

## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL FRISO DE TONINÁ, CHIAPAS. UNA DANZA EN EL INFRAMUNDO.

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

> PRESENTA: EMILIA RAGGI LUCIO

TUTOR PRINCIPAL: DR. ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**TUTORES:** 

DRA. DIANA MAGALONI KERPEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
LIC. LETICIA STAINES CICERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO D.F., ENERO 2016





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.

Y la muerte no tendrá dominio.
No pueden gritar más en sus oídos las gaviotas
ni romper ruidosas las olas en la playa;
donde surgió una flor, otra no podrá
alzar su cabeza a los golpes de la lluvia;
aunque estén locos y muertos como clavos,
sus cabezas se hundirán entre margaritas;
irrumpirán al sol hasta que el sol se hunda,
y la muerte no tendrá dominio.

Dylan Thomas

Para Francisco Raggi

## Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas por el apoyo sin el cual esta tesis no sería posible.

Al Dr. Erik Velásquez García por guiarme a través del proceso de investigación y escritura de este trabajo, sobre todo por mostrarme nuevos procesos críticos para comprender las imágenes y lo que las mismas nos comunican. Agradezco también su invaluable amistad.

A los miembros de mi comité: Leticia Staines Cicero, por sus amables y puntuales comentarios para construir este trabajo y a Diana Magaloni Kerpel por el apoyo en todo momento.

A mis profesores en la maestría que llevaron a un nuevo sendero en el conocimiento de la historia del arte. A la Coordinación de Estudios del Posgrado en Historia del Arte que siempre me apoyo.

A Juan Carlos por el apoyo incondicional, gracias. A Maximiliano por cambiar mi vida. Agradezco a mi mamá María Emilia porque siempre me ha apoyado y comprendido y a mi hermana Adriana por su incansable paciencia.

Por supuesto a mis amigos: Iris, Armando, Eduardo, Rocío, Beti, Alex, Ángeles, Caro, Lucero, Malinka.

# Índice

Introducción	5
Antecedentes	7
Exploradores y arqueólogos	7
Arqueología e historia del sitio	8
Interpretaciones del relieve	11
El relieve	13
Ubicación	13
Composición	16
Cromatía	17
Descripción de los personajes	19
Contextos del relieve	32
La forma reticulada, la tierra, la milpa, las hojas de la ninfea y la tortuga	39
Conclusiones finales	47
Bibliografía	52
Apéndice I: Figuras	60

#### Introducción

En medio del bosque, al norte del Valle de Ocosingo, Chiapas, se encuentra la ciudad maya conocida como Toniná. Al entrar al relieve natural donde se asienta el sitio arqueológico, lo primero que se observa es la gran pirámide compuesta por siete plataformas construidas a manera de una gran montaña, constituida por templos y palacios con diversas particularidades temáticas (Figura 1).

Toniná, ciudad que fue habitada desde el año 100 a.C. hasta el 1100 d.C., se distingue por su estilo regional con numerosas estelas de forma circular y sus modelados de estuco. El relieve de estuco, objeto de estudio de ésta investigación, fue construido en el talud de la quinta terraza, en el lado oeste. Se le han dado diversos nombres: el arqueólogo Juan Yadeún Angulo lo llamo "Mural de las Cuatro Eras", los epigrafistas Nikolai Grube y Simon Martin "Mural de los Señores de la Noche" y la restauradora Frida I. Mateos González "Mural de los cuatro soles descendientes". Probablemente fue erigido bajo el reinado de *K'ihnich B'aaknal Chaahk*, conocido también como Gobernante 3, o su sucesor el Gobernante 4, conocido como *K'ihnich Ik'ij(¿) K'ahk'*, entre los años 688 a 723 d.C.

Descubierto durante las excavaciones realizadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el año de 1992 el relieve, elaborado en estuco, mide 13 m. de ancho por 4 m. de altura y estaba pintado con diversos tonos de rojo, azul, negro y

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Yadeun Angulo, Juan, *Toniná: el laberinto del inframundo*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del estado <sup>2</sup> Martin, Simon y Nikolai Grube, *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the* 

Dynasties of the Ancient Maya, Londres, Thames & Hudson, 2000, p.178.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Mateos González, Frida I., *Toniná, la pintura mural y los relieves*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997 (Serie Arqueología), 107 pp.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Martin y Grube, *op. cit.*, p.180.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Op. cit.*, p.180.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Pescador Cantón, Laura, "La Montaña Sagrada de los señores de las serpientes y los jaguares", en Durdica Segota, coord., *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000, p. 273.

ocre.7

En esta investigación pretendo realizar un estudio que integre los datos de diversas disciplinas para llegar a una interpretación que retome tanto los aspectos arqueológicos, históricos, etnográficos y epigráficos, como una visión de la expresión artística con sus elementos iconográficos (distribución y composición de las figuras) y los signos plásticos como el color y la forma (estudiados con mayor amplitud por Mateos González).

Mi objetivo será llegar a una compresión del tema o temas representados en el relieve a través de los símbolos presentes en las imágenes, las formas, el color y los textos jeroglíficos para comprender las prácticas rituales que tenían una implicación cosmológica en sus contenidos.

En la primera parte de este trabajo presentaré un breve resumen de la arqueología, arquitectura e historia de Toniná, tomando en cuenta los estudios realizados por diversos investigadores en la zona para lograr una idea general del contexto donde fue creado el relieve.

A continuación me centraré en la descripción del relieve: espacio arquitectónico, ubicación temporal, estilo, manufactura y muy importante: los elementos figurativos que lo componen, el texto jeroglífico y en especial los colores y el espacio compositivo.

El magnífico relieve conservaba algunos restos de pintura en sus cantos cuando fue descubierto, lo que permitió una reconstrucción cromática por parte de Mateos González, aspecto que considero fundamental para llegar a la compresión del significado temático de la representación.

Por otro lado, en lo que respecta a la configuración compositiva, una red de columnas emplumadas que parece estar por encima de los personajes, llama la atención por

7

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Mateos González, *op. cit.*, p. 107.

su parecido con otras representaciones artísticas en Mesoamérica, entre ellas me referiré a los murales del Patio Blanco de Atetelco en Teotihuacán, el monolito 32 de Tamtoc en la Huasteca Potosina y el *Códice Mendocino* de procedencia azteca. Para ello realizaré un análisis comparativo, siguiendo el planteamiento de Alfredo López Austin sobre la continuidad de ciertos contenidos cosmológicos que permanecen a través de largos periodos de tiempo entre culturas sujetas a una historia común, con particularidades para cada sociedad, y que se generan en torno a una estructura o núcleo.<sup>8</sup>

Finalmente presentaré el análisis del tema o temas representados en el relieve, integrando los elementos surgidos del estudio iconográfico y las diversas disciplinas que nos llevarán a comprender el significado artístico de la obra.

#### Antecedentes

## Exploradores y arqueólogos

Las primeras menciones de Toniná se deben al fraile Jacinto Garrido, quien en el siglo XVII hizo una visita al sitio y realizó una descripción de los edificios y esculturas. Más adelante, la zona arqueológica fue visitada por los viajeros y exploradores del siglo XIX, entre ellos Guillermo Dupaix (1808), John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood en 1837, así como Edward Seler en 1901. Pero no fue sino hasta 1924 cuando se iniciaron los primeros trabajos de exploración con Frans Blom.

La llegada de la Misión Arqueológica Francesa en 1972, a cargo de Claude F.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> López Austin, Alfredo, "Los reyes subterráneos", en Olivier, Guilhem, Sylvie Peperstraete y Nathalie Ragot (eds.), *La quête du Serpent à Plumes. Arts et religions de l'Amérique précolombienne: Hommage à Michel Graulich*", París, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, sciences religieuses (BEHE), núm, 146, 2011, p. 55.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ayala Falcón, Maricela, "The History of Toniná Through its Inscriptions", Ph.D. Dissertation, Austin, University of Texas, 1995, p. 10.

Baudez y Pierre Becquelin, marcó una nueva etapa, pues gracias a sus trabajos se lograron obtener datos sobre la zona en cuanto a la población que la habitaba, su desarrollo y los objetos creados por la misma. Fueron los primeros que propusieron una reconstrucción cronológica de Toniná basándose en el análisis de la cerámica, las construcciones y los monumentos.<sup>10</sup>

A partir de 1980 el INAH inició trabajos de restauración y exploración en la zona bajo la dirección de Juan Yadeun Angulo logrando tanto la consolidación de templos, plataformas y palacios, como el descubrimiento de nuevos monumentos y estructuras, entre los que se encuentra el relieve objeto de estudio de esta investigación, hallado en 1992. 11

#### Arqueología e historia del sitio

La gran pirámide de Toniná fue construida en el Valle de Ocosingo sobre una colina modificada por los habitantes del sitio en una serie de siete terrazas conectadas al centro por una gran escalera monumental. 12 Se ha considerado como un sitio militarista debido a sus guerras constantes con sitios como Anaité, Palenque, Pomoná y Bonampak, entre otros, lo que se refleja en su arquitectura y monumentos.

La ciudad fue ocupada desde el Preclásico Tardío (100 a.C.-300 d.C.), pero es durante el Clásico Temprano (300-600 d.C.) cuando se inicio el "desarrollo de un complejo iconográfico dedicado al Witz, la Montana Sagrada, que se convirtió, con el paso del tiempo, en símbolo dominante en la decoración de templos, palacios y vestiduras de los señores."<sup>13</sup>

En el Clásico Tardío (600-900 d.C.) comienza el esplendor de Toniná. Su dominio

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Pescador, Cantón, *op. cit.*, p. 273.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 273.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ayala Falcón, *op. cit.*, p. 256.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 256.

sobre la zona se refleja en la gran cantidad de objetos suntuarios y la construcción de la mayor parte de los edificios que se conocen hasta la fecha. La montaña se eleva hasta siete terrazas (Figura 2) y es en esta época cuando aparecen las primeras inscripciones jeroglíficas que muchas veces hacen referencia al Witz. Asimismo, en la quinta terraza se crea la necrópolis que sirvió como asiento de los entierros en sarcófagos, cámaras y cistas. 14

En esta época resaltan la gran cantidad de campañas bélicas llevadas a cabo por los gobernantes de Toniná, quienes dejan el registro de sus victorias en variados monumentos donde dan énfasis particular a la toma de cautivos de guerra, entre los que se encuentran señores de la ciudad cercana de Palenque, rival por constante, y de la más lejana Calakmul. 15

El espacio arquitectónico en Toniná se desarrolla entonces con ciertas características que la distinguen de otras ciudades mayas del Clásico que contaban con un conjunto arquitectónico dedicado a la Montaña Sagrada, pues en este caso se trata de una gran pirámide donde cada terraza contaba con edificios dedicados a temáticas diferentes asociadas con aspectos religiosos, político-sociales y domésticos. En este sentido, la epigrafista Maricela Ayala Falcón menciona que las cuatro primeras terrazas eran la zona habitacional y el área política; a partir de la quinta los edificios se convierten en el área sagrada (necrópolis y templos). 16

Tanto Pescador Cantón como Ayala Falcón suponen que el relieve fue construido aproximadamente en los años 706 a 723 d.C., durante el reinado del Gobernante 4, conocido también como K'ihnich Ikij(;) K'ahk', 17 quien durante su periodo continuó con la

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Martin y Grube, *op. cit.*, p.178. <sup>15</sup> *Ibídem*, p.180-185.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ayala Falcón, *op. cit*, p. 374.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibídem*, p. 195.

tradición de elaborar monumentos que conmemoraban la toma de cautivos, aunque con menor persistencia. Al parecer una de sus preocupaciones era continuar con la línea dinástica, pues dedicó el Monumento 7 a su predecesor K'ihnich B'aaknal Chaahk. mencionando su victoria sobre Palenque y la cremación y enterramiento de sus restos.<sup>18</sup>

Con su muerte se inició el declive de la ciudad, que se vio reflejado en un menor número de construcciones e inscripciones jeroglíficas. Se ha hablado de un rompimiento en la línea de sucesión, pues al parecer la Señora K'awiil fungió como regidora de Toniná durante algunos años en los que se construyeron tres altares frente al relieve, uno de ellos con su nombre. <sup>19</sup> Su hijo *K'ihnich Ihch'aak Chapaht* le sucedió en el trono y continuó con la tradición de erigir monumentos con referencias a los cautivos de guerra, así como la misma inclinación por preservar la continuidad de la dinastía, pues llevó a cabo rituales para honrar a su antecesor dando cuenta de su muerte, entierro y dedicación de su tumba, como se puede observar en el Monumento 161.<sup>20</sup>

Entre los gobernantes de Toniná existía una tradición bélica que se reflejaba en la representación de cautivos de guerra en los monumentos, pero también una profunda preocupación por la preservación de los restos de los antepasados que ocupaban el espacio ritual de la quinta terraza.

Un último florecimiento de la ciudad surgió durante el reinado del Gobernante 8 (756 d.C.) y su hijo el Gobernante 9 (860 d.C.), quienes continuaron con la tradición bélica y dedicaron varios monumentos para celebrar sus victorias y la captura de prisioneros de guerra. También llevaron a cabo la remodelación de algunos edificios, sobre todo en las

 <sup>18</sup> *Ibídem*, p. 203.
 19 Pescador Cantón, *op. cit.*, p. 275.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Martin v Grube, *op. cit.*, p. 186.

últimas plataformas.<sup>21</sup>

Después de la muerte del Gobernante 9 la ciudad comenzó a ser abandonada por la población y se dejaron de construir monumentos con inscripciones jeroglíficas. Aproximadamente en el año 1000 d.C. la ciudad fue reocupada por pobladores del valle que permanecieron en el sitio durante otros 150 años. Se realizaron algunas remodelaciones, sobre todo en la tercera terraza, pero también se dedicaron al saqueo de las tumbas en la quinta terraza y la remoción de algunas esculturas que fueron rehusadas o decapitadas.<sup>22</sup>

## Interpretaciones del relieve

El relieve ha sido interpretado desde diversos puntos de vista que incluyen la arqueología, la restauración, la epigrafía y la historia. Para Juan Yadeún Angulo, quien lo dio a conocer en 1992, se trata la representación de la leyenda de los cuatro soles: "este gran códice es un retablo de las principales deidades mayas, enmarcadas en la leyenda de los cuatro soles o eras cosmogónicas por las que atraviesan los pueblos del México antiguo."<sup>23</sup>

Por otro lado, los epigrafistas Simon Martin y Nicolai Grube lo mencionan brevemente en su libro *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, donde lo llaman el "Friso de los Señores de la Noche",<sup>24</sup> debido a que consideran a los seres ahí representados como *wahyis*, almas auxiliares de los gobernantes.<sup>25</sup> Sin embargo, no llevaron a cabo un estudio de las inscripciones plasmadas

<sup>^</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Pescador Cantón, *ibídem*, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ayala Falcón, *ibídem*, p. 233-234.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Yadeun Angulo, Juan, *Toniná: El laberinto del inframundo, op. cit.*, p. 96.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Martin, Simon y Nikolai Grube, *op. cit.*, p.178.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Inicialmente, en 1989, los epigrafistas Stephen Houston y David Stuart reconocieron en el arte y la escritura maya la presencia de seres híbridos a los que llamaron *way*, ahora conocidos como *wahyis*. Se trata de ciertos personajes misteriosos y de apariencia peculiar (compuestos por elementos animales o partes de sujetos inanimados) que aparecen en diversas representaciones;

en el mismo.

Para Maricela Ayala Falcón, quien realizó un análisis de las inscripciones de Toniná en su tesis doctoral "The History of Toniná Through its Inscriptions", el relieve no sólo trata de la representación de un mito, sino también de un drama histórico donde un gobernante cautivo es decapitado. En su breve análisis tomó en cuenta tanto la epigrafía, como los estudios de Mateos González sobre la cromatía para llegar a la conclusión de que se trataba de un mural con tres "páginas" que representan una secuencia narrativa sobre el sacrificio, la muerte, la entrada al inframundo y la danza en el xibalba de un "Cautivo de Pomona". 26

entidades anímicas o almas auxiliares de los gobernantes. Para más información consultar: Houston, Stephen D., y David Stuart, "The way glyph: evidence for co-essences" among the Classic Maya", en Research Reports on Ancient Maya Writting, vol. 30, Washington D.C., Center for Maya Research, 1989; Grube, Nikolai y Werner Nahm. "A census of Xibalba: A complete inventory of way characters on Maya ceramics.", en Kerr, Justin, Michael D. Coe, y Barbara Kerr, ed., The Maya vase book 4, Kerr Assoc, Pennsylvania State University, 1994, pp. 686-715.; Marc U. Zender, "On the morphology of intimate possession in Mayan languages and Classic Mayan glyphic nouns, en Søren Wichmann, ed., The linguistics of Maya writing, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2004, pp. 200-204.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Ayala Falcón, *op. cit.*, p. 145.

#### El relieve

#### Ubicación

El proyecto francés realizó trabajos de excavación y reconstrucción en la quinta terraza (Figura 3) durante su última temporada, en 1973, encontrando una gran cantidad de estelas y discos cuya iconografía se asocia con cautivos de guerra. Concluyeron que tenía la función de necrópolis de la ciudad, pues, en ella se encontraron lápidas y tumbas construidas en piedra con entierros primarios y secundarios y cuyos materiales funerarios consistían en vasijas de cerámica y algunos objetos de metal.<sup>27</sup>

En el lado este se encuentra el Templo del Agua o estructura E5-2, que en el arranque de su escalinata tiene un mascaron *Witz* de estuco pintado de rojo en cuya boca, representada por una profunda cavidad, se colocaron ofrendas.

Al centro de la terraza, bajo el piso de la plaza abierta, fueron encontrados dos sarcófagos dentro de tumbas abovedadas, el primero (IV-I), excavado por la Misión Francesa, constaba de un monolito sin ninguna decoración, rodeado con ofrendas de cerámica y con evidencia de rehúso durante varios años, pues contenía los restos de por lo menos nueve cuerpos.<sup>28</sup> El segundo sarcófago, con características muy similares al primero, fue excavado por el INAH en el año 2009 y en él se hallaron también restos de otros entierros secundarios, así como ofrendas de cerámica.<sup>29</sup>

El relieve fue descubierto en el lado oeste de la quinta terraza, en el talud que lleva

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Becquelin, Pierre y Claude F. Baudez, "Recherch**ě**s Archéologiques à Tónina, Chiapas, Mexique.", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 60, núm. 1, México, Société des Américanistes, 1971, p. 256.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 256.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> "Descubren sarcófago maya", boletín INAH, miércoles, 27 de enero de 2010, con acceso el 3 de agosto de 2012, http://www.inah.gob.mx/boletin/14-hallazgos/4118-descubren-sarcofago-maya.

hacia la sexta plataforma, bajo los escombros producto del derrumbe de la crestería del templo E5-5, o Templo del Monstruo de la Tierra, construido en la sexta plataforma.<sup>30</sup> Al frente del relieve se construyeron, en una etapa posterior, tres altares que probablemente se utilizaban para el sacrificio de prisioneros de guerra, uno de los cuales se conoce como Altar Rojo y lleva la efigie y el nombre de la señora *K'awiil*.<sup>31</sup>

En lo que se refiere al plano urbano, Maricela Ayala Falcón menciona que las primeras cuatro terrazas forman la zona habitacional de la élite, el área política, y que a partir de la quinta en los edificios se marca una diferencia entre lo político habitacional y el área sagrada con los templos y cementerios.<sup>32</sup>

Podemos hablar entonces de la quinta terraza como el plano donde habitan los muertos, los que viajan por el mundo de las criaturas y los dioses de lo obscuro. Pero también hay que hacer referencia al lugar celeste que se menciona no sólo en las inscripciones sino también en el *Ritual de los Bacabes*: el *Nah Ho' Chan*, 'Primer Cinco Cielo', probablemente una región del firmamento que era importante en la determinación del ciclo de las lluvias y útil para medir las horas nocturnas, <sup>33</sup> y donde moraban los llamados dioses remeros, <sup>34</sup> entidades que constantemente están presentes en rituales relacionados con el momento de la creación.

-

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Las denominaciones que corresponden a las estructuras con números y letras fueron adoptadas por la Mission Archéologique et Ethnologique Française (MAEF) y los nombres de los edificios corresponden a los trabajos realizados por el INAH.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Pescador Cantón, *ibídem*, p. 275.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ayala Falcón, *op. cit.*, p. 80-81.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Erik Velásquez García, "Los Dioses Remeros mayas y sus posibles contrapartes nahuas", en Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis y Frauke Sachse, (eds.), *The Maya and their Neighbours. Internal and External Contacts through Time. Proceedings of the 10th European Maya Conference*, Laura Van Broekhoven, , Universiteit Leiden en Rijksmuseum voor Volkenkunde (Universidad de Leiden, Holanda), 9–10, diciembre 2005, Graz, Austria, (*Acta Mesoamericana*, vol. 22), pp. 115-131.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Se trata de dos entidades que constantemente aparecen en compañía del dios del maíz y en importantes actos relacionados con la creación.

#### Manufactura

De acuerdo con la restauradora Frida Mateos González, se siguieron varias etapas para la construcción del relieve, las cuales consistían en:

- 1.- Construcción de un muro con piedra caliza que incluye rocas perpendiculares para colocar los volúmenes más grandes de estuco.
- 2.- A continuación se agregó un mortero de arcilla y cal que se colocó en varias etapas, la primera tuvo como propósito darle forma a las figuras, después se colocaron diversas aplicaciones como "tortas" para modelar detalles como las plumas, narices, pómulos, etc.; finalmente se realzaron ciertos elementos con pequeñas cantidades de mortero.
- 3.- Sobre el modelado se aplicó un enlucido de cal y cuarzo color blanco que sirve de preparación para la capa pictórica.<sup>35</sup>

En cuanto a la paleta cromática, gracias a los restos de pigmentación conservados en los cantos de las figuras, Mateos González ha concluido que se trata de un relieve policromo formado por dos tonos de rojo, uno oscuro y otro "ladrillo," azul, negro y ocre. El dibujo preparatorio era de color rojo obscuro y se realizó en la primera capa de aplicación de mortero.<sup>36</sup>

Si retomamos los conceptos establecidos por Sonia Lombardo de Ruiz en su estudio sobre los estilos en la pintura mural maya<sup>37</sup> podemos afirmar que el relieve corresponde a

<sup>36</sup> De acuerdo con Mateos González en Toniná se utilizaron cinco pigmentos; rojo (hematita), azul maya (añil y probablemente atapulgita), ocre (limonita), negro de humo y blanco (carbonato de calcio), *ibídem*, p. 151.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Mateos González, Frida I., "Toniná, un recorrido por los relieves," en Merle Greene Robertson, Martha J. Macri y Jan McHargue, (eds.), *Eighth Palenque Round Table*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute, 1996, p.143–152.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Lombardo de Ruiz, Sonia, "Los estilos en la pintura mural maya," en La Pintura Mural

lo que ella llama estilo policromo naturalista, que tiene como una de sus principales características el uso de diversos planos de color delimitados por una línea.<sup>38</sup>

## Composición

Retomaré como base para mi análisis del espacio compositivo del relieve los conceptos vertidos por Sonia Lombardo de Ruiz en su estudio sobre los estilos de la pintura mural maya que nos hablan de un orden en la composición donde las figuras se despliegan en espacios horizontales limitados arriba y abajo por líneas o bandas (Figura 4).<sup>39</sup>

En el caso del relieve el espacio está delimitado en la parte de arriba por una banda de plumas que estaban pintadas de color azul y abajo por una banda horizontal, pintada de rojo, compuesta por elementos acuáticos tales como círculos concéntricos que representan líquido, unos signos triangulares reticulados bordeados por círculos también y unos bastones transversales que, a modo del cuerpo de una serpiente, parecen rodear la franja. Estas bandas acuáticas tienen diversidad de formas en las representaciones de otras culturas de Mesoamérica, no sólo entre los mayas y muchas veces, además de los círculos, incluyen otros elementos como conchas y caracoles (Figura 5).

A manera de una red o malla, el relieve está dividido en cuatro secciones por columnas emplumadas verticales pintadas de color azul y, cada cuadrángulo esta cruzado a su vez por bandas diagonales. Aunque sólo se conservan los restos de tres columnas, entre ellas la del medio casi completa, se puede deducir que tenían una estructura similar, compuesta por plumas en la parte de abajo, dos elementos cuadrangulares enmarcados por

Prehispánica en México II: Área Maya, Tomo III, Estudios, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 90-94.

16

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ibídem*, pp. 91-93.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> *Ibídem*, pp. 110.

huesos y un mascaron de plumas en la parte superior que tenía una calavera en el centro (de los cuales se conservaron cuatro) (Figura 6).

De las columnas surgen bandas diagonales pintadas también en color azul, que en su intersección tienen un mascarón, igualmente emplumado, con una cabeza descendiente. Cada figura al centro de los mascarones lleva elementos distintivos y probablemente el cabello de cada una estaba pintado con colores relacionados con los rumbos cardinales, pues se conservan restos de pintura negra en el segundo y de color ocre en el tercero (Figura 7).<sup>40</sup>

Las columnas y bandas emplumadas fueron realizadas de tal manera que parecen estar encima de los personajes que danzan dentro del relieve pues siempre sobresalen por encima de los cuerpos que parecen cortarse detrás de las mismas.

#### Cromatía

En cuanto a la cromatía del relieve, pudo ser reconstruida en gran parte gracias a la conservación de pigmentos en los cantos e incisiones. <sup>41</sup> Mateos González nos dice que los pigmentos que conforman la capa pictórica son: rojo ladrillo, rojo obscuro, negro, azul y ocre.

Ya mencioné que fue construido en varias etapas, las cuales constaban de un dibujo preparatorio en color rojo obscuro en la primera capa de aplicación de mortero. El fondo del mural estaba pintado en rojo ladrillo y los contornos e incisiones de las figuras, plumas y el texto escrito se pintaron con rojo oscuro.

En cuanto a los personajes y elementos compositivos, se observó que el roedor

 <sup>40</sup> Mateos González, *op. cit.*, p. 75.
 41 *Ibídem*, p. 73-74.

estaba pintado de amarillo. Los medallones en las intersecciones de las bandas emplumadas

conservaron restos de pintura en el cabello; viendo el mural de frente, de izquierda a

derecha, el segundo sol en negro, y el del tercero en ocre.

Mateos González ha inferido que, probablemente, el cabello de los soles se

relacionaba con los puntos cardinales y su color simbólico. De este modo, el primer

medallón tendría el cabello amarillo (sur), el segundo el cabello negro (oeste), el tercero

rojo (este) y el último azul o blanco (norte). 42

A continuación se hace una breve enumeración de los colores encontrados en los

elementos del mural:

1. Las plumas de las columnas en azul.

2. Plumas en partes variadas: azul con rojo.

3. Plumas en los personajes: rojo oscuro.

4. Lengua de decapitado: negro con rojo abajo.

5. Banda celeste: rojo ladrillo.

6. Delineado de la calavera: rojo oscuro.

7. Dibujo preparatorio: rojo ladrillo.

8. Texto escrito del decapitado: azul.

Mateos González elaboró una reconstrucción de la pigmentación original para la

tesis de licenciatura de la arqueóloga Guadalupe Belmontes Strigel, 43 donde podemos

observar que el rojo fue la base de todo el mural y el azul predominaba en las plumas de las

<sup>42</sup> *Ibídem.*, p.76.

<sup>43</sup> Belmontes Strigel, Guadalupe, "Los estucos de Toniná, Chiapas, como material de contrastación y comparación iconográfica.", tesis de licenciatura, México, INAH, Escuela Nacional de

Antropología e Historia, 1995.

18

columnas y bandas (Figura 8).

Descripción de los personajes

Desafortunadamente una gran parte del estuco fue destruido cuando el relieve quedó bajo

los restos de la crestería del templo E5-5. A continuación realizaré una descripción de las

figuras que se conservaron siguiendo el orden de izquierda a derecha y de arriba hacia

abajo, viendo el mural de frente.

Personaje 1

De la primera figura que podemos observar sólo se conserva el inicio de un pie, con lo que

parece una tobillera de tela y un fragmento de una pierna descarnada (Figura 9) que está

inclinada como en posición de danza o movimiento.

Tuza o roedor

Hacia el lado derecho del primer personaje encontramos un roedor antropomorfo, erguido

de perfil, que viste un paño en la cadera y que en su espalda y mejilla lleva incisos los

signos ahk'ab', 'noche', resaltando su carácter nocturno. Carga con sus manos una tela o

cuerda con un bulto dentro del cual se visualiza una cabeza humana. La figura estaba

pintada en color amarillo ocre, al igual que los jeroglíficos que se encontraban a su lado

(Figura 10). El texto que lo acompaña se ha leído como:

K'AN-na-b'a ch'o xa-MAN-na

K'an B'a[ah] Ch'o[j] Xaman

19

'Ratón Tuza Amarilla del Norte' o 'Ratón Tuza Preciosa del Norte',44

En cuanto a estos personajes como las tuzas y roedores, puede decirse que en algunos mitos mayas antiguos y modernos simbolizan las fuerzas de la tierra, pues son quienes que hacen los caminos que conducen al inframundo. <sup>45</sup> En el *Popol Vuh*, por ejemplo, es un roedor el que avisa a los mellizos divinos que su misión es ir a jugar pelota en el inframundo.

Debido a esta capacidad para viajar al mundo de los muertos, muchas veces aparecen representados como habitantes de la parte inferior en los templos y casas (Figura 11).

#### Ala de ave

En la parte de arriba de la tuza y el mascarón se observa un fragmento del ala extendida de un ave, acompañada en la parte inferior por lo que parece el cuerpo de una serpiente, pues se trata de una banda enroscada con elementos romboidales (Figura 12). Este personaje se relaciona con el concepto del *wahyis*, el "espíritu auxiliar" o entidad anímica de la que ya hablamos antes. Se le conoce como *kuy*, 'búho', y en las vasijas aparece representado como un ave de rapiña nocturna que lleva una serpiente anudada en el cuello (Figura 13).<sup>46</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Agradezco al Dr. Érik Velásquez García la traducción del texto, comunicación personal, diciembre de 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Cruz Cortés, Noemí, "Los animales en las cosmogonías astrales de los mayas contemporáneos", en *Estudios Mesoamericanos*, núm. 3-4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 142-148.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Grube, Nikolai y Werner Nahm. "A census of Xibalba: A complete inventory of way characters on Maya ceramics.", Barbara Kerr y Justin Kerr ed., en *The Maya vase book 5*, Nueva York, Kerr Assoc, 1994, pp. 703-704.

## Personaje descarnado que sostiene una cabeza decapitada

Al lado derecho del *kuy* vemos a un personaje descarnado erguido de perfil que lleva en una mano una cabeza decapitada (Figura 14). La figura está representada como si estuviera debajo de la columna diagonal de plumas. Se pueden observar sus pies y manos con piel pero todo su cuerpo muestra los huesos, costillas, columna vertebral, mandíbula y cuencos de los ojos.

Lleva unas tobilleras compuestas por cuentas que sostienen una red que semejan el caparazón de una tortuga y alrededor de la cadera un paño de tela amarrado. En una mano porta una efigie serpentina con el signo de la noche, *ahk'ab'*, y en la otra carga por el cabello la cabeza de un personaje decapitado que tiene los ojos cerrados y la lengua afuera (la cual estaba pintada de negro); probablemente se trata del gobernante de una ciudad enemiga capturado en batalla. Tiene un collar a manera de tela con cuentas que cuelgan y orejeras, además lleva el cabello recogido en la parte de arriba de la cabeza y su tocado está compuesto por signos que han sido identificados como los ojos del dios de la muerte. <sup>47</sup>

Los jeroglíficos que tiene a su lado estaban pintados en color azul y se han transliterado, transcrito y traducido como:

## a-ka-OK CHAM-ya pi-a-AJAW

A[h]k Ook Cham[ii]y Pi[p]a['] Ajaw

'Muerte de Pies de Tortuga, señor de Pipa''. 48

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> En 1913 Edward Seler identificó por primera vez estos símbolos que aparecen en la cabeza del dios de la muerte en los códices y otras representaciones. Seler, Edward, "Maya Manuscripts and Maya Gods, Names of the Maya Gods who are pictured in the Dresden Manuscript Seler, en Kent V. Flannery y Joyce Marcus, eds., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. I, Nueva York, Academic Press, pp. 342-345.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> *Pipa*' o *Pip Ha* es uno de los nombres con los que se ha identificado al sitio arqueológico de Pomoná, generalmente se le menciona en las inscripciones de Palenque, Piedras Negras y Toniná en

Se trata de una deidad a la que se ha identificado como dios A, <sup>49</sup> o dios de la muerte, representado siempre como un esqueleto con piel en las manos y los pies, así como con marcas de descomposición en el cuerpo. Generalmente, en los códices aparece realizando actividades relacionadas con la fertilidad, el autosacrificio y ciertos rituales calendáricos (Figura 15).

En las vasijas frecuentemente encontramos a este dios en escenas relacionadas con el inframundo y el sacrificio, muchas veces aparece con personajes decapitados (Figura 16).

## Ave y dios S

Los siguientes personajes a la derecha de la columna central son un ave y un personaje recostado. En cuanto al primero, probablemente se trata de la deidad conocida como Pájaro Principal, ave monstruo que aparece constantemente en los mitos narrativos de la creación a lo largo de Mesoamérica (Figura 17), a la que se enfrentan dos hermanos, uno de los cuáles puede ser el dios S,<sup>50</sup> que pierde su brazo en la batalla.<sup>51</sup>

En las culturas de Mesoamérica se ha identificado el complejo mitológico de los héroes mellizos, una epopeya donde los personajes llevan a cabo una serie de acciones

contextos de guerra y cautivos (Martin y Grube, *op. cit.*, p.140-170 y Pérez Suarez, Tomás, "El glifo emblema de Pomoná", en *Arqueología Mexicana*, vol. 11, núm. 61, mayo-junio, México, Editorial Raíces, 2003, pp. 28-29; el texto escrito en este mural de estuco de Tonina parece identificar al gobernante de *Pipa*' como el personaje decapitado.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> En 1910 Paul Schellhas publicó un estudio sobre la representación de los dioses mayas en los códices otorgando letras para denominarlos; a partir de entonces los investigadores de la cultura maya utilizan esta nomenclatura. Schellhas, Paul, "Representation of Deities of the Maya Manuscripts", *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. II, núm. 1, Cambridge, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1910, pp. 5-47.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> El dios S es un personaje que ha sido identificado como parte del complejo llamado 'dioses con diadema' debido a que están representados con una banda en la cabeza. Suelen aparecer como una pareja, pero también se presentan por sí solos o acompañados por otros dioses.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, Museo Popol Vuh, , 2011, 255 p.

previas a la creación y que sirven de marco narrativo para la mitología de los pueblos. En muchos casos los hermanos se enfrentan a una criatura alada gigante, a menudo un páiaro. <sup>52</sup>

En cuanto la cultura maya, en 1976 Lawrence Bardawil definió un conjunto iconográfico compuesto por ciertos elementos tales como un ala serpentina y el rostro de un ave de rapiña como el Gran Pájaro Principal. <sup>53</sup> Este complejo fue reconocido posteriormente a lo largo de la iconografía en diversas representaciones que van desde el Preclásico Tardío hasta el Clásico Tardío, en estrecha relación con la realeza; pues muchas veces son parte del tocado que llevan los gobernantes cuando realizan ciertos rituales de entronización. <sup>54</sup>

En el relieve podemos ver al ave ricamente ataviada con orejeras y con un collar de cuentas del que cuelga un pectoral trifoliado de jade que se asocia con los objetos brillantes y es símbolo de riqueza. Esta representación del pájaro de cuerpo completo, ataviado con joyas, la encontramos en varios contextos, como los templos de la Cruz y de la Cruz Foliada de Palenque, donde aparece en la cima del *axis mundi*, en escenas donde los gobernantes llevan a cabo rituales de toma de poder (Figura 18).

Los investigadores también la han relacionado con la deidad *Wuqub' Kaqix* o Siete Guacamayo del *Popol Vuh*, quien presumía ser el sol y mostraba su brillante joyería que perdió al ser atacado con cerbatanas por los héroes gemelos. El texto dice que el ave no se

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Nielsen, Jesper y Christophe Helmke, "La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México central", artículo no publicado preparado para Nikolai Grube e Ingrid Kummels, (ed.), *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, s/f.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Bardawil, Lawrence W., "The Principal Bird Deity in Maya Art: An Iconographic Study of Form and Meaning.", en Merle Greene Robertson (ed.), *Segunda Mesa Redonda de Palenque. The Art, Iconography and Dinastic History of Palenque, Parte III*, Pebble Beach: Pre-Columbian Art research, The Robert Stevenson School, 1976, pp. 195-209.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Nielsen y Helmke, *op. cit.*, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Stone, Andrea J., y Marc U., Zender. *Reading Maya art: A hieroglyphic guide to ancient Maya painting and sculpture*, Nueva York, Thames & Hudson, 2011, p. 47.

rindió sin antes arrancarle el brazo a uno de los hermanos.<sup>56</sup>

La escena con los dioses que derrotan al ave también se ha representado en algunas vasijas estilo códice donde vemos a los dos cazadores con su cerbatana y el Pájaro Principal que cae de un árbol (Figura 19). William Saturno, Karl A. Taube y David S. Stuart han señalado que en los murales de San Bartolo se escenifica una narrativa donde el ave va perdiendo sus atributos de riqueza y poder a manos de un joven dios para finalmente ser derrotada por el mismo.<sup>57</sup>

En los últimos años, los epigrafistas han sugerido que durante el Clásico tardío el nombre de este personaje era *Yahx Kokaaj Muut*, Pájaro Águila Arpía Primero, que se ha entendido como el la manifestación ornitológica del dios D, una divinidad suprema relacionada con la creación, la escritura y el estatus real.<sup>58</sup>

Dentro del tema de la derrota del ave monstruo en la mitología mesoamericana se habla en muchas ocasiones de la pérdida de un brazo por parte del héroe encargado de llevar a cabo la batalla contra el Gran Pájaro Principal.

En el relieve podemos observar, debajo del ave, un personaje recostado de perfil sobre una figura compuesta por líneas verticales y horizontales que rematan en un elemento trilobulado. Parece recargar su cabeza en la banda diagonal de plumas con sus piernas hacia arriba. Lleva amarradas unas tobilleras y en la cadera una banda compuesta por líneas y

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Recinos Ávila, Adrian, (trad. y ed.), *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 185 p.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Saturno, William, David S. Stuart y Karl A. Taube, "La identificación de las figuras del Muro Oeste de pinturas Sub-1, San Bartolo, Peten.", en Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía, *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2003, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2004, pp.647-655.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Boot, Erik, "At the Court of *Itzam Nah Yax Kokaj Mut*: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel", en *Maya Vase Database*, 2008, 42 pp., http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

círculos concéntricos de la que parece colgar la cabeza de un animal. Porta un pectoral, orejeras y en la cabeza lleva una banda de tela con un tocado de un pez. En su brazo, piernas y cara tiene marcas ovaladas que han sido identificadas como símbolos de putrefacción (Figura 20).

Se trata del dios S, personaje que constantemente encontramos en las representaciones junto al dios Ch. Ambas deidades fueron identificados en un principio por Michael D. Coe como los dioses con diadema (debido a que llevaban bandas de tela blanca en la cabeza), una pareja que frecuentemente acompaña al dios del maíz en la iconografía maya<sup>59</sup> y que está compuesta por el dios S quien tiene como característica principal puntos negros en el cuerpo y el dios Ch, que se caracteriza por sus parches de piel de jaguar en los brazos, piernas y boca.<sup>60</sup>

Al dios S lo podemos encontrar en diversas representaciones del arte maya en relación con la narrativa de la creación y se caracteriza siempre por llevar las manchas ovaladas en el cuerpo que parecen asociarse con la muerte, la putrefacción y el sacrificio. 61

En algunas vasijas estilo códice el dios S aparece cazando al Gran Pájaro Principal con una cerbatana (ver Figura 19). Esta representación se asemeja al pasaje narrativo del *Popol Vuh* donde uno de los héroes gemelos disparaba a un ave que llevaba un mensaje de los dioses del inframundo. Esta es una de las razones por las que se ha asociado al dios S con *Junajpu*, el héroe que derrota a Siete Guacamayo y pierde su brazo en la batalla.

Sin embargo, no sólo en el *Popol Vuh* encontramos este relato donde el héroe pierde

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Coe, Michael D., *The Maya scribe and his world*, Nueva York, Grolier Club, 1973, 160 p.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Karl A. Taube (1992) les dio los nombres de dios S y dios Ch en su trabajo sobre los dioses de Yucatán: *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992 (*Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, núm. 32), p.1-160.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Chinchilla Mazariegos, *op. cit.*, p. 133.

un brazo cuando lucha con el ave monstruo, sino, como ya lo mencionamos antes, la narrativa de la creación a lo largo de toda Mesoamérica cuenta con pasajes paralelos que se han representado con diversas variantes, 62 por ejemplo en la estela 25 de Izapa el ave lleva el brazo en el estómago, donde tiene una boca dentada (Figura 21).

Al personaje recostado lo acompaña un texto jeroglífico en la parte de arriba:

El dios S, personaje manco

## B'ALAM CH'AK-ka-ja u-K'AB' 4-mo-NAL-la

b'ahlam, cha[h]kaj uk'ab' Chan Monal

'Él es Jaguar, el brazo de Chan Monal fue cortado'<sup>63</sup>

Esta lectura confirma la correspondencia con el mito del héroe que lucha contra un ave monstruo.

## Jaguar con nenúfar

En la parte derecha superior de los personajes anteriores se observa la cabeza de un jaguar que tiene un nenúfar a un lado y lo que parece el cuerpo de una serpiente enrollada en el cuello (Figura 22).

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Chinchilla Mazariegos, *ibídem*, p. 119.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Es importante señalar que es extraña la aparición de un sustantivo –en este caso *b'ahlam*- antes de un verbo. Probablemente se trata de un caso de hipérbaton, una figura retórica que consiste en transgredir intencionalmente la sintaxis ordinaria para remarcar que ésta es la escena central o más importante del mural, Erik Velásquez García, comunicación personal, 2015. Con respecto al hipérbaton Elena Beristaín Díaz dice que se trata de una figura de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la "transmutatio") de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración (Beristaín Díaz, Elena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1995, p. 249). Asimismo, Alfonso Lacadena García-Gallo ha encontrado ejemplos del uso de esta figura en ciertos casos donde en la oración dentro de una inscripción se cambia el orden sintáctico para resaltar el nombre de un personaje como el dueño de una estructura, Lacadena García-Gallo, Alfonso, "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica maya", en Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz, (eds.), Figuras mayas de la diversidad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010. p. 5-6.

A partir de los trabajos de Heinrich Berlin sobre las inscripciones de Palenque a esta deidad se le conoce como el Dios Jaguar del Inframundo o Jaguar del Nenúfar debido a los atributos que lo acompañan.<sup>64</sup>

Sin embargo, cuando buscamos representaciones similares en las vasijas mayas nos encontramos con escenas donde vemos a un jaguar antropomorfo con una serpiente enrollada al cuello y un nenúfar como tocado (Figura 23).

En 1994, Nikolai Grube y Werner Nahm organizaron a los *wahyis* conocidos hasta el momento por su nombre y mencionaban que éste jaguar, *hiix*, aparece en tres vasijas estilo códice, dos de las cuales tienen un jeroglífico aún no descifrado (el signo principal del emblema de Bonampak) en su nombre.<sup>65</sup>

Abajo del jaguar el relieve conserva algunos restos de estuco en los que se pueden identificar una pierna de un personaje recostado y más hacia su derecha dos pies con tobilleras de tela y cuentas (Figura 24). Los acompaña un texto en el lado izquierdo:

#### K'AN-na vo-po-TE'-NAL

K'an Yopte'nal

'Lugar de las Hojas de Árbol Amarillas' o 'Lugar de las Hojas de Árbol Preciosas'

Con respeto al texto, el color amarillo se asocia constantemente con el Sol y lo brillante, pero también es un marcador para ciertos lugares que pertenecen al ámbito del tiempo-espacio divino, llamado también *anecúmeno*, <sup>66</sup> asociados con el maíz y las ofrendas

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Berlin, Heinrich, "The Palenque Triad.", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 52, París, 1963, pp. 91-99.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Grube y Nahm, *op. cit.*, pp. 686-715.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Retomaremos aquí la definición de Alfredo López Austin, quien menciona que en la tradición mesoamericana el universo está compuesto por dos tiempo-espacio diferentes y por dos clases de sustancias. Ambos coexistentes, siendo el divino causa del mundano. Las criaturas están reducidas al tiempo-espacio mundano que recibe el nombre de *ecúmeno* y el tiempo-espacio divino, conocido

de sacrificio.<sup>67</sup>

Hacia el lado derecho podemos observar los restos de dos pies con tobilleras de cuenta y tela bajo la banda diagonal de plumas y otros objetos no identificables.

## Serpiente emplumada

El siguiente personaje a la derecha de la columna vertical es una figura con el cuerpo de serpiente y plumas en sus bordes. Su cabeza es semejante a la de un zopilote, en su cuerpo lleva incisos los signos ahk'ab' ('noche') y tiene un brazo humano que sobresale antes de llegar a la cabeza (Figura 25).

En su estudio sobre el Gran Pájaro Principal, Laurence Bardawil identificó a este personaje con atributos nocturnos como el ave en su caracterización de ser del inframundo.<sup>68</sup>

En Copán, en el Altar O (Figura 26), podemos observar a una figura similar a la que Mercedes de la Garza Camino ha identificado como el Dragón Celeste, una advocación del dios supremo Itzamnaah. 69 Y en este sentido, Mattew G. Looper, en su estudio sobre la danza entre los mayas, ha resaltado el hecho de que los gobernantes solían personificar al dios Itzamnaah en las danzas de fertilidad que se realizaban en las cuevas, vistiendo

como anecúmeno, está ocupado por dioses y fuerzas, entes que también pueden transitar por el ecúmeno por medio de ciertos umbrales. En López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas, Tomo I y II, México, Universidad Nacional Autónoma de

México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984 (Serie Antropológica: 39), 824 p.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Stone y Zender, *op. cit.*, p. 127.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Bardawil, *op. cit.*, p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Garza Camino, Mercedes de la, Aves sagradas de los mayas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1995, 138 p.

elementos asociados con la serpiente emplumada (Figura 27).<sup>70</sup>

En el mural podemos observar un brazo humano que parece salir de uno de los costados del cuerpo, lo que podría relacionar al personaje con el ave monstruo que corta el brazo del héroe en los mitos de creación.

#### Contorsionista

En la parte de abajo del ave monstruo está un personaje en posición contorsionada, como un danzante o acróbata. Se apoya en la banda acuática con un pie y una mano; el otro pie y mano están apuntando hacia arriba. Viste tobilleras y pulseras de tela de las que cuelgan volutas, un braguero igualmente de tela, collarín y un tocado amarrado en la parte de arriba de la cabeza con nudo de tela. Su cara está pintada con dos líneas horizontales en la mejilla y en la boca lleva un elemento que se convierte en volutas semejantes a los que tiene en las pulseras y tobilleras (Figura 28).

Las prácticas acrobáticas han sido relacionadas con la danza y la capacidad de los gobernantes y especialistas en rituales para entrar en trance ritual y, de esta manera, ponerse en contacto con los habitantes del *anecúmeno*. En este sentido, Tomás Pérez Suarez nos dice que las posturas acrobáticas permitían a quien las realizaba, ya fueran gobernantes o sacerdotes, ponerse en contacto con el inframundo y las criaturas celestes.<sup>71</sup>

La figura está acompañada por un texto que se ha analizado como:

## a-AK'AB'-li? a-?-ta-la

\_

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Looper, Matthew G., *To be like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, University of Texas Press, 2010 (Linda Schele series in Maya and pre-Columbian studies), p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Pérez Suárez, Tomás, "Contorsionismo y adivinación entre olmecas y otros pueblos de Mesoamérica.", en *Memorias. Jornadas Filológicas* 2006, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.

ahk'ab'[i]l a...tal

'la noche de....' o 'la obscuridad de...

## Recapitulación

Para finalizar este apartado quiero mencionar el hecho de que los personajes representados en el relieve tienen semejanza con los seres quiméricos o híbridos que encontramos en algunas vasijas mayas del Clásico donde se llevan a cabo actos relacionados con el sacrificio, muchas veces por decapitación (Figura 29).

Se ha identificado a las escenas representadas en éste tipo de vasijas con ciertos rituales públicos de carácter exotérico<sup>72</sup> donde los ejecutantes se disfrazan o personifican a los *wahyis* para demostrar su poder sobre los otros. En el caso particular de las escenas donde podemos ver rituales relacionados con la decapitación, algunos investigadores han llegado a la conclusión de que se trata de la representación misma de un práctica común llevada al plano del *anecúmeno*. Al respecto Erik Velásquez García dice:

"Estas mortificaciones seguramente no eran actos de piedad religiosa, sino hechos maléficos para matar a los enemigos, práctica reportada entre los hechiceros indígenas posteriores a la Conquista, que pretendían derramar su energía vital y destructiva sobre las víctimas."

Es decir, se trata de entidades auxiliares que habitan en el cuerpo de los personajes

-

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Alfredo López Austin considera que en la concepción nagualistíca el carácter exotérico es el punto de vista externo, detentado por hombres comunes, según el cual un individuo se puede transformar en otro, López Austin, Alfredo, *op. cit.*, p. 294.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Velásquez García, Erik, "Nuevas ideas en torno a los espíritus *wahyis* pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico", en Erik Velásquez García, ed., *XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Mal: conceptos y representaciones* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, p. 570.

de carne y hueso durante el día, y en la noche pueden llevar a cabo actos malignos que perjudican al enemigo en el plano del anecúmeno<sup>74</sup> pero cuyas representaciones tienen un fin político, mostrar un ritual donde el gobernante o especialista ritual tiene poder sobre ciertas fuerzas sagradas.

Por otro lado, en lo que se refiere al llamado dios S y el ave monstruo podemos encontrar ciertas similitudes con el mural poniente de San Bartolo en Guatemala, realizado durante el Preclásico tardío (100 a.C.), donde nos encontramos con una secuencia en la que un dios realiza diferentes sacrificios frente a cuatro árboles sagrados consecutivamente; ante el primero ofrenda un pez, ante el segundo un venado, delante del tercero un pavo silvestre y frente el cuarto ofrece flores. En todas las escenas el dios es observado por el Gran Pájaro Principal (Figura 30).

Lo que vemos en el mural parece una secuencia narrativa del sacrificio que lleva a cabo el dios S para conmemorar la creación y mantener el orden del cosmos: el pez representa el inframundo, el venado la tierra, el ave el cielo y las flores el paraíso florido donde renace el Sol.<sup>75</sup>

Sin olvidar que cuando hablamos de narraciones míticas siempre existen diversas versiones separadas tanto por la geografía como por la temporalidad, podemos encontrar ciertas semejanzas entre las representaciones de los personajes del relieve de Toniná, las vasijas y San Bartolo. Todos parecen llevar a cabo un ritual de sacrificio que tiene relación con la danza.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> *Ibídem*, p. 585.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> William Saturno, "The Dawn of Maya Gods and Kings," en *National Geographic*, vol. 209, núm. 1, 2006, pp. 68–77.

#### **Contextos del relieve**

Cuando hablamos de una obra plástica generalmente reconocemos ciertos elementos icónicos que nos ayudan a establecer un enunciado pictórico. Este el caso del relieve, origen de mi análisis, donde los personajes representados llevan implícito un código basado en ciertas convenciones de la cultura maya. Sin embargo, para reconocer la intención de quien elabora la obra, de quien nos desea comunicar algo a través de la misma, hay otros elementos plásticos que también conllevan un significado, estos son el color, la forma y la textura entendidos como signos plásticos que basan su semántica en la relación que establecen entre ellos. <sup>76</sup> Esta es la razón por la que me propongo realizar un análisis de lo que llamaré contextos del relieve: el color, la forma, la textura y la misma arquitectura como parte del significado.

El color nos rodea, lo encontramos en todos los ámbitos de nuestra vida, comida, edificaciones, libros, arte. Existen diversos acercamientos para su estudio, desde la física, la psicología, la lingüística y otras disciplinas.

Sin embargo, nuestra percepción del color está afectada por la cultura a la que pertenecemos, por ejemplo, el efecto cromático depende de muchos factores entre los cuáles se encuentran el reflejo de la luz sobre las superficies, el contraste de tonos entre los objetos y nuestros conocimientos o prejuicios previos.

En este sentido, el filósofo Humberto Eco nos dice que sabemos mucho acerca de la escultura y arquitectura romana, pero muy poco acerca de la pintura con la que estaba iluminada, lo cual nos dejaría una visión diferente. Este es el caso de los colores que vemos hoy en día en Pompeya, los cuales no son iguales a los que los pompeyanos veían. Aunque

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Carrere González, Alberto y José Saborit Viguer, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

los pigmentos son los mismos, la respuesta cromática de quien los admira no lo es. 77

El sistema de color de cada cultura tiene características específicas que se forman a partir de lo que el ojo observa en la naturaleza y los valores que damos a nuestra percepción. Para el filosofo e historiador del arte Georges Roque los colores tienen un papel sociocultural, pues no existe un nivel "puramente" perceptual donde sólo intervengan los procesos cognoscitivos.<sup>78</sup>

Así es que cuando confrontamos las interpretaciones que hacen las culturas, tenemos que aceptar que no hay absolutos y que la carga simbólica de los colores se expresa como consecuencia de tradiciones que, como sucede con la lengua, nos remiten a un universo semántico muy complejo. ¿Por qué no pensar que para las culturas mesoamericanas tenían significados específicos o relativos en su entorno?

Retomando a Humberto Eco, podemos afirmar que la categorización de los colores no es una actitud meramente sensorial, sino también es cultural y se filtra través de un sistema lingüístico. Se trata de un lenguaje verbal que transmite nociones acerca de las experiencias visuales.<sup>79</sup>

En nuestro entorno, los colores muchas veces sólo son el fondo. Nuestros edificios y calles no llevan colores previamente seleccionados para mostrar significados. A veces, como es el caso de la publicidad y el diseño, llevan cierta carga psicológica. En muchas culturas, sin embargo, la cromatía implicaba un principio de orden, que llegaba a todos los ámbitos de la vida diaria, y que otorgaba un significado a lo sagrado.

33

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Eco, Humberto, "How culture conditions the colours we see", en Marshall Blonsky ed., *On Signs*, Oxford, Blackwell, 1985, pp.157-175.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Roque, Georges, *El color en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 297 p.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Eco, Humberto, *op. cit.*, p. 158.

Luego entonces, estudiar los monumentos mayas conlleva encontrar la carga simbólica relacionada con el uso del color. Es por ello que para Diana I. Magaloni Kerpel la tarea de interpretar los colores es un reto, pues en primer lugar es necesario establecer los que forman parte del código plástico y simbólico de la representación, sin verlos como agregados secundarios cuyo único propósito es el embellecer o colorear los conceptos expresados mediante el dibujo. Por el contrario, cumplen una función expresiva y comunicativa particular cuyo contenido nos remite a categorías culturales más generales que es preciso investigar.<sup>80</sup>

Las ciudades mayas fueron una vez los espacios para la exhibición de deslumbrantes colores. Las personas llevaban textiles de colores, pintura corporal y joyería en los espacios que habitaban, con lo que se daba gran relevancia al color de su entorno. El color no era sólo decoración, sino un elemento central de la experiencia sensorial y comunicativa, era crucial para la construcción de sentido e identidad y aunque no conocemos muchos de sus significados podemos ver una correlación entre los cambios sociales, el uso de técnicas y la estética.<sup>81</sup>

Durante el Preclásico tardío se usaban los colores terrestres, desarrollados con base en las terracotas locales, rojo, ocre y negro, con algunos tonos de verde/azul, heredando la tradición olmeca no sólo en cuanto a la configuración sino también con el uso de ciertos procesos para combinar los pigmentos. Se desplegaron ampliamente en los grandes

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Magaloni Kerpel, Diana, "El proceso creativo y su contenido simbólico en la pintura mural maya," en María Teresa Uriarte Castañeda, Leticia Staines Cicero, eds., *Acercarse y mirar/ Get close and look: Homenaje a Beatriz de la Fuente/ Tribute to Beatriz de la Fuente,* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 215-238.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Houston, Stephen D., Claudia Brittenham, Cassandra Mesick, Alexandre Tokovinine, et al., *Veiled Brightness*, *A History of Ancient Maya Color*, Austin, University of Texas Press, 2009, (The William and Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere), p. 69.

mascarones de estuco elaborados en las fachadas pintadas de rojo de los edificios en ciudades como Cerros, Calakmul, Ceibal, El Tigre en el sitio de El Mirador, Ichkabal y Copán (Figura 31).<sup>82</sup>

Hacia el Preclásico tardío, con el desarrollo de las grandes ciudades mayas y el afianzamiento de las dinastías gobernantes se desarrolla una nueva policromía en la cerámica que deriva de un avance técnico (policromía pre-cocción) en un cambio estético reflejado en los materiales constructivos y decorativos de las edificaciones. El uso de ciertas técnicas para combinar los pigmentos permitió el perfeccionamiento de nuevas tonalidades de rojo combinados con el rosa, anaranjado, amarillo y gris; sin faltar el negro y ocre, permitieron patrones más complejos y figurativos como se puede observar tanto en los murales de San Bartolo en la Estructura Sub.1, como en Cival y más adelante en Holtun y Tikal (estructura 5D-Sub).<sup>83</sup>

Más adelante, durante el Clásico temprano, los colores rojo, ocre, blanco y negro fueron reemplazados con una nueva policromía centrada alrededor del azul "maya", un pigmento que combinaba elementos orgánicos e inorgánicos. Asimismo, el contacto con Teotihuacán integra al área maya con otras culturas como las de Oaxaca, Costa del Golfo y México Central, inspirando el uso de un nuevo sistema de técnicas y colores.<sup>84</sup>

Los primeros ejemplos en cuanto al uso de nuevos esquemas de color y estilos decorativos los encontramos en la cerámica de Río Azul y en Copán, donde el azul comienza a combinarse en varias gamas con los colores ya conocidos, rojo, negro y ocre. En cuanto a la arquitectura las fachadas también son adornadas con estucos pintados en

\_

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> *Ibídem*, p. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> *Ibídem*, p. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Houston, Stephen *et.al.*, *ibídem*, p. 78.

colores azul, verde, rosa y amarillo, como es el caso del edificio Rosalila en Copán (Figura 32).

Para el Clásico tardío, etapa durante la cual fue elaborado el relieve de Toniná, los artistas mayas iniciaron una nueva etapa, que la mayor parte de los investigadores han llamado "naturalista", donde lo pictórico busca la ilusión de semejanza con los colores de la naturaleza. Se trata de un nuevo vocabulario estilístico donde se intentaba capturar texturas, colores y dimensiones de la vida "real" al representar escenas rituales, cortesanas, míticas como es el caso de Calakmul, Toniná, Palenque, Bonampak, Xuelen y otros. Estamos hablando de convenciones culturales que, a manera de retórica, reproducen conceptos que evocan lo real a decir de Alberto Carrere González y José Saborit Viguer. Se se conceptos que evocan lo real a decir de Alberto Carrere González y José Saborit Viguer.

Estos elementos ubican al relieve de Toniná dentro de la tradición que Sonia Lombardo de Ruiz, al hablar de la pintura mural, denomina como "pictórica policroma naturalista", que se caracteriza porque:

En la forma, la línea sigue siendo continua y de inflexiones suaves, pero adquiere la modalidad expresiva de estar modulada en su grosor, por la destreza del trazo hecho de un solo movimiento, que se adelgaza en las terminaciones, como cuando se utiliza un pincel de manera caligráfica. Se manejan, alternativamente, diferentes grosores en las líneas [...]. A la vez, los dibujantes se toman varias libertades, como usar líneas de diferentes colores según el objeto que están diseñando, [o] bien, ya no delimitan todos los contornos de los planos de color haciéndolos parecer yuxtapuestos y precisamente definidos, sino que sólo se ponen líneas para enfatizar detalles o para separar elementos que son de un mismo color [...]. Con este manejo de la línea, la

86 Carrere González, y Saborit Viguer, op. cit., p. 94.

<sup>85</sup> Lombardo de Ruiz, Sonia, op. cit., p. 110.

impresión de estas pinturas es mucho más naturalista, pues las figuras ya no se perciben tan mecánicamente recortadas en sus límites.<sup>87</sup>

Este uso de planos de color que menciona Lombardo de Ruiz puede aplicarse a los relieves de Toniná, donde la estratigrafía pictórica se fue transformando, combinando varios colores, gamas y estratos para crear efectos de profundidad, luminosidad y saturación. <sup>88</sup>

Podemos hablar de dos colores predominantes en el relieve: rojo con diversas tonalidades y el azul (Figura 33). En cuanto al primero, era el color más utilizado para pintar edificios y monumentos entre los mayas. Hay evidencia de su uso desde el Preclásico tardío hasta el Posclásico, y esto se debe a su disponibilidad gracias a la gran cantidad de arcillas locales. Estucos, fachadas y paredes interiores, en algunas ocasiones, fueron pintadas de rojo sólido, práctica que puede observarse en Toniná, pues los personajes del relieve están representados sobre una capa de este color.

Pero existen también otras implicaciones para el uso del rojo, pues se le ha asociado con la sangre, el sacrificio y el linaje, oriente y renacimiento, elementos primordiales para las dinastías gobernantes. <sup>90</sup> De hecho, la palabra rojo, *chak*, define una serie de matices que van desde el anaranjado hasta el café rojizo en diversas lenguas mayas, pero también se usa para describir lo grandioso o intenso. <sup>91</sup>

Existen varios factores que ayudan a analizar el uso del color en ciertos contextos, y

88 Mateos González, Toniná, la pintura..., op. cit., p. 173.

91 Houston, Stephen et al., op. cit., p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Lombardo de Ruiz, op. cit., p. 110.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Schele, Linda, , "Color on Classic Architecture and Monumental Sculpture of the Southern Maya Lowlands", en Hill Boone, Elizabeth, ed., *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica: a Symposium at Dumbarton Oaks, 10th to 11th October, 1981*, Washington D.C., (Dumbarton Oaks Research Library and Collection), 1985, p.37.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> *Ibidem*, p.37-38.

en el caso del relieve podemos hablar también de su ubicación dentro del programa arquitectónico, pues como ya se ha mencionado antes, la quinta terraza era la necrópolis de la zona, lo que nos lleva a una asociación con el plano del inframundo donde habitan los muertos, los que viajan por el mundo de las criaturas y los dioses nocturnos. Al respecto Diana I. Magaloni Kerpel nos dice que a lo largo de la tradición mesoamericana el color rojo fue utilizado en muchas ocasiones para recrear la iconografía del mundo subterráneo, acuoso y rojo obscuro. 92

En cuanto al color azul lo encontramos no sólo en las plumas de manera predominante, sino también en algunas formas y elementos como los textos jeroglíficos. Es muy interesante como en el caso de las bandas emplumadas sirve para resaltar las formas y relieves aumentando el efecto de una malla que "encierra" a los personajes.

El color también se aplicaba de acuerdo con el material del objeto representado o de acuerdo con cierto simbolismo, por ejemplo, las plumas, el jade y el agua o aquello considerado como sagrado, en azul. De hecho, Linda Schele habla del uso de dicho pigmento en aquellas instancias relacionadas con el sacrificio y la guerra. 93

Ya'x<sup>94</sup> es el termino con el que se define al color 'azul' y al 'verde', pero también tiene una connotación intrínseca que alude a lo fresco, nuevo y acuático,<sup>95</sup> lo que nos lleva a la idea de bandas emplumadas como canales acuáticos que cruzan por encima del inframundo donde habitan los personajes del relieve.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Magaloni Kerpel, Diana, "The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca," en *Res: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58 Spring/Autumn 2010, p.57.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Schele, Linda, *op. cit.*, p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> La palabra *ra'x* (Houston, *et al*, *op. cit.*, p. 40.) corresponde a la reconstrucción lingüística más temprana, pero en cuanto a su uso en las inscripciones mayas se le encuentra como *ya'x*, Erik Velásquez García, comunicación personal.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Houston, et al, op. cit., p. 40.

El amarillo es importante en el relieve no sólo porque algunos personajes fueron pintados en este color, sino por las referencias que se hacen en los textos jeroglíficos. En algunas lenguas mayas amarillo se dice *k'an*, palabra que también significa maduro en el sentido de las plantas listas para la cosecha. Se relaciona con las cuevas, el maíz recién cortado y lo precioso. <sup>96</sup>

El negro se encuentra en la lengua de la cabeza decapitada que carga el dios D, resaltando el carácter de rictus y agonía, así como en el cabello de la cabeza descendiente del tercer mascarón. Muchas veces este color se utiliza en el arte maya para delimitar escenas relacionadas con lo obscuro y la noche.<sup>97</sup>

Finalmente, no dejaremos de mencionar que el cabello de los personajes de los mascarones centrales posiblemente se asociaba con los rumbos cardinales, como ya lo ha mencionado Frida Mateos González: el primero probablemente en rojo obscuro, asociado con el este, el segundo en negro para el oeste, el tercero con amarillo, para el sur y último en blanco con el norte. Situación que puede asociarse con la idea de la ruptura del eje cósmico en cuatro rumbos terrestres después del momento de la creación a decir de Alfredo López Austin.

### La forma reticulada, la tierra, la milpa, las hojas de la ninfea y la tortuga

El segundo signo pictórico que analizaré es la forma de la que ya hablamos antes: una malla

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> *Ibídem*, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Stone y Zender, op. cit, p. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Frida Mateos González menciona que se encontraron restos de pintura sólo en el cabello del segundo y tercer mascarón, Mateos González, *op. cit.*, p. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> López Austin, Alfredo. "Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano.", en *Anales de Antropología*, vol. 43, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2009, p. 28.

romboidal que podemos encontrar en diversas representaciones a lo largo de Mesoamérica y que, en este caso nos permite reconocer un aspecto más de la semiosis del relieve.

No quiero dejar de mencionar que a pesar de la distancia histórica y geográfica los códigos intrínsecos en las formas que examinaré a continuación pueden servir como una referencia para comprender un significado heredado a través del tiempo. Se trata de tres espacios con elementos similares: el llamado Patio Blanco de Atetelco en Teotihuacán, cuyas fechas corresponden al Clásico temprano (450-600 d.C.), el Monumento o Monolito 32 de la zona arqueológica de Tamtoc, en la Huasteca potosina, también del Clásico temprano, que se ha fechado alrededor del 500 a 600 d.C. y, el folio 1 del *Códice Mendocino* elaborado después de la llegada de los españoles (1550 d.C.).

El Patio Blanco de Atetelco se compone de una unidad arquitectónica formada por tres templos porticados ubicados en torno a un patio central o adoratorio (Figura 34). La sección que se ha restaurado corresponde al segundo nivel constructivo de una secuencia de cuatro superposiciones arquitectónicas, y a su estilo pictórico se le adjudica una cronología tardía que corresponde a la fase conocida como Metepec, comprendida entre 450 y 600 d.C. <sup>101</sup> En cuanto a la composición, en cada pórtico vemos abajo un talud con dos personajes del perfil, ya sean zoomorfos o humanos, que parecen caminar en una procesión y en la parte de arriba se distigue un reticulado que enmarca, igualmente figuras zoomorfas o humanos con diversa parafernalia en sus intersticios.

En cuanto a la paleta crómatica los murales estaban pintados en tres tonos de rojo: "para el diseño en general se empleó un rojo claro en líneas gruesas; un color rojo de tono

<sup>100</sup> Carrere González y Saborit Viguer, *op. cit.*, p. 133.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> Cabrera Castro, Rubén, "Atetelco", en *la Pintura Mural Prehispánica en México: Teotihuacán*, Volumen I, Catálogo, Tomo I, Beatriz de la Fuente, (coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 203.

mediano se utilizó para rellenar los espacios delimitados, y el fondo se cubrió con un rojo intenso" (Figura 35). 102

En el pórtico 1 en el talud se representan coyotes zoomorfos que llevan un escudo en el cuerpo, un tocado de plumas y al frente del hocico una vírgula (Figura 36). En la parte superior, dentro del diseño reticulado, están representadas unas figuras humanas de perfil, ataviadas a la manera de un guerrero coyote con elementos flamígeros y militares tales como un lanzadardos. La malla romboidal esta compuesta por franjas rellenas de pequeñas lineas que asemejan el pelo de un coyote, que a su vez forman dos figuras que se alternan entre sí. En la intersección de las mismas hay un medallón circular con una cabeza de coyote que tiene el hocico abierto y la lengua de fuera (Figura 37). 104

En el pórtico 2 el talud está compuesto por una procesión de coyotes y jaguares, los primeros se distinguen por estar cubiertos por líneas que semejan el pelo del animal, al igual que en el pórtico 1, y en cuanto a los jaguares, su cuerpo aparece reticulado con líneas de un color rojo claro. Ambos personajes llevan tocados emplumados, una vírgula y un elemento trilobulado al frente de su hocico del que salen gotas de líquido (Figura 38). En la parte superior la retícula está compuesta por bandas entrelazadas que tienen flecos en sus bordes y figuras circulares y ovaladas en el centro. En esta ocasión enmarcan un personaje ataviado a la usanza militar con un pectoral de caracol, un lanzadardos y un espejo (Figura 39).

En el pórtico 3 en el talud encontramos figuras humanas ricamente ataviadas a la manera de guerreros danzantes pues están rodeados por huellas de pies. Portan parafernalia

<sup>103</sup> *Ibídem*, p. 206.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> *Ibídem*, p. 204.

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> *Ibídem*, p. 206.

militar y elementos de sacrificio: en una mano llevan un cuchillo que atraviesa un corazón sangrante y en la otra unas lanzas que sostienen la piel de un coyote. Al igual que en los otros dos pórticos, de la boca de los personajes surge una vírgula. La escena está enmarcada por una banda que parece representar la pared de una plataforma con sus escalinatas y alfardas, que llevan círculos concéntricos o *chalchihuites* en los tableros (Figura 40). <sup>106</sup> En la parte superior, el reticulado se compone de bandas diagonales que están formadas por plumas y en su unión hay un medallón con la cabeza de un ave descendiente. Los personajes dentro de la retícula son figuras antropomorfas ataviadas también a la usanza militar, las cuales portan en sus manos un ave sacrificada debido a que de ella brotan gotas de líquido o sangre (Figura 41).

Anabeth Headrik<sup>107</sup> ha interpretado la temática del Patio Blanco de Atetelco como una trilogía que parece representar las sectas gobernantes y militares, que plasman el ritual del sacrificio humano para recrear el mito de la creación del Sol, donde participan el jaguar, el coyote y las aves, mientras que el gobernante es quien realiza la danza-sacrificio para recrear el momento sagrado.

En lo que respecta al Monolito 32 de Tamtoc, se encuentra en el estado de San Luis Potosí. Tamtoc es considerada como una de las zonas prehispánicas más importantes de la Huasteca. Fue descubierto en el año 2006 por el arqueólogo Guillermo Ahuja Ormaechea, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y ha sido fechado alrededor de los años 500 a 600 d.C.<sup>108</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> Cabrera Castro, Ruben, *ibíd*em, p. 211.

Headrick, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity: The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Austin, University of Texas Press, 2007 (The William and Bettye Nowlin Series). 256 p.

Núñez Enríquez, Luis Fernando y Geraldine Guadalupe Granados Vázquez, "Estudio del

Se trata de un monolito oval de forma irregular tallado en piedra que mide aproximadamente 14 m. de ancho y 4 m. de alto .Se encontraba en el llamado Conjunto La Noria, un espacio funerario considerado como la zona más antigua de Tamtoc. Fue construido a la orilla de un manantial del que se recuperaron varias ofrendas.<sup>109</sup>

El relieve se compone por tres figuras femeninas, de las cuales solamente la central, que es más alta, tiene una cabeza con el rostro de un cráneo ornamentado con un tocado. Tienen el cuerpo de frente y los brazos levantados, además están de pie sobre calaveras. Están desnudas del torso y llevan un braguero (Figura 42).

Del cuello de las figuras laterales y de los brazos y piernas de la figura central salen bandas acuáticas compuestas por volutas, que se cruzan diagonalmente para formar una red que ocupa todo el espacio compositivo del monolito. Asimismo, se observa una banda horizontal, también con elementos acuáticos, que cruza por la cintura de la figura central y los hombros de las figuras laterales, de la cual se sostienen cuatro aves. Encima de las figuras laterales hay dos bandas acuáticas que forman una estructura romboidal en torno a sus brazos.

Los arqueólogos Estela Martínez Mora y Guillermo Córdova Tello han interpretado este monumento como una representación del inframundo, que estaba dedicada al culto a la fertilidad debido a su ubicación en el nacimiento del manantial y la iconografía que alude a canales acuáticos y representaciones femeninas.

El Códice Mendocino o Mendoza toma su nombre del primer virrey de la Nueva

<sup>109</sup> *Ibídem*, p. 56.

conjunto de sepulturas en La Noria. Tamtoc, San Luis Potosí", en Guillermo Córdoba Tello, Estela Martínez Mora y Patricia Olga Hernández Espinoza eds., *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012 (Colección Arqueología, Serie Logos), p. 54-94.

España, Antonio de Mendoza (1535 a 1550), quien lo mandó hacer con el fin de enviar a Carlos V informes sobre los antiguos mexicanos. Fue elaborado en Tenochtitlan probablemente con base en otros códices, aunque no se conoce el año exacto de su confección. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Bodley de Oxford, Inglaterra.<sup>110</sup>

Se trata de un documento encuadernado con pergamino y realizado en papel europeo de tela con 72 folios o 144 páginas, donde se alternan láminas de pictografías con textos en jeroglíficos nahuas, caracteres latinos en español y náhuatl. Se ha dividido en tres ejes temáticos: historia (folios 1-18), tributos (folios 18-55) y etnografía (folios 56-71). 111

En el folio o lámina conocido como 1 nos encontramos en la parte de arriba, y ocupando casi todo el espacio, una representación pictórica de la fundación de Tenochtitlan, su historia, sus primeros funcionarios y su estructura urbanística dividida en cuatro barrios.

Abajo de la misma podemos ver la conquista de los pueblos de Colhuacan y Tenayucan.

La escena de la fundación de Tenochtitlán se compone de un rectángulo pintado en azul, sobre un fondo blanco, dividido en cuatro partes, cada una de las cuáles forma un triángulo, separados por canales de agua pintados también en azul. En cada sección se observan personajes con sus nombres jeroglíficos, plantas, edificios y grafemas calendáricos; al centro como elemento principal, en la intersección de los canales de agua, un águila sobre un nopal y una piedra (Figura 43).

En esta representación se refleja una ideología una político-militar que está permeada por una configuración simbólica del espacio geográfico, una visión o plano del mundo enmarcado por el agua, con sus cuatro rumbos cardinales y el águila, el nopal y la

-

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Rieff Anawalt, Patricia, *The Essential Codex Mendoza*, vol. 2 y 4, Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt, (eds.), Berkley y los Ángeles, California, University of California Press, 1997, pp. xi-xiii.

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> *Ibídem*, p. xii.

piedra al centro. Se trata de la expresión de un concepto cosmológico mesoamericano que Alfredo López Austin reconoce como el "quincunce, símbolo del plano terrestre en el que se marcan con los cinco puntos las posiciones del *axis mundi* y los cuatro árboles cósmicos".<sup>112</sup>

Esta idea del plano cosmológico llevado al plano de lo humano en las representaciones artísticas logra aplicarse en el relieve de Toniná, donde podemos reconocer lo que Sonia Lombardo de Ruiz llama planimetría, que se explica como: "el uso de una proyección convencional, para producir el efecto de profundidad. Esta consiste en representar la superficie del plano sobre el que se desplantan las figuras -campos o cuerpos de agua- como si estuvieran vistos de arriba y los objetos que están sobre ellos -casas, canoas, hombres o árboles- en forma lateral, con lo que se consigue una planimetría a ojo de pájaro en las composiciones de paisajes". 113

En el friso de Toniná esto se traduce como un plano terrestre divido en forma de una red de canales representados por las bandas azules emplumadas, que bien puede ser una alusión a la milpa o la tierra vista desde arriba con los personajes que se "mueven" dentro de ella (ver Figura 33).

La forma reticulada alude a una representación común en la cosmología mesoamericana donde la planta del maíz surge de una hendidura en la superficie de la tierra, de la misma manera que dios del maíz renace del caparazón agrietado de una tortuga (Figura 44). Karl A. Taube ha postulado que se trata de una metáfora del ciclo agrícola del crecimiento del maíz donde el carpacho de la tortuga simboliza a la tierra como un espacio

Lombardo de Ruiz, op cit., p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> López Austin, Alfredo. "Ligas entre el mito...", op cit., p. 29.

que "encierra" las semillas antes de su surgimiento. 114

Al respecto Marc U. Zender, agrega que se trata de una referencia a la "milpa tras una prolongada estación seca: una superficie seca y endurecida que es necesario picar e irrigar con el fin de liberar la semilla de maíz que yace en ella", <sup>115</sup> y agrega:

"Como un caparazón de tortuga, la milpa endurecida por los efectos de la temporada de secas representa un "espacio cerrado" o "prisión" simbólica, dentro de la cual el Dios del Maíz espera que *Chahk* y su hacha de rayo (*K'awiil*) rompan la tierra y hagan caer el agua de lluvia que lo libera estacionalmente de su cautiverio."

De modo que el enrejado de plumas de color azul sobre un fondo rojo, donde se lleva a cabo la danza de los seres nocturnos y mitológicos del relieve, funciona como una metáfora del inframundo visto a través de la tierra que se agrieta bajo los canales de agua. Se trata de un simbolismo zoomorfo<sup>117</sup> donde el caparazón de la tortuga funciona como una prisión que encierra en su interior al mundo subterráneo.

En las cuatro representaciones que hemos analizado, vemos significados que pueden atribuirse a formas comunes entre ellas y que a simple vista no parecen conllevar una analogía con el mundo visible, pero que proceden de un parentesco panmesoamericano previo, que tienen un origen icónico elaborado mediante ciertas construcciones culturales:

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> Taube, Karl A., "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal", en Virginia M. Fields, ed., *Fifth Palenque Round Table*, *1983*, vol. VII, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Insitute, 1985, p. 175.

p. 175.

115 Zender, Marc U., "Para sacar a la tortuga de su caparazón: AHK y MAHK en la escritura maya."

Traducción de "Teasing the Turtle from its Shell: AHK and MAHK in Maya Writing", en *The PARI Journal*, vol 6, núm 3, 2006, disponible en línea: www.mesoweb.com/pari/publications/journal/603/Tortuga.pdf., p. 11.

116 *Ibídem*, p. 11.

Houston, Stephen D., "Classic Maya Depictions of the Built Environment", en Stephen D. Houston, (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture: A Symposium at Dumbarton Oaks, 7th and 8th October 1994*, vol. 17, Washington, Dumbarton Oaks, 1998 (Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia Series), p. 348.

una cosmogonía y una cosmología común relacionada con la tierra, el agua, los rumbos cardinales, la fundación de las ciudades y la creación del mundo.

#### **Conclusiones finales**

Con el estudio de diversas formas de expresión que se asemejan entre sí en cuanto al contenido o significado cosmológico podemos buscar una semiosis en el contenido textual y visual de una obra como el relieve de Toniná.

He querido mostrar en este trabajo que se pueden analizar no sólo los temas iconológicos y sus diversas narrativas comunes en el tiempo y espacio mesoamericano, sino también exponer que los valores otorgados por los signos plásticos tales como el color y la forma, con sus relaciones internas y externas, pueden proporcionar información sobre la semiosis de la imagen.

En cuanto a la configuración urbana y arquitectónica se pueden subrayar dos elementos fundamentales: primeramente la construcción del mural en la quinta terraza del Witz, la montaña sagrada, un espacio relacionado con el concepto de necrópolis, el área donde los ancestros descansan. Alfredo López Austin ha mencionado que un elemento común en la mitología de Mesoamérica es el momento donde con amanecer del mundo se crea el axis mundi que tiene como base el mundo subterráneo de la muerte, sobre el que se levanta el Monte Sagrado; encima del cual se yergue el Árbol Florido. 118 Es decir, que el monte funciona como una gran bodega subterránea que contiene las sustancias germinales y su boca, la cueva, es el umbral por donde se derraman los bienes que llegan al mundo. 119.

En este sentido podemos relacionar a los ancestros y sus tumbas con la sustancia

López Austin, Alfredo. "Ligas entre el mito...", op cit., p. 28.Ibídem, p. 32.

germinal que guarda el Monte Sagrado. La quinta terraza sería una metáfora del *Nah Ho Chan*, 'Primer Cinco Cielo', un "sitio de sacrificio y nacimiento, momentos liminares de transformación entre la vida y la muerte." Como nos dice Diana Magaloni Kerpel: en términos prácticos y simbólicos, las tumbas [construidas dentro de la montaña sagrada] son la entrada al tiempo mítico de la muerte, al inframundo. 121

El segundo valor se relaciona con el mismo concepto temático: en la sexta terraza, justo encima del talud donde se encontraba el mural, se construyó un mascaron de estuco en la fachada del llamado Templo del Monstruo de la Tierra, que a decir de Laura Pescador Cantón es:

el único en la ciudad cuya fachada está orientada hacia el poniente. Esta orientación no es casual, el mascarón tiene en sus fauces una gran esfera de piedra, la cual representa al Sol en el momento en que surge de las fauces del jaguar, después de haber recorrido su camino por el inframundo, [...dicha] representación del Monstruo de la Tierra hace referencia a la creación, y también al inframundo, donde yacen los muertos y las deidades de la oscuridad, aquéllas que se enfrentan a los dioses de la luz y del cielo. 122

Ahora bien, cuando hablamos de narrativas mitológicas en las culturas mesoamericanas no debemos olvidar que cada elemento simbólico tiene un valor específico que se contextualiza gracias a su relación con los demás y con la obra misma como un todo. 123 En este caso, podemos hablar de varios contextos: figurativo o icónico, lo plástico

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> Velásquez García, Erik "Los dioses remeros...", *op cit.*, p.117.

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Magaloni Kerpel, *op cit.*, pp.56-57.

Pescador Cantón, op. cit., p. 271.

<sup>&</sup>lt;sup>123</sup> Carrere Viguer, Alberto, "Arte, palabra, realidad y contexto", en Román de la Calle (coord.), *El arte necesita de la palabra*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2008 (Collecció Formes

con el color y la forma, y los textos jeroglíficos. Estos niveles de comunicación se complementan para mostrar al espectador una narrativa ritual.

En cuanto a las configuraciones y temáticas iconográficas debemos tomar en cuenta la tradición narrativa de la cosmovisión Mesoamericana como referencia y contexto, siempre y cuando no olvidemos la intención del artista y la evolución estilística. 124 Es así como podemos hablar de que los personajes que en el relieve de Toniná llevan a cabo una danza relacionada con el sacrificio por decapitación, al igual que en ciertas vasijas del clásico maya donde encontramos a los wahyis, en especial aquellas que se han reconocido como danzas exotéricas donde se trata de un ritual público y los ejecutantes están disfrazados personificando seres míticos pertenecientes al anecúmeno. 125

Al respecto, Erik Velásquez García ha señalado que el aspecto exotérico del nagualismo se manifiesta en rituales públicos de naturaleza dancística o teatral donde, dentro del espacio compositivo, los personajes se desplazan sobre una o varias líneas horizontales, lo que conlleva cierta semejanza con la representación del relieve de Toniná. 126

Por otro lado, la dimensión cromática como un signo plástico es de gran importancia para nuestra interpretación, pues como lo afirman Antonio Saborit González y Alberto Carrere Viguer: "así ocurre en determinados contextos con el uso de algunos colores, que pasan de ser una experiencia sensorial, capaz de provocar efectos psicofísicos,

plàstiques 23), p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> Saborit González y Carrere Viguer, *op. cit.*, p. 213.

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Velásquez García, Erik, "Nuevas ideas en torno a los espíritus *wahyis* pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico", en Erik Velásquez García (ed.), XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Mal: Conceptos y Representaciones, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, p. 576

<sup>&</sup>lt;sup>126</sup> *Ibídem*, p. 276.

a aludir a otras cosas convencionalmente convirtiéndose en símbolos de ellas". <sup>127</sup> Así, podemos entonces hablar en principio de un pigmento rojo, como fondo de la representación, que amplía el concepto de lo nocturno, del inframundo húmedo donde habitan las criaturas de la noche. <sup>128</sup> También se incluye el color azul en las bandas y columnas emplumadas para ampliar la metáfora de la tierra "irrigada" por canales de agua que pasan por encima de los personajes, mostrando además el concepto de una red que los cubre por encima, lo que nos lleva al signo plástico de la forma: la configuración de la milpa, la tierra, el caparazón de la tortuga.

En cuanto al texto jeroglífico, como nos dice Alberto Carrere Viguer: "las palabras escritas dentro de la imagen están ahí para entablar un diálogo interno" que es parte de la acción semiótica y nos ayudan a explicar ciertos contextos al mostrar referencias como los colores y rumbos cardinales (en el caso de la 'Tuza Amarilla del Norte' y 'el Lugar de las Hojas Amarillas'), la obscuridad (personaje contorsionado), el sacrificio ('El brazo de Chan Monal fue cortado), y la muerte ('Muerte de Pies de Tortuga, señor de Pipa').

Los textos nos ayudan entonces a acotar y articular el repertorio expresado por los signos plásticos como color, forma y textura para indicarnos ciertas preferencias interpretativas de la representación. 130

Basándonos en los contextos arriba explicados: signos plásticos como color y forma, y textos jeroglíficos, podemos hablar de que el friso de Toniná nos muestra una reunión donde *wahyis* y otros seres del anecúmeno, llevan a cabo una danza que evoca el sacrificio

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Saborit González y Carrere Viguer, *ibídem*, p. 345.

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Magaloni Kerpel, *op cit.*, p. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>129</sup> Carrere Viguer, Alberto, "Arte, palabra..", op cit., p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> *Op. cit.*, p. 34.

de un gobernante. Todos los personajes están dentro del contexto de un inframundo que el espectador mira "a ojo de pájaro", como nos dice Sonia Lombardo Ruiz, a través de una configuración romboidal que alude al momento del rompimiento de la tierra seca cuando surge la planta del maíz, es decir al momento del renacimiento del dios del maíz.

Sin olvidar que toda representación tiene un fin pragmático y comunicativo podemos concluir que la narrativa visual permite al espectador recordar que la guerra y el sacrificio son necesarios para mantener el orden del cosmos y alimentar a los dioses. El mito es la base de expresión de la danza, los íconos y los rituales y eran los gobernantes quienes, al recrear el momento mítico, reproducían las acciones de los dioses al personificarlos en los rituales y las representaciones artísticas.

## Bibliografía

380.

- Ayala Falcón, Maricela, "The History of Toniná Through its Inscriptions", Ph.D. Dissertation, Austin, University of Texas, 1995, 778 p.
  "La cromatía de Tonina", en Beatriz de la Fuente (coord.), La pintura mural prehispánica en México: Area Maya II, Tomo IV: Estudios, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 371-
- Bardawil, Lawrence W., "The Principal Bird Deity in Maya Art: An Iconographic Study of Form and Meaning.", en Merle Greene Robertson (ed.), *Segunda Mesa Redonda de Palenque. The Art, Iconography and Dinastic History of Palenque, Parte III*, Pebble Beach: Pre-Columbian Art Research, The Robert Stevenson School, 1976, pp. 195-209.
- Becquelin. Pierre y Claude F.C. Baudez, "Recherches Archéologiques à Tónina, Chiapas, Mexique.", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 60, no. 1, México, Société des Américanistes, 1971, p. 255-260.
- Belmontes Strigel, Guadalupe. "Los estucos de Toniná, Chiapas, como material de contrastación y comparación iconográfica", Tesis de Licenciatura en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Beristaín Díaz, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1995, 510 p.
- Berlin, Heinrich, "The Palenque Triad.", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 52, 1963, p. 91-99.
- Boot, Erik, "At the Court of *Itzam Nah Yax Kokaj Mut*: Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel", en *Maya Vase Database*, 2008, 42 p., disponible en línea: http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf, accedido el 18 de agosto de 2014.
- Braakhuis, Edwin. "The Tonsured Maize God and Chicome-Xochitl as Maize Bringers and Cultural Heroes: A Gulf Coast Perspective.", en *Wayeb Notes* 32, 2009, pp.1–38. disponible en línea: http://www.wayeb.org/notes/wayeb\_notes0032.pdf.
- Cabrera Castro, Ruben. "Atetelco", en la Pintura Mural Prehispánica en México:

- *Teotihuacán*, Volumen I, Catálogo, Tomo I, Beatriz de la Fuente, (coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 202–57.
- Carrere Viguer, Alberto, "Arte, palabra, realidad y contexto", en Román de la Calle (coord.), *El arte necesita de la palabra*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2008 (Collecció Formes plàstiques 23), pp. 29-49.
- Carrere Viguer, Alberto, y José Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, 499 p.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, "La vagina dentada: una interpretación de la Estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán.", en *Estudios de cultura maya*, núm. 36, Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010, p. 117-144.
  - *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín-Museo Popol Vuh, 2011, 255 p.
- Coe, Michael D., The Maya scribe and his world, Nueva York, Grolier Club, 1973, 160 p.
- Cruz Cortés, Noemí, "Los animales en las cosmogonías astrales de los mayas contemporáneos", en *Estudios Mesoamericanos*, No. 3-4, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, Distrito Federal, México, 2002, p. 142-148.
- Baudez, Claude, Pierre Becquelin. "Recherches Archéologiques à Tónina, Chiapas, Mexique", en *Journal de la Société des Américanistes* 60, no. 1, 1971, p.302–4.
- Eco, Humberto, "How culture conditions the colours we see", en Marshall Blonsky ed., *On Signs*, Oxford, Blackwell, 1985, pp.157-175.
- Fash, Barbara W., *The Copan Sculpture Museum. Ancient Maya Artistry in Stucco and Stone*, Cambridge, Hardvard University, Peabody Museum Press & David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2011, 207 p.
- Florescano Mayet, Enrique, "Sobre la naturaleza de los dioses de Mesoamérica", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 27, 1997, pp. 41-67.
- Garza Camino, Mercedes de la, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de

- Estudios Mayas, 1995, 138 p.
- Graham, Ian y Peter Lawrence Mathews, *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 9, partes 1, 2 y 3, Cambridge, Mass, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 2006.
- Grube, Nikolai y Martin, Simon, Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya, Londres, Nueva York, Thames & Hudson, 2000, 240 p.
- Grube, Nikolai y Werner Nahm. "A census of Xibalba: A complete inventory of way characters on Maya ceramics.", en Kerr, Justin, Michael D. Coe, y Barbara Kerr (ed.), *The Maya vase book* 4, Nueva York, Kerr Assoc, Pennsylvania State University, 1994, pp. 686-715.
- Headrick, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity: The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Austin, University of Texas Press, 2007 (The William and Bettye Nowlin Series), 256 p.
- Houston, Stephen D. (ed.),

  Function and Meaning in Classic Maya Architecture: A Symposium at Dumbarton
  Oaks, 7th and 8th October 1994, vol. 17, Washington, Dumbarton Oaks, 1998
  (Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia Series), 562 p.
- Houston, Stephen D., y David Stuart. "The way glyph: evidence for" co-essences" among the Classic Maya", en *Research Reports on Ancient Maya Writing*, vol. 30, Washington D.C., Center for Maya Research, 1989,
- Houston, Stephen D., *et al.*, *Veiled Brightness*, *A History of Ancient Maya Color*, Austin, University of Texas Press, 2009, (The William and Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere), 162 p.
- Hurst, Heather. "San Bartolo, Petén: Técnicas de Pintura Mural del Preclásico Tardío", en Juan Pedro Laporte Molina, Bárbara Arroyo López, Héctor E. Mejía Ayala (eds.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ministerio de Cultura y Deporte, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal, 2005.
- Johansson K., Patrick, "La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 40, 2009, pp.

- Lacadena García-Gallo, Alfonso, "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica maya", en Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz (eds.), *Figuras mayas de la diversidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010. pp. 55-85.
- Lombardo de Ruiz, Sonia. "Los estilos en la pintura mural maya", en Beatriz de la Fuente, (coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México: Área Maya*, Volúmen II: Estudios, Tomo III, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 86–154.
- Looper, Matthew G., *To be like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, University of Texas Press, 2010 (Linda Schele series in Maya and pre-Columbian studies), 276 p.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. Tomo I y II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas 1989 (Serie Antropológica: 39), 824 p.
  - "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana.", en *Monografías del jardín botánico de Córdoba*, no. 5, 1997, pp. 85–98.
  - "Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano.", en *Anales de Antropología*, vol. 43, 2009, pp. 10-50.
  - "Los reyes subterráneos", en Olivier, Guilhem, Sylvie Peperstraete y Nathalie Ragot (eds.), *La quête du Serpent à Plumes. Arts et religions de l'Amérique précolombienne: Hommage à Michel Graulich*", París, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, sciences religieuses (BEHE), núm, 146, 2011, p. 39-56.
- Magaloni, Kerpel Diana, "El proceso creativo y su contenido simbólico en la pintura mural maya," en María Teresa Uriarte Castañeda, Leticia Staines Cicero (eds.), *Acercarse y mirar/ Get close and look: Homenaje a Beatriz de la Fuente/ Tribute to Beatriz de la Fuente*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 215-238.
  - "The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca," en *Res: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58 Spring/Autumn 2010, pp. 55-74.

- Martin, Simon, "The Old Man of the Maya Universe: Towards an Understanding of God N.", en *30th Maya Meetings at Texas*, Austin, The University of Texas, The Mesoamerican Center, Department of Art History, 2006, pp. 14-19.
- Martinez de Velasco, Alejandra y Maria Elena Vega (ed.), *Los Mayas: Voces de Piedra*, México, Ambar Diseño, 2011.
- Mateos González, Frida I., *Toniná, la pintura mural y los relieves*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997 (Serie Arqueología), 107 p. "Toniná, un recorrido por los relieves," en Merle Greene Robertson, Martha J. Macri y Jan McHargue, (eds.), *Eighth Palenque Round Table*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute, 1996, p.143–152.
- Montoliu Villar, María. "Reflexiones sobre el concepto de la forma del universo entre las mayas", en *Anales de Antropología*, vol. X, núm. 2, 1983, pp. 149-172.
- Nielsen, Jesper y Christophe Helmke, "La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México central", artículo no publicado preparado para Nikolai Grube e Ingrid Kummels (ed.), *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, s/f.
- Núñez Enríquez, Luis Fernando y Geraldine Guadalupe Granados Vázquez, "Estudio del conjunto de sepulturas en La Noria. Tamtoc, San Luis Potosí", en Guillermo Córdoba Tello, Estela Martínez Mora y Patricia Olga Hernández Espinoza eds., *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012 (Colección Arqueología, Serie Logos), pp: 54-94.
- Pérez Suarez, Tomás, "El glifo emblema de Pomoná", en Arqueología Mexicana, vol. 11, núm. 61, mayo-junio 2003, México, Editorial Raíces, pp.28-29.
  "Contorsionismo y adivinación entre olmecas y otros pueblos de Mesoamérica.", en Memorias: Jornadas Filológicas 2006, México, Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.
- Pescador Cantón, Laura, "La Montaña Sagrada de los señores de las serpientes y los jaguares", en Durdica Segota (coord.), *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 245–281.

- Recinos Ávila, Adrian, (trad. y ed.), *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 185 p.
- Rieff Anawalt, Patricia, *The Essential Codex Mendoza*, vol. 2 y 4, Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt, (eds.), Berkley y los Angeles, California, University of California Press, 1997, pp. xi-xiii.416 p.
- Roque, Georges, *El color en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 297 p.
- Saturno, William, "The Dawn of Maya Gods and Kings," en *National Geographic*, vol. 209, núm. 1, 2006, pp. 68–77.
- Saturno, William, David S. Stuart y Karl A. Taube, "La identificación de las figuras del Muro Oeste de pinturas Sub-1, San Bartolo, Peten.", en Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía eds., *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2004, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2005, pp.647-655.
- Schellhas, Paul, "Representation of Deities of the Maya Manuscripts", *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. II, núm. 1, Cambridge, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, pp. 5-47
- Schele, Linda, "Color on Classic Architecture and Monumental Sculpture of the Southern Maya Lowlands", en Elizabeth Hill Boone ed., *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica: a Symposium at Dumbarton Oaks, 10th to 11th October, 1981*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985, pp. 31-49.
- Seler, Edward, "Maya Manuscripts and Maya Gods, Names of the Maya Gods who are pictured in the Dresden Manuscript", en Kent V. Flannery y Joyce Marcus, eds., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol I, Nueva York, Academic Press, pp. 342-345.
- Staines Cicero, Leticia, "Pintura Mural Maya,", en *Revista Digital Universitaria*, agosto 2004, México, Universidad Nacional Autónoma De México, disponible en línea: http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/art40.htm.
- Stone, Andrea J., y Marc V., Zender. *Reading Maya art: A hieroglyphic guide to ancient Maya painting and sculpture*, Nueva York, Thames & Hudson, 2011, 247 p.

- Taube, Karl A., "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal", en Virginia M. Fields, ed., Fifth Palenque Round Table, 1983, vol. VII, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Insitute, 1985, pp. 171-181.
  - The Major Gods of Ancient Yucatan, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992 (*Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, núm. 32), p.1-160.
- Taube, Karl A., *et.al*, "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente", en *Ancient America*, núm. 10, Barnardsville, Boundary end Archaeology Research Center, 2010, p. 100-106.
- Velásquez García, Erik, "Los Dioses Remeros mayas y sus posibles contrapartes nahuas", en Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis y Frauke Sachse, (eds.), *The Maya and their Neighbours. Internal and External Contacts through Time. Proceedings of the 10th European Maya Conference*, Laura Van Broekhoven, , Universiteit Leiden en Rijksmuseum voor Volkenkunde (Universidad de Leiden, Holanda), 9–10, diciembre 2005, Graz, Austria, (*Acta Mesoamericana*, vol. 22), pp. 115-131.
  - "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico -artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico", Tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Facultad de Filosofía y Letras-Posgrado en Historia del Arte, 2009.
  - "Nuevas ideas en torno a los espíritus *wahyis* pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico", en Erik Velásquez García (ed.), *XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte.* Estética del Mal: conceptos y representaciones, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pp. 565-585.
- Yadeun Angulo, Juan, *Toniná: El laberinto del inframundo*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992, 127 p.
- Zender, Marc U., "Para sacar a la tortuga de su caparazón: AHK y MAHK en la escritura maya", traducción de "Teasing the Turtle from its Shell: AHK and MAHK in Maya Writing", en *The PARI Journal*, vol. 6, núm. 3, 2006, disponible en línea: www.mesoweb.com/pari/publications/journal/603/Tortuga.pdf, pp. 1-14.

#### Recursos en internet

- Códice Tro-Cortesiano (Códice Madrid), tomado de: www.famsi.org, http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/img\_page016.html, accedido el 17 de julio de 2014.
- "Descubren sarcófago maya", boletín INAH, miércoles, 27 de enero de 2010, con acceso el 3 de agosto de 2012, http://www.inah.gob.mx/boletin/14-hallazgos/4118-descubrensarcofago-maya.
- Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, (FAMSI), http://www.famsi.org.
- INAH, Paseos virtuales, http://www.inah.gob.mx/paseos/dioses\_fr/creditos.html, visitado el 24 de agosto de 2013.
- INAH, "México, territorio arqueológico (zona centro norte)", http://www.inah.gob.mx/images/stories/Multimedia/Fotogalerias/2011/Junio/centro \_norte\_galeria/demo/centro\_norte\_galeria.html#img/foto12.jpg, visitado el 30 de octubre de 2014.

The Maya Vase Database, http://www.mayavase.com.

# Apéndice I

**Figuras** 

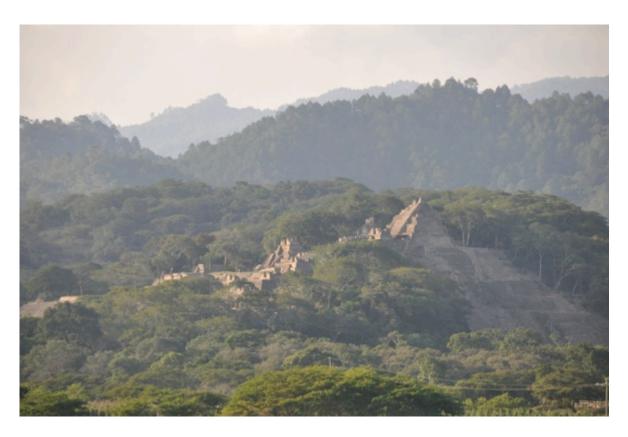


Figura 1.- Vista de Toniná desde la entrada del Valle de Ocosingo, foto de Rocio Gress Carrasco, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.



Figura 2.- La Montaña sagrada de Toniná, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, p.43.



Figura 3.- Detalle de la quinta terraza de Toniná con el relieve en el lado oeste y el mascarón *Witz* al este, tomado de Juan Yadeún Angulo, *ibídem*, p.43.

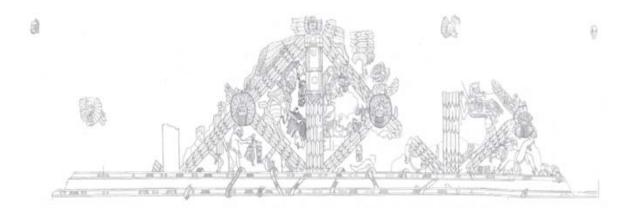


Figura 4.- Dibujo del relieve completo, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, pp. 94-95.

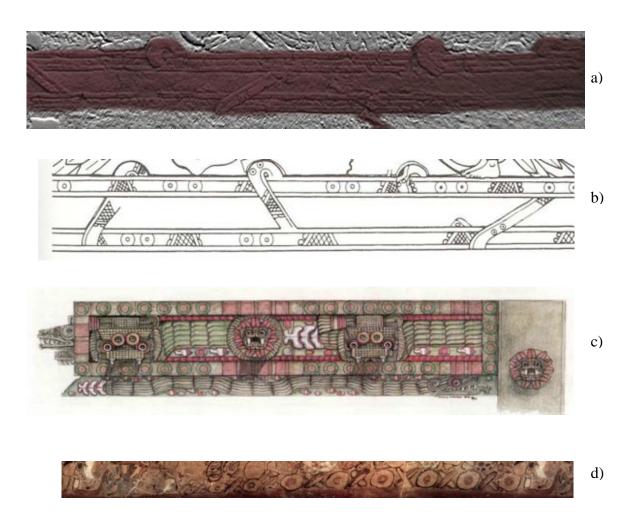


Figura 5.- Bandas acuáticas en varios contextos. a) En el relieve de Toniná, con reconstrucción cromática, Emilia Raggi Lucio, b) detalle, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit*, p. 94, c) Teotihuacán, Ciudadela, Pirámide de Quetzalcóatl, sección de la fachada poniente, dibujo de José Francisco Villaseñor Bello, tomado de en Beatriz de la Fuente, *op cit.*, p. 95, c) vasija con representación de una escena del inframundo con banda formada por círculos, bastones y un pez al inicio de la misma, tomada de www.mayavase.com, vasija K530.







b)



Figura 6.- Mascarones de las columnas verticales, detalle tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, p. 94-95.



Figura 7.- Reconstrucción cromática de los mascarones, con base en fotografías tomadas de Juan Yadeún Angulo, *ibídem*, p. 1, 23 y 25.



Figura 8.- Detalle del relieve con su cromatía original, según el dibujo de Frida Mateos González, tomado de Guadalupe Belmontes Strigel, *op cit.*, p.62.

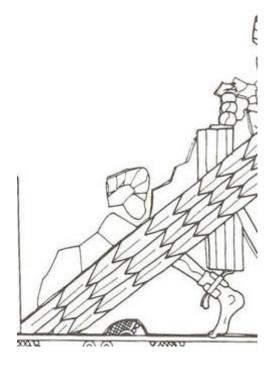


Figura 9.- Fragmento de personaje descarnado, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, p. 94-95.

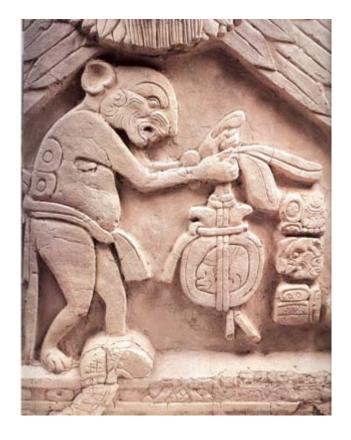


Figura 10.- La tuza o roedor en el mural, detalle, tomado de Juan Yadeún Angulo, *ibidem*, segunda de forros.





Figura 11.- Representaciones de roedores en vasijas mayas, en el primer caso (a) lleva una vasija como en el mural de Tonina, en el segundo (b) se les muestra como habitantes bajo el palacio de los gobernantes. Tomadas de www.mayavase.com, vasijas K3061 y K137.

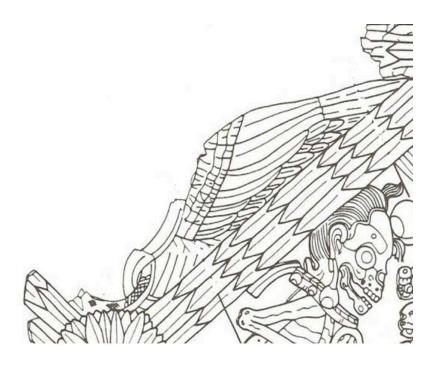


Figura 12.- Detalle del relieve donde se puede observar un fragmento de ala de ave que parece estar enroscada con una serpiente, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, p. 94-95.





Figura 13.- El ave de rapiña nocturna, *wahyis* conocido como *kuy*, tomado de www.mayavase.com, arriba izquierda: detalle de vasija K501, donde aparecen varios *wahyis* en una escena del inframundo, arriba derecha: detalle de la vasija K758.



Figura 14.- Detalle del relieve que muestra al dios A con la cabeza decapitada en una mano, tomado de Laura Pescador Cantón, *op cit.*, p. 264.



Figura 15.- Página 16 del *Códice Tro-Cortesiano (Códice Madrid)* que muestra al dios A, tomado de www.famsi.org,http://www.famsi.org/spanish/researc h/graz/madrid/img\_page016.html, consultado el 17 de julio de 2014.



Figura 16.- Detalle de vasija con escena del inframundo que muestra al dios A con un decapitado en la mano, tomado de www.mayavase.com, consultado 24 de mayo de 2014.



Figura 17.- El Pájaro Principal del friso de Toniná, detalle tomado de Laura Pescador Cantón, *op cit.* p. 264.

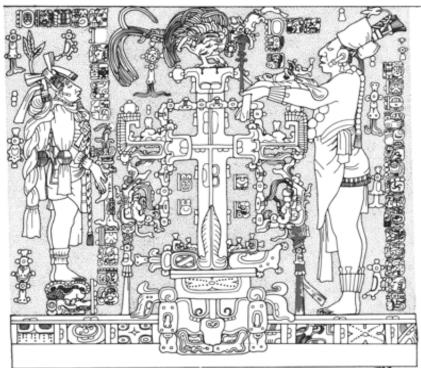


Figura 18.- El Gran Pájaro Principal encima del *axis mundi*, en el Tablero de la Cruz de Palenque, dibujo de Linda Schele, tomado de www.famsi.org, Linda Schele Drawing Collection.



Figura 19.- Vasija estilo códice (K4546 del catálogo www.mayavase.com), tomado de Jeper Nielsen y Christophe Helmke, *op cit.*, p. 42.



Figura 20.- El Dios S en el relieve de Toniná, detalle tomado de Pescador Cantón, *op cit.*, p. 264.



Figura 21.- Estela 25 de Izapa, tomado de Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *op cit.*, p. 120.



Figura 22.- Jaguar con nenúfar y serpiente enrollada en el cuerpo, tomado de Laura Pescador Cantón, *op cit.*, p.264.





Figura 23.- Vasijas donde encontramos al *wahyis* con aspecto de jaguar (K1230 y K1653), tomadas de www.mayavase.com.

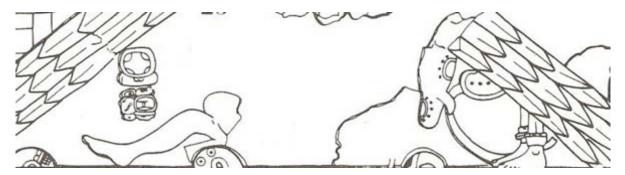


Figura 24.- Detalle del relieve donde se puede observar el texto jeroglífico y los restos de relieve abajo del jaguar, tomado de Juan Yadeún Angulo, *ibídem*, p. 94-95.



Figura 25.- Serpiente emplumada en el relieve de Toniná, fotografía de Roció Gress Carrasco, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

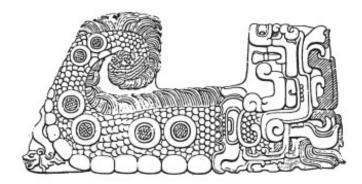


Figura 26.- Serpiente emplumada en el Altar O de Copán, tomado de Mercedes de la Garza Camino, *op cit.*, p. 17.





Figura 27.- Arriba: detalle de vasija que muestra a la serpiente emplumada con símbolos acuáticos, tomado de www.mayavase.com, vasika K1162; izquierda: representación antropomorfa de la serpiente emplumada, tomado de Mattew G. Looper, *op cit.*, p. 49.



Figura 28.- Contorsionista en el friso, foto de Roció Gress Carrasco, Posgrado UNAM, 2011.

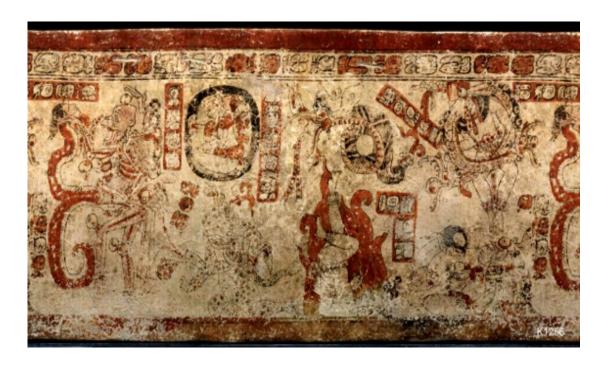




Figura 29.- Vasijas con *wahyis* donde el dios A aparece con cabezas decapitadas. Tomado de www.mayavase.com, visitado el 2 de noviembre de 2014.





Figura 30.- Mural poniente de San Bartolo, Guatemala, escena con el dios S, árboles sagrados, Gran Pájaro Principal y otros elementos, tomado de Karl A. Taube, et al., *op cit.*, 100-106.

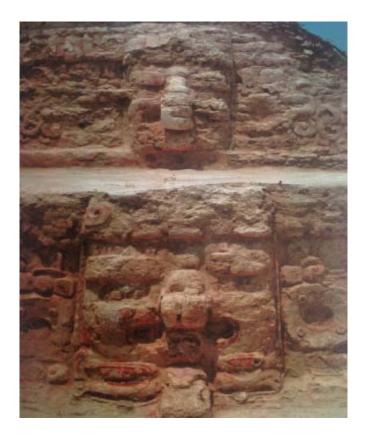


Figura 31.- Mascarón de Cerros, Belice, Estructura 5C-2, Preclásico tardío, tomado de Stephen, Houston, *et al.*, *op cit.*, p.73.

Figura 32.- Reconstrucción artística del Templo de Rosalila en Copán, tomado de Fash, Barbara W., The Copan Sculpture Museum. Ancient Maya Artistry in Stucco and Stone, Cambridge, Peabody Museum Press & David Rockefeller Center for Latin American Studies, Hardvard University, 2011, p. 41.



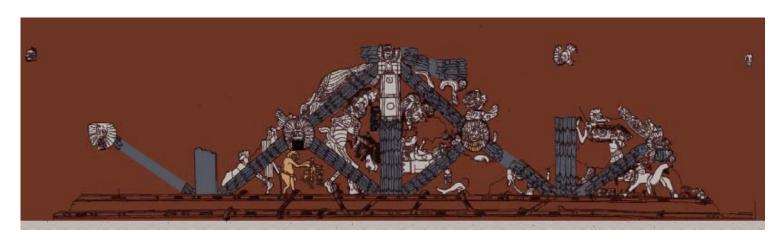


Figura 33.- Reconstrucción digital del relieve con sus colores originales de acuerdo con los estudios realizados por la restauradora Frida Mateos González, basado en el dibujo de Galia Eibenschutz, tomado de Juan Yadeún Angulo, *op cit.*, p. 94-95.

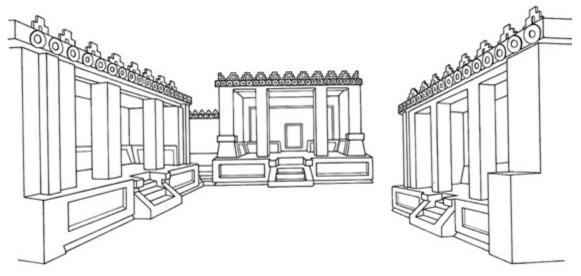


Figura 34.- Reconstrucción del Patio Blanco, Atetelco, Teotihuacán, tomado de Annabeth Headrick, *op cit.*, p. 96.



Figura 35.- Reconstrucción artística del Pórtico 1 del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán, tomado de INAH, Paseos virtuales,

http://www.inah.gob.mx/paseos/dioses\_fr/creditos.html, visitado el 24 de agosto de 2013.



Figura 36.- Coyotes en el talud del Pórtico 1 del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán, foto Emilia Raggi Lucio, 2010.



Figura 37.- Guerreros con vestimenta de coyote en el mural superior del Pórtico 1, Atetelco, tomado de Rubén Cabrera Castro, *op cit.*, p. 206.





Figura 38.- Procesión de jaguares y coyotes en el pórtico 2 del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán, foto Emilia Raggi Lucio, 2010.



Figura 39.- Detalle del mural superior del pórtico 2 del Patio Blanco de Atetelco con la banda reticulada y el personaje vestido con un pectoral de caracol, foto Emilia Raggi Lucio, 2010.

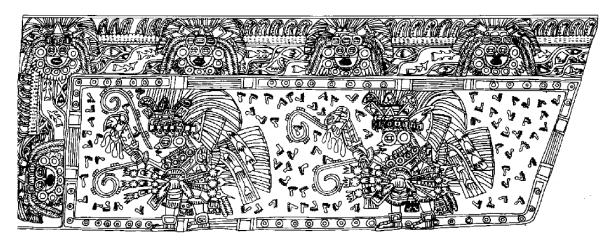


Figura 40.- Figuras del talud en el pórtico 3 del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán, tomado de Rubén Cabrera Castro, *op cit.*, p. 211.



Figura 41.- Detalle del mural superior del pórtico 3 del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán, tomado de Rubén, Cabrera Castro, *op cit.*, p. 224.



Figura 42.- Monolito 32 de Tamtoc, fotografía tomada de "México, territorio arqueológico (zona centro norte)".

http://www.inah.gob.mx/images/stories/Multimedia/Fotogalerias/2011/Junio/centro\_norte\_galeria/demo/centro\_norte\_galeria.html#img/foto12.jpg, visitado el 30 de octubre de 2014.

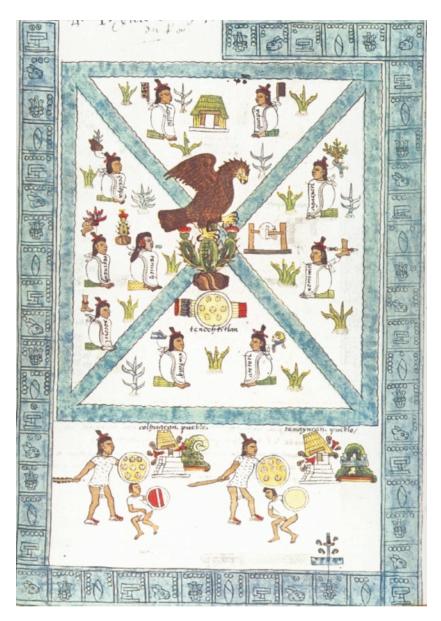


Figura 43.- Lámina 1 del Códice Mendocino, tomado de Patrick Johansson K., "La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 40., 2009, p. 31.

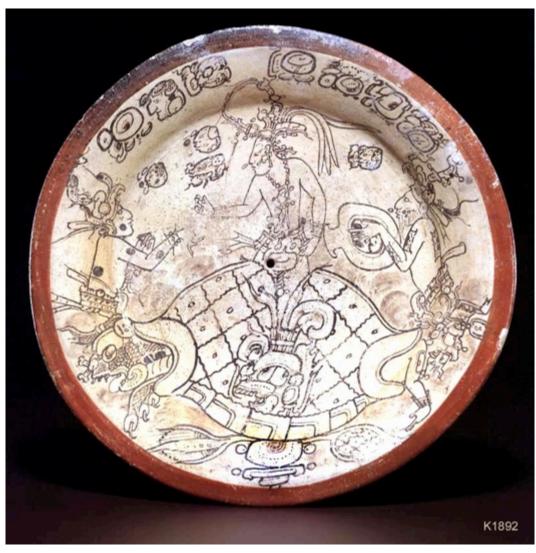


Figura 44.- Dios del maíz escapa de la tortuga, plato de la resurrección, Museo de Bellas Artes de Boston, K1892, tomado de www.mayavase.com.