



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA DE HISTORIA DEL ARTE**

**LA PINTURA MURAL PREHISPÁNICA EN EL PRECLÁSICO TARDÍO MAYA.
EL CASO DEL MURAL NORTE DE SAN BARTOLO, PETÉN, GUATEMALA.**



TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA
LIC. CLAUDIA SANGINÉS SAYAVEDRA



DIRECTORA:
DRA. DÚRDICA SÉGOTA TÓMAC

CIUDAD UNIVERSITARIA

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

2009



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.

*“Oh soul,
you worry too much.
You have seen your own strength.
You have seen your own beauty.
You have seen your golden wings.
Of anything less,
why do you worry?
You are in truth
the soul, of the soul, of the soul”*

Rumi

A Robert E. Burton, Girard Haven y Gloria Sayavedra.

AGRADECIMIENTOS

La terminación de la maestría y la conclusión de esta tesis de maestría fue posible gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México,

Agradezco profundamente la enseñanza de Dúrdica Ségota por su paciencia, su precisión en los comentarios, por ayudarme a encontrar un método para trabajar la imagen y sobretodo su gran humanidad como mujer.

Por supuesto agradezco el tiempo de los miembros de mi comité tutorial por sus gentiles, puntuales y profesionales María del Carmen Valverde y Erik Velázquez. Y a las lectoras de mi tesis e integrantes de mi sínodo Verónica Hernández y Emilie Carreón-Blaieme.

El apoyo de los profesores e investigadores de la UADY principalmente a Rafael Cobos por su ayuda para entender la arqueología.

Esta tesis fue terminada gracias al apoyo de los arqueólogos Erwin Roman, Luis Romero y el proyecto de San Bartolo quienes desinteresadamente me abrieron sus puertas y prestaron sus servicios para poder llegar al sitio arqueológico de San Bartolo en Guatemala. Gracias a Karl Taube y Eugenio Maurer por sus buenas anotaciones.

A mi amigo Jaime Zaccagnini por su gran ayuda cuando estuve en Antigua con la edición de los dibujos de San Bartolo. Rodrigo Figueroa por su apoyo con las correcciones del texto y su constante estar con presencia amorosa y desinteresada. A Iván Valdez-Bubnov por sus lecturas y críticas constructivas. A Deborah Dorotinsky por su constante crítica. A Lourdes Garduño encantadora amiga y compañera de clase. Félix Arellano excelente crítico y escritor del arte rupestre y prehispánico. Ana Raquel Vayone por su apoyo en toda la maestría. Por supuesto mi más profundo agradecimiento a Sanja Savkic por ser compañera de viajes, lecturas y sobretodo por su profundo conocimiento sobre la vida y el arte.

A mi hermana Yutsil Sanginés por su gran apoyo emocional, económico e intelectual. A David Sanginés por ayudarme a entender las artes desde la música y las matemáticas. A Irma Sanginés por estar siempre alegre y motivarme a seguir viviendo desde la belleza. A Ricardo Sanginés por su perspicacia, emotividad y convincente intelecto.

Mis más sinceros agradecimientos para mis abuelitas Gloria y Sofía, a Gloria Sayavedra por su gran apoyo en todo momento y por ser una de las mujeres más exigentes que he conocido. Y a mi padre Agustín por ser un incansable luchador por la justicia y la paz durante toda su vida.

Gracias Silvia Sayavedra por el apoyo para lograr la impresión final de esta tesis. A Diego y Sergey por enseñarme otros mundos.

Por último a todos los primos, primas, tíos, tías que estuvieron en el proceso gracias.

Creo que esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de la coordinación de historia del arte integrada por Rita Eder y Renato Mello y un gran equipo Héctor Ferrer, Brigida Pliego y Teresita Rojas, quienes en todo momento estuvieron asistiendo con amabilidad y servicio.

Y por supuesto agradezco a mis queridos amigos de la "Fraternidad de amigos" especialmente a Girard Haven por su enseñanza constante y amorosa, a Werner Zoth por sus excelentes propuestas para ver una imagen y sobretodo por su linda amistad.

A mis amigas y amigos Ana Ozuna, Petra Osenk, Ansley y Asaf Braverman, Dorian M. y Carmina Nica, Coral Romero, Erika y Mario Flores, Rowena y Robert Taylor, Miraslov Lopreis, Martín Carreón, José Luis Carreón, Leticia Lafón, Lourdes Soto y Emilio A, Sara, Alicia, Ana María, Luis y Paula.

ÍNDICE

Introducción.....	2
Capítulo I.	
El sitio arqueológico y la pintura mural de San Bartolo, el Petén Guatemala.....	5
1. Una innovación en los materiales y la técnica.....	8
2. Murales y fragmentos: Su restauración y conservación.....	11
3. La interpretación del mural norte de San Bartolo según K. Taube, W. A. Saturno y D. Stuart.....	13
Capítulo II.	
Descripción de las unidades conceptuales y el estilo de la pintura del mural norte ..	19
2.1. Análisis formal: descripción pre- iconográfica.....	20
2.1.1 Primera parte	22
a. Escena uno.....	23
b. Escena dos.....	25
c. Escena tres.....	28
2.1.2 Segunda parte.....	29
2.2 El mural norte como expresión pictórica colectiva.....	33
2.2.1 Corpus de elementos básicos.....	33
a. Manos.....	34
b. Pies.....	37
c. Ojos.....	38
2.2.2 Observaciones sobre la descripción formal y la tipología de rasgos.....	40
2.3 La conceptualización de la segmentación.....	43
a. Soporte terrestre.....	43
b. La ofrenda.....	44
c. El ritual del Guaje.....	45
d. La cueva y montaña sagrada del jaguar.....	46
e. El surgimiento o nacimiento.....	48
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	55
Ilustraciones	



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Introducción

En esta tesis se estudia el mural norte ubicado en el cuarto sub 1 A dentro de la pirámide Pinturas, datado aproximadamente en el año 150 a.C. (construcción del Preclásico tardío),¹ situado en la zona arqueológica de San Bartolo,² El Petén, con una extensión de 4 km². Este fue descubierto en el año 2001 por el estadounidense William A. Saturno, quien actualmente dirige el proyecto de San Bartolo junto con la Universidad de San Carlos, Guatemala.³ Para verificar la antigüedad de los murales se utilizaron sistemas de datación estilística cruzada, cerámica y radiocarbono.

En San Bartolo, existen varios recintos con restos de estuco que han ayudado a conocer su contexto, de los cuales destacan los murales del cuarto sub 1 A conformados por Occidente, Sur y Este; las representaciones del cuarto sub 1 B y las pinturas y estucos encontrados recientemente en las fases constructivas de la estructura Pinturas.⁴

¹ Para verificar la antigüedad de los murales se utilizaron sistemas de datación estilística cruzada, cerámica y radiocarbono. Ver William A. Saturno y Mónica Urquizú, "Proyecto arqueológico regional San Bartolo: Resultados de la primera temporada de campo 2002", en *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2002, pp.320-324.

² El sitio arqueológico de San Bartolo es relativamente pequeño, pero los hallazgos encontrados han proporcionado información muy valiosa para la Historia del Arte, la Arqueología y otras disciplinas, ya que se han localizado recintos, tumbas, esculturas, escritura jeroglífica y cerámica desde el Preclásico medio hasta el Clásico tardío.

El sitio arqueológico permanece cerrado al público, ya que los hallazgos del lugar han sido de gran valor, se ha preferido sólo abrir las pinturas y ciertas partes de la zona a investigadores y personas con permisos especiales. Para acceder fue necesario el uso de doble tracción. De Uaxactún al Sitio el recorrido puede variar de 3 a 10 hrs. dependiendo del estado del camino. Gracias al apoyo de la UNAM y de sus académicos, se logró viajar La Antigua, Guatemala y entrevistar a los investigadores del Proyecto y conocer el detalle de los trabajos que realizan; y posteriormente llegar a El Petén e ingresar con ellos al sitio arqueológico en su temporada de campo de febrero a mayo del 2009. Estuve acampando en el sitio alrededor de una semana, y gracias a ello se conocieron más los trabajos de excavación que se han realizado hasta la fecha. A su vez tuve la oportunidad única de acceder al recinto que alberga la pintura. Con lo cual se observó mejor el trazo, los colores, el tamaño y la proporción de las figuras con respecto a la arquitectura. Además el co director de la zona el arqueólogo Luis Romero me dio un recorrido por todo el lugar y una explicación de los diferentes procesos de excavación y construcción que ha sufrido la estructura *Pinturas*. El objetivo fundamental de dicha práctica era conocer y fotografiar las pinturas, sin embargo por cuestiones de política del Proyecto de San Bartolo, no fue posible sacar ninguna fotografía del mural, por lo que la investigación se hizo basándose preferentemente en notas de la práctica, y en los dibujos de Heather Hurst y fotos publicadas por National Geographic.

³ Esta zona fue reconocida por primera vez en 1998 por el arqueólogo Oscar Quintana, quien se dio cuenta de los múltiples saqueos realizados durante la década de los noventa. Sin embargo, fue hasta el año 2001 cuando se descubrieron las pinturas murales, accidentalmente por el arqueólogo William Saturno, que se dio inicio a las nuevas excavaciones en sitio con el proyecto de San Bartolo bajo la dirección de Mónica Urquizú y William Saturno.

⁴ Es importante señalar que en un principio sólo se conocía el mural norte (2001), pero con el avance de las investigaciones se fueron encontrando los frescos del lado occidente, Sur y Este (2005), además de restos de estuco en la sub 1 B y otras sub estructuras que integran la pirámide Pinturas (2008).



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Los fundamentos centrales de esta tesis son rescatar las diferentes investigaciones que se han hecho sobre el tema, para proponer una nueva descripción pre-iconográfica que contribuya a estudiar las pinturas con mayor profundidad; segmentar la pintura para saber si esta es una creación artística individual o colectiva y encontrar una secuencia en las escenas contenidas en la pintura. Con estos objetivos, se pretende encontrar elementos asociados por signos, colores, movimiento y posición, para crear conceptos temáticos.

En el primer capítulo *El sitio arqueológico y la pintura mural de San Bartolo, Petén*, se hace una revisión de las principales investigaciones académicas realizadas entre el año 2001 a 2008 acerca del mural norte. El apartado está dividido en tres subcapítulos, que comienzan con una introducción acerca de las generalidades del sitio arqueológico de San Bartolo, su ubicación y sus principales estructuras arquitectónicas. El primer subcapítulo, *Una innovación en los materiales y la técnica*, recopila las observaciones y propuestas de Heather Hurst; el segundo, *Murales y fragmentos: Su restauración y conservación*, presenta una visión general de los trabajos escritos, (por Boris Beltrán, Edwin Román, Heather Hurst, Mónica Urquizú, entre otros), sobre el proceso de conservación de los murales y el descubrimiento de nuevos fragmentos con estuco; en el tercero, *La interpretación del mural norte de San Bartolo según K. Taube, W. A. Saturno y D. Stuart*, se describe el trabajo de los investigadores.

Con el estudio del estado de la cuestión surgió el tema para trabajar donde se plantearon las siguientes preguntas: ¿Cómo hacer el análisis pre-iconográfico de una pintura del Preclásico tardío? ¿Cómo nombrarlo? ¿Fue una creación individual o colectiva? ¿Existe unidad y narrativa temática? ¿Qué motivos se identifican en la obra?

Para responder a estas preguntas, se escribió el segundo capítulo: *Descripción de las unidades conceptuales y el estilo de la pintura mural norte*, el cual está compuesto de tres apartados. El primero, *análisis formal: descripción pre-iconográfica*, busca acercarse a la pintura desde el método descriptivo de Erwin Panofsky y la propuesta de segmentación para el arte prehispánico de George Kubler y de Dúrdica Ségota. Para comprender una obra primero es necesario conocer su totalidad, aunque queda claro que dicha unidad sólo se pueda contemplar a partir de la descripción detallada de cada parte ahí representada. En palabras de Dúrdica

Ségota: *De la segmentación mayor, primera, continuamos con otras relaciones, jerárquicamente menores... Continuamos hasta descubrir que ya no hay elementos diferenciados capaces de crear sentido y entonces se vuelve a la totalidad final.*⁵ Se hace una lectura del mural de derecha a izquierda basada en el movimiento de las figuras y las huellas que se marcan en el soporte por donde caminan, lo cual ayudó a fragmentar la pintura en escenas, con lo que se logró conocer las relaciones entre los motivos, personajes y sobre todo la acción y temática. Por otro lado, se observaron las semejanzas y diferencias de algunas imágenes repetitivas, lo cual permitió dar paso a la segunda parte del capítulo *El mural norte como expresión pictórica colectiva*. Como el título sugiere, el objetivo fue saber si el mural norte fue una creación individual o colectiva, para lo que se hizo una nueva segmentación y se usó una tipología de rasgos de motivos, basada en Luis T. Sanz. Se escogieron tres que se repetían y que no presentaban una gran variación: manos, pies y ojos. A su vez, estos se dividieron subgrupos, dependiendo sobre todo de su posición. También se hicieron cuadros para estudiar cada elemento por su trazo, tamaño, composición, línea y color.⁶

Finalmente, el último apartado *Conceptualización de la segmentación* contiene una interpretación del asunto del mural, la cual se dio a través de la organización de la segmentación en conjuntos de elementos asociados entre sí por las posiciones de los personajes, las divisiones naturales del mural, los colores y el movimiento.

La mayoría de los dibujos de esta tesis fueron tomados del trabajo realizado por Heather Hurst, participante del proyecto de San Bartolo.⁷ Todas las fotos pertenecen a National Geographic y el proyecto, editadas por Jaime Zaccagnini de Ory.

⁵ Dúrdica Ségota, "El quehacer del historiador del arte prehispánico. Las significaciones de las imágenes", en Beatriz de la Fuente (coord.), *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, México, El Colegio Nacional, 2004, p. 38-39. George Kubler, *La configuración del tiempo*, España, FELMAR, 1965.

⁶ Luis T. Sanz Castro, "Los escribas del *códice de Madrid*: Metodología y análisis pre-iconográfico", Universidad Complutense de Madrid, *Revista Española de Antropología Americana*, no. 30, p. 87-103, 2000.

⁷ La edición de los dibujos fue terminada con la ayuda de Jaime Zaccagnini de Ory.

I. El sitio arqueológico y las pinturas murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala.

El estudio acerca de la pintura mural maya se empezó por primera vez con el descubrimiento de los murales de Bonampak en el siglo XX, los cuales sorprendieron por su técnica, estilo, composición, temática e integridad plástica. Desde entonces se empezaron a realizar diferentes investigaciones sobre las pinturas de los mayas. Sin embargo, los estudios se han enfocado principalmente en los periodos Clásico y Posclásico, relegando en alguna medida el período Preclásico⁸ (figura 1 a), sobre todo por la falta de información tanto arqueológica como documental. Durante el siglo XXI, se han incrementado las excavaciones arqueológicas que ayudaron a desenterrar un conjunto de piezas, pirámides y pinturas murales del Preclásico tardío. Uno de los sitios con más relevancia para la iconografía y epigrafía maya de la época es el sitio de San Bartolo.⁹ Hasta donde se conoce,¹⁰ abarcaba alrededor de 4 km² en los que se han encontrado aproximadamente 103 montículos. Está fechado en el año 400 a.C., hasta su caída en el 700 d.C. (figura 2 y 3);¹¹ y el mural a trabajar en esta tesis se ubica temporalmente alrededor de 150 a.C., lo que lo convierte en la pintura mural más antigua de la cultura maya. Además, es importante señalar que ratifica su vanguardia entre la obra pictórica hallada en otros sitios mayas como: Tikal (figura 4 a y 4 b),¹² la Sufricaya (figura 5 a y 5 b),¹³ Río Azul (figura 6)¹⁴ y Uaxactún (figura 7).¹⁵

⁸ La periodización tradicional para Mesoamérica es de amplio uso en el mundo académico, aunque las fechas y caracterizaciones de cada uno de los tres grandes periodos pueden variar un poco. Aquí se ha elegido la propuesta por López Austin y López Luján. Ver Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, El pasado indígena, México, El Colegio de México (COLMEX), 2001.

⁹ El nombre de El Petén, que literalmente significa 'tierra plana' tiene sus orígenes en la palabra Petenes, nombre que los mayas le dieron a las pequeñas islas del lago del Petén Itzá. Lugar irrigado por varios ríos, aguadas, lagunetas y lagos. Entre ellos están los ríos: Usumacinta, San Juan, Salinas, Santa Isabel, Mopan, Machaquilla, la Pasión, Escondido, San Pedro, Azul y Paxté. El Petén, está localizado en una selva subtropical, lugar colmado de vida gracias a la cantidad de agua que recibe de diversas fuentes, de magníficas pirámides construidas hace más de 2500 años, se ubica cerca de la cuenca del Río Ixcán a 8 Km. de Xultún y a unos 40 Km. al NE de Tikal (figura 1b).

¹⁰ Actualmente se sigue el trabajo de excavación por temporada, por lo que esta información corresponde a la obtenida después de 6 años de trabajo.

¹¹ Se han detectado 211 excavaciones ilícitas. Ver William A. Saturno y Mónica Urquizú, Proyecto arqueológico San Bartolo: Informe Preliminar No. 3. Tercera temporada, Guatemala, Mónica Urquizú y William A. Saturno, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2004, cap. 1-4.

¹² Según Sonia Lombardo las pinturas de Tikal datan del Preclásico tardío (50 a.C. -150d.C), estructura 5D-Sub-10 1º, Entierro 166, ver Sonia Lombardo, "Los estilos en la pintura mural maya", en Leticia Staines (coord.), Pintura Mural Prehispánica en México II. Área maya. Estudios, México, Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM-IEE), 2001, p. 83-154

¹³ Francisco Estrada-Belli, "Archaeological Investigations at Holmul, Petén, Guatemala: Preliminary Results of the Third Season, 2002", en The Foundation Granting Department: Reports Submitted to FAMSI, Foundation for the Advancement of Mesoamerican



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.

En la zona del sitio de San Bartolo destacan los siguientes grupos arquitectónicos: al norte el conjunto Ventanas, al oeste el grupo Jabalí y el Tigrillo, al este el Pinturas, un juego de pelota y la plataforma Yaxché.¹⁶ Hacia el sur se observa la apertura del conjunto con una calzada elevada que emerge de la plaza principal, y finalmente se encuentra Las Plumas.

Por las características de sus estructuras, *Ventanas* y *Pinturas* fueron consideradas los agrupamientos de mayor importancia (figura 8). La primera estructura, está asociada con la pirámide del mismo nombre (figura 9a y 9b). Esta edificación palaciega cuenta con un juego de pelota y una calzada.¹⁷

Se ha descubierto la pirámide donde está el mural norte:

*Cuenta con 7 fases de construcción y una última que no sabemos si fue una remodelación o fase arquitectónica nueva. La primera estructura se le llama Ixkik (sub 7) la segunda Ixmucane (sub 6) la tercera Ixbalanque (sub 5) la cuarta sin nombre (sub 4) la quinta sin nombre (sub 3) la sexta Ixim y yaxche (sub 2) y la séptima la cámara de los murales (sub 1 A) y la última etapa es Pinturas. Y la octava que solo decimos que la encontramos pero que no sabemos si fue una remodelación u otra etapa. (Figura 10 a y 10 b)*¹⁸

De la construcción de Pinturas se sabe que la fase uno, *ixkik*, pertenecía al periodo Preclásico medio y la última al final del Preclásico tardío.¹⁹ Es decir, tiene una tradición pictórica y constructiva que va del 300 a.C. al 100 a.C. Los recintos en los que se han encontrado las pinturas más importantes se nombraron para su estudio subestructura 1 A y subestructura 1 B.

El hallazgo accidental del mural norte en el año 2001 (figura 11 a y 11 b), da inicio a lo que sería una investigación de largo alcance: el Proyecto de San Bartolo. Al principio se pensaba que era el único mural en

Studies, Inc. (FAMSI), 2003, Retrieved on 2008-06-04; Ver Elizabeth Wagner, "Some Thoughts on the composition of Murals 1 and 3 of Structure 1, La Suficaya, El Petén, Guatemala", en *Wayweb notes*, No. 10, 2004. En web: www.wayweb.org/notes/wayweb_notes0010.pdf

¹⁴ En este sitio se ubican cuatro tumbas que contiene pinturas en sus muros, conocidas con los números 1, 12, 19 y 23 datan del Clásico entre 400 y 500 d.C. Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2001, p. 101-106.

¹⁵ Desafortunadamente se ha perdido con el tiempo. En el Museo del Popol Vuh, en Guatemala, se conserva una copia de las pinturas, cuya ubicación era una construcción habitacional, en la Estructura B-XIII de Uaxactún. Se conocen gracias al trabajo que realizó Ledyard Smith en 1950, y los dibujos de Silvanos Morley. José A. Móbil, *Historia del arte guatemalteco*, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1988, digitalizado el 28 de marzo de 2008, proviene de Universidad de Texas; Juan Antonio Valdés (coord.), *El periodo Clásico en Uaxactún, Guatemala: Arqueología en el centro de Petén*, Guatemala, Instituto de Investigaciones Históricas, Arqueológicas y Antropológicas, 2005.

¹⁶ Esta plataforma mide 7 m de alto x 50 m de ancho, mientras que la estructura principal de Pinturas mide 33 x46 m de planta y 25 m de altura.

¹⁷ Esta estructura mira hacia el Norte, probablemente hacia Xultún. Ver William A. Saturno y Mónica Urquizú, *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe Preliminar No. 2. Primera Temporada 2002*, Guatemala, William A. Saturno y Mónica Urquizú eds., Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2002, p. 321.

¹⁸ Comunicación personal con arqueólogo Edwin Román. 17 de agosto del 2009.

¹⁹ Ver Boris Beltrán, "Excavaciones de la Tercera etapa constructiva del complejo arquitectónico las Pinturas, (Pinturas Sub-6)", en William A. Saturno y Mónica Urquizú, *Proyecto arqueológico regional San Bartolo, Informe anual no. 7, Séptima temporada*, Guatemala, William A. Saturno y Mónica Urquizú, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de

el recinto de la Sub 1 A (figura 12);²⁰ pero en el año 2004 el proyecto tuvo un avance significativo en las excavaciones, al descubrir que en esa edificación había también frisos del lado occidente, este y sur (figura 13a y 13 b). Asimismo encontraron distintos cartuchos con escritura, que han sido estudiados por David Stuart (figura 14a, 14 b, 14 c y 14 d).

Están en una habitación llamada sub 1 A (que pertenece a la sexta o séptima etapa de construcción),²¹ que mide 4.8 x 9 m² en planta, y se orienta de Norte al Sur (figura 12).²²

La sub 1 A se apoya sobre una pequeña plataforma, con un escalón que daba acceso al recinto con tres puertas frontales y dos laterales. El friso quedaba sólo a 1.40 m de altura, tenía una continuidad en la parte oeste (que mide entre 4.5 m) y este del cuarto, mide alrededor 3.5 m de largo y 0.75 m de alto. Pintado para que las personas que ingresaban al recinto se vieran obligadas a voltear la mirada hacia arriba (figura 11).

1.1 Una innovación en materiales y técnica

Hethear Hurst ha sido la única investigadora que hasta el momento ha estudiado en particular la técnica y materiales del mural norte de San Bartolo, por ello este apartado se basa directamente en sus trabajos de investigación.²³ Según la autora, los colores usados en el mural varían en una gama cromática de amarillo, rojo, gris y negro,²⁴ los cuales fueron los más utilizados a finales del período Preclásico tardío y a inicios del Clásico.²⁵ Los murales han sido colocados con intención de dar una significación para delimitar el espacio, la naturaleza (animales mamíferos, aves, reptiles, vegetación), las diferencias entre los personajes ahí representados, su acción o proceder en la escena y su escritura, entre otros. De esta manera, Heather Hurst,

Guatemala, 2008, p. 42; Edwin Román, *et al.*, "Estructuras ceremoniales del período Preclásico: Ixim, un ejemplo de ello" en *Ibid.*, cap. III, p. 32-41.

²⁰ John Noble Wilford, "Murals cast new light on Maya culture. Early Period was no a Dark Age", en *Internacional Herald Tribune*, USA, publicado el miércoles, 31 de mayo del 2006, consultado en Web: www.ihl.com/articles/2006/05/17/healthscience. Fue hasta el año 2004 que se le aumento la "A" para distinguirlo del sub 1 B que hallaron con una nueva representación con el mismo estilo de trazo que las de sub 1 A.

²¹ Para esto se puede consultar a los arqueólogos Edwin Ramón, Boris Beltrán.

²² Daniel Torrealba y Marco Tulio Sandoval, "Informe sobre la estabilidad estructural de la pirámide las pinturas" en William A. Saturno y Mónica Urquizú, *op.cit.*, 2004, cap. 17.

²³ Actualmente ella realiza su doctorado en la universidad de Yale con una tesis sobre la técnica y estilo de San Bartolo. Es importante señalar que la mayoría de este capítulo está basado en los artículos de H. Hurst acerca del estilo y técnica de los murales de San Bartolo, Heather Hurst, "San Bartolo, Petén: Técnica de pintura mural del Preclásico tardío" en J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, 2005 J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía eds, pp. 618-625.

²⁴ Obtenido fácilmente de fuentes minerales, lo cual muestra un desarrollo técnico extraordinarios.

también afirma al analizar los materiales,²⁶ haber localizado argamasa de cal,²⁷ una cubierta primaria de mezcla de estuco con agregados burdos, y la capa secundaria de estuco a la *CaO* bastante fina.²⁸ Se usó como agregado la barita, con propiedades similares a las del *sascab*;²⁹ lo cual indicó a las investigadoras que los artesanos conocían las cualidades de los minerales para crear el mortero de óxido de calcio. Gracias a ello, se sabe que experimentaron con otro tipo de componentes locales con los que lograron obtener un excelente sustituto mineral de la zona de El Petén.

También encontró mayor concentración en la primera capa de estuco de aditivo vegetal. Lo relacionó con una resina vegetal derivada de la corteza de los árboles- llamada *holol*³⁰ que era mezclada con la cal y el *sascab* cuando se preparaba la argamasa para el estuco (figura 15).³¹ Así mismo, el pegamento vegetal reducía el tiempo de secado y endurecimiento de los muros y se unían las pátinas del fondo.³² Esto fue de relevancia para mostrar que los mayas de aquella época ya conocían una técnica³³ con la que se lograba una

²⁵ Mónica Urquizú y Heather Hurst, *op. cit.*, 2003, pp. 325-334.

²⁶ Para obtener el resultado de los materiales, Heather Hurst recurrió a la ayuda de Diana Magaloni quien los observó en el 2003, con lo cual lograron observar materiales que conjuntaron una técnica innovadora en pintura mural.

²⁷ Tipo de mortero empleado como material de construcción en albañilería, formado de cal, que actúa como conglomerante, arena y agua, que al secarse adquiere una constitución muy dura, pero menor que la del hormigón. Antiguamente fue muy empleada en la construcción de murallas y casas como mortero que unía piedras o ladrillos.

²⁸ El estuco es una pasta de grano fino compuesta de cal apagada, mármol pulverizado y pigmentos naturales, que se endurece por secado y se utiliza sobre todo para enlucir paredes y techos. Admite numerosos tratamientos, entre los que destacan el modelado y tallado para obtener formas ornamentales, el pulido para darle una apariencia similar al mármol y el pintado policromo con fines decorativos. Ignacio Garate Rojas, et al., *Arte de los yesos: yesería y estucos*, España, Munilla-Leria, Universidad de Alcalá de Henares, 1999.

²⁹ El *Sascab* en maya quiere decir "tierra blancas" un mineral de origen natural, descrito como "descompuesto de piedra caliza", es también conocido "como la mezcla de cal grava, que entre los mayas sabemos que se le decía mortero". Fue utilizado entre los mesoamericanos para la construcción y pavimentación. También es utilizado por los antiguos mayas, en lugar de (o como reemplazo parcial para) la cal (mineral) en algunas aplicaciones, sin necesidad de ser "quemado". *Society for American Archaeology, JSTOR (Organization), American Antiquity: A Quarterly Review of American Archaeology, USA, Society for American Archaeology, 1958, p. 172-173.*

³⁰ La palabra *Holol*, significa árbol de corteza glutinosa; también puede significar "lejía" es decir solución alcalina, y *hohola*, pegajosa, lubricado. Ver Diana Magaloni, "El arte en hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak" en Leticia Staines (coord.), *Pintura mural Prehispánica en México: Estudios. Área Maya. Bonampak*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Tomo II, 1998, p. 56.

³¹ Heather Hurst pidió ayuda a la Diana Magaloni para el análisis de los materiales quien le hizo las observaciones de la presencia de materiales como *Sascab* en la argamasa.

³² Diana Magaloni, "La pintura mural en Mesoamérica: Materiales, técnica pictórica y contacto artístico entre regiones", en Clara Bargellini, *Historia del arte y restauración: 70 coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico-Conservación, Restauración y Defensa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM- IIE), 2000; *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica del Templo Rojo de Cacaxtla*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

³³ En el fresco, se da por entendido que las jornadas de trabajo sean de 8 horas pues la cal en un periodo de 24 horas empieza su proceso de secado. Se sabe que dicha habilidad es realizada sobre una superficie cubierta de yeso, en la cual se va aplicando cal apagada $Ca(OH_2)$, cuando la última capa está húmeda, se pinta sobre ella. La composición de la pasta en la base determina la profundidad, textura y color de la imagen. Por otro lado, la técnica del *secco* o también conocida como pintura a la cal, se aplica directamente sobre el revoque seco, en este caso la cal apagada (hidróxido de calcio) se utiliza como aglutinante para disolver los colores. Ver Paolo Mora et al., *Conservation of Wall Painting*, London, Butterworths, 1984, p. 1.

superficie bastante firme gracias al secado lento que ayudaba a crear precisión y detalles muy finos en las pinturas.³⁴

Heather Hurst, divide en cinco las etapas básicas del trabajo pictórico en el mural: 1) Las imágenes fueron posiblemente trabajadas en detalle sobre papel;³⁵ 2) El dibujo fue hecho en el muro a través de un croquis con pintura roja o negra;³⁶ 3) Se pintaron los bordes; 4) Los espacios fueron llenados de color; 5) Se unieron los detalles más finos.³⁷

Hurst, basándose en los estudios y clasificación que el italiano Giovanni Morelli³⁸ realizó a mediados del siglo XIX sobre el cuerpo, sostuvo que en las pinturas del mural norte y oeste se puede identificar la presencia de dos o tres pintores. Así está autora compara el perfil de algunos personajes y las manos que permiten observar la diferencia en el trazo de cada uno de los motivos, y la aplicación del color, del trazo y la composición de la figura en el mural. La hipótesis sobre la presencia de más de un artista se desarrollará más ampliamente como parte de esta tesis pero sólo para el estudio del mural norte.

La representación de la vegetación y las figuras humanas en conjunto, expresa la importancia que tenía para el grupo cultural el acontecer de los eventos terrenales y celestiales. Además con el desarrollo de la técnica y estilo que demuestran dichos murales, es posible decir que fueron creados por una escuela de artistas con conocimiento amplio sobre su cultura y mitos.

A través del conocimiento de la técnica y color empleado por los habitantes de San Bartolo, se hace evidente qué tipo de materiales eran utilizados en el Preclásico tardío de dicha zona, las condiciones del medio ambiente y el tipo de herramientas con las cuales podían producir ciertas mezclas especiales para la

³⁴ Diana Magaloni, "Materiales y Técnicas de la pintura mural maya", *op. cit.*, p. 159.

³⁵ La autora aseguro que el papel era un método barato, transportable y eficiente, probablemente usado para la composición y los detalles de programas de arte. Este paso fue cuestionado por seminario de culturas mayas dirigido por la Dra. Mercedes de la Garza.

³⁶ Tal vez las líneas negras y rojas ayudaron como guías y fueron trazadas directamente sobre el muro, como lo indican algunos investigadores del arte acerca de otros lugares donde se ha realizado pintura maya.

³⁷ Heather Hurst, *op. cit.*, p. 621.

³⁸ Giovanni Morelli, italiano del siglo XIX, propone un método morfológico para encontrar los trazos de cada artista, es decir busca las individualidades en las pinturas del renacimiento. Por está labor fue muy reconocido y su método se sigue utilizando para investigaciones de dicha índole. Para esto se puede consultar Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*, Edit C. J. Foulkes, London, 1893, digitalizado por la Universidad de Harvard el 26 de junio del 2008; Carlo Giunzburg, "Clues, : Morelli, Freud and Sherlock Holmes", *The Singo of Three: Dupin, Holmes, Pierce*, Ed. Umberto Eco and Thomas Sebeonk. Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 81-118; Carlo Giunzburg, *Theory and Society*, 7.3 may 1979.

preparación de pigmentos y de las pinturas murales que han perdurado más de 2000 años con muy pocos deterioros.

Es importante señalar que Hurst se basa en los estudios de Karl Taube, William Saturno y David Stuart, por lo mismo incurre en el error de nombrar a los personajes sin realmente haber verificado la hipótesis de los autores.

1.2 Murales y fragmentos: Su restauración y conservación.

El Proyecto San Bartolo en el 2004 tuvo un avance significativo al descubrir que existían varios frisos en la sub 1 A, en sub 1 B y Sub 2 en Ixim. Los fragmentos de estuco que se encontraron en toda la estructura de Pinturas fueron divididas en tres grupos: las de pintura de la arquitectura exterior, fragmentos del relleno exterior, y las superficies interiores. Entre las imágenes que se pueden observar en la estructura Ixim están:³⁹ una banda celestial, un hombre arrodillado con hacha, volutas rojas (figura 15 a y 15 b), columna de glifos, y un mascarón en el talud.⁴⁰ A su vez se recuperaron pedazos de estuco que fueron separados en dos tipos: las pinturas que adornaban el exterior del cuarto de Sub 2, el cual se derrumbó, y los muros de un contexto desconocido.⁴¹ Las piezas fragmentadas de estuco que se recuperaron durante las últimas temporadas de campo, son de interiores y exteriores. La mayoría de estos estucos fueron recuperados en Estructuras Sub 1A e Ixim (figura 16 a y 16 b), de los cuales suman un total aproximado de 7,000 fragmentos de pintura interior, 9,000 de color exterior (rojo); y 4,600 fragmentos modelado de frisos y mascarones, cuyo peso alcanzó los 780 kilos (figura 17).

Las piezas fueron separadas por su contenido en bandejas, embaladas y agrupadas según sus motivos. Después el material se trasladó al laboratorio de Antigua, Guatemala donde se separaron con ethafoam y tyvek en el fondo, lo cual ayuda a mantener los fragmentos inmovilizados y espaciados. Todo fue sometido a un proceso de limpieza (de polvo) seguida por su organización por filas y numeración (figura 18). El Proyecto digitalizó cada segmento dos veces: una vez en seco y otra mojando la superficie con agua destilada lo cual mejoraba la visibilidad de la pintura. Con el escáner se determinó la numeración de las piezas, dando

³⁹ La mayoría de los fragmentos con imágenes completas se rescataron de la estructura *Ixim*, donde posiblemente se ha encontrado otro mural mucho más antiguo que los descubiertos durante temporadas pasadas al 2007. ver más sobre esto Edwin Román, et al., "Estructuras ceremoniales del período Preclásico: *Ixim*, un ejemplo de ello" en William S. Saturno y Mónica Urquizú, *op. cit.*, 2008, cap. III, p. 32- 41.

⁴⁰ William Saturno y Mónica Urquizú, *op. cit.*, 2005, p.18.

⁴¹ Son similares a los de la Estructura Sub 1A. William Saturno y Mónica Urquizú, *op. cit.*, 2008., p. 18.

un total de aprox. 6000 fragmentos que se resguardaron en cajas de plástico, y registraron en una base de datos.⁴²

Los restauradores iniciaron las obras de conservación en las Pinturas, con la estabilización de la estructura de la Pirámide del mismo nombre, que desafortunadamente presentaba fallas por los túneles abiertos durante los saqueos. Angelyn Bass describió que fue necesario someter al mural a ciertos pasos de restauración y conservación entre los que menciona los siguientes: 1) evitar la entrada de humedad que se filtraba por el suelo, y por el aire que se colaba; 2) eliminar las raíces de las plantas que rodeaban la construcción, 3) remover las manchas de humo que cubrían la parte inferior del mural, 4) a demás de hacerse una limpieza en seco de la superficie. Al tiempo, Hurst creaba un registro de las pinturas con dibujos y plantillas. El tratamiento de conservación de los murales también incluyó la inyección,⁴³ relleno de grietas,⁴⁴ pruebas de limpieza, y reintegración de fragmentos. El muro norte se reconstruyó de la siguiente forma: 1) El Arqueólogo W. Saturno escaneó todo el mural y procedió a editarlo en Photo-Shop, 2) Se procedió a unir algunos pedazos con resina acrílica, 3) Se consolidaron las caras, 4) Se unió la estructura con la mezcla de cal líquida y la mescolanza como adhesivo y relleno para los vacíos que se pudieran formar, 5) las partes más grandes fueron restablecidas con pines (Figura 19).⁴⁵ Y finalmente durante el 2008 y 2009, se erigieron ventanas enfrente de los murales de la estructura Sub 1A, con varias funciones: fungir como muros de contención, impedir el contacto directo y conservar la temperatura interior (figura 20).⁴⁶ Por otro lado se continúa haciendo monitoreo de ambiente para verificar la humedad ambiental y de esa manera mantener la temperatura ideal para la conservación de las pinturas.

⁴² Heather Hurst, "El análisis de los fragmentos de pintura mural de estructura Sub-1A", en *Ibid.*, p. 323-327.

⁴³ Se estabilizó el estuco con pasta de cal deshidratada Riverton, una parte de micro esfera y otra con micro esferas cristalinas. Angelyn Bass Rivera, et al., "Conservación de los murales y el acabado arquitectónico de las Pinturas", en William A. Saturno y Mónica Urquizú, *op. cit.*, 2005, p. 569.

⁴⁴ El relleno es una mezcla física estéticamente compatible hecha de una parte de cal; dos partes de caliza pulverizada; y una de micro esferas en *Ibidem*.

⁴⁵ Varillas que miden alrededor de 0.6 cm., *Ibid.*, p. 571-572

1.3 La interpretación del muro norte de San Bartolo según K. Taube, W. A. Saturno y D. Stuart

Hasta la fecha no se ha publicado un estudio completo sobre las pinturas de los murales de San Bartolo, aunque se pueden encontrar una variedad de artículos de difusión y sin un rigor académico que buscaron la difusión de las pinturas del mural norte.⁴⁷

Existe un texto que destaca en el análisis interpretativo de dicha pintura: “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte I. El mural del norte”,⁴⁸ de W. Saturno, director de las excavaciones en Las Pinturas del 2001 hasta la fecha, K. Taube, especialista en iconografía mesoamericana, y D. Stuart, experto en epigrafía. Los autores trabajan con la información arqueológica y explican la importancia de cada una de las etapas de construcción, dan a conocer los elementos de la estructura Pinturas. Estos autores recurren a la metodología comparativa de Miguel Covarrubias,⁴⁹ seleccionando piezas del arte prehispánico similares en representación, escena y estilo.⁵⁰ Por medio de un estudio de iconografía comparativa sustentan la hipótesis de que este mural representa el nacimiento del Maíz basándose en el mito de la creación del *Popol Vuh*.⁵¹

Describen la pintura de izquierda a derecha y separan en seis elementos principales el mural. En los siguientes párrafos se puede leer un pequeño resumen del tratamiento que le dieron: (p

⁴⁶ Ventanas construidas sólo para el mural Oeste, se piensa hacer lo mismo con el mural Norte, Anabella Coronado Ruiz, “Programa de conservación arquitectónica en la estructura 1: Estabilización de los túneles de sub 1A”, en *Ibid.*, p. 1-8.

⁴⁷ Entre ellos están los artículos de *National Geographic*, *Arqueología mexicana*, de la Universidad de Yale, Universidad de San Carlos, Universidad Francisco Marroquín, Museo de *Popol Vuh* y otras universidades de Guatemala, artículos de prensa de México (El Universal, La Jornada, El siglo de Torreón y Expansión), y otros países (Authentic Maya; El País, CCN). Existe también un video de la Nasa y de personas que participan en el proyecto de San Bartolo. Y sitios de Internet especializados en Mesoamérica como *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI)*: www.famsi.org/spanish. Y Mesoweb: www.mesoweb.com.

⁴⁸ William A. Saturno, et al, “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, Parte I. El mural norte”, en *Ancient America*, USA, Center for Ancient American Studies, Barnardsville, N.C., February, No. 7, 2005, pp. 1-55.

⁴⁹ Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America*, Alfred A. Knopf, New York, 1957.

⁵⁰ Es importante, precisar que los investigadores no buscaban dar una explicación estilística, metodológica o de expresiones del arte, entiendo que su principal objetivo fue hacer iconografía del arte prehispánico y con ello demostrar como un elemento del Preclásico tardío fue cambiando con el tiempo hasta llegar al Posclásico, la colonia con el *Popol Vuh* y finalmente las diferentes manifestaciones contemporáneas del mismo arte.

⁵¹ El cultivo del maíz creció durante el Preclásico tardío y fue en es periodo que se transformó en la base de la civilización. Ver Karl Taube, “The Classic Maya Maize God: A Reappraisal”, en *Quinta Mesa Redonda de Palenque 1983*, USA, Yale, 1985; León A. Valladares, *El hombre y el Maíz: Etnografía y Etnopsicología de Colotenango, Guatemala*, Guatemala, 1957; Karl Taube, “The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual.”, en *The Olmec World Ritual and Rulership*, USA, Princeton University Press, 1995, pp.83-104; Mary Miller y Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, New York, Thames and Hudson, 1993, p.58.

- a) *Iconografía del Aliento y Viento*. Son motivos que poseen movimiento, relacionados con sonido, aromas, vapor, humo, aliento, agua y sangre que usualmente están representados en formas de volutas.⁵² Según los autores los elementos de aliento, también se han visto representados en Kaminaljuyú, Uaxactún y la cueva de Loltún. Las volutas rojas que salen de la boca de la serpiente, para Taube, tienen un parecido muy cercano con elementos de la representación de Quetzalcóatl en el México central (figura 11b).⁵³
- b) *Nacimiento del Guaje*.⁵⁴ Esta sección se encuentra separada del resto del mural, y la representación de los personajes es completamente distinta. Sus elementos asumen una correlación con el nacimiento. (figura 22). Los investigadores encuentran una conexión con los cuatro puntos cardinales y el centro del mundo, y por tanto este fragmento del mural enuncia una planeación cosmológica,⁵⁵ como se observa en el *Códice Fejérvary - Mayer* del Posclásico tardío.⁵⁶ Los autores por su parte mencionan curiosamente un mito contemporáneo huichol, contado por el chamán y artista José Benito Sánchez, que describe la fecundación del útero en el inframundo de la tierra, que se encontraba en forma de una tasa de guaje cortado.⁵⁷ En él se relata cómo los dioses ancestrales crearon un diluvio de sangre, que inundó el seno de la tierra. Ahogados y transformados en “viento por arriba de las aguas, cuatro dioses-seres ancestrales surgieron a la superficie actual del planeta como serpientes de agua.”⁵⁸

⁵² William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

⁵³ Es curioso que los autores analizarán directamente a la serpiente emplumada del centro de Mesoamérica y que no indagaran entre las otras demostraciones plásticas que se encuentran en el área maya. Por ello, me parece que esta comparación de un elemento iconográfico del Preclásico tardío con uno del Posclásico; y de una cultura que se desarrolló en sur con otra del norte de Mesoamérica sin una coincidencia temporal. De alguna manera pierde el carácter objetivo y científico. Entonces después es posible crear otras comparaciones pero es necesario recorrer un camino, y pienso que se debe demostrar al lector por medio de tablas, o por medio de las mismas imágenes pero sin hacer saltos históricos y territoriales. Confrontar *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, Cosmogonía es la teoría que estudia la filosofía mítica y religiosa que trata sobre origen y organización del universo. Ver: www.wordreference.com.

⁵⁶ Nuevamente los autores realizan una asociación de la imagen, sin importarles el rigor de la temporalidad y cultura. Pues como se sabe cualquier códice fue creado después del posclásico y sí puede ser una fuente para rastrear ciertos elementos iconográficos, aunque después de haber agotado los motivos en tiempo, espacio, sin embargo se corre el riesgo de que el signo sea el mismo pero lleve otro significado como lo demostró Kubler en su estudio sobre la iconografía prehispánica. (q)

⁵⁷ En esta parte los autores crean una analogía etnográfica con los huicholes y no queda claro porque lo hacen y hacia donde va su evidencia. Entonces su rigor científico se pierde y la investigación pierde credibilidad académica, como me indicaron María del Carmen Valverde, Emilie Carreón-Blaine, Dúrdica Ségota y Verónica Hernández. Comunicación personal 18 de noviembre del 2009.

⁵⁸ William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, P. 13.

c) *La Montaña de la Flor*.⁵⁹ Relacionada con el simbolismo maya, origen, crecimiento, naturaleza, animales y vegetación. La montaña es considerada como la fertilidad, es ahí donde se da el encuentro del mundo natural con el humano y la conjunción armónica entre los mismos.⁶⁰ Algunos elementos como el tocado de una víbora emplumada, se han visto en la estela 10 de Kaminaljuyú.⁶¹ Los animales feroces representaban guardianes sobrenaturales del lugar. Allen Christenson, menciona que los Tz'utuj'il (chamanes contemporáneos) de Santiago Atitlán consideran que la gruta sagrada de *Paq' alib' al'* es custodiada por pumas y jaguares, como por una serpiente gigante.⁶² Al mismo tiempo, Andrea Stone⁶³, menciona "que las cuevas se relacionan con lugares con poderes sobrenaturales". Por otro lado, Taube ha señalado, que "la montaña de San Bartolo se encuentra cubierta por no menos de siete flores, identificándola como la Montaña de la Flor, un concepto generalizado y antiguo no sólo entre los mayas sino en el Centro de México y en el suroeste norteamericano."⁶⁴

d) *La Gran Serpiente*. En el estudio se menciona su importancia simbólica como vehículo y arca. Los autores comparan esta figura con la gran serpiente y mencionan que se ha visto representada en plásticas de regiones desérticas y del norte como en la cultura Hopi, en especial dan como ejemplo de un hueso tallado que tiene la imagen de un jefe Hopi trasladando a hombres y mujeres sobre la serpiente emplumada; representación Teotihuacana del cuerpo de ésta marcada con estrellas y huellas, detalle de mural zona 5-A; Deidad mercante maya del período Clásico, Dios L, sobre la misma; Caracol tallado con personajes corriendo sobre la víbora.⁶⁵ Así, la plástica de la sierpe es el apoyo, la senda para el viaje sobrenatural, lo cual recuerda a Quetzalcóatl, quien barría el pasaje de los dioses de la lluvia. Se le interpreta entonces como "camino" o vehículo sobrenatural (figura 11b).⁶⁶

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Karl A. Taube "Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya" en J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía eds., op. cit., 2005, pp. 71-94.

⁶¹ William A. Saturno, et al, op. cit., p. 14.

⁶² Ibid., p.16.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., 17.

⁶⁵ Ibid., p.24.

⁶⁶ Pienso que en esta parte los autores dan un concepto nuevo y relacionan rápidamente un elemento iconográfico con la figura de Quetzalcóatl llamado entre los mayas Kukulcán. Así, me parece que limitan el espacio y encajonan a la imagen con lo que la figura pierde sus posibilidades interpretativas. Confrontar Ibid., p. 25.

e) *Las figuras humanas.* Aquí los autores hablan de las figuras que por ellos fueron identificadas como humanas. Así, dicen que sólo se encuentran en la segunda escena del mural y tienen rasgos distintos.⁶⁷ Los investigadores identificaron a cuatro mujeres y tres hombres, a cada uno de ellos lo relacionaron con personajes, sin embargo no lograron identificar claramente a las mujeres del mural. Así mencionan que el personaje principal es el que lleva una máscara con tipo olmeca (figura 1 Ib), el cual lo relacionaron con el dios del maíz, asociado con la mujer que va caminando;⁶⁸ además de haberse identificado y comparado con la “esposa del dios del maíz”, a quien se le ha visto representada con el mismo vestuario en el Clásico tardío. Los autores consideran que dos individuos del mural vienen cargando al dios C, al cual se le compara con algunas muestras en jade de la época del Preclásico medio olmeca, y con otros del período Preclásico tardío como los del edificio H-Sub 3 de Uaxactún y con una variante del glifo del Posclásico visto en Kichpanha, Belice.⁶⁹ Una de las imágenes femeninas ha sido comparada con el dios del viento del Clásico Temprano caracterizado en la estela de Tikal No. 31, en el Posclásico en los *Códices Dresde y Madrid*.⁷⁰

f) *Los cartuchos de los jeroglíficos.* Es la escritura maya que aparece en el mural, que está siendo interpretada y trabajada por David Stuart tanto para el muro norte como oeste. En este caso me limitaré a los textos N-I y N-II, que se refieren al lado norte (Figura 14 a 14 b).⁷¹ Aquí Stuart menciona que los cartuchos están compuestos por líneas refinadas, con extremos redondeados, y el del texto N-I posee tres glifos verticales. Cada uno de estos símbolos se ven en el Clásico tardío y corresponden a la familia **po**,

⁶⁷ Juan Antonio Valdés y Federico Fahsen, “Figura Humana en el Arte maya del Preclásico”, en J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, *XX Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía eds, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. 2006, pp. 933-943.

⁶⁸ Los autores consideraron que al verse los colores invertidos de los personajes podía ser una relación entre lo femenino y masculino, es decir, el dios de maíz representado como un hombre y como su esposa.

⁶⁹ William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁰ Ver p. 12B del *Códice Dresde* y página 63 A y 17 B del *Códice Madrid* citado en *Ibid.*, p. 38-40.

⁷¹ Es importante mencionar el artículo de Stuart, Saturno y Beltrán, “Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala” donde explican que han sido los glifos más antiguos encontrados en la escritura maya, ya que datan del 100 a.C. -100 d.C., lo cual, cambia todas teorías que se tenían sobre la escritura hasta el momento. Además hicieron un estudio complementario llamado “Supporting Online Material for Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala” en el cual se incluyen los métodos y materiales estudiados, por medio de la calibración de la edad de radiocarbono a los años naturales. Artículo en *Science Express Magazine*, January 2006, No. 1121745. Web: www.scienceexpress.org.

mo, y ja. Sin embargo, **po-mo** se iguala con “copal” que es pom,⁷² pero al aumentarle el ja no se puede explicar, ya que aumenta un sufijo,⁷³ que puede ser el nombre de un individuo que no es posible identificar con los conocimientos que se tienen de los glifos del Clásico tardío.⁷⁴ Por otro lado, el texto *N-II*, reúne cuatro elementos verticales en una sola hilera. Y Stuart utilizando las reglas de la escritura del Clásico, halló que podría transcribirse **mo-mo-cha**.⁷⁵ El epigrafista, ha visto algunas relaciones con la Estela 2 del Mirador y no observa conexión alguna entre la escritura de Kaminaljuyú y la de San Bartolo. Además le atribuye un mayor desarrollo que al de las Tierras Bajas.

Así, el estudio multicitado trata de probar que en el mural de San Bartolo se representa “el mito emergente”, relacionándola con una plástica de épocas posteriores y con saltos cronológicos bastante largos.

Como ya se expuso en las páginas anteriores, los autores realizan una comparación iconográfica para identificar los personajes y el significado de la escena, aunque la interpretación de la pintura puede darse desde muy distintas aproximaciones; la que ellos escogieron puede ser acertada y precisa hasta cierto punto,⁷⁶ ya que tiene una falta de rigor científico al hacer demasiadas asociaciones y no crear un corpus con el cual el lector se pueda identificar de inmediato. Es claro que los autores tienen un conocimiento erudito sobre la iconografía, epigrafía y arqueología, pero desde la lectura que se puso en práctica su metodología no resultó convincente.⁷⁷

⁷² El copal era utilizado para ciertas ceremonias y lo podemos identificar con el ollí. Para esto se puede consultar Emilie Carreón-Blaine, *El Ollí en la plástica mexicana: el uso del hule en el siglo XVI*, UNAM, 2006.

⁷³ Reconstruido como el vocablo protomaya **po:m** por Ceci Brown y Soren Wichmann y Terence Kaufman. Y se le conoce así al copal. Para Soren Wichmann es un vocablo de préstamo tomado del mixe-zoqueano.

⁷⁴ Soren Wichmann explica que la palabra **Po-mo-ja**, presenta una ortografía fricativa velar y no una glotal. Anota que la lengua mixe zoque no distingue entre la fricativa y la glotal. Por otro lado, la vocal a' silenciosa presenta un problema ortográfico para las reglas aplicada por Lacadena. Y por último dice que la aparición de esta palabra ayuda a que la epigrafía sea más precisa sobre el origen del préstamo. Dando de esa forma una estructura de *CVCV* (dos sílabas abiertas) *CVC* (una sílaba cerrada) existen en mixe-zoqueano, en tanto que en maya existen las formas canónicas *CVC* o – *CVVCVC*, y por ello discute que la palabra fue originada en mixe-zoque. Y sobretodo que se origina del *Pomoh*. Ver Soren Wichmann, “¿Un vocabulario mixe-zoqueano de préstamo en los murales mayas del Preclásico tardío de San Bartolo?”, en *Mesoweb*, 2006, p. 2-3.

⁷⁵ William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁷⁶ Me parece que pudieron haber sustentado su estudio con la teoría de la Larga duración de Fernand Braudel y también con otros teóricos locales les hubiera dado más veracidad a su investigación.

⁷⁷ Un ejemplo de ello, es que los autores identifican las figuras por los motivos específicos que se hallan en otros sitios, por ejemplo: La primera parte del mural norte la llaman “Nacimiento del Guaje” que es comparada con la página 1 del *Códice Fejérváry-Mayer* del Posclásico tardío y la relacionan con las cuatro direcciones y el centro del mundo; se conecta por ellos también con un mito huichol donde se “describe la fecundación del útero del inframundo de la tierra, que se advertía como una tasa de guaje cortado” Mito contado por José Benito Sánchez ver William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 12. Ver Alfonso Lacadena y María Josefa Iglesias, “La recreación del Espacio Mítico de la montaña de las flores en un palacio de Machaquila, Petén”, en *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, Juan P. Laporte. B. Arroyo y H. Mejía, eds., Ministerio de Cultura y

El trabajo escrito por Taube, Saturno y Stuart fue muy útil para encontrar el tema de esta tesis, ya que en un principio se observó que su investigación presentaba muy buenos datos iconográficos, asociaciones históricas, relaciones con mitos de distintas culturas y con ciertos relatos contemporáneos. Esta forma de escribir sobre una obra de arte hizo que se buscase otro método para estudiarla, así fue necesario seguir observando y explorar otras herramientas. Así, en el siguiente capítulo se buscará dar una nueva forma de describir al objeto de estudio desde el análisis formal propuesto por Erwin Panofsky, complementándolo con el método de los estudiosos prehispánicos Dúrdica Ségota y George Kubler. A su vez, se buscará nombrar los elementos más relevantes, para encontrar las relaciones de los personajes dentro del mural y dar una primera interpretación y un estudio estilístico de motivos formales con el que se busca reconocer la intervención de varios artistas en la creación de la pintura mural.

Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc., 2006, pp. 589-599.

*Imágenes de primer
capítulo*





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice de Ilustraciones.

Capítulo I

1. a) Cuadro con periodización de Mesoamérica basado en Alfredo López Austin y Leonardo López Luján.
b) Mapa con ubicación de Sitio arqueológico San Bartolo, El Petén y laboratorio del Proyecto en Antigua, Guatemala. Foto: Proyecto de San Bartolo y NASA.
2. Fotos de Satélite del sitio arqueológico. Foto: NASA
3. Mapa de ruinas de San Bartolo. Reconstrucción: Proyecto de San Bartolo.
4. a) Entierro 166, pintura mural de Tikal.
b) Estructura 5D- Sub-10. Pintura mural, Tikal.
5. a) Mural 3, cuarto 1. Estructura 1. Pintura mural, La Sufricaya.
b) Detalle del mural norte. Pintura mural, La Sufricaya.
6. Río Azul, detalle Tumba 19. Pintura mural. Dibujo de José Francisco Villaseñor.
7. Pintura mural de la estructura B-XIII. Uaxactún. Fotografía en blanco y negro tomada de Smith 1950.
8. Mapa con ubicación en el sitio de Grupos Ventanas y Pinturas.
9. a) Dibujo de perfil de pirámide Ventanas. Dibujo Heather Hurst.
b) Foto estructura Ventanas. Foto: Claudia Sanginés.
10. a) Dibujo estructura Pinturas con diferentes fases constructivas.
b) Fotos de la pirámide Pinturas, con túneles de excavación. Foto: Claudia Sanginés.
11. a) Sub 1 a. Dibujo Heather Hurst.
b) Pintura mural norte de Sub 1 A. Dibujo de Heather Hurst.
12. Sub 1 A y Sub 1 B, ubica en estructura Pinturas. Reconstrucción: Heather Hurst.
13. a) Dibujos del mural occidental en sub 1 A, estructura Pinturas.
b) Dibujos de fragmentos de mural Este, en Sub 1 A, estructura Pinturas.
14. a) Dibujo de glifos de muro norte en sub 1 A, en Pinturas.
b) Dibujo de glifos de muro norte en sub 1 A, Pinturas.
c) Dibujo de cartucho el mural occidental, en sub 1 A, Pinturas.
d) Dibujo de glifos encontrados en un pedazo de estuco, San Bartolo.
15. Foto del material Sascab.

- a) Muro Sur y muro oeste exterior de Sub 1 B, en estructura Pinturas.
16. a) Ubicación de las estructuras con estuco en San Bartolo, Petén, Guatemala.
Plano Proyecto de San Bartolo.
b) Plataforma Yaxché y estructura Ixim. Dibujo Heather Hurst.
17. Fragmentos de pintura mural en estructura Pinturas, San Bartolo, El Petén, Guatemala. Foto: Proyecto de San Bartolo.
18. Fotos del proceso de escaneo de los fragmentos y separación con Ethafoam. Foto: Proyecto de San Bartolo
19. Escaneo de mural, pegado de piezas a la pared, inyección, documentación. Fotografías del proceso de restauración del mural norte. Foto: National Geographic.
20. Ventanas de protección y aislamiento de los murales en sub 1 A, Pinturas. Foto: Proyecto de San Bartolo

Periodización de Mesoamérica						
Preclásico			Clásico		Postclásico	
Temprano	Medio	Tardío	Temprano	Epi Clásico	Temprano	Tardío
2500a. C.	1200 a.C	400 a.C	200 d. C.	650 d. C.	900 d.C.	1200 -1521 d.C.

Figura 1 A. Cuadro marcando la clasificación de periodos para Mesoamérica. Basado en Alfredo López Austin y Leonardo López Luján.



Figurá 1b. Mapa con ubicación de sitio arqueológico de San Bartolo, El Petén, y Laboratorio del proyecto, en la ciudad de Antigua, Guatemala. Editado por National Geographic



Figura 2a. Entierro 166, Tikal, Guatemala, Según Coggins, 1975. Edición digital Ricardo Alvarado.

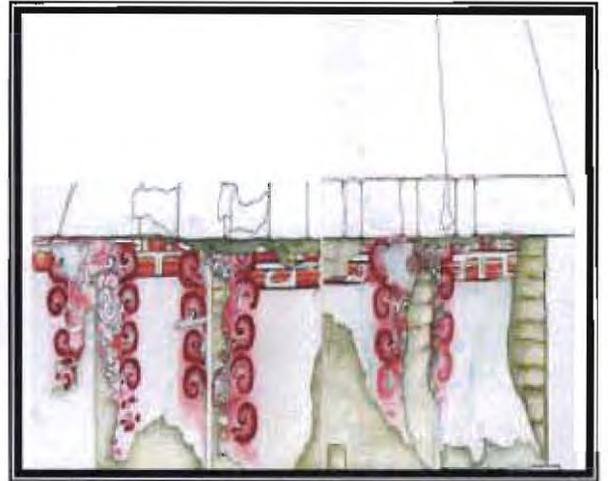


Figura 2b. Estructura 5D-Sub-10. Pintura mural. Reconstrucción según Coggins, 1975. Dibujo de José Francisco Villaseñor.



Figura 3a. Mural 3, cuarto 1. Estructura 1. La Sufricaya. Foto de alta resolución.



Figura 3b. Detalle del mural Norte. La Sufricaya.

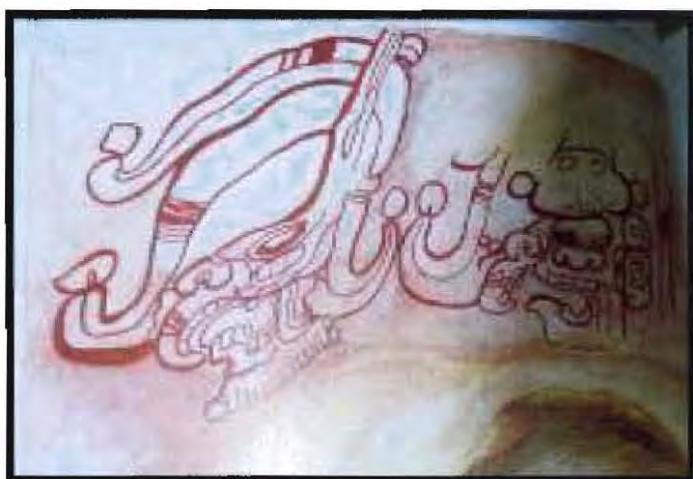


Figura 4. Pintura mural de Río Azul, Detalle Tumba 19. Tomada de Sonia Lombardo. Dibujo de José Francisco Villaseñor.



Figura 5. Pintura mural de la estructura B-XIII. Fotografía en blanco y negro tomada de Smith 1950. Edición digital Ricardo Alvarado. Uaxactún.

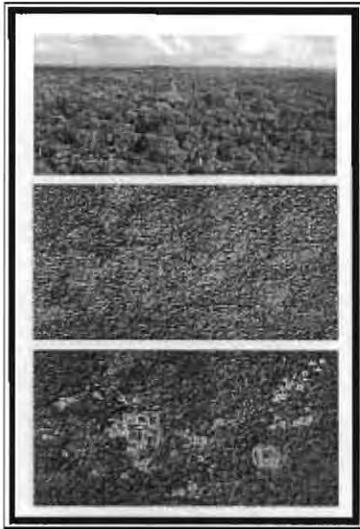


Figura 6. Fotos de Satélite del sitio arqueológico. Foto: NASA



Figura 7. Mapa de ruinas de San Bartolo.

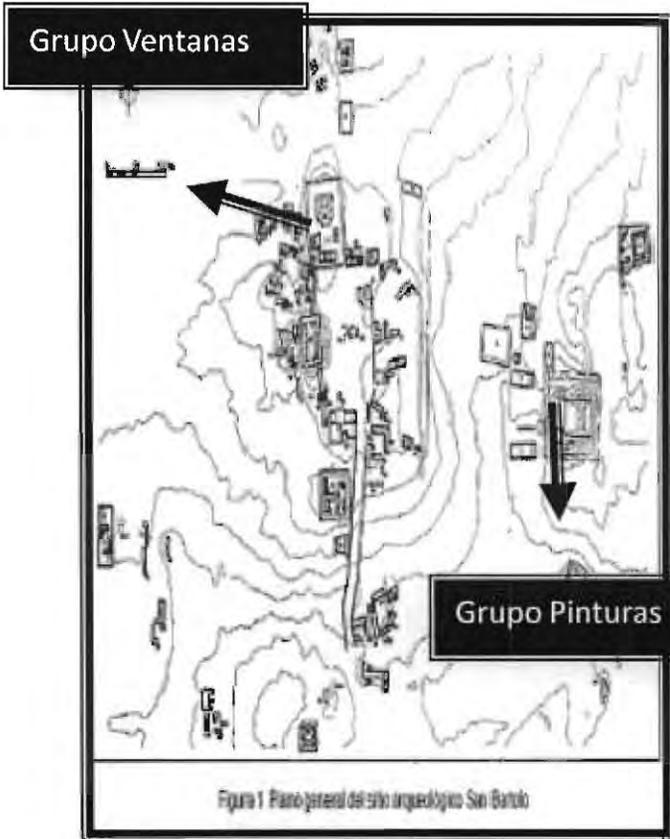


Figura 8. Mapa con ubicación en el sitio de Grupos Ventanas y Pinturas.

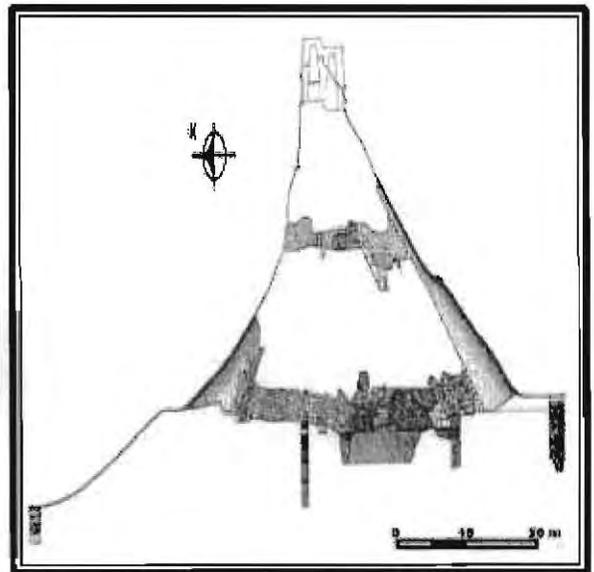


Figura 9a. Dibujo de perfil de pirámide Ventanas.

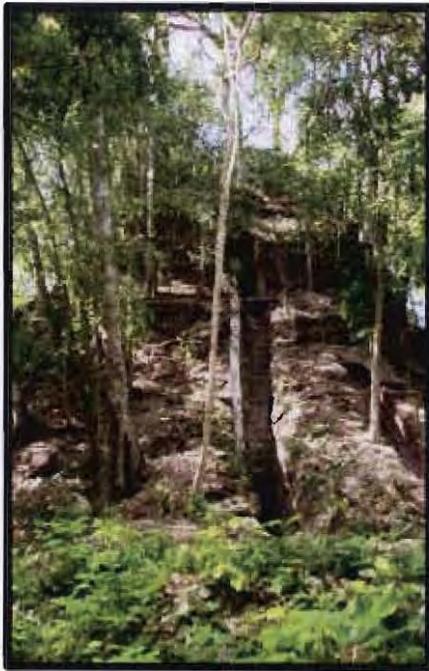


Figura 9b. Foto estructura Ventanas. Foto: Claudia Sanginés S.

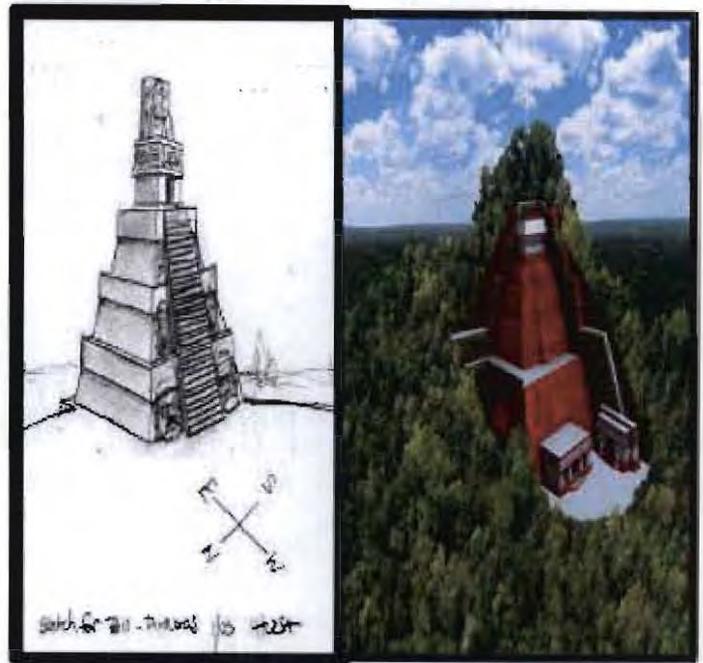


Figura 10a. Estructura Pinturas con diferentes fases constructivas. Dibujo Heather Hurst y reconstrucción virtual por proyecto de San Bartolo. Foto: National Geographic.

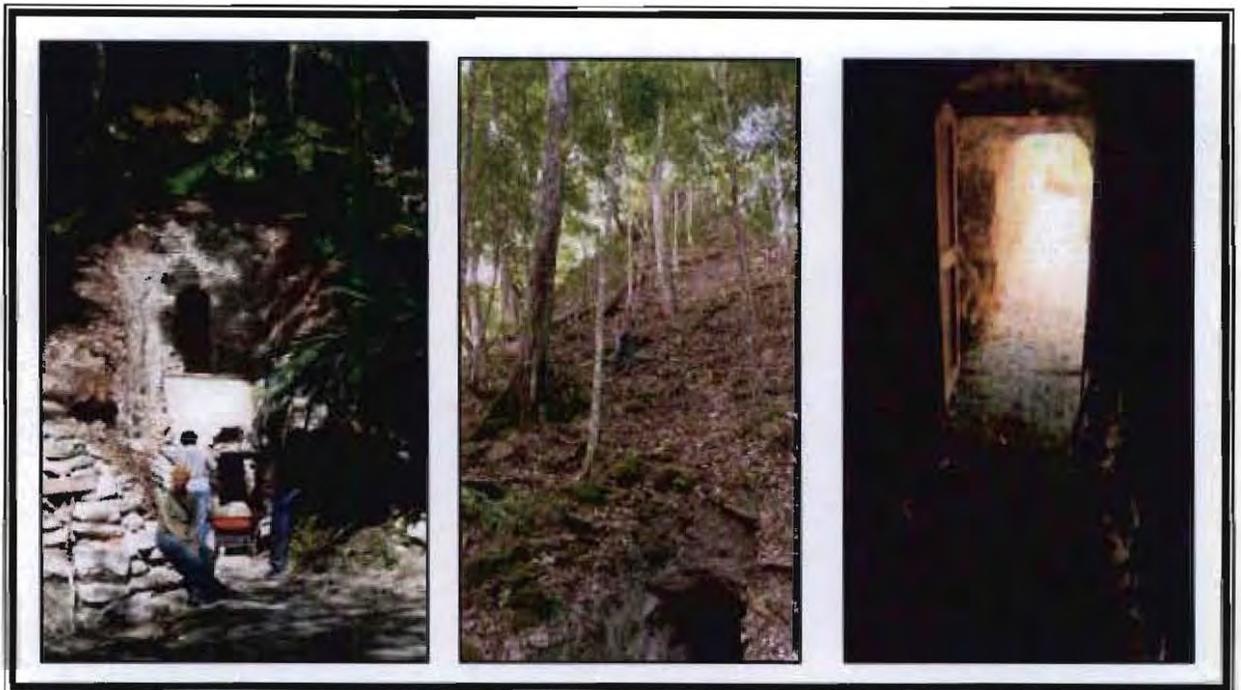
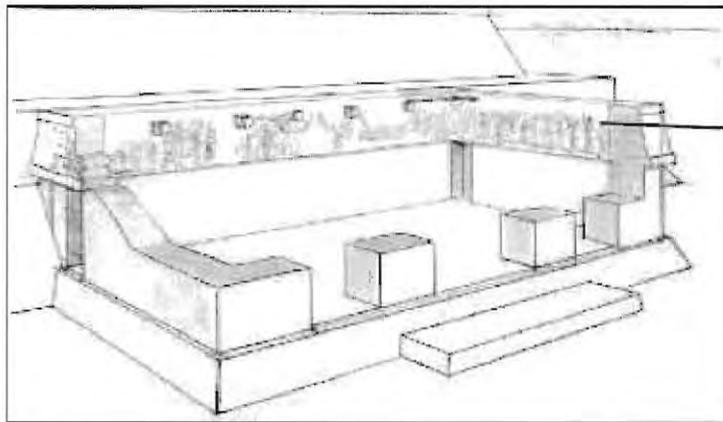


Figura 10b. Fotos de la pirámide Pinturas con sus respectivos túneles de excavación. Foto: Claudia Sanginés.



Mural Norte

Figura 11.a. Sub 1 A

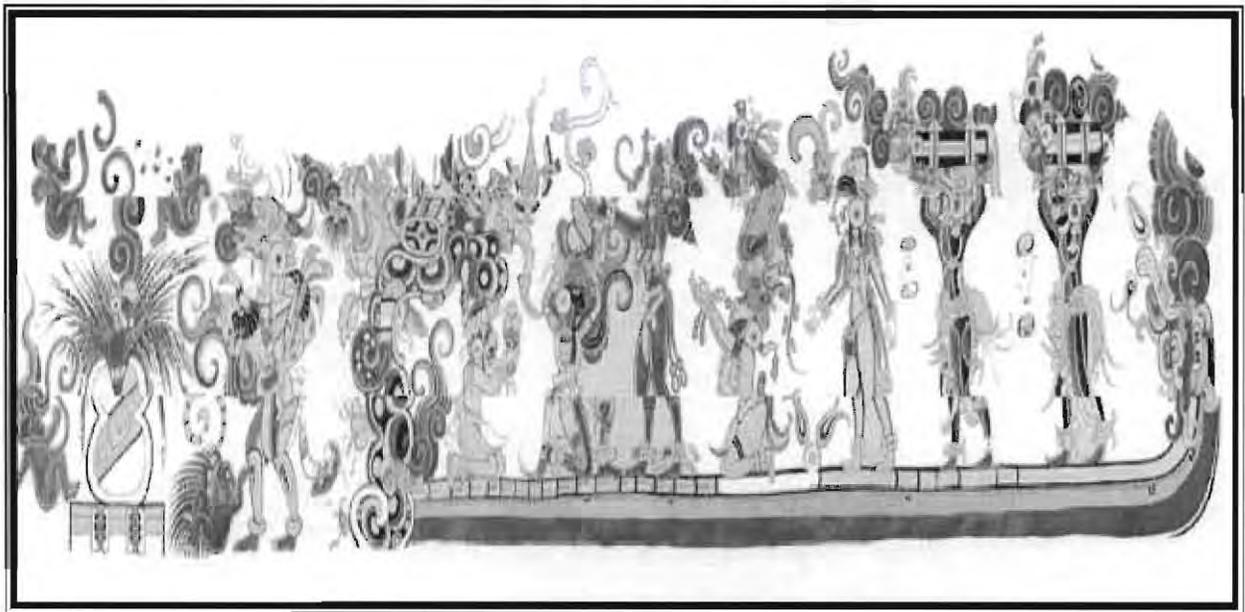
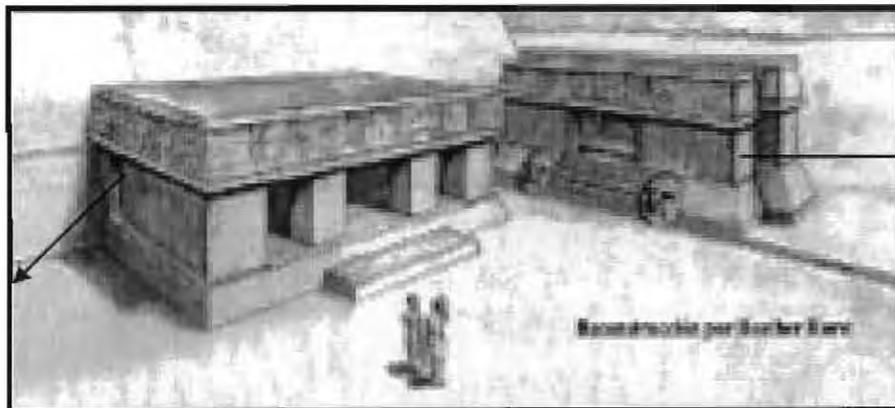


Figura 11b. Pintura mural norte de sub 1 A.



Sub 1 A

Sub 1 B

Figura 12. Sub 1 a y Sub 1 b, ubica en estructura Pinturas.

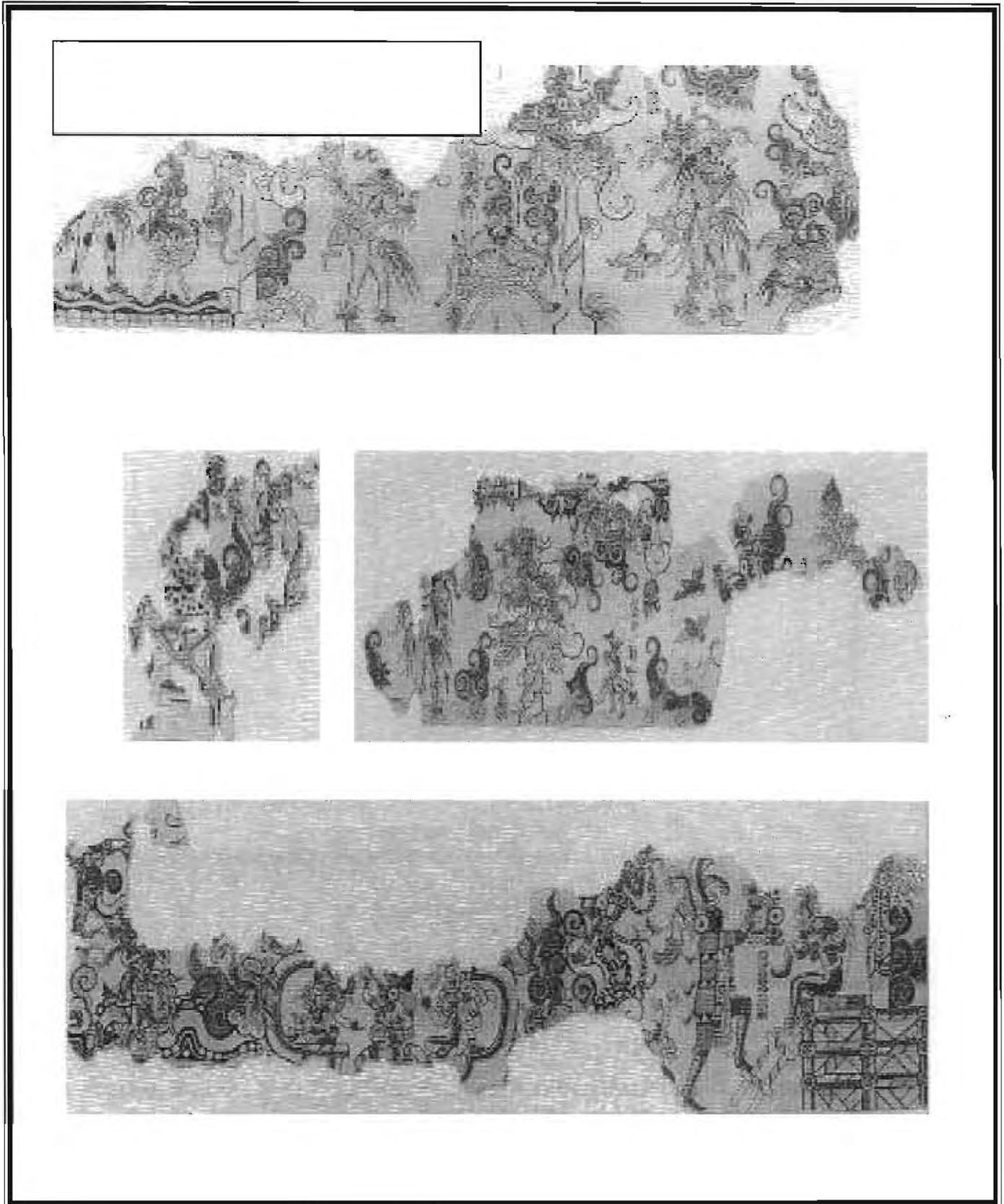


Figura 13a. Mural Occidental en Sub 1 a de estructura Pinturas. Reproducción Heather Hurst.



Mural occidental sub 1 A, San Bartolo, Petén, Guatemala. Dibujo Heather Hurst.
Edición Claudia Sanginés



Figura 13b. Fragmentos de mural Este, en Sub 1 a, estructura Pinturas. Dibujo por Heather Hurst. Foto: Proyecto de San Bartolo.

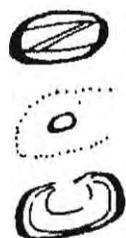


Figura 14 a. Cartucho de muro norte en Sub 1 A. Pinturas. Dibujo David Stuart.



Figura 14 b. Cartucho muro norte en Sub 1 A. Pinturas. Dibujo David Stuart.



Figura 14c. Cartucho de glifos del mural occidental, en Sub 1 a. Pinturas. Dibujo David Stuart.



Figura 14 d. Cartucho de glifos encontrado en un pedazo de estuco, San Bartolo. Dibujo David Stuart.

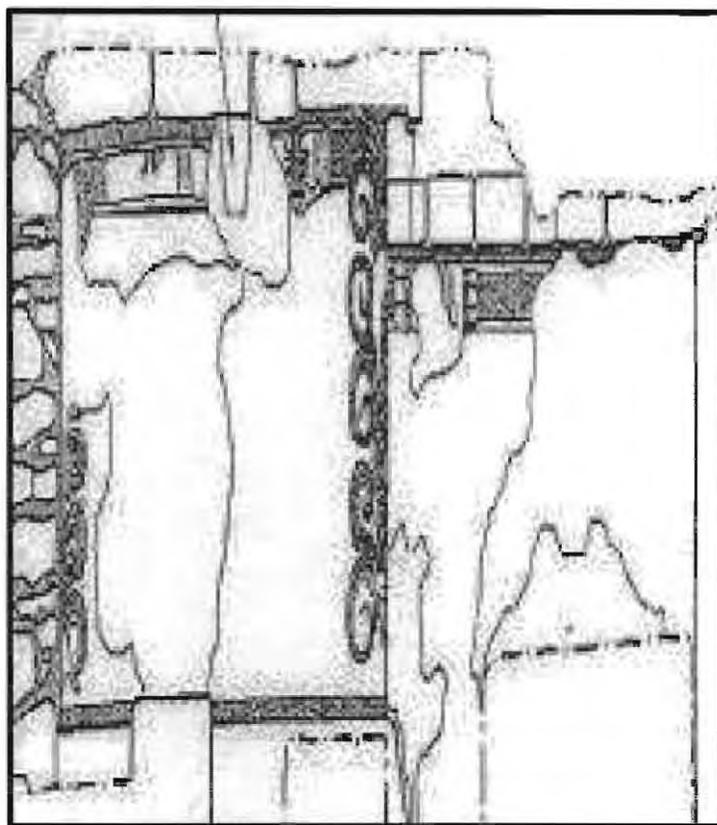


Figura 15 a. Muro sur y muro oeste exterior de Sub 1 b, en estructura Pinturas. Dibujos Heather Hurst.

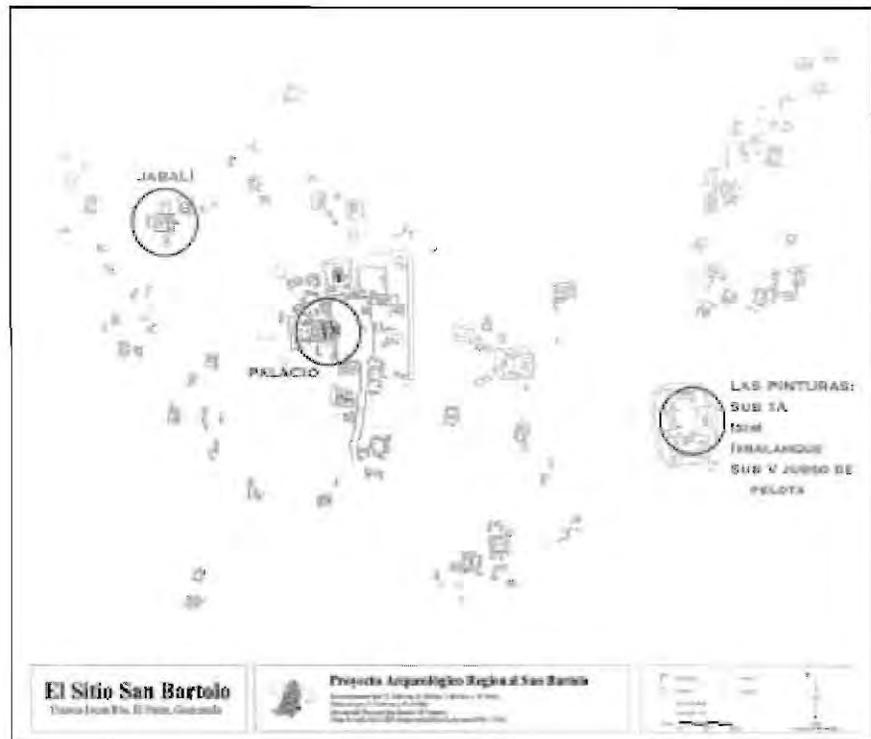


Figura 16 a. Ubicación de las estructuras con fragmentos de los estuco en San Bartolo, Petén, Guatemala. Plano creado por Proyecto de San Bartolo.

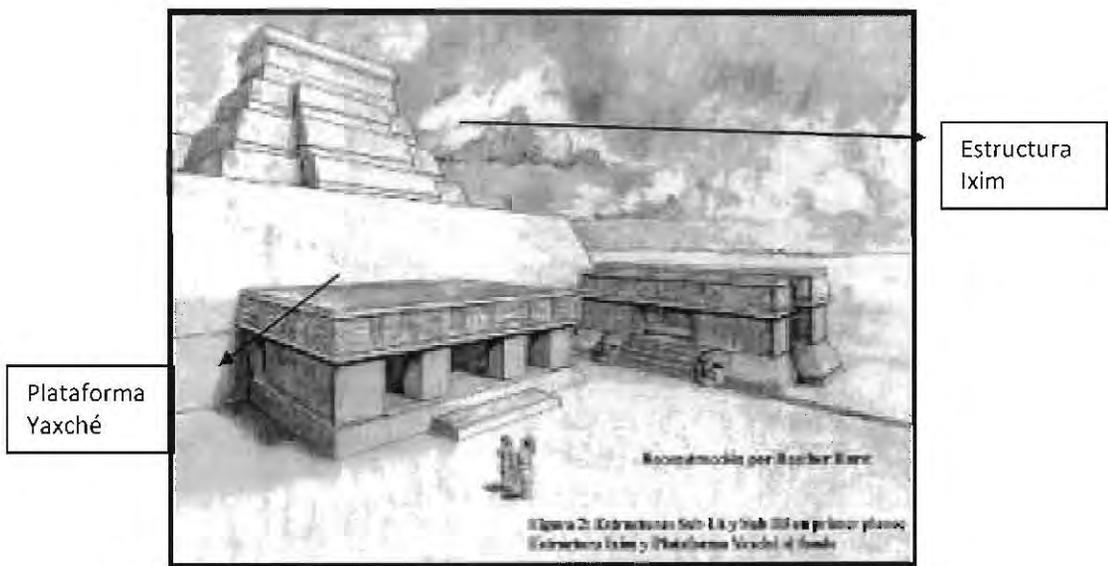


Figura 16b. Plataforma de Yaché y estructura Ixim. Dibujo Heather Hurst.

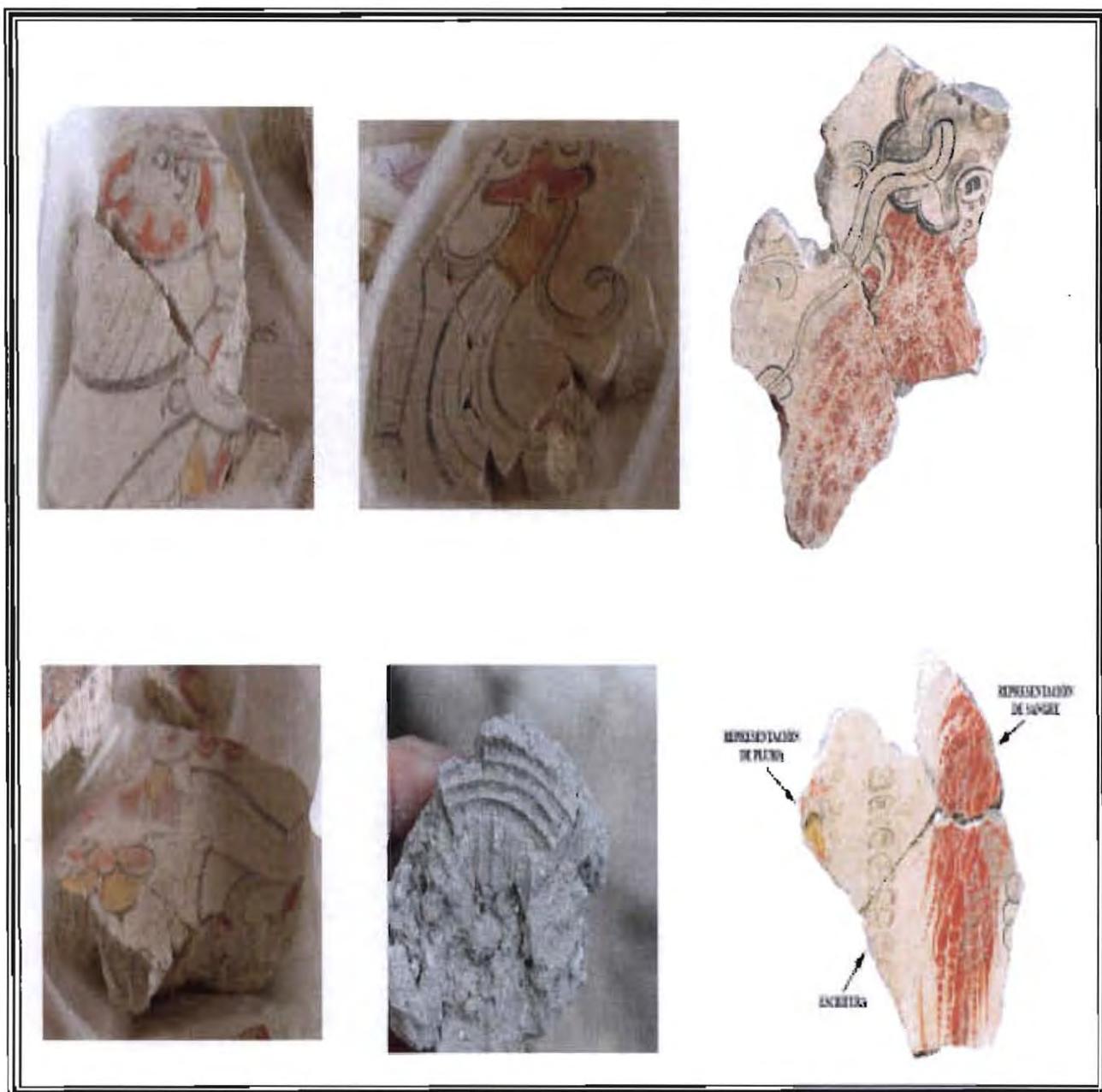
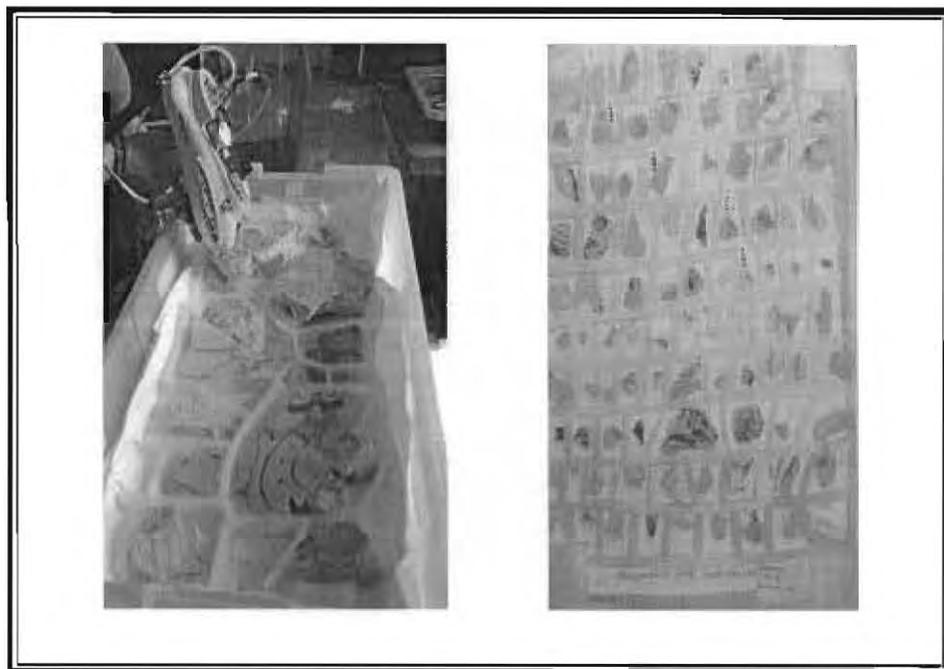
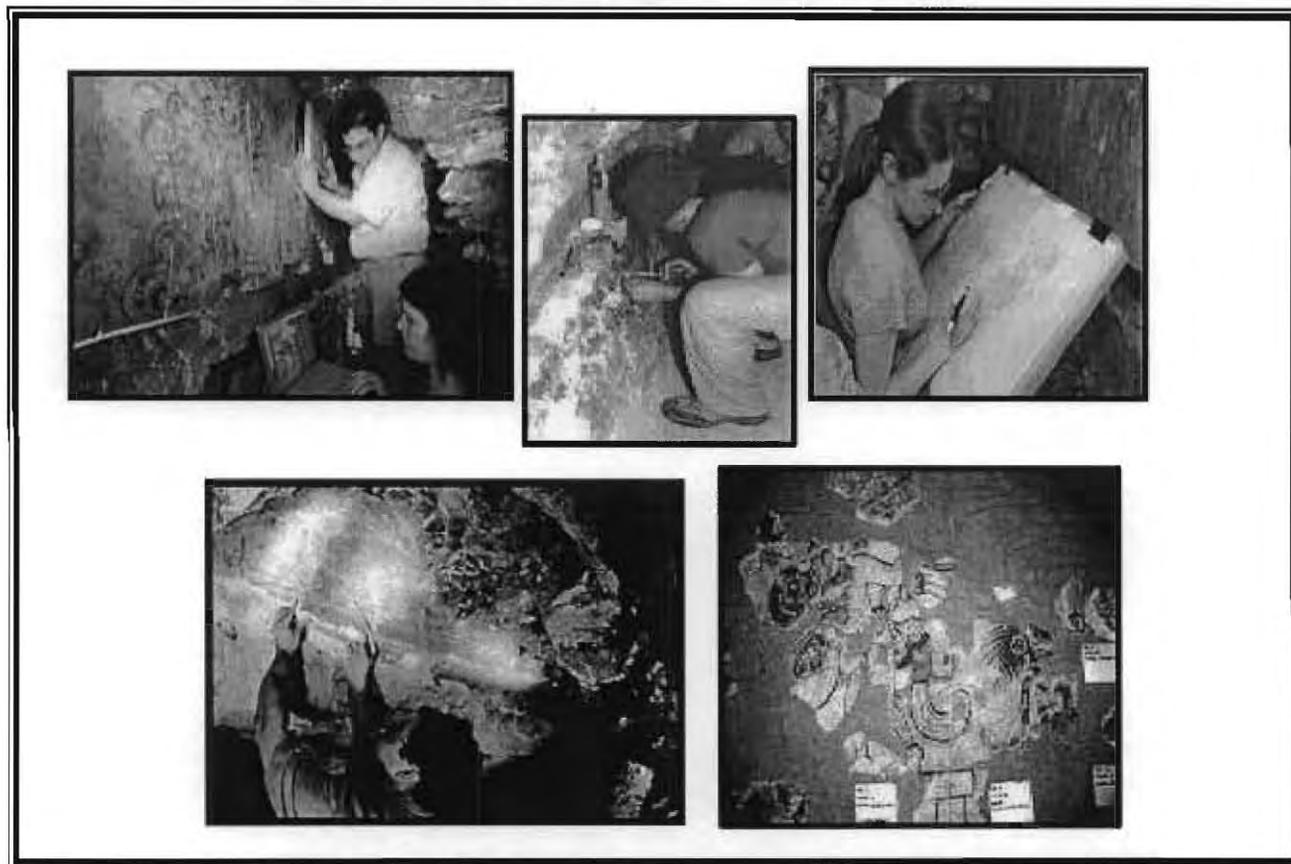


Figura 17. Fragmentos de pintura mural de estructura Pinturas, San Bartolo, Petén, Guatemala. Fotos: Proyecto de San Bartolo editadas por Claudia Sanginés.



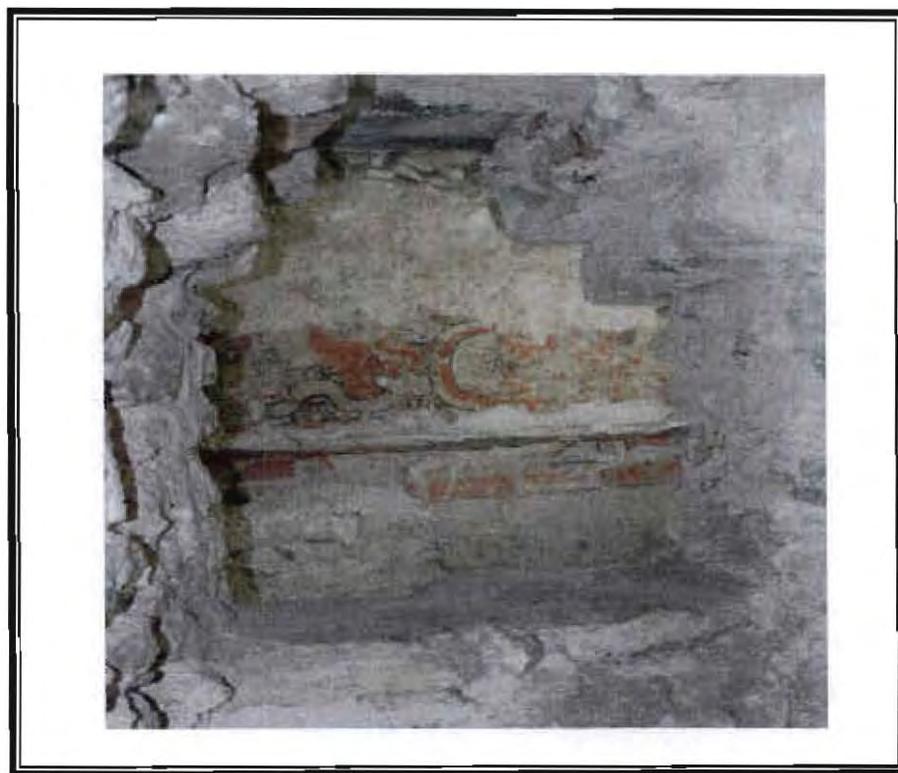
*Figura 18. Fotos del proceso de escaneo de los fragmentos y separación con Ethafoam.
Foto: Proyecto de San Bartolo.*



*Figura 19. Escaneo de mural, pegado de piezas a la pared, inyección, documentación.
Fotografías del proceso de restauración del mural norte. Foto Proyecto San Bartolo.*



*Figura 20. Ventanas de protección y aislamiento de los murales en sub 1 A, Pinturas.
Foto: Proyecto de San Bartolo.*



II. Descripción de las unidades conceptuales y el estilo pictórico del mural norte.

Después de leer los estudios académicos que se han escrito acerca del mural norte, surgieron las siguientes preguntas: ¿Cómo describir una pintura mural del Preclásico tardío? ¿Cuáles son las ventajas de someterla a un análisis pre-iconográfico? Así, en el primer apartado se busca proponer otra forma de observar el análisis iconográfico en una pintura mural, para buscar de esa manera una segmentación acorde al movimiento y ritmo que denota la pintura.⁷⁸ También se crean relaciones entre las figuras respecto al espacio, los colores, las acciones y los elementos, para que una vez conjuntados en escenas, se logre encontrar lo que la pintura quiere expresar.

Con los resultados de la descripción pre-iconográfica y los estudios de Heather Hurst se hizo la formulación de una nueva pregunta ¿el mural norte fue creado por un individuo o un colectivo? Para responder, se escribió un apartado donde se seleccionó un corpus de rasgos formales que tuviera continuidad en todo el objeto de estudio, para hacer el análisis se recurrió a la metodología escrita por Luis T. Sanz.⁷⁹ Se

⁷⁸ En esta investigación utilicé el método que desarrolló Erwin Panofsky para describir la imagen, conocido como análisis pre-iconográfico. Sin embargo para completar la conceptualización y los nombres de la imagen fue necesario recurrir a George Kubler y a Dúrdica Ségota, dos estudiosos del arte prehispánico. También a George Kubler para catalogar, es decir, hacer una descripción y registro exacto del corpus que se tenía y discriminar todo aquello que no fuera pintura mural, como vasijas, esculturas, relieves, entre otras expresiones plásticas de los periodos posteriores al Preclásico tardío. Finalmente me quedé con el mural norte como corpus de mi investigación y a partir de él fue posible reconocer ciertos signos que podían haberse expresado en otros periodos de la cultura maya pero que cambiaron su forma esencial. Utilicé el método de Dúrdica Ségota para hacer las relaciones conceptuales del mural. Para lo que fue necesario volver a construir el objeto y conformarle así en un lenguaje conceptual. En esta tesis no se profundizará en el significado del objeto representado, sólo me quedará en el nivel primario, para en un segundo paso poder estudiar su significado. Erwin Panofsky, y Nicanor Ancochea, El significado en las artes visuales, México, Alianza editorial, 1979. George Kubler, "The Shape of Time Revisited: II" y Dúrdica Ségota, "El tiempo en la plástica Mexicana", en XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Tiempo y arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1991, pp. 29-35 y pp.55-64; George Kubler, "Studies in Classic Maya Iconography", en Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences XVIII, pp. VIII, USA, Archon Books, 1969. Dúrdica Ségota, Valores plásticos del arte Mexicano, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1995.

⁷⁹ Se busca hacer un estudio de la forma para encontrar las diferencias en los rasgos formales de las figuras, de esa manera ubicar cuántos artistas intervinieron en el mural. Así aquí se sigue el método desarrollado por Luis T. Sanz para aspectos pre-iconográficos de la imagen, no se busca encontrar el trasfondo temático de las distintas unidades que componen la pintura mural, si no desarrollar el método planteado por Sanz que se dirige al análisis de las variaciones formales de ciertos diseños iconográficos y a observar su distribución en el mural norte. Por ello, en un primer nivel se buscará aislar el elemento a estudiar, en un segundo nivel se realizará una tipología adecuada que pueda agrupar y discriminar las distintas formas en las que se han elaborado los elementos. Luego de desarrollada la tipología se buscará su distribución en un mapa que ayude a conocer sus diferencias en la proporción. Es importante mencionar que al realizar la tipología de los rasgos formales se puede correr el riesgo de que el criterio no haya sido el adecuado, es decir, caer en un exceso de discriminación formal, y por otro lado el criterio de selección puede ser escaso y las variantes serían muy amplias tanto que no se podrían diferenciar. Por otro lado, este estudio de las variedades formales de la imagen, como menciona Luis T. Sanz, se enfrenta al problema que genera la dicotomía estilo y significado. Ya que la mayoría de las formas en el arte maya expresan un significado y la variante estilística puede crear otro signo. Por ello en la investigación se escogen rasgos diagnósticos que son aquellos que tienen una repetición usual y no pierden su sentido primario. Para profundizar en



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

describieron los elementos elegidos, y para ello se clasificaron en un cuadro por similitudes y diferencias en color, línea y tamaño.

En un tercer apartado, ya con la creación de las relaciones efectuadas a través de la segmentación general y particular, se buscó un nombre para las escenas que se piensa están conectadas en una narrativa que denota una temática, que el muro norte sólo puede ser visto como una unidad. En este último apartado sólo se da nombre y se describen los segmentos, pero no se desarrollan ni se busca una relación iconográfica de Mesoamérica (figuras 11 a, 11b y 12).

2.1 Análisis formal: descripción pre-iconográfica.

En las siguientes páginas se presenta un análisis pre-iconográfico⁸⁰ que busca distinguir las figuras antropomorfas, fitomorfas y zoomorfas. Así como las posturas de las imágenes representadas, el tamaño de la línea (ya sea gruesa, mediana o delgada), los motivos y textos, lo cual ayudará a identificar la presencia de las similitudes y diferencias en el trazo, el color, el movimiento, el tema del objeto, la relación entre las figuras por sus orejeras, colores, collares, muñequeras, tobilleras e incluso la acción. Con ello será posible encontrar si existe una narrativa y una secuencia en el mural.

Como ya vimos anteriormente, la pirámide Pinturas resguarda, una historia dentro de sí con 7 subestructuras, en este caso nos ocuparemos de la sub 1 A que mide 4.8 x 9 m² en planta, y se orienta de norte al sur (figura 12).⁸¹ Y la pintura del lado norte mide aproximadamente 1.40 m. de altura por 4 m. de longitud.⁸²

el tema ver Luis T. Sanz, "Los escribas del *Códice de Madrid*: Metodología y análisis pre-iconográfico", en *Revista Española de Antropología Americana*, España, no. 30, 2000, pp. 87-103; Alfonso Lacadena, *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales*. Tesis doctoral, Departamento de Historia de América II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

⁸⁰ Es importante decir que en esta parte del estudio se utilizará a Erwin Panofsky, quien distingue tres niveles interpretativos: el pre-iconográfico o primario, el iconográfico y el iconológico. En esta sección sólo utilizaré el nivel primario, que se basa en la identificación de las formas puras, como representaciones de objetos, humanos, plantas. Capta sus relaciones mutuas como acontecimientos o cualidades expresivas, como la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. Esta parte es muy importante pues es cuando el escritor empieza a nombrar, significar el objeto, reconocer las expresiones que el artista quiere transmitir y por tanto condiciona la interpretación posterior. Erwin Panofsky y Nicanor Ancochea, *op. cit.*

⁸¹ Daniel Torrealba y Marco Tulio Sandoval, "Informe sobre la estabilidad estructural de la pirámide de las pinturas" en William A. Saturno y Mónica Urquizú, *op. cit.*, 2004, cap. 17.

⁸² William Saturno, et al, *op. cit.*, p.7.

Como ya se vio anteriormente se había escrito un estudio sobre este mural donde se segmentaba el mural a partir de motivos divididos en conjuntos que se desarrollaban por el tema: Aliento, figuras humanas, escritura, entre otros. En este capítulo se piensa demostrar que la pintura fue creada para empezarse a ver desde el lado derecho. Después de observar el mural durante más de un año y medio, se hizo claro que la mayoría de los personajes se dirigían hacia la izquierda, además existían distintos elementos que orientaban la mirada, como las huellas de pies (pintadas en negro sobre el cuerpo zoomorfo) que se dirigían hacia la derecha, las posiciones de los personajes, el color y la expresión. Por ello se pensó que sería interesante experimentar una nueva manera de describir el mural, es decir, verbalizarlo desde la derecha para finalizar en la izquierda, pero siempre respetando la estructura del lenguaje de un análisis formal (figura 21).

Existen catorce figuras que son antropomorfas, la mayoría de ellas delineadas en negro, cinco personajes están pintados de pie⁸³ y el resto fueron representados en otras posiciones, todos los individuos están caracterizados de perfil. Además se pueden encontrar figuras fitomorfas y zoomorfas también delineadas en negro con colores rojo y amarillo. El mural se ha dividido en dos partes al lado derecho se le nombró primera parte y al lado izquierdo segunda parte.⁸⁴

- *La primera parte* se representa en una figura zoomorfa, sobre la que fueron pintadas figuras antropomorfas masculinas y femeninas en distintas posiciones, se puede ver también en el extremo vegetación, mamíferos, reptiles y pájaros, y entre los personajes se aprecian dos cartuchos jeroglíficos, lo anterior integra tres escenas relacionadas entre sí (figura 22).
- *La segunda parte* contiene un personaje parado más cuatro individuos menores, y uno que sale de un guaje que reposa sobre una caja con posibles glifos (figura 22). Esta parte está compuesta en una sola escena que se relaciona con la primera parte.

⁸³ An = de pie, en postura vertical, comunicación personal Eugenio Maurer y P. Santos.

⁸⁴ La separación fue creada por un dibujo estilizado y curvo que incluye una aglomeración vegetal con serpicntes, jaguares y reptiles. Sus colores en esplendor son el negro, rojo, amarillo y algunas tonalidades que siendo grises me recuerdan el verde y azul.

Debajo de toda la representación narrativa, existe una franja, que presenta lagunas, cuyos colores principales son el amarillo y el rojo delineados en negro. En ella se aprecia un trazo esbozado en negro con dos puntos. Se observa también el signo <U> en medio de una banda amarilla diagonal de líneas negras cruzadas (figura 23).⁸⁵

2.1.1. Primera parte

Existen tres escenas que se desarrollan encima del cuerpo de lo que podría semejarse a una serpiente,⁸⁶ reptil o dragón (figura 24a).⁸⁷ Su cuerpo, que sirve como sostén a ocho personajes, está dividido en tres colores principales: primero una franja sin pigmento marcada por dos líneas gruesas que tiene marcas cuadradas a manera de escamas, segundo el amarillo y tercero el rojo. Encima del rojo, de derecha a izquierda, sobresalen huellas de pies, en negro, que se dirigen hacia el occidente. Sobre el color amarillo se perciben unas marcas en forma de cuadrados diminutos pintados en negro, equidistantes uno del otro, que terminan en la cabeza de un ser zoomorfo no identificado, el cual conjunta los tres colores en su cabeza y el signo <U> arriba del ojo, y dos cuadrados iguales a los representados en la parte amarilla. En la parte de la cabeza que está en rojo, tiene una especie de trompa con una banda en color amarillo delineada en negro. De sus fauces salen formas espirales.⁸⁸ A lo que nombraría como cara se encuentra dibujada de perfil; su cuerpo está enmarcado con líneas negras, a la mitad de él, se pueden observar una pluma que forma un círculo y dos que se abren en diferentes direcciones en forma de “V” cuya apertura va hacia el lado izquierdo en una y al lado derecho en la otra, las tres pintadas en amarillo claro y delineadas con negro en su interior. Del mismo modo, al lado de su cabeza se pueden ver dos plumas amarillas, que parecen flotar en el mural, una con la apertura hacia abajo y la otra hacia arriba, separadas entre ellas por un pequeño espacio (figura 24b).

⁸⁵ Esta banda tiene continuación en todo el mural este y oeste.

⁸⁶ Karl Taube y William Saturno han afirmado que contiene atributos representados por el arte mexicana durante el Clásico y Posclásico, relacionados con *Quetzalcóatl* en el caso mexicana y en el maya con *Kukulcán*. Ver William Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁷ En este caso era una combinación de cocodrilo con otro tipo de reptil lo cual daba como resultado en la plástica maya un elemento fantástico. Conocido como *ain*, en el diccionario CORDEMEX, lo encontramos como *chi' wa' an* e *Itzam que puede ser Itzamná (roció del cielo)*, *itzam* = único Dios verdadero (equivalente a *Hunubkú*), también se le atribuye este nombre a una deidad maya representado en especie de cocodrilo, ver Alfredo Barrera Vásquez (dir.), *Diccionario maya Cordemex: maya-español; español-maya*, Mérida, Yucatán, CORDEMEX, 1980, p.272. Y comunicación personal con Eugenio Maurer y P. Santos.

a) **Escena Uno.** Pintada sobre un fondo terracota claro. Está compuesta por tres personajes de perfil que caminan hacia el occidente (figura 25). Los dos primeros están separados entre sí por cuatro cartuchos de jeroglíficos que mantienen un trazo parecido, son distintos y están en una sola hilera vertical, todos tienen una forma redondeada (figura 25 a).⁸⁹ Los primeros sujetos son muy similares en los atributos y colores con diferencias mínimas en los orejeras, muñequeras y tobilleras (figura 26 a). Su postura expresa movimiento, y sujetan una caja pintada con dos bandas anchas negras divididas por otras dos delineadas en negro. Hay también dos tiras verticales simétricas con un surco rojo entre ellas. En su extremo cada caja está representada con una cara sin pigmento, con una banda amarilla y un ojo en forma de “L” acostada, mientras la boca la tiene cerrada por un paño cuadrado,⁹⁰ su ancha nariz tiene forma de “U”.⁹¹ Por arriba se puede observar un hacha invertida que es atravesada por una cinta amarilla de bordes negros y volutas en su parte superior.⁹² Arriba surgen trazos espiralados, en color rojo y en medios tonos que suben desde el gris hasta el negro, según Taube semejando movimiento de brisa, viento, humo, aire, corriente.⁹³ Las cajas en su parte superior tienen dos triángulos delineados en perfecta simetría. La caja del segundo individuo contiene un lazo trazado en negro cuya punta se dobla hacia la derecha y continúa extendiéndose hasta la altura del brazo del mismo personaje (figura 26 b).

Como se decía antes, ambos personajes con una posición idéntica, sostienen cajas que llevan en la cabeza con los brazos levantados; sus piernas y pies denotan movimiento y caminan hacia la izquierda. Los cuerpos estilizados y rectos, representan figuras masculinas, que están pintados mitad en rojo y mitad en negro desde las extremidades inferiores hasta las superiores. Se puede observar sólo la mitad de sus rostros oscurecidos, ya que están cubiertos por una banda con franjas rojas y blancas alternadas, que les cubren la boca (cada uno de ellos con rayas de diferentes formas). El rostro del segundo personaje tiene barba que está esbozada en

⁸⁸ Podrían ser tomadas como aire, fuego, aliento, sonido o humo, conversación personal con Eugenio Maurer.

⁸⁹ Para ver más sobre glifos en la pintura mural de San Bartolo ver William A. Saturno y Boris Beltrán, “Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala” y “Supporting Online material for Early Maya Writing at San Bartolo Guatemala”, en www.scienceexpress.org.

⁹⁰ Karl Taube y Saturno, mencionan que puede ser el espejo con el cual se representa al dios solar en el arte del Clásico. William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 38.

⁹¹ Se distinguen en la representación del trazo, ya que la segunda está dentro de un círculo color amarillo claro y completamente en negro y la primera está solamente delineada en negro y es más gruesa.

⁹² William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 38.

negro que sobresale debajo del trapo que cubre su boca (figura 26a). Los dos tienen la cabeza cubierta con una tela anudada, la cual contiene franjas blancas y rojas diferentes, ya que la del primero son más gruesas y la del segundo un poco más delgadas (figura 26 a). Ambos visten orejeras, pero la del segundo personaje es mucho más corta y menos elaborada que la del primero que contiene una piedra más (figura 26 a). Llevan tobilleras, muñequeras que terminan en nudo y rodilleras sin color. En la cintura visten cordeles o pieles de animal, que cuelgan entre las piernas cubriendo su sexo, además lleva atavíos con líneas muy precisas y estilizadas, y a la altura de la pierna dentro de la apertura de una pequeña bolsa se observan rollos de hilos, la prenda baja hasta las espinillas. Y también portan alrededor del cuello un lazo anudado que baja hasta el pectoral. Las puntas bajan más allá de las rodillas en la primera figura, y en la segunda figura se extienden debajo de los muslos. El segundo posee un par de dibujos ondulados en la pierna izquierda (figura 26 b).

Enseguida hacia el lado izquierdo se puede leer el segundo cartucho representado en una sola línea con tres diferentes glifos sin conjunción entre ellos (figura 27). Aquí entre la escritura se puede ver a un *tercer personaje*, quien también se mueve hacia el occidente, pero no va cargando ningún objeto. El individuo es un ser andrógino, que presenta el cuerpo en un tono amarillo muy suave,⁹⁴ esbozado por dentro con rojo y por fuera con una línea negra muy fina (figura 28). Lleva el cabello lacio amarrado por la parte de arriba con un atavío en forma de un guaje pequeño que por dentro tiene un signo “U”;⁹⁵ a su vez dos cuentas delineadas en rojo y negro sostienen una parte del cabello. Además se aprecian distintas tiras de cabello entre su cuerpo (figura 28 a). En su rostro está dibujado <JI> o <IL> al revés.⁹⁶ El perfil está remarcado con rojo y de sus labios entreabiertos sale una bolita que tiene el contorno rojo. Lleva alrededor de la cabeza una cinta roja y amarilla, que sobresale unos dos cm. después de la cara, con la cual sujeta un tocado que tiene la forma de la cabeza de un pájaro con pico amarillo inserto en una doble “C”, siendo la primera roja, y la segunda, más

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Es importante aclarar que el amarillo sólo se nota en el dibujo de Heather Hurst, sin embargo no es posible verlo directamente en toda la figura del mural.

⁹⁵ Para esto se puede ver un detalle de texto incrustado en una concha de jade del período Preclásico tardío, en donde se representa a imagen del guaje en un glifo de un individuo bebiendo de una botella calabaza, de Kendal, Beliee. Sacado de Linda Schele y Mary Ellen Miller, *The Blood of the Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, USA, Kimbell Art Museum, Fort Wrth, 1986, (Imagen: 10).

pequeña, pintada en gris. En la parte superior del pájaro, se observan figuras que podrían ser fitomorfas estilizadas y creadas con una línea negra muy fina, que avanza por lados opuestos terminando en una ligera curva. Lleva en los tobillos y las muñecas cuentas, que semejan piedras preciosas. Además, lleva consigo un lazo que con un nudo en la espalda, arreglado con dos cuentas en las extremidades, sujeta a la cintura un caparazón o concha en rojo que cubre el sexo del individuo, arriba de este artefacto delineado en negro se aprecia un signo similar a <U> que es muy parecido en el trazo a los que se representan en el cuerpo zoomorfo que sostiene toda la primera parte.

El individuo porta un collar de cuentas; a su vez una orejera cae y le cubre parte del pecho. Los brazos parecen acompañar el movimiento de caminata, uno más alejado del cuerpo que el otro, con las manos abiertas y muñequeras con cuentas. Sujeta una orejera pesada, con dos posibles conchas y piedras preciosas delineadas con una línea negra muy fina.

b) Escena dos. Existen cuatro personajes (figura 29 y 29 a): *La primera figura* es una mujer que se arrodilla ante un individuo que está de pie (figura 30 y 30 a). El semblante la recrea con maquillaje de un tono claro y carmín, los bordes de su boca están pintados en rojo, a su vez lleva entre abiertos los labios de los cuales sale una bolita que está esbozada con una línea gruesa roja por dentro y una línea delgada y fina negra por fuera. Soporta orejeras circulares y grandes. El tocado se compone de una cinta de flores con plumas redondas y rojas completamente simétricas entre ellas; el arreglo parece sujetarse a la cara por una cinta que le rodea el perfil izquierdo. Además, el cabello lacio y delgado lo conserva prendido a un tocado que le ayuda a recogerlo hacia arriba como en la tercera figura de la escena anterior (figura 30). Está descalza y lleva un atuendo que le arropa del talle a la pierna de tonos rojizos, con un diseño en zig-zag y un borde marcado con dos rayas negras paralelas y gruesas. La falda es sujeta por un anudado en la espalda y un collarín entrelazado, baja sobre el pecho descubierto. Sostiene los brazos en alto y lleva una banda roja pintada en el bisep branquial izquierdo. Además, viste una muñequera de cuentas que tiene un nudo y un amarre que termina con dos

²⁶ Esta marca Π se encuentra comúnmente en representaciones del dios del maíz del Clásico temprano, para esto Karl Taube muestra el ejemplo de un jarrón de alabastro del Clásico temprano excavado en Tikal, (Ver imagen 26f en texto). Para Saturno y

piedras delineadas en rojo, también usa tobilleras con cuentas. Mantiene cerradas sus manos delgadas y frágiles, con el dedo índice y pulgar de ambas apuntando hacia arriba.

El *segundo personaje* se halla en un plano superior al individuo descrito anteriormente. Es una figura femenina representada de perfil viendo hacia el occidente, el cuerpo lo tiene pintado en carmesí, está arrodillada, viste una falda corta arriba de la rodilla de color amarillo mostaza con un diseño de rombos. A manera de cinturón lleva huesos o piedras (figura 31 y 31 a). El pecho está descubierto, y los brazos los lleva al frente con los codos semi-doblados, muestra las manos con los dedos doblados tocando al gordo y dejando los dedos índices señalando al frente y vestidas con pulseras de cuentas, y dejan ver un poco los dedos índice y pulgar con los que forma un círculo. Tiene muñequeras y tobilleras que contienen una piedra circular en los extremos y una piedra cilíndrica. El rostro sin color y con pintura roja que cubre la mejilla, mantiene la boca entreabierta de donde emana una pequeña bolita delineada en negro y con un punto al centro (figura 31).⁹⁷

El *tercer individuo*, es interesante ya que tiene todo el cuerpo dirigido hacia la izquierda incluyendo el torso y los pies,⁹⁸ mientras que su cabeza está completamente girada hacia el lado derecho, con la mirada dirigida la mujer que está hincada ante él (figura 32, 32 a y 32 b).⁹⁹ El cuerpo completo está en rojo, con tobilleras, muñequeras y una cinta amarrada a la cintura. También lleva un gran pectoral con una piedra preciosa marcada en la parte media con una banda amarilla con líneas negras. Una máscara le cubre el rostro, (se puede observar el perfil derecho de la imagen), la cual tiene nariz ancha, boca en forma trapezoidal con la comisura hacia abajo y el labio posterior ancho, parece que muestra un colmillo, ojo grande y abierto un poco rasgado, una ceja delineada en una línea muy fina y recta. Toda la máscara marca las mejillas hacia afuera y se le puede ver con la frente redondeada, en la careta existen dos colores principales el rojo y el amarillo en una pequeña banda delineada con negro, se le observa la oreja. Lleva prendido en su cabeza una planta con

Taube la figura es femenina y dicen que posiblemente represente a la esposa del dios del maíz. *Ibid.*, p. 34.

⁹⁷ La pintura que representa la parte superior de su cabeza está dañada por lo cual no se notan los motivos.

⁹⁸ Cuando hablo digo que el personaje se mantiene dirigiendo el cuerpo hacia la izquierda, es viéndolo desde frente; de otra forma sería su cuerpo dirigido hacia la derecha y la cabeza a la izquierda.

⁹⁹ Ya que si se traza una línea recta entre la mirada de ambos personajes se puede ver la relación en la mirada.

forma de un guaje o calabaza muy pequeño, está trazado con una línea muy delgada, le sujeta el cabello que le cae sobre la espalda. Ella está vestida con pequeñas cuentas trazadas en rojo. A su vez, en su frente se observa el perfil de un ave, cuyo pico parece alargarse formando una espiral y según Taube y Saturno una trompa,¹⁰⁰ de la cual emanan líneas delgadas negras y rojas, subiendo en forma curva. Varias bolitas blancas delineadas en negro emergen de su nariz, y se elevan.¹⁰¹ De su boca brota una gran voluta roja (figura 32).¹⁰² El cuarto personaje tiene el cuerpo cubierto de pintura negra, roja, gris-azulado y amarillo. Se le ve de perfil mirando hacia su izquierda. Con una postura arrodillada se apoya en la pierna derecha, recarga el peso sobre su pie izquierdo teñido de color rojo (figura 33, 33 b). Vientre, pecho y piernas coluden en colores que se alternan en franjas de rojo, amarillo y gris claro y oscuro. La cara en negro, es de rasgos pronunciados y fuertes, nariz ancha, un ojo grande y una boca amplia con las comisuras hacia abajo. La mejilla la tiene pintada con un cuadrado rojo, y la orejera es grande y redonda de color blanca con un círculo rojo al medio. Se pueden apreciar líneas curvas rojas y negras que se semejan a las volutas (figura 33 a).¹⁰³ Muestra ambos brazos elevados cubiertos de color rojo y amarillo, dispersos en bandas simétricas. Las muñequeras que lo atavían son blancas y forman nudos. En ambos tobillos viste tobilleras blancas que se anudan. Utiliza una tela o piel que muestra doble nudo, el extremo cae hasta el suelo entre sus piernas, en medio lleva una bolsa que muestra una apertura y se encuentra vacía (figura 33 c).¹⁰⁴ Por la parte de atrás le cuelga una cola de animal pintada con franjas de gris claro, amarillo, rojo, un gris en tono oscuro, líneas negras y por último rombos grises. Sostiene en alto ambas manos, decoradas en rojo, un guaje que en medio tiene una banda amarilla donde está trazado el signo <U>, con dos círculos vacíos y redondos a los lados. Del extremo

¹⁰⁰ William Saturno, *et al.*, *op. cit.* p. 34.

¹⁰¹ Para Karl Taube esta puede ser una representación del atributo de la serpiente que usualmente llevaba el dios del maíz en las representaciones del Clásico tardío. William A. Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² Este personaje ha sido identificado por Karl Taube como el dios del maíz, por la comparación con otros modelos del Clásico y Posclásico, además los autores que han trabajado en la interpretación han dicho que el perfil de la máscara olmeca es casi idéntico al del individuo 9, y la alusión a la tradición olmeca más antigua es seguramente intencional, y son rasgos del dios del maíz que se encuentran en ejemplos del Clásico temprano (ver p.28). William Saturno *et al.*, *op. cit.*, p. 14, 25.

¹⁰³ Este personaje lleva la misma postura de los brazos que los dos primeros de la escena "La llegada", además tiene la cara negra como ellos, y porta casi la misma indumentaria. Ver también William Saturno, *et al.*, *ibid.*, p. 38.

¹⁰⁴ Es muy parecida a la que traen los personajes 1 y 2 de la escena uno.

superior del guaje que se extiende como una planta hacia arriba en forma de curva emergen tres flores delineadas con una línea muy fina negra (figura 33 a).

c) **Escena tres.** Existen varias figuras fitomorfas y una figura antropomorfa: aves, mamíferos, reptiles y vegetación, todo ello representado sobre una cueva dentro de la cual se ven reptiles y sobretodo resalta la figura de una mujer (figura 34 y 34 a), que está hincada, dibujada de perfil derecho. Está descalza con unas tobilleras dobles compuestas de bolitas de piedras, lleva una falda amarilla con rombos sujeta a la cintura por cuentas que termina en un nudo en la espalda, la vestimenta le cubre los muslos y a la usanza indígena tiene los pechos descubiertos (figura 35, 35 a y 35 b). Ella eleva los brazos, con muñequeras de cuentas con un amarillo en tono muy claro y sostiene un vaso con líneas negras paralelas simples.¹⁰⁵ Contiene tres bolitas (figura 35 b).¹⁰⁶ Una banda de pintura roja cruza los ojos, nariz y mejilla, la boca la tiene pintada en rojo y en la mejilla lleva una inscripción <JI>.¹⁰⁷ Además sostiene una orejera redonda con un círculo en medio rojo. Alrededor de su cabeza sobresale un tocado compuesto en colores amarillo con figuras repetitivas que terminan en un círculo delineado en amarillo, en su extremo sobresalen dos pequeñas rayas negras una sube y otra baja. El cabello de la mujer lacio en color negro con surcos muy finos cae sobre el torso de ella (figura 35).

Por arriba de este personaje femenino existen elementos propios de las cuevas como estalactitas, representadas con círculos y rayas negras muy delgadas (figura 36 a). En el interior de la cueva se asoma, en la parte baja izquierda, la mitad del cuerpo de una serpiente, tiene el cuerpo delineado por líneas negras y grisáceas en forma de zigzag (figura 36 b).¹⁰⁸ De la boca del reptil, surgen volutas que suben. En la parte de arriba dentro de la cueva se asoma la mitad del cuerpo de un lagarto delineado en negro (figura 36 c).¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vasija abierta de paredes verticales, levemente divergentes cuyo diámetro de boca es de 6-12 cm aprox. Ver Héléne Bolfet *et al.*, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, CEMCA, 1992, p. 27.

¹⁰⁶ Según Saturno y Taube, lleva tamales en el vaso William Saturno, *et al.*, op. cit., p. 38

¹⁰⁷ Comúnmente vista en representaciones que señalan a mujeres con cierto rango de poder durante el Clásico tardío, Ibidem.

¹⁰⁸ Serpiente que puede ser una de las más peligrosas que se encuentran en El Petén, sin embargo no es la más venenosa, pertenece a la orden Squamata y es conocida como Barba Amarilla.

¹⁰⁹ Allen Christenson hace notar que los Tz'utuj'it contemporáneos de Santiago Atitlán consideran que la cueva sagrada de Pag'alib'al está custodiada por pumas y jaguares así como por una serpiente gigante que se encuentra dentro. También menciona que una diosa aparece en la entrada ofreciendo comida. Ver William Saturno *et al.*, op. cit. p. 16.

Encima de las posibles rocas que están representadas con un trazo ancho con colores negro y rojo. En un plano medio, se ve una planta surgir. En un plano más alto, hay un nido casi completamente cerrado y alargado, que podría corresponder a uno de los llamados “pájaros tejedores” fauna nativa en gran parte de la región.¹¹⁰ Alrededor del nido sobrevuelan tres pájaros amarillos con las alas negras con amarillo abiertas, cada uno de ellos situado en diferentes lados (izquierda, abajo y derecha), con sus picos viendo hacia el nido. Del lado izquierdo y por arriba de la cueva surge la vegetación exuberante, pintada en colores rojos y amarillo. Reproduce el equilibrio del mundo animal salvaje de la selva de El Petén (figura 37). En el mismo plano, y sobre la cueva, aparece un felino que podría ser un jaguar por los puntos negros de su cuerpo, con las garras abiertas en actitud de ataque. Una mancha roja sale de su hocico en cinco hilos: ¿sangre? (Figura 38).

Del lado izquierdo, una serpiente con pecho amarillo aparece devorando un ave, de la que salen volutas rojas que suben. Enrolla el cuerpo en un tronco con un tono rojo suave, del cual salen hojas blancas (figura 39 a y 39 b).¹¹¹

2.1.2 Segunda Parte

En esta sección del mural encontramos seis figuras, cada una de ellas con características particulares (figura 40). La *primera figura*, la más grande de esta sección, está en una postura vertical, con pies y piernas que tienen características humanas, y semeja caminar hacia el occidente. En las piernas lleva el signo “U” descrito anteriormente pero a la inversa y envuelto en una banda amarilla que está delineada en negro. Una parte de su pecho y antebrazos en color rojo y sin color, y viste dos brazaletes (figura 41). En su mano izquierda carga un envoltorio, con una banda amarilla con el signo <U> en medio, termina con tres hojas que se abren,¹¹² con el antebrazo carga un bastón delgado con una ligera inclinación en la punta inferior, doblado hacia la

¹¹⁰ Posibles calandrias o *mimus saturninus*.

¹¹¹ La naturaleza fue un punto clave para los mayas. Era la dadora de vida, se le hacían ceremonias para pedirle permiso para sembrar, cosechar, talar, y hasta para hacer guerras.

¹¹² Por tradición los mayas actuales siguen llevando envoltorios similares que cubren una jicara para agua y su alimento principal hecho a base de masa de maíz fermentado que dura varias semanas “matz” o *posol*, por lo que se piensa que podría tener una

izquierda en el vértice superior (figura 41, 41 a, 41 b y 41c). Señala hacia arriba con el dedo índice derecho. En sus hombros se asoman plumas negras. Las extremidades están pintadas de un rojo intenso. La cara la lleva cubierta con una mascara que tiene una apertura en la boca y deja ver la barbilla del personaje. En la mascara se observan los colores amarillo y rojo. A la altura de la nariz que es amarilla, sale una voluta roja (figura 41 b). El ojo izquierdo lo tiene abierto y caracterizado en color negro arriba de él tiene pintura gris. Se le puede ver la orejera izquierda que es redonda con una bolita rojo al medio, delineada en negro. El tocado bastante elaborado con una cinta que le rodea la cabeza, de donde emerge una serpiente que sostiene en la boca el guaje pequeño pero al revés, (figura 41 a).¹¹³ Una larga tela que le llega hasta las rodillas le cubre el sexo, no tiene color sólo está delineada en negro, y va sostenida por un amarre que termina en nudo en la espalda del personaje y se extiende hacia abajo en forma de cola de jaguar. El *segundo individuo* de la escena se caracteriza por tener un aspecto enano, es pequeño y tiene rostro alargado, la cabeza rapada y lleva amarrado el cabello en una cola de caballo (figura 42). Este individuo se encuentra a la altura de las rodillas del primer personaje, y parece señalar un signo <U>, pintado en negro, que se encuentra en la espinilla del primer individuo (muy parecido al que se representa en el cuerpo de la figura zoomorfa de la primera parte). Sus piernas ligeramente dobladas, su cabeza gira hacia la izquierda y su cuerpo hacia la derecha, representado en color rojo; de su ombligo sale una línea doble con rayas horizontales rojas y otras amarillas, parece un cordón umbilical o la cola de algún animal. No lleva pintados los pies. Tiene varios trazos en rojo que terminan en punta y salen de su cuerpo (figura 42). Enseguida hacia arriba se percibe el *tercer personaje*, el cual tiene el mismo aspecto general que el primero pero con una postura particular, las manos pegadas al cuerpo¹¹⁴ y los pies juntos como en cuclillas. Es completamente rojo y también presenta un cordón que sale detrás de su cuerpo con líneas rojas y blancas (figura 43). Enfrente de este último, hay un *cuarto individuo* con las mismas características que el anterior pero con una postura diferente ya que tiene el brazo derecho medio levantado y el izquierdo pegado al cuerpo, las piernas las lleva en la misma posición que el descrito en

vinculación con el dios del maíz, o con el dios del agua, conversación con indígenas mayas de la zona del quiché de las tierras de Yucatán.

segundo lugar. También pintado de rojo, tanto el cuerpo como el cordón (figura 44). En línea recta hacia abajo se puede mirar al *quinto personaje*, que posee los mismos rasgos generales y sin embargo tiene los brazos abiertos y las piernas como el tercer caso, en una especie de posición fetal. El cordón que sale de su cuerpo color rojo y termina en espiral hacia dentro. Sólo que en éste personaje se observa una cabellera negra lacia arreglada en una cola de caballo, y además de su rostro emerge una voluta roja (figura 45). Al centro se representa un guaje,¹¹⁵ con proporciones de 40 cm. aproximadamente, sobre un montículo que podría simular una montaña que de frente muestra dos columnas con signos.¹¹⁶ El bule muestra un carácter “U” envuelto por una banda diagonal que cruza la planta en color amarillo mostaza pero delineado en negro (figura 46, 46 a y 46 b). El bule se abre en la parte de arriba en dos, de ahí salen líneas rojas hacia todas partes, y un último individuo, el *sexto*, al que sólo se le mira la mitad del cuerpo completamente teñido de rojo, trae una telilla alrededor de la frente y debajo de la nariz le tapa parte de la boca y termina con un nudo detrás de su cuello, de aquí sale una voluta que sube he incluso podría decir que se ve el cordón o cola por mezclado entre estos trazos rojos; además lleva los brazos abiertos, sus manos o garras perfiladas señalan hacia arriba. La forma en que está caracterizado da la sensación de estar de frente, incluso su mirada ve al espectador e inclina la cabeza ligeramente a la izquierda y abajo. Porta un cinturón sin color delineado en negro compuesto por más de tres piedras (figura 47).¹¹⁷

La descripción general fue útil para diferenciar los personajes, además de localizar una nueva acción de las escenas. También se reconocieron el movimiento, color principal, motivos generales y particulares de cada personaje, las similitudes y diferencias. Y por último, el atuendo: orejeras, mufiequeras y tobilleras compuestas de piedras preciosas, conchas y tela o cuero.

¹¹³ Esté signo también se observó anteriormente en la figura 3 escena uno, figura 1 y 3 de escena 2.

¹¹⁴ Que en un momento dado parecerían garras de un animal, pues no tienen ninguna separación de dedos y terminan en punta.

¹¹⁵ Guaje, tecomate, jicara, bule, son sólo algunos de sus sinónimos. Lat.: *Cresencia Bignoniaceae*. En náhuatl: *Xicalcuahuill* o árbol de jicaras. Ver Maximino Martínez, *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), México, 1987, p. 454, Árbol donde, según el *Popol Vuh, Hunapuh* fue muerto y emergió de nuevo.

¹¹⁶ Karl Taube dice que es una montaña o *Witz* (en maya), William Saturno, *et al.*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ Para el arte maya prehispánico, pares simétricos de volutas que van girando hacia fuera pueden denotar aliento según Taube, aunque también podrían simbolizar conceptos abstractos de carácter espiritual sagrado, *ibid.*, p. 7.

A partir del análisis pre-iconográfico se observó con más detalle y claridad el movimiento de los personajes, posiciones, acción de los mismos y por tanto las relaciones y diferencias entre los individuos ahí expresadas. Gracias al ejercicio descriptivo se reconocieron las principales relaciones entre los personajes. Se logró una segmentación por figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Además fue posible reconocer que la pintura expresa una secuencia narrativa, ya que se tuvo que segmentar primero en dos partes y luego en escenas para crear una descripción más ordenada y coherente. Por ese medio se logra conocer que lo plasmado es una representación de temas vinculados entre sí y por tanto se puede ver en la pintura un tiempo lineal y no un salto histórico en la narrativa.

Al reconocer dicha narración entonces se pensó en la existencia de temática, a su vez se observaron los detalles del dibujo lo cual se identificó con un colectivo artístico. Para demostrar lo anterior, se estableció una nueva segmentación de aquellos elementos que tuvieron una repetición continua en toda la obra: manos, pies y ojos. Lo cual se desarrollará en la siguiente parte.

2.2 El mural norte como una expresión pictórica colectiva.

*“El elemento objetivo permitirá que la obra de hoy diga en el futuro
yo soy, en lugar de yo fui.”
V. Kandinsky*

El estudio de la pintura mural representa en sí misma una compleja búsqueda y reconocimiento de una manera específica de pintar que vincula a un grupo de artistas. Es por ello que demanda un acercamiento que incluya la revisión de las distintas teorías, así como la posibilidad de considerar nuevas aproximaciones al problema.

El objetivo es seleccionar ciertos elementos que ayuden a reconocer la diferencia y semejanza en trazo, composición, color y posición para demostrar una intervención colectiva. De esa forma, se realizó una clasificación de elementos siguiendo el método utilizado por Luis T. Sanz Castro,¹¹⁸ quien propone una tipología de rasgos diagnósticos (es decir, cataloga los motivos necesarios en una representación para su correcta identificación y lectura visual).

Así, se eligió un corpus integrado de elementos no repetitivos a lo largo de los individuos relacionados con el cuerpo humano: pies, manos y ojos. Con ello, primero se excluyó todo aquello que fuera único, es decir que no tuviera repetición, b) en una segunda selección se descartaron las partes que sólo formaran una relación con un objeto y no se integraran con la composición total del mural, c) se discriminaron los elementos naturales: la flora y la fauna. Así, el corpus quedó constituido solamente por formas relacionadas con el cuerpo humano y que están presentes en todos los personajes.¹¹⁹

2.2.1 Corpus de elementos básicos

La elección quedó de la siguiente forma:

❖ Manos: se subdividieron en manos simples (*MS*); manos complejas que sostienen (*MCS*);

¹¹⁸ Para ver más sobre la metodología ir a primera parte de cap. II y también se puede consultar: Luis T. Sanz Castro, *op. cit.*, 2000, p. 91.

¹¹⁹ Decía Meyer Schapiro "...el estilo... unas cuantas ocasiones conlleva un sentido filosófico, de lugar y espacio." Meyer Schapiro, "Style" en *Anthropology Today*, Chicago, the University of Chicago Press, 1953, pp. 287-312.

manos complejas libres (*MCL*); manos complejas señalan arriba (*MCA*) (figura 48 a).

- ❖ Pies: Se separaron en pies simples (*PS*); pies dobles (*PD*); y pies complejos (*PC*) (figura 48 b).
- ❖ Ojos: Se dividieron en ojos sencillo (*OS*) y ojos compuestos (*OC*) (figura 48 c).

A. Manos. El estudio se inició con *las Manos*, motivo elegido por su repetición. Se encontró que había dos tipos de manos: simples y complejas.¹²⁰ Las primeras se hallaron solamente en la *segunda parte* del mural, y las complejas en el primer personaje de esa misma sección, y en todos los personajes de la primera parte.

Características principales de manos simples (*MS*). Las manos simples se notaron en su totalidad en la *segunda parte* del mural. En ellas sólo se representó el dedo pulgar y la silueta de la mano está perfilada, sin dedos, como si fuesen tenazas o guantes. Casi todas están cerradas salvo algunas excepciones que tienen una forma semi-rectangular, rectangular y abierta. En conjunto son de color rojo y en su mayoría llevan una postura cerrada y redondeada, presentan un espacio entre la pintura roja y la línea que las rodea. La raya es delgada y negra. En total se contaron diez manos simples dibujadas de perfil, sin mostrar la palma (figura 49); nueve de ellas, que corresponden a los personajes pequeños, tienden a juntar el pulgar con el resto de la mano. Por otro lado, casi todas expresan libertad de movimiento, no sostienen objeto alguno y están completas. Sólo en una mano, que es más grande y pertenece al personaje uno, se representa el dorso que sostiene algo, siendo más rígida que las demás (figura 49a).

Como ejemplos de similitudes *MS2* y *MS5*, tienen la misma forma redondeada, una postura semejante, acabada del contorno y la expresión que denotan es parecida (figura 49b). A su vez, las manos *MS3* y *MS6* son iguales en posición, color, y expresión, sin embargo, la forma cambia (figura 49 c). La mayoría de las manos tiene una postura definida, la línea es muy similar pero varía la terminación de un dedo a otro; ya que algunos son redondeados y otros terminan en punta. También existen diferentes formas de aplicar el color, ya que el artista las delinea desde la aplicación del pigmento en otros no le da ninguna importancia, deja la línea como guía para definir ancho y largo.

Características de las manos complejas (MC). Este tipo de manos las encontramos tanto en la *primera* como en la *segunda parte* del mural. Existe un total de trece **manos complejas** cuya constante es que en todas están delineados los dedos (figura 50). Dentro de ellas se realizó una segunda división como sigue: **manos complejas apuntando hacia arriba (MCA)**, **manos complejas que sostienen (MCS)** y **manos complejas libres (MCL)**. Las *MCA*, son aquellas que, como su nombre lo indica, tienen al menos un dedo que apunta hacia arriba, hay dos manos dobles y una sencilla. Las dobles las encontramos en las dos mujeres hincadas de la primera parte, escena dos y, la sencilla en el personaje uno de la segunda parte. Siempre son representadas de perfil y con la mano semi-cerrada, el dedo índice expresa la acción, con el pulgar separado (figura 51). Las *MCA8* y *MCA13*, son similares en su delineado y color (rojo): en la primera se observan dos dedos en acción de señalar que no están completamente verticales sino que se dirigen hacia adelante, mientras que en la segunda sólo existe un dedo que apunta firmemente hacia arriba (figura 51 a). La *MCA7*, pero es similar a la *MCA13* en forma y posición aunque está representada en amarillo (figura 51 b).

Las *MCS* fueron localizadas en todas las escenas de la primera parte del mural norte, tienen la característica principal de llevar o sostener un objeto. En total conté ocho manos de este tipo, una en color amarillo y las demás en color escarlata. Están representadas de perfil, con el pulgar viendo al espectador y los demás dedos hacia el extremo derecho o izquierdo dependiendo del caso. Dos son dobles, sujetan un objeto en la misma posición y forma (figura 52).

En las *MCS1*, *MCS2*, *MCS3*, *MS4*, *MS5* y *MS6*, se pueden encontrar similitudes en postura, posición, color y línea, aunque el relleno del color cambia. Ahora bien, las *MCS1* y *MCS2* pertenecen al mismo personaje y sin embargo son asimétricas, adoptando una postura singular: la primera tiene el pulgar como dislocado, formando un semicírculo y, la segunda presenta el pulgar pegado a la palma (sostiene el objeto sobre una parte del mismo). Los cuatro dedos de la *MCS2* terminan redondeados, en cambio la *MCS1* muestra tres dedos que terminan en punta como si tuvieran uña. Desde mi punto de vista, la anterior tiene mayor

¹²⁰Ver Arnauld Moreaux, Anatomía artística del hombre: compendio de anatomía ósea y muscular. España, Capitel editores, 1981, p. 59-61.

movimiento en los dedos y la mano es más refinada que la otra la cual tiene la palma más voluptuosa y redondeada (figura 52 a).

Las manos *MCS3* y *MCS4* del individuo dos, también son asimétricas: la primera tiene las uñas delineadas en los cuatro dedos que terminan en punta. El pulgar sostiene una parte de la caja y se encuentra en tensión. En cambio, la *MCS4* no tiene las uñas delineadas, tiene cinco dedos representados, dos juntos y separados de los otros tres por un pequeño movimiento; por el otro lado el pulgar muy delgado con una forma de rombo termina en punta; es indicado decir que las semejanzas que presentan están en el color (figura 52 b). Pasa lo mismo con las manos del individuo 4, escena dos, donde la *MCS6* y *MCS7* presenta el mismo color, forma y número de dedos; sin embargo la *MCS6* muestra los extremos de los cuatro dedos redondeados, mientras que en la segunda hay una línea que los recorta en una terminación cuadrada. Además, el pulgar del primero lo tiene doblado haciendo una postura que pareciera anatómicamente imposible: El segundo por su parte, tiene el pulgar extendido y con una posición en semicírculo que termina en punta, está parece sólo rosar el guaje con sus dedos, mientras que la otra lo sujeta con toda la mano (figura 52 c). La *MCS5* y *MCS8* son semejantes en el trazo de la línea de los dedos, sin embargo la primera presenta una composición de doble línea en la parte de la palma como recurso para representar dos manos, en cambio la segunda es simple. El color de la *MCS5* es rojo y el de la *MCS8* es amarillo muy claro. En la primera mano el dedo índice y pulgar forman una especie de curvatura, mientras que en la segunda mano se puede ver un cuadrado, los dedos de la primera terminan en punta y están ligeramente separados, en la otra mano no se observan las extremidades pues semejan la mano semi cerrada, sujetando (figura 52d).

Las *MCL*, cuya característica es que están sueltas expresando movimiento, están presentes en un individuo en la primera parte. Son dos manos amarillas, con los dedos juntos pero separados en sus falanges que terminan en punta. A su vez, el pulgar guarda cierta distancia además dibujado con una terminación puntiaguda. La mano *MCL1* tiene una forma rectangular precisa y la derecha *MCL2* es más redondeada, delgada y pequeña. Ambas tienen la uña del pulgar delineada (figura 53).

B. Pies. El pie ha sido una parte fundamental de las figuras del mural norte. En ese elemento se puede estudiar semejanzas y diferencias en el trazo y en la forma. Lo cual reforzaría la idea de la intervención de uno o varios artistas en la pintura. En este mural se hallaron veintiún pies representados en distintos colores, posiciones y formas que he dividido igualmente en pies sencillos, complejos y dobles.

Características de los pies simples (PS). Son aquellos que sólo fueron representados por su silueta, y no tienen ninguna línea divisoria que defina los dedos, en total se encontraron catorce pies sencillos. La mayoría son de color rojo y están en posición horizontal. Algunos de estos pies tienen un espacio sin pigmento entre el color y la línea, característica que se observa sobre todo en aquellos de color rojo. La forma predominante de *PS* es triangular, con el arco bien definido en algunos casos (figura 54). Ejemplos de semejanzas las encontramos entre *PS1*, *PS4*, *PS5* y *PS13* que tienen la misma forma triangular aunque varían un poco en el tamaño; su línea es uniforme y en la planta tienen ondulaciones, asimismo el espacio entre el color y el trazo (figura 54 a). Por su parte, *PS2*, *PS6* y *PS7* tienen una postura, forma y línea muy similares que se definen por sus líneas rectas con una pequeña curva, y mantener una posición horizontal de apoyo; el relleno destaca la forma del pie: en la parte superior tienen un espacio sin pigmento que parece haberse dejado de forma intencional. Están dibujados de perfil, de tal manera que sólo se nota el talón y la silueta de los dedos. El movimiento crea la ilusión de acción al formar otro dedo (figura 54b). Existen otro tipo de similitudes entre los *PS6*, *PS9* y *PS10* en los que está muy definido el arco plantar que forma casi un cuadrado; los dos últimos llevan una parte sin color singular en la fracción frontal (figura 54 c). Ahora bien los *PS11* y *PS12*, sólo han sido representados con una línea, sin relleno ni color; ambos están completamente redondeados y en movimiento, distinguiéndose la diferencia entre el pie izquierdo y derecho (figura 54 d).

Características de los pies dobles (PD). Son aquéllos en los cuales uno de los pies no se representa por completo ya que aparece atrás del otro, se observa sólo la silueta, que va junto al otro pie en posición vertical. Existen cinco representaciones de este tipo de pies en el mural dos amarillos y tres rojos (figura 55). *PD1* y *PD3*, ambos amarillos, tienen la misma línea que se rompe para crear la ilusión de otro dedo (figura 55 a). Los *PD2* en color rojo, cuentan con un espacio sin color entre la línea que las delinea. Además, se asoma

la parte delantera del pie que va por detrás del frontal (figura 55 b). Por otro lado, los *PD4* y *PD5* no mantienen la misma posición, la línea es redondeada, el pigmento mantiene distancia del trazo (figura 55 c).

Características de los pies complejos. Sólo hay un par, que se encontraron en la primera parte del mural, tienen marcados los dedos de los pies por una línea negra. Son los pies más grandes de toda la pintura, su forma es más redondeada, el *PC1* sólo presenta 3 dedos y el *PC2* contiene 4 dedos, tienden a ser muy arqueados, su postura es igual a la mayoría de los pies simples, denotan movimiento, estabilidad ya que se encuentran en horizontal, apoyados sobre toda la planta del pie, parecieran ser dos pies derechos (figura 56).

C. Ojos. Los ojos se han usado a través de la historia para expresar emociones, como una parte importante del lenguaje corporal,¹²¹ si ellos están cerrados o abiertos, comunican y expresan cierta emoción al espectador, si la pupila está dilatada, además está del lado derecho o en otros casos se encuentra arriba o abajo lo cual comúnmente tiende a denotar existencia. Además las partes externas del ojo como pestañas y cejas pueden acentuar la expresión de un individuo. Así, la forma en la que se representan es interesante para el que pretende leer una obra. Sin embargo, en este caso nos enfocaremos sólo a analizar el detalle con el que fueron pintados más que a un análisis de la expresión de los mismos.

En la obra, los ojos fueron elaborados de una forma aparentemente simple sin poner énfasis en los detalles de los mismos, por ejemplo en el iris o en las cejas. Se escogió este motivo porque está presente en todas las figuras del mural y se encuentra sujeto a cierto criterio artístico. En total se hallaron catorce ojos, de los cuales sólo algunos guardan semejanzas. Se dividieron en ojos sencillos y compuestos.

Características de los ojos sencillos (OS). En total se contabilizaron seis ojos sencillos. Se hallaron en todo el mural. Sólo presentan el iris y un párpado que puede estar delineado en negro o no, dependiendo del personaje. El trazo se alterna de muy grueso a sutil. Los ojos varían en tamaño y forma. Ejemplo: el iris puede ser tan pequeño como un punto hasta un círculo grande y bien definido; la forma a veces es más angulosa terminando en puntas y otras veces es más redondeada. Asimismo varían en la posición en que se

¹²¹ Lilia Rosalía Prado, Psicología de la percepción. Sistema Visual, México, Centro de investigaciones en Ergonomía, 19 de abril del 2002. Leonardo Da Vinci, Tratado de Pintura, México, Ramón Llaca y CIA., 1996, p.101-105.

les pintó ya que algunos están más arriba otros, al centro o ligeramente hacia la derecha (figura 57). Algunos hallazgos:

Los *OS1* y *OS4* son similares ya que no tienen una línea de contorno sino que se pasa directamente del interior del ojo (conjuntiva), sólo delineada con negro, al color de la piel del personaje (negro o rojo); sin embargo los iris son muy distintos siendo el primero especialmente grande, en forma circular perfectamente centrada en el ojo, mientras que el del segundo es más pequeño y mira hacia arriba (figura 57 b). La forma es semejante en los *OS2* y *OS3*, *OS4* y *OS5*, (figura 57c); entre los dos primeros se pueden notar además semejanza en el trazo que marca el contorno del ojo en negro (figura 64 a). Y por último, el *OS6* presenta características particulares, ya que el iris es enorme, cubre el espacio de arriba y debajo de la esclerótica. Es completamente circular y presenta un trazo mucho más grueso en el contorno del párpado de la parte superior (figura 57 d).

Características de los ojos compuestos (OC). Están presentes en toda la obra mural, se componen de párpados, iris y cejas, en diferentes tamaños y formas. En total son siete ojos de los cuales sólo uno (*OC6*) es completamente distinto en forma, tamaño y expresión, por lo mismo no se le ha contado para el análisis (figura 58).

Los *OC1*, *OC3*, *OC4*, *OC7* y *OC8* tienen en común las cejas en negro, la mayoría trazadas con una línea delgada; el contorno del ojo ennegrecido, aunque en el caso de *OC8*, la raya es mucho más estrecha, casi imperceptible. La cejuela de *OC3* tiene la particularidad de ser más gruesa, tal vez se utilizó un pincel más ancho (figura 58 a).

En los *OC1* y *OC5*, los personajes gozan de cejas sin color, pero con la distinción de que la del primero es mucho más gruesas, además éste contiene pintura roja en la parte derecha de la conjuntiva, y la del segundo posee sólo una ceja roja trazada con una pincelada muy débil (figura 58 b). El *OC2*, sólo lleva contorneado el ojo y la ceja, la última curvada hacia arriba, con lo cual expresa un ademán diferente (figura 58 c).

Los *OC1*, *OC3* y *OC5* mantienen la misma forma en el perímetro del ojo, un poco redondeada del lado izquierdo y más rasgado en el extremo derecho, en diferentes tamaños. En cambio en los *OC4* y *OC7*, el ojo

parece ser más pequeño y cerrado, en elipse; de ambos lados están más rasgados, el *OC8*, mantiene una perfil curvo (figura 58 d). En los ojos complejos el iris usualmente se ubica al centro con excepción del *OC4*, el cual lo posee hacia abajo (figura 58 f). El *OC6* por su parte presenta características singulares, ya que no tiene la forma de un ojo humano, su iris mira hacia arriba. Sus tonalidades van del gris al negro (figura 58).

La tipología de rasgos ha sido de mucha utilidad para la clasificación y descripción de los motivos, lo que ayudó también a distinguir semejanzas y diferencias entre las manos, pies y ojos.

2.2.2 Observaciones sobre la descripción formal y la tipología de rasgos

Al hacer una descripción que empieza desde la derecha, se logra ver una correlación distinta en los personajes, pues la jerarquía de los elementos cambia, y con ello se quiere decir que es posible ver un patrón nuevo en la acción de la figura; además se encuentra la integración por la relación entre cada individuo de las diferentes escenas. Derivada de la posición de la mayoría de los personajes que miran hacia occidente y las huellas en negro que encontramos sobre el cuerpo del ente zoomorfo, se presupone una interacción entre personajes y se conforman escenas que en conjunto presentan una temática. Después de lo visto en la pre-iconografía, se puede afirmar que el mural está compuesto por dos partes, la primera conformada por un elemento zoomorfo que tiene la función de soportar, cargar, lleva encima tres escenas que se relacionan entre sí (figura 31a). La segunda parte, muestra las figuras en una proporción más grande a las de la primera parte, además de que conjunta la mayoría de los elementos de la primera, y funciona como la representación final de todo el mural, es decir, la conclusión de las escenas pasadas (figura 47).

Por otro lado, al fragmentar los tres elementos y ampliar las fotos y los dibujos, en photoshop, fue posible crear una clasificación general de los motivos que se dividieron en simples y complejos, y en el caso de las manos se tuvo que usar otra subclasificación que fue complejas sosteniendo y complejas libres. Una vez

ordenados los elementos por sus posturas generales se realizó una segmentación de estilo que conformo las siguientes características a observar: color, línea, tamaño y forma.

En los elementos estudiados se encontró que algunos no presentaban perfil negro de contorno, la mayoría estaban delineados por un trazo delgado negro separada del color por un espacio sin pigmento; 17 manos y 14 pies quedaban representadas en un color rojo con la excepción de un par de manos y pies dobles y un par de manos y pies complejos en color amarillo; y un par de pies simples sin pigmento. En esos casos no existió separación entre la línea de contorno y el pigmento.

Llamaron la atención las dos primeras *manos complejas sosteniendo MCS1 y MCS2* pertenecen al individuo 1 de de la primera escena del mural, sin embargo no tienen semejanza en el trazo, ya que la primera es delgada, alargada en cambio la segunda es grande, más ancha, los dedos están redondeados, el pulgar tocando la palma presenta una postura fuera de lo normal y dolorosa para sostener un objeto. En este personaje no hay proporción entre las manos el cuerpo y los pies. Los últimos son muy pequeños y no tienen un trazo estilizado, el izquierdo es más grande que el derecho, lo cual puede ser una ilusión óptica para crear distancia (figura 52 y 52 a).

Por otro lado, la mayoría de los pies caracterizados tienden a enseñar el arco por tanto se puede deducir que dibujaron dos pies derechos en cada personaje. Las *manos complejas libres*, también parecen ser dos izquierda, por la postura que muestran, ya que no es natural (figura 53).

Al analizar los ojos se encontraron las relaciones entre los personajes y la acción que iban a ejercer. Ninguno muestra una similitud en la composición de éste órgano del cuerpo (figura 57 y 58).

Sería muy aventurado asegurar cuántos pintores intervinieron en la obra, pero se puede decir que con los cambios en las formas, en las posturas y tamaños de las manos y pies, se hace evidente la diferencia en el trazo y la aplicación del color, ejemplo de esto es: el pintor que tenía un trazo más suelto y grueso que pinto

MS2, otro que seguía una línea más firme y recta como la de MS1 y PS1 y PS2. Existe otro tipo de trazo que crea los pies y manos más pequeñas y con más curvas como la PS4 y MCA3, además se puede observar que dejaban un espacio entre la línea negra de contorno del personaje y el relleno del color.¹²² Creo que se puede pensar que la obra fue realizada por cuatro pintores tal vez algunos dedicados al trazo de la línea negra otros a la aplicación del color y otros a las partes que necesitaban una precisión en el detalle de las formas.¹²³ Sin embargo, estos cuatro artistas muestran una constante en la técnica, en la caracterización de la figura humana, y en el color; y a su vez, existe la reproducción persistente de los signos <U> sin un relleno y presentada en una banda amarilla, los cuales muestran distintos anchos, líneas y posición (figura 59); en la <u> con un trazo en negro firme, el guaje pequeño en el cabello de los individuos 3 de *escena uno*, 1 y 3 de *escena dos* (figura 59 a).¹²⁴ Dado el refinamiento de la línea y los signos ahí representados, se piensa que el mural fue creado en una sociedad integrada por una cultura con un alto grado de desarrollo y con una religión establecida. Sin embargo, si se afirma que el mural norte de San Bartolo es una creación colectiva, entonces es posible decir también que existía una escuela de artistas dedicados a la reproducción de dicha obra plástica.

Finalmente se conceptualizó la segmentación y se creó una relación entre las escenas, con los siguientes conceptos: A la *primera parte* se le dio el nombre de *soporte terrestre*, donde se miran tres escenas: *la ofrenda, el ritual del guaje, la cueva y la montaña sagrada del jaguar*; y la *segunda parte, el nacimiento*.¹²⁵

¹²²Para profundizar en el tema: Dúrdica Ségota, "Cromatismo en el arte mexica", en XII Coloquio internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, Querétaro, 1988.

¹²³ En esta tesis no me corresponde decir que pintor intervino y cómo lo hizo pues me saldría de mi objetivo inicial, que sólo es demostrar la existencia de varios artistas sin distinguirlos.

¹²⁴ El símbolo "U" se ha identificado desde los olmecas y se relaciona con el dios del maíz y además estaba relacionado con algo valor.

2.3 La conceptualización de la segmentación.

*"El instante de la actualidad es todo lo que podemos conocer directamente.
El resto del tiempo surge a partir de señas enviadas a nosotros en este instante
por innumerables etapas y por portadores inesperados.
(...) el instante presente es el plano sobre el cual
se proyectan las señales de todos los momentos."
George Kubler*

En la totalidad de la pintura se percibió que tenía unidades de significado, es decir, creadas para entenderse por una sociedad determinada, llevan un lenguaje propio, son parte de una cultura y percepción de la vida. Narran, cuentan y describen una situación, Como ya vimos anteriormente el mural da la oportunidad de nombrarlo con conceptos como: el soporte terrestre, la ofrenda, el guaje, la cueva, la montaña sagrada, y el nacimiento. Los cuales son el inicio para comprender el universo que integra una parte del significado en la obra de San Bartolo, con el nombre se devela una acción que probablemente estuvo conectada con un mito del Preclásico tardío, y representa un conjunto de acciones atribuidas a seres.¹²⁶

La pintura del mural norte refleja una historia que podría ser un mito por las escenas y los personajes.¹²⁷ Cuenta con un movimiento continuó y una narrativa secuencial, lo cual no se encuentra ha menudo dentro de la pintura mural prehispánica del Preclásico tardío. En los siguientes párrafos se describirán a grandes rasgos los conceptos que se hallaron con la descripción pre-iconográfica en el mural norte:¹²⁸

a. Soporte terrestre. Se le dio el nombre de soporte terrestre a la figura zoomorfa (figura 31 a y b). Parte que contiene tres escenas fundamentales en la narración pictórica. Resalta su tamaño, los colores que lo forman amarillo, rojo y blanco. Se le relacionó directamente con el lugar firme, la tierra donde se efectúa las ceremonias para los dioses y que anteceden a la siembra o cosecha. Es el lugar que antecede al inframundo. Aquél sitio donde los seres humanos reciben una semilla. A partir de este punto se buscará entrar al

¹²⁵ Es preciso dejar claro que esta tesis sólo busca dar los nombres, no comparar los conceptos con la iconografía contemporánea a los murales de San Bartolo.

¹²⁶ Alfredo López- Austin, Los mitos del Tlacuache, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas- Universidad Nacional Autónoma de México, (IIA-UNAM), 1996, p. 14.

¹²⁷ Taube y Saturno observaron un mito relacionado con el nacimiento del maíz, sin embargo no profundizaré en ello pues me desviaría de mi pregunta inicial. Mircea Eliade, Mito y realidad, Colombia, Labor, 1994, p.8-49.

¹²⁸ Lo siguientes conceptos tratan de unificar no sólo una cultura sino su concepción sobre la vida, recrean la cosmogonía mesoamericana como la llamaría Laurette Sejourné. Constituyen sin embargo sólo una interpretación de lo que se encuentra pintado en el mural norte de San Bartolo, sin embargo quiero aclarar que sin la totalidad de la obra y su contexto, no es posible llegar a una comprensión mayor de lo que quisieron transmitir con dicha obra los artistas. Laurette Séjourné, Cosmogonía de

inframundo lugar inhabitable por el ser humano, así que resulta necesario hacer ofrendas y rituales para crear una apertura en los entes que gobiernan los lugares fríos, oscuros e inhóspitos. Esos lugares inhabitables eran deseados por las sociedades, ya que proveían elementos vitales: agua, peces, piedras preciosas y por lo tanto esto creaba una mejor relación comercial con otros pueblos. Así, este soporte terrestre funcionaba como un lugar para resguardarse durante un viaje o para llevar algo valioso hasta otro punto. El soporte terrestre es decir, la tierra, era vista como un monstruo de grandes fauces que se movía lentamente. Era un ser vivo que necesitaba de un ritual. A su vez está vinculado con lo endeble y lo sólido, agua y tierra. Los colores amarillo y rojo, pueden denotar el movimiento del sol en la tierra y los diferentes temporales creados por el mismo y el lugar. Recuerda un animal místico como la serpiente-dragón, o a un caimán que se sumerge en las profundidades que pasa desapercibido en la tierra y vive dentro de las cuevas,¹²⁹ capaz de subir y bajar (figura 24 y 24 a).¹³⁰ A su vez, está acompañado de un elemento que llama la atención: plumas. Las plumas están sobre la figura zoomorfa.¹³¹

b. La ofrenda. Primera escena, en la cual se presenta movimiento, verticalidad, en todas las posturas de los personajes. Los dos individuos de la derecha son muy parecidos, el primero tiene una trazos más anchos, las manos son más grandes, y se presenta más su generalidad que sus detalles, parece ser más joven, ya que el segundo es representado con barba blanca y con trazos más finos, se notan más los detalles.

Puede indicar la llegada de un personaje importante. Es en la única parte del mural que se muestran bandas de glifos, que como indicó David Stuart pueden hacer alusión a lo que traen cargando: *copal*.¹³² Dicha goma preciosa era extraída de un árbol y utilizada como incienso ritual, como purificador de lugares y personas.

También era utilizado para preparar ciertos pigmentos.

Mesoamérica, México, siglo XXI, CONACULTA, INAH, 2004.

¹²⁹ Erick Velásquez, "El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán", en P.A.R.I. Journal, publicación electrónica:

www.mesoweb.com/pari/publications/journal/701/Diluvio.pdf.

¹³⁰ En maya esta representación zoomorfa podría ser *ain* = cocodrilo; *chi* = boca orilla. Comunicación personal con Eugenio Maurer y P. Santos.

¹³¹ Por otra parte, se han relacionado los colores rojo y amarillo, con el amanecer y la puesta del sol. Esto puede estar indicando un ciclo permanente, una regeneración solar. El ciclo del sol de salir tocar la tierra, subir al cielo y nuevamente ocultarse en el inframundo.

Las posturas de los personajes, los motivos, los atributos y la composición de la escena evocan una *ofrenda*. Indica una acción de dar, de investir, de agradecer (figura 25 y 25 a). Así, en esta escena resalta el trazo más ligero, detallado y delicado, de la tercera figura emblemático en su fisonomía se confunde con un ser andrógino. Es el único personaje que tiene perfectamente delineados los dedos de los pies ambos derechos, lleva consigo piedras preciosas, además, no carga, su acción es caminar desplazarse, con ligereza, a su vez expira, es un individuo vivo, ya que su boca la tiene entre abierta y sale una bolita. Pero no tiene marcadas las pupilas de sus ojos. Existe una unidad entre los personajes de esta escena porque se muestran interactuando al momento de desplazarse, todos van en pie, dos cargan para el individuo que no carga. Ese ser andrógino joven, es el personaje más importante, en la escena uno, porta un tocado estilizado, es una ofrenda que se dará para efectuar a cabo un ritual.

La ofrenda de copal es un elemento fundamental para efectuar el ritual maya, para que se pueda iniciar el trance a otro mundo, el viaje hacia el inframundo y encontrarse así con los yacimientos de los principales elementos, ya sea fuego, agua, tierra.¹³³ Entonces se podría pensar que la ofrenda es un sacrificio.

*c. El ritual del Guaje.*¹³⁴ En la segunda escena resaltan 4 individuos, completamente distintos en sus características, cada uno tiene una acción, todos emanan un sonido, en ello se puede relacionar el personaje 3 de la escena uno, quien emana sonido por la boca. Las mujeres que aparecen aquí, están hincadas, sus manos parecen estar amarradas. La primera mujer mira e interactúa con el tercer personaje pintado completamente en rojo y con una máscara con rasgos de jaguar. Los dos personajes masculinos llevan pintura corporal, sin embargo el que acoge el guaje conjunta todos los colores del mural: rojo, gris, amarillo, negro, tiene la cabeza cubierta, con el cuerpo teñido de rojo, negro, amarillo y gris, muy parecido a los dos personajes de la escena uno, sin embargo, éste no tiene la boca tapada, lleva una cola de jaguar, y su boca con

¹³² El Copal es una resina vegetal del árbol del género *Bursera*. Entre los mayas en el Clásico y Posclásico se le conocía como *Copalquáhuil*, "árbol de copal", y a la resina como *copalli*, "incienso". Se sabe que el copal era utilizado por los mayas para alimentar a los dioses, Comunicación personal Eugenio Maurer.

¹³³ Ver Johanna Broda, "Paisajes rituales del Altiplano central", en *Arqueología mexicana. Los dioses de Mesoamérica*, México, CONACULTA, INAH, Editorial Raíces, Vol. IV, num., 20, 1996, pp. 40-49.

¹³⁴ En maya se expresa en una sola palabra ritual del guaje= *sacá*. Comunicación personal con Eugenio Maurer y P. Santos.

la comisura hacia abajo, como las del personaje que esta en pie y pintado de rojo.¹³⁵ Se puede ver que fue encargado de recibir un elemento vegetal, fundamental para un rito del campo, para una siembra: el guaje, recipiente en donde es posible almacenar agua o semillas. Pintado con una <U>, que se encuentra en representaciones plásticas del Clásico temprano, dicho signo ha sido identificado en Izapa y se le ha relacionado¹³⁶ con “piedra preciosa” y con “piedra pulida”, lo cual indica que el guaje y lo que contiene, es un elemento vital e imprescindible para esa cultura (figuras 29 -33). La <U> también se ha identificado en representaciones de pintura mural de Monte Albán, Oaxaca (figuras 59, 59 a, 59 b, 59c, 59 d, 59 f).

Las dos mujeres que se representan en esta escena, una con el cráneo deformado, lo que podría indicar que pertenece a la elite privilegiada, conectada con las deidades.¹³⁷ Debajo la otra mujer, con sólo una parte del rostro pintado en rojo. La postura de ambas, hincadas y brazos señalando hacia arriba recuerdan a una persona en ruego o súplica.¹³⁸

El guaje¹³⁹ como uno de los elementos principales en esta escena es transportado, y señalado por los artistas como el lugar de donde tiene que manar la nueva semilla o el lugar donde se guarda un líquido preciado.

d. La cueva y la montaña sagrada del jaguar.¹⁴⁰ Es la *tercera escena*, aquí resalta la imagen de la mujer sosteniendo una vasija, ella se encuentra hincada dentro de la cueva uno de los lugares más importantes para las culturas indígenas, considerado un espacio sagrado, sitio de origen, donde se iniciaba el mundo, donde se almacenaban semillas, de donde se estrian piedras preciosas, o incluso se encontraba el agua líquido vital para el inicio de la vida, lugar de enlace entre la tierra y el inframundo o Xibalbá.¹⁴¹ A su vez, las cuevas algunas

¹³⁵ María del Carmen Valverde, en el Preclásico tardío el jaguar fue representado en Tikal, Uaxactún, Cerros, como una deidad solar. María del Carmen Valverde Valdés, Balam: El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 99.

¹³⁶ Linda Schele y David Freidel, A Forests of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya, New York, William Morrow & Co., 1990, p. 112-115; David Freidel et al, Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path, New York, William Morrow & Co., 1993, p. 429.

¹³⁷ Vera Tiesler Blos, “El aspecto físico de los mayas” en Arqueología mexicana. Los mayas vida cotidiana, México, CONACULTA, INAH, Editorial Raíces, Vol. V, num. 28. 1997., pp. 14-19.

¹³⁸ Alfredo López Austin, “La parte femenina del Cosmos” en Arqueología mexicana. La mujer en el mundo prehispánico, México, CONACULTA, INAH, editorial Raíces, Vol. V, Núm. 25, 1998, pp. 6-13.

¹³⁹ Bule o calabaza amarilla, no comestible, una vez seca y hueca es usada para transportar líquidos o contener objetos pequeños. Un guaje cortado al medio se transforma en dos jicaras.

¹⁴⁰ En maya yucateco se expresaría cueva= *áaktun* (hace referencia a la coraza de la tortuga= tortuga de piedra...), montaña= *pu' uk multiún*. Comunicación personal Eugenio Maurer y P. Santos en Septiembre del 2009.

¹⁴¹ En el libro del Popol Vuh así se nombra al inframundo, hogar de un gran número de dioses del panteón maya. Christenson Allen J, Popol Vuh: The Sacred Book Of The Maya, U.K., Winchester, O. Books, 2004.

veces albergaban cenotes en su interior, eran utilizadas también para extraer minerales preciosos y *Sascab* (figura 34 -38), como fuentes de arcilla para la realización de cerámica, como área de trabajo para la realización de ciertas labores artesanales¹⁴² y muchas veces también se aprovechaba como refugio habitacional. Las cuevas usualmente eran el lugar habitable durante ciertas épocas, eran sitios que contaban con agua y ríos subterráneos.

De esa manera, las cuevas estaban relacionadas con un espacio sagrado, con lo femenino, eran lugares donde se almacenaban cosas, eran lugares de protección, pero al mismo tiempo de las cuevas el ser humano también se proveía de elementos esenciales para la vida como el agua. La cueva también ha sido un lugar de donde se han sacado materiales como el *sascab* y el barro, los cuales han sido utilizados para la creación de distintos elementos artísticos en San Bartolo.

Se ha considerado que la mujer ahí pintada ejerce la acción de transformar la semilla que se encuentra rodeada de animales como la serpiente, el lagarto y por arriba el jaguar. Usualmente dichas mujeres tienen el poder sobre la naturaleza, comandan a los animales y tiene la sabiduría de las plantas medicinales, y también guardiana de la cueva, el hecho de que porte una planta, una semilla o una piedra en la vasija hace que tenga un papel significativo dentro del ritual (figura 35, 35 a, 35 b).

Por otro lado, se aprecia en esta parte que la cueva se encuentra enmarcada o rodeada de vegetación, está dentro de la montaña, aquella que era custodiada por el jaguar que estaba vinculado con la destrucción del cosmos, el caos, y su vez expresa el orden y el origen, María del Carmen Valverde recuerda que el jaguar fue uno de los animales que estuvo presente en la creación del quinto sol,¹⁴³ la luna y el jaguar van directamente relacionados porque expresan la noche y por otro lado la fertilidad y el origen.¹⁴⁴ El ciclo de la agricultura del maíz también se relacionaba directamente con el jaguar. Entre la cueva y la montaña se observa un

¹⁴² En la actualidad, en algunas comunidades mayas como *Bekal*, *Calkini* y *Tikul* aun se elaboran sombreros y algunos artículos de cestería en húmedas cuevas para mantener la flexibilidad del material.

¹⁴³ María del Carmen Valverde, *op.cit.* p. 143.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

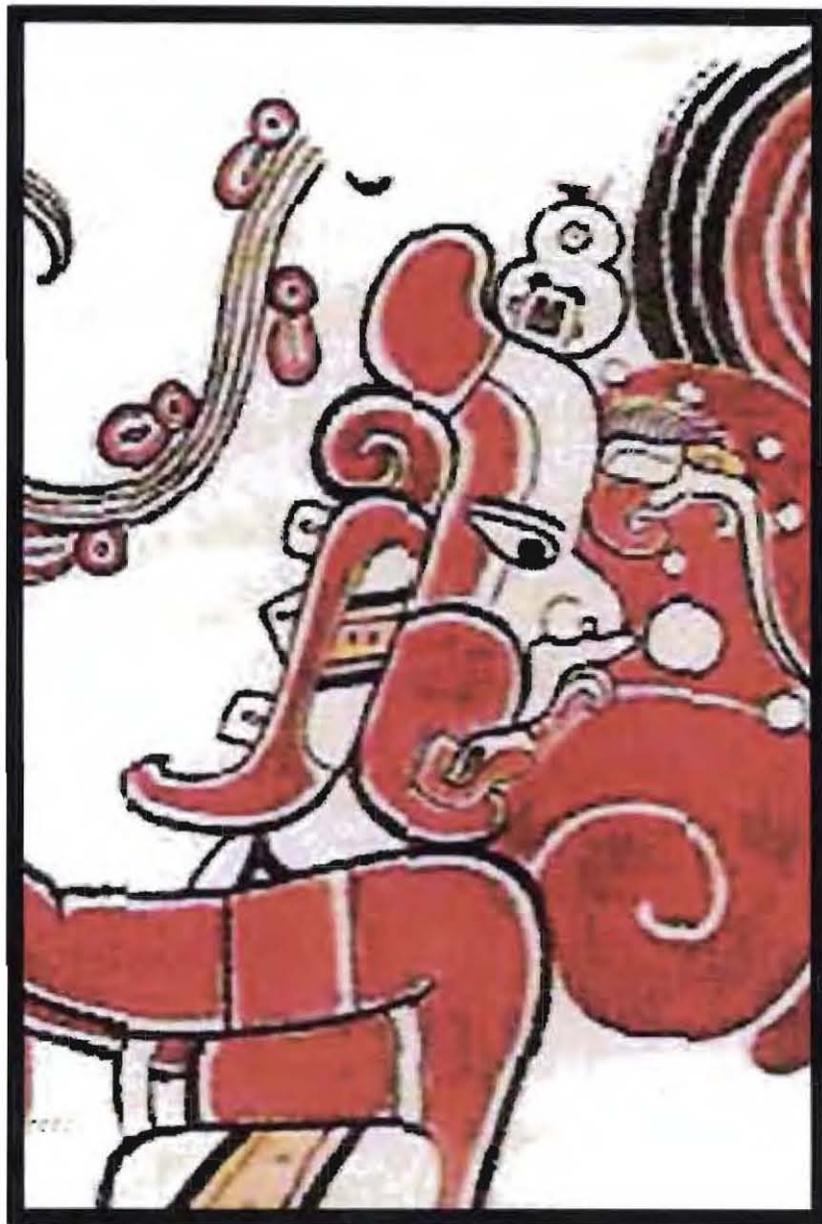
motivo parecido a una cruz de San Andrés, dicho motivo indica, según Grube, “partición”,¹⁴⁵ lo cual designa la terminación de un lugar y el inicio de otro, es decir, marca las divisiones. Cuando aparece sobre la montaña sagrada señala su superficie como un lugar de partición del cosmos, indicando que debajo da inicio el inframundo (figura 60).¹⁴⁶

f. El Surgimiento o Nacimiento. Es la última parte del mural, la cual está representada en una proporción mayor, que la anterior, todo es más grande, aquí se pueden ver los elementos principales de la *primera parte*, denota movimiento, libertad y surgimiento. Uno de los personajes más emblemáticos de la pintura, y que podría ser el principal de toda la obra, se aproxima al guaje como denotando una acción. Llega a la planta para alimentarle de lo que porta en la mano, que posiblemente son semillas o agua, y al mismo tiempo abrirla con el rayo que lleva usualmente la deidad de la lluvia en representaciones de Preclásico tardío en Izapa, en un mascarón de Tikal y en Kaminaljuyú (figura 61 a, 61 b y 61 c). Pienso que es una síntesis de lo que vemos en todo el mural, es decir, es una unidad una totalidad, como si tuviera cierta investidura. Lleva el signo <U>, que sólo se colocaba en lugares para señalar que eran un objeto preciado (figura 40 -47).

¹⁴⁵ Nikolai Grube, “Transformations of Maya Society at the End of Preclassic: Processes of Change Between the Predynastic and Dynastic Periods”, in The emergence of Lowland Maya Civilization: the transition from the Preclassic to the Early Classic, USA, N. Grube ed.: 1-6. Acta Mesoamericana 8, Verlag Von Heming Mockmuhl, 1995.

¹⁴⁶ Para profundizar ver: Juan Luis Bonor, Las cuevas mayas: simbolismo y ritual, Madrid, UCM/Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1989; Espacios mayas: usos, representaciones, creencias, Revista UNAM, 10 de agosto, Vol. 5. no. 7, 2004; James E. Brady and Keith M. Prufer, In the Maw of The Earth Monster, USA, University of Texas Press, 2005. Grazina Sygowska, “Las cuevas como espacio ritual entre los mayas”, en Actas latinoamericanas de Varsovia, España, Universidad de La Rioja, No. 15, 1993, p. 117-132.

Imágenes del Segundo capítulo





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Capítulo II

21. División del mural norte, imagen con primera parte y segunda parte. Con las tres escenas respectivamente.
22. Acercamiento de primera y segunda parte señalando la banda inferior del dibujo.
23. Foto y dibujo con banda inferior del mural norte.
24. Primera parte
 - a) Representación de figura zoomorfa.
 - b) Plumas
25. Escena uno de primera parte.
 - a) Primer cartucho de jeroglifos, de escena uno, primera parte. Dibujo David Stuart y Heather Hurst.
26.
 - a) Dos primeras figuras de la escena uno.
 - b) Cajas que cargan los personajes 1 y 2 de la primera escena.
27. Segundo cartucho de glifos de escena uno, primera parte.
28. Personaje 3, escena uno, primera parte.
29. Escena dos, primera parte.
 - a) Foto escena dos, primera parte.
30. Primer individuo, mujer hincada, escena dos, primera parte.
 - a) Foto de mujer hincada, escena dos, primera parte.
31. Segundo individuo, mujer hincada roja, escena dos, segunda parte, primera escena.
 - a) Foto de mujer hincada roja, escena dos, primera parte. Foto: National Geographic y proyecto de San Bartolo.
32. Tercer individuo, hombre parado en color rojo, escena dos, primera parte.
 - a) Tercer individuo con primera mujer y guaje.
 - b) Foto de tercer individuo hombre parado en color rojo. Foto: National Geographic y proyecto de San Bartolo.
33. Cuarto individuo, hombre hincado con varios colores, escena dos, primera parte.
 - a) Guaje de escena dos, primera parte. Y fotos de flor y árbol de guaje.
 - b) Foto de cuarto individuo, hombre hincado con varios colores, escena dos, primera parte. Foto: National Geographic y proyecto de San Bartolo.
 - c) Cuarto individuo de segunda escena e individuos de primera escena. Señalización de elementos comunes.
34. Escena tres, primera parte. Edición Jaime Zaccagnini.

- a) Foto del material *sascab* encontrado en zona maya.
- 35. Primer individuo, mujer hincada, escena tres, primera parte.
 - a) Vasija que carga primer individuo, escena tres, primera parte.
 - b) Foto de mujer hincada, escena tres, primera parte. Foto: National Geographic y proyecto de San Bartolo.
- 36. a) Interior de la cueva. Escena tres, primera parte y foto de una cueva.
 - b) Dibujo de serpiente en mural. Y foto de serpiente barba amarilla. Foto Jan Sévcik.
 - c) Lagarto saliendo de cueva. Escena tres, primera parte. Y foto de lagarto.
- 37. a) Tres pájaros. Escena tres, primera parte.
- 38. Dibujo y foto de montaña con vegetación y animales, tercera escena, primera parte.
- 39. a) Felino en posición de ataque. Escena tres, primera parte. Y foto de jaguar en reposo.
 - b) Serpiente enrollada y comiendo un pájaro del lado izquierdo. Escena tres, primera parte.
- 40. Dibujo y foto de segunda parte del mural. Foto: National Geographic y proyecto San Bartolo.
- 41. Dibujo y foto de primer individuo, segunda parte.
 - a) Detalle de tocado de primer individuo, segunda escena.
 - b) Detalle de máscara de primer individuo, segunda escena.
 - c) Detalle de mano izquierda primer individuo, segunda escena.
- 42. Dibujo y foto de segundo individuo, segunda parte.
- 43. Dibujo y foto de tercer individuo, segunda parte.
- 44. Dibujo y foto de cuarto individuo, segunda parte.
- 45. Dibujo y foto de quinto individuo, segunda parte.
- 46. Foto del guaje y su soporte, segunda parte. Foto: National Geographic.
 - a) Soporte del guaje. Segunda parte.
 - b) Guaje. Segunda parte.
- 47. Dibujo y foto de sexto individuo, segunda parte.
- 48. a) Cuadro con división de manos, número de casos.
 - b) Cuadro con división de pies, número de casos.
 - c) Cuadro con división de ojos, número de casos
- 49. Manos simples (MS)
 - a) MS 2 y MS 5.

b) MS3 y MS6.

50. Manos complejas (MC).

51. Manos complejas apuntan arriba (MCA).

a) MCA 8 y MCA13.

b) MCA 7 y MCA 13.

52. Manos complejas sosteniendo (MCS).

a) MCS 1 y MCS2.

b) MCS3 y MCS4.

c) MCS6 y MCS7.

d) MCS5 y MCS8.

53. Manos complejas libres (MCL). Y MCL1 y ML2.

54. Pies simples (PS).

a) PS1, PS4, PS5 y PS13.

b) PS2, PS6 y PS7.

c) PS9, P10, PS6.

d) PS11 y PS12.

55. Pies Dobles (PD).

a) PD1 y PD3.

b) PD2.

c) PD4 y PD5.

56. Pies complejos, C1 y PC2.

57. Ojos Sencillos (OS).

a) OS2 y OS3.

b) OS1 y OS4.

c) OS4, OS5, OS2, OS3.

d) OS6.

58. Ojos Compuestos (OC).

a) OC1, OC3, OC4, OC7 y OC8.

b) OC1, OC5.

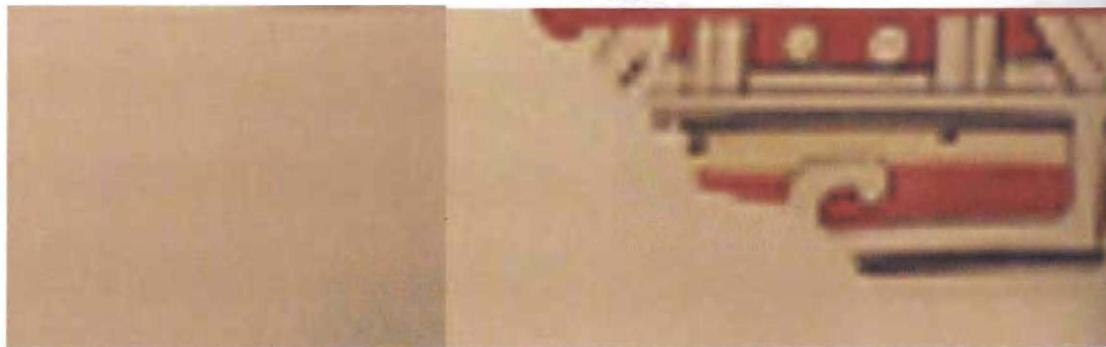
c) OC2.

d) OC1 OC3, OC4, OC5, OC7 y OC8.

f) OC4.

59. El motivo “U” en una banda amarilla representado en el mural.
- a) El motivo “u” en un trazo negro y pequeño representado en el mural.
 - b) Foto_014. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro oeste. Tomado de De la Fuente, 2005: 73.
 - c) Foto_015. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro oeste. Dibujo: Rodrigo Ramírez Sánchez. Tomado de De la Fuente, 2005: 73.
 - d) Foto_016. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro norte. Detalle. Tomado de De la Fuente, 2005: 74.
 - f) Foto_018. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro sur. Glifo 2 M. Dibujo: Rodrigo Ramírez Sánchez. Tomado de De la Fuente, 2005: 79. Y Foto_021. Suchilquitongo, Oaxaca. Tumba 5. Portal, dintel norte. Mural 2, glifos. Tomado de De la Fuente, 2005: 212.
60. Símbolo encima de la cueva.
61. a) Estela de Izapa.
b) Mascarón de Tikal.
c) Estela de Kaminaljuyú.

Desplegados con Dibujos de mural norte y mural occidente. Dibujos Heather Hurst escala 1.10, edición de Claudia Sanginés.





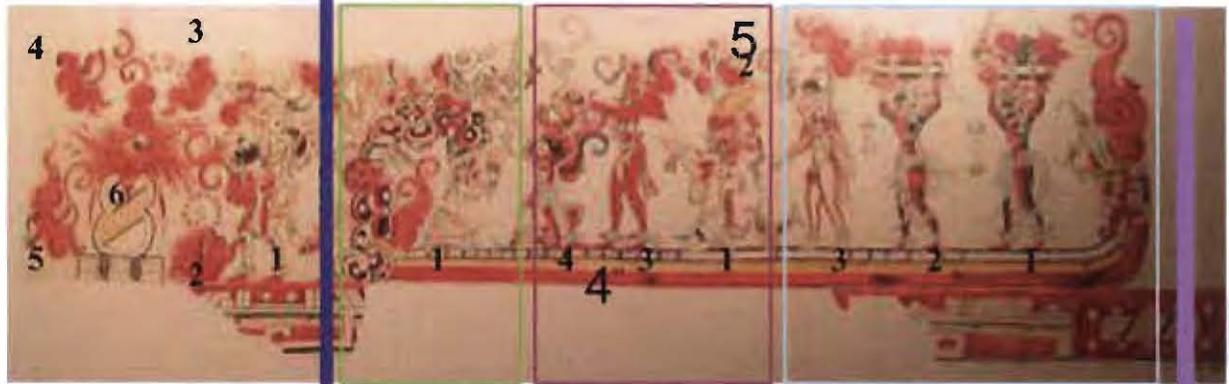
Mural norte
sub 1A,
San
Bartolo.
Guatemala

Dibujo:
Heather
Hurst.

Edición:
Claudia
Sanginés-
Sayavedra.

Segunda Parte

Primera parte



Escena tres

Escena dos

Escena uno



Lectura hacia la izquierda.

Escena uno

Escena dos

Escena tres

Figura 21. División del mural norte, imagen con primera parte y segunda parte. Con las tres escenas respectivamente.



Figura 22 Acercamiento de Primera parte y segunda parte



Figura 23. Dibujo y foto de Banda inferior del mural norte.



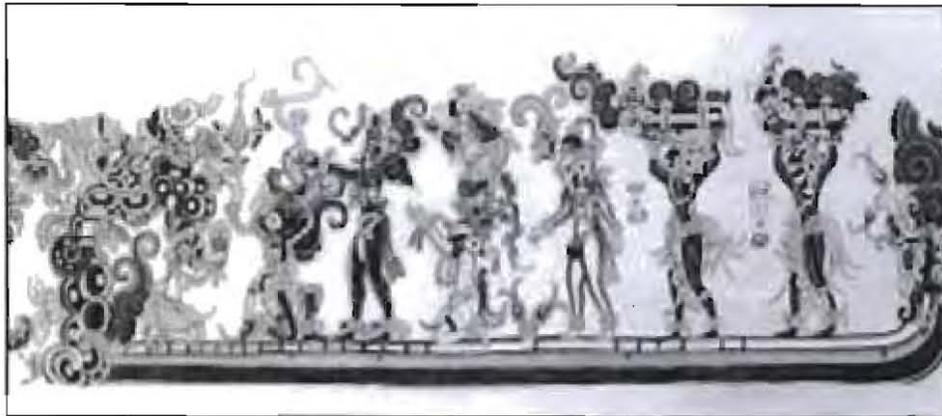


Figura 24. Primera parte.

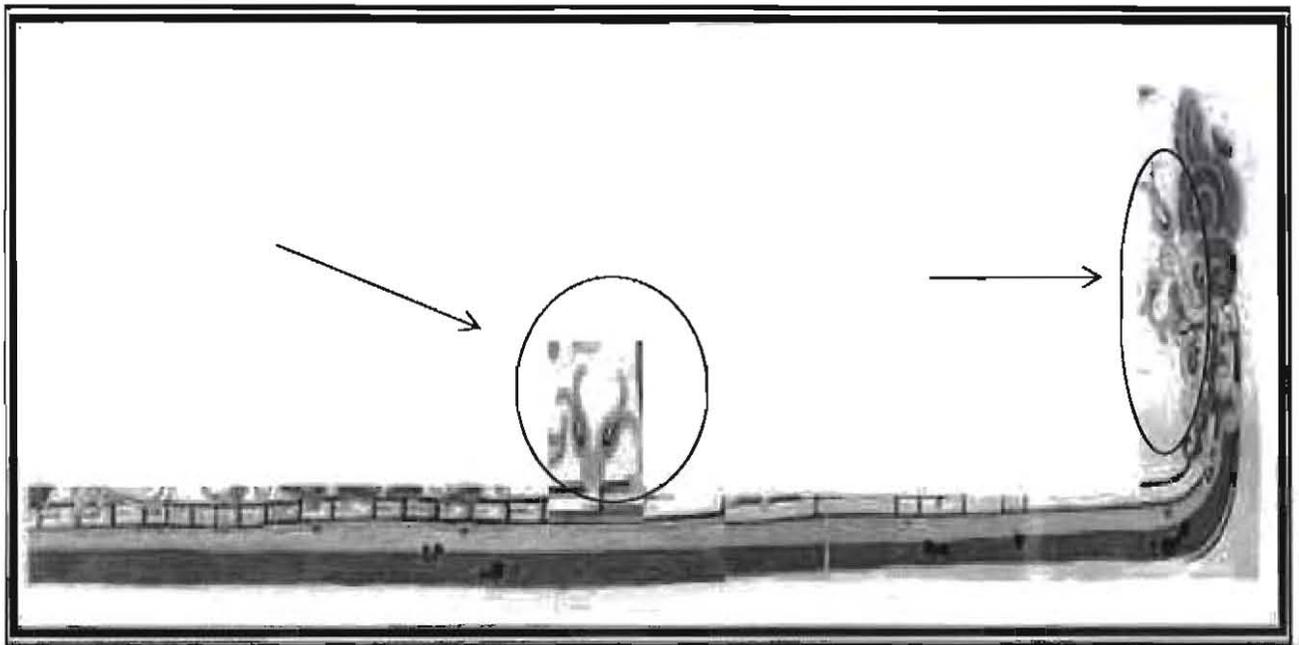


Figura 24 a y b. Primera parte, figura zoomorfa soporte de personajes. Y plumas que sobresalen en la figura.

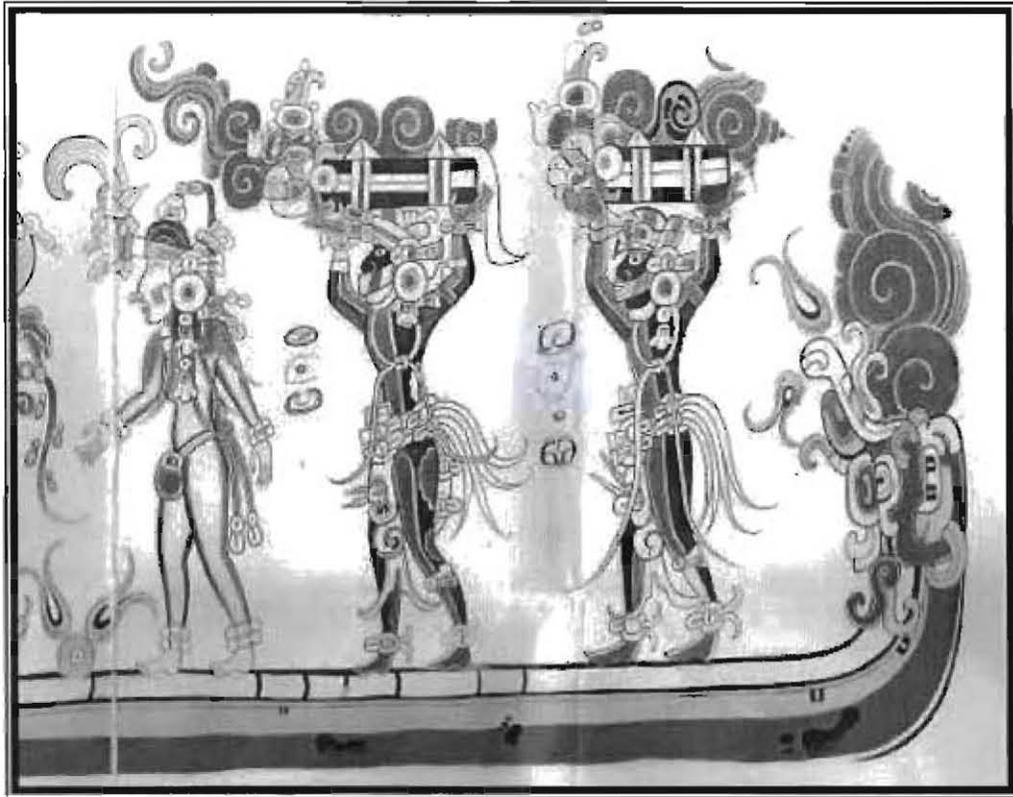


Figura 25. Escena uno de primera parte.



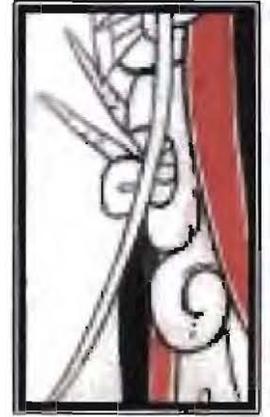
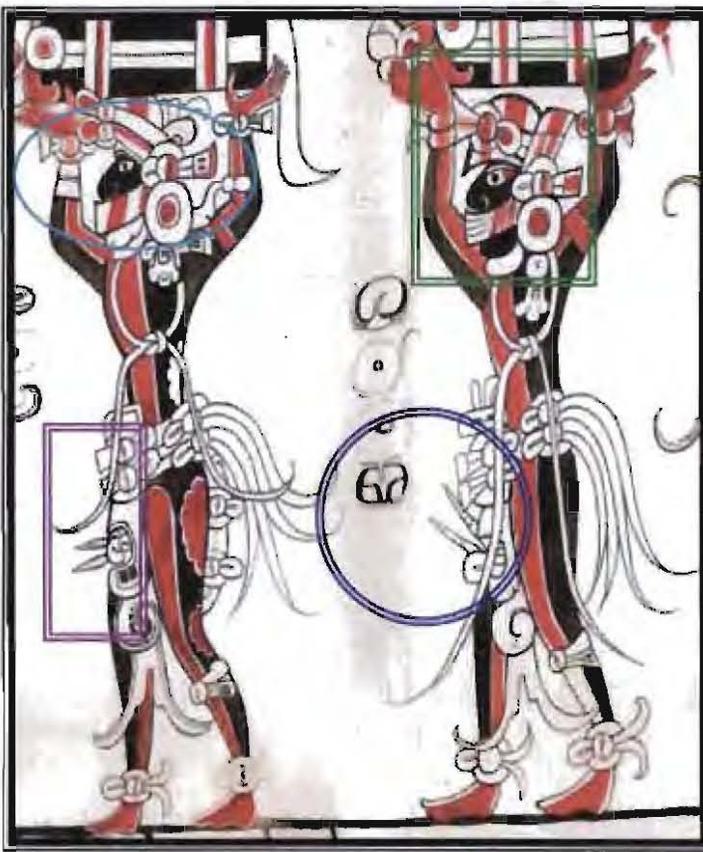


Figura 26 a. Dos primeras figuras de la escena uno.



Figura 26 b. Cajas que cargan los personajes 1 y 2 de la primera escena.

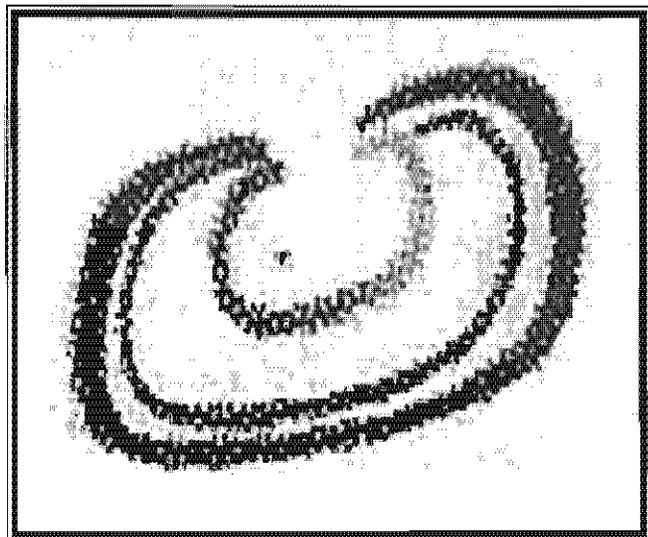
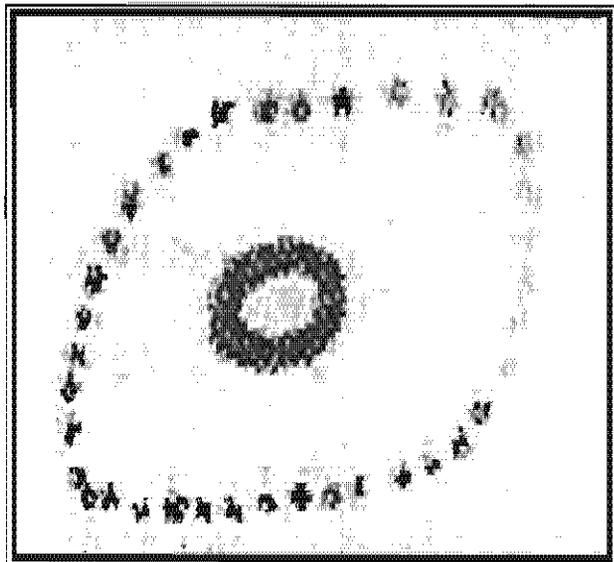
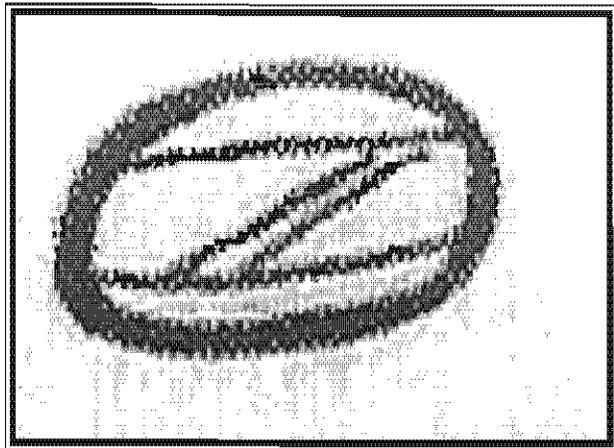
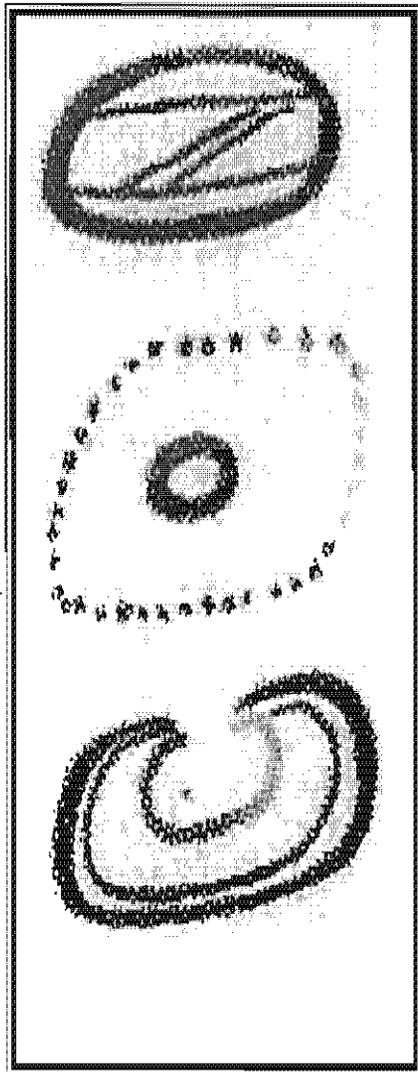


Figura 27. Segundo cartucho de glifos de escena uno, primera parte.

Figura 28. Personaje 3 escena uno de primera parte.

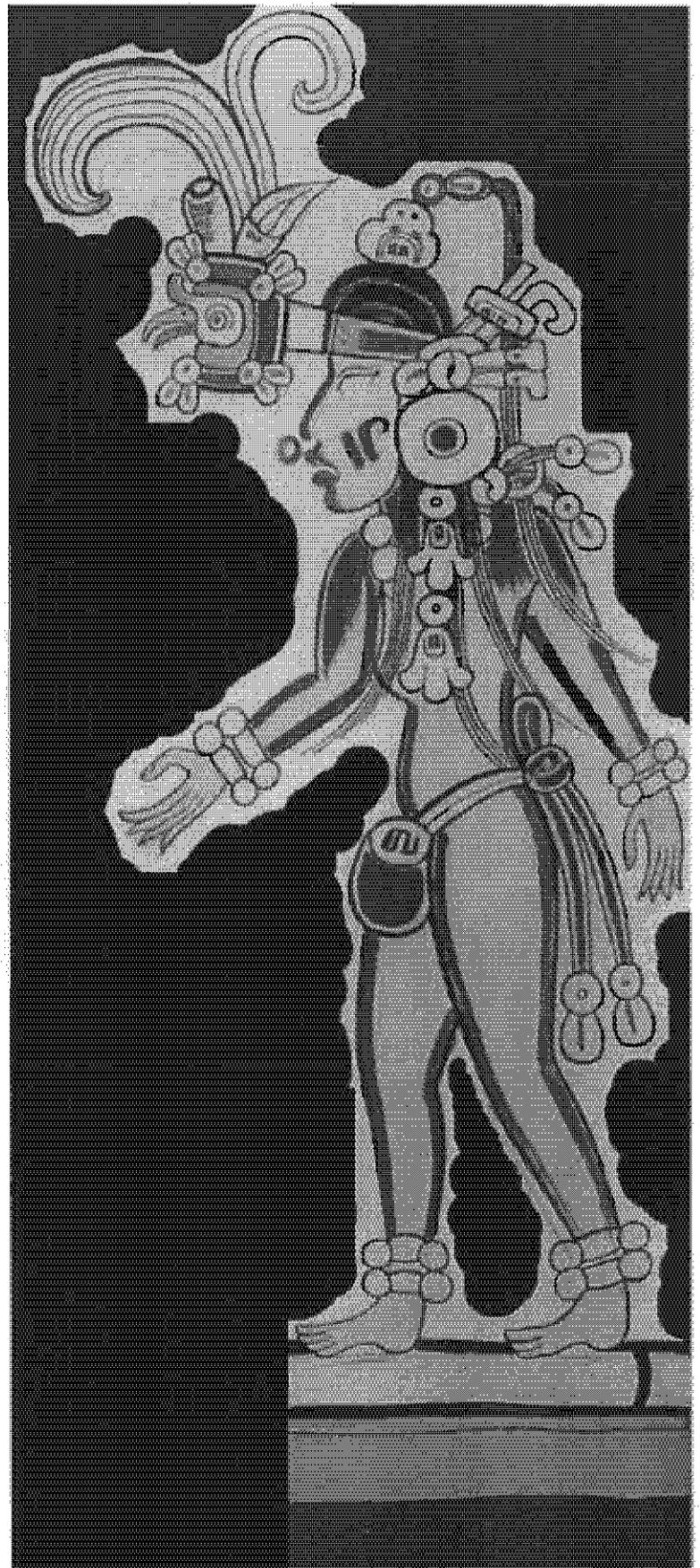
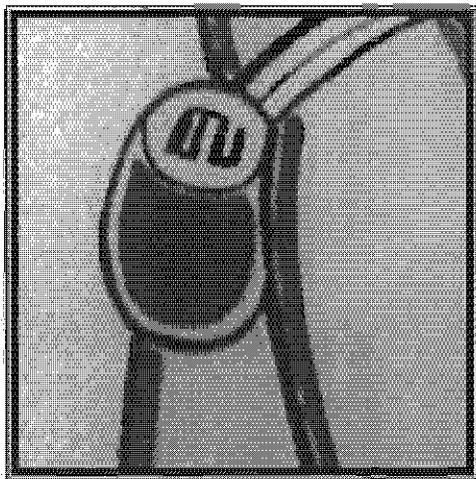




Figura 29 y 29 a. Escena dos, escena uno, primera parte.

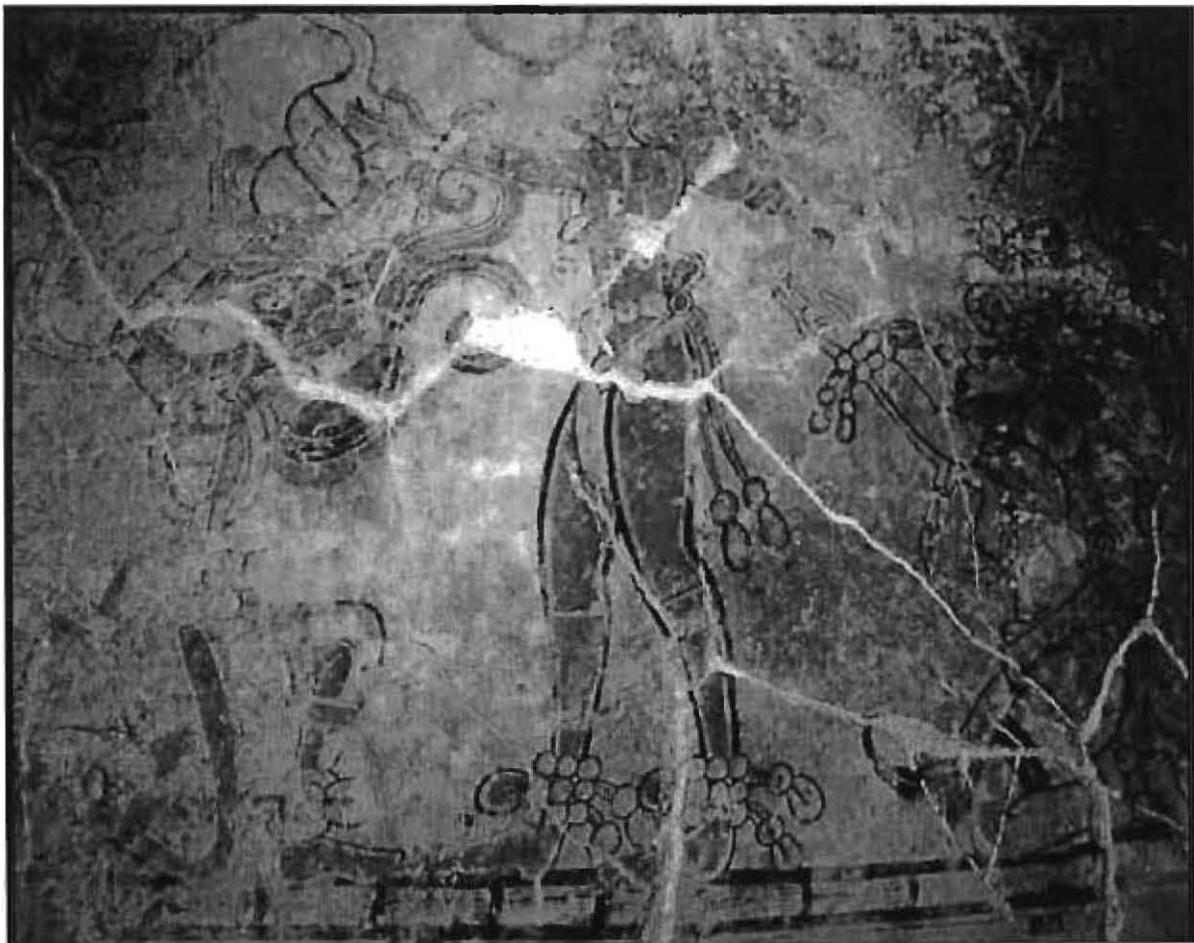




Figura. 30. Primer individuo, mujer hincada, escena dos, primera parte.



Figura 30a. Foto acercamiento de primer individuo segunda escena, primera parte. Foto National Geographic y proyecto San Bartolo.

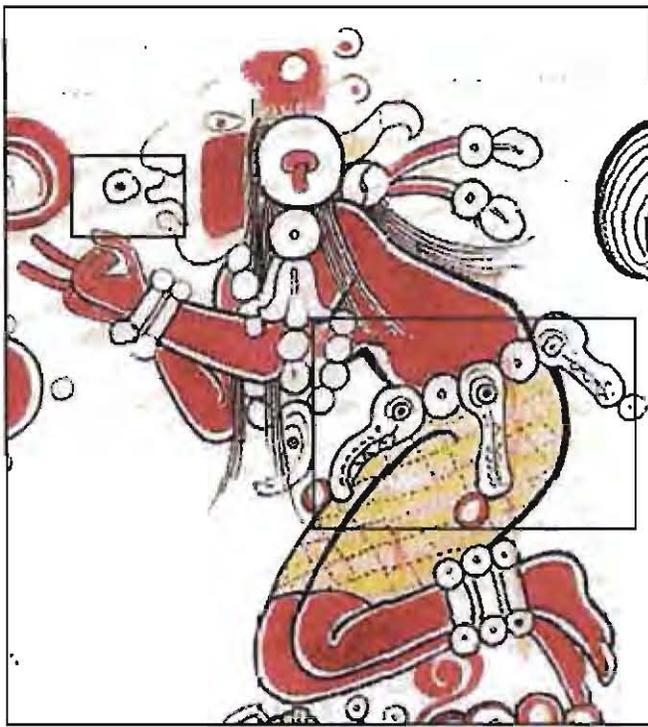


Figura 31 y 31 a. Segundo individuo, mujer hincada roja, escena dos, segunda parte, primera escena.



Figura 32. Tercer individuo, hombre parado en color rojo, escena dos, primera parte.

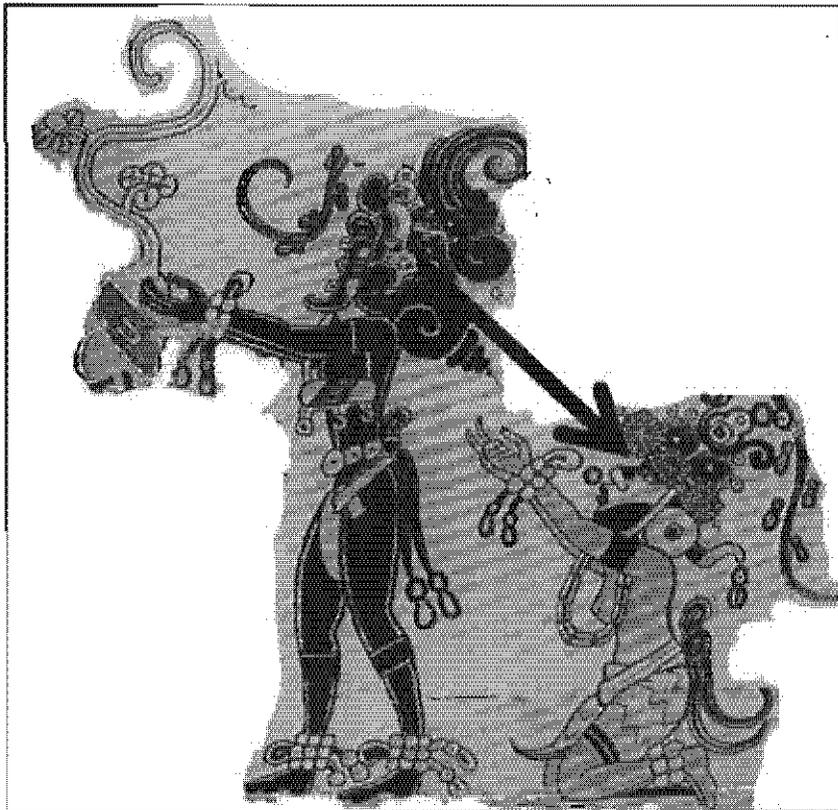
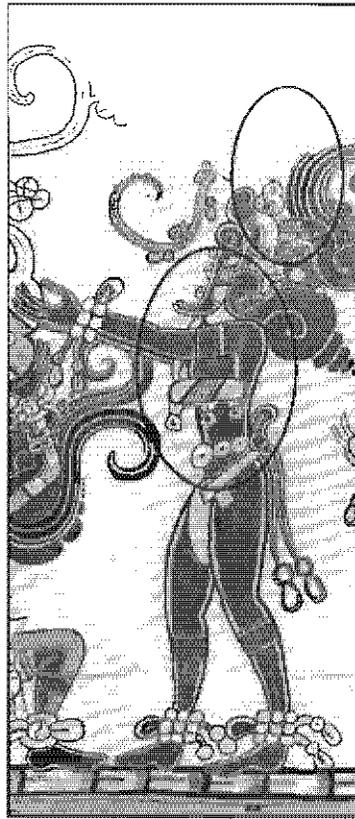


Figura 32 a. Tercer individuo con primera mujer y guaje.

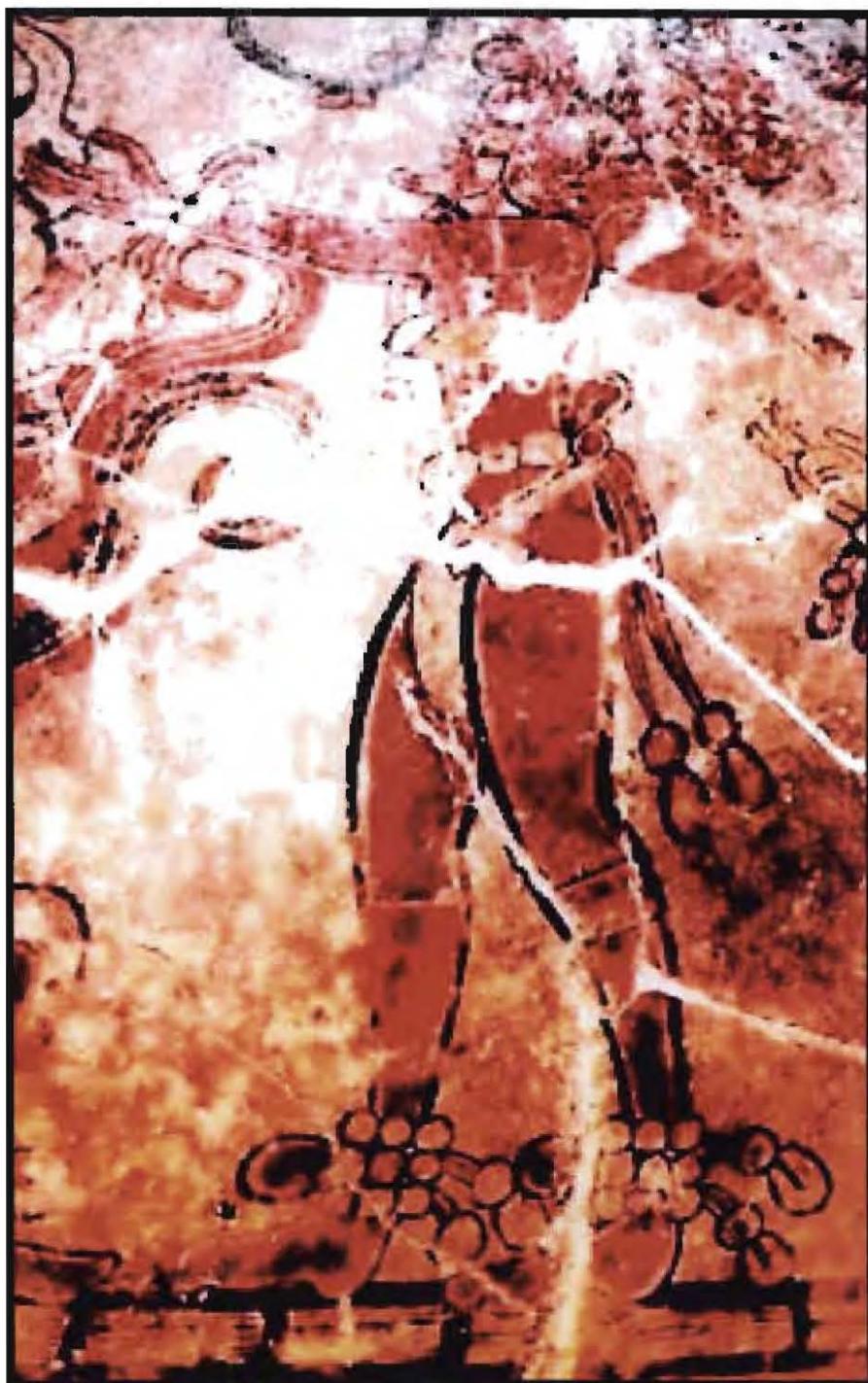


Figura 32 b. Foto de tercer individuo, segunda escena, primera parte.

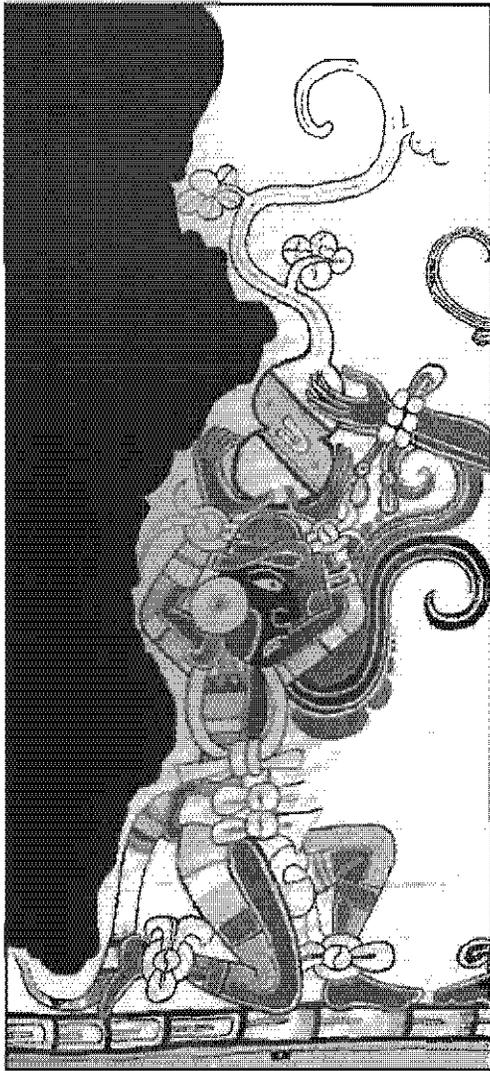


Figura 33. Cuarto individuo, hombre hincado con varios colores, escena dos, primera parte.

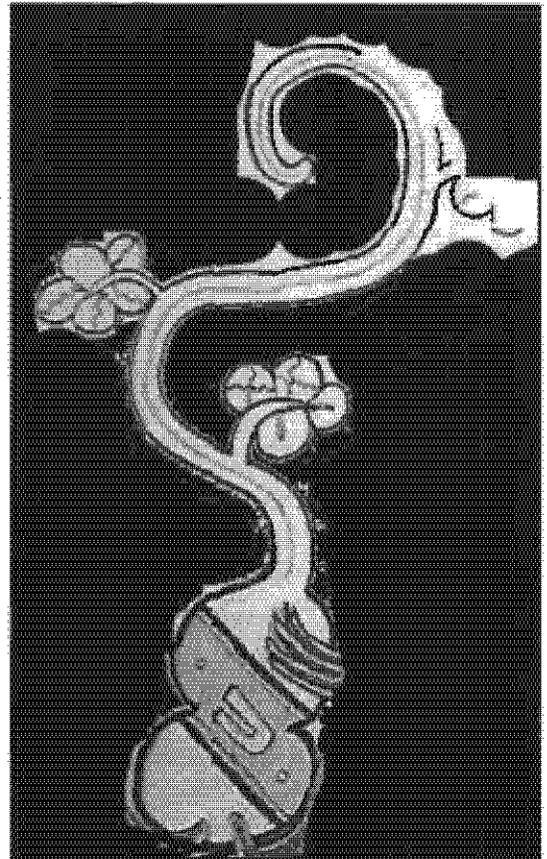


Figura 33 a Guaje de escena dos, primera parte y fotos de flor de guaje y arbol con guaje.

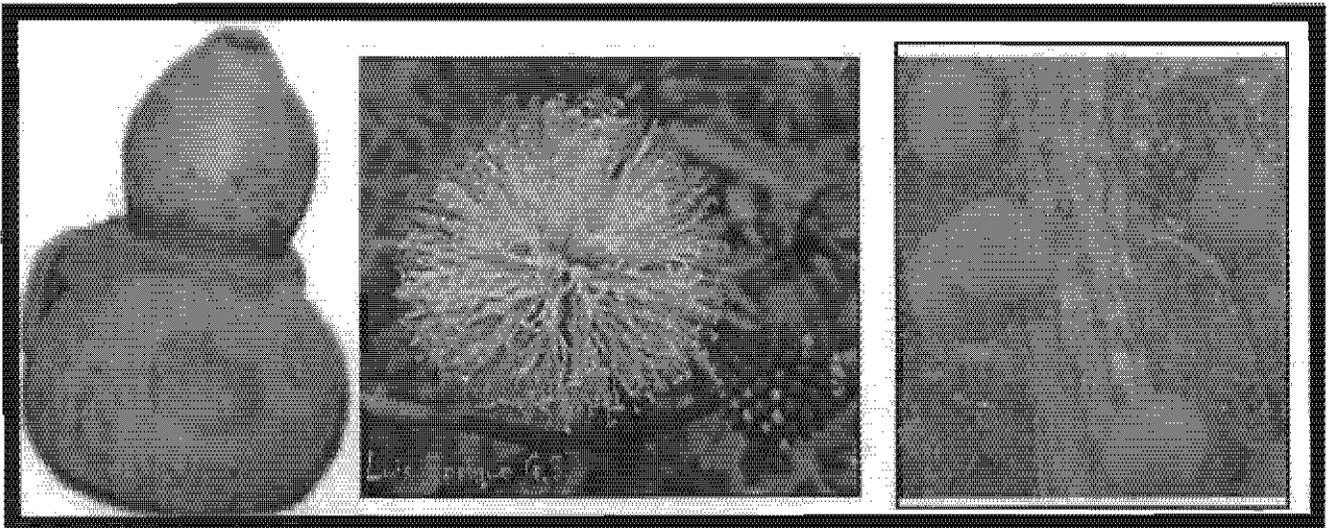




Figura 33 b. Foto de cuarto individuo hincado, segunda escena, primera parte.

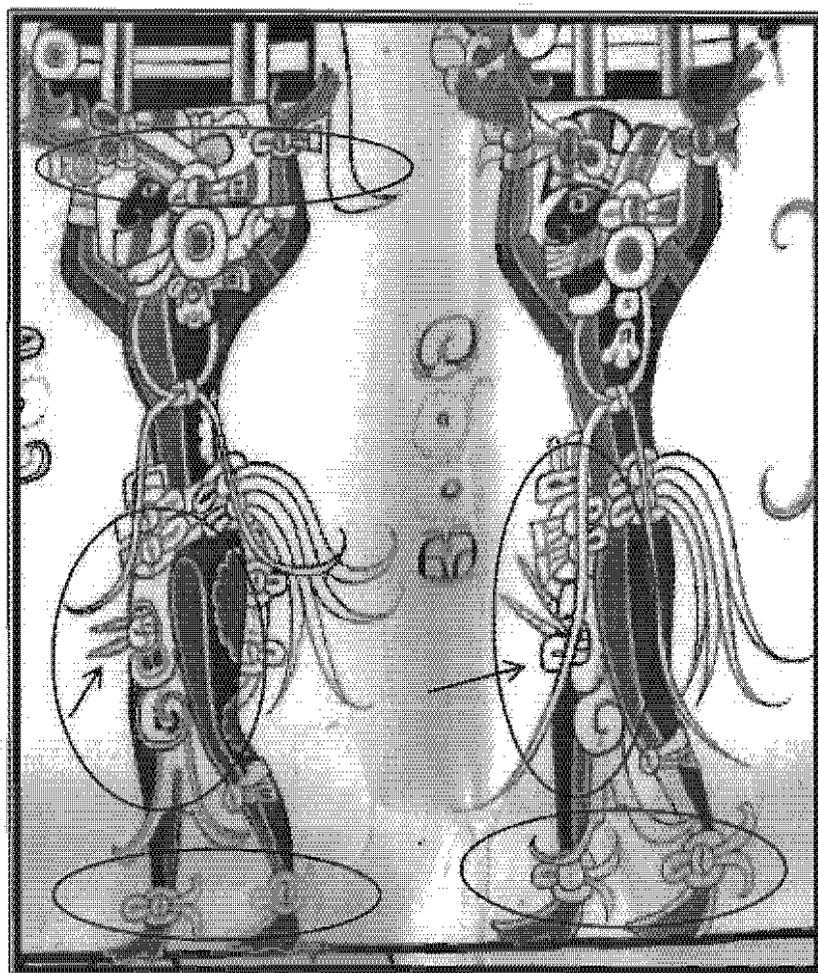
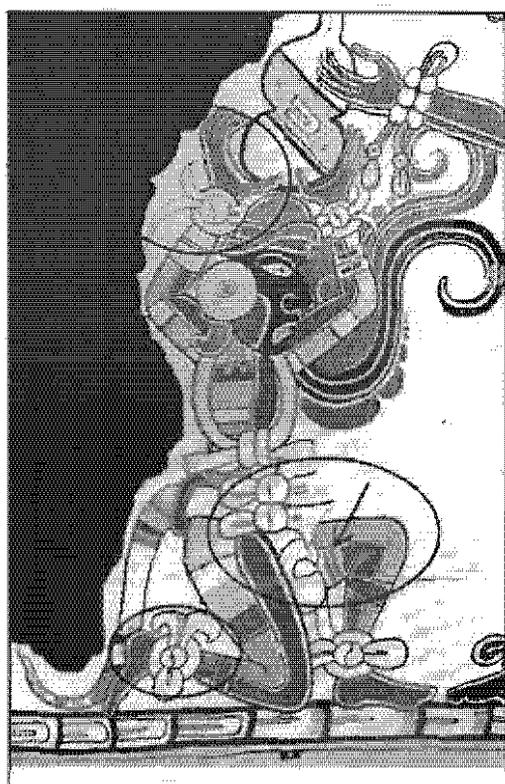


Figura 33 c. Cuarto individuo de segunda escena e individuos de primera escena. Señalización de elementos comunes.

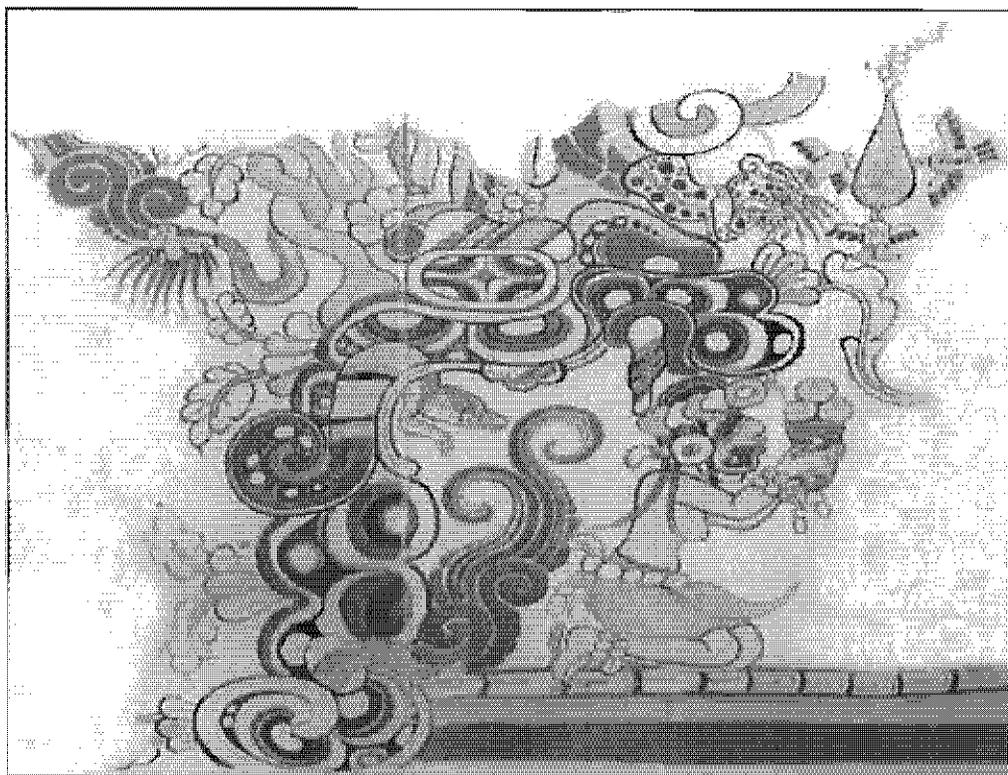


Figura 34. Escena tres, primera parte. Edición Jaime Zaccagnini.

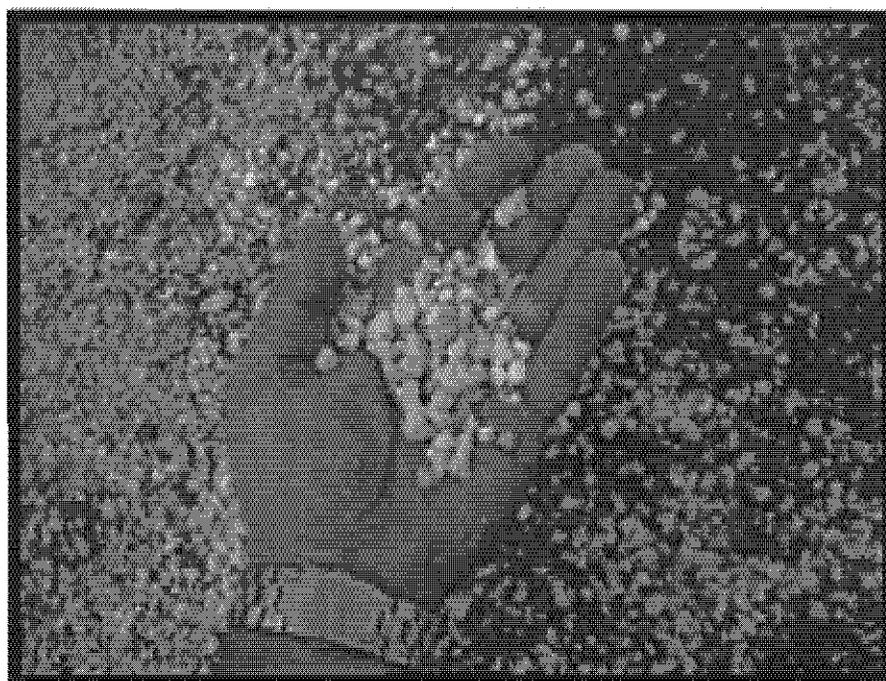


Figura 34 a. Foto. Material de Sascab de la zona de la península maya.



35. Primer individuo, mujer hincada, escena tres, primera parte.



Figura 35 a. Yashja que carga primer individuo, escena tres, primera parte.

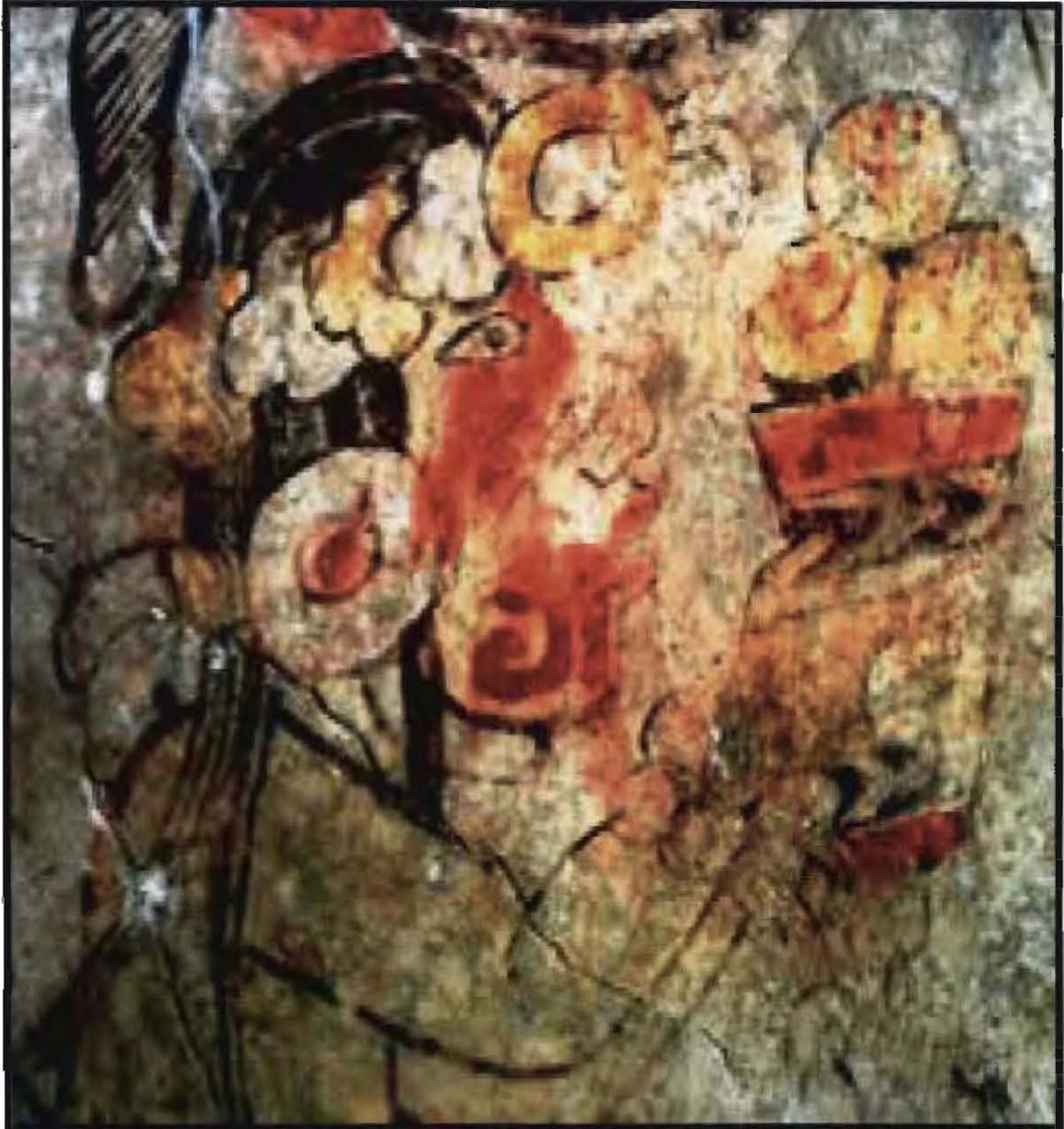


Figura 35 b. Foto de mujer sosteniendo una vasija en escena tres, primera parte.

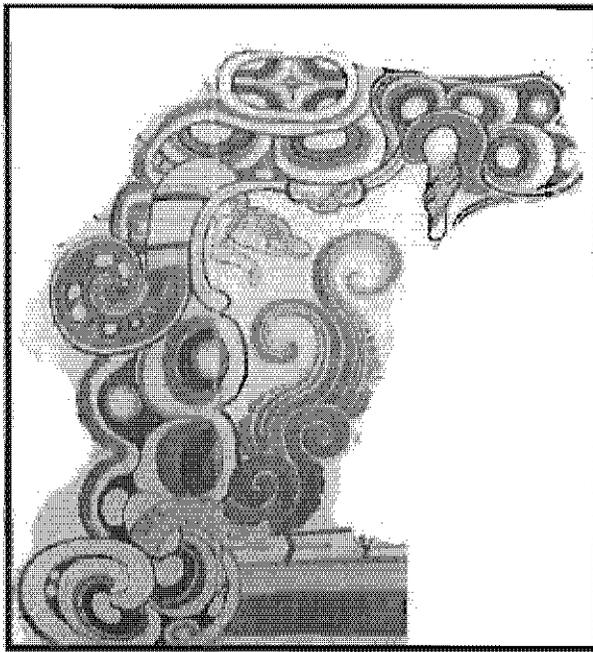


Figura 36 a. Interior de la cueva. Escena tres, primera parte y foto de una cueva.

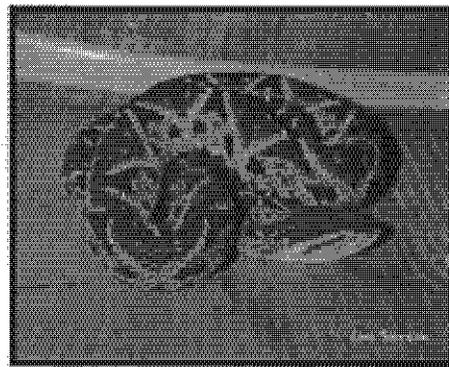


Figura 36 b. Serpiente saliendo de cueva. Escena tres, primera parte y foto de serpiente barba amarilla.



Figura 36 c. Iguana saliendo de cueva. Escena tres, primera parte.

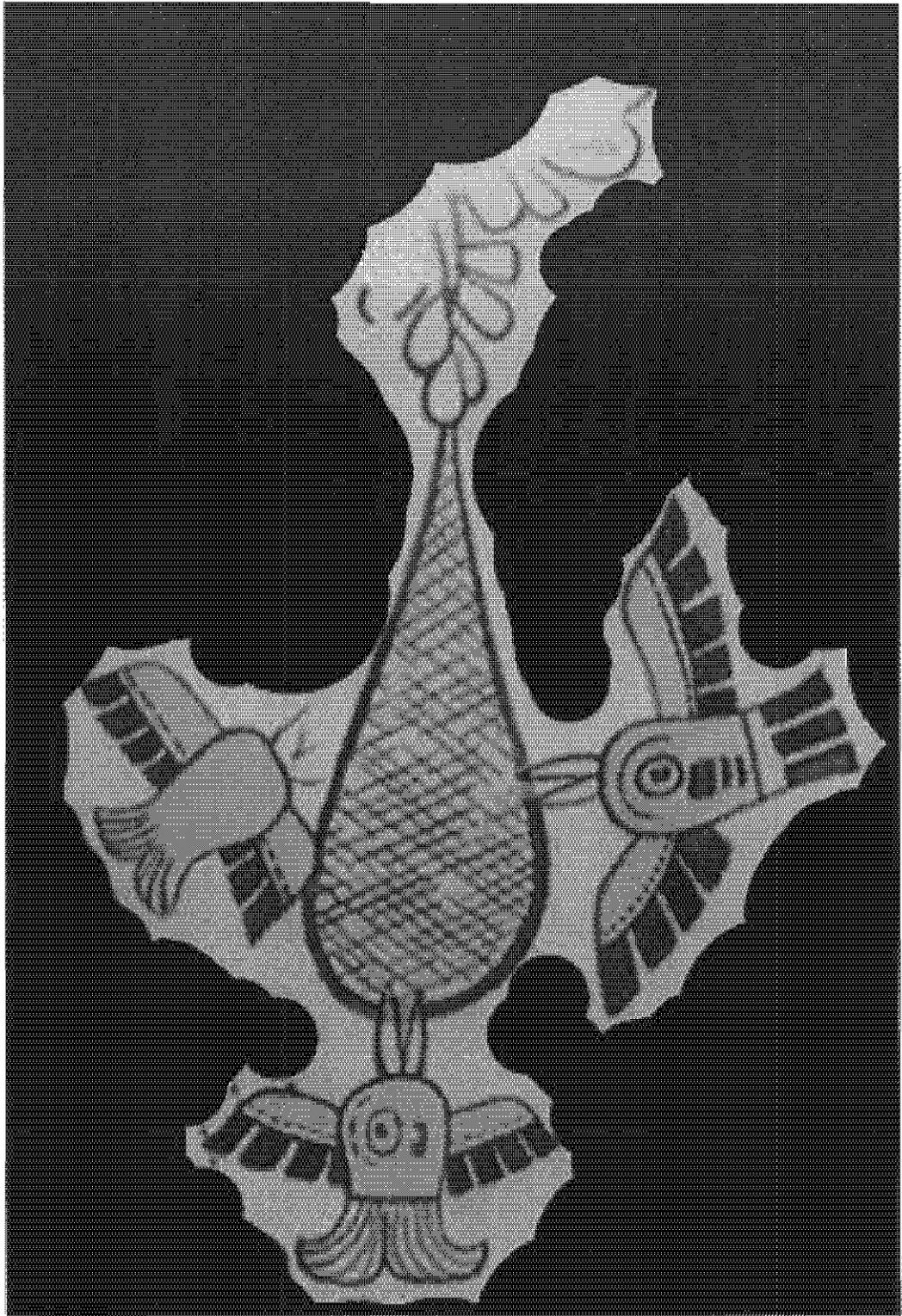
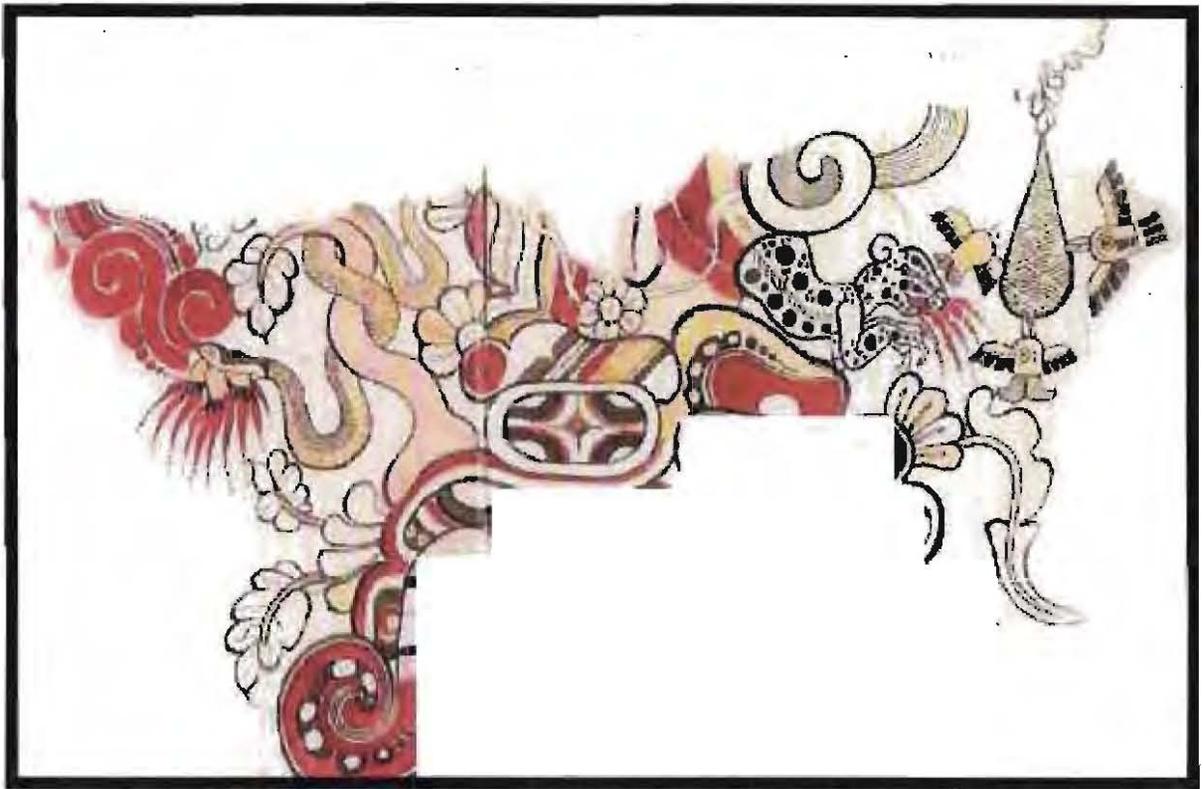


Figure 37. *Passenger Pigeon*, from the *Illustrations of the Birds of the United States*.



38. Dibujo y foto de Montaña con vegetación y animales. Foto: National Geographic y proyecto San Bartolo



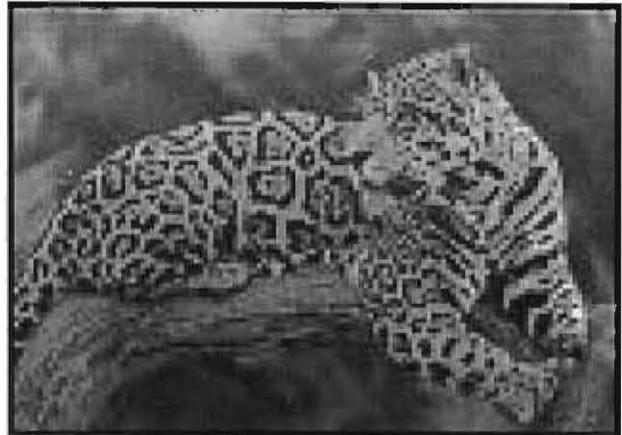
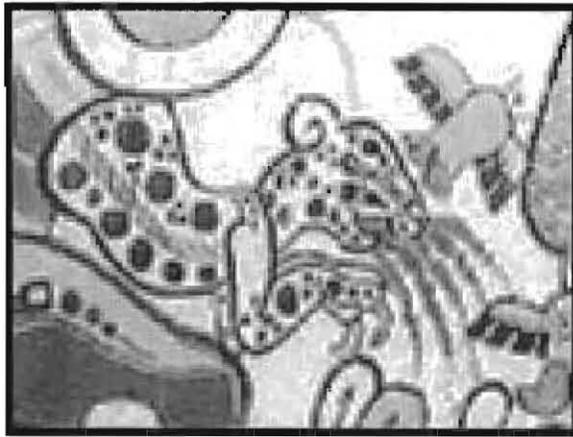


Figura 39 a. Felino en posición de ataque. Escena tres, primera parte. Y foto de jaguar en reposo.

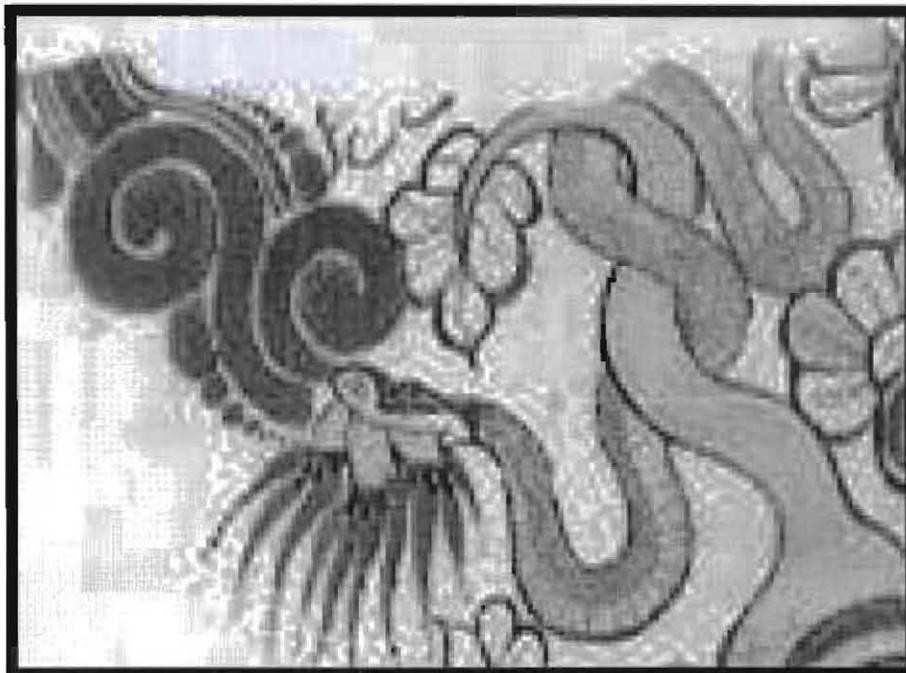


Figura 39b. Serpiente enrollada y comiendo un pájaro del lado izquierdo. Escena tres, primera parte.



40. Dibujo y foto de Segunda parte del mural. Foto: National Geographic y Proyecto de San Bartolo.



41. Primer individuo, segunda parte.



Figura 41 a. Detalle de tocado del primer individuo de segunda parte.



Figura 41 b. Detalle de máscara primer personaje, segunda parte.



Figura 41 c. Detalle de mano izquierda del primer personaje de segunda escena.



Figura 41. Foto de primer individuo de segunda escena.

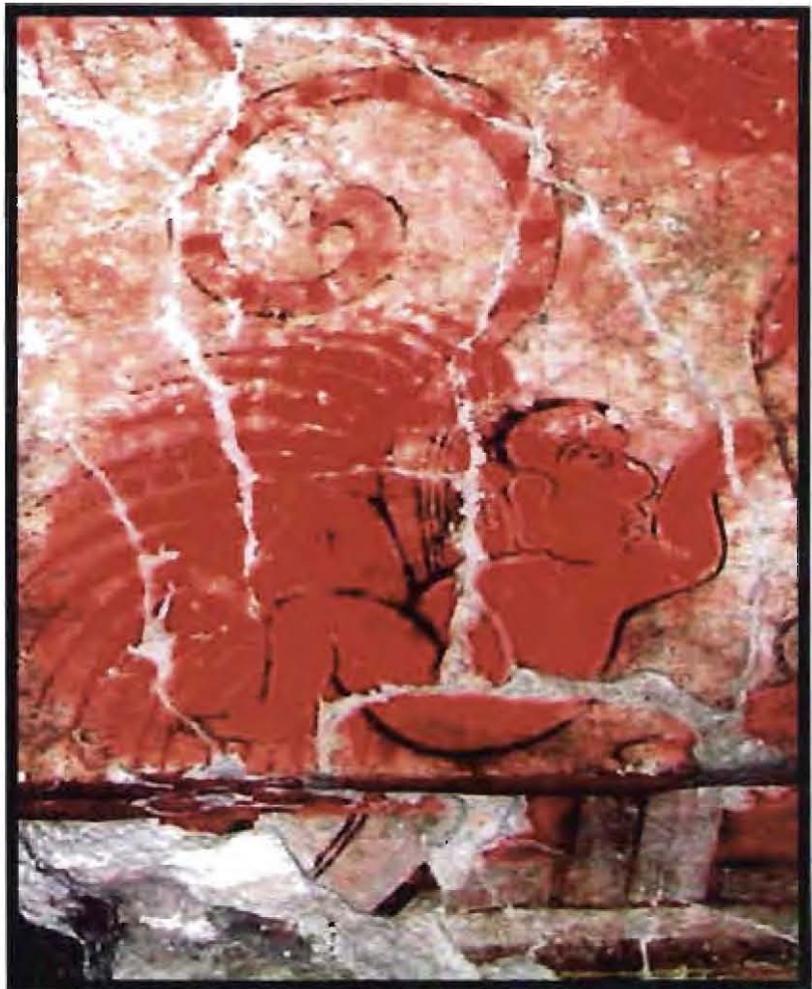
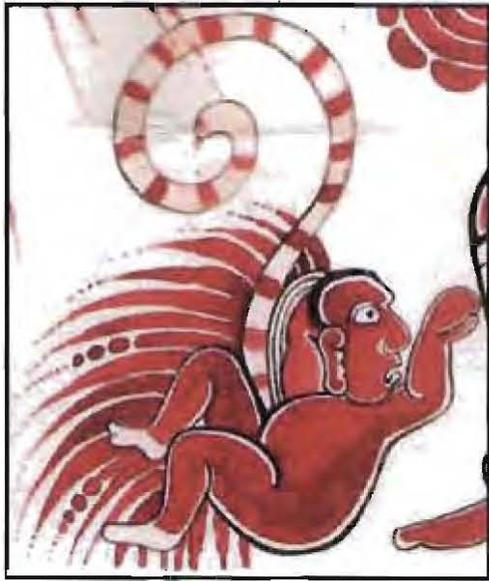


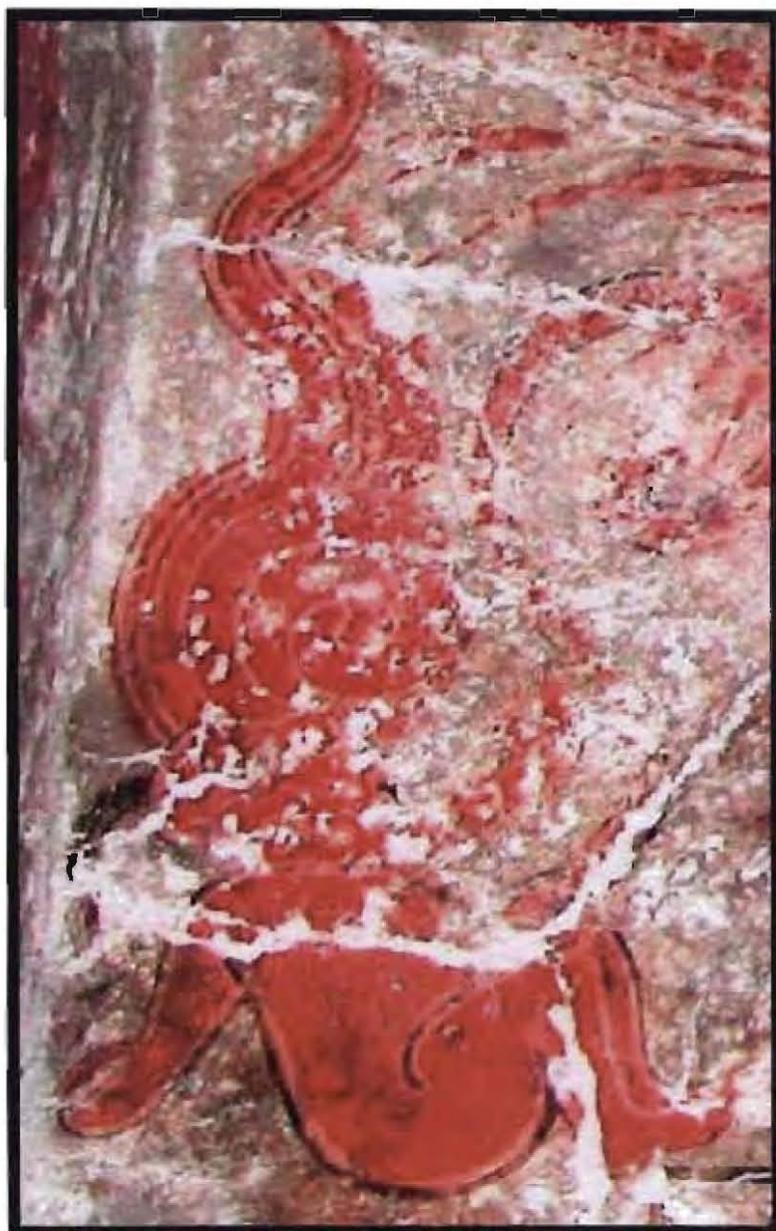
Figura 42. Dibujo y foto de segundo individuo, segunda parte.



43. Foto y dibujo de tercer individuo, segunda parte.



44. Foto y dibujo de cuarto individuo, segunda parte.



45. Dibujo y foto de quinto individuo, segunda parte.

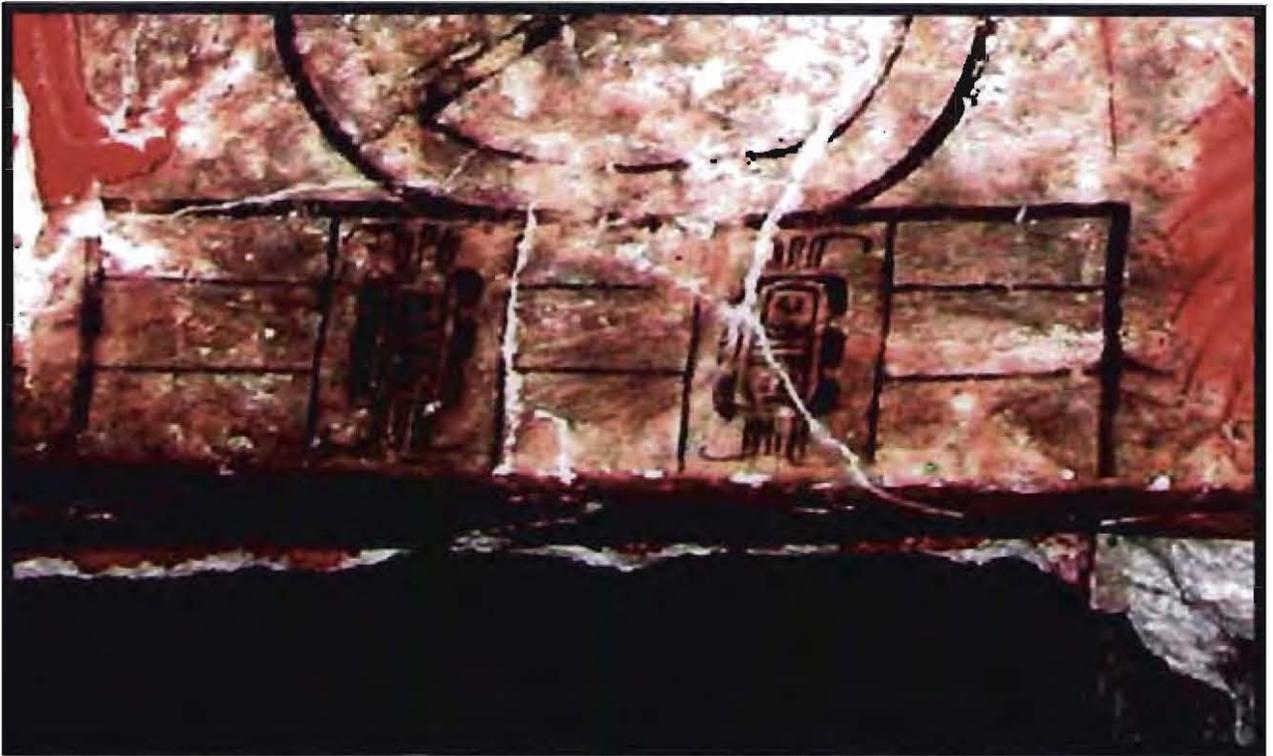


Figura 46. Foto de soporte y guaje.

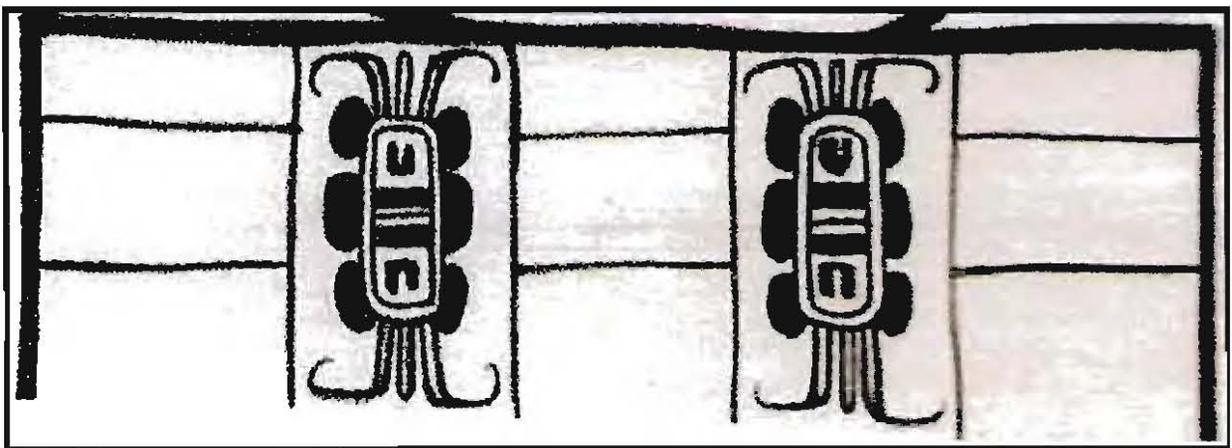


Figura 46 a. Soporte del guaje. Segunda parte.

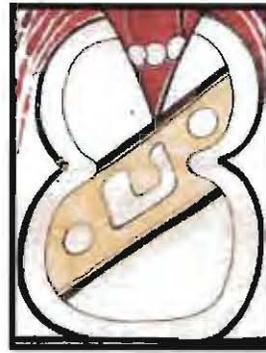


Figura 46 b. Foto del Bule y dibujo de Guaje. Segunda parte.

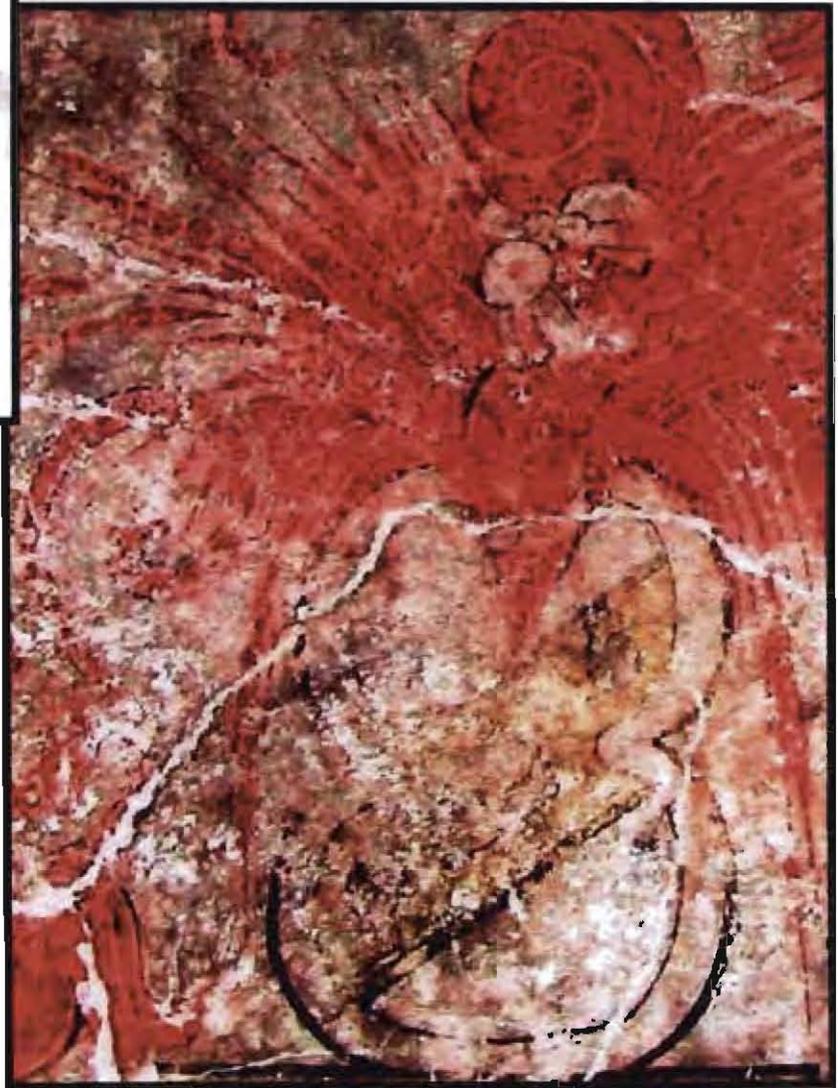


Figura 4.7 Dibujo y foto de sexto individuo, segunda parte.

Figura 48 a. Cuadro con división de manos, número de casos.

Nombre	Característica	Subdivisión	# Casos	Figura
Manos simples (MS)	Silueta de la mano perfilada y sin dedos	No	10	No. 49
Manos complejas (MC)	Mano con dedos bien delineados con alguno(s) apuntando hacia arriba	MCA	3	No. 51
	Mano con dedos bien delineados cuya característica principal es la de llevar o sostener un objeto	MCS	8	No. 52
	Mano con dedos bien delineados, sueltos que expresan movimiento	MCL	2	No. 53

Figura 48 b. Cuadro con división de pies, número de casos.

Nombre	Característica	Subdivisión	# Casos	Figura
Pies simples (PS)	Representados por su silueta, y no tienen ninguna línea divisoria entre los dedos.	No	14	No. 54
Pies complejos (PC)	Presentan dedos delineados, y son de color amarillo tenue.	NO	2	No. 56
Pies Dobles (PD)	A un pie sólo se le ve la silueta, y usualmente va junto al otro en una posición vertical.	NO	5	No. 55

Figura 48 c. Cuadro con división de ojos, número de casos.

Nombre	Característica	Subdivisión	# Casos	Figura
Ojos sencillos (OS)	Sólo presentan el iris y un párpado que bordea el ojo por una línea negra o no, dependiendo del personaje.	No	6	No. 57
Ojos compuestos (OC)	Se componen de párpados, iris y cejas, en diferentes tamaños y formas.	NO	7	No. 58



MS9

MS 10



MS7



MS8



MS 3



MS4



MS5



MS6



MS2



MS1

Figura 49. Manos simples, segunda parte del mural norte.



MC2



MC1



MC4



MC3



MCS 7



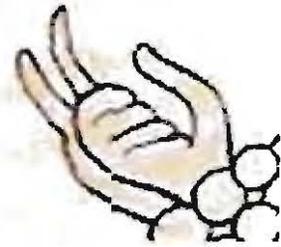
MCS 6



MCS8



MCS 5



MCA1



MCA 2



MCA 3



MCL 1



MCL2

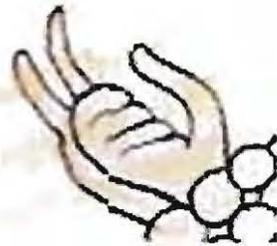
Figura 50. Manos complejas (MC).



MCA 3



MCA 2



MCA 1

Figura 51. Manos complejas apuntan arriba (MCA)

MCA 2



MCA 3

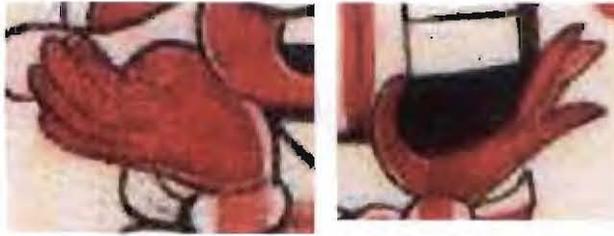
Figura 51 a. MCA 2 y MCA 3.

MCA 1



MCA 3

Figura 51 b. MCA 1 y MCA 3.



MCS2

MCS1

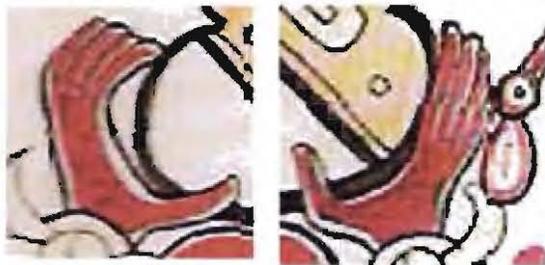
Figura 52 a. MCS 2 y MCS1.



MCS4

MCS3

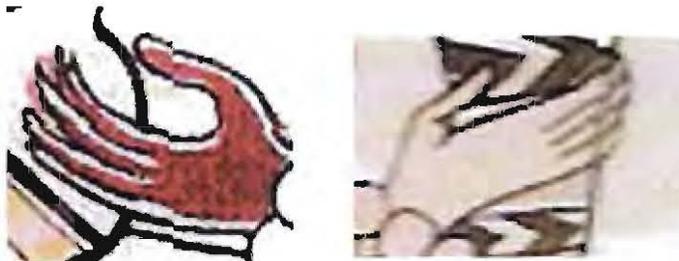
Figura 52 b. MCS4 y MCS3.



MCS 7

MCS 6

Figura 52 c. MCS7 y MCS6.



MCS 5

MCS8

Figura 52 d. MCS5 y MCS8.

Figura 52. Manos complejas sosteniendo (MCS).

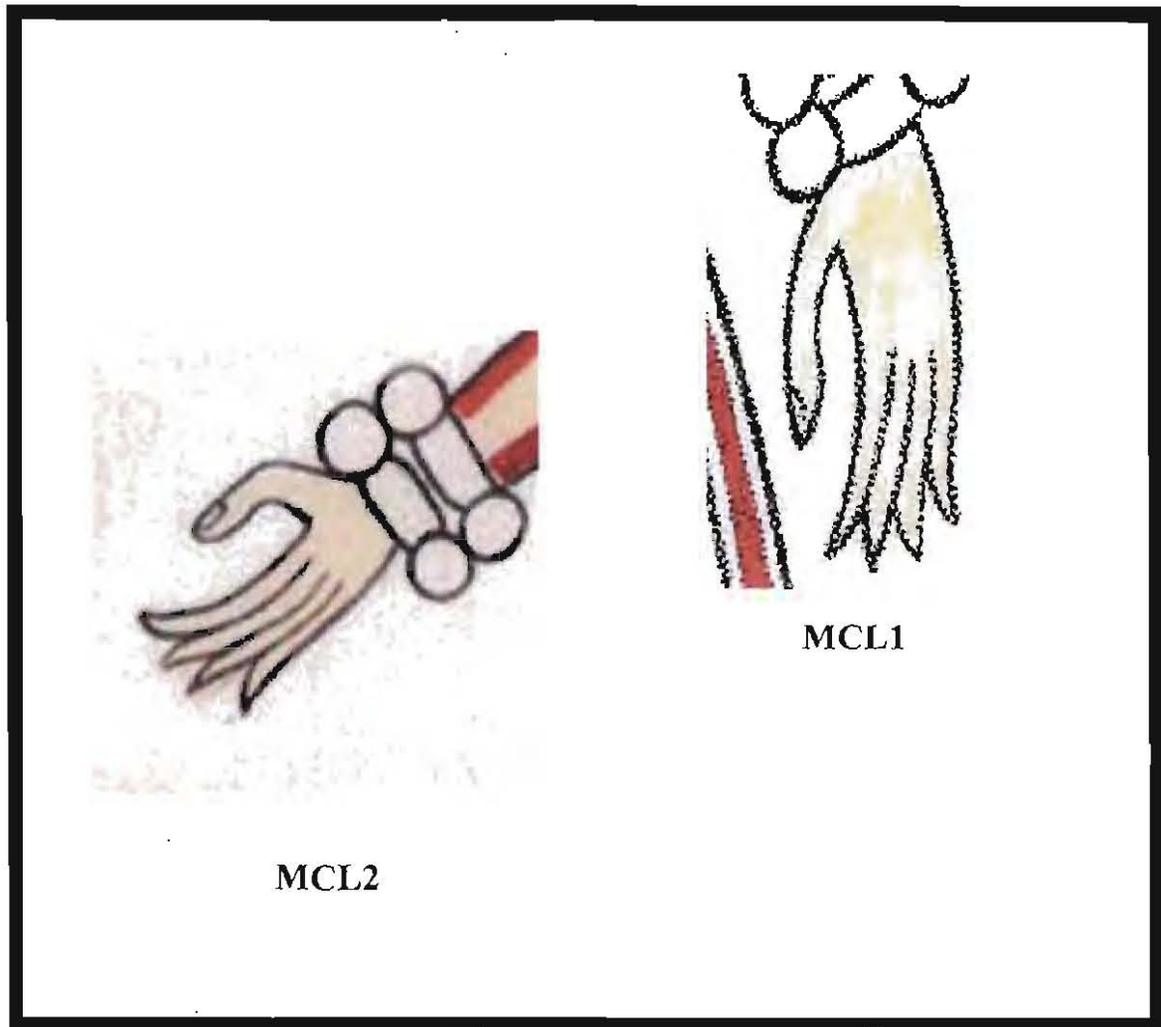


Figura 53. Manos complejas libres (MCL).

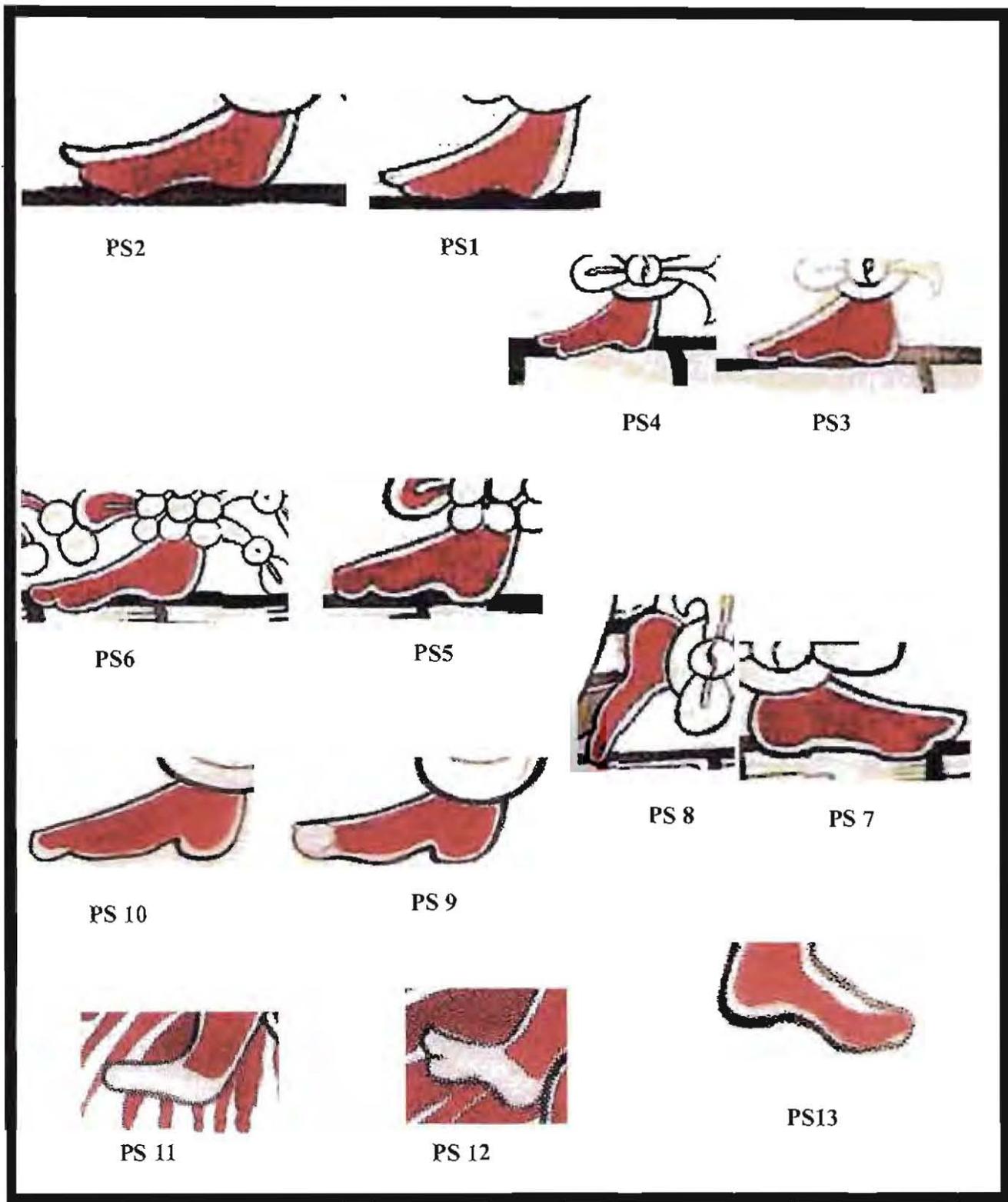


Figura 54. Pies simples (PS).

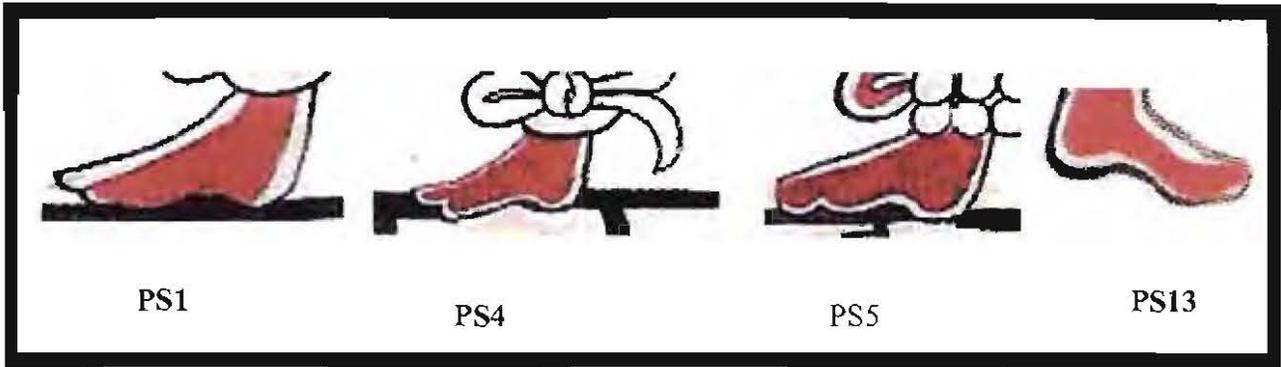


Figura 54 a. PS1, PS4, PS5 y PS13..

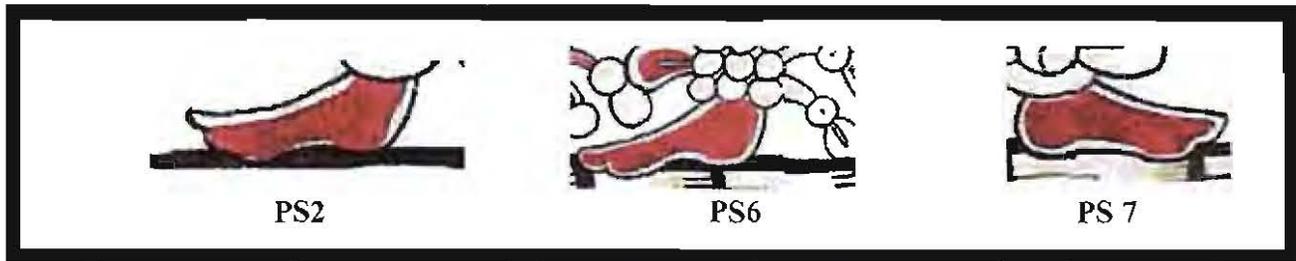


Figura 54b. PS2, PS6 y PS7..



Figura 54 c. PS9, P10, PS6.

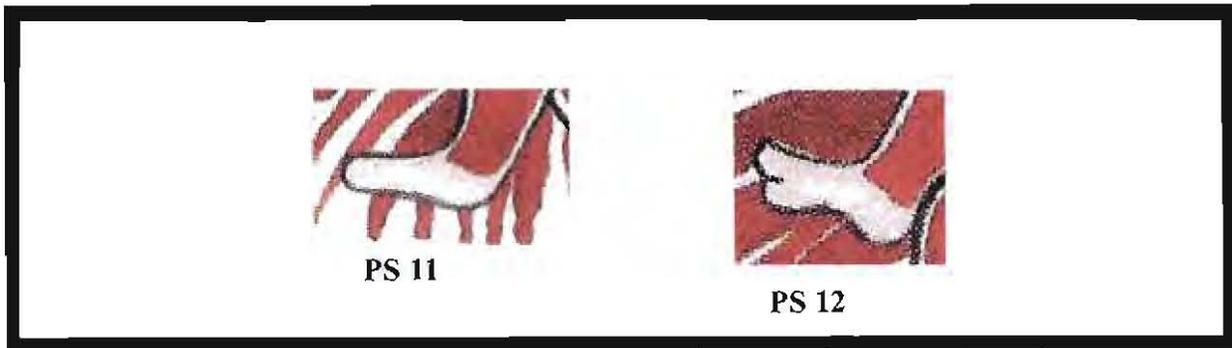


Figura 54 d. PS11 y PS12.

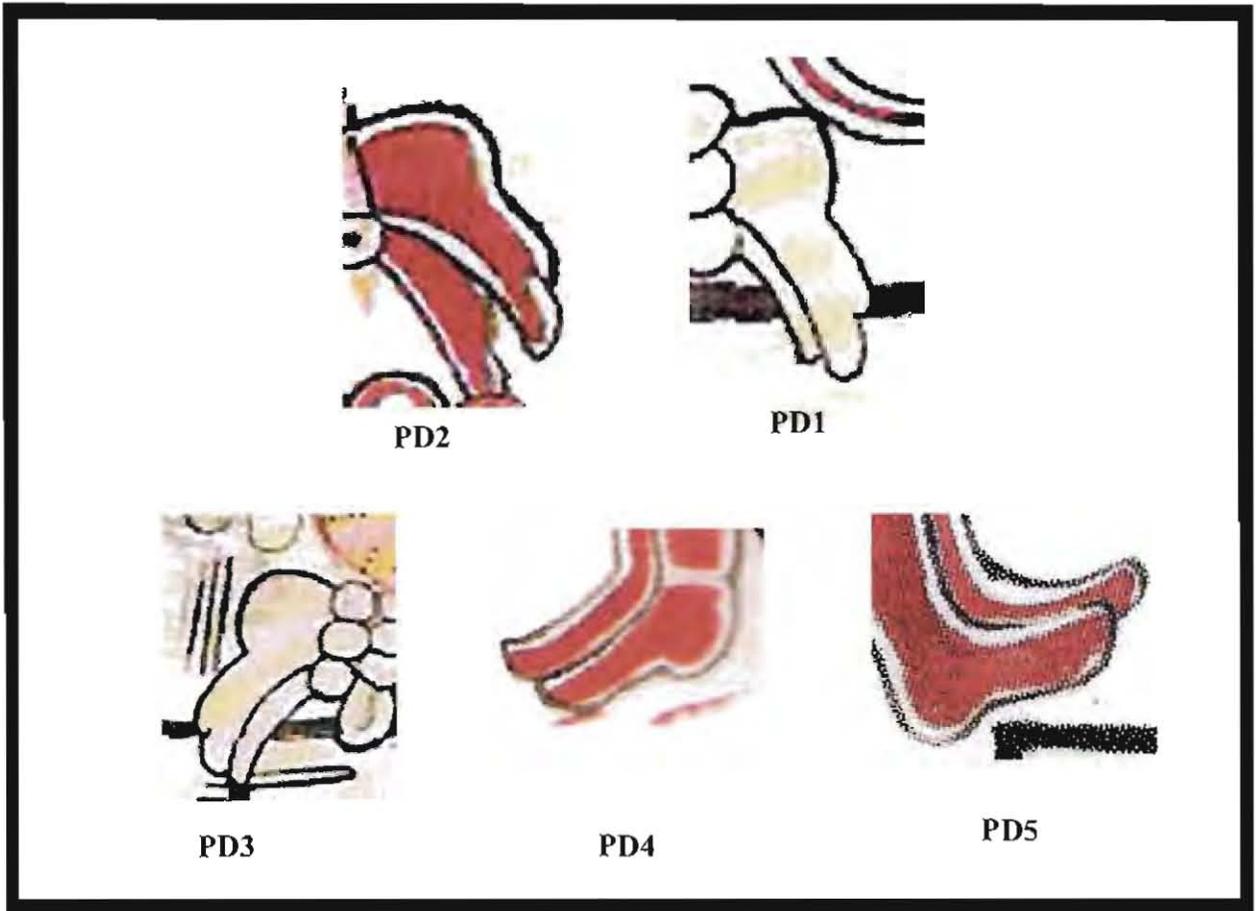


Figura 55. Pies dobles (PD).

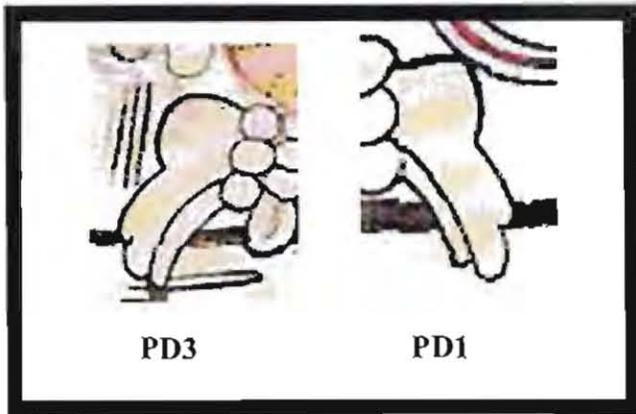


Figura 55 a. PD1 y PD3.

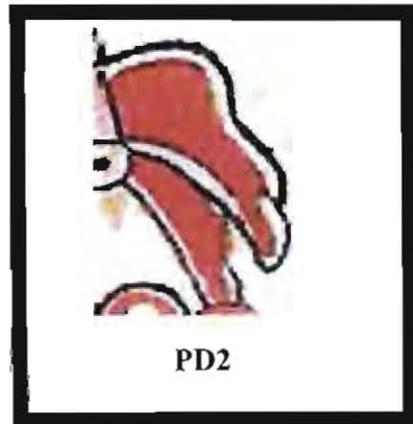


Figura 55 b. PD2.

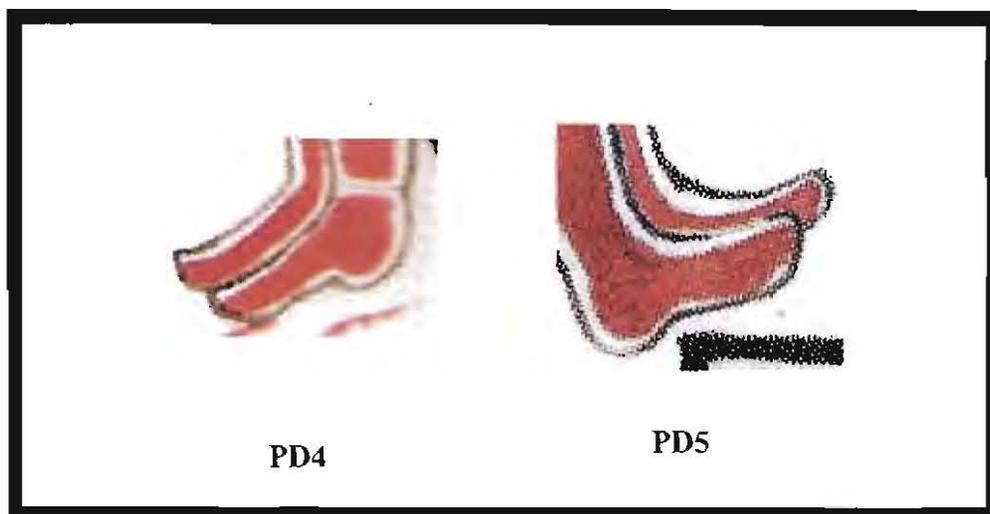


Figura 55c. PD4 y PD5.

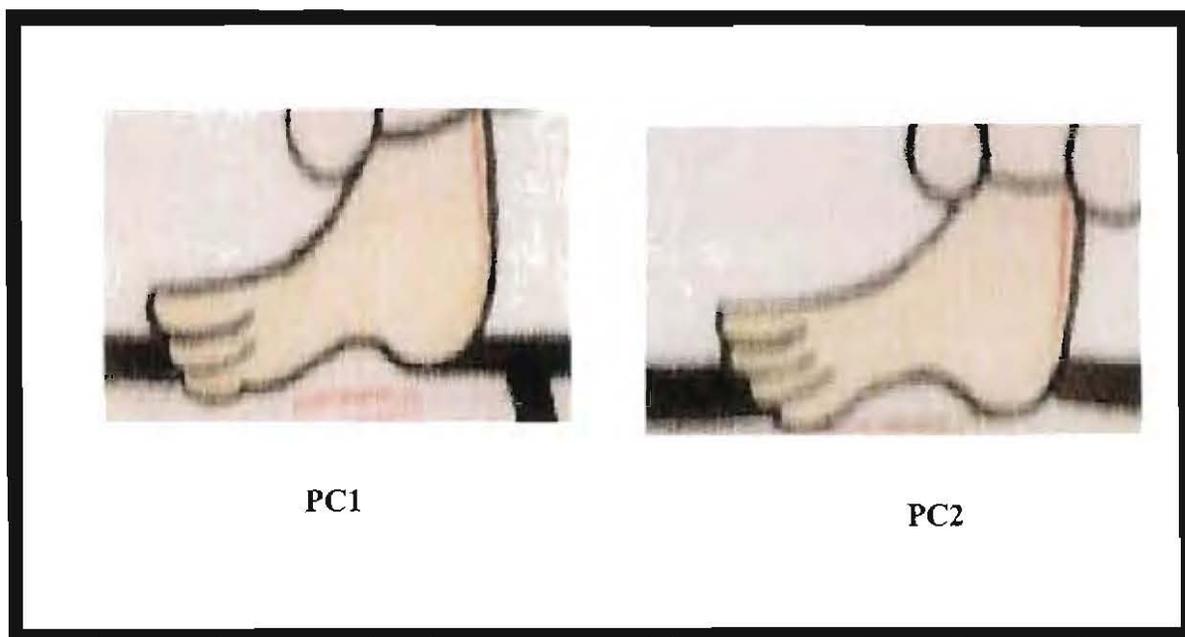
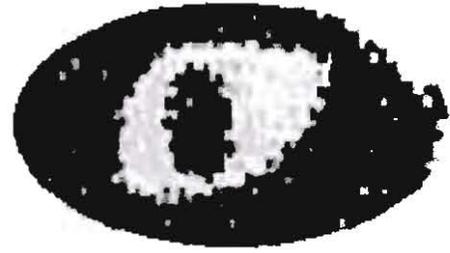


Figura 56. Pies complejos, PC1 y PC2.



OS2



OS1



OS3



OS4



OS5

Figura 57. Ojos sencillos (OS).



Figura 57a. OS2 y OS3.

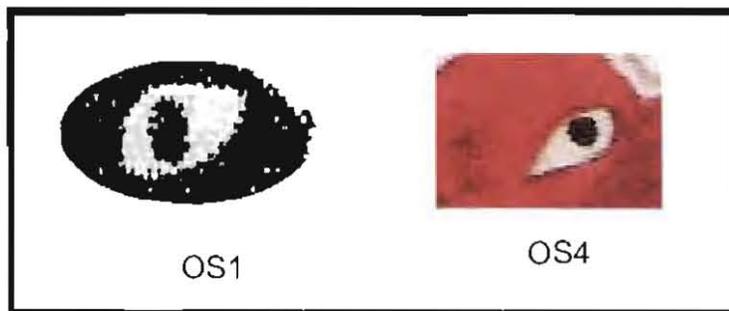


Figura 57 b. OS1 y OS4.

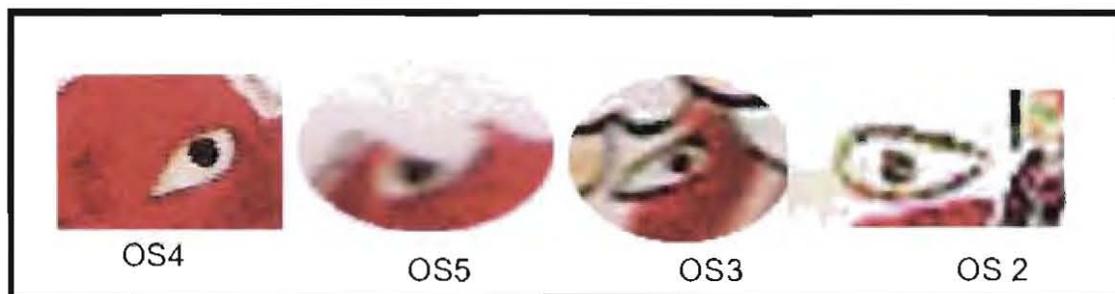


Figura 57 c. OS4, OS5, OS2, OS3.

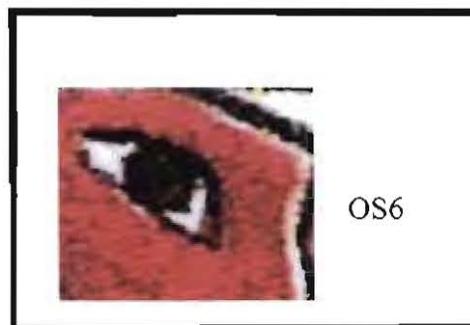
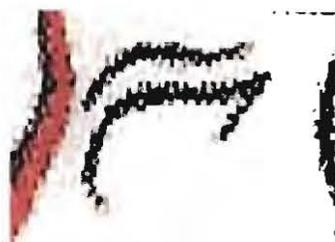


Figura 57 d. OS6.



OC1



OC2



OC3



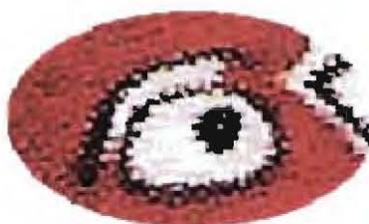
OC4



OC5



OC6



OC7



OC8

Figura 58. Ojos complejos (OC) . Dibujo Heather Hurst. Edición Claudia Sanginés.

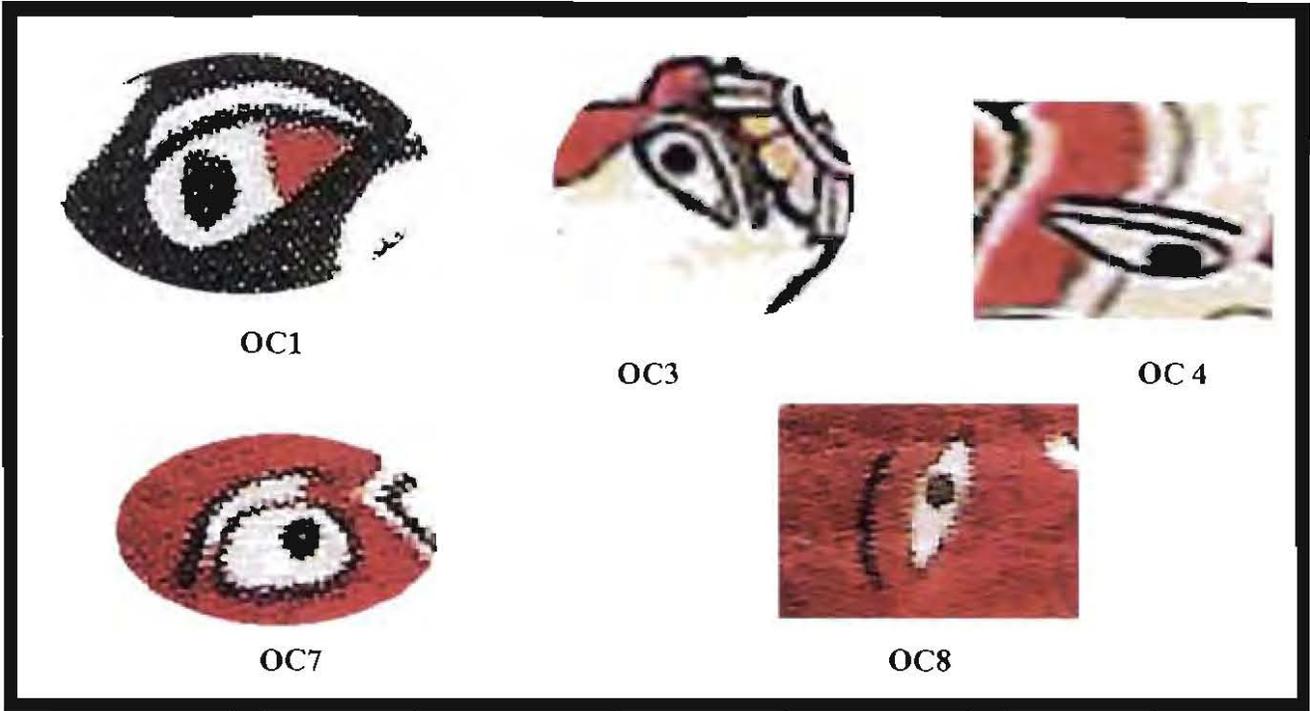


Figura 58 a. OC1, OC3, OC4, OC7 y OC8.

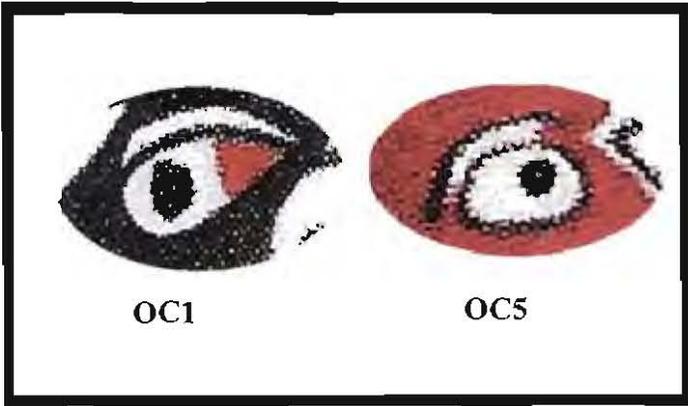


Figura 58 b. OC1, OC5.

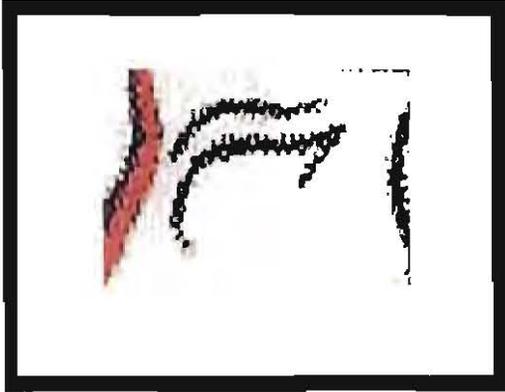


Figura 58 c. OC2.

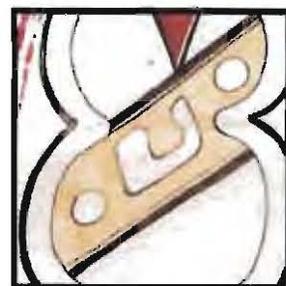
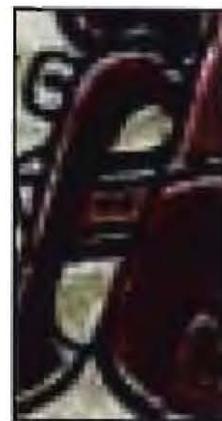
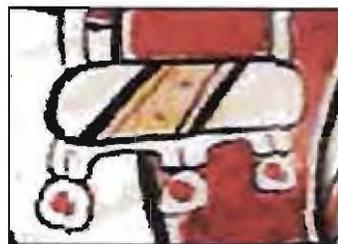


Figura 59 . Motivo "U" en banda amarilla.

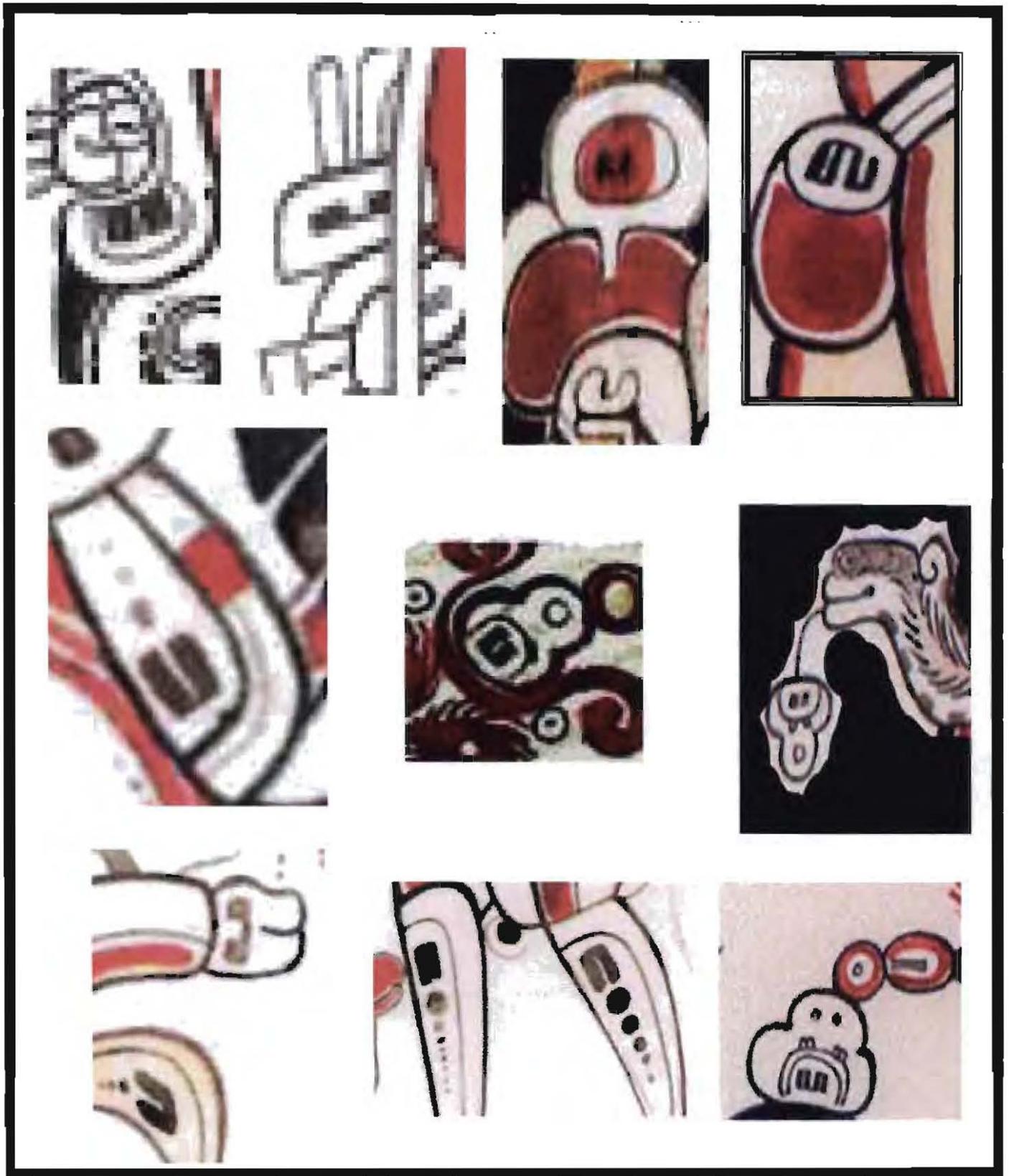


Figura 59 a. La "u" con línea negra repetida en el mural



Figura 59 b. Foto_014. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro oeste. Tomado de De la Fuente, 2005: 73.

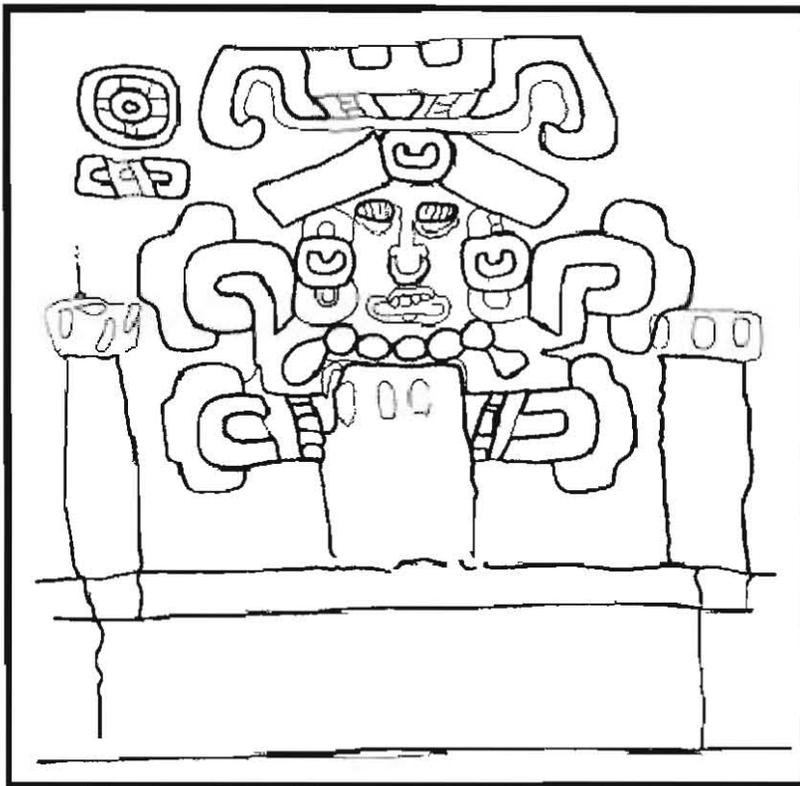


Figura 59 c. Foto_015. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro oeste. Dibujo: Rodrigo Ramírez Sánchez. Tomado de De la Fuente, 2005: 73.



Figura 59 d. Foto_016. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro norte, Detalle. Tomado de De la Fuente, 2005: 74.

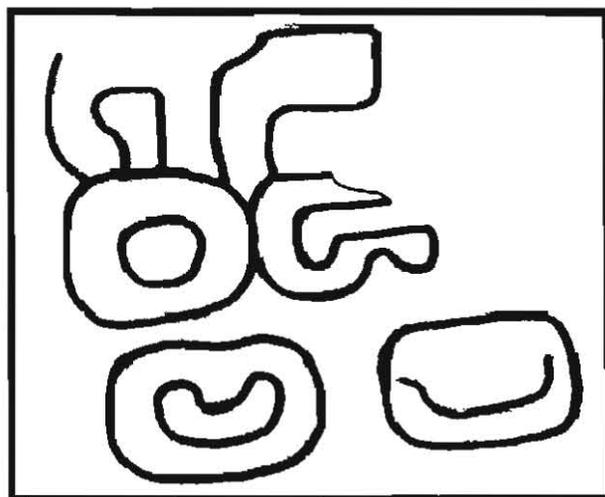


Figura 59 f. Foto_018. Monte Albán, Oaxaca. Tumba 104, muro sur. Glifo 2 M. Dibujo: Rodrigo Ramírez Sánchez. Tomado de De la Fuente, 2005: 79. Y Foto_021. Suchilquitongo, Oaxaca. Tumba 5. Portal, dintel norte. Mural 2, glifos. Tomado de De la Fuente, 2005: 212.



Figura 60. Símbolo encima de la cueva.





Figura 61 a. Estela 3 de Izapa, preclásico tardío, con representación de deidad de la lluvia



Figura 61 b. Mascarón del Clásico temprano en Tikal



Figura 61 c. Estela Kaminaljuyú, preclásico tardío.

CONCLUSIONES.

"...nunca se llegó a la esencia de las cosas desde fuera; como quiera que se haga jamás se obtendrán sino imágenes y nombres. Así uno se asemeja a quien circunda un castillo buscando en vano una entrada y se hiciera por de pronto una idea general sobre las fachadas"¹⁴⁷

Con la realización de esta investigación fue posible acercarme a una imagen y observarla para que ella se expresara utilizando las herramientas de estudio que historiadores del arte como Dúrdica Ségota y George Kubler han desarrollado para aproximarse a un icono prehispánico, y puedo decir, que en mi caso, sus métodos me ayudaron a no comparar la obra prematuramente con mitos relacionados a otras culturas actuales o con mitos como el que encontramos en el *Popol Vuh*; o invenciones artísticas del arte prehispánico que no tenían que ver con el arte creado en el área maya del Preclásico tardío. Es un reto aceptar a la obra, conocerla, indagarla, estudiarla a partir de ella, profundizar en su significado, y no tratar de significarla desde nuestras propias ideas, ya que la producción artística fue creada con un criterio de comunicar algún mensaje, recrear alguna situación que era importante para la época.

En la tesis, propuse una nueva forma de leer la pintura que llevo a una nueva interpretación de la misma. Así, utilicé a la obra como excusa para comprobar que el método pre-iconográfico es un paso fundamental para realizar el estudio de una imagen, sin el tratamiento primario perderíamos el referente de la obra misma y le nombramos desde otras culturas plásticas.

En esta investigación propuse una nueva forma de leer el mural y luego interpretarlo, es decir, empezar la descripción desde el lado derecho hacia el izquierdo, idea que me floreció cuando observe que la mayoría de los individuos, ahí representados, se dirigen hacia el occidente y por las huellas negras que indican el caminar o andar también van al lado izquierdo, están dibujadas debajo de los primeros sujetos ahí expresados. Después reconocí que podía dividir la pintura en segmentos que se relacionaban por la acción de los personajes y los elementos fitomorfos que los rodeaban, además observe que ya existían particiones creadas por los artistas.

¹⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. México, F.C.E. vol. 1, 1989.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Finalmente obtuve las principales divisiones que conformaban la pintura, fue así que la fraccioné en dos partes. La primera conformada por tres escenas y la última por una.

Además, con la descripción formal encontré que la indumentaria como las orejeras, las tobilleras, muñequeras y tocados cambiaba dependiendo del personaje tuviera, y también se daba el caso de repetición en algunos de ellos, lo cual tal vez indica que se trate de disímiles jerarquías o culturas. A su vez, esto puede ayudar a reconocer las diferencias entre la indumentaria del hombre y la mujer. La indumentaria que existían en ciertas regiones en el Preclásico tardío pueden ser útiles para saber qué tipo de producción artesanal se concurría, qué clase de ornamentos se usaban y cómo los empleaban. Con el análisis formal encontré que el mural se podía dividir en partes porque se trata de dos partes compositivas cerradas. En la primera observé tres composiciones que están constituidas por tres mujeres, cinco hombres, cinco enanos, y una figura que me gustaría seguir indagando en próximas investigaciones sobre su género.¹⁴⁸ Y gracias a las observaciones de Carmen Valverde y Guillermo Bernal sabemos que la banda que se encuentra debajo del mural tiene características terrestres, por tanto sugiere que todo se está desarrollando en un lugar humano.

En otra parte de la investigación dediqué mi estudio a la indagación de los pintores, es decir a conocer si había sido un colectivo de artistas el que había recreado el mural. Para ello utilicé tres motivos: manos, pies y ojos; los cuales estaban en toda la representación y no tenían un cambio en su significado.

Cada elemento lo clasifiqué en una tabla separándolos primero por sus diferencias mayores, es decir, por su representación. Con ello encontré que había manos simples (MS), manos complejas sosteniendo (MCS) y manos complejas libres (MCL).

Para trabajar con los elementos amplié las fotos y dibujos en photoshop para después crear una clasificación general de los motivos que se dividieron en simples y complejos, y en el caso de las manos tuve que usar otra

¹⁴⁸ En este trabajo no me fue posible rastrear el origen iconográfico de las figuras, ni su simbolismo en el mural. Sin embargo, hallé las relaciones que existen entre ellos y el paisaje ahí representado, con ello cumplí con uno de los objetivos principales de esta investigación.

subclasificación que fue complejas sosteniendo y complejas libres. Así los ordené por sus posturas generales, y de esa manera realicé una nueva segmentación de estilo: color, línea, tamaño y forma.

Localicé algunos rasgos que no presentaban perfil negro de contorno la mayoría estaban delineados por un trazo delgado negro separada del color por un espacio sin pigmento. Además, 17 manos y 14 pies estaban representadas en un color rojo con la excepción de un par de manos y pies dobles y un par de manos y pies complejos en color amarillo; y un par de pies simples sin pigmento. En esos casos no existió separación entre la línea de contorno y el pigmento.

Por otro lado, la mayoría de los pies caracterizados tienden a enseñar el arco, por lo que se puede deducir que dibujaron dos pies derechos en cada personaje. Las *manos complejas libres*, también parecen ser dos izquierdas, por la postura que muestran, ya que no es natural. Al analizar los ojos se encontraron las relaciones entre los personajes y la acción que iban a ejercer. Ninguno muestra una similitud en la composición de este órgano del cuerpo. Con la tipología de rasgos encontré las semejanzas y diferencias en los pies, manos y ojos de las figuras con lo cual puedo constatar que la obra pictórica fue realizada por un colectivo de artistas, por lo menos reconocí cuatro manos distintas, pienso que mientras unos eran especialistas en la composición del dibujo, otros podrían dedicarse a la aplicación del color, y otros al delineado de la figura. .

Los artistas muestran una constante en la técnica, en la caracterización de la figura humana, y en el color. Por otro lado, me llamó la atención la reproducción persistente de la <U> por un lado dibujada sin un relleno y por el otro presentada dentro de una banda amarilla. Se muestran con distintos anchos, líneas y posición; la <u> que se representa en una línea negra la identifiqué en el guaje pequeño que se encontraba en el cabello del individuo antropomorfo, en el tocado de la primera mujer, en el tocado del primer hombre y en las muñequeras del segundo personaje de la escena dos; así como en todo el soporte terrestre y en diferentes partes del atuendo de los personajes de la primera escena. La <U> pintada en una banda amarilla la encontré representada en el guaje y en el primer personaje de la segunda parte del mural.

Fue posible reconocer que la pintura expresa una secuencia narrativa, que es una representación de temas vinculados entre sí y por tanto se puede ver en la pintura un tiempo lineal y no un salto histórico en el relato.

Así, las unidades conceptuales que propuse fueron: soporte terrestre ubicado en la primera parte y conformado por un elemento zoomorfo que tiene la función de representar el lado terrestre, el lugar habitado por los humanos, el cual como su nombre lo indica sostiene tres escenas relacionadas con el ámbito terrenal, donde observé tres prácticas fundamentales para la trascendencia de una nueva vida. Dentro del soporte terrestre se desarrollan tres escenas fundamentales: la ofrenda, el ritual del guaje, la cueva y la montaña sagrada del jaguar; unificaron una acción primordial para el desarrollo de una actividad agrícola.

En la ofrenda aparecen dos hombres cargando posiblemente incensarios y un personaje antropomorfo con bellos atavíos y con una expresión de completa simplicidad en su movimiento, es decir, sus manos van libres y su cuerpo no tiene vestimenta alguna más que la que le cubre su sexo. Pienso que los primeros personajes cargan *copal* que estaba directamente relacionado con la función de alimentar a los dioses, ellos llegan a un lugar para ofrecer un sacrificio y lograr efectuar el ritual del guaje. En la escena del ritual del guaje observé 2 mujeres y dos hombres, cada uno representado en diferentes colores y con distintos ornamentos. Las mujeres se arrodillan y posiblemente cantan, el hombre con una máscara con facciones de jaguar (quien podría ser una representación de un dios en la tierra como frecuentemente se utiliza en los rituales mayas), se mueve de derecha a izquierda y viceversa para entregar el guaje al cuarto personaje, un varón que presenta colores distintos en el cuerpo: negro, amarillo, rojo y tonos de gris. su vestimenta es distintiva, parece un ser vinculado a los hombres de la primera escena ya que tienen facciones muy similares, y su atuendo es casi igual, lo cual podría indicar que son personajes que vienen de un lugar diferente a entregar una ofrenda para realizar el ritual del guaje. De esta forma, el guaje es ayudado a crecer y con ello a producir nuevas semillas para crear un nuevo ciclo que será la transformación. Para ello fue necesaria la última escena, la cueva y la montaña del jaguar, dos lugares a los cuales el ser humano no podía acceder sin una preparación inicial, espacios donde se podía llevar a cabo el viaje hacia el inframundo y luego hacia un nuevo comienzo. La cueva es el lugar que presenta un elemento de origen y fertilidad y por ello se vincula con una mujer creadora y destructora. A su vez

el jaguar lo identifiqué con el origen y el caos, y la mujer que acompaña la escena es la que transmite vida, pero que comanda los mundos fríos y ocultos del origen.

La mujer es también transformadora de la semilla y la cueva es el lugar que lleva a otros espacios de donde surge el agua y nuevas semillas. Así llegué a la última parte del mural ubicado justo del otro lado, es decir en un lugar posiblemente inhabitable por el hombre y la mujer, pero espacio en donde se recrea el nacimiento, el surgimiento del líquido o de una semilla, en este caso se personifica con figuras humanas porque se cree que son entes vivos. Considero que esta parte es la principal ya que presenta las siguientes características: conjunta todos los elementos de la primera parte; existe la representación de un hombre ataviado con grandes ornamentos, pintado con el símbolo de <U> en todo su cuerpo, y presenta en su vestimenta elementos del jaguar, la serpiente, el pájaro y la iguana; todos los personajes están representados en una escala mayor; el guaje se presenta como el elemento principal de donde surge otro individuo que pienso que podría ser el líquido preciado o la semilla dadora de vida, caracterizado en forma de un individuo.

Así, en esta parte el personaje con atributos del dios de la lluvia, posiblemente fue el encargado de encontrar el lugar de origen del agua o de la semilla. Así el mural podría representar el ciclo de la semilla o el del agua. En el caso del mural norte existe una narración de algún suceso relevante: regeneración de la agricultura: maíz u otra semilla; regeneración del agua. Para conocer completamente el significado de la narración sería necesario abordar todos los murales que existen en el lugar y luego crear un nuevo acercamiento. Sin embargo, para mí el muro norte expresa una totalidad y por ello pienso que se puede significar su relato sin detenerse en los demás murales. Es posible acercarse al significado de la obra por medio de la particularidad cuando se han creado unidades conceptuales con las que hice en este estudio.

La trascendencia del muro norte de San Bartolo reside en la narrativa secuencial de la imagen que comprende varios conceptos que posiblemente se fueron desarrollando en la plástica hasta crearse los símbolos que encontramos en las representaciones de los murales. En este trabajo -como ya lo dije anteriormente- los llamé conceptos: al soporte terrestre, la ofrenda, el ritual del guaje, la montaña del jaguar, el surgimiento o nacimiento. Así, la pintura muestra un desarrollo que sorprendió a todos los mayistas por sus avances en la

técnica, estilo, representación de símbolos. Hasta el momento es la única pintura mural del Preclásico tardío que presenta escritura y un lenguaje iconográfico.

Se revela como uno de los sitios arqueológicos más ricos en cuanto a obra artística, dada la calidad y antigüedad de sus murales, en donde el descubrimiento de jeroglifos ha abierto nuevos debates acerca de las teorías sobre los orígenes de la escritura en la cultura maya.

Las pintura mural norte de San Bartolo encierra un universo de significados que pueden crear nuevas formas de ver la cultura maya, por lo que pienso que es una pintura que puede seguir siendo estudiada desde diferentes perspectivas en futuras investigaciones.

Finalmente me permito expresar que las producciones artísticas del pasado se han convertido en nuestro arte al momento que las hacemos partícipes de nuestro presente, pues como solía decir W. Kandinsky: *“Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer”*.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el Arte*, México, Ediciones Coyoacán Arte, 13ª Ed., 2007, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

- Arellano Hernández, Alfonso “Llego el caimán: los dragones en el mundo maya”, en González Torres, Yólotl (coord.), Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana, México, CONACULTA, Plaza y Valdés, 2001.
- Barrera Vásquez, Alfredo (dir.), Diccionario Maya Cordemex: Maya-español; español-maya, Mérida, Yucatán, Cordemex, 1980.
- Bolfet, Hélène *et al.*, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, CEMCA, 1992.
- Bonor, Juan Luis, Las cuevas mayas: simbolismo y ritual, Madrid, UCM/Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1989.
- Brady, James E. *et al.*, In the Maw of the Earth Monster, USA, University of Texas Press, 2005.
- Broda, Johanna, “Paisajes rituales del Altiplano central”, en Arqueología Mexicana, Los dioses de Mesoamérica, México, CONACULTA, INAH, Editorial Raíces, Vol. IV, num., 20, 1996, pp. 40 - 49.
- Carreón-Blaine, Emilie A., El Ollí en la plástica mexicana: el uso del hule en el siglo XVI, UNAM, 2006.
- Christenson, Allen J., Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya, U.K., Winchester, O. Books, 2004.
- Covarrubias, Miguel, Indian Art of Mexico and Central America, Alfred A. Knopf, New York, 1957.
- Estrada-Belli, Francisco, Investigaciones arqueológicas en la Región de Holmul, Petén, Guatemala. Informe preliminar de la temporada 2005, USA, Editado por Francisco Estrada- Belli., Vanderbilt University, Nashville, TN, 2006.
- _____, “Archaeological Investigations at Holmul, Petén, Guatemala: Preliminary Results of the Third Season, 2002” en The Foundation Granting Department: Reports Submitted to FAMSI. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI), 2003.
- Freidel, David *et al.*, Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path, New York, William Morrow & Co., 1993.
- Friedländer, M.J., De l'art et du connaisseur, Francia, Le Lise de Poche, 1969.
- Foley, Jennifer, Correlacionando la evidencia arqueológica y epigráfica en la Sufricaya, Holmul, Petén, México, Farnsi, 2007, en Web: <http://www.famsi.org/reports/05059es/index.html>
- Fuente, Beatriz de la, “La pintura mural prehispánica en México”, en Arqueología Mexicana, Vol. III-Num. 6, Nov-Dic., México, Raíces / INAH, 1995.
- Garza, Mercedes de la, “Las fuerzas sagradas del universo maya” en Toltecáyotl, México, Guillermo Marín, en web: <http://www.toltecayotl.org>
- _____, “Las fuerzas sagradas del universo maya: dioses mayas.”, en Indimaya.gob.mx./cultura-maya/dioses-mayas/index.php



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.

- Garrison, Thomas, "La Transición del Preclásico tardío al Clásico temprano en la zona intersitio de Xultún y San Bartolo en Petén, Guatemala", en XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004, Escrito por Juan Pedro Laporte, pp. 269-280, Instituto de Antropología e Historia (Guatemala), Asociación Tikal, Instituto de Antropología e Historia, 2004.
- Garrison, Thomas y David S. Stuart, "Un análisis preliminar de las inscripciones que se relacionan con Xultún, Petén, Guatemala", en XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2003, pp.829-842.
- Gombrich, S. E., Aims and Limits of Iconology. Symbolic Images, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-25
- Grube, Nikolai, "Transformations of Maya Society at The End of Preclassic: Processes of Change Between The Predynastic and Dynastic Periods", in The Emergence of Lowland Maya Civilization: The Transition From the Preclassic to The Early Classic, USA, N. Grube ed.: 1-6. Acta Mesoamericana 8, Verlag Von Hemming Mockmuhl, 1995.
- Hurst, Heather, *et al.*, "El análisis de los fragmentos de pintura mural de estructura Sub 1^a" en William A. Saturno y Mónica Urquizú, Proyecto arqueológico regional San Bartolo, Informe anual no. 7, séptima temporada, Guatemala, William A. Saturno y Mónica Urquizú, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2008. pp. 323-329.
- _____, "San Bartolo, Petén: Técnicas de pintura mural del Preclásico Tardío", en XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004, Guatemala, editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, 2005.
- Kubler, George, "The Shape of Time Revisited: II" en XIII Coloquio internacional de historia del arte: Tiempo y arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1991, pp. 29-35;
- _____, "Studies in Classic Maya Iconography", en Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences XVIII, pp. VIII, USA, Archon Books, 1969.
- _____, La configuración del tiempo, España, Felmar, 1975.
- Lacadena, Alfonso y María Josefa Iglesias, "La recreación del espacio mítico de la montaña de las flores en un palacio de Machaquila, Petén", en XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005, Guatemala, Juan P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, eds., Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc., 2005, pp. 589-599.
- _____, Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales. Tesis doctoral, Departamento de Historia de América II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Lombardo, Sonia, "Los estilos en la pintura mural maya", en Leticia Staines (coord.), Pintura Mural Prehispánica en México II, Área Maya. Estudios, México, UNAM-IIE, 2001, p. 83-154.

- López Austin, Alfredo, “La parte femenina del cosmos” en Arqueología Mexicana. La mujer en el mundo prehispánico, México, CONACULTA, INAH, editorial Raíces, Vol. V, Núm. 25, 1998, pp. 6-13.
- _____, Los mitos del Tlacuache, UNAM- Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.
- Magaloni, Diana, “Materiales y técnicas de la pintura mural maya”, en Leticia Staines, coord., La Pintura mural Prehispánica en México. Área Maya, Estudios, México, Tomo III, UNAM- IIE, 2001, pp. 155-198.
- _____ “La pintura mural en Mesoamérica: Materiales, técnica pictórica y contacto artístico entre regiones”, en Clara Bargellini, Historia del arte y restauración: 70 coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico--Conservación, Restauración y Defensa, México, UNAM-IIE, 2000.
- _____, “El arte en hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak” en Leticia Staines (coord.), Pintura mural Prehispánica en México: Estudios. Área Maya. Bonampak, México, UNAM-IIE, Tomo II, 1998.
- _____, “Técnicas de pintura mural en Mesoamérica.”, en Arqueología Mexicana, Vol. III-Num. 16, Nov.-Dic., 1995.
- _____, Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Marcone, Jennifer, “Real World Indiana Jones William Saturno to Appear in History Chanel Special” in Nasa Marshall Star, USA, National Aeronautics and Space Administration, Vol. 48, no. 32, May 15, 2008, <http://marshallstar.msfc.nasa.gov/5-15-08.pdf>.
- Maurer, Eugenio, Los Tseltales, México, Centro de Estudios Educativos, 1984.
- Miller, Mary and Karl Taube, The Gods and Symbols of Ancient Mexico and The Maya, New York, Thames and Hudson, 1993.
- Móbil, José A., Historia del arte guatemalteco, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, digitalizado el 28 de marzo de 2008, proviene de Universidad de Texas, 1988.
- Mora, Paolo *et al.*, Conservation of Wall Painting, London, Butterworths, 1984.
- Morelli, Giovanni, Italian Painters: Critical Studies of Their Works, Edit C. J. Foulkes, London, 1893, digitalizado por la Universidad de Harvard el 26 de junio del 2008.
- Noble Wilford, John, “Murals Cast New Light on Maya culture. Early Period was no a Dark Age”, en Internacional Herald Tribune, publicado el miércoles, 31 de mayo del 2006, consultado en Web: www.iht.com/articles/2006/05/17/healthscience/snarch.php?page=2.
- Moreaux, Arnould, Anatomía artística del hombre: compendio de anatomía ósea y muscular, España, Capitel editores, 1981.
- Panofsky, Erwin y Nicanor Ancochea, El significado en las artes visuales, México, Alianza editorial, 1979.

- Pérez Suárez, Tomás, “Dioses mayas” en Arqueología mexicana, México, artículo consultado en web: arqueomex.com/S2N3nDioses_T88.html.
- Prado, Lilia Rosalía, Psicología de la percepción. Sistema visual, México, Centro de investigaciones en Ergonomía, 19 de abril del 2002. Leonardo Da Vinci, Tratado de Pintura, México, Ramón Llaca y Cia., 1996, p.101-105.
- Ramos, Carmen, La plaza C de Sacul I: Un ejemplo de arquitectura de patrón Triádico en el noroeste de las montañas mayas. Dolores, Petén, Guatemala, Tesis de Licenciatura en Arqueología en la USAC, México, 1997.
- Román, Edwin, *et al.*, “Estructuras ceremoniales del período Preclásico: Ixim, un ejemplo de ello” en William A. Saturno, y Mónica Urquizú, Proyecto arqueológico regional San Bartolo, Informe anual no. 7, séptima temporada, Guatemala, William A. Saturno y Mónica Urquizú, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2008. cap. III, p. 32- 41.
- San Christobal, Josef María de, *et al.*, Curso de química general aplicada a las artes: Aplicada a las artes, Madrid, Carlos Caprelet, digitalizado por la Universidad Complutense de Madrid, 2v., 1805.
- Sanz Castro, Luis T., “Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya” en XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala, Vol. 1, Museo Nacional y Etnología, Juan Pedro Laporte, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, 2003. Digitalizado en 2008.
- _____, “Los escribas del *códice de Madrid*: Metodología y análisis pre iconográfico”, en Revista Española de Antropología Americana, España, Universidad Complutense de Madrid, no. 30, 87-103, 2000.
- Saturno, William A. y Mónica Urquizú, Proyecto arqueológico regional San Bartolo, Informe anual no. 7, séptima temporada, Guatemala, William A. Saturno y Mónica Urquizú, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2008.
- Saturno, William A. y Boris Beltran, “Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala” y “Supporting Online Material for Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala” en Science, USA, no. 1121745, 5 January 2006., Web: www.sciencexpress.org
- Saturno, William A., *et al.* “Nuevos hallazgos arquitectónicos y pictóricos en la Pirámide Las Pinturas, San Bartolo, Petén.” En XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), pp.627-636. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital), 2006.
- _____, “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del Norte”, en Ancient America No.7, USA, Center for ancient American Studies, Barnardsville, , February, 2005. (Edición en español).
- _____, “La identificación de las figuras del muro oeste de Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén.” en En XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004, Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía, eds., pp. 647-655. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc., 2005.

- _____, Proyecto arqueológico de San Bartolo: Informe Preliminar No. 4. Cuarta Temporada, Guatemala, William Saturno y Mónica Urquizú, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, 2005.
- _____, Proyecto arqueológico San Bartolo. Tercera temporada, No. 3, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2004.
- _____, "Proyecto arqueológico regional San Bartolo: Resultados de la primera temporada de campo 2002", en XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2002, pp.320-324.
- Savkic, Sanja, El color en el códice Dresde (Según la información de las fuentes escritas y de las lingüísticas), Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, México, UNAM, 2007.
- Schapiro, Meyer, "Style" en Anthropology Today, Chicago, the University of Chicago Press, 1953, pp. 287-312.
- Schele, Linda y David Freidel, A Forests of Kings: The Untold Story Of The Ancient Maya, New York, William Morrow & Co., 1990.
- Ségota, Dúrdica, "El quehacer del historiador del arte prehispánico. Las significaciones de las imágenes", en Beatriz de la Fuente (coord.), Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México, México, El Colegio Nacional, 2004, pp. 31-41.
- _____, Valores plásticos en el arte Mexica, México, IIE- UNAM, 1995.
- _____, "El tiempo en la plástica Mexica", en XIII Coloquio Internacional de historia del arte: Tiempo y arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1991, pp.55-64.
- _____, "Cromatismo en el arte Mexica", en XII Coloquio internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Querétaro, Instituto de investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Séjourné, Laurette, Cosmogonía de Mesoamérica, México, siglo XXI, CONACULTA, INAH, 2004.
- Sygowska, Grazina, "Las cuevas como espacio ritual entre los mayas", en Actas latinoamericanas de Vasovia, España, Universidad de La Rioja, No. 15, 1993, pp. 117-132.
- Taube, Karl, "The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual", en The Olmec World Ritual and Ruler ship, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp.83-104.
- _____, "Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya" en RES, USA, no. 45, spring, 2004, pp. 71-94.
- _____, The Major Gods of Ancient Yucatan. Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology, N. 32, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1992.
- _____, "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal", en Quinta Mesa Redonda de Palenque 1983, USA, Yalc, 1985.
- Tiesler Blos, Vera, "El aspecto físico de los mayas" en Arqueología Mexicana. Los mayas vida cotidiana, México, CONACULTA, INAH, Editorial Raíces, Vol. V, num. 28. 1997, pp. 14-19.

- Torrealva, Daniel y Marco Tulio Sandoval, “Informe sobre la estabilidad estructural de la Pirámide de Las Pinturas.” En Proyecto Arqueológico San Bartolo, Informe preliminar No 3, Tercera Temporada, Guatemala, (editado por M. Urquizú y William A. Saturno), 2003
- Urquizú, Mónica y Heather Hurst, “Las Pinturas Murales de San Bartolo: Una ventana al arte y cosmovisión del hombre prehispánico, en XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala, J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía eds, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2003, pp. 325-334.
- Valdés, Juan Antonio y Federico Fahsen, “Figura humana en el arte maya del Preclásico”, en XX Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala, Guatemala, Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía eds, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc 2006.
- _____ (coord.), El periodo Clásico en Uaxactún, Guatemala: Arqueología en el centro de Petén, Guatemala, Guatemala, Instituto de Investigaciones Históricas, Arqueológicas y Antropológicas, 2005.
- _____, “Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área Maya” en Revista Estudios, No. 2/90: 23-49, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, 1990.
- Valladares, León A., El hombre y el Maíz; Etnografía y Etnopsicología de Colotenango, Guatemala, Guatemala, 1957.
- Valverde Valdés, María del Carmen, Balam: El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya, México, UNAM, 2004.
- Vinci Leonardo Da, Tratado de pintura, México, Ramón Llaca y Cia., 1996.
- Warbug, Aby, El ritual de la serpiente, México, Fondo de Cultura Económica, colección sexto piso, 2004.
- Wagner, Elizabeth, Some Thoughts On The Composition Of Murlas 1 and 3 of Structure I, La Sufricaya, El Petén, Guatemala, en Mayaweb notes, No. 10, 2004, en web: http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0010.pdf.
- Wichmann, Soren, “¿Un vocablo Mixe-Zoqueano de préstamo en los murales mayas del Preclásico tardío de San Bartolo?”, en Mesoweb, 2006: <http://www.mesoweb.com/es/articulos/wichmann/Prestamo.pdf>