



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**VALORES PLÁSTICO-FORMALES  
DE LAS TRES PINTURAS MURALES EN BONAMPAK  
APLICADOS A UNA ALTERACIÓN PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

SANDRA SERRANO SOTO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL (FAD-UNAM)

SINODALES

DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD-UNAM)

DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE (FAD-UNAM)

DR. FRANCISCO SORIANO FERNÁNDEZ (FAD-UNAM)

DRA. BERTHA ALICIA ARIZPE PITA (FAD-UNAM)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Octubre del 2018



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.



**VALORES PLÁSTICO-FORMALES  
DE TRES PINTURAS MURALES EN BONAMPAK  
APLICADOS A UNA ALTERACIÓN PICTÓRICA  
CONTEMPORÁNEA**



## **Agradecimientos**

### **A mis tutores y maestros por su guía y conocimiento para la conclusión de está investigación:**

Dra. Luz del Carmen Vilchis, Maestro Javier Ruiloba, Dr. Raúl Arturo Miranda, Dra. María De Las Mercedes Sierra, Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, Dra. Alicia Arizpe Pita, Mtro. Francisco Soriano, Lic. Juan Carlos Niño, Lic. Marco Aulio Prado, Mtro. Alejandro Morfin, Mtro. Manuel Salazar.

### **A mi familia por el amor siempre:**

Felipe Serrano, Elsa Ma. Soto, Ernesto Michel, Juan Manuel Michel, Alicia Soto, Haidé Serrano, Myrna Serrano, Abryl Serrano, Grecia Serrano, Hugo Guerrero, Sabina Costa, Emiliano González, Victoria González, Maya Guerrero y Camila Soriano.

### **A mis amigos y compañeros artistas por la compañía y ayuda:**

Cristina Hoyos, Olivia Vivanco, Angélica López, Reyna Albarrán, Rodolfo Parra.

*Gracias*



## INDÍCE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
<b>1. LA PINTURA MURAL MAYA</b>	
1.1 Acercamiento a la pintura mural maya	15
1.2 Relaciones espacio-temporales	34
1.3 Disertaciones sobre enfoques de estudio para la pintura mural maya	40
<b>2. ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS MURALES EN BONAMPAK</b>	
2.1 Los conceptos fundamentales de Henrich Wölfflin aplicados a los murales de Bonampak	62
2.2 El realismo como estilo pictórico	79
2.3 La técnica de los materiales y el proceso pictórico	90
<b>3. VALORES PLÁSTICO-FORMALES DE TRES PINTURAS MURALES EN BONAMPAK APLICADOS A UNA ALTERACIÓN PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA</b>	
3.1 Relación sobre la historia del gusto por el arte no occidental y las manifestaciones artísticas	108
3.2 Propuesta pictórica a partir del estudio de los valores plástico-formales de las tres pinturas murales en Bonampak	121
3.3 Registro fotográfico <i>in-situ</i> de los murales de Bonampak	157
<b>Conclusiones</b>	179
<b>Fuentes de información</b>	183
<b>Referencias de ilustraciones</b>	191



*A Felipe Serrano Ortiz*

*mi padre*

*1941-2018*



## INTRODUCCIÓN

*En el edificio de la academia, (de San Carlos) o más bien en uno de sus patios, deberían de reunirse los restos de la escultura mexicana y algunas estatuas colosales que hay de basalto y de pórfido, cargadas de jeroglíficos aztecas, y que presentan ciertas analogías con el estilo egipcio e hindú. Sería una cosa muy curiosa colocar estos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie, estas sobras de un pueblo semi-bárbaro, habitantes de los andes mexicanos, al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de Grecia y de Italia*

*Alejandro Von Humboldt<sup>1</sup>*

Examinar y conocer la pintura mural maya y especialmente los murales de Bonampak, fue en primer lugar un interés antropológico una vía para para conocer sobre los procesos y técnicas que usaron los antiguos pintores mayas, sus pinturas consiguieron llegar hasta nuestros días con buena calidad como es el caso del los murales de Bonampak para así permitir ser estudiados, lo anterior supuso primero que la tecnología empleada para procesos creativos, la resolución plástica y la fabricación de los materiales y herramientas sería un valioso campo de estudio por explorar desde el campo de la pintura misma.

La investigación se definió bajo líneas de estudio desde la antropología, la arqueología y la historia del arte con la intención de identificar, conocer y entender la práctica estética enmarcada en la cosmovisión de los pintores mayas, y así se clasificó las fuentes de información en base a la variadas líneas de estudio.

---

1 Justino Fernández, *Arte mexicano*, p.41

Se indentificó la práctica pictórica en dichos estudios que se origina desde los inicios de la civilización maya y se traza una línea histórica y estética para lograr identificar lo que bien se puede llamar “escuela de pintura mural maya” y se reconoce que ésta fue replicada, adaptada y modificada por varias culturas mesoamericanas posteriores a esta civilización, así como por pintores aún después de la colonización española.

Sin embargo estas creaciones llegan hasta nuestros días con diversas cargas culturales e históricas que nos permiten tomar una postura epistemológica de investigación donde la pintura es el propio objeto de estudio para la la pintura misma.

Entender los motivos de los artistas mayas que dieron origen a la realización de la obra mural es el fundamento del primer capítulo, explorar la cosmovisión ritual y situarlos históricamente, entender como fue la organización socio-política así como identificar el papel que representó el pintor maya dentro de la sociedad, además de rastrear las circunstancias ideológicas que facultaron el desarrollo de la investigación del arte precolombino en general y que posibilitó su re-descubrimiento y estudio.

El segundo capítulo propone aplicar un modelo de análisis visual-formalista, para identificar el posible proceso creativo que pudieron haber seguido los pintores mayas para la realización de los murales de Bonampak, de esta manera también se define una línea de investigación por categorías formales, realizando estudios de color, espacio, composición, paleta de color y de técnica de los materiales, que requirió especial atención dada la amplitud de estudios al respecto mismos que se presentan al final de dicho capítulo, la

información recabada se convierte en fuente de información para su análisis y reflexión, la técnica aplicada en la pintura maya para la preparación de los morteros empleados como base para pintar sobre ellos, tales como la cal, la arenas de mar y las cortezas de árboles de la región de la península de Yucatán, dicha técnica se replica en las últimas obras revelando un campo de experimentación desde la pintura misma.

El tercer capítulo transita por el debate histórico en torno al gusto por lo denominado primitivo como definición de toda aquella creación estética alejada de los lineamientos imperantes por la cultura occidental y que ha permitido operar para conocer y citar, desde la propia creación del arte, el arte de los otros; de esta manera se presenta el marco histórico que permite la reflexión y validéz sobre la presente investigación desde el campo de la pintura entorno a la pintura mural realizada por los antiguos mayas en la Ciudad de Bonampak.

Sea así la presente tesis una semilla que permita generar interés por la pintura del pasado prehispánico con el fin de enfocar una alternativa al discurso de la pintura contemporánea como vía de escape al proyecto económico de globalización en donde la pintura puede tener opciones en el discurso, que muestren las diferencias culturales que han existido en el pasado y que seguirían existiendo por encima de toda intención de homogenizar al arte mismo.



# CAPÍTULO 1

## **LA PINTURA MURAL MAYA**

## 1.1. ACERCAMIENTO A LA PINTURA MURAL MAYA

*Blanqueaban (los muros) de muy gentil encalado blanco  
y los señores las tienen pintadas de muchas galanterías.*

*Fray Diego de Landa<sup>2</sup>*

La pintura entre los mayas era una de las artes que se fue desarrollando técnica y formalmente durante siglos hasta lograr un grado destreza tecnológica, en desarrollo estilístico, resolución, simbolismo y representación; así la pintura se utilizó al principio, en la decoración de paredes interiores y exteriores de templos, en la cerámica, en los códices, decorando el cuerpo y para engalanar las lápidas.

“Los primeros asentamientos construidos de piedra caliza, entre mediados y finales del periodo Preclásico Medio 1200 a.C. 400 a.C.”<sup>3</sup> con revestimientos de estuco, fueron decorados con color. Ejemplos de ello se encuentran aún en vestigios de sitios como *Tikal, Nakbé, Cerros, Cuello, Lamanai, Komchén y Dziblichaltún.*

Siendo estas ruinas evidencia de la primera vez que la arquitectura maya se pintó, utilizando en esta etapa inicial los colores como el rojo, ocre y el

2 Ángel María, Garibay, ed., *Relación de las cosas de Yucatán, por el P. Fray Diego de Landa*, p. XX

3 María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, *La pintura mural maya, materiales y técnicas artísticas*, pp. 21-22

negro, debido en parte a la abundante cantidad de hierro y de tierras ocre tan características de los suelos del área maya. Los factores simbólicos fueron intrínsecos a la elección de la primera paleta de color empleada y determinó la elección de estos colores.

Eric J. Thompson menciona la relevancia que tuvieron los colores para los pueblos mayas resaltando el uso del rojo, el amarillo, el negro, el verde y el blanco. Agrega que basado en la obra del cronista dominico fray Diego de Landa, el color azul se relacionaba con el sacrificio humano y también era el color de los dioses de la lluvia; líneas adelante Thompson comenta sobre los Dioses llamados en lengua maya los *Itzam Na* quienes eran cuatro, según el canto octavo del Ritual de los *Bacabs* y en donde a cada uno se le atribuye su color y un orientación: el *Itzam* rojo al este, el blanco al norte, el negro el oeste y el amarillo al sur que según Landa “eran cuatro hermanos a los cuales Dios, cuando crió [sic por creó] el mundo, a las cuatro partes de él sustentado el cielo para que no cayese.”<sup>4</sup> Sin embargo, otro factor que influyó en el empleo de la reducida paleta fue que en esa época se desconocían yacimientos que proporcionaran dichos pigmentos y los mayas tampoco habían desarrollado la técnica que les permitiría, más adelante, ampliar la paleta de color y “así crear una escuela de pintura mural con una técnica en los materiales muy desarrollada y cuya representación visual muestra su esplendor en los murales de Bonampak”<sup>5</sup>

La pintura sobre muros -o pintura mural maya-, más antigua que se conoce y que tiene un estado de conservación parcial, está realizada sobre la pared trasera de una cámara exterior de la Estructura B\_XIII del sitio arqueológico

4 Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo mayor: el azul maya en Mesoamérica*, p. 81

5 Mary Ellen Miller, *Arte y Arquitectura maya*, p. 154

conocido como “Uaxactún, (Guatemala) excavada por la Institución Carnegie de Washington en 1937”<sup>6</sup> quien otorgó una datación de este mural, de antes del año 633 de nuestra era, otros ejemplos de pintura mural se encuentran en Palenque en la estructura llamada *El Palacio* donde existen inscripciones jeroglíficas pintadas en los muros, así como en *Yaxchilán*. Para el siguiente periodo maya, las pinturas murales más conocidas se encuentran en Chichen Itzá, Tulum, Santa Rita de Corzo, *Chacmultún* y Santa Rosa *Xtampak*. Como antecedente de la pintura mural maya -además de la pintura cerámica -se puede citar a la pintura funeraria, “ejemplos de ello se encuentran en Tikal en la Tumba 167”<sup>7</sup> así como en la recientemente descubierta en Bonampak, en el Cuarto 2 del Edificio de Las Pinturas. Ambos ejemplos sugieren que, la pintura funeraria puede remontarse a una tradición gráfica más antigua, lo que llevaría a inscribir esta forma iconográfica entre las primeras formas de escritura pictográfica.

Algunos vestigios de los muros que preparaban con *sascáb* “La palabra *sascáb* en maya yucateco hace referencia a este fenómeno, tierra con que se fabrica la cal”<sup>8</sup> que fueron recubiertos con color, se encuentran en Tikal y en Caracol, además de algunas tapas de lápidas pertenecientes al periodo preclásico temprano.

La paleta de color era monocromática o reducida a colores terrosos tales como negro, rojos y ocre. Poco a poco fue desarrollándose, “hasta llegar a una gama de color de 29 tonos usados en los murales de Bonampak”<sup>9</sup> Igualmente, la representación cambia de la abstracción simbólica al naturalismo. Esta técnica

---

6 Sylvanus Morley, *La civilización maya*, p. 454

7 Ellen Miller, Mary, *op.cit.*, p. 158

8 *Diccionario Codex*, p. 708

9 Diana Magaloni, “*El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak*” en Beatriz De la Fuente .: *La pintura mural prehispánica*, p. 69

se fue perfeccionando, al mismo tiempo que la tecnología para preparar los colores logró crear el primer color artificial conocido como *azul maya*.

### **Bonampak**

Los murales de Bonampak representan la cúpside de ambos procesos: de ahí la relevancia de su estudio y se distinguen del resto de las obras de arte maya por la representación realistas y diferenciada de cada uno de los personajes que se muestran. También la abstracción de las formas simbólicas a realista es un asunto que va evolucionando siglo tras siglo con el desarrollo conceptual de la forma y el espacio, a tal punto que en estos murales, se logró una excepcional maestría plástica.

Aspectos como la agudeza en la observación de la figura humana es llevada a la perfección: la creación de un canon de representación es evidente, el conocimiento sobre la anatomía de cuerpo humano es preciso, el dibujo de cada una de las extremidades del cuerpo, se ve plasmado en las diversas posturas, ya sea con el cuerpo en movimiento o estático; la expresión corporal es individualizada a detalle y el gesto del rostro es meticulosa e individualmente pintado en cada figura, mostrando la magnificencia al particularizar y representar el carácter en cada personaje y su situación.

Los tres murales pictóricos que existen en el sitio arqueológico de Bonampak, (Chiapas), corresponden al periodo del posclásico tardío. Con respecto a la fecha en que fueron creados, los expertos mayistas difieren sobre el año exacto de su realización, aunque la mayoría coincide en lo siguiente: “Bonampak fue pintado entre los años 790-792 DC” <sup>10</sup>. Adicionalmente, según la lectura

---

10 José Francisco Villaseñor Bello, “Concepto, ojo, y trazo: una aproximación al lenguaje visual de Bonampak” en Beatriz De la Fuente ed.: *La pintura mural prehispánica*, p. 102

de las inscripciones en el edificio y sus dinteles, se indica que los murales corresponden a la última etapa de ocupación del sitio de Bonampak, antes de ser abandonada completamente.

### **Ubicación del sitio arqueológico de Bonampak**

Dicha ciudad está situada en la hoy conocida Reserva de la Biosfera de los Montes Azules, en la Selva Lacandona del valle del río Lacanjá, ubicada entre la sierra de dicha zona. En los alrededores se encuentran 75 sitios arqueológicos más registrados hasta el año 1998. Entre los sitios al sur relacionados posiblemente con Bonampak se encuentran: San Juan, Landeros, Las Ruinas, Healey, La Abeja, Poco *Unic*, Tzentaes, *Yachilán*, *Anaité* I y II, Chico Zapote, *Chininkihá*, El Cayo, Toma la Mar, *Budhisilhá* y Piedras Negras, sin mencionar los sitios localizados en Guatemala y Belice, que comparten los mismos rasgos tecnológicos, económicos y político-religiosos.

El arqueólogo Armando Tovalín realizó, durante la década de 1990, un nuevo registro del lugar a nivel regional, a lo largo del valle del río *Lacanhá*, que le permitió volver a ubicar seis sitios relevantes que presentan una Acrópolis. Con el apoyo de la nueva tecnología satelital GPS, ubicó con mayor precisión varios sitios de los que solo se tenía referencia documental y gracias a ello, obtuvo una descripción más completa de los mismos. Esto ayudó a enriquecer con mayor información la dinámica política y territorial del área de influencia de Bonampak.

Los sitios arqueológicos registrados por Tovalín son: Nuevo Jalisco, Ojo de Agua proporcionado por Blom en 1949, La Lucha o Nuevo Chetumal, El Ejido Plan de Ayutla -reportado en 1976-, se denominó como Sitio 23 o la Cascada *Lá*, y, el Rancho Ojo de Agua, Bethel, a 10 Km al norte de la propia acrópolis de Bonampak. “Esta acrópolis, está constituida por varias lomas con la cima

nivelada, y tiene plataformas distribuidas alrededor de pequeños patios”<sup>11</sup>

### **El edificio de las pinturas en Bonampak**

Se enfatiza que, los murales de Bonampak fueron pintados dentro de una estructura arquitectónica denominada como Edificio de las Pinturas, compuesta principalmente por una acrópolis y varias construcciones satélites a ella que se distribuyen de manera jerárquica. La arquitectura de Bonampak y el aspecto general de los edificios es homogéneo. El Edificio de las Pinturas se compone por tres habitaciones, denominados como *Cuarto 1*, *Cuarto 2* y *Cuarto 3*, los cuales son el objeto del presente estudio.

La Acrópolis en donde se encuentra “el Edificio de las Pinturas, es la estructura de mayor dimensión y fue el centro cívico-ceremonial de Bonampak.”<sup>12</sup> Cabe destacar que Karl Ruppert (1895–1960) nombra a este conjunto como -Acrópolis- para señalar la similitud con el Partenón que también está situado sobre una colina. La acrópolis maya se funde con el paisaje natural, pareciera una continuación consciente del mismo, “*se compone de una estructura semi-piramidal inscrita en el cerro, tiene un frente principal con nueve edificios dirigidos al norte y otra plaza dirigida a la puesta de sol*”<sup>13</sup> la arquitectura de los *Cuartos* interiores corresponde a una sola crujía abovedada y está dividida por dos muros intermedios que forman los tres *Cuartos*. Datos relacionados con la lectura de la glífica revelan que su construcción fue realizada en varias etapas y la construcción que se conoce actualmente fue hecha sobre una

---

11 Jorge Angulo “Estructura Socio-Política de Bonampak observada en sus características urbano-arquitectónicas y en su asentamiento espacio-temporal” en Beatriz De la Fuente ed.: *La pintura mural prehispánica*, p. 3

12 *Ibid.*, p. 9

13 *Ibid.*, p. 11

anterior, reutilizando las estructuras anteriores. Las recientes excavaciones del arqueólogo del INAH Alejandro Tovalín, a cargo desde 1991 de Bonampak, demuestran que existen construcciones y monumentos debajo de los exteriores. Los murales recubren el interior de los tres *Cuartos*, cada uno tiene su entrada frontal y es independiente del cuarto siguiente. “Los tres *Cuartos* miden en promedio 4.20 cm de altura total, 4.55 cm de largo y 2.70 cm”<sup>14</sup> cada cuarto tiene un dintel labrado y polícromo, además, se perciben líneas polícromas en la parte posterior del edificio Exceptuando que “se trata de la única estructura con tres cámaras y tres entradas independientes desde la plataforma comunal y el espacio interior lo delimita una enorme banqueta de 40 cm de altura”<sup>15</sup> y sólo queda para moverse un reducido espacio de un metro frente a cada acceso.

La apreciación del arte pictórico maya en general ha tenido un sinuoso camino de desprecio, destrucción y afortunadamente de comprensión y estudio. La documentación que permite un acercamiento a los registros sobre el arte pictórico maya es relativamente reciente. La mayoría de fuentes y documentos antiguos que se refieran a la pintura mural son escasos. Entre ellos el manuscrito del obispo Fray Diego de Landa, para la orden de San Francisco y el del Doctor Don Pedro Sánchez Aguilar titulado “Informe contra los adoradores de ídolos del Obispado de Yucatán” de 1639 y que se encuentran entre los más antiguos registrados.

En este último se menciona una referencia hacia las pinturas de los mayas “*los famosos, grandes y espantosos edificios de cal, canto, y sillería, y figuras, estatuas de piedra labrada, que dexaron en Oxumal, (Uxmal) y en Chichiniza*

---

14 *Ibid.*, p. 19

15 Gerardo A. Ramírez Hernández, *¿Cómo se pinta arquitectura en la arquitectura?* en Beatriz De la Fuente : *La pintura mural prehispánica*, p. 103

*(Chichen Itzá), que hoy se ven, y se pudieron habitar*<sup>16</sup>

son pocas las referencias que nos indiquen procesos que seguían los mayas para la fabricación y proyectos de sus pinturas.

### **La organización política de Bonampak.**

Con respecto a la organización política que regía la ciudad de Bonampak el concepto más aceptado es que era político-religiosa y se conformaba por señoríos sujetos a jerarquías locales o regionales con sede en una ciudad capital, que controlaba otras ciudades, poblaciones y aldeas. La producción de un territorio delimitado geográficamente, ahora es identificada parcialmente por un glifo emblema encontrado en Bonampak, y algunas otras ciudades de mayor importancia como monumentos relacionados a este tipo de eventos se encuentran también en Bonampak, Palenque, *Yaxchilán*, Piedras Negras y otros sitios. El análisis de diversos autores confirma la hipótesis de que los asentamientos dispersos en esta área estaban económica y políticamente ligados a los señoríos. De esta manera “en cada señorío se localiza el centro cívico-ceremonial donde se concentraba el poder político-religioso y se controla a las poblaciones pequeñas”.<sup>17</sup>

El aspecto general de los edificios mayas es más o menos homogéneo, y semejante a la de los edificios de la primera etapa de *Yaxchilán*, Piedras Negras y otros sitios en el Petén. No obstante, una de las diferencias que los autores coinciden en señalar como importante de Bonampak, es que el Edificio 1 de Las Pinturas es la única estructura con tres cámaras separadas con sus propias crujiás.

---

16        Hernando Ruiz de Alarcón, et al.: *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, p.90

17        Sylvanus Morley, *op.cit.*: p. 12

Este hecho revela que la historia de Bonampak se sigue escribiendo, descubriendo e interpretando. Para poder hacer un acercamiento a una posible interpretación del verdadero significado de los murales de Bonampak y penetrar en el sentido y esencia de estas obras que han perdurado al tiempo y destrucción durante y después de la conquista, se necesita comprender que, fundamentalmente, la civilización maya fue una notable cultura con un desarrollo tanto artístico, científico y religioso en el mundo, cuya cosmogonía giraba en torno al maíz y a su cultivo, siendo esta semilla el centro de su cultura.

### **El periodo de la cultura Maya y Bonampak**

El periodo que tuvo una duración aproximada de dos siglos y medio “comenzó en el año 731 de nuestra era y que culminó en el año 987 de nuestra era”<sup>18</sup> representa el posclásico de la cultura maya y es durante los primeros dos tercios del periodo del viejo imperio, que los mayas llegaron a alturas estéticas jamás igualadas por ningún otro pueblo de la América precolombina, ni siquiera por ellos mismos posteriormente. En cambio, el último tercio de aquel periodo fue una época de declive y migración.

Esta división de tiempos para diferenciar las etapas de la cultura maya, se basa en datos estilísticos de su arquitectura, cerámica y escultura. Se encontrará, sin embargo, que son clasificados también tres periodos estilísticos cronológicos que sirvieron a los primeros estudiosos del arte maya, para clasificar etapas culturales. Dado que la costumbre de erigir monumentos al final de períodos importantes y sucesivos de su cronología es uno de los hechos fundamentales

---

18 Jonh Eric Thompson, *Grandeza y decadencia de los mayas*, p. 246

de la antigua vida de los mayas, se revela la importancia de la producción estética en sus obras arquitectónicas.

Algunos estudiosos de la cultura maya indican que Bonampak pudo tener el objetivo de marcar el fin de una era claramente representada por su calendario y de esta manera contener la historia de la misma. Eso revelaría uno de los misterios sobre las razones por las que al final de una época crearon una obra pictórica tan esplendorosa. Los murales de Bonampak pudieron crearse en un monumento dado para marcar el fin de un ciclo. Desde el punto de vista contemporáneo, no podría entenderse la razón de realizar una obra maestra de tal magnitud y trabajo durante casi una década a sabiendas de que la situación de la civilización estaba por concluir; no obstante, para ellos el fin no era sino tan solo el principio de otro ciclo por venir.

### **Otras manifestaciones del arte maya**

De los años 435 al 534 de nuestra era, el arte maya presencié una asombrosa expansión de estelas esculpidas con jeroglíficos, techado abovedado de piedras escalonadas y de la cerámica denominada *Tzaco*. En todas direcciones, al norte o centro del Petén -como centro de distribución- la rica cultura de los mayas se extendía y aparentemente las dos primeras décadas entre los años del 435 al 455, las ciudades de Uaxactún y Tikal fueron las únicas que erigían monumentos.

Durante el siguiente periodo -el periodo medio según Sylvanus Morley; cuya duración fue relativamente corta aproximadamente de 100 años, se vencieron las dificultades técnicas anteriores en la escultura y se dominó la técnica de la piedra caliza existente en el Petén, de esta manera, daba inicio una nueva era, representada por la creación de las grandes obras maestras de arquitectura, escritura, cerámica y pintura mural.

En lo que respecta a la pintura cerámica, es importante referir la relación y marcar las diferencias de la pintura mural cerámica como antecedente del desarrollo técnico e iconográfico de la pintura mural maya. “La cerámica llamada *Tepeú* tuvo todo un siglo de preparación en su desarrollo técnico, expresivo y simbólico, que finalmente se reflejó al terminar el periodo medio del 731.”<sup>19</sup> Para entonces los mayas del viejo imperio se hallaban en el umbral del gran periodo y estaban listos para el florecimiento cultural que culminó entre otras expresiones estéticas con la de los murales pintados en Bonampak. La escultura de piedra también contaba ya con cuatro siglos de experiencia. La temática se desarrolló junto con las tradiciones así como con la técnica, y claramente evolucionó gracias a metodologías complejas del proceso plástico, con el fin de transmitir dicho conocimiento de generación en generación, al respecto Mary Ellen Miller nos refiere: “las pinturas son un programa pictórico completo, en su detalle podrían casi parecer una evidencia de que su historia estaba dicha también”<sup>20</sup>

El escenario técnico de dominio y representación estaba listo para ver culminar la creación estética más sobresaliente de la cultura maya, que se sincronizaba con el fin de una era y, con ella, la catástrofe de una civilización.

El periodo entre los años 731 al 787 -que se refiere al ciclo específico de su calendario denominado como Kaktún 17- el imperio maya continuó extendiéndose en todas las direcciones, no sólo en la región central sino también en las tierras de los alrededores. Para cuando los mayas habían llegado al final del canto del Kaktún 18 en el año 790 ya se encontraba en su

---

19 Mary Ellen Miller, *op.,cit.*: p. 20

20 Id.: *The spectacle of the late Maya court, reflections on the murals of Bonampak*, p. XIV [Traducción de autor].

apogeo estético. Los murales de Bonampak se pintaron durante ese periodo. El bajorrelieve logró especializarse y su máxima expresión estética hasta ese momento se alcanza en el Tablero del Templo de la Cruz en Palenque. Por su parte, también en *Yaxchilán* se hallaron bajorrelieves de maestría espectacular. “*En Piedras Negras en el Valle del Usumacinta, el Tablero Mural número 3 de la Estructura 0-13, es una de las mejor logradas de todas las esculturas producidas en la época precolombina.*”<sup>21</sup>

En cuanto a la escultura maya, su cúspide estilística se alcanzó en estos tres grandes centros ceremoniales del valle del Usumacinta. Aproximadamente durante un siglo, los mayas estuvieron desarrollando su labor escultórica, primero en Palenque y después en *Yaxchilán*. Para la siguiente generación Piedras Negras y Bonampak muestran magníficas pinturas murales.

La tendencia a lo abigarrado del arte maya del pos-clásico, se produce en la última etapa de la civilización antes del colapso de la sociedad; se muestra un derroche de en la ornamentación de la arquitectura y en la pintura lo recargado del dibujo se muestra cada vez saturado de elementos a algunos estudiosos como Thompson sugieren que esta característica por saturar el espacio, pudiera estar expresando por medio de sus formas, una decadencia paralela entre su expresión artística tanto como en la física, moral y política.

Incluso Sylvanus Morley y Eric Thompson sugieren que la producción artística fue por sí sola, la causante de la caída y el abandono de sus ciudades, debido a la explotación de las minas que producían los materiales para los monumentos y la arquitectura. Pero aun concediendo que esta supuesta decadencia hubiera sido la causa por la producción excesiva del arte maya, no se infiere de aquí

21 Jonh Eric Thompson, *op.cit*: p. 135

necesariamente, que se haya debido sólo al agotamiento y explotación de los recursos de la tierra.

Ambos autores apoyan la tesis sobre la decadencia de la civilización maya debido a una natural finitud en la fertilidad de las tierras y a una completa incapacidad del sistema agrícola, que no satisfacía las necesidades crecientes de alimentación de una población cada vez más numerosa. Sylvanus Morely, atribuye la exacerbación en el arte y sus formas, producido en la etapa antes de su desaparición, como síntoma netamente cultural relacionado íntimamente con su producción de formas y las cualidades estéticas.

### **Ciudades-Estado**

El tipo de organización social y política que existía se registra en las historias escritas que legaron los mayas mediante las inscripciones de los dinteles, monumentos y pinturas murales. Por ello, los murales de Bonampak son fuente de información trascendente sobre la organización política del imperio de aquella época. Otras evidencias directas las proporcionan las esculturas y las pinturas de los vasos, hechos en cerámica, así como otros restos de pinturas murales que se han ido encontrando desde finales del siglo XX.

Es en los murales de Bonampak donde se creó una gran producción de arte plástico y arquitectónico, que se caracteriza por una notable libertad creadora, destacando las representaciones humanas realistas de la escultura y de los murales. Estas representaciones dejan en el pasado la abstracción de las formas y su simbolización, logrando cánones de representación humana plenamente naturalistas.

Más que un imperio político, las ciudades-estado mayas constituían todo un imperio cultural: ningún emperador reinó sobre todo el territorio en ninguna

época y aunque es indudable que toda el área maya comprendida a fines del período clásico estuviera unida por una cultura, una lengua y una religión en común, Sylvanus Morley plantea analogías estrechas con ciudades-estado del viejo mundo.

Al respecto dice que las ciudades-estado de Grecia del siglo VI al II A.C. o de las ciudades estados de Italia que gobernaron durante los siglos XIII al XVI, fueron ciudades homogéneas culturalmente hablando pero políticamente independientes, tal y como se sugiere que fueron las ciudades mayas.

Algunas de las principales ciudades que florecieron durante el periodo clásico fueron: Piedras Negras y *Quiriguá* en Guatemala; *Lamanai* y Caracol en Belice; Copán en Honduras; Palenque, *Yachilán*, Toniná, Bonampak y *Calakmul* en México; así como el área central maya con *Dzibanché*, *Edzná*, *Becá*, Río *Bec*, *Jaina*, *Uxmal*, *Kabah*, *Sayil*, *Ek´Balam*, *Xcambó* y la *Chichen Itzá* clásica en la porción de Yucatán.

La civilización de los antiguos mayas que crearon la ciudad de Bonampak perteneció a la cultura del Clásico y Posclásico. Dicha cultura estaba gobernada por castas de sacerdotes y nobles unidos por lazos de sangre, que dominaban las ciudades con motivos religiosos. Había un gobierno para cada ciudad-estado con un jefe que era el gobernante.

El mismo autor comenta que en este período, donde fue habitada la ciudad de Bonampak, “la población era amistosa y pacífica, la actividad relacionada con cautivos y esclavos destinados a rituales de sacrificio”<sup>22</sup> era una práctica exclusivamente de índole ritual. Por otra parte los murales de Bonampak, otra de las tesis más recientes propuesta por la Doctora Mary Ellen Miller, afirma que los murales de Bonampak son el testimonio de una comunidad



Ilustración 1. Vista panorámica del *Cuarto* de las Pinturas de Bonampak

guerrera que libró batallas importantes. Existen evidencias sobre la relación de Bonampak con *Yaxchilán* dado que la organización social al parecer fue la de una ciudad-estado, en donde ésta última fue el centro religioso y político más importante.

Fue durante este período que se desplegó una profunda actividad espiritual, científica y cultural que ha dado a los mayas un lugar excepcional en la historia de la humanidad: la escritura se desarrolla, despuntan las matemáticas, se establece la cronología y los conocimientos que se puede llamar “científicos” desde el concepto occidental de la ciencia.

*“Para los mayas, esos conocimientos científicos eran una forma de conocer y manejar las energías sagradas emanadas principalmente de los astros, los cuales fueron concebidos como seres divinos o como epifanías de lo sagrado.”<sup>23</sup>*

Sin embargo, en ese periodo, esos conocimientos también constituyeron una forma de consolidar el derecho de los linajes ilustres a gobernar y mantener su dominio sobre el pueblo.

---

23 Mercedes De la Garza, *El tiempo de los dioses-tiempo*, p. 8

## Los murales de Bonampak

Como ya se ha mencionado los murales de Bonampak se crearon paralelamente al momento de declive de la cultura maya; y cincuenta años después, cesó la creación y actividades de construcción de monumentos y pirámides. Por ello, repentinamente el trabajo no sólo en esa ciudad, sino en Copán, Piedras Negras y varias ciudades alrededor comenzó a migrar. Erick Thompson atribuye a la construcción misma de pirámides, edificios y ciudades, la fuente del malestar general en la población que devino en rebeliones. Este autor sugiere que el declive fue causado por la exacerbada explotación de las tierras, para la extracción de materia prima para construcción. Claro que esta teoría se ha venido mejorando y complementando gracias a los recientes estudios y descubrimientos, en donde la pintura mural maya juega un papel determinante para la comprensión de los sucesos del repentino cese de construcción y creación artística de los antiguos mayas. En su libro titulado *Grandeza y Decadencia Maya* escribe que a pesar de las escenas violentas representadas en el Cuarto 2 de los murales de Bonampak, los mayas era pacíficos. Explica que esos los murales relatan lo que fue un centro ceremonial de importancia menor, dado que *Yaxchilán* fungía como el centro más importante de la época. También comenta que las pinturas y esculturas no estaban destinadas a educar al iletrado, dado que su finalidad era decorativa para los templos religiosos, es decir, a través del simbolismo utilizado. Se destaca que las inscripciones no podrían ser comprendidas por el pueblo, pues no tenían instrucción y por ende su fin no era educarlos.

No se estará mal entonces, si se piensa que esas expresiones del arte eran más bien para el deleite o ritos tanto de dioses como de jefes.

## Estilos del arte maya

Una de las tesis para poder clasificar el arte maya se basa en el hecho de que las fronteras entre los estilos de arquitectura o de escritura en dinteles, no parezca corresponder con las de las áreas lingüísticas, tiene algo que ver con el problema que han tenido los mayistas para relacionar dichos sitios. Así pues, no existen razones que puedan evidenciar que pertenecieron a la misma ciudad-estado, quienes construyeron en el estilo arquitectónico denominado de Río Bec de los que lo hicieron en el estilo Puuc. De esto se desprende otra de las tesis que concierne a la clasificación a partir de los estilos estéticos del arte precolombino: sus etapas culturales.

*Respaldados por la arqueología, podemos hablar de estilos regionales en la escultura, y que existieron áreas de influencia. Yaxchilán como, por ejemplo, influyó intensamente la escultura, la arquitectura y escritura jeroglífica de Bonampak. El glifo emblema Yaxchilán figura en los textos jeroglíficos; y esto viene a insinuarnos, con mucha fuerza, que este último lugar formaba parte de la "Ciudad-estado" de Yaxchilán.<sup>24</sup>*

En el área norte de la Península de Yucatán, la mayor parte de Campeche y Quintana Roo, se desarrolló un estilo uniforme en cuanto a forma técnica y simbolismo, sobre todo en la arquitectura y la escultura. Con los recientes estudios de Mary Ellen Miller, se puede afirmar que había "una escuela" para enseñar, transmitir y ejecutar la pintura mural. En la primera etapa de la civilización maya, los estilos de sitios como Puuc, Chenes y Río Bec, difieren de los correspondientes estilos del área central, esto sigiere que los estilos

---

24 Mary Ellen Miller, *op.cit.*: p. 32

se caracterizaban por los mismos principios y conceptos regidos por la ciudad estado a la que pertenecían pero cada uno tenía sus características individuales.

## 1.2. RELACIONES ESPACIO-TEMPORALES

### El pensamiento mágico

Entender las pinturas murales en Bonampak con relación a la cosmogonía imperante es de gran valor y trascendencia, dado que es necesario situarnos en el pensamiento que les dio origen. Debido a la educación occidental es complicado entender el pensamiento mágico que regía cada una de sus actividades, pues esta era la razón y fin de las expresiones estéticas y determinaba tanto el origen de manera de su ser, su narrativa y simbología.

La cosmogonía de los mayas fue un asunto de primera importancia, dado que era el centro de toda su cultura y actividades diarias. “Ellos creían en la existencia de un cielo dividido en trece niveles horizontales, de tal manera que eran una especie de compartimientos”.<sup>25</sup> Esta estratificación simbólica se repite en la jerarquización y resolución especial de los murales pictóricos de Bonampak. En la religión maya los colores tenían una asociación suprema y de relevancia con los puntos cardinales: “el rojo es el color del Este, el blanco del norte, el negro del Oeste y, el amarillo al Sur; un quinto color, el verde, puede haber correspondido al centro.”<sup>26</sup> El culto al Sol estaba extendido por toda Mesoamérica y era las dos caras de una misma moneda: mientras que con la práctica de la guerra, obtenían esclavos y cautivos para el respectivo

---

25 *Ibid.*,p. 35

26 Jonh Eric Thompson, *op.cit.*: p. 113

sacrificio al dios del sol, al tiempo que aseguraban los favores para ganar batallas. El culto al sol supone que al atardecer y durante la noche, el sol cruzaba por un mundo subterráneo que era la región de la muerte. En su paso del oeste al este, durante su trayecto por el inframundo, la muerte lo impregnaba y, por tanto, al día siguiente con el amanecer el sol regresaba convertido en un esqueleto que debía alimentarse con sangre humana de preferencia. La guerra en el posclásico tardío, era más bien, una actividad que aseguraba el alimento para el Sol.

### **La cuenta del tiempo y la narración cíclica en los murales de Bonampak**

Recientes estudios sobre los textos jeroglíficos y su significado indican que las nuevas ideas fluían fácilmente de una ciudad a otra así, por ejemplo, el método de computar los meses lunares apareció en Copán en el año 682 d.C. y se extendió rápidamente a todas las ciudades importantes del área entre ellas Bonampak.

Simbólicamente asociada a su religión y creencias es como la arquitectura del Edificio de las Pinturas está construida; incluso la disposición de la narrativa y las figuras, además del nivel y colores, están íntimamente ligadas a un modo de concebir simbólicamente el mundo. La narración de los murales de Bonampak, así como su concepción del tiempo no es lineal, no tiene un orden de acuerdo a los sucesos que describen, ni a las fechas de los textos, ni a la glífica que los componen. La concepción del tiempo era muy diferente a la nuestra para ello se hace un énfasis en la descripción de la narración y concepción del tiempo que más bien era secuencial.

*Al respecto se cita un valioso paradigma de estudio para el tiempo mesoamericano propuesto por Mercedes de la Garza. Los Dioses-tiempo se ordenan de manera secuencial en el eje de mundo*

*para actuar sobre los seres vivos, la formación de las jerarquías son unidades de tiempo bajo el mandato de la unidad mayor, que condiciona las tareas de los subordinados; de esta manera, la organización política, de sus gobernantes, está fundamentada en su concepción del tiempo-espacio, transitado por deidades, divisibles, sustancias sutiles, con poderes sobrenaturales y gobernantes que adquieren poderes, conforme ascienden en la jerarquía hacia la divinidad. En la sucesión de gobiernos, mientras un katún está entronizado, el siguiente reside en el interior de la casa de gobierno, donde es alojado y agasajado por el gobernante en turno.<sup>27</sup>*

Una de las cualidades de la concepción del tiempo de los mayas radica en la idea del dinamismo del tiempo y lo cíclico. El cambio cósmico es producido por el astro y eje de su cosmovisión: el sol. El tránsito de este fue medido, calendarizado y en la época clásica se desarrolla un cómputo matemático de gran exactitud sobre su elíptica, destacando los días en los que ocurren equinoccios y solsticios.

Sin embargo, todo esto tiene su trasfondo religioso y su finalidad sacra al tener por objetivo el controlar o evitar los malos tiempos naturales. El respeto e importancia que tuvieron por el tiempo, se revela en el mito de que cada día es un dios en sí mismo, cíclico que ocupa tiempo-espacio y tránsito y al que habrá que hacerle rituales y sacrificios para evitar desgracias.

Para el registro exacto de las fechas una vez inventado el conteo del tiempo matemáticamente “con valor de 1 para el punto y valor de 5 para la barra, crearon así un sistema calendárico vigesimal: el ciclo del Sol de 365.2122

---

27 Mercedes De la Garza, *op.cit.*: p. 35

días y el ritual de 260 días cuyo engranaje constituía la Rueda Calendárica, es decir, un ciclo de 52 años.”<sup>28</sup>

Con la sistematización matemática y astronómica del tiempo, éste queda en manos de los hombres, la fugacidad se controla; los grandes ciclos permiten revivir periódicamente el momento mítico de los orígenes que regenera al universo y a la vez, lo prolonga al infinito. Se controla incluso la propia muerte, que no se consideró como un fin absoluto, sino como un paso a otra forma de existencia. Los astrónomos mayas, midiendo el tiempo hacia delante y hacia atrás de la “fecha era”, fijaron sorprendentes fechas miles de años anteriores a la existencia de la humanidad y del propio cosmos, lo que muestra que en verdad esos grandes sabios disfrutaban del dominio del devenir.

Hasta pudieron controlar la finitud pues el concepto de ciclos temporales que se despliega en forma de espiral hacia el pasado y hacia el futuro, conlleva la idea del universo eterno. No habrá nunca un fin absoluto, un fin de los mundos, sino una eterna recreación. Una vez que crearon un sistema de medición, se dieron a la tarea de registrar su propia historia, también cíclica y no lineal, esto explica la relación entre las imágenes de los tres murales y su secuencia, es decir no deben ser leídos como un libro de izquierda a derecha en línea sino como un espiral hacia el pasado y hacia el futuro.

De tal suerte que para hacer extensivo más los conceptos, sistematizaciones y diferencias del tiempo-espacio que habitaban los mayas, se aprecia que, para poder comprender la narrativa de los murales de Bonampak, se propone entenderlos como representaciones de estas concepciones temporales que

---

28 *Ibid.*,p. 226

transitan entre deidades, seres vivos y semidioses-gobernantes. De este modo, cada escena deberá ser vista bajo la cosmovisión del tiempo, quedando excluida la propuesta de sucesos lineales en la narrativa de cada uno de los tres *Cuartos* del Edificio de la Pinturas.



Ilustración 2. Acrópolis de Bonampak

Las historias plasmadas en los murales de Bonampak deberán ser entendidas como una yuxtaposición de eventos en distintos tiempos: el de los mitos, el de otros mundos, el del más allá y el de la realidad cotidiana, mostrando un entramado de múltiples espacio-tiempos que transcurren de manera cíclica, simultánea y no lineal. Tal vez los murales fueron pintados en la víspera de un acontecimiento cíclico que les marcaría un fin, una irrupción. Así que una de las finalidades al crearlos, pudo ser el registrar su presente constante como una forma de ritual, más que en su sentido histórico. De ese modo, se encauzó el devenir, se hizo frente a la finitud y mostrando su esplendor y destreza artística frente a la devastación que se avecinaba, al respecto Miller comenta:

*Debido a que Bonampak fue pintado en la época del colapso maya sería pronto lugar abandonado y la ciudad sería vista como el fin de la sociedad regida por las élites religiosas, así mismo la pintura sería también una ventana a un mundo que no conocería su futuro. De muchos de los aspectos trágicos de las pinturas de Bonampak es esta la condición más humana, se nota la vulnerabilidad por el futuro.*<sup>29</sup>

29 Mary Ellen Miller, *The spectacle of the late Maya court, reflections on the murals of Bonampak*, p. 20 [Traducción de autor]

Para comprender el arte que crearon, es imprescindible comprender la cosmogonía y su medición del tiempo-espacio, dado que de ahí parten las unidades simbólicas que se revelan en la arquitectura, en la cerámica, en la pintura mural, en inscripciones o códices.

Se insiste que el tiempo para ellos no era lineal, ni las historias que representaron en sus murales.

### 1.3 DISERTACIONES SOBRE ENFOQUES PARA EL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL MAYA Y EL EDIFICIO DE LAS PINTURAS EN BONAMPAK.

*La definición parcial de Cassirer del arte como lenguaje simbólico ha dominado en nuestro siglo los estudios artísticos. Se originó una nueva historia de la cultura basada en la obra de arte como expresión simbólica. Por este camino, el arte se conectó con el resto de la historia. Pero el precio fue elevado, ya que mientras que los estudios del significado recibieron toda nuestra atención, se abandonó la consideración del arte como sistema de relaciones formales esta otra definición importa más que el significado*

*George Kubler<sup>30</sup>*

#### **Primeras expediciones a Bonampak.**

**T**uvieron que pasar varios siglos desde la conquista española hasta las primeras exploraciones de siglos posteriores para que la cultura precolombina fuera tomada como objeto de valor y así se comenzará su registro histórico. Poco después adquiriría relevancia en México, a la par que comenzaría a ser apreciada como parte de la producción artística de la humanidad.

La revolución francesa fue uno de los conflictos que sacudió las estructuras políticas e ideológicas de finales del siglo XVIII en Europa. El espíritu libertador de la revolución y sobre todo, el énfasis en las ideas de igualdad de derechos y la participación del pueblo en asuntos de índole política, ejercieron una gran influencia durante todo el siglo XIX en Europa.

---

30 Kubler George, *La configuración del Tiempo*, p. 72

Por su parte en México, la guerra de independencia de la corona española significó la entrada para el país a la mayoría de edad en materia política, económica y social. Ahora los mexicanos tendrían que tomar por sí solos sus decisiones y llevar a cabo una política organizada y civilizada, ya no se dependerían más de otros.

De esta forma, gracias a la apertura de fronteras y al expansionismo político y comercial de las potencias, los exploradores pudieron viajar a lugares recién revelados para ellos. Esto facilitó y se dieron a conocer las costumbres y la naturaleza de las tierras que recorrieron, así como sus opiniones y valoraciones a través de cartas, crónicas y relatos, algunos de los cuales constituyen la base para la presente investigación.

*El estudio de las artes precolombinas está relacionado directamente con el desarrollo del pensamiento científico occidental imperante en el siglo XVIII que permitió acercar el enfoque de la antropología, a las humanidades.<sup>31</sup>*

Este pensamiento enfatizó el interés por las culturas primitivas o las culturas de los otros, como era llamada en sus inicios. Gracias a esta perspectiva las obras creadas por los pueblos precolombinos comenzaron a ser estudiadas desde el ámbito de la antropología y fueron tomadas como fuentes de información para entender la cultura precolombina más que como realidades expresivas y autónomas, es decir, por el valor estético. A partir de 1880 surgió una nueva generación de arqueólogos con una metodología más definida lo cual facilitó la exploración científica de zonas arqueológicas de la América precolombina. Una de las primeras exploraciones registradas en México son las de John Lloyd Stephens -quien fue un explorador aficionado- que junto con el grabador

---

31 Carlos Margain, *Los Lancadones de Bonampak*, p. 90

Frederick Catherwood viajaron a la zona maya en 1839. El fin de esta travesía fue simplemente la búsqueda de otras civilizaciones y culturas. No obstante, dejaron un maravilloso testimonio de 25 litografías en color de aguafuertes de varias ruinas, que fue publicado en su libro titulado Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán, Volúmenes. 1 y 2.

Por otra parte Frans Bloom otro explorador y padre de la arqueología maya, dejó un legado escrito que sentaría las bases para tantas investigaciones posteriores. A él se le atribuye una visión integral sobre los mayas tanto del pasado y presente, desarrollada en aquellos años de sus expediciones en la primera mitad del siglo XX. Ninguna expedición antes que Bloom había atravesado el área desde su el Sur en donde la cultura maya tuvo su primer gran desarrollo, hasta su borde noreste donde fue consumado su renacimiento y caída.

*En 1943 con dificultad, llegué al centro de El Cedro, Chipas; fueron once horas de dar con mi cara en el fango y avanzar cinco millas a causa de una fuerte malaria. Mientras yacía exhausto en mi hamaca, unos amigos lacandones que me tenían confianza, me dijeron que a tres horas de distancia había unas ruinas que tenían muchas figuras pintadas en las paredes de los templos; pero casi*



Ilustración 3. Dibujo del mural del Cuarto 1, del edificio de las Pinturas en Bonampak de Antonio Tejedá Fonseca

*moribundo, un aeroplano me llevo a un hospital y nunca llegué a Bonampak.*<sup>32</sup>

### **Descubrimiento de los murales de Bonampak**

Existen varias versiones una de ellas se refiere a la de Carl Fry, personaje de origen suizo, quien huyendo de la Segunda Guerra Mundial se internó en Ocosingo (Chiapas) para esconderse y no ser enviado a la guerra. “En 1946 junto con otro explorador llamado John G. Bourne, reportaron el sitio de Bonampak al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la Ciudad de México”<sup>33</sup>

Sin embargo, mientras estaba en la Ciudad de México para reportar el hallazgo, el fotógrafo Giles Healey estaba enviando también planos y fotografías de los murales a la institución Carnegie. Por este hecho, es nombrado como descubridor de los murales de Bonampak, aunque, el mismo lacandón José Pepe *Chán* es la persona que en realidad se los mostró a ambos quienes se autonombraron descubridores de Bonampak. No se menciona la fecha precisa del descubrimiento de éstos últimos, no obstante, quedó oficialmente datado por Healy en 1946.

*El Instituto Nacional de Bellas Artes envió una partida de exploradores conformada por Carlos Margain, arqueólogo; Raúl Anguiano, pintor; Jorge Oliver, pintor; Alberto. T. Arai, arquitecto; Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo; A. Sánchez, químico; Dr. J. Puig, médico; L. Lara Pardo y A. Sotomayor, periodistas; y el grabador Franco L. Gómez.*<sup>34</sup>

---

32 Frans Blom, *Diario de campo de F. Blom*, p. 188

33 Carlos Margain, *op.cit.*: p. 10

34 *Ibid.*, p. 35

Dejando un legado multidisciplinario de referencia esencial. Por su parte, apenas se conoció la noticia sobre los murales de Bonampak, Agustín Villagra, viajó en 1946, y registró su testimonio con triple enfoque de investigador, artista y de explorador. También Antonio Tejeda, en el año de 1947, realizó el primer registro de dibujo en el sitio. Más adelante, en la primavera de 1949 llegó a Bonampak otra expedición para estudiar el sitio con el apoyo del



Ilustración 4. Raúl Anguiano, Templo No. 1 de Bonampak,

gobierno de México. De este modo y divulgado por los medios de la época, se despertó a nivel mundial el interés por los murales de Bonampak. La cultura maya en su totalidad se puso en la mira de los intelectuales, científicos y estudiosos del mundo y, con ello, devino un desarrollo de estudios con diferentes enfoques realizados desde diversas áreas.

Diferentes perspectivas y modelos de análisis para el estudio en general del arte precolombino, la pintura mural y los murales de Bonampak, han sido desarrollados: desde diarios de viaje; con datos de registro geográfico, etnográfico, elaboración de mapas; documentos epistolares; estudios de carácter histórico, antropológicos; arqueológicos, arqueo-astronómicos, epigráficos, iconográficos, marxistas, semióticos, hermenéuticos; de sociología del arte, de ciencias de los materiales: es decir, diversos enfoques desde el

campo de las humanidades y el de las ciencias, han ido concretándose para formar el *corpus* de estudio de la pintura mural prehispánica del arte maya.

Existe literatura para su estudio que permite una aproximación a la historia, contenido o significado a partir de varios campos que develan el sentido, función y origen de los murales de Bonampak. Autores de fuentes consultadas han ido planteado innovadores enfoques que han enriquecido el debate sobre la validez del arte precolombino y sus obras como productos de valor artístico. Además de referirse como el testimonio del momento histórico, han sido considerados y estudiados desde el campo del arte y los modelos de análisis propios de la pintura.

La comprensión de las pinturas de Bonampak como un “todo”, es decir, como una expresión artística completa ha sido eludida por los investigadores y eruditos modernos, deslumbrados por los detalles e insistentemente atraídos por sus elementos. Una de las propuestas de la presente investigación es dar total relevancia a las pinturas de Bonampak como lo que son: pinturas, y no como la historia del colapso de una cultura. Desde una mirada propia se observa que los estudios iconográficos han sido agotados sin embargo, los estudios de los murales, entendidos como formas artísticas que pertenecen a un estilo de pintura mural de arte maya, es un campo casi inexplorado.

Bonampak es un ejemplo de un estilo tardío de cultura y muestra una madurez, así como una sofisticación en la resolución de los problemas propios de lo pictórico, la resolución narrativa es compleja y revela el interés de un grupo de artistas por mostrar con los recursos y técnicas más avanzadas, el esplendor de la civilización a la que pertenecían.

En el proyecto de la Doctora Beatriz de la Fuente sobre la pintura mural y en específico sobre los murales de Bonampak, se encuentra un conjunto de estudios con diversos enfoques, metodologías y con una misma finalidad: la de aportar mayor conocimiento a la comprensión de la cultura maya y su legado pictórico como fuente documental sobre su cosmovisión, cultura, momento histórico, modelo de gobierno y actividades cotidianas.

En los tomos dedicados al estudio de la pintura mural maya, la Doctora de la Fuente propone estudios multidisciplinarios que enriquecerán la documentación de la pintura mural y para el estudio de Bonampak dedica dos tomos específicamente a este sitio.

### **Estudios desde la Arqueo-astronomía, para el Edificio de las Pinturas en Bonampak**

El Edificio de las Pinturas de Bonampak revela un mensaje ideológico también, dado que en los muros “la representación de lo celeste ocupa su lugar, enmarcando la forma explícita de relacionar los eventos de los gobernantes con los astronómicos.”<sup>35</sup>

La arqueo-astronomía como recurso de análisis para dichas pinturas, identifica elementos iconográficos de significado astronómico, a pesar de ello, señalan que existen otros donde ese significado debe aún aclararse. Con el método de la arqueo-astronomía, intentan descifrar la iconografía celeste realizando mediciones relacionadas con la arquitectura y las líneas del horizonte. Así fue como reconstruyeron el mapa celeste de la época en la que supuestamente fueron pintados los murales, basados en fechas precisas que dejaron inscritas en las pinturas y esculpidas en el edificio, de esta manera, identifican elementos

---

35      Jesús Galindo Trejo, *Bonampak una confluencia sagrada de caminos celestes*, pp. 138-147

de los tres *Cuartos* con iconografía celeste la cual se abordará en el siguiente capítulo de esta investigación.

Otra de las hipótesis planteadas por el estudio de la arqueo-astronomía se refiere al descubrimiento de que la construcción del Edificio de las Pinturas está inmersa y relacionada con el entorno natural, demostrando que la construcción del mismo difiere de los demás conjuntos de edificios de la acrópolis y muestra una desviación intencional. Por orientación general del edificio, resulta claro que la asociación no es con ningún evento solar, ni lunar, ni siquiera planetario dado que se encuentra en la dirección del eje de asimetría, no puede observarse nada que no sea el fondo estelar lejano, su desviación respecto al norte celeste hace posible que durante todo el año, a partir del momento del amanecer en el horizonte oriente quede iluminada por breves minutos, la fachada del edificio por los rayos oblicuos de sol.

### **Discurso iconográfico**

Gran parte de los trabajos realizados en torno a la interpretación del arte maya se centran en términos de la historia del arte tradicional y se conoce como iconografía. Bajo este enfoque se observan taxonomías, interpretaciones y disertaciones en torno a la validez de la producción del arte prehispánico, en términos de valoración cultural y del campo del arte. Al respecto son los estudios de la imagen que se han realizado sobre los murales de Bonampak, mismos que han sido en su mayoría intentos basados en el método iconográfico propuesto por *Panofsky*, de los discursos más poderosos de la historia del arte occidental durante el siglo XX, y ha centrado sus categorías en el significado y contenido de las obras. Este método ha permitido crear un marco conceptual para observar el contenido y fundamentos de los murales desde

una cosmovisión cercana al pensamiento ideología y religión que regía a las personas que los crearon.

La iconografía como un conjunto de principios teórico metodológicos ha posibilitado que, a la manera de hermenéutica universal, se establezca una especie de extracción del significado de los murales para hacer de ellos documentos históricos, sustentándose en una serie de presunciones o principios cuya función ha sido crear un espacio discursivo donde los propios planteamientos metodológicos, epistemológicos y ontológicos de la disciplina, adquieren sentido y un cierto grado de coherencia.

Cualquier discurso iconográfico se fundamenta en la noción de que todo objeto artístico tiene como función primaria: la comunicación, pero es justo aquí que se observa insuficiente como sistema de interpretación, dado que los murales no tuvieron como finalidad el comunicar como parte de un lenguaje (tal como lo entendemos hoy), sino que fueron narraciones dedicadas explícitamente a ser parte de rituales y plegarias para los dioses, con la intención de poder controlar los sucesos naturales y temporales.

### **Goerge Kubler y su propuesta para interpretar el arte maya en textos discretos y textos conjuntos.**

Sin embargo, ha sido de gran utilidad que Goerge Kubler lo estableciera como método de interpretación aplicándolo al arte precolombino y que demostrara que funciona al ir develando parte de la historia contada. Historiador del arte, de análisis formalista y discípulo de Henri Focillon, Goerge Kubler fue un prestigioso historiador de arte que en 1969 publicó el clásico *Studies in Classic Maya Iconography*.<sup>36</sup>

---

36      Goerge Kubler, *Arte y Arquitectura en la América Pre colonial*, p. 9

En esta obra se analiza sistemáticamente el significado del arte maya, introduce terminología y la adapta a los estudios del mismo. Por ello, el valor del objeto artístico maya como punto de partida es muy importante en la obra de Kubler que se ocupó de ofrecer una estructuración metodológica -lo cual muestra interés por materias teóricas- y por establecer procedimientos adecuados para el estudio del arte maya así como para el arte precolombino en general sin ser una simple delimitación. Definió mediante el análisis iconográfico, un sentido estricto que fuese capaz de aportar diferencias cuantitativas y cualitativas.

Kubler propone dos clases fundamentales de elementos interpretativos para el arte maya resumidos en textos discretos y conjuntos. Los primeros son aquellos que se encuentran alejados temporal y espacialmente del objeto de estudio que por lo general, pueden ser divididos en dos tipos de fuentes: las fuentes no históricas y las etnográficas. Pero, en términos estrictamente iconográficos, el uso de texto discreto exige la consideración del problema de la disyunción entre forma y significado definido por Panofsky para el arte occidental y retomado para su aplicación en el arte maya.

*La posibilidad de que dicho proceso se produjera en Mesoamérica entre los periodos clásicos y posclásico, cuestiona seriamente el uso de fuentes discretas para los análisis iconográficos mayas, puesto que la similitud formal tiene necesariamente que implicar similitud en la esfera del contenido y bien puede argumentarse que, en efecto, es necesario demostrar que la disolución tuvo lugar efectivamente en Mesoamérica.<sup>37</sup>*

---

37 Luis Sainz, *Iconografía, Significado, Ideología: Problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya*, p. 23

La segunda categoría de elementos interpretativos para el arte maya es la de *textos conjuntos*. Bajo este término se esconden los textos que acompañan virtualmente la totalidad de las imágenes mayas que se han conservado hasta hoy. Siendo en el año de la publicación de la obra referida, el conocimiento semántico de las inscripciones era bastante precario, su inclusión como herramienta metodológica para el análisis iconográfico de la imagen maya era para este autor, una problemática cubierta, por lo que privilegió la imagen sobre la escritura en cuanto a contenido de información.

Por esta razón Kubler propuso el análisis de agrupamiento de motivos clave para la detección de temas, aplicando así un método que dos años antes este autor había publicado para el análisis iconográfico de Teotihuacán. Más tarde Kubler se alejó de los estudios iconológicos, para dar pie a su principal corpus de investigación que definió una metodología para tratar al arte precolombino como lo que es: arte y no una expresión menor o un arte primitivo. La estrategia de este historiador consistió en desarrollar nuevos instrumentos conceptuales para definir una estructura formal que fuera lo bastante universal para abarcar la enorme diversidad del arte y de artistas en todas las sociedades y culturas y especialmente las que no eran aceptadas por los historiadores de arte que eran clasificadas como artesanía. En esa antigua tradición interpretativa de los estudios de esa época de arte, los artistas también solían ser anónimos y no había una frontera distintiva entre bellas artes y artes utilitarias.

Kubler analizó las dos clases de descripción del pasado que pudieron ser complementarias apoyado en teorías sobre biología dado que los estudios de Niels Bohr, argumentaba “que la integridad de las culturas humanas requiere el gramado de diferentes descripciones que incorporen las sesiones aparentemente contradictorias”<sup>38</sup>

38 George Kubler, *op.,cit.*, p. 39

Kubler realizó una destacada labor de configuración del arte de América precolombina en su libro titulado “Arte y Arquitectura en la América Pre colonial.” Si bien la primera edición se publica en inglés en 1962 es hasta 1986 que se traduce al español. Para entonces, su postura en torno a crear una genealogía de estilos que permitiera encontrar similitudes de forma y espacio en los objetos que clasifica bajo un enfoque formalista ya era un tema relevante. Siendo esta postura la que dotó de un extenso valor artístico al arte precolombino dejando de lado el debate decimonónico acerca de si eran obras de arte o no. Él es el primero que analiza la pintura mural prehispánica, con el mismo nivel que se puede analizar la pintura occidental, con las cualidades y campos de estudio propios y enfocados desde la historia del arte.

*La adaptación de los historiadores del arte a estos valores en la arqueología americana está bien documentada (...) en 1942 Kugler advirtió con razón, que el significado interno de la forma orgánicamente animada, y que dominaba las expresiones de la vida del espíritu.<sup>39</sup>*

Sin embargo, los avances en el desciframiento de la epigrafía ha ido llevando avances significativos sobre los textos que aparecen en los murales y se han convertido en una de las herramientas metodológicas principales para los análisis iconográficos más recientes, en otras palabras lo que dicen los textos escritos por los mayas como elementos de los murales complementan todos los estudios anteriores que de alguna manera no son del todo objetivos, siendo el estrato textual, el papel predominante de interpretación más reciente. Ahora bien invirtiendo el razonamiento de cumplir con la línea de los estudios iconográficos tradicionales, algunos autores concuerdan en que

---

39 *Ibid.*, prólogo

“La 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”.<sup>40</sup> De tal manera se comprueba su eficacia en la interpretación para los murales de Bonampak.

### **La iconografía en los murales de Bonampak**

Ahora sabemos que en la pintura mural Maya es el uso de glifos empleado para describir una fecha, el nombre del emperador, o del personaje en cuestión o bien un suceso al que se había dedicado la estela o la pintura mural, siendo prueba de ello los textos de los glifos empleados en casi todas las escenas de los murales de Bonampak.

Los gestos corporales, especialmente de las manos son otra de las constantes que demuestran una tradición estilística en la pintura mural así como la de las posturas que adoptan los personajes ya sea sentados, de pie, de perfil, entre otros. Mediante la observación de estos elementos se han descubierto diferencias entre pintura mural maya de una región o de otras épocas. Como ejemplo de esto puede verse que en *Tikal*, en el mural llamado De los Jugadores, se identifican gestos de los personajes con símbolos de rituales religiosos o la alineación de los personajes, trazado uno tras otro y que iconográficamente se muestra como de uso tradicional como los encontrados en los murales de Uaxactún, pertenecientes al periodo clásico temprano.

En la iconografía de las pinturas de Bonampak se retoman del estilo maya polícromo, las formas de representación convencionales, las categorías iconográficas tradicionales, así como la idea de representar las posiciones de las figuras, lo más cercanamente posible a la realidad. Su innovación consiste en que todos estos principios se desarrollaron en un grado máximo, con variantes múltiples con el objetivo de lograr una apariencia natural.

## **Los estudios de los arqueólogos de formación antropológica**

Un enfoque de análisis son los estudios que los arqueólogos de formación antropológica realizan con las reconstrucciones de lo investigado pero que son parciales y no siempre tienen relación entre sí. Mientras que los historiadores del arte de formación humanista, han realizado usualmente descripciones y relaciones históricas continuas entre eventos históricos y su relación con el objeto de estudio, las diferencias entre estos dos enfoques son abismales y parecería que tratan objetos distintos.

## **El estudio de la técnica y los materiales**

Uno de los estudios relevantes para la presente investigación y que muestra avances considerables e información nueva, se refiere al estudio de la técnica y los materiales empleados en la pintura mural de Bonampak cuyo origen data de 1931, cuando se realizó el primer análisis químico de la paleta mural maya y que generó gran avance apoyado en la ciencia y la tecnología.

Los primeros programas de estudio con este enfoque se emplearon para estudiar “los murales de Templo de los Guerreros de *Chichén Itzá*, siendo la *Institución Carnegie de Washington*, que avaló estos trabajos a cargo del científico H. Marwin”<sup>41</sup> Con esto se inauguraba una línea de investigación química de los materiales de la pintura mural que ha tenido desde entonces un avance significativo al profundizar desde la ciencia el origen de procesos y de modos de preparación de los materiales empleados para pintar los murales.

“Para 1946 el químico Rutherford Ghetthens realizó los primeros análisis químicos a los murales de Bonampak”<sup>42</sup> y sus resultados fueron punto de partida para establecer que los pintores que crearon esos murales, compartían

---

41 Ma. Cristina Ruiz Martín, *El pixoy como material de conservación de pintura mural y relieves policromos en el área maya*, p. 12

42 Fernandez Quirarte Jimenez, *La Pintura Mural Maya*, p. 53

Tabla 1. Síntesis de los estilos de la pintura mural maya, propuestos por la Doctora Sonia Lombardo en sus diferentes investigaciones.

**ESTILOS EN LA PINTURA MURAL MAYA PROPUESTOS POR LA  
DOCTORA SONIA LOMBARDO  
SÍNTESIS DE CARACTERIZACIÓN**

Estilo	Sitio arqueológico	Caracterización
<b>Bicromo naturalista</b>	Tikal Entierro 166 en la estructura 5D Sub 11 Fecha 50 a.c. Preclásico tardío	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Paleta de color rojo, naranja, negro</li> <li><input type="checkbox"/> Dibujo preparatorio en color rojo.</li> <li><input type="checkbox"/> Línea gruesa cursiva y caligráfica</li> <li><input type="checkbox"/> Diferenciación tonal por capas de colocación de pigmento</li> <li><input type="checkbox"/> Figuras antropomorfas</li> <li><input type="checkbox"/> Proporción figura humana, naturalista</li> <li><input type="checkbox"/> Composición simétrica bilateral.</li> <li><input type="checkbox"/> Empleo simbólico del color</li> <li><input type="checkbox"/> Representación esquemática de la figura humana.</li> </ul>
<b>Policromo naturalista primera fase</b>	Tikal, pinturas en fachadas Estructura 5D SubD 10 1a. pequeño templo que cubría la tumba 167 Fecha 25 a. C. Preclásico tardío Protoclásico	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Dibujo preparatorio en negro.</li> <li><input type="checkbox"/> Yuxtaposición de color para crear tonalidades.</li> <li><input type="checkbox"/> Paleta de color: negro, amarillo, rojo, rosa</li> <li><input type="checkbox"/> Figura humana de proporciones naturalistas</li> <li><input type="checkbox"/> Representación a escala de la figura humana.</li> <li><input type="checkbox"/> Posible escena de sacrificio</li> <li><input type="checkbox"/> No hay jerarquización de tamaños entre los personajes</li> <li><input type="checkbox"/> Abstracción simbólica</li> </ul>
<b>Intrusivo</b>	Tikal 5 D 3 1a Protoclásico	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Abstracción de la figura humana</li> <li><input type="checkbox"/> Línea negra</li> <li><input type="checkbox"/> Iconografía celeste en formas asociadas a astros</li> <li><input type="checkbox"/> Monocromas</li> <li><input type="checkbox"/> Representación de la deidad del Dios bufón</li> </ul>
<b>Bicromo segunda fase</b>	Tikal El señor descendente	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Dibujo preparatorio en negro.</li> <li><input type="checkbox"/> Yuxtaposición de color para crear tonalidades.</li> <li><input type="checkbox"/> Paleta de color: negro, amarillo, rojo, rosa</li> <li><input type="checkbox"/> Representación de una deidad identificable</li> </ul>
<b>Policromo naturalista segunda fase</b>	Tikal 6C-XVI: Estructura Sub del estadio 2 Mural de la pelota. Mural de los jugadores de pelota	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Línea gruesa y continua que define los contornos</li> <li><input type="checkbox"/> Paleta de color : rojo, naranja, ocre negro, blanco</li> <li><input type="checkbox"/> Planos de color yuxtapuestos</li> <li><input type="checkbox"/> Figura humana naturalista</li> <li><input type="checkbox"/> Elementos ideográficos</li> <li><input type="checkbox"/> Enmarcadas por líneas de color roja</li> <li><input type="checkbox"/> Simetría con respecto a la arquitectura</li> <li><input type="checkbox"/> Glifos</li> <li><input type="checkbox"/> Continuación Iconográfica respecto a las posturas representadas de la figura humana</li> <li><input type="checkbox"/> Jerarquización de tamaños de la figura humana</li> </ul>



<b>Chac mool</b>	Templo de Chac Mool Banqueta de dignatarios Muro norte este y sur de serpientes emplumada	<input type="checkbox"/> Polícromo naturalista <input type="checkbox"/> Superposición de planos de color <input type="checkbox"/> Color rojo conocido como teotihuacano de fondo <input type="checkbox"/> Ritmo regular de disposición entre figuras <input type="checkbox"/> La manera de sentarse de los personajes ya no es la típica a la manera oriental, sino que aparecen sentados en taburetes, sobre el suelo o tronos. <input type="checkbox"/> Desaparece el cartucho glífica y aparece un estilo nominal y emergen ideogramas como la vírgula de la palabra <input type="checkbox"/> La figura de la serpiente es repetitivo
<b>Paísaje</b> <b>Estilo policromo esquemático</b>	Chichen Itzá San Angel Tancáh Tulum Cobá San Gervasio	<input type="checkbox"/> Continúa la tradición naturalista <input type="checkbox"/> Son policromos <input type="checkbox"/> Aparecen elementos cotidianos como casas, techos de palma, follaje, canoas y se representa el mar <input type="checkbox"/> Se pintan Banderolas y estandartes <input type="checkbox"/> Planimétrico

una tradición técnica con mínimas variaciones. Ejemplo de ello es el uso que los muralistas de Bonampak hicieron del chapopote para preparar algunos marrones oscuros, método que comenzó a ser identificado a partir de la década de 1990 con ayuda de las técnicas cromatográficas. “En 1957 Ann Osler Sephard, descubrió algunas sustancias orgánicas en las muestras de azul maya y lo que descubrió, contradecía los resultados de sólo un año antes de Getthens”<sup>43</sup>

La hipótesis sobre un posible origen orgánico en el azul surgió al mismo tiempo que comenzaron a investigarse algunos de los colorantes que se utilizaron en el área durante la época prehispánica. Esto explica que fue entonces cuando se comprobó que el azul *Tekax*<sup>44</sup> se usa en las comunidades del norte de Yucatán, hasta hoy en día.

Así inició el estudio químico de la amplia gama de colorantes que William Forbes recolectó en Yucatán durante la década de 1940. Si la suma ya tenía un doble origen orgánico, sólo pudo ser utilizado como pigmento después de ser estabilizado en un sustrato inerte y con arcilla de atapulguita, que Elizabeth West identificó en 1957 en

43 *Ibid.*, p. 53

44 n/a.: El azul tekax, sigue siendo de uso cotidiano en la península, para uso casero.

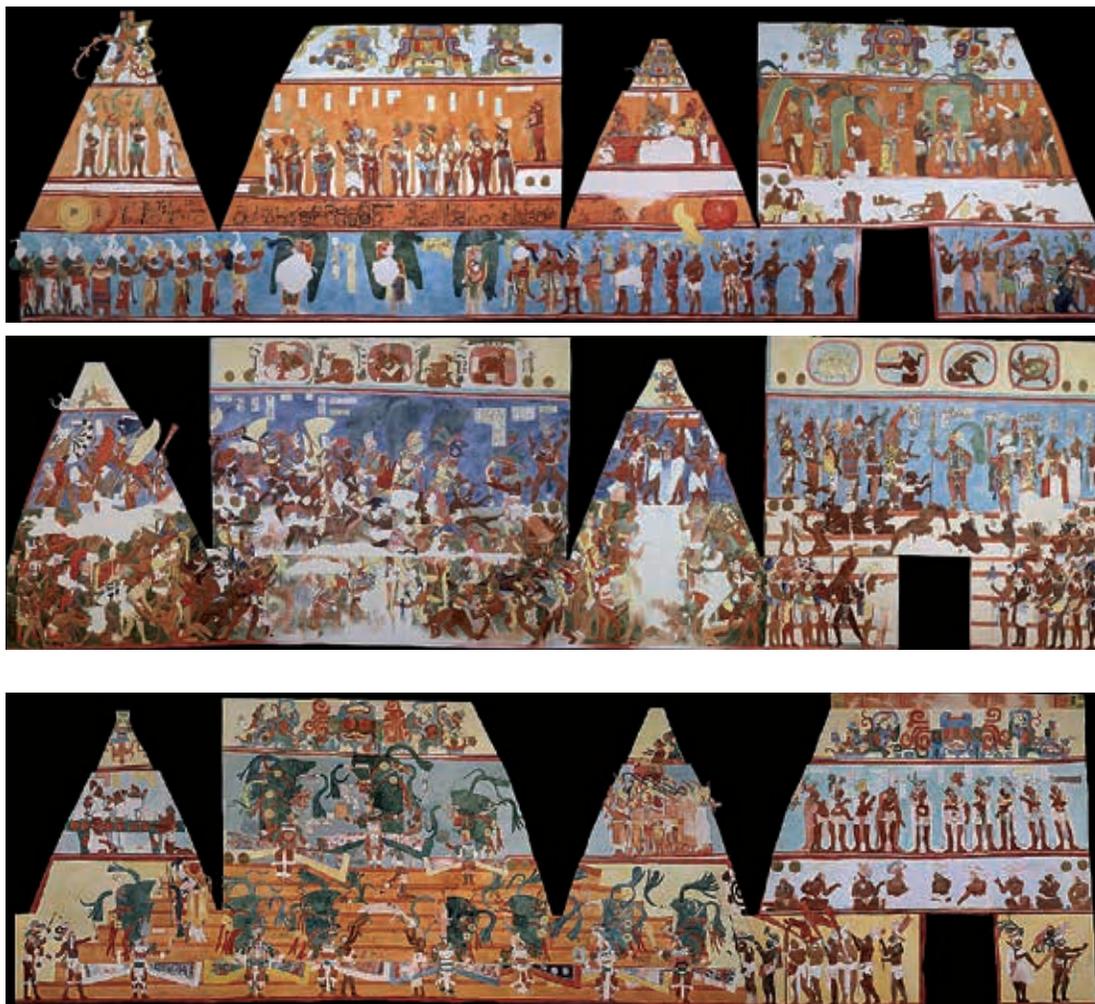


Ilustración 5. Dibujos de los tres Cuartos del Edificio de las Pinturas en Bonampak.

los azules de algunos incensarios polícromos, específicamente en el sustrato arcilloso de forma estructural.

Los estudios que se sucedieron entre la década de 1970 y 1980 sobre la pintura mural y los relieves polícromos de Bonampak así como también de otras ciudades mayas de la región del Usumacinta, aportaron datos sobre la composición de los sustratos de preparación de estas obras, así como sobre los pigmentos y las técnicas que habían sido empleadas.

Los especialistas más prestigiosos del *Instituto Central Perno il Restauro di Roma* se trasladaron en la década de 1980 a Palenque y Bonampak para estudiar los murales de sus edificios, su labor les permitió anunciar que todos los colores habían sido preparados con arcilla. Esta afirmación modificó completamente la visión que hasta ese momento se tenía sobre la paleta mural maya y su manufactura. Con tecnología cada vez más avanzada Antonio de Yta, realizó un análisis térmico diferencial con el que concluyó que había dos tipos de arcilla, y no sólo una, utilizadas en la fabricación de los materiales y pigmentos.

Por otra parte, la investigadora que planteó por primera vez la necesidad de superar enfoques sobre el significado de los murales para avanzar en otros como el de la química de los materiales, fue la Doctora Leticia Staines que dentro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México creando en 1990 el proyecto de la pintura mural prehispánica en México, dentro del marco de esta iniciativa produjo avances sobre el tema de los materiales y técnicas empleadas, basados en el estudio de las antiguas y nuevas pinturas murales descubiertas.

La perspectiva multidisciplinar con la que comenzaron a ser estudiadas todas estas obras permitió la caracterización química de sus componentes y de sus técnicas lo cual se planteó como algo necesario en todos los casos para poder observar comparativamente la pintura mural que se realizó en distintas ciudades del área maya.

### **Estudio y clasificación de estilos de la pintura mural maya.**

Una vez entendido el objeto arqueológico como objeto de valor artístico, surgió el interés de buscar estilos dentro de la pintura mural maya, que permitiera crear una taxonomía y diferenciación tanto de forma, color, espacio, representación de esta manera la Doctora Sonia Lombardo, realizó la primera categorización de estilos para la pintura mural maya, en donde jerarquiza sus fases las cuales se muestran en la Tabla 1 (Ej. P. 53) “Estilos en la pintura mural maya propuestos por la Dra. Sonia Lombardo, síntesis de caracterización.”

La taxonomía se apega a los cambios culturales registrados en la historia maya y tiene orden cronológico consensado por las autoridades en la materia, la ubicación geográfica fue determinante para esta clasificación, así como el estado de conservación y registro para su estudio que redujo el campo de investigación significativamente.

Mary Ellen Miller, también creó una categorización estilística menos detallada, aunque de gran relevancia, ya que demuestra similitudes y diferencias entre murales de diferentes épocas, lugares y señoríos, revelando así un conflicto mayor al no poder identificar una escuela propiamente de pintura mural maya, única si no como un conjunto de particularidades y generalidades que imposibilita su identificación.



CAPÍTULO 2

**ANÁLISIS MORFOLÓGICO  
DE LOS MURALES  
EN BONAMPAK**

## 2.1. LOS CONCEPTOS DE HENRICH WÖLFFLIN APLICADOS A LOS MURALES DE BONAMPAK

*Los murales de Bonampak fueron realizados seis siglos antes de que Giotto pintara sus maravillosos murales.*

*Raúl Anguiano<sup>45</sup>*

Variadas posturas históricas y epistemológicas sobre el valor de las expresiones estéticas de las culturas precolombinas han sido estudiadas para la presente investigación y su clasificación como objetos de arte continúa con el objetivo de aplicar modelos de análisis visual a los murales de Bonampak.

El modelo propuesto por Heinrich Wölfflin que presentó los principios del denominado *formalismo*, se hicieron claramente manifiestos en su trabajo de 1888, sobre el temprano arte del renacimiento y del arte barroco.

Uno de los fundamentos de esta metodología que propone analizar los murales de Bonampak es la que funciona para discernir sobre las características formales de la pintura, y es propongo que sea aplicable a la pintura mural maya dado que el lenguaje de la pintura entendiedno como el lenguaje del espacio, color, forma, espacio etc. es el mismo para cualquier expresion de cualquier sociedad sin importar la cutura o época. En la transformación de lo lineal a lo pictórico que propone este autor es

---

45 Raúl Anguiano, *Expedición a Bonampak*, p. 11

aplicable perfectamente a los cambios estilísticos que de la pintura mural maya se tiene conocimiento y las oposiciones que propone, para entender la transformación de la resolución de la forma que los pintores de dichos murales fueron resolviendo en cada escena y superficie representada.

Entre los argumentos que se exponen para la aplicación de un modelo occidental a una obra de arte prehispánico es que no se centra en la relación de la vida del artista con la obra: en el arte prehispánico la autoría es desconocida.

Si bien existen excepciones como las descubiertas en algunas vasijas cerámicas encontradas y clasificadas como cerámica de Naranja que presentan una firma de autor, en el caso de los murales de Bonampak se cree que uno de los personajes de los murales es el pintor principal, quien a manera de firma se incluyó pintándose dentro de la escena.

### **Conceptos fundamentales aplicados a los murales de Bonampak**

Los conceptos propuestos por Wölfflin permiten mostrar las variaciones de estilos que muestran los murales pues la resolución plástica varía de escena a escena, de la misma manera que ejemplificó las variaciones entre estilo clásico y estilo barroco como dos polos opuestos que se orientarían en sus estilos.

Así, en los murales encontramos oposiciones de tratamiento entre lo lineal y lo pictórico mostrando unas líneas rígidas y caligráficas, mientras que en otras escenas el trazo será suelto y dinámico. Incluso, entre los tratamientos de la superficie del plano pictórico, el espacio en donde la forma se mueve es cerrado por líneas contingentes.

En su obra titulada *“Los conceptos fundamentales de la historia del arte”* de 1915, este autor establece las contraposiciones: lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y la forma abierta, la pluralidad y la unidad, lo claro y distinto. No obstante este análisis aplicado a la pintura mural prehispánica, en específico a los murales de Bonampak, presenta sus dificultades.

Una de esas dificultades es la aplicación de un modelo de análisis visual occidental a un esquema representacional prehispánico; sin embargo pareciera que es de utilidad dada la plasticidad y ambivalencia entre el lenguaje plástico de la pintura precolombina y la occidental en términos de lenguaje pictórico y desarrollo de la forma.

Wölffling señala cinco pares opuestos en la realización de la forma: lineal-pictórico, superficial-profundo, abierto-cerrado, multiplicidad-unidad, claridad absoluta–claridad relativa<sup>46</sup>, que se analizarán a continuación.

### **Lo lineal y lo pictórico**

En los murales de Bonampak lo lineal y lo pictórico aplicados tal y como lo plantea Henrich Wölfflin tienen un desarrollo relevante en la composición de cada elemento y forma, tanto en delimitación entre fondo y figura como en la estructuración de la composición.

La pintura mural hecha en épocas anteriores como la de San Bartolo (Guatemala), comparada con las de Bonampak, establece diferencias muy claras en el estilo de la pintura mural maya entre ambas épocas: el cambio fue radical en la manera de ver ya que pasaron de lo lineal a lo pictórico y podría decirse que es secuencial.

*“... ) lo lineal y lo pictórico son lenguajes distintos, en los cuales se puede decir todo lo posible, si bien cada uno desenvuelve su fuerza en un cierto sentido y tiene evidentemente su origen en una orientación espacial [...] El estilo lineal ha originado valores que el estilo pictórico ya no posee ni quiere poseer. Son dos concepciones del mundo que lo*

---

46 Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p.90

*enfocan de modo distinto, según su gusto e interés, y que, sin embargo, son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible.*<sup>47</sup>

El estilo pictórico de los murales de Bonampak trata de alejarse de lo lineal a manera de abstracción de la forma dando mayor importancia a la mancha, al impasto y a la gama tonal, para hacer diferencias espaciales y jerarquías de lugar. En la escena de los murales del *Cuarto 2* existe un interés por la masa, entendida como parte de la forma y no tanto por el contorno que, aunque existente, su función solo es definir delicadamente la figura.

*“Aunque la línea no significa, dentro del fenómeno del estilo lineal más que una parte de la cosa, y el contorno de cuerpo no puede separarse de lo que contiene, se puede usar, sin embargo, la definición popular la cual dice que el estilo que da la tónica al dibujo ve en líneas y el estilo pictórico ve en masas”*<sup>48</sup>

En los murales de Bonampak el color, el plano y el tono predominan sobre lo lineal, el claro-oscuro es el que destaca las escenas. Lo lineal solo conduce levemente la forma, no la precisa. La pintura que se conoce cronológicamente anterior a la de Bonampak resuelve su estructura por medio de líneas y colores planos, el contorno es el que define tanto el ritmo, la secuencia, el fondo de la figura y demás valores formales, lo que sujeta las formas a la abstracción y resolución simbólica alejada de la realidad que el ojo del pintor percibe.

---

47 Heinrich, Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* , p. 48

48 Heinrich Wölfflin, *op.cit*: p. 48

### **Superficial-profundo.**

Se refiere a los medios representativos para expresar el volumen de los cuerpos y la profundidad en que son ubicados con relación al espacio. Esta dualidad se ve claramente transformada en las escenas planimétricas en contraste con las escenas de composición caótica, de profundidad y traslajos de cuerpos donde el movimiento es fundamental.

Los fondos en los murales juegan un papel preponderante: hay una diferencia tonal entre las figuras y los fondos. En realidad la factura de la capa pictórica es distinta dado que mientras en los fondos se emplean aguadas, se van jerarquizando las capas pictóricas hasta llegar a las últimas de las mismas y a los detalles más delicados de los tocados o de los pliegues de los ropajes, logrando materialidad en la pintura, una especie de impasto.

*En este caso el artista buscaba crear una textura densa en la capa pictórica, de manera que la máscara adquiriera expresividad no solamente por el uso del color y por efectos del diseño, sino recurriendo a una especie de impasto con movimiento. [...] es un recurso que utilizaron grandes figuras de la pintura moderna, por ejemplo, Van Gogh. La superficie texturizada se pudo haber logrado con base en la mezcla de pigmentos terrosos con la arcilla paligorskita, hecho que permite la creación de una pasta densa de pintura, y también por medio de la textura del soporte de cal de manera puntual.<sup>49</sup>*

La apariencia de la realidad es interpretada por los pintores de Bonampak por la intención tonal y una capacidad de analizar la luz sobre los cuerpos

---

<sup>49</sup> Diana Isabel Magaloni Kerpel, *Materiales y técnicas, de la pintura Mural Maya*, p. 30

representados; el volumen es resuelto por superposición tonal, la luz y la sombra se precisa en cada objeto y en el todo. Los pintores de Bonampak no resuelven con la misma paleta tonal una escena de día que una de noche o al alba, o una en espacio cerrado; para cada momento de luz hay una resolución entre el fondo las figuras por medio de claroscuros tonales.

La línea que en otras pinturas murales es de anchura importante y es de la misma medida para todos los objetos representados, aquí muestra diferencias para cada forma dependiendo del contexto en el que sea pintada, como precisa Wölfflin, lo táctil de la pintura lineal se sustituye por la óptica de lo pictórico.

*Nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente; así como el niño pierde el hábito de tomar las cosas con las manos para comprenderlas, así se ha deshabituado de la humanidad a examinar la obra pictórica con sentido táctil. Un arte más desarrollado aprendió a abandonarse a la mera experiencia. Queda con esto desplazada la idea de toda la obra artística: la imagen táctil se ha convertido en imagen visual, cambio de orientación el más capital que conoce la historia del arte.<sup>50</sup>*

Posiblemente hayan tenido una especie de plantillas con posturas previamente resueltas, para sintetizar el trabajo. Lo lineal del estilo de la pintura maya es una generalidad, pero en la pintura de Bonampak muestra un cambio de lo lineal a lo pictórico. Lo lineal de las pinturas murales es evidente, la línea juega un papel fundamental tanto para la trama y boceto, como para el tratamiento final de fondo y figura, delimitado siempre por medio de líneas de diversas cualidades.

---

50 Heinrich Wölfflin, *op.cit*: p. 53

*La evolución de los estilos decorativos podríamos, igualmente, analizar la victoria del naturalismo sobre los diseños arcaizantes; así comparativamente podríamos sustraer los valores estilísticos del mundo antiguo; lo mágico y lo realista; lo inefable terrible nacido del mundo lleno de presagios y siniestros y conmovido por la grandiosidad de su religión, ya poetizado las formas de la naturaleza.<sup>51</sup>*

En las tomas fotográficas realizadas con cámaras de rayos X tomadas por el equipo de investigación de Mary Ellen Miller, se revelan líneas que fueron parte del dibujo de bocetaje y la calidad de las líneas que son para delinear la pintura, es decir, la línea fue un elemento fundamental en la composición y valoración de la figura. Existió un proceso creativo donde el bocetaje debió resolver la organización del espacio y la trama a utilizar.

Con respecto a lo pictórico las pinturas fueron realizadas por veladuras y superposición de tonos, llegando a apreciarse en algunos elementos la carga de pintura que dadas las características y aglutinantes usados, les permitió crear impastos sobre ciertos detalles. De esta manera existe una calidad pictórica con una valoración de tonos, texturas y colores que muestran la avanzada escuela y conocimientos pictóricos que manejaban.

El dibujo creado con pinceles de diferentes materiales entre ellos los de plumas de aves, así como la calidad de las pinturas utilizadas, les proporcionó una caligrafía y trazo de líneas con gran variedad de anchos, intensidad de trazo, longitudes y densidades que fueron explotadas en todas sus posibilidades.

Para el boceto se utilizaban trazos que se realizaban con líneas de color rojo para las figuras humanas y objetos más relevantes de la composición.

51 Salvador Toscano, *Bonampak: la ciudad de los muros pintados*, p. 19

*Pero tras esas realizaciones y al cabo de un período difícil de poder determinar con certeza, el desarrollo de la pintura se manifiesta de manera inconfundible y sistemática desde albores del Clásico, asumiendo características propias que podrían definirse: sentido de estetización, es decir capacidad para destacar lo fundamental y suprimir lo superfluo pero conservando lo característico; falta de perspectiva científica; delineamiento exterior de los diseños con pigmentos rojos o negros muy diluidos, cuyas cargas en superficies interiores se llenaban en seguida con los múltiples colores de la paleta,<sup>52</sup>*

En los murales de Bonampak se transforma lo plano de unas escenas a lo profundo de otras por medio ya sea de valoraciones tonales, de relaciones con las paralelas de la arquitectura o el “contenido” de los muros.

### **La forma cerrada y la forma abierta**

La obra de arte es una estructura cerrada, un organismo dice Wölfflin. Ello explica que cada escena es un conjunto de elementos que cualitativamente conviven entre sí y que los hace de alguna manera limitada es decir tectónica y, la forma abierta al contrario, alude siempre a algo de afuera desprovista de límites, lo atectónico.

Los murales muestran tales ambivalencias en sus escenas: la verticalidad y horizontalidad frente a las diagonales infinitas son sus ejes compositivos. En los murales existe una trama adyacente a ellos, una estructura geométrica que les permitió la organización de todos los elementos de manera armónica. Incluso en el caso del mural donde se muestra una batalla, la organización es caótica mente equilibrada.

No obstante, existe otra razón en el ordenamiento de los elementos que generan ritmos, espacios y secuencias entre los personajes que denotan jerarquía. Tal es el caso del mural del Cuarto 1 en la escena inferior, en donde aparecen personajes que se van alejando entre sí pero a la vez, crean un ritmo y una iconicidad respecto al personaje principal que es el de mayor rango jerárquico en la escena representada.

En el arte primitivo es frecuente encontrar una basta cualidad de ritmo en la composición horizontal, que a la vez es anterior a la representación de perspectiva. La composición es melódica, tal como Charles Bouelau propone en su libro sobre la trama cuando habla de la composición de los frisos del Partenón en que la composición se ve desarrollada en una secuencia que pudo representar el paso del tiempo. En el caso de los murales de Bonampak para establecer una jerarquía, el ritmo primará en una sucesión de elementos, y la sucesión de valores será una marca de tiempo tal y como lo es en la música.

En estas bandas de forma horizontal, el espacio compositivo está fuertemente marcado por las líneas paralelas de los extremos de los límites izquierdo y derecho de los muros pero además, muestran una secuencia no solo horizontal sino de 360 grados al desarrollarse a lo largo de todo el *Cuarto 1*.

El pintor maya creó unos sistemas miméticos de representación siendo los problemas de la representación tales como: posibilidades latentes-realidades explícitas, causa y efecto, condiciones y acontecimientos, abstracción-ilusión y dominación del fondo.

Los niveles de profundidad entre fondo y figura son tratados de varias maneras. Para el caso de las escenas donde los personajes están en procesión, la

delimitación la da la línea de contorno que ha sido realizada en dos tiempos, la primera durante el proceso de bocetaje o traslado del dibujo de algún medio previo tal como se hace en la técnica del fresco y, durante la última fase de detalles en donde se repintaba la línea de contorno con color negro. Las líneas fueron bien definidas de características caligráficas, lo que hace suponer que había un especialista que se dedicó exclusivamente al tratamiento de líneas, textos y glifos.

La ilusión de profundidad en el cuerpo es resuelta por escorzo en la figura humana y responde al precepto de que la forma de un objeto material deba ser deformada para crear la ilusión de profundidad, con respecto a dicha resolución espacial. Lo que se añade en altura viene a consumirse en el escorzo y al mirarlas resultan realmente proporcionadas y correctas más no empequeñecidas con respecto al tratamiento de diversas posturas de la figura humana en el espacio. La resolución de perspectiva denota un profundo sistema de observación y creación con planeación geométrica que logra profundidad en el cuerpo y sus partes.

Se observa que mientras en los cuerpos y los ropajes que portan los personajes, impera la estilización, es intencional concentrarlos como si fuera un retrato grupal tal y como lo entendemos hoy en día, tratando de ser fieles a personajes reales y mostrando cada uno particularidades ya sea en el tono de piel, postura, gesto, anatomía o tamaño.

Al respecto, el artista Raúl Anguiano escribió un libro sobre los murales de Bonampak titulado *Art in Bonampak*, en donde refiere haber hecho estudios con modelos lacandones en vivo -durante su estancia en la expedición que realizó- y que al estudiar el rostro desde diferentes ángulos comentó: "Cual fue

mi sorpresa al descubrir en la abstracción de las líneas, el parecido fisonómico del rostro de Kayóm con la figura del guerrero tallada en la gran estela de Bonampak.”<sup>53</sup> Esto podría confirmar la hipótesis de que los personajes son retratos grupales de los personajes representados.

Anguiano hace observaciones al personaje del *Cuarto 2* que está sentado en un escalón y tiene apoyada la cabeza y un brazo en un escalón superior. A los pies del señor de los vencedores, apoya su lanza junto a la cabeza del prisionero y parece que la lanza le penetra un ojo. Este error de percepción ha traído interpretaciones erróneas respecto a esa escena creyendo que en efecto le hunde la lanza en el ojo, sin embargo Anguiano diserta sobre la posición de la lanza que esta detrás de la nariz del esclavo, es decir, el traslape de los dos personajes es lo que define la posición en el espacio, siendo que el esclavo está en primer plano y el otro personaje detrás.

### **La pluralidad y la unidad**

Un obra cerrada es una obra en sí misma, una unidad. Wölfflin propone que las escenas en lo murales se lean como unidades con discursos y narrativas independientes; a pesar de ello, existe en su conjunto una relación de partes independientes que se solidarizan armónicamente. Esto se refiere a la relación entre la unidad y el todo.

De los logros más relevantes realizados por los pintores de Bonampak, la representación realista de la figura humana, que es una planeación disciplinada y parte del proceso de representación en las manifestaciones plásticas, denota un canon de proporción especial que sintetiza el trabajo, canon que permitió agilizar el proceso de creación desde el dibujo preparatorio de los personajes pintados hasta el término de los mismos.

---

53 Raúl Anguiano, *Expedición a Bonampak*, p. 148

Cabe decir que “la transformación plástica de la representación de la figura humana de perfil denominada representación primitiva”<sup>54</sup> se resuelve de una manera abstracta-sintética por carecer de resolución y variación de las formas en el espacio. Esta es una característica de los lenguajes de representación primigenios tanto en la historia de las culturas de la humanidad, como en la representación misma del niño a adulto.<sup>55</sup> La forma es sustituida por un dibujo sofisticado y detallado para cada

proporción de las partes del cuerpo humano, logrando en varias escenas del mural las resoluciones del cuerpo por escorzo; esto es determinado por un interés en resolver la tridimensión, en el espacio bidimensional del muro.

Los mayas que pintaron Bonampak, tenían un profundo conocimiento matemático que les permitió fragmentar el tiempo con base en los ciclos celestes. Este esquema mental los facultó para reflexionar sobre la posición de los cuerpos con respecto al espacio similar, así como el modo de representarlos en una superficie plana (un muro) de la manera más verosímil a como se verían en la cotidianidad de la vida diaria.



Ilustración 6. Medida de proporción, sobre uno de los personajes del *Cuarto 1*.

54 Ernest Gombrich, *La preferencia por lo primitivo, episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, p. 12

55 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. 83



Ilustración 7. *Cuarto 1*, Se muestra una secuencia de personajes, con resolución de la figura humana individual para cada gesto de los personajes.

### **Lo claro y distinto**

Lo claro se refiere a la intención de manifestar la representación de forma de una manera clara y eficaz con relación a la realidad; mientras que lo distinto se refiere a esa intención por oscurecer dicha relación creando confusión.

En los murales observamos ambas maneras resolutivas: si bien en unas figuras la eficacia de la imitación llega a un naturalismo dedicado; en otras, las escenas como las de la guerra o en la procesión de los músicos, las figuras están más apegadas a generar un sonido o un caos; por esta razón se alejan del interés por lo real creando un conjunto de formas más expresivas que representativas.

El sistema de representación visual se creó de manera planificada, y las soluciones plásticas tanto para las figuras como para el espacio, la resolución entre arquitectura y pintura e incluso su relación con el paisaje natural, evidencia que estos murales reflejan a una civilización compleja con un desarrollo de la

forma que se transformó y evolucionó desde lo lineal hasta lograr lo pictórico. En este desarrollo en los murales existen variaciones estilísticas de las formas de los que se conocen evidencias hasta nuestros días.

*[...] sería ilógico suponer, que si estamos hablando como dice del momento cumbre del desarrollo artístico de la época Clásica de la civilización maya, como señala la culminación de este estilo, la solución plástica de la figura humana no corresponda a un sistema de representación visual sólidamente codificado y sistematizado.<sup>56</sup>*

Existe una trama geométrica que sostiene la composición en cada escena, en cada cuarto y entre los Cuartos en sí. Como ejemplo de ello en la escena del mural del *Cuarto 2 del Edificio de las Pinturas*, donde se presenta una batalla campal: la conquista de la tridimensión en la superficie del muro ofrece una extensión del espacio en donde no se diferencia ni divide la narrativa de las escenas por líneas rectas, sino que se muestran las siguientes resoluciones: traslape de formas, escorzos, diferenciación tonal, ritmos, equilibrio de forma y tamaño, dirección y se deduce una trama geométrica detrás que da fuerza a la tensión en las escenas de dicha batalla.

La figura humana es la unidad de la composición, no hay abstracción, no se sintetizan las partes ni el todo en las escenas; en lugar de ello se crea una exhaustiva observación de la naturaleza y del comportamiento de la luz sobre diferentes materias.

De este modo se demuestra que en la producción de imágenes de los murales se emplean procesos y conceptos representacionales bien desarrollados: los personajes fueron pintados tomando como base modelos en vivo para realizar los bocetos, ya que se observan claras diferencias entre las representaciones

---

56 Beatriz De la Fuente, *op.cit.*: p. 86

de los adultos, de los niños, de los ancianos, de los corpulentos, de los obesos, de las mujeres delgadas y de otros personajes pasados de peso.

Anguiano difiere sobre las comparaciones realizadas por otros autores de los murales de Bonampak con la obra de Tiziano o de Miguel Ángel. Él afirma que tienen una relación con los murales realizados en Pompeya, Egipto y con el arte Persa: "(...) hay un personaje gordo, semidesnudo que nos hace recordar otra vez el arte persa por la gran sensibilidad en el dibujo de los contornos."<sup>57</sup>

Las formas representadas corresponden a rasgos físicos comunes de la anatomía maya con deformación craneal, nariz aguileña, estrabismo, el tamaño y la dimensión corporal.

*El número de cabezas que caben en la estatura total de la figura son de seis cabezas y un tercio. Esto indica un parámetro que efectivamente puede compararse con cualquier otra representación de la figura humana [...] en relación con el ombligo de la figura está señalado por uno de los trazos reguladores armónicos; estableciendo que, de la cintura a los pies, la distancia es más larga que hacia la cabeza, lo cual la ubica dentro de una de las correlaciones más regulares, armónicas y equilibradas, de los más adecuados sistemas de proporción, de la figura humana.<sup>58</sup>*

Los murales en Bonampak se pueden diferenciar del resto del arte pictórico maya, por representar en su narrativa a la nobleza maya y se consideran un documento invaluable respecto al modo de vida, clases sociales, la guerra y la vida cotidiana de los gobernantes. Otro punto importante es la expresividad realista de los personajes que muestran de modo particular gestos individuales.

Existe una narrativa temporal en los *tres Cuartos*, que no necesariamente

---

57 Raúl Anguiano, *op.cit.*: p. 148

58 Beatriz De la Fuente, *op.cit.*: p.86

atiende a una sucesión de hechos, es decir no hay una representación lineal con relación a una línea de tiempo en los sucesos representados, esto como se señaló en el Capítulo 1 es por la concepción distinta del tiempo que es dada por ciclos, la cuál no necesariamente define un antes y un después, es decir, para ellos el pasado es el futuro y el futuro es el pasado, eso se refleja en que no existe una narrativa basada en una línea de tiempo en las escenas representadas en cada Cuarto de los murales de Bonampak.

*El sistema de representación en la pintura mural de Bonampak demuestra un conocimiento profundo también de la técnica y de su procedimiento de trabajo plástico, además de una conceptualización excepcionalmente madura de la forma y el espacio. -Sus representaciones [...] no son improvisadas, casuales o aleatorias. Responden a un verdadero programa de producción visual, donde se deducen las fases de planeación, bosquejo, prueba y ejecución de un proyecto-*<sup>59</sup>

La ubicación de las escenas y sobre todo de los mascarones guardan una estrecha relación con eventos celestes, lo que los hace relacionarse de una manera directa con el entorno y los astros.

Se observa un profundo conocimiento de la anatomía humana, que es empleada para escalar las figuras así como para incluir ciertas compensaciones en las figuras de las esquinas, lo que los hace tener una noción avanzada del espacio topológico, ya que están conscientes del espectador y las formas del resto de la construcción arquitectónica.

Es por todo lo anterior que los murales en Bonampak son de mucha relevancia para el estudio del desarrollo de las formas en la pintura mural maya, la manera en que planeaban y simbolizaban la representación humana de forma realista,

así como la manera en que resolvieron los problemas plásticos a los que se enfrentaron para distribuir el espacio, resultando al fin en toda una técnica del arte mesoamericano.

## 2.2 EL REALISMO COMO ESTILO PICTÓRICO.

*Según explica García Bacca en su Introducción a la Poética «imitar no significa ponerse a copiar un original... sino toda acción cuyo efecto es una presencialización». Y el efecto de tal imitación, «que, al pie de la letra, no copia nada, será un objeto original y nunca visto, o nunca oído, como una sinfonía o una sonata».*

*Octavio Paz<sup>60</sup>*

**E**l realismo de las imágenes representadas en los murales de Bonampak ha dejado atrás la síntesis y abstracción de la forma, se muestra un desarrollo en la observación de la realidad y sus apariencias tal y como las percibe el ojo, y no como un mito. El ojo del pintor maya, adquirió una percepción visual de fina exactitud y coherencia con la percepción del entorno y en equilibrio para comunicar por medio de imágenes la realidad circundante. “El realismo tendríamos que verlo como un conjunto de reglas que pretenden regir la relación entre la representación y lo real de una manera satisfactoria para la sociedad donde esas reglas son vigentes.”<sup>61</sup> La representación de la figura humana expresa rasgos particulares para cada personaje representado y existen al menos en el mural llamado *De la Batalla*, correspondiente al *Cuarto 2*, una figura masculina de cuerpo completo y complexión delgada, y otra a su lado de complexión robusta que, claramente denota mayor edad, figuras masculinas erguidas y otras más en movimiento con diversas características

---

60 Octavio Paz, *Obras completas, La casa de la presencia*, p. 32

61 César Gonzáles Ochoa, *Apuntes acerca de la representación*, p. 47



Ilustración 8. Rastreando el ritmo melódico del mural del *Cuarto 1*

físicas que acentúan anatómicamente la edad, mediante la destreza y claridad de su representación.

El interés por caracterizar a cada personaje y dotarlo de personalidad es evidente en los gestos de cada rostro. Por ejemplo en el *Cuarto 1* se puede ver un personaje con los ojos bizcos que a nuestro parecer son cómicos pero muestra una práctica antigua de los mayas de ocasionar estrabismo, como parte de una de las manipulaciones que realizaban en sus cuerpos: “Inexorablemente el aspecto exterior del hombre representa su vida física y sugiere su estado anímico, sentimental, social.”<sup>62</sup>

Dichas figuras “están inscritas dentro de un todo que es el *Cuarto 2*: la composición de los muros completamente pintados guarda una armonía dentro de la composición espacial en relación a cada parte que configura la escena”<sup>63</sup> con la pared total, con todo el espacio interior del *Cuarto* e incluso en relación a los otros dos *Cuartos*.

62 Pablo Tosto, *La composición aurea en las artes plástica*, p.1 98

63 Agustín Villagra Caletí, *Bonampak, La ciudad de los muros pintados*, p. 12



Ilustración 9. *Cuarto 2*, personaje conocido como el cautivo.

Para determinar la proporción general de la anatomía desarrollada o canon de proporción de la figura humana, se pueden encontrar diferencias entre las fuentes consultadas y esto orilló a realizar una propia medición basada ya no en los dibujos elaborados a partir de las observaciones de otros, sino de mediciones propias. Al respecto fueron de gran utilidad, las fotografías con tecnología infrarroja del 2009 hechas por Mary Ellen Miller. Gracias a ellas se hicieron las mediciones y siguientes observaciones.

La morfografía del cuerpo humano fue desarrollada y sintetizada en un canon de proporción y unidad de medida para el conjunto de las escenas. Se observa también que existe una proporción de 6 cabezas y media para los cuerpos regulares, siendo mayor o menor en todos los casos. La división anatómica que

realizan en las figuras es totalmente armónica y concordante con la anatomía humana y los rasgos físicos de los antiguos mayas, evidenciando un sistema de representación bien estructurado y resuelto. La forma en que se divide cada proporción del cuerpo en relación con las demás figuras es determinada por un centro que es el ombligo, de ahí la distancia más larga esta trazada hacia los pies y la menor esta en dirección a la cabeza. Se observa que a partir de este sistema de proporciones que, además es armónico y equilibrado, se aplican a todos los cuerpos representados en los murales de Bonampak.

*El estudio de la anatomía artística y de los cánones humanos, han sido realizados abundantemente por autoridades en la materia; en cambio el análisis morfográfico, por comparación y desde el punto de vista exclusivo de las necesidades del artista plástico, no es tan abundante y mucho menos el estudio de las proporciones áureas de la figura humana.<sup>64</sup>*

Las formas de cada cuerpo fueron delimitadas por líneas dinámicas y no estáticas, *líneas caligráficas* que muestran variación en el ancho de una misma línea continua y que sugiere una herramienta suave que les permitía la libre aplicación de la pintura acuosa o más espesa.

La morfografía del cuerpo humano debió ser de interés relevante entre los pintores mayas durante sus estudios, dado que con la edad las diferentes partes del cuerpo van modificándose en su forma y en sus proporciones. En el *Cuarto 1* de Bonampak, se ven perfectamente dimensionadas las figuras del adulto y del niño que tiene en brazos, tanto en forma como en proporción anatómica intrínseca a la edad que representan, incluso en el tamaño de la cabeza del niño y la proporción de los elementos que componen su cara.

---

64 Tosto Pablo, *op.cit.*: p. 199

En lo que respecta a la secuencia de los personajes adultos de pie, se muestra un aplomo correcto del cuerpo humano en posición firme. Cuando las figuras aparecen inclinadas hacia adelante o hacia atrás, los quiebres de las formas están bien aspectados con relación al esqueleto y sus diferentes partes.

Para las mujeres representadas en los murales de Bonampak del *Cuarto 2*, las diferencias anatómicas con respecto al cuerpo de los hombres de las otras escenas y la del niño que una de ellas sostiene en sus manos, están bien diferenciadas entre sí y no hay duda de su sexo. Esto demuestra que también tenían claro las diferencias de la anatomía en el cuerpo de la mujer, tales como el tamaño de los huesos de la cadera y como va evolucionando durante las etapas del crecimiento. Es importante denotar la proporcionalidad de la cadera en las figuras femeninas con respecto al resto del cuerpo, de manera que sea similar a la realidad, porque de otra forma no se lograría el aspecto femenino del cuerpo, sino que se vería un tanto “masculinizado”.

La forma más características de la diferencia sexual radica en el alto y diámetro de las caderas, por ejemplo en el *Cuarto 2* se muestra a una mujer entre un procesión de hombres, demostrando así la eficiente diferencia anatómica, dado que no se duda del género de los personajes pues el diámetro de las caderas, el ancho de la postura de los hombros y el tamaño del tórax, son totalmente diferentes a las de los hombres, incluso la edad determinada por la altura de los senos nos indica una edad avanzada en esta figura.

Al respecto han existido estudios que han propuesto diversas metodologías para el estudio de la pintura mural desde un marco teórico antropológico e histórico, iconográfico y de significado sobre la glífica. De esta manera se han ido desplegando datos nuevos respecto al contenido y significado de las escenas presentadas y su razón de ser.

Mary Ellen Miller ha sido una de las especialistas en los estudios formales de la pintura mural maya en especial sobre Bonampak y en su última publicación (que aún no ha sido traducida al español), destaca notablemente que los murales de Bonampak atienden a un desarrollo estilístico propio de la pintura mural maya, que tuvo siglos de preparación:

*Los descubrimientos a partir del año 2000 en San Bartolo, Guatemala, Calakmul, México y Xultun, Guatemala han dado voz a lo que se entiende hoy como una tradición en la pintura maya, misma que muestra su riqueza y complejidad en todos los aspectos, desde su materialidad, técnica, iconografía y estilo. Esto ha hecho evidente que las pinturas no fueron excepciones sino toda una tradición que fue aplicada en sus libros, cerámica y hasta los muros.<sup>65</sup>*

Un valioso desarrollo técnico en la producción de materiales y herramientas que les permitió elaborar una paleta de más de veintiséis colores que usaron para crear una gama tonal compleja, la cual representa la luz en el espacio, en los cuerpos sólidos, la refracción sobre diversos materiales como la piel, los textiles, las plumas, el ojo, el cabello, los instrumentos musicales de diferentes materiales que denotan una amplia reflexión sobre el comportamiento de la luz y del color. Un ejemplo de ello se ve desplegado en la variedad de tonos empleados para pintar el azul de cielo que corresponde a diferentes horas del día, demostrando una superioridad con respecto a todas las pinturas murales prehispánicas hasta hoy conocidas además de romper con el estilo monocromo y lineal de sus antecesores.

Sobre la organización de las escenas de los tres *Cuartos* y su relación entre sí, Miller comenta lo siguiente: “En los tres Cuartos de Bonampak la información

---

65 Mary Ellen Miller, *op.cit.*: p. XVI (Traducción de autor)

es tan basta que sería lo equivalente a una enciclopedia, en comparación con el resto del corpus de arte maya”.<sup>66</sup> Existe una relación formal en las resoluciones de las formas tanto en la pintura mural, como en los relieves de las estelas, lo que demuestra que era una misma formación de artistas quienes realizaba las tareas de arte maya.

El artista revela su maestría sobre los problemas de composición y las dificultades espaciales de representación como las resueltas por escorzo, por ejemplo. En los murales se rompe con la jerarquización de las otras representaciones artísticas donde los tamaños de las figuras eran significativos de categorías, en la cual a un hombre se le pintaba más alto que a una choza y en otro caso, las conchas marinas aparecen más grandes que la mitad de los árboles. La narrativa se soluciona por una división de las escenas de abajo hacía arriba, por medio de líneas horizontales con la que se indica distancia y diferencia en el espacio, así como en el tema y de tiempo, nombrado también como espacio estratificado.

Las figuras abandonan poses estáticas, características de anteriores pinturas murales; el movimiento y la cotidianidad de las escenas, se reproducen a una diversidad y detalle sorprendente. En los murales de Bonampak se resuelven las figuras con tal fuerza que mientras el guerrero del *Cuarto 2* que está a punto de embestir con su lanza a un cautivo muestra su poderío y lo tiene tomado por los cabellos -gesto que es parte de la iconografía que se repite en Mesoamérica como símbolo de captura- el cautivo a la vez, tiene una expresión de aparente calma ante lo inevitable. En el muro adyacente, un muerto yace sobre los peldaños de una alta plataforma, mientras que otro prisionero sobrecogido de terror súplica ante sus vencedores en una escena que con realismo, expresa debilidad y sumisión.

Dados estos avances en la expresión artística es de suponerse que la educación y enseñanza artística debieron iniciar a temprana edad, desarrollándose en la juventud, aprendiendo primero el dibujo, la anatomía del cuerpo humano y los cánones de proporción, la manera de trabajar sobre un muro y la diferencia en escala con respecto a trabajar en una vasija o en un códice, así como todo lo relacionado con la caligrafía y escritura, la jeroglífica sobre las herramientas y los materiales.

La escritura era uno de los objetivos principales de dicha educación, pero fue cambiando desde la simbolización de ideogramas, hasta extenderse al dibujo basado en la observación de la naturaleza.

*La copia de la realidad, como actividad para entrenamiento de los artistas debió ser un uso común, la preparación previa tal como la conocemos hoy en día, con el nombre de boceto, fue empleada tanto en la escritura pintada, como en los relieves de estuco o piedra caliza; para emplearse después como parte del proceso pictórico mural.*<sup>67</sup>

A pesar de que de todas las artes de los mayas la pintura es la más efímera, los murales de Bonampak llegaron casi intactos a nuestros días, aplicados sobre materiales sumamente destructivos. El proceso de trabajo también debió tener varias fases: “Primero fue la línea, el contorno de las cosas; después el color y por fin el modelado, la profundidad de la perspectiva, el claroscuro.”<sup>68</sup>

En lo referente a su valor plástico, los murales de Bonampak representan la cúspide del desarrollo artístico y tecnológico del arte maya y son producto del desarrollo plástico de siglos. Su nivel de representación y el naturalismo de la

---

67 Salvador Toscano, *op.cit.*: pp. 123

68 *Ibid.*, p. 132

figura humana están completamente logradas al no haber abstracción y sí un conocimiento profundo de la anatomía humana, incluyendo los estados del cuerpo en movimiento.

Una excepción de cuerpos en movimiento son los mascarones que presentan con símbolos correspondientes a deidades celestes, los textos y glífica que muestran fechas y designan nombres de los personajes de las escenas. Estos elementos son menores en comparación con el resto de cada escena que se va desplegando en cada muro de los *Cuartos*.

Existen objetos de uso ritual tales como instrumentos musicales y armas, cada parte que conforma los atuendos, así como algunos animales que van configurando las escenas en general. Los detalles son muy precisos, denotando claramente el interés por mostrar emociones individuales a cada personaje. Si bien existe la teoría de que usaban una iconografía que se repetía para varias posturas de algunas figuras, más bien pareciera que esta repetición es de tipo iconológica y no para sintetizar la pintura, Esto se revela al observar la multiplicidad de detalles que se muestran en cada personaje: no escatimaron en sintetizar formas.

Sobre la fase del boceto, debió existir una trama subyacente geométrica que sirviera para distribuir todos los elementos; la trama adyacente es una estructura geométrica que les permitió la organización de todos los componentes de manera armónica y rítmica. En el caso del mural donde se muestra la batalla, la organización es caóticamente equilibrada a la vez que armónica, basada en diagonales, rectas y perpendiculares que generan el movimiento de la escena. Sin embargo, existe otra razón en la organización de los elementos que generan ritmos, espacios, secuencias entre los personajes: denotar las jerarquías.

Tal es el caso del mural del *Cuarto 1* en la escena inferior donde aparecen personajes que se van alejando entre sí, creando a la vez un ritmo y una iconicidad respecto al personaje principal que es el de mayor rango jerárquico en la escena representada. “Esta cualidad de ritmo, en la composición horizontal es frecuente en el arte denominado primitivo.”<sup>69</sup>

La composición es melódica, tal como Charles Boleau propone en su libro sobre la trama al hablar de la composición de los frisos del Partenón. La composición se ve desarrollada en una secuencia que pudo representar el paso del tiempo. En el caso de los murales de Bonampak esta sucesión de elementos denota una jerarquía y el ritmo primará, mientras que en la sucesión de valores será una marca de tiempo tal como se hace en la música.

El manejo del color en los murales de Bonampak muestra la profunda reflexión y conocimientos del comportamiento de la luz sobre los objetos. La paleta de color maya se amplió a veintiséis colores, mismos que era mezclados entre sí. La paleta para cada escena fue determinada por el color real de cada objeto, personaje y luz de día, pero la cromatía empleada refleja un manejo del color por sus cualidades lumínicas de contraste y armonía. Nunca se sabrá si tenían un modelo de espectro de luz y algún modelo de color que les guió en las mezclas de color que hacían pero lo que es evidente, es que en el caso de los personajes, la valoración de tono para cada uno y para cada parte del cuerpo de acuerdo a su correlación y plano en el espacio fue resuelto de varias maneras: una de ellas fue la mezcla de un color medio que iba variando hacia la sombra o a la luz; se resolvía mediante la mezcla de tono más hacia el negro o hacia el blanco, o manejando la saturación del mismo tono, reduciendo esta

---

69 Ernest Gombrich, *op.cit.*: p. 23

saturación para las luces y engrosándolo por medio de capas y opacidad en la sombra.

Al percibir en vivo los murales, dado que son espacios pequeños, es posible observar que tienen un brillo característico de la mezcla de pigmentos con resinas. Este medio les permitía diluir la pintura para el caso de los fondos o empastar para el caso de los detalles, realizando con esto una valoración matérica del empleo de la pintura que se relaciona también con lo que está en primer plano de lo que está en el fondo.

### 2.3 LA TÉCNICA DE LOS MATERIALES Y EL PROCESO PICTÓRICO.

La calidad técnica empleada en las pinturas murales que los mayas realizaron esta demostrada en su perdurabilidad al lograr que llegaran hasta nuestros días y en buenas condiciones. El interés elaborado de esa cultura para entender la química de los materiales y así obtener una técnica ideal que soportara las condiciones del clima a lo largo de siglos, debió ser un factor determinante para elaborar el conocimiento preciso, que les asegurara la permanencia de sus obras y se demuestra en las recientes investigaciones en donde por medio de tecnología avanzada se han logrado realizar las pruebas químicas y físicas de los materiales empleados que han permitido replicar los procesos utilizadas.

Si bien es verdad que no en todos los sitios arqueológicos mayas se conservan las pinturas íntegramente como en Bonampak y que en la mayor parte se encuentran pocas evidencias como fragmentos, desde el punto de vista de los materiales y técnicas desarrolladas es sorprendente la variedad de colores, los procesos de extracción y elaboración de pigmentos-laca que obtuvieron.

Estos avances revelan una constante investigación tecnológica que se fue heredando en los pintores mayas de distintas generaciones y entre distintas ciudades, que incluso se extiende hasta prácticas pictóricas teotihuacanas y coloniales, como se ha demostrado con la pintura mural de templos e iglesias,

elaboradas desde los primeros años posteriores a la conquista de América y a lo largo de los siguientes dos siglos

Después cae en desuso pero con la ayuda de las últimas investigaciones de análisis químicos de los materiales empleados, se han revelado importantes datos acerca de los materiales y procesos de producción de la pintura mural maya.



Ilustración 10. Azul añil, producido artesanalmente hoy en día en Oaxaca para fines textiles.

Este legado cultural sigue teniendo gran importancia en ser rescatado y puede convertirse en una aportación invaluable para los pintores del siglo XXI interesados en alternativas ecológicas y de recuperación cultural de nuestros ancestros.

Los documentos que refieren la manera en la que preparaban sus materiales los mayas son escasos. Entre los más antiguos se encontró el documento anónimo que fue redactado en 1548 con el título “Sobre el modo de cómo hacían sus pinturas los indígenas”<sup>70</sup> que hace referencia al proceso de manufactura para preparar la cal donde remojaban las cortezas y las hojas de árboles que también eran remojadas previamente. Ahí explica que otro uso que le daban a la pintura que preparaban era para pintar los códices.

---

70 Jacinto Quirarte, *La Pintura Mural Maya*, p. 226

En dicho texto también refieren que la cal era tratada con miel de abeja para recubrir superficies con la que se revistieron los edificios antes de decorarlos con pinturas. Otra referencia histórica antigua son los escritos de Fray Diego de Landa, quien explica el uso de especies arbóreas para la mezcla de la cal y pigmentos, así como diversos aglutinantes, por ejemplo:

*El palo amarillo o kanté para elaborar pigmento amarillo, así varios tipos de savias que fueron empleadas como aglutinantes, tal como la del árbol ha´bin (pscidia piscipula), del chakté (Caesalpina mollis), del chucum (Havardia albicans), del Abala k, (Spondias spp.), o las de las resinas del chaká (Bursera simaruba) y del cedro o Kunché (Cordrela spp)<sup>71</sup>*

Respecto al proceso para preparar revestimientos, colores y herramientas empleadas, así como tratamientos para la elaboración con fines pictóricos se encuentra la investigación de la Doctora María Luisa Vázquez de Ágredos la cual es de gran relevancia y la más reciente de las que se tiene registro. Su investigación contribuye a esclarecer un poco más sobre la técnica mural maya y muestra etapas a partir de variaciones en los procesos de elaboración de los materiales, aportando luz sobre el desarrollo cultural y técnico:

*La gran cantidad de colores empleados -por los pintores mayas- es un hecho que muestra una prolífica industria de pigmentos. Los pintores mayas del Clásico se esforzaron por generar una amplia variedad de tonos. Algunos colores, especialmente el azul, el verde y el rojo, se presentan en al menos 4 distintas variantes en un sólo mural. Los colores de las pinturas del Clásico son formulados localmente, cada sitio presenta una distinta gama de mezclas de pigmentos. Durante el Pos-clásico, la paleta colorística se reduce,*

---

71      María Luisa Vázquez De Ágredos Pascual, *op.cit.*, p. 89

*pero la fabricación de pigmentos experimenta una homogeneización entre sitios diferentes, hecho que puede indicar un cambio en la organización social que influye directamente sobre la manera de concebir materialmente la pintura.*<sup>72</sup>

Uno de los colores que mayor interés ha causado entre los investigadores de la pintura mural maya ha sido el azul conocido incluso como azul maya o azul índigo, que se distingue por su proceso para obtener, preparar y emplear variados pigmentos. La planta de la cual se extrajo este color se llama *ch'oh* o añil, especie que era cosechada en abundancia en las tierras habitadas por los mayas antiguos y que al ser procesada con una tecnología bien estructurada, ha sido considerado como el primer pigmento artificial elaborado en la época precolombina.

Su uso se extendió a otras culturas posteriores; testigo de ello son los murales de Cacaxtla<sup>73</sup> así como los murales realizados en la época de la colonia, utilizado como color principal para los templos construidos durante los primeros dos siglos posteriores a la colonización (siglos XVI, XVII y XVIII), para después dejar de emplearse en pintura mural.<sup>74</sup>

El azul maya ha sido de mucho interés dando lugar a variadas líneas de investigación desde la química, la historia, la arqueología y ahora de interés artístico por parte de la presente investigación. Su origen, fabricación así como las razones para que dejara de elaborarse han sido fuente de algunas investigaciones, a la par de los descubrimientos sobre la comprensión de la cultura maya.

---

72 Diana Isabel Magaloni Kerpel, *op.cit.*: p. 13

73 n/a., En los murales de Cacaxtla, descubiertos posteriormente a los de Bonampak, se registró el empleo del pigmento azul maya.

74 María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, *op.cit.*: p. 123

En recientes décadas se ha logrado la caracterización de muestras arqueológicas por medio distintas técnicas que han revelado su composición química.

Una investigación que logra reunir suficiente información sobre las tecnologías y uso de materiales es la del Maestro Constantino Reyes Valerio quien estudió Historia en la UNAM y es egresado de química y bacteriología por el IPN<sup>75</sup>. Su valiosa investigación en torno al *azul maya*, representa la primera recopilación histórica de uso de dicho color en Mesoamérica y posterior a la colonización.

Además de los probables procesos que se emplearon en la antigüedad, este investigador también nos muestra experimentos realizados para su elaboración, medidas, temperaturas y resultados siendo fuente necesaria para recrear la elaboración del pigmento. De gran importancia ha sido conocer mediante los análisis químicos las diferencias en cada técnica de pintura, con vistas a una identificación simple y no destructiva del pigmento. Con investigaciones más recientes se ha entendido con mayor exactitud.

*(...) la naturaleza del enlace químico entre la arcilla paligorskita empleada para estabilizar el pigmento y el colorante índigo, tanto desde el punto de vista estructural (dónde se localizan los átomos), como funcional (cuáles son los grupos químicos que interaccionan).*<sup>76</sup>

Acerca de la utilización del *azul maya* en la época colonial, los fragmentos de los murales de la capilla abierta del convento agustino de Actopan (Hidalgo), poseen las mismas características que es tipo de azul, según se desprend

---

75 Constantino Reyes Valerio, *op.cit*, p. 23

76 José Demetrio Mendoza Arenas, *La ciencia de materiales y su impacto en la arqueología*, p. 32

de los análisis químicos realizados por Reyes Valerio, de acuerdo a las investigaciones de química analítica presentadas en su libro; “De Bonampak, al templo mayor: el azul maya en Mesoamérica” donde rastrea en las pinturas del templo en Actopan de mediados del siglo XVI que los pintores indígenas elaboraban el pigmento azul con la misma receta (o una muy parecida) a la de los mayas, pues el comportamiento del material ante las pruebas químicas es igual al del azul maya, son muestra de ello las pinturas murales tanto en Actopan y los conventos agustinos de Itzmiquilpan y Metztitlán, en Hidalgo o el franciscano de Tecamachalco, en Puebla.

*En varias pinturas murales de edificios arqueológicos de México se encuentra un color azul, azul turquesa o azul verdoso, intensamente atractivo y diferente de otros azules en más de un aspecto. Este pigmento recibió el nombre de azul maya, porque se creyó que existía solo en la zona maya de Yucatán. Hoy, sin embargo, se conocen murales en diversas partes de Mesoamérica, como en El Tajín, Tamuín, Cacaxtla, Tenochtitlán (Templo Mayor), Zaachila, Tula y otras zonas de Centroamérica; existe también en esculturas, cerámica y códices.<sup>77</sup>*

Durante el siglo XVI el cultivo del añil para la preparación del azul maya, adquirió interés para la corona española y se convirtió en un pigmento de exportación. Una de las fuentes documentales que existen de aquella época es “Añil de Guatemala” escrito por José Mariano Moziño Suarez de Figueroa en 1797.<sup>78</sup>

---

77 Constantino Reyes Valerio, *op.cit.*: p. 23

78 José Germán Pacheco Toconis, *El añil: Historia de un cultivo olvidado en Venezuela 1767-1810*, p. 32

*También existen datos sobre los siglos XVII y XVIII que en el país de el Salvador se extendió su cultivo, aumentando por el reconocimiento y exportación a España y fue conocido como el país añilero por excelencia y reconocido como el “oro azul”<sup>79</sup> después decayó el interés y cultivo, hasta su nulo uso, y no fue sino hasta la década de los 90 cuando resurge el interés y siendo nombrado al cultivo y extracción de tinte como patrimonio cultural. La historia contemporánea del azul maya se inicia en 1931, cuando H. E. Merwin analizó una sustancia azulosa que se encontró en las exploraciones del Templo de los Guerreros, en Chichén Itza, Yucatán, realizadas por la Carenegie Institution, dirigidas por J. E. Thompson y a cargo de W. E. Morris, Jean Charlot y A. A. Morris.”<sup>80</sup>*

El interés por este pigmento se extiende hasta nuestros días tal como demuestran las investigaciones de la Doctora Leticia Staines del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM<sup>81</sup> en las investigaciones sobre pintura mural maya donde se aportan datos relevantes sobre los procesos de preparación y los materiales empleados para la elaboración de pigmento azul y los procesos en general de elaboración de los materiales empleados.

*El índigo producido con hojas de añil utilizado como colorante de telas en azul oscuro tuvo una explotación importante en Centroamérica y menor en la Nueva España hasta mediados de este siglo. Lo que desapareció es el pigmento prehispánico de color azul turquesa, el cual no posee propiedades tintóreas, pero sí una resistencia y una estabilidad a los agentes atmosféricos,*

---

79 Carlos Batres et,al., *Las evidencias de la industria del añil en la cuenca copan-ch’orti, La ciencia de los materiales y su impacto en la arqueología*, p. 2

80 Carlos Batres, *Las evidencias de la industria del añil*, p. 3

81 María Luisa, Vázquez de Ágredos Pascual, *op.cit.*: p 68

*propiedades que le han permitido resistir el paso de los siglos en pinturas murales, esculturas, piezas de cerámica y algunos códices*<sup>82</sup>

Sobre la preparación de las bases para los muros en Bonampak, los análisis de estratigrafía revelan que fueron conformados por tres sustratos: el mortero de revestimiento, el enlucido pictórico y la película de color, de los cuáles los dos primeros fueron la base de la preparación sobre la que se pintó.

Estas dos primeras capas están compuestas de piedra caliza y arena de cal, que se conoció desde la antigüedad como *sascáb*. “Una vez extraída de las canteras, la piedra caliza fue calcinada en hornos que se fabricaron con esta finalidad conocidos como *chuch cab o chub tan*”<sup>83</sup> para ello se emplearon troncos de árboles en forma circular, depositando las piedras calizas entre los espacios de los troncos, quedando expuestas a temperaturas de 800 / 850° C.

*En 1963 conocimos por primera vez este pigmento azul, sólo que en aquella época se nos informó que en los análisis por difracción de rayos X sólo correspondía a un polvo amorfo, de color azul, pero no tuvimos detalles de su composición química. Meses más tarde supimos que se trataba del pigmento azul maya. En otro estudio realizado acerca de los monasterios del siglo XVI, encontramos más pinturas murales con este mismo pigmento, el cual ha llamado mucho la atención de investigadores de varios países.*<sup>84</sup>

La cal fue un material de primera importancia para la realización de la pintura mural y los yacimientos de las tierras bajas mayas eran abundantes. “El carbonato de calcio se obtuvo al triturar moluscos; esto lo demuestra tomas

---

82 José Demetrio Mendoza Arenas, *op.cit.*; p. 12

83 María Luisa, Vázquez de Ágredos Pascual, *op.cit.*: p. 72

84 Constantino Reyes Valerio, *op.cit.*: p. 10

microscópicas de capas pictóricas estudiadas por los investigadores”<sup>85</sup> Las maderas empleadas para dicho proceso fueron las del árbol chucum, del chacá de holol, del oox y del pixoy o del kik´ch. *Ejemplo de* ello se ve en los calderos actuales de la región de la península de Yucatán en donde también agregan miel de abeja o cera para acelerar la calcinación.

Sobe el apagado de la cal, existían dos procedimientos registrados; el primero en donde la cal se dejaba por un tiempo en yacimientos de agua con cortezas de árbol previamente remojadas hasta que la hidratación de la cal sucedía; y la otra manera era dejando la cal a la intemperie, hidratándose con la humedad del ambiente. Los pigmentos blancos de la pintura mural maya fueron hechos con carbonato de calcio mezclado con alguna arcilla blanca, frecuentemente con caolín o atapulguita, así como los caparazones y conchas molidas eran de uso común como cargas o material inerte para la elaboración del blanco.

Otro de los usos del carbonato de calcio fue el de ser sustrato inerte para la elaboración de pigmentos-laca, que eran precipitados y horneados con colorantes orgánicos.

Los negros eran de origen del vegetal, concretamente eran obtenidos del carbón mezclados con hollín. Hasta la fecha el único mural que se tiene registro del uso de huesos calcinados para la obtención del negro es el de los *Sacrificadores de la Estructura A de Mulchic*.

Los rojos fueron extraídos de muchos de los yacimientos que existen en la región de las tierras bajas mayas que se mezclaban con arcillas antes de ser horneados para ser usados como pigmentos. Las tres variedades más importantes fueron *la hematita, la hematita especular y el ocre rojo*, “existen las siguientes tonalidades básicas: el azul maya que se aplica concentrando

---

85 Diana Isabel Magaloni Kerpel, *op.cit.*: p.1 3.

y diluído, el negro carbón, el gris, hecho almezcalr este negro con cal, el ocre, que se aplica en una sola saturación y el rojo oscuro”.<sup>86</sup>

El *cinabrio* fue otro rojo empleado por la paleta maya, pero su uso fue solo para la pintura funeraria. El proceso para la obtención de este pigmento era complejo siendo muestra del desarrollo tecnológico alcanzado. Este pigmento fue traído desde los yacimientos de la actual Sierra Gorda en Querétaro, dado que en la península y zona ocupada por los antiguos mayas era inexistente. Por esta razón, era más valioso y su uso sólo se circunscribía a las altas jerarquías sociales.

Los pigmentos rojos provenían principalmente de cortezas de árboles y de hojas, que se sumergían en agua caliente o fría, o bien se combinaban con arcilla y aditivos para crear pigmentos-laca de variedad tonal y matiz diferente.

Los amarillos fueron obtenidos de tierras naturales que sometían a variadas temperaturas para obtener gamas de amarillos, ocre o tierras. Los amarillos de origen orgánico fueron empleados por la paleta del pintor y eran obtenidos de la raíz de palo de mora, de la corteza del palo amarillo o *kanté*. Luego eran convertidos en pigmentos-laca. Se han encontrado muros imprimados con amarillo y ocre como color base de pintura mural, en lugar del blanco enlucido de cal.<sup>87</sup>

Los naranjas fueron obtenidos de la combinación de rojos con amarillos una vez convertidos en pigmentos-laca. Por su parte, los azules y verdes fueron pigmentos que por la carencia de minerales con los cuales elaborarlos, los mayas los “importaban de Guerrero y Michoacán”<sup>88</sup> lo que dio como resultado

86 Diana Magaloni Kerpel, *Materiales y técnicas de la pintura mural maya*, p. 131

87 María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, *op.cit.*: p. 110

88 *Ibid.*, p. 112

la creación de su propio color azul. Como se explicó anteriormente, este azul derivó del proceso de las hojas de añil, así que desde 1942 se le conoce como azul maya. El proceso de elaboración consistía en dejar macerar las hojas a remojo en agua para posteriormente mezclarlo con sustratos inertes como la arcillas.

La arcilla utilizada para los azules era el *atapulguita* y para los verdes era la *sepiolita* rica en hierro, así como la mezcla con ocre. El azul maya solo tuvo uso pictórico, aunque la planta del azul y el tinte extraído de la misma llamado índigo, tuvo usos múltiples. Incluso existe hasta hoy diversos usos para este producto en el norte de Yucatán, como el uso medicinal.

Los aglutinantes fueron empleados para ligar las partículas de pigmentos entre sí y a éstas con el soporte del enlucido. El uso de dichos aditivos de origen vegetal y animal es lo que diferencia la técnica de la pintura mural maya de la técnica del fresco. El origen de los pigmentos mayas es variado, algunos provienen de cortezas u hojas de árboles y arbustos, otras de mucílagos, de orquídeas, o de resinas exudadas de árboles.

Estas resinas debieron ser diluidas en preparaciones alcalinas u oleosas para ser disueltas, tales como el aceite de piñon, mamey, calabaza o chía. Estos eran combinados según se deduce en el conteo de monosacáridos que concentran las muestras pictóricas que han sido analizadas; además existe similitud con las técnicas empleadas en el sudeste de Asia.<sup>89</sup>

Algunas de las resinas que más se utilizaron en la pintura mural maya fueron: el copal, la sandárac y la colofonia. También los aglutinantes proteínicos fueron de uso común entre los que se encuentran la clara de huevo de algunas aves así como otros como la cera y la miel.

---

89 *Ibid.*, p. 125

*Una pintura al fresco no contiene ningún tipo de materia orgánica que sirva de aglutinante, las partículas de pigmento quedan fijadas en la micro red cristalina que forma el carbonato de calcio, integrándose completamente al soporte de cal. Si este proceso se lleva a cabo correctamente, la capa pictórica resultante adquiere la resistencia y la consistencia del soporte de cal una vez que fragua.<sup>90</sup>*

Los análisis realizados a varias pinturas murales de la península de Yucatán por parte de la investigadora María Luisa Vázquez Agredos en 2010, arrojan diferencias compositivas en las capas de los murales y variados procedimientos de preparación, como el hecho de que algunos murales del periodo Clásico solo empleaban calcita, mientras que otros del periodo Posclásico presentan una combinación de calcita y dolomita o la mezcla de calcita y aragonita

Las controversias entorno a establecer la técnica empleada por los indígenas desde la perspectiva occidental ha estado presente, sin que se aclare si se trata de frescos o de temples. Al respecto encontramos comentarios de varios estudiosos sobre todo de Bonampak. Uno de los primeros en interesarse por la técnica fue el pintor mexicano Agustín Villagra Caletí, quien fuera uno de los primeros dibujantes que bocetaron los murales de Bonampak en 1947 y que trabajó para el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Desde su punto de vista, los murales fueron elaborados con la técnica del buen fresco, es decir, pintando con colorantes cuando las superficies estaban cubiertas con estuco repellido aún húmedo.

Otro pintor, el guatemalteco Antonio Tejeda Fonseca, refirió que sería muy difícil distinguir las variaciones técnicas entre el procedimiento del fresco y el de temple;

---

90 Diana Isabel Magaloni Kerpel, op.cit, p. 25

sin embargo, en nuestros días esas dudas han sido totalmente disipadas revelando que la pintura mural maya tiene su propia técnica y se realiza mediante la preparación cal, pigmentos, el uso de savias y aglutinantes en todos los procesos.

*El carácter técnico de dichas pinturas, pues si bien usualmente se les designa como frescos, ya Manuel Toussaint ha hecho notar que el pintarse sobre fondos ya secos más bien podrían calificarse como temple. En efecto los muros se aplanaba cuidadosamente con una fina capa de estuco sobre la cual se diseñaba las figuras, los motivos se hacen con negro con líneas esgrafiadas; más tarde se esparce el color con pinceles [...] en realidad las culturas precolombinas empleaban una técnica indígena propia, pues si bien fijaban sus colores sobre fondos ya secos, las pinturas se mezclaban hábilmente con gomas indígenas (tzauhtli), aglutinante que se obtenían de las orquídeas o baba de nopal, etcétera, con lo que aseguraba la permanencia de la pintura.<sup>91</sup>*

La investigación que inició en el siglo pasado, representa un rescate de la pintura mural maya que ha arrojado luz sobre los procesos y técnicas empleadas pero que hoy se encuentra tan avanzada al grado de que establece la diferencia entre posibles escuelas y estilos.

La recuperación de la práctica y de la técnica pictórica de los mayas como alternativa artística es relevante, crear una metodología para su práctica contemporánea es uno de los intereses derivados de la presente investigación en donde se podrá comenzar por implementar un jardín botánico para el cultivo de plantas, un taller para la fabricación de los

---

91 Salvador Toscano, *op.cit.*: p. 126

materiales y su experimentación en nuevas prácticas artísticas. La técnica mural maya carece de nombre que la identifique con su adecuada técnica y material.

La importancia del rescate e implementación, así como uso de la técnica mural maya sobre todo para pintar murales en condiciones de extrema humedad e intensos rayos solares, brindaría soluciones de preservación muy superiores a los materiales actuales, usados en la pintura mural, e incluso superior a la técnica del fresco mismo.

Tabla 2			
PRINCIPALES PIGMENTOS-LACA DE LA PALETA MURAL MAYA			
PROPUESTAS POR LA DOCTORA DIANA MAGALONI Y			
LA DOCTORA MARÍA LUISA SÁNCHEZ AGREDOS			
Pigmento-laca	Procedencia colorante base	Nombre común maya	Matriz inerte
Blanco	-	<i>sak</i>	Calcita-arqgonita
Negro, negro caf	-	<i>ek</i>	Negro de carbón, chapopote, Magnesita
Grises	-	<i>zaceek</i>	Carbón+Cal,
Rojo origen vegetal	Bixa Orellana L.	<i>Kúxub /achiote</i>	-Arcillas -Arena sílice -Calcita
“	Aplopanesia paniculata Presl.	<i>Kik'che' /palo de sangre</i>	“
“	Havardia albacanis	<i>chucum</i>	“
“	Caesalpinia Mollis	<i>Chacté / Palo rojo</i>	“
“	Bursela simaruba	<i>Chaká</i>	“

“	Caesalpinia Violaceae Miller- Standley	<i>piich</i>	“
“	Erythrina sepium H. B&K.	<i>chacmolche</i>	“
Rojo naranja	maghemita	<i>kancab</i>	
Rojo oscuro	óxido de Hierro	<i>chak</i>	
Vermellón	Cinabrio	<i>Kámtóhen</i>	
Rojo de origen animal	Dactylopius cocus	<i>Grana cochinilla</i>	
Amarillo origen vegetal	Clorophora tinctoria	<i>Palo de mora</i>	“
“	Glixiridia sepium H.B.&K.	<i>Kanté / palo amarillo</i>	“
Origen animal	Cocus axin	<i>Cocus axin</i>	“
Azul maya	Indigófera y otras suffruticosa variedades	<i>Ch´ oh</i>	-Atapulguita -Paligosrkita -Kaliolita
Verde maya	Indigófera y otras variedades	<i>Ch´ oh</i>	-Atapulguita -Sepiolita
Morado	Púrpura patula pansa	¿?	-Arcillas -Caolín

Tabla 3

**POSIBLES SAVIAS Y ACEITES ADITIVAS UTILIZADAS COMO ALGUTINANTES DE LA PINTURA MURAL MAYA, PROPUESTAS POR LA DOCTORA DIANA MAGALONI Y LA DOCTORA MARÍA LUISA SÁNCHEZ AGREDOS**

TIPO DE AGLUTINANTE	NOMBRE CIENTÍFICO	NOMBRE MAYA O COMÚN	PROPIEDADES	OTROS DATOS
Gomas	<i>Havardia albicanis</i>	<i>Chucum</i>	Soluble al agua	Se usa para pintar. Su corteza se mezcla con cal
	<i>Piscidia piscipula</i>	<i>Ha'bin</i>	"	La goma de corteza se mezcla con cal
	<i>Guazuma ulmifolia</i>	<i>pixoy</i>	"	
	<i>Heliocarpus ssp</i>	<i>Ho'lol, corcho rojo corcho, jonote, its</i>	"	Corteza glutinosa que se usa mezclada con cal
	<i>Caesalpinia mollis</i>	<i>Chacté / palo rojo</i>	"	Produce una goma y tinte rojo, astillas en tinta sirven como lápices de color
	<i>Spondias spp</i> <i>Finca prusia, tapirina mexicana</i>	<i>Aval ak, Abal k'ilim (abal) Caan (goma de)</i>	"	Es una goma que se cristaliza hay más de 20 tipos de ciruelos en la península
	<i>Jatropha curcas L.</i>	Piñón	"	
	<i>Prosopis spp.</i>	Goma de mezquite	"	
	<i>Acacia Farnesiana</i>	Goma de huzache	"	
Mucílago de orquídea /Tzacutili (náhuatl)			Solubles al agua	
	<i>Cyrtopodium Moacrobullum</i> <i>Bletian purpurea y campalunata</i> <i>Encyclia cocheata, adenocaula, lyndeleyana, nematocaulon,</i>	<i>Tzahuitli (nahuatl) Kuk (bulbo y goma líquida)</i> <i>Yeel-Kuunk</i> <i>Nunup'he</i> <i>Sakúkum-lol</i>	"	En el Antiplano se prepara un pegamento en polvo que se usa en el trabajo de plumería y para templar los colores. Las Relaciones Geográficas de Guatemala, refiere un uso de un engrudo en el trabajo de plumería. En Landa se infiere su uso para preparar pinturas.
	<i>Catasteum Maculatum Kunuth</i>	<i>Ch'it ku'uk, Monjes Chinela</i>	"	

Resinas			Insolubles al agua	
	<i>Bursera simaruba</i>	<i>Chaka´</i> /indio pintado	“	Bálsamo aromático <i>it´</i> s. La corteza se mezcla con cal. Madera para quemar
	<i>Cedrela ssp</i>	<i>Ku´lche´</i> /árbol sagrado	“	Se usa la goma para pintar, se cristaliza
	<i>Bursera copallifera</i> <i>Sessé &amp; moc</i> y otras variedades	<i>Pom / copal</i>	“	
Aceites			Vehículo diluyente de resina	
	<i>Salvia hispánica</i>	<i>Chía</i>	“	
	<i>Argemone mexicana</i>	<i>chicalote</i>	“	
	-	<i>calabaza</i>	“	
	<i>Mammea americana</i>	<i>mamey</i>	“	

## CAPÍTULO 3

# **VALORES PLÁSTICO-FORMALES DE TRES PINTURAS MURALES EN BONAMPAK, APLICADOS A UNA ALTERACIÓN PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA**

### 3.1 RELACIÓN SOBRE LA HISTORIA DEL GUSTO POR EL ARTE NO OCCIDENTAL Y LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

*Los conceptos de arte que la cultura occidental oficial difundió por el mundo e impuso como esenciales y únicos valederos, zozobran en la actualidad [...] ante las profundas diferencias estéticas que hay entre los nuevos continentes entre las culturas y los continentes*

*Juan Acha<sup>92</sup>*

**E**xponer la historia del gusto como vía para comprender la evolución del pensamiento sobre el arte prehispánico desde la pintura es el sentido de este capítulo así de como fueron desarrollando las ideas que permitieron a los artistas retomar el arte no occidental desde su trabajo.

Los fundamentos históricos y filosóficos que vinculan las manifestaciones artísticas con las expresiones no occidentales están directamente relacionados con la historia del gusto y los juicios estéticos. Al abordar desde el campo de las artes visuales el estudio de la pintura mural maya, enfrentamos directamente dos juicios de valor que sirven como ejemplo de la manera en que la historia del arte aprecia ciertas expresiones y excluye otras. Las artes y expresiones denominadas “primitivas” han sido para cada época histórica una forma de designar lo que no ha tenido cabida dentro de los juicios de gusto imperantes.

---

92 Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, p. 7



Ilustración 11. Diego Rivera, fragmento del mural en Palacio Nacional, en donde se ve la producción de pigmentos elaborados por los mexicanos.

Así mismo, es posible rastrear el origen de estos juicios de valor que han desembocado en totalitarismos y la evolución de pensamiento en torno a ello a través de corrientes ideológicas que sustentan al arte de estos tiempos.

Fue en momentos históricos tales como el surgimiento del modernismo, que el gusto por las manifestaciones estéticas de otros pueblos dio origen a corrientes artísticas como las vanguardias, en donde los artistas reflexionaron y experimentaron sobre los objetos creados por otras culturas, enriqueciendo los estudios del arte de regiones como África, Oceanía y América.

Rastreando el pensamiento hasta Platón sobre las artes visuales se encuentra una idea dualista: es decir que para él, el artista solo es capaz de copiar el mundo de los sentidos y ser es una simple copia, siendo de esta manera que se puede extraviar la mente y engañar con ilusiones.



Ilustración 13. Manuel Felguérez, sin título 21-13.

Para Aristóteles, discípulo de Platón, las artes son entendidas bajo procesos naturales de seres vivos, es decir, existe nacimiento, maduración o desarrollo así como la muerte o decadencia y es justamente Aristóteles a quien se le atribuye el pensamiento que retoman los formalistas del siglos XIX y XX y el cual es abordado en los estilos artísticos bajo este esquema natural, en especial el modelo de George Kubler y de Gombrich (ideas sobre la evolución del arte y la metáfora orgánica de la naturaleza del cambio en las artes visuales). Al respecto afirma: “Sin embargo la analogía que él percibía entre el crecimiento de los organismos y el desarrollo de las artes, aún no arraigaba la idea misma de lo primitivo.”<sup>93</sup>

Más tarde en los textos escritos por Cicerón en *Diálogos el Brutus y el Orador*, se señalaba lo que es descrito por Gombrich como un indicativo para la interpretación de la historia del arte, es decir, que iba a estar rechazada por el primitivismo y que alentó a Vassari a escribir la historia sobre el progreso del

---

93 Ernst Gombrich, *op.cit.*: p. 16



Ilustración 12. Pablo Vargas Lugo, Bonampak News, Instalación

arte desde Cimabue hasta Miguel Ángel. En este escrito habla sobre el arte de la antigüedad y lo rústico de su representación añadiendo el juicio de valor; *“demasiado rígida para reproducir la autenticidad de la naturaleza.”*<sup>94</sup>

Es así como poco a poco se va conformando la idea sobre las destrezas técnicas empleadas en las artes para confrontarlas con las de cada época, y el entendido de que toda mimesis de la naturaleza es el fin y verdad de la belleza, como objetivo de todo arte.

De tal manera que en el acertado estudio de Gombrich por recapitular en la historia del arte, la preferencia por lo primitivo se documenta la idea sobre lo sublime y sobre la corrupción en la historia del arte y resalta la sensación de que las obras más antiguas y menos sofisticadas (es decir primitivas), son de algún modo moral y estéticamente superiores a las recientes, que se ha vuelto inconsistentes y vacuas.<sup>95</sup>

---

94 *Ibid.*, p. 17

95 *Ibid.*, p. 17 -16



Ilustración 14. Francisco Toledo, Caballo Azul, Gouache y arena sobre papel 24 x 31 cm. 2013.

De ningún modo quiero argumentar que la elección sobre el estudio de un arte antiguo esté fundamentado en dicho origen del gusto pero sí de como lo antecede.

El arte surgido a fines del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, es un arte basado en

la autonomía del arte y la forma, que ayudó a la apreciación del arte exótico, primitivo y precolombino.

El arte de esta época se alimentó del arte primitivo, poniendo en el mapa del arte culto una apreciación

hacia el arte también precolombino, la apelación por las formas les permitió asignar valor e interés por esas artes.

La representación de la realidad, la mimesis, ha sido el objetivo principal para argumentar superioridad de la pintura y la escultura entre las obras más realistas y las menos. Plinio el Joven, lo argumenta en la antigüedad, así como Vassari en el Renacimiento.

*Vasari aseguraba que la perfección artística la habían alcanzado los grandes maestros del alto Renacimiento, y eran estos maestros los que los profesores y críticos posteriores señalaban a los jóvenes artistas en busca de modelos. Examinando los logros de Rafael y sus contemporáneos, no era difícil advertir que su perfección trascendía la mera mimesis. No sólo las figuras y escenarios de sus obras*

*estaban perfectamente realizados; además estaban combinados en composiciones armoniosas de atractivo inmediato. Difundir y articular estos valores se convirtió en el objetivo de la Academia Francesa del siglo XVII, y desde entonces se asumió tácitamente que el artista tenía que cumplir el doble criterio de la mimesis y la armonía formal*<sup>96</sup>



Ilustración 15. Demian Flores, Estuco XII, estuco al fresco 150 x 130 cms, 2011.

Sin embargo, esto fue cambiando y la mimesis dejó de ser importante para dar paso a los valores formales. Johann Wolfgang von Goethe fue de los primeros artistas que desde la literatura, plantea el conflicto de valores entre la manifestación del arte y de su tiempo. Argumentaba que los artistas de la antigüedad no permitían el engaño que la mimesis producía y señalaba que sus obras se caracterizaban por una ordenación de formas destinadas a ser captada con facilidad por la vista a cierta distancia.

También defendió con este argumento el arte bizantino y evidenciaba sus formas con absoluto valor; así propuso nuevos juicios para medir y reconsiderar el arte. Este pensamiento fue fundamental y abriría la puerta a los debates sobre el arte decorativo realizado por cualquier persona sin una instrucción, en contraposición de la pintura de caballete, aspecto central del debate que más tarde -ya en el siglo XX- se centrará entre el denominado arte culto y arte popular.

Durante el siglo XX estos pensamientos se ven reflejados en el arte; el pintor Paul Gauguin fue uno de los artistas que investigaron formalmente lo que en su época se conoció como arte exótico, es decir, formas realizadas por personas sin instrucción artística. Este tipo de obra cautivó la atención y es una característica en el estilo de las principales vanguardias, las cuales “negaban el canon de la mimesis de la naturaleza en el arte, dando entrada al culto de la forma por la forma.”<sup>97</sup>

Gauguin fue un primitivista cultural que rompió el compromiso adquirido con la pintura prerrafaelista con el fin de lograr la mimesis perfecta. Esta liberación le permitió descubrir otros estilos tales como el arte del grabado japonés. Siendo así como se pone en tela de juicio los logros del arte Clásico y del Renacimiento para crear opciones nueva sde creación pictórica.

Para Gombrich, fue Gauguin quien dio el primer paso en el cambio del arte: pasar de la percepción visual a la conceptualización, logrando con ello un arte sintético, plano, derivado de las artes decorativas que conoció de los japoneses, egipcios, medievales, persas, peruanos, entre otros.

Es como en los diversos campos de conocimiento y el interés por el arte de los otros (es una corriente de pensamiento que surge durante las vanguardias artísticas. Por ejemplo, el *fauvismo* busca la inspiración en máscaras africanas y esculturas de Oceanía. Igualmente, el arte precolombino comienza a tener influencia significativa en la producción pictórica de las primeras décadas del siglo XX. Artistas como Léger, Brancusi, Man Ray, Giacometti, Picasso son inspirados y su arte se ve afectado por la creciente difusión del arte de los otros.

---

97 Francis Boas, *Arte primitivo*, p. 82

Las vanguardias es resultado del cambio estilístico en la convención occidental del arte: se rompió la mimesis principio básico que había servido para inducir el sistema de las bellas artes y se quebró porque en la búsqueda de la innovación, los vanguardistas dirigieron su mirada hacia lo que de diferente tiene, para los hábitos de percepción occidentales el arte de los otros.

Es en el México del siglo XX que se heredaron estas líneas de pensamiento que fueron llevadas a estudios y debates, los cuales permitieron apreciar el arte precolombino desde un interés más justo y con argumentos nuevos.

Entre los primeros que escriben sobre el arte prehispánico con fundamentos estéticos están Eulalia Guzmán,<sup>98</sup> Salvador Toscano,<sup>99</sup> Justino Fernández,<sup>100</sup> quienes debaten, designan y defienden una autonomía de las formas del arte prehispánico pero no desde el canon clásico de la mimesis que lo relega a "arte bárbaro" sino que lo nombran bajo un término más adecuado: "arte popular".

Justino Fernández identificó un interés de los artistas de la primera mitad del siglo XX por el arte precolombino mismo que está relacionado con el alejamiento del naturalismo imperante durante siglos anteriores. Ese interés se aboca a estudiar, desde el lenguaje artístico, el arte de otros pueblos por sus cualidades formales y abstractas. Este es un antecedente de la presente investigación.

---

98 n/a.: Eulalia Guzmán escribe el ensayo titulado "Caracteres fundamentales del arte antiguo mexicano" su sentido fundamental fue el de nombrar arte a las creaciones escultóricas y pictóricas del arte precolombino, escrito en 1933.

99 n/a.: Salvador Toscano fue precursor del campo de los estudios estéticos acerca de las creaciones plásticas mesoamericanas, entendidas y diferenciadas como un todo con particularidades estilísticas.

100 n/a.: Justino Fernández, centra su interés por el arte precolombino y escribe "Estética del arte indígena antiguo"

En el México de la primera mitad del siglo XX, los artistas de la escuela del muralismo en particular, se interesaron por entender y estudiar el arte prehispánico. De aquí que el punto de vista de esos artistas y sus argumentos para emitir juicios de valor sobre obras prehispánicas están fundamentadas en la superioridad de la forma. Este pensamiento estaba íntimamente ligado a la idea imperante de ‘progreso’.

Para Justino Fernández el término ‘arte popular’ fue el más adecuado para nombrar al arte no culto y académico, cuyo origen –explica- proviene de necesidades espirituales a diferencia con el arte culto y propone que para comprender-lo a profundidad, fue considerado en relación con su objetivo ritual. En su escrito, Fernández también alude al anonimato de los creadores del arte popular, aunque en los murales de Bonampak así como en las cerámicas de Naranja hoy se sabe que la autoría fue importante, pero estos son descubrimientos recientes que no estuvieron disponibles en su tiempo.

Para Edmundo O’Gorman en su libro titulado “El arte o de la monstruosidad”, pone en tela de juicio el principio de que el arte prehispánico pueda ser considerado como arte y hace énfasis en la cuestión fundamental de las relaciones espirituales del hombre precolombino señalando lo siguiente:

*Cuando se consideran las obras en la pura contemplación se está en peligro de atribuirle tensiones que no tuvieron sus creadores y en definitiva, considerar como artístico un objeto que originalmente tuvo sentidos muy distintos. En todo caso es necesario empezar con una contemplación histórico-crítica para descifrar la mentalidad de aquellos hombres y saber cuáles fueron sus auténticas intenciones al crear sus obras, lo que tal vez no se pueda lograr sino de un*

*modo aproximado, teniendo en cuenta que no existen testimonios definitivos acerca de lo que pretendían.*<sup>101</sup>

Otra de las aportaciones para el debate sobre el juicio de valor en el arte prehispánico surge recientemente. Uno de los escritos más relevantes al respecto es de Julio Amador Bech quien hace tan solo unos años en su obra titulada “El significado de la obra de arte, conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales” propone interpretar a las artes visuales como un sistema artístico que para ser entendido, deberá mantenerse al interior de su propio campo semántico.

En este libro el autor dedica un capítulo al entendimiento y categorización del arte que denomina ‘tradicional’, ligado a su origen sagrado y a sus funciones utilitarias, simbólicas, rituales y estéticas, que –resalta- lejos de oponerse entre sí, se complementan y son independientes.<sup>102</sup>

Respecto al pensamiento del filósofo e historiador Anada K. Coomaraswamy quien en su intento por definir semejanzas fundamentales observadas entre las diversas manifestaciones artísticas de las sociedades pre-modernas, distingue radicalmente el arte de estas y del perteneciente a las sociedades modernas, posteriores al Renacimiento europeo. Este historiador brinda los fundamentos para un nuevo concepto y definición de lo que es el arte tradicional (y que expresiones lo abarcan), ejemplificando con las artes asiáticas, las de Grecia del final del periodo arcaico, las de la edad media europea (el designado como arte primitivo), así como el arte popular.

Por otra parte de las ideas más relevantes que retoma Bech se encuentra la inserción del arte dentro del complejo mítico-ritual de las culturas tradicionales,

---

101 Samuel Ramos, *Arte mexicano*, Pról. de Justino Fernández, p. 25

102 Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, p. 186

afirmando que la religiosidad ha sido la motivación más importante de la actividad artística en la historia de la humanidad y que desde las más antiguas manifestaciones rupestres del Paleolítico, es posible distinguir evidencias rituales asociadas a su producción que lo inscriben en el ámbito de lo sagrado: “Todos los objetos producidos estéticamente en la mayoría de las sociedades pre-modernas participan, de alguna manera, de lo ritual y lo mitológico; más aún, encuentran su origen y fundamento en lo divino”<sup>103</sup>

Citando a Walter Benjamín en su origen, la producción artística opera a partir de una lógica que está en función de su servicio al culto religioso: “El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está destinado sobre todo a los espíritus”<sup>104</sup> También considera que las obras artísticas forman parte de un conjunto de prácticas religiosas que la inscriben dentro de y la subordinan al sistema de creencias y rituales comunitarios, en todas sus diversas modalidades.

En 1938, Robert Golwater, historiador y crítico de arte fundador del Museo de Arte primitivo de Nueva York propone “cuatro tipos de relaciones entre los artistas occidentales y el arte primitivo: la romántica, la afectiva, la intelectual y la subconsciente. Esa tipología le sirve para clasificar el impacto del arte primitivo sobre los artistas”<sup>105</sup> de esta manera, los artistas son los que proponen una nueva manera de ver el arte primitivo, crean relaciones para producir un nuevo arte a partir de él y ello los vuelve más modernos. Esta postura los llevará a

---

103 *Ibid.*, p. 187

104 *Idem.*

105 Lourdes Méndez, *Antropología del campo artístico, del arte primitivo al arte contemporáneo*, p. 39

reflexionar sobre otros modos de conocer el mundo desde una perspectiva no occidental, no europea, ni euro centrista.

Estas reflexiones de los artistas también contribuyeron a poner en tela de juicio el concepto de lo que debe o no ser arte, que será uno de los fundamentos del arte de las vanguardias y el precepto de innovación, como determinantes del arte moderno. Más tarde el arte posmoderno cuestionaría estas propuestas con otros fundamentos e ideologías, pero bajo la premisa de reconocer al otro ya sea humano, estético, cultural, histórico, social, geográfico, de nacionalidad, de género, de latitud, etc.

La relación de los artistas con las arte primitivas que tienen sus antecedentes en el arte de las segunda mitad del siglo XX también se pueden ver en las manifestaciones del *body-art*, el *happening*, el *performance*.

La idea central de posmodernismo fundada, primero, en teorías postestructuralistas sostiene que las obras provengan de donde provengan son productos híbridos que forman parte del momento histórico posmoderno. De esta manera la nueva realidad del origen etno-estético con el que se fundamentaron los artistas de las vanguardias, ante el arte de los otros, queda disuelto en el mundo globalizado.

Por su parte el arte prehispánico, se cometó en los capítulos anteriores, a partir de la conquista española fue aniquilado como parte del proyecto de dominación. Y no es sino hasta los estudios realizados durante el siglo XX que México vuelve a interesarse por investigar y comprender desde distintas corrientes de pensamiento las creaciones estéticas precolombinas.

En este punto es donde trataremos de rastrear el origen del pensamiento que otorga superioridad al arte occidental por sobre el precolombino y cómo estos juicios de valor han tenido sus matices a lo largo de la historia de las ideas estéticas.

Los aportes de intelectuales y artistas mexicanos al debate y entendimiento del arte precolombino mexicano durante el siglo XX, fueron relevantes para ordenar el arte del pasado y en paralelo construir los proyectos artísticos nacionalistas de la primera mitad del siglo XX tal como el muralismo mexicano, que se convirtió en la manifestación moderna más importante del arte mexicano de entonces.

A finales del siglo XX comienza a permear la corriente de pensamiento denominada “mexicanismo, movimiento nativista, milenarista y neo-tradicionista que aspiraba a la revitalización de la cultura prehispánica”<sup>106</sup> producto de una necesidad de reafirmar una identidad propia. Un ejemplo son los pintores denominados neo-mexicanistas.

*El movimiento mexicanista es un excelente ejemplo de las nuevas expresiones de la identidad cultural que acompañan al llamado proceso de globalización a escala planetaria, y una de las manifestaciones más singulares de las mutaciones culturales que vive la sociedad mexicana actual. El mexicanismo es un movimiento revitalista, nativista y neo-tradicionista, caracterizado por una*

---

106 Francisco De la Peña Escuela, *Milenarismo, Nativismo y Neotradicionalismo en el México Actual*, <http://www.seer.ufrgs.br/CienciasSociaiseReligiao/article/viewFile/2171/891>, consulta 29 de marzo de 2018, p. 1

*afirmación de lo autóctono, por la reinvención de las tradiciones prehispánicas y por la reinterpretación del pasado. Con un claro componente milenarista y profético, el mexicanismo aspira a la restauración de la civilización precolombina y a la reindianización de la cultura nacional. Su universo ideológico se inspira en una reinterpretación idealizada del pasado prehispánico y en la exaltación de una imagen arquetípica de lo indio.<sup>107</sup>*

De este modo se muestra un panorama histórico de evolución del gusto, del interés de los pintores por culturas distintas, así como de las corrientes ideológicas que dan fundamento a la obra propuesta y a la investigación morfológica de los murales de Bonampak como elemento para la propuesta pictórica que se presenta.

---

107 *Ibid.*,p.1

### 3.2. Propuesta pictórica a partir del estudio de los valores plástico-formales de las tres pinturas murales en Bonampak

*Pinto porque soy mujer  
(Es una necesidad logica)  
Si la pintura es femenina y la locura es una  
enfermedad femenina, entonces todas las mujeres  
pintoras están locas y todos los pintores masculinos  
son mujeres.*

*Marlene Dumas<sup>108</sup>*

#### Planteamiento

La presente obra pictórica fue realizada paralelamente a la investigación sobre la pintura mural maya y se desarrolló como medio de entendimiento y conocimiento para abordar mediante variaciones y citas pictóricas las pinturas de Bonampak. Para sistematizar la información de los modelos de estudio morfológicos aplicados a los murales de Bonampak fueron de ayuda relevante, ya que arrojaron material de estudio que derivó en la temática de cada obra como lo ejemplifica el esquema de la organización de estudio de los elementos plástico-formales estudiados de las pinturas murales de Bonampak, aplicados a la obra realizada, (Ej. P. 118,119)

El estudio de la pintura mural prehispánica como tema para crear relatos pictóricos se inscribe dentro de la herencia de los debates sobre el colonialismo cultural y también, desde la idea de que la pintura propone alternativas para el

---

108 Trad de a.: Terry R. Myers, *Painting*, p.94

discurso y reflexión de la realidad mediante connotaciones político-sociales que se generan a partir de la cita de obras de arte prehispánico en la pintura contemporánea.

Este es lógicamente, un estudio artístico y no arqueológico. La pintura en sí misma es una vía de expresión por medio de color, forma, espacio, organización, representación, presentación, tono y valor. Citando al maestro Ignacio Salazar: “la pintura es lo que es.”<sup>109</sup>



Ilustración 16. Boceto

Para los antiguos mayas que pintaron los murales de Bonampak fue una vía de expresión y también lo es para mí, mil trecientos años después. Si bien no difiero mucho de aquellos pintores en cuanto al proceso creativo -aunque no existan evidencias al respecto- me basta con imaginar la manera en como concibieron tales imágenes y las fueron organizado de la misma manera en que yo boceto, elijo materiales y herramientas, organizo el trabajo y, finalmente, ejecuto todo lo planeado. A la vez, la intuición y el contexto infieren en el mismo proceso.

Para pintar, la mano está coordinada con el ojo y el ojo con el cerebro. Esta actividad es la misma para todos los seres humanos y pintores ya sea del pasado o del presente. La resolución de una pintura requiere de instrucción y resoluciones formales, “La pintura no solo propone una manera de mirar, sino que configura nuestro mundo”<sup>110</sup>

109 n/a.: El Maestro Salazar Ignacio, hace esta declaración durante su examen de grado a Doctor en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, 2018.

110 Trad de a.: Tony Godfrey, *La pintura hoy*, p. 7



Ilustración 17. Boceto

En el contexto histórico y artístico del modernismo, pos modernismo o discursos decoloniales, la acción de pintar sigue siendo la misma acción primitiva en su origen.

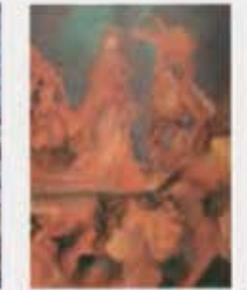
La obra presentada no encaja en ninguna corriente particular de pensamiento, pero si tiene su influencia en la intención de re configurar y darle sentido a un pensamiento concreto por medio de la pintura y su herencia romántica, vanguardista, pos moderna o de colonial.

Las piezas trabajadas en esta investigación no tienen el propósito de crear nada nuevo en el lienzo, no se adhieren a ninguna escuela de pintura de las vanguardias, más se parece a ese primer impulso de los hombres antiguos que pintaron con sus manos, los astros, los animales; en cuevas y cenotes con las herramientas y materiales dejaban una huella.

Sin embargo, corrientes de pensamiento del arte como los formalistas permiten explorar con otra consciencia el espacio, la forma, el tono en la superficie

Esquema de la organización de estudio de los elementos plásticos-formales estudiados de las pinturas murales de Bonampak, aplicados a la obra realizada

Elementos de análisis	Valores plásticos-formales de los murales de Bonampak	Variaciones plástico-formales en la propuesta pictórica	Imágenes de apoyo	Obra realizada
1 Espacio arquitectónico	Bidimensional	Tridimensional		
2 Superficie del plano pictórico	Espacio cerrado	Espacio abierto		
3 Paleta de color	Orgánica, tierras	Sintética		
4 Espacio	Estratificado, planimétrico	Perspectiva geométrica Espacial		

5	Figura humana	Naturalista	Abstracta		
6	Lineal y pictórico	Lineal, Caligráfica, orgánica, delimita la forma	Pictórico No delimita, geométrica, superposición de planos Disolución del plano		
7	Pluralidad y unidad	Pluralidad	Unidad		
8	Textura y gama de color y materiales	Uso de tierras y desgaste y humedad	Experimentación con colores similares a la paleta empleada por los mayas, se emplea el uso de tierras pomex, en el proceso con el fin de crear similitudes al desgaste del tiempo presentado en los murales		
9	Organización espacial	Ritmo y movimiento	Ritmo y desdibujamiento		

del lienzo. Las ideas en los discursos decoloniales han permitido la reflexión sobre las relaciones de poder que en la historia del arte se han ejercido para reducir o enaltecer unas expresiones de unas culturas por sobre otras.

La acción de pintar como si solo se tratara de aplicar pigmento a una superficie nos devuelve al tiempo de los pintores paleolíticos. Pero en pleno siglo XXI, no se pueden obviar interrogantes a resoluciones plásticas que suponemos son las mismas en cuanto a contenido formal

### **El proceso creativo**

“La pintura es la determinación de los valores, de las relaciones exactas entre formas, colores, espacios, dimensiones, expresiones”<sup>111</sup> menciona José Clemente Orozco en su cuaderno de notas, como para él mi proceso creativo ha sido estructurado por los procesos plásticos aprendidos previamente donde primero se bocetan las ideas, personajes de los murales, y posibles resoluciones pictóricas. Luego, mediante el uso del software *Photoshop* se fue componiendo y descomponiendo imágenes pictóricas e incluyendo elementos digitales de composiciones. Más adelante fui dividiendo el estudio y análisis visual de los murales de Bonampak, como lo muestra el esquema



Ilustración 18. Boceto.

111 Raquel Tibol, *Cuadernos de Orozco*, p.25



Ilustración 19. Boceto.



Ilustración.20. Boceto.

de la organización de estudio de los elementos plásticos-formales (Ej. P. 123,124) estudiados de las pinturas murales de Bonampak, aplicados a la obra realizada anterior de tal manera que me permitió organizar los elementos formales y variarlos para la obra.

Al estudiar la pintura de los mayas se definió el desarrollo y proceso de cada pieza. Cada elemento develado en los murales, pudo ser re significado en cada pieza creada.

La temática se configuró en un inicio con relación al concepto de la identidad, pero conforme se avanzó, este concepto se excluyó de

la investigación por ser tema extenso y propio de otra línea de investigación independiente. Así se originó la primera pieza pictórica.

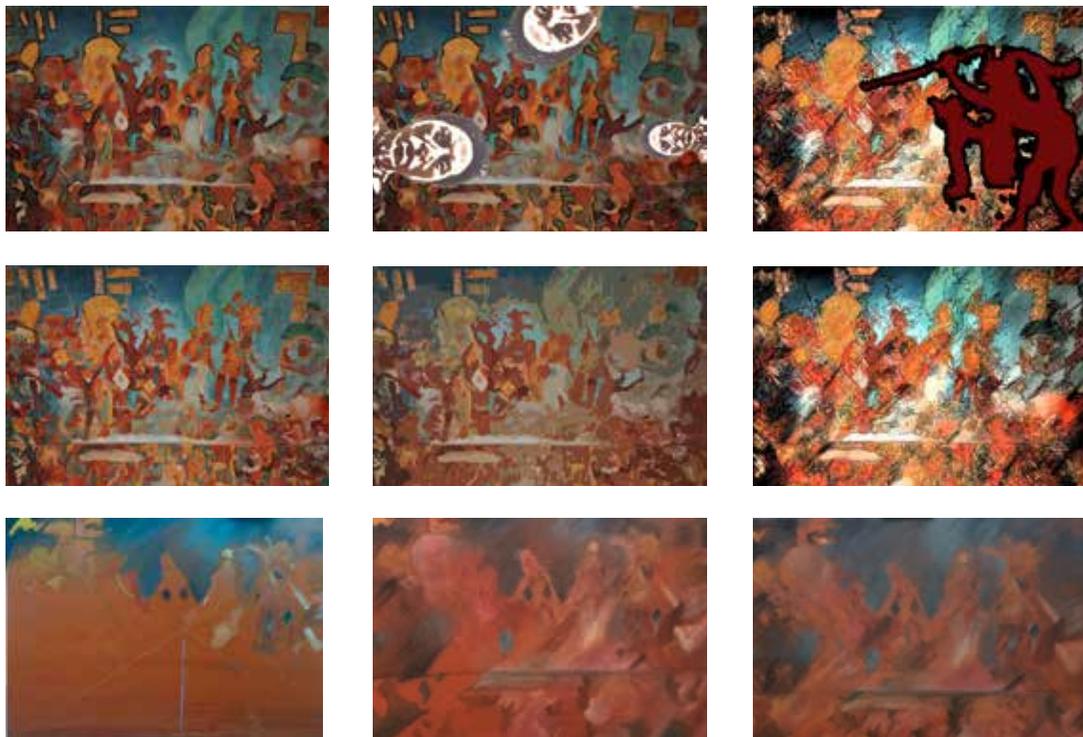


Ilustración 21. Variaciones y proceso

### **Organización de valores plástico-formales y variaciones.**

Se realizaron bocetos para cada obra realizando variaciones respecto a los análisis y elementos formales de los murales en Bonampak. Una vez realizado el estudio detallado del espacio, color, línea, forma, proceso creativo, materiales, se crearon oposiciones del lenguaje pictórico entre signos extraídos de la pintura mural de Bonampak y escenas características de paisajes urbanos contemporáneos de Quintana Roo.

Las estrategias pictóricas utilizadas, se dedican a estudiar el espacio arquitectónico de los murales y exploran el espacio para crear una confrontación visual entre dos modos de representar y presentar el espacio. Otra de las estrategias empleadas en las siguientes obras es la de romper el espacio de

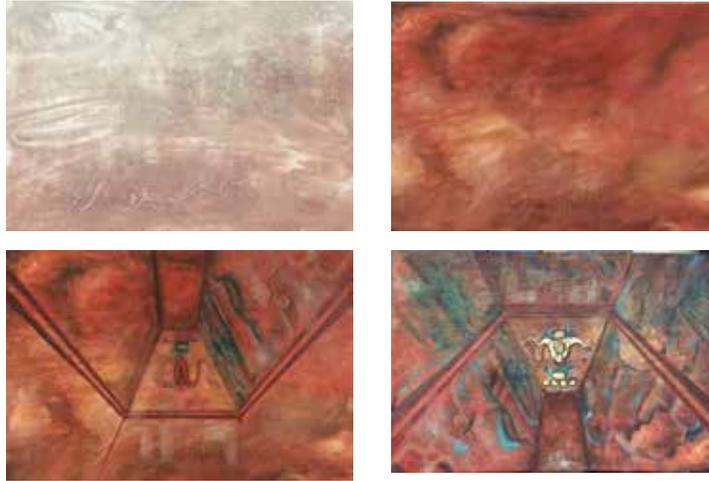


Ilustración 22. Proceso

la superficie pictórica en planos orgánicos para el plano que connota la pintura mural de Bonampak, en oposición al plano de geometrías y perspectiva espacial.

En cuanto al análisis compositivo de obra, está basado en el espacio arquitectónico de los *Cuartos* donde están pintados los murales de Bonampak. El espacio es una construcción de estilo maya, formando un trapecio o el llamado arco maya. Es un espacio cerrado, donde la luz entra solo por la parte frontal la cual también sirve de entrada.

La sensación al estar dentro de espacio y rodeado de las escenas murales, permite estar rodeado 360 grados. Los artistas mayas que los pintaron, tenían un conocimiento sobre las sensaciones que se generan al entrar y estar rodeado de colores y formas. El espacio es cerrado, pero son escenas que se desarrollan en el exterior.

Esta obra fue realizada, además, con la gama de color más usada en los murales, es decir, representa una síntesis de la paleta de color usada en los murales: tonos tierras y azul índigo.



Ilustración 23. Proceso

La forma de los personajes es sustituida por manchas generales que dan la noción de solamente existir alguna narrativa. La composición de la obra es mediante planos centrales que se fugan de una manera forzada hacia la parte exterior de cuadro y hacia arriba con el objetivo de incorporar al espectador dentro del mismo cuadro, imitando la misma sensación que similar que provocan los *Cuartos* de los murales de Bonampak.

Al centro, a unas formas se les aplicó hoja falsa de oro con la intención de experimentar con diversos materiales y su connotación temporal y cultural. En general esta obra es un estudio sobre el espacio arquitectónico y el espacio representado de los murales de Bonampak.

En los siguientes estudios pictóricos, el interés se centró en la apariencia visual del desgaste, erosión y humedad que presentan los murales. Las obras tratan de evocar esas nuevas texturas y desdibujamiento de las formas.

La paleta de color sigue siendo la misma utilizada en los murales, de tierras y azul índigo y se comenzó a trabajar en un discurso pictórico más estructurado, personal y actual.

Se organizó la presente producción de obra desde el análisis y clasificación de los elementos formales y los elementos tradicionales.

Adicionalmente, se realizó un estudio morfológico de los elementos plásticos que componen los murales de Bonampak tales como, espacio, color, línea, forma; se analizó el proceso creativo y técnica de los materiales; se valoraron elementos plásticos contemporáneos opuestos a los murales tales como paleta de color, disposición espacial de los elementos, tratamiento y aplicación de la pintura sobre el lienzo.

La primera obra realizada se eligió una fotografía encontrada en un libro sobre la historia de la Quintana Roo, sobre una representación en cera de un personaje importante de la cultura maya, guerrero y combatiente en la guerra de castas; al lado de él está su esposa, quien aparece en un segundo plano en la foto. La mujer fue la elegida como elemento para la pintura, en oposición a otro personaje femenino representado en los murales de Bonampak. Cabe señalar que los murales representan 283 personajes masculinos y solo 5 son mujeres. Por ello, la intención inicial de esta obra fue la de mostrar la invisibilidad de la mujer en estos murales.

Para la realización de bocetos y obra, se efectuaron confrontaciones pictóricas, análisis, cotejo de los elementos para el desarrollo de obra y variaciones pictóricas.

Con respecto a la producción de obra, se avanzó en la propuesta basada en la investigación de la pintura mural del área de Bonampak. Una vez realizado el estudio detallado del espacio, color, línea, forma, proceso creativo y materiales,

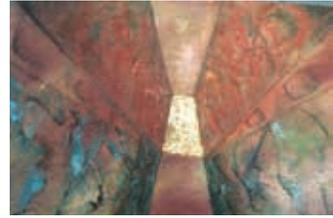


Ilustración 24. Proceso



Ilustración 25. Proceso



Ilustración 26. Proceso



Ilustración 27. Proceso

se procedió a crear oposiciones del lenguaje pictórico entre signos extraídos de la pintura mural de Bonampak así como escenas características de paisajes urbanos contemporáneos de Quintana Roo.

Las estrategias pictóricas utilizadas, se dedican a estudiar el espacio arquitectónico de los murales y exploran el espacio de la pintura expandida en las instalaciones pictóricas con el fin de crear una confrontación visual entre dos modos de representar y presentar el espacio. Otra de las estrategias empleadas en las siguientes obras es la de romper el espacio de la superficie pictórica en planos orgánicos para el plano que connota la pintura mural de Bonampak, en oposición al plano de geometrías y perspectiva espacial.

El espacio es una construcción de estilo maya, formando un trapecio o el llamado arco maya. Es un espacio cerrado donde la luz entra solo por la parte frontal misma que sirve de entrada.

Al centro unas formas se les aplico hoja falsa de oro, con la intención de experimentar con diversos materiales y su connotación temporal y cultural. En general esta obra es un estudio sobre el espacio arquitectónico y el espacio representado de los murales de Bonampak. En los siguientes estudios pictóricos, el interés se centró en la apariencia visual del desgaste, erosión y humedad que presentan los murales, las obras tratan de evocar esas nuevas texturas y desdibujamiento de las formas. La paleta de color sigue siendo la misma utilizada en los murales, de tierras y azul índigo, y se comienza a trabajar en un discurso pictórico más estructurado, personal y actual.

### **Los bocetos**

La realización de bocetos notas y trazos dibujados sobre papel, permitió aclarar y solucionar las ideas conceptos así como organizar el espacio, la técnica para

cada pieza, la paleta de color empleada así como lo referente a la exposición de algunas de las piezas, para lo cual se considera relevante incluirlos como parte del proceso de creación.

### **El discurso pictórico**

El discurso pictórico se genera a partir del estudio metódico de elementos formales y sus aplicaciones pictóricas, los cuales permiten citar mediante una mancha, un tono color, una gama reducida orgánica empleada por los mayas en sus murales y contraponerlos en el lienzo como referentes de una paleta de color contemporánea.

Esta actividad es una reflexión en torno a la manera en que la creación pictórica de los antiguos mayas puede ser referida, citada, parafraseada de manera formal, en un lenguaje pictórico actual que emplea el lienzo como una superficie plana capaz de mostrar lo tridimensional de lo irreal, a manera de pastiche.

De este modo se rompe con la ilusión del plano para confrontar estos dos momentos pictóricos, no con la añoranza de los muralistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX, sino más bien como un intento de mostrar lo invisible para que lo que como cultura nos hace distintos, no se disuelva en la homogeneidad.

El fondo del lienzo se pintó de rojo indio sobre el cuál se fue modelando los rostros con diferentes gamas de color velado sobre una base acromática, encima de un fondo de color azul turquesa. Esta pintura explora el concepto de identidad barroca y mestiza como alternativa ajena al proyecto de globalización y enfatiza al pasado cultural como forma de crítica a la cultura global en la cual las razas y las identidades se desfiguran de su pasado identitario.



Cortezas de árbol de ramón, chucum y chaca



Remojo de corteza en agua



Agua de Chaca



Cal viva



Apagado de cal en agua de Chucum



Cal con añejamiento de 9 años



Piedra caliza de la región



Arena de mar



Argamasa



Pamacon (Comprimido de corteza de coco)



Aplicación de la mezcla una capa de argamasa sobre pamacon



Aplicación de color

Ilustración 28. Materiales y proceso para la replicar la técnica de pintura mural maya.

*La insistencia en la ajenidad –en la dificultad y el conflicto- que habla desde el encanto que tienen para nosotros los restos intactos de las “obras de arte”, de la antigüedad prehispánica permite enfatizar con sentido crítico un aspecto del fenómeno histórico del mestizaje cultural que no suele descartarse o que incluso se oculta en el modo corriente de concebirlo, fomentarlo por la ideología del nacionalismo oficial latinoamericano.*<sup>112</sup>

Para el estudio y planificación de cada pieza se esquematizaron elementos elegidos de manera intuitiva y racional, mismos que se probaron en variaciones pictóricas. A partir de cada elemento plástico estudiado de los murales, se fueron determinando y estructurando cada pieza propuesta. De esta manera los elementos tales como espacio, color, ritmo, armonía de los murales de Bonampak fueron el material para cada pieza de la presente investigación.

La producción implicó una exploración constante para entender cómo operaban los códigos visuales de los pintores mayas y como los resolvieron.

Una vez adentrados en el conocimiento de las posibilidades pictóricas y tecnológicas de los murales tales como la técnica empleada, se volvía preciso ahondar en su estudio y concluir la relevancia de su rescate e implementación como técnicas contemporáneas.

Sin embargo toda vez que se experimentó y replicó la técnica, fue preciso encontrar una manera de referenciar desde el discurso contemporáneo. La cita pictórica la estrategia adecuada para las últimas piezas en donde la técnica es el punto de partida, experimentación y reflexión. Jackson Pollock declaró alguna vez que la pintura es un estado del descubrimiento del ser. Cada buen artista pinta lo que él mismo es.<sup>113</sup>

---

112 Echeverría Bolívar, *La Modernidad de lo barroco*, p. 30

113 n/a Traducción, Jonathan Finnenberg, *Art Since*, 1940, p. 32

## Desarrollo de trabajo

La primera obra realizada titulada “Presencia de la mujer en los murales de Bonampak” se centró aún en la figuración como resolución pictórica. Fue importante en esta primera etapa de producción, el significado de los elementos que la componen. Así, se eligió a dos personajes femeninos de la historia de la cultura maya siendo el primero una mujer representada en los murales mayas de Bonampak.

De acuerdo al libro “El gran museo del mundo maya de Mérida”<sup>114</sup> sobre la historia de la cultura maya, se registró la fotografía de una cabeza de mujer en cera que representa a la esposa de Bernardino Cen junto a la que supuestamente es su esposa, se exhiben en el museo y son reproducciones en cera re construidas a partir de cráneos encontrados por antropólogos físicos según comenta el texto del libro. Una vez elegido este personaje femenino de la historia de la guerra de castas, se localiza en los murales a uno de los pocos personajes femeninos que fueron representados en los murales de Bonampak y que según la traducción de los glifos representa a la mamá del gobernador Cha Muan II, sobre quien tratan las historias de los murales.

Luego se realizó un boceto digital, apegándose a un sistema de composición del cuadro mediante estructuras de orden y simetría, así como color por medio de manchas y composición de color por contraste simultáneo. Esta pieza se realizó con base en las premisas del taller de pintura impartido por el Maestro Francisco Soriano en la Academia de San Carlos.

---

114 *El gran museo maya de Mérida*, Ed.: Gob. del Edo. Yucatán, p 71

**Proceso de primer pieza realizada titulada *Presencia de la mujer en los murales de Bonampak***

- Se realizaron los bocetos digitalmente.
- Se pintó el fondo de color rojo indio.
- Se trazó el boceto.
- Se pintó encima a partir del color medio de fondo.
- Se trabajó por medio de contraste de color simultáneo, para el caso de la repetición de los rostros, mientras que en el caso del personaje del lado derecho se trabajó por medio de un claroscuro.

Las siguientes siete piezas se realizaron bajo la asignatura de pintura de caballete impartida por el profesor Juan Carlos Serrano Niño, donde se plateó la intención de replicar la apariencia de los murales no solo por el contenido formal sino incorporando el desgaste del tiempo, el deslavado, la existencia de capas salinas de humedad.

Así se eligió un soporte rígido y la experimentación con tierras pomex y polvo de mármol para asemejar las posibilidades pictóricas de un muro.

Para el estudio sobre el espacio se eligió una foto registrada en el libro de Mary Ellen Miller del *Cuarto 1* de Bonampak. Una de las razones fue que se aprecia el espacio arquitectónico cerrado del cuarto, así como las imágenes dispuestas hacia un punto de fuga. Esta fue una estrategia la abstracción de las formas con la finalidad de alejarse del contenido iconográfico de los murales y centrarse en el valor formal de la resolución del espacio.

### **Proceso de obras con arenas, tierras y acrílico y hoja de oro**

- Aplicación pintura blanca acrílica en toda el área del macocel frente y vuelta.
- Se cubre con pegamento blanco.
- Se esparció polvo de piedra pómez y polvo de mármol, para crear ritmos y texturas.
- Se pintó con acrílico, paleta de color de colores orgánicos y azul índigo para emular la paleta de color empleada por los mayas.
- Se aplicó hoja falsa de oro, con la finalidad de contraponer, un material con una carga simbólica distinta que hace referencia a la cultura novohispana.

La intención de terminar la pieza superponiendo una capa más es que hace referencia a los elementos de escritura que contienen los murales de Bonampak, que describen y dan datos relevantes sobre la narración, además de contener nombres y fechas.

En esta pieza se eligió el oro falso para invertir la referencia temporal de la época novohispana. Al pintar sobre la hoja de oro con una paleta de color reducida a colores orgánicos, se confronta con la empleada en los murales.

### **Proceso para pintura de óleo sobre hoja de oro**

- Se aplicó una base de pintura color rojo indio con base acrílica, sobre soporte flexible.
- Se aplicó hoja de oro falso en la totalidad del lienzo, dejando ciertas áreas accidentales que permiten ver el fondo rojo.
- Se eligió una sección de uno de los murales del *Cuarto 3*.

- Se procedió a crear bocetos sobre la estructura de la sección elegida.
- Se pintó con óleo y barniceta.

El propósito de esta pieza fue emular el ritmo creado en una de las escenas del Cuarto 2: la escena es una batalla. El orden y la secuencia de otras escenas, aquí se ve disuelto y en su lugar hay caos en formas organizadas por líneas diagonales en varias direcciones

### **Proceso de piezas de óleo sobre lienzo**

- Se aplicó una base de pintura color rojo indio con base acrílica, sobre soporte flexible.
- Se realizaron bocetos en *Photoshop*.
- Se modelaron veladuras con pigmentos puros y barniceta, siguiendo la secuencia rítmica de la escena de la batalla.
- Se fueron superponiendo planos de color.
- Se pintaron líneas sólidas que aluden a la siluetas pero desfasadas de las formas.

Para esta pieza el plano pictórico está partido en dos por en medio con diferentes gamas de color; una parte alude a la paleta prehispánica de tierras, mientras que la otra usa colores de una paleta sintética y por ello contemporánea. Por último, la técnica empleada por los mayas fue el material de reflexión. Para ello se logró reunir y emplear los materiales que según las investigaciones mencionadas con anterioridad:

## **Proceso para piezas sobre pamacon replicando la técnica maya**

- Arena de mar
- Corteza del árbol de Chaka
- Corteza del árbol de Chucum
- Corteza del árbol de Ramón
- Cal apagada de 9 años de añejamiento
- Cal sin apagar
- Piedras calizas
- Soporte de cortezas de coco comprimido, de nombre comercial Pamacon
- Pigmentos a la cal.
- Pamacon

Para preparar la argamasa se puso en remojo la corteza de chaka durante 24 horas; después se apagó la cal con el agua previamente colada y se dejó en reposo por tres meses; se recolectó arena de mar, se limpió para quitarle residuos sólidos y basura, se realizó una mezcla de cal apagada previamente con agua de chucum y se mezcló con la arena de mar en porciones iguales previamente cernida y secada para formar una pasta uniforme; se humectó el pamacon previamente y se aplicó una capa uniforme de la pasta; se dejó reposar por espacio de tres horas, se procedió a pintar sobre ella con pigmentos a la cal mezclados con agua de chucum, chaka y agua de ramón.

Para esta última obra el objetivo fue replicar la técnica empleada por los mayas en los murales de Bonampak, en la elaboración de la argamasa, por tal motivo, fue importante el recabar los ingredientes, tales como la cal, las

cortezas de árbol, la preparación de los pigmentos a la cal y la arena de mar la región de playa del Carmen. Por cuestiones prácticas fue complicado realizar la pintura en un muro, por eso se buscó una solución para que el ejercicio fuera más ligero y transportable. El material hecho con fibra de coco llamado comercialmente como pamacón, permitió trabajar con la adherencia requerida para la argamasa tal como si fuera un muro.

Para tener mayor conocimiento sobre el proceso de la cal y la pintura al fresco que es técnicamente parecida a la empleada por los mayas, se buscó un curso con el maestro Alejandro Morfín, artista egresado de la escuela de la Esmeralda y que imparte el curso titulado “El buen fresco” durante Abril de año 2017, su trayectoria en la difusión de esta técnica se basa en el conocimiento que tiene como restaurador de murales para el Instituto Nacional de Bellas Artes, (INBA) de México, su asesoramiento fue basto acerca del uso de materiales herramientas y soportes alternativos contemporáneos, así como los tradicionales de la técnica del buen fresco.

Se tomo otro curso con el Maestro Francisco Valderrama procedente de España quien impartió un curso sobre el uso contemporáneo del fresco, en la Unidad de Posgrado organizado por el Posgrado de Artes y Diseño, de la UNAM, el promueve el uso de nuevos materiales como el grafteno, qué permite flexibilidad al material y posibilita que sea empleado en soportes flexibles sin ser craquelado, además de el uso de pigmentos foto luminiscentes.

Este conocimiento dio la base técnica para entender los procesos químicos de la cal, en conjunto con los materiales resinosos provenientes de las cortezas, empleados por los pintores mayas y las diferencias técnicas con respecto a las técnicas italianas, y mexicanas en donde el uso de savias como el nopal

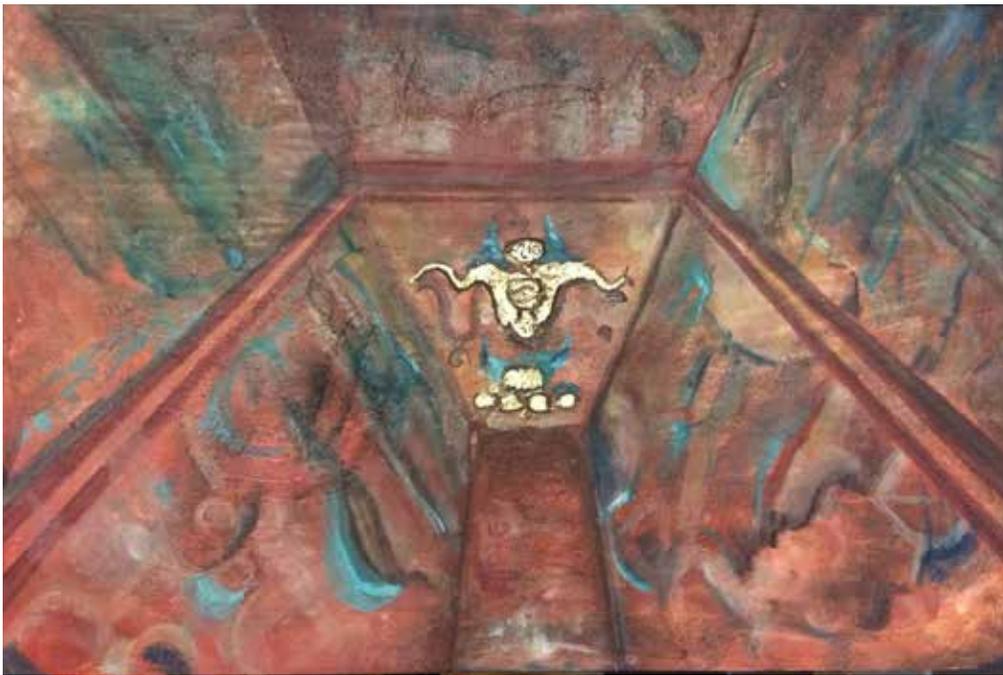
tiene la misma intención de ligar tanto la cal con la arena empleada como en el uso de los pigmentos a la hora de pintar brindando flexibilidad y cristalización.

Al momento de pintar los pigmentos se fueron mezclando con el agua de chucum y agua de cal, y se fueron aplicando.

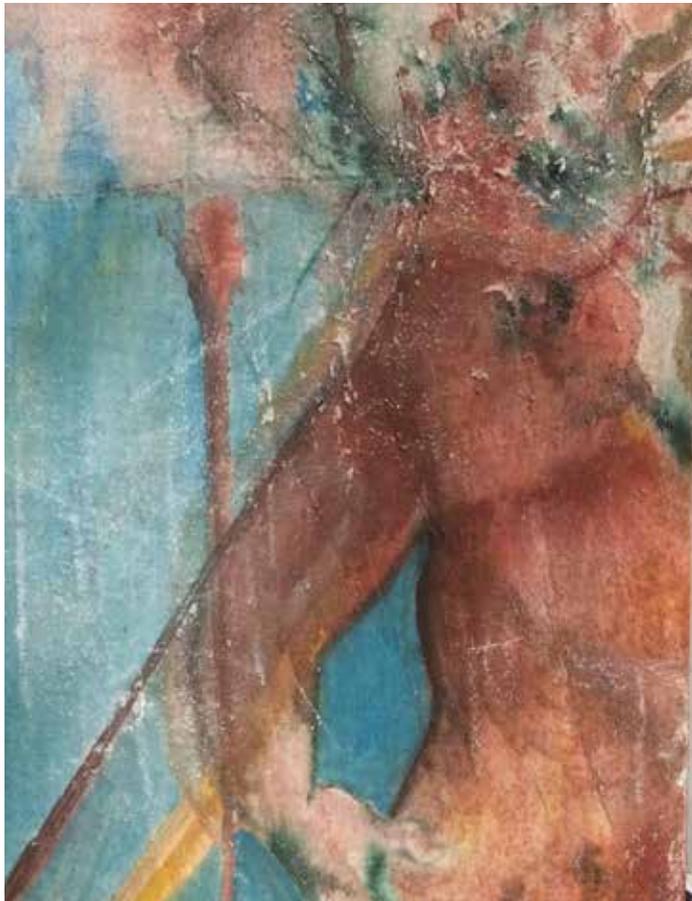
La réplica de dicha técnica fue más simple y pudo ser documentada con material fotográfico así como en formato de video. Dado que los procesos son lentos, por ejemplo la cal tiene que ser añejada por un mínimo de tres meses con el agua de chaká, chucum y agua de ramón, la experimentación solo se reduce a una pieza dado los tiempos de la presente investigación. Pero las bases se quedan asentadas para el uso contemporáneo e incluso para la creación y difusión de una escuela de pintura mural maya.



Título: Presencia de la mujer en los murales de Bonampak  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Medidas: 100 x 100 cms  
2016



Título: Estudio del espacio arquitectónico I  
Técnica: Acrílico, polvo de mármol y tierra pomex sobre macocel.  
Medidas: 60 x 80 cms  
2016



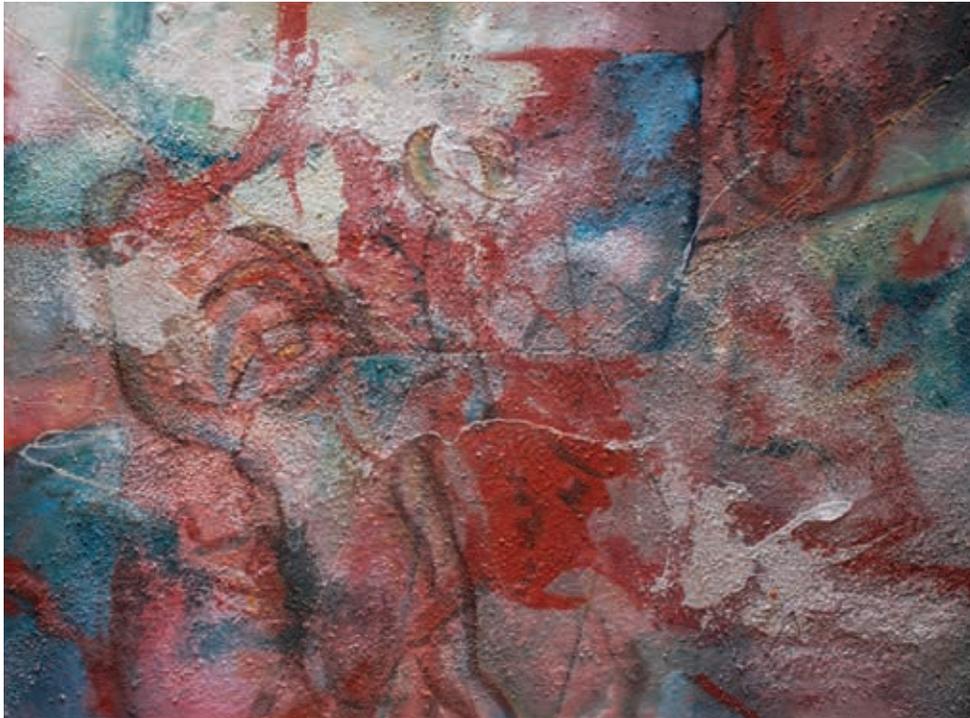
Título: Estudio de la figura humana  
Técnica: Acrílico, polvo de mármol y tierra pomex sobre macocel.  
Medidas: 25 x 40 cms  
2016



Título: Lo dorado presagiando el fin.  
Técnica: Acrílico, polvo de mármol, tierra pomex y hoja de oros obre macocel.  
Medidas: 60 x 80 cms  
Año:2016



Título: Estudio sobre la textura I  
Técnica: Acrílico, polvo de mármol y tierra pomex sobre macocel.  
Medidas: Dos piezas de 30 x 17 cm  
2016



Título: Estudio sobre la figura  
Técnica: Acrílico, polvo de mármol,  
tierra pomex y hoja de oro sobre macocel.  
Medidas: 60 x 80 cm  
2016



Título: Bóveda falsa  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Medidas: 110 x 90ms  
2017



Título: Variación sobre la escena de la batalla, Cuarto 2 Bonampak.

Técnica: Óleo sobre lienzo

Medidas: 110 x 160 cms

2016



Título: Estudio sobre paleta de color I  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Medidas: 110 x 60 cms  
2017



Título: Confrontación entre dos espacios pictóricos  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Medidas: 140 x 180 cms  
2016



Invirtiendo la historia  
Técnica: Oleo sobre hoja de oro  
Medidas: 150 x 150 cms  
2018



Sin título  
Técnica: replica de técnica maya  
Medidas: 120 x 60 cms  
2018

### 3.3 Registro gráfico *in-situ* de los murales de Bonampak

**R**egistro *in-situ* fotográfico de los tres murales, denominados *Cuarto 1, 2 y 3* de las pinturas del sitio arqueológico de Bonampak (Chiapas).

#### **Descripción y justificación académica de la práctica**

Con respecto al registro y observación directa, se procedió a fotografiar elementos de los que no se ha tenido acceso en las fuentes bibliográficas y se accedió a una nueva fuente de conocimiento: los elementos formales plásticos a identificar fueron el espacio pictórico, espacio arquitectónico, el entorno, así como el estado visual de conservación, observación de paleta de color, dibujo-línea, materialidad de la aplicación y técnica empleada.

Después de haber agotado las fuentes bibliográficas sobre de la pintura mural prehispánica y sobre los murales de Bonampak, fue indispensable planear un viaje para conocerlos físicamente, pues en el estudio de gabinete se encontraron disparidades entre los datos como por ejemplo las medidas de los personajes.

Dado lo anterior, no se pretende confirmar o negar los estudios previos, que han llevado al análisis visual de los murales pues esta investigación ha contribuido con nuevas interpretaciones desde el ámbito del lenguaje formal

de la pintura, dibujos, fotografías y se ha creado material nuevo de registro e investigación sobre los murales de Bonampak.

Los objetivos que se alcanzaron al término de la práctica y vinculación con la investigación de posgrado fueron:

- Se creó un nuevo registro fotográfico de los murales de Bonampak y se aportó nuevo conocimiento acerca de los mismos.
- Dichos registros permitieron la confrontación con los datos de las fuentes bibliográficas consultadas.
- Fue material nuevo para la producción de la obra que se realizó a partir de los valores plástico-formales.

#### Cronograma de trabajo por día.

Día	Abril	Hora	Actividad 1	Actividad 2	Meta
1	2 Domingo	11:25 a 17:00	Trasporte de CdMx a Palenque Chiapas	Traslado	Viaje al lugar
2	3 Lunes	9:00 a 12:00	Traslado de Palenque Chiapas a comunidad Lacanjá.	Exploración del área y trámite para trabajar el proyecto con las autoridades.	Preparación logística, para registro fotográfico, luz natural y luz ultravioleta
		14:00 a 16:00	Traslado a Bonampak		
3	4 Martes	8:00 a 16:00	Traslado a Bonampak	Inicia registro fotográfico Cuarto 1 y 2 Elaboración de dibujos	Registro fotográfico
4	5 Miércoles	8:00 a 16:00	Traslado a Bonampak	Inicia registro fotográfico Cuarto 2 y 3 Elaboración de Dibujos	Registro fotográfico
5	6 Jueves	8:00 a 16:00	Traslado a Bonampak	Inicia registro fotográfico Cuarto 3 Elaboración de Dibujos	Registro fotográfico

6	7 Viernes	8:00 a 16:00	Revisión y organización de material	Termina registro fotográfico.	Registro fotográfico
7	8 Sábado	12:00 a 14:00	Traslado de comunidad Lacanjá a Palenque	Traslado	
8	9 Domingo	13:40 a 19:00	Regreso a CdMx	Traslado	

Fue así que se organizó la solicitud mediante el recurso de PAEP-UNAM, mismo que fue otorgado en el mes de Julio del 2017.

Durante la planeación se gestionaron los permisos ante el INAH con el arqueólogo Morrison Limón Boyce, Director de Estudios Arqueológicos, con el fin de conseguir un registro fotográfico con una gama de luz ultravioleta. Esto con el fin de conocer trazos de los bocetos debajo de las capas pictóricas.

A pesar de ello fue imposible hacer coincidir las fechas de la gestión con las fechas propuestas para el recurso de PAEP. Por ese motivo se decidió continuar el viaje con un registro fotográfico con cámara marca Canon modelo Rebel T3 digital, con lente con lente 18-55mm y dibujos que se realizaron en el sitio.

La ruta elegida a Bonampak fue por Palenque y por vía terrestre desde la Ciudad de México. El trayecto duró 17 horas aproximadamente en camión a Palenque ahí se visitó el sitio arqueológico que da origen al nombre del poblado, sitio de relevancia en la época del Posclásico maya y su relación estética con Bonampak (este sitio fue una ciudad menor en comparación con Bonampak).

Luego, se tomó registro fotográfico de la pintura mural de Bonampak que está prácticamente perdida a ser por pequeñas manchas de color y algunas líneas de las que se obtuvieron registro, sin embargo ninguna imagen permanece

con la calidad como las de Bonampak. La tumba de la Reyna Roja no se pudo visitar porque su acceso estaba clausurado al público, según nos informaron los guías y guardias del sitio.

El segundo día después de visitar Palenque, se continuó el viaje hacia Bonampak. En un medio de transporte colectivo se realizó un trayecto durante cuatro horas por una vía de 2 carriles, llegando al cruce donde inicia la Reserva del Río Lacanhá. Una vez ahí se tomó un taxi hacia la reserva habitada por familias de miembros lacandones desde hace varias generaciones, el hospedaje fue a la orilla del Río Lacanhá en una cabaña de techo de lámina, espectacular y exuberante vegetación y algunas chinches en la cama.

En la comunidad viven aproximadamente 300 miembros que, en general, hablan poco español; su idioma es el maya-tzontal y son los guardianes de la zona arqueológica de Bonampak, misma que está bajo el resguardo del INAH.

La economía de dicha comunidad se rige por el escaso turismo que llega, este sitio está a tan sólo 20 minutos de la frontera con Guatemala y la única vía es la carretera de dos carriles que comienza en Palenque y llega hasta Guatemala.

El día tres del viaje se programó finalmente el viaje al sitio arqueológico de Bonampak: fue un trayecto de 20 minutos por un camino en donde se pudo apreciar a dos venados cruzando el camino. La premura por conocer las pinturas era mucha, sin embargo, se consideró pagar un guía local para conocer su historia sobre el sitio.

Al llegar al cuarto de las pinturas se divisan desde la entrada al sitio, de hecho, están en un nivel elevado con respecto al resto de la construcción.



Ilustración 29. Vista del la parte más elevada de Bonampak, a donde me llevo mi guía infantil, el Edificio de los murales, se aprecia del lado izquierdo.

La vegetación es de una hermosura sin igual y el esplendor del sitio, de las estelas de las pirámides escalonadas de la acrópolis es descomunal. Al llegar al Edificio de las Pinturas después de subir la pirámide principal por escaleras de angostos y altos peldaños, se presagia la belleza por descubrir.

El Edificio de las Pinturas está cubierto con argamasa de amarilleada cal por el tiempo, decorada con relieves desgastados pero fastuosos. No se anticipa al colorido y saturación de escenas que resguarda en cada uno de sus tres *Cuartos* contenidos en una misma construcción.

Dentro de los *Cuartos* la majestuosidad de los murales en conjunto con la humedad del clima es casi asfixiante.

Al entrar al *Cuarto 1* se tuvo la impresión de que era mucho más pequeño de lo imaginado: el espacio arquitectónico es casi individual, caben pocas personas cómodamente de pie. Ahí estaban los murales con su atiborrados personajes colores, líneas y formas, dentro de su estructura piramidal.

El primer día fue un viaje de exploración al sitio: verificar los altos costos, así como los tiempos de trayecto y estancia, las dinámicas para conseguir el vehículo, etc. La lejanía del sitio me obligó a regresar dos días después y permanecer dentro de los *Cuartos* de las pinturas por espacio de 3 horas diarias. Esto limitó el tiempo para el registro.



Ilustración 30. Campamento en la Reserva de Lacanhá, Chiapas.

Al segundo día se lograron los objetivos de registro y se logró seguir la línea de actividades trazada. Se tomaron fotografías panorámicas con la cámara del celular modelo *iPhone 6*, de cada sección horizontal de los murales. Estas tomas lograron una vista completa, aunque no detallada, de cada uno de los *Cuartos*. Con la cámara réflex y sin flash -dado que está prohibido- se lograron tomas de detalles de los personajes, de detalles de la técnica y se destaca que en ninguno de los libros consultados se comenta el acabado con gran brillo y viscosidad que presentan dichos murales. También se logró el registro de dibujos inacabados, mismos que quedaron en etapa de boceto incompleto y permiten observar la calidad de la caligrafía que dominaban.

No nos permitieron medir los *Cuartos* y tienen unos lazos de contención que impiden al visitante subirse a las banquetas interiores de cada cuarto y para tomar fotografías en otros ángulos, quedando restringidas las tomas por dichos cercos.



Ilustración 31. Campamento en la Reserva de Lacanhá, Chiapas.

El tercer día se exploró el lugar con una niña lacandona que se interesaba por la cámara fotográfica. Ella me condujo a sitios restringidos por no estar aún abiertos al público, por lo cual se constata que el sitio de Bonampak, está mínimamente explorado, así como todas las ciudades satélites que lo conformaron.

Como anécdota del viaje, se comenta la historia sobre un sitio que está a dos días de camino a pie desde Bonampak, donde se presume que se encuentran unos murales más bonitos -según las palabras del guía que me lo conto-, pero que dadas las dificultades para llegar, no han sido descubiertos por el mundo occidental aún.

Al respecto busqué mapas a mi regreso de sitios registrados en la zona mencionada y, en efecto, hay una zona poco explorada denominada “La Abeja”, que podría corresponder al mencionado por el guía, o tal vez uno cercano a este.

El día cuatro caminé 2 horas hacia unas cascadas, sobre una vereda arreglada para ser transitada por los visitantes, y pude conocer otros sitios más de los que había leído, resguardados por ceibas y animales.

La selva lacandona es una experiencia con la naturaleza, conocer una comunidad poco relacionada con el mundo global, aunque de hecho se han ido occidentalizando, por medio de las telecomunicaciones de una señal satelital que llega para dar servicio de internet al único ciber-café de la población. Esa señal también los provee de televisión.

Esta comunidad practica la poligamia por los hombres y las creencias religiosas que considera que la naturaleza está regida por los espíritus. Ello otorga la oportunidad de conectarse con modos alternos de coexistir, y revela las desigualdades del capitalismo en su afán por igualar lo que la humanidad ha logrado. Al conocer los murales de Bonampak nos percatamos de la diferencia entre leer sobre ellos y estar dentro de los *Cuartos* donde están pintados. Si bien se corroboraron datos tales como medidas, escalas y colores y podemos concluir que las investigaciones quedan muy cortas de los que realmente son los murales dado su esplendor técnico y estético. A continuación una selección del registro fotográfico realizado en Bonampak, se presenta de manera agrupada por características vistas.

**Retratos grupales ordenados ritmicamente sobre línea horizontal,  
composición planimétrica**



Ilustración 32. Detalle del *Cuarto 1*



Ilustración 33. Detalle del *Cuarto 1*



Ilustración 34. Detalle del *Cuarto 1* de las Pinturas de Bonampak



Ilustración 35. *Detalle del Cuarto 1*, para compensar la deformación del ángulo que forman los muros, el pintor maya compensa agrandando las partes de los cuerpos y objetos que son afectados.



Ilustración 36. *Detalle del Cuarto 1*, en ésta escena se aprecia los gestos corporales que son detallados para cada personaje, fotografía contrastada en Photoshop.

## Composiciones dinámicas

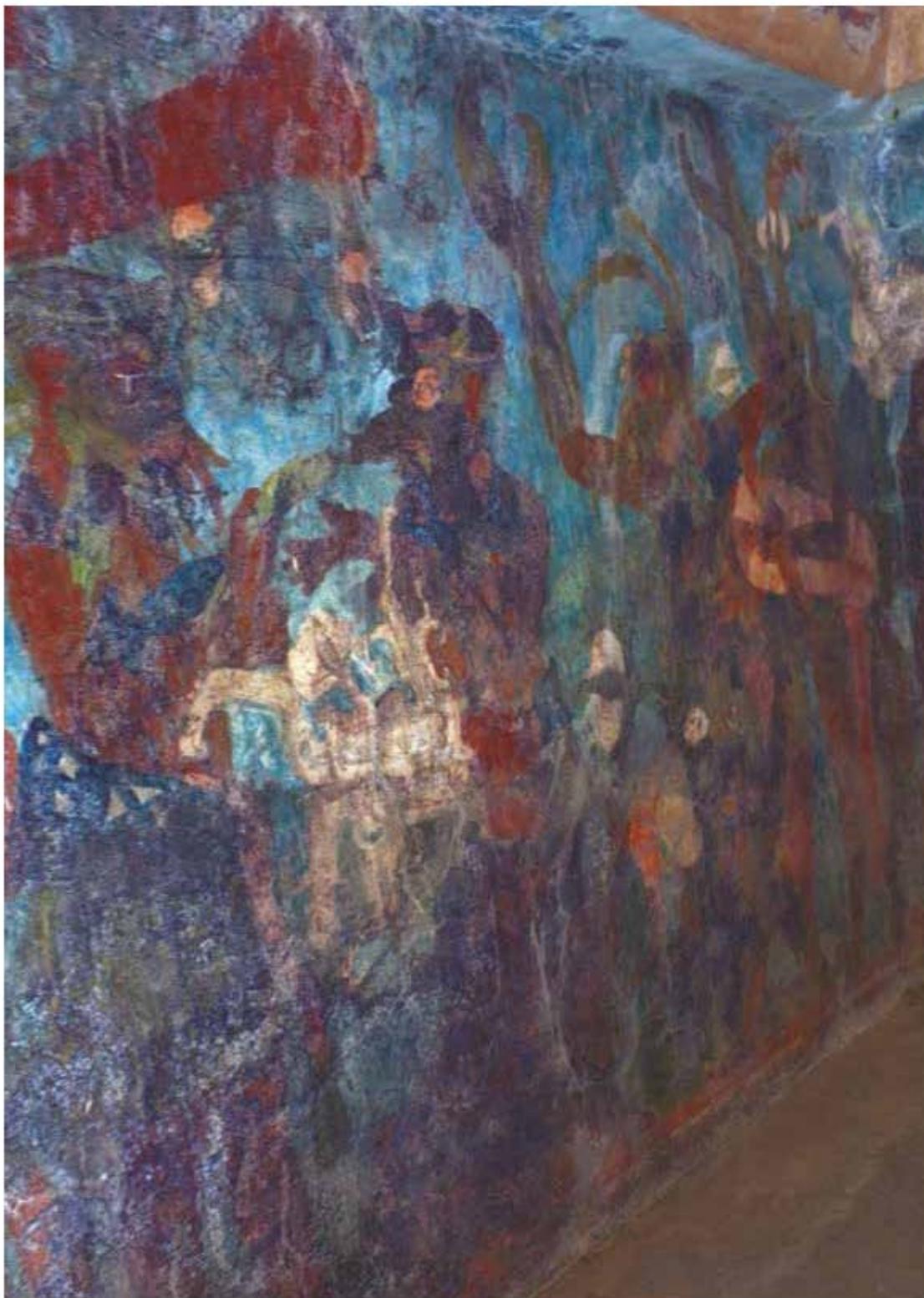


Ilustración 37. *Detalle del Cuarto 1*, Personajes con disfraces e instrumentos musicales, el ritmo en la disposición de los cuerpos así como los gestos se resuelven en varias direcciones creando un ritmo melódico.

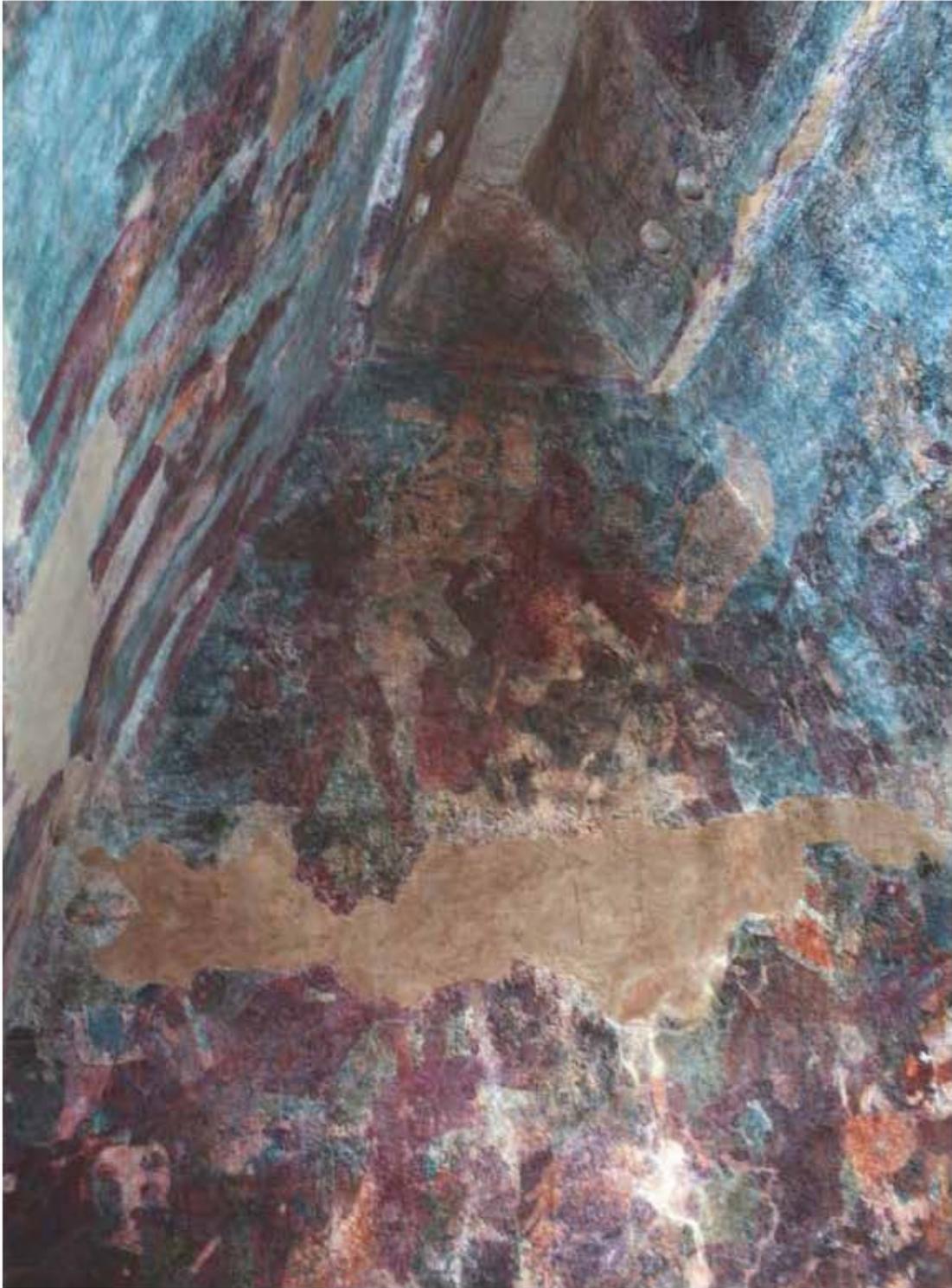


Ilustración 38 .Detalle del Cuarto 2, Escena de captura de cautivos.

## Lo pictórico de los murales

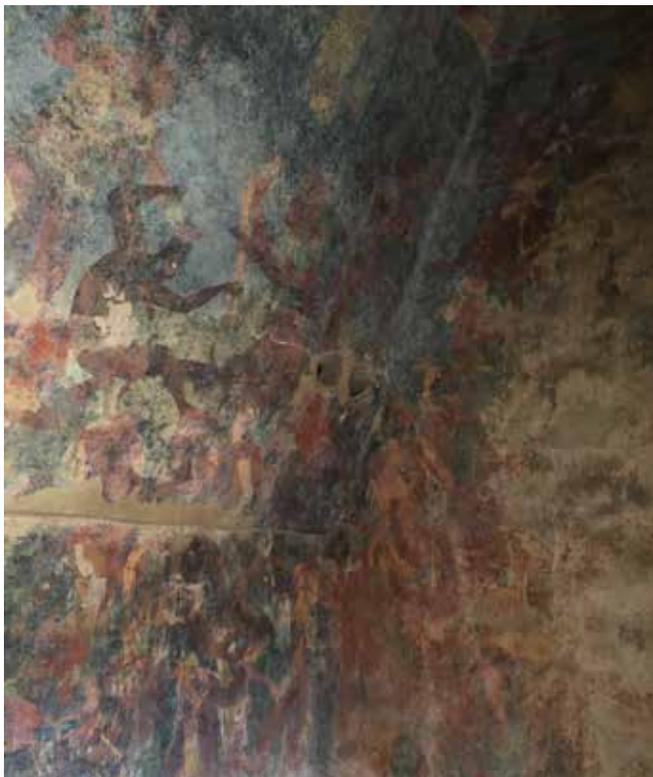
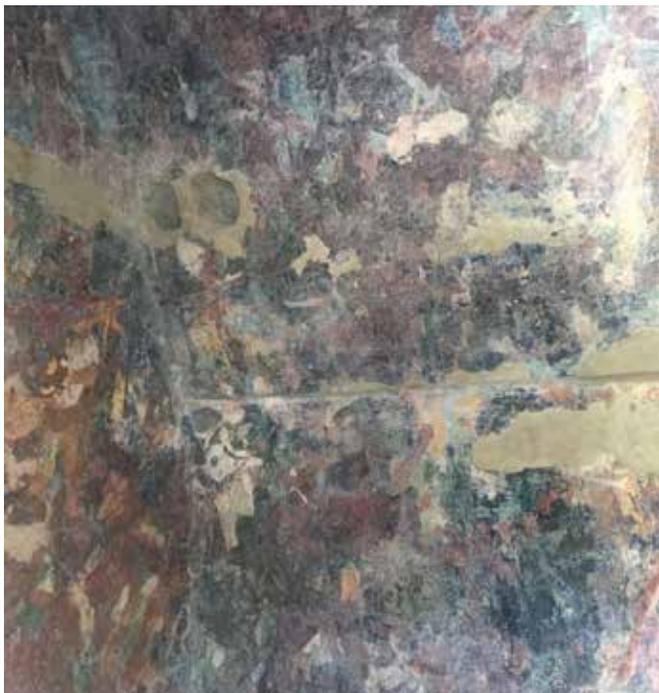


Ilustración 39 , 40 , 41 .*Detalles del Cuarto 2*  
Escena de captura de cautivos.



## Gestos corporales



Ilustración 42. Detalle del *Cuarto 3*, los personajes adquieren diferentes.

## Rastros de dibujo preliminar



Ilustración 43. *Detalle del Cuarto 3*, detalle de un rostro dibujado sobre el fondo amarillo.

**Compensación angular del dibujo de escalones.**



Ilustración 44. *Detalle del Cuarto 2*

## Remates de los Cuartos



Ilustración 45 y 46, Remate de bóveda del *Cuarto 1,2*, respectivamente



Ilustración 47. *Detalle de personaje del Cuarto 3,*



Ilustración 48, 49. *Detalle de escritura caligráfica y de remate en puerta de entrada Cuarto 1*



Ilustración 50, 51, 52, 53, Tomas panorámicas de los tres Cuartos.



*Ilustración 54, Autorretrato en Cuarto 1, en donde se puede apreciar el tamaño real de las figuras, en proporción con mi rostro.*

## CONCLUSIONES

**E**studiar como motivo para la presente investigación a la pintura mural maya me permitió primero distinguir una concepción del mundo totalmente diferente a la mía misma que fue intrínseca a las razones y motivos de ser de las pinturas prehispánicas, sin embargo fue necesario conocer las concepciones del tiempo y del espacio que habitaban dentro de su cosmovisión, además de ser importante conocer a fondo los factores sociales y políticos fue así que el entendimiento sobre dicha organización, definió lo que serían las primeras líneas de investigación siendo las etnográficas, antropológicas, históricas, iconológicas y estéticas, permitiendo acotar la investigación a las pinturas murales de Bonampak, al identificar los estudios específicos sobre dichos murales se comprende que poco nuevo se podría aportar en esas áreas de estudio, pero a pesar de ello, se identificó que desde el lenguaje formal de la pintura, los estudios eran escasos y que el análisis morfológico permitía comprender la composición, la estructura, el ritmo, el tono, el color, la forma y la técnica, la comprensión de dichos elementos en los murales dio como resultado el contenido de la obra que se fue desarrollando.

La organización de la información seleccionada y estudiada en los murales es decir, la pintura de los murales de Bonampak fue investigada desde la pintura

misma, en este *corpus*, entendiendo que un camino de análisis y estudio es el comprender que quienes crearon los murales fueron pintores con los mismos intereses formales a los míos mil trecientos años después. La igualdad de problemas por resolver en la realización de una obra mural del pasado supuso un diálogo entre iguales.

Los estudios sobre el arte prehispánico si bien han hecho una valiosa aportación es necesario promover mecanismos ideológicos que permitan reconocer en el arte no occidental del pasado y del presente con vías de conversación horizontales y respetuosas de las diferencias que no dictan superioridad sino multiculturalidad para continuar aprendiendo del legado y conocimiento de otros en particular de otros pintores. Como dice Walter Mignolo:

*Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece tras de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es., proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años*<sup>115</sup>

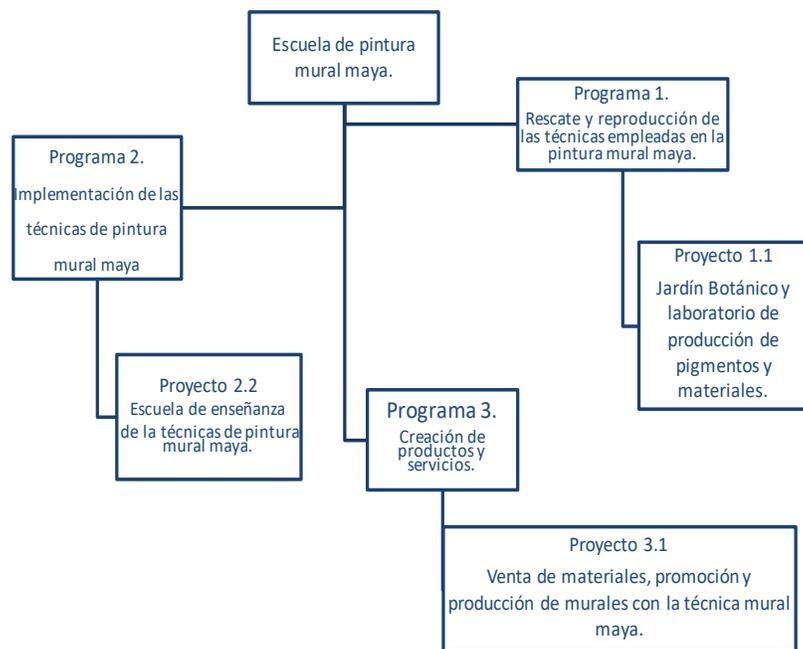
Líneas de investigación quedan abiertas, entre ellas la de crear una “Escuela de pintura mural maya”, que permita continuar la investigación para la recuperación de la técnica que empleaban los mayas, en la realización de sus murales así como su implementación en la creación murales contemporáneos, al cierre de la presente investigación, la Universidad del Caribe y que pertenece al Estado de Quintana Roo, ha mostrado interés en desarrollar dicho proyecto, que en esencia plantea tres programas, un jardín botánico para cosechar algunas de las plantas empleadas, un laboratorio para procesar las plantas, minerales y

---

115 Walter Mignolo, *Aiethesis Decolonial*, <https://es.scribd.com/document/213659862/Aiethesis-Decolonial-Walter-Mignolo>, p. 13

resinas con el fin de elaborar los pigmentos; un programa de enseñanza de la técnica paso a paso y por último la creación de murales con la técnica mural maya, en el estado de Quintana Roo.

La conclusión general de la presente investigación se plantea como una pregunta abierta acerca de las posibilidades para incorporar al discurso contemporáneo la pintura y el arte prehispánico; como crítica y rebelación de los proyectos de aniquilación de las diferencias culturales que imperan hoy.





## FUENTES DE INFORMACIÓN

1. Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidad, 1993
2. \_\_\_\_\_, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, México: Universidad del Estado de México, Facultad de Arquitectura y Diseño: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996
3. \_\_\_\_\_, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*; México: Ediciones Coyoacán, 2011
4. Abreu, Gómez Ermilio, *Canek, Historia y leyenda de un héroe maya*. México: Colofón, S.A. de C.V., 1995
5. Acuña, René, *Temas del Popol Vuh*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1998
6. Anguiano, Raúl, *Expedición a Bonampak*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959
7. \_\_\_\_\_, *Expedición a la selva lacandona*, México: Promoción de Arte Mexicano. 1999
8. Apellaniz, Juan Maria, *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico, análisis del componente abstracto en la figuración naturalista del grafismo paleolítico* Bilbao: Universidad de Deusto, 2001
9. Arai, Alberto T., *La arquitectura de Bonampak, ensayo de interpretación del arte maya*, México: INBA, 1960
10. Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma, 1981
11. Bartra, Roger, *Marxismo y Sociedades Antiguas*, México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1975
12. Barrera, Rubio Alfredo, y otros, Lombardo De Ruiz, Sonia coord., *La Pintura mural maya en Quintana Roo*, México, D.F.: INAH, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1987
13. Bloom, Franz, *La vida de los mayas*.
14. Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, España: la Balsa de la medusa, 2000
15. Buchloh Benjamin H.D., *Formalismos e Historicidad; Modelos y Métodos en el arte el siglo XX*, España: 2004
16. Bouleau, Charles, *Tramas, La geometría secreta en los pintores*, España: Akal Editores, 1996
17. Churrúa, López Oswaldo, *Estética de los elementos plásticos*, México: Nueva Colección Labor

18. Covarrubias, Miguel *Arte indígena de México y centro américa*, Trad.del Sol Arguedas, UNAM, México. D.F. 1961
19. Cortéz Hernán., Alcalá, Manuel, nota preliminar, *Cartas de relación*, México: Porrúa, 25ta ed., 2015
20. Danto C. Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós Estética, España:2010
21. De la Fuente Beatriz, ed., *La Pintura Mural Prehispánica en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998
22. De la Garza, Mercedes Coord., *El tiempo de los dioses-tiempo*, México: IIF-Centro de estudios mayas, UNAM. 2015
23. Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* México: UNAM. 2005
24. Echeverría bolívar, *La Modernidad de lo barroco*, Editorial Era, México 2013
25. Escalante, Gonzalbo Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México: FCE, 2010
26. *Enciclopedia Yucateca, Las pinturas murales del área maya norte*, Mérida: Gobierno del estado de Yucatán, 1975
27. *Estudios de Cultura Maya, vol. XIII*, UNAM-IIF., 1981
28. *Estudios de Cultura Maya, vol. XLIII*, UNAM-IIF., 2014
29. *Estudios de Cultura maya, vol. XLV*, UNAM-IIF., 2015
30. Fernández, Justino, *Arte mexicano*, México, D.F.: Porrúa, 2009
31. Finnenberg, Jonathan, *Art Since 1940*, Laurence King publishing:London, 2000
32. Focillon, Henri, *La vida de las formas, seguida de Elogio de la mano*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010
33. Garcés Contreras Guillermo, *Bonampak, una visión sincrónica*, México: IPN 1991
34. Gendrop, Paul, *Artes de México*, vol.18 no.144, *Bonampak y los murales del área central maya*, México: Artes de México, 1971
35. Godfrey Tony, *La pintura hoy*, Londres: Phaidon Press Inc, 2014
36. Gombrich, H. Ernest, *Historia del arte*, Londres: Phaidon Press Inc, 2012
37. \_\_\_\_\_, *La preferencia por lo primitivo, episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, Londres: Phaidon Press Inc, 2003
38. Gonzáles, Ochoa César, *Apuntes acerca de la representación*, México: IIF-UNAM, 2005
39. \_\_\_\_\_, *El espacio plástico*, México: IIF-UNAM, 2011
40. Hudson Suzanne, *Painting Now*, Thames and Hudson:London, 2015

41. Kemp Martin, *La ciencia del arte, La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, España: Akal Editores, 2000
42. Kubler, George, Reese, F., Thomas, intr., *La configuración del tiempo*, España: Editorial Nerea, 1988
43. Kubler Geroge, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid: Ediciones
44. Garibay, Ángel María, ed., *Relación de las cosas de Yucatán, por el P. Fray Diego de Landa*, 8ª ed., México: Editorial Porrúa, 1959, 1ª ed. 1928-1929, Con un apéndice en el cual se publican varios documentos importantes y cartas del autor.
45. Lipschutz Alejandro, *Los muros pintados de Bonampak, enseñanzas sociológicas Chile: Universitaria, 1971, Cátedra.S.A.de C.V., 1986*
46. Lozada, Josuhé, Tovalín Alejandro, *Graffitis prehispánicos en Bonampak, Chiapas. Elementos para su interpretación*, en *Los Investigadores de la Cultura maya*, vol. 19, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche. 2010
47. Mandoki, Katya, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, México: S. XXI, Paidós, 2006
48. Margain, Carlos, *Los Lacandones de Bonampak, no. 13*, México: Enciclopedia Mexicana de Arte, Ediciones mexicanas S.A., 1951
49. Mayers, Terry R. Ed., *Painting, Document of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the Mit Press, Cambridge Massachusetts: 2011
50. Miller, Mary Ellen, Brittenham Claudia, trad., *The spectacle of the late maya court, reflections on the murals of Bonampak*, Austin: University of Texas Press, 2013
51. Miller, Mary Ellen, *Arte y Arquitectura maya*, México: FCE, 2009
52. Morley, Sylvanus G. *La civilización maya*, México-Buenos aires :1965
53. \_\_\_\_\_ *Arte y arquitectura maya*, México : FCE, 2012
54. Morales, Juan José, *La naturaleza y los mayas*, en *Gaceta del pensamiento*, México, Ed. Estos días, SA de CV., 2016
55. Ochoa Lorenzo y Lee Thomas Jr., ed., *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas, homenaje a Franz Blom*, México: IIF-UNAM, 1983
56. Olea, Oscar Ed., *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Espacio*, México, IIE-UNAM, 1997
57. Panofsky, Erwin, Lafuente Ferrari. E., prolog., Fernandez B. vers , *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 1972
58. Paxton, Merideth, Hermann Lejarazu Manuel A., *Texto, Imagen e Identidad en la pintura maya prehispánica*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios mayas, 2011
59. Piña, Chán, Román, *Cacaxtla: fuentes históricas y pinturas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998
60. \_\_\_\_\_ *Bonampak, México: INAH, 1961*

61. Estrada, Monroy Agustín, *Popol Vuh*, Anónimo, México, Grandes de la literatura Colecc. Editores Mexicanos Unidos, 2003
62. Proskouriakoff, Tatiana, *A study of classic maya sculpture*, Washington DC: Carnegie Institution o Washington. 1950
63. Reyes Valerio, Constantino, *De Bonampak al Templo Mayor: el azul maya en Mesoamérica*, México: Siglo Veintiuno-Agro/Asemex, 1993
64. Ruz L. Alberto, *Universalidad, singularidad y pluralidad del arte maya, México en el arte, 9*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950
65. Ruppert, Karl, Thompson J. Eric S., Proskouriakoff ,Tatiana, Tejada Antonio Rutherford J. Gettens, *Bonampak*, Washington : XII, 71 S., 8 Bl. Abb., 3 Taf. Gef. 4°, Whashington, 1955
66. Salgado, Ruelas M. Silvia, *Análisis semiótico de la forma arbórea en el códice de Dresde*, México: Dirección General de Estudios de Posgrado-ENAP, UNAM, 2001
67. Samayoa, Chinchilla Carlos, *Aproximaciones al arte maya*, Guatemala : Centro editorial José Pineda Ibarra,1964
68. Spinden, J.H., *A study of mayan Art*, Pea Body Museum, Harvard University Memoirs, VI Cambridge, Mass., 1913
69. \_\_\_\_\_,Stephens, Lloyd, John, Lemus Juan, tr, *Incidentes de viaje en Chiapas*, México, D.f. : Porrúa, 1989
70. Toscano, Salvador, *Los murales de Bonampak*, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos IX*, 1,2,3 México D.F : Sociedad mexicana de Antropología
71. \_\_\_\_\_, Toussaint, Manuel pról., *Arte precolombino de México y de la América Central*, México : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944
72. \_\_\_\_\_ *Bonampak: la ciudad de los muros pintados.*
73. Thompson, Sidney, Jonh Eric, Zavala, Lauro José, trad.,*Grandeza y decadencia de los maya*, 3era edic. México. Fondo de Cultura Económica. 1984
74. Tovalín, Alejandro, Ortiz Villareal Victor M., Velázquez de León Collins Adolfo, Badillo Sánchez Alejandra, 2006, *Tres decoraciones de estuco modelado asociados a diferentes eventos arquitectónicos en Bonampak, en Mexico* , vol. XXVIII, Möckmühl, Verlag Anton Saurwein.
75. Tovalín, Alejandro, Ortiz , Víctor Manuel, Echauri, Ileana E., *Consideraciones sobre territorio y gobierno en Bonampak y el norte del valle del río Lacanjá*, en Izquierdo, Ana Luisa, (ed.), *El despliegue del poder entre los mayas: Nuevos estudios sobre la organización política*, México, CEM / IIFI / UNAM. 2011
76. Tovalín, Alejandro, Velázquez de León, José Adolfo, Montes Javier, *Tres tumbas en la Acrópolis de Bonampak, Chiapas, México*, en Benavides, Antonio, Armijo Ricardo eds., *Prácticas funerarias y arquitectura en tiempo y espacio*, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche. 2014

77. Westheim, Paul, Ideas fundamentales del Arte prehispánico en México, México: FCE 1957
78. \_\_\_\_\_, Arte antiguo de México, México : Eiciones Era, 1970
79. Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Malaga: Espasa Calpe, 1936
80. Vázquez de Ágredos Pascual, María Luisa, *La pintura mural maya, materiales y técnicas artísticas*, México: UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010
81. Valverde Valdéz, María del Carmen, Solanilla Demestre Victoria Coord, *Las imágenes precolombinas, reflejo de saberes*, México : IIF-UNAM, 2011
82. Vázquez de Ágredos Pascual, María Luisa. *La pintura mural maya : materiales y técnicas artísticas*. Mérida, Yucatán : UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.
83. Villagra, Caleti Agustin, *Estudio y copias de los murales*, Toscano, Salvador, nota preliminar, Bonampak, La ciudad de los muros pintados, INAH, 1949
84. Von Hagen, Victor Wolfgang, *The aztec and maya papermakers*, Mineola, New York : Dover, 1999
85. \_\_\_\_\_, *En busca de los mayas, la historia de Stephens y Catherwood*, México:Diana, 1979
86. Vitamin P2 *New Perspectives in Painting*, Phaidon:London 2011

#### **HEMEROGRAFÍA**

87. Batres Carlos, Lucrecia, Garnica Marlen, Martínez, Ramiro, Valle Raquel, “Las evidencias de la industria del añil en la cuenca copan-ch’orti, La ciencia de los materiales y su impacto en la arqueología”. Vol. III., Mendoza, Demetrio, Ed. Academia mexicana de ciencia de los materiales; México; 2006
88. Boletín Informativo, “La pintura mural prehispánica en México”, Año IX, No. 19 México : Diciembre 2003. IIE-UNAM
89. Ellen, Miller Mary, “La pintura maya, México:Revista Arqueología mexicana”, vol. XVI- Núm 93, 2008
90. Miller Mary Ellen, “Maya painting, in a major and minor key, Yale : University, Anales de Investigaciones estéticas”, Núm, 89; 2006; Pp. 59-70
91. Pincemin-Deliberos, Rosas Mauricio, Kifuri Sophia, “Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak”, Chiapas vol. XII, núm. 1, México : Revista *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Enero-junio de 2014

#### **TESIS**

92. Barbera mas Xavier, *Estudio y caracterización de morteros para su aplicación en intervención de sellados, reposiciones y réplicas, de elementos pétreos escultóricos y ornamentales*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

93. Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *Materiales y técnicas, de la pintura mural maya*, México : Maestra en Historia del Arte UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1996
94. Martinez Gonzalez, Rocio Noemi Martha, *La danza en los murales de Bonampak: una danza viva*, Maestro en Historia. Unam, Facultad de Filosofía y Letras, 1999
95. Pacheco Toconis José Germán, *El añil: Historia de un cultivo olvidado en Venezuela 1767-1810*, Tesis doctoral Universidad de Barcelona, 2000
96. Pool Ojeda, José Eduvigés, *La Batalla, mural prehispánico de Chichen Itzá: variantes y variaciones pictóricas*, Maestro en Artes Visuales, Unam. Facultad de Artes y diseño, 2007
97. Quirarte Jimenez, Fernandez, *La pintura mural maya*, Doctor en Historia, UNAM, México : Facultad de Filosofía y Letras, Director, Justino Fernández, 1964
98. Savkic, Sanja, *Valores plástico-formales del arte maya del Preclásico Tardío A Partir De Las Configuraciones Visuales De San Bartolo, Petén, Guatemala*, Doctora en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
99. Staines Cicero, Leticia, *Las pinturas de Mul Xhic, Yucatán*, México: Licenciada en Historia del Arte Universidad Iberoamericana, 1984

#### DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

100. De la Peña Escuela, Francisco; *Milenarismo, Nativismo y Neotradicionalismo en el México Actual*; Nacional de Antropología e Historia – México, <http://www.seer.ufrgs.br/CienciasSociaisReligiao/article/viewFile/2171/891>, consulta 29 de marzo de 2018  
<http://www.seer.ufrgs.br/CienciasSociaisReligiao/article/viewFile/2171/891>
101. López Remiro, Miguel, ed. *Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)*. Jesús Carrillo y Eduardo García (tr.). Barcelona: Paidós, 2007, <https://es.scribd.com/document/215477406/Mark-Rothko-Escritos-Sobre-Arte-1934-1969>, consulta el 12 de Marzo 2018
102. Magaloni Diana, et al; *Los pintores de Bonampak*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. <http://www.precolumbia.org/pari/publications/RT10/Pintores-OCR.pdf>, consulta el 29 de marzo de 2018
103. Mendoza, Demetrio, Arenas A. José, *La ciencia de materiales y su impacto en la arqueología*. (Guatemala, Academia Mexicana de Ciencia de Materiales 2016, México, <http://www.azulmaya.com/crv/NuevasInvestig.pdf>, consulta 13 de marzo de 2017
104. Mignolo, Walter D, *Aiethesis Decolonial*, Calle1, Revista de investigación en el campo del arte, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, pp. 10-25, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia, Artículo de reflexión, Universidad de Duke: Scribb: México, 2010, <https://es.scribd.com/doc/41775840/estetica-decolonial> consulta 17 de marzo de 2018

105. Orea Magaña, Haydée, Buitrago Sandoval, Gilberto, González Correa, Olga Lucía, *Recientes intervenciones en Bonampak, Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas*, México, consulta 13 de marzo de 2016, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007249X2011000100010&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007249X2011000100010&lng=es&tlng=es).
106. Paz, Octavio, *Obras Completas*, <http://ciudadanoaustral.org/biblioteca/14.-Octavio-Paz-Obras-Completas-La-Casa-de-la-Presencia.pdf>, consulta, 7 de Junio del 2018
107. Ruiz de Alarcón, Hernando, et al., *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México* México, D.F.: Ediciones Fuente Cultural, 1953, 1953. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89613.pdf>, consulta Febrero 24, 2017
108. Ruiz Martín, Ma. Cristina, *El pixoy como material de conservación de pintura mural y relieves policromos en el área maya*, Yucatán: Centro Inah, Estudios De Cultura maya Xxxv, Pp 90; Pdf, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-25742010000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742010000100003), consulta 04 de marzo de 2017
109. Sainz, Luis T., *Iconografía, Significado, Ideología, Problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya*; España : Universidad Complutense de Madrid, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775189>, consulta el 24 de Abril 2017

#### **VIDEO**

110. Tv.,Unam., *Mensajes pictóricos*, <http://tv.unam.mx/portfolio-item/bonampak-mensajes-pictoricos/>, consulta el 24 de Abril 2017
111. Tv.,Unam, *Los mayas de Quintana Roo*, DVD, 2005, México, Difusión Cultural: Leticia Villavicencio Gutiérrez, Consulta, 2017
112. Yale, University, *The Splendid Maya Murals of Bonampak*, Mexico, with Prof. Mary Miller. Image, <https://www.youtube.com/watch?v=EDudtA1nVa4>. *Bonampak:El Encargo*. Video. México: INAH-IMCINE, 2005. Biblioteca Justino Fernández. UNAM, 2013.

#### **PODCAST**

113. University of Texas Press Podcast, *The Spectacle Of The Late Mya Court: Reflexions On Mural OF BONAMPAK*, PODCAST. UNIVERSITY OF TEXAS PRESS PODCAST, 2013, [HTTPS://ITUNES.APPLE.COM/MX/PODCAST/UNIVERSITY-TEXAS-PRESS-PODCAST/ID516986344?MT=2&I=346242998](https://itunes.apple.com/mx/podcast/university-texas-press-podcast/id516986344?mt=2&i=346242998).

#### **LIBROS DIGITALES**

114. Belting, Hans, Pampliega Cristina, trad., *Imagen y culto; una historia de la imagen anterior a la era del arte*, España : Akal, 2009, Pdf, <https://es.scribd.com/doc/241243738/Hans-Belting-IMAGEN-Y-CULTO-Una-Historia-de-La-Imagen-Anterior-a-La-Edad-Del-Arte>
115. Gombrich, H. Ernest, *Arte percepción y realidad*, Paidós Comunicación /3; Barcelona-Buenos Aires, 1972, Pdf, <https://www.academia.edu/15207212/>

[ARTE PERCEPCIÓN Y REALIDAD. ERNST HANS GOMBRICH](#)

116. Greenberg, Clement, Flanes Felix, ed., *La pintura moderna y otros ensayos*, España: Ediciones Ciruela, 2016, Pdf, <https://es.scribd.com/doc/63952945/La-pintura-moderna-Greenberg>, consulta Junio del 2018
117. Taine, Hipólito Adolfo, *Filosofía del Arte*, Tomo 1, <https://es.scribd.com/document/271953038/Taine-Hipolito-Adolfo-Filosofia-Del-Arte-Tomo-I>, consulta Agosto del 2018
118. Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volúmen I y II., España : 1999, Pdf, <https://es.scribd.com/book/282865033/Historia-de-las-ideas-esteticas-y-de-las-teorias-artisticas-contemporaneas-Vol-2>

**PÁGINA WEB**

119. [www.mayavase.com/](http://www.mayavase.com/), “A precolumbian portfolio an archive of photographs,” Ker, Justin [http://research.mayavase.com/portfolio\\_thumbs.php?search=\\*Bonampak\\*](http://research.mayavase.com/portfolio_thumbs.php?search=*Bonampak*), consulta Abril 2016

## REFERENCIAS DE ILUSTRACIONES

1. Fotografía, Sandra Serrano, 2017
2. Fotografía, Sandra Serrano, 2017
3. Fotografía tomada de los dibujos realizados por Agustín Villagra Caleti, en Bonampak en *La ciudad de los muros pintados*.
4. Fotografía tomada de los dibujos de Raúl Anguiano, *Expedición a Bonampak*
5. Dibujos de los tres Cuartos del Edificio de las Pinturas en Bonampak, superposición de muros de forma secuencial y horizontal realizados por Atonio Tejada y presentados en el libro de Mary Ellen Miller *The spectacle of murals of Bonampak*
6. Archivo digital, basado en fotografía tomada Mary Ellen Miller *The spectacle of murals of Bonampak*
7. Fotografía, Sandra Serrano, 2017,
8. Archivo digital, Sandra Serrano, basado en sobre lámina en Beatriz 8e la Fuente ed.: La pintura mural prehispánica.
9. Fotografía, Sandra Serrano, Cuarto 2, personaje conocido como el cautivo.
10. Fotografía, Sandra Serrano, Azul Añil, producido artesanalmente hoy en día en Oaxaca para fines textiles.
11. Fotografía, Sandra Serrano, Diego Rivera, fragmento de mural en palacio Nacional, en donde se ve la producción de pigmentos elaborados por los mexicas.
12. Fotografía digital, Pablo Vargas Lugo, *Bonampak News*, Instalación en Exposición Rastros y Vestigios, 2007, <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/rastrosyvestigios/>, Consultado el 12 de Agosto del 2108
13. Fotografía digital, Manuel Felguérez, sin título 21-13, 2013, Galería López Quiroga, [http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/homenaje\\_a\\_manuel\\_felguerez](http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/homenaje_a_manuel_felguerez), Consulta 25 de Sep. 2108
14. Fotografía digital, Francisco Toledo, Caballo Azul, Gouache y arena sobre papel 24 x 31 cm. 2013. Foto: Tomado de la página web del Museo Tamayo: <http://museotamayo.org/obra/caballo-azul>, 2018 Cosulta 25 de Sep. 2108
15. Fotografía digital, Demian Flores, Estuco XII, estuco al fresco 150 x 130 cms, 2011. Foto:<http://galeria-casalamm.tumblr.com/post/93525499940/demi%C3%A1n-flores-1971>, Cosulta 25 de Sep. 2108
16. Fotografía de Boceto, Sandra Serrano
17. Fotografía de Boceto, Sandra Serrano
18. Fotografía de Boceto, Sandra Serrano
19. Fotografía de Boceto, Sandra Serrano
20. Fotografía de Boceto, Sandra Serrano

21. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
22. Fotografía de variaciones y proceso de obra, Sandra Serrano
23. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
24. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
25. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
26. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
27. Fotografía de Proceso de obra, Sandra Serrano
28. Fotografía para documentar de materiales y pasos para la replicar la técnica de pintura mural maya, Sandra Serrano
29. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
30. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
31. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
32. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
33. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
34. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
35. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
36. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
37. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
38. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
39. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
40. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
41. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
42. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
43. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
44. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
45. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
46. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
47. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
48. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
49. Fotografía, Sandra Serrano, 2016
50. Fotografía, Sandra Serrano, 2016

*Gracias*