

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LA PINTURA MURAL MAYA

I. En la Conciencia Histórica.

II. Estudio de Ejemplos Importantes.

Tesis
que presenta el alumno
Jacinto Quirarte Jimenez

para obtener el grado de
Doctor en Historia

México, D. F.

1964



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi inspiradora; Sara

Quiero agradecer a mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, no sólo la ayuda y estímulo que he recibido de ellos, en la preparación del presente estudio, sino además las atenciones de que fui objeto durante dos años en dicha institución.

Quiero manifestar mi gratitud al asesor de esta tesis, el Dr. Justino Fernández, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas, sin cuya dirección y paciencia esta obra no hubiera sido posible. Revisó -- el manuscrito muchas veces, hizo sugerencias sobre el desarrollo del tema, correcciones, y, sobretodo, fué para mí, por sus conocimientos extensos sobre el Arte Mexicano, inspiración continua durante los últimos cinco años en que tuve la oportunidad de trabajar con él.

Al maestro Alberto Ruz Thuillier, Director del Seminario de Cultura Maya, le expreso mi más sincero agradecimiento, por su valiosa ayuda al revisar el manuscrito y proporcionarme los datos arqueológicos tan necesarios en el presente trabajo, y, además, por sus sugerencias que figuraron de manera muy importante en el desarrollo del mismo.

Quiero dar las gracias de la manera más atenta al Profesor José María Luján, quién me ayudó cumplir debidamente con los requisitos técnicos del presente trabajo.

Reconozco aquí la deuda contraída con mis compañeros de estudio, con los bibliotecarios de la Facultad y con todas las personas a quienes consulté acerca de este trabajo. Ha sido un placer para mí las amenas horas de plática con ellos.

Deseo expresar mi agradecimiento a los siguientes amigos y demás personas que de un modo u otro me han prestado bondadosa ayuda: Alfonso Villa Rojas, Calixta Guiteras Holmes, Alfredo Barrera Vásquez, Profesor -- Sorvín Palencia, John Paddock, Charles Wicke, Dorothea H. Davis, Lothar Knauth, Merle Wachter*, así como a la Srta. Rosa Leyva Rocha y a la Sra. Sandra Hoe de Sanders quienes se encargaron de poner en limpio mi manuscrito. Al Sr. Roberto Antonio Gordillo debo el haberme permitido la consulta de algunos libros de la Biblioteca de la University of the Americas. A la Sra. Mauda Sandvig, Directora de la Biblioteca Benjamín Franklin, le manifiesto mi reconocimiento por haberme permitido hacer copias de las pinturas de Santa Rita, reproducidas en el trabajo de Thomas Gann, así como al Sr. Román Piña Chán, del Departamento de Monumentos Prehispánicos, quién fué tan amable de proporcionarme reproducciones de las copias inéditas (hechas por el dibujante Hipólito Sánchez Vor) de las pinturas descubiertas en Mul-Chic, Yucatán.

* Me es imposible indicar todos los títulos de las personas señaladas y enumerar las instituciones a que pertenecen porque su mención extendería el presente trabajo. Espero que me dispensen esta omisión.

INDICE GENERAL

ADVERTENCIA	iii
INDICE DE LAMINAS.....	vii
INDICE DE TABLAS	viii
INTRODUCCION.....	ix

TOMO I. LA PINTURA MURAL MAYA
EN LA CONCIENCIA HISTORICA

Capitulo

1. EL PRIMER CONTACTO CON EL ARTE PICTORICO DEL MEXICO ANTIGUO.....	1
2. EL SURGIMIENTO DE UN NUEVO INTERES EN LAS CULTURAS AMERICANAS.....	9
3. LA PRIMERA EPOCA DE VIAJES DE RECONOCIMIENTO, EXPLORACION E INVESTIGACIONES SISTEMATICAS.....	18
4. LA CONSIDERACION DE LOS VESTIGIOS MATERIALES DE LAS CULTURAS AMERICANAS COMO OBRAS DE ARTE; PRIMERA EPOCA.....	37
5. LA SEGUNDA EPOCA DE VIAJES DE RECONOCIMIENTO, EXPLORACION E INVESTIGACIONES SISTEMATICAS.....	40
6. LA CONSIDERACION DE LOS VESTIGIOS MATERIALES DE LAS CULTURAS AMERICANAS COMO OBRAS DE ARTE; SEGUNDA EPOCA.....	78
7. EL PRESENTE.....	91
8. CONCLUSIONES (Tomo I).....	132

**TOMO II. LA PINTURA MURAL MAYA.
EJEMPLOS IMPORTANTES**

Capítulo

1. UN NUEVO CRITERIO.....	147
2. EL ARTE DEL MEXICO ANTIGUO. OBSERVACIONES GENERALES Y ESPECIFICAS.....	154
3. LOS RESTOS DE PINTURAS MURALES EN LA ZONA MAYA.....	165
a) Uaxactún, Guatemala.....	170
b) Bonampak, Chiapas, México.....	198
c) Chacmultán, Yucatán, México.....	247
d) Chichén Itzá, Yucatán, México.....	262
e) Tulum, Quintana Roo, México.....	290
f) Santa Rita, Belice.....	320
4. COMPARACIONES.....	340
5. CONCLUSIONES.....	356
APENDICE.....	378
NOTAS.....	385
BIBLIOGRAFIA.....	418

INDICE DE LAMINAS

I	Mapa del territorio maya.....	165
II	Templo y Edificios en la zona maya con pinturas murales.....	166
III	Pintura (muro oeste, lado norte) de la cámara 7, Estructura B-XIII. Uaxactún, Guatemala	175
IV	Pinturas (interior) de la cámara 1, Templo	
V	No. 1. Bonampak, Chiapas, México.....	208-9
VI	Pinturas (interior) de la cámara 2, Templo	
VII	No. 1. Bonampak, Chiapas, México.....	221-22
VIII	Pinturas (interior) de la cámara 3, Templo	
IX	No. 1. Bonampak, Chiapas, México.....	234-35
X	Pintura (muro norte) de la cámara 10, Edificio No. 3. Chacmultún, Yucatán, México.....	254
XI	Pintura de la cámara 8, Edificio No. 4. Chacmultún, Yucatán, México.....	255
XII	Pinturas (bancas norte y sur) de la cámara interior del Templo del Chaé Mool. Chichén Itzá, Yucatán, México.....	267
XIII	Pinturas (interior) del Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán, México.....	275
XIV	Pintura (talud norte), Templo de los Guerreros. Chichén Itzá, Yucatán, México.....	276
XV	Pinturas (muro oeste, parte sur) de la cámara interior, Templo de los Tigres. Chichén Itzá, Yucatán, México.....	281
XVI	Pintura (muro sur, arranque de bóveda) de la cámara interior, Templo de los Tigres. Chichén Itzá, Yucatán, México.....	282
XVII	Pintura (fachada) del Templo No. 5. Tulum, Quintana Roo, México.....	295
XVIII	Tablero pintado (interior, muro este) del Templo No. 5. Tulum, Quintana Roo, México.....	297
XIX	Pinturas (fachada) del Templo No. 16. Tulum, Quintana Roo, México.....	303

XX	Pintura (en el pasillo, muro este) de la Subestructura del Castillo, Tulum, Quintana Roo, México.....	313
XXI	Pinturas (exterior, muro norte) del Montículo No. 1. Santa Rita, Bolice.....	323
XXII	Pinturas (exterior, muro oeste) del Montículo No. 1. Santa Rita, Bolice.....	333

LAMINAS EN EL APPENDICE

XXIII	Restos de pinturas on el Palacio, Palenque, Chiapas, México.....	381
XXIV	Restos de pinturas en diversos sitios de la	
XXV	Península de Yucatán, México.....	382
XXVI	Pinturas (fragmento del muro este) de un Templo on el núcleo de un montículo de piedras. Mul-Chic, Yucatán, México.....	383
XXVII	Pinturas (en ambos lados de la ontrada on el muro oeste) de un Templo on el núcleo de un montículo de piedras. Mul-Chic, Yucatán, México.	384

INDICE DE TABLAS

Pinturas murales on la concienca histórica

Tesis, Valoración o Comparación expuesta por los escritores cuyas obras forman la primera parte del presente estudio sobre las pinturas murales on:

1	Uaxactún.....	167-9
2	Bonampak.....	191-97
3.	Chaacmultán.....	245-46
4	Chichén Itzá.....	256-61
5	Tulum.....	287-89
6	Santa Rita.....	316-19
7	Colores empleados en las pinturas murales.....	367
8	Temas principales de las pinturas murales.....	373

INTRODUCCION

Bien sabemos que se han realizado muchos estudios - en los últimos cincuenta años sobre la cultura maya. Se han considerado todas las manifestaciones de esa cultura (su arquitectura, su arte, su lenguaje, su religión, su mitología, su matemática, y su astronomía), aunque no en la misma medida, con el resultado que podemos contar hoy día con un fondo considerable de información. Algunos - aspectos se han estudiado más que otros, debido a la cla - se de investigación que se ha intentado. Me refiero a - los trabajos llevados al cabo por arqueólogos, epigrafis - tas, filólogos y lingüistas. A pesar de que contamos - con todo ese material vemos que el arte maya no ha reci - bido la atención que merece. Con la excepción de los es - tudios sobre el tema de Spinden¹, publicados en 1913, no ha sido sino hasta recientemente que algunos investigado - res se han dedicado al arte maya. Pero, aún así, se han ignorado temas que merecen una investigación más a fondo. Me refiero a la pintura mural de la zona maya. Contamos con la obra de gran valor de Salvador Toscano² en la - cual expone una vista general del arte del México anti - guo. En ella encontramos, en particular, unos capítulos dedicados a la pintura mural de la zona maya. Pero la - falta de espacio, ya que el toma forma parte de una obra general del arte procolombino, las consideraciones de - Toscano carecen de la amplitud necesaria. Lo mismo se - puede decir de la obra de Paul Westheim:³ es también de

índole general, pero de dimensiones más modestas si la -
comparamos con la de Toscano. No es, ni pretende ser, -
un estudio exhaustivo del arte prehispánico.

Pijoan⁴ y Kelcman⁵ se han ocupado también en el ar-
te del México antiguo, pero con los mismos resultados. -
La pintura mural queda incluida en las obras de estos au-
tores, ya que ambos tratan el arte precolombino en sus -
manifestaciones escultóricas, arquitectónicas y pictóri-
cas. Recientemente se ha publicado una obra de Kubler⁶
que abarca una visión general sobre el arte y la arqui-
tectura de la America Antigua, inclusive las culturas -
que se desarrollaron en Sudamérica, denominadas por el -
autor "culturas Andinas". Por necesidad, ésta y las de-
más obras antes mencionadas tratan la pintura mural den-
tro de un esquema total de las mayores culturas america-
nas.

La obra, que ha representado un intento más especí-
fico en lo que se refiere a la estética del arte prehis-
pánico, es la de Justino Fornández.⁷ Aunque no trata de
un modo directo la pintura mural de la zona maya, ha te-
nido un valor inestimable para todos los que se intere-
san en el arte del México Antiguo.

Además, por otra parte, se han publicado algunas mo-
nografías sobre la pintura mural del México prehispánico,
limitadas a un sitio particular donde se han encontrado
vestigios de pinturas. La mayoría de estos estudios han

sido, con muy pocas excepciones, de tipo descriptivo. - Una de las más bellas publicaciones de esta índole es la edición sobre la pintura mural del México antiguo con fotografías reproducidas a colores de las pinturas originales y con un texto por Ignacio Bernal.⁸

Sin embargo, no se ha intentado, que yo sepa, un estudio dedicado específicamente a la pintura mural de la zona maya. Como un principio a posteriores estudios, mi propósito en la presente investigación es considerar la forma en que el tema fue apareciendo en la conciencia histórica desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Nc es exclusivamente historia del pensamiento o la visión del observador occidental hacia los vestigios pictóricos del mundo precolombino. Tampoco es historia del arte en ese mundo o en el nuestro. Ni es dar la forma o manera adecuada de ver estas pinturas murales. No es una ni otra de estas motivaciones las que me han dedicado a estudiar este tema en la forma en que lo he hecho, pero si en cierto grado todas ellas. Nos interesa ver la aparición de las pinturas en la conciencia histórica, pero no estrictamente para relatar esquemáticamente la visión occidental hacia las culturas americanas desde la conquista. En muchas ocasiones vemos que los comentarios de los diversos autores reflejan el pensamiento que prevalecía cuando ellos escribieron sus obras. Indirectamente este estudio puede ser una fuente que nos permir-

ta asomarnos al ambiente científico, filosófico, y político de determinadas épocas durante cuatrocientos años. Pero, si bien esto es una parte de la historia de las ideas en relación al arte maya, que a mi parecer se justifica por sí misma, lo importante para mí, son las pinturas murales. Debemos ver como fue apareciendo la pintura mural maya en la historia en los últimos cuatro---cientos años porque es el paso inicial necesario en el estudio de estas pinturas. No se puede ignorar esta fase necesaria del estudio porque sería rostarle parte de su realidad. Existen las pinturas sólo en la conciencia de aquellos que las contemplan; esa es su realidad.

Estudiar, entonces, los comentarios, las observaciones, y las valorizaciones hechas en los últimos cuatrocientos años es, en cierto modo, estudiar las pinturas mismas. Van tomando realidad conforme con el estudio de su existencia en distintas épocas hasta que nos llegan a nuestros días ya con una cierta realidad formada a base de todo lo que ha transcurrido desde el siglo XVI. Esto es lo necesario antes de tratar de estudiar dichas pinturas.

Estudios posteriores podrán situar, partiendo de esta fase preliminar, la pintura mural maya en la historia del mundo indígena y en la historia de la pintura de ese mundo y del nuestro; los siguientes pasos lógicos serían entonces una búsqueda de las fuerzas conmovedoras

de ese arte, el porqué o el fin a que fue destinada la pintura de los muros, en suma, una búsqueda del valor que tienen para nosotros fuera de ser curiosidades de una cultura que dejó de existir hace siglos.

Mi propósito será dar a conocer los murales que se han encontrado en la zona maya; cuando y por quién se descubrieron; quién ha escrito sobre ellos y, sobre todo, buscar la realidad de estas pinturas en una investigación de los comentarios, observaciones y valorizaciones hechas ante esos murales durante los últimos cuatrocientos años.

Desarrollo del trabajo:

He procurado seguir un desarrollo lógico del tema. Después de haber planteado el problema que se explorará, trataré de seguir el siguiente plan; exponer cronológicamente el descubrimiento de los sitios donde se encuentran o se han encontrado vestigios de pinturas murales; por quién y cuando se descubrieron dichas pinturas; colocar las pinturas en un cuadro cronológico y geográfico; en fin, dar a conocer los murales que se han encontrado en la zona maya.

El cuerpo del trabajo se dividirá en siete capítulos en los cuales veremos quienes han escrito sobre las pinturas y lo que es más importante, qué se ha dicho de estas pinturas. Esto formará lo esencial en nuestro -

Unos años después aparecieron equipos que iniciaron trabajos en el campo, respaldados por instituciones extranjeras y por el gobierno mexicano. El quinto capítulo se titulará: "La segunda época de exploración, restauración, y conservación".

Debido a la segunda guerra mundial muchas expediciones extranjeras dejaron de seguir trabajos en el campo. Sin embargo, durante estos años aparecieron varios libros de grandes dimensiones que trataron todos los aspectos de las culturas americanas desde distintos puntos de vista. Este sexto capítulo se titulará: "La segunda época de consolidación". Seguimos en esta época pero he tenido que subdividir el trabajo en aún otro capítulo que llevará como título: "El presente", porque el descubrimiento de las pinturas de Bonampak cambió de un día a otro todo lo que se había escrito y pensado sobre esta actividad.

Una vez cumplido el objeto de esta tesis añado una segunda parte que es un estudio especial sobre las pinturas de Uuxactún, Bonampak, Chacmultún, Chichón Itzá, Tulum y Santa Rita (Véase la introducción en las páginas 147 - 164), con objeto de mostrar la forma en que a

(continuación) jos de consolidación. Sólo he seguido este plan para facilitar el estudio de la aparición de la pintura mural maya en la conciencia histórica. Además, las distintas épocas se distinguen porque simbolizan por una de estas dos actividades o por ciertos acontecimientos que sobresalen aunque no se habían suprimido por completo las otras actividades.

mi modo de ver, hay que estudiar cada una de ellas. El estudio del total de las pinturas podía darnos puntos de comparación entre unas y otras y al final llegar a conclusiones generales sobre la pintura mural maya.

Las pinturas murales: su descubrimiento

No obstante el carácter tan perecedero de este arte, se han encontrado numerosos vestigios de pinturas murales en la zona maya. Sin embargo, en muchos de los casos es imposible acudir a las pinturas originales, por ser inaccesibles o por haber desaparecido por completo. Por eso, tenemos que contentarnos con reproducciones o copias de las pinturas originales. Desgraciadamente, en muchos casos, copias de los restos de pinturas no se realizaron por un motivo u otro, y consecuentemente, nos quedan sólo noticias escritas de que en tal y tal sitio existieron fragmentos de pinturas murales (Véase la figura 1).

Ahora bien, según la figura 1 vemos que Sánchez de Aguilar fue el primero en mencionar la existencia de pinturas murales en Uxmal y Chichén Itzá. Stephens fue el segundo en dar a conocer en dos obras publicadas sobre sus viajes a Guatemala, Chiapas y Yucatán la existencia de pinturas murales en varios sitios en esa época (1839-41) y (1841-42). A fines del siglo XIX hubo otros descubrimientos por Thompson en Xichmook (1898)

Figura - 1
 ORDEN CRONOLÓGICO EN QUE SE FUERON
 DESCUBRIENDO LAS PINTURAS MURALES
 DE LA ZONA MAYA

Descubri- miento	Noticia Publicada	Descubridor	Sitio (Edificio, Estructura, Cámara)
----	1639	Sánchez de Aguilar	Uxmal, Yuc.
----	1639	Sánchez de Aguilar	Chichén Itzá, Yuc.
1840	1841	Stephens, John L.	Sta. Rosa del Quiché, Gua.
1840	1841	Stephens, John L.	Palenque, Chis (El Palacio)
1841	1843	Stephens, John L.	Uxmal, Yuc. (Casa de las Palomas)
1842	1843	Stephens, John L.	Chichén Itzá, Yuc. (Templo de los Tigres; Casa Co- lorada, Monjas y el Caracol)
1842	1843	Stephens, John L.	Mayapán, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Tankuché, Camp.
1842	1843	Stephens, John L.	Sayil, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Kiwic, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Sta. Rosa Xtampak, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Xul, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Dzibilnocac, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Sacakal, Yuc.
1842	1843	Stephens, John L.	Cobá, Q. Roo
1842	1843	Stephens, John L.	Tulum, Q. Roo (Es- tructura 16)
1842	1843	Stephens, John L.	Cozumel, Q. Roo
----	1898	Thompson, Edward H.	Xkichmook, Yuc.
----	1904	Thompson, Edward H.	Tzulá, Yuc.
----	1904	Thompson, Edward H.	Chacmultún, Yuc. (Ed. 3, cámaras 8 y 10, Ed. 4, cámara 8)
----	1901	Gann, Thomas	Santa Rosa, Belice (Montículo I)
----	1902	Maler, Teoberto	Xcalumkin, Camp. (o Holactún) Templo de las In- scripciones
----	1924	Lothrop, S. K.	Tulum, Q. Roo (Estruc- turas 1-5-16)
----	1924	Lothrop, S. K.	Tancán, Q. Roo (Tem- plo No. 12)

Descubrimiento	Noticia Publicada	Descubridor	Sitio (Edificio, Estructura, Cámara)
1926	1927	Mason, G.; Spinden, H.	<u>Chakalal</u> , Q. Roo
1926	1927	Mason, G.; Spinden, H.	<u>Muyil</u> , Q. Roo
----	1931	Morris, Ann Axtell	<u>Chichén Itzá</u> , Yuc. (Templo del Chac Mool, Guerreros y la Columnata Noroeste).
1937	1950	Smith, Ledyard	<u>Uaxactún</u> , Guá. (Estructura B-XIII, cámara 7; Estructura A-V, cámaras 31 y 49).
1938-40	1940	Fernández, Miguel	<u>Tulum</u> , Q. Roo (Estructura I)
----	1946	Cirerol, Sansores	<u>Uxmal</u> , Yuc. (Templo del Adivino).
----	1946	Morley, Sylvanus	<u>Yaxchilán</u> , Chis. (Estructura 33)
1946	1946	Healy,	<u>Bonampak</u> , Chis. (Templo No. 1)
----	1952	Villagra, Agustín	<u>Palenque</u> , Chis. (El Palacio).
----	1962	Proskouriakoff, T.	<u>Mayapán</u> , Yuc. (El Castillo).
----	1962	Salazar, P.; Salazar, Pedro; Casanova, R.	<u>Mulchic</u> , Yuc.

en Tzulá y en Chacmultán (1904). Durante esos mismos años Gann descubrió las pinturas en el Montículo Número Uno en Santa Rita, Honduras Británica (1901). En 1937 se encontraron pinturas en Uaxactún. Pero el descubrimiento más espectacular fue en 1946 en el sitio bautizado por Morley con el nombre de Bonampak.

Ultimamente (a principios de 1962) se han encontrado vestigios de pinturas murales en un templo que se había usado como núcleo en la construcción de edificios posteriores en el sitio llamado Mulchic, en Yucatán. Aún no se ha publicado un estudio de estas pinturas.

Zona Maya: Cuadro Geográfico y Cronológico.

Cuando me refiero a la zona maya hablo de una entidad comprendida de ciudades precolombinas que se construyeron durante un determinado período de tiempo y que ocuparon ciertas áreas geográficas. Es una designación basada en el estudio de elementos culturales (el arte, la ciencia, la religión y la mitología) que dieron una cohesión a los diferentes centros de población con variaciones regionales pero que, sin embargo, muestran claramente el sello de una sola cultura que llamamos maya.

La cultura maya se ha identificado con la parte sur de México o sea la base de la península de Yucatán y con los países de Guatemala y Honduras. En cambio, -

el norte de la península se ha designado como aquella -
región en que se había desarrollado la cultura del sur
en una época posterior con la intrusión de elementos -
culturales del Altiplano. En años pasados estas dos -
grandes épocas en la historia de esta zona se han llama-
do el "Viejo" y el "Nuevo Imperio" respectivamente. Ul-
timamente se han dejado de usar alusiones a "Imperios"
de cualquiera índole. Por falta de una terminología -
más precisa, se han diferenciado estas dos épocas lla-
mándoles: "Maya Clásica" o de las "Series Iniciales", y
"Maya-Toltoca".

Entonces al referirme a la zona maya hablo de la -
vasta area en que se desarrolló una cultura que duró -
cerca de un milenio y hablo por necesidad de la intru-
sión extranjera en la parte norte-central y la costa o-
riental de la península, cuando la cultura clásica ya -
había dejado de existir.

El área de la zona maya se extiende desde las tie-
rras altas de Guatemala hasta las tierras bajas que se
encuentran en los países de Guatemala, Honduras Británi-
ca, la parte occidental de Honduras y la península de -
Yucatán que se divide en los estados mexicanos de Chia-
pas, Campeche y Yucatán y el territorio de Quintana Roo
(Véase Lámina I).

Geográficamente, las tierras bajas se pueden divi-

dir en tres grandes categorías que en su turno se pueden subdividir aun más, a saber: las tierras bajas en la parte central de la zona (Chiapas y Guatemala), la parte sur (Guatemala y Honduras), y la parte norte (la península de Yucatán). Primoramente en la parte central tenemos el Potón con las ciudades de Tikal y Uaxactún en el norte de Guatemala. En la misma zona geográfica se encuentran las principales ciudades de Piedras Negras y Yaxchilán en ambos lados del Río Usumacinta en la parte sudeste de Chiapas. El área hacia el sur de Guatemala en los valles de Motagua y Quiriguá y la parte noroeste de Honduras con los valles de Copán y Uluá, comprende las tierras bajas del sur. Aquí encontramos las ciudades de Copán, Quiriguá y Naranjo. Las tierras bajas del norte se encuentran en la parte suroeste del estado de Campeche y en el resto de la península de Yucatán.

Las tierras bajas, donde se encuentran los vestigios de pinturas murales, se han subdividido aun más según características regionales que definitivamente las diferencian entre sí mismas. Estas divisiones se han basado principalmente en los elementos arquitectónicos de cada ciudad. La parte sur queda intacta como la mencionamos arriba. En cambio, la parte central debe ser dividida entre las regiones del Potón y la del Usumacinta. Uaxactún y Tikal forman un núcleo mientras que las

ciudades de Piedras Negras y Yaxchilán con su extrema frontera cultural limitada por la ciudad de Palenque forman el otro. Las tierras bajas del norte se pueden dividir en varios importantes centros: principalmente en la parte sur-central de la península con los llamados estilos Río Bec, Chenes y el Puuc. Se encuentran en el último las principales ciudades de Uxmal, Kabáh y Chacmultún. Hacia más al norte en el centro es donde se sintió más la intrusión tolteca; allí encontramos las ciudades de Mayapán y Chichón Itzá. En la costa oriental está el sitio de Tulum. Hacia el noroeste de la península se encuentran sitios como Cobá en Quintana Roo que quedan aliados culturalmente con las áreas del Petón y del Usumacinta.

Las diferentes áreas designadas arriba según posiciones geográficas y diferencias estilísticas ocupan su lugar en el tiempo conforme con el orden en que se han mencionado en el texto. Las fechas más antiguas se han atribuido a las ciudades del Petón. Por lo tanto, se han considerado las ciudades más antiguas, a saber: Uaxactún y Tikal con el surgimiento un siglo después de las ciudades de Piedras Negras, Yaxchilán y Palenque en el Usumacinta y de la ciudad de Copán en la parte sur de las tierras bajas; siguen las ciudades del norte que se desarrollaron en la segunda mitad de la época clásica, a saber: ciudades que quedan dentro de los estilos del Río Bec, Chenes y Puuc.

Los centros ceremoniales mencionados arriba se han colocado en un cuadro cronológico que se ha establecido a base de estudios de la cerámica, de elementos arquitectónicos y de la escultura. El período clásico se ha dividido entre el desarrollo temprano y el tardío con una duración de ambos períodos de aproximadamente tres siglos. Los dos grandes períodos se han subdividido -- conforme con la clase de fuente usada en el establecimiento de la cronología.*

La correlación de estas fechas mayas con el calendario cristiano no se ha resuelto satisfactoriamente. -

* Véase Smith, Ledyard A.: Uaxactún, Guatemala Excavations of 1931-37. Pub. 588 Carnegie Inst. of Wash. 1950. En la página vi se encuentra una tabla en que se muestran los períodos culturales de Uaxactún divididos según las fases arquitectónicas y cerámicas en fechas mayas con sus equivalentes en el calendario cristiano según la correlación Martínez-Goodman-Thompson.

--Véase Proskouriakoff, Tatiana: A Study of Classic Maya Sculpture. Pub. 593. Carnegie Institution of Wash. - Wash. D. C. 1950. La autora hace las siguientes divisiones del clásico según su estudio estilístico de la escultura maya: las fechas mayas se han traducido a la misma correlación.

(Según Smith:)

CLÁSICO TEMPRANO
 Vault I Tzakol 278-593
 (fase arquitectónica) (fase cerámica)

CLÁSICO TARDIO
 Vault II Topou 593-889

(Según Proskouriakoff:)

CLÁSICO TEMPRANO
 Early I 317-435
 Early II 435-534
 Hiatus 534-593

CLÁSICO TARDIO
 Formative phase 593-692
 Ornate phase 692-751
 Dynamic phase 751-810
 Decadent phase 810-889

Existen métodos que se han ofrecido por varios expertos en el estudio de las culturas americanas. Sin embargo, se pueden aliar todos a dos campos más o menos definidos: las correlaciones de Martínez-Goodman-Thompson y las de Spinden. Según la primera correlación las fechas mayas de la época clásica caerían entre los siglos IV y IX de nuestra era. La última sitúa las mismas fechas 260 años antes que la primera en el calendario cristiano. Los estudios del mismo problema logrados a través del proceso llamado Carbon 14 no han clarificado la situación substancialmente. Los resultados del Carbon 14 hasta la fecha corroboran las fechas equivalentes de la correlación Spinden con las fechas de la primera mitad del período clásico,⁹ mientras que fortalecen las fechas de la correlación alternativa con la segunda mitad del período clásico o sea el tardío.¹⁰ Sin embargo, las fechas conseguidas a través de este método no se han controlado suficientemente para verificar o desacreditar una o la otra de las correlaciones a nuestra disposición. Ultimamente se han encontrado evidencias que soportan las dos correlaciones mencionadas. Trabajos en Tikal¹¹ han suministrado fechas que fortalecen la posición de la correlación Martínez-Goodman-Thompson. En cambio, los trabajos de exploración y restauración llevados a cabo en Dzibilchaltún¹² en los últimos años

soportan la correlación de Spinden. Para facilitar el desarrollo del texto del presente trabajo usaré la más aceptada correlación de Martínez-Goodman-Thompson. A aquellos lectores que profieran la alternativa pueden restar 260 años de las fechas que usaré en el curso de mi trabajo.

Ahora bien, nos quedan vestigios de pinturas murales representativas de las subdivisiones mayores que he hecho arriba en la vasta zona geográfica. Los tres sitios mayores de Uaxactún, Bonampak y Chacmultún corresponden a las tierras bajas del centro y el norte; específicamente se encuentran respectivamente en el Potón, en los afluentes del Río Usumacinta y en la zona designada el Puuc. Además de estos ejemplares se encuentran vestigios de pinturas murales por toda la zona maya.

Las pinturas principales de Chichón Itzá que se encontraron en los Templos de los Tigres y Guerreros son representativas de la cultura maya-tolteca. Las pinturas de Santa Rita y Tulum corresponden a culturas cuyos rasgos las colocan fuera de la zona maya. En el presente trabajo denominaremos ambos ejemplares de pinturas murales como maya-mixteca (?).

1.- "EL PRIMER CONTACTO CON EL ARTE PICTÓRICO DEL MEXICO ANTIGUO."

Los primeros europeos se quedaron asombrados al contemplar los edificios, esculturas, pinturas y los demás vestigios de las culturas del continente americano. Su reacción ante las culturas precolombinas se conoce bien. Nos quedan relatos, crónicas, historias escritas por los primeros conquistadores mismos y por los religiosos que llegaron más tarde. Desde el siglo dieciseis se han escrito muchos libros sobre el tema. Han entrado a la arena desde entonces exploradores, viajeros, aventureros, y últimamente los científicos encabezados por los arqueólogos, epigrafistas, lingüistas, filólogos, astrónomos, matemáticos, antropólogos, etnólogos, historiadores.

La reacción del español y de todo espectador hasta el presente, ante las manifestaciones materiales de las culturas precolombinas, se ha resumido muy bien en la obra de Justino Fernández: Coatlícue.¹ No es necesario repetir esas revelaciones que Justino Fernández ha desarrollado en su obra. Pero sí cabe en nuestro estudio exponer la forma que esa misma visión europea tomó al contemplar la pintura precolombina, en particular la pintura mural de la zona maya. Tendré que advertir que los trabajos escritos durante la época colonial no contienen muchas referencias a nuestro tema. Las reseñas de esta primera parte por necesidad se -

basarán en la pintura en general del mundo precolombino. -
Conforme con el material a nuestra disposición se precisará
más nuestro tema.

Bernal Díaz del Castillo:

Bernal Díaz del Castillo se refiere a pinturas en -
la parte de su obra que relata el primer viaje que hizo al
continente con la expedición de Francisco Hernández de Cór-
doba. Según Bernal Díaz, el primer contacto o desembarco -
fué en Cabo Catoche (o el Gran Cairo). Vieron las pinturas
la segunda vez que desembarcaron en busca de agua. Este lu-
gar lleva por nombre Canpech (Campeche). Es de este último
lugar del cual nos dice que...

"llevaronnos a unas casas muy grandes, que eran ado-
ratorios de sus ídolos y bién labrados de cal y can-
to, y tenían figurado en unas paredes muchos bultos
de serpientes y culebras grandes y otras pinturas -
de ídolos de malas figuras, ..."2

Evidentemente el autor no se refiere a pinturas en el senti-
do aceptado. Únicamente usa la palabra para designar escul-
turas o bajorrelieves.

Siguiendo adelante, al relatar sobre la tercera ex-
pedición, Bernal Díaz nos dice de los pintores que Moctezu-
ma envió a la costa con el propósito de grabar la llegada -
de los españoles encabezados por Hernán Cortés.³ Menciona
pinturas otra vez al referirse a las noticias que Moctezuma
recibió de la llegada de otros españoles en la costa. Los
españoles recién llegados eran los soldados a cargo de Nar-

váez, que habían sido enviados por Velázquez, el gobernador de Cuba, para emprender la captura de Cortés. Dice:

"Y toda la armada se la llevaron pintada (a Moctezuma) en unos paños al natural."⁴

Además de las alusiones a las pinturas ya citadas, Bernal Díaz menciona esta misma actividad en aún otros contextos.*

Entrando hacia el centro del valle de México en --- 1519, Cortés y sus soldados llegaron a la ciudad de Iztapalapa donde fueron recibidos por el señor de esa misma ciudad y por el señor de Culhuacán. Se admiraron de los palacios, los jardines y los patios de esa ciudad. De uno de los jardines con sus huertas, Bernal Díaz dice, después de una descripción detallada, que

"...podían entrar en el vergel grandes canoas desde la laguna por una abertura que tenían hecha, sin saltar en tierra, e todo muy enalado y lucido, de muchas maneras de pedras y pinturas en ellas que había hartó que ponderar..."⁵

¿Qué significa para el autor la palabra pintura? ¿La usa en

*Cuando los españoles entraron al valle de México por primera vez, hubo un encuentro entre Cortés y Cacamatzín, señor de Texcoco. Según Bernal Díaz, Cortés "...le abrazó (a Cacamatzín) y le hizo muchas quiriacias a él y todos los más principales, y dió --- tres piedras que se llaman margaritas, que tienen dentro de sí muchas pinturas de diversos colores.. ." (pág. 183). El autor usa la palabra aquí para describir los distintos colores que se ven al reflejar la luz en las piedras.

este caso para designar lo que nosotros entendemos por pinturas? El problema se nos dificulta aún más cuando acudimos a las traducciones que se han hecho de esa frase en inglés. Citaremos dos interpretaciones para dar a conocer al lector el problema. La primera la encontramos en la obra de Stephens "Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan." Stephens cita a Bernal Díaz en la última parte del segundo tomo.* Dice:

"The whole was ornamented with works of art painted, and admirably plastered and whitened..."⁶

Aquí vemos que el traductor habla de la ornamentación con obras de arte pintadas. La segunda interpretación de esta frase la encontramos en la traducción de Maudslay:

"And all was cemented and very splendid with many kinds of stone (monuments) with pictures on them..."⁷

Maudslay ha traducido la frase como si fuesen sólo unos monumentos de piedra con esgrafiados.

Aunque Bernal Díaz nos ha mostrado que no usa la palabra consistentemente, sí podemos estar seguros de que habla de dibujos quizá pintados. Pero no menciona muros. Más bien prefiero la traducción de Maudslay, porque Bernal Díaz

*Según la nota de pie de página, Stephens usa la edición de Madrid de 1632. Seguramente usó la primera y la única edición en inglés a su disposición al tiempo en que escribió su obra. La primera traducción en inglés fue hecha por Maurice Keatinge en 1800. No se hizo otra traducción en inglés hasta 1844, unos años después de que Stephens había publicado "Incidents of Travel".

ha mencionado piedras y pinturas. Por lo visto han de haber sido piedras con esgrafiados y no, estrictamente hablando, esculturas. Al ver esculturas exentas nuestro autor las describe como 'pinturas de ídolos de malas figuras'.

Ahora bién, las primeras noticias que tenemos de la existencia de pinturas las encontramos en las obras de los primeros conquistadores. Sin embargo, hemos visto que las muchas alusiones hechas por Bernal Díaz son confusas. Usó "pinturas" para describir esculturas exentas, los libros aztecas, esgrafiados en piedra o madera, y aún para describir el juego de luces en piedras preciosas o en cuentas. En fin, el autor usó "pinturas" al hablar de imágenes de diversas ídolos y técnicas. Finalmente, aunque Bernal Díaz del Castillo mostró una memoria extraordinaria en relatar la conquista de la Nueva España en detalles minuciosos, no encontramos referencia alguna que podamos certificar con certeza de pinturas murales.

Fray Diego de Landa:

Desafortunadamente encontramos sólo una mención de pinturas murales en la obra de Landa. Dice:

"...blanqueaban (los muros) de muy gentil encalado y los señores las tienen pintadas de muchas galante---rías."⁸

Como Bernal Díaz, Landa también describe los libros que usaban los indígenas.

Hemos visto que los primeros pobladores europeos se

quedaron admirados principalmente de los edificios de cal y canto. Además, mencionan los libros que se usaban en la -- Nueva España antes de la conquista. Por lo general, entonces, reaccionaron ante estas manifestaciones materiales en forma moderada en comparación con la reacción tan negativa ante los ídolos.* Llegó a tal grado la reacción negativa en Yucatán que estalló en la inquisición de 1562 contra la idolatría.

Doctor Don Pedro Sánchez de Aguilar:

Seguía siendo tan grave el problema de la idolatría en Yucatán aún en las primeras décadas del siglo diecisiete que encontramos obras como la de Pedro Sánchez de Aguilar,⁹ dedicada al ofrecimiento de métodos que serían necesarios - seguir para la eradicación de ese problema.

Además del tema principal que expone, Sánchez de Aguilar hace breve mención de las pinturas murales que se en encuentran en Uxmal y Chichén Itzá. Se refiere a ...

"los famosos, grandes y espantosos edificios de cal y canto, y sillería, y figuras y estatuas de piedra labrada, que dexaron en Oxmal (Uxmal), y en Chichin zá (Chichén Itzá), que oy se veen, y se pudieron - habitar."¹⁰

Nos sigue diciendo que ...

"en las paredes destos dexaron los Mexicanos muchas figuras pintadas de colores vivos, que oy se veen -

*Véase Fernández, Justino: Coatlicue Estética del Arte Indígena. Prólogo de Samuel Ramos. Centro de Estudios Filosóficos. Imprenta Universitaria, México, D. F. pp. 52-58.

de sus sacrificios, y bailes: por donde se colige ser obra de Mexicanos, y no de cartagineses como los nuestros pensaron."¹¹

Ahora bien, Sánchez de Aguilar no sólo fué el primero en mencionar pinturas murales en la zona maya, sino también fué uno de los pocos en observar que los indígenas de estas tierras (los mexicanos) y no los cartagineses fueron los que habían construído los "famosos grandes y espantosos edificios de cal y canto", basándose en las pinturas murales encontradas en los mismos.

Las obras que se escribieron sobre los mayas en los siguientes siglos no añadieron datos esencialmente nuevos. Siempre aumentaba la perspectiva que se alcanzaba por la distancia del tiempo que había pasado desde las primeras incursiones en la zona maya por los conquistadores. Además de la inclusión de esas obras, de los datos que encontramos en la obra de Diego de Landa, se incluía el desarrollo del pueblo maya principalmente en su evangelización desde la conquista.

Diego López Cogolludo:

Una de las principales obras escritas en el siglo diecisiete fue la "Historia de Yucatán" de Diego López Cogolludo.¹² En cuanto al tema, es muy semejante a la obra de Landa. En el primer tomo se dedica a la conquista de Yucatán y a un estudio antropológico de los naturales.

El modo de ver la cultura maya no había cambiado apreciablemente de aquél seguido por los primeros pobladores españoles. La diferencia básica entre la visión de Cogolludo y Landa es de grados. En el tiempo de Cogolludo ya no existía el espectro espantoso de la idolatría que había sido tan eminente en el tiempo de Landa, y aún siguió siendo hasta principios del siglo diecisiete. La obra de Sánchez de Aguilar es un buen testimonio de esta preocupación. -- Aunque existían elementos en la población maya que perseguían la idolatría a mediados del siglo diecisiete, cuando Cogolludo escribió su libro, ya no había el temor contra los ídolos y libros indígenas. Al contrario sentían la falta de estas fuentes. Había surgido un interés hacia los mayas antiguos. Aunque Cogolludo sentía el mismo horror contra la idolatría que los demás religiosos de su tiempo y antes habían sentido, le pesaba que se habían destruído tantos vestigios de la antigua cultura de los mayas.

Entonces para mediados del siglo diecisiete ya empezaba a aparecer la consciencia histórica europea. La comprensión que después de todo, los antiguos pobladores de esa tierra no habían sido tan bárbaros como se habían supuesto.

Desafortunadamente, Cogolludo no menciona nada sobre las pinturas murales en la zona maya. En las obras posteriores del mismo siglo y del siglo dieciocho no encontramos ningún cambio de actitud.

2.- "EL SURGIMIENTO DE UN NUEVO INTERÉS EN LAS CULTURAS AMERICANAS".

Pasaría aún otro siglo antes de que los descendientes de los conquistadores se interesaran en los vestigios materiales de las culturas americanas. Con el descubrimiento a fines del siglo dieciocho de la ciudad de Palenque, -- surgió un renovado interés por el hombre del nuevo mundo para las ciudades que quedaron dispersadas por toda la área -- hoy llamada Mesoamérica. Este hallazgo causó tanto interés en la Real Audiencia de Guatemala que entre los hombres más ilustres de la época se formó, lo que Alberto Ruz ha llamado, una "tertulia o academia científico-literaria"¹³ en la cual se discutía el origen* de los hombres que construyeron ésta y las otras ciudades del México antiguo.

*En el siglo XVI los primeros europeos vieron a los naturales de este continente como descendientes de las tribus perdidas de Israel. También se atribuía el origen de los mismos, a los cartagineses. El nuevo descubrimiento en el siglo XVIII de una ciudad que mostraba aún en su estado arruinado que sus constructores habían pertenecido a una alta civilización, planteó de nuevo el mismo problema. Como en el siglo XVI la búsqueda del hombre americano se concentró en el viejo mundo, a saber: una fuente Cartaginés-Fenicia. Además, se proporcionaron nuevas teorías a principios del siglo XIX. Con los nuevos descubrimientos en el Egipto surgieron muchas ideas que atribuían casi todas las culturas antiguas a esta sola fuente. También andaba muy en moda la teoría de la atlántida. Sin embargo, no se abandonaron las antiguas teorías, a saber: Las tribus perdidas de Israel. El más famoso proponente de esta última en la primera mitad del siglo XIX fué Lord Kingsborough. Llegó a tal grado

Con la publicación en 1822 en una versión inglesa - del informe de Antonio Del Río¹⁴ sobre la ciudad de Palenque, el interés en las culturas americanas trascendió las fronteras de Centro América. De esta época datan los viajes hechos por entusiastas de las culturas americanas. Entre los primeros viajeros e interesados que dejaron trabajos escritos encontramos a Waldeck,¹⁵ Dupaix,¹⁶ Kingsborough¹⁷ y Stephens.¹⁸ Literalmente en este período - la primera mitad del siglo XIX- empezó una acumulación de datos preliminares que formarían las bases necesarias para los estudios científicos de años posteriores.

John Stephens:

Cuando nos dirigimos a la obra de John Stephens ya - encontramos a una visión contemporánea. Es, con Stephens, que encontramos un interés extraordinario hacia los antiguos centros de los mayas en Centro América, Chiapas y Yucatán. --- Stephens expresó un entusiasmo sobre los vestigios materiales de los primeros americanos. Pero debemos comprender que Stephens sentía el anhelo de encontrar raíces anteriores a la venida de los europeos para mostrar al Viejo Mundo que aquí en el Nuevo Mundo habían existido culturas tan viejas como las -

*(continuación)-su fé en esta teoría de los orígenes de las - culturas americanas que perdió toda su fortuna, en - sus esfuerzos de probar su validez. Consecuentemen- te, su nombre es, hoy día, sinónimo con esta teoría.

"Desgraciadamente estaban harto mutiladas para poder extraerse, y parecía que sobrevivían al universal naufragio únicamente para probar que los constructores aborígenes habían poseído más habilidad en el ramo menos durable del arte gráfico."²⁰

Cuando Stephens llegó a Chichén Itzá, su entusiasmo sobre las pinturas murales que allí encontró, le conmovieron a colocar los restos de dichas pinturas en un nivel más alto que las esculturas procedentes del mismo sitio.

"Por largo tiempo estuvimos en un verdadero estado de ansiedad desesperante con los fragmentos de pinturas que íbamos encontrando, produciendo en nosotros la fuerte impresión, de que en este arte más perecedero y destructible los constructores de estos edificios habían hecho más progreso que en la cultura, y de que así era en efecto, teníamos la prueba en aquel momento."²¹

Stephens se refiere a los restos de pintura mural que encontró en el Templo de los Tigres. Hablando más específicamente de la pintura en sí nos dice que ...

"En los golpes de pincel hay ciertos rasgos, que muestran la libertad y destreza con que el asunto era manejado por manos maestras."²²

El tema de la pintura no era extraño: la conocida batalla de guerreros, en una aldea con casas, escenas de vida doméstica, árboles. Pero cuando Stephens topó con un tema raro no se fijó en la realización del tema. Volvamos atrás para indicar su reacción ante otra pintura que vió en Tankuché, Campeche. Nos da una descripción del edificio en que estas pinturas se encontraban, los colores dominantes en ellas y luego nos da su reacción de una parte:

"Como la pieza estaba cubierta hasta arriba de lo-

do, tuve la necesidad de sentarme, o más bien de acostarme para poder examinar las pinturas. Una de ellas me chocó por ser exactamente una representación de la máscara descubierta en el Palenque."23

Indudablemente Stephens se refiere a la máscara que se encuentra en el tablero de piedra al fondo del altar del Templo del Sol. Se refiere a esa misma máscara en su libro sobre el viaje que hizo a Palenque. Después de una descripción detallada de los personajes que se encuentran en dicho tablero nos dice de la misma máscara representada al centro del tablero y semejante a la máscara que encontró pintada en los muros del Templo en Tankuché, Campeche.

"... a hideous mask, the eyes widely expanded and the tongue hanging out."25

Esta máscara que Stephens encontró tan horrenda representa el dios solar, el dios jaguar, dios del interior y de la superficie del mundo de los mayas (Tepeyollotl, dios del interior del mundo de los mexicanos).

Entonces vemos que Stephens se detenía en algunas ocasiones en rendir homenaje a los pintores precolombinos cuando veía algo incomprensible tocante al tema representado. Sin embargo, realizó una apreciación del arte precolombino único en su época. Cuando se trataba de un tema comprensible Stephens lograba una apreciación laudable.

Al referirse a los restos de pinturas en el conjunto de las Monjas en Chichén Itzá, Stephens nos dice que ...

"Entre estos restos, se ven algunas porciones de formas humanas perfectamente dibujadas con las ca-

bezas cubiertas de plumeros llevando escudos y lanzas en las manos."26

Un tema aún apropiado para el pintor de la época de Stephens; la pintura del romanticismo. No cabe en nuestro estudio analizar la época de Stephens tocante al arte occidental y su realización en la pintura, literatura y la música. El lector está bien familiarizado con el ambiente que reinaba cuando Stephens escribió su obra.

Ahora bien, Stephens realizó una apreciación del arte indígena jamás alcanzado por sus predecesores y contemporáneos. Además vió por primera vez, la posible relación entre la cultura de la zona maya con las culturas del altiplano. Vió semejanzas en las representaciones de esculturas y pinturas en Chichén Itzá con sus equivalentes en el altiplano. Refiriéndose a las pinturas murales en el Templo de los Tigres dice:

"Pero tienen estas pinturas un interés superior al que pudieron producir, considerándolas simplemente como muestras del arte, porque entre ellas hay diseños y figuras que naturalísimamente traen a la memoria las muy conocidas pinturas de los mexicanos; y si estas analogías se sostienen bien, entonces este edificio anexo a las murallas del Juego de Pelota, viene a ser un testigo irrecusable de que el pueblo que habitaba México en la época de la conquista, pertenecía a la misma raza original de los que construyeron las ciudades arruinadas de Yucatán."27

Stephens vió a los constructores de estos edificios como los antepasados de los indígenas que habitaban y siguen habitando estas tierras. Y esto cuando Waldeck y Kingsborough, entre los principales exponentes de teorías que ligaban el -

Nuevo con el Viejo Mundo, buscaban semejanzas entre las culturas americanas y las culturas hebreas. Stephens representa entonces, una de las pocas voces que empezaban a proclamar que las culturas americanas eran autóctonas.

Frederick Catherwood:

Frederick Catherwood se ha ligado con el nombre de John L. Stephens por todos aquellos que han visto y leído las dos obras que se publicaron en 1841 y 1843, sobre las ciudades mayas escritas por el último e ilustradas -- por el anterior. Es decir, Catherwood tiene su lugar en la historia del estudio de la cultura maya principalmente por los dibujos realizados en Centroamérica, Chiapas y Yucatán y publicados en las dos obras mencionadas arriba. Sin embargo, en 1844 Catherwood publicó²⁸ sus propias impresiones de dichos viajes. Esta pequeña obra fue el resultado de un plan de grandes proporciones propuesto por Stephens y Catherwood para dar a conocer la grandeza de las culturas del México antiguo. Esta gran obra iba a -- contar con más de cien planchas por Catherwood y con textos escritos por los etnógrafos e historiadores más destacados de esa época, entre ellos Prescott, Gallatin y desde luego, Stephens. Debido a muchas desgracias²⁹ el proyecto se abandonó y Catherwood sólo logró publicar su libro que aquí nos concierne con 25 planchas y con una introducción por él mismo. Catherwood había contado con la

ayuda de Stephens pero, debido a razones aún todavía inexplicadas, Stephens no escribió el texto, que Catherwood - tanto había solicitado.

En la introducción a su libro, Catherwood menciona las pinturas murales entre observaciones generales sobre - las culturas de la zona maya. Consideró el arte de la pintura superior al arte manifestado en la erección de pirámides y templos, no sólo en términos de estética sino también en cuanto a la técnica: la preparación, mezcla y usanza de los pigmentos. Dice:

"Their painting is, indeed, superior to their architecture and sculpture: like the same art amongst the ancient Egyptians, it was applied for purposes of architectural decoration."³⁰

Sin embargo, el autor colocó la pintura de los mayas en un nivel superior en comparación con la pintura egipcia.

"In the blending of various colors, they had attained a step beyond the practice of that nation (el Egipto), approaching more nearly to the less severe style of art found in the frescos of Pompeii and Herculaneum. Such an assertion may seem to need some corroborative proof. These remains, from the very fragility of their nature, have, in too many cases, utterly perished."³¹

Es decir, se acercan más que las pinturas egipcias a las - normas de arte del mundo occidental. Hablando más específicamente de las pinturas murales, Catherwood menciona las que encontró en el Templo de los Tigres en Chichén Itzá. - Proporciona las dimensiones de la cámara y de las figuras

representadas en el mural. Además menciona brevemente el tema. Catherwood hace otra alusión a pinturas cuando se refiere a la ciudad de Palenque. Específicamente nos habla de la estructura conocida como el Palacio. Aquí encuentra vestigios de pinturas en los muros. Dice:

"Every part (los diferentes edificios del Palacio) appears to have been elaborately decorated with sculpture in stone, stuccoes, and paintings."³²

Sigue:

"In several of the apartments, which have the usual triangular arch, I noticed that the walls have been painted several times, as traces of earlier subjects were discernable where the outer coat of paint had been destroyed. The paintings were of the same nature as the frescoes of Italy, watercolours applied to cement."³³

Catherwood opina que todos los edificios importantes han de haber estado llenos de pinturas en un tiempo. Basándose en las pinturas del ~~Templo~~ de los Tigres en Chichén Itzá, el autor dice:

"... they (las pinturas) gave me a much higher opinion of the state of civilization among the Indians than I had previously entertained."³⁴

Catherwood termina sus observaciones con el mismo pesar expresado por escritores posteriores: la destrucción o desaparición de las pinturas murales del México antiguo.

Ahora bien, Catherwood designó las pinturas murales de la zona maya como arte. Además las presentó como muestras del alcance o grado de la civilización de los pueblos indígenas. Por fin, Catherwood comparó favorablemente las

pinturas murales de esa zona con las pinturas de Pompeya y Herculán-- ambas ciudades del Imperio Romano cerca del volcán del Vesuvio -- y las encontró superiores a las pinturas del Egipto.

3.- "LA PRIMERA EPOCA DE VIAJES DE RECONOCIMIENTO, EXPLORACION, E INVESTIGACIONES SISTEMÁTICAS.

Después de las obras tan esporádicas sobre el México antiguo, escritas durante la época colonial, tenemos un período en que se publicaron un buen número de libros sobre este tema. Este surgimiento de interés hacia las culturas precolombinas se debe a muchas razones. No será nuestro propósito investigar a fondo los antecedentes de dicho movimiento; sólo debemos hacer constar que se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo diecinueve.

Dos acontecimientos sobresalen en los años anteriores a esta actividad, que sirvieron como bases y fuentes de interés para el estudio de la cultura maya: la publicación de las obras de Stephens y el hallazgo y publicación del manuscrito de Fray Diego de Landa. Landa proporcionó la clave para el desciframiento de los glifos calendáricos y los dibujos de Catherwood, en los libros de Stephens, formaron la otra parte tan esencial en esta operación. Es decir, fue en las décadas después de la publicación de estas obras, en que realmente empezó el estudio científico de la cultura maya.

Por lo general, tenemos noticias de viajes hechos - por extranjeros interesados: Desiré Charnay,³⁵ Alfred P. Maudslay,³⁶ Teoberto Maler,³⁷ W. H. Holmes,³⁸ Adela Bretón,³⁹ Edward H. Thompson⁴⁰ y el incomparable Le Plongeon.⁴¹ Todos los individuos, mencionados arriba, publicaron los resultados de sus viajes, y sus trabajos de investigación y restauración. Sólo mencionaremos aquéllos que nos dan noticias y datos de pinturas murales en las ciudades de la zona maya.

Augustus Le Plongeon:

Empezaremos con Le Plongeon en nuestra exposición - de lo que se ha dicho de la pintura mural aunque tenemos noticias de otro francés que le precedió en viajes de exploración en la zona maya: Desiré Charnay. Charnay menciona la existencia de pinturas murales⁴² en Palenque y Chichén Itzá. La importancia de sus trabajos reside en las fotografías que tomó de los monumentos principales de las ciudades mayas y no en el texto. El texto escrito por Le Plongeon⁴³ tiene menos importancia, pero lo mencionaremos porque representa -- gran parte de su libro y proporciona unas interpretaciones tan únicas de las pinturas que no debemos pasar más adelante sin primero darles un vistazo.

Le Plongeon nos ha dejado unas reproducciones de copias que logró hacer de las pinturas del Templo de los Tigres en Chichén Itzá. Su primera reacción le recordó monu-

mentos del lejano y del cercano oriente.

"It seemed as if we had been transported to one of the royal tombs at Thebes, or to the cave temple in the island of Elephanta (isla cerca de Bombay, India), ..."⁴⁴

Pero al comparar las pinturas de ambas culturas Le Plongeon considera la de los mayas superior a la de los dos lugares mencionados arriba. Nos dice:

"... only here (en el templo de los Tigres) artists were less trammled by conventionalities in art. Their designs, freer, truer, to nature, more correct in their delineations, particularly of the human body, show that the artists who executed them were masters in the art of drawing."⁴⁵

Aunque Le Plongeon considera a los pintores mayas grandes dibujantes, siempre tienen deficiencias:

"Like the Egyptian, the Chaldee, and the Hindoo artists, the Mayas were little acquainted with the rules of perspective. Their landscapes were, therefore, defective."⁴⁶

Le Plongeon nos dice, además, que el Templo de los Tigres es la cámara funeraria del príncipe Coh. Llega a esta conclusión porque ve, en el interior del templo, los murales divididos en diferentes tableros por una banda de color azul; y como el color azul simboliza la muerte, así debe ser la interpretación. Los murales, entonces, corresponden a la vida y la muerte de este personaje nombrado - por Le Plongeon el príncipe Coh. Ligada con dicho príncipe, está la reina Mío. El autor desarrolla una historia en que vemos los dos protagonistas representados en las pinturas del templo.

Le Plongeon interpreta la batalla representada en el muro oeste, parte sur, como un ataque de los amigos -- del príncipe ante una aldea mexicana (Planchas XLVIII y - XLIX). Después de la batalla, según el autor, el príncipe se ve luchando con su hermano en el muro este.^{*} Finalmente, encuentra al príncipe muerto en la parte superior del centro del muro oeste, sobre la entrada (Plancha L). Le Plongeon interpreta esta escena, que posteriormente se interpretó como una escena sacrificial, como la preparación del difunto para la cremación.

Le Plongeon ve a la reina M^{oo}, que ya es viuda, en el fragmento de una pintura que se encuentra en el muro este (Plancha LI). Maudslay reproduce la misma escena.⁴⁷ Seiler describe esta escena como el Tam^oanchan.⁴⁸

Por fin, el príncipe Aac, que, según el autor, amaba a la princesa, fue rechazado por ella y, para vengarse, empezó las guerras civiles que, por fin, destruyeron la -- cultura de esas tierras. Sigue relatando la historia de -- la reina M^{oo} en el Códice Troano.

Además de las interpretaciones mencionadas arriba, Le Plongeon expuso otras teorías tan fantásticas, a saber: contacto cultural entre el nuevo y el viejo mundo, la teoría de la Atlántida, y el origen de la cultura egipcia en

*No es una lucha; son las dos figuras, tamaño natural que se encuentran en la parte inferior del muro este.

la zona maya, que las copias de las pinturas hechas por él y el texto sobre dichas pinturas, son de muy poco valor. - Sus copias son, por lo general, fieles hasta cierto punto, pues distorciónó sus pinturas para satisfacer los requisitos de sus teorías.

Alfred Maudslay:

Maudslay fue el primero de los que podemos realmente llamar investigadores modernos de la cultura maya. Su obra⁴⁹ monumental es, según Tozzer, indispensable para los estudiantes de la escritura jeroglífica maya y también para los arqueólogos de Mesoamérica.⁵⁰ Sus planos, dibujos, y fotografías son, en opinión del mismo autor, los más detallados, los más correctos, y en todo aspecto el estudio más satisfactorio de las ruinas mayas.⁵¹

Su obra tiene interés para nosotros porque en ella encontramos, por primera vez, la reproducción fiel de unos fragmentos de pinturas murales del Templo de los Tigres. - En la obra de Stephens⁵² encontramos unos dibujos de las mismas pinturas, pero sólo unas figuras aisladas. Maudslay es el primero que trata de hacer copias fieles de algunos fragmentos. Por falta de recursos materiales no logró copiar más que los fragmentos que mencionaremos más adelante. Lo que no logró hacer Maudslay, lo hizo Adela Bretón años después.⁵³ Como hemos visto, Le Plongeon publicó copias de algunas escenas que le sirvieron en sus interpretaciones --

tan únicas de las pinturas. Sin embargo, distorcionó las escenas (el sacrificio) a tal punto que pierden mucho valor como datos.

Maudslay menciona pinturas en la Casa de las Monjas; nos dice de su contenido, tamaño de las figuras y los colores empleados.⁵⁴ Encuentra vestigios de pinturas en la Iglesia,⁵⁵ en el interior del Caracol⁵⁶ y en la cámara del fondo del Templo de los Tigres.⁵⁷ Logró hacer copias de algunas escenas aisladas del Templo de los Tigres. Incluyó reproducciones de las copias en su obra. Describe el tema de la conocida batalla del muro oeste parte sur. Señala, además, el mismo sacrificio que Le Plongeon incluyó en su libro (Plancha L en la pág. 138) que se encuentra en la parte superior del centro del muro oeste. Reproduce a colores las masas de los individuos en dicha escena sin detalle alguno. Explica porque carecen las copias todos los detalles cuando se refiere a la batalla del muro oeste parte sur. Dice:

"Alas! I was only able to trace the outline, and had neither time nor material for copying the colours."⁵⁸

Maudslay reproduce una porción de la pintura del muro oeste en que se ven casas, árboles, serpientes, animales, pájaros, un guerrero y mujeres (Plancha XL).

En resumen vemos que no hizo más que describir las pinturas y, cuando fue posible, proporcionó reproducciones

de las mismas. No interpretó dichas escenas porque no fué su propósito. Fué el dar a conocer los vestigios de pintura en una forma objetiva para facilitar estudios futuros.

Thomas Gann:

A Thomas Gann, arqueólogo inglés, debemos el descubrimiento de pinturas murales en Santa Rita, Honduras Británica. En 1900, Gann publicó un trabajo⁵⁹ sobre su descubrimiento en el cual incluyó reproducciones de las copias de las pinturas. No se han reproducido, que yo sepa, copias completas de las pinturas fuera del trabajo de Gann. Otros autores han reproducido sólo una de las varias escenas encontradas por el inglés.

En el trabajo que aquí nos concierne, el autor proporciona datos sobre el sitio donde encontró los vestigios de pinturas murales, a saber: dimensiones de los muros, - el área total del edificio, el estado de las pinturas, una descripción del tema, y unas observaciones sobre el posible propósito de ellas. En fin, nos informa sobre el curso de las exploraciones que fueron iniciadas en 1896.

Gann compara algunos de los personajes representados en los distintos muros con sus equivalentes en estuco en la ciudad de Palenque en el estado de Chiapas. Además, interpreta dichos personajes como deidades mexicanas tal como Quetzalcoátl y Huitzilopochtli.⁶⁰ No es sorprendente que haya encontrado semejanzas entre representaciones an--

tropomórficas de Palenque y deidades del altiplano si recordamos que en esa época la ciudad chiapaneca se consideraba como una obra tolteca.

Específicamente, Gann ve semejanzas entre una de las nueve figuras representadas en la segunda mitad del muro norte, que se extiende de la entrada hacia el muro oeste, y la figura al lado izquierdo en la lápida del Templo de la Cruz en Palenque. Dice:

"The facial profiles are almost identical, the head-dresses are very similar (except that in Palenque figure the plumes of feathers are absent), and there is the strong similarity in each case between the gift or offering and the mode of presenting it. The Palenque figure appears to be standing upon the head of some monstrous animal, whereas figure 3 is sitting within the widely open jaws of an animal, which, for want of a better term, has hitherto been called a dragon, whose jaws, curved teeth, and eye, with conventional eye ornament, are clearly shown."⁶¹

¿Será este dragón de Gann el monstruo de la tierra - que tanto se ve representado en los códices mexicanos como - en los mayas? Vuelve a recordar más adelante la semejanza - de los dos personajes mencionados arriba. También compara - el personaje palencano con un bajo-relieve encontrado en Labpak, Yucatán. Dice:

"In each case the figure is holding elevated in one hand a small object, on which is squatting a dwarf or baby, which is apparently being presented as an offering or sacrifice. The dress of the two figures is very similar. ...In the glyph places above the Labpak figure is seen a cross, and the same symbol is also to be observed in the headdress. In the glyph place between figures 3 and 4, plate XXX, the same symbol also appears. The cross is in both cases of the same shape."⁶²

Ahora bien, Gann ha encontrado semejantes temas representados en lados opuestos de la enorme zona maya, no sólo en términos de distancia sino también en el tiempo. Conforme con su propia posición en el ambiente científico a fines del siglo, abarca aún más terreno cuando liga las culturas mexicanas con las de la zona maya.

Gann ve a Huitzilopochtli, deidad mexicana, en el fragmento de pintura mural que se encuentra en el muro oeste. Es la calavera que se ha representado en el tambor que toca un personaje con la mano derecha y que agita una especie de sonaja con la mano izquierda. Este fragmento es el que se ha reproducido por casi todos los autores que han -- tratado el tema.

"The central figure represents a death's-head within a sort of altar. Speech signs are proceeding from its mouth and from the top of the altar. This is probably meant for Huitzilopochtli, the Mexican god of death, who is often represented by a death's-head."⁶³

Debemos apuntar, antes de seguir adelante, que la deidad citada por Gann no es de la muerte sino de la guerra.

Ligando los murales aún más con el altiplano, comparando la realización del tema, (semejante a los de la misma área según el autor) con el arte azteca y tolteca. Dice:

"In regarding the painting as a whole, that which strikes one most forcibly is its highly conventional character, and, indeed, this is a peculiarity which seems to be inseparable from all Aztec and Toltec art."⁶⁴

El artista de los murales de Santa Rita, según Gann,

carece de sensibilidad artística; en raras ocasiones se ven huellas de dicha cualidad aquí y allí en los murales. Dice:

"The artist appears to have had no conception of perspective, but the minutest detail of dress is most carefully indicated, both in outline and in coloring."⁶⁵

Sigue:

"The wall was, in fact, not intended as a work of art, but as a pictographic record of certain important events; and looking at it in this light, we can understand why artistic feeling should have been sacrificed to minuteness of detail, for no doubt the most insignificant detail in dress and ornament conveyed a meaning to the initiated which to us is forever lost."⁶⁶

Al tratar de determinar quiénes fueron los constructores de los montículos, Gann acude a los jeroglíficos representados en las pinturas. Opina que los glifos son de origen maya-tolteca. Describe y trata de identificar cada glifo en las pinturas.

En fin, Gann concluye que estas pinturas se deben atribuir a la misma gente que edificó las ciudades de Yucatán, Guatemala y Honduras. Sin embargo, basándose en el estilo y la realización del tema, el autor añade que pertenecen más bien o tienen más en común con los pueblos mixtecos de la parte sudeste de México. Además, probablemente eran aliados y quizá contemporáneos de los últimos. Aún sin todas las otras evidencias ya mencionadas, los jeroglíficos solos probarían que el edificio era la obra de una parte del pueblo maya-tolteca.⁶⁸

Vemos que Gann ha usado la terminología (mixteca, tolteca, azteca y maya-tolteca) indiscriminadamente en sus observaciones e interpretaciones. El descubrimiento de estas pinturas llenó muchos huecos en el fondo de información a la disposición de los investigadores de las culturas americanas pero también afirmó concepciones erróneas de esas mismas culturas. En esta época no se había precisado un cuadro en el cual quedaran colocadas adecuadamente las diferentes culturas americanas. Además, la abundancia de material escrito sobre las culturas de la meseta confirmaba las teorías que designaban dichas culturas como las principales. Gann naturalmente presenta las culturas como la maya-tolteca y la mixteca en un solo cuadro cultural. Usa las dos designaciones alternativamente.

Sin embargo, en años posteriores, con nuevos descubrimientos en la zona maya, se estableció que los pueblos **mayenses** habían engendrado grandes civilizaciones y que en una época transicional habían recibido gentes procedentes del altiplano que participaron y dominaron en el segundo y último período de grandeza del pueblo maya.

Ahora bien, teniendo presente el estado en que se encontraba la reconstrucción de la historia de las culturas americanas a fines del siglo XIX, vemos que Gann no se retiró muy lejos, si acaso lo hizo, de las aceptadas ideas de la época. Al descubrirse las pinturas murales en Santa Ri-

ta, fué muy natural encontrar una pieza más en esa reconstrucción de la historia en que las culturas mexicanas se consideraban como las principales. Las pinturas con sus características semejantes al arte pictórico de la meseta se prestaron fácilmente a las ideas que formaban esas teorías.*

Edward H. Thompson

Edward Thompson es más bien conocido como el primero que trató de verificar lo que Fray Diego de Landa relató**

*Véase Beyer-Hermann: La Ligadura de los Tunes, nota acerca de las pinturas murales de Santa Rita, Honduras Británica. Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate." Tomo 39. 1920-1921. (Para una interpretación de las pinturas que, según veo, es más válida - que la de Gann debemos acudir al trabajo citado aquí.) En la página 522 Beyer dice: "tendríamos, entonces, representados los veinte tunes que componen un Katun que comienza con el tun '8 ahau' y termina con el tun '10 ahau'. Los patrones de los tunes, con dos o tres excepciones, están pintados como amarrados con una soga, formando así, una hilera de prisioneros que, en mi concepto, es una expresión pictórica de la idea de que el katún forma una ligadura de los tunes."

**Landa, Fray Diego de: Relación de las Cosas de Yucatán, Introducción por Angel M. Garibay K. Octava Edición, editorial Porrúa, S. A. México, 1959. Capítulo XLII, pág. 114. Landa dice: "En este pozo han venido y tenían entonces, costumbre de echar hombres vivos en sacrificios a los dioses en tiempos de seca, y pensaban que no morían aunque no los veían más. Echaban también otras muchas cosas de piedras de valor y que tenían preciadas."

sobre el uso del cenote de Chichén Itzá. Comprobó que el cenote se había usado para sacrificios, como Landa había dicho, al rastrear una porción del fondo entre los años de -- 1904 a 1907.

Además de los trabajos logrados en el cenote, Thomp son llevó a cargo varias expediciones de reconocimiento a Tzulá, Chacmultún y Xkichmook, a fines del siglo XIX y a -- principios del presente siglo. Los resultados de estas ex pediciones se publicaron en dos obras.⁶⁹ En conjunto con el texto se reprodujeron a color copias de los vestigios de pinturas murales.

Las observaciones de Thompson sobre las pinturas -- son ligeras. Usa la palabra enigmática, "tesoros de arte", para describir la pintura de Chacmultún. Además, las com para con las representaciones de arte del antiguo oriente.

Dice:

"Some of these painted figures strikingly resemble portions of the codices, but others, especially those in black, are unique among the mural paintings known to exist in Yucatan. Many of the figures have a slight resemblance to those of the ancient east."⁷⁰

Al describir otras pinturas en el mismo edificio en Chacmultún, pero en diferente cámara, Thompson nos da una - valorización más específica. Dice:

"The originals are drawn in strong even lines showing the master hand, and the artist about to copy them stood for some time in admiration of this vestige of the work of the prehistoric artist."⁷¹

Thompson se dedica en mayor parte a describir las -

pinturas. Con la excepción de las frases citadas arriba, no aporta más que datos ligeros. Evidentemente, apreció las -- pinturas que encontró pero no pasó más adelante en desarrollar sus sentimientos ante estas pinturas.

Adela C. Breton:

Adela Bretón logró copiar todas las pinturas existentes en el Templo de los Tigres a principios de este siglo. - Entre los años de 1900 y 1904 y otra vez en 1907 se dedicó a copiar esos restos de pintura, inspirada por la sugerencia - hecha por Maudslay. Hizo otros trabajos de esta índole* en la misma ciudad pero aquí nos concierne lo que ella nos dice tocante esas pinturas. Publicó sus observaciones en varias ocasiones.⁷²

Breton da las dimensiones del Templo de los Tigres⁷³ y menciona que Le Plongeon limpió la cámara en 1884. La mayor parte del trabajo lo dedica a una descripción del tema representado en los distintos muros. Además menciona brevemente los restos de pinturas en dos cámaras de la Casa de las Monjas de la misma ciudad. Dedicó la mayor parte del texto a las pinturas del Templo de los Tigres. Del dibujo Breton nos dice que . . . "the drawing (is) firm and spirited, the colouring vivid and harmonious."⁷⁴

*Hizo copias de los relieves en el templo inferior de los Tigres en la misma ciudad.

De las pinturas en conjunto:

"These wall paintings are of the highest interest not only from the point of view of archeology but from that of art. In colour, drawing and design they can hold their own any where, although to the modern eye they may appear quaint and childlike as do those of the early Italian school."⁷⁵

Después con más detalle: después de numerar los colores usados nos dice cómo se usaban por el pintor maya.

"... although there is no attempt at shading, they are so skilfully contrasted that there is strong effect of relief. One figure will be light against the ground and another dark. It is only when copying them that one can appreciate the art with which each colour is added to enhance the brilliance and harmony of the whole as one does in copying Turner's best water colours."⁷⁶

Después de un análisis de las pinturas Breton encuentra el trabajo de dos distintos pintores en los murales del templo.

"There were certainly two artists employed and their methods were different. One was a master who knew exactly what he meant to do, and did it in a calm methodical way, with certainty and swiftness of brush in the sweeping outlines."⁷⁷

Según Adela Breton el pintor metódico dibujó las figuras cuidadosamente con un color rojo en el momento en que todavía - estaba húmedo el muro; también trazó las masas principales con colores lisos en esta etapa del trabajo. Hace notar que se pueden ver las diferentes tintas de color, porque sólo se preparaba lo suficiente para cubrir las tareas de un dado día. Después de esta etapa los detalles se aplicaron en seco, y a fiade:

"... then the details were added in dry colours. Few

of these are left, and the devices of the shields have been almost entirely obliterated by modern visitors, to insert their own names."⁷⁸

Atribuye la mitad del trabajo a este último pintor: la parte sur del muro este y todo el muro oeste. La famosa batalla que se ha publicado tantas veces pertenece a la parte sur del muro oeste o sea a la derecha de la entrada del templo.

Según Breton el otro pintor es el autor de los muros norte y sur y el centro y la parte norte del muro este. De este pintor nos dice:

"The other, more impetuous, dashed in figures just as they came into his head, after he had fixed the positions of the shields..." y añade:he understood how to place one tint over another to give a rich and glowing effect. He put in few outlines, and the greater part of his work is in dry colour which comes off easily, or peels away in patches."⁷⁹

Con la excepción de un fragmento que se encuentra en la parte superior del muro sur en que se representa un sacrificio, no se ha publicado copia completa del trabajo del pintor mencionado arriba.

Ahora bien, Adela Breton fue la primera en publicar un trabajo, aunque de muy modestas dimensiones, dedicado exclusivamente a nuestro tema. Desde luego, Edward H. Thompson dió un breve informe⁸⁰ de sus descubrimientos de pinturas murales en Tzulá y Chacmultún al Congreso Internacional de Americanistas en Nueva York en 1902. Adela Breton presentó el trabajo que hemos citado arriba ante el mismo congreso cuatro

años después. Considero a Breton como la primera porque -- Thompson se dedicó a hablar de las pinturas murales sólo en términos muy generales. Su propósito principalmente fue de sólo dar un informe del descubrimiento. Publicó algunos de talles de las pinturas en 1904.⁸¹

Eduard Seler:

Encontramos menciones de pinturas murales en el trabajo sobre la ciudad de Chichén Itzá presentado por Eduard Seler a principios de este siglo.⁸² Menciona brevemente una pintura que se encuentra en una de las cámaras del Templo de las Monjas. Stephens, Maudslay y Breton también habían mencionado la existencia de dichas pinturas en ese edificio. Seler nos da una descripción de la pintura, dónde se encuentra exactamente, de qué se trata y qué semejanzas tiene con otros ejemplares pictóricos de Mesoamérica. Nos dice: (es una escena de una batalla).

"We recognize steep and lofty temple pyramids and other structures enclosed by a common wall, crowned by towers quite after the style in which these are represented in Mexican historical picture paintings."⁸³

En cuanto a ejemplares en la misma ciudad nos dice:

"The style of painting is similar to that in the Temple of the Jaguars and Shields..."⁸⁴

Al referirse a las pinturas encontradas en el interior del Templo de los Tigres, Seler menciona a Stephens y Le Plongeon, quienes visitaron y escribieron de estas mis-

mas pinturas.* Nos da una descripción de las pinturas, y enumera los colores usados. Del muro oeste, parte sur, en que se encuentra representada una batalla que se lleva a cabo cerca a una aldea, Selser nos dice:

"It consists of round thatched huts with roofs tapering upward such as we see along with square roofs in Codex Vaticanus B, Codex Layd, Codex Fejervary-Mayer and even in Codex Borgia."⁸⁵

Nos da una descripción de la parte inferior del muro oeste, lado sur, en que se encuentran, según él, los Itzaes en su pueblo, y dice:

"Crouching before them (los Itzaes) or with one knee resting on the ground, in reverential posture, are the petitioners, seekers for justice or those indicating their submission."⁸⁶

Le Plongeon menciona esta actitud también, y aún cita los cronistas (Cogolludo) igual que Selser,** con la diferencia que llega a conclusiones totalmente distintas.

Según Selser el disco solar, que se encuentra en la parte inferior del mural del centro, es un altar ...

* Como el lector sabe, estas pinturas le recordaron a Stephens las pinturas de las tumbas egipcias. Le Plongeon y su señora interpretaron los jeroglíficos y también estas pinturas como agua y vieron en ellas la historia de la vida del príncipe Coh y su esposa la reina M'oo.

**En la nota 1 al pie de la página 27, Selser dice:

"Luego que llegaron, saludaron los dos capitanes (Itzaes), a los dos religiosos, a sus usanzas (que es, echar el brazo sobre el ombro, en señal de paz y amistad."

"a place of worship, for at the foot of this frame there is a red block corresponding exactly to that in the upper part of the south wall over which the sacrifice is thrown there and which therefore represents the sacrificial stone."⁸⁷

De esta parte del templo (muro oeste, parte sur) Seler interpreta el tema como un ataque de los Itzaes, que vienen del pueblo representado en la parte inferior del mural, ante los habitantes del pueblo de la parte superior.

Nos da una descripción de la escena de un sacrificio que se encuentra en la parte superior del muro sur.

Del muro este, en donde hay un fragmento de una escena en que se ven animales, serpientes, árboles, pájaros, hombres y mujeres, casas (Plate XL en la obra de Maudslay); --- Seler ve, por segunda vez, una influencia mexicana.

"We are tempted to relate this scene to the Mexican myth of the 'Paradise', Tamoanchan or Xochitl icacan (the country, where the flowers stand erect), which narrates that the gods 'who inspired fear of them', the Tzitzimime, the star gods, were thrown down and came to earth, because they plucked flowers against the command of the lord of this paradise. Here again we evidently have expressions of Mexican ideas."⁸⁸

Ahora bien, no nos proporciona datos nuevos sobre las pinturas de Chichén Itzá. Adela Breton nos da unas descripciones aún más detalladas. Debido a la disciplina de Seler, encontramos, en muchas de sus observaciones, paralelos en las culturas mexicanas a saber; alusiones o comparaciones con los códices mixtecos, interpretaciones de un fragmento como el paraíso mexicano, y por fin su observación de la piedra sacrificial.

4.- "LA CONSIDERACION DE LOS VESTIGIOS MATERIALES DE LAS CULTURAS AMERICANAS COMO OBRAS DE ARTE: PRIMERA EPOCA."

Durante la segunda mitad del último y a principios del presente siglo se escribieron trabajos por viajeros intresados, aventureros, historiadores, artistas, etnógrafos y arqueólogos sobre los vestigios materiales de la cultura maya. Fué una época de gran actividad en el campo. Varias expediciones de reconocimiento dieron luz a nuevos hallazgos de pinturas murales mientras que sitios, conocidos desde la conquista, suministraron nuevos datos debido a las exploraciones llevadas a cabo por investigadores más capacitados -- que los de años anteriores. Trabajos de preservación y restauración se llevaron a cabo tanto en los viejos como en los nuevos sitios. Sobre todo, las culturas americanas empezaron a recibir la atención que tanto merecían. Empezó a tomar forma la historia del México antiguo. Las pinturas, que aquí nos interesan, se estudiaron por investigadores de distintas disciplinas con el resultado que emergieron observaciones aisladas que reflejaban esos distintos intereses.

Herbert Spinden:

Spinden fué el primer investigador que se dedicó al estudio del arte maya. También trató de interpretar las deidades que se encontraban representadas en los murales. Pero lo que es más importante, desarrolló aún más allá que nadie,

hasta entonces, una valorización estética de la pintura. Como todo investigador acude a las comparaciones de la pintura maya con la pintura de otros pueblos. Dice:

"In the knowledge of foreshortening and composition, the Mayas were superior to Egyptians and Assyrians. They could draw the human body in pure profile and in free and graceful attitudes and they could compose several figures in a rectangular panel so that the result satisfies the eye of the modern artist."⁸⁹

Es loable colocar a los mayas en una posición más superior en comparación con los egipcios y los asirios en cuanto a la resolución de problemas de espacio y composición sobre una forma bidimensional. Catherwood recordó al mismo pueblo --los egipcios-- al describir las pinturas murales de Chichén Itzá. Llegó a la misma conclusión. Spinden al referirse a las pinturas en el Templo de los Tigres de la misma ciudad dice:

"The scene is very natural, as if viewed from a considerable height, and the absence of perspective does not make itself felt. A group of trees in a corner of the scene is drawn with much decorative effect. When, however, the artist puts his hand to drawing a mountain or hill with men clambering over it, he goes quite beyond his power. One or two such attempts are very crude."⁹⁰

Sigue más adelante describiendo las mismas pinturas. Según el autor, aunque hay falta de perspectiva el artista maya ha trascendido esta falta. Además, también logra una obra de arte aunque no ha realizado las sombras y luces en la pintura.

"A large number of figures are painted with an astonish-

ing brilliancy of coloring. There is no reproduction of light and shade, but the painting as a whole is in tone. The background is green or blue and thus makes an admirable contrast for the warmer flesh tints. From an examination of the tones, which are numerous but always laid on flat, it seems probable that the artist made color blends, mixing his paint fresh for each piece of color."⁹¹

Spinden describe las expresiones de los personajes en la pintura. Señala las varias reacciones de diferentes individuos en ciertas situaciones. Dice:

"Except in the more or less grotesque figures, there is very little in the way of expression. The drooping eye in profile faces gives a certain air of sadness, and the finest faces in the full round have perfect serenity. Sometimes, however, there is a sullen expression upon the faces of the captives that is probably intentional, as may be seen from the four kneeling persons in Lintel 12, Yaxchilan. In grotesque conceptions, however, grimaces and scowls are admirably portrayed."⁹²

Ahora bien, Spinden comparó las pinturas murales con las del Cercano Oriente y las encontró superiores porque corresponden más a las ideas del espacio y el modo de expresarse en el arte occidental. También usó la fidelidad de la realización del tema al naturalismo como norma en su valoración. Sin embargo, el autor reconoció las limitaciones de dicha posición. Señaló los problemas del hombre del siglo XX cuando trató de entender el arte de esa cultura. Si tenemos presente, dice Spinden, que el arte maya fué esencialmente religioso y que las deidades representadas en ese arte no se concibieron como imagen del hombre, los problemas de encontrar un enfoque adecuado se disminuyen. Spinden sugiere

el camino que debemos seguir para lograr una más amplia com
presión del arte maya.

"as we break away more and more from the shackles of our own artistic conventions, we shall be able to appreciate the many beauties of Ancient American Sculpture."93

Aunque no se refiere específicamente a pinturas en esta última cita, tomamos la libertad de usarla para ilustrar el pensamiento de Spinden sobre el arte maya.

Finalmente, en mi concepto, lo fundamental que aportó la obra de Spinden fué darle más categoría al arte maya. Es y sigue siendo una de las más importantes contribuciones a su estudio.

5.- "LA SEGUNDA EPOCA DE EXPLORACION, RESTAURACION Y CONSERVACION."

Durante los años después de la publicación del libro de Spinden, siguieron los trabajos de exploración en la zona maya. Puede designarse esta época de reconocimiento y exploración como parte del estudio total, en el campo, que empezó con los viajes de Stephens y Catherwood en el siglo XIX. En realidad, forman parte de un período continuo que sólo se interrumpió con la revolución mexicana de 1910. La única diferencia es que ya no figuran individuos sino instituciones -- que respaldan equipos enteros, que pasan varias temporadas - en sitios arqueológicos llevando a cabo trabajos de exploración, restauración y conservación. En fín, llegan definitivamente al campo de estudio hombres científicos. Todavía --

hay los aventureros y los que persisten en buscar orígenes de las culturas americanas fuera de este continente, pero ya forman un elemento de menor importancia.

Samuel K. Lothrop:

Lothrop dirigió la expedición que se llevó a cabo en Tulum, Quintana Roo, empezando en 1916 y extendiéndose por varias temporadas, hasta 1922; se realizó bajo el patrocinio de la Carnegie Institution y publicó los resultados en 1924.⁹⁴

Se habían dado a conocer restos de pinturas en algunos edificios en la obra de Stephens;⁹⁵ sin embargo, no se hizo una exploración completa hasta este siglo, bajo la dirección de Lothrop. Este publicó copias de las pinturas encontradas en varios edificios y trató de identificar los personajes representados en las pinturas; dió descripciones del tamaño, colores empleados y las posibles derivaciones de las formas empleadas en dichas pinturas. Además trató de colocarlas en un marco estilístico con otros ejemplares en la misma zona y el altiplano.

Describe uno de los elementos pictográficos en el mural exterior del Castillo y su posible conexión con las culturas del altiplano. Dice:

"At the left side we see a peculiar looking animal known among the Aztecs as Cipactli, the primordial alligator from whom the earth was created. This beast is definitely associated with the Aztecs, and, like so many other mythological conceptions, was doubtless inherited from their predecessors, the Toltecs. Its presence at Tulum we can only regard

as proof of strong Mexican influence."⁹⁶

Al describir las pinturas en el pasaje del Castillo,

Lothrop dice:

"It depicts large figures in broad, crisp, black line of unusual vigor."⁹⁷

Opina que la mayoría de los edificios encontrados en la costa oriental de la península de Yucatán estaban pintados en el interior y el exterior, ya sea con colores uniformes, al fresco, o con figuras.⁹⁸

Debido a los trabajos realizados por Lothrop se dieron a conocer las pinturas de Tulum, en varios cuartos y el pasillo del Castillo; en el exterior e interior del Templo del Dios Descendente y en el Templo de los Frescos; también en el cuarto a de las Estructuras 20, 21 (el Gran Palacio), y 25; en el exterior de la Estructura 55 (Torre de Guardia) y en varios otros edificios.

Además de las comparaciones de las pinturas de Tulum con pinturas en otros sitios, Lothrop compara entre sí las encontradas en distintos edificios de Tulum. Al referirse a las pinturas en el Templo del Dios Descendente y del Templo de los Frescos, dice:

"The figures are slightly smaller than those of the second group (interior del Templo del Dios Descendente) and have an even greater mass of detail."⁹⁹

No encuentra antecedentes de las pinturas de Tulum en la zona maya, en cuanto a la expresión artística, pero los temas son semejantes, a su parecer, a los de las pintu-

ras de Santa Rita, en Honduras Británicas; sin embargo, ...

"The quality of the line is totally different, many more colors are used, the tone of the design is decidedly restless instead of calm, and many small details are directly borrowed from Mexico."¹⁰⁰

Cuando se refiere a México, Lothrop habla de las pinturas murales de Mitla, Oaxaca.

Concluye el autor con la observación de que si bien las pinturas de Tulum pertenecen a la corriente general del arte maya, no contribuyen ni se derivan de ninguna fuente conocida. Sin embargo, les encuentra semejanzas¹⁰¹ con la artesanía de algunos objetos dragados del cenote de Chichén Itzá.

T. A. Willard:

El propósito principal del libro de Willard¹⁰² fue el dar a conocer los objetos que habían sido extraídos por Edward H. Thompson del Cenote Sagrado de Chichén Itzá a principios de este siglo; más aún, trató de dar una somera biografía de su amigo Thompson. No obstante sus objetivos encontramos menciones de pinturas murales en varios pasajes del libro de Willard.

Menciona murales al hablar de las Monjas, del Templo de los Tigres y, por segunda vez*, vemos la inclusión de una pintura encontrada en una piedra que ya no estaba en

*John L. Stephens menciona lajas con pinturas en Kiucic, pags. 46, 47.

su lugar original. Morley encontró más tarde en el escombro del templo, al que dió el nombre de "Templo de los Buhos", una laja con pinturas perteneciente a la clave de la bóveda.

De las pinturas del aposento interior del Templo de los Tigres nos habla Willard de su estado actual, entonces (1926), y de su tema. Al hablar de la ejecución del mismo, nos dice:

"The many figures, each in a different posture, each group differently clothed or armed, all cleverly drawn, in good proportions, and elaborately colored, are capable of holding the most casual observer by the hour and are a never ending delight to the enthusiast."¹⁰³

También encuentra estos murales más interesantes -- que todos los otros restos de pinturas existentes (1926) en ese tiempo.¹⁰⁴ Reproduce una copia de las pinturas del muro oeste, hecha por Teoberto Maler, según Willard, hacia el año de 1900.¹⁰⁵ De la pintura nos dice:

"The colors are vivid and the battle action enthralling."¹⁰⁶

De la parte izquierda superior del mural, en donde se encuentra un guerrero con una serpiente, nos dice que es su protectora porque ... "(it) is spitting fire and venom at the enemy."¹⁰⁷

Al disco solar, que Seler interpretó como un altar, Willard lo denomina como "the time-keeper with his calendar wheel."¹⁰⁸

Además, identifica los otros guerreros que atacan a los Itzaes representados en el muro este como Totonacas,¹⁰⁹ y hace una descripción muy detallada:

"A curious thing in the Tiger Temple painting is the fact that the invaders are shown coming over mountains, not even a high hill. But in the state of Vera Cruz there are mountains. There is little to substantiate any theory that the people of the Sacred City invaded Vera Cruz and it is much more probable that the Totonacs were the invaders."¹¹⁰

Willard considera la técnica que los mayas usaron para pintar dichas obras; luego se refiere a las muchas fotografías que logró tomar de las pinturas existentes en esos años, o sea en la primera década del siglo veinte y nos dice:

"Because many of the murals in the Sacred City have reached the critical point of deterioration in the last decade or so, I have made a point of photographing as many of them as possible. Much of the photography has employed the color-separation process. All told, I have taken upward of a thousand photographs, and in addition I have made a large number of drawings or tracings where it was impossible to use the camera. A number of murals which were clear and perfect during my earlier trips to Yucatan, some eighteen years ago, are now entirely faded or chipped off."¹¹¹

Menciona su amistad con Teoberto Maler y el secreto que le reveló el alemán sobre una pintura mural encontrada por él, en un templo de una ciudad desconocida en el centro de Yucatán. Maler le mostró una copia de dicha pintura. Por su parte, Willard logró hacer una copia de la copia y la reprodujo en su libro. Pero, desafortunadamente, Maler falleció antes de revelar el lugar exacto donde encontró esos restos de pinturas. Como Maler creía en la teoría de -

la Atlántida, es posible que esta pintura haya tenido una pequeña transformación al ser copiada por él, suponiendo que existió tal pintura. Según la copia y descripción de Willard vemos:

"a water scene, with a volcano spouting fire and smoke, buildings falling into the water, people drowning, and a figure dressed like a warrior paddling away from the scene, in a boat."¹¹²

Por último, Willard menciona las pinturas en "las Monjas": una escena en la bóveda de una de las cámaras en que se representa una batalla. Es la misma que mencionan Breton y Seler. Willard encuentra en esta pintura una representación de la "Iglesia", edificio de una sola cámara que se encuentra al lado este de "las Monjas". Por su parte, Seler vió semejanzas entre esos edificios y los de los códices mexicanos.

De la piedra encontrada por Morley en el Templo de los Buhos (Owls), nos dice, después de describir el tema, -- que ... "The whole was majestic and exquisitely done."¹¹³

El autor logró tomar fotografías en colores y en blanco y negro de esta pintura. La piedra después fue destruída cuando el edificio en donde se había colocado se quemó.

Como dijimos antes, las observaciones de Willard sobre la pintura mural son de menor importancia. Sólo forman parte de una exposición dedicada a la ciudad de Chichén Itzá, y específicamente al Cenote Sagrado de dicha ciudad. Por otro lado, Willard fué el segundo en reproducir una copia de

la pintura mural del muro oeste, la batalla, del Templo de los Tigres.¹¹⁴

Thomas Athol Joyce:

La obra que nos concierne más de cerca en nuestro estudio es la que publicó Joyce en 1927 sobre el arte del México antiguo.¹¹⁵ Su obra publicada en 1914 sobre arqueología mexicana no será considerada aquí.

Joyce se dedica a describir las pinturas que se encuentran en Tulum, Quintana Roo, y en Santa Rita, Belice; según él, el artista precolombino obró con las mismas limitaciones que han mencionado tantos otros escritores:

"rigid conventions and the demands of an exuberant symbolism."¹¹⁶

Opina que la pintura de los códices tenía las mismas limitaciones y que sólo la pintura de la cerámica permitió más libertad en cuanto al tema representado.

De Tulum nos dice que las pinturas son muy convencionales:

"The subjects of these mural paintings are symbolic and religious, and the art is highly conventionalized; but the big interior wall spaces in the case of one example, running eight feet high by seven feet on either side of a doorway, gave scope for the skill of the draughtsman as well as for effective colour-grouping."¹¹⁷ (Templo del Dios Descendente?)

Joyce considera los murales mexicanos inferiores a los mayas en cuanto a la ejecución; y aún cuando vemos ejemplares de murales del período tolteca en la zona maya, cree

que:

"... a deterioration in the quality of line and perspective occurred, although the range of colours was remarkably increased. Pinks as well as reds were introduced; and a durable dull green was added to the older blue, yellow, black and grey. Newly discovered frescoes at the toltec site of Teotihuacan show this great variety of colour."¹¹⁸

En primer lugar, Teotihuacan se consideraba como sitio tolteca cuando Joyce escribió su libro, y aún como la famosa Tollan mencionada en las fuentes indígenas. En segundo lugar, menciona la perspectiva de la pintura antes del período maya-tolteca en la zona maya, lo que no parece justificado. Los murales de Uaxactún y Bonampak, los únicos dos ejemplares pertenecientes a la época de las Series Iniciales, no se habían descubierto; quizás se refiere a la pintura de la cerámica.

Menciona los sitios de Santa Rita y Mitla como representativos del arte pictórico tolteca temprano o formativo y dice:

"... here (en Mitla) and at Santa Rita the brush of the artist followed increasingly angular lines, crowding all spaces with detail, and losing, at the same time, the graceful vigor and sense of perspective that render certain Early Maya work admirable."¹¹⁹

Aquí, indudablemente, Joyce se refiere a la pintura de la cerámica.

Ahora bien, Joyce mencionó sólo las pinturas murales de Tulum y Santa Rita y las consideró muy convencionales; sin embargo, las colocó en un nivel artístico superior, en

comparación, con las pinturas de Teotihuacan. Finalmente, puede decirse que todas las observaciones de Joyce sobre las pinturas murales son confusas; en esa época (1927) había la tendencia entre muchos investigadores de las culturas americanas de atribuir todos los restos materiales en Mesoamérica a la cultura tolteca.

Gregory Mason:

Gregory Mason con otros compañeros, entre ellos -- Herbert Spinden, hizo un viaje exploratorio de la costa oriental de Yucatán y Quintana Roo en 1926. Iban en busca de ciudades desconocidas. Visitaron ciudades ya conocidas pero también encontraron varias de las que, hasta entonces, no se tenía noticia alguna.

Después de una descripción general de los templos de la costa oriental, Mason nos dice:

"... the walls of these temples, like others of their type, are about two feet thick. The lintel over the door is set in, and nearly always has traces of paint."¹²⁰

Mason encontró vestigios de pinturas murales en Chakalal, Quintana Roo. Spinden hizo una copia del fragmento y Mason reprodujo dicha copia en blanco y negro en su libro, a demás habla de las condiciones en que estaba y del tema.

"Maya art, ... followed a course of conventionalization that took it to the opposite pole of such realistic portrayal as is now all the rage in the literature of the United States."¹²¹

Según Mason, la importancia de esta pintura consiste

en su estilo, tan distinto al de las pinturas conocidas hasta entonces de los sitios mayas de la costa oriental de la península de Yucatán. Menciona los sitios con pinturas murales, ya conocidos, de Tulum y Santa Rita. No encuentra semejanzas de estilo en esos sitios pero ...

"The nearest things to them in artistic treatment are certain representations found in the Tro-Cortesianus CODEX, one of the three old Maya books which fortune preserved from the destructive bigotry of the Spaniards. This CODEX is assigned by authorities to Northern Yucatan, and to a date not later than the beginning of the 13th century. There is no evidence of Nahuatl or Toltec influence in the Tro-Cortesianus Codex, for we have found it in many of the buildings along this coast."¹²²

El autor sigue diciendo que el arte del altiplano era inferior al maya y que se alegró al encontrar vestigios de arte de la cultura maya pura.

Como hemos visto, el arte del altiplano siempre resulta en una posición inferior, porque se aleja más que el arte maya de las normas artísticas a que nosotros estamos acostumbrados. En el libro de Mason se encuentra la única reproducción de la copia hecha por Spinden del fragmento de pintura mural descubierta durante la expedición.

También Mason habla de restos de pintura mural en un edificio en Muyil, Quintana Roo. Dice:

"a small temple interested us because of a fragment of painting on the rear wall over the altar. Try as we did we could not bring to light enough of this painting to tell what it had been, a scene of sacrifice, perhaps, or a portrait of some grotesque, anthropomorphic god."¹²³

Es, definitivamente, un entusiasta de la cultura maya. Cuando encontró el fragmento del mural en Chakalal se alegró porque, según él, pertenecía al estilo de la cultura maya pura en vez de aquél manifestado en las pinturas de Tulum y Santa Rita. Finalmente, como tantos otros investigadores, Mason colocó los vestigios pictóricos del altiplano en un nivel inferior en comparación con el de la cultura maya.

Ann Axtell Morris:

La señora Morris tiene la distinción de haber publicado el trabajo¹²⁴ más largo hasta el presente sobre la pintura mural de la zona maya. Su estudio forma parte de los dos volúmenes publicados por la Carnegie Institution de Washington sobre las temporadas de exploraciones iniciadas en Chichén Itzá en 1923. Este grupo de especialistas se encargó de llevar al cabo obras de exploración y restauración en el Templo de los Guerreros, mientras que los especialistas del Gobierno Mexicano se encargaron de explorar y restaurar el Castillo y el grupo del Juego de Pelota.

Morris proporciona todos los datos sobre las pinturas descubiertas en el Templo del Chac Mool, encontrado en el núcleo de la pirámide cuando se iniciaron las excavaciones en el Templo de los Guerreros; además, incluye las pinturas de este último templo y de la Columnata Noroeste.

Primeramente, la autora dedica parte de su trabajo a las consideraciones técnicas:¹²⁵ la preparación del muro, -

la técnica usada, los pigmentos, el origen de los colores, - el análisis de éstos, los pinceles empleados, el esquema de decoración, el modo de usar la línea y el color y, finalmente, el tema y la composición. El resto del trabajo lo dedica a una descripción detallada de las pinturas encontradas - en cada uno de los tres templos ya mencionados.¹²⁶

El propósito general de las pinturas se limitaba en cierto modo, según la autora, por la tradición, pero la expresión se derivaba de la observación directa. Conceptos - religiosos y leyendas tienen su lugar pero es obvio que la mayoría del tiempo el pintor se dedicó al estudio de la vida diaria.¹²⁷

Hablando más específicamente de las figuras humanas, Morris dice:

"Men were almost the only humans represented, either in sculpture or in painting; there were but few women and no children."¹²⁸

Sin embargo, hay una diferencia en el punto de vista del pintor maya y el pintor del Viejo Mundo.

"There was no preoccupation with sex and no delineation of the intrinsic beauty of the human body, such as are to be found in the works of the old world."¹²⁹

La composición:

"... extremely well organized. The plan is clear and precise, but at no time wooden; every figure is fairly instinct with life and adroitly placed in accord with subtle equilibrium."¹³⁰

El dibujo:

"... at times, (it) is more naive than skillful, but

again one is often startled by the clever proficiency of the painters. They possessed a remarkably coordinated eye and hand that enabled them to sketch the continuous contours of their figures with a single flexible line, without hesitation or necessity of correction."¹³¹

El pintor maya odió el espacio vacío; nunca comprendió el valor del espacio en contraste con una forma.

"A vacuum was never more abhorred...When pertinent devices were exhausted, scrolls for scrolls' sake were made to absorb whatever remaining space had chanced to be neglected."¹³²

La intención del pintor del México antiguo, era:

"... a striving for clarity, which the painters considered to exist in a depiction of full, rather than ordinarily visible detail. Viewed from that angle, foreshortening would be considered a real defect, since it obscured, rather than aided, a clear representation of an object or group of objects. The concept is one of true realism."¹³³

Añade que el pintor no sintió la necesidad de usar el recorte de las figuras; sólo en un ejemplo se ve la ineficacia del pintor: cuando trata de representar los collares de perfil. Sin embargo, no se ve la misma timidez en la representación de los escudos que portan los guerreros en la espalda.

Según la autora, la figura humana y el animal siempre se presentaba en perfil, a menos de que formaran parte de un emblema en los escudos. También menciona la convención de representar el cuerpo parcialmente de lado. Compara esta convención empleada por el artista maya con el método usado por el artista egipcio:

"... the face and feet are in strict profile, a system similar to, but much more subtle than the stiff Egyptian method, wherein under the same circumstances, the shoulders were inconsistently presented in full face, whereas the Maya artist arranged that the three planes of two arms and body were to be viewed, one behind the other as they would naturally appear."¹³⁴

La pintura egipcia resulta en una posición inferior carente de sentido artístico, rígida y aún más convencional que la pintura maya. Catherwood hizo la misma comparación.

Los pintores de Chichén Itzá ignoraron también el uso de la perspectiva científica, pero emplearon otro método que estaba más en armonía con los esfuerzos del pintor: la claridad del tema. Lo compara con la perspectiva empleada por los primitivos italianos que se expresaron por medio de elementos en el fondo de la pintura en varios planos ascendentes.¹³⁵

Al final de la primera parte de sus observaciones Morris dice que hay que aprender a leer el manierismo de la pintura maya para realmente apreciarla.

La mayor parte del texto sobre las pinturas es descriptivo. Sólo en el resumen encontramos, por segunda vez, una serie de observaciones sobre las pinturas como obras de arte; sin embargo, también hay valorizaciones vagas en el texto descriptivo.

Templo de Chac Mool:

Primero describe Morris los restos de pinturas encontrados en los muros del Templo del Chac Mool. Original-

mente había ocho enormes serpientes pintadas en los muros: cuatro en cada cámara. Observa el trabajo de dos distintos pintores en ambas cámaras y considera de mayor calidad al artista que se encargó de la cámara interior.

En cuanto a las dos bancas que se encuentran en la cámara interior y que tienen vestigios de pinturas, Morris habla de cómo se reconstruyeron en una forma inteligible, de su tema, de los colores empleados, de la interpretación de los personajes representados y de la posibilidad de haber sido obra de dos pintores.¹³⁶ Describe la pintura de la banca sur en que se representan una serie de personajes, entre ellos sacerdotes, deidades y personificadores que ven hacia un altar situado en el centro de la cámara. La misma situación se encuentra en la banca norte en cuanto a la dirección de los personajes; aquí se ven representados guerreros sentados sobre jaguares. Considera la banca sur una obra lograda con más cuidado que la de la banca norte. La última hace contraste por haberse pintado a través de grandes pinceladas que le dan un aspecto tosco. Sin embargo, después de la descripción de uno de los guerreros, la autora dice:

"The quality of the work is superb. Indeed it is one of the best examples of Maya painting which has ever been recovered."¹³⁷

Templo de los Guerreros:

Para facilitar la reconstrucción de los muros con -

restos de pinturas del Templo de los Guerreros, las dos cámaras del templo se dividieron entre zonas designadas numéricamente.¹³⁸ Es decir, las zonas se determinaron tomando en cuenta varios aspectos. Cuando se derrumbaron los muros cayeron las piedras lógicamente, en una zona más o menos determinada; de allí sólo se apartó el escombro encontrado en cada zona material para la reconstrucción de los muros. No sólo lo tuvieron que determinar qué piedras pertenecían a cuáles muros, sino también cuáles pertenecieron a la bóveda o techumbre. Así, debemos tener presente lo dicho, al hablar de los restos de pinturas de este templo. Algunas zonas proporcionaron más material de estudio y, naturalmente habrá más que decir sobre ellas.

De la zona 15 y 16 se reconstruyó la conocida batalla que se ha reproducido muchas veces: guerreros peleando cerca de una aldea y un lago. La autora describe el tema, proporciona las dimensiones y algunas interpretaciones.

Además, Morris encuentra manifestaciones de cierto sentido de humor en las figuras de peces¹³⁹ con atributos humanos y en los rostros de los cautivos.¹⁴⁰

La siguiente zona con vestigios de pintura de alguna importancia es la marcada con el número 19, en la que se representa un sacrificio humano. Describe la escena y opina que el mismo pintor trabajó en las zonas 20 y 21. El templo representado al fondo se ve de perfil, mientras que

los participantes en el sacrificio se ven en otro plano. -
Opina que el pintor quiso presentar todos los detalles de -
la escena simultáneamente.¹⁴¹ Por último, dice que la ser-
piente domina la escena:

"The powerful, abrupt coils of the body, in their
brutal, tense harmony, give an eloquent summation
of the dreadful power of the reptile. The pre-
sence of the god completely overshadows the
wretched human who is yielding up his life."¹⁴²

En las zonas adyacentes a la 19, o sean la 20 y la
21, se representa una escena marítima: es una batalla. La
autora describe los guerreros, sus armas, indumentaria, las
canoas y los peces. En un detalle observa, por segunda vez,
dificultades del pintor al tratar de representar una canoa
en el agua, pues la ha representado diagonalmente; a prime-
ra vista parece que la canoa está hundiéndose; pero no hay
tal, lo que sucede es que ha representado sobre la playa, -
que está en la parte inferior de la pintura.¹⁴³ Es otro ca-
so en que el espacio se representa en la pintura a través -
de planos ascendientes; además, la escala, en comparación -
con otras escenas marítimas, es más grande; por otra parte,
el artista no pintó la representación del agua con mucho --
cuidado. Sin embargo:

"... the scene is free from cluttering. Large
figures, boldly drawn take the place of the usual,
overcrowded surface, as in area 21 (se refiere a
la aldea cerca de un cuerpo de agua). But above
all, the composition of the group is done in an
admirable and consciously constructive manner."¹⁴⁴

Morris habla luego del uso de los elementos pictóricos, color, masa, línea, para demostrar lo que nos ha dicho de esta pintura y agrega:

"Every line, every mass, is selective --this artist was not obsessed by the prevalent idea that every unit of space must be filled. One regrets that more of his work did not remain in position."¹⁴⁵

En las zonas 22 y 25 se encontraron representaciones de guerreros, sacerdotes y dignatarios en una especie de procesión. Describe en detalle una de las inevitables serpientes y admira la fina calidad del trabajo del pintor, manifestada en este fragmento.¹⁴⁶

La autora menciona los restos de pintura pertenecientes a los arranques de bóveda. En general todas estas piedras tenían vestigios de un bosque, de un lago, de un templo, del tributo y de un campo de cactus, que no formaban un esquema total sino fragmentos imposibles para la reconstrucción.¹⁴⁷ Hay una excepción: cinco piedras proporcionaron una escena en un templo, con un jaguar en la parte superior de dimensiones monumentales, y dice:

"The head of the beast, unfortunately missing, is not needed to enforce the conception of vigorous realism conveyed by the magnificently drawn hind-quarter."¹⁴⁸

La zona 23 proporcionó vestigios de un gran templo, restos del rostro del dios de la muerte y un guerrero.¹⁴⁹

Morris describe la posición de siete pájaros de la zona 24, sus colores, y enumera los distintos modos emplea

dos en la representación del plumaje, de los picos, etc. -
Considera¹⁵⁰ al pintor un gran observador de la naturaleza
porque se han podido reconocer cuatro variedades de picos
de pájaros.

En la zona 27 se encontraron vestigios de un guerre-
ro típico y otro distinto a los demás guerreros que se ven
en los muros de este templo. Además, hay dos fragmentos de
un templo pintado con vestigios de una serpiente, vista con-
tra el perfil del templo, y un rostro con un tocado semejan-
te a los que portan los personajes representados en la banca
sur de la cámara interior del Templo del Chac Mool.¹⁵¹

Morris reacciona en forma negativa cuando se refiere
a la pintura de la zona 30 y parece necesario incluir textual-
mente parte de lo que escribió, porque es raro encontrar di-
cha reacción de un entusiasta de la pintura de la zona maya.
Habla de una serpiente "wretchedly executed."

"Without doubt, this bit is the worst Maya mural
that has ever come to light... His work lacks
every element of artistic propriety. The coils
angle stiffly and, although evidently conceived
with some sort of geometric scheme in mind, are
distributed with a careless disregard for even
spacing. Probably his crowning failure lies in
the unskillfully bunched or painfully isolated
plumes which usually were the glory of Maya draft-
manship."¹⁵²

Arriba de esta pobre serpiente se encontraron ves-
tigios de una procesión de figuras humanas, dos serpientes
de diseño muy convencional, parte de un disco solar y, po-
siblemente, una tercera serpiente.¹⁵³ Morris no proporció

na más valorizaciones como las que se han mencionado arriba, sólo describe el tema.

Llegamos ahora a la zona 31 que corresponde a la -- pintura que se ha reproducido tantas veces: la aldea frente al mar. Morris dedica gran parte del texto a esta pintura porque representa uno de los dos esfuerzos de restauración o reconstrucción tomando en cuenta los vestigios disponibles. La autora habla del procedimiento seguido en esta tarea,¹⁵⁴ antes de describir el tema con gran detalle. Al hablar de los remeros en una de las canoas, hace una observación semejante a la de Charlot en su artículo sobre el mural en el Templo de los Tigres. Veremos las observaciones de Charlot en su propio lugar. Morris señala las tres posiciones sucesivas en los remeros que se asemejan a las unidades de una película que al unirse dan la impresión de movimiento.¹⁵⁵

Como en el caso anterior, cuando Morris mencionó -- los pájaros, nos informa que se pueden reconocer catorce -- clases de peces en la pintura debido a la fidelidad de la -- representación de las características salientes de cada especie.¹⁵⁶

La escala, o mejor dicho, lo que llamaríamos carencia de escala, se debe, según Morris, a que el pintor no tenía un plan preconcebido al pintar el mural. Cuando se le venía a la cabeza una forma de animal lo pintaba no en rela

ción con los otros ni con el cuadro, sino sólo con su forma correspondiente sin respecto a nada.

Después de una serie de posibles explicaciones de - las diferentes partes de la pintura, Morris dice que

"... the whole landscape is dedicated to fish. Dead, they dot the landscape--heaped under trees and clustered in baskets; alive, they infest the sea. They set the whole note for the whole composition."¹⁵⁷

En la zona 33 se ven vestigios de una batalla sobre el agua en una canoa muy semejante a la batalla ya descrita de las zonas 20 y 21. La autora describe el tema: los tres - barcos, sus pasajeros; los peces que, según ella, son representaciones de especies no vistas en otros murales de la -- ciudad; las estructuras arquitectónicas; finalmente la más- cara de la muerte. Interpreta la presencia de esta última, con las dos figuras que se encuentran en los mismos fragmen- tos de pinturas, como representaciones de un hombre y una - mujer que han sido sacrificados.¹⁵⁸

Por último, la autora dice de la pintura que:

"the figures in this area are clumsy creations, but they are, at the same time, well knit and (they) possess an inherent strength... Without doubt the painter of this area worked with a heavy hand, but one not lacking in power."¹⁵⁹

El área 34 se encuentra en la esquina suroeste del templo. La parte sur de esta esquina se había caído hacia afuera. Lo poco que se podía ver de estas piedras indica- ba que se había representado una escena marítima. El muro oeste era una continuación de la escena marítima reconstru

ida en el área 31. De este muro se fotografió una parte que estaba en buenas condiciones pero después desapareció completamente, debido a una tormenta de granizo.¹⁶⁰

Hasta aquí llega la reseña de las observaciones de la autora sobre los restos de pinturas encontradas en el interior del Templo de los Guerreros. Veamos ahora lo que dice de los fragmentos encontrados en el exterior del mismo templo. Al investigar el talud del lado norte, se encontraron no menos que 131 capas de estuco aplicadas al talud; en la capa 22 aparecieron vestigios de pinturas. Morris da las dimensiones y una descripción del tema: una procesión de figuras humanas y de animales. Compara un personaje de la muerte con los que se encuentran en los códices Dresden, -- Tro-cortesianos, y en los códices mexicanos. Hace notar la doble representación de la cabeza que recuerda la misma situación en uno de los frescos de Tulum (se encuentra en el Templo de los Frescos).¹⁶¹ Otros dos fragmentos de pinturas en el talud sur tenían temas zoomórficos.¹⁶²

Finalmente, Morris dice que la escala grande era ne cesaria porque a una distancia relacionada con los otros -- templos requería que tuviera la pintura mayor visibilidad. La ejecución de las pinturas se llevó al cabo en "a sweeping style, bold and free, with no regard for the relative size of the subjects."¹⁶³

Columnata Noroeste:

Se encontraron vestigios de pinturas murales en varios lugares en la columnata que se encuentra frente a la escalinata de la pirámide, o sea en el basamento del Templo de los Guerreros. Como se ha señalado arriba, el Templo del Chac Mool se usó como núcleo en la construcción de la pirámide. La mayor parte del templo se cubrió por la estructura posterior, con una excepción: el muro posterior del antiguo templo formó parte del muro adyacente a la columnata noroeste que se encuentra al sur o sea a la derecha de la gran escalinata de la pirámide del grupo de edificios de los Guerreros. Ahora bien, Morris dice que este muro se preparó para las nuevas pinturas con nuevas capas de estuco. Como en muchas otras ocasiones, aquí también se ven las serpientes representadas en los muros. Pero los investigadores de la Carnegie Institution encontraron vestigios de pinturas, o mejor dicho decoraciones, en este muro que son contemporáneas con las del interior del Templo del Chac Mool. La autora dice:

"the original mural pattern... made up entirely of bands of various colors, irregularly spaced."¹⁶⁴

En la figura 295 en la página 439 se ha reproducido un esquema de estas bandas de color. ¿Representan los nueve cielos?

El fragmento más completo de pinturas perteneciente a la columnata se encuentra sobre el altar que descansa so-

bre el altar que descansa sobre este antiguo muro. Son posteriores a las bandas de color que también habían estado anteriormente en este muro.

Se encuentran representados en este fragmento, que se reconstruyó de dieciseis piedras, dos filas de personajes que participan indudablemente en una ceremonia. Morris explica cómo se logró restaurar la escena.¹⁶⁵ Observa que el esquema de decoración es distinto a cualquier otro hasta entonces descubierto en Chichén Itzá.

"The background was a dark, rich red, laid on so thickly and evenly as to indicate that several coats of paint had been applied,,. The effect is strange and rather beautiful."¹⁶⁶

Después de una discusión del tema, Morris concluye que la pintura en total (de la cual sólo se conocía un fragmento), debe haber estado dividida en tres partes, semejantes a las pinturas de Santa Rita.¹⁶⁷

La última parte del trabajo representa un resumen y clasificación de los temas antropomórficos, zoomórficos, fitomórficos y mitomórficos que se encuentran en las pinturas encontradas en el grupo de edificios de los Guerreros.¹⁶⁸

No viene al caso entrar en detalles aquí sobre lo que dice Morris sobre estos diferentes temas. Suficiente es decir que ha clasificado con mucho detalle todos los diferentes vestigios de pinturas en las categorías mencionadas arriba. Además, hace comparaciones con obras pictóricas de la época clásica; con representaciones en los códices de la zona ma-

ya como del altiplano; y hasta cierto punto hace comparaciones con el arte de la meseta, pero sólo a través del tema.

Al concluir, Morris clasifica las pinturas de la ciudad de Chichén Itzá en tres categorías: primeramente hay aquellas pinturas dominadas con el tema principal de la serpiente; en segundo lugar encontramos figuras representadas en procesiones formales; por último vemos las escenas descriptivas que nos relatan una historia o un acontecimiento de la vida real.¹⁶⁹

Cuando la autora compara la pintura con la escultura concluye que la pintura ...

"is infinitely better adapted than sculpture to unhampered delineation. Hence in mural decoration, one would expect just what is borne out in the paintings at Chichén; namely, a wide range of subjects and freely handled depiction of objects and events, salted by frequent reversion to a certain formalism both in subject and style."¹⁷⁰

Siguiendo esta misma clase de observación, la autora añade con más detalle:

"The capacity for graphic narration, wherein a succession of events is depicted within the bounds of the same picture, is much greater in wall painting than in sculpture, for aside from technical differences, sculpture tends to the purely decorative, while painting is inherently a pictorial art."¹⁷¹

Finalmente, la autora ve que el dominio teocrático en el arte durante la época clásica es una fuerza de menor importancia en la pintura de Chichén Itzá. Dice:

"a great relaxation of theocratic control was taking place at Chichén Itzá, where the murals deal so

largely with freely drawn GENRE scenes of a most intimate quality, and of pronouncedly different flavor from the succession of gods and historical personages that confront one in other localities."¹⁷²

En resumen vemos que los trabajos de exploración y - restauración de pinturas en el complejo de los edificios de los Guerreros, llevados a cabo durante varios años, fueron hasta entonces los más extensos que se habían hecho en los - monumentos arqueológicos. La investigación sacó a la luz -- tantos fragmentos de pinturas murales que los resultados de los estudios se publicaron en una obra de grandes proporciones en que nuestro tema ocupó más de cien páginas.

Por primera vez se reconstruyeron pinturas murales - que ya no existían en su propio lugar sino en el escombros de un templo (del Chac Mool) cuyos muros se habían derrumbado para construir otros edificios. La autora dedica la primera parte de su trabajo a una discusión de los métodos que se siguieron en la reconstrucción de las escenas pictóricas y a unas observaciones sobre la técnica usada por los pintores para lograr dichas pinturas.

Entre las observaciones principales incluídas en el texto, que se dedica a una descripción detallada de cada -- fragmento de pintura, encontramos las siguientes que sobresalen: la realización del tema se logró a través de una observación directa de la vida que rodeaba al pintor o pintores: por lo general, el pintor se interesó en presentar el tema con claridad con el resultado de que todos los detalles

se representan para este fin y no como existen en la realidad; es decir, se desarrollaron perspectivas opuestas a las muestras que les sirvieron mejor en la realización de su tarea; temas antropomórficos y zoomórficos se presentan por medio del perfil que los identifica de inmediato; además, - el pintor representó los animales no como existen en relación con otros sino por sí mismos y no como se ven, sino de acuerdo con su intención; por eso no existe en estas pinturas una escala básica en que los temas antropomórficos, zoomórficos y fitomórficos se representaran como aparecen en la realidad.

Como Adela Breton,¹⁷³ Ann Morris señaló el trabajo de distintos pintores, después de un estudio de las pinturas de los tres sitios en el conjunto de edificios de los Guerreros. Además, hace comparaciones con el arte de la época clásica en la zona maya, con los códices de la zona maya y, hasta cierto punto, con el arte de la meseta. Finalmente, la autora pone la pintura en un nivel superior a la escultura porque las dimensiones de la última y el material impiden que temas narrativos se desarrollen en el mismo grado en que lo ha hecho la pintura.

George C. Vaillant:

Aunque Vaillant¹⁷⁴ contribuyó en mayor parte a la arqueología en el altiplano, encontramos en uno de sus trabajos¹⁷⁵ referencias específicas a la pintura mural de la -

zona maya. Todos los restos de pinturas, con excepción de las de Uaxactún y Bonampak, se conocían cuando Vaillant escribió este trabajo que nos ocupará a continuación. Vaillant atribuye la fecha de ejecución de los frescos conocidos en la zona maya como poco tiempo antes de la Conquista.¹⁷⁶

Al referirse a las pinturas murales de Tulum, Quinta na Roo, y de Santa Rita, Honduras Británicas, Vaillant dice que son

"... purely religious without any secular elements being introduced by humans."¹⁷⁷

Aquí se refiere a los personajes no como individuos sino como representaciones de deidades y añade:

"... the element of design is dominant and the divinities are arranged according to the dictates of ceremonial pattern."¹⁷⁸

Se refiere al diseño por la apariencia del mural. Todo es tá trazado con una línea fina. Tiene, en consecuencia, un sentido bi-dimensional.

Además, encuentra semejanzas entre las pinturas de los dos sitios y de la ciudad de Mitla en Oaxaca.¹⁷⁹

Al referirse a las pinturas murales de Chichén Itzá, Vaillant habla de la falta de líneas para limitar las áreas y de perspectiva. Menciona los mismos dos ejemplares que Charlot trató en un artículo que mencionaremos más adelante: los Guerreros. Hay semejanzas en las valorizaciones de Charlot y Vaillant. Ambos ponen en un nivel más al to la pintura del Templo de los Tigres.

Vaillant ve en las dos pinturas de los templos mencionados arriba la misma falta de la tridimensionalidad y la perspectiva. Unicamente las encuentra en diferentes estados de desarrollo al lograr lo que él considera esencial: el espacio. De las pinturas del Templo de los Guerreros, dice:

"In one a seaside village is shown, and in the other the defeat of a foray by marauding strangers. There is no real grasp of foreshortening, but the arrangement of the figures suggest a dawning knowledge of perspective."¹⁸⁰

Aunque el autor expresa la falta del pintor en lograr la representación de los personajes en el espacio, siempre nos dice que está a punto de realizar el uso de la perspectiva. Mientras que en el mural del Templo de los Tigres

"... some rather successful attempts at foreshortening have been achieved."¹⁸¹

Cuando se refiere a las pinturas de Chacmultún y otros sitios, el autor brevemente las despidе con la observación siguiente:

"... scenes have been attempted but the draughtmanship is crude."¹⁸²

El propósito de la pintura precolombina, según Vaillant, excluía consideraciones artísticas o bien se relegaban a segundo lugar, en cambio era importante la exposición del tema.¹⁸³

En fin, Vaillant relega la pintura mural a una posición inferior en comparación con la arquitectura y escultura

ra y dice:

"The ritualistic restrictions which controlled the architecture and sculpture have limited painting even more, for this art was confined to a didactic or explanatory supplement to the religious symbolism expressed by the stone carvings or else was used for simple narrative purposes in connection with the historical annals."¹⁸⁴

Vaillant considera, pues, los ejemplares de pinturas murales en la zona maya inferiores artísticamente en comparación con los vestigios arquitectónicos y escultóricos. -- Principalmente las ve como carentes de sentido artístico -- porque se rigieron por el dictamen teocrático de lo que se debía exponer; consecuentemente sufrieron tal limitación bajo este sistema, son simplemente diseños bidimensionales -- sin referencias espaciales.

Jean Charlot:

Jean Charlot nos interesa por haber asistido a las grandes exploraciones emprendidas en 1923 por el Gobierno Mexicano y la Carnegie Institution de Washington en Chichén Itzá. Duraron cerca de veinte años las exploraciones y obras de restauración. Charlot en colaboración con Ann Axtell Morris tuvo la tarea de restaurar y copiar los restos de pinturas encontrados en varios edificios. Más tarde fueron publicados los resultados científicos por la Carnegie Institution.¹⁸⁵ Como resultado de su participación en dichos trabajos de restauración, Charlot, por su parte, publi

có dos artículos sobre el arte maya.¹⁸⁶

Primeramente nos ocuparemos en sus observaciones sobre la pintura mural de la batalla que se encuentra en el -- Templo de los Tigres. Según Charlot, la probable fecha de ejecución ha de haber sido en el siglo doce por encontrarse - en uno de los monumentos más antiguos de Chichén Itzá.¹⁸⁷ - Sigue en el artículo describiendo el estado actual de las -- pinturas, los colores empleados, sus dimensiones, y la técnica usada. Según él, la ejecución fué al fresco.¹⁸⁸ Más adelante nos habla del método empleado para restaurar y copiar las pinturas, que describe en detalle, mostrando temas fitomórficos, antropomórficos y mitológicos.

Entraremos ahora en la consideración de los puntos salientes que Charlot desarrolla en su artículo sobre las -- pinturas en el Templo de los Tigres. Habla de los elementos en la pintura: línea, color, espacio, proporción, movimiento, y composición. Nos da sus propias interpretaciones sobre el uso de estos elementos pictóricos.

El orden en que consideraremos sus observaciones no coincidirá, desde luego, con la disposición de dichos comentarios en el artículo.

En primer lugar vemos que el pintor maya hacía un bosquejo a línea con un color rojizo de calidad transparente ...

"In this first phase of the work, the artist sought rather the balance of masses than a detailed storytelling. It must have been to him something of a

daub, as great chunks of wall were covered at one sitting. The brush, vigorously wielded, has left many spatters of the too liquid tone most visible on the lower areas."189

En la primera etapa de la pintura el artista maya concebía y llenaba el plano pictórico con las áreas delineadas en el color rojizo. Además, se ven, según Charlot, correcciones de trazos, indicaciones anatómicas bajo las vestiduras, cambios de idea concernientes a los accesorios de los personajes.¹⁹⁰ Charlot opina que el pintor maya lograba desde el principio desarrollar los requisitos de la composición de la obra; después la perfeccionaba con detalles usando color y una línea negra.

"The local colors of people and objects were lightly sampled in a water color effect. When this part of the work was dry another technique was put into use. The painter instead of using a liquid color changed to a pigment of much body, a kind of thick tempera which admitted of more depth and variety of tone; over the frescos proper was spread this new set of colors of a density and intensity of enamel, ..."¹⁹¹

Charlot, como es pintor, ve la pintura principalmente en términos de composición; mejor dicho, dedica la mayor parte del artículo al desarrollo de un estudio de la composición. Divide la pintura en tres bandas, la parte superior que representa el pueblo, la inferior con personajes sedentes y en medio la batalla. La parte superior y la parte inferior enmarcan la batalla, sirven como marcos por su composición que es estática.¹⁹² Entrando en detalle, el autor -- menciona los elementos pictóricos más salientes en la parte

central del mural.

"Though the scene is one of extreme agitation seen close to, the more one recedes from it, the more a kind of secret order emerges."¹⁹³

De la parte principal, que es la batalla, Charlot nos habla con más detalle aún.

"The artist has played a masterly game of geometry, using as units the circle which is the shield and the straight line which is the spear. Both elements dovetail into a series of pyramiding forms, the lower ones more obtuse, the higher ones sharper. All those diagonals surging upwards from the outside towards the center bring a compositional order the more admirable for using as its means the very excess of action depicted. Each individual drama cooperates into constructing this ideal pyramid which is the hidden goal of the artist."¹⁹⁴

Y continúa:

"Only two men hold lances horizontally and those are placed at equal distances from the horizontal middle, substantially at the place where the golden sections would be, a unique proof of the universal aesthetic appeal of this venerable proportion."¹⁹⁵

Las bases geométricas, la elasticidad de los tenas simétricos y el uso de todos los elementos pictóricos hacen de esta pintura, según el autor, "a model composition comparable to the best of whatever age or country."¹⁹⁶

Charlot compara esta pintura con el arte del Cercano Oriente; dice:

"In its absence of modelling, of cast shadows, of atmospheric perspective, it differs from our own realistic school, being closer to the conventions of the Near East."¹⁹⁷

Sin embargo, señala las diferencias entre ambas actividades

en este ejemplo y las pinturas del Egipto: la escala y observa que el problema se resolvió en distintos modos.

"But while the Egyptians would at least have had them all of the same size, here the more they recede the more they increase in scale; a most unusual effect to the eye trained, as ours is, in the postulates of Italian perspective. The Chieftans in the foreground, drawn directly over the dado, are less than half the size of the warriors that are to be seen behind the houses of the village, perhaps a mile off in space."¹⁹⁸

Ahora bien, Charlot ha observado la falta de espacio según la perspectiva, pero no considera ésta como una limitación, sino como un modo raro de resolver el problema del espacio. El crecimiento progresivo hacia arriba de los personajes representados tiene su razón de ser. Como la cámara es muy angosta, el observador sedente tiene una vista diagonal al ver hacia arriba. Entonces se pintaron los guerreros en la parte superior en una escala más grande que los de la parte inferior, para corregir la distorsión visual.¹⁹⁹

Comparando las proporciones de los personajes en la pintura las encuentra similares al "canon" del griego tardío.²⁰⁰ Sin embargo, al comparar las proporciones de los personajes en el Templo de los Guerreros con la regla griega nos dice que

"... the art fashion of the time must have been as quickly changing as ours for this elongated appearance which we identify as "refined" gave way within a few generations to a different one which we see displayed in the neighboring Temple of the Warriors."²⁰¹

Además, compara las proporciones de las figuras de la pintura en que se ven los guerreros con las de la escultura Ne--

gra.²⁰² Volviendo a sus observaciones sobre la pintura en -
el Templo de los Tigres, vemos que recuerda una vez más a los
griegos:

"This lack of interest in natural spectacles, this focusing on man, shows a very different mental state from that of the orient. It leans to the Greek, whose line drawings on vases are also stylistically very near to the drawing of our muralist. But we lack here the godly postures that man strikes in Greek art; here the keen observation of familiar details, the good humor and quick action remind one, in spite of a different plastic language of a Flemish picture á la Brueghel. Mayan art defies any label."²⁰³

El segundo artículo de Charlot, que mencionamos arriba ("Maya Art", Magazine of Art, July 1935), trata el arte maya en general. Por limitaciones de espacio no será posible - dedicarnos a la exposición de sus ideas sobre el tema, pues hemos de ocuparnos en lo que se ha escrito específicamente sobre la pintura mural.

Ahora bién, Charlot describe las diferentes etapas en el desarrollo de la pintura y compara las pinturas del Templo de los Tigres con el arte del Cercano Oriente, sin embargo, - la realización de la figura humana se acerca más al arte griego; además, la realización del tema --basándose en los detalles de la acción, humor y la observación de la vida-- le recuerda alguna semejanza con la pintura de Brueghel. En fin, lo que Charlot admira sobre todo es la composición y hace un análisis detallado de ella, pues, según él, se ha realizado en tal forma que resulta un acontecimiento admirable.

Miguel Angel Fernández:

Miguel Angel Fernández nos concierne por las exploraciones y obras de conservación y restauración que realizó en Tulum a partir de 1938 y que llevó a cabo durante varios años. Trabajó bajo los auspicios del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Se habían realizado trabajos importantes en la misma ciudad veinte años antes por Lothrop, de la Carnegie Institution.

De los varios trabajos²⁰⁴ publicados por Fernández sobre Tulum, emplearemos uno que se publicó en conjunto con otros en 1941.²⁰⁵ Fernández se dedica al estudio de las pinturas encontradas en la fachada y en el interior del templo Número 5 o sea el del Dios Descendente.

Fernández dice que encontró una pintura que no había sido vista antes por los expertos de la Carnegie Institution: "... porque estaba cubierta por gruesa capa de carbonato de cal, la que levanté yo mismo (Fernández), haciendo uso del procedimiento del ácido muriático."²⁰⁶

Empieza por la fachada, y habla de los personajes representados en unos tableros rectangulares, formados por los cuerpos entrelazados de dos serpientes. Las serpientes forman tres fajas divididas en dichos rectángulos en los cuales se encuentran los personajes pintados; pero sólo dos escenas se conservan.

El autor describe el tema de las pinturas de toda la

fachada. En ella encuentra peces y agua, deidades y ojos es-
telares, e interpreta el contenido como agua, tierra y cielo:

"... así es que en la parte inferior está representa-
do el elemento agua; las fajas de encima representan
la tierra, y la faja estelar superior simboliza el cie-
lo."207

En el interior del templo se ve la pintura que fue co-
piada parcialmente por los expertos de la Carnegie Institution
en 1924. Fernández la encontró en pésimas condiciones y ex-
presa su disgusto al verla en tal estado. Pero Tulum no re-
presenta una excepción en este aspecto; el autor menciona las
pinturas que en esos años ya estaban desapareciendo en las ciu-
dades de Chichén Itzá, Santa Rita, y Chacmultún. Finalmente,
indica los medios que se deben emplear para conservar estas -
pinturas.208

En cuanto al tema y su presentación, Fernández obser-
va que

"... el artista, para dar mayor sensación a la mano -
izquierda, la desproporcionó con la intención de que
se vea que coge fuertemente el vaso."209

A mi ver, fue el simple hecho de que las convenciones le impe-
dían al pintor maya representar la mano en forma realista, es
decir, lo que nosotros llamaríamos lo real: la representación
de los objetos de modo que parezcan o den la impresión de las
tres dimensiones. Acostumbrados a este modo de ver, esperamos
que el dibujo de la mano contenga un objeto mayor, que no se
puede abarcar totalmente (e.g. el vaso), todo realizado en for-
ma distinta; la mano izquierda, o sea la mano al fondo, no se

dibujaría. Interesado más en representar los objetos en una forma clara, el pintor maya no sintió escrúpulo alguno en dibujar la mano de tal modo que se vieran todas sus partes conocidas: su totalidad.

Como otros escritores, Fernández ve las semejanzas entre las pinturas de Tulum, las de Santa Rita y las de Mitla. Nos dice:

"Las pinturas murales de la fachada, así como el tablero interior, tienen las características del código Peresianus. Por su técnica y concepción se asemejan grandemente a las pinturas y de Santa Rita y un poco menos a las de Mitla."²¹⁰

Por último, Fernández fija la fecha del Templo del Dios Descendente por sus características arquitectónicas, -- pertenece

"... a la penúltima época de Tulum, comprendida aproximadamente entre el año 1000 y 1200 de la era cristiana (período de colonización)."²¹¹

6.- "LA CONSIDERACION DE LOS VESTIGIOS MATERIALES DE LAS CULTURAS AMERICANAS COMO OBRAS DE ARTE: SEGUNDA EPOCA."

Con el descubrimiento en 1937 de las pinturas murales en la Estructura B-XIII en Uaxactún por los especialistas de la Carnegie Institution, los estudios de este arte entraron en una fase totalmente distinta a la que se había desarrollado desde los viajes de Stephens y Catherwood un siglo antes. Todos los conocidos restos de pinturas murales se encontraban en el norte de la península de Yucatán. Los investigadores de esta zona por necesidad acudían a los

ejemplares que se encontraban en Chichén Itzá. Durante el siglo XIX cualquier mención de pinturas en la zona maya se relacionaba con dicha ciudad. El descubrimiento de las pinturas en Chacmultún y Tzulá por Edward Thompson y las de Santa Rita por Thomas Gann no cambió la situación apreciablemente. Las anteriores se asignaron a un período un poco antes de la conquista española y las últimas, naturalmente, se asociaron de inmediato con el altiplano. En fin, todos los restos de pinturas murales se asemejan al arte del altiplano -- más que al de la entonces llamada época del "Antiguo Imperio". Aún en la primera parte de este siglo se llevaron a cabo trabajos de restauración y exploración* en sitios donde ya se habían encontrado vestigios de pinturas murales. Consecuentemente se copiaron no sólo los conocidos restos sino también los nuevos. Por primera vez, entonces, las pinturas de Uaxactún dirigieron la atención de los especialistas hacia la cultura clásica de la zona maya.

Ahora bién, el descubrimiento de las pinturas en Uaxactún dió por primera vez una idea de como ha de haber sido este arte durante la época clásica en la zona maya. Sin embargo, los primeros comentaristas²¹² no la colocaron en el mismo ni-

*Adela Breton copió las pinturas del Templo de los Figres a principios de este siglo. Durante la segunda década, los expertos de la Carnegie Institution copiaron no sólo conocidas sino también nuevas pinturas en las ciudades de Chichén Itzá y Tulum. Ultimamente (1938), Fernández encontró aún más pinturas de la ciudad de Tulum.

vel artístico que los códices mayas --especialmente el de --
Dresden-- y el arte de las estelas.

Salvador Toscano fue el primero en publicar²¹³ unas
observaciones preliminares sobre las pinturas de Uaxactún en
conjunto con las otras ya conocidas. Amplió sus comentarios
cuatro años después,²¹⁴ pero sin cambiar su valorización a--
preciablemente. Esta obra queda en primer lugar cronológica
mente en esta parte de nuestro trabajo; pero dejaré la consi-
deración de sus comentarios para después, con el objeto de -
incluir su trabajo²¹⁵ sobre las pinturas de Bonampak. Creo
que así daremos un paso más natural a la última fase que per-
seguimos del estudio de la pintura mural en la zona maya.

A principios de 1962 se descubrieron nuevas pinturas
murales en un pequeño templo en el sitio llamado Mulchic, que
aún no se han estudiado. Estas nuevas pinturas seguramente
ampliarán nuestro concepto del arte de la época clásica.

Pál Kelemen:²¹⁶

El capítulo dedicado por Kelemen a la pintura mural
del México antiguo abarca la zona del altiplano, el valle -
de Oaxaca, y la zona maya. Aquí nos ocuparemos sólo en las
observaciones de Kelemen sobre la pintura mural de la zona
maya. Si hay mención de los murales de las otras zonas, es
decir mexicanas, comentaremos sobre ellas sólo cuando el au-
tor las haya incluido en conjunto con sus observaciones so-
bre nuestro tema.

Primeramente Kelemen hace unas observaciones generales sobre la pintura mural del México antiguo. Según el autor,

"... in Pre-Columbian America (mural painting) did not have the broad educational purpose as in Medieval Europe, but rather was reserved for the initiate. It decorated the temple sanctuary and the palace, far from the walks of humble folk."²¹⁷

El pintor, pues, debe de haber sido un miembro distinguido del grupo de artesanos, como el escriba (de los códices), el trabajador o tallador del jade, o el joyero pero

"... it was apparently not the intention of any of these craftsmen to create art for art's sake, for the mere practice of virtuosity and the production of 'beautiful' objects. The primary purpose of their work seems to have been to record or to invoke the power of magic, and the art never completely lost its symbolism to become purely decorative."²¹⁸

Nos sigue diciendo que la pintura mural de Mesoamérica usó los mismos elementos pictóricos que la pintura de los códices. La única diferencia reside en el tamaño de la forma material. En ambas actividades hay una ausencia de perspectiva.²¹⁹ El modo de representar el espacio es poner lo que está junto al observador, en la parte inferior del mural, y lo que se encuentra lejos, en la parte superior; sin embargo, el tamaño de las figuras no disminuye como se ve en la realidad.²²⁰

Sigue hablando Kelemen de los elementos de la pintura:

"The contrast of light and shade, one of the tricks of suggesting perspective, is not practiced by any of them. Figures are evenly lighted, without shadows; trees stand in the same tone of color in the foreground

as in the background, and movements are conveyed mainly through the expressiveness of the lines. The surface to be painted is, as a rule, fully used too crowded for our eye."221

Vuelve a mencionar el propósito de la pintura. Como ha señalado anteriormente, el pintor no trataba de usar la superficie simplemente para pintar algo bello. Su propósito

"... was to commemorate an event, or by applying magic symbols, to state an esoteric truth, or assure the benevolence of gods in whose honor a particular building had been erected. Therefore, if we, with our conscious esthetic approach, find our standards applicable to his work, it is purely fortuitous."222

Entonces Kelemen ve el arte de la pintura mural y de la pintura de los códices del México antiguo, ligado con el tema. Además había sólo algunos individuos que sabían leer las pinturas, lo que significaban para ellos. No eran para el pueblo; no tenían los propósitos de enseñar, como en la Europa medieval. Agrega que los elementos pictóricos que nosotros empleamos en nuestra propia pintura no existieron en la de los pueblos del México antiguo; que la pintura de los códices usa los mismos elementos pictóricos que los murales. Pero Kelemen encuentra una excepción a todo lo que ha dicho arriba: los mayas. Nos dice que los mayas

"... were so highly developed in their artistic sensitivity that they 'felt' differently for a mural than a manuscript."223

Al hablar de las pinturas descubiertas en 1937 en Uaxactún, Kelemen hace comparaciones con una pintura encontra-

da en el Templo de la Agricultura en Teotihuacan. Coloca las de Uaxactún en un nivel superior a las del Templo de la Agricultura. Considera este último

"... composed of small wooden units, and while each figure has a certain animation in itself, the picture as a whole is flat and static."²²⁴

En cambio los personajes de la pintura de Uaxactún

"... are not detached from one another, as if introduced one after the other into the composition, but are blended into a rythmic free-flowing procession."²²⁵

La realización espacial, es decir, lo que nosotros consideramos esencial en una obra pictórica, no existe en la pintura Teotihuacana. Nos dice:

"... the figures are placed above each other, apparently as space afforded."²²⁶

Mientras que en Uaxactún ...

"... use is made of two divided levels, exactly defined. Superior effectiveness must also be granted the delineation of dark figures on a light ground."²²⁷

Del Edificio 3 en Chacmultún, Kelemen nos dice que, aunque no parece ser una copia tan fiel como la que hizo Tejeda de la pintura de Uaxactún, siempre nos da una idea de la pintura original. Sigue:

"Its story takes place on one level. The ceremonial character of the scene is evident. In the upper half of the surface the lavish headdresses, standards, and canopies are distributed with considerable feeling."²²⁸

Hace otra comparación con la pintura de Uaxactún; esta vez se refiere a su valor artístico. Naturalmente pone la pintura de Uaxactún en un nivel superior a la de Chacmultún.

Sin embargo, nos dice que

"... it is still a whole world removed from the frozen friezes of Egyptian tomb frescoes and has nothing of the stiffness of early Christian mosaics and wall paintings. The figures are light and varied, as they stand poised, step onto the platform, lean forward, or rest the hand on the hip; an adroit execution of details proves that the abundant artistic tradition of the Maya prevailed to a high degree also in the New Empire."²²⁹

Del Templo de los Tigres, Kelemen nos habla de la batalla que está representada en el muro oeste, parte sur:

"Considering the crowded space, the variety and turbulence in the scene, the picture is beautifully composed. The presentation of the action is especially ingeniously solved: the quiet happenings take place on a horizontal line, while the vehemence of the fighting group is augmented by the oblique, upward trend of their movement."²³⁰

En el muro este, del mismo Templo, encontramos el fragmento copiado por Le Plongeon y Maudslay y descrito por Selser como el Tamoanchan. Kelemen lo compara con la pintura descubierta por los investigadores de la Carnegie Institution en el templo de los Guerreros: la aldea frente al mar; los relaciona estilísticamente. Sin embargo, encuentra diferencias en unos detalles, como en el diseño de los árboles en ambas pinturas; luego nos da una descripción del tema.²³¹ Quizás, en la comparación hecha se ha guiado más por el tema que por la expresión.

Cuando habla de la pintura de la aldea frente al mar, recuerda las pinturas de Gauguin. Además las compara con la pintura del Templo de la Agricultura en Teotihuacan; con el resultado, desde luego, que la última queda en una posición -

inferior.

"Here (Templo de los Guerreros) the same pictorial manner is applied as in the Teotihuacan mural, but with much more dash."232

Kelemen reconoce indirectamente que es un error estimar la pintura del México antiguo a través de nuestros valores cuando nos dice que si una de ellas llega a coincidir con nuestro modo de ver, no es que así lo haya intentado el pintor. Sin embargo, el autor sigue este procedimiento, y al final siempre una o la otra quedan en posición superior o inferior según las obras comparadas y, desde luego, según el punto de vista. Entonces la pintura mural del altiplano viene a quedar en posición inferior y resulta así porque -- Kelemen ve la pintura de la zona maya en una posición elevada, porque responde más bien a nuestras ideas de lo que debe ser una pintura. Así nos resulta difícil valorar la pintura de la meseta según este patrón, establecido de antemano.

Manuel Cirerol Sansores :

El señor Cirerol publicó varias teorías sobre motivos pictóricos mayas en revistas y periódicos en los años de 1937 y 1939, en las que expone su vasta imaginación cuando interpreta unos fragmentos de pinturas murales encontrados en Uxmal por él mismo. Sus ideas sobre los temas mencionados causaron furor en los diarios de la ciudad de México y la ciudad de Mérida. Su interpretación de las cuadrículas -

en los templos de Yucatán, de estilo Puuc, como serpientes - entrelazadas fue aceptada, según él, por varios mayistas, entre ellos Sylvanus Morley. Sin embargo, tuvo dificultades - cuando presentó su trabajo ante el Congreso Internacional de Americanistas que se llevó a cabo en México en 1939. Cirerol nos dice que Spindén y Eric Thompson

"opinaban de simples fantasías y un Alfonso Caso llegaba a la audacia de declarar lo hecho por mí como una enorme farsa carente de interés y valor científico."233

Sus acusaciones contra los investigadores de las culturas americanas llegó a ridículas proporciones. No viene al caso seguir comentando sobre este asunto; pero lo he mencionado sólo para demostrar los antecedentes del señor Cirerol en el campo maya.

Nos ocuparemos con más detalle de los fragmentos de - pinturas encontradas en el edificio que está enterrado debajo de la pirámide del Adivino en Uxmal. Cirerol nos habla de los dibujos que encontró en el piso del edificio:

"... de los tres dibujos que se ven en piso, el del centro resultó una originalísima estilización de serpiente cascabel, dibujada a gran proporción pues mide, al igual que los otros dos motivos laterales, más de medio metro cuadrado. Su resolución pictórica puede calificarse de perfecta; está ejecutada por medio de gruesa línea negra debidamente sombreada para lograr el efecto de redondez o conformación tubular, propia del cuerpo del reptil."234

Sigue hablando de la serpiente que encontró en el piso, reproduce su interpretación del dibujo, varias fotografías del motivo original y de los otros que menciona.²³⁵ Su interpreta-

ción del dibujo se ve, a primera vista, que no es muy --
fiel si la comparamos con la fotografía que nos proporcio-
na. Finalmente dice:

"Esta genial composición, al igual que la anterior, era para mí una novedad en el vasto campo del arte mayense y aún más, puedo garantizar sin avergonzarme de ello, que mi habilidad como dibujante dista mucho de poder crear una obra igual. Pláceme, sí, que fueron mis dibujos evolutivos-analíticos los -- que lograron arrancar el secreto pictórico tan celosamente guardado por el raro trazo geométrico maya²³⁶

Ecos de Le Plongeon.

Según Cirerol, los restos de pintura en los muros - del mismo edificio son de técnica distinta que los del suelo.

"En la pared norte hay varias interpretaciones de carácter fálico así como la figura de una mujer desnuda que constituye un caso insólito en la pintura y escultura de los antiguos mayas. En el mismo grupo es de admirarse también el 'árbol de la vida', -- composición inspirada en un cuerpo humano con los brazos extendidos, cuyos impresionantes trazos nos recuerdan el estilo del gran artista mexicano Julio Ruelas, que floreciera hace más de medio siglo."²³⁷

En la pared del fondo encontró . . .

"un trazo geométrico de estrella, el pájaro 'tucán' de largo pico, la paloma montaraz de gracioso collarín y unos bocetos de caras humanas en perfil, ejecutadas con tal estilo que los hacen dignos de servir como ejemplo al tracista más rápido de nuestros tiempos."²³⁸

Cirerol, entonces, se dedica a darnos su interpretación de una de las figuras, que parece ser la más completa de las que encontró. Dice que representa el "Símbolo del -

Maíz", porque ...

"el penacho está compuesto de matas del maíz en un atado que habla de la cosecha lograda; las serpientes del mismo indican el fenómeno de la fecundación; el girasol que es la floración y, por último, las mazorcas cuajadas de granos que alimentaban al pueblo maya, y para mayor realismo, tiene un importantísimo detalle que sirve de eslabón entre el indio maya de antaño con el actual: en la mano izquierda sostiene airoosamente la tradicional ofrenda que todo milpero hace en agradecimiento por la buena cosecha."²³⁹

Sigue diciendo que aquí hay prueba conclusa de que los mexicanos o toltecas no fueron los que esculpieron los relieves de Chichén Itzá, en donde se encuentra otra representación del "Símbolo del Maíz". Según el autor, el boceto del mismo personaje, que se encuentra en Uxmal, pertenece a una época indiscutiblemente maya y por consiguiente Chichén Itzá es totalmente maya.

Habla del procedimiento seguido en la reconstrucción de la escena del personaje a colores y del modo en que llegó a sus conclusiones del porqué de tales bocetos; pero podemos ver que su método es ilógico.

"La reconstrucción del 'símbolo del maíz' uxmalense la hice guiándome del rudimentario boceto original y de unos puntos, aparentemente ajenos a la composición, que existen cerca del mencionado dibujo pero que por su situación tan próxima al extremo del brazo truncado, indicáronme claramente ser granos del maíz lanzado por la faltante mano derecha, misma que por tratar se de un boceto o croquis no estimó necesario ejecutar el artista maya."²⁴⁰

Cuando Cirerol trató de extraer el porqué de estos bocetos, no encontró, desde luego, documentación escrita que le ayudara; entonces dice:

"... para llegar a la verdad, decidí ir en busca de ella valiéndome de la imaginación y la lógica. Mentalmente me incorporé a los lejanos tiempos de la grandeza maya."²⁴¹

Así logró construir en su mente la escena de los sacerdotes y de los pintores reunidos en el mencionado templo o edificio, para

"llevar a bella interpretación pictórica un determinado concepto simbólico-religioso..."²⁴²

Sylvanus Morley:

El valor de la obra de Morley²⁴³ reside en haber presentado en conjunto la cultura maya tal como se había reconstruido en 1946. El enfoque del autor es desde el punto de vista arqueológico e histórico. Nos concierne aquí lo que dejó escrito sobre la pintura mural de la zona maya. Como en otras obras de esta índole se encuentra un capítulo dedicado a nuestro tema.

Morley no aporta dato nuevo concerniente a la pintura mural. Expone brevemente la información accesible hasta 1946. Nos da los nombres de los sitios en que se han encontrado restos de pintura, fechas de ejecución, dimensiones, descripción de los pinceles usados, colores empleados y su origen, el tema en general y, en algunos casos, describe el tema con mucho detalle.

Tocante a la función de la pintura en el arte maya, Morley coincide con Lothrop al declarar que

"... se usaba en la decoración de las paredes inte-

riores y exteriores, es decir, en frescos pintados directamente sobre el acabado de mezcla blanca..."²⁴⁴

Al referirse a las pinturas encontradas en los coronamientos de la bóveda maya, Morley nos dice que

"... las figuras de estos coronamientos, como se ha dicho anteriormente, se parecen mucho a las de los códices."²⁴⁵

Por todo el libro de Morley, encontramos valoraciones tocante a los restos materiales de la cultura maya, ya sean arquitectónicos, escultóricos o pictóricos, que expone en una tabla en su obra.²⁴⁶ Dos de ellas nos conciernen en nuestro trabajo:

"La pintura mural más antigua ... Muro posterior de la cámara en la Estructura B-XIII, Uaxactún."²⁴⁷

La otra se refiere a la pintura mural en el templo de los Guerreros:

"La pintura mural más interesante ... Aldea de Pescadores del muro del Templo de los Guerreros, Chichén Itzá."²⁴⁸

Desde luego, las pinturas de Bonampak se descubrieron el mismo año en que se publicó la obra de Morley, pero fué demasiado tarde para incluirlas. Indudablemente entregó el texto a la Stanford University Press con mucha anterioridad al descubrimiento de Healey. Morley escribió posteriormente un trabajo sobre las pinturas de Bonampak.²⁴⁹ Por ahora nos ocuparemos en las observaciones que encontramos en su libro sobre la cultura maya.

Volviendo a las valorizaciones mencionadas arriba, ve

mos que no explica porqué considera la pintura de la aldea de pescadores la más interesante obra mural. Quizás acudiendo a una observación subjetiva hecha por Morley, en otra parte del texto sobre esa misma pintura, tendremos un indicio o indicación de sus razones:

"El conjunto es apacible, sereno y patriarcal, ningún acto violento ni sangrienta ceremonia religiosa perturba el ritmo tranquilo de la vida aldeana."²⁵⁰

Morley encuentra otros ejemplares pictóricos desagradables no por su ejecución sino por su contenido; ante todo por el tema.

Al referirse a la pintura encontrada en el Templo de los Tigres, dirige la mirada a la ejecución:

"la composición es de mucho movimiento; los guerreros libran una lucha animada y las mujeres están aterrorizadas. No hay en el fresco líneas superfluas: el artista que lo pintó estaba seguro de sí mismo y conocía su tema."²⁵¹

En resumen vemos que Morley siempre consideró las pinturas como fuentes históricas y etnográficas, aunque en algunas ocasiones las designa como "más interesantes" ... "las mejores", etc. Sin embargo, su obra tiene importancia por haber presentado todos los aspectos de la cultura maya en una forma clara y concisa.

7.- "EL PRESENTE".

Salvador Toscano:

La obra de Toscano²⁵² presenta un panorama general del arte prehispánico de México, Guatemala y Honduras. Divi

de su libro en capítulos dedicados a la arquitectura, escultura, pintura y las artes menores. Para nuestro propósito, veremos sus comentarios sobre la pintura mural.

En el capítulo sobre pintura, no sólo trata Toscano la pintura mural sino también la pintura de los códices. La pintura de la cerámica se presenta en otro capítulo dedicado a las diferentes manifestaciones artísticas en este material de las distintas culturas de Mesoamérica. El autor presenta sus observaciones sobre la pintura mural de los mayas, de los teotihuacanos, de los nahuas, de los mixtecas, y de los zapotecas. Para principiar su capítulo sobre la pintura (mural y de los códices) Toscano hace unas observaciones generales sobre la composición y finalmente sobre el colorido.

Nos dedicaremos solamente a exponer sus ideas sobre la pintura en general y en especial la pintura mural de la zona maya.²⁵³

Primeramente, para apreciarse la pintura prehispánica, Toscano dice que

"... se debe tener presente que la pintura, en especial la de los códices, no alcanzó una autonomía absoluta con respecto a la escritura."²⁵⁴

Además dice, que si encontramos belleza en una de ellas es porque el pintor logró trascender las limitaciones inherentes a dichas restricciones de expresión.

Toscano denomina la pintura de los códices "dibujo colorido".²⁵⁵ Según él, la pintura prehispánica alcanzó la

segunda etapa del desarrollo de la pintura en las culturas humanas, pues dice:

"Primero fué la línea, el contorno de las cosas; - después, fué el color; y por fin, el modelado, la profundidad en la perspectiva, el claroscuro."²⁵⁶

Basándose en el desarrollo de la pintura según las etapas citadas arriba, opina que el siguiente paso hubiera sido hacia

"... el conocimiento de la verdadera perspectiva -- fundada en las tres dimensiones, sin cohtar el empleo del modelado en el dibujo y del claroscuro en la pintura."²⁵⁷

Aquí vemos la expresión de la fe en el progreso en el arte, Se llega de una etapa primitiva al pleno desarrollo en el arte pictórico, ejemplificado por la representación de la realidad en las tres dimensiones.

El modo de representar los temas, ya sean antropomórficos o zoomórficos, no es, como se sabe, en términos de la perspectiva sino a través de planos. Toscano como Hoerschelman, le llama a esta convención en el arte "planigráfica."

"En efecto, el pintor indígena expresó los elementos de la realidad ... reducidos a un solo plano, ya sea viéndolos de frente o de perfil, según que la figura presentara mayor claridad para su estilización en de terminado ángulo."²⁵⁸

Así es que se presentaban en el mismo plano hombres de perfil, animales vistos desde arriba, casas vistas de -- frente.

Sin embargo, el pintor indígena encontraba "dificul

tades insuperables" al tratar de representar el hombre de frente, o al tratar de representar ciertos animales de cualquier ángulo, de frente o de perfil. En fín, al pintor del México antiguo le interesaba representar los objetos desde el punto de vista que presentase los mayores elementos reconocibles. Según el autor, este punto de partida dió luz a "perspectivas dislocadas o irreales."²⁵⁹ Sigue dando ejemplos de esta clase de presentación en las pinturas murales y la pintura de los códices; y termina esta parte diciendo:

"Más aún, el pintor no ve la realidad, la crea. La estilización, por lo mismo, puede ser... a la manera maya, transformando y elaborando la naturaleza."²⁶⁰

Sigue señalando la carencia de la perspectiva en la pintura indígena. Al hablar de la composición el autor la denomina "barroca".

"Sin embargo, la composición es clara y la escena se desenvuelve con naturalidad; las deidades y los sacerdotes que luchan denodadamente, los campesinos -- que ofrecen sus ofrendas a los dioses, los actos de sacrificio, todo está expresado con sencillez y simplicidad."²⁶¹

Al hablar brevemente de las pinturas murales del templo de los Tigres en Chichén Itzá, Toscano dice que

"habremos de convenir que las figuras no carecen de naturalidad (como muchas figuras en los códices) y que los movimientos están expresados con tal soltura que se antojan inspirados en la realidad."²⁶²

Al hablar del colorido de las pinturas, menciona los colores empleados en las pinturas, su origen y su modo de fijar. Por lo general el

"colorido es rico, y si en determinadas pinturas existe pobreza de colores, se debió en gran parte al simbolismo que ahogaba la fantasía del pintor."²⁶³

Y se refiere a algunas de las convenciones que dictaban el uso de determinados colores para distintos objetos.

Al llegar al capítulo sobre la pintura mural de la zona maya, presentó una breve vista de las pinturas conocidas: en Uaxactún, en el Templo de los Tigres en Chichén Itzá, en el Templo de los Guerreros en la misma ciudad, en Tzulá, en Chaacmultún, en Santa Rita, Belize, y en Tulum. Debido a las limitaciones de espacio, nos da el mínimo de datos importantes sobre estas pinturas. Por lo general, Toscano da una descripción y una posible interpretación del contenido de dichas pinturas. Expresa su estimación y apreciación de las pinturas encontradas en Chichén Itzá, en Santa Rita y en Tulum.*

Describe brevemente la pintura encontrada en la Estructura B*XIII de Uaxactún: su descubrimiento en 1937, el tema y la posible fecha de ejecución. No la coloca en un nivel artístico correspondiente a los otros ejemplares del arte de ese período: específicamente los dinteles y estelas de Yaxchilán, de Palenque, de Piedras Negras, de Naranjo y Copán, así como los vasos policromados con escenas de Chamá, de Nebaj y de Ratinlixul.²⁶⁴ Además,

"... no corresponde a la elegancia, preciosismo y fi

*En el tiempo en que se escribió el libro no se habían descubierto las pinturas de Bonampak. Sin embargo, encontramos en la segunda edición consultada, en el apéndice, una breve exposición sobre dichas pinturas.

neza de línea de los pintores del códice de Dresden. "265

Compara esta pintura con las de Teotihuacan:

"La escena, por el diseño de los personajes, y por la coloración rojo almagra del fondo, presenta semejanzas de tiempo con las pictografías Teotihuacanas. "266

Al referirse a las pinturas de Chichén Itzá, encuentra

"las ... del Templo de los Tigres probablemente las más hermosas que mano indígena haya dibujado antes de la llegada de los españoles. "267

En su valorización coincide como hemos visto con Jean Charlot y Sylvanus Morley. Sigue dándonos una breve historia de su descubrimiento y de los investigadores que se han dedicado a copiar y restaurar dichas pinturas. Describe la pintura en el muro oeste parte sur (la batalla). Reitera la interpretación dada por Tozzer de que los guerreros son toltecas, identificados por su frente normal, por la escasa oblicuidad de los ojos, por el tocado de plumas y por el espejo o broche atado a las espaldas. 268

La pintura en el Templo de los Guerreros de una aldea maya y el desfile de vencedores y cautivos corresponde probablemente a una composición más extensa e importante que recubrió casi todos los muros de los edificios de la época tolteca en Chichén Itzá. 269 Toscano se basa en la apariencia del mismo tema en las pinturas en el Templo de los Guerreros, de las Monjas, y de los Tigres: pinturas representando combates entre mercenarios toltecas y mayas.

Las dos pinturas encontradas en el Templo de los Guerreros son para Toscano,

"... por la riqueza en el colorido y la viveza en la acción, por la fineza en el dibujo y la excelencia en la composición, los más altos exponentes de la -- pintura mural precolombina."²⁷⁰

Menciona brevemente las pinturas encontradas en Tzulá y en la cámara 10 de Chacmultún. Fija ambas pinturas en un solo marco cronológico correspondiente a los siglos XIV o XV.

Las pinturas de Santa Rita, Belice, son obra de la "nación maya-tolteca", la que está representada en la estilización del signo de la palabra, en los símbolos jeroglíficos de la cenefa venusina, y en los jeroglíficos del pedernal y de la caña.²⁷¹ En esta interpretación estilística, coincide con Gann, el descubridor de las pinturas. Tocante a la interpretación del tema sigue a Beyer y dice:

"La fineza de la pintura deriva del dibujo cuidadoso, del esmero y del colorido rico, aunque apagado, del escriba. Hay escenas mitológicas, como la mencionada ceremonia lúgubre, que no dudamos en calificar de obra maestra por la discreción del color, y delicadeza del pincel con que fue realizada. Representa excelentemente la destreza de los artistas mayas, los que algunos años antes pintaron el Códice de Dresden."²⁷²

Las pinturas de Tulum,

"presentan afinidades de tiempo con las pinturas de Santa Rita. En éstas el dibujo es más cuidadoso y el colorido más rico."²⁷³

Ve en las pinturas un origen tolteca. Dedicó la mayor parte de sus comentarios sobre la pintura de Tulum a las del Templo de los Frescos, por su excelente conservación comparadas con los otros ejemplares de la misma ciudad. Describe las deidades representadas en dicha pintura, pero no aporta dato nuevo.

II

Toscano tuvo la oportunidad de desarrollar unas ideas preliminares sobre las pinturas de Bonampak además del apéndice incluido en su gran obra sobre el arte del México Prehispánico y la nota preliminar en el trabajo de Villagra,²⁷⁴ en un artículo publicado en 1947.²⁷⁵

Desde un principio Toscano dice que los mayas fueron más que nada "excelentes dibujantes".²⁷⁶ Esto se ve en las pinturas y en los relieves de las estelas y los dinteles. "Y por lo mismo predominó el valor de los diseños y de la composición."²⁷⁷

Al referirse a las pinturas de Bonampak, admira este vestigio de la cultura maya sin reservas:

"En efecto, Bonampak vino a comprobarnos que los mayas fueron más que nada excelentes dibujantes y pintores, que por la libertad y la excelencia de la composición, por la soltura en los trazos, era una isla insospechada e insuperable, una Capilla Sixtina de América."²⁷⁸

Debemos mencionar que cuando Toscano escribió este trabajo se habían copiado solo las pinturas de la primera cámara. El resultado es, que al hablar del posible significado de dichas pinturas, menciona la posición de Villagra en esta etapa del estudio; esa posición cambió después de haberse terminado los trabajos de 1947 y 1948,

Toscano menciona dos posibles interpretaciones del tema expuesto en las pinturas:

"La primera propuesta por Villagra, pretende que la -

escena toda se refiere a un rito relacionado con el culto al dios de las lluvias, Chac; la segunda, que la escena sea una ceremonia de naturaleza histórica. "279

Entonces expone una serie de pruebas y contra pruebas para ver cual sería más adecuada para explicar el porqué de las pinturas. Hace notar que quizás pueda dar la clave el niño que aparece en las pinturas dos veces.

"si aceptamos que la escena es de carácter histórico, la escena toda es la presentación de un príncipe infante al sacerdocio y a la nobleza de Bonampak. "280

Pero si aceptamos que es una escena dedicada al dios de las lluvias, como Villagra propone en esta etapa de los trabajos, Toscano nos hace recordar que en el altiplano se acostumbraba sacrificar niños con relación a Tláloc, dios azteca de las lluvias.

Nos da una posible explicación de la representación de una batalla y sacrificios.

"Un sólo detalle, fotografiado por Healey, basta para situar al maestro de Bonampak entre los grandes artistas de la humanidad: una figura caída sobre sus espaldas que retuerce en dramática agonía..."281

Esta misma figura formará parte de muchos trabajos posteriores escritos sobre las pinturas de Bonampak. Toscano sigue hablando del mismo individuo:

"La soltura del trazo, la seguridad y libertad de las líneas, la expresión y el realismo renacentista, convierten esta figura de esclavo en agonía, en la obra maestra de la pintura americana antigua."282

...

"Pero si por su belleza y estado de conservación los frescos de la primera sala convierten a Bonampak en el santuario artístico del mundo maya, las pinturas de la segunda sala, por su libertad y soltura, constituyen un ejemplo inusitado de belleza técnica que hace del oscuro maestro que las pintó uno de los muralistas más destacados del arte de todos los tiempos."²⁸³

Más adelante Toscano se refiere a los demás vestigios pictóricos de Bonampak. Habla de las estelas y lápidas encontradas en esta ciudad con el mismo entusiasmo que muestra al referirse a las pinturas. Sin embargo, coloca los relieves en una posición artística inferior a los murales.

"En efecto, las pinturas de Bonampak no son sino la realización mural de la pintura de los vasos altos del estilo llamado Tepeu, cuya patria de origen se había buscado hacia Chama, vista la abundancia de ejemplares procedentes de aquel lugar; pero el hallazgo de Bonampak, como la amplia distribución hoy conocida de estos vasos pintados con escenas - Uaxactún, Calcectok, Copan, en el área del Petén, Yucatan y Honduras -, nos impone un criterio menos restringido y nos obliga aceptar, en tanto no se compruebe lo contrario, que existió un estilo realista común, de finos diseños y elegantes trazos, difundido en toda el área del llamado Antiguo Imperio o de las Series Iniciales."²⁸⁴

Ahora bien, Toscano consideró la pintura precolombina de los códices y de los muros ligada con la escritura. Sobre todo, la colocó en la segunda etapa del desarrollo de la pintura en el mundo occidental: el contorno de las cosas y luego el color. Según este esquema, el modelado hubiera sido la siguiente etapa en el arte gráfico de ese mundo precolombino. Además, el pintor presentó los objetos a través de planos y no en términos de la perspectiva con el

resultado que a nuestros ojos aparecen "perspectivas dislocadas o irreales." Esto se debe a que les interesaba presentar los elementos de la realidad no como existen en conjunto con el espacio, sino en sus características salientes que identificaban el objeto representado de inmediato. Es decir, se presentaban los elementos en cierto ángulo según el método más adecuado o el que prestara mayor claridad. La pobreza de colores que se ve en muchas de estas pinturas se debe al "simbolismo que ahogaba la fantasía del pintor".

Toscano describe brevemente los principales murales - conocidos entonces (1944) y trata de colocarlos en un cuadro cronológico. Además, atribuye dichos murales a las naciones correspondientes (maya, maya-tolteca) según los temas y el estilo de presentarlos.

Con el descubrimiento de las pinturas de Bonampak, - la mayoría de las opiniones sobre la pintura precolombina en años anteriores tuvieron que revisarse. De un día a otro -- cambiaron las normas o modos de ver este arte entre los pueblos del México antiguo.

Salvador Toscano, uno de los primeros especialistas en estudiar estas pinturas, expresó gran entusiasmo ante Bonampak. Las pinturas comprobaron que los mayas fueron ante todo "excelentes dibujantes y pintores". Denominó esas cámaras con pinturas una "Capilla Sixtina de América", e hizo unas interpretaciones preliminares. Finalmente, las pinturas

de la primera cámara afirmaron la posición de categoría artística del mundo maya, mientras que las de la segunda cámara hicieron del pintor uno de los muralistas más destacados del arte de todos los tiempos.

Agustín Villagra Caletí:

Villagra ha realizado trabajos de restauración y -- conservación en sitios arqueológicos en el altiplano que -- conservan vestigios de pinturas murales.²⁸⁵ Aquí nos -- ciernen los trabajos de esta índole que se llevaron a cabo durante dos temporadas en los años de 1947 y 1948 en la ciudad de Bonampak. Ambas temporadas duraron seis semanas.

Villagra publicó los resultados de sus trabajos de la primera expedición de 1947.²⁸⁶ Había logrado copiar las pinturas de la primera cámara. Fué en este mismo año que Salvador Toscano escribió un artículo sobre esta primera -- jornada.²⁸⁷ Por lo pronto nos ocuparemos en ver sus observaciones de las dos temporadas de trabajo terminadas en 1948, y publicadas en 1949.²⁸⁸

El autor nos dice que antes del descubrimiento de los murales de Bonampak, los conocidos restos de pinturas murales en la zona maya no se podían comparar con las estas en cuanto a realización artística. El gran evento en 1946 del descubrimiento por Healey de esas pinturas, cambió todo esto, pues en Bonampak hay ejemplares que igualan y aún superan, en algunos casos, el arte de las estelas y de los -

dinteles.

"Sin hipérbole alguna, puede afirmarse que los muros de Bonampak colocan a la cultura maya en el mismo nivel estético de la egipcia y de la helénica."²⁸⁹

Villagra luego habla del estado en que se encontraron las pinturas, explica el procedimiento seguido en copiarlas,²⁹⁰ y proporciona observaciones sobre la técnica y los materiales usados por los pintores indígenas.²⁹¹ Describe el edificio en que se encuentran las pinturas y da las dimensiones correspondientes a las distintas cámaras.²⁹² Describe las pinturas del interior de la cámara uno. En la parte inferior del muro este, en donde se encuentran los músicos, observa que los quitasoles están ...

"Magistralmente dibujados, con certera observación de la perspectiva. Los artistas mayas, para dar una completa visión de estos trabajos de pluma, dibujaron un quitasol de frente y otro de perfil."²⁹³

En el muro opuesto se ven otros dos personajes también portando quitasoles y dice:

"... fueron también minuciosamente dibujados y coloreados con el manifiesto propósito de equilibrar la composición."²⁹⁴

El dibujo de los vestidos de los personajes que llevan capas blancas, representados en la parte superior de los muros este y sur, "es finísimo; ..." ²⁹⁵ Sigue hablando del dibujo cuando se refiere a los tres personajes que se ven en la parte superior del muro norte; después de describir la indumentaria, dice:

"Los tres tienen como cascos la cabeza de un dios -

finamente trabajada, blanco sobre blanco, semejando delicado encaje. Arriba, hacia adelante, sobresale la figura de un pez de exquisito dibujo."296

En el cuarto segundo donde se ve la guerra, encuentra un tema que se había presentado en algunas estelas de la misma zona:

"... la escena de la guerra no puede ser más movida y real. Nos recuerda las descripciones de los cronistas españoles que, aun cuando muy posteriores, revelan que en general la forma de pelear ha sido la misma a través del tiempo."297

Ahora bien, Villagra considera el dibujo en la primera cámara magistral, minucioso, fino y exquisito; además, considera a los artistas como grandes observadores de la vida real. Pero cuando se refiere a la representación de los cautivos en el muro norte de la segunda cámara, su entusiasmo se desborda:

"En este muro fué donde el pintor maya llegó a la cumbre artística. Estamos ante una obra de arte -- pictórico tan bella como las mejores que se hayan realizado por otros pueblos de la antigüedad. El dibujo representa el momento en que son castigados y ejecutados unos prisioneros; ya conocíamos por la magnífica estela doce de Piedras Negras, una escena parecida. Pero con ser tan hermoso aquel relieve, no alcanza, creo yo, la expresión artística de este mural."298

Después de algunas interpretaciones de varios detalles en esta escena, dice porqué considera dicha escena la obra magna de los mayas:

"... me parece la parte más bella del mural, la mejor realización pictórica de los artistas mayas. Es el trozo más finamente logrado y la escena de más dramatismo de la obra."299

Se refiere a la figura del cautivo recostado y que evidentemente fué sacrificado, de la manera siguiente:

"El movimiento de la figura ha sido plasmado con una gran sencillez; en un magistral escorzo donde la línea juega con la forma humana, creando una suave armonía. Si recorremos el trazo que baja de la cabeza hasta el pie, nos encontramos con que los artistas mayas fueron extraordinarios dibujantes."³⁰⁰

¿Por qué reaccionamos tan emocionalmente ante la representación de una figura humana que está dibujada con "gran sencillez" y "finamente lograda"? ¿Qué los mayas no lograron realizar, en forma material, otras obras bien logradas? La respuesta es obvia. Claro que sí; pero éstas de Bonampak conmueven porque se acercan a la sensibilidad occidental, sobre todo cuando aparecen los desnudos, el sentido de armonía general y los detalles que sugieren la tercera dimensión:

"... el artista maya nos da la visión de la guerra - con los más puros elementos estéticos: composición, color y forma, admirablemente manejados. Allí están sus magníficos desnudos, el movimiento de sus figuras, la estupenda realización de las pieles de tigre y en general de sus vestidos."³⁰¹

Además de reconocer su importancia artística, Villagra, como Salvador Toscano, reafirma su valor etnográfico e histórico.³⁰²

Cuando se refiere a las pinturas del tercer cuarto - recuerda el encaje al describir parte de la indumentaria de los danzantes: los penachos.

"... son verdaderamente espectaculares. Es un derroche de colorido y de forma, pues los distintos adornos se cruzan y se enlazan. Las plumas caen ondulantes hacia adelante o hacia atrás, los cascos tienen dibujados animales fantásticos, pero tan sutilmente

hechos que parecen un finísimo encaje..."³⁰³

De la parte central del muro sur en que se encuentran dos individuos que atan a otro de pies y manos, dice:

"Esta escena es de una gran belleza plástica; desgraciadamente la mayor parte de la figura atada está -- destruída, pero es fácil imaginarse que cuando estuvo completa describiría un arco en medio de la escalinata y con las líneas horizontales de ella haría - un magnífico contraste."³⁰⁴

Ahora bién, vimos que en las primeras dos cámaras Villagra expresó una gran admiración por el dibujo y por los elementos estéticos: composición, color y forma; en cambio, de la cámara tercera sólo menciona "la plasticidad de las esenas". De los graves errores que Proskouriakoff³⁰⁵ encontró en el dibujo de algunas de las figuras, Villagra no menciona nada. Por fin, da su propia interpretación de las pinturas. En algunos párrafos cita a Morley sobre las costumbres mayenes tocante a ceremonias y bailes. De la tercera cámara dice que representa el "HOLCAN OKOT o danza de los guerreros."³⁰⁶

Villagra cree que las tres cámaras en conjunto se dedicaron a tres personajes, en los lados de cada una de las -- tres entradas.³⁰⁷ En la primera hay tres personajes principales, como en la segunda, los que llevan pieles de tigres.

"Y por último, en el tercero, los danzantes que están en el penúltimo escalón y en la plataforma también - son tres."³⁰⁸

Villagra sigue diciéndonos que los tres aposentos se relacionan:

"... en el primer aposento los preparativos y la designación de los principales guerreros; en el tercero

la danza de éstos para pedir la victoria en la lucha y en el de en medio la batalla y el triunfo. Esta es la interpretación que doy a las decoraciones."³⁰⁹

Finalmente, cree que el templo fué dedicado al dios de la guerra, Cit Chac Coh "Padre Puma Colorado". Villagra ha expuesto sus ideas sobre la pintura mural del México antiguo en otras ocasiones,³¹⁰ pero de sus artículos publicados su interpretación de las pinturas de Bonampak es la más importante, desde luego, para los propósitos en el presente trabajo.

Tatiana Proskouriakoff:

Tatiana Proskouriakoff se ha dedicado a estudiar el arte maya desde un punto estilístico. En cierto sentido ha continuado el trabajo que empezó Spinden: determinar el desarrollo de las formas en los relieves mayas.³¹¹ Últimamente ha colaborado con J. Eric Thompson y Karl Ruppert en la publicación de un trabajo sobre los murales de Bonampak.³¹² Es éste el que nos interesa específicamente.

La obra se divide en varias secciones: Ruppert la principia con una consideración del sitio desde el punto de vista arqueológico. Thompson describe e interpreta los murales; Proskouriakoff se dedica a exponer las ideas artísticas de dichas pinturas. Las reproducciones de las pinturas son tomadas de las copias realizadas por el guatemalteco Antonio Tejeda. Por último, se incluye un pequeño comentario sobre la identificación de los pigmentos, por Gettens.

Proskouriakoff determina la fecha de su ejecución a través del procedimiento que ella misma expuso en su obra, A Study of Classic Maya Sculpture. Es decir, por el desarrollo de ciertas formas en el arte maya. Usando estas normas, coloca las pinturas de Bonampak en la cumbre de la época clásica (después de la fecha 9.16.0.0.0. pero antes del fin del siglo) a fines del siglo VIII de nuestra era. Las pinturas corresponden al período denominado por la autora como "dynamic phase", y dice:

"The dynamic quality of late times is not so much a tendency to express action as a tendency to adapt and arrange forms in such a way that they stress compositional line and direct the attention of the observer."³¹³

Como muchos otros escritores también ha incluido unas observaciones sobre la técnica empleada en los murales, sobre los colores usados, y sobre el tema. De este último nos dice que en la pintura maya encontramos el rito pero que también vemos la representación de la vida diaria. Debido a lo último, el pintor tenía, según la autora, más libertad en expresarse que los otros que obraron en otras ciudades, en otros tiempos del México antiguo.³¹⁴ Las pinturas, entonces, nos dan la representación de una experiencia real que a la vez nos deja entrever la vida de esos tiempos. Naturalmente acepta que además de su valor artístico tiene un valor histórico.

La autora no sólo se dedica a comentar sobre las -

pinturas de Bonampak sino también menciona las de Chichén Itzá, Mitla, Santa Rita, y Tulum. En cuanto a las pinturas de Chichén Itzá dice:

"Its artistic treatment is realistic since its aim is to express its subject in forms that can be recognized by their intrinsic nature rather than as symbols."³¹⁵

Sigue:

"This realism, however, is strictly limited to the adequate presentation of the event and evinces no interest on the part of the artist either in visual effects or in natural forms for their own sake. There is no perspective, no chiaroscuro, no study of line and form. In spite of the violence of the action portrayed there is no attempt to produce an illusion of motion. Nor does the arrangement of the composition occupy the artist. He is concerned primarily with a clear, graphic exposition of historical fact."³¹⁶

Al hablar de las pinturas de Tulum y Santa Rita, dice que el simbolismo en dichas pinturas es aún más explícito que el de las pinturas de Chichén Itzá. Según ella, las pinturas de los dos sitios, anteriormente mencionados, tienen características semejantes a las de los códices. Aparte de su funcionamiento como decoraciones a color, tienen el propósito principal de presentar un discurso simbólico.³¹⁷

Volviendo a las pinturas de Bonampak, Proskouriakoff observa que sólo en la pintura de la época clásica y en algunas de las de Chichén Itzá, encontramos al artista tratando de comunicar experiencias directamente a través del medio pictórico; ya sea esa experiencia social o histórica, como se ve en las pinturas de Chichén Itzá, o una experiencia más

íntima y personal como la vemos en el caso del maya clásico.³¹⁸

En cuanto al desarrollo de las formas, la autora opina que las pinturas de Bonampak ejemplifican el afán del pintor maya de apreciar la forma en sí misma como estéticamente expresiva y la lleva al punto donde trata de abstraer sus cualidades expresivas, las exagera, usándolas en el diseño para crear "mood and motion".³¹⁹ Sigue atribuyendo al pintor maya el deseo de crear formas y gozarlas por sí mismas. Expresa esta misma idea muchas veces en su trabajo.

Al seguir hablando del desarrollo de las formas en las tierras bajas, la autora apoya la idea del progreso de esas formas hacia un estilo más ornamentado, complicado y naturalista, separado del tema religioso, hasta que llega el hombre maya a una estimación y apreciación de la belleza abstracta de sus propias creaciones.³²⁰ La autora observa, como muchos investigadores antes y después, la convencionalidad de presentar los rostros de las figuras mayas casi siempre de perfil, y dice:

"... his habit (del pintor maya) of composing forms in silhouette eliminated the need for background effects in which scenery could have been effectively used. This, of course, does not explain his failure to utilize drapery, which holds such a prominent part in both oriental and western arts."³²¹

Tocante al simbolismo del color no encuentra sugestión de "direct color symbolism or distortion for decorative purposes".³²² Pero, al referirse al uso del color en las --

pinturas, dice que existen otros colores que quizás tengan otro significado. Sin duda, conjetura la autora, los trajes blancos que portan algunas figuras y la pintura corporal de color negro y rojo, han de haber tenido un significado en el mundo cultural de los mayas, y por eso se representan por el pintor,

"... as data of his observation rather than as symbolism."³²³

Reconoce el posible significado del uso de algunos colores, pero no le da mucha importancia. Lo importante en las pinturas, según ella, no es el tema en sí, sino el modo de presentarlo.

Al seguir hablando de los elementos de la pintura, Proskouriakoff pone atención, en particular, a la línea y el modo en que se usa. Además de las finas líneas negras para trazar la forma, también se encuentran líneas blancas sobre fondos oscuros, que se emplean para lograr finos detalles en los tocados.³²⁴

"The outline alone is given, with a few functional lines to indicate the underlying form. How much they could express in simple outline is really admirable; for example, the intensity of the drama in the scene on the walls of Room 3 is adequately conveyed by nothing more than the swirling lines of the plumed headdresses of the dancers."³²⁵

Sigue:

"The sureness, accuracy, and purity of line in these is truly remarkable."³²⁶ (Las pinturas de Bonampak.)

Añade:

"In the Bonampak murals the artistry is so delicate the line so sensitive, that we can fully appreciate it only by a close examination of the photographs of the original."³²⁷

Al estudiar las figuras encuentra algunos errores - notables en las posiciones y en las proporciones, que no -- puede ignorar. Como no logra reconciliar estos llamados "errores" con sus valorizaciones anteriores, ofrece varias explicaciones sobre este problema.

"The modern observer is likely to be shocked by the occasional glaring errors in the construction of the human form, difficult to reconcile with such subtle and acute observation of outline. The error can be explained only by the Mayas habit of perceiving all forms in silhouette and neglecting their relation to the third dimension".³²⁸

Pero esta explicación no es suficiente y aún la autora se da cuenta de su ineficacia porque sigue conjeturando sobre las posibles explicaciones.

"... positions of the body which require a three-dimensional view are for the most part avoided, and when one is undertaken it is likely to be distorted. Thus, the juncture of the arms and neck to the torso of the prisoner pleading before the chief in Room 2 is proper for a figure in front view, but not for one whose torso is turned, as this one is, so that we see the back of the shoulders."³²⁹

Encuentra la misma peculiaridad de posición en las figuras encontradas en la estela doce de Piedras Negras y la estela quince de Yaxchilan.

Proskouriakoff ofrece otra explicación del error - mencionado arriba:

"Possibly the twisted position of the torso or of the feet was at this time an innovation which the

Maya had not yet learned to handle with ease."³³⁰

Más adelante dice que quizás puede haber otra explicación y se refiere otra vez a los prisioneros:

"There is a possibility that the figures were originally drawn correctly and that their faults are due to a later oversight."³³¹

Para sostener esta tesis, la autora habla de las varias etapas que rigieron a los artistas mayas y, además, de la sugerencia que ya ha presentado, ofrece otra posibilidad en la explicación de estos llamados errores:

"If these operations were performed by different persons, we can easily understand how the artist who did the final outlining may have missed the original lines, and used those which were customary for a figure in front view, without noting the resulting incongruity. We see in several other places that the outline does not coincide exactly with the edges of color areas."³³²

Después de ofrecernos todas las posibilidades explicaciones de los errores de diseño en la forma humana, desiste de juzgar negativamente al pintor, porque, al fin y al cabo las pinturas comunican sus propósitos: la tensión y el sufrimiento.

"The silhouettes of the Bonampak prisoners, however, are so perfect, and successful in creating the fine distortions of lines a mood of tension and suffering, that one hesitates to accuse the artist of gross ignorance or inattention to anatomical structure."³³³

Después de absolver al pintor maya, la autora encuentra otro error que no puede dejar pasar:

"Another glaring example of error occurs in Room 3 where the central figure on the throne seems to

lack the right knee, which should appear above its left foot. The knee, however, is indicated on the Villagra version of the painting and perhaps there is some confusion now with respect to final lines and the structural lines of the painting which have been exposed by wear."334

Proskouriakoff ve distintos estilos en las pinturas de la cámara 1 y en las pinturas de las cámaras 2 y 3. Hasta cierto punto se pueden relacionar las diferencias con -- los temas representados, pero cree que se debe a otras razones mayores:

"The quality of the line seems (en la cámara 1) of itself more expressive even when figures are in repose and ornamental detail is more flamboyant and less precise. There is an incipient decadence in the painting of Room 3 especially. Room 2 is perhaps more precisely rendered, but it too lacks the classic purity of line that distinguishes room 1."335

Posiblemente, opina la autora, las pinturas de las cámaras dos y tres se ejecutaron por un artista más joven y radical que el autor de las pinturas de la primera cámara. Sin embargo, se detiene antes de llegar a afirmaciones positivas por no haber tenido la oportunidad de estudiar las -- pinturas originales.336

La autora dice que probablemente en el tiempo en que los murales de la primera cámara se pintaron, la civilización de los mayas ya había alcanzado, o aún pasado, su época de brillantez y se enfrentaba a un tiempo de crisis.337

Volviendo a la distorción de las figuras humanas en los casos ya señalados arriba, vimos que la autora no lo con

sideró como un grave error. Pero lo que sí ve como gran falta es la eliminación de los paisajes y las limitaciones del ropaje como vehículo de la expresión.³³⁸ Expresa aquí el deseo de ver todos los elementos que se han usado en la expresión pictórica del mundo occidental y dice:

"... the potentiality of folds, which can add angular and dramatic, soft or rippling lines to the design, was never fully realized. We miss, therefore, in maya painting the wonderful skill with which the Chinese transformed mountains into harmonies of rhythm and the minor motions of their line of drapery."³³⁹

Ahora bien, vemos que la autora compara las pinturas de Bonampak con la pintura de la China, con el resultado que los pintores de Bonampak quedan en una posición inferior:

"Comparison with great painting of the Renaissance or later western styles which were concerned with three-dimensional forms, visual color effects, and chiaroscuro, would be unjust. Equally unjust, would be contrast that we might draw with the highly idealistic arts of the middle ages in Europe and Byzantium. Maya art in its forthright and unpretentious observation comes nearer to realizing the objectives of Oriental painting. As compared with Chinese painting, however, it is severely handicapped by its preoccupation with the silhouette, and its neglect of all natural forms except that of the human figure."³⁴⁰

Se da cuenta que no se debe comparar con la pintura occidental porque ambas pinturas tienen distintos puntos de partida y diferentes voluntades en el arte. Sin embargo, vuelve a comparar la pintura de Bonampak con la pintura china:

"In any case it seems to me that the primary aesthetic value of the Bonampak paintings lies not in their

coloring, but in their lines, and that they are best regarded as colored drawings."³⁴¹

Proskouriakoff clasifica las pinturas de Uaxactún -- (Estructura B-XIII) y la pintura de la cámara 1 de Bonampak como representativas del alcance más elevado del estilo clásico maya en su forma pura.³⁴² Hace algunas comparaciones entre ambas pinturas y encuentra semejanzas. Sin embargo, ve pequeñas diferencias:

"... aside from the more ambitious scope of the Bonampak murals, and their much greater elaboration, lies in a shift in emphasis, which is not easy to define but which one might say marks a transition between a degree of correspondence to nature necessary to express the subject clearly, and a preoccupation with natural forms for their own sake."³⁴³

Sigue hablando de las pinturas de estas dos ciudades (Uaxactún y Bonampak), notando las diferencias en comparación con las pinturas de Teotihuacán, Monte Albán, Mitla, Tulum y Chichén Itzá.

"The scenes painted are not merely illustrations of myth as are those of Teotihuacan, Monte Alban, Mitla, and Tulum or of history as those of Chichen Itza. They are scenes which recount an event the artist himself may have witnessed and are compiled of his own personal observations on the life of his day. By this rejection of higher abstractions and by an interest focused on particulars within the scope of individual experience, they achieve a catholic appeal, and as works of art are more meaningful to us today and less obscured by the cultural idiom of their time."³⁴⁴

Finalmente, ve la ciudad de Bonampak como una dependencia cultural de la más grande ciudad de Yaxchilán.

En resumen, Proskouriakoff coloca las pinturas de Bo

nampak a fines del siglo VIII de nuestra era, después de un estudio estilístico basado en las ideas expuestas por ella en su estudio sobre la escultura maya y, como ya se dijo, - datos sobre la técnica empleada, los colores usados y describe el tema de las pinturas.

Además de sus comentarios sobre las pinturas consideradas, también incluye otros en relación con Chichén Itzá, Tulum y Santa Rita. Las primeras le parecen realistas y que se ligan entre sí por el interés narrativo. Señala la falta de la perspectiva, del claroscuro y aún de interés en la línea y el color. Además, no percibe el movimiento de que tan to habló Charlot.

Las pinturas de Tulum y Santa Rita se asemejan a las pinturas de los códices; además de ser decoraciones a color, son discursos simbólicos.

Las pinturas de Bonampak representan una experiencia social, quizá histórica, en una forma íntima y personal. El pintor sí se interesó en el desarrollo de las formas para ex presar sentimientos y movimientos, hasta llegar a un estilo más ornamentado, complicado y naturalista, separado del tema religioso; ésto llevó al hombre maya a una estimación y apreciación de la belleza de sus propias creaciones.

Sin embargo, la autora encontró algunas limitaciones; sobre todo, la preocupación de presentar los objetos en silueta. Atribuyó los errores en el dibujo de algunas figuras

a la costumbre de presentar los perfiles o siluetas de los objetos; o quizá representan esfuerzos de incluir posiciones que, por ser nuevas, daban lugar a dichos errores; o bien se deben a que varios pintores trabajaban en la ejecución de estas pinturas y quizá el que dió los últimos toques no siguió las líneas originales.

La autore distingue el trabajo de varios pintores en las diferentes cámaras; quizá las cámaras dos y tres se ejecutaron por un pintor más joven que el que se encargó de la primera.

Considera la eliminación del paisaje y lo abstracto del vestuario de los personajes como una gran falta; porque estaban preocupados por la presentación de la silueta y la exclusión de todas las formas de la naturaleza, con la excepción de la humana.

Finalmente, tomando en cuenta las pinturas de Uaxactún y Bonampak, la autora considera que son variaciones de un sólo tema; sin embargo, hay diferencias aparte de las obvias que debemos tener presentes: en la primera hay una preocupación por la presentación del tema de manera clara y en la segunda hay un interés en las formas de la naturaleza como elementos pictóricos, con importancia en sí mismas.

Paul Westheim:

Aunque Paul Westheim ha tratado el tema del arte --

prehispánico en previas publicaciones,³⁴⁵ nos ocuparemos en revisar sus observaciones en su más reciente obra, titulada Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico de México.³⁴⁶

Westheim dividió su libro en cinco grandes capítulos y cada uno de éstos en varios subcapítulos. El capítulo de mayor interés para nuestros propósitos es el tercero: "La Concepción Artística", que divide en dos partes: "La Expresión Pictórica" y "La Expresión Escultórica". Tendremos que poner nuestra atención únicamente en "la Expresión Pictórica". Lógicamente Westheim ha subdividido esta última en: I) "La Pintura Mural", y II) "La Pintura de los Códices". La primera parte, que es la que nos concierne, contiene las ideas del autor sobre la pintura mural de Teotihuacan, de las tumbas de Monte Albán, de Mitla, de los altares de Tizatlán, de Tamuín, de Bonampak, de Chichén Itzá, de Tulum, y de Santa Rita.

Al principio del capítulo Westheim aclara la diferencia entre la pintura mural y la pintura de los códices. No está de acuerdo con Morley, quién

"... opina que podemos formarnos un concepto, aunque vago, de aquella pintura (del llamado viejo imperio) contemplando las escenas pintadas en la cerámica de Uaxactún, Holmul, Chama, y de la región del Río Chixoy, 'las cuales he llamado en alguna ocasión -- frescos circulares'".³⁴⁷

Aunque los orígenes de ambas pinturas son semejantes, se apartan, según Westheim, por su tamaño, su colocación y, en fin, por su razón de ser:

"La pintura mural - que no es miniatura como el dibujo del códice, no está destinada a la meditación especulativa - debe emplear un lenguaje más claro, más inmediato, más lapidario; pero también ella es interpretación de lo que el hombre cree y debe creer."348

Al hablar de las pinturas de Teotihuacán, Westheim - las coloca en el mismo nivel que la mayoría del arte precolombino:

"La voluntad del arte que rige la creación en los relieves es la misma que alienta en la pintura."349

Se refiere a lo que él ha denominado "expresión de esa concepción mítico-religioso del mundo del indígena."

"No se reproduce la realidad, se crea una realidad: la del pensamiento mítico."350

Específicamente la función de la pintura mural de Teotihuacán,

"no era decorar la superficie sino dar expresión a un concepto mágico-mítico."351

Westheim sigue elaborando su tesis al decirnos que debemos verla

"... en la total ausencia de imágenes ilusionistas y en esa tendencia a la unidad rítmica de la superficie, tan manifiesta en la voluntad artística teotihuacana."352

Sus observaciones de la pintura mural de Monte Albán, de Tizatlán, de Tamuín, y de Mitla se basan en las mismas normas: la concepción del mundo mítico-religioso. Para nuestros propósitos, en el presente trabajo veremos con más detalle sus observaciones sobre la pintura mural de la zona maya.

Westheim encuentra distintas las pinturas de Bonam-

pak a las pinturas del altiplano;

"Dan fe de una actividad artística muy distinta de la de Teotihuacán y Monte Alban; también su configuración formal y su temática son fundamentalmente diferentes. Aquí, no hay glorificación de las deidades ni interpretación del mito. Lo que se ensalza es un acontecimiento de la historia profana: una guerra en que la gente de Bonampak triunfó sobre alguna tribu vecina."³⁵³

Aunque afirma las diferencias en dichas pinturas, siempre menciona las representaciones de deidades en las pinturas de Bonampak.

"A pesar del carácter acusadamente mundano de la obra no puede faltar una referencia a los dioses, antepasa dos de aquellos halach huinicoob, que no cesan de jactarse de tal descendencia. Arriba la evocan mascarones de Chac, dios de la lluvia; abajo se despliega, a lo largo de las cuatro paredes un desfile de músicos y personas disfrazadas de animales acuáticos, en honor de la divinidad."³⁵⁴

Menciona, además, la diferencia entre dos representaciones de un tema similar como el que se ha mencionado arriba: la danza sagrada en honor de Quetzalcoátl, representada en el Códice Borbónico.

Una vez discute la pintura de la cámara central de Bonampak: la batalla, el triunfo y el sacrificio de los prisioneros de guerra. Considera esta pintura la obra más importante de todas las obras de arte encontradas en Bonampak y añade:

"No cabe duda de que en época alguna y en ningún continente se ha pintado una escena de batalla más grandiosa y fascinante."³⁵⁵

Describe sus elementos pictóricos:

"... un hervidero de figuras enmarañadas, en movimien

Observa las diferencias entre las pinturas de Tepan-
titla (el paraíso terrenal) y las de Bonampak y concluye que
no hay medios adecuados para compararlas, porque surgen de
dos distintas esferas espirituales.

"La diferencia, muy clara, muy patente, es diferencia
de la voluntad artística, que a su vez denuncia otra
concepción del mundo y, no en último lugar, una acti-
tud distinta frente a la vida. La obra Teotihuacana
se halla impregnada de la angustia del hombre ante el
destino; vibra en ella un hábito de misterio. Las
pinturas murales de Bonampak traducen el afán de poder
y la soberbia de la casta gobernante. En lugar de lo
emotivo, cualidad distintiva del mural de Teotihuacan,
predomina en Bonampak lo representativo, o por lo menos
es de otra índole la emoción que alienta en sus pintu-
ras: entusiasmo por la superioridad guerrera, admira-
ción de la grandeza terrenal."³⁶¹

Trata brevemente las pinturas representativas del lla-
mado Nuevo Imperio que se encuentran en Chichén Itzá, Tulum y
en Santa Rita.

De Chichén Itzá toma y describe los conocidos restos
de pintura mural del Templo de los Tigres; las dos pinturas
del Templo de los Guerreros; la aldea de pescadores y una ba-
talla; y el fragmento de mural en que figura un sacrificio.
Westheim está de acuerdo con Ann Hxtell Morris en denominar
este último como

"... el momento decisivo, la clave de las otras pin-
turas: la batalla y la procesión de los sacerdotes
y guerreros."³⁶²

Aquí se refiere a las pinturas y a los relieves en el Templo
de los Guerreros.

Westheim opina que aunque no se han encontrado restos

to apasionado; un caos de cuerpos, de masas de colores. Cada figura, cada gesto están estupendamente observados y trasladados al muro con maestría consumada."356

Con entusiasmo contempla las figuras y al hablar de la organización de éstas en el conjunto, considera al artista como heredero del mismo afán que caracteriza al pintor occidental: la unidad estructural de la superficie.

"En la organización de la superficie empleó concientemente los medios de expresión pictórica: la distribución y el contraste de colores y masas, los valores del plano y del espacio. La línea vibra y sueña, los colores se escalonan, se compenetran, se potencian mutuamente. El movimiento de los cuerpos en choque violento revela esa seguridad que confiere el dominio perfecto del oficio."357

y continúa:

"Pero en todo esto el artista nunca perdió de vista la gran unidad y la articulación estructural del todo."358

También admira el logro de coporeidad a través del color matizado y la observación del pintor en cuanto a los escorzos y las intersecciones, así como las expresiones de los personajes, de la pasión y el dolor.359

Reafirma el punto de partida de los pintores al realizar esta expresión en las pinturas a través de la observación de los rostros de personajes:

"La voz está representada a través de la expresión de las caras, no por medio de la voluta del habla: los jefes están discutiendo, hay guerreros que cantan, pero el signo no aparece en ninguno de los murales. Otra prueba de que aquí la creación partió de la realidad no de la imaginación. ... recurrieron también a la perspectiva, espejismo de la apariencia que rechazó el arte de la Meseta Central."360

de pintura mural en Tula, Hidalgo,

"... es muy posible que allí hayan existido los modelos de las pinturas de Chichén Itzá, tal como se deriva la decoración en relieve de las pilastras."363

Sigue demostrando las semejanzas de las pinturas del Templo de los Guerreros con las del altiplano, citando a la Sra. Morris. Se han tratado estas características muchas veces y no pienso que sea necesario repetirlas aquí. Basta decir que Westheim denomina dichas pinturas "hieráticas", como las de la meseta central. Coincide con Salvador Toscano en ver la pintura del México antiguo ligada con la escritura.

Al terminar sus observaciones sobre las pinturas de Chichén Itzá, trae a colación una idea interesante:

"Si para nosotros el realismo ilusionista y la representación en perspectiva de las estelas de Quirigua y Piedras Negras significan "el progreso", como lo significan para algunos mayistas, tendríamos que considerar el hieratismo de los murales del templo de los Guerreros en comparación con Bonampak como un paso atrás, retorno a un estilo anticuado desde hacía mucho."364

Westheim está de acuerdo con algunos mayistas en esto último. ¿Por qué, pregunta, no asimilaron los toltecas las tradiciones artísticas llegadas del llamado Antiguo Imperio? Y da otra respuesta a su pregunta, usando su analogía: el ejemplo del Gótico que fué heredero de la filosofía, hasta cierto punto, de los griegos, pero que rechazó su arte; del mismo modo los toltecas rechazaron el arte maya porque

"... necesitaban la forma simbólica para dar expresión artística a su fe."365

El autor se refiere a la venida de Kukulkan-Quetzalcoátl, con todo su ritual ya desarrollado y dice:

"Su furor religioso, para el cual el mundo del mito era el mundo real, el único mundo real, se manifiesta también en la pintura..."³⁶⁶

Por último, considera los murales de Tulum y Santa Rita, códices traspuestos a la pared y reafirma lo que Isthrop y Miguel Angel Fernández habían dicho sobre las posibles afinidades con otras pinturas murales de la meseta y de los códices.

En suma, la parte del libro de Westheim que nos interesó para nuestro estudio se puede dividir, para mayor claridad, en sus comentarios sobre la pintura mural de gran parte de los sitios de Mesoamérica y sus observaciones sobre la ciudad de Bonampak. La pintura del altiplano obedeció las normas establecidas por la concepción de un mundo mítico-religioso. Los pintores de Bonampak respondieron a otros incentivos, a saber: lo que el autor ha llamado un "entusiasmo por la superioridad guerrera y una admiración de la grandeza terrenal."

Westheim contempla la batalla de la cámara intermedia, admirándose de su aspecto "grandioso y fascinante", las unidades, las figuras, en fin el uso de todos los elementos pictóricos para lograr la unidad de la superficie. Hace algunas comparaciones con obras pictóricas de otros centros de Mesoamérica. Sin embargo, declara que no hay medios adecuados para comparar las pinturas de Bonampak con las del altiplano --

porque ambas surgieron de dos distintas esferas espirituales. Encuentra las pinturas de Chichén Itzá fuera de la tradición maya de la época clásica. Es probable, además, que los modelos de las pinturas de esta ciudad existieran en Tula, Hidalgo. Coincide también en una de sus observaciones de Salvador Toscano al ver estas pinturas ligadas con la escritura y las denomina "hieráticas". La pintura de Tulum y Santa Rita son sólo códices traspuestos a los muros.

Por último, Westheim colocó las pinturas de Bonampak en un nivel artístico superior, en comparación con los otros restos de obras pictóricas de Mesoamérica.

Raúl Anguiano:

Raúl Anguiano fué uno de los individuos que participaron en la expedición formada por varios grupos interesados en ver las pinturas de Bonampak en 1949. Margain, otro de los expedicionarios, publicó sus experiencias en dicho viaje en 1950 y 1951.³⁶⁷ Las observaciones de Raúl Anguiano fueron publicadas diez años después, en 1959.³⁶⁸

Desde un principio considera la arquitectura y la escultura de Bonampak en el mismo nivel artístico que las pinturas. Sin embargo, no encuentra ningún otro ejemplar pictórico en todo mesoamérica que se acerque a las pinturas murales de Bonampak y dice:³⁶⁹

"Los pintores de Bonampak habían llegado a una madurez técnica y formal de la que carecían los artistas que realizaron las pinturas precolombinas conocidas

hasta ahora."370

Proporciona datos sobre las dimensiones (la altura - del centro ceremonial) el estado de las pinturas (en 1949)³⁷¹ y los procedimientos necesarios para la conservación de los murales.³⁷²

Al hablar de las pinturas, recuerda las obras pictóricas del Lejano Oriente:

"La manera típicamente oriental como están sentados algunos personajes, nos hace recordar las estampas de China y el Japón."373

En cuanto al prisionero recostado, en la cámara dos, dice que es:

"...una de las más bellas de estos frescos, se parece a la bacante dormida de un fresco de Pompeya, por la manera que empleó el pintor para resolver el es-corzo del cuerpo humano."374

Pero no obstante esas comparaciones,

"... el arte de los antiguos mayas, si bien guarda semejanza con el arte de otros pueblos es original en grado sumo."375

Reacciona en forma negativa cuando encuentra comparaciones hechas por otros escritores:

"Se ha comparado a estos murales con las obras de Velázquez o del Tiziano. Se les ha llamado 'la Sixtina de América'. Nada más falso y superficial. Si hemos de hacer comparación, encontraremos ejemplos más valederos en el arte persa, en Japón o en Pompeya."376

Sigue diciendo que ante todo debemos tener presente que estos murales se pintaron seis siglos antes de que Giotto pintara sus maravillosas obras y que "... no tienen nada en co-

mún con Tiziano, Miguel Angel o Velázquez".³⁷⁷ Es muy cierto, pero el hecho de que haya una diferencia de seis siglos no tiene nada que ver con la falsedad de la comparación. - Sí, nada tienen en común. Sería válida esta advertencia si los dos ejemplares perteneciesen a una sola cultura o culturas relacionadas y que la única variante fuese de grado, a causa de tiempos distintos.

Para asentar las diferencias entre ambas pinturas Anguiano dice que las de Bonampak son bidimensionales:

"... tanto el volumen como la perspectiva están sugeridas sabiamente por la línea y el color. La graciosa actitud de algunas figuras, el suave y rítmico movimiento de las manos, guardan estrecha semejanza con los dibujos y miniaturas persas."³⁷⁸

Denomina la expresión, tanto en las obras pictóricas como las escultóricas, como un "realismo sintético".³⁷⁹

"Hay un marcado contraste entre la observación de la realidad y la recreación y estilización de la misma."³⁸⁰

En cambio, las cabezas:

"parecen retratos fieles de personajes reales y vivientes."³⁸¹

Además, interpreta las exageradas caras de los prisioneros como representativas del buen humor de los mayas.³⁸²

En dos ocasiones más Anguiano recuerda las estampas japonesas y el arte persa respectivamente. Compara el perfil del personaje principal en la cámara número uno con las estampas japonesas, por los ojos oblicuos y por los finos detalles.³⁸³ Al referirse a un personaje gordo en la parte de

recha de la misma cámara recuerda, por segunda vez, a los --
persas.³⁸⁴

Describe los tocados y la indumentaria de los músi--
cos con sonajas y el tambor en la parte inferior de la cáma--
ra número uno.

Añade:

"... No obstante el fuerte contraste entre el blanco de los tocados, los rojos y los sienas de las carnes de los músicos y el verde esmeralda del fondo, se ha conseguido una perfecta armonía de color, por la sabia distribución de las superficies pintadas y por la matización de los pigmentos."³⁸⁵

Anguiano opina que la "decoración" de la segunda cámara fue ejecutada o dirigida por un pintor o maestro distinto al que se encargó de la primera.³⁸⁶

Vemos aquí la misma interpretación que nos proporcionó Proskouriakoff, a saber: evidencias de que los murales son obra de distintas manos. Añade que las filas de guerreros con tocados son una de "... las más bellas composiciones."³⁸⁷
Además, la batalla

"... resalta por su fuerza expresiva y por la riqueza de colorido..."³⁸⁸

Cuando compara las pinturas con las de la primera cámara dice que se ve

"... gran dinamismo en la composición. No obstante la diversidad de actitudes y movimientos, la clásica belleza de la composición jamás se rompe."³⁸⁹

Si la clásica belleza de la composición realmente --
existe, entonces ¿por qué es más válido comparar estas pintu

ras con las del Cercano y el Lejano Oriente y no con las del Renacimiento que tiene más relación con lo clásico? Porque hay que comprender que se trata de un cierto aspecto del arte clásico de occidente que se percibe en estas obras mayas, pero que, por otra parte, son de concepción tan distinta. Sin embargo, es inevitable que nos aproximemos a ellas desde nuestro modo de ser, que es occidental. Las comparaciones con el arte oriental son, en cierto modo, posibles por esa extraña relación que puede haber entre artes no occidentales.

Aunque no hay el uso de lo que denominamos perspectiva, Anguiano dice que "... el jefe de los vencedores está más al fondo que el prisionero".³⁹⁰

Veámos una última cita para ilustrar la posición o el punto de vista de Anguiano:

"Otra figura interesante es la de un prisionero sentado a los pies del vencedor y en actitud suplicante. Habla con las manos, maravillosamente dibujadas, que se mueven para expresar sus sentimientos. El rostro de perfil con ceño fruncido, el ojo azorado y el pelo en desorden, acentúa la expresión de súplica y angustia de este desnudo e inerme prisionero."³⁹¹

Este prisionero es el que Proskouriakoff encontró dibujado con un error en la colocación de los brazos, detalle por demás irrelevante si se evita juzgar estas obras con normas naturalistas.

Ahora bien, Anguiano no sólo coloca las pinturas en el mismo nivel artístico que tienen la escultura y la arquitectura del mismo sitio, sino también las considera superio-

res a cualquier otro ejemplar pictórico de Mesoamérica. Además, tiende la mirada hacia el arte de otros pueblos para encontrar semejanzas en cuanto a la realización de las pinturas —actitud de las figuras, sus posiciones, gestos de las manos y aún la oblicuidad de los ojos de los personajes— con las persas, chinas y japonesas y las de Pompeya. Sin embargo, rechaza, y con razón, las comparaciones hechas por otros comentaristas con las obras de Tiziano, Velázquez y Miguel Ángel. Si se han de hacer comparaciones se debe señalar semejanzas entre estas pinturas y las de los pueblos mencionados arriba; pero, no obstante las similitudes, siempre resulta el arte maya original en "sumo grado".

Finalmente, como Proskouriakoff, Anguiano encontró la obra de dos pintores en ambas cámaras de Bonampak, después de un estudio de las pinturas. Por otra parte, también Breton encontró la obra de distintos artistas en las pinturas murales del Templo de los Tigres en Chichén Itzá, como lo hizo Morris en su estudio sobre las pinturas murales del complejo de los Guerreros de la misma ciudad. Anguiano es uno de los más recientes investigadores que ha visto las pinturas de la zona maya con ojos de artista, y el resultado es que sus comentarios no difieren esencialmente de los ya señalados en las publicaciones de Catherwood (1844), Breton (1904), Morris (1931), Charlot (1938) y últimamente Proskouriakoff (1955).

CONCLUSIONES

Los primeros europeos que llegaron a este continente no vieron vestigios de pinturas murales. Si las vieron no lo dicen. Había tanto que ver en este Nuevo Mundo que quizá las pinturas de los muros no les llamaron la atención suficientemente para comentar sobre ellas. La única referencia a pinturas murales en la zona maya la encontramos en la obra de Fray Diego de Landa. Sin embargo, fué hasta principios del siglo XVII cuando referencias específicas a pinturas de esta índole se hicieron por Sánchez de Aguilar. Menciona las pinturas en los templos de las ciudades de Uxmal y Chichén Itzá. Aún más las usó como prueba en su tesis de que los pueblos que engendraron las culturas de la península yucateca fueron los mexicanos y no los cartagineses como se había supuesto por los primeros europeos del siglo XVI.

Hacia fines del siglo XVII y a principios del XVIII empezó a reaparecer el pasado indígena americano en la conciencia europea. Después de todo quizá los indígenas de estas tierras no habían sido tan bárbaros como se había pensado. Sin embargo, no fue hasta el descubrimiento de la ciudad de Palenque a fines del siglo XVIII en que realmente empezó a crecer un interés en las culturas americanas. Para la segunda década del siglo XIX con la publicación en inglés del relato de Antonio del Río (1822) sobre esta misma ciudad, el interés en estas culturas trascendió las fronteras de Centro América.

Con los viajes de Stephens y Catherwood veinte años des

pués empezó realmente el estudio científico de las culturas ame
ricanas. Estos viajes proporcionaron tantos descubrimientos de
ciudades precolombinas con restos de pinturas que aún hoy no se
han igualado. Stephens menciona no menos de trece sitios en que
se encontraron vestigios de pinturas murales en diferentes gra-
dos de conservación.

Como hemos visto Stephens expresó, en general, un entu-
siasmo ante los vestigios de las pinturas murales. Las comparó
con las pinturas del Egipto y las encontró superiores artística-
mente. Pero más importante, apreció estos vestigios de las cul-
turas americanas sin reservas. Además, vió una posible relación
entre las culturas de Yucatán con las del altiplano. Y por úl-
timo, fué uno de los primeros en declarar que los que construye-
ron los monumentos precolombinos fueron los indígenas que habi-
taban en el tiempo de la conquista y seguían habitando estas --
tierras a mediados del siglo XIX.

Unos años después Catherwood comparó favorablemente las
pinturas murales de Chichén Itzá con las pinturas de Pompeya y
Herculano--ambas ciudades del Imperio Romano cerca del Volcán
de Vesuvio-- y las encontró superiores a las pinturas del Egipto.

Ahora bien, Stephens y Catherwood vieron los vestigios
de las culturas americanas y las mostraron al mundo culto para
probar que aquí en el Nuevo Mundo había culturas tan viejas co-
mo las del Viejo Mundo. Sus obras expresaron la voz del mundo
nuevamente liberado de Europa, que empezaba a buscar su propia

nacionalidad. Desde luego, los descubrimientos espectaculares en el Egipto dieron lugar a comparaciones de las culturas americanas con otras; las culturas Hebreas habían sido las fuentes principales a que habían acudido los primeros europeos en el siglo XVI en sus esfuerzos de explicar los orígenes de los monumentos precolombinos.

En la segunda mitad del siglo XIX vimos la aparición de viajeros franceses (LePongeon y Charnay), alemanes (Maler), ingleses (Maudslay, Breton y Gann) y norteamericanos (Edward Thompson y Holmes). Todos publicaron los resultados de sus trabajos de exploración, conservación y restauración. Siguieron el trabajo empezado por Stephens y Catherwood. Fue sólo una diferencia de grados.

Con la posible excepción de los trabajos de LePlongeon los demás respondieron a los requisitos necesarios para un estudio más a fondo de las culturas americanas: compilación de datos.

Para nuestros propósitos los trabajos de Adela Breton marcan el punto de partida para todos los estudios posteriores sobre las pinturas murales de la zona maya. No sólo hizo copias de pinturas sino también publicó algunas ideas sobre ellas. Fue la primera en publicar un trabajo dedicado exclusivamente a este tema. Además, vemos en sus comentarios el primer intento de estudiar las pinturas como arte, además de usarlas como fuentes históricas y etnográficas. Lógicamente encontró el trabajo de varios pintores en los muros de un sólo templo: la Cámara -

Interior del Templo de los Tigres:

Durante los mismos años se descubrieron pinturas murales en Santa Rita, Belice, por el arqueólogo inglés Thomas Gann y en Chacmultún por el diplomático americano Edward Thompson. Estos dos hallazgos confirmaron las ideas que dominaban el pensamiento científico a fines del siglo pasado y a principios del presente: la preponderancia de las culturas mexicanas por toda la vasta zona hoy llamada Mesoamérica según la reconstrucción de la historia del México antiguo:

Consecuentemente Gann encontró deidades mexicanas en las pinturas de Santa Rita y también vió las semejanzas entre dichas pinturas y las de Mitla, Oaxaca. Eduard Seler vió las pinturas de Chichén Itzá como una expresión de los pueblos del altiplano. Encontró también semejanzas entre las pinturas y los códices mexicanos. En fin, por varias razones, lo conocido a principios del siglo de pinturas murales se ligaba más bien a las culturas mexicanas que a las mayas: Gann por expresar lo obvio en ese tiempo en cuanto a las culturas americanas y Seler debido a su disciplina (dedicación al estudio de las culturas mexicanas).

El trabajo de Spinden marcó una etapa definitiva en el estudio del arte maya (1914). Desarrolló aún más que nadie, hasta entonces, una valorización estética de los vestigios materiales de la zona maya (arquitectura, escultura y pintura). Como Stephens y Catherwood Spinden también comparó las pinturas murales con las del Egipto. Incluyó además en esta comparación

el arte de los asirios. Encontró los últimos pueblos inferiores en cuanto a la resolución de problemas de espacio y composición sobre una forma bidimensional.

Durante los siguientes años después de la publicación del libro de Spinden empezaron de nuevo las exploraciones que se habían interrumpido temporalmente por la Revolución Mexicana.

En esta categoría caben los trabajos de Lothrop en la costa oriental de la península de Yucatán específicamente en Tulum (1916-1922) y los trabajos de exploración, restauración y conservación llevados a cabo a partir de 1923 en Chichén Itzá por los expertos de la Carnegie Institution y los especialistas del Gobierno Mexicano.

Los otros libros que hemos incluido en esta parte de nuestro trabajo, por Willard, Joyce, y Mason, nos proporcionaron las ideas de hombres con distintas disciplinas, a saber: un entusiasta de las culturas americanas, un arqueólogo y por fin, un aventurero. Debemos tener presente que aunque Willard, un millonario americano, expresó un gran entusiasmo por las culturas americanas siempre buscó y encontró rostros hebreos en el arte del México antiguo. Como Teoberto Maler, Willard creía en las teorías de la Atlántida, además de aceptar las viejas teorías sobre las tribus perdidas del Israel.

Joyce, arqueólogo inglés, incluyó unos comentarios sobre las pinturas conocidas en los sitios de Tulum y Santa Rita. Encontró semejanzas en estas pinturas con las de Mitla en el es

tado de Oaxaca. Sin embargo, la visión de Joyce fue limitada, porque aún no se habían diferenciado apreciablemente las culturas del México antiguo. Teotihuacán, por ejemplo, aún se consideraba como sitio tolteca. Consecuentemente se consideraba -- parte de una línea directa que ligaba culturalmente esta ciudad con las ciudades del norte de la península de Yucatán.

Gregory Mason participó más bien en un viaje de aventura aunque lo acompañó entre otros el eminente historiador e investigador de las culturas americanas Herbert Spinden. Su libro relata el viaje y sólo de pasada menciona las pinturas o mejor dicho fragmentos que encontraron en Chakalal, Quintana Roo.

Ann Extell Morris, como hemos visto, publicó un estudio sobre todos los restos de pinturas encontrados en el complejo de los Guerreros en Chichén Itzá en un tomo de grandes proporciones. Este trabajo se acercó más bien a lo que otra investigadora había logrado en el mismo campo en vez de ligarse a -- los otros trabajos que se habían publicado en esos años. Me refiero a Adela Breton. La única diferencia es la cantidad de -- los restos estudiados. Ambas copiaron murales y también publicaron sus ideas sobre dichas pinturas. Hicieron estudios sistemáticos; se enteraron de la técnica seguida por los pintores antiguos, y más importante, por tener las capacidades de copiar -- las pinturas, ocuparon una posición negada a otros investigadores y se les reconoció en forma especial. Consecuentemente encontraron en los trabajos de ambas escritoras alusiones a la ma

no de obra de distintos pintores en los murales que estudiaron. Ambas estudiaron las pinturas principalmente desde un punto artístico. Tatiana Proskouriakoff veinticinco años después (1955) vino a continuar ese tipo de estudios.

En esos años de los treinta siguieron trabajos de exploración (la Carnegie Institution en Uaxactún y el Instituto Nacional de Antropología e Historia en Tulum); además aparecieron trabajos más y más especializados. Vaillant, arqueólogo americano, publicó una guía (1935) para el American Museum of Natural History, sobre el arte y los artesanos de la antigua América Central. Principalmente en sus comentarios sobre las conocidas pinturas murales Vaillant consideró este arte inferior en comparación con los vestigios arquitectónicos y escultóricos. Consideró las pinturas simplemente como diseños bidimensionales sin referencias espaciales.

Jean Charlot publicó un artículo (1938) sobre la pintura de la batalla en el Templo de los Tigres en Chichén Itzá. Vimos que Charlot señaló, como su compañera en los trabajos de restauración en la misma ciudad, Ann Axtell Morris, la carencia de perspectiva no como una falta, sino como un modo peculiar de resolver el problema de espacio. Charlot describió - las diferentes etapas seguidas en el desarrollo de la pintura; comparó las pinturas del Templo de los Tigres con el arte del Cercano Oriente. Sin embargo, la realización de la figura humana se acerca más al arte griego. En fin, lo que Charlot admiró sobre todo fue la composición, e hizo un análisis detallado

do de ella. Realizó su estudio en tal forma que nos ha proporcionado una visión de la pintura precolombina como un acontecimiento notable y admirablemente presentado.

Miguel Angel Fernández escribió sobre los trabajos de restauración y conservación que él dirigió en la ciudad de Tulum a partir de 1937. Como otros escritores vió las semejanzas entre las pinturas de Tulum, las de Santa Rita y las de Mitla. Además, Fernández encontró unos fragmentos de pinturas que no habían sido vistos por los especialistas de la Carnegie Institution veinte años antes.

El descubrimiento de las pinturas de Uaxactún, como hemos visto, dirigió por primera vez la atención de los investigadores hacia el arte de la época clásica de la zona maya. Salvador Toscano fue el primero en publicar unos comentarios (1940) sobre las pinturas. En los años de los cuarenta, varios libros sobre las culturas americanas incluían observaciones sobre este sitio, a saber: Toscano (1944), Kelemen (1946), Morley (1946). Aparecen por primera vez los libros de índole general que tratan las culturas americanas. Toscano y Kelemen se dedicaron a exponer una vista general del arte del México antiguo mientras que Morley se dedicó a un estudio de la cultura maya basándose principalmente en la arqueología, epigrafía, etc. Kelemen comparó la pintura de Uaxactún con la del Templo de la Agricultura, con el resultado de que la última quedó en una posición inferior artísticamente. La pintura de Chacmultún se consideró también inferior en comparación con la de Uaxactún. Sin embar

go, no consideró tan tiesas las figuras como las del Egipto y de los primeros mosaicos cristianos.

Salvador Toscano desarrolló, más que nadie hasta entonces (primero en 1940, luego en 1944 y finalmente en 1947), un estudio de todos los restos conocidos de pinturas murales en Mesoamérica. Como hemos visto, la mayoría de los trabajos sobre este tema se habían limitado a sitios particulares que habían suministrado vestigios de pinturas. Aún los que habían escrito sobre varios sitios (Vaillant 1935) no habían considerado los restos conocidos de pinturas, dignos de ser estimados en el mismo nivel artístico en que se encontraban, desde el siglo XIX, los monumentos arquitectónicos y escultóricos. Por primera vez aparecen estas pinturas murales de Mesoamérica en la obra de Toscano en el mismo nivel que los otros vestigios artísticos de las culturas americanas.

Sin embargo, Toscano no consideró el mural de Uaxactún digno de colocarse en el plano artístico de las obras escultóricas de ese período. En esos años consideraba el Códice Dresden la obra cumbre del arte pictórico de la zona maya. Todo esto cambió, como hemos visto, cuando se descubrieron los murales de Bonampak en 1946. Desde ese momento hasta el presente esta obra ha ocupado a todo quién se interesa en este tema. Sin excepción, todos los que han escrito sobre las pinturas murales de Mesoamérica durante estos últimos diecisiete años han colocado las de Bonampak en el lugar de honor en el cuadro del arte de ese mundo. Aún algunos las han es-

timado en el mismo nivel artístico en que se encuentran los -
vestigios semejantes de Grecia. Un honor máximo para el mun-
do occidental. Específicamente vimos que Toscano designó a
Bonampak como la "Capilla Sixtina" de América, mientras que -
Villagra las consideró a la altura que ha ocupado el arte grie-
go por más de dos milenios, con la excepción de la Edad Media,
en el mundo europeo. Westheim siguió añadiendo juicios posi-
tivos a los que ya se habían escrito durante diez años desde
su descubrimiento. Este autor ha edificado, a través de una
serie de ideas sobre el mundo del México antiguo, una estruc-
tura formidable y ha explicado la razón de ser de ese arte en
una forma aceptable para muchos investigadores de las cultu-
ras americanas. Sin embargo, las pinturas de Bonampak le con-
movieron tanto que declaró que quedaban fuera de todas las --
fuerzas propulsoras del arte precolombino. Responden a una -
esfera espiritual distinta a la que alienta la mayoría de las
pinturas murales del México antiguo.

Raúl Anguiano también consideró estas pinturas la o-
bra magna del arte Mesoamericano. Sin embargo, no está de a-
cuerdo con los que han comparado estas pinturas con el arte -
renacentista. Prefiere compararlas --si se van a hacer compa-
raciones-- con el arte persa, chino, japonés y el pompeyano.

Proskouriakoff, en cambio, encontró algunas limitacio-
nes en dichas pinturas. Sí, las comparó favorablemente con
los otros ejemplares pictóricos de Mesoamérica, pero cuando
dirigió la mirada hacia el arte de otros pueblos encontró los

pintores de Bonampak un poco limitados, por haber visto y haber realizado todas las formas de la naturaleza de perfil o mejor dicho casi en silueta.

No las comparó con el arte occidental porque las pinturas de Bonampak resultarían en una posición inferior. Más bien debemos dirigir nuestra atención al arte de la China para encontrar semejanzas en cuanto a la realización del espacio en forma bidimensional. Sin embargo, aquí también resultarían las pinturas de Bonampak en una desventaja, porque la tela y otros medios, así como las formas en la naturaleza además de las humanas, que tanto enriquecieron al arte oriental, no se usaron en ese arte para desarrollar la obra pictórica.

Resúmen: Por el recorrido hecho en la presente investigación puede verse que la aparición de las pinturas murales en la conciencia histórica ha sido muy lenta. Fuera de las ligeras menciones en las crónicas y relatos de los primeros europeos no existe la pintura mural por ningún lugar como reliquia de una cultura ya desaparecida, ni mucho menos como parte de las observaciones que las designen como arte. Ese lugar le tocó a John L. Stevens. En 1841 y 1843 años en que publicó sus dos famosas obras sobre sus viajes a Guatemala, Chiapas y Yucatán empezaron realmente a existir las pinturas como vestigios materiales que tienen valor no sólo histórico sino también artístico. El estudio de las pinturas de la zona maya siguió más o menos al mismo paso en que se fueron estudiando

la arquitectura y la escultura. Sin embargo, menciones de pinturas se incluían sólo de pasada en obras más bien dedicadas a estudio de la arquitectura y escultura (Maudslay) o se hacían esfuerzos por fortalecer ideas que ~~de un modo u otro~~ ligaban los vestigios materiales precolombinos con las culturas del Viejo Mundo (LePlongeon).

A principios del presente siglo se dió otro paso más en la consideración de las pinturas conocidas como arte en la conciencia histórica, con los trabajos de Adela Breton en el Templo de los Tigres. Fuera de formar parte de un estudio dedicado a otros fines aquí apareció por primera vez un estudio sobre dichas pinturas desde el punto de vista artístico.

Con la publicación de la obra de Spinden ya se incluyeron todos los conocidos restos de pintura mural en una obra dedicada exclusivamente al arte precolombino.

El otro paso definitivo fue el de Toscano al considerar dichas pinturas en el mismo lugar en que colocaban los otros restos materiales del México antiguo y con el simple hecho de dedicar un capítulo en su gran obra al arte pictórico en el cual incluyó la pintura mural.

Desde luego, los descubrimientos de nuevas pinturas en la zona maya causaron interés en este arte en un grupo cada vez más grande. Pero el descubrimiento que ha causado mayor expectación en todo el mundo es el Templo Número Uno con los muros pintados en la Ciudad de Bonampak, Chiapas. Estas pinturas han colocado a este arte en una posición muy respe-

table en el cuadro del arte universal. Pero ha sido una victoria relativamente fácil, porque estas pinturas responden a una parte de nuestro ser y nos conmueven y nos hacen participar en ellas sin hacer un esfuerzo especial emotivo o intelectual; -- respondemos a su mensaje porque nos es fácil entrar en relación con ellas. Los otros ejemplares de pinturas murales no han respondido tanto como las de Bonampak, con el resultado de que se han olvidado o se han valorizado como obras ligadas con la escritura de un mundo desconocido; así automáticamente se les ha restado valor artístico. En resumen, vemos que estas obras representan un mundo que sólo hemos penetrado superficialmente. Pero, después de Bonampak se nos ha abierto la posibilidad de acercarnos a otras obras, pues por esas pinturas que nos son fáciles de apreciar, relativamente, podemos entrar en ese mundo del México precolombino y empezar a ver y a comprender otros ejemplares de la pintura mural.

El propósito del presente trabajo ha sido formarnos una conciencia de la situación de la pintura mural maya en la historia, de cómo empezó a ser considerada, de cómo se han ido afirmando lentamente sus valores artísticos y estéticos, de qué juicios, estimaciones y consideraciones ha sido objeto y con qué tipo de ideas se la ha relacionado.

Sin la investigación llevada a cabo, que hasta hoy día nadie había realizado, estamos en condiciones de sustentar documentalmente las siguientes tesis:

1º) que fuera de menciones en las crónicas antiguas y en otras informaciones de carácter general a finales del siglo XVIII no se había fijado la atención en la pintura mural maya como arte.

2º) que no fue sino hasta mediados del siglo XIX (Stephens) cuando los restos de las pinturas murales mayas -- fueron consideradas con valor artístico, además de su interés histórico.

3º) que no vinieron a ser consideradas las pinturas murales mayas en el mismo plano, valor e interés histórico -- que otros restos de la misma cultura (arquitectura y escultura) sino hasta nuestros días (Toscano).

4º) que con el descubrimiento de las pinturas murales de Bonampak se abrió definitivamente un nuevo campo de estudio, por su importancia y porque sus formas son más accesibles que otras a la comprensión y al gusto occidental más tradicional en el campo del arte.

5º) que si bien se han hecho algunos valiosos estudios parciales de la pintura maya (Breton, Proskouriakoff, Villagra, Toscano) es necesario hoy día emprender otros estudios cuidadosos de cada una de las pinturas mayas conocidas o, al menos, del mayor número posible de ellas, con enfoque y métodos propios de la actual crítica histórica del arte, con objeto de formarse cabal idea de sus valores formales y simbólicos, respecto de la cultura maya y comparativamente de las otras culturas mesoamericanas. Posteriormente será posible su

consideración en la historia universal de la pintura.

Soy consciente de que la presente investigación si bien tiene unidad y se justifica por sí misma, puede ser completada con los estudios de las pinturas mismas, según queda indicado.

Ahora bién, el propósito de este trabajo no sólo ha sido dar a conocer cómo fué apareciendo la pintura mural de la zona ~~para~~ en la conciencia histórica, como medio para que podamos dar el paso tan necesario en nuestra búsqueda del porqué de estas pinturas. Este es el paso preliminar que nos ayudaría a estudiar más a fondo los restos conocidos de pinturas murales de esa zona.

El estudio de los vestigios materiales de la cultura ~~ya~~ ~~que~~ ~~dejó~~ de existir hace más de un milenio--nos ayudará, como el estudio de todo gran pasado de la humanidad, a extender nuestros propios horizontes humanistas, ya que nuestro deseo final es encontrar algo esencial que haga semejantes a los hombres de unos tiempos y de otros, porque nos interesa en relación con nuestra propia existencia.

1.- "UN NUEVO CRITERIO MODERNO QUE NOS HACE VER LAS PINTURAS MURALES MAYAS COMO ARTE:"

A) Datos Historicos

Con el abandonamiento de temas antropomórficos por grupos de pintores contemporaneos vimos también la renuncia de otras convenciones en el arte cuyo uso había impedido la visión ante el arte de otros pueblos. Se abandonaron las convenciones artísticas que se habían desarrollado desde el Renacimiento. Todos los elementos de la pintura se siguieron usando pero de diferentes maneras. La línea, quizá el elemento más importante en el arte, aun sigue sugiriendo el ritmo en la pintura, las masas y las formas pero en maneras que difieren de su uso tradicional: la subordinación, como los demás elementos, a la clase de tema que se usaba en la pintura.

El espacio no ha dejado de existir en el arte occidental. Se desarrolló, a partir del Renacimiento, en la perspectiva científica; además, se ha aliado con el claroscuro; es decir, al uso de luz y sombra para dar volumen primero y finalmente para dar la ilusión de la llamada ventana abierta: el desplazamiento real de la luz.

El lector bien sabe cómo se fueron re-interpretando estos elementos durante la segunda mitad del siglo pa

sado por los impresionistas hasta que se abandonaron sus formas tradicionales por completo. Durante la segunda mitad del siglo pasado se dejó de usar la línea (con algunas excepciones) y se elevó el color a un lugar donde fue el elemento principal en el esfuerzo de crear aún más la ilusión de luz y sólo secundariamente las sombras. Esto dió lugar por fin a principios del presente siglo al uso "arbitrario" del color y de la línea por "les fauves".

Aunque los impresionistas y los que los siguieron (post-impresionistas-pointillistes-fauves) reinterpretaron los elementos---línea y color---y sus relaciones con el espacio, siempre seguían usando un sólo punto de referencia. A principios del presente siglo, el grupo de pintores, después nombrados "cubistas", rechazó totalmente esta manera de ver el espacio. Con la posible excepción de Cezánne, todos los pintores antes del cubismo habían empleado, sino estrictamente la perspectiva científica, siempre algo parecido o aliado a esa convención artística. Los cubistas, en cambio, presentaron diferentes puntos de vista simultaneamente respetando el plano bidimensional. Con movimientos posteriores (Dada-Surrealismo) las normas pictóricas se re-interpretaron aún más. Se usaron los elementos en diferentes modos, que a la vez reflejaban nuevos puntos de vista. Con el surrealismo se exploraron las fuerzas conmovedoras en el seno del artista que descu

bría el mundo de la subconciencia hasta entonces ignorado en el arte.

Es necesario mencionar aquí que no se han señalado - en estos párrafos los impulsos que dieron luz a todos estos movimientos, sólo es imperativo hacer hincapie en sus manifestaciones objetivas, etapa por etapa, para ver como se fue liberando al hombre occidental de las nociones históricas para crear una visión dentro de su propia esfera de la experiencia nueva.

Con otros movimientos que tienen sus orígenes a principios del presente siglo (con la obra de Kandinsky) se liberó la visión del hombre contemporáneo al punto que pudo tener la capacidad de apreciar aun más a fondo el arte de otros pueblos.

Ahora bien, el arte contemporáneo nos ha abierto un horizonte, nos ha liberado de las antiguas convenciones del arte (representación de los objetos a través del modelado, luz y sombra y la perspectiva) que habían impedido la apreciación de otras bellezas, otras maneras de ver. Durante los tiempos en que se verificaron los primeros contactos con el arte de otros pueblos se confundían las convenciones del arte con los principios de esa actividad. Los temas y su realización en el arte occidental de esos tiempos (convenciones) se consideraban como lo esencial. El arte no-objetivo nos ha enseñado que la mayoría de estos temas no son indispensables. Es decir, se ha ensal

zado la importancia de todos aquellos elementos de la pintura en la realización de una obra de arte independientemente del tema. Esto, naturalmente, nos ha llevado a la conclusión que el tema que se representa no es esencial en la realización de una obra de arte. Realmente, no es un nuevo punto de partida. Siempre se ha advertido que en el arte occidental el cómo en vez del qué ha sido lo importante en una obra. Sin embargo, la tradición humanista durante cuatro siglos había eclipsado los otros valores esenciales en el arte.

Además, aunque se han rechazado todos los temas tradicionales, siempre debemos señalar que aún no ha cambiado esencialmente la visión occidental, digamos desde el Renacimiento. Sólo se han clarificado las ideas importantes en el arte. El artista contemporáneo no ha rechazado la idea de que existe un cierto orden en el universo siempre presente. Pero hay que encontrar ese orden. Esa visión del mundo alienta tanto al arte como todas las otras actividades de la civilización actual.

El arte contemporáneo, liberado de la convención de representar objetos⁷, ha señalado lo que siempre ha sido -

* El surgimiento de la pintura mural mexicana en este siglo es un caso singular. Cuando la figura humana se ignoraba en el arte occidental los grandes pintores mexicanos se basaban precisamente en temas antropomórficos. Además, se emplearon dichos temas para expresar ideas políticas y sociales, cosa que no se veía en el arte
(continúa en la página 151)

esencial en el arte, a saber: la expresión, a través de una serie o un agrupamiento de símbolos, de la idea o sensación ante un objeto o experiencia humana.

En resumen, se ha visto que todas las razones por las cuales se había considerado el arte de otros pueblos son históricas, pero que ya no se pueden sostener. La estética de hoy día nos ha permitido abrir nuevos horizontes a la experiencia y ha enriquecido nuestra propia visión. En fin, el hombre contemporáneo ha comprendido inequívocamente que existen otros valores aceptables en el arte.

B) Enfoque:

Durante los últimos cien años se han presenciado las revoluciones en el arte occidental que han hecho posible la inclusión del arte de distintos pueblos en categorías que han trascendido fronteras nacionales. Sin embargo, en todo esto, son discernibles dos maneras de contemplar el arte no-occidental que han engendrado confusiones para aquéllos que se interesan en el tema. Por un lado, 1) vemos al observador que ha usado el arte de otros pueblos para fortalecer sus propios esfuerzos de explicar lo que

* (continuación)- europeo. Hay excepciones (pintores Alemanes del período entre la Primera Guerra Mundial y el advenimiento de Hitler, la extensa obra de Picasso en la cual aparecen en ciertas épocas similares temas: Guernica) pero no son comparables a la magnitud del Arte Mexicano de ese período.

es el arte en general, en cambio, 2) vemos al otro obser--
vador que ha insistido que cada arte tiene su propia razón
de ser y al valorizarlo es necesario tener presente las -
ideas que dieron luz a esa expresión. Ambos tienen razón
pero también veremos que sus posiciones los llevan a extre--
mos que podrían resultar en valorizaciones falsas.

1) El primero toma la obra de otro pueblo y la valo---
riza a base de consideraciones estéticas; es decir, por -
sus formas, ignorando el significado que ha de haber teni--
do para el creador de esa obra (lo que intentó el artista).
Pero esta valorización no es tan superficial como supo----
nemos a primera vista. Sí, rechaza o no hace el esfuerzo
de encontrar el aporte de la obra---su razón de ser---
pero encuentra otro significado relacionado con sus pro---
pias normas en el arte. Estas normas son muy especiales;
son del presente. Valoriza la obra simplemente a través -
de normas válidas en el arte de su propia cultura. Y si -
corresponde a su modo de ver, aunque lo representado quede
ininteligible, la acepta sin reservas.

2) El segundo trata de comprender el porqué de la -
obra estudiando la cultura que engendró ese arte en todos
sus aspectos para acercarse a lo que él considera lo esen--
cial en el arte. Este grupo se liga al propósito de la -
obra, el significado, lo que se trataba de decir, en fin,
el tema, al tratar de valorizarla como arte. Señala con -

razón que debemos hacerlo así porque los artistas de casi todos los pueblos de la antigüedad no intentaron crear una obra de arte en el sentido moderno en que entendemos nosotros.

Lo esencial, entonces, es la idea que está por comunicarse y al enterarnos de esa idea, según esta posición, logramos acercarnos a su legítimo valor artístico,

Esta posición presenta dificultades porque es imposible trascender los límites temporales. Sí, podemos acercarnos a una valorización del arte de un pueblo estudiando todas las manifestaciones de esa cultura para lograr un entendimiento del espíritu conmovedor de ese arte. Pero en el último análisis, si la obra no despierta alguna parte de nuestro ser dejándonos verla como arte, según lo entendemos, entonces nuestros esfuerzos de penetrar ese ambiente serán en vano. Esta valorización no se puede basar en convenciones que han perdido su significado; debe ser a base de las normas que distinguen todas las manifestaciones materiales humanas de esta índole.

Ahora bien, el primer enfoque puede ser muy superficial porque puede rechazar lo que está por comunicarse al gozar sólo de las formas; el segundo representa un "snob appeal" porque pretende tener la llave, el único camino apropiado para ver ese arte. Aquí se pierde de vista que la idea o sensación ante el tema es lo importante en la

obra, no la idea o sensación literal que se representa en él y que en muchos casos sólo se entiende por el iniciado en su simbolismo; es decir, lo importante no es el acontecimiento que vemos através de todos los elementos de la pintura sino lo significado, la visión particular del ejecutante, representante de una visión más amplia, de un pueblo, que se comunica a través de formas artísticas, no importa cual sea el tema. Es válido ver los elementos de una pintura sin referencia alguna al tema. En cambio basarse sólo en lo que está representado, como hemos visto, también es erróneo. Tenemos que pensar en los dos extremos para lograr un enfoque adecuado en nuestro esfuerzo de encontrar el significado artístico histórico. Si nos enteramos de lo que está expresado nos acercamos más a la valorización de la obra; pero debemos también contemplarla tomando en cuenta un criterio basado en una estética contemporánea. Si la obra no responde a esa cualidad que la señala como arte entonces no importa cuanto nos esforcemos en determinar lo que el artista había tratado de decir.

2. " EL ARTE DEL MEXICO ANTIGUO".

Observaciones Generales y Específicas

Primeramente, nos tomamos la libertad de hacer algunas observaciones generales sobre el arte. Aunque no existan conceptos universales aplicables, sí hay unas tendencias universales hacia la producción de lo que llamamos -

arte. La única diferencia entre las producciones de distintos pueblos, separados no sólo en términos de espacio sino también en el tiempo, es el punto de partida: el propósito o las fuerzas conmovedoras de esa producción (las diferencias externas que existen y que se reconocen inmediatamente en el arte de distintos pueblos, se deben a la visión particular de los ejecutantes; a esto le llamamos - estilo en el arte).

Lo que tienen en común todos los artistas del pasado y del presente, al ejecutar una obra, es la conciencia de hacer algo bien. El hacer algo bien depende de lo que se trata de hacer. Hay tantas implicaciones en lo que se ha dicho arriba que tendré que aclarar, o sea, lo que entiendo por bien hecho y en consecuencia lo que es arte: no en el sentido universal, sino arte en el mundo del México antiguo.

En los textos³⁹² procedentes del pueblo náhuatl * encontramos unos dedicados a lo que, para ellos, era el arte. En esos textos encontramos alusiones explícitas sobre lo que ellos designaban ser buen artista y mal artista.

* La cultura náhuatl se discutirá sólo como una fuente indirecta que nos ayudará entender la cultura maya. En cuanto a fuentes mayas en que podemos encontrar mención del arte o de la pintura, vemos que hay muy poco. Esto se debe más bien a la escasez de fuentes mayas escritas. Si nos basamos en la abundancia de referencias escritas en los textos en idioma náhuatl, con mucha seguridad, nos podemos sentir, al decir que los mayas como los indígenas de habla náhuatl no sólo pensaron en lo que es el arte sino también escribieron sobre él.

Los náhuas veían a los toltecas como sus antepasados. Se sentían ser herederos de la cultura tolteca. Citaremos parte de un texto que explica el origen de todas las artes que poseían los nahuas gracias a los toltecas.

"Los toltecas eran gente experimentada,
todas sus obras eran buenas, todas
rectas, todas bién hechas, todas
admirables..." 393

Subrayamos la frase todas bién hechas (las obras de los - toltecas). Se encuentra esta frase en muchos de los textos que hablan del arte. ¿Qué significaba algo bién hecho para el hombre del México antiguo? El único modo de decir algo verdadero en la tierra³⁹⁴, es determinar lo que se - trataba de hacer o decir. Aquí surge una serie de preguntas que se deben contestar o por lo menos tener presente. ¿Cómo determinamos lo que se trataba de hacer o decir? - Después de que hayamos logrado este último, ¿qué tiene que ver eso con el arte? Si el hombre logra hacer lo que procura hacer, ¿es eso arte? Para dar respuestas a estas preguntas tendremos que dar una exposición de las ideas que - creemos importantes en un esquema del arte del México precolombino.

Tradicionalmente, antes del Renacimiento, lo importante en una obra de arte era la comunicación de algo. A la extensión que se lograba decir ese algo determinaba el éxito de la obra.

Según vemos, ha de haber existido un modo particular de decir algo para que fuese digno de llamarse arte. En cualquier ensayo sobre el arte hay por lo menos una mención de la forma que debe llevar la obra para que se llame arte. La forma que se debe seguir en el logro de la obra o la forma que por fin viene a tener la obra al ser terminada. Se le ha llamado por muchos nombres a esta cualidad pero por falta de una terminología mejor nosotros le llamaremos por su nombre tradicional. lo bello.

Relacionando la belleza con nuestro tema nos vemos obligados a colocarla en los dos moldes que ya hemos mencionado arriba, a saber: a algo bien hecho y a la comunicación de algo. La belleza es, entonces, algo bien hecho; y el ser merecedor de esta calificación depende de lo que se ha procurado hacer. En fin, lo que no se expresa bien o es ininteligible no se pueda considerar bello no importa cuanto se aprecie por sus formas, su colorido, sus líneas.

Ahora bien, algo es bello cuando está bien hecho y es verdadero; y esto implica tener presente lo que se va a expresar. El artista no pinta un objeto porque lo cree bello. La belleza no es el punto de partida ni es el punto de llegada. La belleza no es el fin de la obra de arte; es la cualidad que viene a ser parte de la obra. Lo importante es lo que el artista trata de comunicar a través de la pintura. Y si es arte, lo comunicado es en forma bella y así, está bien hecho.

La belleza es, entonces, la perfección entendida como esa cualidad que nos hace que nos enfrentemos y tratemos de comprender el tema que está por comunicarse.

Ahora bién, hemos visto que aunque no existan conceptos universales aplicables al arte, sí hay unas tendencias universales hacia la producción de lo que llamamos arte. Lo que tienen en común todos los artistas del pasado y del presente, al ejecutar una obra, es la conciencia de HACER ALGO BIEN. Según las inferencias preliminares hechas de los textos indígenas que hablan del arte, hemos visto que el arte es el hacer bién lo que se necesita hacer o el único modo correcto de hacer algo; que la determinación de algo como bién hecho se relaciona con lo que se trata de hacer o decir; en la extensión que se logra de cir o presentar ese algo determina el éxito de la obra. Si la obra es lo que designamos como arte, entonces es en forma bella. La belleza es lo que nos hace que nos enfrentemos y tratemos de comprender el tema que está por comunicarse. La belleza no es el fin de la obra; viene a ser parte de la obra. Tampoco es lo mismo que la verdad*; es

*Aquí debo aclarar la diferencia según vemos la belleza y lo verdadero. Hay una tendencia de pensar en la belleza como sinónima con la verdad. Pensamos en la belleza como la cualidad que es la verdad de las cosas. Si vemos la belleza de las cosas hemos vistos lo verdadero. Pensamos que eso es su sentido. Pero la belleza no es en sí lo mismo que lo verdadero. Es el vehículo que nos revela la verdad de las cosas. Si la belleza no es sinónima con lo

(continúa en la página 159)

síntoma y al mismo tiempo una invitación a lo verdadero.

Veamos otro texto náhuatl para clarificar un poco más el concepto que tenían los nahuas del arte:

"Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto

El verdadero artista: capáz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón; obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como tolteca, compone, obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten." 395

Los primeros dos renglones no necesitan ninguna explicación porque reflejan ideas muy semejantes a las nuestras sobre el verdadero artista.

El tercer renglón contiene dos conceptos importantísimos respecto a las ideas que encontramos al dedicarnos al estudio del arte: el corazón y la mente (el aspecto subjetivo y el objetivo en el arte).

Según León Portilla, el artista náhuatl, al dialogar con su corazón "podrá atraer al fin sobre sí mismo la divina inspiración." 396 Sigue diciéndonos que el artista náhuatl "se convertiría entonces en un Yoltéotl, 'corazón en

*(continuación) verdadero no es indicación que deben separarse. La belleza es síntoma y al mismo tiempo una invitación a lo verdadero; como lo verdadero se comprende a través del intelecto, la belleza nos conmueve a hacer el esfuerzo de realizarlo.

(Véase: Joomaraswamy, Ananda: Christian and Oriental Philosophy of Art. Dover Pub. Inc. N.Y., N.Y. 1956.

Véase la nota al pie de la página 20.

diosado', que equivale a decir visionario anhelante de comunicar a las cosas la inspiración recibida.³⁹⁷ De aquí es muy fácil hablar de la inspiración divina que entendemos como necesaria en la realización de una obra artística, una inspiración espiritual, una influencia divina y no una inspiración del romanticismo. Excluimos la inspiración del romanticismo, porque el énfasis en este movimiento se relacionaba con el individualismo. La imaginación y el sentimiento del artista mismo determinaba el valor de la obra: recibía la fuerza instigadora desde los fondos de su propio ser. En cambio, la inspiración que se encuentra en el texto se entiende como divina, fuera del individuo.

La segunda parte del tercer renglón, "encuentra las cosas con su mente", es directo y preciso, pero no muy claro. Si seguimos leyendo el resto del texto, vemos que sobre todo, el corazón es la fuente principal del arte: "el verdadero artista todo lo saca de su corazón".

Las otras referencias a la mente, seguramente son las que hablan del acto artístico: "hace las cosas con calma", ... "arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten". Por el acto artístico, quiero decir la mente en un sentido consciente; pero esta actividad es después de haber encontrado las cosas con la mente. ¿Son dos distintos actos de la mentalidad? ¿Se refiere a las cosas encontradas en el acto de realizarlas en forma plástica? , -

¿se refiere al acto anterior, antes de empezar a crear? Prefiero pensar en esta referencia a la mente como anterior al acto de pintar o esculpir. El arreglo de las cosas, y el ajustamiento de las cosas claramente se refiere al acto mismo de crear. Aquí hemos distinguido entre dos actividades de la mente: la mente y el papel que desarrolla en la preparación de la obra y la mente en el acto de creación. La actividad anterior puede significar esa facultad con la cual concebimos la realidad. La mente en este sentido se liga con la frase encontrada inmediatamente antes en el texto: "dialoga con su corazón". Las dos facultades son fuentes instigadoras en la realización de la obra.

Hemos diferenciado entre mente antes de la creación, la consideración de una idea --- la idea necesaria al tratar de crear una obra de arte---y la mente en el acto creativo. Pero hay otro caso en que la mente entra en la preparación de la obra.

El artista "dialoga con su corazón". Recibe la divina inspiración; es decir, la percibe. Dentro de sí, realiza, o percibe lo verdadero: lo señalado por la divinidad. Pero esto no es decir que el artista es únicamente un instrumento pasivo de la divinidad. Es un ser consciente, que trata de expresar lo indicado por el sacerdocio. Además, la divinidad o la inspiración es la fuente que le

abre el camino, le muestra la forma de la obra. En el acto de recibir la divina inspiración el artista actúa conscientemente. No es consciente en el nivel del intelecto, que ya vimos como la otra parte de la fase preparatoria de la obra: la idea o el tema presentado por el sacerdote. Actúa conscientemente en el nivel de un razonamiento elevado, aparte del intelecto. Consciente, no en el nivel del pensamiento sino en el nivel de la contemplación. Y la contemplación infiere una actividad constructiva a través de los sentidos y la mente. En fin, no se identifica totalmente con el intelecto o con los sentidos, sin embargo, participa en los dos. Por los sentidos no entendemos el acto de ver sino una visión; por la mente en este caso no entendemos la consideración de ideas, el intelecto, sino esa parte de la mente que he llamado un razonamiento elevado. A esta última facultad será mejor identificarla como la intuición. Entonces al "dialogar con su corazón" el artista náhuatl actúa a través de una divina inspiración o como lo hemos expresado, a través de la intuición.

Volvamos a la última parte del texto que hemos citado anteriormente para ver la otra actividad mental: en el acto creativo.

"El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
obra con delcote, hace las cosas con calma,
con tiento,

obra como tolteca, compone, obra hábilmente,
crea;
arregla las cosas, las hace atildadas, hace que
se ajusten." 398

El sentido total de esta parte del texto nos mostraría la idea de la composición en el arte, si quisiéramos verlo así: "compone ... arregla las cosas ... hace que se ajusten". Pero debemos reflexionar y darnos cuenta que lo que se entiende aquí no es la composición en el sentido occidental. Bien hemos repetido, al punto de aburrimiento, las diferencias entre ambas actividades artísticas. Pero debemos seguir haciéndolo.

El artista precolombino se interesó principalmente en el asunto que debía expresar, no en su propia expresión, ni en la conciencia de crear una obra de arte: obra de arte en que todos los elementos pictóricos forman parte de una unidad. El artista precolombino pensó en la composición, no como una actividad con una importancia en sí, sino como algo ligado con lo que se debía decir.

Si el pintor precolombino logró una composición digna de nuestra admiración debemos recordar que esa composición se rigió por el contenido y por las dimensiones materiales a su disposición al realizar el contenido a la mano y no por las fuerzas que determinaron nuestra valorización.

El artista del México antiguo es consciente, "arre-

gla las cosas ... hace que se ajusten ... compene", pero únicamente en cuanto a que es consciente de sí mismo al tratar de comunicar la idea, la tesis en forma materiall. Tiene otro propósito al pintar o esculpir. El arreglo de los elementos pictóricos no se persigue como un fin en sí, sino como esos elementos que le ayudarán a comunicar el contenido.

Ahora bién, hemos visto que el artista obra a través de una inspiración divina, que lo logra con la mente, no en el nivel del pensamiento sino en el nivel de un razonamiento elevado que se aparta de los sentidos y el intelecto pero que, sin embargo, participa en los dos. Dentro de sí, realiza o percibe lo verdadero, lo señalado por la deidad; la deidad le abre el camino, le muestra la forma de la obra. Esto es lo que entendemos por intuición. Además el artista debe tener un estímulo o idea que dirija su voluntad hacia lo que se va a hacer. Adquirida esta idea el único deber que tiene el artista precolombino es tratar de exponer esa idea en la forma más inteligible posible o más misteriosa para el vulgo. Siguiendo esta tesis nos sentimos obligados a decir que esto último es lo más importante en una obra de arte del México antiguo. La forma material tiene su importancia, pero sólo en la medida en que sirve como el medio comunicativo de la idea que está por expresarse. Finalmente, el mayor interés del pintor fué el de comunicar la idea o la creencia, en uno o en una serie de símbolos agrupados.

TABLA 1

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Historica

Uaxactún

Referencia	Tesis, Valoración o Comparación
Toscano, S., 1944, p. 340	1-Se debe fijar la fecha de ejecución entre 500 y 600 de nuestra era. 2-No corresponde a la elegancia, preciosismo y fineza de línea de los pintores del Codice Dresden. 3-Presenta--por el diseño de los personajes y el color del fondo de rojo almagro--semejanzas de tiempo con pictografías Teotihuacanas.
Kellemen, P., 1946, V. I-ps. 321-322.	1-Muestran que los mayas sintieron en forma distinta ante un código y un mural. 2-Muestran un nivel artístico superior a las Teotihuacanas (Templo de la Agricultura). 3-Muestran un nivel artístico superior a las de Chacmultún.
Morley, S., 1946, p. 454.	1-Representa una ceremonia en honor de <u>i</u> lustres visitantes que se ven en el <u>in</u> terior del edificio. 2-El edificio data de antes de 633 de nuestra era.
Smith, L.A., 1950, ps. 52-58.	1-Proporcionó datos sobre la pintura: dimensiones, descubrimiento, restauración y protección, descripción del tema y su estado actual.

Uaxactún
(continuación)

Proskouriakoff, T., 1-Representan, con las de la primera cámara de Bonampak, el alcance más elevado del estilo clásico maya en su forma pura.

2-Corresponde a las formas naturales tal como existen.

3-Son más inteligibles y por extensión - más significativas para nosotros como obras de arte que las pinturas de Teotihuacan, Monte Albán, Mitla, Tulum y de Chichén Itzá.

Westheim, P.,
1957, ps. 115-14.

1-Representa una importante ceremonia: - toma encontrado en el vaso de Chama, - Dintel No. 3 de Piedras Negras, Templo de la Cruz de Palenque, y aun en Bonampak.

Pijoán, José,
1946, V.X., ps.
275-276

1-Son escenas de vida aristocrática, sin referencia a trabajos agrícolas u ocupaciones culturales.

2-Infirma sobre las costumbres de las - clases superiores.

3-El estilo es animado, las figuras están dibujadas con una gran intención - de realidad, hay atisbos de perspectiva, el movimiento de cada personaje - tiene un valor expresivo para definir quién es y lo que lo mueve.

4-Pueden compararse a lo mejor que se produjo en Europa durante la época romántica.

Kubler, G.,
1962, ps. 164-66.

1-Representa en dos registros tres escenas: una conferencia entre los dos personajes de pie al lado izquierdo extremo, tres sedentes en el edificio y cuatro o quizá ocho danzantes al lado derecho bailando al compás de un tambor y acompañados por más de una docena de expectadores.

Uaxactún
(continuación)

Kubler, G.

2-Aparecen tres escalas: grande, mediano y pequeño que probablemente corresponden al rango de los personajes.

3-So emplearon dos métodos de expresar - el espacio: sobrepuestos (figuras) representan su posición visualmente correcta y el uso de dos registros muestra la persistencia de convenciones - conceptuales.

3.- "LOS RESTOS DE PINTURAS MURALES EN LA ZONA MAYA."

a) UAXACTUN, GUATEMALA:

En 1937 los especialistas de la Carnegie Institution encontraron restos de pintura en el muro occidental al norte de la entrada de la cámara siete de la estructura B-XIII. Fué evidente que había restos de pintura en uno de los otros muros pero habían desaparecido por completo. El piso se había caído con el resultado que la humedad lo había perjudicado. Unas líneas ligeras fueron lo único que quedaba en esta parte del muro cuando se descubrieron.

El mural, que aquí nos ocupará, medía 3.2 metros de largo por 90 centímetros de alto,³⁹⁹ y quedaba enmarcado por una banda ancha de color rojizo (Véase lámina III).

El mural se encontraba en buenas condiciones cuando se descubrió. Según Smith,⁴⁰⁰ quedó protegido con una cubierta cuando salieron los especialistas de la Carnegie de Uaxactún al terminarse los trabajos. Desgraciadamente, la cubierta se quitó posteriormente por personas desconocidas y el mural desapareció por completo. Por fortuna el Sr. Tejeda logró copiar el mural a colores. Sin embargo, no se ha publicado copia a colores hasta la fecha. Todas las reproducciones publicadas han sido en blanco y negro.

La literatura sobre las pinturas no ha sido extensa. Se han incluido referencias en varias obras de índole general sobre las culturas del México antiguo.⁴⁰¹ (Véase la Tabla 1).

El sitio arqueológico fue descubierto y bautizado con el nombre de Uaxactún en 1916 por Sylvanus G. Morley.⁴⁰² Expediciones científicas bajo el patronato de la Carnegie Institution of Washington visitaron el sitio en los años de 1921, 1922, y 1924.⁴⁰³ Excavaciones emprendidas por grupos de la misma institución se iniciaron en 1926.⁴⁰⁴ Sin embargo, en 1924, Frans Blom de la Tulane University escribió pero no publicó un estudio detallado sobre sus investigaciones generales del sitio.⁴⁰⁵

El primer estudio científico publicado⁴⁰⁶ abarcó las exploraciones llevadas a cabo entre los años de 1926-1930; incluidas en este primer estudio fueron las exploraciones del grupo E de 1931. Una serie de monografías se publicó en esos años sobre temas específicos y reportes escritos a máquina se presentaron anualmente al gobierno de Guatemala.

La segunda fase de las investigaciones se llevó a cabo entre los años de 1932 a 1937 en que se exploraron los edificios encontrados en el llamado complejo A. Las exploraciones se terminaron en 1937 para publicar los resultados de los cinco años de trabajo en el sitio. -

Por fin se publicaron dichos resultados en 1950 por la Carnegie Institution.

Las exploraciones emprendidas en 1932 y terminadas en 1937 en el complejo A-V facilitaron el conocimiento de un desenvolvimiento de desarrollo de elementos arquitectónicos sobre un período de seiscientos años. Esta cronología ha formado las bases necesarias en la formulación de un cuadro cronológico que abarca la época clásica en la zona maya. Este desarrollo se dividió en varias fases por Smith*. Usó la presencia o ausencia de ciertos elementos arquitectónicos para dividir las diferentes épocas. Según el cuadro cronológico expuesto por Smith, las fases arquitectónicas coinciden con las conocidas fases cronológicas basadas en la cerámica. Es decir, el sitio tiene sus antecedentes en el llamado horizonte pre-clásico y llega a su apogeo en el clásico tardío que se ha definido con una fecha terminal de 889 D. C.

*En la página vi encontramos la siguiente tabla:

Período Cultural	Fase Arquitectónica	Fase Cerámica	Fecha Maya
Desarrollo Temprano	Pre-Masonry	Mammon	?
Desarrollo Tardío	Pre-Vault	Chicanel	8.12.0.0.0. (278 D.C.)
Clásico Temprano	Vault I	Tzakol	8.12.0.0.0.- 9.8.0.0.0. (278-593 D.C.)
Clásico Tardío	Vault II	Topou	9.8.0.0.0.- 10.3.0.0.0. (593-889 D.C.)

El Mural en la cámara 7 de la estructura B-XIII:

El mural se encontró en la cámara 7 que perteneció a un complejo de cámaras cuya construcción se llevó a cabo durante varias épocas. Debido a la costumbre de usar edificios o pirámides existentes como núcleos, dicha cámara quedó sumergida bajo construcciones posteriores.

Esta cámara como las otras adyacentes era de planta rectangular con techumbre plana y con una pequeña inclinación para las aguas. Todas las cámaras construídas en esta fase tenían techos planos (hechos con mortero y vigas de madera) soportados por postes de madera y muros de cal y canto.

Según Smith, la cámara siete perteneció al período clásico temprano (327-534 D. C.). Hay un lapso de tiempo de más de docientos años, período demasiado largo para situar la cámara en el tiempo satisfactoriamente. De bemos acudir a los datos sobre la construcción de esta estructura (B-XIII) para situar la cámara cronológicamente con más precisión.

Hubo tres épocas de construcción en la estructura B-XIII: ⁴⁰⁷ desarrollo del complejo (fase a), construcción de cámaras adicionales en el mismo complejo (fase b), y finalmente, el uso del complejo como núcleo en la construcción de aún más cámaras (fase c). La cámara siete se construyó en la fase b o sea durante un período media no entre las fechas señaladas por Smith del período clá-

sico temprano; es decir, probablemente durante la primera parte del siglo V de nuestra era.

El tema general de la pintura es antropomórfico. Se ven una serie de figuras (27) de pie y sedentes, arregladas en dos filas. Además, se ven cuadros de jeroglíficos entre las figuras y un pequeño edificio representado en una forma esquemática que muestra su corte longitudinal.

Se han empleado pocos colores básicos,⁴⁰⁸ a saber: rojo, amarillo, negro y blanco; además, se han usado combinaciones de estos cuatro colores (anaranjado, gris y rosa). El fondo se ha pintado con un color rosa-oscuro en una forma rayada y jaspeada. La banda horizontal en la parte superior de la pintura es de un color rojizo. Las líneas que representan el suelo que soportan todas las figuras y el edificio son de color de rosa. El edificio es de color de rosa pero principalmente de color rojizo; las jambas y el dintel de color de caoba y la plataforma del color del fondo. La banca o altar en el interior del edificio es de un color anaranjado insípido; el borde de la parte horizontal es de un café mostaza.

Hay seis escenas interrelacionadas o divisiones pictóricas representadas en las dos filas: 1) los dos personajes de pie al extremo lado izquierdo, 2) los tres individuos sedentes en el interior del edificio, 3) los individuos (se ven vestigios de 14) de pie que ven hacia la

izquierda y una figura sedente que toca un pequeño tambor, 4) los individuos al lado izquierdo de la fila superior y finalmente, 5) los individuos al lado derecho de la misma fila.

El color natural de los personajes se ha indicado con colores que varían entre un amarillo rojizo claro (light tan) y un café claro. La pintura corporal es de un rojo-anaranjado oscuro, un rojo brillante, rosa y negro.

Una interpretación de la pintura se puede lograr estudiando 1) la indumentaria, los accesorios que portan los personajes, 2) la decoración de los personajes además del vestuario (pintura corporal), 3) el tamaño, posición, y actitud de los personajes y finalmente, 4) los otros temas representados (jeroglíficos y arquitectura).

1) La indumentaria de los protagonistas los identifica como gente de alta categoría en el pueblo de esa época. Todos usan, por lo menos, el adorno de la cabeza, bragas, o EK, y accesorios como ornamentos nasales, collares, orejeras, brazalotes, pulseras, rodilleras, tobilleras, y en un caso, sandalias.

El personaje indudablemente más importante en la pintura es el que se ve al extremo lado izquierdo. Además de usar todos los atributos ya mencionados arriba, porta algunos más (capa de plumas, ornamento sobre la espalda también de plumas, el signo de Kan en el collar, -

la cabecita con tres pendientes que cuelgan de la cintura, las conchas que forman parte de las bragas y los instrumentos que porta en ambas manos) que lo establecen en el lugar que le hemos asignado.

Los instrumentos que porta el personaje quizá nos den la clave del tema representado en la pintura. Si la interpretación de Morley⁴⁰⁹ es correcta en cuanto al objeto que empuña el personaje en la mano derecha (lo identifica como el hulchó) entonces se trata del halach unic como el jefe militar más alto del estado.

A mi ver, el hulchó representado en la estela 3 de Bonampak, tanto como el instrumento que porta el personaje de la pintura, es un objeto ceremonial que simboliza el poder del portador, y no un hulchó que se usaría en la guerra*.

En la mano izquierda el personaje porta un pequeño oscuro y, según Morley, un bastón; Smith opina que es una hacha.⁴¹⁰ Probablemente no se trata de una hacha real sino un objeto ceremonial como el hulchó. Si aun se trata de una hacha su identificación se nos facilitaría cuando vemos que la representación en la pintura es de color gris. Según veo, si se trata de una hacha ceremonial, que aumenta la categoría del personaje.

Los otros personajes importantes, además de los seis

* En la estela 5 de la ciudad de Uaxactún se ve un personaje de perfil semejante a este con el hulchó en la mano izquierda.

que se ven en la fila inferior entre el personaje ya mencionado y el que toca el pequeño tambor, son los que se ven en la fila superior. Las bragas son más elaboradas que las faldas que usan los que se ven en la fila inferior; además usan tobilleras, accesorio que sólo se ve en el lado izquierdo de la pintura en la fila inferior.

Ahora bien, la indumentaria señala aquellos personajes en la pintura que pertenecen a un cierto nivel en la jerarquía política y social, quizá religiosa, del pueblo maya de esa época. Pero la falta de documentos escritos directamente relacionados con esa cultura impide la extensión de nuestras interpretaciones. Sólo podemos decir que tal y tal individuo, por su indumentaria y posición en la pintura (que veremos más adelante) es más o menos importante en relación con los que lo rodean.

2) Tenemos que acudir a la ornamentación de los personajes (pintura corporal) además del vestuario para ver si podemos acercarnos más al tema que está por comunicarse.

La mayoría de los individuos llevan pintura corporal. Los más obvios son los que llevan pintura negra sobre todo el cuerpo (el personaje de pie al extremo lado izquierdo y los sedentes en el interior del edificio); los demás usan rojo por todo el cuerpo (como el primero en el lado izquierdo) o se han jaspeado parte del cuerpo.

Los colores negro, azul y rojo se usaban en el cuer

po según el fin deseado y según el personaje. Los guerreros usaban negro y rojo en las batallas. Los sacerdotes usaban negro, azul y rojo. El negro se usaba en ayunos rituales. Landa menciona varias veces el uso del color negro para festejar o conmemorar ciertos acontecimientos. Describe una de las ceremonias efectuadas en el mes Pop; era el primer día del año nuevo y todo el pueblo participaba en las fiestas.⁴¹¹ En esta ceremonia se limpiaban el tizne negro que habían usado los varones durante un período de ayunos. Menciona otra costumbre relacionada con el mismo color. Dice:

"embadurnábanse de color negro hasta que se casaban y no se solían labrar hasta casados, sino poco."⁴¹²

Tozzer⁴¹³ describe entre los lacandones la manufactura ceremonial de la pintura negra del tizne del copal colectado en el interior de una vasija especial. En este rito hay una conexión con las nubes oscuras de la lluvia como el dios de la lluvia se llama Mensabak, "the maker of the black powder or soot."⁴¹⁴

Además, Landa menciona otras costumbres relacionadas con el color rojo entre la gente de Yucatan; dice:

"...usaban pintarse de colorado el rostro y cuerpo y les parecía muy mal, pero teníanlo por gran gala."⁴¹⁵

Aun a principios del presente siglo, Tozzer vió a los lacandones todavía manchándose la cara, la ropa y los incensarios con pintura roja después de haberla ofre

cido (la pintura) a sus dioses.⁴¹⁶

Los colores negro y rojo son los que se han usado - por los personajes en la pintura para untarse la cara y el cuerpo. Sin embargo, no podemos relacionar la pintura (el tema) con ninguna de las referencias específicas hechas por Landa por falta de más datos. Sólo podemos conjeturar, eliminando las posibilidades a nuestra disposición. Hemos identificado a uno de los personajes como a un mandatario, quizá militar; por lo tanto podemos, según veo, relacionar la pintura corporal con esta interpretación. Además, fortalecemos nuestra posición ante la importancia de los personajes hacia el lado izquierdo de la pintura, cuando vemos que la pintura corporal disminuye hacia el lado derecho de la pintura. Los de ese lado llevan menos y menos pintura corporal. Quizá entre más lejos se encuentre el personaje de la escena, obviamente más importante al lado izquierdo de la pintura, menos importancia tiene en la jerarquía maya de la época clásica.

Los dos personajes de pie al extremo lado izquierdo evidentemente están efectuando una importante ceremonia, quizá una iniciación del personaje de color negro a la clase guerrera. La tercera figura sedente en el interior del edificio se asemeja al personaje mencionado arriba. ¿Se estará preparando para una coremonia que se llevará a cabo ante el personaje principal que se ve al extremo lado izquierdo?

3) Brevemente podemos aumentar nuestras observaciones mencionando las posiciones y actitudes de los personajes en la pintura. Los dos personajes que han ocupado el lugar céntrico en nuestras observaciones sobresalen aún más por el brazo levantado de uno de ellos en acto de mando y el brazo derecho sobre el pecho en acto de sumisión del otro. Los personajes de la fila superior seguramente ocupan lugar importante en la ceremonia. Se ha indicado poniéndolos en esta posición elevada. No es necesario mencionar los individuos sedentes en el interior del edificio ni los dos de pie a la derecha; finalmente, por su posición en grupo, de expectación, podemos decir, que los personajes de pie a la derecha del que toca el tambor, ocupan el lugar de observadores o forman parte de una procesión.

4) Por último vemos que los jeroglíficos son los únicos elementos que faltan en nuestra reseña. Quizá nos podrían informar sobre el significado de la pintura; desgraciadamente, aún no se han descifrado. Sin embargo, vemos que los personajes que se han ensalzado, por su indumentaria, pintura corporal, y su posición y actitud, aún siguen mereciendo esta posición si señalamos el número de glifos cerca de cada personaje. Los del extremo izquierdo tienen el número mayor de glifos (27) con los dos al lado derecho del edificio siguiéndolos con 24 (?) en total. Los del interior del edificio y los que -

se encuentran en la fila superior tienen varios jeroglíficos cerca a cada uno mientras que los que están en el grupo que hemos denominado observadores tienen algunos - glifos en la parte superior sobre las cabezas de algunos de ellos.

- 1) Hemos visto que el personaje de la izquierda es - importante por llevar falda de piel de jaguar y pintura corporal distintiva; los individuos que lo acompañan tam- bién son de importancia porque cada uno merece un cuadro de glifos. Evidentemente la pintura representa una im- portante coremonia en que se va a iniciar una o varias - personas a un puesto importante en la jerarquía de la vi- da secular del pueblo maya de la época clásica temprana.
- 2) También hemos visto que los personajes importan- tos en la vida maya de esa época iban desnudos de la cin- tura para arriba, pero con riquísimas bragas que los cu- brían las caderas y parte de las piernas. Además, usa- ban todos los accesorios que hemos mencionado arriba. Y por fin, podemos ver que los informes que nos suministra Fray Diego de Landa en cuanto a pintura corporal tenían sus antecedentes en un milenio de historia. Ya para es- ta época se usaban diferentes colores en el cuerpo para ciertas ocasiones.
- 3) Finalmente, esta pintura es sólo una parte de las demás escenas que han de haber estado pintadas en los mu- ros de esta misma cámara. Seguramente formó parte de la

relación de un acontecimiento que se desarrolló en los muros de esta cámara, como podemos comprobar en los restos de pinturas que se han encontrado en Bonampak, Santa Rita y en Chichén Itzá. Desgraciadamente tenemos entonces sólo un fragmento de una obra de mayores dimensiones.

En resumen podemos decir, a pesar de que no tenemos la pintura completa sino únicamente partes que forman escenas aisladas pero completas en sí, que su estado actual nos ha permitido hacer unas interpretaciones y llegar a ciertas conclusiones. Sin embargo, el pintor no tuvo el propósito de dejarnos una representación del vogtuario de los personajes que hemos señalado, o de su arquitectura. Estos informes los señalamos porque nos interesan, pero el pintor trató de decir algo que para nosotros desgraciadamente es un enigma. ¿Sería un acontecimiento histórico o quizá simbólico? Sea lo que sea, los pocos informes que nos ha comunicado no son bastantes para permitirnos realmente participar en la totalidad de la pintura. Sin embargo, estos vestigios nos permiten formar unas ideas sobre la vida de los mayas de ese período, sobre la expresión en formas artísticas de sus ideas de la existencia; en fin, usando los datos que nos suministran en conjunto con los restos de otras obras pictóricas de la misma y de otras culturas aliadas, tenemos la oportunidad de dar forma a ideas que nos facilitan una visión más clara de esa cultura.

Valorización de la pintura:

Podemos analizar todos los usos de los elementos tradicionales (color, espacio, masas, línea etc.) de la pintura y su apariencia en la pintura mural de la zona maya pero no creo que haría más que ayudarnos a dar un paso más allá en nuestra búsqueda del valor esencial de la obra; revisándolos fuera de sus contextos no puede pasar fuera de una cosa superficial. Otros escritores, como hemos visto, han hecho esto siempre ensalzando su diferencia en comparación con el modo de usar estos elementos en la pintura occidental. Sin embargo, podemos revisarlos teniendo siempre presente que al ver cada elemento y su lugar en la pintura nos ayuda acercarnos a su esencia como arte pero no nos da una fórmula que podamos usar en nuestras definiciones de lo que es arte. Sólo forman parte, como el tema que está por comunicarse, de la obra completa. Se tienen que tomar en cuenta los dos: la forma (a base de los elementos ya mencionados) y el tema.

1) Línea:

Una fina línea negra se usó en la pintura de Uaxactún, como en el arte pictórico de todo Mesoamérica, para delimitar todos los contornos de los objetos. Específicamente, se ha usado para sugerir las masas de las figuras las cuales expresan cierto movimiento en sus actitudes y posiciones.

2) Color:

El color, limitado en esta pintura en comparación con obras posteriores de la misma zona, se ha usado simbólicamente. Es decir, en aquellos casos en que tenían el color para designar algún objeto (piel de jaguar) lo usaban de dicha manera. Además, todos los personajes se pintaban de un color rojizo o un café claro para designar la piel y otros colores para señalar pintura corporal. Sin embargo, por ser tan limitado el número de colores a la disposición del pintor, vemos algunos casos en que se ha usado arbitrariamente sólo tomando en cuenta los requisitos de la pintura. En estos casos muchos colores se distribuyeron según la discreción del pintor y no a base de normas que regirían los pintores de Bonampak posteriormente en que vemos colores usados estrictamente aliados a los objetos representados, a saber: azul para el cielo, verde para el campo, diferentes matices de café rojizo para las pieles de los personajes etc..

Como bien se sabe, el color no se usó para dar la ilusión de luz y sombra ni estrictamente sin referencia a la naturaleza; es decir, empleo arbitrario en que los colores se usarían según las normas del pintor y nada más (como Matisse y algunos otros del grupo llamado "Les Fauves"). Aunque el color se usó principalmente según normas simbólicas, relacionadas con el objeto representado, no vemos el esfuerzo de usarlo para sugerir las masas

de las figuras, es decir a través del modelado; se ha aplicado en una forma plana, rollenando los contornos que posteriormente se delimitaban con una fina línea negra.

3) Espacio:

El espacio en que actúan los personajes es poco profundo. Se han representado en dos planos sin referencia alguna a plataformas o perspectivas que los colocara en un espacio tal como el que nos hemos acostumbrado a ver. Las figuras de la fila superior como las de la fila inferior se ven de un solo punto de vista para cada figura. El observador no se encuentra en una posición fija en que se relacionaran las figuras de cierto horizonte. Es decir, todas las figuras se ven de un sólo punto de vista estando al nivel de la figura y no viéndola de arriba ni de abajo o de lado izquierdo o derecho. Es una perspectiva desarrollada según los requisitos de ese arte y no a base de la aparición real de los objetos en el espacio. Sin embargo, las figuras sí presentan su colocación en el espacio tal como aparecen vistos de perfil, de tres cuartos o totalmente de frente. Esto se logra a través de la línea.

4) Forma:

El uso de la palabra aquí no se refiere a los objetos, o la configuración de ellos, su masa, su figura sino a la realización del tema a través de los elementos -

ya mencionados en un material bidimensional. Aquí nos conciernen las formas presentadas en términos de línea y color en el espacio para realizar una obra de arte.

El pintor, con mayor sensibilidad, colocó todos los personajes en el plano pictórico. Como señalamos las diferentes escenas temáticas para los propósitos de descripción, aquí también podemos mencionar ahora el colocamiento de las figuras en la forma bidimensional. No sólo el tamaño, la actitud, posición de las figuras sino también los colores y el vestuario (como imagen) con que se representan los personajes nos atraen de cierto modo. Aunque la pintura es esencialmente horizontal siempre hay mucho movimiento expresado a pesar de que la verticalidad de las figuras en dos filas horizontales se prestan a formas estáticas.

Primeramente los dos personajes de la izquierda nos llaman la atención, no sólo por la riqueza de su vestuario y pintura corporal sino también por su tamaño y actitud de majestad y sumisión. La posición de los brazos del personaje de la izquierda--una serie de diagonales--nos llama la atención; el bastón que porta en la mano izquierda apunta al cuadro de los jeroglíficos que pictóricamente ocupa el mismo valor que los dos personajes; es decir, forma parte de esta escena sin tomar la apariencia de algo superfluo en la pintura ni tampoco algo que domina. Se lo da su lugar espacialmente en relación con las dos figuras.

El edificio en seguida, representado sin relación a escala, ocupa el mismo valor pictóricamente que los dos personajes a la izquierda. Aquí la forma del edificio es casi cuadrada con su simetría aun más marcada con la columna de en medio; sin embargo, se quiebran las líneas rectas con la representación de las figuras sedentes de tal forma que las esquinas se oponen por formas curvilíneas. Forman casi un clipso las tres figuras sedentes en el interior del edificio.

Las dos figuras a la derecha del edificio ocupan el centro pictórico de la pintura. La posición de los pies y piernas les da un movimiento ligero haciéndolas asumir una posición inclinada hacia el medio que a la vez da importancia a la columna vertical de glifos. La parte superior de esta columna termina donde empieza la figura del extremo lado izquierdo de la fila superior. Pictóricamente las dos figuras en la parte inferior hacen una especie de pirámide que apunta a la figura ya mencionada. Hacia la derecha de esta pirámide imaginaria vemos la pequeña figura vista de frente con un brazo alzado que se aparta de estas tres figuras pero no lo suficiente para quedar fuera de esta parte de la pintura. Apuntando hacia estas cuatro figuras o mejor dicho enalteciendo su posición por el espacio vacío entre ambos grupos están las dos figuras de pie en las dos filas que forman una línea directa diagonal que empieza a la derecha del per-

sonaje que toca el tambor y termina en el tocado de la tercera figura de la fila superior.

Y aquí llegamos al último grupo pictórico. Las figuras a la derecha del que toca el tambor forman un grupo con las de la fila superior. Las posiciones de los pies y piernas expresan un movimiento ligero; las posiciones de los brazos rompen la monotonía de todas las figuras en el grupo; además las diferentes alturas tienen el mismo propósito. Aquí el pintor no sólo ha variado los espacios entre los pies sino también ha expresado un ritmo opuesto a la verticalidad de las figuras con las posiciones de los brazos y con los diferentes niveles en que se ven los rostros de los personajes debido a las distintas estaturas de dichos personajes.

Ahora bien, el pintor ha usado las figuras humanas como el vehículo principal en la realización de una obra de arte; lo ha logrado variando las actitudes y posiciones de los personajes según sus respectivas situaciones en la vida secular y eclesialística del pueblo maya; variando el tamaño de dichas figuras no sólo de acuerdo con la importancia del personaje sino también a base de observación de la figura humana. Empleando los usos convencionales de los elementos ya revisados el pintor de Uaxactún logró una obra pictórica de gran vitalidad. Las figuras vibran con movimiento expresado principalmente a través de la línea; además el movimiento individual en

conjunto hace que el observador mueve su visión libremente de una parte a otra sin restarse o detenerse innecesariamente en una sola parte; la vista se mueve hacia los lados y regresa, se dirige hacia arriba, en fin se han representado en tal forma que nos hacen que participemos en ella como obra de arte y tratemos de extraer su esencia a través de la contemplación y el estudio.

TABLA 2

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Histórica

Bonampak

Referencia	Tesis, Valoración, o Comparación
Toscano, S., 1947, ps. 6-9	<p>1-Compruebon que los mayas fueron más que nada excelentes dibujantes y pintores.</p> <p>2-Por la libertad y la excelencia de la composición, por la soltura en los trazos, era una isla insospechada o insuperable, una Capilla Sixtina de América.</p> <p>3-Si las pinturas del primer aposento convierten al sitio en el santuario artístico del mundo, las del segundo aposento hacen del oscuro maestro uno de los muralistas más destacados del arte de todos los tiempos.</p> <p>4-El esclavo recostado (cámara 2) es la obra maestra de la pintura americana antigua.</p> <p>5-Son la realización mural de la pintura de los vasos altos del estilo llamado TEPEU.</p>
Villagra Caloti, A. 1949, ps. 1-31	<p>1-Representan un mismo nivel estético con el arte egipcio y helénico.</p> <p>2-Muestran que los artistas fueron grandes observadores de la vida real (primer aposento).</p> <p>3-La segunda cámara es la obra magna del arte maya.</p> <p>4-Se dedicaron (los tres aposentos) a tres personajes; principalmente fue dedicado al dios de la guerra, Cit Chac Coh "Padre Puma Colorado".</p>

Bonampak
(continuación)

Villagra Caloti, A. 5-Primer aposento: preparativos y la designación de los principales guerreros. Tercer aposento: la danza para pedir la victoria y en el de en medio la batalla y el triunfo.

Proskouriakoff, T. 1-Tiene además de valor artístico un valor histórico.

2-Representan una experiencia social quizá histórica en una forma íntima y personal.

3-Forman parte de una tradición artística que fue progresando hacia un estilo ordenado de alta complejidad y naturalista, que se alejó por fin de su tema religioso, gozando en la bella abstracta de sus propias creaciones.

4-Pertenecon al siglo VIII de nuestra era.

5-Muestran limitaciones por ligarse a la representación de las figuras en silueta. Existen muchos errores de posición en las figuras.

6-Se limitaron aún más con la eliminación de paisaje y el vestuario de los personajes como vehículos de expresión.

7-El valor estético reside en sus líneas; por eso se deben considerar dibujos a colores.

8-Hay una decadencia incipiente en las de la tercera cámara; las de la segunda cámara se han rondido con más precisión pero también carecen de la línea pura de la época clásica que distingue la primera cámara.

9-No es justo compararlas con el arte renacentista, medieval o Bizantino; se acercan más a los propósitos del arte Oriental.

Bonampak
(continuación)

Proskouriakoff, T. 10-Muestran un nivel artístico inferior -
al arte chino.

11-Viene a ser la ciudad de Bonampak una
dependencia cultural de la más grande
ciudad de Yaxchilán.

12-Quizá cuando se pintaron las del pri-
mor aposento la civilización ya había
alcanzado quizá pasado su apogeo de
brillantez y ya se enfrentaba a un
tiempo de crisis.

Thompson, J. E.,
1955, ps. 47-66.

1-La escena (parte inferior de la cámara
1) representa el principio de una cere-
monia más importante que se llevará a
cabo en los otros aposentos. Entonces
se verificó en honor de los nueve reyes
del interior del mundo y al mismo tiem-
po representa una escena preliminar pa-
ra los aposentos 2 y 3.

2-Representan (las siete máscaras en la
banda superior--Cámara 1) deidades de
la tierra.

3-Si se acepta la conjetura posible de que
los de esa zona hablaban Chol, la escena
(la incursión guerrera en los muros
occidental, meridional y oriental) en-
tonces representa una incursión ante una
aldea fronteriza de los Tzeltal-Maya
o algún otro grupo maya, como los Ixil
cerca de las tierras altas de Guatemala.

4-Los cautivos (igual que no. 5) represen-
tan las clases bajas; los guerreros son
de la aristocracia. Las diferencias de
facciones no se debe necesariamente a
la realidad; las minorías de las clases
altas siempre se han sentido aparte,
mental y físicamente.

Bonampak
(continuación)

- Thompson, J. E.
- 5-Representa (emplazamiento de los cautivos) la cabeza decapitada posiblemente la del joven que impersonifica al dios del maíz en la parte inferior del aposento uno.
 - 6-El emplazamiento de los prisioneros es sólo una escena preliminar a la gran ceremonia que se llevará a cabo en la cámara 3. Se han verificado algunos sacrificios.
 - 7-El Halach Uinic que se ve como expectador en la parte inferior de la primera cámara se ve ahora discutiendo el destino de los prisioneros con los tres Batabes quienes se ven a su izquierda y a su derecha.
 - 8-El número de glifos cerca de los personajes (emplazamiento de los prisioneros) se relaciona con la importancia del individuo. El Halach Uinic merece más que los demás.
 - 9-Es probable que los diez individuos que se ven en la primera cámara son los mismos que se ven en la cámara tres.
 - 10-Representa (el individuo sobre la litera en la cámara 3) la deidad de la Tierra Mam.
 - 11-La figura recostada (en la cámara tres) es la víctima sacrificial que se ha aventado hacia abajo de las gradas de la plataforma.
 - 12-La escena del baile y el sacrificio es el acontecimiento culminante de las tres cámaras. Es posible que los tres Batabes y el Halach Uinic participen en la gran danza.
-

Westheim, P.,
1957, ps. 114-
115.

- 1-La creación partió de la realidad, no de la imaginación.

Bonampak
(continuación)

- Westheim, P.
- 2-Representa un acontecimiento de la vida profana: una guerra en que la gente de Bonampak triunfo sobre alguna tribu vecina.
 - 3-Sin embargo, hay también alusiones a las deidades (primer aposento): en la parte superior se ven mascarones del dios Chac y abajo se despliega por los cuatro muros músicos y personas disfrazadas de animales acuáticos, en honor de la divinidad.
 - 4-La batalla (segundo aposento): no se ha pintado una escena de batalla en época alguna y en ningún continente tan grandiosa y fascinante.
 - 5-Lo que sobresale ante todo es la estructuración de la superficie pictórica a través de los elementos, color, espacio etc..
 - 6-Muestran un nivel artístico superior al arte de Mesoamérica.
-

- Anguiano, R.,
1959,
- 1-Son comparables con la escultura y arquitectura de la misma ciudad.
 - 2-Muestra un nivel superior al arte de Mesoamérica.
 - 3-La manera como están sentados algunos personajes recuerdan las estampas de China y el Japón.
 - 4-El prisionero recostado (cámara 2) se parece a la bacante dormida de un fresco de Pompeya.
 - 5-Es falso hacer comparaciones con el arte Europeo; si se van hacer comparaciones entonces debemos acudir al arte Persa, Japonés y Pompeyano.

Bonampak
(continuación)

Anguiano, R.

6-La graciosa actitud de algunas figuras, el suave y rítmico movimiento de las manos, guardan estrecha semejanza con los dibujos y miniaturas persas.

7-El que pintó o se encargó del aposento dos es distinto al que fue responsable por el primero.

Kubler, G.,
1962, ps. 166-
170.

1-El arreglo de las escenas, sólo más elaboradas, se asemeja al de las de Uaxactún.

2-La escala corresponde no a la importancia del individuo como en Uaxactún sino a la estatura de cada personaje.

3-Las escenas más cercanas al observador probablemente son más cercanas en términos de tiempo también.

4-Muestran (cámara uno) una narración íntima. Pertenece a la tradición del Usumacinta y a las pinturas de la cerámica de Alta Verapaz de los siglos V y VI.

5-A base de un estudio estilístico, el orden de las cámaras debe ser 1 y 3 y último la de en medio. La 1 y la 3 muestran las escenas en registros mientras que la segunda muestra más variedad: la tres menos turbulento y la primera la más estática.

6-El baile en el tercer aposento: los espectadores son el príncipe sobre el trono acompañado por su familia y en los lados de los danzantes en la parte inferior se ven dos personajes con equipo de jugador de pelota.

7-Un grupo de familia (hombre y mujer con hijos y sirvientes) aparece en las cámaras 1 y 3.

Bonampak
(continuación)

Kubler, G.

8-Los tres principales individuos en la primera cámara aparecen en la segunda en el emplazamiento de los cautivos y en la parte superior de la plataforma en la tercera cámara.

9-Los diez personajes con capas blancas parecen en la cámara primera y tercera.

10-La cámara 2 no guarda semejanzas con el conocido arte pictórico de la zona maya.

11-Representan dos escenas relacionadas (cámara 2, muros este, sur, y oeste con el norte): la primera muestra gran agitación y ruido; la segunda expresa el silencio y es estática.

12-Muestran una forma de vida insospechada en años anteriores en el área del Usumacinta: teocrático y militarista.

b) BONAMPAK, CHIAPAS:

El hallazgo de pinturas murales en el templo número uno del sitio arqueológico después bautizado con el nombre de Bonampak⁴¹⁷ por Sylvanus Morley tuvo repercusiones internacionales. Ningún otro descubrimiento de recientes años había causado tanto interés en relación con las culturas del México antiguo. El descubrimiento de la tumba real de Tutankhamón en 1922 en el Egipto había causado similares reacciones en la prensa internacional. Llegó a ocupar lugar importante en los periódicos del mundo como lo hizo en años posteriores el nombre de Bonampak.

Las pinturas murales se descubrieron en mayo de 1946 por Healey⁴¹⁸ en la región del Río Lacanha, afluente del Lacantún, en el oriente del estado de Chiapas, México. Otros dos extranjeros John G. Bourne y Carl Frey habían estado en el sitio en febrero del mismo año pero no vieron las pinturas. Según Bourne⁴¹⁹ Acasio Chan, un chicletero, fue el primero que visitó el sitio. Sin embargo, tampoco vio las pinturas. Le tocó a Healey ver las pinturas primero. Desde esa fecha, empezaron a llegar grupos de individuos interesados respaldados por instituciones científicas y por otras empresas que tenían otros intereses y, desde luego, llegaron también los curiosos.

La primera expedición llegó a la ciudad en agosto de 1946 y permaneció allí varios días. Fueron Healey y Antonio Tejada bajo los auspicios de la Carnegie Institution of Washington con permiso del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tejada logró copiar sólo un fragmento de las pinturas.

La segunda expedición dirigida por la Carnegie se llevó a cabo durante el invierno de 1947.⁴²⁰ Los especialistas de la Carnegie empezaron a llegar al sitio a fines de enero. Con ellos llegaron a mediados de marzo Antonio Tejada de la misma institución y Agustín Villagra Caloti del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Permanecieron en el sitio copiando las pinturas por más de un mes. El grupo salió de la ciudad el 21 de abril.

Otra expedición bajo los auspicios de las dos instituciones mencionadas arriba llegó el 17 de marzo y salió el 21 de abril de 1948. Esta vez fueron Villagra y Tejada para seguir copiando las pinturas y otro dibujante Hipolito Sanchez Vera del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico, Campeche.

Un grupo bajo los auspicios de la compañía de películas "Novedades de México" llegó al sitio en el verano de ese mismo año (1948).

En abril de 1949 llegó otro grupo de personas interesadas organizado por el Instituto Nacional de Bellas

Artes. Entre este grupo encontramos a Carlos Margain - del Instituto Nacional de Antropología e Historia y - Raúl Anguiano, pintor.

Ultimamente El Instituto Nacional de Antropología e Historia ha iniciado obras de conservación de los edificios y pinturas de Bonampak. La expedición al mando de Raúl Pavón Abreu partió de Tonosique, Tabasco el 4 de enero de 1962.⁴²¹ Permaneció el grupo de especialistas en la ciudad varios meses. Según un reportaje en Excelsior del 26 de agosto de 1962:

"Se ha construido un 'paraguas' sobre el edificio de las pinturas para que la lluvia no se filtre hasta los frescos. Se inyectan a las paredes sustancias especiales para evitar que el secamiento de ellas quibre la pintura y la bote." ⁴²²

Como resultado de las expediciones que se han hecho se ha acumulado copiosa bibliografía, sobre el sitio. - La primera noticia publicada sobre las pinturas se encuentra en una publicación de la Carnogie en 1947.⁴²³ Después de esta fecha noticias publicadas en diarios⁴²⁴ en Europa y en este continente son tan extensas que es imposible enumerarlas todas aquí. Sin embargo, en los primeros años después del descubrimiento se publicaron varios trabajos que sí debemos mencionar por Villagra,⁴²⁵ Toscano,⁴²⁶ Morley,⁴²⁷ Margain,⁴²⁸ Lizardi Ramos,⁴²⁹ Proskouriakoff y Thompson,⁴³⁰ y últimamente Anguiano.⁴³¹ En recientes años se tratan las pinturas de Bonampak en

obras generales sobre el arte del México antiguo.⁴³² -
Esperemos que en el futuro formen parte de obras sobre
historia del arte universal.

Según las similitudes encontradas en la arquitectu-
ra y la escultura de Yaxchilán y Bonampak se ha concluí-
do que la última, una ciudad de menores proporciones, -
fue dependiente cultural y politicamente de la prime-
ra.⁴³³ No sólo se han encontrado semejanzas en las for-
mas sino también en los temas representados.⁴³⁴

Sin embargo, hay un lapso de 150 años entre los -
dos grupos. Según Thompson,⁴³⁵ esta situación se en-
cuentra en otros sitios, a saber: Uaxactún. Según los
restos de escultura el sitio tuvo un período de activi-
dad artística durante el clásico tardío (Siglo VI-IX) -
(573-810 D. C.).

No hay evidencias de que el sitio haya estado ocu-
pado después de su abandono durante el siglo IX.
Si llegaron grupos posteriormente a ocupar el sitio no
dejaron huella alguna que haya marcado su presencia.

El Mural en la estructura I:

Los murales se encontraron en el edificio más gran-
de de la ciudad: la Estructura I de tres cámaras longi-
tudinales con entradas a cada cámara en la fachada nor-
te. Los otros edificios son de una sola cámara. La -
moldura sobre las entradas es de tres miembros semejan-

te a las molduras de los edificios de Chacmultún. Esta gruesa moldura divide el exterior de la estructura en dos zonas. La zona superior contiene un nicho sobre cada entrada o sea tres, en que se encontraron vestigios de figuras sedentes de estuco (una figura en cada nicho). También se encontraron in situ restos de una figura de pio, también de estuco, entre el nicho de en medio y el del lado occidental. Es decir, entre los nichos que corresponden a las entradas de las cámaras 2 y 3.

El interior de la estructura, como se ha dicho arriba, es de tres cámaras longitudinales. Se ha usado la conocida bóveda maya con su inclinación hacia la parte superior hasta que se culmina o se cierra con una laja. Cada cámara tiene esta inclinación en su eje longitudinal este-oeste. Las cámaras de las dos extremidades (1 y 3) tienen una inclinación más hacia adentro en el lado correspondiente a cada extremidad del edificio, lados este y oeste. Los muros que respaldan los muros de la cámara central (2) son verticales; es decir, los únicos muros verticales tienen un eje norte-sur y corresponden al muro occidental de la primera cámara, los muros oriental y occidental de la segunda cámara y por último el muro oriental de la tercera cámara. Desde luego todos los muros son verticales desde el piso hasta el arranque de la bóveda. Los muros citados arriba

siguen así hasta la clave de la bóveda.

En el sófito de cada dintel de las tres entradas - están los conocidos relieves de guerreros venciendo a - un individuo que se representa sedente o acostado y tomando por los cabellos por el vencedor.

El edificio mide 16.55 m. de largo por 4.12 m. de ancho por 7 m. de alto.⁴³⁶ Encontramos las dimensiones en el trabajo de Villagra. Dice:

"Al entrar encontramos que sólo un pequeño espacio conserva el nivel del suelo; todo el resto del cuarto está cubierto por una plataforma de 60 cm. de altura; los muros, son verticales hasta un nivel de 1.75 m. y después se inclinan formando la falsa bóveda maya, dando un total de 5 m. de altura en la parte interior." ⁴³⁷

Una de las fechas preliminares atribuidas no específicamente a las pinturas murales sino posiblemente a la ciudad de Bonampak la encontramos en los trabajos de Toscano y Villagra escritos a poco tiempo del descubrimiento. Ambos mencionan la fecha decifrada por Morley (692 D. C.). Según esta fecha Toscano dice que los murales se pintaron:

"...cuando los Palenquanos cincelaban los relieves de la Cruz, el Sol y la Cruz Enramada, cuando Tikal erigía sus grandiosas pirámides y Copan iniciaba su ascenso artístico que había de culminar con la erección del Templo XXII." ⁴³⁸

Basándose en la misma fecha Villagra sitúa la ciudad de Bonampak en el "Viejo Imperio Maya" sin referirse específicamente a los murales. Thompson⁴³⁹ se refiere

re a la misma fecha leída por Morley en la banda de jeroglíficos representados en el primer aposento de la estructura I. Sin embargo, Thompson opina que la fecha puede leerse como 9.18.0.3.4. (791 D. C.) en vez de 9.13.0.3.4. (692 D. C.), la interpretación de Morley. El estado incompleto de los jeroglíficos da lugar a ambas interpretaciones, pero Thompson favorece la fecha posterior porque corresponde a la fecha determinada por Proskouriakoff a base de un estudio estilístico de las pinturas. Siguiendo el método que ella misma ideó y publicó en 1950⁴⁴⁰ Proskouriakoff dice:

"...the Bonampak murals were painted certainly after 9.16.0.0.0 and probably before the end of the cycle, in the period when the dynamic tendency was at its height." ⁴⁴¹

Es decir, los murales se pintaron entre 751 D. C. y 810 D. C.. Más bien a fines del siglo VIII de nuestra era.

El tema general que cubre la superficie interior de los tres cuartos es bien conocido: procesiones, ba--tallas, sacrificios, bailes y otras escenas relacionadas con estas clasificaciones generales.

Primer aposento:

La primera cámara se divide en dos grandes planos en que se representan una o varias escenas relacionadas entre sí y con las demás. Los cuatro muros hasta el arranque de la bóveda constituyen el primer plano. El segundo empieza desde el arranque de la bóveda y termi-

na en la parte superior de la cámara. Esta plano se di
vide en tres partes separadas por bandas de color rojo
en la parte inferior y superior.

No será mi propósito aquí repetir lo que todo mun-
do sabe en cuanto a las descripciones detalladas de los
personajes. Esto se ha hecho ya muy bien por otros in-
vestigadores, más capaces que yo. Trataré de evitar -
también repeticiones en cuanto a interpretaciones de -
las escenas. Sólo se mencionarán brevemente cuando nos
sirvan en esta trabajo. Valorizaciones por otros escri-
tores se repetirán sólo cuando sea absolutamente neces-
ario para la lucidez y continuidad del texto. Esto ya -
se ha discutido ampliamente en la primera parte de este
estudio.

En el primer plano se ve una coremonia en que par-
ticipan 36 personajes representados sobre un fondo azul.
(Véase Láminas IV y V). En el muro sur (al fondo vien-
do desde la entrada) se encuentran tres individuos rica
mente ataviados. En ambos lados viendo hacia ostos tres
personajes están los demás participantes formando una -
procesión que empieza desde las jambas de la entrada y
termina a poca distancia de los tres personajes.

Las dos representaciones de los quitasoles (muros
oriente y poniente) marcan los límites de la faja infe-
rior del segundo plano en los muros este, sur y oeste.
En esta angosta faja se encuentran inscripciones jero--

glificas. Sobre esta faja se ven tres escenas separadas sólo por los distintos muros en que se representan. La más grande se encuentra en el muro sur en que conversan diez personajes de pie ataviados con tocados, capas blancas, bragas, y sandalias. Sobre cada personaje hay un cuadro para jeroglíficos.

Los personajes en las escenas de ambos lados en los muros este y oeste están a un nivel más alto que los del centro. En la primera escena (muro este) están cuatro personajes viendo hacia su lado izquierdo y parados sobre lo que podría ser una pequeña plataforma. Llevan la misma indumentaria que los del muro sur. En el lado opuesto, donde sí se trata de una plataforma, ostán varios individuos sentados a un lado y sobre un trono o un altar con uno parado a la extrema derecha.

En el muro norte o sea sobre la entrada del aposento se encuentra la última escena (atavío de los tres personajes). Última sólo en el sentido en que se han descrito la pinturas. No en la secuencia del significado de las escenas. En la parte inferior que viene a ser una extensión de la faja con los glifos se ven unos individuos sedentes y arrodillados.

La faja superior que sigue alrededor de la cámara completa este segundo plano. En los muros norte y sur están representados unos mascarones, de frente y de perfil. En el muro oeste se ve una serpiente de cuyas fau-

ces emerge la garra de un tigre.

La figura humana se coloca sobre el fondo en tal forma que ambos participan en la totalidad de la obra. Es decir, el espacio que envuelve las figuras queda integrado en la pintura. Pictóricamente lo que domina en esta cámara es la simetría. Aquí no vemos la famosa sección de oro. Su realización se ha logrado a través de la vía más directa y sencilla. Viendo de la entrada de cualquier lado (de izquierdo a derecho o viceversa) desde abajo hacia arriba las escenas sobre los muros este, sur, y oeste se inter-relacionan. El vehículo más obvio que caracteriza esta simetría son los dos quitasoles a ambos lados de la escena principal (de estos tres muros) en la parte inferior del muro sur. De allí todos los elementos se rigen por este plan: la escena vista alrededor de la cámara en la primera faja (músicos, individuos disfrazados de dioses, sirvientes y los tres principales personajes al centro); los quitasoles en la parte inferior de la segunda faja; los personajes de pie en el muro oriental, los del muro sur, y los personajes parados y sentados en el muro occidental; y finalmente, los mascarones en la faja superior.

Todo queda bien onmartado en cada banda; es decir, partes de los accesorios de los personajes en la faja inferior del muro sur terminan al llegar a la banda ro-

ja en voz de seguir sin interrupción a esta segunda sección cosa, que se ve en la segunda y tercera cámara. Una excepción se ve en los muros oriental y occidental en los cuales están representados los quitasoles que sirven como marcos para la inscripción alrededor de estos tres muros. El otro ejemplo lo vemos en el muro norte pues allí el ponacho de uno de los personajes que está casi totalmente ataviado pasa a la parte inferior de la última faja en la cual se han representado los mascarones. ¿Se tratará de dos pintores? Evidentemente los tres personajes en este muro que se están preparando para una ceremonia se ven ya totalmente adornados en la parte inferior (primera faja) del muro sur.** Se han transferido de un muro a otro en línea directa; es decir, el más bajo de estatura en el muro norte está en el lado izquierdo y al representarse en la primera faja del muro sur queda en el lado derecho. Existen dos detalles en estas representaciones en ambos muros que nos hacen pensar en dos pintores: primeramente, el modo de

*Parte superior del muro occidental (una especie de arma que se pasa a la última faja). Tercer aposento: el ponacho del personaje céntrico en el muro sur también se pasa a la siguiente faja, por último las trompetas (muro norte, primera faja) se pasan a la siguiente faja.

**Por lo general, diferencias de tiempo en las pinturas precolombinas se expresaban a través de diferentes planos; es decir, escenas en las fajas superiores se llevaban a cabo antes de las que se encuentran en la faja inferior.

utilizar las fajas ya mencionado arriba (el pintor del muro sur se limita a las dimensiones a su disposición - mientras que el otro se pasa de una faja a otra) y segundo, aunque los principales accesorios de estos personajes se asemejan en ambos muros, los penachos difieren. Los penachos de la primera faja se han atado en las orillas con el resultado que el arco formado por las plumas se interrumpe antes de terminar en sus orillas. El penacho de la izquierda como el de la derecha se ha desparado para variar el movimiento de la línea dándole elegancia. El de en medio queda intacto. Además cada penacho se ha utilizado para conectar una parte de la pintura a otra; existe un arco en el lado izquierdo que empieza con los brazos del maraquero y sigue por las maracas de allí al penacho que también apunta a los glifos entre el músico y el personaje. El segundo penacho apunta a los glifos en forma de escuadra entre los otros dos personajes. El tercer penacho no funciona tan bien como el de la izquierda. El personaje a la derecha del tercer personaje quedó muy cerca con el resultado que los glifos entre ambas figuras quedan apretados en el espacio que se les ha asignado. Es como si dos pintores hubieran empezado de lados opuestos hacia el centro (de los muros sur y occidental) y al llegar a esta posición, el espacio no resultó lo suficiente amplio para las figuras. Por otro lado, los penachos del muro -

norte son más sencillos en su composición (no se han a-
tado cerca de sus orillas) aunque en su presentación -
son más flamígeros. Los tres ejemplares se dividen en
dos partes desiguales para formar dos arcos.

La posibilidad de que haya habido otros dos pinto-
res que se encargaron de la escena alrededor de los cua-
tro muros en la parte inferior se puede fortalecer al -
fijarnos en la representación de los quitasoles. Los -
del muro oriental se han dibujado con más detalle; es -
decir, sus partes individuales (plumas (?), los flecos
y principalmente, los pequeños mascarones) se han deli-
mitado en su totalidad con una fina línea negra mien-
tras que en el lado opuesto dichos quitasoles se han -
presentado en una forma más esquemática. (A no ser que
esta parte de la pintura haya estado más destruída.) -
El pintor se conformó con sólo indicar las formas con -
un mínimo de detalle; más bien dibujando lo esencial, -
ensalzando sus elementos principales y dejando que el -
observador transformara el resto de la imagen. Además,
el agrupamiento de las figuras en ambos lados difiere;
los del lado izquierdo (muros norte, parte oriental, y
el muro oriental), aunque son muchos más (20) que los -
del lado opuesto (13), son más compactos. Por todo es-
te lado el pintor utilizó el espacio con suma maestría.
Aunque algunos personajes (los que portan los quitaso-
les) quedan casi ocultos, el efecto no resulta apreta

do. Aún el amontonamiento de figuras rompe la monotonía porque la distancia entre los trompetistas y los maraqueros (sonajeros?) es casi igual, cosa que resultaría estática si la posición de los brazos y las maracas no se hubiera variado.

En resumen, vemos que las primeras tres figuras forman tres vorticales equidistantes; inmediatamente después esta vorticalidad se quiebra por los individuos disfrazados de dioses en diferentes actitudes: rectos, agachados y sentados; después siguen los tres músicos que tocan los carapachos de tortuga con astas de venado separados igual que el resto de los músicos; sin embargo, aquí se forma un grupo compacto con la adición de los dos individuos que portan los quitasoles al fondo; luego viene el que toca el tambor vertical que digamos sirve como separación o marco para el grupo anterior que detiene la vista del observador antes de seguir al siguiente grupo de maraqueros ya mencionado. Aquí vemos otro curioso detalle semejante a la conjetura mencionada por Charlot⁴⁴² basada en los guerreros en el Templo de los Tigres de Chichón Itzá. Les atribuyo aspecto de película; es decir, la separación de varios cuadros que, al unirse en movimiento, dan la impresión de cine. Aquí la posición de cada maraca en la mano izquierda de cada músico se ha representado en distintas posiciones con el resultado que, al pasar la vista de -

lado izquierdo hacia el centro, nos da la sensación de movimiento.

La distancia entre los ocho personajes a la derecha de la escena principal en el muro sur es casi igual; sin embargo, las posiciones de cada personaje varían lo suficiente para prestar interés a esta parte del mural; algunos se ven de perfil, otros de tres cuartos; lo que sí varían son las actitudes de los torsos y los brazos; algunos voltean hacia atrás mientras que otros platican animadamente.

Volviendo a la tesis de que quizá dos pintores se encargaron de estas dos partes de una sola escena vemos que por segunda vez podemos señalar la representación de uno de los tocados (el quinto personaje a la derecha de la escena principal) que se pasa adentro de la banda roja que separa las dos fajas. En cambio, en el lado opuesto (muro oriental) el tocado del músico que toca el teponaztle seguramente se hubiese dibujado adentro de esta misma banda roja pero el pintor, si es que se trata de dos personas, se mostró consistente por todo este lado y suprimió el tocado como lo hizo con los peñachos de los principales del centro en el muro sur.

Aunque primero hemos descrito en mayor parte las escenas alrededor de los cuatro muros en la faja inferior parece que las escenas en las fajas superiores son preparativas para la anterior. Hemos visto que los tres -

principales personajes se están preparando en la segunda faja del muro norte; las escenas de esta misma faja en los otros muros serán momentos anteriores también a las escenas de la primera faja?

Quizá sea propio que la narración empiece en el muro oriental (como la trayectoria del sol para todo indígena marcaba gran parte del concepto de la vida) y allí vemos parte de la escena que se efectúa en el muro sur. Los cuatro personajes van hacia el grupo de personajes de pie ricamente ataviados; la distancia entre los personajes se ha variado en tal forma que pictóricamente tenemos varios grupos contenidos en una fila que de otra manera hubiera resultado monótona. Primeramente, los tres del muro oriental aunque están de frente, inclinan el cuerpo y voltean la cabeza hacia la escena del muro sur; luego vienen dos personajes de perfil que forman parte de todo este grupo con los dos siguientes personajes obesos que también voltean en esa dirección; todos ponen atención al personaje (el único con falda) que les habla. El último forma un rectángulo vertical con el siguiente que plática con los demás a la derecha; los últimos cuatro en posición idéntica (de frente con el rostro volteado hacia el lado izquierdo) forman un rectángulo horizontal en el cual las partes verticales se varían sólo por la anchura de cada personaje. ¿Están discutiendo la ceremonia que se efectuará en la -

faja inferior? y además ¿quiénes serán los elegidos para los tres importantes papeles que se desarrollarán no sólo en esta cámara sino también en las dos siguientes? No parece ser que los tres personajes vengan de este grupo porque la escena (segunda faja) por todos estos muros es continua; se pasa de un muro a otro: hay una plataforma que empieza en el lado derecho del muro sur, abarca el muro occidental y termina al lado izquierdo del muro norte. El individuo que carga el niño en los brazos queda aislado en una posición elevada sobre la plataforma en esta parte del mural; sin embargo, llama la atención no sólo sobre sí mismo por su posición sino también sobre el grupo encima del trono al voltear el rostro en esa dirección; aún su tocado apunta a ese mismo lado.

El plano pictórico del muro oriental se ha resuelto sencillamente; las diagonales interiores de los soportes del trono forman la base de una pirámide cuya cumbre la ocupa el personaje principal del mural; queda en el centro de esta escena. Sigue el plan de simetría que hemos señalado arriba con la adición de dos figuras en ambos lados de este personaje; las diagonales opuestas de los soportes apuntan hacia afuera de la escena, cosa que hubiera separado la escena en tres partes, si no se hubieran puesto los dos individuos en el piso de la plataforma (uno sentado y el otro de pie). -

Estos últimos que por su posición suprimen la dirección de las diagonales, enaltecen la posición del personaje céntrico sobre el trono; hacen que la mirada del observador se mueve en un arco de un lado a otro y viceversa siempre dándole importancia al personaje sobre el trono.

El muro norte contiene la escena que a primera vista parece desviarse de la simetría que hemos señalado en las otras escenas. Sin embargo, se divide en dos partes; el personaje de la derecha domina ese lado y los otros dos el lado izquierdo. El anterior es atendido por dos individuos en ambos lados y en el lado derecho hay otros cinco sirvientes (de tres cuartos, de perfil y de frente); hay más variación en la posición de estos cinco individuos que en cualquier otra escena de esta cámara. Por ejemplo la posición de los pies y las piernas de las figuras en la primera faja muestran muy poca variación (si están de perfil uno o el otro pie, según la dirección del personaje, se avanza adelante del otro; la otra posición es de frente con los pies apuntando hacia fuera en ángulo de 180 grados). En cambio, los sirvientes en el muro norte muestran estas posiciones y otra más, con las piernas juntas como soldado en que el pie del fondo queda oculto. Además se acrean tanto que el fondo, de poca profundidad por todo el mural, aquí ondea; es decir, si los personajes se observasen de una altura vertical casi todos quedarían

en línea recta con esta excepción en que los sirvientes ondularían un poco fuera de esta línea. Los únicos otros casos en que esta profundidad se acentúa los vemos en la primera faja del muro oriental (los portadores de los quitasoles) y en la segunda faja del muro occidental (los personajes en frente y sobre el trono).

Los otros dos personajes que están en varios estados de atavío ocupan la otra mitad del plano pictórico con sólo dos sirvientes y los armazones emplumados para las espaldas ocupando el resto del espacio; de esta faja nos pasamos a la parte inferior en la cual se representa, además del sirviente que se pasa de una a otra - al ayudar al personaje de la izquierda en su atavío, otros sentados o hincados. Aquí también vemos el plano pictórico dividido en dos partes con cuatro figuras en cada lado del centro.

Los mascarones en la faja superior siguen el mismo plan de simetría con uno de frente representado en el centro y dos de perfil en ambos lados.

En resumen, vemos que los acontecimientos representados en estos muros no se mueven en dirección vertical ni diagonal sino horizontal; los muros se han dividido en fajas horizontales bien enmarcadas por bandas de color rojo; la narración se pasa de un muro a otro pero en línea horizontal. Entonces, las escenas no se limitan por divisiones de los muros; toda una escena abarca los

cuatro muros en la faja inferior; en cambio, en la parte superior de la segunda faja vemos escenas que se efectúan al mismo tiempo pero ligeramente relacionadas; los personajes de pie ocupan los muros este y sur y el sirviente con el niño y los individuos sobre el trono forman parte de una sola escena. La segunda escena, en la cual los tres personajes se preparan para una ceremonia, se liga con la anterior por la extensión de la plataforma en cuyo centro se representa el trono. Fuera de esta conexión el muro norte forma otro acontecimiento aislado.

Prácticamente, entonces, el pintor maya resolvió su tema, por necesidad, en planos pictóricos que se asemejan a largas tiras horizontales. Dentro de este plan la mejor resolución se logró a base de la simetría. Y con suma maestría presentó sus personajes en numerosas actitudes aunque las posiciones de éstos en la mayoría de los casos eran rectas (uno que otro está sentado); la mirada del observador se mueve en línea ondulante debido principalmente a las posiciones de los brazos de los personajes. Además la mayor variación se indicó con los espacios entre los personajes: en algunas partes se amontonan, en otras se separan, según la importancia del individuo, pero siempre teniendo presente la importancia del efecto total de la composición dentro de cada faja.

Segundo aposento:

Aquí se encuentra la muy conocida batalla y la escena de los cautivos. Sobre los muros este, sur y oeste se desarrolla una batalla entre individuos muy bien armados con lanzas, macanas y escudos y unos pocos individuos que traen lo mínimo de vestuario y aún algunos andan desnudos. Los primeros además de estar bien armados usan tocados de diferentes formas. Los vencidos, representados en diferentes formas pero siempre en una posición inferior, son pocos en relación con los vencedores. El vencido se representa por lo general tomado por los cabellos por uno o dos de los agresores.

Los guerreros batallan sobre un fondo verde con espirales de color rojo que seguramente representa el campo (Véase Láminas VI y VII). Esta parte ocupa un espacio equivalente al primer plano y la primera faja del segundo plano en la primera cámara. Es decir, hasta el nivel donde se encuentran los agujeros en la parte inferior de la bóveda para los postes o vigas de madera que se colocaron en un principio horizontalmente en ojo norte-sur. De aquí hacia arriba el fondo cambia de color (azul para el cielo) hasta un nivel que corresponde a la faja superior de la primera cámara donde se encuentran los mascarones. Queda esta faja superior marcada por unas bandas de color naranja, rojo y un azul claro; la banda se pintó a tal nivel que los agujeros, de menores proporciones que los anteriores, apenas quedan den-

tro de esta faja superior.

En la faja superior en los muros este y oeste hay vestigios de roleos que sugieren el mismo tema que se encuentra en la faja superior del primer aposento: mascarones. En la misma faja sobre el muro sur se ven tres cartuchos en los cuales hay personajes sedentes. En ambos lados del cartucho del centro hay personajes sentados viendo hacia los cartuchos de los lados. Parece que están desnudos con los brazos hacia atrás en forma de prisioneros atados de las muñecas.

En el muro norte está la conocida escena del juicio de los cautivos. Se ven numerosas figuras sobre unas gradas que quizá sean los diferentes cuerpos de una plataforma que llega al mismo nivel que el fondo verde en los muros adyacentes. En el primer plano a ambos lados de la entrada hay guerreros parados de perfil, seis en cada lado. Sobre las últimas dos divisiones superiores de esta plataforma se ven nueve cautivos en diferentes posiciones. En el centro del plano pictórico está el cautivo recostado que ha causado tanto comentario en forma escrita desde el descubrimiento de estas pinturas.

A la izquierda de esta figura hay tres individuos sedentes: uno de frente y dos de perfil. A su derecha en el penúltimo cuerpo están otros tres cautivos sentados. Todos ven hacia arriba y al centro de la escena donde se encuentran los personajes principales sobre la

cumbre de la plataforma en ambos lados de un cautivo -
sentado con los brazos levantados en forma de súplica.
Aquí también se ven seis figuras en cada lado del cauti-
vo; la lanza vertical portada por el primer personaje -
del lado derecho forma el centro de la pintura.

En la faja superior se ven cuatro cartuchos. En -
los dos del centro se ve un individuo sentado en cada -
uno semejante a los del muro sur. En los cartuchos de
la izquierda y de la derecha se ha representado una cla-
se de animal y una tortuga (?) respectivamente.

Las dos principales escenas en el segundo aposento
(la batalla y el juicio de los prisioneros) evocan dos
distintas emociones. La primera, por su violencia, nos
grita con alaridos a través de una maraña de figuras hu-
manas, lanzas, tocados, escudos, quitasoles y trompetas.
El muro oriental, el más completo, contiene agresores -
y vencidos en actitudes violentas que se acentúan por -
las diagonales de las lanzas y trompetas. La parte su-
perior de la escena en el muro sur contiene tanta figu-
ra en distintas actitudes que en conjunto parecen una -
bola de individuos al principio de una carrera que han
recibido la señal para empezar y se han desparramado co-
mo un lanzamiento de resorte. Hacia la derecha de este
grupo pero relativamente solo se ve uno de los principa-
les guerreros en la posición clásica del vencedor. La

posición de los guerreros a ambos lados de este personaje le dan aún más importancia por sus actitudes de protectores en caso de que necesitara ayuda. Aquí sí vemos una desviación de la simetría tan patente en la cámara anterior. Todos los guerreros en este mismo plano del lado izquierdo del guerrero mencionado como del derecho apuntan este acto singular. El guerrero principal queda a un lado del centro del plano pictórico del muro sur; si trazamos una línea vertical con su vértice con este guerrero vemos que la mayoría de los guerreros al lado izquierdo de esta línea (que se extienden hasta el muro oriental) van hacia ese lado derecho mientras que los que quedan en el lado opuesto (parte del muro sur y el resto del muro occidental) van hacia el lado izquierdo. Entonces, por primera vez el empleo de la asimetría debido principalmente a los requisitos del tema: la batalla.

En cambio, la escena representada en el muro norte da la sensación opuesta: en vez de pasiones desenfrenadas vemos la austeridad, la tensión después de la batalla y en cierto aspecto una serenidad expresada a través de numerosas figuras que por lo general se paran rectas. Aquí volvemos a la simetría; sin embargo, el pintor ya no se limita a una larga tira horizontal para desarrollar su obra. Aquí ya usa la mayor parte del muro norte para representar el juicio de los prisioneros. En -

la parte que corresponde a la primera faja de la primera cámara vemos guerreros de pie en actitud de espera como guardias que aún se aumenta con la verticalidad de las lanzas. Ambos lados de la entrada se resuelven pictóricamente de la misma manera. Lo que aparece en un lado aparece en el otro. Lo mismo ocurre en la parte superior del muro donde se desarrolla la escena principal. - Aquí las distancias entre cada personaje no varían tanto entre los guerreros ricamente ataviados en el lado izquierdo como entre los tres individuos al lado derecho que parecen corresponder a los del trono en el muro occidental del primer aposento. Los seis guerreros al lado izquierdo de la lanza vertical portada por el personaje principal (que divide la pintura exactamente por la mitad) están de perfil y respaldan al primero que discute con el principal sobre el posible destino del cautivo que está en actitud de súplica a sus pies. Por segunda vez el guerrero que empuña la lanza en el centro de la pintura merece el máximo espacio alrededor de su persona. El ritmo vertical en la parte inferior como en la parte superior se rompe sólo por los cautivos que se han representado en diferentes posiciones. Si dirigimos nuestra atención al lado derecho donde está el prisionero sentado sobre el quinto cuerpo de la pirámide (seguramente se trata de la misma que se ve en el tercer aposento) vemos que la posición de cada cautivo

sucesivo apunta al muerto que a su vez señala la cabeza decapitada sobre el quinto cuerpo. Se logra un movimiento de ese lado (derecho) en una diagonal ligera que llega a la base de la lanza que empieza cerca del rostro del sacrificado; de aquí cambia de dirección opuesta y el cuerpo recostado forma un marco en el cual se presenta en la parte superior el cautivo en actitud de súplica y abajo el primero de los tres siguientes prisioneros sentados; luego bajamos la vista otra vez para presenciar el último cautivo sentado sobre el quinto cuerpo al lado izquierdo que al parecer ha recibido heridas en la mano izquierda por un individuo de pie pero agachado. Ahora bien, si de aquí regresamos a donde empezamos, vemos que el individuo que ha infligido el daño al primer cautivo forma una especie de gancho por su posición y de allí hasta el lado derecho se logra un ritmo ondulante que se opono a la estricta verticalidad de los personajes de pie en la parte inferior y superior de la pintura.

En resumen vemos que entre dos filas (en dos partes de la pintura inferior y superior) el pintor ha logrado una pintura llena de expectación y tensión con el simple vehículo de variar el movimiento vertical de las figuras y la posición en la pintura de los cautivos. Además para contrariar esta verticalidad que sólo se ha variado por los cautivos, el pintor ha representado los

cuerpos de la plataforma con bandas horizontales de un lado a otro de la pintura.

En el tercer aposento se encuentran los danzantes representados en los muros este, sur y oeste; la escena de autosacrificios en la parte superior del muro este; el personaje cargado sobre una litera soportada por un grupo de figuras casi totalmente borradas en la parte superior del muro oeste; y por último una fila de personajes con capas blancas y elaborados tocados en una especie de conforentia en el muro norte.

La escena principal que se desarrolla en ambos lados de la entrada y que culmina en el lado sur sobre la superficie total de este muro y parte de la bóveda, se comprende diez personajes con unas alas horizontales - prendidas o atadas a la cintura de cada uno (Véase Láminas VIII y IX). Sioto de los diez se ven en el primer plano en posición frontal con los brazos estrechados; todos ven hacia el centro donde se encuentran dos sirvientes con brazos subidos tomando otro individuo de las muñecas y de los pies. Este último se ha representado con el cuerpo en forma de arco. Es difícil determinar si el individuo está recostado sobre el quinto cuerpo de la plataforma o si los dos sirvientes lo han levantado hacia arriba.

Al fondo de esta escena se ven los cuerpos de una

plataforma que empieza desde los muros este y oeste y termina en el muro sur. En estos dos muros se han representado los cuerpos en forma de pirámide; es decir, cada cuerpo queda más adentro que el anterior, con el resultado que hacen una diagonal que termina en la cumbre que se extiende a lo largo del muro sur. Esta plataforma llega al mismo nivel que la plataforma representada en el segundo aposento; es decir, hasta la parte inferior de los agujeros que llevaban las vigas de madera. Se ha incluido, igual que en el caso anterior, un pequeño pedestal para resolver el problema de esos agujeros. Aunque la pirámide llega al mismo nivel que la anterior y evidentemente se trata de la misma plataforma, aquí se han pintado ocho cuerpos en la misma altura mientras que en el segundo aposento sólo se pintaron siete.

En la cumbre de la plataforma se han representado tres personajes con el mismo traje (con variaciones individuales) que llevan los siete a la base de la pirámide: alas horizontales atadas de la cintura, enorme tocado emplumado, penachos, ex,* brazalotes, rodilleras, tobilleras y una especie de abanico en la mano derecha. - Esto abanico lo llevan también los dos a la extrema derecha a la base de la pirámide y posiblemente el de la

* Maxtlatl en Náhuatl. El taparrabo.

extrema izquierda en el mismo plano.

Al extremo lado izquierdo de la base de la pirámide que termina o empieza en el muro este hay dos figuras de pie con dos quitasoles levantados hacia arriba - en el espacio dejado por la diagonal de la pirámide en este muro.

En el lado opuesto que corresponde a estas mismas posiciones, se encuentran también dos individuos levantando quitasoles. Sólo que aquí se han arrinconado por que el tocado del último personaje de este lado ocupa parte del espacio dejado por la diagonal de la pirámide. El pintor resolvió esta parte de la pintura en esta forma debido a que se encuentran cuatro de estos personajes (con las alas) en este lado mientras que en el otro sólo hay tres. Detrás de estos dos sirvientes hay seis figuras de pie. El primero porta lo que parece una lanza. Los siguientes cuatro individuos portan trompetas, dos de ellos las tocan; el último toca unas sonajas.

Hay dos esconas en la parte superior de los muros este y oeste que corresponde al pequeño pedestal sobre los agujeros. En el muro este se ven cuatro figuras - con túnicas blancas sentadas sobre un trono verde con círculos rojos. Al pie del trono está otro individuo - sentado también con túnica blanca y un niño (?) en los brazos. A la derecha del trono se ve un sirviente arrodillado que ve hacia los personajes sobre el trono.

En el muro oeste que corresponde al mismo nivel, - se ve el personaje sobre la litora que mira hacia el muro sur, donde están los tres danzantes en la parte superior de la plataforma.

En el muro norte se encuentra una escena que se divide en tres fajas por unas bandas de color rojizo. En la faja inferior que se encuentra al mismo nivel que la faja inferior del segundo plano del primer aposento, - hay nueve personajes sentados de frente evidentemente - conversando. Usan ex y tocado sencillo en comparación con los tocados emplumados representados en los otros - muros adjuntos.

Se ven diez personajes que platican en la siguiente faja sobre un fondo azul y al mismo nivel donde se - encuentra la escena de autosacrificios y la de la litora. Están divididos en dos grupos de cinco cada uno. - Todos ven hacia el lado donde se enfrentan los dos del centro. Todos están de frente con la cabeza volteada - en dirección del centro según su posición, con excep---ción del personaje del extremo lado izquierdo que esta de perfil. Usan tocados, capas de tela blanca y amarilla y el ex. Sobre cada individuo hay un cuadro de jeroglíficos.

En la faja superior sobre un fondo amarillo se ven unos mascarones representados semejantes a los del primer aposento: el mascarón se ve de frente y en ambos la

dos de perfil. Sólo que aquí los que se ven de perfil claramente representan serpientes con las fauces abiertas en ángulo de noventa grados. De las fauces de estas serpientes emergen los rostros de un personaje con el brazo que sobresale y la mano en forma de garra de jaguar.

En el muro sur se ven los mismos mascarones con las serpientes de perfil en ambos lados. El personaje ya descrito emerge de las fauces de la serpiente de la izquierda sólo que aquí se ha representado hasta el torso. En las fauces de la serpiente del lado derecho se ven restos de lo que podría ser también un personaje semejante.

Una especie de máscara con roleos se ve en la faja del muro este. La misma posición en el muro oeste se ha dejado en blanco, pues el personaje de pie sobre la litora ocupa esta parte del muro.

Se representaron diseños geométricos sobre un fondo café claro on color café rojizo en las lajas de la clave de la bóveda.

La resolución de las formas sobre el plano pictórico en esta cámara no se logró con el éxito que se manifiesta en las dos cámaras anteriores. Los elementos ornamentales (penachos, tocados, accesorios de los personajes sobre los muros este, sur y oeste) se han empleado con un cierto descuido.

Las figuras humanas se han subordinado ante los flamígeros penachos y tocados emplumados y las alas horizontales. Sobre todo los penachos, por sus formas sinuosas, son inquietantes. Ocupan la mayoría del espacio del muro sur y parte de los muros adyacentes (parte inferior). Aún la horizontalidad de los cuerpos de la pirámide no logra compensar el movimiento de dichos ornamentos. Los últimos se han distorsionado tanto que se sobrepasan en su propósito obvio de expresar el movimiento de la danza, de la exaltación después de la victoria representada en el segundo aposento. Sus formas ondulantes ocupan el espacio a la disposición del pintor y algo más; es decir, se pasan de un plano a otro - bien delimitado por la banda roja (personaje del centro en la parte superior del muro sur) y a otras secciones indicadas por los espacios entre las formas del mural - que quizá no se hubieran violado por otro pintor con más sensibilidad. En fin, el descuido mencionado arriba es esto, el no fijarse en el manejo de las formas a través del color, la línea, las masas por todo el plano pictórico: el valor de las formas en sí y el espacio - que las rodea, su disposición.

La escena principal, entonces es esta que representa una danza y posiblemente un sacrificio (al centro - del muro sur, parte inferior) y que se desarrolla por toda la parte inferior de los cuatro muros y el muro -

sur. Los acontecimientos se llevan a cabo sobre una pi
rámide de ocho cuerpos; se ha empleado para enmarcar la
escena en la forma señalada en las cámaras anteriores;
a través de la simetría. Su altura es tal que divide -
el mural en dos partes idénticas; el cielo es de las -
mismas dimensiones verticalmente. Sus lados extremos -
forman una diagonal en los muros oriente y poniente. To
das las figuras se distribuyen en este plan. Lo que se
encuentra en un lado se balancea pictóricamente por su
valor equivalente en el otro. Es posible trazar una lí
nea vertical en medio de la figura en el muro sur (par-
te inferior) que forma un arco y seguirla hasta el per
sonaje céntrico sobre el último cuerpo de la pirámide.
Además, encontramos el mismo empleo de los quitasoles -
en ambos lados de esta escena que se ajusta al plan si-
métrico de la pintura semejante a los que vimos en el -
primer aposento. Dichos quitasoles ocupan el espacio -
dejado en blanco por la diagonal de la pirámide. Sin -
embargo, en el muro occidental (parte norte) los quita-
soles se insertaron en un espacio inadecuado debido a -
que parte de los penachos y el tocado emplumado del per
sonaje en este lado se representó en ese espacio. Des-
de luego, se representaron cuatro personajes al lado de
recho del centro mientras que en el lado opuesto solo -
vemos tres. Además, más hacia el lado derecho (muro -
norte, primera faja) vemos otro amontonamiento que nos

recuerda los personajes vistos en esta misma posición en la primera cámara; pero aquí, de acuerdo con el procedimiento seguido por esta cámara, nos impresiona otra vez el descuido. Me refiero a la disposición de las trompetas. No sólo se sobrepasan de una faja a otra sino también impiden el funcionamiento adecuado de la siguiente faja en la cual se encuentran personajes sedentes. En cambio, los personajes en el lado opuesto sí se interrelacionan entre sí y no dejan de pertenecer pictóricamente a la escena adyacente.

Siguiendo el plan simétrico, el pintor representó el grupo del trono (muro este, parte superior) y su equivalente en el muro opuesto, el grupo con el personaje sobre la litera. Sin embargo, el primero no sigue, como escena aislada, el mismo plan; es decir, las figuras dispuestas a un lado y sobre el trono no se dividen en dos partes. Más bien, el énfasis es hacia el lado izquierdo de la pintura en el cual se amontonan las figuras. Por otra parte, la escena con la litera no puede ser más simétrica. El tema lo requiere y las dimensiones de la superficie impiden que se resuelva de otra manera.

Seguramente los personajes que se ven en la parte superior del muro norte son los mismos que se encuentran sobre el muro sur de la primera cámara. Sin embargo, aquí no vemos la delicadeza de dibujo ni el detalle

del vestuario y los accesorios de los primeros aunque obviamente usan semejantes atavías (capas, tocados, ox de corado etc.). En contraste con los primeros, vemos que la disposición de las figuras se ha realizado en forma distinta. Aquí aparecen con más altura aunque realmente es la misma escala porque la faja horizontal que se les ha asignado es más ancha, debido a que la faja inferior se ha empleado para la representación de los personajes sedentes.

Resumen:

Evidentemente, como se puede apreciar al estudiar los pinturas de las tres cámaras con detenimiento, la obra es de varias manos, quizá el resultado de un maestro que dirigía un taller. La prueba más patente es el resultado que muestra, como hemos visto, distintas maneras de resolver el problema de las masas sobre la forma bi-dimensional. Es difícil ver variaciones en el uso de la línea debido a que el estudio, por necesidad, se ha hecho a base de copias por Villagra y Tejeda. Esto, desde luego, se pierde en las copias a nuestra disposición. Sin embargo, se puede apreciar la finura de los pincelazos de línea negra por todos los aposentos - a través de las reproducciones que se publicaron por la UNESCO (Mexican Wall Paintings of the Maya and Aztec Periods, Introduction by Ignacio Bernal, 1959). Además

la caligrafía de los glifos se pierde totalmente en las copias. Aquí (en las fotografías) vemos un sentido muy desarrollado de la línea y su empleo en los glifos; es decir, hay tal variación entre la línea de diferentes dimensiones (grueso y fino) que dichos signos trascienden su simple propósito de símbolos denotativos (escritura). Se pasan de esta esfera y entran al reino del arte; expresan una sensualidad y suavidad a través de variaciones interminables de elementos necesarios en cada glifo que les da una identidad particular.

El color nos ayuda hasta cierto punto para ver que nuestra tesis (obra de distintas manos) tiene validez; es decir, su empleo en conjunto en ciertas escenas nos hace pensar en que probablemente las diferencias se deben más a diferentes artistas que simplemente a los trabajadores bajo el mando de un maestro.

Hemos visto que estas diferencias se manifiestan aún más cuando estudiamos el manejo de las formas en el espacio. Hemos considerado bajo esta categoría las masas, su desarrollo en el plano bi-dimensional y por extensión su lugar en la composición.

Se ha visto que en Uaxactún (Cámara 7, Estructura B-XIII) se han usado también bandas en las cuales se han representado figuras en distintas actitudes. En las pinturas de Bonampak hay más variación por el simple hecho de que han llegado más completas hasta nues-

tros días mientras que nos queda sólo un fragmento de las pinturas de Uaxactún. Como en ese centro ceremonial, en Bonampak hay ausencia del claroscuro y de la perspectiva científica.

En la primera cámara la composición se logró a través de bandas o tiras horizontales en las cuales dominó la simetría. En la primera faja se expone una escena sobre todos los cuatro muros mientras que en la segunda faja se desarrollan dos escenas ligeramente relacionadas y por fin en la faja superior vimos la representación de los seres mitológicos. La simetría es patente en todas las escenas en las tres fajas de esta cámara.

En la segunda cámara la horizontalidad de las fajas se quiebra; sin embargo, sigue la simetría en la escena del juicio de los cautivos en el muro norte. Este mismo plan se sigue en los cartuchos de la faja superior. Por último, vimos que la asimetría fue más adecuada en la escena principal (la batalla en los muros este, sur y oeste) debido al tema que quería exponerse. Aquí el pintor usó el máximo espacio a su disposición: el equivalente a dos fajas del primer aposento. Aquí no fue un antojo del pintor usar la asimetría ni las dimensiones mayores de este aposento; tampoco fue capricho del pintor o pintores de la primera cámara usar largas fajas horizontales. La resolución de la obra en estas distintas formas se debió al tema que se tenía que

exponer; debemos tener presente estos requisitos en vez de pensar en la expresión de distintas tradiciones en el arte; a mi vez, no se pueden usar estas diferentes maneras de resolver las formas en el plano pictórico como índice en una interpretación que afirma que dichos ejemplos muestran un desarrollo progresivo o regresivo según el comentarista. En el primero fue necesario usar tiras horizontales porque se debían representar largas filas de personajes (ceremonias, procesiones); en el segundo se empleó más espacio porque era necesario representar la batalla que hubiera resultado ridícula en las mismas dimensiones.

En el tercer aposento se siguió usando el máximo espacio para la escena principal de la danza. Así se logró expresar el movimiento, la grandiosidad de los acontecimientos allí representados. En cambio las otras escenas en los otros muros son supeditadas a esta principal escena. Aquí sí se usaron pequeños planos pictóricos. Esto porque dichas escenas formaban parte secundaria de la principal. Y aquí se siguió usando la simetría con algunas excepciones (el grupo del trono).

En fin, hemos visto que los tres aposentos, obra de distintas manos, siempre expresan una cierta unidad en su presentación; todas las escenas representan una sola tradición en el arte con pequeñas variaciones. Los pintores de la primera y segunda cámara muestran -

más sensibilidad que el pintor o pintores de la tercera. En esta última también se ven rasgos de suma maestría - en el manejo de las masas en el plano pictórico; sin em bargo, la fuerza de las pinturas en esta cámara se ve - principalmente en detalles de las figuras y no en el - conjunto de las formas (la composición). Es decir, tam- bién se debe al descuido en la representación de cier- tos elementos (ponachos, alas) el desequilibrio en la - totalidad de la obra.

Todo investigador que se ha ocupado de los murales de Bonampak ha buscado o tratado de leer las pinturas - de los tres aposentos como una serie de escenas relacio nadas. Es decir, todos han tratado de colocar los apo- sentos en una secuencia relacionada con el desarrollo - pictórico de la historia. Por lo general la secuencia se rige sobre la interpretación de las pinturas. Conso- cuentemente algunos investigadores⁴⁴³ proponen que la - historia principie en la segunda cámara y termine con - la tercera. La más aceptada secuencia es la que ha pro- puesto Thompson⁴⁴⁴ en que tenemos simplemente en orden las cámaras 1, 2 y 3.

En la primera cámara se han representado, según - Thompson,⁴⁴⁵ las preparaciones de un baile que se efec- tuará por personajes que representan deidades terres- - tres. En la segunda cámara se ve el ataque y la captu-

ra de prisioneros en una pequeña aldea y el juicio de los infortunados. Finalmente, en la tercera cámara proponemos una ceremonia sacrificial y la danza.

La otra secuencia propuesta por Villagra principia con la primera cámara donde se representan "los preparativos y la designación de los principales guerreros; en el tercero la danza de estos para pedir la victoria en la lucha y en la cámara de en medio la batalla y el triunfo."⁴⁴⁶

Entonces vemos que todos los que han escrito sobre estas pinturas han pensado en un solo motivo representado en las tres cámaras. Sólo difieren en cuanto a la secuencia de las cámaras en el desarrollo de la narración.

Las secuencias mencionadas arriba se han basado en los aspectos narrativos de las pinturas. Sin embargo, se han propuesto otras secuencias que cuentan con estudios estilísticos de los murales. George Kubler⁴⁴⁷ difiere de las interpretaciones dadas por Thompson y Villagra al colocar las pinturas de los aposentos 1 y 3 en un mismo período quizá obra de un solo pintor y la pintura del aposento de en medio en un período posterior. Aquí el autor se basa en el medio comunicativo y su realización. En un principio el muro se dividía en fajas o como Kubler lo expresa en registros (muros de las cámaras 1 y 3) hasta llegar a la unificación del

muro entero (cámara 2) en la realización de uno o varios conceptos.

Sin embargo no fue tanto el estímulo de procedimiento el que determinó su realización sino los requisitos del tema. Simplemente fue necesario narrar los acontecimientos (la batalla) en forma que difiera de los temas estáticos de las cámaras 1 y 3. A no ser que la batalla se hubiese representado en distintas fajas lo que no parece ser muy factible.

Sí, se ven huellas de distintas manos en la obra pero no es posible determinar secuencias a base de su presentación. Más bien, si es que fueron varios los que pintaron estos murales, nuestro templo se pintó por gongtes movidas por las mismas necesidades culturales y que al mismo tiempo participaron en una sola tradición artística.

Tabla 3

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Historica

Chacmultún	
Referencia	Tesis, Valoración o Comparación
Thompson, E. H., 1904, ps. 8-10, 14-18	1-La subdivisión (C. 10, Ed. 3) se asemeja a los bajo-relieves del Templo de los Tigres, parte inferior de Chichén Itzá.
Edificio 3, C. 10 Edificio 3, C. 8 Edificio 4, C. 8	2-Se asemejan a ciertas figuras en los códices. 3-Muchas de las figuras muestran ligera semejanza con las del Cercano Oriente.
Spinden, H., 1914, p. 132	1-Es probable que sean puramente mayas.
(General)	
Vaillant, G. C., 1935, p. 52	1-Se han intentado escenas pero el dibujo es tosco (crude draughtsmanship).
Kelemen, P., 1946, p. 322	1-Muestran un caracter ceremonial. 2-Muestran un considerable sentido artistico (feeling).
Edificio 3	3-Muestran un nivel artistico inferior a las de Uaxactún. 4-Se deben colocar en una posición superior en comparación con las Egipcias, o las del Cristianismo temprano.
Proskouriakoff, T., 1955, p. 41	1-Se pueden clasificar como un variante regional del estilo clásico Maya.
Estructura 3	2-Como las de Chichén Itzá, muestran una claridad en su composición.

Chacmultún
(continuación)

Proskouriakoff, T. 3-El tema en comparación con los de --
Chichén Itzá, es más íntimo y se ha -
presentado con más detalle.

4-El arreglo lineal de las figuras es tí-
pico de las composiciones de clásicas
mayas; el énfasis está en la silueta -
de la figura humana elaborada con acce-
sorios decorativos.

Kubler, G.,
1962, p. 170

1-La obra muestra (movimientos tiesos de
las figuras) un estilo provincial y a-
trasado del clásico tardío.

c) CHACMULTUN, YUCATAN:

Aunque el sitio se conocía desde el siglo XIX⁴⁴⁸ no fue hasta principios del presente siglo cuando pinturas murales fueron encontradas por Edward H. Thompson. Se anunció por primera vez el hallazgo de pinturas en ambos lugares (Chacmultún y Tzulá) en el Congreso Internacional de Americanistas que se reunió en Nueva York en 1902 (se publicó en 1905⁴⁴⁹). Más tarde (1904⁴⁵⁰) Thompson publicó un estudio más detallado de los dos sitios.

Tecoberto Maler había visitado el sitio unos años antes; en 1895 publicó un libro⁴⁵¹ en el cual incluyó unas fotografías del sitio y unos comentarios del mismo. Más tarde (1913) Juan Martínez Hernández, Inspector de Monumentos Arqueológicos, publicó un estudio en el cual nos da una descripción de los edificios, fotografías y la etimología del nombre (CHAG: rojo; MUL: cerro artificial y TUN: piedra). Sin embargo, las pinturas no causaron mayor interés entre los estudiantes de la cultura maya. Por lo general se han incluido breves comentarios sobre las pinturas en obras de índole general (Véase la Tabla 3).

Thompson no suministra datos cronológicos. Spinden desde un principio opinó que las pinturas pertenecían al estilo maya "puro".⁴⁵² Como la mayor parte de los murales en la zona maya conocidos por los años de los treinta se encontraban en la península de Yucatán, Vaillant -

opinaba que los de Chacmultún pertenecían a una época reciente, un poco antes de la conquista.⁴⁵³ Más tarde -- (1944), Toscano los colocó (Chacmultún y Tzulá) en el mismo horizonte que los murales de Chichón Itzá; es decir, en el siglo XIV o XV.⁴⁵⁴ Kelemen también los colocó en el llamado "Nuevo Imperio".⁴⁵⁵ Sin embargo, nuevas exploraciones en las ciudades de Yucatan suministraron datos que impulsaron otras interpretaciones. Se rechazó la idea de que había existido un "Viejo" y un "Nuevo Imperio"; por el contrario, la mayoría de los sitios en el norte de la península de Yucatán habían pertenecido al horizonte clásico que se desarrolló por todo Mesoamérica. Estilos arquitectónicos como el Puuc (al cual pertenecen las ciudades de Chacmultún y Tzulá) se incluyeron en el clásico tardío en los siglos VI a X.⁴⁵⁶ De acuerdo con esta nueva interpretación, Proskouriakoff a través de un estudio estilístico colocó los murales en el mismo horizonte cultural.⁴⁵⁷ Kubler expresa la misma interpretación: los murales de Chacmultún como los de Tzulá pertenecen al final del período clásico de la zona maya.⁴⁵⁸

Chacmultún:

Se encontraron vestigios de pinturas murales en la cámara 8 (que no se copiaron) y 10 (las más completas) - del Edificio 3, la cámara 8 del Edificio 4 (Véase Lamina

XI). Las últimas se asemejan a una pintura encontrada en Palenque (Edificio #E del Palacio: pinturas on las jambas de la entrada . Véase la Lámina XXIV).

El Mural on la cámara 10, Edificio 3:

Según Thompson⁴⁵⁹ esta cámara mide 15 pies de largo por 10 pies 2 pulgadas de ancho con una altura de 13 pies 10 pulgadas. En frente de la entrada que da hacia el lado sur, adosado al muro del fondo (norte), está una plataforma, un especie de trono o altar. Esta cámara es una de dieciséis cuartos construidos en forma de T (mayúscula) sobre una plataforma grande.

Thompson encontró vestigios de pinturas en todos los muros y los arranques de bóveda de esta cámara. Sin embargo, estaban en muy malas condiciones. El fragmento que se logró copiar se encontró on el muro norte sobre el altar o sea al fondo viendo de la entrada. Según el autor los cuatro muros se dividieron en tres fajas o zonas por unas bandas de color semejante a las pinturas de Uaxactún y Bonampak. En la parte inferior de la bóveda o sea el arranque de la misma, Thompson vió vestigios de una banda de 6 pulgadas de ancho pintada de color rojo y delimitada en las partes inferior y superior por una fina línea de color morado. Las escenas representadas on los muros en las distintas fajas no parecen haber estado relacionadas, según el autor, entre las fajas de cada -

muro y mucho menos entre los distintos muros. Sin embargo, nos dice que en el centro del muro (no especifica - cual o si se trata de los cuatro) se encuentra una figura negra complicada que se pasa de la faja superior (tercera) a la segunda en una forma curiosa y errática.⁴⁶⁰

La compara con el relieve pintado en el Templo inferior de los Tigres de Chichón Itzá. Desafortunadamente no nos dejó copia de esta figura ni de los otros fragmentos de pintura de la cámara; sólo publicó el fragmento que se ha reproducido en varias obras sobre el México antiguo. Por necesidad nos ocuparemos de este fragmento en el presente trabajo (Véase la Lámina X).

La copia del fragmento muestra vestigios de 26 personajes representados sobre unas bandas que dividen la pintura en dos fajas (24 en la faja superior y 2 en la inferior). Los colores empleados en esta pintura son el rojo (oscuro y anaranjado) café (muy oscuro) azul (dos tonos) amarillo, verde (dos tonos) y un color morado que se acerca al color café.⁴⁶¹ Desde luego, también usaron el blanco y el negro. Los personajes usan el ox, tocados emplumados, penachos, orejeras, pectorales y en un caso sandalias (el personaje a la derecha en la faja inferior); portan estandartes y lanzas sencillas y en varios ejemplos algunas decoradas de tal forma que practicamente hubieran sido inútiles en una batalla. Además - en el centro de la faja superior se ven las gradas de -

una escalinata on la cual se representa un individuo que abarca dos escalones. Al lado izquierdo del personaje completo de la faja inferior se ve otra pequeña plataforma con tres escalones. Al extremo lado izquierdo de esta misma faja se ve lo que parece un templo de dos cuerpos representado en forma esquemática; en su fachada se ven dos pequeñas figuras que probablemente representan imágenes de deidades a no ser que la diferencia de escala entre estas y las demás on el mural se debe ignorar - y debemos interpretar los personajes como seres humanos, pero no parece muy probable. Como en el mural de Uaxactún aquí también se ha representado un pequeño edificio de dos cámaras (lado derecho, faja inferior); sin embargo, aquí el ejemplar muestra el techo inclinado y hecho de paja como las chozas que aún se usan en la zona maya.

Las figuras muestran diferentes actitudes; esto le da a la pintura un cierto movimiento; aunque todas las figuras están de pie hay algunas que se agachan en diferentes estados de inclinación como si estuvieran al punto de saltar. Algunas levantan el pie aunque forman parte de una fila que evidentemente está fija (de lado izquierdo hacia el derecho vemos el segundo, el sexto, y el décimo). Además la inquietud se acentua por las posiciones de los estandartes y las lanzas.

El centro de la faja superior se encuentra alrededor de la figura que asciende la escalinata; a su lado -

izquierdo se ven dos individuos casi superpuestos y otro que camina en lado opuesto pero con el torso y el rostro volteado en esta misma dirección, a no ser que también - está a punto de ascender otra escalinata que se ha borrado. En el lado izquierdo se ven ocho guerreros que portan lanzas y estandartes, y vestigios de otro (noveno) - que sólo muestra parte del torso y el rostro. Al lado derecho se ven dos individuos que pictóricamente quiebran el amontonamiento de figuras del lado izquierdo; a su derecha se ven tres personajes ricamente ataviados (tocados) que se dirigen hacia el centro; luego hay un individuo que ve hacia la derecha y que porta una lanza con motivo circular en su parte superior. Luego se ven vestigios de cuatro figuras con complicadas lanzas que van hacia el centro. Los cinco elementos (el templo, dos personajes que discuten, una lanza muy complicada que muestra aspecto de un estandarte y el pequeño edificio ya mencionado arriba) en la faja inferior ocupan el mismo espacio en esta parte de la pintura que sólo abarca la mitad de la de arriba. Descansan sobre una banda grande con elementos geométricos (grecas) en su parte inferior. Esta parte hace contraste por su estricta verticalidad con los acontecimientos que se han representado arriba.

Este fragmento muestra afinidades con las pinturas de Uaxactún y Bonampak por su tema (principalmente el hombre actuando en una ceremonia) su presentación (en di

ferentes fajas separadas por bandas de color) a posar de que la copia obviamente no es muy fiel a la original. - Todas las figuras (con excepción de la de la faja infe--rior) se representan de perfil. Sin embargo, aquí el movimiento no se ha logrado con la sutileza que demuestran las pinturas de Bonampak y Uuxactún. Los movimientos oxpresados a través de las posiciones de los personajes - son más acentuados y en algunos casos exagerados. En - cambio, aunque sólo nos ha llegado un fragmento y hasta eso desfigurado, de la obra original, siempre podemos apreciar el manejo de las formas en el plano pictórico. Los espacios entre las figuras varían de tal manera que no resulta forzado; se logra una buena resolución de un tema que por su índole no deja de tener sus limitaciones. Y esto se logra no tanto por los personajes que dominan la pintura sino por sus accesorios, principalmente los - tocados de diferentes formas y sus armas: las lanzas, - que a veces toman la forma como de sombreros fantásticos.

Esta pintura, entonces, resulta ser sólo una variante regional de la tradición pictórica de las más anti---guas ciudades en las tierras bajas del sur. No sólo se puede apreciar esta correlación entre ambas áreas por - los comentarios tan breves que hemos presentado sino también demostrado por los estudios logrados de la arquitectura de las ciudades del estilo Puuc.

Tabla 4

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Historica

Chichón Itzá

Referencia	Tesis, Valoración o Comparación
Sánchez de A., 1639, p. 140. (General)	1-Prueban que los vestigios materiales - de la península de Yucatan son obra de los Mexicanos y no de los Cartagineses como se había pensado.
Stephens, J. L., 1843 (Véase primera parte, cap. 2 de este trabajo.) (General y de los Templos de las Monjas, Casa Colo- rada, el Caracol y de los Tigros.)	1-Los indígonas son responsables por las ciudades dispersadas por todo México y Centroamérica. 2-Hay relación entre las obras de Yucatán y las del Altiplano (los Mexicanos). 3-Muestran un nivel artístico superior - al de la escultura de la misma ciudad. 4-Son comparables con las de las tumbas de Tebas, Egipto.
Cathorwood, F., 1844 (aquí consul- to la ed. de 1950). ps. 130-35. (General y del Templo de los <u>Tigros</u>)	1-Muestran un nivel artístico superior - al de la escultura y arquitectura de - la misma ciudad. 2-Muestran un nivel artístico superior - al del arte Egipcio. 3-Son comparables con el arte pictórico de Herculanium y Pompeya.
Charney, D., 1885, p. 305 (Templo de los Tigros.)	1-Muestran la vida diaria y pública del pueblo maya.

Chichón Itzá
(continuación)

Maudslay, A. P., 1899-1902 V. III
ps. 15, 19, 21, 29-31
(Templos de las Monjas, La Iglesia, el Caracol y de los Tigres.)

1-Sólo describo los restos de pinturas y reproduce las copias de algunos fragmentos (Planchas: XXXIX, XL, XLI).

LoPlongoon, A., 1902, ps. 127-28.
(Templo de los Tigres)

1-Muestran los acontecimientos que dieron lugar a la decadencia de la civilización maya.
2-Prueban la existencia de contacto cultural entre el Egipto y los pueblos mayas.

Broton, A., 1906 y 1912
ps. 1-7 y ps. 1, 2.
(Templos de las Monjas y de los Tigres.)

1-Tienen valor tanto artístico como arqueológico.
2-Son semejantes a las de los pintores Italianos del Renacimiento Temprano (s. XIV). Ambos aparecen a primera vista extraños ("quaint") y ingenuos ("childlike").

Soler, E., 1908 (aquí consulto la ed. de 1939)
ps. 6, 27-29
Los Templos de las Monjas y de los Tigres.

1-Son semejantes (las Monjas) a los Códicos Mexicanos.
2-Los conquistadores (los Mexicanos) de Chichón Itzá construyeron el Juego de Pelota y se valieron de edificios ya en existencia para narrar sobre los muros sus historias de conquista.
3-Los temas representados son de procedencia Mexicana: el Tamoanchan y la piedra sacrificial. (muro este de los Tigres).
4-Son semejantes (las representaciones de casas en El Templo de los Tigres) a los códicos Vaticanus B, Laud, Fojer-vary-Mayer y el Borgia.

Chichón Itzá
O(continuación)

Spinden, H.,
1914, ps. 30, 31
92, 98-99 y 132.

Templos de las
Monjas y de los
Tigros.

1-El pintor maya representa con gran facilidad figuras sobre un fondo plano - pero muestra sus limitaciones cuando trata de representar figuras apareciendo sobre las cumbres de una montaña o cerro.

2-Muestran influencias (los Tigres) de México.

3-Muestran un nivel artístico superior - al del arte Egipcio y Asirio.

Tozzor, A. M.,
1930, ps. 155-58
164.

Templo de los
Tigros.

1-Los Mexicanos (como lo señaló Selser) - usaron edificios mayas (Monjas) para representar batallas.

2-Muestran claramente los guerreros Mayas contra los Toltecas.

Willard, T. A.,
1926, ps. 80, 81
214-218, 227,
230-234.

Templos de las
Monjas, del Buho,
de los Tigres y de
una ciudad desconocida.

1-Son los más interesantes (Templo de los Tigres) murales en esa ciudad.

2-Hay una representación (las Monjas) de la Iglesia; Selser comparó el mismo tema a los Códices Mexicanos.

3-Muestran (Templo de los Tigres, muro oeste) claramente los Totonacas emergiendo sobre los cerros y atacando a los Itzaes.

Morris, A. A.,
1931, ps. 348-484

Templos del Chac Mool, interior y exterior de los Guerreros y de la Columnata Noroeste.

1-El desarrollo de perspectivas y escalas diferentes a las nuestras, se debe al interés del pintor y no a una incapacidad de hacerlo de otra manera.

2-Muestran tres clases de temas: serpientes, procesiones formales y escenas narrativas que relatan una historia o un acontecimiento verídico.

3-Muestran un nivel artístico superior - al de la escultura de la misma ciudad.

Chichón Itzá
(continuación)

- Morris, A. A. 4-Muestran un nivel artístico superior -
al del arte Egipcio.
- 5-Son semejantes a los códices y al arte
clásico de la misma zona; además se a-
semejan al arte y a los códices del Al
tiplano.
-
- Vaillant, G. G., 1-Muestran un nivel artístico inferior -
1935, p. 52 al de la escultura y arquitectura de -
la zona maya.
- Templos de los
Guerreros (interior) 2-Muestran (los Tigres) un pasó más allá
y de los Tigres. en la realización de la perspectiva -
científica.
- 3-Muestran (los Guerreros) un nivel ar--
tístico inferior al de la pintura de -
los Tigres.
-
- Charlot, J., 1-El pintor (de los Tigres) ha trascondi
1938, ps. 29-41 do el mundo maya al través del arte.
- Templo de los 2-Son comparables con el arte del Corea-
Tigres; de los no Oriente.
- Guerreros 3-Son comparables con el arte pictórico
de la cerámica de Grecia; sin embargo,
en su totalidad se asemejan al arte -
Flamenco a la Brougel.
- 4-La escala de las figuras (de los Gua--
rreros) se asemeja a la escultura Ne--
gra.
-
- Kelcmen, P., 1-Muestran una voluntad por las formas -
1946, ps. 321, propias; si responden a nuestros valo-
323-324, Vol. I. res es solo casualidad y no que así lo
intentó el pintor maya.
- Templo de los 2-Muestran un nivel artístico (Templo de
Tigres y de los los Guerreros) superior al de la pintu-
Guerreros. ra del Templo de la Agricultura de --
Teotihuacan.

Chichón Itzá
(continuación)

- Kolemon, P. 3-Se asemejan (Aldea frente al mar en -
Templo de los Guerreros) a las pintu-
ras de Gauguin.
- 4-Son comparables (los árboles, pájaros,
etc. en el muro este de los Tigres) -
con las pinturas del Templo de los Gu-
reros.
-
- Morley, S., 1-Son principalmente fuentes históricas
1946, ps. 453-454,
461-63, 465-66. y etnográficas aunque en algunas oca-
siones las designa como "mas interesan-
tos" "las mejores" etc..
- Templo de los 2-Presentó la información accesible so--
Tigres, y de los bro las conocidas pinturas de esa ciu-
Guerreros. dad.
-
- Toscano, S., 1-Los fragmentos (en los muros de los -
1944 (aquí consulto Templos de los Tigres, de los Guerre--
la ed. de 1952) ps. ros y de las Monjas) muestran sólo par-
341, 42, 43. te de grandes composiciones que se han
de haber desarrollado en todos los mu-
ros de estos templos.
- Templos de los 2-Sigue a Tozzer en su interpretación de
Tigres, los Guerreros los guerreros Mayas y Toltecas en la -
y de las Monjas. pintura del Templo de los Guerreros.
- 3-Muestran un nivel artístico superior -
al de cualquier otra obra de Mesoamori-
ca; es decir, en cuanto a dibujo (Tem-
plo de los Tigres).
-
- Proskouriakoff, T., 1-Muestran acontecimientos históricos.
1955, p. 41
- Templos de los 2-El pintor se interesó en presentar su
Tigres, de los Guo- tema en la forma más clara posible sin
reros y de las preocuparse con problemas de arte. No
Monjas, muestran interés en la perspectiva, el
claroscuro, ni en el estudio de línea
y forma; tampoco se ha hecho el esfuer-
zo de representar el movimiento; tam-
poco el arreglo de las formas y la compo-
sición.

Chichón Itzá
(continuación)

-
- Westheim, P.,
1957, ps. 115-116
- 1-Quedan fuera de la tradición maya de -
la época clásica.
- Templos de los
Tigres, los
Guerreros.
- 2-Es posible que los modelos de osas pin-
turas existieron en Tula Hidalgo.
- 3-Son hieráticas; coincide con Toscano -
en verlas ligadas con la escritura.
-
- Kubler, G.,
1962, ps. 202-204
- 1-Las del Templo de los Tigres son más -
antiguas que las del Templo de los Gu-
rros.
- Templos de los
Tigres, Guerreros,
el Chach Mool
- 2-So pueden fechar (los Guerreros) hacia
el fin de la época toteca-maya (siglo
XII).
- 3-Las del talud exterior (Guerreros) que
dan fechadas entre las del Chacmool y
las del interior del Templo de los Gu-
rros.
- 4-So acercan más (los Tigres) al espiri-
tu y composición de las de Bonampak.
- 5-So supone que los guerreros (los Ti-
gros) y la víctima sacrificial recibi-
ran su recompensa en el paraíso repre-
sentado en el muro oriental.
- 6-Las pequeñas figuras y los contornos -
oxagorados del paisaje (muro oriental,
los Tigres) anticipan ciertos manuscri-
tos históricos Mexicanos como el Códice
Fernández Leal o el Códice Xolotl.
- 7-Los paisajes (los Guerreros) recuerdan
en sus arreglos en tiras y sus diseños
cartograficos a los códices Mexicanos.
-

d) CHICHÉN ITZÁ:

El centro ceremonial de Chichén Itzá se conoce desde los años de la conquista pues allí hubo un encuentro entre los españoles bajo el mando de don Francisco Montejo y los indígenas de la península. Sin embargo, no encontramos mención escrita de pinturas murales hasta el siglo XVII (Sánchez de Aguilar, 1639); a partir de esta fecha, durante la época colonial las pinturas y los otros restos materiales de esta ciudad como los de otros centros precolombinos se relegaron al olvido.

En el siglo XIX resurgió un nuevo interés en los restos arqueológicos del México antiguo; empezaron a aparecer libros de viajeros y exploradores en los cuales fueron menciones de pinturas murales. Principales entre éstos son las obras de Stephens y Catherwood. Encontraron vestigios de pinturas en varios edificios: Conjunto de las Monjas, Casa Colorada (Chichan-Chob), Caracol, y Templo de los Tigres. Además de comentarios sobre las pinturas incluyeron una copia de un fragmento del último templo.

Los viajeros que visitaron el sitio en años posteriores (Charnay, Le Plongeon, Maudslay, Holmes, Maler y Breton) sólo añadieron sus observaciones y en algunos casos lograron copiar las pinturas ya conocidas (Templo de los Tigres y las Monjas).

No hubo nuevos descubrimientos de pinturas hasta os to siglo cuando se emprendió, a partir de 1923, una serie de exploraciones científicas y obras de restauración y - conservación bajo el patronato del Gobierno Mexicano y - la Carnegie Institution of Washington. Se encontraron - vestigios de pinturas en el Templo del Chac Mool, Templo de los Guerreros (interior y exterior del templo), y la Columnata Noroeste. Las copias de estas nuevas pinturas se deben a Anne Morris y Joan Charlot.

La mayoría de las pinturas han desaparecido por com ploto. Se ven vestigios de colores y figuras en el Tem- plo de los Tigres y nada más. Todas las pinturas de es- ta ciudad las conocemos a través de copias.

Chichón Itzá ha sido uno de los sitios más frecuenta dos desde el siglo XVI. De esto naturalmente ha resulta do en copiosa bibliografía en que se mencionan las pintu ras (Véase la Tabla 4).

En este siglo han surgido numerosos problemas sobre la cronología o historia de esta ciudad. Muestra un de- sarrollo cultural desde los tiempos formativos hasta un poco antes de la conquista; existen formas arquitectóni- cas y escultóricas que nos hablan de dos distintas cultu ras (Maya y Tolteca). Se ha explorado intensivamente en este siglo. Además, es uno de los pocos sitios que se - mencionan en las fuentes indígonas (Libro del Chilam Bo- lam). Sincronizar todos los datos disponibles en un cua

dro cronológico ha sido un problema que, hasta el presente, no se ha resuelto satisfactoriamente. Me refiero a problemas de interpretación fuera del obvio desacuerdo - entre los especialistas sobre las correlaciones que se deben emplear en los asuntos de cronología. Por un lado existe el cuadro cronológico que se basa en los resultados de las exploraciones de la Carnogic y los estudios de Tozzer¹⁶². Ultimamente Kubler¹⁶³ ha postulado además de su adherencia a la correlación alternativa (Spinden) una secuencia de las diferentes épocas de construcción que difiere de las fechas de edificación tradicionalmente asignadas a los monumentos de esa ciudad.

Para el propósito de este trabajo usaremos la más aceptada secuencia de construcción a base de la correlación Martinez-Goodman-Thompson; usando datos de Tozzer¹⁶⁴ y Ruz¹⁶⁵ presentamos el siguiente cuadro:

Edificios:	<u>Tozzer</u> Epoca:	Fecha:
Caracol	Chichen I	600-1000 D.C.
Subestructura del Castillo		
Castillo	Chichen II	984-1145 D.C.
Juego de Pelota		
Templo de los Guerreros	Chichen III	1150-1260 D.C.

Ruz

- 1° período formativo o preclásico (? siglos A.C. -siglo III D.C.)
- 2° período clásico maya (siglos VI a X D.C.)
- 3° período maya-toltteca (siglos XI a XIII D.C.)
- 4° período decadente (siglos XIII a XV D.C.)

Pinturas on el Templo del Chac Mool:

Todos los vestigios de pinturas on el Templo del Chac Mool descubiertos durante las exploraciones de la Carnegie Institution of Washington se oncontraron en el oscombro del templo. Esto se debe a que el templo y su plataforma se usaron posteriormente on el núcleo para la construcción del Templo de los Guerreros. De las varias escenas reconstruídas por Anno Morris comentaremos sobre las pinturas on las bancas norte y sur del templo.

El templo ora de dos cámaras rectangulares de las mismas dimensiones con su entrada principal on el lado oeste. Ambas cámaras tenían cuatro pilares como sopor--tos on ojo longitudinal norte-sur. Había una pequeña entrada al aposento interior on el cual se oncontraban las dos bancas con pinturas on los lados norte y sur on forma de L invertida. Las bancas ocupaban, hasta una altura de 87 cm.⁴⁶⁶, todo el muro norte y sur y parte del muro oriental on el cual se oncontraba un altar. Cada banca, entonces, tenía tres lados designados por Morris a,⁴⁶⁷ b, y c (Lado a: 4.39 m; Lado b: 2 m y Lado c: 1.40 m.).

En la banca sur, al lado derecho de la ontrada al aposento, se lograron reconstruir los vestigios de 14 personajos sedentes (Véase Lámina XII). Las primeras 12 figuras (lados a y b) von on dirección del altar; es decir, hacia el oriente. Los últimos dos ven on dirección opusta debido a su posición on relación con el altar. Las

figuras más completas son las denominadas III a VIII en el lado a. Las otras figuras (X a XIV, lados b y c) sólo muestran partes de los grandes armazones emplumados - que llevan sobre la espalda, los pies y parte de las - piernas, y los asientos. El torso de los personajes IX y VIII es todo lo que quedaba de esta parte de la pintura.

Los personajes sobre un fondo morado van ricamente ataviados con tocados emplumados y en algunos casos tocados con mascarones (figuras III-V), ponachos, orejeras, máscaras (los mismos tres ya citados), narigueras, corazas, armazones emplumados sobre la espalda, brazaletes, faldillas de cuero (los individuos disfrazados de dioses), faldas (los sacerdotes), rodilleras y sandalias. - Los individuos disfrazados de dioses (figuras III-V) llevan además de pintura corporal (azul y amarillo) un cetro en forma de serpiente en la mano derecha y un escudo en la mano izquierda. Los colores empleados en la representación de los personajes citados alternan entre rosa y verde. Los personajes III y V: tocado emplumado de verde y armazón de rosa emplumado sobre la espalda de rosa; Personaje IV: tocado de rosa y el ornamento de la espalda de verde. Un azul claro se ha usado en partes de las volutas, tocados del dios B y en los cetros. El sulo es del mismo color.⁴⁶⁸ Los siguientes tres personajes (VI-VIII) llevan una olla en la mano derecha en la -

cual se ven tres objetos amarillos en cada una (copal?-mazorcas?). En lugar de la voluta del habla se ha representado una serpiente. Entre las figuras III a VI se han representado pequeñas figuras y una serpiente, lo que quizá podría ser el equivalente del glifo locativo o de identificación de cada personaje. La parte superior de todos los asientos es de piel de jaguar.

La serpiente es el elemento dominante en la parte donde se encuentran los tres individuos que van disfrazados de dioses. No sólo llevan tocados en forma del dios B (de la lluvia) sino también van enmascarados con la forma de la misma deidad al estilo de los guerreros aztecas en que sólo se deja una abertura para la boca. La voluta del habla y parte del cetro también son serpientes. Aún la pintura corporal del torso y los brazos simula la serpiente completando el atavío con una cola serpiente.

Evidentemente, la serpiente aquí se relaciona con las lluvias y por extensión la fertilidad; si las figuras en la parte superior de la pintura identifican a los personajes entonces tenemos aquí varios individuos importantes que acompañan a los cuatro personajes que siguen (sacerdotes o hechiceros) que celebran una ceremonia en la cual se hace una especie de ofrenda a las deidades de las lluvias (?).

Tomando en cuenta la clase de construcción en que -

se encontraron estas pinturas y la realización de la obra podemos decir que ya había influencias del altiplano pero no lo suficiente para suprimir la tradición artística maya. Hay una mezcla de elementos de ambas zonas tanto en el edificio como en la pintura pero la realización de la pintura es maya. La voluta del habla es idea del altiplano como las figuritas que quizá son los nombres de los personajes en vez de glifos al estilo maya. En cambio, la representación del dios B (también en los tocados del III y el VI se ve una flor acuática) y el cetro (aunque aquí se ha transformado si lo comparamos con los cetros portados por los personajes de las estolas de la época clásica) son elementos característicos de la cultura maya. Además, la riqueza del movimiento, y variación de los tocados y los otros accesorios emplumados son característicamente maya. La resolución del plano pictórico se acerca más a la época clásica maya cuyas formas a primera vista dan la impresión de algo demasiado recargado, el llamado temor a los espacios blancos. Cada elemento, principalmente la línea que define todas las formas, trasciende los requisitos del tema. Aunque el simbolismo del tema es muy importante siempre sobresa lo que conocemos por maya: el movimiento expresado a través de una fina línea aunque aquí el tema y la forma del material se prestan a una realización estática (una serie de personajes sedentes en posición idéntica en una

tira horizontal). Por cada forma o línea recta hay un eco o forma opuesta (ondulante por lo general) que contrapone la dirección anterior.

En resumen podemos decir que aunque ya habían llogado influencias (conceptos) del altiplano cuando se pintó esta banca la tradición maya del arte siempre dominaba. Después veremos que casi desaparece por completo en esta misma ciudad. Sobre-todo, lo que expresa esta pintura es una visión maya en la cual domina el hombre a pesar de que en este ejemplar ya hay evidencias de ideas de afuera (la voluta del habla, el escudo con rostro humano) conceptos abstractos que se usaron simbólicamente en el lugar de su origen a tal grado que el hombre ocupa un lugar secundario en el arte. En cambio, en la zona maya, no importa cuanto se recargue el personaje con atributos que lo identifican, siempre no deja de asomarse lo humano.

Domina la forma curvilínea ya sea plumaje, volutas, serpientes, cetos; la suavidad de estas líneas expresa un movimiento que se contiene en el plano pictórico. Si algún elemento se acerca a los límites materiales de la pintura se regresa con una forma (gancho o roles) que contiene la vista. Sin embargo, la vista no se mueve libremente de una parte a otra. El pintor se concentró más en la realización de las formas entre si y los espacios que las rodean en vez del conjunto de las formas en

la pintura. Aquí vemos una preocupación no por la composición en la cual cada forma es una masa que se arregla en cierta manera para formar una unidad sino un conjunto de formas bien delimitadas con una fina línea que logran un movimiento ligero, un ritmo suave. Es decir, expresa la visión de un mundo que no demuestra aspectos individuales sino fuerzas naturales o seres mitológicos que emergen aquí y allí pero que no puedan relacionarse con un sólo punto de vista. Cada cosa, cada aspecto de la naturaleza tiene diversos atributos. Cada deidad por extensión tiene cualidades que se expresan por distintos colores a través de las cuatro direcciones cardinales. Podemos ver esto en el arte pictórico de esta cultura pues no hay un sólo enfoque o punto de vista en el cual todo elemento de la pintura se relaciona con él sino una realización total del tema cuyas partes tienen la misma importancia. Como en la visión del mundo del hombre maya (sus conceptos del tiempo, una serie de períodos que se repiten infinitamente etc.) todo se relaciona; es decir, hay un movimiento incesante de las cosas en el mundo; lo que aparece en un tiempo dado bajo un cierto número aparecerá de otra forma bajo las mismas o distintas condiciones porque los regidores de la realidad se pasan libremente de una esfera a otra. Así en la pintura. Todo queda bien delimitado pero no resulta inmutable; las mismas formas se vuelven a repetir por toda la pintura -

con el resultado que no nos atrae una sola forma sino toda la pintura.

La banca norte sigue el mismo plan que la banca anterior, a saber: una serie de personajes sedentes que ven hacia el altar (Véase Lámina XII). En vez de asientos forrados de piel de jaguar (semejantes a los que se ven en los códices) aquí se han representado en forma de jaguar; ha de ser un especie de mueble como el jaguar rojo incrustado con piezas de jade que se encontró en la subestructura del Castillo de la misma ciudad. Sobre estos muebles de un café rojizo se han representado guerreros sobre un fondo morado. Llevan tocados cilíndricos de color azul, penachos, orejeras azules, brazaletes, lanzas, atlatl, etc. Se reconstruyeron cuatro asientos de jaguar vistos de frente y dos de lado. Desgraciadamente solo se logró encontrar vestigios de un guerrero más o menos completo. Los demás muestran lanzas, los pies con sandalias, un atlatl, y nada más. Por lo tanto es imposible considerar esta pintura con más detenimiento. Sin embargo, podemos estar seguros que aquí el guerrero típico toteca ya está representado.

Los muros de cada aposento llevaban cuatro grandes serpientes, ocho en total.

Pinturas en el Templo de los Guerreros:

El Templo de los Guerreros tiene la misma planta que

el Templo del Chac Mool pero de mayores dimensiones; dos aposentos rectangulares con una entrada principal por el lado occidental y una más pequeña al aposento interior. En vez de tener sólo una fila de pilares como en el templo anterior aquí se ha usado la bóveda maya en conjunto con pilares, lo que permitió espacios interiores más amplios. En el aposento interior también se encontraron vestigios de un altar y bancas (forma de L invertida) en los muros norte y sur y parte del muro oriental.

Se reconstruyeron escenas marítimas, batallas, sacrificios y fragmentos de templos, campos de honcquón, pájaros etc. Sin embargo, las dos mayores reconstrucciones (una batalla y una aldea cerca al mar) no caben en los propósitos de este trabajo. Fueron tan fragmentarios los vestigios de pinturas empleados en la reconstrucción que su valor reside en darnos informes sobre el vestuario, costumbres, en fin datos que quedan fuera de este trabajo, cuyo interés es ante todo artístico (Véase Lámina XIII a y b). Quedan muchos espacios en la pintura que por necesidad se dejaron en blanco; solo dan una idea de como ha de haber sido la pintura.

Se encontraron restos de pinturas en el talud exterior del templo de los Guerreros. En el curso de las exploraciones se vió que se habían aplicado 131 capas de estuco al talud norte del templo (Véase Lámina XIV). En la capa 22 se encontraron vestigios de una pintura de -

grandes dimensiones---una procesion de figuras humanas - y de animales---una tira de 7.92 m. de largo que empezaba a 2.44 m. del lado occidental y terminaba en el lado oriental. Tenia una altura de 1.42 m.⁴⁶⁹

Los personajes descarnados que se asemejan a los re lieves de Tula (Coatepantli; muro de serpientes) llevan un cuchillo de pedernal en una mano y una cabeza decapitada en la otra. Ademas se ve un águila de las mismas - proporciones (que los personajes) y un ciempies pintado a la misma escala. El fondo es de color cafe rojizo. - El personaje del rostro descarnado lleva moños en las mu ñecas y las rodillas, faldillas y plumaje de azul claro. El color principal de los personajes y las volutas es amarillo oscuro. Al extremo lado izquierdo el tocado emplumado es de color verde.

Aquí vemos ya un punto de partida distinto al de la época clásica no sólo en la realización de la pintura - (se ignoran las diferencias de escala entre las varias - figuras) sino también en el material usado; el exterior de los edificios para pinturas. Fuera de esto, no podemos comontar más por el estado fragmentario de la pintura.

Otras Pinturas murales:

Llegamos ahora a los restos de pinturas murales que han causado tanto interés desde el siglo dieciseis hasta

nuestros días. Durante más de un siglo a partir de los viajes de Stephens y Gatherwood las pinturas (principalmente las del Templo de los Tigres) se consideraron representativas de la expresión máxima del arte pictórico de Mesoamérica. Esta valorización se debe principalmente a que no existían otros ejemplares de la misma índole que rivalizaran con dichas pinturas. A fines del siglo pasado hubo varios descubrimientos de pinturas en Teotihuacan, Tzulá, Chacmultún y Santa Rita pero se ignoraron por no responder a las normas occidentales del arte.

Alternativamente las pinturas se consideraron inferiores o superiores a la escultura y arquitectura de la misma ciudad según el comentarista. Pero siempre se asignaba el lugar de honor a la pintura mencionada arriba. No importa que haya sido el punto de vista de los observadores que ya hemos visto en la primera parte de este estudio, siempre se consideraba como la mejor, la más bella, etc.

Sin embargo, todo esto cambió cuando se descubrieron las pinturas murales en el Templo Número Uno de Bonampak. Llegó a tal punto el olvido, que Proskouriakoff, en el estudio sobre Bonampak (1955), los restó todo el valor artístico que se había acumulado por más de un siglo (1843-1946).

Es necesario entonces revisar de nuevo los mencionados restos de pinturas murales para ver que valor tienen para nosotros hoy día.

El mural en el Templo de los Tigres:

El Templo de los Tigres es de dos piezas como los templos ya citados; sin embargo, es de menores dimensiones. Tampoco se emplearon los pilares en el interior para dar mayor amplitud; sólo hay dos columnas serpentiformes a la entrada del templo y una pequeña entrada al aposento interior. Se usó la bóveda maya como techumbre. Tiene más o menos la misma orientación que los templos mencionados arriba; es decir, la entrada principal es por el lado oriental. Los Templos del Chac Mool y de los Guerreros tienen una orientación de unos 25 grados y el Templo de los Tigres tiene una orientación de 340 grados en relación con el norte.

Cuando Stephens visitó el templo, el aposento interior se encontraba lleno de pinturas por todos los muros y los arranques de bóveda.* Desafortunadamente, sólo nos han llegado copias de la escena más completa del muro oeste lado sur, parte de la pintura en el arranque de bóveda del muro sur y unos fragmentos del muro este (Véase las Láminas XV y XVI).

* Cuando Maudslay visitó el sitio (1888) todavía se encontraban las pinturas en buen estado aunque se habían desfigurado por gongos que usaban los muros para esgraffar sus nombres. Pero no tenía materiales apropiados para copiar las pinturas. Unos años después Breton y Major lograron copiar la batalla en el muro oeste al lado derecho de la entrada del aposento interior del templo.

Además, había vestigios de pinturas en el primer aposento. Según Breton,⁴⁷⁰ todavía a principios de este siglo se veían restos de escudos y figuras, lo que demuestra que el tema ha de haber sido el mismo que se representó en el aposento interior. Estaban en muy malas condiciones porque el techo se había caído con el resultado que se habían expuesto a la intemperie.

El aposento mide 8 metros de largo, 2.36 de ancho con una altura de aproximadamente 6 metros.⁴⁷¹

Breton⁴⁷² nos dice que se usaron dos rojos, dos azules, cuatro verdes, amarillo, blanco, negro, un tono morado y varios tonos de café para la piel de los personajes.

En la batalla en el muro oeste parte sur del aposento interior se ven más de cien figuras sobre un fondo verde claro. La pintura como el resto de los muros del aposento se dividió en tres bandas. En la banda inferior se han representado dos individuos de grandes proporciones sentados entre peces y flores acuáticas sobre un fondo azul oscuro que sostienen la escena principal con un brazo cada uno. Luego viene la primera parte de la escena principal en la cual se ven personajes sedentes adentro y a un lado de chozas redondas. El resto de la pintura es una batalla entre guerreros armados con lanzas, atlatl y escudos. En la parte superior de la pintura se ven las casas de los defensores; entre las casas se ven

guerreros y mujeres.

Si la interpretación de Tozzer es aceptable ⁴⁷³ aquí se ha representado una batalla entre toltecas en la parte inferior y mayas en la parte superior; agrega que la sumisión de los mayas se ha representado en la segunda banda donde se ven los personajes sedentos enfrente de las chozas ya mencionadas.

Los agresores usan rodilleras y tobilleras de algodón, pequeñas escudos de color verde en la cintura en la parte posterior (lo que Selser llamó espejo dorsal o texcacuitlapilli), orejeras redondas de color verde y collares. Los ponachos son más elaborados que los de los guerreros de la aldea en la parte superior. Los últimos usan un tocado redondo con dos o tres plumas de color azul, orejeras tubulares, camisas blancas y escudos redondos con un motivo de media luna en su centro. Todos los guerreros usan lanzas y el atlatl. ⁴⁷⁴

El vestuario de la mayor parte de los personajes definitivamente los identifica como originarios del altiplano, pero ¿a cual tradición del arte responde esta pintura? Se emplearon convenciones de ambos lugares. La voluta del habla es del altiplano, el modo de pintar los árboles se asemeja a los del mismo lugar; el modo de representar las chozas o casas corresponde tanto a los ejemplares de pintura de la época clásica como a los de los códices. Sin embargo, aquí tenemos un ejemplar que no se

puede relacionar ostrictamente con un lugar u otro. Es más bién una fusion de las dos culturas.

Aunque la batalla domina la pintura no se expresa con extrema violencia. Cada guerrero actuá en su espacio asignado sin interferir con los que lo rodean. Cada individuo se representa en diferentes actitudes de movimiento, saltando, andando. Sin embargo, los elementos que dominan son las lanzas y los escudos.

Los personajes sedentes en la parte inferior se presentan de un punto de vista (de frente) mientras que el resto de la pintura se ve de una posición elevada.

Los círculos de los escudos expresan un movimiento que serpentea por toda la pintura. Si movemos la vista del lado derecho superior cerca del dintel vemos que los escudos forman un especie de marco para las casas de la aldea que forma una parte estática de la pintura; luego se ve en el lado izquierdo un personaje con escudo manchado y una serpiente emplumada. Cerca de éste último los escudos forman un oco (volviendo la vista en dirección del dintel) a los primeros cerca de la aldea. Los anteriores llegan al otro personaje del lado derecho abajo del dintel también con una serpiente emplumada pero de mayores dimensiones. Entonces los escudos forman varias líneas de dirección que ondulan por la parte central de la pintura, se acercan al disco solar al centro en la parte inferior del mural y llegan a formar un espe

cio de marco circular con su foco en el disco solar y - sus orillas a ambos lados del mural para la escena de - los personajes sedentes enfrente y adentro de las chozas de campo. Las lanzas aumentan este movimiento así como las actitudes de los guerreros.

En resumen vemos que los murales de este templo evi- dentemente se realizaron bajo el mando de amos extran- jeros, castas guerreras en vez de una jerarquía sacerdotal. Obviamente los extranjeros saldrán vencedores.

Sigue onaltceiéndose la importancia del hombre a - pesar de sus atributos abrumadores. No deja de dominar en la pintura. Se representan acontecimientos impulsa-- dos por él y no por los dioses.

El fondo responde a un espacio distinto del que se usa para presentar a los personajes. Persiste la proocu- pación por la posición que le pertenece a cada individuo; cada figura tiene su realidad conforme a un punto de vis- ta y así se van representando hasta que llenan el plano pictórico; es decir, hasta que se cumple con los requisi- tos del tema. Lo que otros comentaristas han llamado - una realización concisa y de mayor claridad.

Por primera vez en nuestro trabajo encontramos vos- tigos de pinturas que difieren de las ojeplares ya vis- tos en Uaxactún, Bonampak y Chacmultún. Definitivamente muestran influencias extranjeras. Sin embargo, no se su- prime por completo la tradición artística maya. En las

pinturas del Templo del Chac Mool, las más antiguas de esa ciudad, encontramos rasgos mayas y toltecas (bancas sur y norte). De acuerdo con los elementos arquitectónicos que se basan en patronos procedentes del Altiplano - las pinturas se encuentran sobre bancas, idea empleada - en Tula en los relieves de las bancas cerca de los pilares adjuntos a la pirámide cuyo templo empleó los atlantes de guerreros para soportar el techo. Las pinturas - de la banca norte representan guerreros notamente toltequizados. En cambio en la banca sur hemos visto personajes que, sino son mayas, siempre representan elementos de esa cultura. Las pinturas encontradas en los muros interiores del Templo de los Guerreros, Templo de los Tigres y en una de las cámaras del Edificio conocido como de - Las Monjas, muestran escenas de batallas. Aunque no se pierde por completo el concepto de representar escenas - en fajas horizontales lo que sobresalen son los campos - de batalla. (cuerpos de agua con canoas en los Guerreros; campos con chozas en los Tigres y murallas en las Monjas) que se representan en perspectivas ascendentes. El énfasis cambia a tal grado que perdemos de vista la mano dirigente del sacerdocio. Ya no se representan ceremonias como en la época clásica sino guerreros ejerciendo su papel más importante: en batallas. La única ceremonia que hemos presenciado es la que se efectúa en el talud norte del Templo de los Guerreros; se trata evidentemente de -

sacrificios humanos como lo comprueban las navajas de pedernal y las cabezas decapitadas. También se encuentran escenas de sacrificios humanos en el interior del mismo edificio y en el arranque de bóveda en el muro sur del Templo de los Tigres (Véase la Lámina XVI).

Ahora bien, hemos visto una mezcla de conceptos mayas y toltecas en las pinturas de Chichén Itzá que dan lugar a obras de arte que no se pueden clasificar como mayas o toltecas. De aquí en adelante veremos resoluciones pictóricas que se alejan aún más que las de Chichén Itzá de las de la época clásica.

Hemos visto que 1) los patrocinadores de las pinturas ya no son los sacerdotes sino las castas guerreras; 2) los muros interiores como los exteriores de los templos se emplearon para representar batallas y sacrificios humanos; 3) símbolos pictóricos que forman parte de los acontecimientos narrados en las pinturas dan lugar a resoluciones muy especiales, cosa que quiebra por completo con la tradición artística de la época clásica. Es decir, las volutas del habla, los seres descarnados en el talud norte de los Guerreros simbolizan ideas del altiplano que presentan otros requisitos al pintor distintos a los de épocas anteriores. Ya no es importante representar personajes disfrazados de tal forma que no se pierda de vista la humanidad de tema sino seres mitológicos o de cualquiera índole representados a la misma escala al lado de otros (águila, ciempies) con propiedades simbólicas cuyo significado total se ha perdido.

Tabla 5

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Histórica

Tulum

Referencia	Tesis, Valoración o Comparación
Stophons, J. L., 1843, (Véase pri- mera parte de es- to trabajo).	1-Sólo menciona la existencia de vesti- gios de pinturas murales en el Templo de los Frescos y en el del Dios Descen- dente.
Gann, Thomas, 1900, p. 109 (General)	1-Asigna una fecha de ejecución poste- rior a la señalada para las pinturas - de Santa Rita, Belice (después del si- glo XIV, XV).
Lothrop, S., 1924, ps. 50-53 Templos no. 5, 16 y el Castillo (interior y exte- rior).	1-Pertenecen a la tradición maya del ar- to pictórico; sin embargo, no contribu- yon ni se derivan de una fuente conoc- ida. 2-Son casi idénticas a ciertas vasijas - dragadas del Conoto Sagrado de Chichén Itzá.
Otros en Tulum: camara a de las estructuras 20, 21 (el Gran Pala- cio) y 25; en el exterior de la Estructura 55 (Torre de Guardia).	3-Algunas deidades representadas en Tu- lum se encuentran en Santa Rita. 4-En cuanto a tema las del Castillo se - asemejan más que las otras (Templos 5 y 16) al arte Mexicano. 5-Estilísticamente se relacionan al Cód- ice Peresianus.
Joyce, A. T., 1927, ps. 131-32. (General)	1-Los temas son simbólicos y religiosos. 2-El arte es altamente convencionalizado. 3-Muestran un nivel artístico superior - al arte pictórico de Teotihuacan (sólo la pintura del templo de la Agricultura se conocía).

Tulum
(continuación)

Mason, G.,
1927, ps. 256-57.
(General)

1-Se asemojan a ciertas representaciones del Códice Tro-Cortesianus; sin embargo, muestran influencias del Altiplano.

2-Muestran un nivel artístico superior al arte del Altiplano.

Vaillant, G. C.,
1935, p. 52

(General)

1-Son puramente religiosos, sin la interferencia de la forma humana.

2-Domina el elemento de diseño; las deidades se han representado según el dictamen del sacerdocio.

3-Muestran un nivel artístico superior a los vestigios arquitectónicos y escultóricos de la zona maya.

4-Muestran fuertes afinidades en cuanto a tema y estilo a las pinturas de Mitla.

Fernandez, M.,
1941, 1945, ps.
100; 101, 103 y
105--169-175 y
179--113, 115,
117-118 y 120.

1-Muestran influencia Tolteca (las del pasillo de la subestructura del Castillo).

2-Denota un verdadero sentido artístico.

3-Representa en tres fajas (la pintura de la fachada del Templo número 5) la tierra, en medio, en la parte inferior el elemento agua y en la parte superior el cielo.

4-Representa (el tablero en el muro este del interior del Templo número 5) en la parte inferior el mar, en seguida la tierra y en la parte superior el cielo, que en este caso es nocturno.

5-Muestran características (Templo número 5 interior y exterior) semejantes a las del Códice Peresianus.

Tulum
(continuación)

-
- Fernandez, M. 6-Por su técnica y concepción se aseme-
jan grandemente a las pinturas de Santa
Rita y un poco menos a las de Mitla.
- 7-Son comparables con las de Malinalco;
(las del Castillo que muestran los co-
lores rojo, azul, verde, ocre y negro;
en cambio los otros ejemplares de la -
misma ciudad muestran el negro y un -
verde cobalto).
- 8-Perthoccon a la época Tolteca, quizá -
la liga de Mayapan.
-
- Toscano, S., 1-Presentan afinidades de tiempo con las
1944, p. 345
Templo no. 5
de Santa Rita.
-
- Proskouriakoff, T., 1-Se asemejan a la pintura de los códi-
1955, p. 41 cos.
- General 2-Ademas de ser decoraciones a color, -
son discursos simbólicos.
-
- Westhoim, P., 1-Son códicos traspuestos a la pared.
1957, ps. 117-
118. 2-Se asemejan a las pinturas murales de
(General) la Mesota y a los códicos.
-
- Kubler, G., 1962 1-Se acercan más a la tradición maya--en
p. 206 cuanto a tema--que las de Santa Rita.
- General y fachada 2-Muestran conexiones metalúrgicas en la
del Templo de los
Frescos. cualidad de la línea (discos de metal
trabajados a base del proceso de la -
"ocra perdida") y conexiones con los -
manuscritos en la división del muro en
registros y cuadretos.
-

o) TULUM, QUINTANA ROO:

Es posible que la captura de Valdivia y sus hombres, sobrevivientes del naufragio de la carabela con rumbo a Santo Domingo en 1511, haya acontecido en la ciudad hoy conocida como Tulum. Las versiones de la captura e huida en cuanto a los sitios difirieron en las crónicas y relaciones del siglo XVI*; sin embargo, Sánchez de Aguilar⁴⁷⁸ menciona a los dos sobrevivientes de la tripulación de Valdivia (Gorónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero) como esclavos del Cacique Kinich de la ciudad de Zamá. Esta ciudad se ha identificado por Lothrop⁴⁷⁹ como Tulum.

Además, es probable que los españoles vieron la ciudad en 1518 en la expedición bajo el mando de Grijalva que pasó por la costa oriental de Yucatán.⁴⁸⁰

Se ignora la ciudad en las obras escritas sobre Yucatán durante la época colonial. El descubrimiento del sitio arqueológico, definitivamente designado como Tulum, se debe a "Juan José Gálvez, según carta de Juan Pío Pérez".⁴⁸¹ Sin embargo, las primeras noticias de pinturas murales y descripciones de los principales edificios fueron dadas por Stephens en 1843⁴⁸² (Véase la tabla 5).

* Landa⁴⁷⁵ indicó el lugar de la captura como la "provincia que llaman de la Maya." Gómora⁴⁷⁶ identifica al cacique que los ayudó cuando se escaparon, como señor de Xamanzana en el territorio de Ah Kin Cutz; Corvantez de Salazar⁴⁷⁷ identifica a este mismo señor como Ah Kin Cuz (Aquinruz) de Jamancona.

Menciona las pinturas en el interior del Templo de los Frescos ("destruidas y borradas") y los vestigios de pinturas en el exterior que se conservan hasta nuestros días. También nos da noticias de pinturas en los muros y bóveda del Templo del Dios Descendente (sólo el tablero que veremos adelante se conservó).

Tulum se exploró detalladamente en este siglo; la expedición dirigida por Samuel K. Lothrop bajo el patronato de la Institución Carnegie de Washington trabajó en el sitio durante varias temporadas (1916-1922). Además de las pinturas vistas por Stephens y Cathorwood, se encontraron vestigios de murales en el interior y exterior del Castillo.

Años más tarde (a partir de 1938) Miguel Angel Fernández comisionado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia llevó a cabo exploraciones y obras de conservación y restauración en esta ciudad. Además de las pinturas ya conocidas descubrió otros fragmentos en el Castillo que no se habían visto por los investigadores anteriores.

Las pinturas se encuentran en relativamente buen estado. Las pinturas mejor conservadas son las del Templo de los Frescos. Durante las exploraciones dirigidas por Lothrop y Fernández se limpiaron las pinturas y se tomaron medidas para conservarlas. Conocemos las pinturas a través de fotografías y copias hechas por Lothrop y Fernández.

Las pinturas se han incluido en casi todas las obras publicadas de índole general sobre el arte del México antiguo (Véase Tabla 5). Los mayores datos sobre las pinturas los encontramos en el libro de Lothrop⁴⁸³ y en los trabajos de Miguel Angel Fernández.⁴⁸⁴

Según los estudios de la arquitectura, la pintura y la cerámica la ocupación de Tulum encaja en el post-clásico: siglos XIII, XIV y posiblemente XV. Sin embargo, se ha encontrado una estela con una fecha antigua que corresponde al año de 564 D. C. según la correlación de Thompson.⁴⁸⁵ Esto presenta una contradicción porque todos los elementos empleados por los arqueólogos (arquitectura, escultura, pintura, y cerámica) sitúan la ciudad 600 años más tarde. Alberto Ruz⁴⁸⁶ opina que dicha estela quizá proceda de otro centro ceremonial más antiguo que el que actualmente se los ha asignado. Por falta de más datos correspondientes a la época clásica tendremos que contar con las fechas a base de estudios de la cerámica, arquitectura y la pintura para el presente estudio: es decir, las pinturas murales de esta ciudad indudablemente pertenecen a los tres siglos inmediatamente antes de la conquista.

Los murales del Templo del Dios Descendente:

El Templo del Dios Descendente (Templo Número 5) de una sola cámara con entrada al Poniente descansa sobre -

una plataforma que antiguamente fue un edificio de techo plano; ésto se rellenó posteriormente para la construcción del Templo superior.

Los muros del templo se desploman hacia afuera en la parte superior; la puerta se desploma hacia adentro o sea en dirección opuesta. La cornisa de tres elementos le da al edificio aspecto de sombrero. El primero (vindo hacia arriba) muestra vestigios de pinturas semejantes a las que se ven al lado norte de la entrada; en el segundo se ven rosetones en cuyo centro se puede apreciar una especie de lengua bífida en cada dos de ellos. La parte superior, de color liso, completa la cornisa. Sobre la entrada se encuentra un nicho en el cual se ve la deidad en estuco pintado que dió lugar al nombre del edificio.

Según Fernández toda la fachada había estado llena de pinturas (Véase Lámina XVII). Desgraciadamente sólo encontró suficientes datos para reconstruir algunos fragmentos en el lado izquierdo de la fachada. Sin embargo, dedujo ⁴⁸⁷ que en los lados norte y sur de la entrada, serpientes entrelazadas habían formado tres fajas divididas en rectángulos; además, por las varias esconas conservadas, se pudo ver que los otros espacios se habían utilizado para el tema principal, la representación de los dioses.

En la parte inferior de la cornisa se representan -

ojos estelares, con fleco en forma geométrica. Esta última parte se divide en tres partes dejando así dos rectángulos en los cuales se han pintado escenas semejantes a las que se ven más abajo. En el primer espacio al lado izquierdo se ven dos grandes recipientes en cuyo centro se ve el signo de Kan. Un recipiente semejante se ve en el tablero en el interior del mismo templo. En ambos ejemplares se han representado dos piezas circulares en la parte superior (en otros casos se ven tres piezas). Luego se ve un complicado moño entrelazado (se ha usado en el tablero interior también) entre las dos piezas y un especie de motivo vegetal desparramado en dos partes. Las piezas que empuñan casi todos los personajes en las pinturas de esta ciudad parecen ser una variación en forma vertical de estos recipientes ya descritos. ⁴⁸⁸ Fernandez identifica la pieza que empuña el personaje sedente al lado izquierdo en la faja superior al centro como una ofrenda de bolas de pozolo rematada con la mazorca de maíz. Otros escritores ⁴⁸⁹ identifican estas ofrendas (?) como estandartes lo que no es muy probable como veremos más adelante.

Se ven en total cinco personajes sentados sobre pequeños bancos rectangulares. En la cornisa el individuo sedente ve a la izquierda hacia una ofrenda de las mismas dimensiones que las dos ya descritas en el lado izquierdo; en la faja superior formada por las serpientes

entrelazadas se ven en el rectángulo central dos personajes; en el rectángulo de la derecha cerca de la entrada se ve otra ofrenda y la mano que la empuña. Desgraciadamente está borrado el resto del cuerpo del personaje que seguramente veía hacia la izquierda.

Fernández⁴⁹⁰ reconoce al Dios D (Itzamná) en el lado izquierdo en la escena del centro. En la faja inferior en el lado izquierdo el mismo autor identifica al dios E (dios del maíz).⁴⁹¹ En esta escena se ve la misma ofrenda entre el dios E y otro personaje sedente (identificado como el dios B)⁴⁹² que se ha representado en la cornisa y en manos de algunos de los personajes sedentes.

Incluiremos nuestras observaciones sobre su realización en los comentarios de las pinturas en el interior del mismo templo (Véase Lámina XVIII).

El tablero pintado en el interior del templo que se encuentra al fondo (muro oriental) se copió parcialmente en 1918 por los expertos de la Institución Carnegie y en su totalidad por Fernández 20 años más tarde.⁴⁹³ Mide 3.30 m. de largo por 0.90 m. de alto.⁴⁹⁴ El tablero está dividido en cuatro partes, "rematado por una faja celeste nocturna, y en la parte inferior...restos de otra faja, probablemente marina, como se ve en el exterior del edificio."⁴⁹⁵

Los cuadretes se enmarcan como en la fachada por -

serpientes ontrelazadas. Las serpientes que descienden del cielo se dividen en el centro por un rosetón (semejante a los de la fachada). En la parte superior las serpientes son de color negro; por el resto de la pintura son de color azul. En ambos lados de las serpientes del centro se ven dos deidades que miran hacia los lados del tablero en acto de recibir una ofrenda presentada por sacerdotisas (?) sedontes que llovan ricos tocados -- omplumados, orejeras, brazalotes, quechquómitl y faldas. El personaje al lado izquierdo del centro (cuadrote 2) -- se identifica como el dios K,⁴⁹⁶ el dios del viento. No es posible identificar la otra deidad por la falta del -- rostro. En los dos cuadrotos de las orillas se ven dos deidades idénticas que miran hacia el centro. Según -- Fernández,⁴⁹⁷ parecen sostener el cielo con la extensión de la banda celeste que se prende a las espaldas de ambas deidades. Fernández las identifica como Ehécatl, -- dios del viento del Altiplano. Esta identificación de -- las deidades como Ehécatl y por extensión como cargado-- res del cielo me parece insostenible. En primer lugar -- el rostro aunque tiene aspecto de pico (motivo esencial de Ehécatl) no es la máscara bucal que por lo general se -- representa en el Altiplano. Es más bien un pico de pájaro con dientes. En segundo lugar, las representaciones de Ehécatl como sostenedor del cielo muestran la deidad (en oscultura) como cariatido y en los códices en más o

monos la misma forma; es decir, el cielo sobre los hombros con el apoyo de los brazos.

Sin embargo, la identificación del dios maya del viento en la parte central no quedaría fuera del tema predominante representado en estas pinturas, el de las lluvias y la fecundidad. Como ha indicado César Sáenz,⁴⁹⁸

"...no había en la mentalidad indígena, poco antes de la conquista, una diferenciación muy clara entre los atributos del dios del viento Ehécatl y los del dios de la lluvia Tláloc."

Además, Fernández nos dice que en "la parte inferior (del tablero) comprendida entre las dos banquetas, existen restos de pintura que sin duda representaba el mar, que en el caso especial de Tulum, simboliza el bajo mundo (lo que está más abajo del suelo) y sin duda pintaron, peces y otros animales marinos, como pueden verse en la parte inferior de la fachada."⁴⁹⁹

Fernández, ve entonces, en este tablero la representación del mar en la parte inferior, la tierra en medio y en la parte superior el cielo.

Los pocos datos que nos suministran las pinturas de este templo (exterior o interior) nos hablan de una dedicación a las fuerzas benévolas del mundo. Las deidades simbolizan todos los elementos que figuran en la existencia del hombre: Itzamná, señor de los cielos, de la Noche y del Día;⁵⁰⁰ el dios del maíz, como Itzamná y Chac,

es una deidad benévola, un dios de la vida, prosperidad, abundancia y fructificación;⁵⁰¹ el dios K, del viento, se relaciona con Chac. Las ofrendas de pozole de cuyo centro brotan plantas de maíz se pueden relacionar con los rituales del dios Sacal Puc⁵⁰² que fue uno de los primeros conquistadores mexicanos de Yucatan; aún figura en los ritos de los yorbateros como el primer hombre que ofreció pozole a los Chacs.

En resumen vemos que no se han representado acontecimientos verdícos como en los otros centros ceremoniales (Uaxactún, Bonampak, Chacmultún y Chichón Itzá); es decir, ceremonias, procesiones, batallas etc. sino actos simbólicos. Por lo tanto se han empleado ideas mayas con mexicanas. Además vemos deidades del panteón maya realizadas en un estilo semejante al del código Peresianus mientras que las fajas de ciclos nos recuerdan ejemplares encontrados en los códicos mexicanos.

Se han empleado muy pocos colores que por lo visto no fue necesario para los propósitos de la pintura. Los fondos son blanco o negro y el único color adicional es un azul turquesa y blanco o sea con finas líneas blancas y azules en los fondos negros. Dichos colores son muy apropiados para el Día y la Noche que figuran estrechamente en estas pinturas. Además el color azul se puede ligar con el agua, los Chacs.

Las pinturas en conjunto presentan una serie de es-

conas bien delimitadas en sus espacios correspondientes. Aquí ya no vemos las líneas ondulantes de los otros centros ceremoniales. Predomina la fina línea recta con curvas o diferencias de dirección logradas cuidadosamente para no perder el efecto total de sobriedad y estabilidad. Las pinturas no sólo se presentan austeramente en pocos colores sino también en cuanto al uso de la línea. Toda forma está bien delimitada; no hay volutas, volutas del habla, movimiento sugerido por la posición de las manos, o por figuras en diferentes actitudes; sólo lo necesario para lograr una representación de los personajes y sus atributos identificadores.

El mural en la fachada del Templo de los Frescos:

Las pinturas murales se encontraron en la fachada del templo original de un complejo de edificios con varias épocas de construcción. Los muros hasta la cornisa de cuatro elementos son verticales. La entrada de casi las mismas dimensiones de uno de los lados lleva un soporte en medio también lleno de pinturas. El Templo mide 8.50 m. de largo por 2.00 m. de alto.⁵⁰³ Sobre la entrada a lo largo del templo se ve el primer elemento de la cornisa con rosetones y líneas pintadas en forma de flecha que apuntan hacia el sur; este elemento horizontal sirve como marco para el segundo elemento, un friso también con pinturas; el otro elemento o sea el marco -

superior del friso se divide en dos partes para permitir el descenso del dios en forma invertida semejante al dios alado del Templo Número 5. En este marco las líneas apuntan en lados opuestos hacia el norte y el sur.

La estructura 16 presenta varias épocas de construcción: I - Templo de los Frescos; II - una galería con columnas y pilares rodeando al templo en tres lados; III - Templo superior super-puesto a las construcciones anteriores; IV - contrafuerte exterior, pilar y refuerzos de la bóveda y V - una plataforma baja, adosada en la parte posterior de la galería.

Las pinturas divididas en tres fajas por serpientes entrelazadas se pintaron sobre un fondo negro con finas líneas de color azul y café (Véase Lámina XIX). En el lado norte de la entrada se ven cuatro escenas: dos en medio, una arriba y otra abajo. Además, en la parte inferior se ven vestigios de motivos acuáticos. Sobre esta faja se ve la escena totalmente enmarcada por los cuerpos de dos serpientes que se entrelazan arriba para dividir la siguiente faja en dos rectángulos; las serpientes se separan otra vez para formar la tercera faja que forma la parte superior de las pinturas del muro al nivel de la entrada. El friso se divide en dos escenas en el lado norte de la fachada.

Adosados a los cuerpos de las serpientes tanto en esta escena como en toda la pintura se ven motivos vego-

tales y diferentes flores. Hay una planta con vaina (de frijol?) y flor que sobresale y se aparta de las otras - plantas más sencillas. Brotan de los cuerpos de las ser- pientes en los lados extremos de la faja B* una más pe- queña en el centro de la faja C y otra hacia el lado de- rocho que forma parte del atavío de la espalda del perso- naje que ofrenda una representación de Chac. En el mis- mo lado derecho de la faja D se ven restos de esta misma planta.

En la faja D se ven restos de una olla con tres bo- las de pozole o nixtamal(?)⁵⁰⁴ en el moro centro de la - escena; al lado derecho está un personaje sentado que ve hacia el centro. Lleva en las manos un cetro en forma - de serpiente; muestra en su rostro la vejez; además lle- va un tocado muy complicado que se extiende hacia la es- palda. El tocado muestra los mismos objetos que hemos - visto en las ofrendas: 2 bolas de pozole o nixtamal (?) de cuyo centro brota una mazorca de maíz. Sobre la es- palda carga una especie de recipiente complicado del - cual también crece una mazorca de maíz. Además del co- tro serpentiforme lleva una cabeza de serpiente sobre la frente en el tocado. A la izquierda está otro recipien- te semejante al que lleva sobre la espalda con su correa

* Usaremos las designaciones de Lothrop; es decir, de la parte superior hacia abajo las fajas se designan como A, B, C, D y E.

pondiente mazorca de maíz. El lado opuesto de la pintura está muy borrado.

En la siguiente escena (faja C) está un personaje sentado sobre un animal (?) y otro de pie. Ven hacia unas serpientes entrelazadas con un rosetón en su centro. En el extremo lado izquierdo se ve un pequeño personaje rodeado de flores que brotan por todos lados. En seguida está el personaje sentado frente a una olla con agarra-
-deras con tres bolas de pozole o nixtamal (?) y dos mazorcas de maíz en la parte superior. Fernandez⁵⁰⁵ lo identifica como el dios solar. En el lado derecho está otro personaje con faldas que hace una ofrenda de una ofi-
-glio de Chac. Lleva un complicado tocado como los demás personajes que se extiende hacia la espalda. Sobre la espalda formando parte del tocado se ve una figura idéntica pero un poco más grande que la anterior. Las dos fajas, con la faja E de los peces quedan enmarcadas al nivel de la plataforma y en los lados norte y sur del muro por una serpiente mucho más grande que la que forma las fajas horizontales en cuadretes. Es un serpiente de dos cabezas que sólo muestran la mandíbula superior. Una se ve en el extremo lado derecho de la faja C cerca de la entrada y la otra en el lado opuesto. Aquí, se ve el ojo además de la mandíbula superior. La forma y la decoración (con pequeños círculos en la parte central) de la mandíbula superior muestra estrecha semejanza con

las narices esculpidas de los Chacs en las ciudades del estilo Puuc.

En la faja B se ven tres personajes de pie. Los tres llevan complicados tocados cuyas partes superiores se forman por mazoreas de maíz. El del lado derecho lleva además un tocado formado por un mascarón. En la parte postrera del tocado lleva una cabeza de serpiente. Aún parece que lleva una máscara en el rostro. Empuña un cotro (?) invertido cuya parte superior descansa sobre el suelo. El de enmedio hace una ofrenda al del lado izquierdo que a su vez extiende un objeto que cae hacia el suelo. Entre estos dos personajes se ve una olla suspendida al nivel de los rostros con las tres bolas de pozole o nixtamal (?).

En el friso se ven dos escenas a ambos lados de los serpientes entrelazadas que descenden de la parte superior del friso. Al lado izquierdo se ven restos de un personaje que empuña una ofrenda semejante a la que ya se ha descrito en la parte central de la faja B. En seguida está una olla idéntica a la que se ve en la faja D. En la escena de la derecha se ve una mujer hincada usando un metate. Viéndola está un pequeño personaje de pie. A los lados extremos del friso se ven lo que parecen las colas de las serpientes entrelazadas al centro. Las serpientes de enmedio se entrelazan en la parte central; se apartan en dirección horizontal; luego se tuercen hacia

arriba con sus fauces abiertas en ángulo de 180 grados - o sea que forman un suelo de cuyos fondos brotan dos mazorecas de maíz en cada una.

En el lado sur se ven fragmentos de serpientes y - personajes con ofrendas. En el friso sur se ven dos individuos de pie; el de la izquierda lleva una ofrenda de una pequeña figura; hacia el lado derecho se ven personajes sedentes mirando hacia el centro.

Creo que aquí definitivamente las serpientes se pueden relacionar con la tierra de cuyo seno brotan las flores y los alimentos del hombre. Con una delicia se han representado flores y plantas creciendo por todos lados, llenando los espacios entre los personajes. Surge un movimiento a través de las actitudes de los personajes que por lo general parecen estar a punto de caminar con las manos extendidas ya en acto de ofrecer o recibir objetos relacionados con la tierra y el agua que por extensión - simbolizan el sustento del hombre.

Aquí no se ve la timidez de resolución, que observamos en el Templo del Dios Descendente. Esto quizá se debe al estado fragmentario de las pinturas. El último - seguramente es posterior a la construcción del Templo de los Frescos. El templo se construyó sobre un edificio - más antiguo que ha de haber sido de la misma época a la que pertenece el Templo de los Frescos. Además en el an

terior se emplearon ideas netamente mexicanas (cielos semejantes a los de los códices del Altiplano), mientras que el de los Frescos no muestra similares resoluciones: sólo en el dibujo de los pies y los cuadretes. Sin embargo, el modo de representar escenas en fajas abiertas no se aleja grandemente de las convencionalidades de la época clásica. El tema simbólico es propio de Tulum. Más bién se puede relacionar con los códices mayas que con los códices o murales del Altiplano.

La rectangularidad de las fajas se quiebra por la profusión de flores y plantas. Crecen por donde el pintor encontró lugar después de haber incluido todos los personajes. Todos los espacios entre las formas se logran de tal manera que la mirada se dirige fácilmente de un lado a otro.

Que yo sepa no hay en el arte pictórico de Mesoamérica ningún otro ejemplar que muestre el uso de serpientes de cuyos cuerpos brotan plantas. Además, las plantas con vaina (de frijol?) tampoco se encuentran en el arte del México Antiguo. En el período clásico de la zona maya la flor acuática es la que sobresale en los bajo relieves y pinturas. Durante la época Maya-Tolteca aumenta el número de temas fitomórficos: arboles, henequén etc.. Pero las diferentes plantas en los murales de Tulum son casos singulares.

Otro detalle que llama la atención se encuentra en

las mandíbulas superiores de las serpientes a los extremos de la faja D. Su forma de trompa es idéntica a las representaciones del dios Chac en las ciudades del Estilo Puuc: Uxmal, Kabah etc.. Las serpientes procedentes de Chichén Itzá que son idénticas a las del Altiplano - presentan características ajenas a las que estamos considerando. Lo confuso es que estas pinturas muestran influencias extranjeras pero por lo visto no se identifican fácilmente con la invasión tolteca. ¿Será un elemento formal procedente de la época clásica tardía (Puuc) - que llegó a Tulum vía Mayapan siglos después? Esta manera de representar la serpiente pertenece a ese estilo - que se desarrolló en los siglos anteriores a la invasión tolteca en la península. Durante la fase floreciente de la ciudad de Chichén Itzá en los siglos X a XII (Maya-Tolteca) se siguió usando el mascarón del dios Chac en edificios notadamente toltecas (el Templo de los Guerreros). Pero Tulum no muestra afinidades de estilo con el arte pictórico de esa ciudad. Por otro lado la cerámica encontrada en Mayapan se relaciona con la de nuestra ciudad. Por lo tanto, pertenece al mismo horizonte (siglos XIII-XV) que la anterior, cuando la fase Maya-Tolteca en Chichén Itzá había llegado a su apogeo y se encontraba en una fase decadente.

Entonces Tulum representa un estilo que surgió de las culturas homogéneas (Epoca clásica maya), heterogé-

noas (Maya-Tolteca) y por ultimo un estilo representado por Mayapan que seguía identificándose con el Altiplano. Sin embargo, Tulum se desarrolló a base de estos antecedentes con una inclinación a lo que designamos maya.

¿Como se explican los motivos pictóricos (cielo: - Templo del Dios Descendente) que se asemejan tanto a las pinturas de los códices de la Mixteca? Nos perseguirá - aún más esta pregunta al considerar las pinturas de Santa Rita, Belice más adelante.

Pintura en El Castillo:

El Castillo, el más alto edificio sobre una gran plataforma, presenta como los otros edificios varias épocas de construcción.*

La estructura tiene la misma orientación que los dos templos ya vistos; es decir, con su entrada en el lado poniente. El edificio original, del primer período, tenía una gran entrada cuyo dintel se sostenía sobre nueve columnas. Se logró mayor amplitud en la primera galería con la adición de ocho columnas. El muro al fondo daba acceso a la cámara interior por tres pequeñas entradas.

-
- * I-Primer período: edificio de doble galería con columna, sobre un basamento bajo.
II-Segundo período: templo superior con escalinata, sobre un basamento alto y reforzado.
III-Tercer período: adoratorios adosados a ambos lados de la escalinata.

Los restos de pinturas se encontraron en el muro, entre las entradas del centro y la del sur. En el segundo periodo se construyó una plataforma por la parte central del edificio cuya anchura corresponde al espacio entre los lados interiores de las dos entradas extremas y excediendo en oje este-oeste la anchura del primer edificio (Véase Lámina II). En el lado occidental se extendieron los peldaños de la antigua escalinata para el ascenso al templo superior. En el lado opuesto la plataforma se extendió para reforzar el edificio (muro en forma de talud; un contrafuerte). Se dejó un pasillo a lo largo del muro central del primer edificio; fue posible entonces pasar debajo del basamento del segundo periodo de un lado al otro del primer edificio ahora dividido en dos.

Lothrop encontró restos de pinturas en el pasillo, o sea en los muros del primer edificio. Representan grandes figuras⁵⁰⁶ sobre un fondo blanco pintado en línea negra con la adición de un azul turquesa y anaranjado (Véase Lámina XXV). En la parte superior del muro se representan deidades, serpientes y un animal en el agua semejante al cipactli (monstruo de la tierra) del Altiplano (en la página 75 del Códice Nuttall hay semejante animal). Entre este último y una cabeza de serpiente está el dios de la lluvia, Chac. En la parte inferior del muro se ven una procesión de figuras con ricos tocados emplumados, rodilleras, complicadas sandalias y cuerpos y

cabozas de serpientes entremezcladas con los personajes. Uno de los personajes fue desfigurado por personas desconocidas. Según Lothrop⁵⁰⁷ alguien deliberadamente raspó la pintura hasta que se logró borrar el rostro y los hombros del personaje. Esto no es un caso singular. Los indígonas borraron parte de las pinturas descubiertas por Gann antes de que se copiaran. Thompson ha mencionado que los mayas hoy día suelen desfigurar los caras de las pinturas y las estelas debido a la creencia en los espíritus malignos que residen en ellas. Afortunadamente Fernández⁵⁰⁸ descubrió el rostro de uno de los personajes que no se había dañado debido a una gruesa capa de carbonato de cal que lo cubría* (Véase Lámina XX). Se encuentra al lado izquierdo del personaje cuyos hombros y rostro se habían borrado.

Se puede apreciar en gran detalle el personaje descubierto por Fernández; lleva tocado en forma de serpiente (?), lleva máscara de turquesa, jades, o conchas blancas y rojas, una bolsa de copal que cuelga del brazo derecho y hace una ofrenda de una vasija (?) con colgantes de papel y una cabeza de pavo en la parte superior (ofrece alimento?).

Los fragmentos de pinturas descubiertos por Lothrop y después por Fernández muestran fuertes similitudes -

* Encontró cuatro capas de estuco. En la tercera encontró los vestigios que aquí nos interesan.

de toma y representación con las culturas del Altiplano. Las cabezas de serpientes son casi idénticas a las que se encuentran pintadas y esculpidas en Chichén Itzá. El sacerdote con pintura facial, con dos bandas horizontales de color naranja que definen los ojos, y la boca de un lado del rostro al otro y el resto pintado en forma de máscara de turquesa o otros materiales apreciados se asemeja a las representaciones del Altiplano. ¿Será más bien una reflexión de ideas que proceden de la mixteca? Otro elemento que sostiene esta tesis es el glifo en el centro de la vasija; Fernández lo identifica como Kan que no parece muy probable. Kan en el arte maya es en forma de cruz. Aquí el glifo es una forma diagonal con varios elementos: una línea ondulante en medio y en los lados barras con volutas en sus extremos opuestos.

Con estos pocos datos podemos ver que la línea es más sobera que los ejemplares encontrados en los otros edificios de la misma ciudad; el tamaño de la figuras es más grande, las ondulaciones son distintas etc.. Sin embar-

* Informe personal dado por John Paddock: La mayoría de las máscaras compuestas en técnica de mosaico se han encontrado en la Mixteca. Sin embargo, hay ejemplares en la zona maya (máscara de jado encontrado por Ruz en el sarcófago en el interior de la Pirámide del Templo de las Inscripciones de Palenque). Según Paddock, Bernal ha indicado que de 50 ejemplares conocidos, 48 son de procedencia desconocida o bien de la mixteca y 2 provienen de la zona maya.

go, no podemos elaborar muestras observaciones por no tener escenas más completas. Solo podemos decir que hay marcadas influencias probablemente de la mixteca (?) en estas pinturas.

Tabla 6

PINTURAS MURALES MAYAS
en la Conciencia Histórica

Santa Rita, Belice

Referencia	Tesis, Valoración o Comparación
Gann, Thomas, 1900, ps. 655-92.	1-Se deben atribuir a la misma gente que edificó las ciudades de Yucatan, -- Guatemala y Honduras.
Montículo 1	2-Pretencen al pueblo maya-tolteca, 3-Representan algunas deidades mexicanas: Quetzalcoatl y Huitzilopochtli. 4-Las fechas se han indicado con glifos mayas mientras que las figuras son - mexicanas; debe haber sido después de la invasión tolteca. 5-Son, como todo arte tolteca y azteca, muy convencionalizadas. 6-Carecen de sentido artístico; no se intentó una obra de arte sino un registro pictórico de ciertos acontecimientos importantes. 7-Los personajes representados son semejantes a ciertas figuras de estuco encontradas en Palenque, Chiapas (Templo de la Cruz). 8-Estilísticamente se asemejan al arte pictórico de los pueblos mixtecos.
Spinden, Herbert, 1914, ps. 132 y 214.	1-Representan probablemente conquistas. 2-Parece posible identificar el dios del centro maniquí y, el dios de la nariz - Romana; sin embargo esta última identificación no es muy segura. 3-Son semejantes estilísticamente a los de Mitla; muestran además, en el dibujo y en los temas, influencias extranjeras.

Santa Rita, Belice
(continuación)

Lothrop, S.,
1924.

1-Algunas deidades representadas se encuentran también en las pinturas de Tulum; sin embargo, no muestran semejanzas artísticas con las últimas; el uso de la línea es distinto--más agitada--muestran más colores y algunos detalles se han transcritido directamente del Altiplano.

2-Son semejantes a las pinturas de Mitla.

Joyco, A. T.,
1927, ps. 131-32

1-La línea, como en Mitla, es angular; -llena todos los espacios con detalles, perdiendo así, el gracioso vigor y el sentido de espacio demostrado en ciertos ejemplares de la cultura maya temprana.

2-Son altamente convencionalizadas.

3-Muestran un nivel artístico superior -al arte pictórico Teotihuacano (Templo de la Agricultura).

Beyer, T., 1920-
21, ps. 520-24

1-Representan una ligadura de veinte tunes que componen un Katún (muro norte, parte este).

2-El edificio se dedicó al Katún representado.

3-Se relacionan (los cuatro muros) con los puntos cardinales; Además,

Muro Este--Guerra (secundario a la primera interpretación de los tunes;

Muro Norte--Cautiverio.

Muro Oeste--Triunfo (cabezas decapitadas).

Muro Meridional--aunque muy borrada debe haber sido muerte.

4-Se relaciona (la fachada que da al norte) el Katún con una deidad de la muerte o hace alusión a algún hecho histórico de carácter funesto que aconteció durante el Katún.

Toscano, S.,
1940, p. 572

1-La interpretación de Gann no es aceptable; sigue la que se ha citado arriba por Beyer. (Ver Toscano, 1944.)

Toscano, S.,
1944, p. 345

1-Son de la nación maya-tolteca.

2-Es obra maestra por la discreción del color y delicadeza del pincel con que fué realizada; muestra la destreza de los artistas mayas, los que algunos años antes pintaron el Códice de Dresden.

Thompson, J. E.,
1956, p. 111

1-Muestran marcadamente una influencia Mexicana.

Proskouriakoff, T.,
1955, p. 41

1-Como las de Tulum tienen caracter de los códices.

2-Aparte de ser decoraciones a colores su propósito principal es presentar un discurso simbólico.

Vaillant, G. C.,
1935, p. 52

1-Son puramente religiosas; la forma humana no se ha usado.

2-Domina el elemento de diseño; las deidades se han representado según el dictamen del sacerdocio.

3-Muestran fuertes afinidades en tema y estilo a las de Mitla.

4-Muestran un nivel artístico inferior a los vestigios arquitectónicos y escultóricos de la zona maya.

Westheim, P.,
1957.

1-Son códices traspuestos a la pared. (Igual que Tulum.)

Kubler, G.,
1962, ps. 204-206.

1-Muestran conexiones Mexicanas igual que las de Chichón Itzá pero se acercan más a la tradición Mixteca que a la Tolteca.

Santa Rita, Belico
(continuación)

Kubler, G.

2-Si fuese posible relacionar una fecha con el estilo Puuc estas serían las más antiguas pinturas murales mostrando influencias Mexicanas.

3-Se asemejan estilísticamente a los códices Mixtocos tal como el Borgia y a las pinturas de Mitla.

4-Los glifos son Mayas (forma), los perfiles arquitectónicos recuerdan el estilo Puuc; algunos detalles (las caras, los ojos, las manos) se relacionan al estilo del Códice Dresden.

5-Glifos maya mixtos con figuras Mixtecas se encuentran también en tres discos de oro dragados del conoto sagrado de Chichén Itzá.

f) SANTA RITA, BELICE:

A partir de 1896 Thomas Gann, arqueólogo inglés, emprendió obras de exploración en un sitio que se encuentra aproximadamente a un kilómetro y medio de la costa y cerca de Corozal, Belice. El lugar, escogido por sus cerros o montículos para dichos trabajos, se nombró Santa Rita por encontrarse en la propiedad de la hacienda del mismo nombre. Para 1900 Gann había logrado estudiar 16 de los numerosos montículos de Santa Rita. En ese año publicó⁵⁰⁹ los resultados de las exploraciones dedicando la mayor parte del trabajo al Montículo Uno en el cual se encontraron las pinturas murales que aquí nos interesan.

Después de las excavaciones se vio que había restos de un edificio en el núcleo del Montículo Uno. Se encontraron las pinturas en los muros norte, este y oeste en el espacio entre el suelo y la cornisa. El primero conservaba sus dimensiones originales mientras que los últimos dos quedaban parcialmente intactos. El muro sur estaba totalmente destruido.*

*Las dimensiones dadas por Gann en pies y pulgadas se han convertido en metros para mayor facilidad pues las otras medidas que se han incluido en este trabajo se basan en el sistema métrico.

Muro norte: 1.47 m. de alto por 10.87 m.⁵¹⁰ de largo con una entrada de .91 m. de ancho en el centro.

Muro este: 3.04 m.⁵¹¹

Muro oeste: 2.74 m.⁵¹²

Gann logró copiar las pinturas de los muros norte y oeste y parte de las del muro este. Los murales se con- con hoy día gracias a dichas copias. Han desaparecido completamente.

Por lo general los murales se han incluido en casi todos los libros y monografías que hablan del arte del México antiguo. (Véan la tabla 6).

Las pinturas on los muros exteriores del Montículo N° 1:

Muro este:

Las pinturas más fragmentarias son las del muro o--
riental. Fueron las primeras que se encontraron al prin-
cipio de las exploraciones. Desgraciadamente Gann no te-
nía los materiales apropiados para hacer buenas copias -
el día que se descubrieron. Esa misma noche los indige-
nas destruyeron las pinturas de ese muro. Gann sólo hi-
zo copias de unas figuras en el lado norte. Columnas de
glifos que se encontraban en el lado sur no se copiaron
a tiempo.

Muro norte:

En ambos lados de la entrada del muro norte se on--
contraron las escenas más completas del edificio. En la
parte superior se ve una faja celeste semejante a las de
los códices mixtecos. La escena principal se encuentra
on la faja central. Se ve una procesión de personajes -
de pie y sedentes, templos, animales, pájaros y glifos.

Todos los personajes llevan tocados complicados, compuestos principalmente de plumas rojas, amarillas y verdes - con la adición de listones, bandas, cuadros y círculos de varios colores.

Si los colores se emplearon en las pinturas de los tres muros: negro, azul, verde, gris, rojo, blanco y amarillo.⁵¹³ En el muro oriental y en el lado este del muro norte el fondo era de un azul oscuro; en el muro oeste y la parte occidental del muro norte el fondo era de color de rosa. Los rostros, brazos, piernas y otras partes del cuerpo sin pintura ceremonial eran usualmente de color rojo o amarillo. Todas las formas---las figuras, sus atavíos---se delimitaron con una fina línea negra.

Muro norte, parte oriental:

En el lado oriental del muro hay nueve personajes - que van atados de las muñecas (Véase Lámina XXI). Los primeros tres se unen con el cuerpo de una serpiente (?) que sirve para atarlos, igual que el cuarto y el quinto. El sexto y el séptimo van atados de las muñecas con lo que definitivamente es un mecate que se pasa sobre el hombro del octavo y termina anudado en las muñecas del noveno.

En las fajas inferiores hacia el lado de la entrada se ve una cabeza de serpiente que emerge de un collar - que se asemeja a los discos solares del Altiplano. Lue-

go se ve una lanza (de las varias que hay en estas pinturas) ensartada en una banda con pequeños círculos que divide estas dos fajas. En la faja inferior se ve un pez muy estilizado con doble voluta (pluma, vegetal?) que sale de la boca. La lanza como el pez se asemejan a similares representaciones en el código Nuttall. La figura que se encuentra cerca de la entrada y que, según Gann, ^{51b} también se representó en el lado poniente (en ambos lados de la entrada), parece ser una cabeza de serpiente altamente estilizada. Se pueden reconocer las fauces abiertas en ángulo de 180 grados formando así un marco para la entrada del edificio.

El primer personaje en el lado izquierdo (número 1 en la lámina XXI) representa a un anciano (Xiuhtecuhtli?). Lleva una ave en tocado (¿Será el buitre, cozcaquauhtli, decimosexto signo del calendario del Altiplano que se asociaba con esta deidad?)*. Va atado de las muñecas; - lleva una especie de capa o crosta con muscas en el borde con elementos decorativos que forman cruces en el interior; la lleva sobre la cabeza y la espalda.

La figura 2 lleva un tocado serpentiforme; es decir, el rostro del personaje emerge de la fauces de la serpiente cuya mandíbula superior va sobre la cabeza y la inferior se extiende horizontalmente de su barba. Ve ha

* Véase p. 16, T. I de Soler: Código Borgia.

cia el cielo o sea en actitud semejante a la de muchas -
figuras del Códice Borgia.* Se ven similares representa-
ciones de la serpiente como tocado en el mismo código pe-
ro casi siempre asociado con la diosa del agua.

El personaje 3 lleva, sin indicio alguno de rostro humano, una máscara que se asemeja al Chac, dios maya de la lluvia. Sin embargo, muestra la gran trompa foliada que también se relaciona con el dios K, del viento. Ambas deidades van estrechamente asociadas. Este personaje como el 2 y el 8 en el lado poniente del mismo muro - (Lámina XXI) son los únicos que muestran los ojos dibujados tal como se representan en el código Dresden.

El personaje 4 va, como el segundo, hacia el cielo. Lleva tocado más sencillo que los anteriores. La parte principal del tocado tiene la forma de trompa geometrizada con círculos en el centro y en su extremo un pequeño rostro humano. De los glifos en la parte superior el 9 Ahau se reconoce fácilmente. El 1 Ahau se ve cerca del personaje 2.

El personaje siguiente (número 5), más completo que los anteriores, está sentado sobre un asiento que tiene la forma de una serpiente con las fauces abiertas en ángulo de 180 grados. Sin embargo, aquí en vez de los -

* Véase p. 29 del Códice Borgia

dientes estilizados se ven una serie de picos triangulares (conos?). Como el personaje 1, éste lleva pintura facial y corporal: un color oscuro que cubre la parte superior de la cara y las piernas blancas salpicadas con pequeños motivos horizontales con puntos o círculos en sus centros. Comparándolo con los otros personajes vemos que, como el 1 y el 5, lleva un ornamento nasal angular, escalonado y orejera circular. En el tocado complicado lleva una cabeza de serpiente en frente, luego un penacho emplumado, la parte céntrica en forma de sombrero derby con el rayo solar en la parte superior, y por último, tres glifos entre los cuales se ve el 13 Ahau. Entre este personaje y el anterior se ve lo que parece una serpiente entrelazada (semejante a las de Tulum) con un rosetón en medio y motivos vegetales adosados a los cuerpos. En la parte superior se ve una planta de vaina (?) y más abajo una planta más sencilla con una flor o botón. De las manos atadas del personaje 5 brota lo que parece una flor acuática.

El personaje 6 lleva un tocado tan complicado que apenas se ve su rostro viendo hacia el suelo. En la parte superior el tocado se divide en tres penachos emplumados. En seguida se ve una pequeña cabeza de serpiente sobre la frente y en la parte trasera del tocado está una representación de animal de perfil que ve hacia arriba con fauces abiertas que se parece al dios visto de

frente en el relieve del Templo del Sol en Palenque (el dios jaguar). El personaje estira los brazos hacia arriba y los lleva, como los demás, atados de las muñecas. - Sobre la capa está el glifo 4 Ahau. En la parte superior entre el tocado y la faja celeste está el mismo glifo 7 Ahau pero formando parte de un glifo más grande. De las muñecas la mirada se dirige siguiendo de la sogá o mocato hacia la mano derecha del siguiente personaje (número 7). Entre el rostro y el tocado de este personaje se ve el 8 Ahau y otro glifo con el valor numérico de 5. El tocado se compone de una cabeza de un animal desconocido (jaguar?) rematado con un ponacho emplumado; sobre la nuca, pero formando todavía parte del tocado, se ve aún otra variación de una especie de serpiente (?) con trompa (dios de la lluvia?). Sobre el pecho formando parte de un pectoral (?) en forma de babero como el que lleva el personaje 5 se ve un ornamento en forma de la cancha o I mayúscula del juego de pelota. El mocato sigue hacia la derecha, luego sube en ángulos rectos hasta que se pasa sobre el hombro del personaje 8, hasta que termina en la misma forma cerca del personaje 9. El octavo como el anterior lleva pintura corporal. Soporta el mocato sobre el hombro con el brazo derecho y lo extiende hacia el noveno con el brazo izquierdo. Sin embargo, las dos manos se han representado como manos izquierdas. Sobre la cabeza agachada lleva un brazo con su mano; entre os-

ta mano y el brazo izquierdo del personaje se ve el 12 - Ahau.

El personaje 9 cuyas manos también van taadas con el mecato está parado sobre un pequeño animal (tobezcuintlo?). Sobre el tocado lleva un animalito que se transforma en ponacho emplumado. En frente del tocado sobre un (?) glifo está un pájaro que lleva en vez de pico una planta con dos flores o retoños semejante a la planta ya descrita entre los personajes 4 y 5. En la parte inferior está un pájaro bocabajo. El personaje 8 está parado sobre un suelo que muestra dientes estilizados de la serpiente que evidentemente representa la tierra.

Muro norte, parte occidental:

Las figuras en la parte occidental del muro norte se han numerado como en el lado oriental (Véase Lámina XXI). Sin embargo, debemos tener presente que aunque sólo se ven vestigios de ocho figuras en realidad había nueve. Gann⁵¹⁵ no incluyó la primera al lado derecho de la puerta por ser semejante a la décima del lado oriental; o sea la serpiente estilizada con las fauces abiertas que forma el marco vertical de la entrada.

La pintura de este lado estaba más destruida que la anterior. Sólo quedaron vestigios de la faja central con personajes sedentes y de pie. Sin embargo, se puede ver que forma parte de la escena del lado oriental lo -

que nos permite deducir que en la parte superior ha de haber estado una faja celeste y en las fajas inferiores representaciones acuáticas.

La figura 1 (debe ser la segunda) va hacia la entrada; hace ofrendas de alimento (?) en unos pequeños recipientes; ambos tienen el motivo decorativo visto en las pinturas de Tulum en la parte superior: un listón tejido en forma de potato. El de la mano derecha tiene una forma cónica con unos piquitos en la superficie lo que le da una apariencia semejante a representaciones en estuco en la misma costa al norte de Tulum.⁵¹⁶ La de la mano izquierda tiene plumaje en la parte superior en vez del cono. El personaje se representa en actitud de caminar con los pies puestos en suelo firme pero a diferentes niveles. Esto se debe a que el soporte se compone de lo que parecen cuerpos delgados de serpientes (?) tal como los vimos en Tulum, que se unen en el centro atadas con el moño complicado (tejido en forma de potato).

Luego se ven en la figura 2 vestigios de un templo representado en forma usual visto en los códices con grecas en la parte superior (¿Será el corte transversal del caracol como los del coatopantli de Tula?); una cornisa de tres elementos semejante a las de la época clásica en las ciudades del río Usumancinta y más al norte en el Puuc (en Chacmultán); en la fachada adosada a la cornisa está una concha. La parte central del templo está muy -

borrada; sin embargo, se puede apreciar parte de un animal (?) sentado como los animales vistos en el interior de similares templos en los códicos mixtecos. Los muros, y la plataforma se componen de elementos que se asemejan al cuerpo de una serpiente y en ambos lados de la plataforma se ven dos cuadros divididos en cuatro secciones; en los cuatro espacios se ven cuatro rayos solares.

El personaje 3 está sentado en las fauces del monstruo de la tierra con el pie derecho descansando en la plataforma del templo y el otro colgando hacia abajo. -- Lleva pintura corporal como los personajes 7 y 8 en el lado oriental. Recaparece el mocato atado del codo del brazo derecho en vez de las muñecas; alza con el brazo derecho una ofrenda de una vasija con el moño complicado en forma de potato, y en la parte superior está un personaje sedente viendo en dirección opuesta. Del brazo derecho de este pequeño personaje brota una flor; levanta el otro brazo hacia arriba. La mano es idéntica a las que se representan en el Códice Borgia. Sin embargo, se ven similares ofrendas en los relieves de Palenque. En la cintura del personaje 3 se ve un elemento en forma de punzón de hueso semejante al que porta el sacerdote representado en el Castillo de Tulum.

Los personajes 4 y 5 ven hacia un animal con múltiples atributos: parece un pez con alas y garra de águila (?); sale de la boca una barra con rosotón en medio. Es

tá parado con una sola garra sobre el signo 4 Ahau (?). En la página 75 del Códice Nuttall hay semejante representación de un animal en el agua que tiene cuerpo de pez pero con detalles más relacionados con un pájaro. Similares representaciones se encuentran en las tierras bajas del sur en la época clásica maya pero sin la garra de águila.

El último personaje atado de las muñecas con la soga que aparece en este lado cerca del templo es el número 6. Ve hacia el lado izquierdo; lleva pintura corporal, capa, tocado emplumado con una cabeza de ave en frente y una serpiente por detrás. La misma ave reaparece en el taparrabo. Esto y los dos siguientes personajes son los únicos completos en este lado. El marco inferior de esta faja o sea el suelo se representa con restos de plumaje que, al compararse con las pinturas del muro occidental, nos permite ver que pertenecen al cuerpo de serpiente que simboliza la tierra. Desafortunadamente aquí está borrada.

El personaje 7 está sentado a la oriental viendo hacia el último personaje (el número 8). Lleva complicado tocado emplumado: la parte sobre la cabeza o la base del tocado es la cabeza de un animal sin la parte inferior de la boca.

El personaje 8 está parado sobre dos serpientes que portan ponachos emplumados. El tocado del personaje se

compone de una pequeña ave sobre la cabeza y un penacho emplumado en la parte superior. Lleva el ojo rizado semejante a los dos personajes en el lado oriental del mismo muro (personajes 2 y 3). Porta en la mano derecha un cetro en forma de serpiente enroscada con un penacho emplumado. Las serpientes entrelazadas como petate en la parte central se unen horizontalmente en la parte inferior para formar el suelo para el personaje. Una cabeza de la serpiente se extiende hacia arriba al nivel del tocado del personaje y la otra se asoma en la parte inferior de la pintura (será Quetzalcoatl?).

Los glifos entre los dos personajes son: el 11 Ahau y tres glifos (?) con valor de 6 en la parte superior a la izquierda; cerca del rostro del personaje 7 se ve el 2 Ahau y más abajo otro glifo con valor de 10.

Muro occidental:

La pintura del muro oeste sigue el mismo plan que la anterior: una faja celeste en la parte superior, dos personajes de pie a los lados de un tambor, parte de un tercer personaje, el cuerpo muy estilizado de una serpiente simbolizando la tierra y en la faja inferior elementos acuáticos.

El personaje 1 lleva máscara que le cubre casi todo el rostro con excepción de la boca, tocado con una cabeza de serpiente, penacho emplumado, orejera circular, ca

pa, brazaletes, rodilleras y sandalias. Ve hacia el cielo, agita una sonaja con el brazo derecho y con la mano izquierda toca el tambor. Al extremo lado izquierdo en la parte inferior se ve el signo 7 Ahau.

En seguida está el tambor con un cráneo en el centro de cuya boca salen volutas que se dividen en dos, - una parte cae hacia el suelo y la otra más larga sube - verticalmente hacia arriba, formando así una especie de división entre el tambor y el tercer personaje. De la - parte superior del tambor surgen cuatro volutas sobre - las cuales descansa un disco solar de cuya parte central superior emerge un rostro de las fauces de una serpiente.*

El personaje 3 va similarmente ataviado que los demás; sin embargo, aquí porta una cabeza decapitada (?) o máscara (?) en cada mano. La máscara superior es idéntica a la representación del dios L, Ek Chuah, dios de la guerra, visto en los códices mayas (Dresden).⁵¹⁷ Sin embargo, el de nuestra pintura tiene la parte superior de la cara de color azul en vez de negro como en los códices. Las manos como en el caso del personaje 8 del muro

* En el código Borgia hay idénticas representaciones de estas volutas: en la página 47 se ven las cinco Cihuatohtec, mujeres deificadas, genios del oeste, y los cinco Ahuiatotec dioses de la voluptuosidad, genios del sur - que entre otros atributos muestran volutas de diferentes formas que emergen de la boca. La del centro es mázatl, uno ciorvo, con el signo de quihuitl, agua y mázatl, - ciorvo, muestra unas volutas semejantes a las de nuestra pintura que caen sobre un recipiente en el suelo.

norte, parte oriental, pertenecen al brazo derecho o sea dos manos derechas. Lleva el mismo ornamento nasal visto en las figuras 1 y 5 del muro ya citado; sobre la cabeza se ve un pequeño animal (?); el tocado, más sencillo que los demás, se forma sobre la nuca en una rosca como el corte transversal de un caracol del cual brota el penacho emplumado. Hacia abajo sobre la espalda pero todavía formando parte del tocado surge otro complicado penacho emplumado.

Los dos personajes usan en las muñecas en vez de brazaltes, tres signos de coro o completación en cada una. Cerca del tocado del personaje 3 se ve el signo 8 Ahau. Luego se ve parte de la indumentaria, un pie y una cabeza de animal que ha de haber pertenecido al atavío del personaje 4.

La siguiente faja dividida en cuatro secciones por líneas verticales con plumaje en la parte superior y una pequeña banda con círculos en la parte inferior seguramente representa la tierra. En la primera sección al lado izquierdo se ve parte de una lanza, luego un elemento que se pasa de esta parte a la faja inferior donde se ve una concha marina. El anterior quizá represente el fuego. En la segunda sección se ve otra lanza diagonal y otra representación de fuego (?). La tercera sección difiere de las demás; (se compone de pequeños círculos en vez de bandas horizontales divididas en aún más pequeñas

unidades con un punto en cada una que quizá simule las escalas de la serpiente). Se ven dos mazorcas (?) estilizadas como las que se encuentran en el código Borgia; un elemento en forma de 8 diagonal (gusano?) y por fin en la cuarta sección un círculo con dos más pequeños en la parte inferior al estilo de los glifos maya en cartuchos y aún otra lanza. La parte más grande del elemento anterior se compone de otros dos círculos interiores. Varias líneas irradian del centro: cinco en total (lo que corresponde a los cuatro puntos cardinales más el centro); los otros pequeños rayos se añaden entre la segunda banda circular: ocho en total lo que nos da con la extensión de los cinco interiores el número trece, la semana del calendario ritual.

Ahora bien, Beyor⁵¹⁸ ha presentado una tesis que quizá tiene validez. Propone que todos los personajes atados por todo el muro norte simbolizan una ligadura de los veinte tunes que completan un katun basándose en los glifos reconocibles del signo ahau con su correspondiente valor numérico. Además por haberse representado en la fachada norte debe relacionarse con un katun funesto. (Véan la tabla 6).

Sin embargo, hay muchos elementos en la pintura que quedan sin explicar. Sobre la figura 2 (lado oriental) hay un glifo cerca del 1 Ahau que no se explica: se indi

can los miembros inferiores de un personaje visto de frente con glifos (?) en la cintura. Hay otro grupo de glifos cerca del 9 Ahau en la parte superior del personaje 4. En la nuca de la siguiente figura 5 hay otros tres glifos (?) además del 13 Ahau. Boyer incluye en su tesis el 4 Ahau que se ve en la capa del personaje 6 pero no menciona el múltiple glifo en la parte superior del mismo personaje en que se reconoce el 7 Ahau. Además, hay otro glifo con el valor de 5 sobre el 8 Ahau visto entre los personajes 6 y 7. El ejemplo más saliente se encuentra entre los personajes 6 y 8 del lado poniente en el cual se ven además del 2 Ahau y 11 Ahau otros con valor de 6 en la parte superior y 10 en la parte inferior. Es muy lógico ver la serie de tunos que terminan en x Ahau cada uno pero ¿que significan los otros glifos? Además, ¿que parte juegan con los tunos las deidades que se reconocen en la pintura? Es evidente que algunos de los personajes representan deidades y otros quizá sacerdotes que en su turno van disfrazados con el atavío de ciertas deidades.

Aunque los elementos formales se asemejan más a las pinturas de los códices, específicamente el Borgia, siempre se asoman algunas ideas mayas (los glifos, el dios K: figura 3 lado oriental; el dios de la guerra en el muro oeste). La faja celeste es idéntica a las fajas de la misma índole vistas en los códices mixtecos. Los pon-

chos emplumados también se pueden apreciar en los mismos códices. La representación de todos los personajes se acerca a las pinturas del códice Borgia. No hay líneas ondulantes sino rectas. La profusión de detalle acentúa el movimiento que a primera vista parece demasiado agitado. Todos los contornos de las formas se delimitan con una fina línea negra; además se añaden líneas de otros colores para incluir detalles en cada forma pero por lo general hay numerosas líneas paralelas en muchos de los casos; por ejemplo el pintor no se dió abasto con sólo delimitar cada pluma en los penachos que en conjunto ya presentan dibujos finos sin también incluyó en cada una otra línea paralela a las que definen la forma; es decir, por el centro de la pluma como nervio. Y así por toda la pintura.

Se llena el espacio bidimensional un un sinfín de símbolos. Las figuras en el lado oriental alternan variando la altura de cada segundo personaje. Por ejemplo, los personajes 2, 4 y 6 se encuentran en posiciones contorcionadas para dejar espacio para los glifos que se representan entre los tocados y la faja colesté. El 1, 3 y 5 llenan el espacio con tocados complicados hasta el cielo. Estas diferentes alturas que se logran con las posiciones raras de los personajes (unos rectos, otros levantando el rostro hacia el cielo, uno agachado) dan una inquietante agitación a la pintura.

Hay más variación de formas en el lado poniente pero sigue la misma agitación. Por ejemplo, en los tres personajes al extremo lado derecho aunque se ven en actitudes normales, (de pie, andando y sentados) siempre la profusión de símbolos vibran en conjunto con los accesorios de los personajes a tal punto que la mirada brinca de uno a otro sin concentrarse en un solo elemento.

Sin embargo, el conjunto es muy agradable. Aunque el mural está recargada de formas el pintor logró un balance extraordinario en el cual todo tiene su lugar sin interferir con los otros, o sea, con tanta claridad que para el iniciado la pintura muestra un diálogo riquísimo, una amalgación de ideas propias y extranjeras. No hay muestras de ninguna timidez en la pintura. Todo tiene su lugar, su significado, en el gran plan explicativo de un mundo tupido de fuerzas que de otra manera resultaría sin orden. No se expresa una fuerza primordial, que domina el conjunto. La totalidad del mundo está lleno, como en la pintura, de movimientos regidos por las fuerzas del cosmos expresadas a través de los dioses. Y si la tesis de Boyer tiene validez entonces no se aleja del cuadro total expresado en esta pintura: las deidades representando fuerzas celestes y terrestres pero actuando en un cuadro temporal.

COMPARACIONES

A) Su simbolismo^{*} en relación con el arte maya:

Las pinturas de Uaxactún, Bonampak, Chacmutún, Mul Chic y Chichén Itzá forman parte íntegra de la tradición pictórica maya, ampliamente demostrada en los relieves (Palenque, Piedras Negras etc...) y en las pinturas de la cerámica. La preponderancia de la figura humana en dichas pinturas y su presentación distingue este arte entre las otras culturas de Mesoamérica. Aunque cada personaje se presenta a través del vestuario apropiado, según su posición en la estructura social, política, y religiosa de ese mundo, no se suprime la humanidad del tema. Después de todo, la fuerza que aliente esta pintura es el hombre.

Se ha dividido el medio pictórico en la pintura de Uaxactún, como en las de Bonampak y Chacmutún, en varias bandas o planos; estos diferentes planos sirvieron para colocar filas de figuras de pie y sedentes. En todos los ejemplares mencionados el hombre se presentó como el protagonista principal en un drama lleno de ceremonias, batallas, sacrificios, en fin, actividades relacionadas con el hombre. Aquí no vemos al hombre en relación con la naturaleza; ésta

* Do aquí en adelante me referiré a la terminología genérica --las pinturas murales mayas--aunque hemos excluido las pinturas de Tulum y Santa Rita en esta parte de nuestro estudio. Si bien las pinturas de ambos sitios participan de la misma tradición artística, siempre presentan peculiaridades en temas y realización que nos obligan a dejarlas fuera de estas comparaciones con el arte de otros pueblos. Es obvio, según vemos, que las pinturas de ambos sitios son únicas y que sería superfluo mencionárselas como excepciones en cada comentario de esta parte.

so concebía como llena de fuerzas que rodeaban al hombre - impidiendo y también ayudándolo a sobrevivir. Esta naturaleza se representaba a través de deidades con atributos especiales.* Las deidades se concibieron con apariencia humana, en parte, pero principalmente a través de temas zoomórficos (por ejemplo, la preponderancia de la serpiente - en el arte maya). La naturaleza no se representó en la manera conocida en el arte occidental porque no la vieron como una fuerza benigna (como el paraíso de los persas o la fuente que suministraría la esencia de la existencia para los chinos) sino llena de vida, con el potencial de destruir al hombre con todas sus creaciones. El hombre maya tuvo que buscar y encontrar el modo de vivir con esas fuerzas abrumadoras. El lector bien sabe de la materialización de esas fuerzas en la religión y mitología de ese pueblo. No entraremos aquí, entonces, en este tema. No cabe en nuestro trabajo.

Los mismos temas se representaron en los relieves (estelas y dinteles) y en la pintura de esta zona. Sin embargo, ambas disciplinas resolvieron el problema de presentación en distintas formas. Las diferencias evidentes no se deben exclusivamente al material empleado sino a las dimen-

* Jamás se encontrará la representación de nubes en el arte pictórico de la zona maya. Esto se debe a que el hombre maya no vio esa parte del cielo como un simple hecho físico, sino como a los Chacs situados en los cuatro puntos cardinales con sus vasijas llenas de agua que al romperse desataban las aguas o lluvias sobre las tierras.

siones de esos materiales.* El muro se podía hacer en estas especificaciones mientras que las lápidas se regían por el tamaño del material accesible. Entonces la verticalidad de las lápidas dió lugar al desarrollo de un arte pictórico muy especial. Las lápidas se usaron para representar un aspecto más específico de la cultura maya, a saber: aquellos personajes que ocuparon las cumbres de la jerarquía sacerdotal y su relación con la computación del tiempo transcurrido a través del conocido calendario maya. Así es que vemos al gran sacerdote y al tiempo ocupando el lugar céntrico en el arte lapidario mientras que el hombre actuando ritual y coronomialmente en su vida diaria forma el tema principal en la pintura mural.

Los mismos temas se usaron en los conocidos restos de pinturas en la cerámica. Existen las obvias diferencias engendradas por el material.

En resumen podemos decir que el arte pictórico de los muros se dedicó a la representación del hombre maya de ese horizonte; que la pintura de la cerámica es semejante a la pintura mural; que el hombre siguió siendo importante en el arte de las estelas pero sobre todo dominó su posición simbólica en el tiempo, a saber: el hombre como gran sacerdote simbolizó el agente terrenal que aguardaba y transmi-

*Evidentemente las lápidas no se prestaron a los propósitos de los temas narrativos aunque existen algunos ejemplos en los cuales vemos temas semejantes a los de las pinturas murales (Estela 12 de Piedras Negras).

tía los conceptos abstractos del tiempo a través de una escritura complicada. Los códices conocidos se alejan aún más (en cuanto al tema) de los murales su propósito principal siendo el relato de acontecimientos o ideas mitológicas y religiosas. (Véase las conclusiones para comentarios sobre las pinturas de Tulum y Santa Rita.)

B) Su simbolismo en relación con el arte de Mesoamérica;

En términos generales todas las culturas del México Antiguo representan variaciones de un solo tema; usaron un calendario más o menos igual, todos los pueblos por lo menos veneraban a un dios de la lluvia, además de las deidades regionales. Existieron similitudes en el arte de estos pueblos debido a la unidad del horizonte cultural. En todos los centros principales se han encontrado pirámides, templos, palacios, esculturas, pinturas y cerámica que prosantan afinidades en su realización. Cada región tiene sus peculiaridades pero en el fondo, las fuerzas impulsoras son las mismas.

En el arte pictórico del altiplano se ignoró también la naturaleza como tema. Sin embargo, el hombre no ocupó el mismo lugar que hemos señalado en los murales de la zona maya. Es decir, el hombre en sí no fue importante en el desarrollo de la pintura. No logró trascender la importancia del vestuario que porta; ese vestuario le daba substancia, realidad, en fin, su razón de ser. No era él si-

no lo que representaba lo importante en la pintura. En la mayoría de los casos, ya sean sacerdotes, deidades, guerreros, lo esencial era la representación del concepto entendido en esas cualidades (deidad, sacerdote etc...). Además, aquí la pintura aparece bidimensional aun más que en la zona maya (aunque ambas zonas usaron el contorno, el dibujo en línea con las formas delimitadas llenadas por color más o menos plano sin un esfuerzo de lograr el modelado). Esto se debe a que el artista del altiplano trataba de presentar un concepto en la forma más clara posible, y no seres humanos concebidos como los que hemos visto en el arte de la zona maya. Dichos conceptos de la realidad se imaginaron en dos dimensiones; lo que existió arriba y abajo y de lado a lado. No había necesidad de presentar una deidad, por ejemplo, usando sombras y luces (claroscuro)* o el modelado.

C) Su simbolismo en relación con obras orientales y occidentales;

Comparar el arte de distintos pueblos para elevar uno de ellos sobre los demás según normas fijas que encasillen un arte y no otro, no es válido. Comparar para ver como dis-

* Los resultados patéticos de los pintores indígenas después de la conquista cuando trataban de asimilar esas ideas ajenas muestra esta idea claramente. No fue hasta que se perdió por completo la visión indígena del mundo que lograron estos pintores acercarse a este concepto. Los mismos conceptos destruyeron la estética clásica en el mundo europeo cuando ascendió la iglesia católica y dominó la vida de esos pueblos, a partir del siglo VI D. de C.

tintos grupos humanos resolvieron los problemas en el desarrollo de un lenguaje pictórico es ampliar nuestra propia visión. Es decir, colocar estas actividades en un cuadro comprensible que abarca la mayoría de las experiencias artísticas del hombre en el tiempo y en el espacio.

Teniendo presente, lo que se ha dicho arriba, nos vemos obligados desde un principio a comparar las formas del arte mural maya con el arte del Coreano y el Lejano Oriente.* Estas comparaciones se prestan porque ambos pueblos desarrollaron un arte que se alejó de las conocidas convenciones del arte occidental. En el arte oriental como en el de la zona maya, se ignoraron las sombras de los objetos y la perspectiva científica, con el resultado que a primera vista ambos exhiben muchas similitudes. Específicamente, el contorno de los objetos se realizaba con una fina línea negra, delimitando las formas que después se llenaban con colores planos sin esfuerzos de representar las sombras o el modelado, dándoles un aspecto bidimensional: la falta de convenciones (la perspectiva científica) en el arte que aquí consideraremos se debe a que el artista se empeñó más por expresar ideas propias dentro de su visión del mundo en vez de reproducir los objetos en el espacio en relación con el hombre al modo occidental; es de-

* Si ignoramos problemas de tiempo y espacio podemos encontrar ejemplares que se prestan a estas comparaciones. El arte de los países, en que encontraremos semejanzas temáticas y formales en su presentación, se desarrollaron en distintos tiempos.

cir, un mundo occidental ordenado, con entidades inter-relacionadas, tal como nos hemos acostumbrado a ver. Sería bueno apuntar aquí que las diferencias no se deben a que los no occidentales se interesaron más en representar ideas y que nosotros nos empeñamos por hacer tal y tal cosa, sino que ambos han tratado de expresar sus ideas ante la realidad. Lo que difiere es la idea que cada pueblo tiene del mundo, así dándoles distintas materializaciones que representan su visión, su propia realidad.

1) Culturas clásicas del Lejano Oriente:

Las pinturas murales mayas son contemporáneas con algunas de las altas civilizaciones del mundo. Para ese tiempo en la época clásica maya (siglos V-VIII D. de C.) la Cultura china ya era antigua con lo menos una tradición artística de dos mil años.⁵¹⁹ Sin embargo, las dinastías que darían luz a grandes creaciones artísticas durarían aún otros mil años.

La dinastía que es contemporánea con las pinturas murales mayas de la época clásica es la denominada T'ang (siglos VII-IX de nuestra era⁵²⁰). El arte de esta dinastía tuvo mucha influencia en el arte del Japón durante los siglos VII y VIII.⁵²¹ Veremos ese arte más adelante.

La dinastía Son (siglos X-XIII de nuestra era⁵²²) ha personificado más que otro período en la historia de la China para el hombre occidental lo que se entiende por pin

tura de ese país. Sin embargo, el arte de ese período no se puede comparar con la pintura maya. Si acaso hay unas similitudes (el silueta de las figuras humanas realizadas en una fina línea negra) entre ambas actividades, no existen bases que nos permitan comparaciones válidas.

En primer lugar, el arte chino se desarrolló a base de una estimación de la naturaleza; según los sabios de ese país, lo esencial de la existencia, el significado de la realidad se debe buscar en la naturaleza. En segundo lugar, si la forma humana se llegó a usar, fue sólo para enfatizar la escala y la majestad de esa naturaleza. Siempre se pierde la corporalidad de la figura humana en la grandiosidad de esos paisajes en las pinturas chinas.

Estas ideas dieron luz a perspectivas que se prestaban muy bien a las necesidades de las obras chinas.⁵²³ En esos paisajes interminables presenciábamos vistas realizadas de grandes alturas. Las líneas de vista no convergen sino corren paralelas hasta que se pierden los valles, montañas, ríos, bosques, debido a la acción de la desmaterialización (visualmente) causada por la atmósfera; vemos perspectivas totalmente distintas no sólo en cuanto al arte maya sino del arte universal.

2) El arte hindú:

Existen escasos vestigios de pinturas en la India que pertenezcan al período clásico de ese país. Sin embargo,

sí hay unos ejemplares que nos permiten ver como ha de haber sido este arte en la India.

En la India hay pinturas en los muros de los templos. Además de las similitudes de tamaño y propósito en estas pinturas, hay semejanzas en las técnicas empleadas. Aunque los artistas hindúes no usaron la técnica del fresco,⁵²⁴ sí preparaban el muro como lo hacían los artistas mayas, usando varios materiales para dar un fondo blanco y plano. Sobre este fondo se dibujaban las formas preliminares en color rojizo⁵²⁵ que se usaban como base para la realización de la pintura completa en etapas subsiguientes. Pero aquí terminan las comparaciones. Aunque se usaba también la línea negra para delimitar todas las formas hay una especie de sombra (modelado) indicada en todas las figuras que les da una solidez semejante a aquella realizada por el pintor italiano Giotto.

Sin embargo, sí hay afinidades entre ambas culturas en el arte. El hombre domina la pintura; además, se presenta en un ambiente pobre con una indicación esquemática aquí y allí de un muro o un edificio, un árbol, una roca, en fin, lo indispensable en el paisaje para dar mayor importancia al hombre.⁵²⁶

Es interesante ver que quizá la misma actitud alienta los dos pueblos (maya o hindú) en cuanto a la naturaleza. Ambos vivieron y desarrollaron grandes culturas en las latitudes que los colocó en un ambiente de vegetación abun-

danto, abrumadora, aguas fuertes, con el resultado que aquí no vemos el culto a la naturaleza llevado a cabo por los chinos a un punto jamás alcanzado por cualquier otro pueblo; o la exuberancia y alegría, expresada por los perasas (miniaturas que veremos más adelante) de esas islas de paisajes llenos de flores, árboles, animales y desde luego el hombre actuando en ese ambiente sin dominar ni ser dominado, sólo existiendo lado a lado sin expresiones filosóficas dedicadas a la naturaleza.

3) El arte bizantino:

Quizá hay otro arte que se debe incluir en esta parte de nuestro trabajo por tener afinidades de tiempo y de formas con el arte pictórico de la zona maya. El arte cristiano de los siglos VI al IX⁵²⁷ presenta semejanzas, sino positivas, entonces negativas; es decir, ambas actividades se acercan por lo que se rechazó en ese arte. Según el dogma de la Iglesia Católica de esos siglos, el arte clásico del área del Mediterráneo no se podía usar por su insistencia en exaltar valores terrenales, finitos, en fin temporales y espaciales. Se eliminó, entonces, el espacio convencional y la luz y sombra, y el modelado. Se rechazaron estos elementos pero no la línea, la forma (plana) y el color. Aquí terminan las comparaciones; el arte bizantino de esos siglos respondió a fuerzas ajenas a las que impulsaron al arte maya.

4) Las miniaturas persas:

Las miniaturas persas (siglos XIV-XV de nuestra era ⁵²⁸⁻⁵²⁹⁻⁵³⁰⁻⁵³¹) surgieron de una tradición (Islámica) que había prohibido el uso de tomas antropomórficos en el arte. Sin embargo, estas pinturas se incluían entre las páginas de un libro dándoles así una libertad en cuanto a los tomas expuestos. En algunos ejemplares la pintura ocupa una pequeña parte de la página con el resto dedicado al texto del libro. Por lo general, las pinturas ocupan páginas enteras con pequeños textos de poesía incluidos en ellas.

Siempre se ven los personajes actuando en uno de dos fondos, ya sean paisajes o fortalezas, castillos. Por lo general, se ven en un jardín llano de flores de toda índole, árboles, y pájaros, que se extiende en la manera de una alfombra con el horizonte hacia la parte superior de la pintura. Montados hacia este fondo, están los protagonistas en una forma plana sin referencia a sombras, modelado, o escala. Los más importantes personajes, desde luego, se representaban más grandes. Las perspectivas que se empleaban son semejantes a las que se usaron por los pintores italianos del Trecento. Todo se presenta en planos ascendientes dando el aspecto del punto de vista que origina de una cierta altura más o menos mediana. El fondo se presenta totalmente plano ascendiendo hacia la parte superior del cuadro; sin embargo, las figuras se ven en silueta

como si perteneciesen a otro fondo. Como en las pinturas mayas las figuras actúan en un mundo tridimensional aunque se realizan sólo a través de línea y color sin emplear el modelado. Estas formas recortadas, como se ha señalado arriba, se montan sobre el fondo plano.

Aún las rocas de los paisajes se convencionalizaron - hasta que parecían esponjas; los árboles se geometrizaron - sin referencia a su apariencia; el follaje se encorvaba en formas redondas, de gota, en fin su forma se dictaba por los requisitos del cuadro--un equilibrio logrado a través de un juego de figuras geométricas sobre un fondo plano. Además todo está lleno de detalle minucioso y delicado.

En resumen: las miniaturas persas tienen algo en común con el pintor maya, a saber: bidimensionalidad del cuadro debido a que no se usó la perspectiva científica, ni se indicaron las sombras o el modelado. Sin embargo, dos fuerzas totalmente distintas alientan estas pinturas. Las miniaturas persas fueron destinadas a las páginas de un libro, más bien decoraban, suplementaban un texto. Aunque el artista persa usó temas antropomórficos siempre el paisaje ocupaba un lugar muy importante en la pintura--algo placentero, una materialización del paraíso persa, la abundancia y belleza de la naturaleza--mientras que en el arte pictórico de la zona maya el paisaje se ignoró casi por completo*. Si se usó fue sólo para dar un fondo para los

*Fragmentos en las pinturas del Templo de los Guerreros - de Chichén Itzá muestran algunos restos de paisajes: árboles, cactus, lagos, plantas de henequén etc...

protagonistas míticos y humanos.

5) El arte japonés:

El arte japonés, que ha recibido fuertes influencias chinas desde los siglos VII y VIII⁵³²⁻⁵³³ y durante épocas posteriores, guarda muchas semejanzas con las pinturas murales mayas. Específicamente durante los períodos en que el arte japonés ha diferido del arte chino, así expresando algo propio, es cuando encontramos mayores similitudes entre el Japón y el México Antiguo (zona maya). Específicamente hay dos períodos en el arte japonés en que encontramos semejanzas, a saber: el período Kamakura (siglos XIII y XIV de nuestra era)⁵³⁴⁻⁵³⁵ y parte del llamado período Edo (las estampas de los siglos XVII y XIX).⁵³⁶⁻⁵³⁷

Durante el período Kamakura emergieron nuevas formas en el arte. El período anterior (Heian) había expresado las refinadas normas de vida de la clase gobernante que reflejaba el período Son de la China. Sin embargo, con la emergencia del hombre militar en el nuevo período, un nuevo énfasis en el hombre como importante en el arte dió fruto a una visión particular que se acerca al mundo del hombre maya; se relataron acontecimientos históricos en los largos rollos de papel que se desenvolvían conforme con el movimiento del rollo por el observador del lado derecho hacia el izquierdo.* Esta forma de presentar pinturas proce

* El tamaño de las figuras es más pequeño en los rollos japoneses porque actúan en un fondo real visto de una cierta altura; el artista no observa a los protagonistas de cerca, como lo hizo el artista maya en Uaxactún y en Bonampak.

do de la China pero allí se usaron para representar paisajes.

En los rollos del Japón vemos batallas, conflagraciones, peregrinaciones, en fin el hombre actuando en un mundo de su propia creación. Creo yo que en algunos de estos ejemplares hay no sólo semejanzas en cuanto a la realización del tema sino también en la misma clase de temas empleados. Se mueve el hombre en un mundo que no es abrumador en sí--un mundo que forma el fondo para sus actividades voluntarias. En este aspecto el hombre japonés, específicamente el artista, se acerca al hombre maya en su afán de pintarse de esta manera, relegándose el sitio principal en su visión del mundo.

Durante los siguientes siglos vemos otra vez la influencia china pero ya para el siglo XVIII aparecían formas muy japonesas en las estampas (viñetas) que se realizaron primero sólo en negro y después a colores.⁵³⁸ Este arte aguarda semejanzas con los pintores mayas. Se usó, como en la pintura maya, una fina línea negra que define todos los contornos de los objetos representados; además, todos los colores se aplicaron sin el esfuerzo de representar el modelado.

Las pinturas murales mayas fueron destinadas a un segmento culto del pueblo, limitado desde luego, porque se pintaron en los muros de los templos de los centros ceremoniales negados al vulgo. En cambio, las estampas japone

sas, despreciadas por la gente culta,⁵³⁹ se hicieron para el pueblo del Japón del siglo XVIII y XIX. Se les negaba valor artístico según las normas tradicionales del arte, - primeramente por el proceso usado (obra de distintas manos: el pintor que presentaba el dibujo, el productor de la estampa, los talladores y los que aplicaban los colores en los talleros). El arte japonés dependía del proceso seguido. Era importante no sólo el uso de la brocha que determinaba las formas realizadas, su espontaneidad, sino también la clase de temas presentados. Las escenas de la vida cotidiana en las estampas no eran dignas de ser parte de lo que se consideraba arte. Sin embargo, los entusiastas del mundo occidental (durante el siglo pasado) las elevaron a un alto nivel estimándolas como arte de gran calidad.

Ahora bien, aunque los dos artes (maya y japonés) nacieron de distintas necesidades siempre hay similitudes. La rica línea que envlaza toda forma, variando según los pincelazos en la pintura maya y la fuerza vital de la línea en las estampas, forma el foco principal en estas comparaciones. Los gestos de los personajes se asemejan, la forma de dibujar las manos y los pies (en las estampas) -- tiene un movimiento y la potencialidad de expresar acción y sentimiento. Como en las pinturas mayas, lo que domina en las estampas es la figura humana. Pero lo representado difiere, a saber: las estampas presentan humanos siguiendo

actividades de la vida diaria del pueblo mientras que las pinturas murales mayas presentan escenas de los altos funcionarios del pueblo maya--el sacerdocio, los guerreros, ritos, y batallas.

Ahora bien, hemos visto que en tal y tal sitio se desarrollaron ciertos lenguajes pictóricos; que diferentes grupos humanos, en el tiempo y en el espacio, han realizado semejantes resoluciones pictóricas debido principalmente a que son humanos y secundariamente el surgimiento de condiciones similares y a la disposición de ciertos materiales.

Específicamente, hemos visto que las pinturas murales mayas tienen semejanzas, si no precisamente con temas, por lo menos con las formas del arte de otros pueblos. Muestran afinidades con la resolución de las ideas o la visión del mundo en que vivieron los hindúes (actitud hacia la naturaleza) con los japoneses y los chinos (actitud o el sentido de la línea) y con los persas (la resolución tridimensional de la figura humana a través de la línea). En fin, todas las comparaciones se han señalado por la preponderancia de la línea en la pintura: definiendo el contorno de las cosas.

CONCLUSIONES

A pesar de que se han estudiado los más importantes restos de pinturas murales de la zona maya hay ciertos problemas que limitan el presente trabajo. 1) Aunque la zona estudiada es demasiado grande, ha sido necesario hacer categorías de todos los vestigios materiales en un solo cuadro general, porque se encuentran en el área maya similares rasgos culturales. 2) El desarrollo de estas culturas (maya clásica, maya-tolteca y maya-mixteca (?)) dentro de la que se ha denominado maya en sentido más amplio es demasiado largo para nuestros propósitos. Para realmente formarse una buena idea de este arte entre los mayas (un desarrollo histórico) sería necesario tener a nuestra disposición muchos más ejemplos. Sin embargo, hemos podido llegar a ciertas conclusiones a base del trabajo que hemos presentado.

Las pinturas corroboran los escasos datos disponibles que nos dan una idea de la visión del mundo de los antiguos mayas. Las pinturas (composición; su estructuración a través de los elementos--línea, color y masas) nos muestran parte de dicha visión en formas artísticas como veremos más adelante.

A) El mundo, conceptos de tiempo y espacio:

Para los mayas, como para los otros pueblos de Mesoamérica, el tiempo y el espacio formaban parte íntegra de -

todas las objetivizaciones materiales que han llegado hasta nuestros días (arquitectura, escultura y pintura). Es necesario, entonces, comentar brevemente sobre esas ideas que alimentan una parte de esa producción artística: la pintura mural de la zona maya.

Las ideas asociadas con el tiempo y el espacio eran diversas. Por un lado los mayas tenían el concepto de un universo sin límites; su fe en la perpetuidad del mundo independientemente del hombre dió lugar al desarrollo de esquemas matemáticos que los permitía expresar dichos conceptos por medio de cifras astronómicas. Por otro lado, pero todavía dentro de estas observaciones, había otras que llegaban más cerca al ser del hombre. Aunque el universo era infinito, el hombre se había creado y destruido varias veces. Anterior a la última creación (el horizonte del México Antiguo), los dioses habían fallado cuatro veces en sus esfuerzos de crear al hombre. Entonces, el hecho de que el mundo había existido y fallecido varias veces contradecía, por lo visto, la idea de un universo perpetuo. Sin embargo, ambas ideas se complementaban. Aunque los dioses habían ensayado varias veces en sus esfuerzos de perfeccionar su obra (el hombre), el universo quedaba intacto. El hombre como todo lo demás vive y muere individual y colectivamente según los dictámenes de los dioses que moran en diferentes partes del mundo. Entonces, no importa por que motivo se haya destruido el mundo, el hombre

mesoamericano podía estar seguro de que los dioses volverían a probar de nuevo dentro de un cuadro más grande: el universo infinito.

Ahora bien, el concepto de que la historia del hombre era una serie de ciclos, dentro de los cuales acontecimientos similares se repetían interminablemente, es distinto al nuestro: en el mundo actual la historia del hombre sigue una línea, sino totalmente recta, siempre una trayectoria que no regresa a su punto de partida. Los mayas, por ejemplo, expresaban su propio concepto de la realidad en su calendario: después de 400 años empezaba de nuevo la serie de katunes* que representaba un ciclo histórico cerrado. Es decir, cada cuatro siglos el hombre maya sabía que la historia dentro de un katún dado sería igual al período anterior bajo el mismo signo. Entonces vemos que existían pequeños ciclos (series de katunes) o círculos entre otros más grandes (las creaciones) en la mentalidad del hombre maya. Y más allá en el pensamiento más abstracto existía el universo infinito conceptualizado a través de sistemas matemáticos que también se utilizaban en el calendario maya.

Entonces, el horizonte del hombre maya variaba muy poco; como los ciclos de las lluvias que se repetían año tras año la historia del hombre seguía el mismo plan. Lo

* El katún (20 tuncos o años) era uno de los muchos períodos de tiempo que comprendían el calendario maya. En los libros del Chilam Balam, se encuentran las profecías de todos los katunes, 20 en total que entonces sería un baktún.

único que podía hacer era tratar de aplacar los malos augurios de los katunes por medio de ceremonias y ritos, entre los cuales figuran importantemente los sacrificios.

Además, los conceptos inextricables del tiempo y el espacio se expresaban en términos mitológicos. Pero no viene al caso elaborar sobre las conexiones entre la mitología y el calendario maya, es decir, problemas temporales. Sin embargo, si nos vemos obligados a comentar brevemente sobre la mitología en relación con ideas del espacio.

Nosotros vemos, gracias a la ciencia, el mundo como una esfera que hace sus vueltas alrededor del sol acompañado por los otros planetas en nuestro sistema solar; además el sol, forma parte infinitesimal de un sistema mucho más grande compuesto de innumerables estrellas que en su turno sigue similar movimiento. De allí sigue el movimiento ad infinitum en un universo sin límites espaciales y temporales.

En cambio, el hombre maya veía el mundo en sólo dos direcciones, vertical y horizontalmente; o sea concretamente expresado en los cuatro puntos cardinales y el centro.* Era esencialmente una visión bidimensional. Visualmente, podemos presentar estas ideas en la siguiente forma: en la

*Mencionaremos únicamente unos pocos conceptos en relación con estas direcciones, lo suficiente para los propósitos del presente trabajo.

parte superior de un cuadro el hombre maya veía el lado oriente (donde nace el sol), el norte y el sur a los lados izquierdo y derecho (o sea a ambos lados del sol en su trayectoria diaria) y finalmente, el poniente en la parte inferior (donde muere el sol). Además, en otro cuadro visualizaban en una forma horizontal a los mundos celestiales y subterráneos (los nueve señores de la oscuridad). Aunque no hay datos precisos sobre los diferentes cielos relacionados con el panteón maya podemos inferir dicha existencia cuando vemos la división de los tres cielos en la mitología de los pueblos de habla náhuatl. Si no existió tal idea en la época clásica maya es muy posible que en tiempos posteriores (en Chichón Itzá) sí se adoptó.

Además, se encuentran muchas deidades ligadas con las diferentes direcciones (puntos cardinales, el cuadro descrito arriba) y los mundos inferior y superior (el centro que se divide en tres fajas o registros). Casi todos los dioses (los cuatro chaques por ejemplo) que moran en los rincones del mundo se mueven de una parte a otra con facilidad. En fin, muestran conceptos no sólo duales sino múltiples. Y todos se identifican a través de nombres muy precisos.

En resumen, vemos que los conceptos del tiempo y el espacio expresados a través de un calendario muy complicado y deidades con múltiples atributos alientan nuestras pinturas: la realización objetiva y el contenido.

B) Las pinturas, forma objetiva:

1) Línea: En todos los ejemplares estudiados (Uaxactún, Bonampak, Chacmultún, Chichón Itzá, Tulum y Santa Rita) la línea se ha usado para delimitar todos los contornos, definir los minuciosos detalles de los atributos de los personajes, y más importante para nuestros propósitos, se ha usado para dar movimiento, continuidad y estructuración a la forma bidimensional; en fin, la composición.

La definición de todos los objetos con esta fina línea era la expresión del hombre maya y su relación con las fuerzas que lo rodeaban; es decir, una resolución objetiva dentro del cuadro o visión del mundo ya expuesto. Todos los acontecimientos de la naturaleza estaban bien definidos. Todo nacía, crecía y moría para volver a existir: los diferentes mundos ya citados y, dentro del horizonte del México Antiguo, el hombre, las lluvias, los astros (el sol, venus, las estrellas etc...).

Entonces, definir todo aspecto de la realidad hasta el último detalle era muy necesario en el horizonte que se ha estudiado. Todo existía dentro de un esquema que era posible predecir con cierta precisión. Todos los problemas, los enigmas de la realidad se resolvían por medio de ideas mitológicas; o sea, a través de las respuestas tan especiales que el hombre mesoamericano dió en sus esfuerzos de entender el porqué de la existencia. El uso de una fina línea para definir, captar, identificar todos los ob-

jetos era después de todo lo más importante en la pintura.

Hemos podido estudiar el uso de la línea en Bonampak y Tulum (fotografías de las pinturas originales); por necesidad hemos tenido que usar copias de las pinturas encontradas en los otros sitios. Sin embargo, creemos que los dos ejemplos ya citados nos bastan para dirigir nuestros comentarios a todas las otras pinturas. Las pinturas de Bonampak y Tulum son representativas de las dos grandes etapas dentro de las cuales pertenecen las demás: época clásica y post-clásica.

La línea, cuyas dimensiones (delgadez y espesor o densidad) varían imperceptiblemente pero lo suficiente para prestar interés y mostrar la sensibilidad del artista, se usó principalmente para unir todos los elementos de la pintura. Dentro de su empleo para unir, o sea para lograr la estructuración, la composición de la pintura, la línea también expresa movimiento además del papel que le hemos asignado arriba: el elemento que da corporeidad, significado (en forma artística) a las respuestas del hombre maya ante los problemas de la existencia.

2) Espacio: El uso del espacio se liga con la línea sobre un fondo bidimensional. Jamás se verán vistas interminables como en el arte chino o los espacios logrados desde un solo punto de vista a través de la perspectiva científica. El uso de perspectivas bidimensionales sirvieron muy bien los propósitos de los pintores mayas.

Las obras pictóricas de mundo maya caben dentro de los conceptos espaciales descritos arriba. Persiste en las obras murales el concepto de fajas horizontales (tal como las distintas capas subterráneas y celestiales) en las cuales actúan los personajes de nuestras pinturas.

En los primeros tres ejemplos (Uaxactún, Bonampak y Chacmultán), todos los personajes se colocaron en registros o fajas horizontales. La mayoría de los individuos se ven de perfil, de tres cuartos y en algunos casos de frente, pero esta última posición no es muy usual. Sin ombargo, actúan en un plano bidimensional. Rara vez se ocul^{ta} un personaje por otro. Aún en la batalla de la segunda cámara del templo no. 1 de Bonampak, todos los guerreros se representan sobre un espacio idéntico al de las otras cámaras. El campo se ha realizado a través de lo que podemos llamar perspectiva ascendiente mientras que los personajes se ven de distintos puntos de vista. El observador ve a cada personaje siempre en una línea de referencia que se puede trazar perpendicularmente al muro. Es decir cada personaje requiere este punto de vista. Nosotros estamos acostumbrados a ver (tradicionalmente) todos los objetos en una pintura desde un solo punto de vista.

Persiste el uso de tiras horizontales en las pinturas del templo de Chac Mool donde se encuentran personajes de perfil sentados sobre unos pequeños bancos. En los fragmentos del interior del Templo superior de los Guerreros -

también hay similares resoluciones. Aunque hay escenas sobre paisajes terrestres y marítimas (que también se representan en fajas) los personajes de perfil se realizan según puntos de vista correspondientes a cada uno. El Templo de los Tigres difiere un poco de las perspectivas ya vistas. La batalla se lleva a cabo sobre un fondo verde que se extiende por la mayor parte del muro confinado en la parte inferior por personajes sedentes en una faja horizontal. La batalla se ve de una cierta altura aunque cada combatiente merece su propio punto de vista, no importa cual sea su posición en el campo.

Las pinturas de Tulum y Santa Rita presentan una resolución espacial distinta a la que hemos visto en los otros centros estudiados. Personajes y deidades se siguen representando en fajas horizontales pero en Tulum las fajas se han dividido en cuadros. Estas distintas resoluciones se deben al tema representado. Los ejemplos de la época clásica (Uxactún, Bonampak y Chacmultún) y post-clásica (Chichón Itzá) representan ceremonias y batallas; es decir, el hombre es lo más importante en dichas pinturas. Las de Tulum y Santa Rita nos presentan temas mitológicos más bien relacionados con los códices. El espacio utilizado es totalmente bidimensional. Son escenas aisladas, divididas por cuadros, que forman una pintura en la cual se excluye casi por completo el hombre. Aun cuando se presenta el hombre (en Santa Rita), disfrazado de deidad, los atribu-

tos que porta resultan abrumadores. Dominan la pintura; forman parte esencial del discurso simbólico que se expone. Aquí entonces la ilusión de las tres dimensiones es aún más superfluo debido al tema que se ha expuesto.

En resumen, hemos visto que, a pesar de las resoluciones aparentemente distintas en el empleo del espacio en las pinturas, siempre todos los acontecimientos se efectúan en un espacio bidimensional y los contornos de todos los objetos se delimitan dándolos un aspecto plano, acentuando aún más las dos dimensiones.

3) Color: Como los dos elementos ya mencionados el color también se usó de una manera que difiere de la nuestra. Siempre se aplicó en una forma plana y opaca. No se intentó lograr el modelado con diferentes tonos de color, es decir, la tridimensionalidad. No creo que sea necesario entrar aquí en las razones que dieron lugar a esta práctica. Las que se han expuesto en relación con la línea y el espacio son aplicables a este elemento también.

Los mismos colores se usaron en casi todos los ejemplos estudiados: negro (para línea); blanco (para detalles, templos); rojo (pintura corporal, partes de vestuario, fondos); amarillo (paja, tigres, plumajes---on Uaxactún y en el Chac Mool, banca sur---pintura corporal); azul (fondos, tocados, ciclos, agua, plumajes---Chac Mool---y parte de los vestuarios); verde (los campos, plumajes, jades); y otros colores que eran mezclas de los que se han mencionado

arriba: anaranjado, rosa, café morado, tonos claros y oscuros de todos ellos (Véase la tabla 7).

En las pinturas de Uaxactún no se usó el azul o el verde; esto quizá se debe a que dichos colores no se habían descubierto. En todo caso posible se usó el color correspondiente a cada objeto cuya identificación se facilitaría con tal empleo. Es decir, los personajes se representaron con tonos de café que corresponden al color de la piel y los accesorios se colorearon con el mismo fin. Tres siglos después en Bonampak ya aparecen esos dos colores además de los otros ya mencionados con innumerables mezclas y tonos.

En resumen vemos que el color se usó simbólicamente, tanto en los centros de la época clásica como en los de la post clásica. En Uaxactún, Bonampak, Chacmultún y Chichén Itzá el color se usó para ciertos objetos tal como existen en la realidad: tigres siempre se representaron con el color amarillo con manchas negras, los campos de color verde, los cielos de color azul, jades de color verde etc... Sólo en Tulum y Santa Rita vemos el color empleado en forma distinta. En Tulum, se usó principalmente un azul turquesa, el blanco y una fina línea negra. En el Castillo (el sacerdote descubierto por M. A. Fernández) se empleó, además de dichos colores, el rojo y anaranjado. En Santa Rita, aunque se usaron más colores, siempre no corresponden a los de las otras ciudades. Por ejemplo los plumajes

-Tabla 7-

COLORES EMPLEADOS EN
LAS PINTURAS MURALES
DE LA ZONA MAYA

COLORES	S I T I O S*												
	Uax. 7	Bonampak 1	Chac. 2	Chichén 3	Itza 10	Tulum CM	Sta.R. G	Tulum CN	Sta.R. TT	Tulum D	Sta.R. F	Sta.R. C	Sta.R. I
negro	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X
blanco	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
gris	X	X	X	X									X
rojo	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X
morado	X					X	X	X	X				
rojo oscuro		X	X	X	X	X	X		X				
rosa	X	X	X	X	X	X							X
café	X	X	X	X	X	X	X		X				
amarillo	X	X	X	X	X	X	X		X				X
anaranjado	X	X	X	X	X				X				
azul		X	X	X	X	X	X	X	X				X
turquesa		X	X	X					X	X	X		
azul oscuro		X	X	X					X				X
azul claro		X	X	X		X	X	X	X				X
verde		X	X	X	X	X	X		X				X
verde oscuro		X	X	X					X				
verde claro		X	X	X		X			X				

*ABREVIATURAS: Uax. 7: Uaxactún, Estructura B-XIII, cámara 7.
Bonampak, 1 2 3: cámaras 1, 2 y 3 del Templo Número Uno.
Chac. 10: Chacmultán, Edificio 3, cámara 10.
Chichén Itzá, CM G CN TT: Chac Mool; Guorreros; Columna-
 ta Noroeste y el Templo de los Tigres.
Tulum D F C: Dios Descendente; Frescos y el Castillo
Sta. R. I: Santa Rita, Montículo Número Uno.

se pintaron de color rojo, amarillo y verde; a no ser que se representaron las plumas de pájaros tropicales que correspondían a dichos colores.

4) La forma: Tomando en cuenta todos los elementos ya discutidos (línea, espacio y color) llegamos ahora a la última parte que llamaremos el uso de la forma o sea la composición. La estructura de los planos pictóricos se logró principalmente a través de la línea como se ha dicho arriba sobre una forma bidimensional. En todas las pinturas no existe lo que podríamos llamar un sólo punto de énfasis. En los ejemplos de la época clásica la composición se relaciona con tiras horizontales en las cuales la simetría predomina; lo que se representa en un lado se balancea con el mismo valor en el otro. Además, el movimiento en línea horizontal se mueve de un muro a otro a través de las posiciones y actitudes de los personajes, sus atavíos, etc. (Véase Uaxactún, Bonampak y Chacmultún en este trabajo). En las pinturas de Chichón Itzá se siguieron usando las fajas que dividen el mural en tiras horizontales. Aunque fue necesario variar la estructura de la pintura en ciertas ocasiones debido al tema expuesto (la batalla en el Templo de los Tigres), siempre resultaban similares resoluciones: la simetría tanto en fajas horizontales como en planos ascendentes. Aunque en el último ejemplo se representaron más de cien figuras sobre un campo verde aparece la misma convención; es decir, balancear los lados de la pintura con similares formas.

En el Templo de los Frescos de Tulum (el único ejemplo que nos permite estudiar una pintura según los intereses de este trabajo que, sobretodo, son artísticos) vimos el mismo orden. Cada cuadro en las distintas fajas tiene el mismo valor espacial. Además la serpiente estilizada cuyo cuerpo forma un marco en la parte inferior y en los lados de dos fajas donde se pueden apreciar las dos cabezas también sigue el mismo plan de simetría. En Santa Rita hay idéntica resolución en la fachada norte; los personajes se representaron en tiras horizontales también con la adición de otras fajas cuyos contenidos son más estilizados que los otros ejemplos: las fajas celestes en la parte superior y la serpiente en la parte inferior con restos de peces, etc... El mismo número de personajes se encuentra a ambos lados de la entrada con la adición de cabezas de serpientes muy estilizadas que forman el marco vertical de la entrada.

Entonces vemos, en términos muy generales, que la visión del hombre maya se expresó a través de un lenguaje pictórico bastante sencillo durante un milenio en el cual llegaron conceptos extraños (del altiplano en el caso de Chichén Itzá y de la Mixteca (?) en la costa oriental). Como hemos visto, esto expresa su visión del mundo; un mundo regido por fuerzas naturales objetivizadas a través de diferentes deidades, la más importante según su apariencia en las pinturas: de las lluvias.

Además, el mundo en la mente del hombre del México An
tiguu se dividía en diferentes capas o fajas horizontales;
es decir, viendo hacia arriba y abajo, los mundos inferior
y superior. En fin, expresar un solo punto de vista o el
volumen de las cosas y los espacios a través de la perspec
tiva científica quedaría fuera de esta visión del mundo. -
Todo en la existencia quedaba bien definido; era importan
te saber las fórmulas precisas que ayudarían en las ceremo
nias y ritos que se llevaban a cabo con el fin de aplacar
a los dioses. Además, era necesario precisar la forma ob-
jectiva de cada fuerza natural, que se expresaba a través
de deidades que abarcaban acontecimientos de la realidad -
bajo diferentes númenes (las lluvias buenas, malas, hela-
das, viento etc...). Así, vemos formas, realizadas en si-
lueta con una fina línea negra, que no pierden su identi-
dad en conjunto con formas similares. Toda forma tiene va
lor dentro del cuadro. Funciona rodeado de su espacio par
ticular. En conjunto presentan ritmos horizontales ya sean
personajes disfrazados de dioses, guerreros, deidades de -
pio o sedontes con pequeñas variaciones expresadas con las
posiciones de las manos actitudes, atributos que portan---
estandartes, ofrendas, armas---y tocados emplumados.

Otra impresión dentro de esta simetría es la aparien-
cia de formas idénticas por toda la pintura. Existe poca
variación en los tocados, las estaturas (con excepción de
los ejemplos de Uaxactún y Bonampak); en Chichón Itzá (ban

cas norte y sur del Templo del Chac Mool) en Tulum y en Santa Rita vemos individuo tras individuo en posiciones que aparecen casi idénticas a primera vista, pero que, al estudiarse con detenimiento, se ve que muestran pequeñas diferencias según el personaje presentado. Sin embargo, en el plano pictórico cada personaje tiene el mismo valor. Aquí vemos más que en el horizonte clásico la expresión de ese mundo que ya hemos descrito. Un mundo cuyos propiedades se definen muy bien: las diferentes direcciones y la multiplicidad de los dioses. Los dioses moran en ciertos lugares en la tierra y en el cielo. Así en la pintura. Cada forma se localiza en una parte de la pintura pero reaparece por todos lados. A pesar de esto no resulta monótono; en realidad lo que más resalta a la vista es la complejidad y, al mismo tiempo, la sencillez de tanta forma idéntica que en conjunto nos dirige la visión en movimientos suaves (Chac Mool), a veces angulares (Santa Rita), hacia los lados, hacia arriba, pero siempre ambulante jamás quedándose en un sólo detalle.

C) Las pinturas, tomas:

Con la excepción de Tulum y Santa Rita vemos en los otros centros estudiados tomas cuyo protagonista principal es el hombre. En Uaxactún el hombre domina toda la pintura en una ceremonia que no es fácil identificar; en Bonampak hemos visto al hombre actuando en ceremonias, dis

frazado de dios, participando en batallas, autosacrificios, danzas etc...; además, en las fajas superiores no dejan de aparecer representaciones de deidades relacionadas con las lluvias, y por extensión la fertilidad. En Chacmultún sigue dominante el hombre en un ambiente pobre que carece del mínimo de fondo. En Chichón Itzá vemos todavía al hombre en el lugar importante; en el Templo del Chac Mool aparecen con guerreros lado a lado con sacerdotes y personajes disfrazados de dioses que siempre se relacionan con las lluvias. El hombre sobresale aun más en la pintura del Templo de los Tigres (Véase la Tabla 8).

En Tulum el hombre aparece sumergido bajo las representaciones de los dioses. Sin embargo, aquí siguen teniendo importancia todos los símbolos relacionados con las lluvias y la fertilidad: dioses, plantas, ofrendas de maíz (el sustento primordial del hombre que domina, por ejemplo, la pintura del Templo de los Frescos). El hombre reaparece en dimensiones mayores en los restos de pinturas en el pasillo en la subestructura del Castillo de la misma ciudad.

En Santa Rita hemos visto deidades y personajes disfrazados de dioses expresando, según Herman Boyer, una ligadura de los tunes para formar un katún. En el muro vemos además deidades de la lluvia, del viento, serpientes que seguramente simbolizan la tierra y en el muro poniente alusiones a la muerte que no quedaría fuera de las ideas -

TEMAS PRINCIPALES
DE LAS PINTURAS MURALES
DE LA ZONA MAYA

TEMA	Uax Bonampak C. Chichón Itzá Tulum Sta.R.												
	7	1	2	3	10	CM	G	CN	TD	F	C	I	
<u>ANTROPOMORFICO:</u>													
sacerdote	x	x		x		x	x			x	x	x	x
jefe militar	x?	?	x	?	x	x	x	x					x
Guerreros	?		x		x	x	x	x					x?
cautivos				x	x?		x		x				x
músicos	x	x		x									x?
sirvientes	?	x		x?					x				
mujeres (niños en Bon.)	x?	x		x					x		x		
<u>MITOMORFICO:</u>													
D (Itzamna)										x			
B (Chac) lluvia		x		x						x	x		x
E (Yum Kax) maiz		x								x			
A (Ah Puch) muerto						x							
K (?) viento										x			x?
L (Ek Chuah) guerra													x
Deidades de la tierra	x									x	x	x	x
Quetzalcoatl										x?			x?
<u>ZOOMORFICO:</u>													
serpionto		x		x		x			x	x	x	x	x
jaguar		x	x	x		x	x		x				
pájaro							x						x
alacrán							x						
pez		x		x			x			x	x	?	x
caracol							x						x
<u>FITOMORFICO:</u>													
Flor		x		x						x	x		x?
árbol							x		x				
honoquén							x		x?				
paisaje			x				x		x				
<u>OTROS:</u>													
Jeroglíficos		x	x	x	x		x						x
voluta del habla							x	x	x	x			
máscara		x?	x	x	x		x		x	x	x	x	x
pintura corporal		x	x	x	x	x	x		x				x
instrumentos musicales		x	x		x								x
los													
armas		x		x	x	x	x	x	x				x
Templo, casa o		x			x		x	x	x				x
Plataforma		x	x	x	x								

relacionadas con ese punto cardinal.

En resumen vemos que en los horizontes antiguos el hombre formó parte principal en la visión del mundo maya. Pero a la vez actuando en ceremonias, danzas, sacrificios y batallas estrechamente relacionadas con las principales deidades de las lluvias y la tierra. Se fue perdiendo la relación del hombre con las ideas religiosas a tal punto en Chichón Itzá que aparece el guerrero al lado del sacerdote y los personajes disfrazados de dioses. En Tulum y Santa Rita la forma humana muy estilizada se usa simplemente como un armazón o como portador de atributos de las deidades. Pero hemos visto que durante todo este milenio de historia --(de diferentes grupos mayas más otros de Mesoamérica (tolteca y mixteca (?))---nunca se perdieron de vista las fuerzas que permitían o podían restar el sustento del hombre: alusiones casi siempre presentes a las fuerzas naturales, las lluvias y la tierra.

Hemos visto que:

1) Por lo recorrido podemos estar seguros de que casi todos los templos y edificios importantes de los centros ceremoniales de la zona maya estuvieron originalmente llenos de pinturas murales.

2) El uso de la línea, color, espacio, masa que en conjunto nos presentan unas composiciones muy especiales, expresan magníficamente esa visión del mundo que difiere -

tanto de la nuestra pero que merece, sin embargo, la mayor atención y admiración.

3) No se trató de crear una obra de arte en el sentido moderno; sino una expresión sobre formas bidimensionales de lo que se tenía por más importante en la vida: el hombre en relación con las fuerzas que lo ayudaban o lo perjudicaban la existencia.

4) Evidentemente que por los temas expuestos en la época clásica (Uaxactún, Bonampak y Chacmultún) los patrocinadores de ese arte eran los sacerdotes y funcionarios relacionados con ellos; quizá en posición inferior estaban los jefes militares. Más tarde, surgió la importancia del jefe militar ejemplificado por las pinturas de Chichón -- Itzá. Hacia fines de los horizontes estudiados en Tulum y Santa Rita volvió a dominar el sacerdocio pero en formas distintas, debido posiblemente a influencias de la mixteca.

5) Aunque se pueden encontrar similares resoluciones pictóricas en diferentes partes del mundo y en diferentes tiempos, el caso de nuestras pinturas es cosa singular; son creaciones de una visión particular que existió libre de influencias extranjeras tanto del Viejo Mundo como del Lejano Oriente en la zona denominada Mesoamérica.

6) Se expresaron múltiples conceptos en los murales e en formas más inmediatas, más humanas que en la mayoría de las estelas. Los materiales usados en los relieves tenían ciertas limitaciones (la forma y tamaño de la piedra o ma-

dera) que, en la pintura de los muros, se podían trascen--
der. Es decir, las dimensiones se podían hacer a la medida
y el mural por su naturaleza lo permitió al pintor más
libertad en cuanto a temas y su forma objetiva. En fin, -
ambos materiales dieron lugar a expresiones sumamente ado-
cuadas a cada uno de ellos.

7) Los ejemplos estudiados nos muestran que durante -
un milenio de historia jamás se vió una pobreza de formas;
desde las pinturas de Uaxactún hasta las de Santa Rita ve-
mos la realización artística de un mundo abrumador; el va-
lor de las diferentes pinturas no decae en los últimos tiempos
antes de la conquista española. Al contrario se siguieron
desarrollando lenguajes pictóricos enriquecidos con -
ideas y formas de otras partes, primero del altiplano (los
toltocas), y después de Oaxaca (los mixtecos?) en la costa
oriental.

8) En contraste con los otros restos materiales del -
territorio maya (escultura y arquitectura) que siempre se
han puesto en categorías con etapas florecientes y deca--
dentes, los murales de la misma zona llegaron a cumbres artísticas
a las que pertenecen fácilmente los ejemplos del
horizonte clásico. Aunque el énfasis cambia y el hombre -
no ocupa el nivel de importancia en las pinturas, siempre
existen bellezas en las formas de dichas pinturas que co--
rresponden a una visión del mundo cuyo punto de partida es
un poco distinto a los mismos problemas de la existencia -

expresados por todos nuestros murales,

9) En fin, despreciar las pinturas de las últimas épocas por ser más ininteligibles que las más antiguas sería un error. Ambos horizontes dieron lugar a creaciones que después del estudio necesario, que ha sido el intento modesto del presente trabajo, enriquecen nuestra propia visión.

10) Ligado con lo dicho arriba vemos que al estudiar las culturas que engendraron las pinturas en contextos históricos, etnológicos, mitológicos y artísticos hemos logrado acercarnos al valor de las obras pictóricas de los muros de la zona maya. Nuestra visión se ha enriquecido a través del estudio formal y simbólico de las pinturas.

11) El arte pictórico de los muros de la zona maya merece un lugar de importancia igual que los restos escultóricos y arquitectónicos de la misma zona, en la historia universal del arte.

APENDICE

Me es imposible dejar de reconocer aquí las pinturas murales encontradas en Mul-Chic en septiembre de 1961 por los guardianes de Kabáh.^{Pl.0} Sin embargo, debido a limitaciones de espacio sólo será posible hacer unos breves comentarios sobre dichas pinturas*.

Se encontraron restos de pinturas en un edificio de una sola cámara en los muros interiores; muro oeste (8.60 m. de largo)^{Pl.2} en cuyo centro estaba la entrada y parte del muro este (Véase las láminas XXIV a-b y XXV).

En el muro oeste o sea a ambos lados de la entrada hay vestigios de varios personajes de rico atavido ataviados---ocho en el lado sur, entre ellos dos pequeños individuos sedentes indicados como el 4 y el 7 en la lámina XXIV, y dieciséis en el lado norte.

Usan tocado complicado cuya parte inferior se asemeja a los de los sacerdotes representados en la banca sur del Templo del Chac Mool, Chichón Itzá (Véase lámina XII). Además del vestuario usado por personajes importantes hay detalles que no aparecen en el arte pictórico de la zona maya. Me refiero a la serpiente que emerge de la boca de los personajes numerados 1-3, 5, 8-10 en la lámina XXIV. En la banca sur del Chac Mool

*Véase Pifia Chán, Román, ^{Pl.0} ob. cit. p. 2 para datos sobre el reportaje erróneo publicado en el Diario de Yucatan por el Sr. José Díaz Bolio quien apareció como el descubridor de las pinturas. Más tarde publicó en Novedades algunos detalles de las pinturas, sin mencionar que el Instituto de Antropología había hecho las exploraciones en 1961.

se representan serpientes cerca del rostro de algunos personajes pero no de la manera citada.

Debido al vestuario de los personajes (exagerado) la pintura aparece muy recargada con detalles. Se cuenta aún más el sentido de amontonamiento debido a un especie de vendaje que cubre los brazos y las piernas de los personajes.

En la parte norte del mismo muro se efectúa una batalla entre individuos semi-desnudos pues usan sólo el E (taparrabo). Aquí también presenciamos curiosos detalles: se ven unos individuos ahorcados (12-13); el último queda todavía suspendido de un árbol. No vemos lanzas ni macanas como en Bonampak sino piedras grandes que se usan para subyugar a los infortunados. Se ven restos de la cabeza y el tórax de una figura (16) y el rostro de otra (20) que han sucumbido bajo los golpes de las piedras arrojadas contra ellos. El personaje 17 levanta los brazos hacia arriba con la intención de arrojar aún otra piedra más. En la parte superior, al centro de la batalla, está un personaje con navaja de pedernal en la mano.

En el muro opuesto (éste) se ven vestigios de dos personajes pintados de color negro que también portan cuchillos de pedernal en la mano izquierda. Al parecer se trata de una ceremonia ~~sacrificial~~ ^{sacrificial}, mientras que en el muro de la entrada se efectúan ceremonias relacio-

muros con fertilidad(?), y una batalla; se ven muere-
tos en el campo lo que, probablemente, indica que la
batalla no se lleva a cabo para conseguir víctimas sa-
crificiales.

En ambos muros se sigue el mismo plan en la rea-
lización de la obra que ya hemos visto en otras de las
pinturas de la zona maya. Es decir, el mural se logra
sobre planos horizontales, en que se representan cere-
monias y batallas con el mínimo fondo (aquí vemos só-
lo un árbol), y en la parte superior quedan vestigios
de glifos mayas.

Aunque el tema y su realización (dibujo) nos re-
cuerdan las pinturas de Bonampak vemos algunas diferen-
cias. Ya no se repeta el espacio que corresponde a ca-
da personaje. Las figuras se amontonan y se sobreponen
unas con otras. Ya no presenciamos el plano pictórico
ostrictamente bidimensional.

Podemos estar seguros al ver el tema y su reali-
zación, de que estas pinturas pertenecen a un horizon-
to tardío de la época clásica.

En resumen: las pinturas muestran, a través de
formas vitales, un arte sumamente importante, merecedor
de un lugar al lado de los seis sitios estudiados
en el presente trabajo.

NOTAS EN LA INTRODUCCION

página

- ix ¹Spinden, Herbert, A Study of Mayan Art, Its Subject Matter and Historical Development, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Volume VI, Cambridge, 1913.
- ²Toscano, Salvador, Arte Precolombino de México y de la América Central, México, 1944.
- ³Westheim, Paul, Arte Antiguo de México, Traducción de Mariana Frank, Fondo de Cultura Economica, México, 1950.
- ⁴Westheim, P., Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México, Fondo de Cultura Economica, México, 1957.
- x ⁴Pijoán, José, Suma Artis, Historia General del Arte, Volumen X, Madrid, 1946.
- ⁵Kelemen, Pál, Medieval American Art, A Survey in two Volumes, The MacMillan Company, New York, 1946.
- ⁶Kubler, George, The Art and Architecture of Ancient America, Penguin Books, Great Britain, 1962.
- ⁷Fernández, Justino, Coatlícue, Estética del Arte Indígena Antiguo, Centros de Estudios Filosófico, UNAM, 1954.
- xi ⁸Bernal, I., & Soustelle, J., México-Pre-Hispanic Paintings, UNESCO World Art Series, Paris, 1958
- xxiv ⁹Véase Kubler, George, Ob. cit., p. xxxiv.
- ¹⁰Loc. cit.
- ¹¹Satterwaite, L.; Ralph, E.K., "Radiocarbon Dates and Maya Correlations", American Antiquity, Volume 26, No. 2, Salt Lake City, 1960, pp. 165-84.
- ¹²Andrews, Willys E., "Excavaciones en Dzibilchaltún, Yucatán", 1956-62, Estudios de Cultura Maya, UNAM, 1962, p. 181

TOMO I.
LA PINTURA MORAL MAYA EN
LA CONCIENCIA HISTORICA

NOTAS EN EL CAPITULO I

Página

- 1 ¹Fernández, Justino, Coatlícue, Estética del arte indígena antiguo, Prólogo de Samuel Ramos, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México 1954.
- 2 ²Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Prólogo de Carlos Pereyra, Primera edición, Espasa-Calpe, Argentina, S. A., Buenos Aires, México, 1955, p. 20.
- 3 ³Díaz del Castillo, B., Ob. cit., p. 82.
- 3 ⁴Ibidem., pp. 183-84.
- 3 ⁵Loc. cit.
- 4 ⁶Stephens, John L., Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan, Vol. I and II, edited with an introduction & notes by R. L. Predmore, New Brunswick Rutgers University Press, 1949, pp. 318-19.
- 4 ⁷Díaz del Castillo, B., The Discovery and Conquest of Mexico 1517-1521, Translated with an Introduction and notes by A.P. Maudslay, Published by Grove Press, Inc., N. Y. 1958, p. 191.
- 5 ⁸Landa, Fray Diego de, Relación de las cosas de Yucatán, Introducción por Angel Ma. Garibay K., Octava edición, Editorial Porrúa, S. A., México, 1959, p. 34.
- 6 ⁹Sánchez de Aguilar, Pedro, Informe contra idolorum cultores del Obispado de Yucatan, tercera edición, Mérida, Yucatan, 1937.
- 6 ¹⁰Sánchez de Aguilar, P., Ob. cit., p. 140.
- 7 ¹¹Loc. cit.
- 7 ¹²López Cogolludo, Diego, Historia de Yucatan, Prólogo, notas y anotaciones de J. Ignacio Rubio Mañé, Colección de Grandes Crónicas Litera-

rias, III, 2 vols., edición facsimilar, México, 1957.

NOTAS EN EL CAPITULO II

9 ¹³Ballesteros Galbrois, Manuel, Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII, Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Antropológica, México, 1960.

10 ¹⁴Cabrera, Paul Félix, Description of the Ruins of an ancient city discovered near Palenque ... translation from the manuscript report of Capt. Antonio del Río... London, 1822.

¹⁵Waldeck, Frederic M. de y Brasseur de Bourbourg, Charles E., Monuments Anciens due Mexique, Palenque et autres ruines de l'ancienne Civilization du Mexique, Paris, 1866.

-- Waldeck, Frederic M., Voyage Pittoresque et archéologique dans la Province d'Yucatan pendant les années 1834-et 1836, Paris, 1836.

¹⁶Dupaix M., Guillaume, Antiquités Mexicaines, Relation des trois expeditions du Capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, pour la recherche des antiquités du pays notamment celles de Mitla et de Palenque; accompagnée des dessins de Castañeda et d'Indostan et du reste de L'Ancien Monde par M. Alexandre Lenoir; d'une dissertation su l'origine d'ancienne population des deux Amériques et sur les diverses antiquités de ce Continent por M. Warden avec un discours préliminaire de M. Charles Farcy et de notes explicatives, et autres documents par MM. Baradere, de St. Priest et plusieurs voyageurs qui ont parcoaru l'Amérique, 3 vols., Paris, 1824.

¹⁷Kingsborough, Edward King, Antiquities of Mexico, 9 vols., London, 1831-1848.

¹⁸Stephens, John L., Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan, 2 vols., New York, 1841.

- 11 ¹⁹Stephens, John L., Viaje a Yucatán 1841-1842, Traducción al Castellano de Justo Sierra O'Reilly, segunda edición, México, 1937, T. II, p. 62.
- 12 ²⁰Stephens, John L., Ob. cit., T. II, p. 134.
- ²¹Ibidem., T. II, p. 223.
- ²²Loc. cit.
- 13 ²³Stephens, John L., Ob. cit., T. I, p. 91.
- ²⁴Stephens, J. L., Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan, Vols. I and II, edited with an introduction and notes by Richard L. Predmore, New Brunswick Rutgers University Press, 1949.
- ²⁵Stephens, J. L., Ob. cit., Vol. II, pp. 299-300.
- 14 ²⁶Stephens, J. L., Viaje a Yucatán, 1841-1842, Traducción al Castellano de Justo Sierra O'Reilly, segunda edición, México, 1937, T. II, p. 213.
- ²⁷Stephens, J. L., Oba cit., T. II, p. 223.
- 15 ²⁸Catherwood, Frederick, Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan, London, 1844.
- ²⁹Véase Frederick Catherwood ARCH^t por Victor W. Von Hagen. New York, Oxford University Press, 1950, Cap. 8.
- 16 ³⁰Von Hagen, Victor W., Ob. cit., (consulta la obra de dicho autor en la cual se encuentra una copia facsimilar del libro de Catherwood de 1844), p. 130.
- ³¹Loc. cit.
- '17 ³²Ibidem., pp. 134-35.
- ³³Loc. cit.

17 ³⁴Ibidem., pp. 130-31.

NOTAS EN EL CAPITULO IJI

19 ³⁵Charnay, Desiré, Le Mexique, Souvenirs et impressions de voyage. 1858-1861, Paris, 1863.

--Charnay, Desiré, Un voyage au Yucatan, Le Tour du Monde. Paris, 1862, pp. 337-352.

--Charnay, Desiré, Cités et ruines Américaines; Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, recueillies et photographiées... avec un texte par M. Viollet-le-Duc. Paris, 1863.

³⁶Maudslay, Alfred Percival, Explorations in Guatemala, and examination of the newly discovered Indian Ruins of Quirigua, Tikal and the Usumacinta, Royal Geographical Society Proceedings and Monthly record of Geography, London, 1883, IV, pp. 185-204.

--Maudslay, A. P., Exploration of the Ruins and site of Copan, Central America, Royal Geographical Society Proceedings, VIII, London, 1886, pp. 568-95.

--Maudslay, A. P., Biología Centrali-Americana: or contributions to the knowledge of the fauna and flora of Mexico and Central America, Archaeology, London, 1889-1902.

³⁷Maler, Teobert, Nouvelles Explorations des Ruines de Palenque (Mexique), La Nature, XII-2, 1879, pp. 299-302.

--Maler T., Yucatekische Forschungen, Globus LXVIII, 1895, pp. 277-92.

--Maler, T., Researches in the Central Portion of the Usumacinta Valley, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. II, Cambridge, 1901-1903.

³⁸Holmes, William Henry, Archaeological Studies among the ancient cities of Mexico, Field Columbian Museum, Anthropological Series No. 8, Vol. 1, parts 1 and 2, Chicago, 1895-1897.

- 19 ³⁹Breton, Adela, The Wall Paintings at Chichen Itza, International Congress of Americanists, 15th Session, Quebec, 1906, pp. 165-66.
- ⁴⁰Thompson, Edward, Ruins of Xkichmook, Yucatan, Field Columbian Museum, Anthropological Series, No. 3, Vol. 2, Chicago, 1898.
- ⁴¹Thompson, E. H., Archaeological Researches in Yucatan, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. III, no. 1, Cambridge, 1904.
- ⁴¹LePlongeon, Augustus, Archaeological communication on Yucatan, Proceedings of the American Antiquarian Society, No. 72, Worcester, Mass., 1879, pp. 55-67.
- ⁴²LePlongeon, A., Dr. LePlongeon in Yucatan, His account of discoveries, Proceedings of the American Antiquarian Society, Worcester, Mass., 1877, pp. 54-103.
- ⁴²Charnay, Desiré, Ciudades y Ruinas Americanas. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen Itza, Uxmal, con un texto por el señor Viollet-Le-Duc, arquitecto del gobierno, El viaje y los documentos del autor, 486 folios a máquina, 1863, pp. 58 y 309.
- ⁴³LePlongeon, Augustus, Queen Moo's Talismans: The Fall of the Maya Empire, New York, 1902.
- 20 ⁴⁴Le Plongeon, A., Ob. cit., pp. 127-8.
- ⁴⁵Loc. cit.
- ⁴⁶Loc. cit.
- 21 ⁴⁷Maudslay, A. P., Biología Centrali-Americana. Archaeology, London, 1889-1902. Plancha XL.
- ⁴⁸Seler, Eduard, Collected Works. Volume I: Mayas. Washington. Carnegie Institution of Washington. 1939. "The ruins of Chichen Itza in Yucatan." p. 29.

- 30 ⁶⁹Thompson, Edward H., The Mural Paintings of Yucatan, International Congress of Americanists, 13th Session, held in N. Y., 1902, Eaeston, Pa., 1905.
- ⁷⁰Thompson, E. H., Archaeological Researches in Yucatan, Memoirs of the Peabody Museum, Harvard University, Vol. III No. 1. Cambridge, Mass., 1904.
- ⁷¹Ibidem., p. 18.
- 31 ⁷²Breton, Adela, Paintings and Sculpture in Mexico and Central America, International Congress of Americanists, 17th Session, Buenos Aires, 1912.
- ⁷³Breton, A., The Wall Paintings at Chichen Itza, International Congress of Americanists, 15th Session, Quebec, 1906.
- ⁷⁴Loc. cit.
- 32 ⁷⁵Ibidem., p. 3.
- ⁷⁶Ibidem., p. 4.
- ⁷⁷Ibidem., p. 5.
- 33 ⁷⁸Loc. cit.
- ⁷⁹Loc. cit.
- ⁸⁰Thompson, E. H., The Mural Paintings of Yucatan, International Congress of Americanists, 13th Session held in New York, 1902, Eaeston, Pa., 1905.
- 34 ⁸¹Thompson, E. H., Arcaeological Researches in Yucatan; Memoirs of the Peabody Museum, Harvard University, Vol. III-No. 1, Cambridge, Mass., 1904.
- ⁸²Seler, Eduard, Collected Works, Vol. I: Mayas. "The Ruins of Chichen Itza in Yucatan." Carnegie Institution of Washington, Wash., 1939, pp. 1-30.

- 34 83 Seler, E., Ob. cit., pl 6.
 84 Loc. cit.
35 85 Seler, E., Ob. cit., p. 27.
 86 Loc. cit.
36 87 Seler, E., Ob. cit., p. 28.
 88 Seler, E., Ob. cit., p. 29.

NOTAS EN EL CAPITULO 4

- 38 89 Spinden, Herbert, Maya Art and Civilization, Revised and enlarged with added illustrations, Part I: "A Study of Maya Art," Part II: "The Nuclear Civilization of the Maya and Related Cultures," The Falcon's Wing Press, 1957, p. 89.
 90 Spinden, H., Ob. cit., p. 31.
39 91 Ibidem., p. 132.
 92 Ibidem., p. 31.
40 93 Ibidem., p. 89.

94

NOTAS EN EL CAPITULO 5

- 41 94 Lothrop, Samuel K., Tulum and Arcaeological Study of the East Coast of Yucatan, Carnegie Institution of Washington, Pub. 335, Washington, March, 1924.
 95 Stephens, J. L., Ob. cit., Tomo II, pp. 284-92.
42 96 Lothrop, S. K., Ob. cit., p. 53.
 97 Ibidem., p. 50.
 98 Loc. cit.
 99 Ibidem., p. 51.
43 100 Loc. cit.
 101 Ibidem., p. 52.
 102 Willard, T. A., The City of the Sacred Well, Grosset & Dunlap publishers, New York, 1926.

- 44 103 Willard, T. A., Ob. cit., pp. 80-1.
104 Ibidem., p. 214.
105 Loc. cit.
106 Loc. cit.
107 Ibidem., pp. 215-16.
108 Ibidem., p. 215.
- 45 109 Ibidem., p. 216.
110 Ibidem., p. 217.
111 Ibidem., p. 218.
- 46 112 Ibidem., pp. 223-24.
113 Loc. cit.
- 47 114 Véase la obra de Totten, Oakley, Maya Architecture, Washington, 1926.
115 Joyce, Thomas Athol, Maya and Mexican Art, London, 1927, "The Studio" Ltd.
116 Joyce, T. A., Ob. cit., p. 131.
117 Loc. cit.
- 48 118 Ibidem., pp. 131-32.
119 Loc. cit.
- 49 120 Mason, Gregory, Silver Cities of Yucatan, with a preface by Dr. Herbert Spinden, G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1927, p. 252.
121 Mason, G., Ob. cit., p. 255.
- 50 122 Ibidem., pp. 256-57.
123 Ibidem., p. 175.
- 51 124 Morris, Earl H.; Charlot, Jean; Morris, Ann A., The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Vol. I and II, Carnegie Institution of Washington, Washington, May 21, 1931, pp. 348-484.

- 51 125 Morris, A. A., Ob. cit., pp. 351-362.
- 52 126 Ibidem., pp. 363-484.
- 127 Ibidem., p. 360.
- 128 Loc. cit.
- 129 Loc. cit.
- 130 Loc. cit.
- 53 131 Loc. cit.
- 132 Loc. cit.
- 133 Ibidem., p. 361.
- 54 134 Loc. cit.
- 135 Ibidem., pp. 361-62.
- 55 136 Ibidem., p. 369.
- 137 Ibidem., p. 379.
- 56 138 Ibidem., véase las pp. 387-92 para el método seguido por la autora en la reconstrucción de la escena encontrada en las zonas 15 y 16.
- 139 Ibidem., p. 394.
- 140 Loc. cit.
- 57 141 Ibidem., p. 400.
- 142 Ibidem., p. 401.
- 143 Ibidem., p. 403.
- 144 Ibidem., pp. 404-05.
- 58 145 Loc. cit.
- 146 Ibidem., pp. 405-06.
- 147 Ibidem., pp. 408-10.
- 148 Ibidem., pp. 407-08.
- 149 Ibidem., pp. 410-11.

- 59 150 Loc. cit.
151 Ibidem., pp. 412-13.
152 Ibidem., p. 415.
153 Loc. cit.
60 154 Ibidem., pp. 418-22.
155 Ibidem., p. 423.
156 Ibidem., pp. 423-24.
61 157 Ibidem., p. 425.
158 Ibidem., pp. 428-29.
159 Loc. cit.
62 160 Loc. cit.
161 Ibidem., pp. 433-35.
162 Ibidem., p. 437.
163 Loc. cit.
63 164 Ibidem., p. 438.
64 165 Ibidem., pp. 440-41.
166 Loc. cit.
167 Loc. cit.
168 Ibidem., pp. 443-81.
65 169 Ibidem., p. 481.
170 Loc. cit.
171 Ibidem., p. 482.
66 172 Ibidem., p. 483.
67 173 Breton, A., Ob. cit., p. 5.

174 Vaillant, George C., Excavations at Zacatenco, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, XXXII, Part I, 1930.

- 67 ¹⁷⁵Vaillant, G. C., Early Cultures of the Valley of Mexico, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, XXV, 1935.
- ¹⁷⁵Vaillant, G. C., Artists and Craftsmen in Ancient Central America, American Museum of Natural History, Guide Leaflet Series, No. 88, New York, 1949.
- 68 ¹⁷⁶Vaillant, G. C., Ob. cit., p. 49.
- ¹⁷⁷Ibidem., p. 52.
- ¹⁷⁸Loc. cit.
- ¹⁷⁹Loc. cit.
- 69 ¹⁸⁰Loc. cit.
- ¹⁸¹Loc. cit.
- ¹⁸²Loc. cit.
- ¹⁸³Loc. cit.
- 70 ¹⁸⁴Ibidem., p. 49.
- ¹⁸⁵Morris, E. H.; Charlot, J.; Morris, A.A., Ob. cit.
- 71 ¹⁸⁶Charlot, Jean, "Mayan Art", Magazine of Art, July, 1935.
- ¹⁸⁷Charlot, J., "A Twelfth Century Mural", Magazine of Art, November, 1938.
- ¹⁸⁷Charlot, J., Ob. cit., p. 29.
- ¹⁸⁸Ibidem., pp. 31-2.
- 72 ¹⁸⁹Loc. cit.
- ¹⁹⁰Loc. cit.
- ¹⁹¹Loc. cit.
- ¹⁹²Ibidem., pp. 34-5.
- 73 ¹⁹³Loc. cit.
- ¹⁹⁴Ibidem., pp. 35-6.

- 73 195 Loc. cit.
- 196 Ibidem., pp. 37-8.
- 197 Loc. cit.
- 74 198 Ibidem., p. 39.
- 199 Loc. cit.
- 200 Ibidem., pp. 40-1.
- 201 Loc. cit.
- 75 202 Loc. cit.
- 203 Ibidem., p. 38.
- 76 204 Fernández, Miguel Angel, Las Ruinas de Tulum I, Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Tomo III, 5a época, México, 1945.
- Fernández, M. A., Las Ruinas de Tulum II, Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo I (1939-1940) México, 1945.
- 205 Fernández, M. A., "El Templo Núm. 5 de Tulum, Quintana Roo", Los Antiguos Mayas, Arqueología y Etnografía por un grupo de especialistas, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, pp. 169-79.
- 206 Fernández, M. A., Ob. cit., p. 169.
- 77 207 Loc. cit.
- 208 Ibidem., pp. 171-72.
- 209 Ibidem., p. 173.
- 78 210 Ibidem., p. 179.
- 211 Loc. cit.

- 84 231 Ibidem., p. 323.
- 85 232 Loc. cit.
- 86 233 Cirerol Sansores, Manuel, El Arte Pictórico de los Antiguos Mayas, Yucatan, 1946, p. 50.
- 234 Cirerol S., M., Ob. cit., p. 54.
- 235 Ibidem., reproducidas dichos dibujos y fotografías frente a la p. 54.
- 87 236 Ibidem., p. 56.
- 237 Ibidem., p. 57.
- 238 Ibidem., pp. 57-8.
- 88 239 Loc. cit.
- 240 Ibidem., pp. 59-60.
- 89 241 Ibidem., p. 61.
- 242 Loc. cit.
- 243 Morley, Sylvanus, The Ancient Maya, Stanford University Press, 1946. (Consulta aquí la segunda edición en Español.)
- Morley, S., La Civilización Maya, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1953, Traducción de Adrian Recinos.
- 90 244 Morley, S., Ob. cit., p. 452.
- 245 Ibidem., p. 461.
- 246 Ibidem., frente a la p. 448: 50 superlativos.
- 247 Loc. cit.
- 248 Loc. cit.
- 249 Morley, S., "The Greatest Murals of Ancient America at Bonampak, Chiapas, Mexico", El Palacio, LV, 1948, pp. 99-102.

- 91 250 Morley, S., La Civilización Maya, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, Traducción de Adrian Recinos, p. 464.
- 251 Ibidem., p. 263.
- 252 Toscano, Salvador, Arte Precolombino de México y de la América Central, México, 1944. (Consulta aquí la Segunda Edición, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.)
- 92 253 Para una exposición de lo que aportó Toscano sobre el arte indígena véase Fernández, J., Ob. cit., pp. 101-16.
- 254 Toscano, S., Ob. cit., pp. 319-20.
- 255 Ibidem., p. 320.
- 93 256 Loc. cit.
- 257 Loc. cit.
- 258 Loc. cit.
- 94 259 Loc. cit.
- 260 Ibidem., pp. 320-21.
- 261 Loc. cit.
- 262 Loc. cit.
- 95 263 Ibidem., p. 322.
- 264 Ibidem., p. 340.
- 96 265 Ibidem., p. 320.
- 266 Loc. cit.
- 267 Ibidem., p. 341.
- 268 Loc. cit.
- 269 Ibidem., p. 342.
- 97 270 Ibidem., p. 343.
- 271 Ibidem., p. 345.

- 103 291 Ibidem., pp. 15-6.
292 Ibidem., pp. 16-7.
293 Ibidem., p. 18.
294 Ibidem., p. 19.
295 Loc. cit.
- 104 296 Loc. cit.
297 Ibidem., p. 22.
298 Ibidem., pp. 23-4.
299 Ibidem., pp. 25.
- 105 300 Ibidem., pp. 25-6.
301 Ibidem., p. 26.
302 Ibidem., p. 27.
- 106 303 Ibidem., pp. 27-8.
304 Loc. cit.
305 Proskouriakoff, T.; Thompson, J. E.; Ruppert, K., Bonampak, Chiapas, México, Carnegie Institution of Washington Pub. 602, Washington, D. C., 1955, pp. 42-3.
306 Villagra Caletí, A., Ob. cit., p. 30.
307 Loc. cit.
308 Loc. cit.
- 107 309 Ibidem., p. 31.
310 Villagra Caletí, A., "La Pintura Mural" en el T. I. de la obra Esplendor del México Antiguo, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, México, 1959.
311 Proskouriakoff, T., A Study of Classic Maya Sculpture, Carnegie Institution of Washington, Pub. 593, Washington, D. C., 1950.

- 97 272 Loc. cit.
- 273 Loc. cit.
- 98 274 Villagra Caletí, Agustín, Las Pinturas de Bonampak, Cuadernos Americanos, T. IV del año VI, 1947.
- 275 Toscano, S., "Los Murales de Bonampak", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, México, D. F., 1947.
- 276 Toscano, S., Ob. cit., p. 5.
- 277 Loc. cit.
- 278 Ibidem., p. 6.
- 99 279 Loc. cit.
- 280 Ibidem., p. 7.
- 281 Loc. cit.
- 282 Ibidem., pp. 7-8.
- 100 283 Loc. cit.
- 284 Ibidem., pp. 8-9.
- 102 285 Villagra Caletí, Agustín, "Murales Pre-hispánicos, Copia, Restauración y Conservación" artículo en la obra titulada: Homenaje al Doctor Alfonso Caso, Imprenta Nuevo Mundo, S. A., México, 1952.
- 286 Villagra Caletí, A., Las Pinturas de Bonampak, Cuadernos Americanos, T. IV del año VI, 1947.
- 287 Toscano, S., Ob. cit.
- 288 Villagra, Caletí, A., Bonampak, Ciudad de los Muros Pintados, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, Suplemento al T. III (1947-1948) de los Anales del INAH, México, 1949.
- 103 289 Villagra Caletí, A., Ob. cit., p. 9.
- 290 Ibidem., pp. 13, 15.

- 107 312 Proskouriakoff, T.; Thompson, J. E.;
Ruppert, K., Ob. cit.
- 108 313 Proskouriakoff, T.; Thompson, J. E.;
Ruppert, K., Ob. cit., pp. 43-4.
- 314 Ibidem., p. 41.
- 109 315 Loc. cit.
- 316 Loc. cit.
- 317 Loc. cit.
- 110 318 Loc. cit.
- 319 Ibidem., p. 42.
- 320 Ibidem., p. 44.
- 321 Ibidem., p. 43.
- 322 Loc. cit.
- 111 323 Loc. cit.
- 324 Loc. cit.
- 325 Loc. cit.
- 326 Ibidem., p. 42.
- 112 327 Loc. cit.
- 328 Loc. cit.
- 329 Loc. cit.
- 113 330 Loc. cit.
- 331 Loc. cit.
- 332 Loc. cit.
- 333 Loc. cit.
- 114 334 Ibidem., pp. 42-3.
- 335 Ibidem., pp. 44.
- 336 Loc. cit.

- 114 337 Loc. cit.
- 115 338 Ibidem., p. 43.
- 339 Loc. cit.
- 340 Loc. cit.
- 116 341 Loc. cit.
- 342 Ibidem., p. 41.
- 343 Ibidem., p. 42.
- 344 Loc. cit.
- 119 345 Westheim, Paul, Arte Antiguo de México, Fondo de Cultura Económica, Traducción por Mariana Frenk, México, 1950.
- 346 Westheim, P., Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- 347 Westheim, P., Ob. cit., p. 90.
- 120 348 Loc. cit.
- 349 Loc. cit.
- 350 Ibidem., p. 93.
- 351 Ibidem., p. 103.
- 352 Loc. cit.
- 121 353 Ibidem., p. 112.
- 354 Ibidem., p. 113.
- 355 Ibidem., p. 114.
- 122 356 Loc. cit.
- 357 Loc. cit.
- 358 Loc. cit.
- 359 Ibidem., p. 115.
- 360 Loc. cit.

- 123 361 Loc. cit.
362 Ibidem., p. 117.
- 124 363 Loc. cit.
364 Ibidem., pp. 117-18.
365 Loc. cit.
- 125 366 Loc. cit.
- 126 367 Margain, Carlos R., "Los mayas ayer y hoy: Bonampak", México en el arte 9, México, 1950, dibujos de Raúl Anguiano, fotografías Manuel Álvarez Bravo, pp. 37-54.
--- Margain, C. R., Los Lacandones de Bonampak, Enciclopedia Mexicana de Arte 13, Ediciones Mexicanas, S. A., México, 1951, Oleos y dibujos de Raúl Anguiano.
- 368 Anguiano, Raúl, Expedición a Bonampak, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. (Se ofreció un fragmento de la segunda parte en Boletín Bibliográfico, lo. de noviembre, 1959, titulado "El Arte en Bonampak", pp. 3 y 6.
- 369 Anguiano, Raúl, Expedición a Bonampak, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1959, p. 64.
- 127 370 Loc. cit.
371 Loc. cit.
372 Ibidem., p. 65.
373 Loc. cit.
374 Ibidem., p. 66.
375 Loc. cit.
376 Loc. cit.
- 128 377 Loc. cit.
378 Loc. cit.

128

379 Loc. cit.

380 Loc. cit.

381 Loc. cit.

382 Ibidem., p. 67.

383 Loc. cit.

129

384 Ibidem., p. 68.

385 Ibidem., p. 67.

386 Ibidem., p. 68.

387 Loc. cit.

388 Loc. cit.

389 Loc. cit.

130

390 Loc. cit.

391 Ibidem., p. 69.

TOMO II
LA PINTURA MURAL MAYA

NOTAS EN EL CAPITULO 2

- Página
- 155 ³⁹² Para la cultura náhuatl véase la obra de León-Portilla, Miguel, La Filosofía Náhuatl, UNAM, 1959.
- 156 ³⁹³ León-Portilla, M., Ob. cit., p. 260.
- ³⁹⁴ Ibidem., p. 270.
- 159 ³⁹⁵ Ibidem., p. 261.
- ³⁹⁶ Ibidem., p. 269.
- 160 ³⁹⁷ Loc. cit.
- 163 ³⁹⁸ Ibidem., p. 261.

NOTAS EN EL CAPITULO 3

- 170 ³⁹⁹ Smith, Ledyard A., Uaxactún, Guatemala: Excavations of 1931-1937, CIW, Pub. No. 588, Wash. D. C., 1950, p. 50.
- ⁴⁰⁰ Loc. cit.
- 171 ⁴⁰¹ Toscano, Salvador, Arte Precolombino de México y de la América Central, México, 1944 (2a edición, UNAM, 1952).
- Kelemen, Pál, Medieval American Art, A Survey in Two Volumes, the MacMillan Company, New York, 1946, pp. 321-22.
- Morley, Sylvanus, The Ancient Maya, Stanford University Press, 1946 (edición en Español, Mexico, 1953), p. 354.
- Pijoán, José, Suma Artis, Historia General del Arte, Volumen X, Madrid, 1946, p. 276.
- Kubler, George, The Art and Architecture of Ancient America, Great Britain, 1962, pp. 164-66.

* Abreviatura: UNAM- Universidad Nacional Autónoma de México.

** Abreviatura: CIW- Carnegie Institution of Washington.

- 402 Smith, L. A., Ob. cit., p. iii.
- 403 Loc. cit.
- 404 Loc. cit.
- 405 Loc. cit.
- 406 Ricketson, O. G., Jr.; Ricketson, E. B.,
Uaxactún, Guatemala, Group E - 1926-1931, CIW
Pub. No. 477, Wash. D. C., 1937.
- 173 407 Smith, L. A., Ob. cit., pp. 53-54.
- 174 408 Loc. cit.
- 177 409 Morley, S., Ob. cit., p. 454.
- 410 Smith, L. A., Ob. cit., p. 18.
- 179 411 Landa, Fray Diego de, Relación de las
Cosas de Yucatan, 8a edición, Editorial Porrúa,
S. A., México, 1959, p. 89.
- 412 Landa, Fray Diego de, Ob. cit., p. 54.
- 413 Tozzer, Alfred M., A Comparative Study
of the Mayas and the Lacandones, New York, 1907,
pp. 71, 115 etc.
- 414 Tozzer, A. M., Landa's Relación de las
Cosas de Yucatan, A translation, Papers of the
Peabody Museum, Harvard University, Volume 18,
Cambridge, 1941, nota 577, p. 125.
- 415 Landa, Fray Diego de, Ob. cit., p. 36.
- 180 416 Tozzer, A. M., Ob. cit., nota 378, p. 89.
- 198 417 Ruppert, Karl; Thompson, J. Eric;
Proskouriakoff, Tatiana, Bonampak, Chiapas, Mexico,
CIW Pub. No. 602, Wash. D. C., 1955, pp. 8-9.
- 418 Loc. cit.
- 419 Loc. cit.
- 199 420 Ibidem., pp. 9-10.
- 200 421 "Excelsior" Sección de Rotograbado,
México, D. F., 26 de agosto, 1962.

422 Loc. cit.

423 Kidder, A. V., Division of Historical Research, GIW Yearbook 46, p. 173.

424 Véase la bibliografía en la obra de Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., pp. 69-71

425 Villagra, Agustín, Bonampak, la ciudad de los muros pintados, INAH, SEP, Suplemento al T. III (1947-1948) de los Anales del INAH, México, 1949

--- Villagra, A., "Expedición de 1951 a Bonampak", Tlatoani, volumen 1, números 5-6, México, 1952, pp. 51-56.

200 426 Toscano, S., "Los Murales de Bonampak", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, Tomo 9, pp. 5-9, México, D. F., 1952.

427 Morley, S., "The Greatest Murals of Ancient America at Bonampak, Chiapas, México", El Palacio, LV, pp. 99-102, 1948.

428 Margain, Carlos, "Los Mayas de ayer y hoy: Bonampak", México en el Arte, volumen 9, pp. 36-54, México, 1950.

--- Margain, C., Los Lacandonos de Bonampak, "Enciclopedia Mexicana del Arte", Volumen 13, México, 1951

429 Lizardi Ramos, César, "Pinturas de Bonampak", Sociedad Científica Antonio Alzate, (ahora Academia Nacional de Ciencias-Memorias), LVI, pp. 347-353, México, 1948

--- Lizardi Ramos, C., "Las fechas mayas", El México Antiguo, tomo 7, pp. 238-60, México, 1949.

430 Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit.

431 Angulano, Raúl, Expedición a Bonampak, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1951. (Se ofreció una parte de "El Arte en Bonampak" en el Boletín Bibliográfico) el 1º de noviembre de 1959, México, D. F., pp. 5 y 6.

- 201 ⁴³²Westheim, Paul, Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico de México, FCE, México, 1957.
- Fernández, J., Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días, Editorial Porrúa, S. A., México, D. F., 1958
- Covarrubias, Miguel, Arte Indígena de México y Centroamérica, UNAM, México, 1961 (edición en inglés, 1957).
- Kublor, G. Ob. cit.
- ⁴³³Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit. p. 7.
- ⁴³⁴véase las ostolas 2 (Bonampak) y 3 (Yaxchilán) --son casi idénticas en cuanto al tema-- on la obra de Proskouriakoff, T., A Study of Classic Maya Sculpture, CIW Pub. No. 593, 1950.
- ⁴³⁵Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., p. 37
- 203 ⁴³⁶Villagra, A., Bonampak, la ciudad de los muros pintados, INAH, Suplemento al T. II (1947-1948) del INAH, México, 1949, p. 16
- ⁴³⁷Villagra, A., Ob. cit., p. 17.
- ⁴³⁸Toscano, S., Ob. cit., p. 9.
- ⁴³⁹Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., p. 57.
- 204 ⁴⁴⁰Proskouriakoff, T., Ob. cit.
- ⁴⁴¹Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., p. 44.
- 213 ⁴⁴²Charlot, Jean, "A Twelfth Century Maya Mural", Magazine of Art, November, 1938, p. 40.
- 242 ⁴⁴³Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., p. 47.
- ⁴⁴⁴Loc. cit.
- ⁴⁴⁵Ibidem., p. 48.

- 243 ⁴⁴⁶Villagra, A., Ob. cit.
- ⁴⁴⁷Kubler, G., Ob. cit., pp. 168-9.
- 247 ⁴⁴⁸Malor, Teoberto, Recently Discovered Ruins in Yucatan, Manuscript in Peabody Museum, Harvard University, 1895. (se publicó el trabajo en alemán: "und seine Erforschung der Ruinen Yukatans", Globus (revista)), pp. 279 etc.. también menciona el sitio de Chacmultún en la p. 199 del artículo "Yukatokische Forschungen" Globus, 82, 1895.
- ⁴⁴⁹Thompson, Edward H., The Mural Paintings of Yucatan, ICA*, Thirteenth Session held in New York, 1902, Easton, Pa. 1905, pp. 189-192.
- ⁴⁵⁰Thompson, E. H., Archaeological Researches in Yucatan, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Volume III no. 1, Cambridge, 1904.
- ⁴⁵¹Malor, Teoberto, Ob. cit.
- ⁴⁵²Spinden, Herbert, Maya Art and Civilization, The Falcon's Wing Press, 1957, p. 132.
- 248 ⁴⁵³Vaillant, George, Artists and Craftsmen in Ancient Central America, American Museum of Natural History, Guide Leaflet Series, No. 88, New York, 1949, p. 52.
- ⁴⁵⁴Toscano, S., Arte Precolombino de México y de la América Central, México, 1944 (2ª edición UNAM, 1952) p. 343.
- ⁴⁵⁵Kelcomon, Pál, Ob. cit., p. 322.
- ⁴⁵⁶Thompson, J. E., "A Survey of the Northern Maya Area", American Antiquity, Volume 11, no. 1, Menasha, 1945, p. 4.
- ⁴⁵⁷Ruppert; Thompson; Proskouriakoff, Ob. cit., p. 41
- ⁴⁵⁸Kubler, G., Ob. cit., p. 170.
- 249 ⁴⁵⁹Thompson, E. H., Ob. cit., p. 16.

* Abreviatura: ICA - International Congress of Americanists.

- 250 460 Ibidom., pp. 16-17.
- 461 Thompson, E. H., The Mural Paintings of Yucatan, ICA, Thirteenth Sossion held in New York, 1902, Easton, Pa. 1905, p. 192.
- 264 462 Tozzer, Alfred M., Chichón Itzá and its Cenote of Sacrifice, A Study of Contemporaneous Maya and Toltec, Volumes XI and XII, Memoirs of the Peabody Museum of Arcaecology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, 1957.
- 463 Kubler, G., "Chichón Itzá y Tula", Estudios de Cultura Maya, UNAM, Volumen I, México, 1961, pp. 47-79
- 464 Tozzer, A. M., Ob. cit., p. 42.
- 465 Ruz, Alberto, Chichón Itzá, Guia Oficial del INAH, 1958, pp. 4-8.
- 265 466 Morris, Earl H.; Charlot, Jean; Morris, Ann Axtell, The Temple of the Warriors at Chichón Itzá, Volumes I and II, CIW, 1931, p. 369.
- 467 Loc. cit.
- 266 468 Loc. cit.
- 274 469 Morris; Charlot; Morris, A.A., Ob. cit., p. 435.
- 279 470 Bretón, Adela, The Wall Paintings at Chichón Itzá, ICA, 15th Sossion, Quobec, 1906, p. 13.
- 471 Bretón, A., Ob. cit., p. 7.
- 472 Ibidom., pp. 6-7.
- 280 473 Tozzer, A.M., Maya and Toltec Figures at Chichón Itzá, ICA, 23rd Sossion, New York, 1928, New York, 1930, pp. 155-64
- 282 474 Bretón Adela, Painting and Sculpture in Mexico and Central America, ICA, 17th Sossion Buenos Aires, 1912, p. 2
- 290 475 Landa, Fray Diogo de, Ob. Cit., p. 6.

476 Tozzer, A.M., Landa's Relacion de las Cosas de Yucatan, A translation, Papers Peabody Museum, Harvard University, Volume 18, Cambridge, 1941, nota 35, p. 8.

477 Loc. cit.

478 Loc. cit.

479 Lothrop, S. K., Tulum, An Archaeological Study of the West Coast of Yucatan, CIW, Pub. No. 335, Wash., 1924, p. 13.

480 Morley, S., La Civilización Maya, versión española de Adrián Rocinos, FCE, México, 1953, pp. 119-120.

481 Ruz, Alberto, Tulum, Guía Oficial del INAH, 1959, p. 4.

482 Stephens, J. L., Viaje a Yucatan, 1841-42, traducción al Castellano de Justo Sierra O'Reilly, 2a edición, México, 1937, Tomo II, pp. 284-292.

292 483 Lothrop, S. K., Ob. cit.

484 Fernández, Miguel Angel, "El Templo Num. 5 de Tulum, Quintana Roo", Los Mayas Antiguos, Arqueología y Etnografía, El Colegio de México, FCE, México, 1941.

--- Fernández, M. A., Las Ruinas de Tulum I, Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia, y Etnografía, T. III, 5a época, México, 1945.

--- Fernández, M. A., Las Ruinas de Tulum II, Anales del INAH, T. I (1939-1940), México, 1945.

485 Ruz, A., Ob. cit., p. 6.

486 Ibidem., p. 7.

293 487 Fernández, M. A., "El Templo Num. 5 de Tulum, Quintana Roo", Los Antiguos Mayas, México, 1941, p. 169.

294 488 Fernández, M. A., Ob. cit., pp. 169-70.

- 489 Lothrop, S. K., Ob. cit.
- 296 490 Fernández, M. A., Ob. cit., pp. 169-170.
- 491 Loc. cit.
- 492 Loc. cit.
- 493 Fernández, M. A., Las Ruinas de Tulum II,
Anales del INAH, T. I (1939-1940), México, 1945,
p. 105.
- 494 Loc. cit.
- 495 Fernández, M.A., "El Templo Num. 5 de Tulum,
Quintana Roo", Los Mayas Antiguos, México, 1941,
p. 172.
- 298 496 Fernández, M.A., Ob. cit., p. 173.
- 497 Ibidem., p. 174.
- 299 498 Sáenz, César, Quetzalcoatl, INAH, Serie His-
toria VIII, México, 1962, pp. 33-34.
- 499 Fernández, M. A., Ob. cit., pp. 174-75.
- 500 Morley, S., Ob. cit., p. 251.
- 300 501 Ibidem., p. 254.
- 502 Tozzer, A.M., Ob. cit., nota 44, pp. 9-10.
- 301 503 Fernández, M.A., Las Ruinas de Tulum I,
Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia
y Etnografía, T.III, 5a época, México, 1945, p. 115
- 304 504 Loc. cit.
- 305 505 Loc. cit.
- 311 506 Lothrop, S.K., Ob. cit., p. 50.
- 312 507 Ibidem., p. 53.
- 508 Fernández, M.A., Ob. cit., p. 113.
- 320 509 Gann, Thomas, Mounds in Northern Honduras,
Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institu-
tion 19th Annual Report, 1897-1898, Part II,
Washington, 1900, pp. 655-92.

- 510 Gann, T., Ob. cit., p. 663
- 511 Loc. cit.
- 512 Ibidem., p. 664.
- 322 513 Ibidem., p. 669.
- 324 514 Ibidem., p. 667.
- 328 515 Loc. cit.
- 329 516 Fernández, M.A., Las Ruinas de Tulum II, 1945.
- 334 517 Morley, S., Ob. cit., Lám. 29 frente a la p. 256.
- 336 518 Beyer, Hermann, "La Ligadura de los Tunes, nota acerca de las pinturas murales de Santa Rita, Honduras Británica", Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate" T. 39, 1920-21.

NOTAS EN LAS CONCLUSIONES

- 346 519 Bazin, Germain, A Concise History of Art, Thames and Hudson, London, 1958, pp. 455-58.
- 520 Riviere, Jean M., El Arte y la Estética del Budismo, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1958, p. 142
- 521 Warner, Langdon, The Encuring Art of Japan, Grove Press, New York, 1952, pp. 3-16.
- 522 Riviere, J. M., Ob. cit., p. 147.
- 347 523 Ibidem., p. 148
- 348 524 Rowland, Benjamin, The Art and Architecture of India, Buddhist-Hindu-Jain, Penguin Books, Great Britain, 1933, (consulto la 2a edición de 1956) p. 138
- 525 Loc. cit.
- 526 Ibidem., pp. 61-62.
- 349 527 Bazin, Germain, Ob. cit., pp. 119-40.
- 350 528 Barrett, Douglas, Persian Painting of the Fourteenth Century, The Faber Gallery of Oriental Art, London, 1952.
- 529 Horizon, Jan. 1963, Vol. V, No. 3, "Twenty Five Centuries of Persia" (The Art of the Miniature) pp. 62-66.

- 530 Bazin, Gormain, Ob. cit., pp. 221-22.
- 531 Gray, Basil, Miniaturas Persas, Editorial Hormes, S. A. México-Buenos Aires, en colaboración con la UNESCO, 1962.
- 352 532 Warner, Langdon, Ob. cit., pp. 3-16.
- 533 Rawson, Phillip S., Japanese Paintings From Buddhist Shrines and Temples, The New American Library of World Literature, Inc. by arrangement with UNESCO, 1963.
- 534 Paino, Robert Treat; Sopor, Alexander, The Art and Architecture of Japan, Penguin Books, Great Britain, 1955, pp. 53-65.
- 535 Munsterborg, Hugo, The Arts of Japan, An Illustrated History, Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont-Tokyo, Japan, pp. 92-98.
- 536 Paino, R. T.; Sopor, A. Ob. cit., pp. 121-27.
- 537 Blunt, Wilfred, Japanese Colour Print, from Horonobu to Utamaro, The Faber Gallery of Oriental Art, London, 1952, pp. 1-24.
- 353 538 Paino, R.T.; Sopor, A., Ob. cit., pp. 139-55.
- 354 539 Bowio, H.P., On the Laws of Japanese Painting, New York, 1951.

NOTAS EN EL APEÑDICE

- 378 540 Piña Chán, Román, "Las Pinturas de Mul-Chic, Yucatán", Boletín 8 del INAH, junio, 1962, p. 1.
- 541 Piña Chán, R., Ob. cit., p. 2.
- 542 Ibidem., p 2.

BIBLIOGRAFIA

Las siguientes abreviaturas se han usado en la bibliografía para no extender innecesariamente el presente trabajo:

- AASP - Proceedings of the American Antiquarian Society.
- AMNH - American Museum of Natural History
AP- Anthropological Paper SG- Science Guide.
- BHMOI- Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas.
- CIH-SA-Cuadernos del Instituto de Historia-Serie Historia.
- CIW-P- Carnegie Institution of Washington-Publication.
CAA- Contributions to American Anthropology.
- EMA - Enciclopedia Mexicana de Arte.
- FCE-B-Fondo de Cultura Económica-Breviarios.
- FMNH -(Field) Columbian Museum of Natural History. Chicago.
AS- Anthropological Series
- ICA - International Congress of Americanists, Congreso Internacional de Americanistas o Congrós International des Américanistes.
- INAH- Instituto Nacional de Antropología e Historia.
A - Anales H - Serie Historia
G - Guías M - Memorias
- MARI-P-Middle American Research Institute-Publication.
- PMAAE- Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.
M - Memoirs P - Papers
- RAIB - Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. London.
- SAA-M- Sociedad Científica "Antonio Alzate"-Memorias. Ahora Academia Nacional de Ciencias.
- SI - Smithsonian Institution of Washington.
BAE- Bureau of American Ethnology
AP - Anthropological Paper AR - Annual Report
- SMGE-B-Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística-Boletín.
- UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México.
BEU - Biblioteca del Estudiante Universitario
ECN - Estudios de Cultura Náhuatl
IIE - Instituto de Investigaciones Estéticas
SCM - Seminario de Cultura Maya

BIBLIOGRAFIA

- Acosta, José de. Historia natural y moral de las Indias.
Biblioteca Americana, 38. FCE. México, 1962.
- Anguiano, Raúl. Expedición a Bonampak. IIE. UNAM, 1959.
(Se ofreció un fragmento de la 2a parte "El arte
en Bonampak" en: Boletín Bibliográfico, 10 de no-
viembre, 1959. México.
- Anales de los Xahil. Traducción y notas de George Raynaud,
Miguel Angel Asturias y J. M. Gonzalez de ---
Mendoza. Prólogo de Francisco de Francisco ---
Monterde. UNAM-BEU. México, 1946.
- Andrews, Willys E. "Excavaciones en Dzibilchaltún, ---
Yucatan". Estudios de Cultura Maya. UNAM. México,
1962.
- Avenidaño y Loyola, Andrés de. Relación de las dos entra- --
das que hize a la conversión de los gentiles Yt- --
zaex. Ms. reproducido por Gates. Traducción --
Inglesa de Bowditch. Parcialmente reproducida --
por Means, 1917.
- Ballosteros Gaibrois, Manuel. Nuevas noticias sobre ---
Palenque en un manuscrito del siglo XVIII. CIH-
SA. México, 1960.
- Bancroft, Hubert Howe. The Native Races. Vol. IV, Antiqui- ---
ties. The History Company Publishers. San ---
Francisco, 1886.
- Barrera y Alvarez, Gabriel de la. Chichén Itzá, Uxmal y ---
Kabah en el arte maya. México, 1950.
- Barrera Vásquez, Alfredo. Libro de los libros de Chilam ---
Balam. Traducción de Alfredo Barrera Vásquez y ---
Sylvia Rondón. FCE. México, 1948.
- Barrett, Douglas. Persian Painting of the Fourteenth Cen- ---
tury. The Faber Gallery of Oriental Art. London,
1952.
- Bazin, Gormain. A Concise History of Art. Thames and ---
Hudson. London, 1958.
- Borenson, Bernard. The Italian Painters of the Renaissance.
The Fontana Library. Great Britain, 1950.

- Bergson, Henri. Creative Evolution. Translation by Arthur Mitchell of Harvard University. The Modern Library. New York, 1911. (Random House, Inc. edition, 1944.)
- Bernal, Ignacio. Compendio de Arte Mesoamericano. Ediciones Mexicanas. EMA-7. México, 1950.
- _____. Bibliografía de Arqueología y Etnografía. INAH. México, 1962.
- Boyer, Hormann. Apuntes críticos sobre el "Manual de Arqueología" de Bauchat. SMGE-B, 5a época. Tomo IX. 1919.
- _____. La ligadura de los tuncos. Nota acerca de las pinturas murales de Santa Rita, Honduras Británica. SAA-M, Tomo 39. México, 1920-21.
- _____. Studies on the Inscriptions of Chichón Itzá. CAA-21. CIW-P 485. Washington, 1937.
- Blom, Frans; La Farge, Oliver. Tribes and Temples. A record of the expedition to Middle America conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925. 2 vols. Tulane University. MARI-P 1. New Orleans, 1926-27.
- Blunt, Wilfred. Japanese Colour Prints, from Horonobu to Utamaro. The Faber Gallery of Oriental Art. London, 1952.
- Bowie, H. P. On the Laws of Japanese Painting. New York, 1951.
- Broton, Adela. The Wall Paintings at Chichón Itzá. ICA 15th Session. Quebec, 1906.
- _____. Painting and Sculpture in Mexico and Central America. ICA 17th Session. Buenos Aires, 1912.
- Cárdenas Valencia, Francisco de. Relación histórica e iconológica de la provincia de Yucatan de la Nueva España. Edición con introducción por Gómez de Orozco. BHMCI Vol. III. México, 1937.
- Castañeda Paganini, Ricardo. Las Ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII. Guatemala, C.A., 1946.

Cassirer, Ernst. An Essay on Man. Introduction to a Philosophy of Human Culture. Yale University Press. New Haven, 1944.

Language and Myth. Translated by Susanné K. Langer. Dover Publications Inc. New York, 1946.

Las ciencias de la cultura. FCE-B. 2a edición. México, 1955.

Catherwood, Frederick. Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan. New York, 1844.

Cervantes de Salazar, Francisco. Crónica de la Nueva España. Madrid, 1914.

Charnay, Desiré. "Un voyage au Yucatan". Le Tour du Monde. Paris, 1862.

Cités et ruines Américaines, Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá, Uxmal, recueillies et photographiées... avec un texte par M. Viollet-le-Duc. Paris, 1863.

Le Mexique. Souvenirs et impressions de voyage. 1858-1861. Paris, 1863.

The Ancient Cities of the New World, Being voyages and explorations in Mexico and Central America from 1857-1888. New York, 1888.

Charlot, Jean. "Mayan Art". Magazine of Art. July, 1935. New York.

"A Twelfth Century Mayan Mural". Magazine of Art. November, 1938. New York.

Cirerol Sansores, Manuel. El arte pictórico de los Antiguos Mayas. Yucatan, 1946.

Compton, Carl B. "The Long Nosed God Motif". Some notes on its distribution. Tennessee Archaeological Society, Miscellaneous Papers No. 3. August, 1957.

Goomaraswamy, Ananda K. The Transformation of Nature in Art. Theories of art in Indian, Chinese, and European Medieval art; iconography, ideal representation, perspective and space relations. Dover Publications. New York, 1956.

Goomaraswamy, Ananda K. Christian and Oriental Philosophy of Art. (Formerly titled "Why Exhibit Works of Art?"). Dover Publications. New York, 1956.

Cortés, Hernán. Cartas de relación de la conquista de México. Cuarta edición. Espasa-Calpe Mexicana S. A. México, 1961.

Covarrubias, Miguel. Arte Indígena de México y Centroamérica. Traducción de Sol Arguedas. UNAM. México, 1961.

Croce, Benedetto, Aesthetic. As Science of expression and general linguistic, translated from the Italian by Douglas Ainslie, Noonday Press. New York, 1958.

Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Prólogo de Carlos Pereyra. Primera edición. Espasa-Calpe. México, 1955.

The Discovery and Conquest of Mexico 1517-1521. Translated with an introduction and notes by A. P. Maudslay. Grove Press, Inc. New York, 1958.

Dupaix, M. Guillaume. Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, pour la recherche des antiquités du pays notamment celles de Mitla et de Palenque; accompagnée de dessins de Castañeda et d'une carte du pays exploré; suivie d'un parallèle de ces monuments avec ceux de l'Égypte, de l'Indostan et du reste de l'Ancien Monde par M. Alexandre Lenoire; d'une dissertation sur l'origine de l'ancienne population des deux Amériques et sur les diverses antiquités de ce continent par M. Warden avec un discours préliminaire de M. Charles Farcy et de notes explicatives, et autres documents par M. M. Baradere, de St. Priest et plusieurs voyageurs qui ont parcouru l'Amérique. 3 vols. Paris, 1824.

Durán, Diego. Historia de la Nueva España y Islas de Tierra Firme. Edición de José F. Ramírez. 3 vols. México, 1867-1880. 2a ed. México, 1951.

The Aztecs. The History of the Indies of New Spain. Edited and Translated by Doris Heyden and Fernando Horcasitas. Orion Press, 1964.

- Fernández, Justino. Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea. Editorial Porrúa, México, 1945.
-
- Arte moderno y contemporáneo de México. IIE. UNAM, México, 1945.
-
- Coatlícue. Estética del Arte Indígena Antiguo. Centro de Estudios Filosóficos. UNAM, 1954.
-
- Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días. Editorial Porrúa, México, 1958.
- Fernández, Miguel Ángel. "El Templo Núm. 5 de Tulum, Quintana Roo". Los Antiguos Mayas. El Colegio de México. FCE. México, 1941.
-
- Las Ruinas de Tulum I. Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Tomo III. 5a época. México, 1945.
-
- Las Ruinas de Tulum II. INAH-A. Tomo I (1939-1940). México, 1945.
- Gann, Thomas. Mounds in Northern Honduras. SI-BAE-AR. Part II. Washington, D. C., 1900.
-
- Thompson, J.E. History of the Maya. From the Earliest Times to the Present Day. New York, 1931.
- Garibay, K., Angel María. Poesía Indígena de la Altiplanicie. BEU. No. 11. UNAM, 1940.
-
- Epica Náhuatl. BEU. No. 51. UNAM, 1945.
-
- Historia de la Literatura náhuatl. Editorial Porrúa ("Biblioteca Porrúa" 1, 2 vols.). México, 1953.
- Guzmán, Eulalia. Caracteres fundamentales del arte (indígena). México Prehispanico. Antología de "Esta Semana". "This Week". Edit. Emma Hurtado. México, 1946.
- Hoino-Goldorn, Robert; Ekholm, Gordon F. "Significant Parallels in the Symbolic Arts of Southern Asia and Middle America". In Sol Tax (ed.) The Civilizations of Ancient America. Univ. of Chicago Press. Chicago, 1951.
- Hernández, Francisco. Antigüedades de la Nueva España. Traducción del Latín y notas por Don Joaquín García Pimentel. Editorial Pedro Robredo. México, 1945.

- Holmes, William Henry. Archaeological Studies Among the Ancient Cities of Mexico. FMNH-AS. No. 8. Vol. I, parts 1 and 2. Chicago, 1895-97.
- Jakeman, M. Wolls. The Origins and History of the Mayas. A General Reconstruction, in light of the Basic Documentary Sources and Latest Archaeological Discoveries. 3 vols. Research Publishing Co. Los Angeles, 1945. Part I: "Introductory Investigations".
- Joyce, Thomas Athol. Maya and Mexican Art. "The Studio" - Ltd. London, 1927.
- Kelceon, Pál. Medieval American Art. A Survey in two Vols. The MacMillan Company. New York, 1946.
- Kiddor, II, Alfred; Samayoa Chinchilla, Carlos. The Art of the Ancient Maya. Thomas Y. Crowell Co. N. Y., 1959.
- Kingsborough, Edward King. Antiquities of Mexico. 9 vols. London, 1831-1848.
- Kubler, George. "Chichén Itzá y Tula". Estudios de Cultura Maya. Vol. 1. México, 1961.
- The Art and Architecture of Ancient America. - Penguin Books. Great Britain, 1962.
- Landa, Fray Diego de. Relación de las cosas de Yucatán. - Introducción por Angel M. Caribay K. 8a edición Editorial Porrúa. México, 1959.
- Langor, Susanno K. Philosophy in a New Key. Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art. Harvard University Press. 1942.
- Problems of Art. Ten Philosophical Lectures. - Charles Scribner's Sons. New York, 1957.
- Las Casas, Fray Bartolomé de. Historia de las Indias. Tomos I, II. Ed. José M. Vigil. Imprenta y Litografía de Ireneo Paz. México, 1877.
- Loón-Portilla, Miguel. Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses. UNAM-ECN. México, 1958.
- La filosofía náhuatl. UNAM. México, 1959.

- León-Portilla, Miguel. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. FCE. 1961.
- LePlongeon, Augustus. Dr. LePlongeon in Yucatan, His account of Discoveries. AASP. Worcester, Mass., 1877.
- .Archaeological Communication on Yucatan. AAS-P. No. 72. Worcester, Mass., 1879.
- .Queen Moo's Talismans, the Fall of the Maya Empire. New York, 1902.
- Lizardi Ramos, César. "Pinturas de Bonampak". SAA-M. LVI. México, 1948.
- . "Mas fechas mayas", El México Antiguo. Tomo 7. México, 1949.
- Lopez Cogolludo, Diego. Historia de Yucatan. Prólogo, notas y anotaciones de J. Ignacio Rubio Mañe. Colección de Grandes Crónicas Literarias, III. 2 vols. Edición facsimilar. México, 1957.
- Lopez de Gómara, Francisco. Historia General de las Indias ...y la conquista de México y de la Nueva España. Editorial Pedro Robredo. México, 1943.
- Lothrop, Samuel K. Tulum an Archaeological Study of the East Coast of Yucatan. CIW-P. 335. Washington, 1924.
- _____ and others, Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology. Harvard University Press. 1961.
- Mai-mai Sze. The Way of Chinese Painting. Its Ideas and Technique. Random House. N. Y., 1959.
- Malor, Tooberto. Nouvelles Explorations des Ruines de Palenque (Mexique). La Nature. XII-2. 1879.
- _____ . "Yucatokische Forschungen". Globus LXVIII, 1895.
- _____ . Recently Discovered Ruins in Yucatan. Manuscript in Peabody Museum, Harvard University, 1895.
- _____ . Researches in the Central Portion of the Usumacinta Valley. PHAAE-M. Harvard University. Vol. II. Cambridge, 1901-1903.

- Maler, Teoberto. Impresiones de Viaje a las Ruinas de Cobá y Chichén Itzá. Mérida, Yucatán. México, 1932.
- Margain, Carlos. "Los mayas ayer y hoy: Bonampak". México en el Arte, 9. México, 1950.
- .Los Lacandones de Bonampak. EMA-13. Ediciones Mexicanas S. A. México, 1951.
- Maritain, Jacques. Creative Intuition in Art and Poetry. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. Meridan Books, Inc. New York, 1955.
- Marquina, Ignacio. Arquitectura prehispánica. INAH-M. - 1951.
- Martinez Hernandez, Juan. Informe al Museo Nacional. -- México, 1913.
- Mason, Gregory. Silver Cities of Yucatán. With a preface by Dr. Herbert Spinden. G. P. Putnam's Sons. New York. London, 1927.
- Maudslay, Alfred Percival. Archaeology, Biología Centrali Americana. 5 vols. London, 1889-1902.
- Morley, Sylvanus. The Ancient Maya. Stanford University Press. 1946.
- .La civilización maya. FCE. México, 1953. (Traducción de Adrian Recinos)
- Morris, Earl H.; Charlot, Jean; Morris, Ann Axtell. The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan. CIW-P. 406. Washington, 1931.
- Munsterberg, Hugo. The Arts of Japan. An Illustrated History. Charles E. Tuttle Co. Rutland, Vermont - Tokyo, Japan, 1957.
- PiJoán, José. Suma Artis. Historia General del Arte. Vol. X. "Arte Precolombino, Mexicano y Maya". 1a ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1946.
- Piñelo, Antonio de León. Relación sobre la pacificación de las Provincias del Manche y Lacandón. 2a edición. José Porrúa Turanzas, Editor. Madrid, 1958.
- Proskouriakoff, Tatiana. An Album of Maya Architecture. - CIW-P. 588. Wash., 1946.

- Proskouriakoff, Tatiana. A Study of Classic Maya Sculpture. CIW-P. 593. 1950.
- _____; Ruppert, Karl; Thompson, J. Eric. Bonampak, --
Chiapas, Mexico. CIW-P. 602. Wash., 1955.
- _____. Studies in Middle American Art. In Middle American Anthropology. Special Symposium of the --
American Anthropological Association. Pan American Union. Wash., 1958.
- _____. Studies in Middle American Art. Middle American Anthropology. Special Symposium of the American Anthropological Association. Boston, 1955. Pan - American Union. Wash., 1959.
- _____. "El arte maya y el modelo genético de cultura" en Desarrollo Cultural de los Mayas. UNAM-SCM. -- Editado por Evon Z. Vogt y Alberto Ruz L. México, 1964.
- Rand, Robert L. "Artistic Connections between the --
Chichén-Itzá Toltec and the Classic Maya". ---
American Antiquity. 1954.
- _____. Some Manifestations of Water in Mesoamerican -- Art. SI. BAE-B 157, AP 48. Washington, 1955.
- Read, Herbert. The Meaning of Art. Penguin Books Ltd. - Great Britain, 1931.
- _____. The Philosophy of Modern Art. Meridian Books - published by Noonday Press. New York, 1955.
- _____. Imagen e idea. Traducción de Horacio Flores - Sanchez. FCE-B. México, 1957.
- Recinos, Adrian. Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. Traducidas del texto original con introducción y notas por Adrian Recinos. FCE. México, 1960.
- Redfield, Robert; Herskovits, Melville J.; Ekholm, --
Gordon F. Aspects of Primitive Art. Three Lectures The Museum of Primitive Art. New York. Distributed by University Publishers Inc. 1959.
- Ricketson, O.G.; Ricketson, E.B. Uaxactún, Guatemala. - Group E-1926-1931. CIW-P. 477. Wash., 1937.

- Riviere, Jean M. El arte y la estética del Budismo. IIE. UNAM. México, 1958.
- Robertson, Donald. Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. Yale Historical Publications, History of Art 12. George Kubler, Editor. Yale University Press, 1959.
- Rowland, Benjamin. The Art and Architecture of India. - Buddhist-Hindu-Jain, Penguin Books, Great Britain, 1953.
- Ruppert, Karl; Thompson, J. Eric S.; Proskouriakoff, -- Tatiana. Bonampak, Chiapas, Mexico. CIW-P. 602. Wash., 1955.
- Ruz Lhuillier, Albert. "Universidad, Singularidad y Pluralidad del Arte Maya". México en el Arte. México 1949.
- Exploraciones Arqueológicas en Palenque (1949). A-INAH. Tomo IV, No. 32 de la colección (1949-1950). México, 1952.
- Exploraciones en Palenque. Proceeding of 30th ICA hold at Cambridge, 1952. Published by RAIB. London.
- Exploraciones en Palenque:1950. A-INAH. Tomo V. No. 33 de la colección (1951). INAH. México, 1952.
- Exploraciones en Palenque:1951. A-INAH. Tomo V. No. 33 de la colección (1951). INAH. México, 1952.
- Chichón Itzá. INAH-G. México, 1958.
- Tulum. INAH-G. México, 1959.
- "Chichón Itzá y Tula:Comentarios a un Ensayo." Estudios de Cultura Maya. UNAM. Vol. II. Mexico, 1962.
- La civilización de los antiguos mayas. INAH-H X. México, 1963.
- Sáonz, César A. Quetzalcoatl. INAH-H. VIII. México, - 1962.
- Sahagún, Fray Bernardino de. Historia General de las cosas de Nueva España. 4 vols. Editorial Porrúa. - México, 1956.

- Sánchez de Aguilar, Pedro. Informe contra idolorum cultores del Obispado de Yucatan. Tercer edición. -- Merida, Yucatan, 1937.
- Seler, Eduard. Collected Works, Volume I. Mayas. "The Ruins of Chichen Itza in Yucatan". CIW. Wash., - 1939.
- .Comentarios al Códice Borgia. Traducción de Mariana Fronk. Tomos I y II. FCE. México-Buenos Aires, 1963.
- Smith, Ledyard A. Uaxactún, Guatemala. Excavations of 1931-1937. CIW-P. 588. Wash., 1950.
- Soustelle, Jacques. Pensamiento cosmológico de los Antiguos Mexicanos. Versión Española de María Elena Landa A. Puebla, México, 1959.
- Spinden, Herbert. A Study of Mayan Art. Its subject Matter and Historical Development. PMAAE-M. Harvard University. Vol. VI. Cambridge, 1913.
- .Ancient Civilizations of Mexico and Central America. AMNH. New York, 1928.
- ."Fine Arts of the Maya". American Anthropologist. XXVII. 1929.
- .Maya Art and Civilization. Revised and enlarged with added illustrations. Part I: "A Study of Maya Art". Part II: "The Nuclear Civilization of the Maya and Related Cultures". The Falcon's Wing Press. 1957.
- Stephens, John L. Viaje a Yucatán. 1841-1842. Traducción al Castellano de Justo Sierra O'Reilly. Segunda edición. México, 1937.
- .Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan. Vols. I and II. Edited with an introduction and notes by Richard L. Prodmoro. New Brunswick Rutgers University Press. 1949.
- .Incidents of Travel in Yucatan. In two volumes. Dover Publications, Inc. New York, 1963.
- Tablada, José Juan. Historia del arte en México. Compañía Nacional Editora "Aguilas", S. A. México D. F., 1927.

Thompson, Edward H. Ruins of K'ichmook, Yucatan. FMNH--
AS. Vol. 2. No. 3. 1898.

.Archaeological Researches in Yucatan. PMAAE-M.
Harvard University. Volume III. No. 1. Cambridge,
1904.

.The Mural Paintings of Yucatan. ICA. 13th ses-
sion held in New York, 1902. Easton, Pa., 1905.

Thompson, J. Eric. Sky bearers, colors and directions -
in Maya and Mexican religion. CIW-P. 436. Wash.,
1934.

."A Survey of the northern Maya area". American
Antiquity. II. Menasha, 1945.

.Aquatic Symbols common to Various Centers of -
the Classic Period in Mesoamerica. Selected Pa--
pers of the 29th Session of ICA, Edited by Sol -
Tax. Univ. of Chicago Press. 1951.

; Ruppert, K.; Proskouriakoff, T. Bonampak, --
Chiapas, México. CIW-P. 602. Wash., 1955.

.The Rise and Fall of Maya Civilization. London
Victor Gollancz Ltd, University of Oklahoma --
Press. Norman, 1956.

.Maya Hieroglyphic Writing. An introduction. --
University of Oklahoma Press. Norman, 1960.

Toscano, Salvador. La pintura mural pre-colombina de -
México. Boletín Bibliográfico de Antropología e
Historia. Tomo I. Num. IV. México, 1940.

."Los murales de Bonampak". Revista Mexicana de
Estudios Antropológicos, Tomo 9. México, 1947.

.Arte Precolombino de México y de la América --
Central. 2a edición. IIE. UNAM. 1952.

."La pintura mural en México: I La pintura ru--
pestro. II Los murales prehispánicos". En homena
jo A Salvador Toscano (1912-1949). Artes de --
México. Num. 3. marzo y abril de 1954.

Totton, George Oakley. Maya Architecture. Wash., 1926.

Tozzer, Alfred M. A Comparative Study of the Mayas and
the Lacandonos. New York, 1907.

- Tozzor, Alfred M. Maya and Toltec Figures at Chichon Itza. IGA. 23rd session held at New York, 1928. New York, 1930.
- Landa's Relación de las cosas de Yucatan. A translation. PMAAE-P. Harvard Univ. Vol. 18. Cambridge, 1941.
- Chichon Itza and its Conoto of Sacrificio. A Study of Contemporaneous Maya and Toltec. PMAAE-P. Harvard Univ. Vols. XI-XII. Cambridge, 1957.
- Vaillant, George. Excavations at Zacatonco. AMNH-AP. XXXI. Part I. 1930.
- Early Cultures of the Valley of Mexico. AMNH-AP. XXV. 1935.
- Artists and Craftsman in Ancient Central America. AMNH-SG. New York, 1949.
- The Aztecs of Mexico. Origin, Rise and Fall of the Aztec Nation. Penguin Books. Harmondsworth, Middlesex, 1950.
- Villagra Galoti, Agustín. Las pinturas de Bonampak, Cuedornos Americanos. Tomo IV del año VI de 1947.
- Bonampak. La ciudad de los muros pintados. INAH: SEP. Suplemento al Tomo III (1947-48). INAH-A. México, 1949.
- "Murales Prehispánicos, Copia, Restauración y Conservación". Homenaje al Doctor Alfonso Caso. Impronta Nuevo Mundo, S.A. México, 1951.
- "Expedición de 1951 a Bonampak." Tlatoani. Vol. 1. No. 5-6. México, 1952.
- "La pintura mural" en el Tomo I: Esplendor del México Antiguo. Centro de Investigaciones Antropológicas de México. México, 1959.
- Vinton Young, Carl. Descripción de las pinturas murales del México precolombino, Colonial y Moderno. Con explicación de las técnicas y materiales modernos que se usan. Tesis presentada en la Escuela de Artes Plásticas. UNAM. México. Septiembre de 1950.
- Von Hagen, Victor. Frederick Catherwood ARCH^t. Oxford University Press. New York, 1950.

Von Hagen, Victor. World of the Maya. Montér: Ancient -
Civilizations. New American Library. New York, -
1960.

Waldock, Frederick M. de; Brassour de Boubourg, Charles
E. Monuments Anciens du Mexique. Palenque et --
autres ruines de l'ancienne Civilization du ---
Mexique. Paris, 1836.

.Voyage Pittoresque et archéologique dans la --
Province d'Yucatan pendant les années 1834 et --
1836. Paris, 1836.

Warner, Langdon. The Enduring Art of Japan. Grove Press.
New York, 1952.

Wauchop, Robert. Lost Tribes and Sunken Continents. The
University of Chicago Press. Chicago, 1962.

Westheim, Paul. Arte Antiguo de México. Traducción de -
Mariana Fronk. FCE. México, 1950.

.Ideas Fundamentales del Arte Prehispanico. Tra-
ducción de Mariana Fronk. FCE. México, 1957.

Willard, Theodore A. The City of the Sacred Well. Gros-
set & Dunlap publishers. New York, 1926.