



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN HISTORIA

**La tradición Mixteca-Puebla en la pintura mural de Tulum.
Análisis de su estilo e iconografía**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A

FREDY RAMÍREZ ORTEGA

Asesor: Dr. Pablo Escalante Gonzalbo

Octubre 2012



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.

*A Juan Ortega Rufino "El Chivo" (†),
por esos grandes momentos que vivimos juntos,
y más aún, porque aunque ya no estés a mí lado
jamás te irás de mi pensamiento.*

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de la presente tesis fue gracias a la ayuda de varias personas e instituciones, a las cuales quiero expresar mi reconocimiento y gratitud.

A Lupita, mi madre, por su ejemplo, su amor, su confianza, pero sobre todo por su apoyo incondicional, porque gracias a ella he logrado culminar mis estudios profesionales y por lo cual le estaré eternamente agradecido.

A Jonathan, mi hermano, y a Eduardo, mi “otro” hermano, por su amistad, comprensión e impulso para seguir adelante en todo momento, esperando que este pequeño trabajo sea un estímulo en su formación profesional.

A Karen, mi gran amor, por su cariño y compañía en los mejores momentos de mi vida, por sus consejos y aliento cuando más los necesito; gracias por enseñarme que la vida está plagada de sorpresas, y más aún, gracias por ser partícipe de ellas.

A toda mi familia por su apoyo y cariño, en especial a Alma, Margarita, Miguel, Gerardo y Oscar.

Al Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, mi asesor de tesis, por su guía en la elaboración de esta investigación, por sus consejos y sobre todo por su paciencia.

Al Lic. Hugo García Capistrán, por sus enseñanzas a lo largo de toda mi carrera, y más aún, por su amistad y apoyo incondicional.

A la Lic. Leticia Staines Cicero, por su confianza y ayuda en varios ámbitos que llevaron a buen término la elaboración de mi tesis.

A la Dra. Emilie Ana Carreón Blaine y a la Mtra. Saeko Yanagisawa, por sus valiosos comentarios y observaciones hechos al presente trabajo.

A la Mtra. Ma. Isabel Álvarez Icaza L., por sus comentarios y apoyo en la elección y desarrollo del tema abordado en esta tesis.

Al Dr. Javier Rico Moreno, por su incondicional ayuda, consejos y amistad.

A la Secretaria de Seguridad Pública Federal y a la Lic. Alejandra López de Alba, por haberme dado la oportunidad y la confianza de realizar mi Servicio Social en dicha institución dentro de los Proyectos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución de México.

A la DGOSE, quien a través de su programa de becas PRONABES-UNAM Licenciatura, me otorgó una beca la cual me ayudó de manera significativa a lo largo de mis estudios profesionales.

A la Asociación Palabra de Clío, por haberme otorgado una beca de Estímulo a la Titulación, de igual manera a la Secretaria de Educación Pública, quien a través del Programa de Becas para la Educación Superior, me concedió una Beca de Titulación. Dichas becas fueron de gran apoyo en la culminación de mi tesis.

A la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, por haberme otorgado el permiso de fotografiar los murales ubicados en las Estructuras 5 y 16 de la Zona de Monumentos Arqueológicos de Tulum, ya que aquel material fotográfico me permitió desarrollar puntualmente la presente investigación.

Asimismo, a la Arqlga. Adriana Velázquez Morlet, Delegada del Centro INAH Quintana Roo, y al Lic. Darwin Carabeo, Jefe de Operación de la Zona de Monumentos Arqueológicos de Tulum, por las facilidades otorgadas durante mi estancia en Tulum.

A mis grandes amigos: Daniel, Litza, Julio, Gustavo, Ulises, Israel, Artemio, Eric, gracias por su amistad sincera.

A todos, muchísimas GRACIAS...

Índice

Agradecimientos

Introducción	1
1. La tradición Mixteca-Puebla	6
1.1. Historiografía del concepto	6
1.2. Origen y difusión	11
1.3. El estilo	13
1.4. La iconografía	16
1.5. El lenguaje pictográfico	18
1.6. <i>Corpus</i>	20
2. Tulum y la tradición Mixteca-Puebla	23
2.1. Historia de Tulum	23
2.2. Descripción del sitio arqueológico de Tulum	32
2.3. La tradición Mixteca-Puebla y su difusión al área maya, el caso de Tulum	38
3. El estilo de la tradición Mixteca-Puebla en la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum	46
3.1. Definición de estilo	48
3.2. Composición	50
3.3. Línea y Color	54
3.4. Figura humana	58
4. La iconografía de la tradición Mixteca-Puebla en la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum	67
4.1. Definición de iconografía	68
4.2. Repertorio iconográfico	70
Conclusiones	86
Figuras	94
Láminas	119
Bibliografía	124

Introducción

Tulum, situado en la costa oriental de la península de Yucatán, destaca por ser un sitio arqueológico que data del Posclásico y en el cual se conserva un *corpus* relativamente abundante de pintura mural en la zona maya. Pero el paso del tiempo no ha sido en vano, ya que aunado a las condiciones climáticas extremas, juntos han deteriorado en su mayor parte los vestigios de la pintura mural del sitio. Es así como en la actualidad sólo se conservan fragmentos de los murales en malas condiciones y, en el mejor de los casos, algunos dibujos a color de años anteriores que nos dan una idea tanto de la paleta cromática que tenían como de diversos aspectos de forma y contenido que en la actualidad han desaparecido.

Por otro lado, el Posclásico fue un periodo de gran intercambio de ideas entre las distintas culturas mesoamericanas, y la maya no fue la excepción. Así, la pintura mural al ser una expresión cultural de gran contenido temático refleja de forma clara ese intercambio tanto de ideas como de otros patrones culturales. Es decir, los elementos que componían los diferentes estilos e iconografías de las distintas culturas mesoamericanas se fueron combinando, en mayor o menor grado dependiendo de la zona, desde el Clásico, pasando por un periodo de combinaciones y yuxtaposiciones, pero no fue sino hasta el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.) que apareció un nuevo estilo y una iconografía particular rediseñada en dicho estilo¹ que destacan por ser bastante complejos pero a la vez homogéneos. El fenómeno al cual se está haciendo referencia es al que en la actualidad se conoce como tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, que también ha sido llamado “estilo internacional del Posclásico Tardío.” Ciertamente es más que un estilo, es también un repertorio iconográfico y un sistema de convenciones pictográficas.²

¹ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 36. Dicho autor apunta ahí mismo que la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla es “nueva”, *cfr.*, sin embargo, la mayoría de los elementos del repertorio iconográfico de dicha tradición ya habían sido desarrollados en épocas anteriores, sólo que en la tradición Mixteca-Puebla sus formas ahora son rediseñadas mediante ese nuevo estilo. Comunicación personal con Hugo García Capistrán, Agosto 2012.

² Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural”, en *Arqueología Mexicana*, V. XVI, Núm. 93, Septiembre-Octubre, 2008, pp. 60-65.

Según parece, la tradición Mixteca-Puebla terminó de condensarse en la metrópoli de Cholula³ y su difusión abarcó todo el territorio mesoamericano durante los últimos años del Posclásico.⁴ Para un caso concreto en la zona maya, durante el periodo Posclásico la zona este de la península de Yucatán se caracterizó por tener una actividad comercial muy importante⁵ ya que, por ejemplo, en el caso específico de Tulum, éste sitio arqueológico fungió como un puerto importante y centro comercial durante el Posclásico Tardío,⁶ que inclusive comunicaba el territorio mesoamericano con Centroamérica. Así parece en primera instancia que fue gracias a la gran actividad comercial desarrollada en la costa oriental de la península de Yucatán que el sitio arqueológico de Tulum se vio influenciado por la tradición Mixteca-Puebla, la cual al final fue adaptada en las pinturas murales del sitio, ya que aún se aprecian ciertos rasgos propiamente mayas manifiestos en ellas.

Las pinturas murales de Tulum objeto de este estudio son las ubicadas en las Estructuras 5 y 16, que dicho sea de paso son características de la zona este de la península de Yucatán, ya que Sonia Lombardo de Ruiz las ha agrupado y clasificado dentro del *estilo azul y negro* particular de dicha zona,⁷ clasificación estilística realizada a nivel general con respecto a la pintura mural prehispánica de toda la área maya. Dichas pinturas se revelan como la gran fuente para trabajar la tradición Mixteca-Puebla en la área maya, específicamente en la costa oriental de la península de Yucatán. Aunque la pintura mural no es la única expresión artística que aborda la tradición Mixteca-Puebla, pues ésta empezó a ser trabajada y

³ *Ibid.*, p. 61; Michael D. Lind, "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp. 77-99; Geoffrey G. McCafferty, "Cholula", en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 1, New York, Oxford University Press, 2001, p. 204.

⁴ Daniel Schávelzon, *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Extensión Universitaria, 1980, p. 12.

⁵ Daniel Schávelzon tiene la hipótesis de que "el comercio marítimo contribuyó en gran medida a la dispersión de objetos y formas del Complejo Mixteca-Puebla a lo largo de distancias dilatadas." Daniel Schávelzon, *ibid.*, p. 53.

⁶ Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, Robert Sharer (ed.), trad. María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 400.

⁷ Sonia Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", en *La Pintura mural prehispánica en México, Área Maya*, Leticia Staines Cicero (Coord.), V. 2, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 143.

definida a partir de la cerámica policroma, la pintura mural en el sitio de Tulum exhibe características tanto estilísticas como iconográficas que permiten desarrollar dicho trabajo; ya que por lo que respecta a restos cerámicos policromos no se encuentra disponible un gran *corpus* de ellos,⁸ por ejemplo.

Desde el punto de vista de los estudios de la tradición Mixteca-Puebla, aquellas pinturas murales de Tulum sólo han sido abordadas sucintamente o citándolas para reforzar otros estudios sobre dicha tradición en otros sitios.⁹ Por tanto, es evidente la falta de trabajos que realicen estudios más profundos de ellas desde la perspectiva de la tradición Mixteca-Puebla, ya que en la materia sólo destacan los trabajos de los historiadores del arte Donald Robertson¹⁰ y Arthur G. Miller.¹¹ Sus trabajos sobre el sitio de Tulum son un buen comienzo para abordar las pinturas murales desde aquella perspectiva, ya que ofrecen pistas tanto estilísticas como iconográficas para entrar de lleno en el tema, puesto que ellos no lo tratan a fondo. Sin duda, en dichos murales se encuentra una gran fuente de trabajo a realizar, ayudado claro está de los estudios tanto a nivel general de la tradición Mixteca-Puebla como de los introductorios en la misma línea al sitio de Tulum.

Por tanto, lo que se pretende realizar en la presente tesis es verificar que las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum corresponden a una adaptación de la tradición Mixteca-Puebla en la zona oriental de la península de Yucatán, tomando en cuenta también los procesos histórico-sociales involucrados

⁸ Samuel K. Lothrop, *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1924, Publication 335, p. 62; Ernesto Vargas Pacheco, *Tulum: organización político-territorial de la costa oriental de Quintana Roo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997, pp. 158, 162, 164 y 166; Joseph W. Ball, "The Tancah Ceramic Situation: Cultural and Historical Insights From an Alternative Material Class", en Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982, p. 111; Walter R. T. Witschey, "Tulum", en David Carrasco (ed.), *op. cit.*, V. 3, p. 276.

⁹ Nicholson sólo menciona a los murales de Tulum como receptores de la tradición Mixteca-Puebla sin hacer ningún tipo de análisis de ellos, *cf.* H. B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en Alana Cordy-Collins, *Pre-columbian art history: Selected readings*, California, Peek, 1977, p. 117. Por su parte Daniel Schávelzon sólo hace referencia a que en las pinturas de Tulum son claramente discernibles elementos "mixtecoídes", *cf.* Daniel Schávelzon, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ Donald Robertson, "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic", en *Proceedings 38th of the International Congress of Americanists*, V. 2, Stuttgart, 1968, pp. 77-88.

¹¹ Arthur G. Miller, *op. cit.*

que desembocaron en esa adaptación. Para llevar a cabo la tarea principal se realizó un análisis comparativo con otras expresiones artísticas Mixteca-Puebla, tanto ajenas al área maya como internas a ella, del estilo y la iconografía presentes en los murales citados, todo ello, claro está, desde el punto de vista de dicha tradición, ya que aquellas manifestaciones artísticas se definen así mismas por el uso de un estilo e iconografía específicos, los cuales no se podrían estudiar por separado, pues un motivo iconográfico en la tradición Mixteca-Puebla es reconocido inmediatamente porque el estilo de aquella tradición le proporciona unidad y comprensión. Así se pretende dilucidar cómo tales pinturas murales fueron una adaptación de la mencionada tradición en el área maya, haciendo explícito qué características tanto estilísticas como iconográficas son propias de la plástica maya.

Lo anterior se inscribe prioritariamente en una necesidad que se han planteado los distintos autores que han abordado la tradición Mixteca-Puebla, es decir, ubicar y definir las distintas variantes regionales de dicha tradición. Nicholson en particular es quien más énfasis pone en aquella necesidad pues al respecto dice que definiciones más precisas de los aspectos estilísticos e iconográficos son del todo necesarias e imprescindibles, lo cual ayudará a delimitar de manera clara los sub-estilos y las variantes regionales de la tradición Mixteca-Puebla.¹²

En el primer capítulo se aborda la tradición Mixteca-Puebla en general, capítulo que abre la puerta para trabajar el caso de y en Tulum. Primero se trata brevemente la historiografía de la tradición Mixteca-Puebla para dar paso a su origen y difusión. Para finalizar dicho capítulo se hace un bosquejo con definiciones más precisas del estilo, del repertorio iconográfico y del lenguaje pictográfico de la tradición Mixteca-Puebla, mencionando en última instancia el *corpus* con el que se contó para realizar la presente tesis.

El segundo capítulo versa sobre Tulum y su relación con la tradición Mixteca-Puebla. En principio se esboza una breve historia de Tulum, además de

¹² H. B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, p. 246.

una descripción de las principales estructuras del sitio arqueológico. Para finalizar y teniendo en cuenta los dos puntos anteriores, se ofrece una explicación plausible sobre cómo Tulum llegó a ser partícipe de la tradición Mixteca-Puebla.

El tercer capítulo trata sobre el estilo de la tradición Mixteca-Puebla presente en los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum. Como primer paso se ofrece una definición del término “estilo”, definición que se adapta a lo entendido por dicho concepto en la tradición antes mencionada. Posteriormente se aborda el estilo analizando tres rubros definitorios: composición, línea y color, y figura humana.

El cuarto y último capítulo analiza el repertorio iconográfico presente en los murales de las ya citadas estructuras de Tulum, claro está desde el punto de vista de la tradición Mixteca-Puebla. Sin embargo, antes de dicho análisis se da una definición de iconografía, la cual se adapta al estudio iconográfico que se realiza en la mencionada tradición. Este capítulo y el anterior son la base para corroborar que las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum son una adaptación de la tradición Mixteca-Puebla en la zona oriental de la península de Yucatán.

Capítulo 1

La tradición Mixteca-Puebla

1.1. Historiografía del concepto

El concepto Mixteca-Puebla fue creado entre los años de 1938 y 1941 por George Vaillant¹ para referirse de forma alternativa a una “cultura” o “civilización” ubicada al principio en la región de Puebla, específicamente en Cholula, y en el noroeste de Oaxaca, dentro de la zona Mixteca. Después observó que esta “cultura” o “civilización” se extendía por toda Mesoamérica, desde Nicaragua en el sur hasta Sinaloa en el norte, y así definió, según su división, al quinto y último periodo de la “prehistoria” mesoamericana, el periodo Mixteca-Puebla. Según Vaillant, los elementos principales son: “un politeísmo cuidadosamente definido, el *tonalpohualli*, el ciclo de 52 años, la escritura pictórica estilizada,”² “el linaje de jefatura, la guerra formal, deidades distintivas y prácticas ceremoniales características,”³ todo ello en un nivel general. Pronto su propuesta fue aceptada por el círculo académico de mesoamericanistas, ya que en 1942, en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, se adoptó un esquema reconociendo cuatro horizontes culturales y al último de ellos se le nombró Mixteca-Puebla.⁴

Hacia 1956, H. B. Nicholson puso énfasis en la necesidad de precisar el concepto creado por Vaillant, ya que no lo consideraba como “cultura”, “civilización” o “complejo cultural”. Después de haber aceptado las ideas de Kroeber –en principio para la arqueología peruana- Nicholson hizo referencia al fenómeno Mixteca-Puebla como un estilo-horizonte,⁵ aunque sin gran

¹ George C. Vaillant, “A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, en *American Anthropologist*, V. 40, Núm. 4, 1938, pp. 535-573; “Patterns in Middle American Archaeology”, en *The Maya and their Neighbors*, New York, Cooper Square Publishers, 1973 [1940], pp. 295-305; *Aztecs of Mexico: Origin, Rise and Fall of the Aztec Nation*, New York, Doubleday, 1944 [1941].

² G. C. Vaillant, *op. cit.*, 1973 [1940], p. 299. [Trad. mía]

³ G. C. Vaillant, *op. cit.*, 1944 [1941], p. 84. [Trad. mía]

⁴ *Mayas y Olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centroamérica*, Tuxtla Gutiérrez, Sociedad Mexicana de Antropología, 1942, p. 76.

⁵ H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins, *Pre-columbian art history: Selected readings*, California, Peek, 1977 [1960], p. 116.

complacencia pues no cubría dos rubros del estilo-horizonte satisfactoriamente, ya que la temporalidad sí fue bastante amplia y en espacio no abarcó a Mesoamérica por completo.⁶ Pero no fue sino hasta el año de 1977, en un trabajo que presentó en un simposio en Dumbarton Oaks, cuando el mismo Nicholson definió dicho fenómeno como una tradición estilística e iconográfica.⁷

Cabe apuntar que en su primer trabajo, Nicholson había esbozado ciertas características estilísticas, observadas en el *Códice Borgia*, que llegarían a formar parte de lo que vendría a ser la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, las cuales son: una precisión casi geométrica en el delineado de las figuras, la rigurosa estandarización de los símbolos empleados, uso de una extensa gama de colores y figuras diseñadas caricaturescamente con exageración de algunos rasgos prominentes.⁸ Además, también esbozó una primera iconografía distintiva compuesta por:

Discos solares y lunares, bandas celestes y terrestres, símbolo de Venus o estrella luminosa, cráneos y esqueletos (con huesos doblemente delineados), jade o *chalchíhuatl*, agua, fuego y llamas, corazones, guerra (*atl-tlachinolli*, escudos, flechas y estandartes), montaña o lugar, “bolas de plumas suaves”, flores (muchas variantes), ojos estilizados como estrellas, *xicalcolihqui*, *ehcacózcatl*, y los veintes signos del *tonalpohualli*; además de grupos de filas de cráneos y huesos cruzados que se van alternando, incluso combinadas con corazones y otros elementos; por último destacan las formas zoomorfas tales como serpientes (frecuentemente emplumadas, *quetzalcóatl*, o seccionadas, *xiuhcoátl*), jaguares, venados, conejos, y arañas.⁹

Por su parte, en 1959 Donald Robertson dio a conocer su libro titulado *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*,¹⁰ en donde incluye un análisis estilístico sobre el *Códice Zouche-Nuttall* como un ejemplo de lo que llamó “estilo” Mixteco, aunque al final señaló que

⁶ Saeko Yanagisawa, “La tradición Mixteca-Puebla”, en María Teresa Uriarte (Coord.), *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010, p. 88.

⁷ H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 227-231.

⁸ H. B. Nicholson, *op. cit.*, 1977 [1960], p. 115.

⁹ *Idem.* [Trad. mía.]

¹⁰ Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959.

ciertas características estilísticas encontradas son aplicables a la denominada tradición Mixteca-Puebla, tales como que es un arte conceptual más no visual; las figuras existen en un mundo de espacio indefinido; líneas-marco encerrando áreas planas coloreadas y carentes de modelado o sombra; figuras humanas no visualmente unificadas y que pueden ser divisibles en sus partes componentes; vistas frontal y de perfil combinadas en una sola figura; vistas de tres cuartos están ausentes y vistas frontales son raras; expresiones significantes expresadas por posiciones y gestos convencionalizados de la cabeza, hombros, manos y piernas; formas arquitectónicas altamente estilizadas y siguiendo un pequeño número de patrones fijos; paisajes inexistentes físicamente; y elementos geográficos que son una serie de signos formalizados que pueden ser dispuestos en varias combinaciones para producir una variedad de formas decorativas transmitiendo información geográfica.¹¹

De esta manera, Nicholson y Robertson poco a poco fueron definiendo tanto el estilo como el repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla. Sin embargo, Robertson prefirió catalogarla como el “Estilo Internacional del Posclásico Tardío,”¹² pero en el fondo siempre le dio preponderancia al “estilo mixteco” sobre el de todos los pueblos del Posclásico. Al paso del tiempo el concepto Mixteca-Puebla ha sido el que ha cobrado más fuerza gracias a su trasfondo geográfico, como la zona en donde se originó la tradición, y más aún con respecto al término “Mixteco” pues éste tiende más a lo lingüístico y a lo étnico.

En el año de 1980 surgió el libro de Daniel Schávelzon, titulado *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*,¹³ en donde el autor trató de ir más lejos del contexto mesoamericano y planteó diversas hipótesis del contacto de la tradición Mixteca-Puebla con Sudamérica.

¹¹ *Ibid.*, pp. 14-24.

¹² Donald Robertson, “The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic”, en *Proceedings 38th of the International Congress of Americanists*, V. 2, Stuttgart, 1968, p. 88.

¹³ Daniel Schávelzon, *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Extensión Universitaria, 1980.

Posteriormente, en 1982 apareció el libro titulado *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*,¹⁴ en donde se abordan temas relacionados con la tradición Mixteca-Puebla además de que ya se percibe a dicho concepto como aceptado por especialistas de lo mixteco. En aquel libro, un alumno de Robertson, James Ramsey, publicó un artículo¹⁵ que es un resumen de su tesis doctoral en donde trabajó el estilo del arte mixteco mediante la comparación de motivos o grupos de ellos pues pretendía una mejor definición de ese estilo y a la vez de su significado; al final de su trabajo pudo rastrear ciertos aspectos básicos que son comparables con la tradición Mixteca-Puebla.

Un gran avance se dio en el año de 1994, ya que surgió el libro llamado *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*,¹⁶ editado por uno de los grandes eruditos en el tema, H. B. Nicholson, además de Eloise Quiñones Keber. Ellos dos realizan en la introducción del libro una revisión historiográfica del concepto en cuestión y por otro lado se presentan algunos estudios sobre diversos temas con respecto al fenómeno Mixteca-Puebla, tal como el trabajo de Michael D. Lind¹⁷ en donde hace mención del ejemplo más antiguo de la tradición Mixteca-Puebla, la cerámica polícroma que, según él, apareció en Cholula en la fase Aquíahuac hacia 950-1150 d.C.¹⁸

Los últimos grandes avances con respecto a la tradición Mixteca-Puebla se han realizado en México y corresponden a los trabajos de Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa. En el año de 1996, Pablo Escalante presentó su tesis

¹⁴ Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4).

¹⁵ James Ramsey, "An Examination of Mixtec Iconography", en Doris Stone (ed.), *ibid.*, pp. 33-42.

¹⁶ H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994.

¹⁷ Michael D. Lind, "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *ibid.*, pp. 79-99.

¹⁸ *ibid.*, p. 81.

doctoral¹⁹ enfocada al estudio del proceso de transformación de la pintura en el Valle de México en el siglo XVI, para lo cual se ayudó de diversos códices en los que incluyó algunos de la tradición Mixteca-Puebla ya que ellos le permitían estudiar cómo se representaban las figuras, en especial el cuerpo humano. Además de ampliar el repertorio estilístico e iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla, propuso la categoría de “lenguaje pictográfico” (ver apartado 1.5.), la cual es de gran importancia para entender el mensaje plasmado ya que normaliza las posturas y los gestos de las figuras humanas en un repertorio mínimo los cuales ayudan a precisar o esclarecer el significado de lo representado en la escena.²⁰ El caso de Saeko Yanagisawa es muy interesante, ya que en su tesis de maestría se enfoca a rastrear desde Teotihuacán algunos de los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla y, además, hace ciertas referencias al arte zapoteco como partícipe de la misma tradición.²¹ Así los trabajos de estos dos autores han ido explorando el transcurso de dicha tradición en varios sitios.²²

Quizá el último trabajo digno de mencionar es aquel que realizó Pablo Escalante como un tributo a la memoria de H. B. Nicholson, el cual lleva por título “The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson”, ya que reúne sintéticamente desde la historiografía del concepto Mixteca-Puebla hasta abordar su estilo e iconografía y, por consiguiente, el origen y difusión de la tradición. Sin duda, dicho

¹⁹ Pablo Escalante, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, 2 V., Tesis de Doctorado en Historia, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1996. Como resultado de dicha tesis, el Dr. Pablo Escalante ha publicado su libro titulado *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 2010.

²⁰ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 29.

²¹ Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005.

²² Recientemente Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa publicaron conjuntamente un trabajo en donde se analizan, como el título lo dice, los “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve)”, en *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, Beatriz de la Fuente (Coord), V. 3, T. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008a, pp. 629-703.

texto se presenta como la mejor introducción al tema de la tradición Mixteca-Puebla.²³

1.2. Origen y difusión

Teotihuacán, una de las grandes metrópolis del periodo Clásico en Mesoamérica, cayó hacia el año 600 d.C. lo cual provocó grandes cambios en toda la región, en principio porque el sistema teotihuacano dejó de influir en la Meseta Central. De tal manera que ahora la influencia cultural llegaría de los grupos antes influidos por la metrópoli teotihuacana, con lo cual se gestaron cambios de combinación cultural, incluso algunos contactos inéditos se dieron con otros grupos de Mesoamérica.²⁴ También se suscitaron migraciones de larga distancia, reacomodos de algunos pueblos y ciertos cambios en las rutas comerciales.²⁵ Estos sucesos son característicos de la dinámica que se vivió a la caída de Teotihuacán, lo cual corresponde al periodo Epiclásico (600-900 d.C.) en donde algunos grupos emergentes empezaron a tomar cierta importancia, ayudados claro está de sus tácticas militares y de las relaciones comerciales.

El tipo de arte ecléctico que se puede observar en ciudades que florecieron en el Epiclásico, tales como Xochicalco o Cacaxtla, refleja esa misma dinámica ya que se puede apreciar la combinación de ciertos elementos artísticos, pero sin llegar a un nuevo estilo completamente homogéneo. Por lo tanto, algunos elementos de los estilos artísticos que resultaron muestran claros antecedentes de la región a donde pertenecen.

Así, los elementos que componían los diferentes estilos e iconografías de las distintas culturas mesoamericanas se fueron combinando aún desde el periodo Clásico, en mayor o menor grado dependiendo de la zona, pasando por un periodo de combinaciones y yuxtaposiciones, pero no fue sino hasta el Posclásico

²³ Pablo Escalante, "The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson", en Matthew A. Boxt y Brian Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, 2012. Quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Pablo Escalante por haberme facilitado una copia de su manuscrito antes de su publicación.

²⁴ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, p. 35.

²⁵ Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, 2005, p. 15.

Temprano (900-1200 d.C.) que se consolidó la tradición Mixteca-Puebla la cual resultó ser un nuevo estilo, una iconografía particular rediseñada en dicho estilo y un sistema de convenciones pictográficas que destacaban por ser bastante complejos pero a la vez homogéneos.²⁶

Según parece, la tradición Mixteca-Puebla terminó de consolidarse en la gran metrópoli, santuario y centro de producción artesanal de Cholula, pues es ahí en donde aparece la cerámica polícroma que es la primera manifestación de dicha tradición,²⁷ ya que además se le incluyen la pintura mural, códices, bajorrelieve, orfebrería, escultura en materiales como hueso y cristal,²⁸ entre otras. Hacia el año 1000 d.C. esa nueva categoría de cerámica polícroma con variantes regionales apareció primero en las regiones de la Meseta Central y después en las de Oaxaca, en parte gracias a que los comerciantes de Cholula negociaron mercancías exóticas en toda Mesoamérica a cambio de cerámica decorada en el estilo Mixteca-Puebla que era producida por ellos.²⁹ Este fenómeno además posee la característica de que en las regiones donde se desarrolló existían grupos con diferentes idiomas, fragmentaciones políticas y conflictos bélicos, pero fue por medio de estas nuevas formas artísticas que los grupos de élite obtuvieron un medio de comunicación y de documentar su pensamiento religioso y su historia,³⁰ lo cual propició de forma paulatina cierta unidad ideológica en el Posclásico Tardío.

Este hecho es claramente perceptible en el área primaria de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla que, de acuerdo con Pablo Escalante, “abarca la zona Mixteca (Costa, Sierra o Alta y Baja), el Valle de Oaxaca, las zonas centro y sur

²⁶ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural”, en *Arqueología Mexicana*, V. XVI, Núm. 93, Septiembre-Octubre, 2008b, p. 61.

²⁷ *Idem.*; Michael D. Lind, *op. cit.*, pp. 79-99; Geoffrey G. McCafferty, “Cholula”, en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 1, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 202-205; H. B. Nicholson, “Mixteca-Puebla Style”, en David Carrasco (ed.), *ibíd.*, V. 2, p. 330.

²⁸ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, pp. 38-39.

²⁹ Geoffrey G. McCafferty, *op. cit.*, p. 202.

³⁰ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2012, p. 294.

del estado de Puebla (de Huejotzingo a Tehuacán) y el actual estado de Tlaxcala (figura 1.1).³¹

Sin embargo, esta área primaria de desarrollo no niega la existencia de expresiones de la tradición Mixteca-Puebla en otras zonas de Mesoamérica, incluso fuera de ella. Esta difusión es lo que Robertson trató de definir en 1968 como el “Estilo Internacional del Posclásico Tardío.”³²

Diversas manifestaciones de la tradición Mixteca-Puebla han sido documentadas en lugares tan distantes al área primaria de desarrollo, tales como las de cerámica polícroma, por ejemplo, una en el punto más hacia el norte en Guasave, Sinaloa,³³ y otra en el punto más hacia el sur en la región de Nicoya ubicada en el sur de Nicaragua y en el norte de Costa Rica.³⁴ Así, es posible observar que la tradición Mixteca-Puebla tuvo una amplia difusión durante el Posclásico tomando en cuenta los dos sitios antes mencionados, aunque es necesario aclarar que no todas las expresiones artísticas incluidas dentro de la tradición son homogéneas, pues diferencias tanto estilísticas como iconográficas se hacen notables.³⁵

1.3. El estilo

Las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla se definen así mismas por el uso de un estilo e iconografía distintivos. Es decir, el componente iconográfico suele ser inmediatamente reconocible, pero esto sólo es posible porque el estilo proporciona la unidad y comprensión de esa iconografía; por lo tanto el estilo y la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla no se podrían estudiar por separado, ya que en la realidad se presentan juntos.³⁶

³¹ Pablo Escalante, *op. cit.*, 1996, p. 50.

³² Donald Robertson, *op. cit.*, 1968, p. 88.

³³ Daniel Schávelzon, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ Doris Stone, “Cultural Radiations from the Central and Southern Highlands of Mexico into Costa Rica”, en Doris Stone (ed.), *op. cit.*, pp. 60-70.

³⁵ Al respecto, Nicholson pone énfasis sobre la necesidad de definiciones más precisas de los aspectos estilísticos e iconográficos con el fin de ubicar y definir los sub-estilos y las distintas variantes regionales de la tradición Mixteca-Puebla. H. B. Nicholson, *op. cit.*, 1982, pp. 246-247.

³⁶ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2012, p. 297.

La siguiente lista de rasgos estilísticos característicos de la tradición Mixteca-Puebla ha sido recabada teniendo en cuenta los trabajos de los precursores en la materia como lo son Nicholson,³⁷ Robertson³⁸ y Escalante,³⁹ y a la vez he intentado responder a la necesidad planteada por el mismo Nicholson en 1982 de definir de manera más precisa los aspectos estilísticos que integran el estilo de la tradición Mixteca-Puebla. Por tal motivo es que he dividido dichos rasgos característicos de la tradición mencionada en tres rubros de análisis, a saber, composición, línea y color, y figura humana, con lo cual se pretende aún más una mayor sistematización de la información.

Los tres rubros con sus rasgos estilísticos en cuestión son:

I. Composición

- **Arte conceptual:** no naturalista, figuras reducidas a estereotipos relativamente rígidos y la relación entre personajes y objetos en una escena es de carácter conceptual (no ambiente espacial).
- **Espacio indefinido:** la línea de soporte generalmente no existe y de la de horizonte no se halla ningún ejemplo que siquiera la simule, además de que la relación entre figuras es conceptual.
- **No al concepto de pintar paisaje.**
- **Diversas escalas en una escena:** proporciones tanto anatómicas como del ambiente físico alteradas.
- **Figuras antropomorfas dominan las escenas.**
- **Formas arquitectónicas estilizadas:** interpretación convencional de la forma de una estructura arquitectónica, haciendo resaltar tan sólo sus rasgos más característicos.

³⁷ H. B. Nicholson, *op. cit.*, 1977 [1960], p. 115.

³⁸ Donald Robertson, *op. cit.*, 1959, pp. 14-24.

³⁹ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, pp. 39-40,47-51; *Op. cit.*, 2012, pp. 297-299.

II. Línea y Color

- **Línea-Marco:** uso de una línea gruesa por lo regular negra que encierra áreas de color de manera constante, pues su grosor es siempre el mismo y no crea volúmenes.
- **Paleta cromática:** uso de una extensa gama de colores.⁴⁰
- **Diseño modular de las figuras:** compuestas de partes claramente identificables, es decir, figuras que parecen susceptibles de dividirse en sus partes componentes. Además, se llega a ese diseño modular como resultado del uso de la línea-marco que encierra un color aplicado con la misma intensidad y sin gradación alguna (casi nunca coexisten dos colores sin que medie entre ellos la línea-marco). Por esas razones las figuras se muestran planas.
 - La sobreposición de partes de las figuras va implícita en este apartado pues por el diseño modular se aprecia la sobreposición sólo de algunas partes de ellas, nunca una sobreposición de figuras completas.

III. Figura Humana

- **Anatomía alterada:** no hay proporciones naturales, pues las manos, pies y cabeza suelen representarse grandes en relación con otras partes del cuerpo.
 - La proporción del cuerpo de las figuras antropomorfas (*n: n.n.*)⁴¹ va implícita en este apartado.

⁴⁰ “Predominan negro, café, ocre, amarillo, naranja, rojo y blanco. El azul es poco frecuente en cerámica pero muy común en pintura mural. El verde es poco frecuente en pintura mural y de cerámica, pero abunda en los códices.” Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, p. 39, nota al pie 6. Sin embargo, no se puede generalizar el uso de los colores para cada soporte material, ya que, por citar un ejemplo, en la pintura mural hay patrones de colores preferentes de una región respecto a otra. Tal es el caso de los murales encontrados en Tulum, en donde la preferencia por el uso del azul, negro y blanco, contrasta con el rojo, negro y blanco usados en las pinturas murales de los dinteles de Mitla.

⁴¹ Siguiendo a Pablo Escalante, el método habitual para explorar las proporciones del cuerpo humano en Occidente consiste en tomar la altura de la cabeza como un módulo y se analiza cuántas veces cabe este módulo en la altura total de la figura humana erguida. Si tuviéramos la siguiente expresión 1: 2.3, significaría que la altura total de la figura equivale a 2.3 veces la altura de la sola cabeza. *Ibid.*, pp. 49-50.

- **Yuxtaposición de vista de perfil con vista de frente.**
- **Rostros suelen tener nariz y dientes prominentes.**
- **Oreja en forma de corte transversal de un hongo.**
- **Ubicación anatómica incorrecta de las extremidades.**
- **Sandalias con gran talonera al igual que los cordones que las anudan:** ésto en comparación con el grosor de las piernas.
- **Dedos del pie se curvan hacia abajo desbordando la sandalia:** resultado de que el pie es ligeramente más largo que la sandalia.
- **Enfatización de las uñas.**

1.4. La iconografía

Si el sacrificio humano y la guerra son dos características importantes del Posclásico en Mesoamérica, de igual manera la relación que guardan con la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla es sumamente estrecha.⁴²

El siguiente repertorio iconográfico característico de la tradición Mixteca-Puebla ha sido recabado tomando en cuenta los trabajos de Nicholson,⁴³ Ramsey,⁴⁴ Lind,⁴⁵ y Escalante.⁴⁶ Los elementos identificados son:

⁴² Pablo Escalante, *op. cit.*, 2012, p. 299. El militarismo y la guerra que caracterizaron distintas épocas comprendidas entre el final del Clásico y el del Posclásico en Mesoamérica se puede explicar, de manera general, por medio de la imposición de un orden innovador sobre poblaciones que tenían formas de gobierno más tradicionales. Este nuevo sistema político multiétnico se sustentaba en la ideología de Serpiente Emplumada, la cual remitía a todos los distintos delegados terrenales de ese dios a una patria compartida llamada por lo regular Tollan, Zuyuá, etc. Dicha ciudad, origen de los representantes en la tierra de Quetzalcóatl, Kukulcán, etc., les daba a su vez prestigio, autoridad y los justificaba en el ejercicio de las armas. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1999, *pássim*; William M. Ringle, *et al.*, "The Return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period", en *Ancient Mesoamerica*, V. 9, USA, Cambridge University Press, 1998, *pássim*; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, "Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept", en *Anthropology*, V. 4, Núm. 2, *pássim*. Así es como este innovador sistema político-religioso queda plasmado en la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla que, como ya se mencionó, tiene un gran despliegue de elementos iconográficos relacionados con el sacrificio humano y la guerra.

⁴³ H. B. Nicholson, *op. cit.*, 1977 [1960], p. 115.

⁴⁴ James Ramsey, *op. cit.*, pp. 33-42.

⁴⁵ Michael D. Lind., *op. cit.*, pp. 92-97.

⁴⁶ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, pp. 40-41, 52-58; *Op. cit.*, 2012, p. 299.

- Figura humana, completa o parcial.
- Deidades y su insignia.
- Bandas celestes y terrestres.
- Discos solares y lunares.
- Rayos solares.
- Símbolo de Venus o estrella luminosa.
- Ojos estilizados como estrellas u “ojos estelares”.
- Discos concéntricos o *chalchihuites*.
- Agua.
- Cráneos y esqueletos (con huesos doblemente delineados).
- Huesos cruzados.
- Cruces (de San Andrés, griega y maltesa).
- Fuego y llamas.
- Corazones.
- Símbolos de guerra (*teoatl-tlachinolli* [“agua divina-cosa que arde”, símbolo de la guerra], escudos o *chimallis*, flechas y estandartes).
- Cuchillos de sacrificio, con o sin cara.
- Plumones de sacrificio.
- Punzones de hueso o de maguey.
- Plumas.
- Caracoles grandes tipo *strombus*, completo o segmentado.
- Montañas o arquitectura esquemática.
- Piedra.
- Vaso trípode globular.
- Trono de base escalonada.
- Tabla para fuego nuevo.
- Flores (muchas variantes).
- Árbol que se quiebra.
- Lágrima.
- Puntos.

- Nube o motivos de humo.
- “Omegas”.
- Diamantes o rombos.
- Vírgulas del sonido o de la palabra.
- *Ílhuitl* (día).
- *Mamalhuaztli* (artefacto para encender fuego).
- *Ollin* (movimiento).
- *Xicalcolihqui* (espiral de la jícara).
- *Xonecuilli* (lit. “curvatura del pie”, forma de S).
- *Ehecacózcatl*.
- Los veinte signos del *tonalpohualli*.
- Filas de cráneos y huesos cruzados que se alternan, combinadas a veces con corazones, manos cortadas, etc.
- Diseños zoomorfos tales como serpientes (frecuentemente emplumadas, *Quetzalcóatl*, o seccionadas, *Xiuhcoátl*), águilas, mariposas, jaguares, venados, conejos, y arañas.

Es necesario señalar que en el análisis comparativo de iconografías que Lind hizo entre la de la cerámica polícroma de Cholula por un lado y la de la Mixteca Alta y la del Valle de Oaxaca por el otro, logró demostrar que no hay una unidad homogénea en la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla, pues en este caso la cerámica polícroma de Oaxaca muestra motivos relacionados con los linajes sagrados y con la élite política y la de Cholula se aboca a reflejar la “burocracia religiosa” establecida ahí, es decir, los motivos tienden a enfatizar la actividad ritual y los sacrificios tanto humanos como de animales.⁴⁷

1.5. El lenguaje pictográfico

Además del estilo y la iconografía, una reciente tercera categoría de análisis de la tradición Mixteca-Puebla es el denominado lenguaje pictográfico que, como ya se

⁴⁷ Michael D. Lind, *op. cit.*, p. 97.

mencionó, fue definido en 1996 por Pablo Escalante en su tesis doctoral. Dicha categoría es un lenguaje de formas pintadas que sigue ciertas convenciones estilísticas, es decir, es un lenguaje pictórico.⁴⁸ Este tipo de lenguaje busca, además de la representación visual de objetos, personajes, situaciones e ideas, el registro preciso de acontecimientos y datos; por tanto cumple con algunas funciones de la escritura pero sin ser escritura pues pretende la primacía del significado. Para lograr tal cometido, el lenguaje pictográfico simplifica la realidad de los objetos representados en busca de las formas más características. Una vez obtenido el contenido esencial de los objetos, dicho lenguaje los cristaliza, convirtiéndolos en estereotipos pictóricos rígidos, los cuales no tendrán mayor variación que matices o detalles introducidos por el artista o por la tradición estilística a la que pertenezca.⁴⁹

Es de resaltarse la gran utilidad que tuvo el lenguaje pictográfico en el Posclásico mesoamericano, ya que un buen número de pueblos, cada cual con su lengua distintiva, necesitaba de un vehículo que pudiera hacer factible la comunicación entre ellos, pero además de subsanar en cierta medida aquella necesidad ayudó al fomento de la unidad ideológica de esa última etapa tan dinámica de la historia mesoamericana que es el Posclásico.

La composición estilística de las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla muestra un claro proceso de simplificación de formas que dio como resultado un gran número de estereotipos rígidos, que además poco a poco ayudó a consolidar una iconografía en parte estricta. De tal manera que el significado de las imágenes desplegadas se hacía más inteligible. Por estas razones se puede inferir que las élites, en principio de las zonas en donde se desarrolló la tradición Mixteca-Puebla, tales como la región de Puebla-Tlaxcala, la Mixteca y el Valle de Oaxaca, adoptaron este lenguaje pictográfico, que al igual

⁴⁸ Pablo Escalante prefiere utilizar el término pictográfico en lugar de pictórico pues aunque los dos términos se posicionan entre el registro y el arte, el término pictografía contiene en sus raíces la alusión a ambas funciones. Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, p. 19, nota al pie 12.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

que el estilo y la iconografía no es completamente homogéneo de un lugar a otro donde haya manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla.

El lenguaje pictográfico debe ser analizado en función de los estereotipos que se han definido para transmitir cierta información, por ejemplo el de la toma de cautivos en donde se representa a un hombre que somete a otro tomándolo por el cabello, puesto que el lenguaje pictográfico “hace hincapié en el valor de los esquemas y define reglas para procurar que los estereotipos básicos no varíen.”⁵⁰ Ahora bien, tomando en cuenta que en las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla el cuerpo humano domina las escenas, su representación dependerá de los estereotipos definidos para él por dicha tradición lo cual da como resultado figuras casi idénticas que sólo pueden ser individualizadas por atributos como el vestido o el tocado, incluso por partes del mismo cuerpo humano ya que, por ejemplo, en algunas ocasiones se sabe que la figura representada es un viejo por estar chimuelo y tener arrugas en la cara.

1.6. Corpus

El *corpus* primario se refiere a las imágenes de las pinturas murales de las Estructura 5 y 16 de Tulum,⁵¹ las cuales serán analizadas desde el punto de vista de la tradición Mixteca-Puebla y comparadas con otros soportes de la misma tradición, ya que así se pretende corroborar que el estilo y la iconografía presentes en dichas pinturas murales son una adaptación de la tradición Mixteca-Puebla en

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ Por lo que respecta a la pintura mural de la Estructura 5 de Tulum sólo se analizará el mural 1 (figura 1.2), en la numeración de Arthur G. Miller (1982), ubicado en la pared interior este de la estructura, ya que el dibujo del mural hecho por Felipe Dávalos, disponible en la lámina 28 de la citada obra de Miller, ofrece el material suficiente para trabajar la tradición Mixteca-Puebla en tal obra, contrario a lo que sucede con los restos de pintura mural que existen en las paredes exteriores de la mencionada estructura, pues no hay ningún dibujo o calca tan bueno como el de Dávalos para el mural 1 que permita trabajar con ellos, además, por su estado actual de deterioro es imposible obtener mayor información de su estado original. En cuanto a la pintura mural de la Estructura 16 sólo se analizarán los murales ubicados en las paredes norte, oeste y sur de la fachada del cuarto interior de la estructura, ya que igualmente ofrecen elementos para trabajarlos desde la óptica de la tradición Mixteca-Puebla, no así los restos de pintura ubicados en la fachada principal de dicha estructura. Al igual que en la Estructura 5, también se utilizará la numeración dada por Miller (1982) a los murales de la Estructura 16 (figura 1.3), esto con el fin de una mayor sistematización de la información.

Tulum, dilucidando qué aspectos tanto de estilo como de iconografía tienen mayor vínculo con el ámbito maya y cuáles tienen mayor influencia externa.

Como base para su análisis se tienen los dibujos hechos por Felipe Dávalos,⁵² los cuales son corroborados hasta cierto punto por fotografías de los murales de las dos estructuras tomadas en una visita realizada al sitio arqueológico de Tulum en julio de 2011.

Para realizar el análisis iconográfico, pero sobre todo pensando en la comparación estilística, se optó por un *corpus* secundario con materiales bidimensionales, al igual que las pinturas murales de Tulum a analizar, pues tales materiales ofrecen un espectro de comparación estilística muy similar en comparación con el que ofrecen los objetos tridimensionales. No obstante que la cerámica polícroma es quizá el material más característico de la tradición Mixteca-Puebla, se consultó principalmente códices que pertenecen a la misma tradición, ya que estos ofrecen un espectro de comparación estilístico e iconográfico más amplio y a su vez similar al observado en la pintura mural de Tulum.⁵³ Los códices consultados son: el *Borgia*,⁵⁴ el *Fejérváry-Mayer*,⁵⁵ el *Laud*,⁵⁶ el *Vindobonensis*⁵⁷ y el *Zouche-Nuttall*.⁵⁸

Por el lado de la cerámica polícroma Mixteca-Puebla se recurrió a una Jarra Tipo Códice proveniente de Oaxaca y a la Olla Ceremonial de Nochixtlán,⁵⁹ ejemplos que ofrecen elementos suficientes para la comparación estilística e iconográfica con los murales de Tulum.

Finalmente y por razones obvias también se utilizaron para el análisis las reproducciones de algunas pinturas murales, algunas de la zona maya como las

⁵² Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982, láminas 28, 34, 36, 37, 39 y 40.

⁵³ Pablo Escalante apunta que, excepto por los códices mayas, todos los manuscritos de origen prehispánico pertenecen a la tradición Mixteca-Puebla. Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, p. 42.

⁵⁴ <http://www.famsi.org/research/loubat/Borgia/thumbs0.html>

⁵⁵ http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/fejervary_mayer/index.html

⁵⁶ <http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/laud/index.html>

⁵⁷ http://www.famsi.org/research/graz/vindobonensis/thumbs_0.html

⁵⁸ http://www.famsi.org/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html

⁵⁹ Dichos ejemplares se encuentran actualmente en la Sala Oaxaca del Museo Nacional de Antropología e Historia, con números en la sala 78 y 184 respectivamente.

del Montículo 1 de Santa Rita Corozal⁶⁰ y la de la Estructura Q. 95 o Templo del Pescador en Mayapán,⁶¹ y algunas externas a dicha zona como las de los dinteles de Mitla,⁶² las de los altares de Tizatlán⁶³ y la de la escena procesional del pórtico de la Casa de las Águilas,⁶⁴ todas ellas manifestaciones de la tradición Mixteca-Puebla comparables con la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum.

⁶⁰ Thomas Gann, "Mounds in northern Honduras", en *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1897-98*, Parte 2, Washington, Government Printing Office, 1900, láminas XXIX, XXX y XXXI.

⁶¹ Susan Milbrath, *et al.*, "Religious Imagery in Mayapan's Murals", en *The PARI Journal*, V. X, Núm. 3, 2010, figura 7.

⁶² *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, V. 3, Desplegados, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

⁶³ Alfonso Caso, "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, T. 1, Núm. 4, México, Editorial "CVLTVRA", Julio-Agosto, 1927, láminas I, II y III.

⁶⁴ Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa en Tenochtitlán*, V. 2, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, lámina 24.

Capítulo 2

Tulum y la tradición Mixteca-Puebla

2.1. Historia de Tulum

El sitio arqueológico de Tulum se encuentra ubicado en la costa este de la península de Yucatán, actualmente en el estado de Quintana Roo, y es uno de los sitios mayas más conocidos a nivel mundial. Además, Tulum conjuga distintas particularidades tanto naturales como hechas por la mano del hombre que lo hacen un sitio con una belleza sin igual.

Debido a ciertas características es que el sitio ha tomado su nombre, tanto el actual, Tulum, como el que tenía en tiempos prehispánicos, Zamá. El nombre prehispánico de Tulum está citado en la “Relación de Tzama”,¹ la cual fue escrita por Juan Darreygosa en 1579 y debido a las características que enumera tanto del sitio como de su ubicación es posible determinar que dicho pueblo de “Tzama” corresponde al actual sitio arqueológico de Tulum.² Según Darreygosa, Tzama o Zama [*sic.*] “en lengua de indios quiere decir *mañana*”,³ nombre apropiado si se toma en cuenta que el asentamiento está ubicado sobre un acantilado que atestigua el amanecer. Zamá sería entonces la ciudad del amanecer. Ahora bien, el nombre de Tulum es por lo tanto posterior ya que en los textos coloniales dicho

¹ Juan Darreygosa, “Relación de Tzama”, en *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán: (Mérida, Valladolid y Tabasco)*, V. II, edición preparada por Mercedes de la Garza *et. al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1983, pp. 147-149.

² Arthur G. Miller maneja la hipótesis de que el pueblo de Zamá de los documentos coloniales corresponde al sitio arqueológico de Tancah y no al de Tulum, teniendo en la “Relación de Tzama” la fuente principal para sustentar su hipótesis, pues argumenta que por las características que el texto da del sitio éstas corresponden con la topografía de Tancah, sobre todo con respecto a la apertura en el arrecife que se encuentra enfrente de Tancah y que facilitaría el desembarque de los barcos españoles. Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982, pp. 77-78. Sin embargo, la “Relación de Tzama” es muy somera al describir la topografía del lugar, lo cual no niega la posibilidad de que el pueblo en cuestión sea Tulum, tal como Lothrop, una autoridad en el tema, lo acepta. En su obra, *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*, p. 64, cita diversas características de Tulum y una de ellas es la ubicación, haciendo la referencia comparativa con las características que se mencionan en la “Relación de Tzama”, las cuales corresponden de manera clara con Tulum. Además, la entrada a través del arrecife justo enfrente de Tancah no necesariamente implica que las embarcaciones españolas no hubieran podido continuar hasta Tulum para realizar su desembarque.

³ Juan Darreygosa, *op. cit.*, p. 147. Cursivas mías.

asentamiento no ha sido identificado bajo ese nombre,⁴ y además éste tiene una clara concordancia con la muralla que rodea el lugar, pues según la definición dada por Juan Pío Pérez, Tulum significa “cerca, muralla, (...) trinchera, palizada.”⁵

Tulum se circunscribe dentro de la zona geográfica-cultural llamada Costa Oriental, la cual es una estrecha franja costera que ocupa alrededor de 1000 kilómetros de la costa este de la península de Yucatán, prácticamente la totalidad de la costa del estado de Quintana Roo, y que se extiende desde Cabo Catoche en el norte hasta un poco más allá del río Hondo en el sur (figura 2.1).

Las características principales de la Costa Oriental son:

...localización de la mayoría de los sitios a lo largo de la costa; coexistencia de techos planos y bóvedas, deidades descendentes, con la cabeza hacia abajo y las piernas hacia arriba, separadas; profusión de santuarios, entradas amplias con dos o tres columnas, templos pequeños de una sola crujía, uso del dintel remetido, burdo, labrado de piedra y cubierto con una gruesa capa de estuco; pintura mural, palacios compuestos por dos cuartos intercomunicados y con un acceso pequeño en la parte posterior.⁶

No obstante, como suele ocurrir al generalizar un fenómeno en la disciplina histórica, la definición de la Costa Oriental como una zona geográfica-cultural homogénea tiene una limitante, es decir, la definición fue hecha para caracterizar sitios del Posclásico Tardío (1200-1520 d. C.), por lo tanto no es aplicable a las demás épocas en que estuvo ocupada la zona. De tal manera, el hecho de que haya pruebas arqueológicas de una ocupación importante previa al Posclásico en la zona, como en Tancah,⁷ ha venido a socavar de manera significativa el uso de esa idea como una definición geográfica-cultural de lo que ocurrió en la costa este de la península de Yucatán en determinado lapso.⁸

⁴ Ernesto Vargas Pacheco, *Tulum: organización político-territorial de la costa oriental de Quintana Roo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997, p. 125.

⁵ Juan Pío Pérez, *Diccionario de la lengua maya*, Mérida de Yucatán, Imprenta Literaria de Juan F. Molina Solís, 1866-1877, p. 339.

⁶ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Arthur G. Miller, *op. cit.*, *pássim*.

⁸ Luis Alberto Martos, “La Costa Oriental de Quintana Roo”, en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, p. 30.

En el caso de Tulum su circunscripción a la zona geográfica-cultural de la Costa Oriental no tiene mayores problemas, ya que su ocupación principal fue en el Posclásico Tardío y además comparte las principales características culturales y los patrones básicos de la zona, a saber:

...la preocupación por el aspecto militar, rasgo característico del Posclásico; la organización en linajes segmentados, la distinción social en rangos, los simbolismos religiosos característicos, el comercio, el dominio de una ruta marítima, la alimentación fundamentalmente proveniente del mar y complementada con la caza y la agricultura.⁹

Sin embargo, debe indicarse que las construcciones más antiguas de Tulum corresponden al Clásico Terminal (800-900/1000 d. C.).¹⁰ Una construcción de esta época temprana en Tulum que después será característica de la zona es la Sub-Estructura 1, la cual corresponde a un palacio con columnatas (figura 2.2, abajo). Por otro lado, existe la Estela 1 de Tulum que dadas sus características corresponde al periodo Clásico (300-900 d. C.) y registra la fecha 564 d. C. (9.6.10.0.0.), lo cual en primera instancia sugiere una ocupación del sitio desde aquella época, no obstante, la posibilidad de que haya sido tallada en Tulum es remota pues la cerámica y la arquitectura encontradas en el sitio son más tardías, tal como se demuestra con la construcción más antigua, la Sub-Estructura 1, correspondiente al Clásico Terminal (800-900/1000 d. C.). Además, el hecho de que Cobá, un centro productor de estelas, se encuentre tan cerca de Tulum y de que su auge haya sido en el periodo Clásico (300-900 d. C.), sugieren que la Estela 1 de Tulum pudo haber sido tallada en Cobá y posteriormente trasladada a Tulum.¹¹

Según la cronología de Adriana Velázquez Morlet, actual delegada del Centro INAH Quintana Roo y quien alguna vez estuvo a cargo de la Zona de Monumentos Arqueológicos de Tulum, hacia el Posclásico Temprano (900/1000-1200 d. C.) gran cantidad de los antiguos edificios de Tulum se siguieron usando con fines habitacionales. En el Posclásico Medio (1200-1400 d. C.) la población

⁹ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Adriana Velázquez Morlet, "Tulum. Ciudad del Amanecer", en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

del área parece tener un gran crecimiento, además de que las técnicas constructivas que más tarde serían generalizadas se perfeccionaron. Y por lo que respecta al Posclásico Tardío (1400-1550 d. C.) es cuando más construcciones se realizan en Tulum bajo las características arquitectónicas de la Costa Oriental,¹² destacando los templos en miniatura, palacios con columnatas, techos planos que reemplazan los interiores abovedados, el complejo llamado por Miller “santuario dentro del santuario” o “construcción tres en una” o “cuatro en una”, y los muros desplomados.¹³

Ahora bien, antes de esbozar las condiciones de Tulum al contacto con los españoles es necesario apuntar que dicho sitio es reconocido por haber sido uno de los principales puertos comerciales del Posclásico Tardío,¹⁴ ya que su ubicación geográfica así lo favorecía. Es decir, se encontraba en las inmediaciones de una de las rutas comerciales marítimas más importantes de los tiempos prehispánicos, aquella que comunicaba el Golfo de México con el Golfo de Honduras y viceversa.¹⁵ Debido a los restos arqueológicos encontrados en Tulum, en específico fragmentos de pasta cerámica tipo Anaranjado Fino del grupo Matillas, se sabe que el sitio tenía relaciones comerciales con la región de Campeche-Tabasco y con Veracruz, ya que ese tipo de cerámica era producida en dichas zonas y a su vez exportada hacia la península de Yucatán.¹⁶ Además,

¹² Adriana Velázquez Morlet, *op. cit.*, p. 55.

¹³ Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 42-44.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 75-76; Adriana Velázquez Morlet, *op. cit.*, p. 52; Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, Robert J. Sharer (ed.), trad. María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 400; Heather I. McKillop, *The ancient Maya: new perspectives*, New York, W. W. Norton, 2006, p. 105.

¹⁵ Anne M. Chapman, *Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica*, trad. Felipe Montemayor, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1969, p. 60; Leticia Staines Cicero, “Los murales mayas”, en Beatriz de la Fuente (Coord.), *Pintura mural prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Milán, Jaca Book, 1999, p. 263.

¹⁶ Joseph W. Ball, “The Tanchah Ceramic Situation: Cultural and Historical Insights From an Alternative Material Class”, en Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 111; William Ringle, *et al.*, “The Return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period”, en *Ancient Mesoamerica*, V. 9, USA, Cambridge University Press, 1998, p. 218; Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, pp. 162 y 164; Walter R. T. Witschey, “Tulum”, en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 3, New York, Oxford University Press, 2001, p. 276; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, “Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept”, en *Anthropology*, V. 4, Núm. 2, p. 25; Adriana Hernández Granada, “Los Chontales prehispánicos de Tabasco-Campeche. En busca de su identidad étnica.” Ponencia presentada el 29 de agosto

también se sabe de las relaciones comerciales que Tulum tenía con la región de Honduras,¹⁷ ya que en la “Relación de Tzama” se dice que “en otro tiempo solía ser este puerto (Tzama, hoy Tulum) donde se cargaba y descargaba lo que iba y se navegaba para la provincia de Honduras.”¹⁸

A la llegada de los españoles a las costas de la península de Yucatán el territorio maya peninsular se encontraba dividido mayoritariamente en formas de organización político-territorial denominadas *cuchcabaloob*, el *cuchcabal* a su vez era gobernado por el *halac uinic* y de él dependía el *batab*, quien gobernaba su respectiva población o *batabil*, y una de las funciones principales del *batab* era ligar al *batabil* con el *cuchcabal*, si es que pertenecían a alguno.¹⁹

A partir de los estudios de Sergio Quezada sobre la organización política de la península de Yucatán en el siglo XVI es posible afirmar que existían *batabiloob* independientes o no agregados a ningún *cuchcabal*; situación en la que el mismo autor agrupa a Zamá, el Tulum actual (figura 2.3).²⁰ En lo personal, se pueden citar dos argumentos para defender dicha posición:

1) El aparente *cuchcabal* de Ecab, al cual se sospecha debía pertenecer Tulum, ha sido desmentido como tal pues en primera instancia Ecab, “cabecera” con el mismo nombre que el supuesto *cuchcabal*, era un asentamiento relativamente chico, contrario a lo que se supone debe ser el tamaño de una verdadera cabecera de un *cuchcabal*; además no existe ningún dato histórico-arqueológico que indique de forma directa que algún *batabil* estuvo sujeto a Ecab; por tanto Ecab no cumple con los requerimientos mínimos para ser considerado como un *cuchcabal*.²¹

de 2012 en el II Coloquio de Maestría en Estudios Mesoamericanos. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

¹⁷ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, pp. 24-25; Samuel K. Lothrop, *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1924, Publication 335, p. 63.

¹⁸ Juan Darreygosa, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, p. 13; Sergio Quezada, *Pueblos y caciques yucatecos, 1550-1580*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993, pp. 19-58; *Breve Historia de Yucatán*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 24-27.

²⁰ Sergio Quezada, *op. cit.*, 1993, pp. 168-170.

²¹ Tsubasa Okoshi Harada, “Ecab: una revisión de la geografía política de una provincia maya yucateca”, en *Memorias del primer congreso internacional de mayistas. Conferencias plenarias, arte prehispánico, historia,*

2) La muralla exterior de Tulum está construida para defenderse contra la población que vive hacia el interior de la península, situación que refleja la toma de medidas defensivas para proteger el lugar. Si en realidad Tulum hubiera estado integrado en el supuesto *cuchcabal* de Ecab, no habría sido necesario construir un aparato defensivo de aquellas dimensiones.²²

Quizá la noticia más antigua referente a Tulum registrada por los recién llegados españoles es aquella consignada por el cronista Pedro Sánchez de Aguilar, quien refiere que el Señor de Zamá, llamado Kinich, fue quien tuvo a su servicio en calidad de esclavos y durante varios años a los famosos náufragos españoles Gerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero.²³ En 1518, Juan Díaz de Solís, capellán de la armada de Juan de Grijalva, hace mención de que vieron “muy lejos un pueblo o aldea tan grande, que la ciudad de Sevilla no podría parecer mayor ni mejor; y se veía en él una torre muy grande.”²⁴ De tal manera se puede inferir que aquel “pueblo” era Tulum pues la “torre muy grande” podría haber sido la estructura ahora llamada El Castillo, visible desde la costa. Años más tarde, el encomendero Blas González apunta que hacia 1527 Zamá tenía poca población,²⁵ situación que se refleja en 1549 cuando la encomienda pasó a manos de Luis de Baeza, pues el pueblo sólo tenía ochenta y ocho indios tributarios, según el primer censo colonial de ese año.²⁶ A pesar de la poca población, Zamá se siguió traspasando de encomendero a encomendero, ya que en 1565 pasó a manos de Diego Martín y en 1579 estuvo bajo el poder de Juan

religión, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1994, pp. 282-283.

²² Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, pp. 94-96, 177; Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 72, 76. Sin embargo, dichos autores contemplan la posibilidad de que la muralla exterior también haya tenido otros fines distintos al defensivo, es decir, Ernesto Vargas Pacheco plantea que sirvió como un control de acceso al sitio o como una representación simbólica de frontera entre el recinto sagrado y el área suburbana; por su parte Arthur G. Miller plantea que la muralla exterior quizás sirvió como una declaración simbólica de dominio sobre el área, para definir un enclave comercial y como un marcador político entre una zona sagrada y otra zona de comercio.

²³ Pedro Sánchez de Aguilar, *Informe contra idolorum culturas del Obispado de Yucatán*, 3ª ed., Mérida de Yucatán, E. G. Triay e Hijos, 1937, p. 141.

²⁴ Juan Díaz de Solís, “El itinerario de la Armada de Grijalva”, en *Divulgación Histórica*, Año 1, V. 2, Núm. 9, 1941, p. 422.

²⁵ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, p. 125.

²⁶ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 79.

Darreygosa.²⁷ Precisamente en ese año, Juan Darreygosa mismo ofrece la mejor referencia colonial sobre Tulum en la “Relación de Tzama”.²⁸

A partir del texto de Darreygosa la información sobre Tzama o Zamá es casi nula en comparación con la existente a partir de mediados del siglo XIX, ya que sólo se sabe que en 1582 Zamá llegó a formar parte de una parroquia establecida por los franciscanos y en 1688 sus habitantes fueron reubicados en Bolona y Chemax, quizás por la pérdida de la actividad comercial o por enfermedades. Además, durante el siglo XVIII la costa este de la península de Yucatán sólo era conocida como la Costa de Ámbar, ya que había caído fuera de la órbita de control español, no obstante, sería en las primeras décadas de ese siglo que el gobierno español enviaría expediciones oficiales para hacer mapas de dicho territorio con dos propósitos principales, a saber, valorar la magnitud de la creciente amenaza inglesa que se encontraba en Belice y verificar las noticias que se tenían de indios idólatras en la región. En uno de aquellos mapas resultantes fechado en 1776 se puede observar una nota que dice “fragmentos de gentilidad con pinturas al fresco”, lo cual posiblemente remite a las pinturas murales de Tulum (figura 2.4).²⁹

Sería hasta el siglo XIX cuando Juan José Gálvez daría cuenta de nuevo sobre las ruinas de Tulum, no obstante el hecho es citado por Juan Pío Pérez en una carta enviada a Don Vicente Calero Quintana ya que Gálvez no dejó ningún testimonio escrito.³⁰ Sin embargo, Tulum fue dado a conocer al mundo gracias a los escritos del viajero y abogado neoyorquino John L. Stephens y a las ilustraciones del dibujante y fotógrafo inglés Frederick Catherwood,³¹ quienes en 1842 visitaron el sitio guiados por el mismo Juan Pío Pérez. Tales descripciones despertaron el interés de propios y extraños por aquellas ruinas, pero debido a que en 1847 estalló la Guerra de Castas en la península de Yucatán ningún otro

²⁷ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, p. 125.

²⁸ Juan Darreygosa, *op. cit.*

²⁹ Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 79-82.

³⁰ Juan Pío Pérez, “Carta de Don Juan P. Pérez a Don Vicente Calero Quintana”, en Crescencio Carrillo y Ancona, *Historia antigua de Yucatán*, Mérida de Yucatán, Compañía Tipográfica Yucateca, 1937, pp. 481-482.

³¹ John L. Stephens, *Viajes a Yucatán*, 2 T., Mérida, Dante, 1984. Los capítulos XXI y XXII del tomo 2 tratan específicamente sobre Tulum.

explorador pudo visitar el sitio hasta finales del siglo XIX. Luego de la derrota de los mayas rebeldes varios arqueólogos empezaron a llegar a Tulum, pues se tiene registro de que en el lapso de las tres primeras décadas del siglo XX al menos diez expediciones científicas arribaron al sitio que aún se encontraba bajo el control de los mayas, no obstante, sería a mediados de los años treinta que el gobierno mexicano quedó a cargo del sitio por completo, sobre todo con fines de preservación pues las ruinas eran usadas como lugar de culto por los mayas rebeldes.³²

Las tres expediciones más importantes realizadas en Tulum durante ese lapso fueron las que hizo la Institución Carnegie de Washington (1916, 1918 y 1922), bajo la dirección de Sylvanus Morley. Como resultado de aquellas expediciones, en 1924 Samuel K. Lothrop publicó una obra clásica sobre Tulum y otros sitios de la costa este de la península de Yucatán titulada: *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*.³³ En el mismo año se publicó la obra de Thomas Gann, *In an unknown land*,³⁴ donde incluye los frutos de la exploración que realizó en Tulum en compañía de Morley y George Held, resultando por demás interesantes algunos dibujos que hizo de los murales de las Estructuras 5 y 16.

Así, desde la tercera década del siglo XX, investigadores tanto nacionales como extranjeros han venido realizando investigaciones científicas en Tulum. Entre 1937 y 1940, la Expedición Científica Mexicana del Sureste de México y Centroamérica visitó Tulum y otros sitios de la costa este de la península de Yucatán. Precisamente uno de los miembros de la Expedición, Miguel Ángel Fernández, realizó en Tulum obras de restauración tanto de estructuras como de pinturas murales desde 1938 y por varios años más.³⁵ Cabe señalar que la

³² Paul Sullivan, "Tulum. Umbral entre dos mundos", en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, pp. 56-59.

³³ Samuel K. Lothrop, *op. cit.*

³⁴ Thomas Gann, *In an unknown land*, New York, Charles Scribner's Sons, 1924. Los capítulos VII y VIII tratan específicamente sobre Tulum.

³⁵ Miguel Ángel Fernández, "Las ruinas de Tulum I", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, T. 28, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1945a, 5ª época, III, pp. 109-115; "Las ruinas de Tulum II", en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e*

restauración de las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum hecha por Fernández ha sido de gran importancia para su conservación, y por consiguiente para su estudio. Un estudio sobresaliente de ellas se encuentra en el trabajo que realizó Arthur G. Miller sobre la región de Tancah-Tulum pues para adentrarse al estudio histórico de dicha área se enfocó en el análisis de la pintura mural, en principio, además de la arquitectura y la cerámica; los resultados de su trabajo fueron publicados en 1982 bajo el título *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*.³⁶

A inicios de los años cincuenta, William T. Sanders realizó en Tulum la primera excavación arqueológica. Después, el Centro Regional del Sureste del Instituto Nacional de Antropología e Historia inició una serie de proyectos arqueológicos a partir de 1974 dentro de los cuales se encuentra el Proyecto Tulum, donde participaron Lourdes Martínez, Ricardo Velázquez Valadés y Alfredo Barrera Rubio, y que fue patrocinado por el gobierno del estado de Quintana Roo, la Subsecretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas de México y el INAH. Mediante el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Proyecto Tulum se formalizó y gracias a ese proyecto se han podido realizar diversos estudios, tales como de patrón de asentamiento³⁷ o incluso sobre las implicaciones de las murallas de Tulum.³⁸

Finalmente, el último estudio sobresaliente sobre Tulum es aquel que realizó Ernesto Vargas Pacheco, ya que tomando como punto de referencia a Tulum intenta reconstruir la historia prehispánica de la Costa Oriental en el estado

Historia, T. 29, México, Secretaría de Educación Pública, 1945b, 6ª época, I, pp. 95-105; Miguel Ángel Fernández, *et al.*, "Las pinturas de la galería sur del Templo de los Frescos, Tulum", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, T. 28, *op. cit.*, pp. 117-120.

³⁶ Arthur G. Miller, *op. cit.*

³⁷ Ernesto Vargas Pacheco, *et al.*, "Apuntes para el análisis del patrón de asentamiento en Tulum", en *Estudios de Cultura Maya*, V. XVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1986, pp. 55-84.

³⁸ Ernesto Vargas Pacheco, "Consideraciones generales sobre las fortificaciones militares en Tulum, Quintana Roo, México", en *Estudios de Cultura Maya*, V. XV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1984, pp. 29-56.

de Quintana Roo; dicha obra lleva por título: *Tulum. Organización político-territorial de la costa oriental de Quintana Roo*.³⁹

En la actualidad el sitio arqueológico de Tulum es uno de los más visitados de México. Además, desde marzo del 2008 se crea el noveno municipio de Quintana Roo con jurisdicción segregada del municipio de Solidaridad, dicho nuevo municipio recibió el nombre de Tulum, lo cual demuestra el crecimiento de la zona.

2.2. Descripción del sitio arqueológico de Tulum⁴⁰

La Zona de Monumentos Arqueológicos de Tulum (figura 2.5) está ubicada sobre un acantilado de alrededor de doce metros de altura sobre el nivel del mar y se encuentra casi enfrente de la isla de Cozumel en dirección suroeste. El sitio está protegido por una muralla exterior construida con piedras poco talladas y sin cementante, la cual recorre tres de sus lados, norte, oeste y sur, dejando el lado este abierto hacia el mar, pero sí de defensa se trata en dicho lado Tulum queda protegido por el acantilado antes mencionado. Dicha muralla le da al sitio una forma rectangular pues el lado norte y el sur de ella miden casi 170 metros, terminando cerca de doce metros antes de llegar al acantilado, espacios que bien pudieron haber estado custodiados por barricadas de algún material perecedero; el lado oeste de la muralla mide cerca de 380 metros. Además, en su interior del lado norte se observan nueve accesos o escaleras que pudieron haber permitido subir a ella con fines de vigilancia y mantenimiento. Ahora bien, la altura de la muralla exterior varía desde los tres hasta los siete metros de altura, y hasta nueve metros en su parte exterior, en tanto que el grosor va desde los tres hasta seis metros. Por otro lado, en aquella muralla se pueden encontrar cinco puertas

³⁹ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997.

⁴⁰ La siguiente descripción del sitio arqueológico de Tulum deriva, en primera instancia, de las observaciones hechas ahí mismo resultado de una visita realizada en julio de 2011. Sin embargo, también me he apoyado en cinco textos para matizar aún más mi descripción de las estructuras principales del sitio, pues el propósito no es realizar una descripción detallada de cada estructura. Los textos consultados fueron los de Alberto Ruz Lhuillier, *Tulum. Guía oficial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959, pp. 7-48; Adriana Velázquez Morlet, *op. cit.*, pp. 53-55; Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997, pp. 94-96, 154-180; Walter R. T. Witschey, "Tulum", *op. cit.*, pp. 274-276; y, por mucho la descripción más pormenorizada del lugar, la de Samuel K. Lothrop, *op. cit.*, pp. 68-119.

techadas con bóvedas mayas: dos en el lado sur, una en el lado oeste, y dos más en el lado norte. En las esquinas suroeste y noroeste se encuentran dos pequeños templos que funcionaron, tal vez, como lo hacen ahora las torres de vigilancia, y en la parte superior de la puerta noreste existe un parapeto que pudo haber servido de protección para los que custodiaban el sitio en dicha entrada; todos esos aparatos de vigilancia estaban comunicados por pasillos en la parte superior de la muralla.

En la esquina suroeste de la muralla exterior existe una extensión de ésta, la cual forma una especie de triángulo con la costa aunque se interrumpe unos treinta metros antes de llegar al mar; además protege una parte importante de la zona habitacional del sur, en parte similar a la de la zona central. Sin embargo, esta extensión de la muralla guarda mucho parecido con la muralla interior, aunque su propósito esencial es el defensivo.

El ordenamiento urbano de las estructuras de Tulum se hizo sobre la base de dos ejes paralelos: el principal que va de la puerta noreste a la puerta sureste y constituye la calle principal del sitio, pues alrededor de ella se encuentran las estructuras principales; y el segundo que empieza en la puerta noroeste y termina en la puerta suroeste. Exploraciones recientes han puesto al descubierto una tercera calle ubicada en la parte noroeste del sitio y paralela a las dos anteriores, la cual se encuentra delimitada por la muralla exterior y por plataformas construidas con material perecedero, las cuales no presentan características arquitectónicas. Una cuarta y última calle por mencionar, es aquella que corre de la puerta oeste hasta el Recinto Interior,⁴¹ el cual al parecer fungió como centro cívico-religioso de Tulum.

El Recinto Interior, de seguro el sector más importante y exclusivo del sitio debido a su ubicación y a las estructuras que lo conforman, también se encuentra rodeado por una muralla más pequeña que forma una planta cuadrada de

⁴¹ En cuanto a la existencia de cuatro calles al interior de la muralla exterior coincido con Ernesto Vargas Pacheco, sin embargo, en el afán de describirlas minuciosamente Vargas Pacheco comete varios errores pues enumera más de cuatro calles y la ubicación de algunas la da mal; errores que también se aprecian en cuanto a la ubicación de las calles exteriores del lado sur, *cfr.*, Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997, pp. 155-157, 168.

alrededor de cincuenta metros por lado y cuenta con tres pasajes para acceder al interior, dos en el lado oeste y uno en el sur; sólo uno de ellos no se encuentra abovedado. Adicionalmente hay dos pequeños huecos entre las construcciones, dando un total de cinco accesos. En el caso de esta muralla interior más que a fines defensivos parece responder a propósitos de la élite, ya que pudo haber restringido la entrada de la gente común a este recinto exclusivo.

La estructura principal de Tulum, a juzgar por sus dimensiones, por su orientación que domina todo el lugar y por el sitio que ocupa en el Recinto Interior, que además está flanqueada por dos adoratorios pequeños, es el denominado Castillo; nombre dado por Stephens. Dicha estructura que mira hacia el oeste fue construida aprovechando una elevación rocosa natural ya que de tal manera podría dominar el paisaje tanto marítimo como el terrestre. El Castillo como tal se asienta sobre la Sub-Estructura 1, ésta última quizá la más antigua del sitio definida así por las diferencias estilísticas y arquitectónicas que presenta, la cual fue rellenada y se le agregó un muro de contención para soportar el peso del nuevo edificio. Se puede subir al Castillo mediante una escalera flanqueada por alfardas ubicada en el lado oeste. La estructura posee tres vanos en la entrada y consiste de dos cuartos abovedados, además tiene dinteles que se encuentran sostenidos por dos columnas en forma de serpiente emplumada, mostrando sus cabezas apoyadas en el suelo y sus colas que terminan en cascabeles soportando los dinteles. El friso de la fachada tiene dos franjas y tres nichos, el del centro tiene la representación en estuco de un dios descendente. Justo enfrente del Castillo se encuentra un altar con escaleras en sus lados este y oeste, que se infiere sirvió para efectuar ceremonias. Las otras once estructuras con las cuales El Castillo forma el Recinto Interior de Tulum (Estructuras 1-12) son de tres tipos: templos, adoratorios y una plataforma; con sólo dos excepciones (Estructuras 1 y 4) todas consisten de un solo cuarto. Cabe apuntar que en la Estructura 9 o también llamada "Templo de las Series Iniciales" fueron encontrados por Stephens los fragmentos de la Estela 1 de Tulum, los cuales Gann posteriormente llevó al Museo Británico.

Una de las estructuras que destaca en aquel Recinto Interior es la Estructura 5 o también llamada “Templo del Dios Descendente”, nombre que recibe de Lothrop y que éste da a partir de una representación en estuco del dios descendente ubicada en un nicho sobre la puerta y al centro del friso. Se puede ascender al templo mediante una escalera provista de alfardas que se ubica en el lado oeste. La totalidad de la estructura, tanto la subestructura, que ahora se encuentra rellena, como el templo mismo, se elevan sobre una plataforma de casi ocho metros de largo, seis de ancho y cubren tres metros de altura. Sus muros están ligeramente desplomados hacia afuera y coronados por una bóveda no del todo plana, en su interior hay dos banquetas laterales y una pequeña ventana al fondo. Una característica importante de este templo es que posee pintura mural tanto en su interior en la pared este –abordada en la presente tesis– como en algunas zonas del exterior.

Al oeste del Recinto Interior está ubicada la Estructura 16 o también llamada “Templo de los Frescos” por la Institución Carnegie de Washington. Esta estructura se encuentra formada por dos plantas. En la inferior se halla el templo más antiguo de forma rectangular al interior de la fachada principal, el cual posee una columna a la entrada, quizás agregada después para soportar el peso de la planta superior, además de una bóveda muy amplia que desplanta casi desde el suelo. Al fondo del templo interior se encuentra un pequeño altar rectangular con una depresión circular, sobre él existe una pequeña ventana tapada ahora por el muro de contención. En su fachada se observa un nicho y dos molduras adornadas con rosetones separados por bandas pintadas con chevrones. Después se construyó una galería abierta al exterior por tres de sus lados. El lado oeste posee cuatro columnatas que dan como resultado cinco entradas, adornadas en la parte superior con rosetones y tres nichos hundidos, en el central se puede encontrar una representación en estuco del dios descendente y en los laterales se observan figuras sedentes con elaborados tocados de plumas. Entre las molduras y los nichos hay dos bajo relieves en estuco que representan figuras humanas envueltas por una especie de cordones o serpientes. En los lados sur y este hay pilastras, dos y una respectivamente, que permiten el acceso al interior.

En las esquinas noroeste y suroeste hay dos grandes mascarones, en los cuales se pueden observar algunos restos de pintura. Al igual que la Estructura 5, la planta inferior de este templo posee restos de pintura mural en su fachada, los cuales son los mejores conservados del sitio y también serán abordados en este estudio.

Justo sobre la planta principal del Templo de los Frescos se construyó otro templo de planta rectangular con muros desplomados y amplia bóveda curvilínea, al cual se podía subir por una escalera, ahora destruida, ubicada en el lado sur de la planta principal. En el interior de ese templo superior se encuentra un altar con una pequeña ventana sobre él y en el exterior se pueden observar impresiones de manos rojas.

Al norte del Templo de los Frescos se encuentra ubicada la Estructura 21 o “Casa de las Columnas”, la cual quizá fue el palacio más grande de Tulum. Este palacio destaca por tener una planta en forma de “L”. Sin embargo, la característica más sobresaliente es el número de columnas que posee, ya que en la entrada hay cuatro y en el centro siete más, sin contar otras que están dispersas en los cinco cuartos que forman la estructura.

De nuevo, en dirección hacia el norte se encuentra la “Casa del Halach Uinic” o Estructura 25. Este otro palacio tiene su entrada principal que mira hacia el sur en la cual se aprecian seis columnas. Sobre ellas hay tres figuras de estuco enmarcadas por nichos, aunque cabe la posibilidad de que en los cuatro lados existieran dichas figuras, pues una más se ubica en el lado oeste pero en cuanto al lado este y norte la estructura está deteriorada. El interior se compone por tres cuartos y un santuario, éste último ubicado de frente a otra puerta más en el lado norte.

Muy cerca de la puerta noreste de la muralla exterior se localiza la Estructura 35 o “Casa del Cenote”, la cual está construida sobre el techo de un cenote que en la actualidad se encuentra seco. Esta pequeña construcción de tipo palacio tiene un pórtico con tres entradas y en el interior se ubican dos banquetas; una característica que resalta es que mira hacia el mar. Posiblemente pudo haber

funcionado como una cripta familiar, ya que en ella se encontraron osamentas de varios individuos.

Al este de la anterior estructura existe un grupo de seis construcciones las cuales quizás pudieron servir de adoratorios. Cerca de esa zona con dirección hacia el sur se localiza la Estructura 45 o también llamado "Templo del Dios del Viento". Esta estructura está situada en una elevación natural muy cerca del acantilado y domina toda la vista del sitio. Es un templo de forma semicircular y de un solo cuarto, el cual en su interior tiene restos de un pequeño altar, características por las cuales se cree que pudo estar dedicado al dios del viento.

Las últimas dos estructuras enumeradas en el interior de la muralla exterior dignas de mencionar son la 55 y la 56, ubicadas en las esquinas noroeste y suroeste. Stephens les dio el nombre de "Torres de Vigilancia", ya que se encuentran sobre la muralla lo cual supone que hayan tenido ese propósito. Son estructuras cuadradas con puertas en los lados este, sur y oeste, pues en el lado norte en el interior de ellas se encuentra un pequeño altar. Asimismo no tienen la misma elevación pues las condiciones del terreno así lo propiciaron.

Fuera de la muralla exterior hacia el norte, Lothrop encontró las últimas tres de las 59 estructuras que cita en su obra sobre Tulum, resaltando la número 59 ya que sobre el techo posee una crestería, rasgo único en el sitio. Además se han encontrado restos de zonas habitacionales, tanto al norte como al sur, aunque una zona habitacional al oeste resulta ser muy probable. En dichas zonas del sur y del norte se localizan terrenos de formas diversas, sobre todo rectangulares, que se delimitan por albarradas y están distribuidos paralelamente a la costa y al manglar, tal como lo hacen los caminos que salen de las puertas tanto del norte como del sur.

Para finalizar esta descripción somera de las principales estructuras del sitio y dadas las principales características arquitectónicas de Tulum, Lothrop apunta que dicho sitio "aparentemente es el centro de una forma un tanto especializada

de arquitectura maya la cual se extiende de la Bahía de Espíritu Santo hasta Cabo Catoche y a una distancia desconocida en el interior.”⁴²

2.3. La tradición Mixteca-Puebla y su difusión al área maya, el caso de Tulum

Quizá la característica más llamativa de la tradición Mixteca-Puebla es su dispersión generalizada por Mesoamérica hacia el Posclásico Tardío. Sin embargo, explicar la forma en cómo llegó a sitios tan lejanos es un problema que merece la atención necesaria.

En el caso del área primaria de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla se ha argumentado que este vocabulario simbólico fue un excelente medio de comunicación entre las élites tanto de las zonas de Puebla y aledañas, como de las de Oaxaca, las cuales a su vez estaban ligadas por una red de alianzas dinásticas. Este hecho implica que la efectividad de la tradición Mixteca-Puebla como medio de comunicación coadyuvó a su difusión extensiva, cruzando fronteras étnicas y lingüísticas.⁴³

La explicación anterior a la difusión de la tradición Mixteca-Puebla en su zona primaria de desarrollo es del todo satisfactoria, pero resulta inadecuada para exponer su expansión a otros lugares demasiado lejanos como por ejemplo la costa este de la península de Yucatán. En primera instancia, cabe apuntar la existencia de cuatro factores histórico-sociales que a lo largo de toda la historia son los más socorridos como mecanismos explicativos de difusión cultural, a saber, el comercio, la religión, la migración y hasta la guerra.⁴⁴ Tales factores en conjunto son herramientas valiosas que pueden explicar esta amplia difusión del fenómeno Mixteca-Puebla en Mesoamérica. Sin embargo, el más recurrente según dos expertos en la materia, Nicholson y Quiñones, es la actividad comercial a gran escala, pues diversas fuentes, como la arqueológica, confirman la enorme importancia de las redes comerciales a distancia en toda la historia mesoamericana y por tanto en el Posclásico Tardío; además también hacen el

⁴² Lothrop, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994, p. XV.

⁴⁴ William M. Ringle, *et al.*, *op. cit.*, p. 213; H. B. Nicholson, “Mixteca-Puebla Style”, en David Carrasco (ed.), *op. cit.*, V. 2, p. 330.

apunte de que “las ramificaciones culturales de los contactos entre grupos diversos resultan de estos intercambios comerciales que bien podrían haber incluido algún grado de transmisión y adopción estilística, como a menudo ha ocurrido en otras partes del mundo.”⁴⁵ No obstante, ligados de diversas maneras a la actividad comercial, se encuentran los otros tres factores explicativos de difusión cultural.

Ahora bien, explicar cómo fue el desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla en los sitios posclásicos de la zona maya es un problema que queda fuera de los límites de estudio de la presente tesis, primordialmente porque, como Nicholson decía, hacen falta estudios de fondo que ubiquen las variantes regionales de la tradición en Mesoamérica, e incluso fuera de ella.⁴⁶ Por lo que respecta al área maya, son pocos los sitios en donde se han ubicado soportes artísticos con características Mixteca-Puebla; casos específicos son el de la pintura mural de la Estructura Q. 95 de Mayapán,⁴⁷ el de los murales del Montículo 1 de Santa Rita Corozal⁴⁸ y por supuesto el de las pinturas de las Estructuras 5 y 16 de Tulum.⁴⁹ A pesar de no saber su procedencia, también en los códices mayas se detectan algunos rasgos Mixteca-Puebla. Una característica común a los tres sitios antes mencionados es que todos tuvieron su desarrollo en el Posclásico Tardío. Por tanto, recordando a Nicholson, surge la falta de un estudio que indague sobre los procesos histórico-sociales que propiciaron que, hasta el momento, no exista

⁴⁵ H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, *op. cit.*, p. XIV. [Trad. mía.]

⁴⁶ H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 246-247.

⁴⁷ Susan Milbrath, *et al.*, “Religious Imagery in Mayapan’s Murals”, en *The PARI Journal*, V. X, Núm. 3, 2010, *passim*; Alfredo Barrera Rubio y Carlos Peraza Lope, “La Pintura Mural de Mayapán”, en Leticia Staines Cicero (Coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México, Área Maya*, V. 2, T. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 442-444.

⁴⁸ Jacinto Quirate, “The Santa Rita Murals: A Review”, en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), pp. 43-59; Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural”, en *Arqueología Mexicana*, V. XVI, Núm. 93, Septiembre-Octubre, 2008b, pp. 60-65.

⁴⁹ Donald Robertson, “The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic”, en *Proceedings 38th of the International Congress of Americanists*, V. 2, Stuttgart, 1968, pp. 77-88; Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, pp. 60-65; Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 50-60, 84-98.

ningún ejemplo artístico maya del Posclásico Temprano hecho claramente bajo características Mixteca-Puebla; tradición que en dicho lapso ya se había consolidado en el centro de México.⁵⁰

En el caso específico de Tulum son varios los factores histórico-sociales que pueden explicar la presencia de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla en la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 del sitio. Por principio, cabe citar un fenómeno señalado por diversos autores, acaecido entre el final del Clásico y el del Posclásico en Mesoamérica y que se refiere al complejo Tollan-Quetzalcóatl. A grandes rasgos, fue un nuevo sistema político multiétnico sustentado en la ideología de Serpiente Emplumada, sistema que a su vez se valió de la imposición de un orden innovador sobre poblaciones que tenían formas de gobierno más tradicionales. Serpiente Emplumada remitía a todos los distintos delegados terrenales de ese dios a una patria compartida llamada por lo regular Tollan, Zuyuá, etc. Dicha ciudad, origen de los representantes en la tierra de Quetzalcóatl, Kukulcán, etc., les daba a su vez prestigio, autoridad y los justificaba en el ejercicio de las armas.⁵¹ Esa gran difusión que tuvo aquel culto a Quetzalcóatl en dicha etapa propició además cierta unidad cultural en todo el territorio mesoamericano, unidad que ha sido asociada en términos artísticos con lo que Donald Robertson definió como “Estilo Internacional del Posclásico Tardío”,⁵² o en términos usados en la presente tesis, asociada a la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. Además, debido al militarismo y a la guerra característicos del complejo Tollan-Quetzalcóatl, la tradición Mixteca-Puebla comparte con dicho complejo el despliegue de una iconografía relacionada principalmente con aquellos temas.⁵³

⁵⁰ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1999, *pássim*; William M. Ringle, *et al.*, *op. cit.*, *pássim*; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, *op. cit.*, *pássim*.

⁵² William M. Ringle, *et al.*, *op. cit.*, p. 185; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, *op. cit.*, pp. 18-31.

⁵³ Pablo Escalante, “The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson”, en Matthew A. Boxt y Brian Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, 2012, p. 299.

Sin embargo, hay una gran diferencia temporal entre los dos fenómenos citados, pues, por un lado, hacia el final del Posclásico Temprano el complejo Tollan-Quetzalcóatl llegó a su fin ya que, por ejemplo, en la zona maya y en la mixteca la gran disgregación política propició el deterioro de dicho sistema multiétnico, político y religioso.⁵⁴ En la Península de Yucatán esa disgregación incluso se vió reflejada en la división de su territorio en varias formas de gobierno político-territorial denominadas *cuchcabalob* y *batabilob*.⁵⁵ Por el lado de la tradición Mixteca-Puebla o “Estilo Internacional del Posclásico Tardío”, mientras el complejo Tollan-Quetzalcóatl llegaba a su fin, este estilo, como su nombre dado por Robertson lo dice, tuvo una dispersión generalizada hacia finales de la historia mesoamericana siendo característico o cuando menos perceptible en varios soportes artísticos del Posclásico Tardío.⁵⁶

No obstante, el culto a Quetzalcóatl siguió teniendo prestigio y repercusiones de todo tipo en el Posclásico Tardío, y una de ellas en el terreno artístico fue la dispersión de la tradición Mixteca-Puebla.⁵⁷ En el caso de Tulum el culto a Quetzalcóatl, o mejor dicho a Kukulcán según la geografía y la lingüística, quedó registrado tanto en la arquitectura como en la iconografía de la pintura mural del sitio. En arquitectura, las estructuras posclásicas con base redonda por lo regular son asociadas con el culto al dios Quetzalcóatl-Kukulcán, y en Tulum se encuentra una estructura de dicho tipo, la Estructura 45.⁵⁸ En iconografía, el mural 1 de la Estructura 5 despliega cuatro símbolos de una variante de Venus correspondiente a *Xux Ek* (“Estrella Avispa” [figura 4.5]), una forma de nombrar a Venus Matutino por parte de los mayas,⁵⁹ y dado que Venus Matutino es una de las manifestaciones más importantes de Quetzalcóatl-Kukulcán, se infiere,

⁵⁴ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997, p. 13; Sergio Quezada, *op. cit.*, 1993, pp. 19-58; *Op. cit.*, 2001, pp. 24-27.

⁵⁶ Donald Robertson, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁷ William M. Ringle, *et al.*, *op. cit.*, p. 185; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, *op. cit.*, pp. 18-31.

⁵⁸ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 85 y 89.

⁵⁹ Stanislaw Iwaniszewski, “El Templo del Dios Descendente en Tulum: Enfoque Arqueoastronómico”, en *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas, 5-10 de agosto de 1985*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1987, p. 211.

tomando en cuenta también la manifestación arquitectónica antes aludida, que el culto a dicho dios era conocido y manifestado de diferentes formas en Tulum.⁶⁰ Por tanto, este culto compartido proporciona una lógica para la significación y distribución de la tradición Mixteca-Puebla durante todo el periodo Posclásico,⁶¹ caso específico el de Tulum en el Posclásico Tardío. Además, al ser un culto difundido y compartido por los pueblos mesoamericanos del Posclásico, en la tradición Mixteca-Puebla encontraron un medio de comunicación idóneo ya que mediante un conjunto de símbolos visuales relativamente uniformes podían transmitir mensajes de forma análoga, lo cual a su vez le proporcionó prestigio a dicha tradición como un vehículo comunicativo eficaz entre las élites;⁶² situación similar a lo ocurrido en el área primaria de desarrollo del fenómeno Mixteca-Puebla.⁶³

Ahora bien, al ser una tradición caracterizada por ser elitista, su difusión a otras áreas también debió ser gracias al comercio a larga distancia, es decir, debido a que en Mesoamérica no existían animales de carga y aunado a que la geografía del territorio impedía transportar objetos de grandes dimensiones ya fuera por tierra o por mar, ese tipo de comercio se caracterizaba por transportar artículos de lujo, los cuales eran usados por las élites para exhibir su estatus y como regalos en las ceremonias reales;⁶⁴ además de que dicho comercio propiciaba la interacción y la dispersión de formas artísticas,⁶⁵ así como lo es la tradición Mixteca-Puebla.

Por lo que respecta al área maya, hacia el Posclásico Tardío el comercio costero a larga distancia fue demasiado importante, quizá más que en otros periodos de su historia lo cual se infiere a partir del gran número de sitios costeros de esa época, tales como los de la costa este de la península de Yucatán. Un caso específico es el de Tulum, sitio que sirvió como un puerto importante y centro

⁶⁰ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 89.

⁶¹ William M. Ringle, *op. cit.*, p. 225; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, *op. cit.*, p. 31.

⁶² William M. Ringle, *op. cit.*, p. 208.

⁶³ Pablo Escalante, *op. cit.*, p. 294.

⁶⁴ Anne M. Chapman, *op. cit.*, p. 10; Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997, p. 54; Michael E. Smith, "Trade and Exchange", en David Carrasco (ed.), *op. cit.*, V. 3, pp. 254 y 257.

⁶⁵ Michel E. Smith, *op. cit.*, p. 254; H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, *op. cit.*, p. XIV.

comercial durante el Posclásico Tardío,⁶⁶ ya que por ahí circulaba tanto el comercio marítimo como el terrestre.⁶⁷ De tal manera Tulum prosperó a partir del comercio costero a larga distancia,⁶⁸ lo cual le valió fungir como nodo político-comercial entre el centro de México y Centroamérica,⁶⁹ pues tomando en cuenta su situación costera podía dominar el paso de embarcaciones en una importante ruta de comunicación y comercio entre el Golfo de México y el Caribe, lo cual a su vez le daba la oportunidad de controlar en cierta medida el comercio a larga distancia (figura 2.6).

Las principales relaciones comerciales a distancia de Tulum fueron con las zonas de Veracruz y Tabasco-Campeche en el Golfo de México y con la región de Honduras en el Caribe. Dichas relaciones se infieren, por un lado, a partir de una cantidad importante de restos arqueológicos encontrados en el sitio, correspondientes a diversos fragmentos de pasta cerámica tipo Anaranjado Fino del grupo Matillas, cerámica producida en el área que va desde Veracruz hasta Campeche y que a su vez era exportada hacia la península de Yucatán.⁷⁰ Por el lado de la región hondureña, un pasaje citado por la relación de Tzama es muy explícito al respecto, ya que advierte que en otros tiempos Tulum servía como puerto de embarque y desembarque de las mercancías que se dirigían a la provincia de Honduras.⁷¹ De tal manera, también pudo ser gracias a los contactos e intercambios comerciales realizados a grandes distancias sobretodo por vía marítima que la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Publa arribó a Tulum.

⁶⁶ Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 75-76; Adriana Velázquez Morlet, *op. cit.*, p. 52; Sylvanus G. Morley, *op. cit.*, p. 400; Heather I. McKillop, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁷ Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, 1997, p. 23.

⁶⁸ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹ Lorena Careaga Viliesid y Antonio Higuera Bonfil, *Quintana Roo. Historia Breve*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2011, p. 283; Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁰ Joseph W. Ball, *op. cit.*, p. 111; William Ringle, *et al.*, *op. cit.*, p. 218; Ernesto Vargas Pacheco, *op. cit.*, pp. 162 y 164; Walter R. T. Witschey, *op. cit.*, p. 276; Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, *op. cit.*, p. 25; Adriana Hernández Granada, "Los Chontales prehispánicos de Tabasco-Campeche. En busca de su identidad étnica." Ponencia presentada el 29 de agosto de 2012 en el II Coloquio de Maestría en Estudios Mesoamericanos. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

⁷¹ Juan Darreygosa, *op. cit.*, p. 149.

El caso de la cerámica Anaranjado Fino encontrada en Tulum es muy llamativo ya que en el estudio que hacen William Ringle y compañía sobre la difusión en Mesoamérica del culto a Quetzalcóatl en el periodo Posclásico, dicha cerámica se le asocia con su expansión debido a que los sitios donde se han encontrado restos cerámicos de ese tipo tienen diversas manifestaciones ligadas a Quetzalcóatl y su adoración;⁷² lo cual destaca la relación del culto antes mencionado con el comercio a larga distancia⁷³ y, por tanto, con la difusión de la tradición Mixteca-Puebla.⁷⁴

En suma, debido a los procesos histórico-sociales antes mencionados se puede concluir de manera general que: 1) la tradición Mixteca-Puebla, a pesar de las diferencias temporales, comparte con el complejo Tollan-Quetzalcóatl muchos elementos iconográficos sustentados en el militarismo y la guerra característicos de la época; 2) ambos procesos fomentaron la unidad cultural de Mesoamérica; 3) el complejo Tollan-Quetzalcóatl auspició la difusión de la tradición Mixteca-Puebla por todo el territorio mesoamericano y viceversa; 4) la tradición Mixteca-Puebla fue un medio de comunicación eficaz entre las élites del Posclásico en Mesoamérica; y 5) el comercio a larga distancia también propició que se difundieran ambos fenómenos por el territorio mesoamericano.

Por lo que respecta a la tradición Mixteca-Puebla y su arribo a Tulum se concluye que: 1) varios procesos histórico-sociales de diversa índole pero ligados entre sí propiciaron que dicho sitio fuera partícipe de aquella tradición; 2) uno de ellos fue el complejo Tollan-Quetzalcóatl transmitido en cierta manera por la tradición Mixteca-Puebla; 3) la eficacia de aquella tradición como medio de comunicación efectivo entre los pueblos del Posclásico Tardío favoreció su uso en diversos sitios de aquel entonces, entre ellos Tulum; 4) el comercio a larga distancia, primordialmente vía marítima, promovió la interacción y la dispersión de

⁷² William Ringle, *et al.*, *op. cit.*, p. 216.

⁷³ Susan Milbrath, *et al.*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴ Ya Nicholson apuntaba que en los sitios donde fuera encontrada cerámica Anaranjado Fino era muy probable que la tradición Mixteca-Puebla estuviera presente en sus soportes artísticos. H. B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en Alana Cordy-Collins, *Pre-Columbian art history: Selected readings*, California, Peek, 1977, p. 117.

formas artísticas como lo es la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla; y 5) surge la necesidad de un estudio que abunde más sobre la relación de la tradición Mixteca-Puebla con otros sitios mayas del Posclásico, el cual podrá evidenciar aún más el arribo de dicha tradición a Tulum.

Capítulo 3

El estilo de la tradición Mixteca-Puebla en la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum

Quizá el trabajo más exhaustivo sobre la pintura mural de Tulum, compartido con la del sitio de Tancah, es aquel realizado por Arthur G. Miller en 1982, el cual lleva por título *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*.¹ El presupuesto principal que utiliza Miller para trabajar la tradición de la pintura mural en dichos sitios es que aquella presenta una secuencia de desarrollo más cambiante que la que presentan la arquitectura o la cerámica, con tres y dos cambios significativos respectivamente, entre los inicios del Posclásico y la introducción del periodo colonial en la zona. En cuanto a la pintura mural, Miller logra identificar cuatro cambios estilísticos e iconográficos de diferentes grados en el mismo lapso.² De tal manera que el estilo y la iconografía de la pintura mural se muestran como marcadores cronológicos idóneos para observar tanto los cambios culturales como los materiales que se suscitaron en la zona.

Por lo que respecta a las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum, Miller propone que fueron pintadas posterior al año 1400 basado en argumentos de índole estilístico e iconográfico, por tanto corresponden en tiempo con el Posclásico Tardío. Entre las características de dicha índole que encuentra en ellas están, por ejemplo, el uso combinado de las vistas de perfil y de frente, por el lado del estilo, y la diferencia entre las figuras antropomorfas por medio del vestuario y objetos portados, por el lado de la iconografía.³ Características aquellas que también son compartidas por la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.

Otro trabajo que también aborda la pintura mural de Tulum, pero ahora desde la perspectiva general de los estilos desarrollados en la pintura mural prehispánica del área maya, es el artículo de Sonia Lombardo de Ruiz que lleva

¹ Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, pp. 54-55.

por título “Los estilos en la pintura mural maya.”⁴ Dicho texto analiza tanto las características constantes como los procesos de cambio observados en los estilos que se desarrollaron en la zona maya durante la etapa prehispánica, partiendo de la idea de que “el estilo se conforma a través de una técnica, una forma y una iconografía, que en conjunto producen una determinada expresión plástica.”⁵ Además, al igual que Miller, dicha autora maneja el estilo como un marcador cronológico pues observa que los cambios perceptibles en la pintura mural coinciden con los grandes cambios culturales que definen a los periodos arqueológicos. Sin embargo, Lombardo de Ruiz menciona que cuando los cambios no son tan radicales en periodos diferentes y además presentan una continuidad significativa tanto en el estilo como en la iconografía se pueden considerar como fases de una misma tradición estilística;⁶ fenómeno que se adapta a lo que sucede con la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.

En cuanto a las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum, Lombardo de Ruiz las incluye como los ejemplos mejor conservados en un estilo regional ubicado en la costa de Quintana Roo hacia el Posclásico Tardío, al cual denominó *el estilo azul y negro*.⁷ Siguiendo a Robertson⁸ y a Miller⁹ en la descripción de las características estilísticas e iconográficas presentes en el denominado *estilo*, dicha autora menciona que tales particularidades se asocian a la tradición Mixteca-Puebla,¹⁰ por lo cual las pinturas murales de las Estructuras 5

⁴ Sonia Lombardo de Ruiz, “Los estilos en la pintura mural maya”, en *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya*, Leticia Staines Cicero (Coord.), V. 2, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 85-154.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Idem.*; “¿Qué nos dijeron los estilos en la pintura mural maya?”, en Beatriz de la Fuente (Coord.), *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, México, El Colegio Nacional, 2004, pp. 283-284.

⁷ Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2001, pp. 143-150.

⁸ Donald Robertson, “The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic”, en *Proceedings 38th International Congress of Americanists*, V. 2, Stuttgart, 1968, pp. 77-88.

⁹ Arthur G. Miller, *op. cit.*

¹⁰ Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2001, p. 148.

y 16 de Tulum se muestran como los grandes ejemplares para estudiar la tradición antes mencionada en el área maya hacia el Posclásico Tardío.¹¹

Antes de proceder a la comparación estilística desde el punto de vista de la tradición Mixteca-Puebla de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum con otros ejemplares de la tradición Mixteca-Puebla (ver *corpus* seleccionado en el apartado 1.6. del capítulo 1), se ofrece una definición de “estilo”. Dicha definición se ajusta a lo que se entiende por tal concepto en el arte, además concuerda con lo que ejemplifica el estilo en la tradición Mixteca-Puebla.

3.1. Definición de estilo¹²

En la actualidad la palabra “estilo” tiene alrededor de trece significados según el *Diccionario de la Lengua Española*, sin embargo, por lo que se refiere a las artes plásticas la definición de estilo de Meyer Schapiro es la que mejor se ajusta al respecto, ya que apunta que “por estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o grupo.”¹³ Por dichas características es que el estilo sirve como marcador cronológico, es decir, ayuda a ubicar una obra o grupos de ellas en el tiempo y espacio, pues por medio de la aprehensión de ciertos patrones que conforman determinado estilo se puede indagar a que temporalidad o cultura pertenecen la o las obras; además a partir de ello se pueden establecer conexiones entre varias obras o culturas distintas.

Por sobre dicha utilidad práctica, “el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad

¹¹ A pesar de que los murales de Santa Rita Corozal son un ejemplo más de la tradición Mixteca-Puebla en el área maya, Lombardo de Ruiz los ubica en el periodo Posclásico Temprano, basada principalmente en la policromía que caracteriza a las pinturas murales mayas de dicho periodo. *Ibid.*, p. 141.

¹² Mi definición de estilo es resultado de una síntesis de lo dicho por otros autores en los siguientes textos: E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. de Gabriel Ferrater, London, Phaidon, 2002; Meyer Schapiro, “Style”, en Donald Preziosi (ed.), *The art of art history: a critical anthology*, New York, Oxford University Press, 1998 [1953], pp. 143-149; *Estilo*, trad. de Martha Scheinker, Buenos Aires, Paidós, 1962; Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005.

¹³ Meyer Schapiro, *op. cit.*, 1998 [1953], p. 143; *Op. cit.*, 1962, p. 7.

del artista y la forma de pensar y sentir del grupo.”¹⁴ Esas cualidades y expresiones significativas son las que hacen que una obra de arte se distinga de otra por su forma de ser. En ciertas ocasiones tanto técnicas como materiales influyen en la caracterización de un estilo, sin embargo, es posible reconocer que un grupo de obras comparte cierto estilo por los rasgos formales y cualitativos a pesar de que hayan sido producidas mediante técnicas y materiales distintos.

Por lo que respecta al artista, debe tomarse en cuenta que el estilo que desarrolla se presenta en determinado contexto específico, ya que en él influyen factores del entorno político, social, cultural y hasta económico. Existen culturas en las que el artista como entidad individual queda en el anonimato, así como en las culturas prehispánicas, ya que salvo algunos casos del arte maya, ninguna obra se encuentra firmada. Por tal motivo no nos es posible realizar estudios del cambio de estilo en un mismo artista de tiempos prehispánicos, sin embargo, sí podemos detectar variaciones individuales ya sea en una sola obra o conjunto de ellas en una misma localidad, pues aunque no se conozca la identidad de los artistas específicos sí se detectan tanto sus preferencias como variaciones estilísticas.¹⁵ Amén de dicha limitante, “el estilo es una regla a la que obedecen los miembros de un grupo para crear sus obras de arte,”¹⁶ ya que por lo regular en cada periodo cultural se posee un estilo particular que dota de unidad y sirve para expresar de forma artística la identidad del grupo al que pertenecen las obras de arte.

Por último, “gracias a que el arte opera con un estilo estructurado, regido por la técnica y por los esquemas de la tradición, la representación pudo hacerse instrumento no sólo de información sino también de expresión.”¹⁷ De tal manera, el estilo se forma de convenciones sobre cómo representar las cosas conforme a las necesidades que se presentan en una sociedad dada, conforme a una forma

¹⁴ Meyer Schapiro, *op. cit.*, 1998 [1953], p. 143; *Op. cit.*, 1962, p. 8.

¹⁵ Erik Boot ha detectado casos de variaciones estilísticas personales en múltiples textos del *corpus* de inscripciones jeroglíficas mayas del Clásico. Erik Boot, *Continuity and Change in Text and Image at Chichén Itzá, Yucatán, México. A Study of the Inscriptions, Iconography, and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*, Leyden, CNWS Publications, 2005, p. 89; Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 26.

¹⁶ Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 319.

específica de ver el mundo, esto para la comunicación efectiva de la o las ideas que se pretenden transmitir. Asimismo, si se detectan elementos que no pertenecen a determinado estilo es posible inferir el contacto entre dos culturas con estilos diferentes. En el caso de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla el contacto entre los estilos y las iconografías desarrollados en el periodo Epiclásico (600-900 d.C.) produjo una yuxtaposición de ellos hasta lograr una síntesis a inicios del Posclásico Temprano (900-1200 d.C.), reflejada en un nuevo estilo, una iconografía particular rediseñada en dicho estilo y un sistema de convenciones pictográficas.¹⁸ Aunque en Mesoamérica existieron varias culturas, cabe citar las palabras de Schapiro en referencia a este fenómeno, quien dice: “la presencia del mismo estilo en un amplio rango de artes es a menudo considerada un signo de la integración de una cultura [o de las culturas] y de la intensidad de un alto momento creativo.”¹⁹

Dada la definición de estilo, ahora se procederá a la comparación estilística de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum con otros ejemplos de la tradición Mixteca-Puebla, ya que así se podrá cotejar que los murales de Tulum antes mencionados corresponden a una adaptación de dicha tradición en la Costa Oriental de la península de Yucatán. Para ello se atenderán tres rubros definidos en el apartado 1.3. del capítulo 1, a saber, composición, línea y color, y figura humana, cada cual con sus rasgos estilísticos específicos como sigue a continuación.

3.2. Composición

La composición en el estilo de la tradición Mixteca-Puebla se caracteriza en primera instancia por ser un arte conceptual, es decir, no es naturalista ya que las figuras se presentan rígidas –contrario al naturalismo maya del Clásico Tardío- y reducidas a estereotipos los cuales son relativamente estrictos, además de que la relación entre personajes u objetos en una escena es conceptual, pues el ambiente en el que se encuentran dichos elementos no se maneja de manera

¹⁸ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, Núm. 93, Septiembre-Octubre, 2008b, p. 61.

¹⁹ Meyer Schapiro, *op. cit.*, 1998 [1953], p. 144. [Trad. mía]

espacial (figura 3.1). Dichas características coinciden con lo desplegado en los murales de la estructuras 5 y 16 de Tulum.

Ahora bien, otra característica del estilo de la tradición Mixteca-Puebla en cuanto a composición es que el espacio en donde se desarrollan las escenas es indefinido, ya que la línea de soporte habitualmente no existe y de la de horizonte no se halla ningún ejemplo que siquiera la simule. Lo anterior se complementa con una característica ya mencionada, a saber, que la relación entre las figuras u objetos es conceptual pues no refiere ningún ambiente físico (figura 3.2). Por lo que respecta a los murales de Tulum, tanto en el mural 1 de la Estructura 5 como en los de la Estructura 16, no hay ninguna línea de horizonte pero la mayoría de las figuras antropomorfas u objetos ubicados en un formato de registro²⁰ se posan sobre una banda de soporte (figura 3.3 y lámina 1). A pesar de que lo último se aleja en parte de una correspondencia con la composición en el estilo de la tradición Mixteca-Puebla, es posible encontrar ejemplos de la misma índole en otros soportes de la tradición antes mencionada (figuras 3.1 y 3.2).

En los códices de la tradición Mixteca-Puebla los cuales no poseen fondo de color alguno, por ejemplo, la indefinición del espacio es una característica importante, a pesar de que en ocasiones existen elementos, como los del medio ambiente, que presuponen un ámbito dado; sin embargo, no son suficientes para definir por completo el lugar en el cual se desarrolla la escena (figura 3.4). Por lo que respecta a la pintura mural casi siempre existe el color de fondo. En el caso particular del *estilo de paisaje* de la pintura mural de Chichén Itzá el uso de ese recurso sirve para describir de manera natural el plano donde se despliega la escena, ya que para referir un ambiente acuático se utiliza el color azul o el verde en el caso de un campo (lámina 2).²¹ Un caso muy realista de color de fondo en pintura mural es el de la Estructura Q. 95 de Mayapán, ya que la escena está pintada sobre varios tonos de azul los cuales simulan olas y le dan una actitud

²⁰ Los formatos de registro horizontales que presentan escenas en la pintura mural maya datan del periodo Clásico Temprano (150-600 d. C.). Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2004, pp. 290-291.

²¹ Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2001, p. 132.

dinámica a todos los elementos representados (lámina 3).²² En los murales de Tulum también podemos apreciar dos colores que sirven de fondo. En la Estructura 5 el fondo es de color azul y en la Estructura 16 tanto el negro como el azul sirven de fondos. No obstante, resulta llamativo que el nivel más bajo en los murales de Tulum sea sólo azul, lo cual posiblemente remita a un inframundo acuoso (láminas 4 y 5). Esta forma de usar los colores de fondo se puede entender dentro de la tradición Clásica maya como el resultado del afán de lograr una representación de espacios reales.²³ En cuanto al estilo, Miller llama la atención sobre el fondo negro de los murales de la Estructura 16, pues argumenta que tiene dos funciones: 1) unificar los inconexos segmentos del cuerpo y las partes intercambiables del vestuario y de la parafernalia ritual, y 2) “congela” las supuestas emociones de los brazos y piernas gesticulando. En general, el fondo negro unifica los elementos varios dentro de un conjunto visual insistentemente plano, coherente y estático.²⁴

Retomando los rasgos estilísticos característicos de la composición en la tradición Mixteca-Puebla podemos de cierta manera resumir los dos anteriores, a saber, el arte conceptual y el espacio indefinido con sus implicaciones cada uno, en que de ninguna manera existe el concepto de pintar el paisaje; rasgo característico tanto en las pinturas murales de Tulum, a pesar de la existencia de bandas celestes y terrestres (figura 3.3), como en otros soportes de la tradición Mixteca-Puebla (figura 3.5), sobre todo por la ausencia de la línea de horizonte.

En la composición estilística de la tradición Mixteca-Puebla también se puede observar que aún en una sola escena la diversidad de escalas se hace presente, ya que las proporciones tanto anatómicas como del ambiente físico se ven alteradas pues las figuras representadas se rigen por diferentes escalas, ya sea una escala para figuras antropomorfas, otra para elementos de la naturaleza, o una más para cualquier otra cosa mostrada (figura 3.4). Dicho rasgo es

²² *Ibid.*, p. 137; Alfredo Barrera Rubio y Carlos Peraza Lope, “La Pintura Mural de Mayapán”, en Leticia Staines Cicero (Coord.), *op. cit.*, T. 4, pp. 442-443.

²³ *Idem.*

²⁴ Arthur G. Miller, *op. cit.*, pp. 55-56.

compartido por lo plasmado en los murales de Tulum (figuras 3.3 y lámina 6).²⁵ Sin embargo, existen ejemplos en donde las proporciones anatómicas de las figuras antropomorfas no se alejan tanto del naturalismo, lo que en parte propicia cierto realismo dentro de su carácter conceptual (figura 3.6). De cualquier manera, por las características estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla en cuanto a la figura humana (ver apartado 3.4. de este capítulo), ésta no podría corresponder a la realidad.

Atendiendo de nuevo a la figura humana, una característica estilística en la composición de la tradición antes mencionada que está por demás subrayar es que las figuras antropomorfas dominan las escenas (figura 3.7), tal como sucede en los murales de Tulum. Por otro lado, existen ejemplos en códices en donde las figuras antropomorfas no aparecen en algunas láminas, y en su lugar los motivos calendáricos, por citar un ejemplo, son los que dominan. Existe otro ejemplo muy particular de una jarra tipo códice proveniente del área de Oaxaca en donde lo que predomina son sólo cabezas humanas más no las figuras completas (figura 3.8), hecho en parte entendible si se toma en consideración el espacio limitado para simbolizar a las deidades de las cuales era más fácil sólo representar el rostro con los rasgos característicos de cada deidad.

Un último aspecto que se toma en cuenta para estudiar la composición en el estilo de la tradición Mixteca-Puebla es el despliegue de formas arquitectónicas estilizadas. Dichas formas resultan de la interpretación convencional de la forma de una estructura arquitectónica, haciendo resaltar tan sólo sus rasgos más característicos, ya sea el techo visto desde arriba o el espacio interior visto de perfil (figura 3.9, esquina superior derecha), este mecanismo de representación ha

²⁵ Nancy P. Troike, hablando sobre códices mixtecos, comenta al respecto: “sí la escala normal o la forma de una persona o un objeto no serían fácilmente reconocibles en los dibujos de los códices, la función de comunicación de las imágenes sería reemplazar todas las consideraciones de realismo y requieren que el tamaño o detalles sean ampliados o exagerados hasta que claramente se muestra toda la información necesaria para los lectores;” comentario que se ajusta a lo que sucede en la composición estilística del arte Mixteca-Puebla, la cual también es compartida por dichos códices. Nancy P. Troike, “The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices”, en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, p. 178. [Trad. mía]

recibido el nombre de ángulo sumultáneo de visión.²⁶ En el caso específico de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum no se aprecian estructuras arquitectónicas estilizadas de ninguna índole, sin embargo, tanto las bandas celestes y terrestres como los cuerpos serpentinos entrelazados propician cierta división del espacio creando un efecto estructural (figura 3.3). Dicho efecto no es exclusivo de Tulum, ya que por ejemplo en la lámina 44 del *Códice Laud* existen líneas rojas que propician cierta división del espacio dando como resultado un efecto estructural similar al observado en Tulum.

3.3. Línea y Color

El estilo de la tradición Mixteca-Puebla es característico por el uso de una línea y color determinados. Quizá la característica más sobresaliente en este rubro es el uso de la línea-marco, termino dado por Donald Robertson. Dicha línea-marco consiste en el uso de una línea gruesa, por lo regular negra, que encierra áreas de color de manera constante, pues su grosor siempre es el mismo y no crea volúmenes, acentuando la bidimensionalidad de la forma.²⁷ Sin embargo, la línea-marco difiere en grosor según el soporte en el que se encuentre, ya que por ejemplo en las pinturas murales de los dinteles de Mitla el grosor varía desde uno a seis milímetros (figura 3.10).²⁸

En el caso específico de Tulum la línea-marco mide generalmente 2.5 milímetros, salvo por raros casos en donde aumenta o reduce 0.5 milímetros (lámina 7); hecho que demuestra “el control del delineado y la intrincada técnica de pintar”²⁹ que se observa en los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum,

²⁶ Erik Velásquez García, *Los vasos de la entidad política de 'IK': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya Clásico*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2009, p. 242.

²⁷ Pablo Escalante complementa el desempeño de la línea-marco al señalar que dicho recurso “no cumple con las funciones convencionales de la línea de contorno, (como resolver pliegues, sugerir volúmenes o apuntar valores lumínicos).” Pablo Escalante, *op. cit.*, p. 48.

²⁸ Sonia Lombardo de Ruiz, “Los estilos en la pintura mural de Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, Beatriz de la Fuente (Coord.), V. 3, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 163.

²⁹ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 54. [Trad. mía] Además, Miller sugiere que esa destreza en los trazos es resultado del uso de pinceles de plumas de algún ave, *Ibid.*, pp. 54-55; argumento que se ve reforzado por Felipe Dávalos G. quien sugiere que las líneas hechas en los murales de Tulum antes citados pueden ser resultado del uso de pinceles flexibles hechos de plumas de pavo capaces de sostener grandes cantidades de

pues “las líneas negras, gruesas y finas usadas para definir todas las formas tienen una cualidad caligráfica que es característica de la mayor parte de la pintura maya,”³⁰ entre ella las de Tulum.

Por otro lado, la paleta cromática en el estilo de la tradición Mixteca-Puebla se caracteriza por el uso de una extensa gama de colores. Pablo Escalante menciona que los colores predominantes son el negro, café, ocre, amarillo, naranja, rojo y blanco. No obstante, no son los únicos colores a los que hace alusión, pues considera que el azul no es muy usado en la cerámica contrario a lo que pasa en la pintura mural, y que el verde abunda en códices caso contrario con lo que ocurre en la pintura mural y la cerámica.³¹ Sin embargo, no se puede generalizar el uso de los colores para cada soporte material, ya que, por citar un ejemplo, en la pintura mural hay patrones de colores preferentes de una región respecto a otra. Tal es el caso de los murales encontrados en Tulum, en donde la preferencia por el uso del azul, negro y blanco -que incluso le han dado a Sonia Lombardo de Ruiz el sustento para definir al *estilo azul y negro* de la costa de Quintana Roo-³² contrasta con los colores usados en algunas pinturas murales del centro de México, tales como las encontradas en el altar policromado de Ocotelulco, en los altares de Tizatlán (lámina 8) o en la Casa de las Águilas en Tenochtitlán (lámina 9), donde el uso del rojo, ocre, blanco, negro, azul y amarillo constituyen la paleta cromática preferente.³³

Ahora bien, al conjuntar los dos rasgos anteriores de línea y color se llega al diseño modular de las figuras. Dicha característica consiste en que las figuras

pigmento, los cuales en un experimento hecho por el mismo Dávalos dieron como resultado líneas muy similares a las pintadas en las Estructuras 5 y 16 de Tulum. *Idem.*, nota al pie 7.

³⁰ Jacinto Quirarte, “The Santa Rita Murals: A Review”, en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), p. 58. [Trad. mía]

³¹ Pablo Escalante, *op. cit.*, p. 39, nota al pie 6.

³² Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, 2001, pp. 143-150.

³³ Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa en Tenochtitlán*, V. 1, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 117; Leonardo López Luján, *et al.*, “Línea y color en Tenochtitlán. Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Enero 2005, p. 17; Alfonso Caso, “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, T. 1, Núm. 4, México, Editorial “CVLTVRA”, Julio-Agosto, 1927, *pássim*.

están compuestas de partes claramente identificables, es decir, figuras que parecen susceptibles de dividirse en sus partes componentes. Se llega a ese diseño modular como resultado del uso de la línea-marco que encierra de manera uniforme un color aplicado con la misma intensidad y sin gradación alguna.³⁴ Por tales razones las figuras se muestran planas (láminas 8 y 9). Dichas características son compartidas con los murales de Tulum (láminas 4 y 5).

Un sub apartado dentro del diseño modular de las figuras es aquel que se refiere a la sobreposición entre algunas partes de las figuras antropomorfas; nunca se observará una sobreposición de figuras humanas completas en la tradición Mixteca-Puebla. Dicha particularidad, no obstante, es resultado del diseño modular de las figuras ya que, por ejemplo, en la pintura mural 2 de la Estructura 16 de Tulum se aprecia la sobreposición de las extremidades del cuerpo de una figura antropomorfa que se encuentra sedente (lámina 10), tal característica se puede observar en la olla ceremonial procedente de Nochixtlán en donde otra figura sedente también posee dicha característica (figura 3.11). De tal forma que por el diseño modular de las extremidades en ambos casos se simula la sobreposición de ellas, sin embargo, cabe resaltar que gracias a la línea-marco y a los colores planos de ninguna manera tales representaciones implican volumen alguno. En estos dos ejemplos de figuras antropomorfas en posiciones sedentes salta a la vista la diferencia en la forma de sentarse ya que, mientras el personaje de la olla ceremonial de Nochixtlán se encuentra sentado sobre un taburete escalonado que predispone la manera de representar la posición de dicha figura, característica muy particular de la tradición Mixteca-Puebla, el personaje –único de su tipo- del mural 2 de la Estructura 16 de Tulum se encuentra sentado en forma oriental, característica que recuerda la forma tradicional de representar a los personajes sedentes en el Clásico maya.

Por lo que se refiere a figuras no antropomorfas, las sobreposiciones de ciertas partes también se pueden apreciar, por ejemplo en elementos de la

³⁴ Existen casos en donde a veces el color rebasa la línea-marco, sin embargo, este hecho no implica que las figuras no se presenten con un diseño modular, ya que el color, como se mencionó anteriormente, se aplica con la misma intensidad y sin ninguna gradación. Además, casi nunca coexisten dos colores sin que medie entre ellos la línea-marco. Ejemplos de los dos casos citados aparecen en la lámina 20 del *Códice Borgia* o en la pintura mural de la Estructura Q. 95 de Mayapán.

naturaleza, arquitectónicos o que las figuras porten, como armas (figura 3.12), o bien, en el caso de los murales de Tulum, los rosetones que se sobreponen a los cuerpos serpentinos que dividen las escenas (figuras 3.3 y 3.13).

Un último rasgo estilístico que ahora incluyo en este apartado de línea y color es aquel que se refiere a la *textura*. A pesar de que en la definición de los rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla me baso en los textos de Nicholson,³⁵ Robertson³⁶ y Escalante,³⁷ ninguno de ellos cita el concepto de textura como característico de dicha tradición. Fue en la tesis de licenciatura de Ma. Isabel Álvarez Icaza L., titulada *La definición estilística del Códice Laud: una propuesta metodológica para el análisis del estilo*,³⁸ donde por primera vez se hace referencia a la textura, en este caso, en códices de la tradición Mixteca-Puebla. Ella refiere que la textura “está relacionada con la línea, pues la forma en que se representa esta categoría es a base de líneas”,³⁹ no obstante, la forma de representarla abarca distintas figuras o rasgos de ellas según sea el caso. En el caso específico de Tulum la textura es algo muy común, o efecto “red” como Miller la cataloga,⁴⁰ pues se presentan líneas tanto negras como azules del mismo grosor que la línea-marco (2.5 milímetros) en el interior de los diferentes elementos que conforman las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16, líneas que dan la ilusión de textura (láminas 11 y 12). Por lo que respecta a los demás materiales usados en esta tesis para hacer la comparación tanto estilística como iconográfica de la tradición Mixteca-Puebla –pintura mural, códices y cerámica-, también se puede observar el uso de líneas por lo regular de un solo color para representar la sensación de textura, y los ejemplos en donde más abunda dicho rasgo estilístico es en la representación del cabello (figura 3.10), en el pelaje de

³⁵ H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins, *Pre-columbian art history: Selected readings*, California, Peek, 1977, p. 115.

³⁶ Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959, pp. 14-24.

³⁷ Pablo Escalante, *op. cit.*, pp. 39-40,47-51; “The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson”, en Matthew A. Boxt y Brian Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, 2012, pp. 297-299.

³⁸ Ma. Isabel Álvarez Icaza L., *La definición estilística del Códice Laud: una propuesta metodológica para el análisis del estilo*, Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, ENAH-INAH-SEP, México, 2006.

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 56; Nancy M. Farriss, *et al.*, “Late Maya Mural Paintings from Quintana Roo, Mexico”, en *Journal of Field Archaeology*, V. 2, Boston, Boston University, 1975, p. 8.

los animales (figura 3.14) y en los techos de estructuras arquitectónicas (figura 3.15). Sin embargo, la forma de representar la textura en las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla no crea ninguna ilusión de volumen, ya que las líneas se muestran paralelas a las líneas-marco y el color de ellas se aplica con la misma intensidad y sin gradación alguna. Es así que a partir de que la textura no se contrapone a ninguno de los rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla sino que al contrario los enriquece y además se presenta en un gran número de materiales, como el ocupado en el *corpus* de análisis de esta tesis, *se propone el uso de la textura de acuerdo con las características antes mencionadas como un rasgo estilístico más de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.*

3.4. Figura Humana

El último apartado a considerar para caracterizar el estilo de la tradición Mixteca-Puebla tiene que ver con la figura humana, elemento sumamente importante en la composición de las manifestaciones artísticas pertenecientes a dicha tradición. En primera instancia, resalta que la anatomía de las figuras antropomorfas no posee proporciones naturales ya que las manos, los pies y la cabeza suelen representarse grandes en relación con otras partes del cuerpo (figura 3.16). Según Pablo Escalante, el método habitual para explorar las proporciones del cuerpo humano en Occidente consiste en tomar la altura de la cabeza como un módulo y a partir de ahí analizar cuántas veces cabe dicho módulo en la altura total de la figura humana erguida.⁴¹ Con base en este método se han obtenido las proporciones del cuerpo de las figuras antropomorfas representadas en los murales de Tulum. En el caso de la Estructura 5 las proporciones corporales no varían demasiado, ya que la mínima fue de 1:5 (figura 3.17), es decir, la altura total de la figura antropomorfa erguida es igual a 5 veces la altura de la cabeza, y la máxima fue de 1:6.6 (figura 3.18), promediando entre las cuatro figuras antropomorfas que presenta el mural analizado una proporción corporal media de 1:5.6. Por lo que respecta a los murales de la Estructura 16, se encontró una

⁴¹ Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, pp. 49-50.

proporción corporal mínima de 1:3.6 (lámina 13) y una máxima de 1:6.2 (lámina 12), promediando entre las veintiún figuras antropomorfas⁴² que presentan los murales una proporción corporal media de 1:4.6.

Ahora bien, las proporciones del cuerpo de las figuras antropomorfas representadas en las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla varían tanto de una región a otra como de un soporte a otro, tal como lo indica la siguiente tabla resultado del análisis del *corpus* utilizado en la presente tesis.

Tabla 1
PROPORCIONES DEL CUERPO DE LAS FIGURAS ANTROPOMORFAS⁴³

<i>Procedencia de las imágenes</i>	<i>Proporción promedio</i>
Tulum, mural 1, Estructura 5	1:5.6
Tulum, murales 1-8, Estructura 16	1:4.6
Murales de Santa Rita Corozal	1:6.2
Dinteles de Mitla	1:2.9
Altas de Tizatlán	1:3.5
Murales de la Casa de las Águilas, Tenochtitlán	1:3.0
Olla Ceremonial de Nochixtlán	1:4.3
Códices Mixteca-Puebla	1:3.0 a 1:4.0 ⁴⁴

⁴² En el libro de Arthur G. Miller, *op. cit.*, láminas 34, 36-37, 39-40, se presentan 20 figuras antropomorfas en los murales de la Estructura 16, las cuales sirvieron, entre otras cosas, para analizar el rasgo estilístico de la proporción humana, el cual fue corroborado con los murales mismos en una visita al sitio de Tulum en julio de 2011. Sin embargo, en aquella visita se pudo encontrar una imagen más de una figura antropomorfa localizada en el lado derecho entre las dos molduras de la fachada del templo interior de la Estructura 16, la cual no queda registrada en las láminas hechas por Felipe Dávalos, sin embargo, la numeraré como la figura antropomorfa No. 21 de dicha Estructura (lámina 7).

⁴³ Debido a que muchas figuras antropomorfas presentes en mi *corpus* de análisis no se encuentran en posición erguida, como varias de Tulum, fue necesario hacer calcas de ellas y así “desdoblarlas” hasta obtener dicha posición, ya que sólo así se obtuvieron proporciones promedio más fidedignas de acuerdo al método planteado por Pablo Escalante mencionado anteriormente. Por otro lado, aunque en mi *corpus* también incluyo la pintura mural de la Estructura Q. 95 de Mayapán, ésta no aparece citada en la tabla anterior debido a que no sobrevive ninguna figura antropomorfa completa que permita hacer el análisis de la proporción corporal.

⁴⁴ Siguiendo a Pablo Escalante: “si exceptuamos los cuatro códices mayas [...], todos los manuscritos prehispánicos que conocemos pertenecen a la tradición Mixteca-Puebla.” Pablo Escalante, *op. cit.*, 2010, p. 42. De acuerdo con la cita anterior, los códices analizados en esta tesis -*Borgia*, *Fejérváry-Mayer*, *Laud*,

Cabe apuntar que el soporte es muy importante en la definición de tales proporciones, ya que éste se presenta como la superficie límite en donde se van a plasmar todos los elementos de la obra, entre ellos las figuras antropomorfas. Por ejemplo, de todas las obras analizadas en la presente tesis las figuras que presentan la proporción promedio máxima, es decir, se muestran con las piernas, el tórax y los brazos más alargados en comparación con las demás, son las desplegadas en los murales de Santa Rita Corozal (figura 3.6), pues aquellas figuras ocupan casi todo lo alto del muro que mide aproximadamente 1.47 metros,⁴⁵ lo cual indica a primera vista que mientras mayor sea el espacio pictórico mayores proporciones corporales pueden ser desplegadas.

Sin embargo, a pesar de que la superficie del soporte define en cierta forma las proporciones corporales de las figuras antropomorfas desplegadas, dicha proporción obedece más a la composición estilística de las obras Mixteca-Puebla, ya que al ser un arte conceptual, con un espacio indefinido que no presupone ningún tipo de paisaje, la diversidad de escalas se puede presentar aún en la misma escena, por lo que las proporciones corporales de las figuras antropomorfas que intervienen en la escena representada pueden variar según la intención del mensaje que se quiere transmitir, sin necesidad de que todas guarden una proporción similar. Así podemos observar la variación de proporciones corporales tanto en una parte de los murales de la Estructura 16 de Tulum (figura 3.19) como en la lámina 29 del *Códice Laud* (figura 3.20), variación que responde en estas escenas similares a la intencionalidad de representar la entrega de ofrendas.

Ahora bien, en lo referente a las particularidades de la figura humana se detectan los siguientes rasgos estilísticos en las obras Mixteca-Puebla. La yuxtaposición de la vista de perfil con la vista de frente, y sólo algunas ocasiones

Vindobonensis y *Zouche-Nuttall*- entran en dicha categoría, por lo cual comparten el promedio citado en la tabla acerca de las proporciones del cuerpo humano para los códices Mixteca-Puebla dado por Pablo Escalante, *Ibid.*, p. 50, y por Leonardo López Luján, *et al.*, *op. cit.*, p. 35, cifras que amplían el espectro de análisis respecto a dichos materiales.

⁴⁵ Thomas Gann, "Mounds in northern Honduras", en *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1897-98*, Parte 2, Washington, Government Printing Office, 1900, p. 663.

los tres cuartos de perfil, en una sola figura antropomorfa es uno de los rasgos más representativos por lo que a figura humana se refiere. En el arte Mixteca-Puebla, al ser un arte conceptual en donde tales figuras se reducen a estereotipos relativamente rígidos, las partes del cuerpo humano se presentan desde el punto de vista que más destaque para que la identificación de aquellas sea clara.⁴⁶ Por ejemplo, se suele representar el tronco y el ojo de frente, y la cabeza, los brazos y las piernas de perfil (figura 3.21); sólo en contadas ocasiones se encuentran figuras antropomorfas con la zona de las caderas en tres cuartos de perfil. En el caso de los murales de Tulum la vista de tres cuartos de perfil no existe, sin embargo, sólo por cuatro figuras antropomorfas que presentan el tronco de frente –dos en cada estructura- la vista de perfil es la que predomina (figura 3.19).⁴⁷

En cuanto al rostro, las figuras antropomorfas suelen presentar nariz y dientes prominentes, no obstante el despliegue de la oreja en forma de corte transversal de un hongo es el rasgo estilístico más característico por lo que se refiere a la cara humana en la tradición Mixteca-Puebla;⁴⁸ dichas características son más notorias cuando alguno de los tres elementos en cuestión queda completamente a la vista y no tapado de forma parcial por algún otro motivo (figura 3.22). Tales características son compartidas por los murales de Tulum (figuras 3.23 y 3.24). Otro rasgo estilístico muy notorio en las figuras antropomorfas representadas en el arte Mixteca-Puebla, aunque no exclusivo de él, es la

⁴⁶ Erik Velásquez García, *op. cit.*, p. 242

⁴⁷ Miller argumenta que todas las figuras “humanas” de los murales del Posclásico Tardío de Tulum son presentadas en vista de perfil, sin embargo, las dos figuras antropomorfas localizadas al centro del mural 1 de la Estructura 5 y dos más de los murales de la Estructura 16, una en el mural 8 y otra en el mural 2, ésta última que aparece sentada a la manera oriental, presentan el tronco de frente. Además, argumenta que la combinación de vistas citada para la figura humana no es restrictiva de aquella, ya que en los elementos que complementan la expresión pictórica también se aprecian las vistas de frente y de perfil combinadas, pues “en ambos casos la posición es dictada por un interés por clarificar en la representación el aspecto más reconocible de lo que está pictóricamente representado. También, estas posiciones son adecuadas para expresar el contenido narrativo de las imágenes.” Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 55. [Trad. mía] Aunque sus apreciaciones sean para los murales de Tulum, éstas se aplican a las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla, tradición en la que se incluyen los murales de las estructura 5 y 16 de Tulum como se ha venido demostrando.

⁴⁸ La oreja en forma de corte transversal de un hongo no sólo es privativa de la cabeza humana en el arte Mixteca-Puebla, pues en los códices, por ejemplo, existen cabezas de animales –motivos calendáricos- que también poseen dicho rasgo estilístico. Quizás el ejemplo más claro está en la cabeza del mono, sobre todo por la semejanza en el modo de representar la cabeza humana y la del mono; un ejemplo claro de ello se encuentra en la lámina 11 del *Códice Laud* (figura 3.30, abajo).

ubicación anatómica incorrecta de las extremidades. Por lo que respecta a las manos derecha e izquierda suele haber una inconcordancia en su ubicación, es decir, hay bastantes ejemplos en el arte Mixteca-Puebla en donde la ubicación de las manos se intercambia de extremidad o las dos manos resultan ser iguales, es decir, ya sea que las figuras antropomorfas tengan dos manos derechas o dos manos izquierdas. Si de nuevo se recuerda que el arte de la tradición Mixteca-Puebla es un arte conceptual, la aparente ubicación anatómica incorrecta de las manos es entendible ya que ésta responde más a las necesidades de la composición. Si por ejemplo es más conveniente representar dos manos izquierdas o dos derechas o hasta intercambiarlas de extremidad para expresar el acto de tomar un objeto con el afán de no tapar ningún elemento imprescindible de éste, la dicha incorrecta ubicación anatómica de las manos se hace necesaria (figura 3.25).

En el mural 1 de la Estructura 5 de Tulum la ubicación anatómica correcta de todas las manos representadas destaca por sobre todos los demás ejemplos del *corpus* utilizado. En los murales de la Estructura 16, salvo por dos ejemplos en el mural dos, también se observa una gran ubicación anatómica de las manos; característica estilística que parece uno de los rasgos más peculiares de Tulum referente al mayor *naturalismo* en el tratamiento y ubicación de las manos. Sin embargo, de todo el *corpus* analizado para la presente tesis el mayor naturalismo referente al tratamiento de las manos más no a la ubicación se da en los murales de Santa Rita Corozal, pues la forma anatómica de representar los dedos de las manos se apega mucho a la realidad (figura 3.6).⁴⁹

Ahora bien, en la tradición Mixteca-Puebla la diferencia entre pie derecho e izquierdo es casi nula, no obstante, un ejemplo que destaca por la representación y diferenciación clara entre ambos pies es aquel registrado por Thomas Gann en la figura número 3 (figura 3.6), según la numeración del autor dada en su obra de

⁴⁹ Al respecto, Jacinto Quirate dice: “La configuración o forma de las manos es distinta a cualquier otra representación en el arte mesoamericano. Los gestos de algunas, sin embargo, son similares a esas encontradas en el arte Clásico maya. Las proporciones y elegancia de las manos, sino los detalles, son similares a algunos de esos en el *Códice Borgia*. Aunque ambos enfatizan las uñas, los ejemplos del Borgia están descuadrados. La misma tendencia a enfatizar formas rectilíneas en lugar de curvilíneas es vista en las representaciones de los pies [, uñas] y sandalias.” Jacinto Quirarte, *op. cit.*, p. 47. [Trad. mía]

1900, ubicada en la mitad oeste de la pared norte del Montículo 1 de Santa Rita Corozal, ya que la figura mira a la izquierda en actitud de caminar y muestra el pie derecho adelante precisando la ubicación de la uña del dedo pulgar en una forma muy marcada, así también resalta el pie izquierdo atrás con la ubicación de la uña del dedo pulgar y la de los demás dedos un tanto estilizada que desde ese punto de vista deben ser visibles, atendiendo a una clara diferenciación de los pies. Por lo que respecta a los murales de Tulum la diferenciación entre los dos pies no existe (figuras 3.26 y 3.27), compartiendo así este rasgo estilístico con la mayoría de las obras de arte Mixteca-Puebla (figuras 3.11 y 3.25).

Los últimos tres rasgos estilísticos de este apartado tienen que ver con la forma de representar los pies en la tradición antes citada. El primero de ellos, cuando lo hay, corresponde a la representación de sandalias con gran talonera al igual que los cordones que las anudan, tamaños fuera de lo normal si son comparados con el grosor de las piernas de las figuras antropomorfas que las portan (figura 3.28); sin embargo, existen ejemplos –como en Tulum- en donde sólo se observa la sandalia sin ningún cordón que las anude. Los murales de Tulum comparten el rasgo general cuando las sandalias y los cordones son representados. Existen dos casos ubicados hacia la derecha entre las dos molduras de la fachada interior de la Estructura 16 que presentan sandalias sin cordón alguno que las anude (lámina 7), además de un caso fuera de lo común ubicado en el mural dos de la mencionada estructura que presenta una figura antropomorfa con una especie de zapatos en forma circular que le cubren por completo los pies, sustituyendo así el uso de sandalias (lámina 14).

El segundo rasgo estilístico que tiene que ver con la forma de representar los pies se liga al anterior, pues en éste los dedos del o de los pies se curvan hacia abajo desbordando la sandalia (figura 3.28), resultado de que aquellos son ligeramente más largos que las sandalias. Sin embargo, cuando la figura antropomorfa no presenta sandalia el pie se puede mostrar plano (figura 3.20), aunque también con sandalia hay ejemplos de la planitud del pie como en los murales de Santa Rita (figura 3.6), o de lo contrario, puede no mostrar sandalia pero sí la curvatura de los dedos del pie, y en algunos casos hasta se observa la

forma del arco (figura 3.25). En el caso de las figuras antropomorfas de Tulum los dedos de los pies también se curvan hacia abajo cuando presentan sandalia, pero sino es el caso el pie se muestra plano (figura 3.26). Existe un ejemplo en el mural dos de la Estructura 16 en donde una figura no presenta sandalia pero sí la curvatura de los dedos de los pies (figura 3.27).

El último rasgo estilístico corresponde a la enfatización de las uñas de las figuras antropomorfas, no obstante resalta sobre todo la de las manos. La variación estilística en la forma de representar las uñas como en todos los demás rasgos definitorios de los elementos que conforman las manifestaciones artísticas de la tradición Mixteca-Puebla se da por la forma de manejar la línea-marco, ya que, por ejemplo, en el *Códice Borgia* la línea-marco usada para representar las uñas es más rectilínea, lo que en ocasiones provoca que más de cinco uñas sean mostradas (figura 3.29), a comparación de la línea-marco usada para el mismo fin en el *Códice Laud* la cual se presenta más ondulada dando como resultado que incluso la forma anatómica tanto de las uñas de los pies como las de las manos se apegue más a su anatomía real (figura 3.30).

En los murales de Tulum la representación de las uñas de los pies no existe, pero por lo que respecta a las de las manos el manejo de una línea-marco firme pero capaz de ondularse en ciertos detalles como lo son las uñas llega, en ocasiones, hasta resaltar la forma anatómica de aquellas (figura 3.31).

En resumen, los rasgos estilísticos Mixteca-Puebla que presentan las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum son los siguientes:

En cuanto a composición, los murales presentan un arte conceptual caracterizado por el despliegue en las escenas de elementos no naturalistas, es decir, que exhiben posiciones rígidas y que están reducidos a estereotipos muy estrictos, además de que la relación entre los personajes y los objetos también es conceptual ya que no se maneja una correspondencia espacial entre ellos. Asimismo, muestran un espacio indefinido señalado principalmente por la ausencia de líneas de horizonte, aunque cabe apuntar que los murales de Tulum sí presentan algunas líneas de soporte. Conjuntando el arte conceptual y el espacio indefinido, se observa que no existe el concepto de pintar algún tipo de

paisaje. Además, todos los elementos lucen diversas escalas, empero algunas figuras antropomorfas tienen proporciones anatómicas un tanto naturalistas, sin embargo, ese realismo siempre atiende al carácter conceptual de la escena. En las escenas de los murales de Tulum las figuras antropomorfas son las de mayor abundancia en el espacio pictórico, contrario a la nula presencia de estructuras arquitectónicas, no obstante, tanto las bandas celestes y terrestres como los cuerpos serpentinos entrelazados presentes en todos los murales dividen el espacio creando un efecto estructural similar al dado por las estructuras arquitectónicas.

Por el lado de línea y color, en Tulum la línea-marco tiene una gran cualidad caligráfica expresada por su fluidez y por el despliegue del mismo grosor (2.5 milímetros) en casi todo el espacio pictórico. La paleta cromática corresponde a sólo tres colores, a saber, azul, negro y blanco. Tales colores aplicados con la misma intensidad y sin gradación alguna producen, en conjunto con la línea-marco, un diseño modular en todas las figuras, que incluso cuando se sobreponen partes de ellas parecen un conjunto de elementos separables por sí mismos. Además, las líneas uniformes tanto en forma como en color ubicadas al interior de diversos elementos producen un efecto de textura muy notorio en todas las escenas de los murales.

Finalmente, por lo que respecta a la figura humana presente en los murales de Tulum, ésta se caracteriza por no tener proporciones anatómicas naturales, sin embargo, un relativo mayor naturalismo se presenta en las figuras antropomorfas del mural 1 de la Estructura 5. Casi no tienen una yuxtaposición de vistas, pues la mayoría se presenta en una vista de perfil. Además, poseen narices, dientes prominentes y orejas en forma de corte transversal de hongo. Sus extremidades presentan tintes naturalistas en cuanto al tratamiento y ubicación de las manos, no así de los pies ya que estos no se diferencian entre sí. Portan sandalias con una gran talonera al igual que los cordones que las anudan y los dedos suelen curvarse hacia abajo desbordando la sandalia; no obstante tanto las sandalias como los pies presentan en ocasiones algunas variaciones. Por último, las uñas se enfatizan en demasía, sobretodo las de las manos.

Todos estos rasgos estilísticos con características específicas hacen de las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum una expresión artística de la tradición Mixteca-Puebla ubicada en la zona de la Costa Oriental de la península de Yucatán, características que permiten vislumbrar rasgos estilísticos generales de aquella tradición gestada en centro de México adaptados a cánones de la plástica maya.

Capítulo 4

La iconografía de la tradición Mixteca-Puebla en la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum

Retomando el ya citado texto de Arthur G. Miller,¹ ahora cabe destacar los resultados que obtuvo al trabajar en conjunto la iconografía y la iconología de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum.

En primera instancia, Miller se apoyó en el método de Erwin Panofsky para hacer el análisis iconográfico e iconológico –método que se explica más adelante-, sin embargo, tuvo que adaptar el método al contexto del arte precolombino ya que aquel fue concebido para estudiar el arte del Renacimiento. Debido a que para llevar a cabo análisis iconográficos e iconológicos son indispensables las fuentes literarias,² y como en el mundo mesoamericano son bastante reducidas aquel tipo de fuentes, fue necesario recurrir principalmente a asociaciones contextuales con diversos materiales y a la tradición oral que sobrevive entre los mayas contemporáneos como método explicativo de la iconografía e iconología de los mencionados murales de Tulum; no obstante algunas apreciaciones fueron interpretadas a partir de textos mayas coloniales.

Gracias al proceder de Miller, en cuanto a iconografía no sólo se pudieron identificar algunas de las imágenes representadas de acuerdo con la cosmovisión de la cultura maya, sino que además por el lado de la iconología se pudieron significar en temáticas bien definidas, dando como resultado una síntesis interpretativa de los principales temas plasmados en los murales.

Antes de proceder a la comparación del repertorio iconográfico de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum con otros ejemplares de la tradición Mixteca-Puebla (ver *corpus* seleccionado en el apartado 1.6. del capítulo 1), se da

¹ Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982.

² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pról. de E. Lafuente Ferrari, 4 ed., Madrid, Alianza, 1972, pp. 21-22.

una definición de “iconografía”. Tal definición concuerda con lo que ilustra tal concepto y su estudio en la tradición Mixteca-Puebla.

4.1. Definición de iconografía

El término iconografía ha sido usado en principio para discutir los niveles de significado en el arte de Occidente, y está por demás ligado con los textos escritos como forma de explicación.³ Dicho tema ha sido tratado en extenso por Erwin Panofsky,⁴ quien divide al estudio iconográfico en tres niveles sucesivos:

El primer nivel de análisis, referido a obras de arte, se llama pre-iconografía. Dicho nivel consiste en la identificación de formas puras, es decir, aquellas configuraciones entre línea y color que producen representaciones de objetos naturales, tales como animales o instrumentos, lo cual remite a una significación primaria o natural. Lo que se pretende no es interpretar el motivo artístico, sino la identificación de formas puras mediante una descripción referencial o fundamental de ellas.

El segundo nivel corresponde al análisis iconográfico en sentido estricto. En palabras de Panofsky, “iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.”⁵ Mediante un análisis general de la imagen se busca el significado secundario o convencional de ella dentro de la cultura a la que pertenece, no obstante, es en este nivel donde se requiere del conocimiento de los temas o conceptos específicos tratados en la obra de arte. La manera más idónea de acceder a tales conocimientos es por medio de las fuentes escritas, si es que las hay.

El tercer nivel de análisis corresponde a lo que se conoce como iconología. Aquí se pretende dilucidar el significado intrínseco o contenido de la obra de arte mediante la interpretación iconográfica en un sentido más profundo, por ello es que se requiere un conocimiento más vasto del que proporcionan las fuentes literarias. Según Panofsky, se puede acceder al significado intrínseco o contenido

³ Arthur G. Miller, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 13-26.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

de la obra mediante una percepción “acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas por *temas y conceptos* específicos.”⁶

Ahora bien, la iconografía, al igual que el estilo, resulta ser una expresión visual de la forma de pensar y sentir del grupo al que pertenece, pues se desarrolla en un determinado contexto en el cual influyen diversos factores, ya sean económicos, políticos, sociales o religiosos. Sin embargo, los repertorios iconográficos se extienden por espacios más amplios y por temporalidades más largas que un estilo dado. Una característica que ejemplifica lo anterior es que en un mismo repertorio iconográfico pueden existir varios estilos.⁷ Por dicho motivo es que el estilo sirve más como un marcador cronológico que la iconografía.

Debido a que los repertorios iconográficos tienen una amplitud mayor tanto temporal como espacialmente en comparación con el estilo, es posible encontrar elementos iconográficos específicos en regiones donde resultan extraños. En Mesoamérica sucesos como ese se dieron en el Epiclásico (600-900 d. C.), ya que contactos entre estilos e iconografías produjeron una yuxtaposición de ellos hasta resultar en una síntesis acaecida a inicios del Posclásico Temprano (900-1200 d. C.), fenómeno reflejado en un estilo nuevo, en una iconografía particular rediseñada en dicho estilo y en un sistema de convenciones pictográficas, que ahora recibe el nombre de tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.⁸

Dada la definición de iconografía y apoyado en el segundo nivel de análisis de Erwin Panofsky, se procederá a la comparación del repertorio iconográfico de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum con otros ejemplos de la tradición Mixteca-Puebla, pues de tal manera se podrá verificar que los murales de Tulum antes mencionados corresponden a una adaptación de dicha tradición en la zona oriental de la península de Yucatán.

⁶ *Ibid.*, p 25.

⁷ Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005, p. 5.

⁸ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural”, en *Arqueología Mexicana*, V. XVI, Núm. 93, Septiembre-Octubre, 2008b, p. 61.

4.2. Repertorio iconográfico

a) Grupo de elementos celestes

Banda celeste y terrestre

La convención iconográfica de enmarcar una escena entre dos bandas, una dispuesta arriba con elementos celestes y otra abajo con elementos terrestres o hasta acuáticos, no es exclusiva de la tradición Mixteca-Puebla, sino que se la puede encontrar ya en monumentos tan antiguos como los de Izapa,⁹ sitio limítrofe con la zona maya. Por tal motivo y debido a su posterior apropiación y desarrollo en dicha zona, “su uso como marcos para registros horizontales se ajusta a prácticas mayas.”¹⁰ Regularmente suele llamarse a este conjunto de bandas como “banda celeste y terrestre”, pues como ya se mencionó la banda superior presenta símbolos celestes y la banda inferior símbolos terrestres.

En la tradición Mixteca-Puebla el despliegue de bandas celeste y terrestre es abundante, sobre todo en códices (figura 4.1) y algunos casos menos en pintura mural (figura 4.2).

En el caso de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum analizados en la presente tesis es posible encontrar la convención iconográfica de banda celeste y terrestre. En la Estructura 5 la banda celeste se encuentra debajo del cuerpo de una criatura bicéfala que cubre por la parte de arriba toda la escena. Dicha banda celeste contiene símbolos de Venus y rayos solares –que más adelante serán abordados con detenimiento–, además de estrellas rodeadas por un fondo negro que representa al cielo nocturno.¹¹ Ahora bien, la banda terrestre se encuentra

⁹ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve)”, en *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, Beatriz de la Fuente (Coord.), V. 3, T. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008a, p. 665.

¹⁰ Jacinto Quirarte, “The Santa Rita Murals: A Review”, en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), p. 44. [Trad. mía]

¹¹ En la lámina 15 se muestra parte de la banda celeste del mural 1 de la Estructura 5 de Tulum con un fondo blanco, sin embargo, otros autores como Miguel Ángel Fernández, Arthur G. Miller y Samuel K. Lothrop apuntan que dicha banda celeste tuvo un fondo negro en el momento que ellos la vieron, el cual actualmente ya no puede ser corroborado por el deterioro que ha sufrido la pintura mural. Por tal motivo es que se hace referencia al fondo oscuro como el cielo nocturno, sentido reforzado por la presencia de

representada por una banda de piel de jaguar y se infiere que significa dicho motivo en principio por el simbolismo telúrico del jaguar en el ámbito mesoamericano y además por el hecho de que se ubica debajo de las figuras antropomorfas inmediatamente cubiertas en la parte superior por una banda celeste, aunque cabe apuntar que dichas figuras están separadas un poco de la banda terrestre por un cuerpo serpentino el cual no afecta en nada a la convención iconográfica de banda terrestre (lámina 15). Además, debajo de la banda terrestre se encuentra un registro con motivos acuáticos lo cual representa un nivel inferior al terrestre, es decir, un inframundo acuoso (lámina 4).

Por lo que respecta a la Estructura 16 de Tulum, sólo podemos encontrar bandas celeste y terrestre en los murales 3, 4, 5 y 6, sin embargo, hay diferencias entre ellas en cuanto a los elementos iconográficos que portan en las bandas celestes. El mural 3, ubicado en la jamba extrema izquierda del cuarto interior del edificio, despliega una banda celeste identificada por su decoración con variantes de Venus y discos concéntricos, éstos últimos con ojos estelares infijos (figura 4.3) –elementos que más adelante se abordarán a fondo-.¹²

Los murales 4, 5 y 6 de la Estructura 16, ligados por su ubicación a los lados y al frente de la columna central del cuarto interior del edificio, muestran una sola banda celeste reconocida por su decoración con puros discos concéntricos los cuales a su vez también tienen ojos estelares infijos (lámina 16 y figura 4.9).

Precisadas las diferencias en cuanto a elementos iconográficos desplegados en las bandas celestes entre los murales 3, 4, 5 y 6 de la Estructura

abundantes estrellas. Miguel Ángel Fernández, “El templo No. 5 de Tulum, Q. R.”, en *Los mayas antiguos; arqueología y etnografía*, México, El Colegio de México, 1941, p. 172; Arthur G. Miller, “The iconography of the painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo: A Tentative Hypothesis”, en *Religión en Mesoamérica: XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972, p. 329; “The iconography of the painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo, Mexico: the twisted cords”, en Norman Hammond (ed.), *Mesoamerican Archaeology. New Approaches*, Austin, University of Texas Press, 1974, p. 167; Samuel K. Lothrop, *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1924, Publication 335, p. 54.

¹² Arthur G. Miller menciona que el mural 3 de la Estructura 16 está decorado con variantes de Venus y motivos referentes al sol. Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1982, p. 89. Concuero con las representaciones de variantes de Venus que más adelante serán abordadas, sin embargo, estoy en desacuerdo con los supuestos motivos relativos al sol, pues aparte de las bandas con chevrónes –a explicarse más adelante- que también decoran la banda celeste sólo se pueden percibir dos discos concéntricos más con ojos estelares en su interior (figura 4.3).

16 de Tulum, ahora es posible abordar las bandas terrestres. Al igual que en el mural 1 de la Estructura 5, las bandas terrestres están representadas en aquellos cuatro murales de la Estructura 16 por bandas de piel de jaguar, animal que tiene un simbolismo telúrico en el ámbito mesoamericano. De nuevo, se infiere que dichos elementos cumplen con la función de representar bandas terrestres por el hecho de que, por ejemplo, en el caso del mural 3 la figura que es cubierta en la parte superior por una banda celeste se encuentra arriba de dicha piel de jaguar, aunque cabe apuntar que las figuras están separadas un poco por un cuerpo serpentino, como en el caso de la Estructura 5, el cual no afecta en nada a la convención iconográfica de banda terrestre. En el caso de los murales 4, 5 y 6, además se pueden observar en la parte inferior a las bandas de piel de jaguar un fondo a rayas de colores blanco y azul y posibles motivos acuáticos, lo cual remite a un inframundo acuoso, nivel inferior inmediato al nivel terrestre (lámina 17). Cabe apuntar que en los murales 1 y 2 de la Estructura 16 también se aprecian bandas terrestres de piel de jaguar, las cuales se sitúan sobre motivos acuáticos, sin embargo, sobre ellas no hay rastro de bandas celestes.

Símbolos de Venus

El símbolo de Venus en la tradición Mixteca-Puebla es una imagen compleja e incluso tiene diversas variantes, pero los elementos fundamentales son: un ojo estelar cuyo marco se enrosca hacia afuera en sus dos extremidades, además emite en sus extremos tres elementos alargados y curvos y, por último, posee dos o más antenas (figura 4.4).

En los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum es posible encontrar algunas variantes de Venus. En el caso del mural 1 de la Estructura 5 se pueden observar cuatro símbolos de una variante de Venus correspondiente a *Xux Ek* (“Estrella Avispa”), una forma de nombrar a Venus Matutino por parte de los mayas.¹³ Dicha variante representa “la vista superior estilizada de una avispa

¹³ Stanislaw Iwaniszewski, “El Templo del Dios Descendente en Tulum: Enfoque Arqueoastronómico”, en *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas, 5-10 de agosto de 1985*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1987, p. 211.

mostrando el tórax del insecto y dos alas”,¹⁴ la cual además muestra en la parte superior un ojo estelar infijo en un disco concéntrico (figura 4.5) –elementos abordados más adelante-. Ejemplos Mixteca-Puebla afines en forma a los encontrados en la Estructura 5 de Tulum se hallan en los murales de Santa Rita Corozal, ubicados también en la zona maya, lo cual quizá sea un rasgo propio de la zona (figura 4.6).

Por lo que respecta a la Estructura 16, Miller ubica una variante de Venus en la banda celeste del mural 3 (figura 4.3, lado derecho). Tal motivo corresponde según dicho autor a una variante del glifo maya *lamat*, el cual es un glifo correspondiente al planeta Venus. Con base en esta deducción, Miller lo identifica como un variante de Venus,¹⁵ además su idea se ve reforzada por el hecho de que tal motivo se ubica en la banda celeste del mural citado.

Rayos solares

Los rayos solares en la tradición Mixteca-Puebla tienen una forma afín a una “V” y sus extremos se enrollan hacia afuera. Tales motivos pueden encontrarse ya sea asociados a un disco solar o individualmente y por lo regular se les puede observar en códices (figura 4.7) y un tanto menos en pintura mural (figura 4.6).

En el caso de los murales de la Estructura 16 de Tulum no hay rastro de ningún rayo solar, sin embargo, en el mural 1 de la Estructura 5 es posible observar cinco de ellos en la banda celeste, los cuales alternan con los símbolos estilizados de Venus antes mencionados (figura 4.5). Tal fenómeno de alternancia también ocurre en los murales del montículo 1 de Santa Rita Corozal, en específico en la mitad este de la pared norte (figura 4.6) y en la pared oeste; sólo que en estos casos los rayos solares se muestran más estrechos en la parte superior contrario a la mayor apertura de la misma zona del diseño observado en

¹⁴ Arthur G. Miller, “Trade and cult at Tancah and Tulum”, en Elizabeth P. Benzon (ed.), *The sea in the pre-columbian world: a conference at Dumbarton Oaks, October 26th and 27th, 1974*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University Press, 1977, p. 109; “West and East in Maya Thought: Death and Rebirth at Palenque and Tulum”, en Merle Greene Robertson (ed.), *Primera Mesa Redonda de Palenque. A conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, Palenque, Chiapas, Mexico, December 14-22, 1973*, V. 2, California, The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, 1974, p. 47. [Trad. mía]

¹⁵ Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1982, pp. 87 y 89.

el mural 1 de la Estructura 5 de Tulum. Otros dos ejemplos de rayos solares en dicho mural son los que rematan en la parte inferior de las orejeras de las dos figuras antropomorfas sedentes (figuras 4.8 a y b), y dos más como adornos ubicados en la parte baja de la espalda del vestuario que portan dichas figuras (figura 3.26 y 4.13).

Ojos estelares

Los ojos estelares en la tradición Mixteca-Puebla por lo regular se integran a partir de una forma circular dividida en dos horizontalmente, la mitad superior casi siempre está pintada de rojo y la inferior de blanco, y por último suelen presentar un círculo ya sea completo o a la mitad en su interior (lámina 18). Además, se les suele ubicar colgados de una banda celeste en los cielos nocturnos de los códices.¹⁶

Por lo que respecta al mural 1 de la Estructura 5 de Tulum es posible observar ojos estelares mediante un patrón ya antes mencionado, es decir, infijos en discos concéntricos. Dicho patrón se puede observar incluido en otras tres formas distintas del mural, a saber, en la parte superior de las cuatro variantes estilizadas de Venus (figura 4.5); dentro de cuatro rosetones, dos en los extremos del mural y dos más en la parte inferior (lámina 4); y por último, en el centro de ciertas figuras que asemejan moños, los cuales están ubicados ya sea inmediatamente atrás de las cabezas de las serpientes con cuerpo o antes de que terminen las colas de dichos animales (lámina 15).

En el caso de los murales de la Estructura 16 se repite el patrón de un ojo estelar infijo en un disco concéntrico, y éste a su vez incluido en otras formas distintas; sin embargo, en los murales de esta estructura también se puede encontrar de manera individual, como en los casos de las bandas celestes de los murales 4, 5 y 6 (lámina 16 y figura 4.9). Dicho patrón, incluido en otras formas, se puede encontrar en la mayoría de los rosetones distribuidos en casi todos los murales de la estructura; además, en el centro de ciertas figuras que parecen moños, ubicados en lo que podría ser casi el final de la cola de todos los cuerpos

¹⁶ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, pp. 665-666.

serpentin (lámina 17),¹⁷ y en un ejemplo similar pero ahora posterior a la cabeza de una serpiente con cuerpo ubicado en el mural 6 (figura 4.20, izquierda). Finalmente, el patrón ojo estelar infijo en un disco concéntrico se observa dentro de una forma más en la Estructura 16, la cual quizá es una criatura acuática pues se ubicada en los niveles inferiores y por lo tanto acuáticos de los murales 2, 4, 5 y 6 (lámina 17).

b) Grupo de elementos acuáticos

Discos concéntricos

A la figura formada por dos círculos con un mismo centro se le ha llamado de manera general discos concéntricos y es el signo de “todo lo precioso”; además tiene una profusión extensa en todo el arte de Mesoamérica y su temporalidad es tan amplia que se le puede rastrear aún desde la época olmeca. A pesar de tener un campo semántico muy amplio, el principal significado asociado con el disco concéntrico parece referirse a la representación del agua;¹⁸ por dicha razón tal motivo ha sido incluido en el grupo de elementos acuáticos de la tradición Mixteca-Puebla.

En aquella tradición los discos concéntricos suelen representarse en varios elementos, entre los que destacan las orejeras (figura 4.10) y en la representación del agua (figura 4.11) y de la sangre (figura 4.12) con puntas de discos concéntricos principalmente.¹⁹

Por lo que respecta a los murales de Tulum, ya se ha advertido sobre la presencia de discos concéntricos, pues regularmente se les puede encontrar mediante el patrón de un ojo estelar infijo en un disco concéntrico, y este patrón a su vez puede estar dentro de otros diseños o encontrarse de manera individual pero ligado a un elemento celeste. En el caso del mural 1 de la Estructura 5 de Tulum el despliegue de discos concéntricos es amplio, ya que además de estar ligados a elementos celestes como ya antes se mencionó, también se percibe su presencia individual en las ofrendas que entregan las figuras sedentes y en

¹⁷ *Vid. supra*, nota 24.

¹⁸ Pablo Escalante y Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, pp. 668-669.

¹⁹ *Ibid.*, p. 669; Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, p. 47.

algunas orejeras (figuras 4.8 a y b), además como decoración del atuendo que portan las figuras antropomorfas, como elemento al interior de grecas escalonadas que conforman el cuerpo de la criatura bicéfala que cubre la parte superior del mural, como decoración de los tocados de dicha criatura bicéfala (lámina 15), y como elemento presente en la parte superior de las espigas de maíz²⁰ (figura 4.13, ofrenda arriba) –elemento que será abordado más adelante–.

En los murales de la Estructura 16 de Tulum la representación de discos concéntricos también es vasta, ya que aunada a los ejemplos ligados con elementos celestes ya mencionados, su representación de forma individual se repite como en la mayoría de los casos mencionados del mural 1 de la Estructura 5, excepto por los de la criatura bicéfala pues ésta no se presenta en los murales de la Estructura 16. Además también aparecen de forma individual en el cuerpo de un zoomorfo ubicado en el mural 7 (figura 4.14), en un metate ubicado en el mural 2 (figura 4.21), y en la parte superior de las fauces saurias en forma de “U”²¹ que enmarcan desde abajo casi la totalidad del mural 2 (figura 3.19, izquierda).

c) Grupo de diseños zoomorfos

En la tradición Mixteca-Puebla la representación completa o seccionada de elementos zoomorfos destaca por su profusión, ya que no sólo pueden representar al zoomorfo en sí, sino que también pueden fungir como motivos calendáricos. Los zoomorfos más recurrentes en la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla son las serpientes (frecuentemente emplumadas, *Quetzalcóatl*, o seccionadas, *Xiuhcóatl*), águilas, mariposas, jaguares, venados, conejos, y arañas.

²⁰ Miguel Ángel Fernández, *et al.*, “Las pinturas de la galería sur del Templo de los Frescos, Tulum”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, T. 28, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México, 5ª época, III, p. 118.

²¹ Arthur G. Miller, *op cit.*, 1982, p. 91; Merideth Paxton, “Structure 16, Tulum, Quintana Roo. Iconography and Function of a Late Postclassic Maya Building”, en Jeff Karl Kowalski (ed.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, New York, Oxford University Press, 1999, *pássim*; “Una pintura en la Estructura 16 de Tulum, Quintana Roo y el simbolismo regional para algunos sitios arqueológicos”, en *Boletín informativo de la pintura mural prehispánica en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Año VII, Núm. 14 (Junio 2001), p. 51.

Serpiente

La serpiente, por lo regular emplumada (figura 4.15), es un motivo que con mucha frecuencia aparece en cualquier soporte del arte del Posclásico mesoamericano, por ello su inclusión dentro del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla, no obstante, ésta puede aparecer con variantes, ya sea bicéfala, seccionada, sólo la pura cabeza o no emplumada.

Tanto en el mural 1 de la Estructura 5 como en los de la Estructura 16 de Tulum, la serpiente es un elemento iconográfico muy importante pues destaca por su presencia a lo largo de todos los murales de este sitio arqueológico. En el capítulo anterior, punto 3.2., se trató un aspecto del porqué la serpiente es un motivo muy recurrente en la pintura mural de Tulum, llegando a la conclusión de que en la composición los cuerpos serpentinos propician cierta división del espacio dando como resultado un efecto estructural en el o los murales. Sin embargo, no sólo tales cuerpos propician ese efecto ya que los murales de Tulum por sí mismos muestran una división tripartita del espacio pictórico, es decir, despliegan todo su contenido en tres registros horizontales, además, cada uno de ellos está asociado simbólicamente a uno de los tres niveles del cosmos ya que el nivel superior presenta motivos celestes, el intermedio terrestres y el inferior acuáticos, lo cual asocia a éste último con un inframundo acuoso. Arthur G. Miller apunta que éste grupo iconográfico de despliegue en tres registros asociado a la representación de los tres niveles del cosmos fue introducido a la zona de Tancah-Tulum en el Posclásico Tardío.²² Por otro lado, se puede agregar que dicho “grupo iconográfico es una fórmula típica de la pintura maya la cual es al menos tan antigua como el periodo Clásico.”²³

Por lo que respecta al mural 1 de la Estructura 5 se pueden observar cuatro cuerpos serpentinos entrelazados en el nivel intermedio, dos completos y dos más que no poseen cabeza (lámina 15), y en el nivel inferior tres más sin cola perceptible (lámina 4). Destaca el entrelazamiento que ocurre entre los cuerpos serpentinos el cual sólo se da cuando aquellos se encuentran en posición vertical.

²² Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1982, p. 59.

²³ Nancy M. Farriss, *et al.*, “Late Maya Mural Paintings from Quintana Roo, Mexico”, en *Journal of Field Archaeology*, Vol. 2, Boston, Boston University, 1975, p. 9. [Trad. mía]

Cabe apuntar que de algunas partes de dichos cuerpos serpentinos surgen varios brotes de motivos fitomorfos –elementos que se analizarán con detenimiento más adelante-.²⁴

En el mismo mural se pueden observar más motivos serpentinos sólo que en estos casos nada más se representan las cabezas de las serpientes. Tres de ellas surgen por separado de la parte trasera de la cabeza de casi todas figuras antropomorfas (figura 4.16) y dos más se presentan en lugar de las patas del trono sobre el que está sentada la figura antropomorfa de lado izquierdo del mural (figura 4.13).

Con respecto a los murales de la Estructura 16 no se puede apreciar ninguna serpiente completa, es decir, sólo se alcanzan a percibir cabezas de

²⁴ Arthur G. Miller ha estudiado a fondo el significado de los cuerpos serpentinos entrelazados que se observan en los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum. Comparando éstos ejemplos con otros materiales, tal como el *Códice París*, o tratando de darles significado mediante información etnográfica, tal como la proporcionada por el mito maya “Kusansum” recogido por Alfred Tozzer, ha llegado a la conclusión, basado principalmente en el principio de multiplicidad de significado bastante común en el pensamiento mesoamericano y por lo tanto maya, de que dichos cuerpos serpentinos pueden significar a la vez serpientes entrelazadas o cordones umbilicales. Ésta última conclusión se da por el hecho principal de que de algunos motivos serpentinos entrelazados surgen brotes de plantas, y por ende se asocia al don generador de vida relacionado con el cordón umbilical. Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1972, pp. 329-333; *Op. cit.*, 1974, pp. 167-186, especialmente pp. 181-184; y *Op. cit.*, 1982, pp. 91-95, en especial pp. 93-95.

En lo personal, me parece que los cuerpos serpentinos entrelazados representados en el mural 1 de la Estructura 5 corresponden todos a serpientes entrelazadas y no a cordones umbilicales, sobre todo porque la forma de las serpientes completas es igual a la de los demás cuerpos serpentinos que terminan en cola pero no tienen cabeza, además de que no se bifurcan ni tienen elementos de la forma estilizada de una espiga de maíz como en los ejemplos de la Estructura 16 (figura 4.20). Valentina I. Mejía Vázquez concuerda al identificar dichos cuerpos serpentinos como representaciones sólo de serpientes, principalmente por el hecho de que la serpiente en la cosmovisión mesoamericana es un animal que denota unidad entre los tres estratos del universo, cielo, tierra e inframundo, tal como lo hacen en el mural 1 de la Estructura 5 de Tulum, e inclusive en los murales de la Estructura 16. Valentina I. Mejía Vázquez, *Tulum: un análisis iconográfico de los dioses mayas en la pintura mural de la Estructura 5*, Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, ENAH-INAH-SEP, México, 2008, p. 115.

En el caso de las figuras serpentinas entrelazadas representadas en los murales de la Estructura 16 me parece que aquí puede aplicar el principio de multiplicidad de significado anteriormente aplicado por Miller, ya que en estos casos el principio o final de dichos motivos, según se les quiera ver, puede ser, o bien la cola de una serpiente, o la forma estilizada de una espiga de maíz, ya que a veces se bifurca tal elemento como una espiga de ese tipo o tiene los elementos que identifican dicha forma estilizada –elemento que será abordado más adelante. Al respecto, Lothrop concuerda con el posible doble significado de dicho motivo serpentino en la Estructura 16 dado por semejanza, uno la representación de una espiga de maíz, sin embargo, difiere de mi identificación de colas de serpientes al referir que otro significado pueden ser cabezas de serpientes, argumento con el cual estoy en desacuerdo basado en el recurso visual que presentan los murales, es decir, hay un mayor parecido con la cola de las serpientes que siquiera con una sola cabeza de ellas; no obstante cabe resaltar la identificación de Lothrop de dicho motivo como serpentino. Samuel K. Lothrop, *op. cit.*, p. 58.

serpientes con las fauces abiertas en la mayoría de los casos de las cuales se extienden sus cuerpos pero ya no es visible el final de las criaturas en cola alguna. Dos ejemplos entrelazados de dicho motivo serpentino con las fauces abiertas están presentes entre las dos molduras de la parte superior del mural 2 (figura 4.17) y otros dos de manera individual se aprecian en el mural 1 (figura 4.18) y en el mural 4 (figura 4.19), respectivamente. Otro ejemplo pero ahora con las fauces cerradas se encuentra representado en el mural 6 (figura 4.20, arriba izquierda).²⁵

Los motivos serpentinos pero sólo de la pura cabeza también se pueden observar en algunos murales de la Estructura 16. A diferencia del mural 1 de la Estructura 5 aquí no hay ningún ejemplo de cabezas de serpiente como patas de trono, pero sí un ejemplo similar como pata trasera de un metate en la parte superior del mural 2 (figura 4.21). Además se podrán observar dichos motivos en la parte trasera de la cabeza de algunas figuras antropomorfas. En orden a la numeración de los murales de la Estructura 16 se pueden ubicar los siguientes ejemplos: dos en el mural 1, cuatro en el mural 2, uno en el mural 3, otro en el mural 5 y uno más en el mural 7 (figura 4.22).

Pez

Pese a que los peces no están incluidos dentro del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla, es de advertir que en muchos soportes de dicha tradición hay representaciones estilizadas de peces, obviamente ligados a contextos acuáticos, en donde además suelen compartir el espacio con otros seres del mismo ámbito, sin embargo, éstos últimos no tienen una representación tan profusa como la tiene la figura estilizada del pez. En principio podemos encontrar ejemplos de tales motivos en códices, baste citar dos imágenes claras de la representación esquematizada de peces en contextos acuáticos. Una de ellas se encuentra en la parte superior derecha de la lámina 13 del *Códice Borgia* (figura 4.23) y otra más en la parte superior izquierda de la lámina 86 del *Códice Zouche-Nuttall* (figura 4.24).

²⁵ Con respecto al significado iconográfico de los demás cuerpos serpentinos entrelazados representados en los murales de la Estructura 16 referirse a la nota 24.

Ahora bién, en la cerámica y en la pintura mural de la tradición Mixteca-Puebla también existen ejemplos de peces estilizados en contextos acuáticos. Uno de ellos puede verse en la Olla cereminal de Nochixtlán (figura 4.25) y otro en un fragmento de la mitad este de la pared norte del montículo 1 de Santa Rita Corozal (figura 4.26), y ahí mismo existe otro ejemplo pero ahora ubicado en la pared oeste (figura 4.27).

Por lo que respecta a los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum podemos encontrar figuras estilizadas de peces, una por cada estructura. En el mural 1 de la Estructura 5 el pez se sitúa en el registro inferior del mural ya que dicho nivel se asocia a un inframundo acuoso por su ubicación²⁶ y por el fondo azul (lámina 4).

En la Estructura 16 el espacio donde se despliega la figura estilizada de un pez, aunque un poco dañada, es afín a la anterior, ya que se coloca en el registro inferior del mural 2, registro que corresponde a un inframundo acuoso dictado por la presencia de motivos de dicha índole y por el fondo otra vez azul,²⁷ distinto al de los demás niveles superiores (lámina 5, izquierda).

Dada la profusión de imágenes estilizadas de peces en los distintos soportes de la tradición Mixteca-Puebla, propongo que el motivo de pez debe

²⁶ Arthur G. Miller ve en la forma del registro inferior del mural 1 de la Estructura 5 de Tulum un argumento para reforzar el supuesto de que dicho nivel representa una escena del inframundo acuoso. Al respecto dice que “los bancos al norte y al sur en el interior del cuarto [Estructura 5] tienen limitada el área de espacio para pintar en la pared este, así que el efecto es de la parte inferior de un lecho de río, lago, cenote, o mar, visto de perfil.” Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1974, p. 48; *Op. cit.*, 1977, p. 109; *Op. cit.*, 1982, p. 87. [Trad. mía]

²⁷ Me parece que los colores de fondo y su implicación semántica debe ser tomada en cuenta en la discusión de la tradición Mixteca-Puebla, pues en casos como los de Tulum, el color influye en el significado iconográfico de los elementos representados. Aunque es claro que no todos los soportes de la tradición Mixteca-Puebla tienen colores de fondo, tales como los códices, algunos de los elementos desplegados en ellos si lo tienen, lo cual tiene un gran valor a la hora de interpretar el significado iconográfico de la imagen. En las láminas 4 y 5 el color de fondo en dichos contextos acuáticos tiene un gran valor al momento de definir el significado iconográfico de tales escenas. Gilda Hernández, analizando la cerámica policroma de Cholula, refiere al respecto que los colores de fondo de dicha cerámica, a saber, negro y anaranjado, tienen una función importante a la hora de transmitir y definir el significado de la escena representada. Es decir, el fondo negro en conjunto con signos alusivos a la noche y a la oscuridad, y el anaranjado con referentes al día y a la luz, manifiestan en principio la noción mesoamericana de los opuestos complementarios: luz/oscuridad, día/noche; para lo cual el color de fondo tiene una gran implicación semántica en la definición del significado. Gilda Hernández Sánchez, “El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma”, en *Arqueología Mexicana*, V. XX, Núm. 115, Mayo-Junio, 2012, pp. 55 y 57.

pasar a formar parte del repertorio iconográfico de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.

d) Diseños fitomorfos

Los elementos fitomorfos tienen un gran despliegue en los soportes de la tradición Mixteca-Puebla. Ya Nicholson apuntaba que muchas variantes de “flores” se hacen presentes en el repertorio iconográfico de dicha tradición.²⁸ No obstante, para no caer en la discusión sobre qué planta o vegetal representaba cada motivo, se ha englobado a todos los elementos fitomorfos en la categoría iconográfica de “diseños fitomorfos” (figura 4.28 y 4.29).

En los murales de la Estructura 5 y 16 de Tulum abundan dichos diseños. En el mural 1 de la Estructura 5 tales motivos parecen brotar principalmente de los cuerpos de las figuras serpentinadas. Además, también son perceptibles en los tocados o en elementos que portan los antropomorfos o los zoomorfos. Otro ejemplo se observa como adorno de la parte superior del taburete sobre el que se sienta la figura antropomorfa de la extrema derecha. Por último, en las ofrendas que entregan los personajes sedentes a las figuras de pie se aprecian espigas de maíz estilizadas (figura 4.3), así como en una vasija ubicada en el lado extremo izquierdo del mural (figura 4.30).

En los murales de la Estructura 16 parece haber más variantes de motivos fitomorfos²⁹ (lámina 19) y su despliegue tiene un espectro de aparición más amplio que el mostrado en el mural 1 de la Estructura 5, ya que están presentes en más elementos. Al igual que en dicho mural, aquí los motivos fitomorfos también

²⁸ H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins, *Pre-columbian art history: Selected readings*, Palo Alto, California, Peek, 1977, p. 115; “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, p. 229.

²⁹ Merideth Paxton se dio a la tarea de identificar los diseños fitomorfos, o “agrícolas” como ella los llama, presentes en los murales de la Estructura 16 de Tulum, obteniendo como resultado la identificación de tres motivos “agrícolas”, a saber, la ya identificada espiga de maíz, frijoles y calabazas. Merideth Paxton, *op. cit.*, 1999, pp. 326-329; *Op. cit.*, 2001, p. 52; Martine Fettweis, “Iconografía de la pintura mural”, en Sonia Lombardo de Ruiz (Coord.), *La pintura mural maya en Quintana Roo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1987, p. 89; Leticia Staines Cicero, “Los murales mayas”, en Beatriz de la Fuente (Coord.), *Pintura mural prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Milán, Jaca Book, 1999, p. 265.

parecen brotar de los cuerpos serpentinos que se encuentran presentes en todos los murales de la Estructura 16 (lámina 19). También están presentes en los tocados o elementos que portan los antropomorfos o los zoomorfos pues, por ejemplo, en los murales 1, 2 y 4 se muestran espigas de maíz estilizadas brotando de las fauces abiertas de serpientes emplumadas (figuras 4.17 a 4.19). Asimismo se observan dichos motivos sobre las ofrendas que portan las figuras antropomorfas y sobre una especie de vasijas (lámina 20). Dichas vasijas se encuentran repartidas en el mural 2 y en total son tres. A diferencia de lo visto en el mural 1 de la Estructura 5, aquí no hay flores adornando ningún taburete.

e) Banda con chevrones

En Mesoamérica la llamada banda con chevrones por regular representa un mosaico de plumas multicolores segmentadas y ensambladas en forma de cenefa,³⁰ sin embargo, Saeko Yanagisawa la incluye dentro de los símbolos de guerra del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla.³¹ Sostiene que por lo general dicha banda con chevrones es un símbolo de guerra o bien un camino de guerra en los códices mixtecos, y refuerza su argumento mediante la imagen de una figura antropomorfa armada ubicada en la lámina 4 del *Códice Bodley*, la cual camina sobre una banda con chevrones (figura 4.31). De tal manera, escenas similares iconográficamente suelen terminar en otras donde se muestran combates, por ello la relación banda con chevrones-guerra.³²

En el caso del mural 1 de la Estructura 5 no se avista ninguna banda con chevrones, caso contrario a lo que se observa en la Estructura 16. Las bandas con chevrones más grandes en dicha estructura se ubican en el par de molduras exteriores de las paredes norte y oeste del cuarto interior (figura 4.32), no

³⁰ Comunicación personal con Pablo Escalante Gonzalbo, Mayo 2012.

³¹ Saeko Yanagisawa, *op. cit.*, p. 51; Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 23.

³² *Idem.* Nancy P. Troike, al estudiar las posturas humanas en algunos códices mixtecos, coincide con el argumento de Saeko Yanagisawa sobre el posible significado de las bandas con chevrones en el arte mesoamericano del Posclásico, pues afirma que “con la postura de una figura armada sobre el camino de chevrones ahora definida como expresando hostilidad, y el camino mismo quizás indicando “enemigo”, la combinación se leería como hostilidad a un enemigo –en otras palabras, guerra.” Nancy P. Troike, “The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices”, en Elizabeth Benson, *op. cit.*, p. 199. [Trad. mía]

obstante, dada la disposición de tal motivo es posible que también las molduras exteriores de la pared sur de dicho cuarto hayan tenido bandas con chevrones, las cuales ya no son perceptibles en la actualidad. Otras bandas con chevrones son las que enmarcan la banda celeste de los murales 4, 5 y 6, y tienen la misma disposición que las bandas antes mencionadas, sin embargo, son más pequeñas tanto de largo como de ancho lo cual seguro obedece al pequeño espacio en que son dispuestas (lámina 16 y figura 4.9). Otros tres últimos pequeños ejemplos más se pueden observar enmarcando la banda celeste del mural 3. La disposición de las dos bandas superiores es similar a la de las ya mencionadas, no obstante, la inferior tiene una disposición contraria a la intermedia dando como resultado formas parecidas a la letra “Z” (figura 4.3).

El caso de las bandas con chevrones de Tulum es muy similar al que muestran los vasos estilo Chamá, ya que éstos también despliegan un par de bandas de dicho tipo, una arriba y otra abajo, enmarcando ya sea una escena o diversos elementos. Además, Erik Velásquez apunta que las bandas con chevrones de los vasos estilo Chamá pueden aludir a elementos arquitectónicos materializados en el espacio pictórico, tales como molduras de edificios o pisos de casas.³³ Por lo que respecta a la ubicación superior de las bandas con chevrones en los murales 3, 4, 5 y 6 de la Estructura 16 de Tulum (lámina 16 y figuras 4.3 y 4.9), es posible que también simulen elementos arquitectónicos, en específico molduras del edificio, así como lo hacen las otras bandas más grandes las cuales sí se ubican sobre el par de molduras norte y oeste del cuarto interior del edificio.

f) Trono de base escalonada

El trono de base escalonada es un elemento más del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla.³⁴ Su forma básica consiste en un banco de dos o tres patas y cada una con dos o tres escalones, o incluso más, y además puede tener

³³ Erik Velásquez García, *Los vasos de la entidad política de 'IK': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya Clásico*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2009, p. 248.

³⁴ Pablo Escalante, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, V. 2, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1996, p. 94.

respaldo o carecer de él; finalmente algunas veces presenta decoración con discos concéntricos (figura 4.33).

En el mural 1 de la Estructura 5 de Tulum se aprecian dos tronos similares, sin embargo, no corresponden con la representación típica de los tronos de la tradición Mixteca-Puebla (lámina 15 y figura 4.13). En el caso de los murales de la Estructura 16 hay tronos que sí concuerdan con la representación iconográfica de ellos en dicha tradición. En general ninguno de ellos tiene respaldo, tienen dos patas con dos o tres escalones según sea el caso y algunos están decorados con discos concéntricos (figura 3.31). Su ubicación según la numeración de los murales es la siguiente: uno en el mural 2, uno más en el mural 4, otro en el mural 6 y un ejemplar más en el mural 7.

g) Cráneo

El motivo de cráneo está incluido en el grupo de los elementos de sacrificio del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla.³⁵ Sus representaciones pueden ser calendáricas o no calendáricas (figura 4.34).

En el mural 1 de la Estructura 5 de Tulum no se aprecia ningún cráneo, no obstante, la figura antropomorfa del mural 4 de la Estructura 16 porta dos de ellos sobre su cabeza (figura 3.31). En este caso, aquella figura es una deidad del inframundo la cual porta elementos asociados a dicho ámbito, tales como los dos cráneos y un “collar de muerte-campana”, los cuales como elementos de sacrificio refuerzan su rigor mortal.³⁶

En suma, el repertorio iconográfico de tradición Mixteca-Puebla presente en las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 del sitio arqueológico de Tulum es el siguiente:

Cuatro elementos celestes, a saber, bandas celeste y terrestre, motivos de Venus en variantes mayas (*Xux Ek* en la Estructura 5 y variante del glifo maya

³⁵ Leonardo López Luján señala como posible origen de las imágenes de cráneos humanos en el arte mesoamericano a la zona maya y a Teotihuacán durante el periodo Clásico, ya que éstas suelen ser muy comunes en sus representaciones artísticas. Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa en Tenochtitlán*, V. 1, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 126.

³⁶ Arthur G. Miller, *op. cit.*, 1982, p. 56.

lamat en la Estructura 16), rayos solares, y ojos estelares. Un elemento acuático correspondiente a discos concéntricos. Cabe apuntar que los discos concéntricos suelen presentarse en Tulum mediante el patrón de ojo estelar infijo en un disco concéntrico y por lo regular este patrón es asociado a elementos celestes. Además hay dos zoomorfos característicos del arte Mixteca-Puebla en los murales de Tulum abordados aquí, los cuales conciernen a la serpiente y al pez. Por último, también son perceptibles varios diseños fitomorfos, bandas con chevrones, troncos de base escalonada y cráneos. Todos estos elementos iconográficos, plasmados mediante un estilo determinado y con características específicas, algunas particulares de la zona maya, hacen de los murales de Tulum antes mencionados una expresión y a la vez una adaptación de la tradición Mixteca-Puebla en la Costa Oriental de la Península de Yucatán hacia el Posclásico Tardío.

Para finalizar el presente capítulo, se ofrece un cuadro gráfico posterior a la figura 4.34 en donde se podrá verificar de manera inmediata la comparación del repertorio iconográfico entre la pintura mural de las Estructuras 5 y 16 de Tulum y la tradición Mixteca-Puebla.

Conclusiones

En primer lugar me parece necesario resaltar la gran utilidad del término Mixteca-Puebla, sobre todo después de su afianzamiento como concepto en 1977 bajo el título de “tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla”, ya que no sólo funciona como una herramienta teórica para estudiar a fondo el arte mesoamericano del Posclásico e incluso de un poco antes, sino que además también es posible trabajar con él sobre la interacción cultural de los distintos pueblos mesoamericanos que se vieron influenciados de alguna u otra forma por el fenómeno Mixteca-Puebla, tal como lo observado en el caso específico de Tulum.

A partir de que el fenómeno Mixteca-Puebla fue consolidado como una tradición estilística e iconográfica, su estudio ha llevado a una sistematización cada vez más minuciosa de aquella herramienta teórica. Sin embargo, como lo ha demostrado la historiografía del concepto, aún falta por profundizar más en el tema pues, por ejemplo, además del estilo y la iconografía, actualmente también se toma en cuenta una tercera categoría de análisis para el estudio de dicha tradición, a saber, la categoría de lenguaje pictográfico, definida ésta en 1996 por Pablo Escalante en su tesis doctoral. No obstante, el estilo y la iconografía siguen siendo los dos elementos definitorios de aquella tradición cristalizada en el Posclásico mesoamericano, ya que sus manifestaciones artísticas se definen así mismas por el uso de un estilo e iconografía específicos, los cuales no se podrían estudiar por separado pues un motivo iconográfico en la tradición Mixteca-Puebla es reconocido inmediatamente porque el estilo de dicha tradición le proporciona unidad y comprensión.

Por lo que respecta a las tres categorías de análisis de la tradición Mixteca-Puebla -estilo, iconografía y lenguaje pictográfico-, no se debe perder de vista que no todas las expresiones artísticas incluidas dentro de la tradición son homogéneas, ya que al comparar un soporte artístico con otro de la misma zona puede haber diferencias respecto a alguna de las tres categorías de análisis, sin embargo, estas diferencias son más evidentes al comparar las producciones artísticas de una región con las de otra. De tal manera, surge la necesidad de

hacer definiciones cada vez más precisas de las tres categorías de análisis antes mencionadas, ésto con el fin de ubicar y definir las distintas variantes regionales de la tradición Mixteca-Puebla. Por ejemplo, en el caso del estilo se procedió a hacer una mayor sistematización y definición de todos los rasgos estilísticos que integran dicha tradición y como resultado se obtuvieron tres rubros definitivos para llevar a cabo el análisis estilístico en tal arte, los cuales corresponden a composición, línea y color, y figura humana, cada uno con sus rasgos estilísticos propios.

Ahora bien, en cuanto al origen geográfico y difusión de la tradición Mixteca-Puebla es ya aceptado que en el área primaria de desarrollo, a saber, la zona Mixteca (Costa, Sierra o Alta y Baja), el Valle de Oaxaca, las zonas centro y sur del estado de Puebla (de Huejotzingo a Tehuacán) y el actual estado de Tlaxcala (figura 1.1),¹ su difusión fue gracias a que las élites de aquellas zonas estaban ligadas por alianzas dinásticas que además compartían la tradición Mixteca-Puebla como un medio de comunicación efectivo, que incluso cruzó fronteras étnicas, pero sobre todo lingüísticas. Sin embargo, explicar cómo aquella tradición abarcó casi toda Mesoamérica durante el Posclásico Tardío aún es difícil. Algunas hipótesis al respecto refieren movimientos migratorios, ideologías religiosas compartidas o actividad comercial a gran escala como explicaciones a la gran difusión de la tradición Mixteca-Puebla por el territorio mesoamericano. No obstante, la última hipótesis es la más favorecida por los especialistas, ya que la existencia de importantes redes comerciales a distancia en el Posclásico mesoamericano está por demás comprobada.

En el caso del área maya, cabe apuntar que sólo hasta el Posclásico Tardío es posible encontrar manifestaciones artísticas hechas claramente bajo el influjo de la tradición Mixteca-Puebla. Tales casos corresponden a las pinturas murales de Mayapán (Estructura Q. 95), Santa Rita Corozal (Montículo 1) y Tulum (Estructuras 5y 16). No obstante, diversos factores histórico-sociales acaecidos en el Posclásico Temprano en Mesoamérica sentaron el terreno para la dispersión de

¹ Pablo Escalante, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, V. 1, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1996, p. 50.

la tradición a la zona maya. En principio, es necesario apuntar que la tradición Mixteca-Puebla comparte con el complejo Tollan-Quetzalcóatl muchos elementos iconográficos sustentados en el militarismo y la guerra característicos de la época, incluso a pesar de las diferencias temporales, pues dicho complejo se suscitó entre finales del Clásico y del Posclásico Temprano y aquella tradición se cristalizó en el Posclásico Tardío. Además, ambos procesos fomentaron la unidad cultural de Mesoamérica, de tal manera que el complejo Tollan-Quetzalcóatl auspició la difusión de la tradición Mixteca-Puebla por todo el territorio mesoamericano y viceversa, ya que ésta última fue un medio de comunicación eficaz entre las élites del Posclásico en Mesoamérica. Quizás un factor que está por demás mencionar es el comercio a larga distancia, pues también propició de manera importante que se difundieran ambos fenómenos por el territorio mesoamericano.

Dicho lo anterior, por lo que respecta a la tradición Mixteca-Puebla y su arribo a Tulum se concluye que varios procesos histórico-sociales de diversa índole pero ligados entre sí propiciaron que el sitio fuera partícipe de aquella tradición. Uno de ellos fue el ya citado complejo Tollan-Quetzalcóatl, el cual fue transmitido en cierta manera por la tradición Mixteca-Puebla. Otro muy importante fue la eficacia de aquella tradición como medio de comunicación efectivo entre los pueblos del Posclásico Tardío, lo cual favoreció su uso en diversos sitios de aquel entonces, entre ellos Tulum. Aunado a los dos factores anteriores, el comercio a larga distancia, primordialmente vía marítima, promovió la interacción y la dispersión de formas artísticas como lo es la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. En el caso específico del sitio de Tulum, ya he argumentado sobre su papel como un puerto importante y centro comercial durante el Posclásico Tardío, lo cual le permitió dominar una ruta comercial terrestre pero sobre todo una ruta marítima de comunicación y comercio muy importante que ligaba el Golfo de México con el Caribe y viceversa (figura 2.6). Dichas circunstancias fueron las que le posibilitaron tener contacto con la zona primaria de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla.

Así es como el complejo Tollan-Quetzalcóatl, la eficacia de la tradición Mixteca-Puebla como medio de comunicación eficaz entre las élites del Posclásico,

y el comercio a larga distancia, se muestran como posibles explicaciones conjuntas para entender que Tulum fuera partícipe de aquella tradición estilística e iconográfica presente en las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 del sitio.

Por lo que respecta a la comparación estilística desde el punto de vista de la tradición Mixteca-Puebla de los murales antes citados con otras manifestaciones artísticas de la misma tradición, el análisis se dividió en tres grandes rubros estilísticos para una mayor sistematización de la información. Dichos rubros fueron composición, línea y color, y figura humana, cada cual con sus rasgos estilísticos. En el rubro de composición, los murales de Tulum comparten con las demás manifestaciones artísticas analizadas en la presente tesis el rasgo estilístico de ser expresiones de arte conceptual, ya que no corresponden a un arte naturalista y tanto las figuras representadas en ellos como la relación que guardan entre sí son eminentemente conceptuales. Además, también presuponen un espacio indefinido a pesar de la existencia de algunos elementos que fungen como líneas de soporte para las figuras representadas; casos similares también se detectan en otras manifestaciones de la tradición.

Un aspecto a resaltar en cuanto a indefinición de espacios surgido del análisis de los murales de Tulum es la presencia del color de fondo, ya que por ejemplo en los niveles inferiores de dichos murales el color de fondo es azul lo cual refiere al ámbito de un inframundo acuoso. Este aspecto de Tulum de presuponer dicho ámbito se puede entender dentro de la tradición plástica maya, como el resultado de querer lograr la representación de espacios reales, y por tanto supone la adaptación de la tradición Mixteca-Puebla a dicha característica estilística propia de la zona maya. Sin embargo, nunca se llega al concepto de pintar paisaje alguno en los murales de Tulum, sobre todo por la ausencia de líneas de horizonte, de tal manera que no contraviene ningún supuesto estilístico de la tradición.

Compositivamente, la diversidad de escalas para los distintos elementos representados en una sola escena también se presenta en Tulum, ya que cada escala responde a necesidades específicas con el fin de clarificar el mensaje a transmitir. No obstante que la escala de algunas figuras antropomorfas alcanza

cierto realismo dentro de su carácter conceptual, nunca se apegarán a una representación realista debido a las características estilísticas que presenta la figura humana en el arte conceptual de la tradición Mixteca-Puebla.

Si en la composición de los murales de Tulum las figuras humanas dominan las escenas en acuerdo con la tradición Mixteca-Puebla, por lo que respecta a las formas arquitectónicas estilizadas no se aprecia ninguna, sin embargo, las bandas celestes y terrestres y los cuerpos serpentinos desplegados en los murales de Tulum dividen el espacio pictórico arquitectónicamente creando un efecto estructural; efecto similar al que provocan ciertas líneas, por lo regular rojas, visibles en la mayoría de los códices Mixteca-Puebla.

En cuanto al rubro estilístico de la tradición Mixteca-Puebla de línea y color, los murales de Tulum también comparten el uso de la llamada línea-marco, no obstante, las líneas-marco desplegadas en los murales de Tulum y de Santa Rita Corozal, ambos sitios mayas, muestra una cualidad caligráfica expresada por la fluidez y por el grosor regular desplegado en las escenas. Dicha cualidad es una característica sobresaliente de la pintura mural de la zona maya, haciendo explícito un elemento estilístico más que comprueba la adaptación de la tradición Mixteca-Puebla a cánones mayas presentes en los murales de Tulum.

Por lo que se refiere al color, los murales también muestran colores aplicados con la misma intensidad y sin gradación alguna, no obstante el uso preferente del azul, negro y blanco es particular del *estilo azul y negro* propio de la costa de Quintana Roo. Al conjuntar la línea y el color usados en Tulum, las figuras representadas se muestran con un diseño modular característico del estilo de la tradición Mixteca-Puebla.

Como una aportación personal en busca de una mejor definición del estilo de la tradición Mixteca-Puebla se puede citar la *textura*. Este rasgo estilístico no ha sido incluido por ninguno de los especialistas en el tema, sin embargo, en el análisis de los murales de Tulum salta a la vista el uso de líneas paralelas al interior de las figuras, las cuales no provocan ilusión de volúmen y su color se aplica con la misma intensidad y sin gradación alguna, creando así un efecto de textura. Dado que aquel efecto no se contrapone de ninguna manera a los rasgos

estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla sino que al contrario los enriquece y se presenta en un gran número de soportes de la tradición, *se propone el uso de la textura de acuerdo con las características antes mencionadas como un rasgo estilístico más de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.*

El último rubro estilístico de la tradición Mixteca-Puebla tiene que ver con la representación de la figura humana, elemento sumamente importante en su composición estilística. Los murales de Tulum muestran varias figuras antropomorfas con una anatomía alterada, y comparten a la vez los demás rasgos estilísticos referentes a la figura humana Mixteca-Puebla, lo cual obedece específicamente a que dichos murales son un ejemplo claro de arte de la tradición Mixteca-Puebla en el área maya hacia el Posclásico Tardío. No obstante, cabe mencionar que en el análisis de las manos y de las uñas de aquellas figuras presentes en los murales de Tulum destaca su gran ubicación anatómica, lo cual parece uno de los rasgos más peculiares de Tulum referente al mayor *naturalismo* en el tratamiento y ubicación de las manos.

Ahora bien, en cuanto a la comparación del repertorio iconográfico visto desde la óptica de la tradición Mixteca-Puebla de los murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum con otros soportes artísticos de la misma tradición, el análisis dio como primer resultado la identificación de un pequeño número de motivos iconográficos Mixteca-Puebla presentes en los murales de Tulum, sobre todo elementos celestes, ello en comparación con el gran repertorio que se maneja en la tradición. Sin embargo, tal situación se debe a que los murales no reflejan muchas temáticas ni despliegan una gran cantidad de figuras, por ello la carencia de un gran número de elementos iconográficos Mixteca-Puebla.²

Como ya se dijo, los elementos celestes del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla son los más profusos en la iconografía de los murales de Tulum, con cuatro elementos identificados, a saber, banda celeste y terrestre, símbolos de Venus, rayos solares y ojos estelares. Sin embargo, todos ellos parecen ser una adaptación a cánones de la plástica maya. En el caso de la

² Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 52.

banda celeste y terrestre, éste grupo iconográfico tiene su origen en las estelas del sitio de Izapa, limítrofe con la zona maya, de donde quizá se apropió y a la vez fue desarrollado por los mayas; caso similar al del motivo iconográfico de cráneo el cual posiblemente tiene su origen en el arte del Clásico maya. Por el lado de los símbolos de Venus, las dos variantes halladas en Tulum corresponden a representaciones mayas de dicho símbolo -*Xux Ek* (“Estrella Avispa”) en la Estructura 5 y una variante del glifo maya *lamat* en la Estructura 16-. A pesar de que sólo hay rayos solares en el mural 1 de la Estructura 5, su representación en la banda celeste y la alternancia con los símbolos de Venus también se registra en el sitio maya de Santa Rita Corozal. Por último, los ojos estelares siempre se encuentran infijos en discos concéntricos, característica particular hasta el momento de la iconografía de la pintura mural de Tulum.

Un caso similar de adaptación del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla a la plástica maya en los murales de Tulum es el observado con las bandas con chevrones, ya que en los murales 3, 4, 5 y 6 de la Estructura 16 dichas bandas posiblemente materializan en el espacio pictórico molduras del edificio en donde se desarrolla la escena; caso similar al que ocurre en los vasos mayas estilo Chamá.

Por lo que respecta al grupo de formas zoomorfas vistas en los murales de Tulum, surge una aportación personal más pero ahora con el fin de incluir otro elemento en el repertorio iconográfico de la tradición abordada. Dicho elemento iconográfico corresponde a la figura estilizada del *pez*. *Dada la profusión de imágenes estilizadas de peces sobre todo ligadas a contextos acuáticos en los distintos soportes de la tradición Mixteca-Puebla, propongo que el motivo de pez debe pasar a formar parte del repertorio iconográfico de aquella tradición estilística e iconográfica.* No obstante, para no caer en la discusión sobre qué pez representa determinada imagen, por ello se ha decidido englobar a todas las diferentes representaciones estilizadas de peces en la categoría iconográfica de “pez”.

Retomando el motivo iconográfico anterior y su relación con los contextos acuáticos, los cuales a veces muestran un color de fondo que refiere dichos

contextos, me parece que los colores de fondo y su implicación semántica debe ser tomada en cuenta en la discusión de la tradición Mixteca-Puebla, pues en casos como el de Tulum el color influye en el significado iconográfico de los elementos representados. Aunque es claro que no todos los soportes de la tradición Mixteca-Puebla tienen colores de fondo, tales como los códices, algunos de los elementos desplegados en ellos si lo tienen, lo cual tienen un gran valor a la hora de interpretar el significado iconográfico de la imagen.

Para concluir la presente tesis, quiero señalar de manera general que el estilo y la iconografía de la tradición Mixteca-Puebla están presentes en las pinturas murales de las Estructuras 5 y 16 de Tulum, sin embargo, como se ha demostrado a lo largo de los dos últimos capítulos, los cuales son el núcleo de esta tesis, su presencia en los murales de Tulum es una adaptación de aquella tradición a cánones de la plástica maya. Además, esta investigación es el paso inicial para abordar en un futuro la tradición Mixteca-Puebla en la zona geográfica- cultural de la Costa Oriental de la península de Yucatán, la cual puedo adelantar es una variante regional de dicha tradición.

Figuras

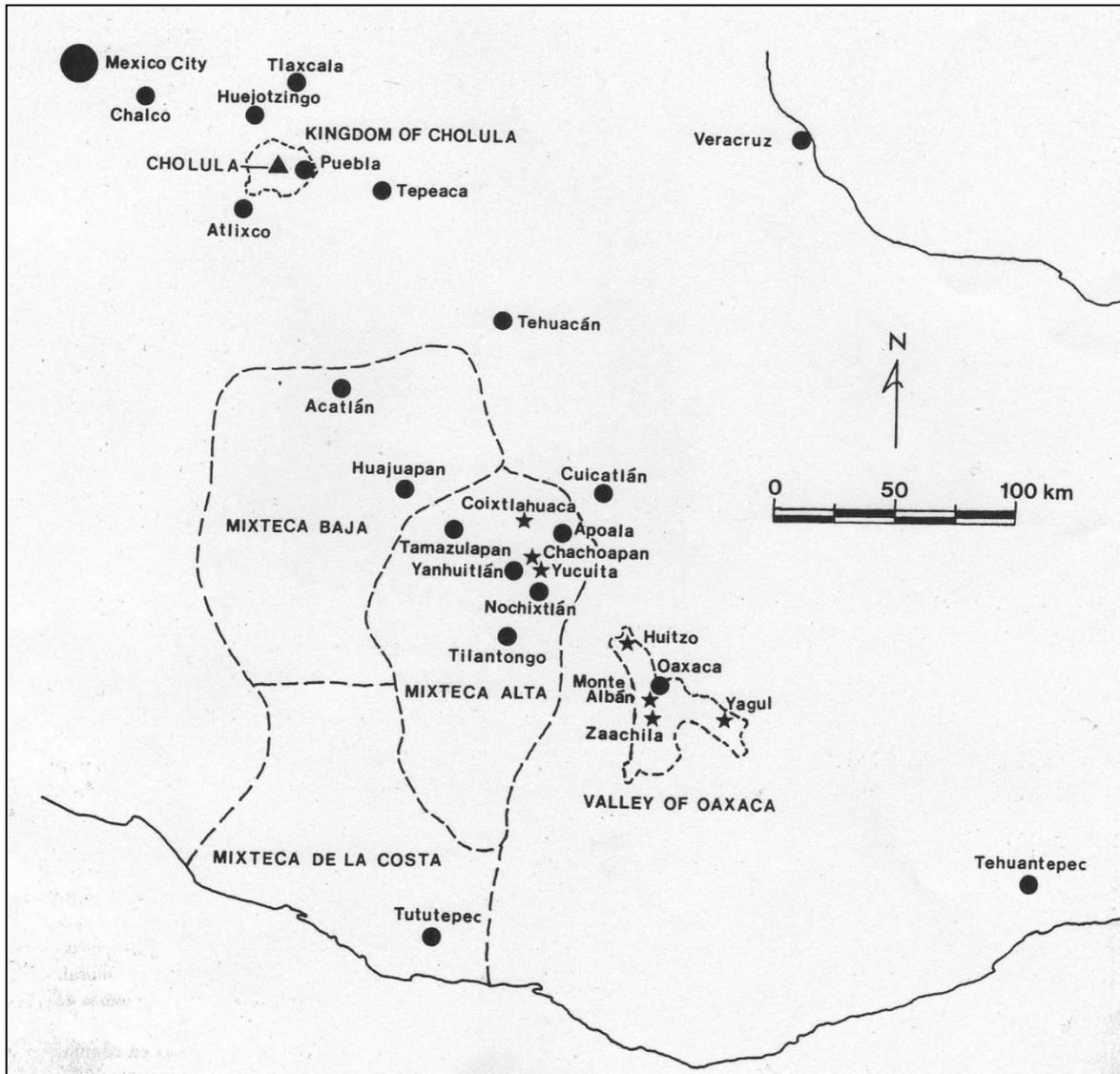


Figura 1.1 Área primaria de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla (Lind 1994: 80).

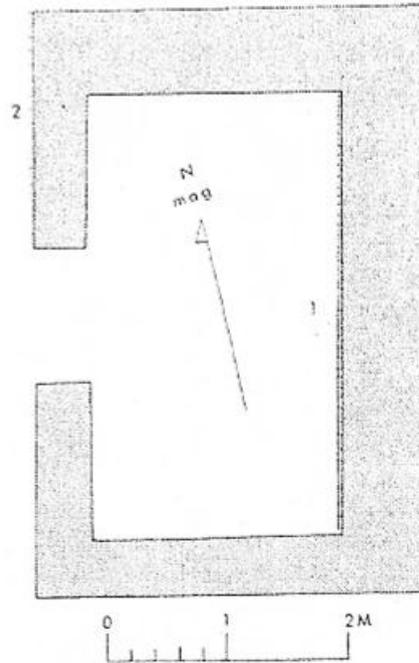


Figura 1.2 Ubicación de los murales de la Estructura 5 de Tulum, según la numeración de Miller (Miller 1982: 54).

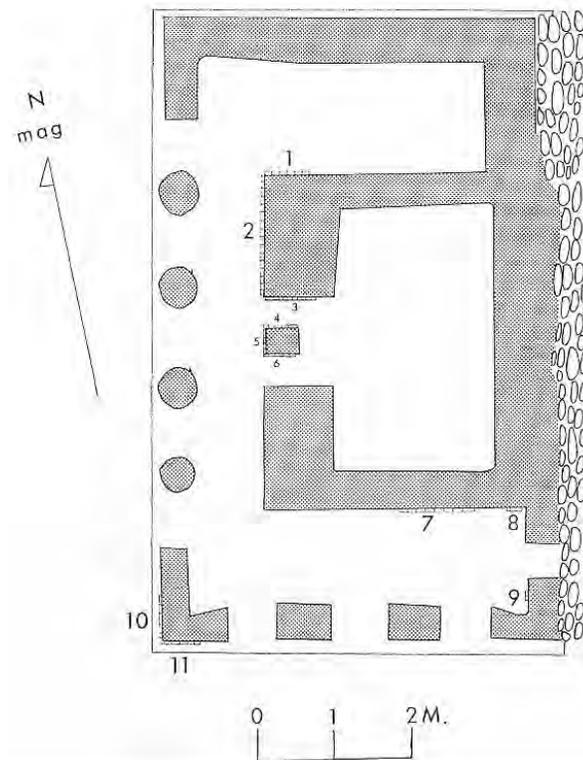


Figura 1.3 Ubicación de los murales de la Estructura 16 de Tulum, según la numeración de Miller (*Idem.*).

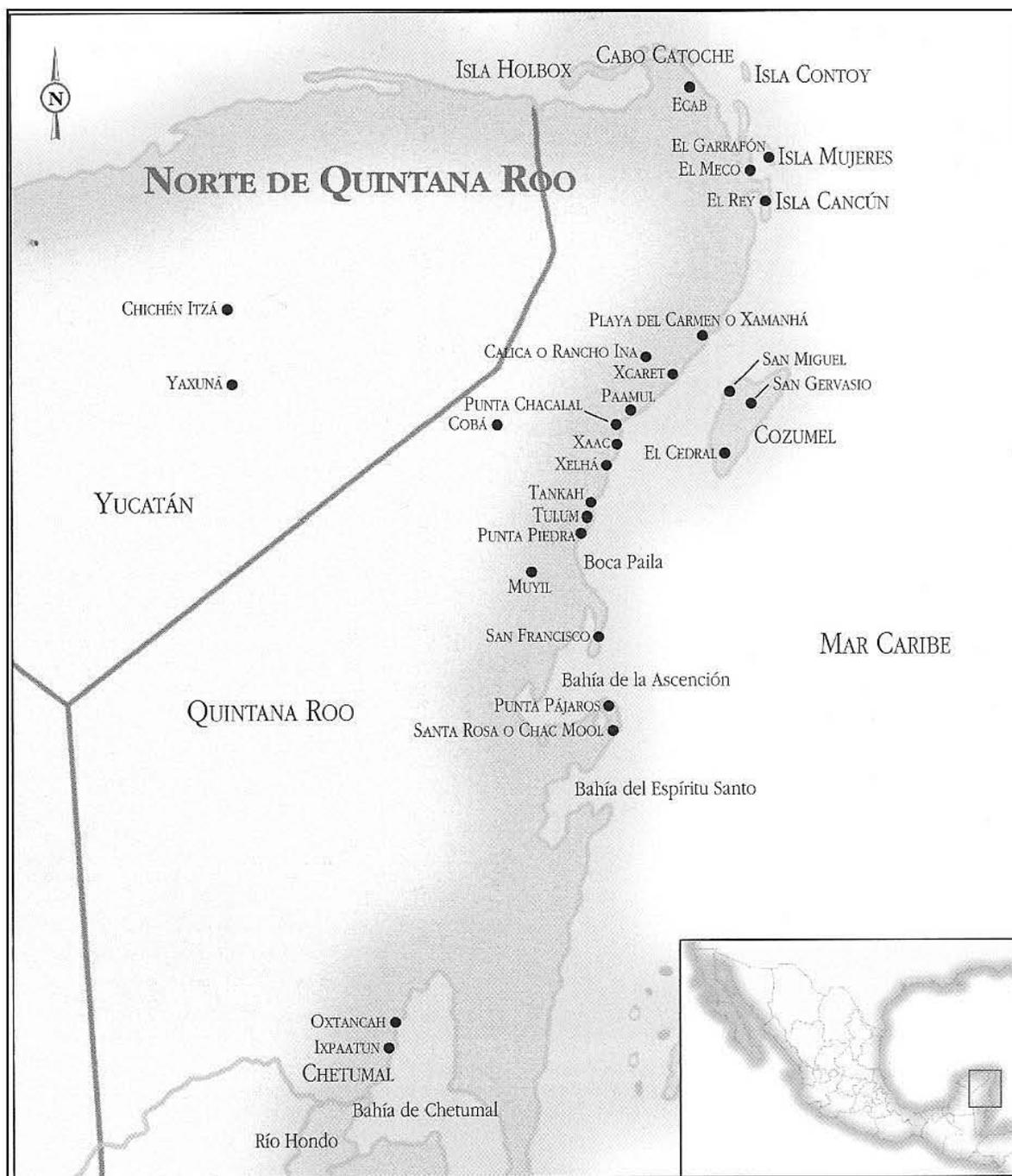


Figura 2.1 Sitios Arqueológicos de la Costa Oriental (Martos 2002: 28).

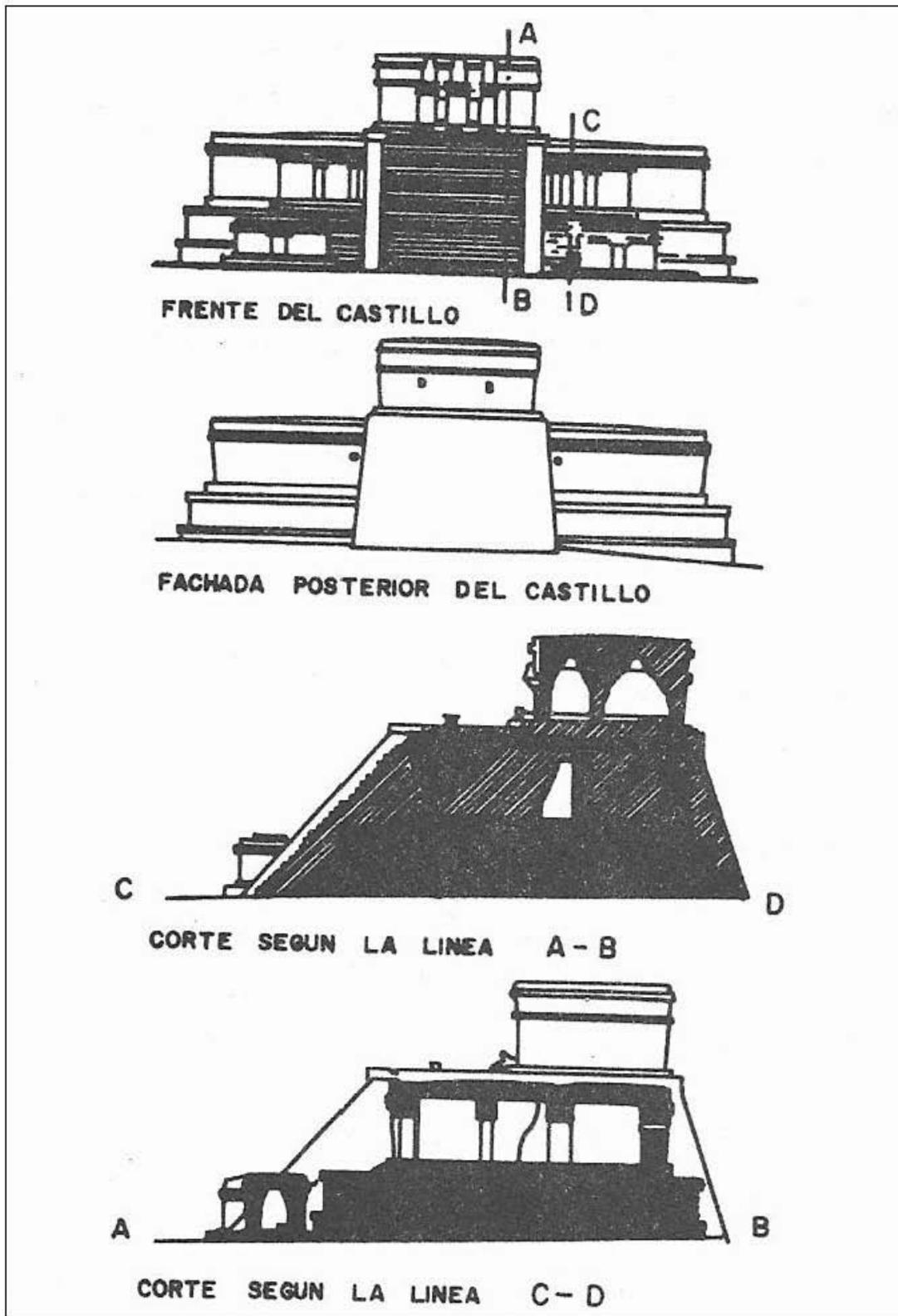


Figura 2.2 Plano de El Castillo de Tulum, donde se muestra la subestructura (Lothrop 1924: 76).

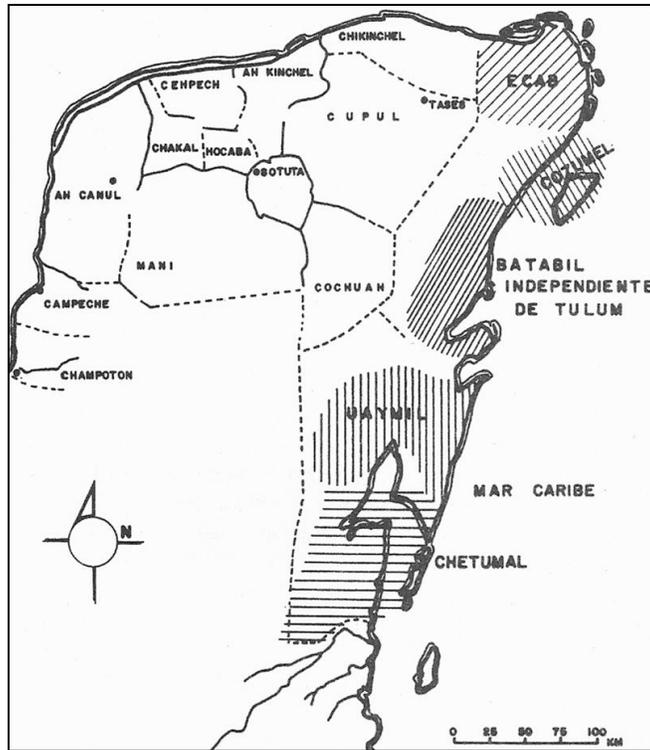


Figura 2.3 Límites de los cuchcabalob y batabilob de la Costa Oriental (Vargas Pacheco 1997: 230).

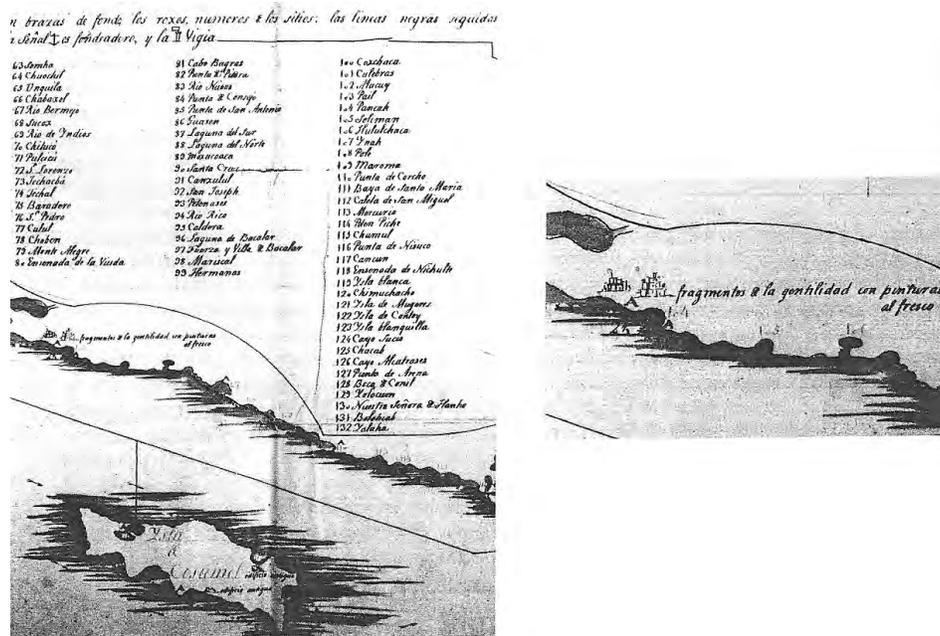


Figura 2.4 Izquierda: Detalle de un mapa de la costa este de Yucatán (1776). Derecha: La zona de Tulum es indicada como “fragmentos de gentilidad con pinturas al fresco” (Miller 1982: 81).

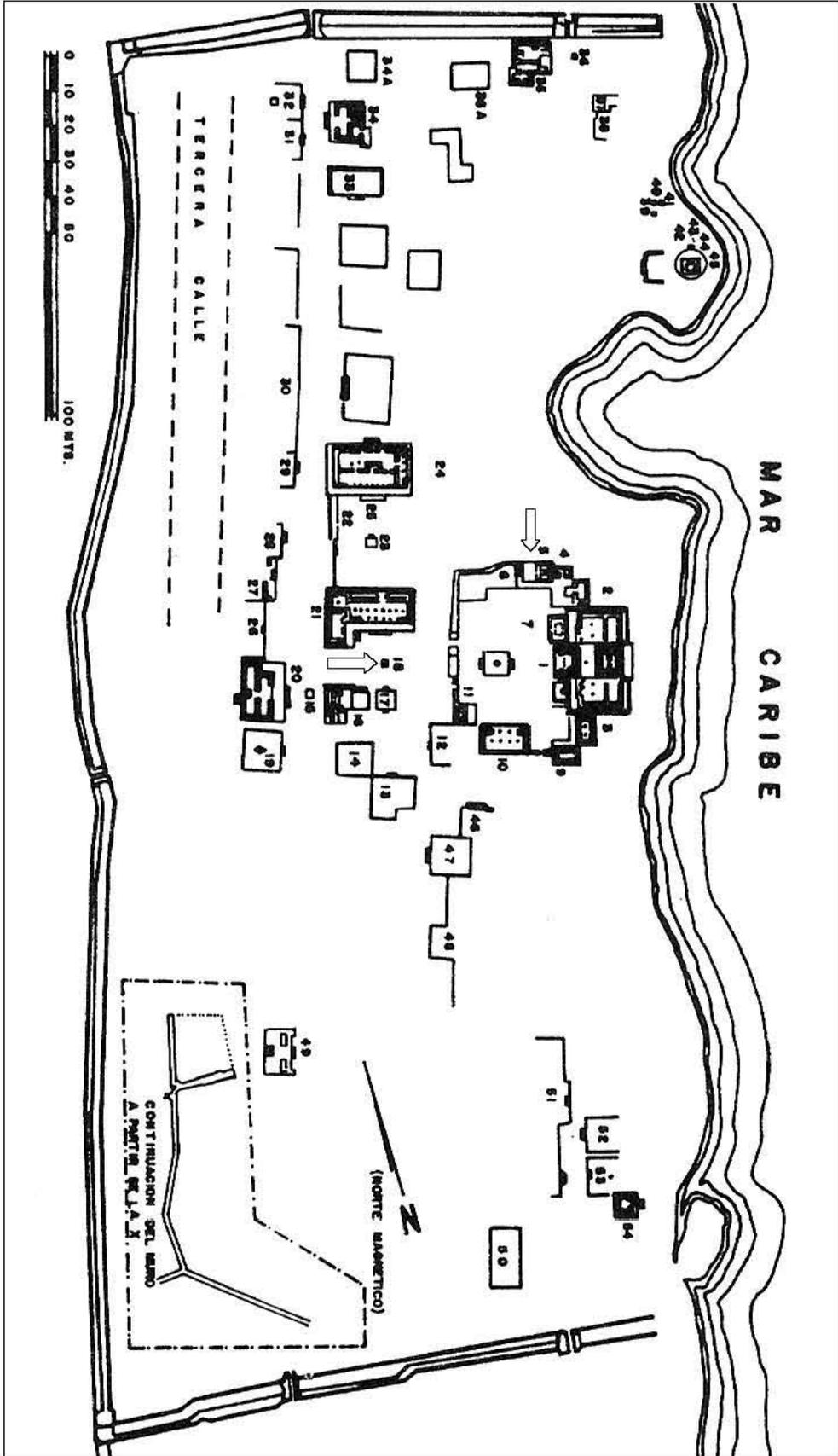


Figura 2.5 Mapa general de Tulum (Lothrop 1924: lámina 25).

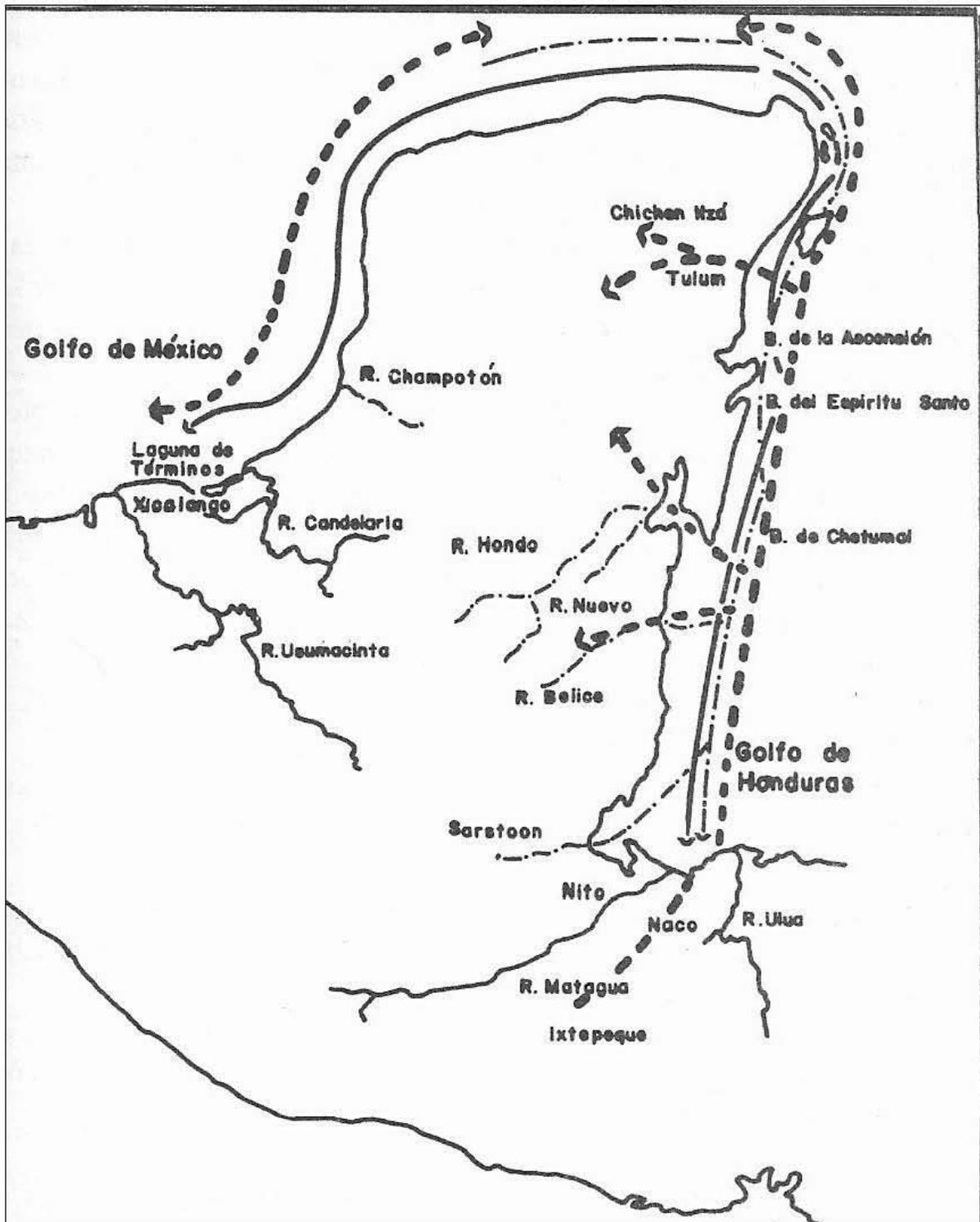


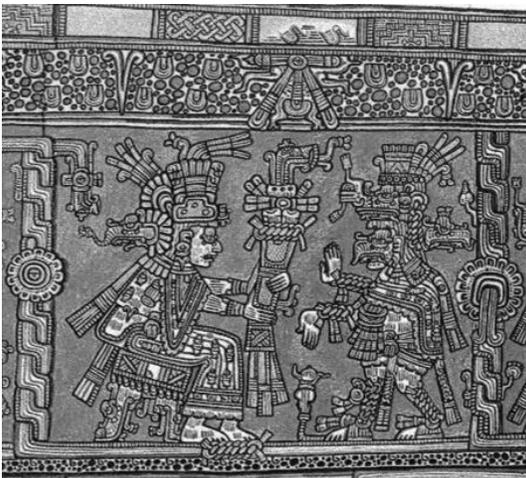
Figura 2.6 Comercio a larga distancia, ruta de la miel, la cera, el algodón, la sal y la obsidiana (Vargas Pacheco 1997: 55).



Figura 3.1 Códice Laud, lámina 27.



Figura 3.2 Códice Fejérváry-Mayer, lámina 28, detalle.



*Figura 3.3 Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).*



Figura 3.4 Códice Zouche-Nuttall, lámina 14, detalle.



Figura 3.5 Olla ceremonial de Nochixtlán, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).

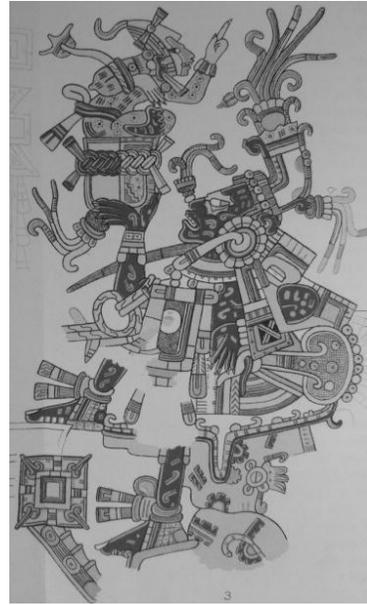


Figura 3.6 Santa Rita Corozal, Montículo 1, mitad oeste pared norte, figura 3 (Gann 1900: lám. XXX).

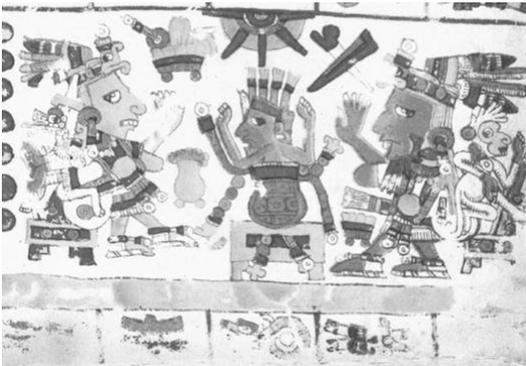


Figura 3.7 Códice Borgia, lámina 57, detalle.



Figura 3.8 Jarra tipo código, detalle (Fredy Ramírez Ortega).

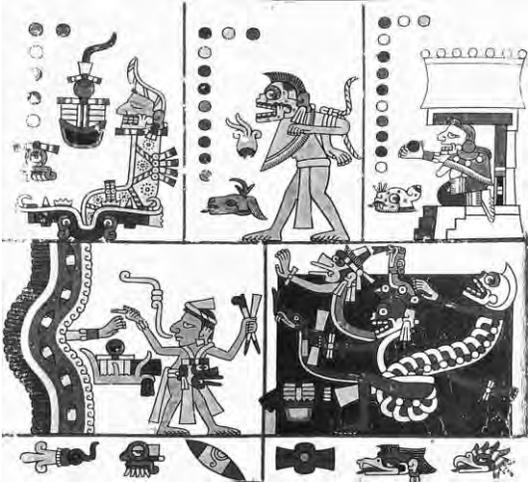


Figura 3.9 Códice Laud, lámina 44.



Figura 3.10 Mitla, Grupo de la Iglesia, Patio A, dintel oeste, detalle (*La pintura mural prehispánica... 2005: Desplegados*).



Figura 3.11 Olla ceremonial de Nochixtlán, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).

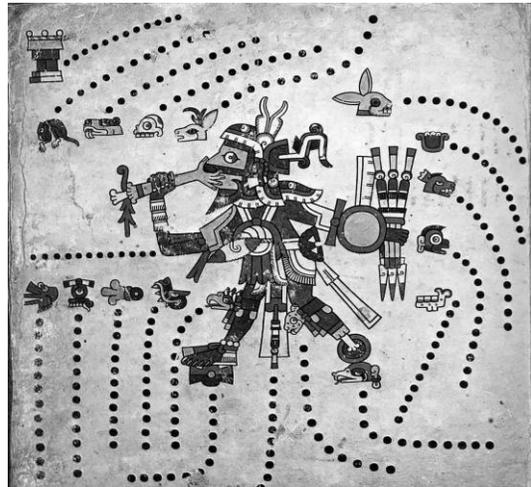


Figura 3.12 Códice Fejérváry-Mayer, lámina 44.



Figura 3.13 Estructura 16, mural 8, detalle
(Miller 1982: lám. 36).

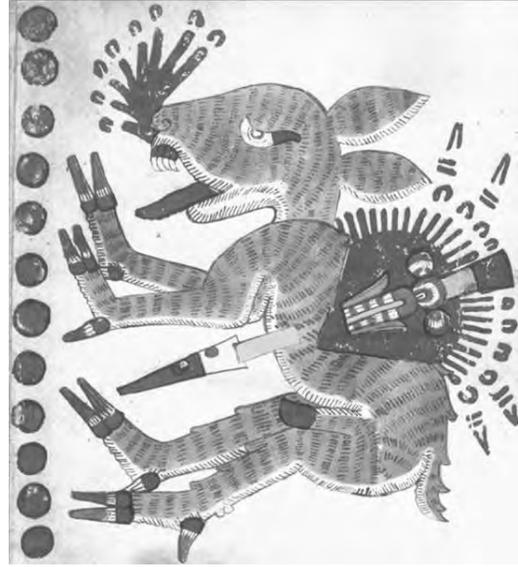


Figura 3.14 Códice Borgia, lámina 22,
detalle.



Figura 3.15 Olla ceremonial de Nochixtlán,
detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).



Figura 3.16 Códice Zouche Nuttall, lámina
10, detalle.



Figura 3.17 Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).



Figura 3.18 Estructura 5, mural 1, detalle
(*Idem.*).



Figura 3.19 Estructura 16, mural 2, detalle (*Ibíd.*: lám. 37).



Figura 3.20 Códice Laud, lámina 29.

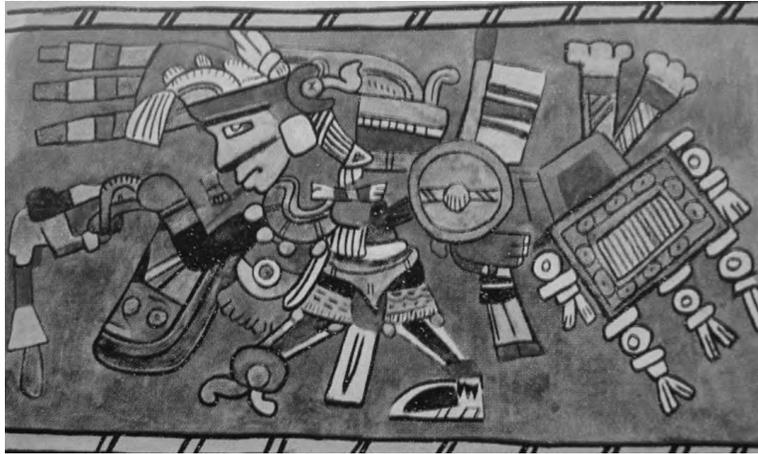


Figura 3.21 Tizatlán, Altar A, detalle (Caso 1927: lám. I).



Figura 3.22 Jarra tipo códice, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).



Figura 3.23 Estructura 5, mural 1, detalle (Miller 1982: lám. 28).



Figura 3.24 Estructura 16, mural 8, detalle (Ibíd.: lám. 36).



Figura 3.25 Códice Fejérváry-Mayer,
lámina 38, detalle.



Figura 3.26 Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).



Figura 3.27 Estructura 16, mural 2, detalle
(*Ibid.*: lám. 37).



Figura 3.28 Códice Zouche-Nuttall, lámina
35, detalle.



Figura 3.29 Códice Borgia, lámina 24, detalle.

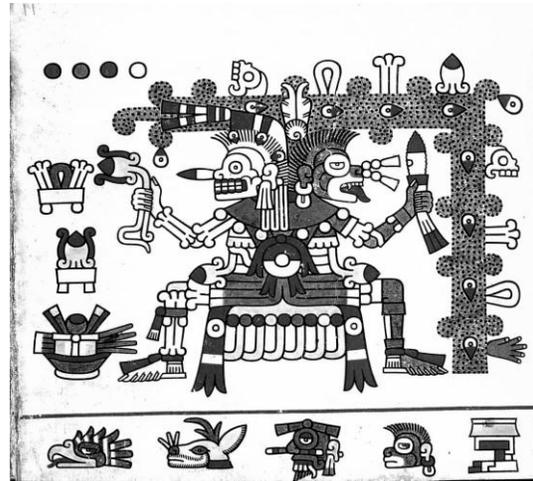


Figura 3.30 Códice Laud, lámina 11.



Figura 3.31 Estructura 16, mural 4, detalle (Miller 1982: lám. 40).

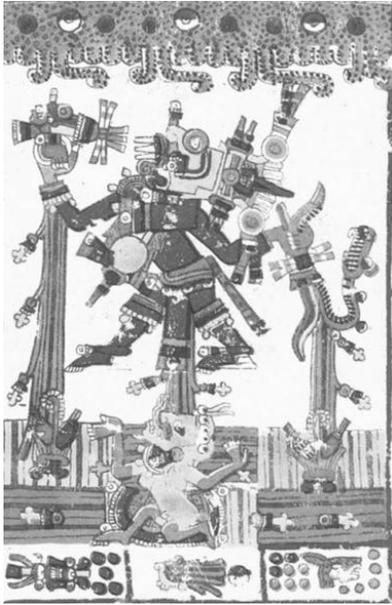


Figura 4.1 Códice Borgia, lámina 28, detalle.

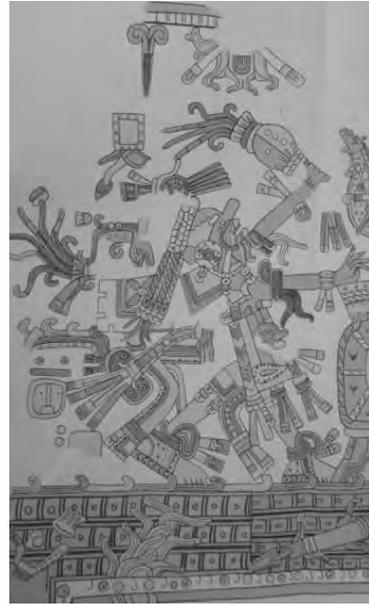


Figura 4.2 Santa Rita Corozal, Montículo 1, pared este, figura 1 (Gann 1900: lám. XXXI).

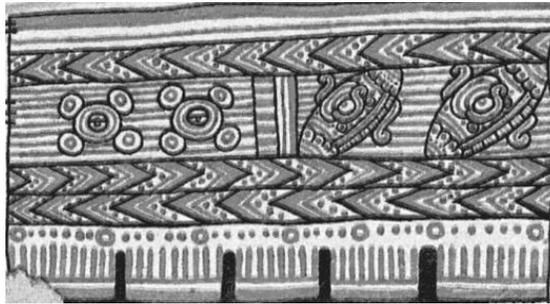


Figura 4.3 Estructura 16, mural 3, detalle (Miller 1982: lám. 39).



Figura 4.4 Códice Fejérváry-Mayer, lámina 25, detalle.

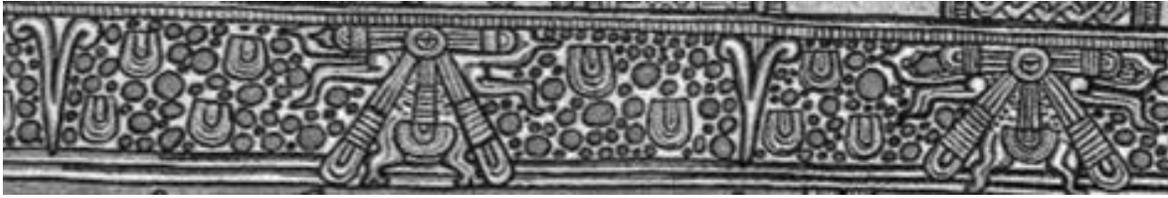


Figura 4.5 Estructura 5, mural 1, detalle (Miller 1982: lám. 28).

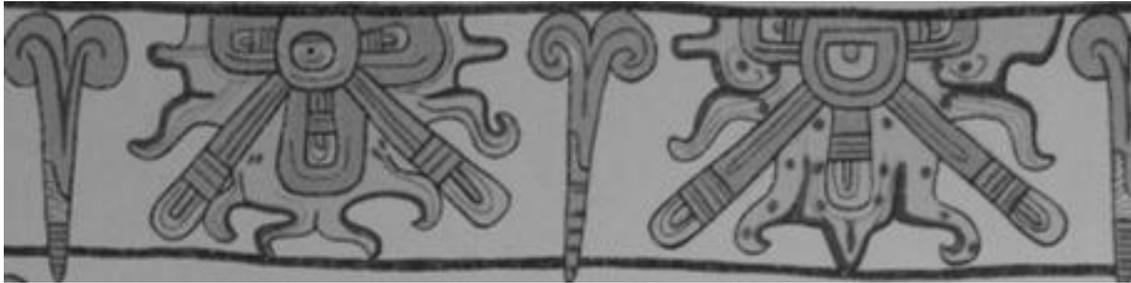


Figura 4.6 Santa Rita Corozal, Montículo 1, mitad este pared norte, detalle (Gann 1900: lám. XXIX).



Figura 4.7 Códice Vindobonensis, lámina 23, detalle.



a)



b)

Figura 4.8 a y b Estructura 5, mural 1, detalles (Miller 1982: lám. 28).

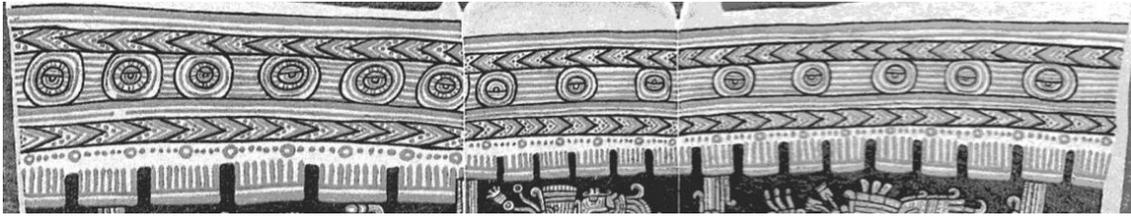


Figura 4.9 Estructura 16, murales 4, 5 y 6, detalles (*Ibíd.*: lám. 40).



Figura 4.10 Olla ceremonial de Nochixtlán, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).

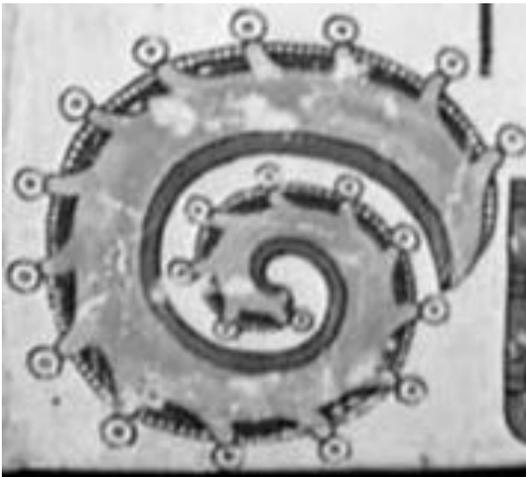


Figura 4.11 Códice Vindobonensis, lámina 46, detalle.



Figura 4.12 Códice Borgia, lámina 4, detalle.



Figura 4.13 Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).



Figura 4.14 Estructura 16, mural 7, detalle
(*Ibíd.*: lám. 34).

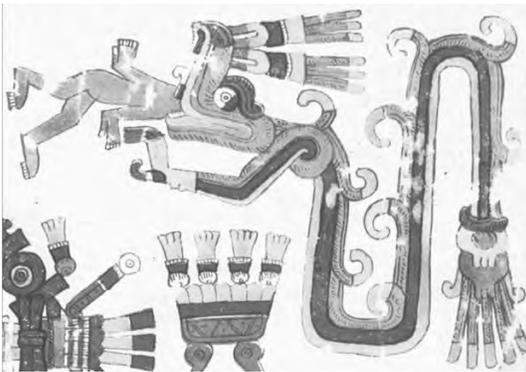


Figura 4.15 Códice Borgia, lámina 67,
detalle.

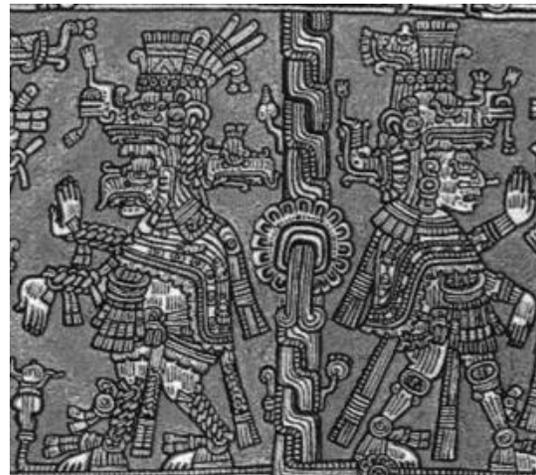


Figura 4.16 Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).

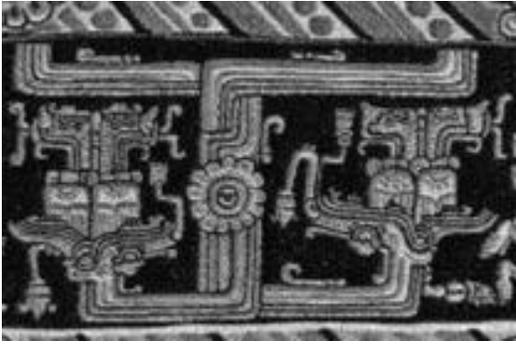


Figura 4.17 Estructura 16, mural 2, detalle
(*Ibíd.*: 37).



Figura 4.18 Estructura 16, mural 1, detalle
(*Idem.*).

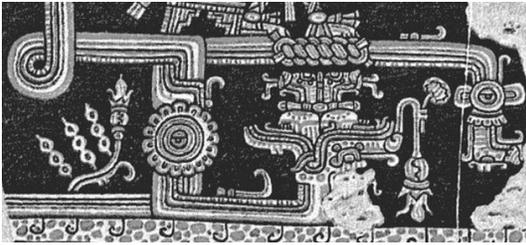


Figura 4.19 Estructura 16, murales 4 y 5,
detalle (*Ibíd.*: lám. 40).

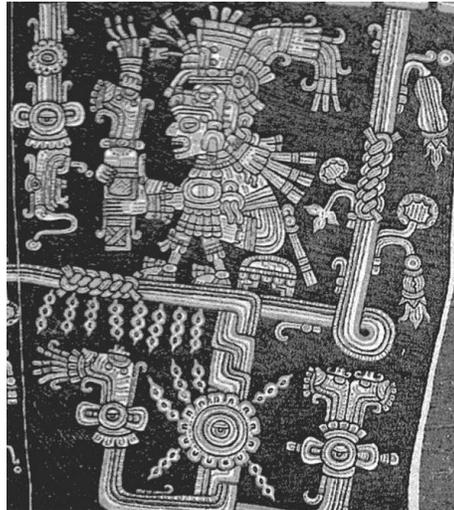


Figura 4.20 Estructura 16, mural 6, detalle
(*Idem.*).



Figura 4.21 Estructura 16, mural 2, detalle (*Ibíd.*: lám. 37).



Figura 4.22 Estructura 16, mural 7, detalle (*Ibíd.*: lám. 34.)

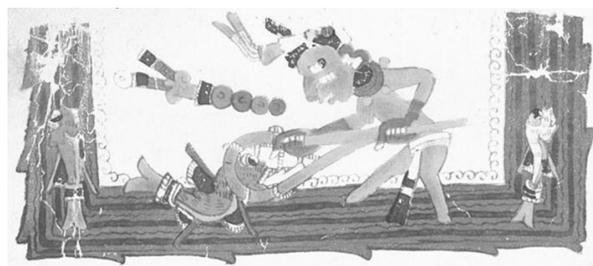


Figura 4.23 Códice Borgia, lámina 13, detalle.



Figura 4.24 Códice Zouche-Nuttall, lámina 86, detalle.



Figura 4.25 Olla ceremonial de Nochixtlán, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).

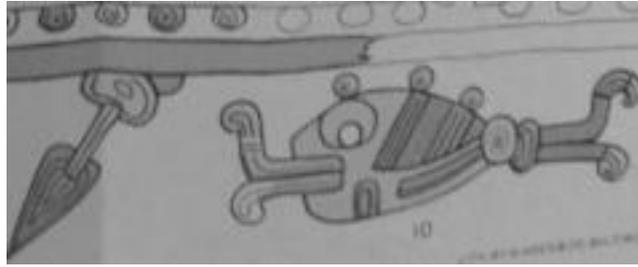


Figura 4.26 Santa Rita Corozal, Montículo 1, mitad este pared norte, figura 10 (Gann 1900: lám. XXIX).

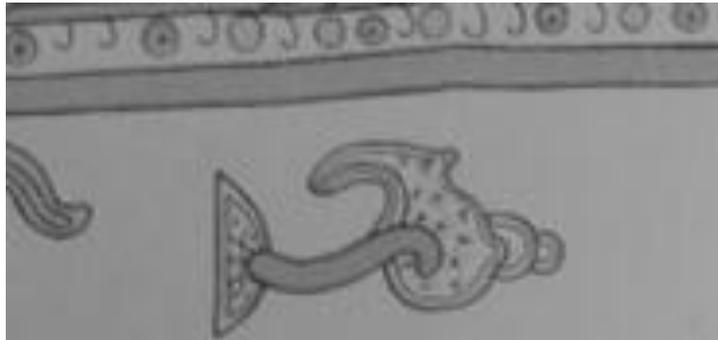


Figura 4.27 Santa Rita Corozal, Montículo 1, pared oeste, detalle (*Ibíd.*: lám. XXXI).



Figura 4.28 Códice Laud, lámina 9, detalle.



Figura 4.29 Mitla, Grupo de la Iglesia, Patio A, dintel norte, detalle (*La pintura mural prehispánica...* 2005: Desplegados).



Figura 4.30 Estructura 5, mural 1, detalle (Miller 1982: lám. 28).



Figura 4.31 Códice Bodley, lámina 4, detalle.

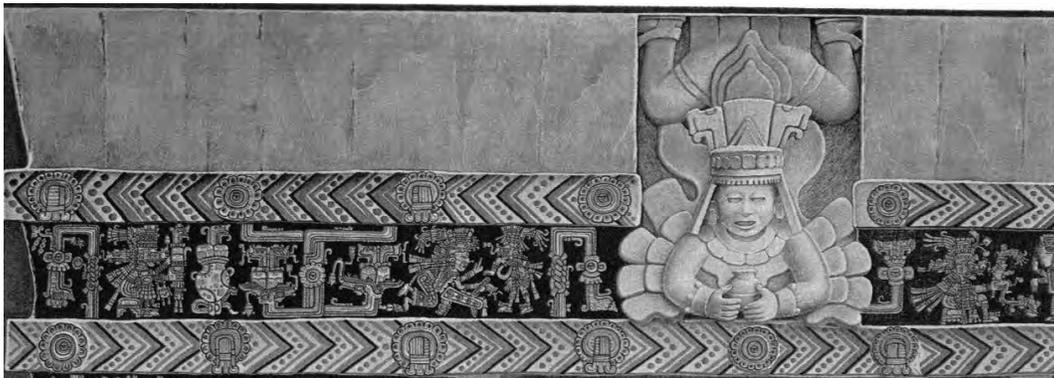


Figura 4.32 Estructura 16, molduras exteriores del cuarto interior, pared oeste, detalle (Miller 1982: lám. 37).



Figura 4.33 Códice Laud, lámina 21, detalle.

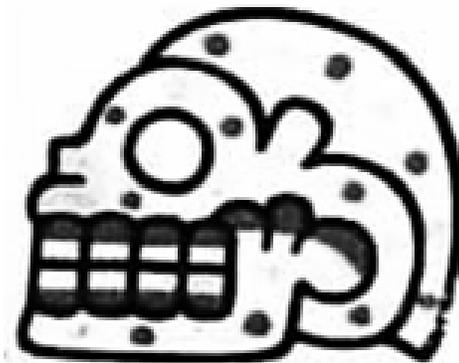
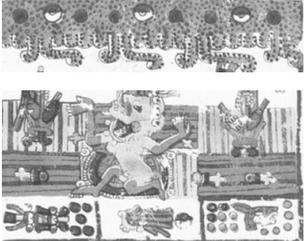
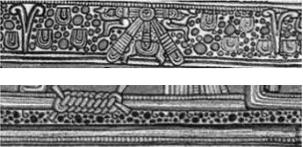
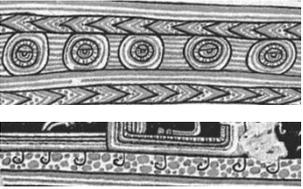
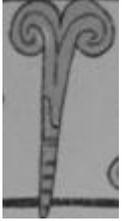
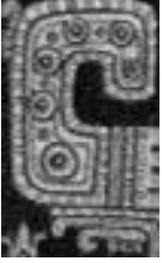
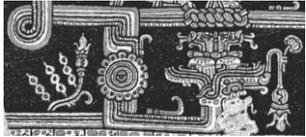
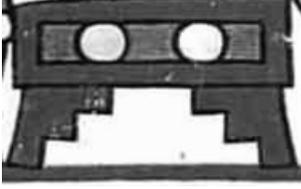
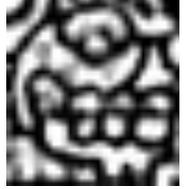


Figura 4.34 Códice Laud, lámina 14, detalle.

Repertorio iconográfico

	Tradición Mixteca-Puebla	Tulum, Estructura 5	Tulum, Estructura 16
Banda celeste y terrestre			
Símbolos de Venus			
Rayos solares			
Ojos estelares			
Discos concéntricos			

<p>Serpiente</p>			
<p>Pez</p>			
<p>Diseños fitomorfos</p>			
<p>Banda con chevrones</p>			
<p>Trono de base escalonada</p>			
<p>Cráneo</p>			

Láminas



Lámina 1. Estructura 16, mural 2, detalle
(foto Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 2. Templo de los Guerreros,
Chichén Itzá, “Pueblo Costero”
(Lombardo de Ruiz 2011: 131).



Lámina 3. Estructura Q. 95, Mayapán, detalle (Milbrath et al. 2010: 6).



Lámina 4. Estructura 5, mural 1, detalle (Miller 1982: lám. 28).

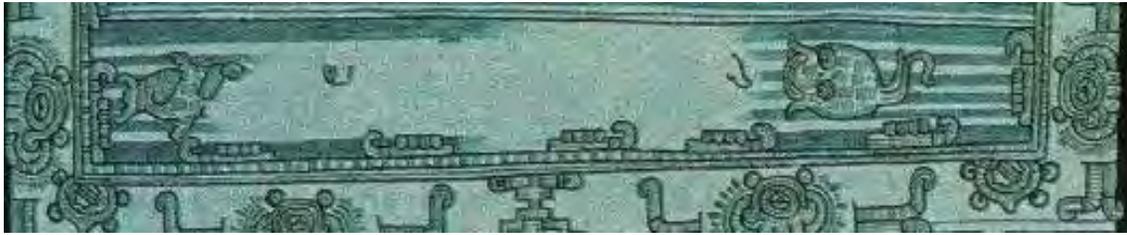


Lámina 5. Estructura 16, mural 2, detalle (*Ibíd.*: lám. 37).



Lámina 6. Estructura 16, mural 2, detalle
(foto Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 7. Estructura 16, figura 21 (foto
Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 8. Tizatlán, Altar A, detalle (Caso
1927: lám. I).



Lámina 9. Casa de las Águilas,
Tenochtitlán, mural ala este, detalle
(López Luján 2006: lám. 24).



Lámina 10. Estructura 16, mural 2, detalle
(foto Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 11. Estructura 5, mural 1, detalle
(Miller 1982: lám. 28).



Lámina 12. Estructura 16, mural 6, detalle
(*Ibíd.*: lám. 40).



Lámina 13. Estructura 16, mural 2, detalle
(foto Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 14. Estructura 16, mural 2, detalle (foto Fredy Ramírez Ortega).*



Lámina 15. Estructura 5, mural 1, detalle (Miller 1982: lám. 28).



Lámina 16. Estructura 16, murales 4 y 5, detalles (foto Fredy Ramírez Ortega).*

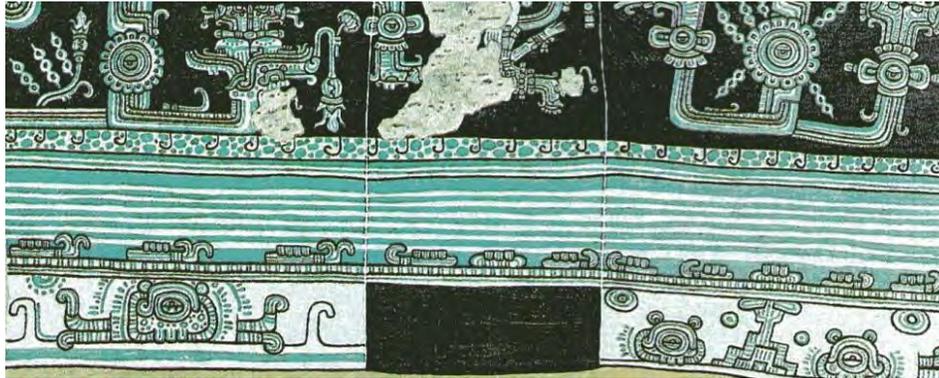


Lámina 17. Estructura 16, murales 4, 5 y 6, detalles (Miller 1982: lám. 40).



Lámina 18. Códice Laud, lámina 40, detalle.



**Lámina 19. Estructura 16, mural 2, detalle
(foto Fredy Ramírez Ortega).***



**Lámina 20. Estructura 16, mural 2, detalle
(Fredy Ramírez Ortega).***

Bibliografía

Fuentes primarias

- *Códice Bodley*,
<http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/bodley/index.html>
- *Códice Borgia*, <http://www.famsi.org/research/loubat/Borgia/thumbs0.html>
- *Códice Fejérváry-Mayer*,
http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/fejervary_mayer/index.html
- *Códice Laud*, <http://www.famsi.org/research/pohl/jpcodices/laud/index.html>
- *Códice Vindobonensis*,
http://www.famsi.org/research/graz/vindobonensis/thumbs_0.html
- *Códice Zouche-Nuttall*,
http://www.famsi.org/research/graz/zouche_nuttall/thumbs_0.html
- DARREYGOSA, Juan, “Relación de Tzama”, en *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán: (Mérida, Valladolid y Tabasco)*, V. II, edición preparada por Mercedes de la Garza *et. al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1983, pp. 147-149.
- DÍAZ DE SOLÍS, Juan, “El itinerario de la Armada de Grijalva”, en *Divulgación Histórica*, Año 1, V. 2, Núm. 9, 1941, pp. 419-427.
- GANN, Thomas, *In an unknown land*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1924.
- PÉREZ, Juan Pío, “Carta de Don Juan P. Pérez a Don Vicente Calero Quintana”, en Crescencio Carrillo y Ancona, *Historia antigua de Yucatán*, Mérida de Yucatán, Compañía Tipográfica Yucateca, 1937, pp. 481-482.
- _____, *Diccionario de la lengua maya*, Mérida de Yucatán, Imprenta Literaria de Juan F. Molina Solís, 1866-1877.
- SÁNCHEZ DE AGUILAR, Pedro, *Informe contra idolorum culturas del Obispado de Yucatán*, 3ª ed., Mérida de Yucatán, E. G. Triay e Hijos, 1937.
- STEPHENS, John L., *Viajes a Yucatán*, 2 T., Mérida, Dante, 1984.

Fuentes secundarias

- ÁLVAREZ ICAZA L., María I., *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2008.
- _____, *La definición estilística del Códice Laud: una propuesta metodológica para el análisis del estilo*, Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, ENAH-INAH-SEP, México, 2006.
- BALL, Joseph W., “The Tancah Ceramic Situation: Cultural and Historical Insights From an Alternative Material Class”, en Arthur G. Miller, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982, pp. 105-113.
- BARRERA RUBIO, Alfredo, y Carlos Peraza Lope, “La Pintura Mural de Mayapán”, en Leticia Staines Cicero (Coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México, Área Maya*, V. 2, T. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 419-446.
- BOOT, Erik, *Continuity and Change in Text and Image at Chichén Itzá, Yucatán, México. A Study of the Inscriptions, Iconography, and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*, Leyden, CNWS Publications, 2005.
- CAREAGA VILIESID, Lorena, y Antonio Higuera Bonfil, *Quintana Roo. Historia Breve*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2011.
- CASO, Alfonso, “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, T. 1, Núm. 4, México, Editorial “CVLTVRA”, Julio-Agosto, 1927, pp. 139-172.
- CHAPMAN, Anne M., *Puertos de intercambio en Mesoamérica prehispánica*, trad. Felipe Montemayor, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1969.

- ESCALANTE, Pablo, *El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, 2 V., Tesis de Doctorado en Historia, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1996.
- _____, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española: historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____, "The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson", en Matthew A. Boxt y Brian Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, 2012, pp. 293-307.
- _____, y Saeko Yanagisawa, "Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve)", en *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, Beatriz de la Fuente (Coord.), V. 3, T. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008a, pp. 629-703.
- _____, "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura Mural", en *Arqueología Mexicana*, V. XVI, Núm. 93, Septiembre-October, 2008b, pp. 60-65.
- FARRISS, Nancy M., *et al.*, "Late Maya Mural Paintings from Quintana Roo, Mexico", en *Journal of Field Archaeology*, V. 2, Boston, Boston University, 1975, pp. 5-10.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, "El templo No. 5 de Tulum, Q. R.", en *Los mayas antiguos; arqueología y etnografía*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 157-180.
- _____, "Las ruinas de Tulum I", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, T. 28, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1945a, 5^a época, III, pp. 109-115.

- _____, “Las ruinas de Tulum II”, en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, T. 29, México, Secretaría de Educación Pública, 1945b, 6ª época, I, pp. 95-105.
- _____, *et al.*, “Las pinturas de la galería sur del Templo de los Frescos, Tulum”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, T. 28, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1945a, 5ª época, III, pp. 117-120.
- FETTWEIS, Martine, “Iconografía de la pintura mural”, en Sonia Lombardo de Ruiz (Coord.), *La pintura mural maya en Quintana Roo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1987, pp. 79-96.
- GANN, Thomas, “Mounds in northern Honduras”, en *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1897-98*, Parte 2, Washington, Government Printing Office, 1900, pp. 655-692.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. de Gabriel Ferrater, London, Phaidon, 2002.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda, “El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma”, en *Arqueología Mexicana*, V. XX, Núm. 115, Mayo-Junio, 2012, pp. 54-59.
- IWANISZEWSKI, Stanislaw, “El Templo del Dios Descendente en Tulum: Enfoque Arqueo astronómico”, en *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas, 5-10 de agosto de 1985*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1987, pp. 209-219.
- *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, V. 3, Desplegados, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- LIND, Michael D., “Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.),

Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology, California, Labyrinthos, 1994, pp. 79-99.

- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia (Coord.), *La pintura mural maya en Quintana Roo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1987.
- _____, “Los estilos en la pintura mural de Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México, Oaxaca*, Beatriz de la Fuente (Coord), V. 3, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 89-175.
- _____, “Los estilos en la pintura mural maya”, en *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya*, Leticia Staines Cicero (Coord.), V. 2, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 85-154.
- _____, “¿Qué nos dijeron los estilos en la pintura mural maya?”, en Beatriz de la Fuente (Coord.), *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, México, El Colegio Nacional, 2004, pp. 283-311.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y Leonardo López Luján, *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1999.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa en Tenochtitlán*, 2 V., México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- _____, *et al.*, “Línea y color en Tenochtitlán. Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Enero 2005, pp. 15-45.

- LOTHROP, Samuel K., *Tulum. An archaeological study of the east coast of Yucatan*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1924, Publication 335.
- MARTOS, Luis Alberto, “La Costa Oriental de Quintana Roo”, en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, pp. 26-33.
- *Mayas y Olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centroamérica*, Tuxtla Gutiérrez, Sociedad Mexicana de Antropología, 1942.
- McCAFFERTY, Geoffrey G., “Cholula”, en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 1, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 202-206.
- McKILLOP, Heather I., *The ancient Maya: new perspectives*, New York, W. W. Norton, 2006.
- MEJÍA VÁZQUEZ, Valentina I., *Tulum: un análisis iconográfico de los dioses mayas en la pintura mural de la Estructura 5*, Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, ENAH-INAH-SEP, México, 2008.
- MILBRATH, Susan, *et al.*, “Religious Imagery in Mayapan’s Murals”, en *The PARI Journal*, V. X, Núm. 3, 2010, pp. 1-10.
- MILLER, Arthur G., “The iconography of the painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo: A Tentative Hypothesis”, en *Religión en Mesoamérica: XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972, pp. 329-333.
- _____, “The iconography of the painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo, Mexico: the twisted cords”, en Norman Hammond (ed.), *Mesoamerican Archaeology. New Approaches*, Austin, University of Texas Press, 1974, pp. 167-186.
- _____, “Trade and cult at Tancah and Tulum”, en Elizabeth P. Benson (ed.), *The sea in the pre-columbian world: a conference at*

Dumbarton Oaks, October 26th and 27th, 1974, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University Press, 1977, pp. 97-140.

- _____, *On the edge of the sea: mural painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, con apéndices por Joseph W. Ball, Frank P. Saul, y Anthony P. Andrews, Washington, Trustees for Harvard University Press, 1982.
- _____, "West and East in Maya Thought: Death and Rebirth at Palenque and Tulum", en Merle Greene Robertson (ed.), *Primera Mesa Redonda de Palenque. A conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, Palenque, Chiapas, Mexico, December 14-22, 1973*, V. 2, California, The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, 1974, pp. 45-49.
- MORLEY, Sylvanus G., *La civilización maya*, Robert J. Sharer (ed.), trad. María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- NICHOLSON, H. B., "Mixteca-Puebla Style", en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 2, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 329-330.
- _____, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en Alana Cordy-Collins, *Pre-columbian art history: Selected readings*, California, Peek, 1977, pp. 113-119.
- _____, "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 227-254.
- _____, y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994.

- OKOSHI HARADA, Tsubasa, "Ecab: una revisión de la geografía política de una provincia maya yucateca", en *Memorias del primer congreso internacional de mayistas. Conferencias plenarias, arte prehispánico, historia, religión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1994, pp. 280-287.
- PANOFISKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, pról. de E. Lafuente Ferrari, 4 ed., Madrid, Alianza, 1972.
- PAXTON, Merideth, "Structure 16, Tulum, Quintana Roo. Iconography and Function of a Late Postclassic Maya Building", en Jeff Karl Kowalski (ed.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 320-339.
- _____, "Una pintura en la Estructura 16 de Tulum, Quintana Roo y el simbolismo regional para algunos sitios arqueológicos", en *Boletín informativo de la pintura mural prehispánica en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Año VII, Núm. 14 (Junio 2001), pp. 51-57.
- QUEZADA, Sergio, *Breve Historia de Yucatán*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, *Pueblos y caciques yucatecos, 1550-1580*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993.
- QUIRARTE, Jacinto, "The Santa Rita Murals: A Review", en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), pp. 43-59.
- RAMSEY, James, "An Examination of Mixtec Iconography", en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by*

Doris Stone, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), pp. 33-42.

- RINGLE, William, *et al.*, "The Return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period", en *Ancient Mesoamerica*, V. 9, USA, Cambridge University Press, 1998, pp. 183-232.
- ROBERTSON, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- _____, "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic", en *Proceedings 38th of the International Congress of Americanists*, V. 2, Stuttgart, 1968, pp. 77-88.
- RUZ LHUILLIER, Alberto, *Tulum. Guía oficial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estilo*, trad. de Martha Scheinker, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- _____, "Style", en Donald Preziosi (ed.), *The art of art history: a critical anthology*, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 143-149.
- SCHÁVELZON, Daniel, *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Extensión Universitaria, 1980.
- SMITH, Michael E., "Trade and Exchange", en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 3, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 254-257.
- _____, y Cynthia M. Heath-Smith, "Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept", en *Anthropology*, V. 4, Núm. 2, pp. 15-50.
- STAINES CICERO, Leticia, "Los murales mayas", en Beatriz de la Fuente (Coord.), *Pintura mural prehispánica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Milán, Jaca Book, 1999, pp. 209-267.

- STONE, Doris (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4).
- _____, "Cultural Radiations from the Central and Southern Highlands of Mexico into Costa Rica", en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica: Papers from a Symposium Organized by Doris Stone*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1982, (Occasional Paper 4), pp. 60-70.
- SULLIVAN, Paul, "Tulum. Umbral entre dos mundos", en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, pp. 56-59.
- TROIKE, Nancy P., "The Interpretation of Postures and Gestures in the Mixtec Codices", en Elizabeth Benson, *The art and iconography of late post-classic central Mexico: A conference at Dumbarton Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 175-206.
- VAILLANT, George C., "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico", en *American Anthropologist*, V. 40, Núm. 4, 1938, pp. 535-573.
- _____, *Aztecs of Mexico: Origin, Rise and Fall of the Aztec Nation*, New York, Doubleday, 1944.
- _____, "Patterns in Middle American Archaeology", en *The Maya and their Neighbors*, New York, Cooper Square Publishers, 1973, pp. 295-305.
- VARGAS PACHECO, Ernesto, "Consideraciones generales sobre las fortificaciones militares en Tulum, Quintana Roo, México", en *Estudios de Cultura Maya*, V. XV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1984, pp. 29-56.

- _____, *Tulum: organización político-territorial de la costa oriental de Quintana Roo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.
- _____, *et al.*, “Apuntes para el análisis del patrón de asentamiento en Tulum”, en *Estudios de Cultura Maya*, V. XVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1986, pp. 55-84.
- VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik, *Los vasos de la entidad política de 'IK': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya Clásico*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2009.
- VELÁZQUEZ MORLET, Adriana, “Tulum. Ciudad del Amanecer”, en *Arqueología Mexicana*, V. IX, Núm. 54, Marzo-Abril, 2002, pp. 52-55.
- WITSCHHEY, Walter R. T., “Tulum”, en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, V. 3, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 274-276.
- YANAGISAWA, Saeko, “La tradición Mixteca-Puebla”, en María Teresa Uriarte (Coord.), *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010, pp. 85-89.
- _____, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005.