Las obras en piedra en El Palacio son menores en cantidad que los ejemplos que existen en estuco pero no por ello dejan de ser significativas. A través su descripción me fue posible percibir similitudes y diferencias que se muestran en las características particulares de las formas. Existe entre ellas una variedad de intenciones plásticas que empiezan por la diferencia de formas entre los soportes, hasta la calidad de manufactura que denota el uso del tallado en la piedra.

El relieve en piedra sugiere rasgos expresivos muy distintos al estuco. No suele ser tan alto y se apoya mucho en la incisión. Las líneas de contorno tienden a ser más rígidas aunque hay excepciones en las que se logra suavizar la intención de la piedra a través de la talla. En cuanto al movimiento, suelen ser obras que se centran en si mismas aunque varíen las posiciones de los ejes o el número de personajes que se representan y en algunas exista una intención de expresarse más allá de los límites del margen.

La calidad de manufactura depende de la obra y se percibe en la manera en que se delinear los contornos y detalles como los dedos de pies y manos que por momentos revelan las uñas. Algunos rasgos de los rostros, de los tocados y de los atavíos en donde las líneas se expresan a través del volumen del relieve o bien del dibujo con la incisión, contribuyen a que el carácter, por lo general frío y duro de la piedra, adquiera calidez y expresividad.

## *Los muros pintados de El Palacio*

Los restos de color que todavía se conservan en la mayoría de los muros en El Palacio son evidencia suficiente para suponer que la pintura mural jugó un papel preponderante en este recinto. Sin embargo se conservan muy pocos ejemplos que permitan describir escenas o diseños completos debido al deterioro que han sufrido. Los ejemplos más significativos están en las Casas E y C.<sup>45</sup>

### *La pintura mural de la Casa E*

En esta casa, los restos mejor conservados están en la fachada y en el lado norte del corredor, ambos en el oeste.<sup>46</sup> Solamente voy a considerar la pintura mural de la fachada para los fines de esta investigación, sin que por ello deje de ser significativa la que cubre los interiores.

La pintura sobre la fachada oeste de la Casa E se distribuye a lo largo de los cuatro muros que la conforman.<sup>47</sup> Se trata de ochenta y siete diseños dispuestos en hileras que simulan una retícula (figura 56).<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Para los fines del presente trabajo me referiré únicamente a la pintura mural que cubre la fachada oeste de la Casa E. Con ello no descarto el valor de las escenas que se conservan en el interior de las Casa E y C.

<sup>46</sup> Beatriz de la Fuente escribió una cédula sobre la pintura mural de Palenque, en el catálogo que corresponde al Área Maya en la colección de *La pintura mural prehispánica en México*. s/f Fuente de la, Beatriz "Palenque", en: Fuente Beatriz de la, dir., *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Catálogo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: (II), VI, en proceso. También Merle Greene realizó una descripción e interpretación de los murales. Cfr. Robertson, 1985, II: 12-25. Aunque tuve oportunidad de consultar el artículo de Beatriz de la Fuente, que todavía no se ha publicado y conozco el trabajo que realizó Merle Greene, desarrollaré una descripción propia de las pinturas como hice en el caso del relieve.

<sup>47</sup> Robertson, 1985, II: 12-25. La autora numeró los muros del uno al cuatro de izquierda a derecha. Seguiré ese orden propuesto para la descripción. También numeré los diseños con el fin de identificarlos individualmente y agruparlos según sus características.

<sup>48</sup> Fuente de la, s/f. La autora propone que los diseños se acomodan a modo de retícula sobre los muros. Hay veinticuatro diseños en el primer muro, diez en el segundo, diecisiete en el tercero y treinta y seis en el cuarto.

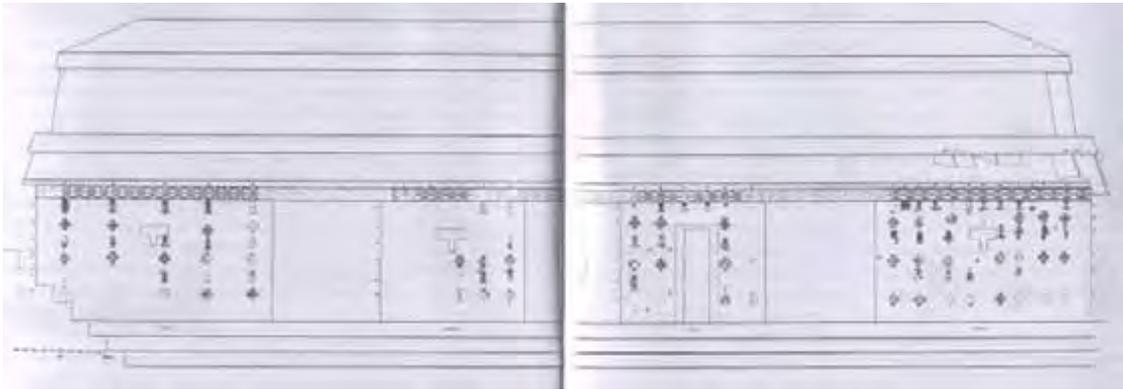


Figura 56. Casa E. Fachada oeste. Distribución de los diseños pintados sobre los muros. Dibujo.

En su mayoría, estas imágenes muestran grados avanzados de deterioro, por lo que me basaré, al describirlas, en los dibujos de Merle Greene.<sup>49</sup> Aunque existen algunas similitudes entre ellos, todos varían en forma, tamaño y color. Intentaré describir aquellos que sean distintos entre sí, tomando en cuenta que se repiten varias veces con diferente ubicación. Con el fin de facilitar la descripción, pondré un número a las filas en cada muro para identificar en ellas a los diseños.<sup>50</sup>

En la primera fila del muro uno hay cuatro diseños, el primero consta de una forma romboide con los extremos superior e inferior achatados porque rematan con una forma rectangular y una oblonga respectivamente. Los remates de los lados son círculos. El tercer diseño varía pues la parte central no es un rombo sino una forma de U invertida que remata con un círculo coronado por dos líneas quebradas, opuestas (figura 57).

---

<sup>49</sup> Robertson, 1985, II: 12-25.

<sup>50</sup> Merle Greene sugiere que en cada muro había originalmente seis filas de diseños. *Ibid*: 14. En esta caso yo las numeré de acuerdo con sus dibujos y con los restos que se observan para facilitar los procesos de identificación y descriptivo.



Figura 57. Casa E. Fachada oeste, muro 1. Nótese el primer diseño de la primera línea.

En la segunda fila, los cuatro diseños comparten características. Son como flores de cuatro pétalos cuyos lados rematan con dos líneas quebradas que se oponen. En el centro se puede observar un círculo con diferentes elementos en el interior (figura 58).



Figura 58a. Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 2.

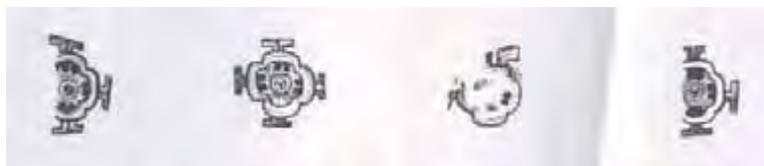


Figura 58b. Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 2. Dibujo.

El segundo diseño de la tercera línea es la cabeza de un ave que mira hacia la izquierda (figura 59). Los otros diseños se asemejan a los de la primera fila al igual que los de la cuatro que son muy parecidos a los de las líneas dos y seis. En la quinta fila solamente se distingue el tercer elemento cuyas características son muy similares al tercero y cuarto de la línea uno.



Figura 59a. Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 3. Dibujo. Nótese el segundo diseño.



Figura 59b. Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 3, diseño 2. Dibujo.

En el segundo muro hay cinco filas con diseños. En la primera se conserva uno con características parecidas a una campana que en la parte de arriba tiene un círculo (figura 60).

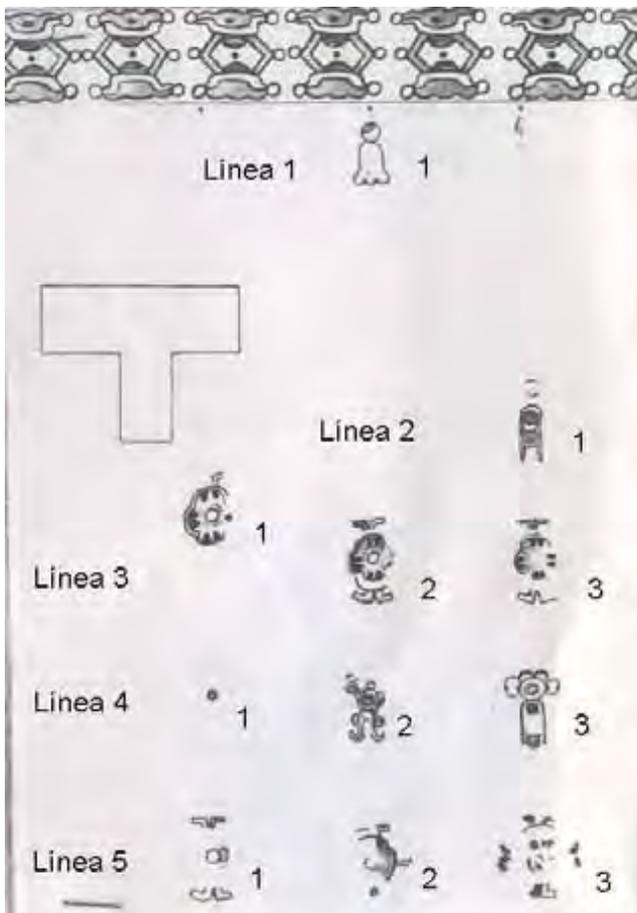


Figura 60. Casa E. Fachada oeste, muro 2. Dibujo.



Figura 60. Casa E. Fachada oeste, muro 2, línea 1, diseño 1. Dibujo.

En la segunda línea hay también un solo diseño con forma de “U” invertida y dentro de la curva se perciben dos círculos (ver figura 60). En la cuarta fila, el elemento distinto es el segundo pues muestra el perfil de un ave que mira hacia la izquierda (figura 61). Los diseños de las cinco filas en el tercer muro son muy similares a los que aparecen en el primero en las líneas uno y dos (ver figura 57).



Figura 61. Casa E. Fachada oeste, muro 3, línea 4, diseño 2. Dibujo.

Resta describir algunos de los diseños que se distribuyen en seis filas a lo ancho del último muro. En la primera fila, llama la atención por sus diferencias el primer diseño, parecido a un rombo con los extremos superior e inferior achatados y en cuyo interior hay dos círculos. Todos los demás diseños son similares entre sí (figura 62).

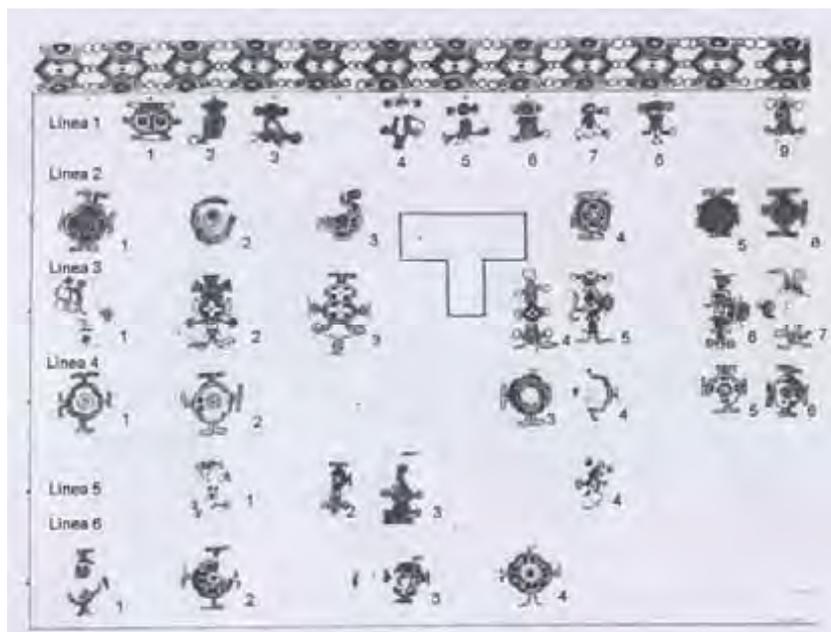


Figura 62. Casa E. Fachada oeste, muro 4. Dibujo. Nótese el primer elemento de la primera línea.

El último diseño que considero distinto a los demás en este muro, es el número cinco de la tercera fila que muestra la cabeza de un animal de perfil que mira hacia la izquierda (figura 63).



Figura 63. Casa E. Fachada oeste, muro 4, línea 5, diseño 5. Dibujo.

Hasta ahora me he referido a las características de los diseños sin mencionar los colores, que en este caso son fundamentales pues se trata de pintura mural. La mayoría de ellos están delineados con negro y combinan rojo con azul y amarillo indistintamente. En algunos casos aparecen tonos de verde pero son muy escasos. Estos colores se combinan con el estuco blanco del fondo que a su vez sirve para articularlos.

Además de los diseños que abarcan los muros hasta ahora mencionados, hay una cenefa también pintada que corre por encima de todos ellos en la parte

superior de la fachada, justo debajo del techo (figura 64). Consta de una secuencia de rombos que en los extremos superior e inferior rematan con formas de “U” invertidas. A la altura del cuarto muro estos diseños rompen con la distancia que los separaba y se acercan hasta tocarse. Estas formas están delineadas con negro y combinan dos tonos de azul.



Figura 64. Casa E. Fachada oeste. Cenefa. Dibujo.

Una vez descritas las formas de la pintura mural en esta fachada, infiero que fueron concebidas como un conjunto dadas las similitudes que comparten los diseños. Sin embargo, me llama la atención que a pesar de que la distribución sugiere una cuadrícula, existe una gran irregularidad en el orden de las imágenes, la cual se acentúa en el cuarto muro en donde los espacios casi equidistantes que existían entre ellos se reducen de manera significativa dado que hay más diseños en el último muro. Este efecto se puede apreciar también en la parte de la cenefa que corresponde a este muro, donde los rombos se pegan más unos con otros.

La irregularidad de la cuadrícula se refleja también en los trazos. Siento más precisas y rígidas las líneas en el primer muro, en contraste con las del último en donde considero que existe mayor libertad en la solución de las curvas. De este modo, el conjunto “viste” a la fachada con una pluralidad de formas, pues a pesar de que hay algunas muy similares, no se trazaron con ninguna plantilla ya que difieren en tamaño y algunas veces en el grosor de los contornos. No existe pues en la fachada una simetría a nivel de la pintura, como tampoco la hay arquitectónicamente pues también varían los tamaños de los muros.

Estas diferencias, aunadas a la disposición ya mencionada, generan, desde mi punto de vista, un movimiento interesante que inicia en el primer muro, con un ritmo paulatino marcado por las líneas tanto verticales como horizontales

hacia un movimiento más libre con el desfase que sufre la cuadrícula mientras se aproximan al cuarto muro, el cual se enfatiza con la expresión que alcanzan los trazos (figura 65).

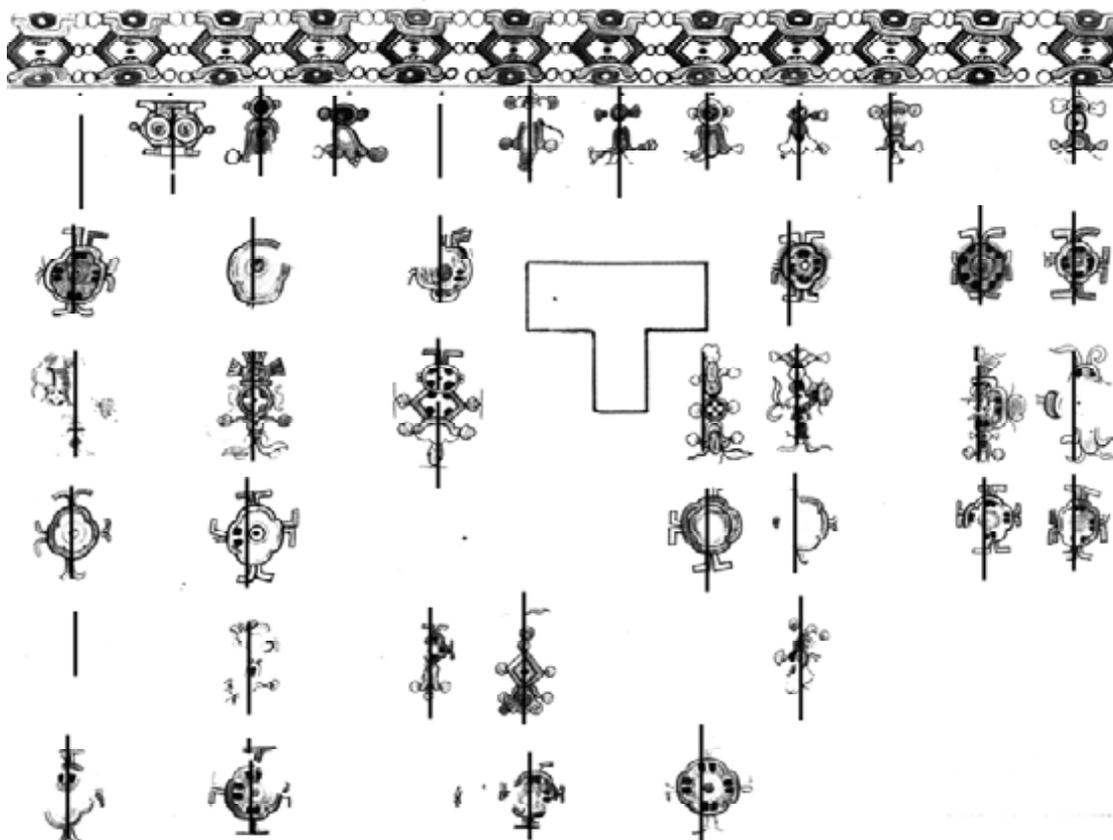


Figura 65. Casa E. Fachada oeste, muro 4. Esquema que muestra el movimiento de los diseños en la fachada.

Es posible que los diseños hayan sido creados por diferentes artistas y que por ello las formas sean irregulares y la calidad de los trazos distinta. Sin embargo, el resultado produce que la fachada adquiera un dinamismo en donde el color de los diseños se apropia del blanco del fondo en un juego donde las figuras dictan el carácter de los espacios vacíos y determinan su tamaño.

## *Integración plástica en El Palacio de Palenque*

Hasta ahora he descrito por separado los tres géneros artísticos que conforman El Palacio para obtener de ellos las características que los definen y los identifican desde sus diferencias. Este proceso me permitió advertir el modo en que la arquitectura, el relieve y la pintura mural proponen sus discursos expresivos a través de los medios que les son propios, ya sea técnicos o compositivos. Es necesario ahora concebirllos en conjunto y comprender cómo se articulan para formar parte del todo al que pertenecen.

Considero que la “integración plástica” define esta conjunción de varios géneros artísticos en una sola obra. El término utilizado por la historiografía de las artes en México se refirió principalmente a la intención que los arquitectos y pintores tuvieron al reunir sus disciplinas en proyectos comunes en los años cincuenta.<sup>51</sup> Juan O’Gorman, con la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, y Mathias Goeritz, con el Museo El Eco, se consideran, entre muchos otros, como participantes de esta tendencia.

Aunque las reflexiones teóricas sobre la integración plástica se realizaran en la segunda mitad del siglo XX para explicar los cambios en las concepciones artísticas modernas, la integración de varias expresiones en una sola obra ejemplifica la mayor parte del arte de la antigüedad y de la Edad Media. En el caso de Mesoamérica la integración plástica es también un común denominador en la concepción del arte y será el hilo conductor en las siguientes páginas que dedicaré a la unión entre las manifestaciones artísticas que convierten a El Palacio en el punto de convergencia donde la arquitectura, la pintura mural y el relieve conjugan sus cualidades expresivas.

---

<sup>51</sup> Escudero, Alejandrina, “Mathias Goeritz y la poética de El Eco”, en: *Arquitectura y Humanidades*, Publicación de propuesta académica, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002: 1.

Para iniciar la reflexión sobre cómo se vinculan dichas expresiones, considero indispensable concebirlas como artes del espacio.<sup>52</sup> Con ello me refiero a que predomina en ellas la idea de espacialidad, en relación con las artes del tiempo, como la música y el cine, en las que el predominio es temporal. Aunque la arquitectura, el relieve y la pintura mural se consideren artes espaciales, no implica que carezcan de temporalidad, la cual se resuelve en ellas de acuerdo al modo en que existen en el espacio.<sup>53</sup>

Me detendré por ahora en este punto sobre el desenvolvimiento espacial de los tres géneros mencionados y las relaciones que establecen entre ellos para lograr una integración plástica en El Palacio. Pretendo ahondar en las diferencias que muestra su relación con la espacialidad pues intuyo en ella parte del discurso de mi objeto de estudio que más adelante se interpretará. Empezaré por la arquitectura, en este caso con el fin específico de destacar que es ella quien alberga a las otras dos formas de expresión.

La arquitectura es el arte del espacio por excelencia pues de él se conforma y a él debe su existencia. Está vinculada a su vez con el acto de habitar que le confiere su carácter tridimensional. La tercera dimensión permite que el espacio arquitectónico contenga por completo a quien lo transita. Es un arte que exige ser percibido con todos los sentidos. La arquitectura se recorre, se camina e implica por ello al cuerpo y junto con él una serie de sensaciones generadas por la forma en que se experimenta el espacio.

En el apartado que dediqué a la descripción de los edificios, las formas revelaron ciertas características a través de las cuales es posible identificar el modo en que se apropian del espacio desde su tridimensionalidad. Vinculé dicha apropiación geométrica asimétrica con la *Teoría de las catástrofes* para definir el movimiento que intuyo en el lenguaje arquitectónico. Este movimiento genera, a

---

<sup>52</sup> Derrida, Jacques, "Las artes del espacio", en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994: 9-32. A pesar de que existen varios estudios sobre las artes del espacio y del tiempo, tomo en cuenta este artículo de Derrida pues su enfoque corresponde de manera más adecuada a los intereses que persigo en esta investigación.

<sup>53</sup> Esta problemática será retomada más adelante.

mi parecer, una armonía entre las partes y el todo que determina la forma en que se gesta la estructura del conjunto. Trataré de explicar más a fondo esta intención que percibo también en el relieve y en la pintura mural.

La disposición de las casas sobre la plataforma abre el espacio hacia el exterior, al mismo tiempo que lo restringe al interior. Las siete casas que trazan los límites espaciales de El Palacio<sup>54</sup> contribuyen de manera simultánea en este movimiento al parecer contradictorio. Mientras más casas ocupan la superficie trapezoidal de la base, más se muestra el conjunto hacia las plazas exteriores y más se repliega sobre sí mismo dando como resultado un movimiento contraído y expuesto.

Lo mismo sucede a nivel de algunas de las características que distinguen individualmente a las casas. Casi en el centro de El Palacio, la Casa E está rodeada por la gran mayoría de las construcciones, de manera que resulta imposible verla desde las plazas exteriores. La presencia de muros en su fachada impide que su interior sea visto con facilidad, aún estando dentro del conjunto.

En la Casa B que junto con la E ocupa también la parte central de El Palacio, en lugar de muros se pueden percibir cuatro pilares en la fachada norte y dos vanos en la sur. Aunque también son tres los accesos que despliega esta casa hacia el patio, los pilares reducen la cantidad de material que oculta el exterior, haciendo que el espacio se abra y sea más incluyente. La Casa C, que también está en el centro, muestra cinco accesos en cada una de sus fachadas. La presencia de los pilares contribuye a desplegarla espacialmente hacia los patios. En estos casos, la diferencia entre los muros y los pilares define el carácter abierto o cerrado de la casa.

Tanto a nivel de la planta como en detalle, es posible percibir la manera en que las casas contribuyen significativamente en el movimiento contraído y expuesto que define al conjunto en su totalidad. Las casas centrales se abren hacia los patios pero permanecen ocultas tras las casas de la periferia, las cuales

---

<sup>54</sup> A, J, G, H, I, K, D y AD. No considero entre los límites a la Casa L pues se sale del espacio.

se abren por completo al exterior a través de los pilares, al mismo tiempo que juegan el papel de marco que delimita a las demás.

En el caso del relieve, el problema de la espacialidad es distinto. Existe en este género, ya sea en estuco o en piedra, un intento por lograr una tridimensión que sin embargo siempre queda sujeta a un fondo. Quizá este rasgo sea más claro en el estuco que enfatiza el alto relieve a través del modelado, mientras que en la piedra existe a veces el predominio de la incisión.

La tensión que se genera en el relieve entre el plano bidimensional del fondo y el intento espacial de las figuras, lo define entre la pintura y la escultura exenta, por ello su apropiación del espacio es distinta ya que no es plano por completo pero tampoco tridimensional. Westheim lo describe como un despliegue de corporalidad en el plano<sup>55</sup> incapaz de apropiarse por completo del espacio como sucede con la arquitectura. El relieve muestra las figuras de forma parcial o incompleta, pues parte de ellas permanece en la indeterminación del fondo. Al percibir las es necesario recrear lo que falta, imaginarlo. Esta cualidad conlleva una problemática que sólo le concierne a este género y que me resulta interesante en la medida en que plantea soluciones espaciales específicas que comparten, a pesar de las diferencias evidentes, algunas intenciones con la arquitectura.

Los relieves en El Palacio ocupan los espacios arquitectónicos. En su mayoría, las composiciones se resuelven sobre los techos, los pilares o las alfardas, aunque, como expliqué anteriormente, hay composiciones que fueron adosadas y cuya composición respeta un margen propuesto ya sea por una lápida o por un tablero.

El apego que mantienen con los elementos arquitectónicos no impide que el lenguaje del relieve sea independiente y genere sentidos distintos. En el caso de El Palacio, es posible identificar cambios en la forma de concebir los espacios compositivos, que muestran el modo en que el relieve interpreta y resuelve el

---

<sup>55</sup> Westheim, 1970: 257-272. El autor sostiene una profunda reflexión sobre las condiciones características del relieve. *Cfr.* Fuente de la, 1993: 125-126.

espacio pero también cómo se asemeja mucho a esa idea del movimiento expuesto y contraído que percibí en la arquitectura. Intentaré explicar esta aseveración.

En los pilares de la Casa B describí una composición basada principalmente en un solo eje vertical trazado por el cuerpo del personaje que abarca la escena. En la Casa C los pilares muestran un espacio compositivo más complejo, pues es posible identificar ejes verticales y horizontales que se intersectan para dar equilibrio a las imágenes. En ninguno de estos casos, las formas abarcan la totalidad del pilar; por lo general se mantienen en el centro. Tampoco existe un marco de estuco que rodee la escena, siendo el único límite compositivo el tamaño del pilar.

En las Casas A y D, el espacio compositivo es aun más complejo. Dos triángulos definen la estructura de los pilares en los que aparecen tres personajes, mientras que la heterogeneidad de los ejes diagonales fugan las formas hacia el exterior en la Casa D. Ambas composiciones abarcan la totalidad del pilar y tienen marcos que a mi modo de ver, buscan separar el estuco de la arquitectura al mismo tiempo que permiten, a través de sus formas, que el espacio del relieve fluya junto con el arquitectónico (figura 66).

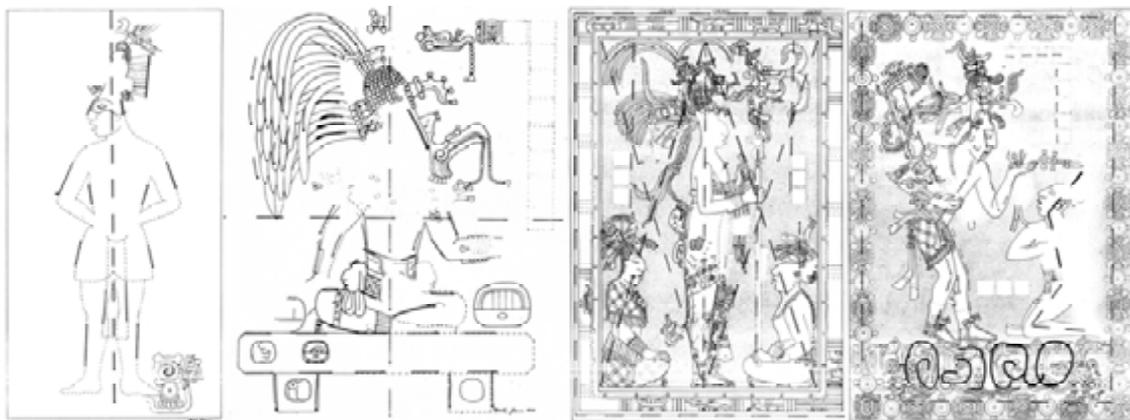


Figura 66. Esquema que muestra las diferencias entre las composiciones de los relieves.

En el caso de los personajes representados en los basamentos de las Casas C y A, el relieve en piedra se despliega hacia fuera debido a las formas arquitectónicas pues en sí mismo es predominantemente contenido y hierático. El equilibrio entre las formas ensimismadas y el lugar que ocupan y que se empeña en mostrarlas, se adecua a la intención de movimiento que hasta ahora he mencionado.

Algo similar sucede con el estuco en los techos que aun lo conservan. Éste juega un papel interesante pues se apropia del espacio y lo continúa también a través de marcos que separan la composición arquitectónica de la tallada. El relieve en las techumbres abre el espacio hacia arriba en un movimiento ascendente y hacia los lados en un movimiento horizontal.

A través de lo dicho, encuentro semejanzas entre el movimiento que adquiere el espacio arquitectónico al desplegarse espacialmente con el que sugiere el relieve. Las Casas B y C al centro de El Palacio muestran imágenes que tienden a replegarse mientras que las otras (A y D) albergan formas expansivas que se dirigen hacia el exterior del conjunto. Esté o no determinado por las formas de la arquitectura, al parecer el relieve se vincula con ella en este movimiento conjunto que se abre y cierra.

Resta incluir a la pintura mural en esta discusión sobre la espacialidad. En este caso, la pintura se restringe al plano bidimensional. Su intención, por ser tridimensional, ha sido tema de todas las épocas en las que diferentes técnicas y propuestas estructurales han buscado recrear volúmenes en los planos pictóricos.<sup>56</sup> La percepción de la pintura es principalmente visual aunque la intención espacial puede involucrar de manera total a los demás sentidos y al cuerpo.

En el caso específico de la pintura mural, el espacio está determinado necesariamente por un elemento arquitectónico. La pintura mural habita la

---

<sup>56</sup> La perspectiva a punto de fuga, desarrollada por los pintores renacentistas, es uno de los ejemplos más significativos al respecto. Existen muchos otros autores que han tenido la misma intención en épocas distintas. No considero necesario ahondar en ello para los fines de esta discusión.

arquitectura y define sus espacios a partir de ella. Sin embargo, cuenta con herramientas como los marcos, también pintados, que le permiten desarrollar su discurso de manera independiente.

Los diseños que cubren la fachada de la Casa E revelan una estructura compositiva diferente a la forma rectangular propuesta por los muros. A pesar de que buscan alinearse dentro de una cuadrícula, existe en ellos una individualidad que los despliega a lo largo de los muros de forma irregular. Antes mencioné que conforme nos acercamos al cuarto muro, existe mayor libertad expresiva en los trazos y la forma de la retícula casi se pierde. El movimiento logrado por los diseños y la cenefa, sobre el fondo blanco, contrasta con el hieratismo que las paredes confieren a la casa.

Lo que hace la pintura mural en este caso es abatir el espacio hacia fuera y desplegar a través de los diseños pintados el movimiento contenido de la fachada. La pintura, en la parte externa de la casa, fluye en pulsaciones que conquistan el espacio. No hay intención de volumen ni de perspectiva; es a través de las diferencias entre los diseños y del ritmo que adquieren sobre el plano como se logra esta conquista espacial que se une a la intención de movimiento tantas veces referida.

Centré el problema de la integración plástica en el uso que cada uno de los géneros analizados hace del espacio, desde la tridimensionalidad arquitectónica hasta la bidimensión pictórica, pasando por el estado intermedio y complejo del relieve, por ser el espacio el factor que determina sus estructuras y por ser el medio que las vincula en tanto partes de un todo.

El espacio permite que la arquitectura lo delimite y lo cree a través de formas que constantemente se desenvuelven dentro y fuera de él. A su vez, hace posible que tanto el relieve como la pintura mural habiten los espacios arquitectónicos y busquen la manera de adecuarse a ellos, al mismo tiempo que defienden su independencia. El espacio genera correspondencias entre los géneros, traza la intención de las composiciones y las revela en los sistemas de correspondencias que generan entre sí.

A nivel formal, la integración plástica en El Palacio implica un problema de espacio.<sup>57</sup> La apropiación de éste se da de manera paulatina hasta que se fuga al exterior y comparte su dinamismo con las plazas de la ciudad a partir de un movimiento similar, tanto en los espacios arquitectónicos como en el relieve y en la pintura mural. La idea del movimiento que surge del centro para mostrarse hacia fuera parece ser una constante que rige las formas de los géneros artísticos en El Palacio.

Por otro lado, la integración plástica enfatiza la complejidad y vastedad de tramas que existen entre los distintos lenguajes artísticos y sus discursos. La coexistencia de diferentes lenguajes, en un mismo objeto de estudio, me exigió abordarlos por separado para identificar sus propuestas únicas y diferentes en un proceso que, por sí mismo, me llevó a unirlos al hablar de integración plástica, con la intención de percibirlos como parte fundamental de un todo.

Las diferencias que defienden la unicidad en cada caso se manifiestan desde el lenguaje y expresión de cada uno de ellos. Sin embargo, tras analizarlos por separado, encontré entre la arquitectura, la pintura mural y el relieve, vínculos que los unen y que refuerzan su participación conjunta en un discurso que deriva del ámbito de las formas al de la significación. Será tarea del siguiente capítulo encontrar los posibles sentidos implícitos en la estructura que hace de El Palacio de Palenque una historia de varios lenguajes.

---

<sup>57</sup> La propuesta interpretativa de las formas va en relación al tiempo que será el hilo conductor del siguiente capítulo.

## **Capítulo 4**

### **El Palacio, historia de un tiempo narrado: propuesta interpretativa**

*La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura.*

*Martin Heidegger<sup>1</sup>*

Fiel a los argumentos expuestos hasta ahora, buscaré que, como obra del pasado, El Palacio revele su carácter intratemporal y que su estructura dicte las pautas de acercamiento que seguiré para dar luz a sus posibles significados. ¿Qué relata el Palacio desde su “textualidad”? ¿qué revela a través de la estructura que lo define en tanto obra artística?, ¿se puede concebir su expresión como un proceso narrativo? Llegamos aquí al punto clave de la investigación: el encuentro con la obra y con las conjeturas que me permitirán acercarme a ella con la intención de interpretarla y conocer algo más sobre el pasado en que fue creada.<sup>2</sup>



Figura 67. Palenque Chiapas. El Palacio.

---

<sup>1</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992: 14.

<sup>2</sup> La interpretación de las formas en El Palacio, deriva de su estado actual, de la manera en que se muestra en el presente a quienes lo observamos.

En el segundo capítulo, expuse la posibilidad de “leer” las obras del pasado como textos, tomando en cuenta que, en el caso de la plástica, la estructura gramatical se sustituye por la articulación compositiva.<sup>3</sup> En este capítulo, el modo en que se lleva a cabo el vínculo entre los elementos en la composición de El Palacio, me dará la pauta para realizar una lectura de la obra que parta de las formas para ir más allá de ellas al campo interpretativo.<sup>4</sup>

Al finalizar la descripción de las composiciones de los tres géneros artísticos, destacué que se asemejan en tanto que son artes del espacio. A través de su espacialidad percibí que comparten un sentido de movimiento que contemplaré como detonador del desarrollo de mi interpretación.

En El Palacio las formas se expanden y se contraen de adentro hacia fuera y viceversa. Tanto la arquitectura como el relieve y la pintura mural muestran una apropiación espacial que se traduce, a mi modo de ver, en una secuencia de repeticiones dinámicas que no sugiere trazos idénticos sino desiguales debido al carácter de las formas que ya se consideró anteriormente. Es un movimiento que se repite pero que no es homogéneo, pues varían los tamaños de las plantas, los ejes y por ende las direcciones de las casas. También se trata de un movimiento asimétrico que crece de forma geométrica según lo sugieren las estructuras compositivas de las obras.

Si trazáramos gráficamente la trayectoria de este movimiento concluyo que podría representarse a través de una espiral logarítmica (figura 68).<sup>5</sup> El inicio del

---

<sup>3</sup> Calabrese, 1997:178-179.

<sup>4</sup> El hecho de que no se hayan considerado hasta el momento las múltiples interpretaciones que varios autores han dado sobre los significados iconográficos de las imágenes que conforman el arte de El Palacio, hasta ahora descritas, tiene como finalidad el obtener a partir de lo analizado otros posibles significados, que deriven en primera instancia y únicamente desde el encuentro con la obra. La ausencia de interpretaciones existentes, en esta investigación, no busca ignorar las aportaciones que aquellas han tenido sobre el conocimiento de mi objeto de estudio. Pretende, sin embargo, apegarse a la intención de generar una propuesta interpretativa que más adelante se confrontará con algunas de las interpretaciones existentes.

<sup>5</sup> La espiral logarítmica se distingue de la espiral de Arquímedes por el hecho de que las distancias entre sus brazos se incrementan en progresión geométrica, mientras que en una espiral de Arquímedes estas distancias son constantes. *Cfr.*

movimiento se da en el centro de El Palacio para continuarse hacia fuera en un abatimiento inconstante que vuelve sobre sí mismo de diferentes maneras.



Figura 68. Esquema que muestra el movimiento que presenta la estructura de El Palacio.

El abatimiento de las formas en cada uno de los géneros artísticos hace posible el dinamismo de los otros. El paso de los muros a los pilares, de los volúmenes a los patios, de los patios a las plazas y de ahí otra vez hacia adentro, evoca este sentido de apertura y contracción que logra percibirse en la integración plástica que caracteriza a El Palacio. Es un movimiento envolvente y expansivo al mismo tiempo que da la impresión de contener y a su vez liberar las formas.

---

[http://es.wikipedia.org/wiki/Espiral\\_logarítmica](http://es.wikipedia.org/wiki/Espiral_logarítmica). Me interesa en especial considerar el incremento de las distancias entre los brazos de manera geométrica. Percibo en este crecimiento de la espiral una semejanza considerable con el crecimiento que muestra principalmente el crecimiento arquitectónico de El Palacio el cual equiparé en el capítulo anterior con la Teoría de las Catástrofes.

Ahora bien, para ir más allá de lo hasta ahora contemplado, este movimiento producido por el despliegue espacial puede traducirse en tiempo, aspecto que ocupará el resto de mis reflexiones y que guiará la propuesta interpretativa que deduje de mi objeto de estudio. Percibo en El Palacio una narración temporal que intentaré explicar a lo largo de las siguientes páginas con la pretensión de evidenciar la historia de un tiempo narrado que da nombre al presente capítulo.

Consciente de las diferencias entre la literatura y la plástica, pero con la amplia noción que propone Ricoeur sobre el sentido del “texto”,<sup>6</sup> el paso siguiente es concebir a El Palacio desde su textualidad y describir de qué manera se narra el tiempo a través de este movimiento espiral que vuelve sobre si mismo. Para ello considero necesario mencionar algunos de los autores que retoma Ricoeur para llevar a cabo su estudio sobre el tiempo y la narración, cuyas propuestas considero necesarias para encauzar mis reflexiones.<sup>7</sup>

La pregunta sobre el tiempo ha sido tema, a lo largo de la historia del pensamiento, principalmente de varios filósofos, teólogos y matemáticos.<sup>8</sup> Por ejemplo, Aristóteles lo definió como “algo del movimiento”, ¿qué es la continuidad sino la posibilidad de dividir hasta el infinito una magnitud?<sup>9</sup> se pregunta el filósofo. Esta idea implica que el desplazamiento, el cambio y la transformación de las cosas conllevan una temporalidad. Por otro lado, la división infinita de la magnitud me remite a la mencionada Teoría de las Catástrofes que relacioné con el modo en que se apropian las casas de la plataforma y que en este punto es posible relacionar también con la problemática temporal.

---

<sup>6</sup> *Ibid.* En toda la obra el autor considera al mundo como un texto que se despliega para mostrar la vivencia humana de la temporalidad.

<sup>7</sup> *Ibid.*: Ricoeur establece un diálogo entre varios autores con el fin de plantear algunas de las aporías sobre la temporalidad que desde épocas antiguas han regido el pensamiento.

<sup>8</sup> Ricoeur, 1996. En los tres volúmenes de la obra antes citada, el autor enfrenta la problemática del tiempo desde la perspectiva de varias disciplinas y estudiosos. Me basaré en las reflexiones que Ricoeur retoma de ellos para utilizarlas en las mías.

<sup>9</sup> *Ibid.*: 644. Aristóteles desarrolló sus argumentos sobre el tiempo en *La Física* y en *La Poética*.

Si vinculamos a grandes rasgos el pensamiento de Aristóteles con las características de El Palacio hasta ahora expuestas, el movimiento que se intuye desde las composiciones, en la arquitectura, el relieve y la pintura mural, puede entenderse como una materialización del tiempo ya que existen entre ellos cambios técnicos, estructurales y estilísticos<sup>10</sup> que despliegan, junto con la espacialidad, una temporalidad: el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal.<sup>11</sup>

La apropiación que tienen las casas de la plataforma se da a partir de un movimiento que sin duda implica una temporalidad. Una a una se fueron colocando hasta completar el conjunto que hoy percibimos como acabado. Lo mismo sucede con el relieve y la pintura mural que al abatirse en el espacio involucran un suceder temporal.

Es claro que el tiempo y el movimiento se manifiestan en las formas de El Palacio en una relación que da luz sobre un primer aspecto que no hay que pasar de largo. Implica en principio la idea de cambio o diferencia que son evidentes en las partes que conforman el conjunto y que evidencian la heterogeneidad del todo como ya se vio. Por otro lado, las transformaciones son también un problema de estilo que involucra a las diferentes formas en que los géneros artísticos se expresaron con el paso del tiempo. Sin embargo, si vinculamos los cambios formales con posibles cambios de sentido, la idea de tiempo y movimiento adquiere una dimensión más compleja que es necesario abordar para justificar la línea interpretativa.

Creo que al considerar al tiempo únicamente como “algo del movimiento”<sup>12</sup> se reduce notablemente el potencial que se puede obtener del estudio de tan

---

<sup>10</sup> Cfr. Kubler, 1988. Una de las principales preocupaciones del autor fue la de entender los cambios de las formas con el paso del tiempo. Para ello generó una teoría de los estilos que encuentra su forma más lograda en *La configuración del tiempo*.

<sup>11</sup> Ricoeur, 1996: 39.

<sup>12</sup> Ricoeur plantea una discusión sobre los límites de la teoría de Aristóteles. En el tercer volumen de *Tiempo y Narración*, confronta esta propuesta con otros autores para ampliarla a favor de su investigación. *Ibid.*: 645-775.

complejo tema; más aun cuando lo que pretendo es comprobar la experiencia temporal que deriva de la estructura espacial de El Palacio.<sup>13</sup>

Encuentro la reflexión, más allá del vínculo entre el movimiento y el tiempo, en las ideas planteadas por San Agustín en sus *Confesiones*, las cuales, de la misma manera que las de Aristóteles, son cuestionadas y replanteadas por Paul Ricoeur. Con la plena conciencia de que el pensamiento agustiniano se inserta en una profunda tradición cristiana y contempla aspectos que pueden forzar la interpretación de un objeto de estudio prehispánico, el cual no comparte ningún rasgo con el cristianismo, me baso en la lectura que hace Ricoeur sobre el sentido del tiempo en las *Confesiones*. Este sentido se vincula principalmente con la idea de narración y con la experiencia humana del tiempo que de ella deriva.

Me interesa sobre todo la propuesta del pensador medieval acerca del triple presente, en cuyo planteamiento encuentro puntos clave para desarrollar mi interpretación. En un principio, en su intento por definir y después por medir el tiempo, San Agustín aborda diversas problemáticas que guían su pensamiento hacia la existencia simultánea de las tres formas temporales: pasado, presente y futuro. Así, el tiempo se experimenta a partir de una coexistencia entre lo que fue, lo que es y lo que será.<sup>14</sup>

Siguiendo esta premisa, la percepción del acontecer es posible a través de la experiencia de un triple presente.<sup>15</sup> Dicha experiencia temporal se pueden

---

<sup>13</sup> La experiencia temporal a la que me refiero es la que posiblemente tuvieron os mayas de Palenque al momento de construir El Palacio. A través de esa experiencia del tiempo que percibo en la estructura pretendo comprender la experiencia temporal de los creadores.

<sup>14</sup> *Idem*. No ahondaré en estas problemáticas que son comentadas amplia y minuciosamente por Ricoeur, pues desviarían la intención de mi texto. Las conclusiones a las que llega San Agustín sobre el problema del tiempo son las que servirán para precisar algunas de las intuiciones que tengo sobre el sentido que adquiere en El Palacio.

<sup>15</sup> En este punto, la teoría agustiniana difiere por completo del postulado de Aristóteles sobre el tiempo como “algo del movimiento”. De acuerdo con San Agustín, la experiencia temporal se logra a través del alma. Por ello percibo que no es necesario el movimiento para evidenciar la temporalidad. Ricoeur entabla un diálogo entre ambos autores para perfilar su conclusión sobre la narración como única posibilidad de experiencia humana del tiempo. Para los fines de la interpretación no retomaré la idea del alma, que conlleva

definir de la siguiente manera: presente-pasado que equivale a la memoria, presente-presente que equivale al acto y presente-futuro equivalente a la expectativa. La experiencia temporal se debate entonces entre lo que se recuerda, lo que se hace y lo que se espera, sensaciones que se viven y se perciben simultáneamente.

En esta idea de la memoria, el acto y la expectativa, encuentro los argumentos para desarrollar la lectura de El Palacio. Hasta ahora mis referencias al objeto de estudio han sido desde las características que ofrecen sus formas y la manera en que se articulan para dar a conocer su estructura. En ellas percibí un movimiento expuesto y contraído que es posible vincular con el tiempo y en el cual encuentro el planteamiento de San Agustín sobre los tres presentes que se experimentan de manera conjunta. Intentaré desarrollar esta idea con el fin de dar cuerpo a mi propuesta interpretativa y confrontarla con las interpretaciones de otros autores que comparten mi objeto de estudio.

La estructura de El Palacio denota un crecimiento paulatino que desembocó en la forma en que actualmente lo percibimos. Las diferencias entre los edificios, los relieves y la pintura mural sugieren que las construcciones y las obras no son contemporáneas y que con el paso del tiempo contribuyeron para dar forma al conjunto completo.

De acuerdo con la gráfica que ilustra el movimiento espiral que intuyo en El Palacio (ver figura 69), es posible sugerir que el crecimiento se inició en el centro y fue desplegándose hacia fuera. Si el caso es vincular el despliegue espacial con un sentido del tiempo, esto equivale a que las casas centrales sean las más antiguas y que su construcción se haya continuado con aquellas que pertenecen a la periferia. En este punto es necesario tomar en cuenta algunas de las propuestas que han hecho otros autores, tomando en cuenta las propuestas secuenciales de la arqueología, sobre la cronología de las casas para confrontarlas con esta idea sobre el movimiento espiral y su temporalidad.

---

una profunda serie de problemáticas, sino el modo en que se percibe el tiempo según la teoría agustiniana.

En su obra *The Sculpture of Palenque*, Merle Greene sugiere una cronología para las casas de El Palacio. Con base en los informes de diferentes exploraciones arqueológicas, la autora deriva una propuesta sobre la sucesión de los edificios, la cual vincula directamente con las dinastías que gobernaron Palenque.<sup>16</sup> De acuerdo con su planteamiento, la Casa E es la construcción más antigua y puede atribuirse a la señora *Na Yol Nal*, abuela de *Pakal II* (583-604d.C).<sup>17</sup> Continúan las Casas B, J, K, C y L atribuidas a *Pakal II* (615-683d.C). La Casa A pertenece al reinado de *Kam Balam II* (684-702 d.C), primogénito de *Pakal II*, mientras las Casas D, AD y la Torre son del periodo de *K'an Hoy Chitam II* (702-711 d.C), segundo hijo de *Pakal II*. El patio de la Torre se atribuye a los nietos de *Pakal II*, entre el 722 y el 764 d.C, para finalizar con las Casas G, H, F e I, construidas por *K'inich K'uk' Balam II* bisnieto de *Pakal II*.

Hasta el 799 d.C se tienen evidencias de cambios y modificaciones en El Palacio, como la división de espacios, la aparición de nuevos muros para cerrar algunos vanos o la obstrucción de los patios del sur debido a la construcción de las últimas casas.<sup>18</sup> De acuerdo con la cronología de Merle Greene, a lo largo de aproximadamente doscientos años de intervenciones desde la señora *Na Yol Nal* hasta *Wak Kimi Hanab Pakal* chozno del mismo, el espacio fue sometido a constantes transformaciones para adquirir los rasgos actuales que lo definen.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Robertson, 1985: s/p. Tabla IV.

<sup>17</sup> *Ibid.*: 7. Utilizo el nombre que se da actualmente a los gobernantes. Cfr. Bernal, Guillermo, "Palenque (*Tok Tan o Baak*) Secuencia dinástica" en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces, septiembre-octubre, 2000, vol VIII, núm. 45: 26-27.

<sup>18</sup> Dichas modificaciones pertenecen a un periodo que no se considera dinástico. Bernal, Guillermo comunicación personal, septiembre, 2008.

<sup>19</sup> Existen otras propuestas cronológicas para El Palacio, las cuales no difieren significativamente de aquella elaborada por Merle Greene. Cfr. Martínez Muriel, Alejandro, "¿Quiénes construyeron Palenque?" en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces, junio-julio 1993, vol I, núm. 2, 22-24, Nieto Rosalba, "Palenque en números" en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces, junio-julio 1993, vol I, núm. 2, 87, Cuevas García, Martha, *et. al.*, "Palenque: una ciudad maya del periodo Clásico" en: Durdica Segota coord., *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, México, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000: 205- 243, Cfr. "Palenque: An Exemplary Maya Court", en: *Courtly Art of the Ancient Maya*, Singapore,

La secuencia sugerida por otros autores no dista mucho de la percepción que tengo del movimiento espiral que se gesta en el centro de El Palacio para fluir hacia el exterior y volver.<sup>20</sup> La temporalidad que deriva del abatimiento de las formas puede vincularse a la sucesión de las dinastías que colaboraron en la construcción del conjunto. Para dar mayor sentido a mi propuesta sobre la narración del triple presente agustiniano en El Palacio, pretendo explicar en las siguientes páginas de qué manera es posible justificar el vínculo entre este sentido del tiempo y la participación de los gobernantes palencanos en la creación de mi objeto de estudio.

De acuerdo con el trazo de la espiral y con la secuencia cronológica, la narración de El Palacio inicia en el centro con la Casa E. A mi modo de ver, en ella se muestra un código complejo, contenido en los diseños de la fachada. Algunos autores los consideran “raros” dentro de la iconografía maya.<sup>21</sup> En algunos se perciben formas que tienden a la figuración, otros muestran características más abstractas. Personalmente encuentro en ellos representaciones sintetizadas de objetos en la naturaleza que, debido a la cantidad de veces que se repiten, denotan una importancia en el discurso de la casa. Es posible también que se trate de elementos con fines decorativos y que no necesariamente impliquen o conlleven un significado.

Lo que me interesa retomar de ellos es la irregularidad que adquieren los trazos y cómo a pesar de las similitudes que muestran, existen diferencias que los desdoblan y cambian mientras se adueñan de los muros. Los cambios, lejos de ser radicales, son paulatinos y mantienen un mismo eje formal en la mayoría de

---

CS Graphics, Fine Arts Museums of San Francisco, 2004: 199-213. Cfr. “Palenque: An Exemplary Maya Court”, en: *Courtly Art of the Ancient Maya*, Francisco, Thames & Hudson, 2002: 199-213.

<sup>20</sup> Merle Greene sugiere que las construcciones más antiguas de El Palacio son los subterráneos. Después fueron cubiertos por la plataforma que alberga las casas hasta ahora contempladas. *Ibid*: 3. Por el momento me basaré en la paulatina aparición de las casas sobre la plataforma, con el fin de considerar más adelante la presencia de los subterráneos.

<sup>21</sup> Merle Greene sugiere algunas interpretaciones para estos diseños. *Ibid*: 12-22.

los casos, como si la misma forma adquiriera otro perfil o fuera vista desde diferentes puntos (figura 69).

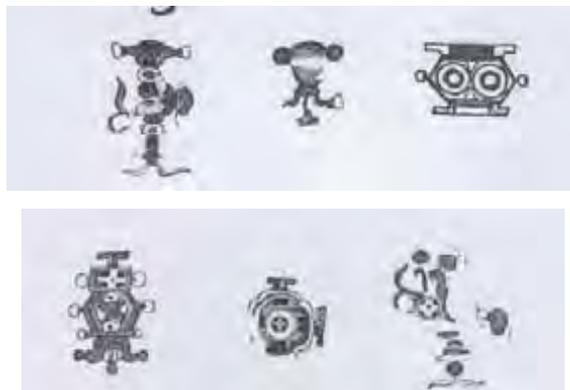


Figura 69. Casa E. Fachada oeste. Dibujo. Nótense los cambios entre los diseños.

Estos rasgos me sugieren el inicio del movimiento espiral, como si fueran el principio de un mensaje “originario”<sup>22</sup> que plantea el ritmo inicial que encuentra eco en el resto de las casas. El modo que tienen de abarcar el plano bidimensional de los muros se traduce en una intención por salir de los límites espaciales de la composición debido a la fluidez que alcanzan los trazos sobre todo en el cuarto muro, de acuerdo con la descripción. Sin embargo, esta inercia que revelan se vio atenuada con el tiempo pues los diseños se ocultaron tras las casas que se construyeron posteriormente y la posibilidad de verlos se restringió.

La expansión y contracción que muestra la Casa E a través de los diseños pintados en la fachada se continúa hacia las otras construcciones. Sus muros se abrieron a través de los pilares de las demás en donde se representaron los

---

<sup>22</sup> Entrecorrido el término originario pues es sabido que pueden existir desfases temporales entre las construcciones arquitectónicas y los relieves o la pintura mural. Fue una actividad frecuente en la época prehispánica el repintar los edificios aunque las características de la arquitectura permanecieran sin modificarse. Este problema nos llevaría a pensar si la concepción de la pintura mural y de los relieves en El Palacio se dio de manera simultánea a la de las casas. En este caso, para la interpretación, estoy considerando El Palacio como un objeto acabado cuyas partes se pueden concebir como un todo en la actualidad.

gobernantes.<sup>23</sup> La presencia de los pilares aligera el espacio y permite una comunicación mayor con el exterior. En las casas que suceden a la E, las fachadas se abren con mayor énfasis hacia los patios y hacia fuera de El Palacio.

Se dio por otro lado un cambio de la pintura mural al relieve en estuco que ocupó las fachadas. El plano bidimensional de la pintura se tradujo en la tensión por alcanzar la tridimensión que caracteriza al relieve. Con el cambio de género, se dio también un cambio de tema. En lugar de diseños pintados, aparecen los dignatarios modelados en alto relieve, primero de pie, quietos, solos (Casa B), después sedentes (Casa C). Con el tiempo, las casas se abrieron hacia las plazas de la ciudad (Casas A y D) y los pilares se llenaron de formas. Muestran también a los gobernantes ahora en escenas narrativas, dinámicas y elocuentes (pilares Casas A y D).

Los relieves en piedra que ocupan las alfardas y basamentos de las Casas C y A juegan un papel importante en la creación de este discurso. En ellos es posible percibir formas atrapadas en los márgenes de las composiciones. En su mayoría se trata de cautivos, según los estudios epigráficos y el modo en que se representan algunos con las manos y los pies atados.

La restricción espacial que muestran estas obras, aunada a la solución que se dio a la talla a través de la incisión, revelan a mi parecer una intención de sojuzgamiento que se evidencia formalmente.<sup>24</sup> Los personajes representados en piedra contrastan de forma significativa con los gobernantes representados en estuco en donde las composiciones se expanden hacia el exterior mientras las otras se atienen a los márgenes compositivos.

Encuentro en la diferencia técnica entre la piedra y el estuco,<sup>25</sup> la manifestación del poder sobre el otro a quien, por ser inferior, se le dedica un

---

<sup>23</sup> En este punto es necesario mencionar que varios de los personajes antes descritos son gobernantes. Gracias a los avances en la epigrafía ha sido posible identificar sus nombres y algunas de las fechas relacionadas con la historia de El Palacio.

<sup>24</sup> Se sabe también gracias a las aportaciones de la epigrafía que se trata de cautivos.

<sup>25</sup> Es necesario mencionar que esta diferencia no es generalizada. Únicamente estoy considerando los relieves en piedra de las Casas C y A, consciente de que las otras escenas en piedra, como la *Lápida Oval*, el *Tablero de El Palacio* o las *Lápidas del*

espacio distinto y se le representa de forma diferente. En el tercer capítulo expuse que la representación de estos personajes en las alfardas y basamentos contribuía a darles una proyección que el relieve no les ofrece al mantenerlos ceñidos al fondo. Me atrevo a pensar que este movimiento expansivo que alcanzan a través de las formas arquitectónicas, además de participar con el movimiento espiral conjunto, es un ejemplo claro, como en los otros casos, de que las formas son capaces de revelar los posibles sentidos que guardan sus estructuras.

Los personajes representados en el basamento de la Casa C, “sostienen” de forma figurativa la casa. Los gobernantes se colocaron sobre ellos. En el caso de las alfardas, encuentro una intención por mostrar los logros posiblemente bélicos sobre otros pueblos de donde provienen los cautivos, dado el lugar que ocupan estos elementos arquitectónicos en las fachadas y el modo en que flanquean las escaleras de acceso a los recintos.

Parece ser, de acuerdo con lo mencionado, que desde el centro hacia la periferia el ámbito bidimensional de la pintura mural conquista el espacio y, a través del relieve, da a conocer a los encargados del poder. La síntesis de los diseños en la Casa E se convierte en la imagen idealizada del gobernante que proclama sus cualidades en la tensión de los espacios compositivos que exige el relieve en estuco o bien en la representación de los cautivos en donde la tensión del relieve en piedra se apega de manera significativa al fondo. En todos los casos es posible percibir cómo, desde lo alto de la plataforma, los gobernantes encuentran diferentes formas de protagonizar el discurso y proclamar su poder.

Así, el movimiento espiral alcanza los límites del espacio marcado por la plataforma y se repliega nuevamente hacia dentro para volver a dar importancia al centro. En dicho movimiento va implícito un tiempo también espiral que revela la existencia simultánea de las casas, los relieves y la pintura mural y con ellos la presencia simultánea de los gobernantes que las concibieron. Las casas antiguas permanecen junto a las más modernas y coexisten, de la misma manera que

---

*Escriba y del Orador*, no muestran el sentido de sojuzgamiento que encuentro en las otras imágenes.

cohabitan los abuelos con los hijos, los nietos y los bisnietos. Los mensajes se perciben de forma conjunta a la vez que mantienen su individualidad. Desde los diseños bidimensionales en la fachada de la Casa E hasta los relieves dinámicos de la Casa D, el conjunto narra la temporalidad implícita en los espacios.

De acuerdo con lo expuesto, considero que en este punto de la interpretación es posible anunciar que la experiencia temporal del triple presente agustiniano, se revela en la estructura de El Palacio a través de la presencia simultánea de los gobernantes y sus obras. Percibo, en el afán por conservar las casas anteriores, el presente-pasado que se traduce en memoria. Los gobernantes recuerdan a sus antecesores al compartir un espacio y tiempo comunes. La construcción de las casas durante los reinados es el presente-presente que se traduce en el acto de manifestar el poder. La expectativa del presente-futuro se intuye en la intención por prolongar las dinastías.

De esta manera, las formas y los gobernantes promulgan su estancia en el tiempo desde el recuerdo, el acto y la expectativa. En otras palabras, cada uno planea y construye la parte que le corresponde en relación con las ya existentes, deciden los estilos, los cambios y las modificaciones que deben hacerse, siempre teniendo en mente el respeto a los edificios erigidos por los padres y los abuelos. En el acto de construir, tallar o pintar, permea el recuerdo (movimiento replegado), el pasado que legitima, que acompaña y que es necesario recordar. También va implícito el afán de permanecer, de ser reconocido y venerado, por lo que se proyecta la imagen del gobernante hacia fuera a través de los pilares. Por último se manifiesta la intención de ser sucedido y con ello la expectativa de continuar las dinastías (movimiento expuesto).

De la misma manera en que los géneros artísticos dan a conocer sus cualidades y diferencias, cada construcción representa a uno o varios señores. Los edificios son emblema de la sucesión, de la herencia y de la legitimación del linaje que cambian a la vez que continúan. El pasado y el futuro conviven en el presente. Antecesores, gobernantes y sucesores son contemporáneos en el

cambio, en el movimiento y en el tiempo. Se saben parte fundamental de un todo, de un engranaje que funciona gracias a su participación conjunta.

El Palacio narra simultáneamente la tradición e innovación de los estilos y la tradición e innovación de las dinastías. Los cambios que sufrió con el tiempo son producto de la experimentación con la técnicas constructivas como el aumento en la altura en las bóvedas,<sup>26</sup> de la perfección en la talla de la piedra o bien del modelado en estuco, de las transformaciones en el modo de concebir los espacios compositivos en un principio ensimismados y luego abiertos a través de ejes y líneas diagonales y, en general, de la apropiación que los géneros artísticos tuvieron del espacio para sugerir un discurso común.

En la mayoría de estos cambios formales que implican innovación, se percibe un apego a las formas anteriores, de la misma manera que las dinastías procuraron mantener un respeto por el pasado (recuerdo) y una necesidad de proyectarse hacia el futuro (expectativa). Las casas de los gobernantes en turno se despliegan para dar a conocer sus mensajes al mismo tiempo que “resguardan” a las otras sin olvidarlas, pues en ellas encuentran la raíz que las legitima.

A pesar de haberse concebido bajo la tradición cristiana, cuya perspectiva del tiempo se basa en el sentido lineal del principio y del fin, considero que la idea del triple presente de San Agustín, tal y como la intuyo en El Palacio, revela una percepción lejana de los patrones occidentales lineales, del tiempo que empieza y termina en dos puntos opuestos.

Hasta ahora, mi intuición sobre el movimiento espiral proveniente de las composiciones me llevó a sugerir que el sentido de las formas está relacionado con una vivencia temporal, también espiral, contraída y expuesta que puede explicarse en la experiencia que se tiene del tiempo como recuerdo, acto y expectativa. Ello desemboca en el entendido de que la temporalidad que se narra desde la estructura de El Palacio es cíclica y no por ello cerrada, pues la espiral

---

<sup>26</sup>. Cfr. Merle Greene en *The Sculpture of Palenque*, realiza una revisión minuciosa de los cambios de estilo, sobre todo en la arquitectura en donde la forma de las bóvedas le da la pauta para hablar de innovaciones. Robertson, 1985.

traza una forma abierta, de modo que el tiempo vuelve de manera similar y distinta como ya se vio con las formas, con los estilos y con las dinastías.

Más allá de la relación que guardan las formas de El Palacio con la teoría agustiniana, su estructura revela la percepción que sus creadores tuvieron del tiempo y de la historia. La vivencia cíclica del tiempo se inserta en una visión específica del mundo. En este caso, es necesario reflexionar sobre la relación que este despliegue de temporalidad, que se observa en El Palacio, puede tener con la cosmovisión de los mayas de Palenque a quienes se debe su creación.<sup>27</sup> Pretendo pues ampliar mi propuesta sobre los sentidos que narra El Palacio y concebirla dentro del problema de la posible percepción del universo que define parte del pensamiento de las culturas, en este caso específico la de los mayas de Palenque.

La teoría del triple presente de San Agustín amplió la noción de Aristóteles sobre el tiempo como “algo del movimiento”. En este caso, pretendo llevar al ámbito de la historia y de la cultura mis argumentos, con el fin de consolidar la propuesta interpretativa y recrear el contexto de mi objeto de estudio a partir de las categorías espacio temporales que reveló su estructura.

No tiene caso argumentar sobre la experiencia temporal que narra El Palacio si no se considera dicha experiencia como una recreación del tiempo histórico al que pertenece la obra. En el capítulo dos expuse algunas de las nociones que Ricoeur utiliza para explicar a las obras como mediadoras entre el

---

<sup>27</sup> El sentido del tiempo que tuvieron los mayas ha sido estudiado por varios autores, desde diferentes disciplinas entre ellas la historia, la epigrafía y la historia de las religiones. Entre los estudios más significativos al respecto se pueden citar los de Eric Thompson, Mercedes de la Garza, Linda Scheele y Mary Ellen Miller, entre varios autores cuyas propuestas se vinculan con el pensamiento maya. Cfr Thompson, Eric, *Historia y religión de los mayas*, México Siglo XXI, 1997. Cfr. Garza, Mercedes de la, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Cfr. Schele, Linda y Miller Mary Ellen *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, New York, George Brazillier, Inc, 1986, Schele, Linda David Friedel, et, al. *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*, New York, William Morrow and Company, Inc, 1993.

pasado y el presente.<sup>28</sup> La idea de la obra como documento capaz de hablar por el pasado es una de las herramientas que emplea el autor para profundizar en sus argumentos sobre el tiempo, la narración y la historia.<sup>29</sup>

La obra, en este caso *El Palacio*, es capaz de sugerir el modo en que se debe reconstruir parte del pensamiento que lo generó. Considero, siguiendo los postulados de Ricoeur sobre el círculo mimético, que me encuentro en una etapa de la investigación que corresponde a mimesis III o al sentido refigurado que deriva del análisis de *El Palacio*.

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, parece ser que en mi objeto de estudio el tiempo se configura (mimesis II) a modo de una espiral que coincide con la teoría del triple presente de San Agustín. Es necesario entonces llegar al estadio en el que *El Palacio* sugiera una refiguración que permita recrear algo más sobre la experiencia del tiempo que tuvieron sus creadores.

Una vez más, los postulados de Ricoeur me servirán para puntualizar y precisar el resto de mis argumentos. En su propuesta sobre la narración como ejemplo de la experiencia humana del tiempo, el autor dedica un apartado al tiempo histórico y los modos de los que se vale para materializarse y ser narrado. Encuentra en los calendarios, en la sucesión de generaciones y en la huella, los instrumentos de pensamiento que la historia utiliza para refigurar la experiencia que se tiene del tiempo.<sup>30</sup>

Me interesa principalmente tomar sus reflexiones sobre la sucesión generacional pues se apega a la relación de los gobernantes con la creación de *El*

---

<sup>28</sup> Ricoeur, 1996: 802.

<sup>29</sup> *Ibid*: 783.

<sup>30</sup> *Idem*. Al hablar de los calendarios se refiere al tiempo mítico que se humaniza y traslada al tiempo cósmico al tiempo vivencial de la narración. Las propuestas de Paul Ricoeur deben cruzarse con los estudios que varios mayistas han desarrollado sobre el tema. No es la finalidad de la presente investigación hacerlo, sin embargo es necesario enfatizar que tanto el sentido de la experiencia del tiempo en los mayas como el desarrollo de las dinastías ha sido ampliamente estudiado por varios autores. Uno de los intereses que guiarán investigaciones futuras será el de vincular los frutos de mi actual propuesta interpretativa con la amplia bibliografía existente hasta el momento sobre la historia y religión de los mayas.

Palacio y por otro lado la idea de huella que en este caso voy a vincular directamente con la labor mediadora, entre el pasado y el presente, de mi objeto de estudio en tanto obra artística.

Empezaré por plantear la idea sobre los contemporáneos, los predecesores y los sucesores que sugiere Ricoeur.<sup>31</sup> Para el autor, la sucesión de generaciones hace de la historia una totalidad unida mediante la continuidad la cual se logra con el ritmo de la tradición y la innovación.<sup>32</sup> Si se pertenece a esta sucesión se adquiere la conciencia de la semejanza y la diferencia que determina la estancia en un grupo determinado y de la importancia de ser parte del engranaje de la herencia, la innovación y la transmisión de las adquisiciones culturales.<sup>33</sup>

Es posible identificar en la estructura de El Palacio esta intención histórica que se define en la sucesión de las generaciones. El sentido de la herencia está dado en el respeto que se tiene a las construcciones de los antepasados. De ellas se toma la forma original para modificarla dentro del ámbito de la innovación y transmitirla como una adquisición cultural a las nuevas generaciones. En términos de formas, la sucesión generacional se vincula directamente con el estilo y la complejidad que conlleva. Más allá de las formas, la existencia de las líneas dinásticas marca el ritmo que adquiere la historia desde un origen común que despliega distintos matices pero se mantiene fiel a la pertenencia.

Para los gobernantes mayas, esta pertenencia a las familias reales implicaba, además de la posibilidad de ejercer el poder, la capacidad de legitimarlo desde el recuerdo de los antepasados y la expectativa de los que habrían de heredar el trono. Dicha intención se ve reflejada en las obras de arte que crearon.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid*: 791.

<sup>32</sup> *Ibid*: 792 -794.

<sup>33</sup> *Ibid*: 795.

<sup>34</sup> *Cfr.* "Palenque: An Exemplary Maya Court", en: *Courtly Art of the Ancient Maya*, Thames & Hudson, 2002: 200-201. Los autores refieren la necesidad de los palenquanos por representar obras que innovaran al mismo tiempo que se basaran en el pasado.

En la “triada” de los antecesores, los contemporáneos y los sucesores, encuentra Ricoeur relaciones temporales entre pasado, presente y futuro.<sup>35</sup> Esta experiencia de la sucesión generacional no se percibe como una secuencia lineal de acontecimientos, sino como la experiencia conjunta que hace posible la simultaneidad en tanto “despliegue de duraciones y continuación indefinida de la existencia”.<sup>36</sup>

La experiencia del mundo así distribuida descansa en una comunidad tanto de tiempo como de espacio.<sup>37</sup> Por lo tanto es posible plasmarla en una obra común. A mi modo de ver, El Palacio retrata esa obra común en que se da la simultaneidad histórica de los contemporáneos, los sucesores y los antecesores. La recreación del tiempo en este sentido no dista mucho de la experiencia del triple presente sugerida por la espiral; sin embargo lo amplía para concebirlo, desde mi punto de vista, como permanencia, otro de los sentidos que percibo en El Palacio.

Además de la intención histórica de la sucesión de generaciones, la noción del tiempo cíclico que deriva de la espiral permite esta permanencia que se mezcla con la simultaneidad temporal del pasado el presente y el futuro. Esta noción también se percibe en las estructuras míticas que las culturas generan para explicar su estancia en el mundo, en la mayoría de los casos, a través de la tradición oral: “mi abuelo puede haberme contado, en mi juventud, acontecimientos sobre los seres que yo no he podido conocer [...] Se hace así permeable la frontera, que separa el pasado histórico de la memoria individual. La memoria del antepasado se halla en intersección parcial con la memoria de sus descendientes y esta intersección se produce en un presente común”.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Ricoeur, 1996: 796.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibid:* 797.

<sup>38</sup> *Ibid:* 799.

Ricoeur no ahonda en la estructura del pensamiento mítico<sup>39</sup> que, según mi parecer, se advierte en su reflexión sobre los “relatos ancestrales” los cuales funcionan como conectores entre la memoria y el presente<sup>40</sup> y que es necesario considerar como parte de la manera en que El Palacio refigura la experiencia del tiempo. Tanto el sentido de permanencia como la estructura del mito se recrean en El Palacio y mantienen un estrecho vínculo con la sucesión generacional comentada por Ricoeur.

Todos los argumentos hasta ahora expuestos permiten responder cómo es que se narran en El Palacio la estructura de un pensamiento mítico y un sentido de permanencia. Tanto la teoría del triple presente como la idea de la sucesión de las generaciones se perfilan hacia la comprensión de El Palacio como refigurador de un tiempo mítico permanente.

Se sabe que la estructura del mito relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los comienzos, “es pues siempre el relato de una creación, narra cómo algo ha sido producido y cómo ha comenzado a ser.”<sup>41</sup> El valor y dimensión del mito son posibles gracias al recuerdo de aquel tiempo primigenio que se ejecuta a modo de repetición.

Eliade sugiere que la renovación universal, en el mito, puede hacerse solidaria de las personas y los acontecimientos históricos cuando alguien, como un rey, adquiere la responsabilidad de mantener la estabilidad de todo el cosmos.<sup>42</sup> En la estructura mítica el tiempo es también cíclico, la remisión al origen se repite constantemente para hacer del inicio un acontecer contemporáneo. Este recuerdo del acto original no se da siempre de la misma manera, por ello tampoco se puede definir el mito dentro de un círculo cerrado sino dentro de una espiral.

De esta manera, convergen el sentido histórico que se percibe en El Palacio a través de la sucesión de generaciones con el pensamiento mítico que postula al

---

<sup>39</sup> *Ibid*: 784. El autor advierte que no entrará en el campo del tiempo mítico pues sus argumentos se enfocan a la explicación de la narración en la ficción y la historia.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991: 12.

<sup>42</sup> *Ibid*: 48.

gobernante como el ser capaz de dar continuidad a la narración originaria que lo legitiman a él y a su pueblo.

Ambos aspectos implican continuidad y aluden entonces, una vez más, al movimiento que se materializa en la espiral. El Palacio narra el nacimiento y consolidación de poder de algunas dinastías palencanas, sobre todo de los antecesores inmediatos de *Pakal II* y sus sucesores.<sup>43</sup> La construcción paulatina de las casas y los discursos que plantean desde la integración plástica, indican el modo en que los gobernantes de Palenque dieron a conocer su experiencia del tiempo y su manifestación del poder.

En El Palacio, las dinastías se anteceden y se suceden históricamente, coexisten y son simultáneas en el tiempo cíclico, en el triple presente que evoca, crea y espera y en la narración del mito que remite al origen en que se legitima la estancia permanente. El tiempo en El Palacio acontece a modo de un triple presente para consolidar el poder dinástico y legitimarlo ante la presencia simultánea de los antepasados, los gobernantes y los sucesores. Todos participan en el engranaje temporal que avala su existencia y la continúa. Así, El Palacio es la obra común en la que varias generaciones lograron plasmar un sentido del tiempo similar, comprometido con la memoria, con el acto y con la expectativa.

Para llevar más allá la interpretación, encuentro, en el sentido que han revelado las formas de El Palacio, una especie de síntesis de lo que sucede de manera general en la ciudad de Palenque. Al ubicarlo dentro del contexto urbano al que pertenece, pretendo mostrar de qué manera su discurso recrea este sentido de un tiempo común que es posible percibir también en la ciudad.

Pensar en una ciudad implica tener en cuenta también una composición, el lugar que ocupan diferentes elementos dentro de un espacio determinado, cómo se distribuyen, las relaciones que establecen, las escalas y proporciones que los identifican. Es pensar en arquitectura, en edificios, en los recorridos que se

---

<sup>43</sup> Ya se vio que abarca únicamente 200 años de la historia de la ciudad. La construcción de El Palacio se inicia aproximadamente en el siglo VII cuando se tienen evidencias de que existían dinastías desde el siglo IV. *Cfr. Cuevas, et, al., 2000: 205-206.*

generan, en la existencia de planos así como de espacios llenos y vacíos que se colocan para sugerir un modo específico de habitar un sitio con cualidades propias.

Al pensar específicamente en Palenque, la composición revela un sinfín de gamas pues se muestra como una especie de trama que poco a poco hay que desenredar. Palenque funda un espacio dentro de un contexto natural en el que genera nuevos contornos o bien engrandece los sugeridos por la naturaleza. En algunos casos, los edificios parecen salir de las montañas y en otros salen de ellas como es el caso del Templo de las Inscripciones. Es, por otro lado, una ciudad rodeada de ríos y que supo aprovechar los arroyos para mantenerse irrigada.

El espacio urbano en Palenque no se planeó en torno a ejes lineales, simétricos y específicos,<sup>44</sup> dada la presencia de montañas y ríos que juegan un papel importante dentro de la ciudad. Por ello, la distribución de las construcciones sugiere diversos recorridos y su traza muestra distintas posibilidades de lectura (figura 70).

---

<sup>44</sup> Cfr. Marquina, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1990: 610. Hartung, Horst, "El espacio exterior en el Centro Ceremonial de Palenque" en: Robertson, Merle G., ed., *Second Palenque Round Table. The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque*. Peeble Beach, California, The Robert Louis Stevenson School, 1975: 123

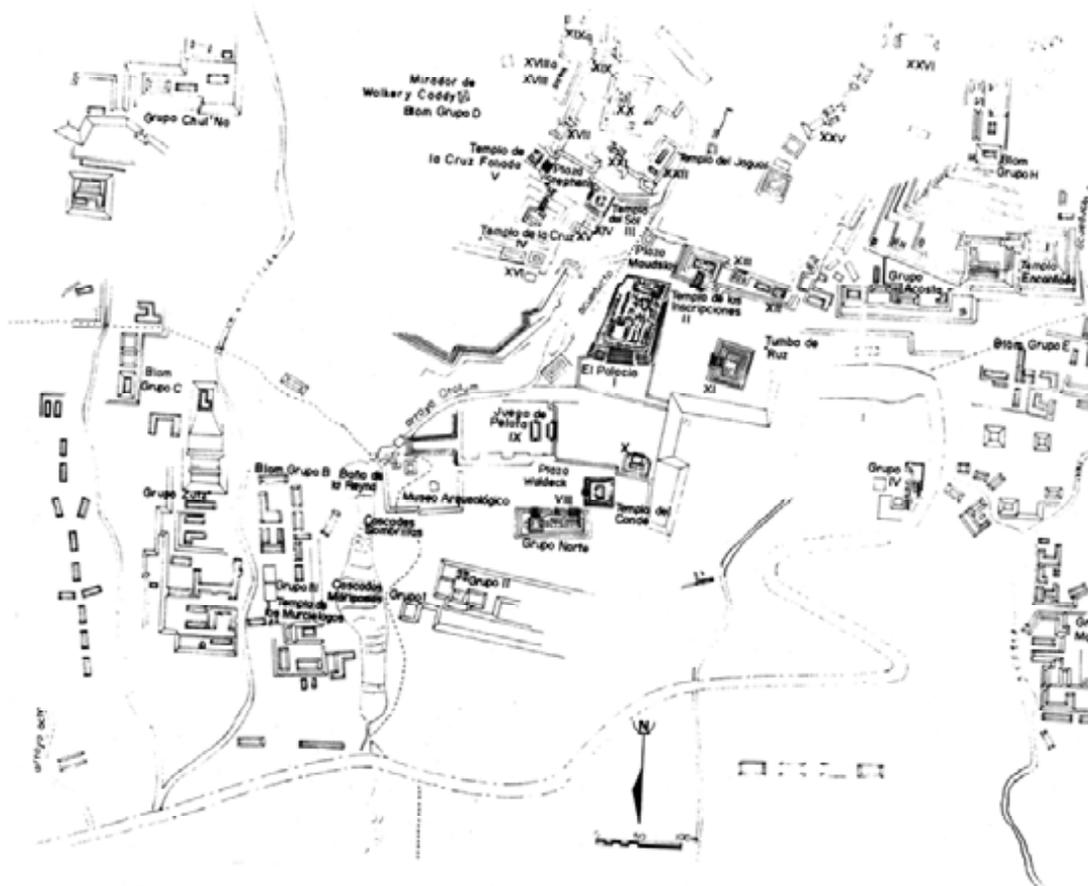


Figura 70. Palenque, Chiapas. Plano de la ciudad.

Los espacios en Palenque se abaten o se repliegan en un movimiento geométrico que no por ello es simétrico, sugerido por la desigualdad de los ejes con que se orientan los edificios. En dicha geometría asimétrica existen correspondencias desiguales producidas por los cambios en los tamaños, las escalas y los volúmenes de los edificios. Sin embargo, las relaciones que establecen son armónicas.

Las diferencias entre los ejes crean a su vez las plazas trapezoidales que distinguen el urbanismo palencano y que sugieren secuencias de movimiento producto de las medidas desiguales del trapecio que rompen la continuidad visual y la proyectan hacia otros espacios.

Los edificios que conforman las plazas abren el espacio al mismo tiempo que lo contienen. Todos adquieren importancia de acuerdo con los recorridos que marca la ciudad. Existe entre ellos un respeto que da cabida al protagonismo de cada uno en el espacio que le corresponde. Las construcciones revelan rasgos semejantes que devienen en diferencias, aquellas que los perfilan en lo individual como parte de un conjunto. Todas contribuyen a la comprensión de la ciudad como un todo, mientras pugnan por develar sus elementos característicos y distintivos.

Ejemplo de ello es el conocido Grupo de las Cruces (figura 71) ubicado en el lado este del arroyo Otulúm el cual divide en dos el área principal de la ciudad, sobre una elevación. Consta de tres edificios que dibujan una plaza trapezoidal a través de la cual se vinculan.



Figura 71. Palenque, Chiapas. Grupo de las Cruces.

Aunque son distintos en tamaño, comparten la presencia de tres accesos, de cuartos abovedados y de una base piramidal que remata con un templo coronado por una crestería. Todos se abren hacia la plaza, aunque también se repliegan en sí mismos. El interior de los santuarios, en los tres casos, es el espacio más pequeño y alberga los tableros que nombran cada templo. En el

Grupo de las Cruces conviven la arquitectura con el relieve y la pintura mural aunque de ésta existen pocas evidencias. Sus espacios ejemplifican la coincidencia de distintos lenguajes artísticos.

Otro edificio que mantiene relación con El Palacio es el Templo de las Inscripciones (figura 72) que, junto con el Templo XI, conforma la Plaza de las Inscripciones, también trapezoidal. Las dimensiones que adquiere dentro de la plaza son distintas a las que posee visto desde el Grupo de las Cruces donde los protagonistas son los tres templos. Aquí parece ser dueño de la extensión y se despliega hacia la plaza, aunque también se repliega pues la parte que corresponde al santuario es más pequeña, además de que este edificio alberga la tumba de *Pakal II*.



Figura 72. Palenque, Chiapas. Templo de las Inscripciones.

Un gran número de ejemplos pueden dar luz sobre la planeación de la ciudad y el modo en que las construcciones se apropian poco a poco del entorno

para habitarla. El grupo que forman los Templos XIX, XX y XXI, similar al Grupo de las Cruces, es también ilustrativo de esta planeación. Los tres edificios delimitan una plaza trapezoidal en la que sobresalen de manera particular. También es posible hablar de integración plástica desde sus formas. Excavaciones recientes dieron a conocer, en los tres casos, ejemplos del arte mural y del relieve palenquero que destacan por la calidad de su manufactura y por su belleza.<sup>45</sup>

Hasta ahora, lo expuesto denota de qué manera algunos de los edificios de Palenque establecen vínculos con el entorno y entre ellos para dotar a la ciudad de un carácter propio y único. Como límites de las plazas y a partir de sus ejes, los edificios ofrecen múltiples recorridos que se continúan o se detienen en espacios dinámicos, ritmos y movimientos constantes. Asimismo poseen rasgos que los diferencian, los cuales se muestran principalmente a través del modo en que articulan la presencia de distintos géneros artísticos como la pintura mural y el relieve en los espacios arquitectónicos.

A partir de algunas de las características de Palenque, es posible notar que varias de ellas encuentran eco en las formas de El Palacio. La concepción urbana a través de plazas trapezoidales, la integración plástica y el movimiento que adquieren los edificios en la ciudad son algunos de los aspectos que tomé en cuenta para sugerir el sentido del tiempo que propuse en El Palacio.

Considero que el papel que jugó este conjunto en la ciudad no se limita a las semejanzas formales que comparte con los edificios que lo rodean y con los demás que conforman el espacio urbano. El tamaño que alcanzó con el paso del tiempo es mayor en extensión que el de las demás construcciones hasta ahora

---

<sup>45</sup> Me refiero en el Templo XX a la tumba pintada. Cfr. Robertson Merle G. "Los murales de la tumba del Templo XX sub de Palenque" en: De la Fuente Beatriz, dir. *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: II, (IV), 381-388. En los Templos XIX y XXI se encontraron ejemplos de la maestría en el trabajo de relieve en dos "tableros" uno en cada templo. Cfr. Stuart, David S. "Las nuevas inscripciones del Templo XIX, Palenque", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, no. 45 septiembre-octubre, 2000: 28-33 y "Noticias" en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, no. 58 noviembre-diciembre, 2002: 5.

conocidas, por lo que ocupa un espacio relevante en el contexto que se genera a su alrededor. Fue creado en el periodo que se considera de esplendor de la ciudad<sup>46</sup> y relata, según intuyo en las formas, el modo en que se consolidó el poder en este periodo en que la ciudad alcanzó un desarrollo artístico, político y económico destacado.

De acuerdo con la propuesta principal de esta investigación, El Palacio relata desde su estructura un sentido del tiempo que contempla la permanencia, el mito y la historia en una simultaneidad que es posible relacionar con el triple presente agustiniano. Encuentro que este sentido temporal se inserta dentro del pensamiento maya en general, conservado en otras obras artísticas o en escritos como el *Popol Vuh*, que han sido estudiados por varias generaciones de autores desde distintos puntos de vista.<sup>47</sup>

De esta manera, la historia del tiempo narrado en El Palacio recrea el sentido del tiempo de los mayas de Palenque dentro de la tradición del pensamiento maya general que permanece hasta nuestros días, a pesar de las transformaciones que la historia le ha implicado, comprometido con la legitimación de una estancia en el mundo la cual se alimenta de la memoria, del acto y de la expectativa. En la actualidad, este sentido del tiempo se traduce en la voz de las comunidades indígenas del área maya que intentan conservar el legado que las vincula con el pasado, que justifica su estancia en el presente y que anhela su permanencia en el futuro.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Cuevas, *et. al.*, 2000: 216.

<sup>47</sup> Sería pretensioso, y no corresponde a los fines de la presente investigación, ahondar y precisar el sentido del tiempo en la cultura maya en general. Consideré necesario insertar la propuesta que derivo de El Palacio dentro de algunas de las características del pensamiento maya, con el fin de mostrar el modo en que la obra puede recrear todo un contexto de sentido. Por otro lado, debido a que es incontable la cantidad de estudiosos que han considerado el tema, prefiero no mencionar nombres con el fin de no omitir a ninguno de los interesados en el estudio de la cultura maya.

<sup>48</sup> Cfr. Breton, Alain y Jacques Arnould, coords., *Los mayas. La pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*, México, Grijalbo, 1991. El libro es una compilación de artículos dedicados a mostrar este sentido de permanencia que se percibe en el pensamiento de los mayas desde la época prehispánica hasta nuestros días.

El Palacio mostró también ser el “texto, documento, huella” que, de acuerdo con Ricoeur, es capaz de recrear desde su estructura parte del contexto que lo concibió, y establecer, desde su carácter atemporal, el vínculo necesario con la época que lo cuestiona. Sugiere un sentido del tiempo, establece vínculos simbólicos y jerárquicos con la ciudad a la que pertenece y permite una posible ampliación de sus sentidos hacia la comprensión del pensamiento maya del cual no es posible desvincularlo.

Es así ejemplo de una obra artística que dicta, a través de sus características, el modo adecuado para abordarla y narra desde su estructura los rasgos que intencionan sus formas y los sentidos implícitos en ellas.

## **Consideraciones finales**

La teoría es una forma de interactuar con los objetos de manera tal que nos permite hacerle justicia a la misión universitaria de producir conocimiento en vez de simplemente limitarse a conservar las tradiciones. En este estudio la teoría es una práctica, una forma de interpretación, ya no el pináculo de la objetividad sino la piedra de toque de la subjetividad anclada empíricamente ....

*Mieke Bae e Inge E. Boer.<sup>1</sup>*

La intención de este trabajo, como el título lo sugiere, fue la de proponer una forma distinta de acercamiento a las obras de arte prehispánico. Por eso considero que se trata de una reflexión principalmente teórica, producto de los intereses que en tanto historiadora del arte he adquirido en torno a las obras del México antiguo.

De acuerdo con la cita que da inicio a estas consideraciones finales, creo que mi trabajo se inserta en la búsqueda por producir conocimiento en lugar de limitarse a conservar las tradiciones. A mi parecer se trata de una investigación comprometida con la intención de ampliar las nociones que se tienen sobre el pasado prehispánico y, con la misma intensidad, con el afán de cuestionar los alcances y obstáculos de la historia del arte en su labor por llegar a proponer nuevas perspectivas sobre las obras del arte precolombino.

Encuentro que en el caso específico de los estudios del arte prehispánico, por muchos años hemos hecho uso de propuestas conservadoras y ortodoxas que siguen vigentes por la falta de aquellas que cambien el giro en cuanto al acercamiento a las obras. En pocas ocasiones los autores discuten los métodos que utilizan y por lo general tienden a forzar su aplicación, de manera que el

---

<sup>1</sup> Bal, Mieke e Inge Boer, *The Point of Theory: Practices in Cultural Analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1993: La traducción de la nota es de Karen Cordero Reinman, tomada de Barrios, José Luis y Karen Cordero: 2006: 11.

objeto suele quedarse en segundo plano cuando debe ser él quien determine la metodología y el modo en que debe usarse.

Sobre todo ha sido la iconografía el asidero de quienes se aventuran a descifrar las obras precolombinas. El método de Panofsky se convirtió en la piedra roseta de los historiadores de arte quienes lo aplicamos la mayoría de las veces sin tomar en cuenta que el mismo autor puso en tela de juicio la efectividad de su propuesta. De la misma manera, se ha echado mano de la sociología y de la psicología cuyos planteamientos se vuelcan en las interpretaciones de los objetos de cualquier periodo, sin medir que los resultados obtenidos pueden distar de manera significativa del verdadero significado de las obras.

Hoy en día se pretende que los estudios de arte provengan del cuestionamiento de los métodos, de cautelosos análisis historiográficos que diluciden la relación entre los objetos y los modos en que se confrontan.<sup>2</sup> De ahí que el quehacer de la historia del arte busque abandonar la aplicación de marcos teóricos, que *a priori* limitan y encuadran al objeto, para generar conocimiento a partir de la posibilidad de estudiar las obras desde ellas mismas. La teoría deja de aplicarse entonces para intuirse a partir de los objetos y así las propuestas teóricas producen sentido desde el contacto directo con ellos y la interpretación que sugieren.

La problemática sobre los objetos y los discursos que en torno a ellos se generan fue en gran medida el detonador de esta investigación. Mi pasión personal por Palenque me llevó a elegir a El Palacio como el objeto de estudio que me permitiera ahondar en todos los cuestionamientos manifiestos a lo largo de la tesis. La finalidad de este análisis era mostrar la importancia que tiene, para la historia del arte, hacer del objeto una fuente primera antes de considerar cualquier otro aspecto.<sup>3</sup> Por ello es posible utilizarlo en el estudio de otras obras precolombinas.

---

<sup>2</sup> Barrios, José Luis y Karen Cordero: 2006: 12.

<sup>3</sup> De ahí que no se tomaran como base fundamental de las interpretaciones, los textos existentes sobre el tema desarrollado a lo largo de la investigación.

Por eso fue la hermenéutica el proceso a seguir en el estudio de El Palacio. Ya que no se trata de una metodología preestablecida, y no ha sido su intención serlo, encontré en ella la pauta para contemplar en primer plano mi objeto y derivar de éste algunos de los sentidos implícitos en su estructura. Fue el proceso hermenéutico el que me permitió llegar a una propuesta interpretativa que además de recrear el contexto de la obra, me generó conciencia sobre los pasos a seguir en su desciframiento.

Fueron varios los cuestionamientos que surgieron a lo largo del desarrollo de este trabajo, en principio el de saber si un proceso empleado para descifrar los contenidos de obras literarias serviría para revelar el sentido de una obra plástica. Ampliar las nociones de Ricoeur sobre el texto me permitió “leer” El Palacio desde las características que lo conforman. Su estructura concebida como geometría, herramienta propia de la plástica, facilitó el proceso de intuición sobre el sentido de las formas.

La estructura formal de la obra, eso que llaman estrato material, reveló, después de un minucioso proceso de observación, descripción y análisis, los estratos inmateriales, principalmente el sentido de espacio y tiempo y la manera en que a través de esta espacio temporalidad “narran” el sentido implícito en El Palacio.

La certeza sobre la existencia de las categorías de espacio y tiempo en las obras de arte derivó en la percepción del modo en que se dan cita ambos en El Palacio. El sentido de espacialidad lo obtuve de las formas y el tiempo, del modo en que se articulan dentro del conjunto. De ahí derivé la propuesta sobre el sentido del tiempo en mi objeto de estudio, cómo narra la consolidación del poder en Palenque y la posibilidad de relacionar este sentido del tiempo con la cosmogonía maya.

Conforme avancé en el análisis de El Palacio caí en cuenta de las exigencias que requiere su complejidad. La convergencia de varios géneros artísticos me llevó a concebirlos, en un principio, por separado para, una vez descritos, volver a percibirlos como parte del conjunto desde la integración

plástica. En este sentido, mi proceso de acercamiento a El Palacio fue similar al del círculo mimético sugerido por Ricoeur.

La comprensión de los géneros artísticos por separado, corresponde al estadio de la prefiguración (mimesis I). Más adelante, los arraigados vínculos entre ellos fueron revelando la trama que sugieren en conjunto y, por lo tanto, el modo en que configuran una experiencia del tiempo (mimesis II). Esto dio como resultado la refiguración de El Palacio como la historia de la consolidación de las dinastías en Palenque y la experiencia del tiempo como una espiral (mimesis III).

Fiel a la estructura actual que ofrece El Palacio, desentrañé la configuración que sugieren las formas: un sentido de temporalidad que se puede relacionar con la teoría agustiniana sobre el triple presente, en tanto que posibilita la percepción de una temporalidad que concilia simultáneamente al presente, al pasado y al futuro en forma de recuerdo, acto y expectativa.

Puede ser ampliamente discutida esta propuesta ya que en primera instancia resulta arbitrario relacionar la tradición cristiana de San Agustín con el pensamiento de los mayas del Clásico en Palenque. Sin embargo, más allá del contexto en que fue creada, encuentro en la teoría agustiniana cierta universalidad en cuanto a la percepción humana del tiempo.

Aunque pertenezcamos a sociedades occidentales y aparentemente nuestro sentido temporal se inserte en un pensamiento lineal que parte de un punto inicial y uno final, percibimos el tiempo como recuerdos, acciones presentes y proyecciones al futuro que han encontrado soporte en distintas manifestaciones artísticas como la pintura y el cine.

En el caso específico de El Palacio, esta experiencia del tiempo se manifiesta a través de una espiral que coincide con los patrones de la estructura mítica y lo que ello implica. Por lo mismo, la percepción del recuerdo, del acto y de la expectativa adquiere una dimensión histórica y puede explicarse en el contexto de una cultura como la maya, en donde el mito rigió gran parte del pensamiento.

Considero que derivar esta intuición del tiempo desde el análisis de las formas en El Palacio confirma que es posible obtener el sentido de las obras sin la necesidad de aplicar metodologías establecidas antes del proceso interpretativo. Por otro lado, coloca a la historia del arte dentro de las aportaciones en cuanto a la generación del conocimiento y en cuanto disciplina capaz de igualarse a otras en el desciframiento de los posibles significados del pasado.

No fue necesario aplicar los preceptos de la iconografía para sugerir esta forma espiral del tiempo en El Palacio. Los documentos escritos fueron sustituidos por las características de la obra. Sin embargo, fue necesario hacer uso de otras disciplinas como la epigrafía la cual ha permitido saber, por ejemplo, que se trata de los gobernantes de Palenque quienes se representaron en los pilares, y de cautivos quienes aparecen en las alfardas y basamentos de algunas casas. Los datos ofrecidos por la arqueología en cuanto al fechamiento de las construcciones fueron indispensables para comparar los resultados de mi interpretación con la cronología de El Palacio.

La interdisciplina es uno de los aspectos que destaca a la hermenéutica como proceso incluyente. Los estudios de Paul Ricoeur sobre la narración se conforman de largas disertaciones con el trabajo de algunos lingüistas, filósofos, historiadores y, en algunos casos, científicos. Un proceso interpretativo, para obtener resultados convincentes, exige diálogos interdisciplinarios que confronten los alcances y límites de las disciplinas frente a los objetos.

En este caso, al ser El Palacio quién determinó las pautas para su análisis, también sugirió cuáles disciplinas apoyarían a la historia del arte para confirmar las propuestas derivadas de sus análisis, con el fin de tener una visión más integral sobre sus sentidos y significados. Este trabajo no tiene la solución a todas las respuestas sobre el objeto estudiado. Sin embargo, considero que una de sus aportaciones, además de la propuesta sobre el sentido del tiempo que proyecta El Palacio, está en el cuestionamiento de las metodologías, la noción sobre los alcances y obstáculos de la historia del arte prehispánico frente a los

objetos y, lo más importante, que permitió en todo momento que el objeto de estudio despolvara la mirada, pues finalmente un enfoque metodológico es una forma de mirar.

No fue necesario que abandonara mi asiento histórico como lo sugiere O'Gorman en una parte de su estudio. A través de la hermenéutica, El Palacio se convirtió en un ser contemporáneo capaz de desplegar su historicidad. Fue el documento huella que conectó la época de su creación con la actual en que fue interpretado. Hizo evidente la intratemporalidad que en tanto obra de arte le permite recrear sus sentidos cada vez que es cuestionado. Tampoco fue necesario descontextualizarlo pues, una vez más, a través de su estructura fue posible recrear las características formales, los estilos que se dan cita en los diferentes géneros y cómo relatan una manera específica de ser en el mundo la cual traduje como una experiencia espiral del tiempo.

Comprobé, por otro lado, que las posibilidades de acercamiento que ofrece el proceso hermenéutico se amplían tanto como el objeto lo exija. Bien dice Ricoeur que la tarea de la interpretación es traer de las obras el mundo que éstas proyectan<sup>4</sup>; por lo tanto, los límites del análisis e interpretación están en ellas y no en la metodología, cuyas propuestas se someten a juicio y se miden durante el desarrollo interpretativo.

Al advertir estos puntos, no pretendo negar la importancia de las metodologías sin las cuales no existiría un orden en la creación del conocimiento. El enfoque principalmente teórico de mi estudio pretendió mostrar que los objetos son quienes dan a conocer los modos de generar los discursos sobre ellos mismos. De ahí que la discusión con los autores que a lo largo del tiempo se han dedicado a temas afines a mis intereses es al final una revisión crítica que expone la vigencia de estudios que tendrían que estar superados.

Encuentro en mi acercamiento a El Palacio una mirada distinta a la alteridad que implica el arte prehispánico. A través de las formas logré encontrar uno de los discursos implícitos en su estructura. Dicho discurso intenciona un sentido

---

<sup>4</sup> Ricoeur, 1999: 54.

temporal que relata la consolidación del poder en Palenque al mismo tiempo que parece sintetizar algunas de las cualidades de la ciudad. El Palacio, desde su espacio temporalidad, se inserta en la tradición de la ciudad a la que pertenece y a la tradición de un pensamiento mítico que permanece en nuestros días y se manifiesta, quizá no en obras de la índole de este objeto, pero sí como la presencia de rasgos culturales que legitiman la existencia de varias comunidades indígenas en el área maya.

Tal y como lo advertí líneas arriba, mi estudio no resuelve por completo la problemática sobre el significado que El Palacio tuvo en su época y el porqué de todos sus rasgos. Sin embargo considero que la propuesta ofrecida a lo largo de estos capítulos, abre la posibilidad de iniciar una búsqueda hacia nuevas perspectivas y enfoques que amplíen los alcances de la historia del arte frente a los objetos del pasado.

Conocer la historia de nuestros antepasados ha sido un reto de años; conocerla desde sus obras, implica un reto distinto que actualmente involucra a la interdisciplina. En este camino se inserta la presente investigación que concluyo con el compromiso de producir nuevos conocimientos que desempeñen cada vez más los enigmas del México antiguo.

## Índice de ilustraciones

Figura 1. a) El Palacio. Vista general. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Plano. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 2. Casa E. Fachada oeste. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 3. Casa B. Fachada norte. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 4. a) Casa C. Fachada oeste. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Fachada este. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2006.

Figura 5. a) Casa A. Fachada este. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001 b) Fachada oeste. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007.

Figura 6. a) Fachada oeste. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Fachada este. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007.

Figura 7. a) Vista general de la Torre. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007.

Figura 8. Esquema que muestra sobre el plano de El Palacio la asimetría espacial. Dibujo sobre el plano de Robertson, 1985 elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004.

Figura 9. Esquema que muestra sobre el plano de El Palacio la forma trapezoidal de los patios. Dibujo sobre el plano de Robertson, 1985 elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004.

Figura 10. a) Casa D. Detalle del techo. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007 b) Casas B, E y C (de izquierda a derecha). Nótese los techos trapezoidales. Tomado de Cuevas García, Martha, *et al.*, "Palenque: una ciudad maya del periodo Clásico" en: Durdica Segota coord., *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, México, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000: 205- 243.

Figura 11. Casa E. Nótese cómo el edificio desplanta del suelo. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 12. Casa B. Nótese el basamento sobre el cual desplanta el edificio. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 13. Esquinas que se forman entre las casas A y B (izquierda) y las B y C (derecha). Tomado de Cuevas García, Martha, *et al.*, "Palenque: una ciudad maya del periodo Clásico" en: Durdica Segota coord., *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, México, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000: 205- 243.

Figura 14. Esquema que muestra el crecimiento horizontal de las casas en El Palacio. Dibujo de Laura Piñeirúa Menéndez, 2004.

Figura 15. El Palacio. Plano con ubicación de los relieves. Dibujo con ubicación de los relieves, elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007, sobre el plano tomado de Robertson, 1985.

Figura 16. a) Casa B. Pilar B. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Pilar B. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 17. a) Casa B, Pilar C. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Pilar C. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 18. Casa B. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 19. a) Casa C. Muro este, mascarón 1. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Muro este, mascarón 3. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com) c) Muro este, mascarón 1. Tomado de Robertson, 1985. Dibujo, d) Muro este, mascarón 3. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 20. a) Casa C. Fachada oeste, pilar C. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Pilar D. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), c) Pilar C. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985. d) Pilar D. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 21. Casa C. Fachada oeste, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 22. Casa C. Tercer pilar, lado sur. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 23. Casa C. Sexto pilar, lado sur. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 24. Casa A. Fachada este. Vista general de los pilares. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 25. a) Casa A. Fachada este, pilar A. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), b) Casa A. Fachada este, pilar A. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 26. a) Casa A. Fachada este, pilar C. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada este, pilar C. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, c)

Casa A. Fachada este, pilar B. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), d) Casa A. Fachada este, pilar B. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 27. a) Casa A. Fachada este, pilar E. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada este, pilar E. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 28. Casa A. Fachada este, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 29. Casa A. Fachada este. Nótese la secuencia de movimiento en los pilares. Dos van hacia la derecha, dos hacia la izquierda. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 30. Casa D. Vista general de la fachada oeste. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 31. a) Casa D. Fachada oeste, pilar B. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar B. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 32. Casa D. Fachada oeste, pilar B. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 33. a) Casa D. Fachada oeste, pilar C. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar C. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 34. Casa D. Fachada oeste, pilar C. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 35. a) Casa D. Fachada oeste, pilar D. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar D. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 36. Casa D. Fachada oeste, pilar D. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 37. a) Casa D. Fachada oeste, pilar F. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar F. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 38. Casa D. Fachada oeste, pilar F. Esquema que muestra los ejes de la composición. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 39. a) Casa D. Fachada oeste, pilar G. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar G. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 40. a) Casa D. Fachada oeste, pilar C. Detalle. Nótese la calidad del relieve. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa D. Fachada oeste, pilar D. Detalle. Nótese la calidad del relieve. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, c) Casa D. Fachada oeste, pilar F. Detalle. Nótese la calidad del relieve. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007.

Figura 41. a) Casa C. Fachada este. Alfarda del lado izquierdo. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa C. Fachada este. Alfarda del lado derecho. Tomado de Cuevas García, Martha, *et al.*, 2000.

Figura 42. Esquema que muestra el modo en que la alfarda adquiere la forma del cuerpo del personaje. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 43. a) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 1. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Fachada este. Basamento. Figura 2. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, c) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 3. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, d) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 4. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, e) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 5. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, f) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 6. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007.

Figura 44. a) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 1. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, b) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, c) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 3. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, d) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 4. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985 d) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 5. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, e) Casa C. Fachada este. Basamento. Figura 6. Dibujo.

Figura 45. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 46. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 1. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 1. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 47. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 2. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 48. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 3. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 3. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 49. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 4. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado izquierdo. Personaje 4. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 50. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 51. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 1. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 1. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 52. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 2. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 53. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 3. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007 b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 3. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 54. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 4. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 4. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 55. a) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 5. Tomado de [www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com), 2007, b) Casa A. Fachada oeste. Alfarda del lado derecho. Personaje 5. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 56. Casa E. Fachada oeste. Distribución de los diseños pintados sobre los muros. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 57. Casa E. Fachada oeste, muro 1. Nótese el primer diseño de la primera línea. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 58. a) Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 2. Tomado de Robertson, 1985, b) Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 59. a) Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 3. Dibujo. Nótese el segundo diseño. Tomado de Robertson, 1985 b) Casa E. Fachada oeste, muro 1, línea 3, diseño 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 60. Casa E. Fachada oeste, muro 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985, b) E. Fachada oeste, muro 2, línea 1, diseño 1. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 61. Casa E. Fachada oeste, muro 3, línea 4, diseño 2. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 62. Casa E. Fachada oeste, muro 4. Dibujo. Nótese el primer elemento de la primera línea. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 63. Casa E. Fachada oeste, muro 4, línea 5, diseño 5. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 64. Casa E. Fachada oeste. Cenefa. Dibujo. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 65. Casa E. Fachada oeste, muro 4. Esquema que muestra el movimiento de los diseños en la fachada. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 67. Esquema que muestra las diferencias entre las composiciones de los relieves. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2007 sobre el dibujo tomado de Robertson, 1985.

Figura 68. a) Palenque Chiapas. El Palacio. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001, b) Esquema que muestra el movimiento que presenta la estructura de El Palacio. Dibujo elaborado por Laura Piñeirúa Menéndez, 2004 sobre el plano tomado de Robertson, 1985.

Figura 69. Casa E. Fachada oeste. Dibujo. Nótese los cambios entre los diseños. Tomado de Robertson, 1985.

Figura 70. Palenque, Chiapas. Plano de la ciudad. Tomado de Garza, Mercedes de la, *Palenque*, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

Figura 71. Palenque, Chiapas. Grupo de las Cruces. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

Figura 72. Palenque, Chiapas. Templo de las Inscripciones. Foto Laura Piñeirúa Menéndez, 2001.

## Obras consultadas

Alcina Franch, José  
1970

"Las ruinas de Palenque a la luz de los viajes de Guillermo Dupaix",  
separata del Tomo XXVII del *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla.

Arellano, Alfonso  
2004

"Como un mar que estalla en espumas", en; *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arnheim, Rudolf  
1995

*Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*,  
Edited by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford, Blackwell Publishers.

Ayala, Maricela  
2001

"La escritura maya", en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, No. 48  
(marzo-abril).

Bachelard, Gastón  
1975

*La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bal, Mieke e Inge Boer  
1993

*The Point of Theory: Practices in Cultural Analysis*, Amsterdam,  
Amsterdam University Press.

Ballesteros Gaibrois, Manuel  
1960

*Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII*,  
México, UNAM.

Barrios, José Luis  
1999

*Tiempo narrado. La obra pictórica de Roberto Rébora*, México. oak/  
Editorial, FONCA.

2004

*Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México, Universidad Iberoamericana.

- Barrios, José Luis y Karen Cordero, eds.  
2006  
*Grañas en torno a las Historia del Arte del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana.
- Bernal, Guillermo  
2000  
"Palenque (*Tok Tan o Baak*) Secuencia dinástica" en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces (septiembre-octubre), vol VIII, núm. 45.
- Beuchot, Mauricio  
2000  
*Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, Itaca.
- Beuchot, Mauricio y Jorge Velázquez  
2000  
*Interpretación, poesía e historia. IIAS Jornadas de Hermenéutica*, México, UNAM.
- Beuchot, Mauricio y Ambrosio Velasco Gómez  
2001  
*Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias. Memoria. Tercera jornada de hermenéutica*, México, UNAM.
- Beuchot, Mauricio y Carlos Pereda  
2001  
*Hermenéutica, estética e historia. Memoria. Cuarta jornada de hermenéutica*, México, UNAM.
- Blackwell, William  
1991  
*La geometría en la arquitectura*, México, Trillas.
- Blom, Franz  
1991  
*Las ruinas de Palenque, Xupá y Finca Encanto*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Breton, Alain y Jacques Arnauld, coords.  
1991  
*Los mayas. La pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*, México, Grijalbo.

Cabello Carro, Paz

1992

*Política investigadora de la época de Carlos III en el área maya*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Calabrese, Omar

1995

*El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós.

Castañeda Paganini, Ricardo,

1946

*Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*, Guatemala.

Catherwood Frederick

1844

*Visitas de antiguos monumentos en la América central, Chiapas y Yucatán*, México, Edición privada de carbón y papel de México.

CharnayY Desiré

1885

*Les anciens villes du Nouveau Monde. Voyages d' explorations au Mexique et dans l' Amerique Central*, Paris, Libraire Hachette.

Ching, Francis D.K.

1966

*Architecture. Form, Space and Order*, USA, Van Nostrand Reinhold.

Cordero Reiman, Karen

2001

“Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México”, en: Rta Eder, coord., *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica.

Cuevas García, Martha, *et, al.*

2000

“Palenque: una ciudad maya del periodo Clásico” en: Durdica Segota coord., *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, México, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes de Chiapas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cyphers Guillén Ann  
1986

“El arte prehispánico mesoamericano: una respuesta al disidente”, en: *Cuadernos de arquitectura mesoamericana. Seminario de arquitectura prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 11 (septiembre).

Derrida, Jaques  
1968

“La Différance” en: *Bulletin de la Société française de philosophie, Paris*, (julio-septiembre).

1994

“Las artes del espacio”, en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press.

Dupaix, Guillermo  
1969

*Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España 1805-1808*, Introducción, edición y notas de José Alcina Franch, Madrid, Porrúa Turanzas.

Del Moral, Enrique  
1966

*El estilo. La integración plástica*, México, Seminario de Cultura Mexicana.

Duro, Paul  
1996

*The rethoric of the frame. Essays on the Boundaries of the Art Work*, Cambridge, University Press.

Elidae, Mircea  
1991

*Mito y realidad*, Barcelona, Labor.

Escudero, Alejandrina  
2002

“Mathias Goeritz y la poética de El Eco”, en: *Arquitectura y Humanidades*, Publicación de propuesta académica, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández, Justino

1972

*Estética del arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Foncerrada de Molina Marta

1993

*Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fuente, Beatriz de la,

1993

*La escultura de Palenque*, México, El Colegio Nacional.

1985

*Historia del Arte y educación. Discurso de ingreso al Colegio Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fuente, Beatriz de la (directora

1998

*La pintura mural prehispánica en México. Area Maya. Bonampak*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fuente Beatriz de la y Daniel Schavelson

1976

"Algunas noticias poco conocidas que sobre Palenque se publicaron en el siglo XIX", en *Segunda mesa Redonda de Palenque*, Peeble, Beach, The Robert Louis Stevenson School.

Gadamer, Hans-Georg

1998

*La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.

Garza, Mercedes de la

1981

"Palenque ante los siglos XVIII y XIX", en *Estudios de Cultura Maya*, vol XIII, México, UNAM

1992

*Palenque*, México, Gobierno del Estado de Chiapas

1998

*El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Giedion, Sigfried

1997

*El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Forma.

Gilson, Etienne

1959

*Painting and reality*, New York, Meridian Books Inc.

Gombrich, E. H

1996

*Art and Illusion. A study un the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon.

Grube, Nikolai, ed.

2001

*Los mayas. Una civilización milenaria*, Colonia, Könemann.

Heidegger, Martin

1992

*Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

(In) *Disciplinas. Estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos*.

1999

XXI Coloquio internacional de Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Hers, Marie-Areti,

2001

“Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas”, en: Rtia Eder, coord., *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica.

Kielland, Else Christie

1955

*Geometry in Egyptian Art*, London, Suttans Paignton.

Kubler, George

1969

*Studies in Classic Maya Iconography*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences New Haven, Archon Books.

1971

*The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, New York, The Pelican History of Art, Penguin Books.

1988

*La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea.

1991

*Aesthetic recognition of Ancient Amerindian Art*, Londres y New Heaven, Yale University Press.

Landa Diego de

1994

*Relación de las cosas de Yucatán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Lang, Berel

1987

*The concept of Style*, New York, Cornell University Press.

Litvak King, Jaime

1985

“El estudio del arte mesoamericano: un punto de vista disidente”, en: *Cuadernos de arquitectura mesoamericana. Seminario de arquitectura prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 6 (noviembre).

Marquina, Ignacio

1990

*Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Facsímil de la edición de 1951.

Martínez Muriel, Alejandro

1993

“¿Quiénes construyeron Palenque? en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces (junio-julio)

- Miller, Mary y Simon Martin  
2002  
*Courtly Art of the Ancient Maya*, Francisco, Thames & Hudson.
- Nieto Rosalía  
1993  
“Palenque en números” en: *Arqueología Mexicana*, bimensual, México, Editorial Raíces (junio-julio).
- Norberg-Schulz, Christian  
1980  
*Meaning in Western Architecture*, New York, Rizzoli International Publications, Inc.
- O’Gorman, Edmundo  
1960  
“El arte o de la monstruosidad”, en: *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana.
- Panofsky, Edwin  
2000  
*El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- Proskuriakoff, Tatiana  
1985  
*Historia maya*, México, Siglo XXI.
- Raeder, Pablo  
1992  
*La geometría de la forma*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ricoeur, Paul  
1995  
*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana.
- 1996  
*Tiempo y narración I, II y III*, México, Siglo XXI.
- 1999  
*Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.

- Robertson, Merle G.  
1985  
*The Sculpture of Palenque, II y III*, New Jersey, Princeton University Press.
- Robertson, Merle G. Ed. gral.  
  
*Mesas redondas de Palenque*, Peeble Beach, The Robert Louis Stevenson School
- Ruz Lhuillier, Alberto  
1970  
*The civilization of ancient maya*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia
- 1973  
*El Templo de las Inscripciones: Palenque*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.
- Sahagún, Bernardino de,  
1989  
*Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Schele, Linda y Miller Mary Ellen  
1986  
*The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, New York, George Brazillier, Inc.
- Schele, Linda David Friedel, et, al.  
1993  
*Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*, New York, William Morrow and Company, Inc.
- Scholfield, P.H.  
1958  
*The Theory of Proportion in Architecture*, London, Cambridge University Press.
- Segota, Dúrdica (coord.)  
2000  
*Las culturas de Chiapas en el período prehispánico*, México, CONACULTA.

1999

“Objeto cultural versus objeto artístico: un ejemplo de los debates actuales”, en: *(In) disciplinas. Estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas:

Spinden, Herbert J.

1946

*Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, New York American Museum of Natural History.

1975

*A Study of Maya Art. Its subject, matter and historical development*, New York, Dover Publications.

Stuart, David S.

2000

“Las nuevas inscripciones del Templo XIX, Palenque”, en: *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, no. 45 (septiembre-octubre)

2002

“Noticias” en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, no. 58 (noviembre-diciembre)

Thompson, Eric J.

1975

*Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI

1995

*Grandeza y decadencia de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Westheim, Paul

1985

*Arte antiguo de México*, México, Era.

1985

*Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era.

Young, Arthur, M

1976

*The geometry of meaning*, USA, Merloyd Laurence Book.