UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Valores plástico-formales del arte maya del preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Petén, Guatemala

Dra. Sanja Savkic

Ciencia Nueva
DOCTORADOS UNAM

Dra. Dúrdica Ségota
Asesor

Мојим родитељима,

Мирјани и Бранку Савкић

A mis padres,

Mirjana y Branko Savkić

Agradecimientos

Esta tesis corresponde a los estudios doctorales realizados con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Igualmente, tuve la oportunidad de contar con el apoyo económico otorgado por parte de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Subdirección de Cooperación Académica de la Universidad Nacional Autónoma de México, para realizar una estancia de investigación en Guatemala.

Esta disertación no hubiera sido escrita sin las enseñanzas, aportaciones y críticas de mi tutora, la doctora Dúrdica Ségota; su conocimiento, paciencia, franqueza y amistad han sido invaluables para que este esfuerzo llegue a buen término.

Al mismo tiempo, quisiera expresar mi profunda gratitud al doctor Héctor Leonel Escobedo Ayala, quien fungió como mi co-tutor mientras estuve efectuando mi investigación profesional en Guatemala, y a mis asesores la doctora Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva, el doctor Erik Velásquez García, la doctora María del Carmen Valverde Valdés y el doctor Manuel Álvaro Hermann Lejarazu, quienes, con su vasto conocimiento y experiencia en la docencia y la investigación acerca de las culturas indígenas mesoamericanas, pacientemente revisaron y mejoraron con sus observaciones el presente trabajo.

También mi enorme gratitud va dirigida al doctor Renato González Mello, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas, y a la doctora Deborah Dorotinsky Alperstein, Coordinadora del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, ambos de la Universidad Nacional Autónoma de México, por sus votos de confianza.

Debo un agradecimiento muy especial a Massimo Stefani por su inigualable profesionalismo al elaborar las imágenes que se presentan en la lámina 1 y a Ricardo Alvarado Tapia por su competencia en la ejecución de la lámina 2; me siento muy afortunada por haber contado con su apoyo y amistad.

Agradezco infinitamente al doctor William Saturno y al licenciado Luis Alberto Romero por permitirme apreciar los murales de San Bartolo en persona, al doctor Richard Hansen por poner el acervo de la biblioteca del Proyecto Cuenca Mirador a mi disposición y por haber hecho posible que permaneciera unos días en el gran sitio de El Mirador, asimismo al doctor Milan Kováč por su hospitalidad en el sitio de Uaxactún. Los comentarios y generosas orientaciones del doctor Ruud van Akkeren han sido importantes para precisar algunos aspectos de la cultura maya. Expreso mi gratitud a la maestra Lynneth Lowe, Coordinadora del Centro de Estudios Mayas, por su asesoría y una muy buena voluntad para apoyarme en varias ocasiones.

Durante mi estancia de investigación en Guatemala disfruté de la posibilidad de hacer el trabajo de campo en diferentes sitios arqueológicos, de hacer un estudio de varias piezas depositadas en la bodega del Museo Nacional de Arqueología y Etnología, y de trabajar con los materiales del archivo del Insituto de Antropología e Historia. Todo eso no hubiera sido posible sin la generosidad del ya mencionado doctor Escobedo Ayala, maestro Guillermo Díaz Romeu, licenciado Juan Carlos Pérez y del licenciado Juan Carlos Meléndez; guardo un especial cariño para los señores Marco Tulio Gómez y Manuel Colom del archivo arqueológico del Departamento de Monumentos Prehispánicos y Coloniales del Instituto de Antropología e Historia.

Son muchos los colegas y amigos de los posgrados en Historia del Arte y Estudios Mesoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México a quienes debo agradecer por sus aportaciones, estímulos y amenas pláticas: Tatiana Rodríguez, Ernesto Granados, Anahí Luna, Élodie Vaudry, Fabiola Aguilar, Cristina Vaccaro, Adriana Raggi, Daniel Montero, Gabriela Piñero, con una especial mención de Alejandrina Escudero, asimismo a María Elena Vega, Canek Estrada, Gustavo Gutiérrez y Roberto Romero; mi más amplia gratitud también va a mis amistades de Guatemala: Héctor Mejía, Rosaura Vásquez, Julio Cotom, Carlos Morales-Aguilar, Boris Beltrán, Ernesto Arredondo, Arturo Godoy, Juan Manuel Palomo, David Pineda, Jaime Crasborn, Yeny Myshell Gutiérrez y José Luis Garrido. No puedo dejar de agradecer a Debra Nagao por su afecto, generosidad, honestidad y su extraordinaria cultura. Agradezco a la familia Macedo/Ramírez por su cordialidad que ha sido muy valiosa para mí y, muy en especial, por el cariño de Fernando Marat Macedo Ramírez.

A mi queridísima hermana Tanja, a su esposo Ivan y a mis alegres sobrinos Željko, Uroš, Jelena y Mihailo Grbić, agradezco de todo mi corazón por deleitarme con sus sonrisas acogedoras. A mis padres, Mirjana y Branko Savkić, por su amor, confianza, su decidido apoyo e incondicional disposición; han sido fuente de mi inspiración.

ÍNDICE

Listado de láminas y figuras 7

Introducción 19

CAPÍTULO 1: Revisión de diferentes estudios acerca del grupo de las Pinturas de San Bartolo 50

1.1.Excavaciones arqueológicas y la protección de las zonas expuestas 51
- 1.1.1. Pirámide de las Pinturas 53
- 1.1.2. Antepenúltima fase de construcción: edificio Sub-1A 54
- 1.1.3. Excavaciones en la estructura Ixbalamque, fase las Pinturas Sub-6 56
- 1.1.4. Secuencia cerámica 57

1.2. Técnicas y materiales 60

1.3. Iconografía 65
- 1.3.1. Mural Norte 66
- 1.3.2. Mural Oeste 79
- 1.3.3. Mural Este 96

1.4. Epigrafía 97

CAPÍTULO 2: Espacio exterior de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas 104

2.1. Disposición de las plazas 108

2.2. Características principales de las estructuras 111

2.3. Marcadores del espacio plástico 119

2.4. Figuras en los ángulos de los edificios 129

CAPÍTULO 3: Pinturas murales en el interior de la Sub-1A 141

3.1. Marcadores del espacio plástico 144

3.2. Observaciones generales sobre algunos recursos expresivos 158

3.3. Escenas 164
3.3.1. Algunos comentariors adicionales sobre el color 188

CAPÍTULO 4: Significación de las relaciones de los espacios y de las pictografías 195

4.1. Relaciones entre las plazas de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas 197

4.2. Articulaciones entre los que se presenta en el exterior y en el interior: especificidades arquitectónicas, escultóricas y pictóricas 201

4.3. Contexto/objeto como agente: idea de la presencia 219

Conclusiones 236

Hemerografía 252

Publicaciones electrónicas 257

Bibliografía 259

Figuras 282

Listado de láminas y figuras

(con referencias a su preocedencia bibliográfica y/o autoría)

Lám. 1. a-z. Antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas, San Bartolo, Petén, Guatemala (*ca.* 100 a.C.), desde diferentes puntos de observación. En algunas imágenes se presenta también la etapa constructiva posterior. Estas imágenes reconstructivas hipotéticas, a color y que simulan la tercera dimensión, fueron realizadas para esta tesis por Massimo Stefani.

Lám. 2. Tres murales que se preservaron *in situ* en el interior del edificio Sub-1A, San Bartolo, Petén, Guatemala (*ca.* 100 a.C.). El acoplamiento de esos tres murales en un desplegado, la calibración de los colores rojo y amarillo (sus valores son aproximados), el ajuste de la banda inferior del Mural Norte en relación con las escenas pintadas encima de ella, y el colorido tentativo del Mural Este preservado en su lugar original, fueron efectuados para esta tesis por Ricardo Alvarado Tapia.

Introducción

Fig. 1. Mapa del área maya; se resalta una parte de las Tierras Bajas centrales. William A. Saturno, Karl A. Taube, David Stuart, con dibujos de Heather Hurst, *Ancient America, No. 7,''Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte*'', Barnardsville, N.C., Center for Ancient American Studies, 2005 (p. 3, Fig. 2).

Fig. 2. Plano del sitio de San Bartolo, Petén, Guatemala. Mapa dibujado por T. Garrison y R. Griffin en 2005 (se refiere al trabajo hecho entre 2002 y 2005); Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 3. Plano del conjunto arquitectónico las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala. Dibujo realizado por R. Griffin, T. Garrison, J. Kwoka, R. Larios, H. Hurst, R. Ozaeta, B. Beltrán, W. Saturno; Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 4. Mascarón de la fachada frontal de la Estructura 1 de Nakbé, Guatemala. Richard D. Hansen, *The Archaeology of Ideology: A Study of Maya Preclassic Architectural Sculpture at Nakbe, Peten, Guatemala,* Tesis de Doctorado, Los Angeles, University of California, 1992 (p. 282, Fig. 52).

Fig. 5. Panel de los que se considera ser un reservorio, fachada norte, modelado en relieve de estuco, procedente de la Gran Acrópolis de El Mirador, Guatemala. Dibujo preliminar con estucos restituidos por Gustavo Valenzuela, basado en los dibujos y las fotografías de Carlos Morales (temporada de 2008, Proyecto Cuenca Mirador).

Fig. 6. a. Estructura 1 del Grupo A de El Pesquero, Guatemala. Dibujo por el Proyecto Cuenca Mirador.

Fig. 6. b. Estructura 1 del Grupo A (vista ampliada con la plataforma) de El Pesquero, Guatemala. Dibujo por el Proyecto Cuenca Mirador.

Fig. 7. Mascarones de la estructura 5C-2ª de Cerros, Belice. Michael David Carrasco, *The Mask Flange Iconographic Complex: The Art, Ritual, and History of a Maya Sacred Image,* Tesis de Doctorado, Austin, University of Texas at Austin, 2005 (p. 325, Fig. 6.2).

Fig. 8. a. Costado del lado este del edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala. Juan Antonio Valdés, ''Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya'', en *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989,* editado por J. P. Laporte, H. L. Escobedo y S. Villagrán, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993, pp. 24-42 (p. 25, Fig. 2).

Fig. 8. b. Detalles del edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala; se pueden apreciar las figuras antropomorfas entre las volutas en las esquinas de este edificio. Juan Antonio Valdés, ''Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya'', en *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989,* editado por J. P. Laporte, H. L. Escobedo y S. Villagrán, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993, pp. 24-42 (pp. 26-27, Figs. 3-4).

Fig. 9. Edificio Sub-2 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala. Juan Antonio Valdés y Federico Fahsen, ''La figura humana en el arte Maya del Preclásico'', en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006,* editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007, pp. 1160-1170 (p. 1163, Fig. 2).

Fig. 10. Cornisa de la estructura Sub-II-c de Calakmul, México. Fotografía cortesía del Proyecto Arqueológico Calakmul.

Fig. 11. Edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala. Sonia Lombardo de Ruiz, ''Los estilos en la pintura mural maya'', en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya,* Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 85-154 (lámina entre las pp. 92-93).

Fig. 12. a. Reconstrucción hipotética de la Sub-1A del grupo las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala, como debió verse al desmantelar los muros de los lados este y sur. Dibujo por el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 12. b. Reconstrucción hipotética de la Sub-1A del grupo las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala, con una apertura hacia el interior. Dibujo por el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Capítulo 1

Fig. 13. a. Fases constructivas de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala. Esta imagen todavía no cuenta con la octava, es decir, la última fase constructiva, porque en la fecha en que fue publicada, esa etapa todavía no se conocía; lo importante es ver la relación de la ahora llamada antepenúltima fase de construcción, objeto principal de esta tesis, con las etapas previas y la posterior. www.sciencexpress.org, publicación electrónica del 5 de enero de 2006; una de cuatro figuras en total.

Fig. 13. b. Algunas fases constructivas de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala. Dibujo reconstructivo hipotético del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Figs. 14. a-b. Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala, en forma de un montículo tal como se veía en el año 2009. Las fotografías por Sanja Savkic.

Fig. 15. Estructura Ixbalamque, fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala. Dibujo por H. Hurst. Mónica Urquizú y William Saturno (eds.), *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe preliminar No. 4, Cuarta temporada 2005,* Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala, 2005 (p. 70).

Fig. 16. a. Fragmento de la pintura mural de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala. Fotografía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 16. b. Texto jeroglífico de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala. www.sciencexpress.org, publicación electrónica del 5 de enero de 2006; una de cuatro figuras en total.

Figs. 16. c-d. Marcador del juego de pelota de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala (fotografía y dibujo). Fotografía de W. Saturno, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo. Dibujo de H. Hurst. Heather Hurst, *Mural and the Ancient Maya Artist: A Study of Art Production in the Guatemalan Lowlands,* Tesis de Doctorado, EE.UU., Yale University, 2009 (p. 302, Fig. 34. b).

Fig. 17. Cerámica correspondiente al grupo Sierra (complejo Ixbalamque de San Bartolo, Preclásico tardío); es una muestra recuperada en la temporada de excavación del año 2009. Patricia Rivera Castillo, ‘’Recuperación y análisis de materiales arqueológicos. Investigación cerámica temporada 2009’’, en Luis Alberto Romero y William Saturno, *Informe preliminar de la octava temporada de campo 2009, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo,* Guatemala, 2009 (p. 141, Fig. 5).

Fig. 18. Mural Norte de la Sub-1A de San Bartolo, Petén, Guatemala. Dibujo por H. Hurst. ‘’The San Bartolo Regional Archaeological Project: Results of the First Season’’, en *The PARI Journal*, Vol. XI, No. 4, Spring 2011. Observación: Los dibujos a color de los murales Norte y Oeste que se reproducen en esta tesis en su totalidad o en parte son los que se publicaron en este número de *The PARI Journal*; los mismos sirvieron como base para hacer el desplegado o lám. 2.

Fig. 19. Una escena del Mural Norte conocida como ‘’Nacimiento del guaje’’.

Fig. 20. Logograma **SIH**, *sih*, ‘’nacer’’. Alfonso Lacadena García-Gallo y Juan Ignacio Cases Martín, ‘’Apéndice I: Lista de logogramas mayas (versión abreviada ordenada por temas). B. Verbos y sustantivos verbales’’, en Alfonso Lacadena García-Gallo, Sebastián Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Ribera y Nacho Cases Marín, *Introducción a la escritura jeroglífica maya*, Talleres de escritura jeroglífica maya, 15ª Conferencia Maya Europea, Madrid, Museo de América de Madrid, 30 de noviembre – 2 de diciembre de 2010. *Web*: es.scribd.com/doc/76090458/Talleres-de-Escritura-Jeroglifica-Maya-15-CME-2.

Fig. 21. Una escena del Mural Norte conocida como ‘’Investidura del dios del Maíz’’.

Fig. 22. La llamada Montaña de la Flor y la gran serpiente-soporte con una parte del cuerpo suprimido, de la escena ‘’Investidura del dios del Maíz’’ del Mural Norte.

Fig. 23. Detalle del Mural Norte mostrando la Montaña de la Flor.

Fig. 24. Detalle de los relieves del Templo de los Jaguares de Chichén Itzá, México. Ruud van Akkeren, *Ancient America No. 9 ‘’Tzuywa: Place of the Gourd’’*, Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, November 2006. (p. 53, Fig. 7. Fotografía por R. van Akkeren.)

Fig. 25. Detalle de la Montaña de la Flor mostrando una pequeña serpiente saliendo de un agujero.

Fig. 26. Logograma **LOK’**, *lok’*, ‘’salir, partir’’. Alfonso Lacadena García-Gallo y Juan Ignacio Cases Martín, ‘’Apéndice I: Lista de logogramas mayas (versión abreviada ordenada por temas). B. Verbos y sustantivos verbales’’, en Alfonso Lacadena García-Gallo, Sebastián Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Ribera y Nacho Cases Marín, *Introducción a la escritura jeroglífica maya*, Talleres de escritura jeroglífica maya, 15ª Conferencia Maya Europea, Madrid, Museo de América de Madrid, 30 de noviembre – 2 de diciembre de 2010. *Web*: es.scribd.com/doc/76090458/Talleres-de-Escritura-Jeroglifica-Maya-15-CME-2.

Fig. 27. Detalle de la escena ‘’Nacimiento del guaje’’, mostrando una pequeña serpiente saliendo de un agujero que forma parte del tocado de la figura antropomorfa.

Fig. 28. Estela 9 de Kaminaljuyú, Guatemala. http://www.latinamericanstudies.org/maya-stelae-1.htm

Fig. 29. Detalle de la escena ''Investidura del dios del Maíz'' del Mural Norte.

Fig. 30. Un relieve del juego de pelota de Chichén Itzá, México. Ruud van Akkeren, *Ancient America No. 9 ''Tzuywa: Place of the Gourd''*, Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, November 2006 (p. 47, Fig. 2; dibujo de L. Schele).

Fig. 31. a. Cabeza/máscara del dios del Maíz del Mural Norte. Fotografía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo (detalle).

Fig. 31. b. Máscara del dios del Maíz de la colección de Dumbarton Oaks, Washington (fotografía). www.famsi.org

Fig. 31. c. Máscara del dios del Maíz de la colección de Dumbarton Oaks, Washington (dibujo). William A. Saturno, Karl A. Taube, David Stuart, con dibujos de Heather Hurst, *Ancient America, No. 7,''Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte*'', Barnardsville, N.C., Center for Ancient American Studies, 2005 (p. 26, Fig. 19. e).

Fig. 32. Fotografía tomada por Ruud van Akkeren en Tucurú en Alta Verapaz, Guatemala, en abril/mayo de 2010. Se muestra una parte de la ceremonia realizada para el taller sobre el maíz. Cortesía de R. van Akkeren.

Fig. 33. Detalle del Mural Norte mostrando tres figuras antropomorfas de pie.

Figs. 34. a-b. Mascarones de la Estructura 1 del Grupo 1 de Cival, Guatemala. a) Francisco Estrada-Belli (ed.), *Archaeological Investigations at the Holmul Region, Peten. Results of the Fourth Season, 2003,* Part 2, Nashville, Vanderbilt University, 2003 (p. 150, Fig. 2); b) Francisco Estrada-Belli (ed.), *Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Petén, Guatemala. Informe preliminar de la temporada 2004,* Nashville, Vanderbilt University, 2003 (p. 13, Fig. 6; dibujos por Ángel Castillo).

Fig. 35. a. Mural Oeste (presentado en dos pedazos debido a su largo) de la Sub-1A de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Figs. 35. b-c. Detalles del Mural Oeste de San Bartolo. Fotografías del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 36. Segmento del lado izquierdo –con respecto al observador– del Mural Oeste.

Fig. 37. Estela 18 de Izapa, México. John E. Clark y Áyax Moreno, ''Redrawing Izapa Monuments'', en Lynneth S. Lowe y Mary E. Pye (eds.), *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: papers in Honor of Gareth W. Lowe.* Papers of

the New World Archaeological Foundation No. 68, Provo, Utah, Brigham Young University, New World Archaeological Foundation, 2007, pp. 277-320. Dibujo por John E. Clark y Áyax Moreno. Observación: A lo largo de esta tesis se reproducen los dibujos de diferentes estelas de Izapa y todas las imagines –completes o parciales– son de esta publicación.

Fig. 38. Estela 26 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 39. Mascarón de la Estructura 5D-33-2ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala. William R. Coe y William A. Haviland (eds.), *Excavations in the Great Plaza, Norht Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume V),* University Museum Monograph 61, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1990 (Fig. 182).

Fig. 40. Detalle del Altar 14 de Kaminaljuyú, Guatemala. Lee Allen Parsons, *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986 (Fig. 152, dibujo del autor según Ryntha Johnson).

Fig. 41. Estela 2 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 42. Segmento del lado derecho –con respecto al observador– del Mural Oeste.

Fig. 43. Detalle del segmento derecho del Mural Oeste.

Fig. 44. Estela 1 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Figs. 45. a-b. Estela 5 del grupo arquitectónico las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala (fotografía y dibujo). a) Fotografía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo; b) dibujo: Karl A. Taube, William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *Ancient America No. 10 ''The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 2: The West Wall',* Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, 2010 (p. 81, Fig. 54. b).

Fig. 46. Detalle del Mural Oeste.

Fig. 47. Estela 23 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Figs. 48. a-b. Relieves 1 y 9 de Chalcatzingo, México. John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner Libros, s/f (p. 251, Fig. 15.18; dibujo de J. E. Clark elaborado a partir de Grove y Angulo, 1987, y Coe, 1965).

Fig. 49. Estela 8 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 50. Estela 14 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 51. Pintura rupestre que se encuentra encima de la entrada a una cueva en Oxtotitlán, México. John E. Clark y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Symposium papers XXXV, New Haven – London, National Galery of Art (Washington), Distributes by Yale University Press, Center for Advanced Study in the Visual Arts (Studies in the History of Art 58), 2000 (frontispicio; dibujo de Áyax Moreno).

Figs. 52. a-b. Escenas con los andamios del Mural Oeste.

Fig. 53. a. Fotografía del rincón noreste en la Sub-1A, mostrando en su mayor parte el Mural Este que se preservó *in situ*.

Fig. 53. b. Dibujo de la parte preservada *in situ* del Mural Este.

Fig. 53. c. Reconstrucción del Mural Este *in situ* hecha al juntar una fotografía y un dibujo.

Figs. 54. a-b. Fragmentos del Mural Este que provienen del relleno (dibujos en línea).

Figs. 55. a-b. Fragmentos del Mural Este que provienen del relleno (dibujo a color y fotografía).

Fig. 56. Detalle del Mural Oeste donde se muestra el probable coeficiente 13 escrito con puntos y barras.

Fig. 57. Dibujo de la figura antropomorfa pintada en el exterior de la Sub-1B del grupo las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 58. Detalle del Mural Oeste donde se muestra un texto jeroglífico.

Fig. 59. Estela 10 de Kaminaljuyú, Guatemala. Juan Antonio Valdés, ''Algunas reflexiones sobre la religión de los Mayas Preclásicos'', en *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990*, editado por J. P. Laporte, H. Escobedo y S. Brady, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1992, pp. 223-235 (p. 224, Fig. 1).

Figs. 60. a-b. Estela 2 de El Mirador, Guatemala (fotografía y dibujo). a) http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=276&with_photo_id=8630122&order=date_desc&user=34059; b) Richard D. Hansen, *The Archaeology of Ideology: A Study of Maya Preclassic Architectural Sculpture at Nakbe, Peten, Guatemala,* Tesis de Doctorado, Los Angeles, University of California, 1992 (p. 326, Fig. 96).

Capítulo 2

Fig. 61. Monolitos de Teopantecuanitlán, México. John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner

Libros, s/f (p. 253, Fig. 15.22; dibujo de F. K. Reilly y J. E. Clark elaborado a partir de Martínez, 1985).

Figs. 62. a-b. Pintura mural que se encuentra en una esquina remetida de la Sub-1B. Fotografías del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Figs. 63. a-b. Fragmentos de las pinturas murales del interior del edificio Ixim de San Bartolo, Petén, Guatemala, recuperados del relleno. Fotografía y dibujo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 64. a. Cornisa del lado norte de la Sub-1A (fotografía). Fotografía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 64. b. Cornisa del lado norte de la Sub-1A (dibujo a color). Mónica Urquizú y William Saturno (eds.), *Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo: informe preliminar No. 5, Quinta temporada 2006,* Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Guatemala, 2006 (p. iv, Fig. 4).

Fig. 65. a. Reconstrucción hipotética del plano de la planta de la Sub-1B. Dibujo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 65. b. Vista de la Sub-1B del lado sur (fachada frontal). Dibujo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 65. c. Vista de la Sub-1B del lado oeste (fachada lateral). Dibujo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 66. Plano de la planta del edificio Ixim. Dibujo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Fig. 67. Banda pintada en el registro superior del edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala. Sonia Lombardo de Ruiz, ‘’Los estilos en la pintura mural maya’’, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya,* Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 85-154 (detalle de la lámina entre las pp. 92-93).

Fig. 68. Detalle del mascarón de la estructura G103 sub 2 de Río Azul, Guatemala. Liwy Grazioso, Fred Valdez, Norma García, Karen Pereira y Carmen Ramos, ‘’Río Azul a visitar: Nuevas investigaciones y orígenes Preclásicos’’, en *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2006, pp. 729-738 (p. 734, Fig. 3).

Figs. 69. a-h. Bandas en el registro superior de las estelas 4, 2, 10, 1, 3, 9 y 5 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 70. Estela 1 de Nakbé, Guatemala. en:

http://www.lindakreft.com/Mesoamerica/nakbe.html

Fig. 71. Detalle de la Estela 31 de Tikal, Guatemala. Patricia A. McAnany, "Ancestors and the Classic Maya Built Environment", in *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, *A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1994*, Stephen D. Houston (ed.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 271-293 (p. 282, Fig. 6).

Fig. 72. Pendiente de concha de Tikal, Guatemala. Patricia A. McAnany, "Ancestors and the Classic Maya Built Environment", in *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, *A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1994*, Stephen D. Houston (ed.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 271-293 (p. 283, Fig. 7).

Fig. 73. Detalle de la Estela 2 de Tak'alik Ab'aj, Guatemala. Patricia A. McAnany, "Ancestors and the Classic Maya Built Environment", in *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, *A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1994*, Stephen D. Houston (ed.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 271-293 (p. 282, Fig. 6).

Fig. 74. Estela 25 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 75. Distintos planos y vistas del edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala, que alberga el entierro 167. William R. Coe y William A. Haviland (eds.), *Excavations in the Great Plaza, Norht Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume IV),* University Museum Monograph 61, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1990 (Figs. 29 y 30).

Fig. 76. Diferentes campos composicionales en los monumentos, según Flora S. Clancy. Flora S. Clancy, ''A Genealogy for Freestanding Maya Monuments'', en Flora S. Clancy y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990 (p. 23, Fig. 2.2).

Fig. 77. a-b. Estela 2 de La Venta, México (fotografía y dibujo). a) Fotografía http://research.famsi.org/uploads/schele_photos/CD126/IMG126097.jpg; b) John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner Libros, s/f (p. 96, Fig. 6.3; dibujo de Áyax Moreno y J. E. Clark).

Fig. 78. a. Banda inferior del Mural Este de la Sub-1A.

Fig. 78. b. Banda inferior del Mural Norte de la Sub-1A.

Fig. 78. c. Banda inferior del Mural Oeste de la Sub-1A.

Capítulo 3

Fig. 79. Rincón noreste en la Sub-1A. Fotografía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo.

Figs. 80. a-c. Elementos cuadrangulares de las bandas inferiores que coinciden con algunos rincones en la Sub-1A: a) Mural Norte, b-c) Mural Oeste.

Fig. 81. Cuerpo de la gran serpiente del Mural Norte.

Fig. 82. Cabeza de la gran serpiente del Mural Norte.

Figs. 83. a-d. Detalles de los murales Oeste y Norte.

Figs. 84. a-b. Detalles de la banda inferior del Mural Oeste.

Figs. 85. a-c. Alatar 5 de La Venta, México (diferentes vistas). a) p. 111, Fig. 6.28; b) p. 266, Fig. 16.5; c) p. 110, Fig. 6.27. Las tres fotografías son de: John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner Libros, s/f.

Fig. 86. Banda superior del Mural Oeste.

Figs. 87. a-c. Bandas inferiores presentes en diferentes monumentos: a) Izapa, México; b) Tak'alik Ab'aj, Guatemala; Nobuyuki Ito, *La investigación de las esculturas en la región sur de los mayas, 2001*, Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala (Estela 3 de Tak'alik Ab'aj: Foto 5); c) Kaminaljuyú, Guatemala; Nobuyuki Ito, *La investigación de las esculturas en la región sur de los mayas, 2001*, Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala (Estela 11 de Kaminaljuyú: Foto 19); Gareth W. Lowe, Thomas A. Lee, Jr. y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos,* Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, 2000 (Estela 4 y Altar 20 de Kaminaljuyú, p. 47, Fig. 2.2).

Figs. 88. a-b. Estelas 19 y 20 de Izapa, Guatemala. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 89. Incensario de procedencia desconocida, modelado en forma de zoomorfo (animado), con características de *witz*. Erik Boot, '''Ceramic''' Support for the Identity of Classic Maya Architectural Long-Lipped (Corner) Masks as the Animated Witz 'Hill, Mountain''', Fig. 6, en http://www.mesoweb.com/features/boot/masks.pdf

Figs. 90. a-b. Altar 4 de La Venta, México (fotografía y dibujo). a) Fotografía: John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner Libros, s/f. (p. 237, Fig. 14.24; por Jorge Angulo); b) John E. Clark y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Symposium papers XXXV, New Haven – London, National Galery of Art (Washington), Distributes by Yale University Press, Center for Advanced Study in the Visual Arts (Studies in the History of Art 58), 2000 (p. 288, Fig. 18).

Fig. 91. Monumento misceláneo 2 del Grupo B de Izapa, México. Gareth W. Lowe, Thomas A. Lee, Jr. y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos,* Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, 2000 (p. 222, Fig. 9.1).

Fig. 92. Estela 2 de Tak'alik Ab'aj, Guatemala. Juan Antonio Valdés, ''Algunas reflexiones sobre la religión de los Mayas Preclásicos'', en *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990*, editado por J. P. Laporte, H. Escobedo y S. Brady, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1992 (p. 225, Fig. 2).

Fig. 93. Cuenco Castillo de procedencia desconocida (periodo Clásico). Colección del Museo Popol Vuh, Guatemala. Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, Museo Popol Vuh, 2011 (p. 12, Fig. 1; fotografía por Jorge Pérez de Lara).

Fig. 94. Tablero del Palacio de Palenque, México. En:

http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0027.jpg (Dibujo de L. Schele).

Figs. 95. a-c. Estelas 4, 9 y 45 de Izapa, México.

Fig. 96. Fragmento de la pintura mural recuperado cerca de la Sub-1B. Karl A. Taube William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *Ancient America No. 10 ''The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 2: The West Wall',* Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, 2010 (p. 20, Fig. 12).

Fig. 97. Detalle del Mural Oeste.

Fig. 98. Detalle del dios del Maíz del Mural Norte (fotografía en alta resolución). William Saturno, ''High Resolution Documentation of the Murals of San Bartolo, Guatemala'', en Charles Golden, Stephen Houston, and Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009 (p. 2).

Fig. 99. Detalle de la pintura corporal de una de las figuras antropomorfas femeninas del Mural Norte (fotografía en alta resolución). William Saturno, ''High Resolution Documentation of the Murals of San Bartolo, Guatemala'', en Charles Golden, Stephen

Houston, and Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009 (p. 9).

Fig. 100. Montaña de la Flor del Mural Norte (fotografía en alta resolución). William Saturno, ''High Resolution Documentation of the Murals of San Bartolo, Guatemala'', en Charles Golden, Stephen Houston, and Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009 (p. 4).

Capítulo 4

Fig. 101. Estela 59 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 102. Estela 2 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 103. Mascarón de la Estructura H-X-Sub 3 de Uaxactún, Guatemala. Julia Guernsey, ''A consideration of the quatrefoil motif in Preclassic Mesoamerica'', en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2010 (p. 87, Fig. 13. c).

Fig. 104. Estela 67 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 105. Estela 27 de Izapa, México. *Vid*. el dato bibliográfico de la Fig. 37.

Fig. 106. Estructura 5C-54-4 de Tikal, Guatemala. Julia Guernsey, ''A consideration of the quatrefoil motif in Preclassic Mesoamerica'', en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2010 (p. 87, Fig. 13. b).

Fig. 107. Signos que se refieren a las nociones *'ub'aah* y *b'aah[i]s*, ''cabeza, cuerpo, ser''. Erik Velásquez García, *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya del Clásico,* Tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009 (p. 523, Fig. 9.1).

Conclusiones

Fig. 108. *Witz* en las fachadas arquitectónicas del estilo Chenes (Clásico tardío). Karl A. Taube, "Flower Mountain. Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya", en *RES: Anthropology and Aesthetics,* No. 45, Primavera 2004, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University (p. 85, Fig. 13).

Introducción

Las excavaciones arqueológicas realizadas a partir de mediados de los años setenta cambiaron, contundentemente, nuestras ideas sobre el periodo Preclásico[1] en las Tierras Bajas centrales mayas. Los datos recolectados tras años de investigación en varios sitios –Cerros, Cuello, Tikal (en la Acrópolis Norte), Uaxactún, Cuenca Mirador (con el enorme sitio de El Mirador), entre otros– han mostrado las características sumamente establecidas, de las cuales destacan la planeación urbanística, la arquitectura monumental, la organización social compleja y, con eso, la especialización de los oficios, el panteón de las deidades, y la sofisticación de los rituales, del arte y el inicio de la escritura. Una de las dificultades para llegar a corroborar que diferentes manifestaciones de ese periodo ni eran más sencillas, ni en formación, ni apenas en desarrollo, fue el hecho de encontrar los materiales que, por lo general, estaban enterrados debajo de diferentes estructuras y/o se encontraban en lugares poco accesibles debido a su geografía.

A pesar de su pequeño tamaño, el sitio de San Bartolo –con la mayor ocupación en el periodo Preclásico tardío– corrobora que la civilización maya en las Tierras Bajas (fig. 1) tuvo un desarrollo mucho más temprano de lo que anteriormente se creía, pues se consideraba que el inicio de la civilización maya se remontaba hacia el año 300 d.C., mucho después de otros pueblos de Mesoamérica, lo cual implicaba que sus orígenes

[1] Preclásico temprano (*ca*. 2000-1000 a.C.), Preclásico medio (*ca*. 1000-400 a.C.), Preclásico tardío (*ca*. 400 a.C. – 100 d.C.). Robert J. Sharer y Loa P. Traxler, *The Ancient Maya*, 6ª. ed., Stanford, California, Stanford University Press, 2006, pp. 177, 223.

venían de afuera de esa área. Igualmente, en San Bartolo resalta la presencia de los textos jeroglíficos fechados en el año 300 a.C.; se sabe que alrededor de 400 a.C. los sistemas escriturarios se establecieron en Oaxaca y posiblemente en el Istmo de Tehuantepec; sin embargo, con el descubrimiento de los textos de San Bartolo, ahora se considera que los mayas también formaron parte de las culturas que usaban la escritura mucho antes de lo que anteriormente se creía.

San Bartolo se hizo famoso desde el mes de marzo de 2001, cuando William Saturno, director del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, descubrió, inesperadamente, un muro pintado cuando desarrollaba el proyecto de *Corpus de Inscripciones Jeroglíficas Mayas*. Este arqueólogo entró en un túnel hecho por los saqueadores, en el cual se encontraba expuesto un mural en excelente estado de conservación.

Desde entonces hasta la fecha, se han completado once temporadas de trabajo, que incluyen investigaciones de diferente tipo: estudios del patrón de asentamiento local, la extensión y la cronología del sitio, la colindancia con otras entidades, la red de intercambio por medio de los materiales recuperados, los medios de subsistencia, el manejo de los recursos, la botánica, así como estudios de arquitectura monumental y residencial, arte, escritura y la importancia del sitio en las Tierras Bajas mayas, los que han permitido reconocer su indudable valor en la historia de esa civilización.

Además, los asentamientos cercanos a San Bartolo (de los cuales el más grande es Xultún) arrojan luz en el conocimiento de la conformación geopolítica del área, poco conocida hasta hace poco. El análisis de los artefactos cerámicos demostró que el sitio estuvo ocupado desde el Preclásico medio hasta el Clásico tardío. Los resultados de los

análisis revelaron que los artesanos de San Bartolo interactuaron con otras ciudades y regiones, cuando se trataba de la producción cerámica. Con base a los datos obtenidos, se puede sostener que el periodo de mayor crecimiento social y cultural de ese sitio sucedió durante el Preclásico tardío.

San Bartolo se encuentra en la Cuenca Ixkan Río, en la zona noreste del Departamento de El Petén, Guatemala. Está aproximadamente a 30 km de Uaxactún, el poblado más cercano; el área central del sitio se extiende en cerca de 1 km^2, rodeada por bajos por todos sus lados. Se han encontrado aguadas artificiales que proveían a la ciudad de ese líquido. A partir de la mayor parte conocida de su arquitectura, se observan tres grupos principales: las Ventanas, las Pinturas y el Saraguate o los Bigotes (fig. 2).

El conjunto arquitectónico las Pinturas de San Bartolo (fig. 3) es llamado así por el hallazgo de pinturas murales –las cuales dieron fama mundial a este sitio–, que se encuentran en varias etapas constructivas de su estructura central, denominada la Pirámide de las Pinturas o Estructura 1, con la orientación al oeste. Aún más sorprendente fue el descubrimiento de evidencia pictórica y escrituraria, como parte de los acabados de las estructuras, desde el tercer estadio constructivo, lo cual indica una tradición iniciada antes del año 300 a.C. El grupo de las Pinturas de San Bartolo y, específicamente, la Estructura 1 es de primera importancia para esta investigación, por lo que se le dedicará más espacio a continuación.

Este grupo se encuentra en medio de otros dos: al noroeste, a unos 500 m, está el conjunto las Ventanas, y al sureste, se encuentra el Saraguate, aproximadamente a la misma distancia. Me llama la atención que las principales estructuras de San Bartolo están

dispuestas en una línea con orientación noroeste-suroeste, incluyendo a aquella del grupo Jabalí. En toda la bibliografía que he consultado sobre este sitio, no he encontrado una sugerencia sobre su posible significación, así que sería interesante que las futuras investigaciones, que realicen los arqueólogos y arqueoastrónomos, incluyan esta cuestión.

El grupo más grande de San Bartolo se encuentra sobre una gran plataforma, que es claramente visible al este del conjunto y está asociado con la pirámide de las Ventanas o la Estructura 20, la más alta del sitio. Este edificio domina el conjunto y está asociado con un palacio, un juego de pelota, una calzada y una serie de estructuras habitacionales. La calzada está orientada de norte a sur, y conecta al grupo de las Ventanas con el área de bajos y con una cantera localizadas al sur del sitio. Este grupo tiene una gran importancia ritual por su forma arquitectónica, el uso de mascarones y su ubicación preponderante sobre la plaza y la calzada. Se ha logrado establecer que tiene varios estadios constructivos, de los cuales algunos están fechados para el Preclásico medio y tardío, con una etapa que, además de contener la arquitectura del Preclásico tardío, también posee una ocupación que se ubica en el Clásico tardío.

Además de la presencia de mascarones en una de sus fases constructivas, en el centro de la plaza principal fueron reportadas varias estelas fragmentadas, en muy mal estado de conservación, de las cuales la Estela 3 es la mejor preservada. Otros monumentos que se conocen son cuatro esculturas que parecen ser figuras antropomorfas gordas o una especie de los llamados Barrigones, los cuales también se encuentran en muy mal estado de conservación, por lo que es difícil especificar sus rasgos iconográficos. Por otro lado, en una trinchera de saqueo de la Estructura 63, que se localiza al sur del palacio de la plaza principal, fue encontrado un monumento esculpido, designado como Monumento 1. Se

asocia con un depósito cerámico, el cual contiene una gran variedad de vasijas fechadas en el Clásico tardío.

El grupo Saraguate o los Bigotes consiste de nueve estructuras principales, ubicadas encima de una colina natural de aproximadamente 30 m de alto. La cumbre fue nivelada para hacer una plaza que mide 130 m por 170 m, y que es una de las más grandes del sitio. La Estructura 133 se encuentra en el lado este y domina el resto de las estructuras de ese conjunto arquitectónico. En el lado oeste de la plaza, y opuestas a ella, se hallan tres estructuras piramidales más pequeñas, formando un patrón similar al grupo E de Uaxactún,[2] pero invertido;[3] ese grupo también cuenta con un pequeño juego de pelota.

Finalmente, hay que hacer mención que el grupo denominado Jabalí, el cual se encuentra al oeste de las Ventanas, está constituido por un complejo arquitectónico de

---

[2] Grupos o conjuntos tipo E ''parecen tener una función astronómica. Constan de una estructura principal –una pirámide con escaleras radiales por sus cuatro costados– y de una plataforma colocada invariablemente hacia el este de la pirámide, en la cual se ubican tres templos o monumentos en cada uno de sus extremos y en el centro –los casos más antiguos parecen contar sólo con una estructura central –. Hay plataformas de hasta 200 m de longitud. Cada una de estas tres estructuras o monumentos marcaría los solsticios de verano e invierno (las de sus extremos), y los equinoccios de primavera y otoño (la central).
Los antecedentes de este tipo de construcción parecen remontarse a los olmecas, pues aparecen en La Venta y en Chiapa de Corzo en una etapa epiolmeca. Entre los mayas se han hallado más de 40 sitios con estos grupos –algunos cuentan con más de uno–, la mayoría en el Petén, en Belice y al norte del Petén. Estas estructuras fueron erigidas desde el Preclásico medio hasta el Clásico tardío, siendo la más representativa la Estructura E VII-Sub de Uaxactún. Pero aunque invariablemente las estructuras se organizan y se orientan en la forma señalada, no todos los grupos responden con precisión a la orientación de los solsticios y equinoccios. No sabemos las razones, pues los mayas eran capaces de hacer corresponder sus estructuras con los fenómenos solares. Incluso se observa la misma situación con los antecedentes olmecas mencionados.'' Gustavo de J. Gutiérrez León, ''Urbanismo y arquitectura mayas'', en María del Carmen Valverde Valdés, Rodrigo Liendo Stuardo y Gustavo de J. Gutiérrez León (coords.), *Guía de arquitectura y paisaje mayas*, Edición bilingüe (español-inglés), México, Sevilla, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas y Junta de Andalucía, Conserjería de Obras Públicas y Vivienda, Gobierno de España, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID, 2010, pp. 65, 70.

[3] Decir que un grupo arquitectónico tiene el patrón tipo E invertido se refiere al hecho de que la estructura principal –una pirámide radial–, está al este y la plataforma con tres templos o monumentos en cada uno de sus extremos y en el centro, se ubica al oeste. En otras palabras, la orientación de esas estructuras y/o monumentos es inversa en realción con la colocación usual. *Vid*. nota 2.

patrón triádico,[4] lo que indica sus connotaciones rituales. En cuanto a la arquitectura, sobresalen dos subestructuras de diferentes estadios constructivos y un chultún. En las ocupaciones posteriores se han encontrado ofrendas en tres pisos cortados y una tumba real con una suntuosa ofrenda, fechada en el Preclásico medio. Al igual, en la Plataforma 112, al este se develó un edificio con mascarones, asociado a las actividades de carácter ritual probablemente llevadas a cabo en la Estructura 110.

En un edificio de ese grupo se descubrió un mascarón mutilado. Ahí mismo se encontraron también evidencias de que sostuvo una cámara superior con muros estucados y existe la posibilidad de que tuviera la pintura mural en el interior y diferentes manifestaciones modeladas en el exterior, puesto que, dentro de los rellenos preparados que cubrieron la parte frontal de la fachada, se encontraron pequeños fragmentos de estuco policromo y fragmentos modelados blancos y rojos. El mascarón es, hasta el momento, el mejor preservado de San Bartolo; sobre su superficie fue aplicada una capa compacta de

[4] Grupos o conjuntos triádicos fueron ''desarrollados desde el Preclásico medio; el más antiguo se ha encontrado en Blackman Eddy. Se conforman por la erección de tres estructuras en una plataforma común; la disposición más tradicional establece que la estructura central, usualmente de mayor tamaño, es flanqueada por las otras dos, misma que se hallan ligeramente delante de aquella y sus fachadas se confrontan. Existen casos en donde las fachadas de las tres estructuras ven hacia un mismo punto y las estructuras laterales se encuentran en el mismo eje de la principal. Estos conjuntos parecen haber sido utilizados durante el Preclásico y Clásico; escasos ejemplos provienen del Clásico tardío. En estas épocas finales las fachadas de las tres estructuras se acercan hasta prácticamente tocarse. En Uaxactún se aprecia que el conjunto triádico principal (Grupo A) comienza a perder su relevancia hacia los inicios del siglo V y se fue transformado hasta convertirse en toda una acrópolis con el paso de los siglos y en ocasiones con función de necrópolis. Se encuentran estos conjuntos triádicos particularmente en el Petén y Belice, sin embargo existen ejemplo más al norte, como Dzibanché y Edzná.
Desconocemos con precisión el significado de estos conjuntos; se ha pensado en la probable asociación al mito fundacional de la tres piedras que se encuentra reseñado en el lado este de la Estela C de Quiriguá, en donde tres dioses instalan tres tronos de piedra. Pero esto es únicamente especulativo pues no hemos encontrado nada en su interior, ni texto ni objetos, que permita apoyar tal sentido. Asimismo, se ha considerado su relación con los conjuntos tipo E y su probable función astronómica, pero, a mi juicio, constan de elementos disímbolos e incluso llegan a aparecen en el mismo sitio y en una misma época; tal es el caso de Uaxactún. Los conjuntos tipo E siempre se orientan hacia el este, mientras los conjuntos triádicos parecen no tener un patrón de orientación, pues se hallan ejemplos dirigidos al este, al norte y al sur.'' Gutiérrez León, *op. cit*., p. 70.

una mezcla de materiales, que actualmente hace posible apreciar los restos de la pintura roja y negra.

Objeto de estudio

El principal objeto de estudio de esta tesis es la llamada antepenúltima fase de construcción de la Pirámide de las Pinturas, que es un conjunto arquitectónico bastante complejo (lám. 1). Consta de cuatro estructuras: la plataforma Yaxche, el edificio Ixim encima de ella, y los edificios llamados Sub-1A y Sub-1B; su disposición permite la existencia de dos espacios: uno arriba de la plataforma con orientación al oeste marcado por Ixim, y el otro al este detrás de él y a nivel del terreno, formado por los edificios Sub-1A y 1B. Todas las estructuras son contemporáneas, fechadas cerca del año 100 a.C.

Los tres edificios tienen pintura mural tanto en el exterior como en el interior, sólo que la pintura del interior de la Sub-1B no se encontró *in situ*, sino que se hallaron sólo fragmentos. Ixim, por su parte, cuenta con pequeñas porciones de los murales pintados en su lugar original, pero también la mayor parte proviene de los pedazos del relleno. No obstante, el discurso pictórico más largo se encuentra en la Sub-1A, que es el punto de partida de esta investigación (lám. 2).

La Sub-1A está severamente destruida por la acción de la construcción de la siguiente fase, con los muros este y sur cortados hacia sus hiladas basales (queda *in situ* una pequeña porción del Mural Este en el rincón noreste). Por fortuna, las paredes de los lados norte y oeste están bien preservadas en su mayor parte hasta el nivel del techo. Esta estructura todavía tiene relleno puesto por los mayas antiguos.

Problemas y justificación

El problema importante con el cual se enfrenta uno al estudiar diferentes manifestaciones plásticas producidas a lo largo del periodo Preclásico, es el hecho de que la mayoría de los edificios construidos antaño se encuentran hoy en día debajo de otras estructuras; además, a menudo, han sido mutilados intencionalmente por los mayas de la antigüedad; por ello, no siempre se cuenta con los restos en un buen estado de conservación ni con los registros íntegros.

En lo que concierne a la antepenúltima fase constructiva de las Pinturas de San Bartolo, en la actualidad se cuenta sólo con una parte del edificio Sub-1A. Lo que antes era un edificio al que se pudo entrar y contemplar la totalidad del discurso pictórico, ahora el visitante se encuentra entre escombros y puede observar los murales por medio de los túneles; sin embargo, el espectador debe tener la alta capacidad de abstracción y poder reconstruir de manera mental y real esos espacios.

Es decir, aunque muchas veces, efectivamente, los contextos precisos del pasado no son recuperables, por un lado los estudiosos están obligados a trabajar con los objetos fragmentarios, y por el otro, tratar de reconstruir hipotéticamente, hasta donde sea posible, la visibilidad de las distintas manifestaciones plásticas de diferentes edificios, las cuales, por su parte, forman configuraciones visuales que permiten ser investigadas en distintos niveles de jerarquía.

Contar hoy en día con las pinturas murales del periodo Preclásico, en general, y del Preclásico tardío, en particular, no es común. Todavía es menos frecuente hallar un discurso tan largo como aquél que se halla en el interior de la Sub-1A de San Bartolo. Por ello, la

posibilidad de compararlos con otras producciones del mismo periodo y de la misma área es bastante limitado; no obstante, existen otras manifestaciones realizadas en diferentes soportes tanto en la llamada área maya como fuera de ella, las cuales son de gran ayuda para comprender estas pinturas.

Por esa razón, a lo largo de este trabajo se evocan algunas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de varios sitios del Petén: uno de los mascarones ubicado en la fachada frontal de la Estructura 1 de Nakbé (fig. 4), el cual posiblemente fue efectuado hacia el final del periodo Preclásico medio; los relieves que se hallan en el costado de una estructura de la Gran Acrópolis de El Mirador, fechados tentativamente en *ca*. 300 a.C. (fig. 5); los relieves que se encuentran en la Estructura 1 del Grupo A del sitio El Pesquero, con probabilidad de haber sido realizados en el siglo III a.C. (figs. 6. a-b); los mascarones de la estructura 5C-2ª de Cerros, fechada hacia mediados del siglo I a.C. (fig. 7); los relieves en las estructuras H-Sub-10 y Sub-2 del Grupo H de Uaxactún, fechadas aproximadamente en el siglo I a.C. (figs. 8. a-b, 9); el friso exterior modelado en estuco de la Sub II-c de Calakmul, realizado probablemente en el siglo I a.C. (fig. 10); el edificio 5D-Sub-10-1ª que se encuentra en la Acróplis Norte de Tikal, el cual cuenta con las pinturas en las fachadas laterales y en la posterior, fechadas cerca del año 50 a.C. (fig. 11)

Al mismo tiempo, por las similitudes formales y temáticas, asimismo por haber sido efectuadas durante el Preclásico tardío, al *corpus* primario se incluyen distintas manifestaciones del llamado estilo artístico de Izapa. Se trata de los monumentos hallados principalmente en las Tierras Altas y la vertiente del Pacífico de Guatemala y Chiapas. El estilo lleva ese nombre por el sitio de Izapa, en el cual se ha encontrado una cantidad considerable de monumentos labrados y que, también por su excelente factura, se considera

representativo; igualmente, se toman en consideración algunas producciones de Tak'alik Ab'aj y Kaminaljuyú. Además, este trabajo abarca varias manifestaciones provenientes de otros lugares y de realización más temprana, es decir, a lo largo del periodo Preclásico medio, que se encuentran fuera de las áreas mencionadas, consideradas de la filiación olmeca: Chalcatzingo, Oxtotitlán y La Venta.

Independientemente de la escacez de diferentes manifestaciones plásticas producidas durante el Preclásico, y mucho menos por la ausencia de las fuentes escritas, los estudiosos deberían buscar herramientas y procedimientos adecuados que les pudieran permitir extraer la mayor información posible de los mismos objetos, de la relación de sus partes y la totalidad, y del espacio que ocupan. Uno de ellos se refiere a la necesidad de adiestrar la mirada y aprender ver y leer una expresión concreta para vislumbrar su sentido. En relación con esto están las palabras de Carl Einsten en cuanto al estudio de las formas, quien dice que:

> El análisis de las formas, en cambio, permanece en el campo de lo inmediato, porque cualquier forma sólo debe presuponerse. Las formas, sin embargo, en tanto que objetos singulares, son más útiles para la comprensión puesto que, en tanto que formas, expresan tanto los modos de ver como las leyes de la visión. Es decir, imponen directamente un conocimiento que se mantiene en la esfera de lo dado.[5]

Ahora bien –regresando a las producciones de San Bartolo–, en la Sub-1A inicialmente existían cuatro murales, que hoy en día se nombraron por los puntos cardinales; pero a pesar de eso, me inclino a pensar que constituyen un solo texto visual y, por ello, los reproduzco en una sola tira (lám. 2). Sin embargo, los pliegues, las rupturas hechas por los rincones del edificio y una saliente son significativas, y mi intención no es

[5] Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, Edición a cargo de Liliane Meffre, Barcelona, Gustavo Gili (Colección Hipótesis), 2002, p. 33.

negarlos al presentar los murales de esa manera, sino más bien insistir en una totalidad, en un solo discurso. Además, como no creo que algún mural tenga mayor importancia que los otros, ni que el criterio pueda ser la cronología de su descubrimiento, se presentan en forma de una tira precisamente para destacar esta postura.

Por otro lado, en la mayoría de los casos, diferentes objetos como vasijas, esculturas (arquitectónicas y libres) y las mismas pinturas murales, se presentan desplegados. Esta manera de enseñarlos tiene, al mismo tiempo, puntos a favor y en contra: se logra apreciar el discurso completo que se abarca con una sola mirada (que, no obstante, depende del largo de la tira), pero se pierde la especificidad de cada objeto, en el sentido de que el lugar y el espacio que ocupan implican una significación. Por ello, espero que en esta tesis quede lo suficientemente claro que las particularidades de los objetos estudiados siempre serán respetadas, puesto que forman parte de mis hipótesis.

Objetivos

Entre los objetivos relevantes para esta investigación considero el reconocimiento de los logros realizados por diversos estudiosos en torno a la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo. Esta reseña historiográfica incluye los trabajos arqueológicos y de conservación realizados en el campo y el gabinete, el estudio de las técnicas y los materiales empleados en distintas manifestaciones plásticas, el análisis iconográfico de los murales que se presevaron en su lugar original en la Sub-1A y Sub-1B, así como el desciframiento tentativo de los textos jeroglíficos que se hallan en distintos estadios de construcción de esa Pirámide.

Hecho eso, me inquieta saber si se puede explicar el contenido visual y sus efectos expresados por medio de las formas (las que persistieron en el tiempo), sus relaciones y sus historias. Para contestar esta interrogante, parto de la idea que las imágenes no son *ilustraciones*, sino creaciones que ofrecen un sentido de acuerdo con sus propias leyes, el cual está materializado de modo sumamente expresivo. De acuerdo con eso, Henri Focillon indica que ''una obra de arte es un intento para expresar algo que es único, es una afirmación de algo que es un todo, completo, absoluto. Empero a la vez es una parte integral de un sistema de relaciones sumamente complejas.''[6]

A partir de estos argumentos, pretendo considerar los objetos visuales (plásticos y/o artísticos) como fuente principal de información y no como meras ilustraciones, como fue indicado, de distintas ideas e hipótesis que provienen de diferentes disciplinas, analizando algunos de los elementos propios de la historia del arte: el espacio material construido y plástico, la disposición y las formas de las estructuras, la colocación precisa de las figuras, el exisito manejo de los colores y la seguridad de los trazos. Estos recursos indican, por su lado, que presenciamos una larga tradición de pintura, escultura y su integración a la arquitectura, conocida tanto por sus creadores como por sus receptores.

Esos objetos visuales –llamados en determinadas circunstancias *imágenes* –, poseen la capacidad de formular algo sensible que no podría ser posible a través de otros medios. Dicho esto, se impone la necesidad de definir también el concepto de la imagen, que es:

> en sentido propio un artificio imitativo que reproduce bajo la forma de falsos parecidos la apariencia exterior de las cosas reales. Nuestro concepto arrastra la

[6] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''A work of art is an attempt to express something that is unique, it is an affirmation of something that is whole, complete, absolute. But it is likewise an integral part of a system of highly complex relationships.'' Henri Focillon, *The Life of Forms in Art,* New York, Wittenborn, Schultz Inc., 1948, p. 1.

herencia platónica de la teoría de la *mimesis*; con él se estableció el concepto de imagen entendida como una imitación de la naturaleza.[7]

W. J. T. Mitchell aclara, por su parte, que al hablar de las imágenes no se trata solamente del hecho de que ellas producen ''las imitaciones de la vida'', sino que las imitaciones asumen ''sus propias vidas''.[8] Acerca del concepto de *mimesis* agrega, citando las palabras de Michael Taussig, que tanto en las sociedades tradicionales como en las modernas la mímesis nunca ha sido una simple producción de ''lo mismo'', sino un mecanismo para producir la diferencia y la transformación: la habilidad de imitar, e imitar bien, en otras palabras, es la capacidad de acercarse a lo Otro.[9]

Con todo esto, se impone el interés de vislumbrar las posibles significaciones, la intención, los deseos y el probable modo de utilización de las manifestaciones plásticas de San Bartolo ya mencionadas. Es decir, lo que me propongo a estudiar es la configuración visual producida en varios niveles de expresión de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas entendida como una unidad. Parto de las nuevas propuestas metodológicas que no se detienen en el estudio del estilo y de la iconografía, con la finalidad de incrementar el conocimiento en torno a San Bartolo a través de la forma o configuración visual,[10] considerando como conceptos básicos *espacio*, *figuratividad* y *cromatismo*. En otras palabras, opino que mediante la dinámica interna de elementos

---

[7] Dúrdica Ségota, *Valores plásticos del arte mexica,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 107.

[8] W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005, p. 2.

[9] *Ibid*., pp. 24-25.

[10] Por *configuración* (visual) entiendo una especie de ''micro-relatos que tienen una organización sintáctico-semántica autónoma y son susceptibles de integrarse en unidades discursivas más amplias, adquiriendo entonces significaciones funcionales que corresponden al dispositivo del conjunto.'' A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica-Hispánica), 1982, p. 77.

constitutivos y recursos empleados se produce el sentido y proporciona una información nueva acerca de dichos objetos.

Para probar esta suposición, analizo la disposición de los edificios que conforman dicha fase de construcción de San Bartolo, los elementos constructivos y/o plásticos que forman parte de la arquitectura, y asimismo lo que se presenta en el exterior y en el interior de los edificios. A pesar del desmantelamiento de algunas estructuras en la época prehispánica, el mejor preservado y el que tiene el discurso pictórico más largo, en la actualidad es la Sub-1A, por lo que este edificio funge como prototipo de este estudio.

En el interior de la Sub-1A las pinturas murales están dispuestas ordenadamente al nivel del friso, dividiendo las paredes en dos partes de tamaño desigual (la parte pintada ocupa la menor porción, cerca de 1 m altura) y está a un buen nivel de observación. Es de suponer que los cinco vanos que tenía el edificio permitían una cantidad suficiente de luz y una buena ventilación. A través de distintos vehículos expresivos es posible hablar de una narrativa[11] que deja pensar en cierta sucesión/simultaneidad de enunciados (escenas) sometidos a un orden práctico (el orden del tiempo en un orden del espacio) que se integran a su complejidad iconográfica.

Mi intención no es hablar de la iconografía de la subestructura 1A de San Bartolo[12] o de los problemas técnicos de su realización. Lo que me importa estudiar es su articulación,

[11] Greimas y Courtés entienden el concepto de la *narrativa* o *narratividad* de la siguiente manera: ''En nuestro proyecto semiótico, la denominada narratividad generalizada – liberada de su sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos – se considera como el principio organizador de todo discurso. Cualquier semiótica puede ser tratada o como sistema, o como proceso, y las estructuras narrativas pueden definirse como constitutivas del nivel profundo del proceso semiótico.'' Greimas y Courtés, *op. cit.,* p. 274.

[12] Las veces que sugiero mis interpretaciones iconográficas, es cuando discrepo de las propuestas hechas por William Saturno, Karl Taube y David Stuart.

es decir, la manera en la que los artistas lograron resolver los problemas planteados por la configuración del lugar, en la dinámica interna de las imágenes y su modo de ponerlos al servicio al programa iconográfico. Las hipótesis son varias y giran en torno a tres conceptos anteriormente mencionados: espacio, figuratividad y cromatismo.

Hipótesis y el marco conceptual-metodológico

Espacio

Utilizo el término espacio, según Greimas y Courtés, en cuanto un objeto construido (que comprende elementos discontinuos) a partir de la extensión, entendida ésta como una magnitud plena, llena, sin solución de continuidad. El espacio aprehendido de esta manera difiere de aquél del mundo natural, porque trata de explicar las transformaciones que éste sufre por la intervención del hombre que produce nuevas relaciones entre los sujetos y los objetos, otorgándoles nuevos valores.

En un sentido más restringido del término, el espacio sólo se define por sus propiedades visuales. Así podemos hablar del urbanismo, la arquitectura donde el objeto es delimitado voluntariamente, considerando solamente las formas, los volúmenes y sus relaciones recíprocas. Al mismo tiempo, los sujetos humanos son quienes utilizan los espacios, por lo que se examinan sus comportamientos programados y se los pone en relación con el uso que ellos hacen del espacio. Esta inscripción de los programas narrativos en los espacios segmentados constituye la programación espacial, de orden funcional. Si se abstrae su carácter funcional, esta programación a grandes rasgos corresponde a los modelos de distribución espacial empleados en los análisis de los discursos narrativos.

Con una restricción adicional, el espacio se define sólo por su tridimensionalidad, al valorizar muy particularmente uno de sus ejes, la prospectividad. Por su lado, en la semiótica planaria (bidimensional) se tiene por objetivo explicar, desde una superficie que solamente es un conjunto de configuraciones que, al sujeto posicionado enfrente de esa superficie, permiten dar la ilusión de un espacio prospectivo.[13]

El concepto de espacio fue el criterio principal con base al cual hice la división en tres capítulos (excluyendo el primero en el que se revisan los estudios acerca del sitio de San Bartolo relevantes para este trabajo). Se trata del espacio en el que se localizan, ubican las estructuras y su disposición, espacio exterior e interior de los edificios, así como espacio de la imagen.[14]

La disposición de las estructuras en el espacio que forman la antepenúltima fase de construcción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo –manifestada a través del entorno, la orientación, las distancias entre ellas, las relaciones funcionales y los accesos– (lám. 1) condiciona su uso, y su significación subyace en el pensamiento cosmogónico de los mayas antiguos. La sintaxis se forma a través de los espacios exterior e interior, en sentido de que las manifestaciones plásticas plasmadas afuera anuncian el contenido de adentro, completando así la significación en la comunión de esos dos espacios. En lo que concierne al espacio exterior, analizo la importancia del diseño de la planta del edificio que impone su configuración total, así como otros elementos constructivos como, por ejemplo, el número de los vanos presentes, que condicionan su significación y función.

---

[13] Greimas y Courtés, *op. cit.,* pp. 153-154.

[14] Focillon indica que ''una obra de arte es la medida del espacio, [y también] forma […] como una *construcción* del espacio y de la materia […].'' La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''A work of art is the measure of space;'' and ''[…] form, that is, as a *construction* of space and matter […].'' Focillon, *op. cit.,* p. 2.

Los edificios son vistos como objetos y como contextos a la vez: son objetos porque funcionan como figuras (cuerpos), es decir, agentes y, al mismo tiempo, son contextos, porque se complementan con otras manifestaciones, refiriéndome aquí, sobre todo, a las pinturas murales plasmadas en el interior de los edificios. Por otro lado, la ausencia de un programa pictórico en el interior –como es el caso de las crujías posteriores de la Sub-1B e Ixim–puede también ser significativa y apuntar a su diferente función.

Decir que el contexto y todas las las estructuras (todos los objetos) que lo conforman son *agentes*, significa que en determinadas circunstancias –en una actividad ritual– se convierten en entidades dotadas de la fuerza vital. Esta noción se relaciona con la *idea de presencia*, que se muestra en breve a continuación.

En los estudios visuales últimamente se ha hablado del llamado giro icónico en contraposición al lingüístico (o del giro ontológico en oposición al epistemológico). Con esto se impuso la idea de *presencia,* que se refiere a los enunciados en torno a los objetos dotados de una vida propia que poseen un estatus existencial dotado de agencia.[15] Estos objetos producen conmociones en los sentimientos y trasladan una carga emocional, las cuales no pueden ser pasadas por alto. Muchos estudiosos ahora están convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea y que la distinción entre el sujeto y el objeto ya no es válida. Atienden a las formas en que las imágenes captan atención y dan forma a reacciones, de modo que creen que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social.

[15] Según Alfred Gell, el arte no debe ser entendido en términos de significado o comunicación, sino aprehendido como un proceso, un hacer, es decir, una agencia. En las teorías antropológicas del arte se enfatizan las relaciones sociales que motivaron las inferencias, respuestas o interpretaciones entre prototipos, artistas y receptores, donde los prototipos se refieren a las entidades materiales. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, New York, Oxford University Press, 1998, p. ix.

Básicamente, este concepto se configuró en oposición a la idea de *representación*. El paradigma interpretativo según el cual la imagen es a menudo concebida como una representación, nos indica una construcción visual que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de manipulación por sus receptores. Por el contrario, la atención contemporánea a la presencia del objeto visual, la forma en que se involucra con el receptor, de manera que se extravía de las agendas culturales para las cuales fue concebido y que pueden, de hecho, afectarnos de un modo que los sistemas de signos fallan al regular, nos pide atender al estatus de la imagen como una *presentación*.[16] Con relación a esto, Mitchell habla de las imágenes como si fueran cosas u organismos vivos[17] y, en específico, considera a los edificios como seres vivientes y como cuerpos.[18] Lo invisible se manifiesta (y se evoca), por medio de una forma visible, es decir, lo ausente se vuelve presente.

En la época prehispánica (y no sólo en ella) la religión estaba impregnada de elementos mágicos, lo que implicaba una disposición activa frente a los dioses. Se efectuaban determinados actos ceremoniales y rituales que formalizaban el culto. Como acotan George Kubler[19] y Dúrdica Ségota,[20] los pueblos antiguos fusionan lo sacro con lo profano, el mito con la historia, y es prácticamente imposible separar esas dos esferas, las cuales para el hombre moderno occidental, al contrario, son difíciles de unir.

---

[16] Keith Moxey, ''Los estudios visuales y el giro icónico'', en *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, No. 6, 2009, pp. 8-9, en http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=4652&clave_busqueda=2009.

[17] Mitchell, *op. cit.,* p. 11.

[18] *Ibid*., p. 14.

[19] George Kubler, *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mayas, mexicanos y andinos,* Madrid, Cátedra, 1986, p. 42.

[20] Dúrdica Ségota, ''Arte mexica'', en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* No. 54, Vol. XIV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 21.

Al analizar la producción artística entre los mexicas, según la información de las fuentes escritas tras la llegada de los españoles, Ségota advierte:

> La ideología de los mexicas, para nosotros, reviste dos aspectos fundamentales y muy precisos: el de expresión de un pensamiento mágico-religioso y al mismo tiempo el de la manifestación de un pensamiento político. El arte como una práctica específica dentro de la ideología, participa de este carácter general y hace patentes ambos aspectos, que se confunden y entrelazan.[21]

La autora agrega que en Mesoamérica todas las artes, incluyendo las plásticas, estuvieron ritualizadas como cualquier otro medio de comunicación con lo sobrenatural. Es decir, el arte está en estrecha relación con las creencias y las ceremonias religiosas.[22] Alfredo López Austin externa la misma opinión: ''Cosmovisión, religión, política y economía estaban firmemente entrelazadas, y con frecuencia las relaciones de fondo económico y político se dirimían en el ámbito religioso.''[23]

En lo que incumbe al sitio de San Bartolo propiamente, se percibe que varias estructuras fueron parcialmente desmanteladas, puesto que algunas partes suyas están en un buen estado de conservación –como los Murales Norte y Oeste pintados en el interior de la Sub-1A–, mientras que otras se encuentran en forma de fragmentos utilizados como relleno como parte de los actos organizados, puesto que la mayoría están depositados en las esquinas (figs. 12. a-b). A la vez, también existe la evidencia que a varios fragmentos de las pinturas, los relieves en estuco y los mascarones se les ofrendaba y enterraba como si fueran entidades dotadas de las fuerzas vitales. Otros vestigios de la actividad ritual, en el

---

[21] *Ibid.,* p. 20.
[22] *Ibid.,* p. 23.
[23] Alfredo López Austin, ''La religión, la magia y la cosmovisión'', en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia antigua de México, Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Miguel Ángel Porrúa, 2001, p. 237.

interior de los edificios, son los restos de las quemaduras, así como de la cerámica, las conchas y las lajas de obsidiana.

En suma, en el proceso de la demolición, la reconstrucción o la nueva construcción, el desmantelamiento de los edificios con sus murales, los relieves y los mascarones, atestiguan que este acto no era plenamente destructivo, puesto que una determinada cantidad de sus restos muestra un manejo especializado de índole ritual. Primero se removían de su lugar original, se recolectaban y depositaban en distintas capas o en concentraciones dentro del relleno; este manejo implica la colocación cuidadosa de determinados grupos de fragmentos en las esquinas de los edificios. Por estas razones, es evidente que se trata de los espacios rituales en los cuales se instalan las imágenes sacralizadas.

Trato de entender la especificidad de las imágenes que se encuentran en el exterior de algunos edificios, pintadas en las paredes verticales y modeladas en estuco en las cornisas; una de sus particularidades es estar plasmadas en las esquinas y cerca de los vanos de los edificios, situando una parte suya en un muro y otra en el contiguo. Esta colocación intencional de pinturas y esculturas arquitectónicas, que implica su visibilidad parcial desde un solo punto de observación, aprovecha las posibilidades que el edificio ofrece para una manifestación plástica diferente, con una particular manera de concebir la relación entre las supeficies con valores plásticos y las figuras plasmadas en ellas. Al utilizar sus continuidades más allá de un solo plano, engloban al edifico, unifican sus lados, beneficiándose de sus diversas fachadas y dando vitalidad a esos lugares particulares. Esta noción me parece importante, porque en general pasamos por alto la especificidad del medio empleado, al contar con los desplegados que lo violan.

En lo que concierne al espacio interior, otra de sus facetas que examino es el espacio de la imagen. Los pasos relevantes que tomo en cuenta para inferir su posible significación son varios: descripción de la superficie pintada entendida como clausura del objeto (calidad del espacio representado según sus límites y dimensiones), y el soporte como medio expresivo (formato, tamaño, acabado, textura); ubicación de las pinturas murales (ejemplo: en el friso en la Sub-1A *vs*. en la pared completa Ixim) como posible indicador del *locus* del discurso pictórico; importancia de los marcadores del espacio plástico (bandas y marcos) para las imágenes, según su valor semántico y su función (las bandas pintadas en el interior de la Sub-1A están conformadas de tres unidades, de las cuales dos significan la totalidad, mientras que la otra está segmentada y está en relación con las escenas pintadas encima de ella). Es en esa superficie delimitada donde se trazan los ejes, cumpliendo una doble función, la de segmentación del conjunto en partes discretas y la de orientación de eventuales recorridos.

Tomo en consideración, también, los siguientes medios expresivos que afectan la composición exteriorizada en un soporte planario: posturas y gestos de las figuras; orden, ritmo, tensiones, movimiento, direccionalidad, tamaño (de las figuras, del espacio que ocupan y del espacio que se encuentra entre ellos), proporciones (de y entre las figuras, figuras y colores, así como entre distintos colores).

Figuratividad

Uso el término figuratividad en el sentido que le da la escuela semiótica greimasiana, llamada también parisina. Antes de abordarlo directamente, hay que pasar por el término *ícono*, signo naturalmente motivado que representa al referente, y la *iconicidad*, concepto que remite, de manera natural, a la antigua ''imitación de la naturaleza''. Los sistemas de

representación icónicos son diferentes de los otros por el hecho de que la relación reconocible entre los dos modos de realidad no es arbitrario sino *motivado*, porque presupone una cierta identidad, total o parcial, entre los rasgos y las figuras del representado y del representante.

Por otro lado, la actividad del pintor, por ejemplo, debe ser comprendida como un conjunto de procedimientos recubiertos por el término de imitación y dirigidos a reproducir lo esencial de los rasgos de la naturaleza. Se debe reconocer que la operación imitación consiste en una muy fuerte *reducción* de las cualidades de ese mundo; por un lado, sólo las propiedades planarias de ese mundo son, transponibles y representables sobre superficies artificiales, mientras que la extensión no es dada plenamente en su profundidad pletórica de volúmenes. Los rasgos del mundo –los trazos y las placas– así seleccionados y transpuestos sobre un lienzo, por ejemplo, son verdaderamnete poca cosa en comparación con la riqueza del mundo natural; son identificables como figuras, pero no como objetos del mundo.

El examen de los problemas planteados por la imitación y el reconocimiento muestra que el concepto de representación no puede ser interpretado como una relación icónica, como una relación de semejanza simple entre las figuras visuales planarias y las configuraciones del mundo natural. Si hay aquí semejanza, se sitúa en el nivel del significado, es decir, de la rejilla de lectura común al mundo y a los artefactos planarios. Entonces, hablar de iconicidad ya no tiene ningún sentido.

Por el contrario, el concepto de rejilla de lectura da lugar a una problemática nueva. Siendo de naturaleza social, esa rejilla está sometida al relativismo cultural ampliamente –pero no infinitamente– variable en el tiempo y en el espacio. De aquí que cada cultura, estando dotada de una visión del mundo que le es propia, plantee también condiciones variables para el reconocimiento de los objetos y, al mismo tiempo, para la identificación

de las figuras visuales como *representando* los objetos del mundo, conformándose a menudo con vagos esquematismos, pero exigiendo a veces una reproducción minuciosa de los detalles verídicos.

Sin embargo, lo esencial está ahí: la cuestión de la figuratividad de los objetos planarios (''imágenes'', ''cuadros'', etcétera) se plantea sólo si una rejilla de lectura iconizante es postulada y aplicada a la interpretación de tales objetos, lo cual no es la condición necesaria de su apercepción y no excluye la existencia de otros modos de lectura también legítimos.

Una lectura iconizante es, sin embargo, una *semiosis*, es decir, una operación que, conjuntando un significante y un significado, tiene por efecto de producir signos. La rejilla de lectura de naturaleza semántica requiere del significante planario, y al hacerse cargo de los paquetes de rasgos visuales, de densidad variable, que constituye en *formantes figurativos*, los dota de significados, transformando así las figuras visuales en signos-objeto.

El agrupamiento de rasgos heterogéneos, que constituye a la figura y sirve de formante en una lectura, plantea el problema de la densidad de los rasgos y de su organización. El concepto de pertinencia lo aclararía un poco: digamos que una figura posee *densidad* normal o, dicho de otra forma, que un formante figurativo es pertinente si el número de rasgos que reúne es mínimo, es decir, es necesario y suficiente para permitir su interpretación como representando un objeto del mundo natural.

Si el acercamiento figurativo de los objetos visuales es sólo un medio integral –y parcial– de su comprehensión, la figuratividad misma y las interrogaciones que la acompañan parecen rebasar los límites que el soporte planario, lugar de su manifestación, quiere asignarles: teniendo en cuenta el hecho de que las cualidades del mundo natural

seleccionadas sirven para la construcción del *significante* de los objetos planarios, aunque al mismo tiempo aparecen como rasgos del *significado* de las lenguas naturales, observamos que los discursos verbales portan en sí mismos su propia dimensión figurativa, aunque las figuras que la constituyen son figuras del contenido y no figuras de expresión.[24]

Además, según Ernst H. Gombrich, la representación no depende de semejanzas formales sino de la selección de requisitos mínimos de la función de representar. Las condiciones que guían la representación pictórica, tal y como lo explica en su libro *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, reside en conocer la relación entre un objeto del mundo real y su representación visual (objeto de arte). En la línea de ciertas teorías psicológicas, Gombrich sostiene que esa representación se produce por sustitución: sobre la base de una función (la de cabalgar), el niño elige la imagen mínima que le es necesaria para sustituir el objeto con el juguete.[25]

Finalmente, en pocas palabras, el término figuratividad se refiere a lo siguiente:

> […] es evidente que la figuratividad comprendida como un cierto modo de lectura –y de producción– de las ''superficies construidas'' no está necesariamente ligada a una normalidad cualquiera que pueda dar lugar a excesos o a insuficiencias: el deseo de hacer-parecer –de hacer-creer– manifestado por tal pintor, tal escuela o tal época, conduce a la *iconización* excesiva; por el contrario, el despojar a las figuras de su ropaje tendiendo a hacer más difícil el procedimiento de reconocimiento –no dejando ver, como en la *Improvisation* de Kandinsky, más que ''objetos virtuales''– da lugar a la *abstracción*. La iconización y la abstracción no son pues más que grados y niveles variables de la figuratividad.[26]

Por lo tanto, y en caso concreto de San Bartolo, las figuras se identifican como antropo, zoo y fitomorfas, así como objetos producidos por la actividad humana (predominan en las escenas de la Sub-1A, por ejemplo); existen, también, algunas figuras

[24] Algirdas J. Greimas, ''Semiótica figurativa y semiótica plástica,'' en Gabriel Hernández Aguilar (selección, traducción e introducción), *Figuras y estrategias. En torno de una semiótica de lo visual,* México, Siglo XXI Editores y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994, pp. 21-26.
[25] Omar Calabrese, *El lenguaje del arte,* Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1985, pp. 63-64.
[26] Greimas, *op. cit.,* p. 25.

formadas por diversos signos esquematizados o geométricos (prevalecen en las bandas pintadas en el mismo edificio). A menudo estas figuras son imágenes-conceptos conformadas al combinar distintos elementos del mundo natural, convirtiéndose, así, en figuras fantásticas y no naturalistas, porque la intención primordial es crear una realidad y no copiar la realidad en un sistema óptico-visual.

Cromatismo

Para Greimas, el lenguaje plástico supone colores y formas sobre una superficie pintada. Sin omitir comentario alguno, el reconocimiento de las categorías topológicas, cromáticas y eidéticas, que constituyen el nivel fundamental de la forma del significante, no agota su articulación: se trata solamente de bases taxonómicas susceptibles de hacer operatorio el análisis de ese plano del lenguaje. Entonces, el desarrollo de la construcción del objeto semiótico consistirá en determinar las combinaciones de esas unidades mínimas –que denominaremos figuras plásticas– para alcanzar, enseguida, configuraciones todavía más complejas, confirmando así el postulado general según el cual todo lenguaje es primeramente una jerarquía.

Entre esas formas plásticas, desigualmente complejas, es necesario reservar un lugar aparte a los *formantes plásticos* –comparables pero distintos de los *formantes figurativos*–, organizaciones particulares del significante que sólo se definen por su capacidad de ser reunidos por significados y constituirse en signos. Pero como los formantes significativos sólo significan, por así decirlo, después de la aplicación de la rejilla de lectura del mundo natural, y los formantes plásticos fungen como pretexto para vertimientos de significaciones diferentes, nos autorizan a hablar de *lenguaje plástico* y a ceñir su especificidad.

Se mantiene capital e indispensable en el plano operatorio la distinción entre *categorías plásticas* (*anáfora*, consiste en la iteración y la reposición de un mismo término pero empleado en un contexto diferente) y *contrastes plásticos* (se cumple por la reposición de un término categórico por su contrario o /contradictorio/).[27] En los murales pintados en el interior de la Sub-1A de San Bartolo, tal es el caso, por ejemplo, con la repetición de una misma figura en las escenas consecutivas, lo que indica su conexión, o la sustitución de un color por otro para señalar el cambio temático en diferentes enunciados, entre otras posibles significaciones.

En cuanto a las formas, se cuenta con la capacidad de aprehender algunas placas en su función aislante y discriminatoria (en cuanto líneas y contornos) y otras en su función individualizadora e integrante (en cuanto superficies plenas). Una distinción de ese tipo se apoyaría en dos postulados epistemológicos que surgen de la semiótica general: primero, la distinción entre lo eidético (que se refiere a la esencia; gr. relativo al conocimiento) y lo cromático no reside en la materialidad del significante (su nivel fonético), sino en su *aprehensión relacional* (su nivel fonológico), en la función atribuida por el lector a uno u otro término en relación con otros; en segundo lugar, la aprehensión de un término como unidad presupone una doble aprehensión de ésta, como unidad, debido a su discreción, en tanto que distinta de lo que la rodea, y como unidad, debido a su integración, como tal individualizada.

Como se puede apreciar de los argumentos expuestos, la significación expresada a nivel del cromatismo no se puede separar de la forma. Se produce, por consiguiente, al relacionar los colores utilizados en una obra concreta entre sí (no aisladamente) y, efectivamente, en relación con las formas. Igualmente, las escenas se pueden segmentar

[27] Greimas, *op. cit.*, pp. 31-35.

según los colores utilizados dentro de su propia estructura, así como ser sugeridas por los colores empleados en las bandas inferiores.

El color rojo predomina tanto en el exterior como en el interior; los fitomorfos nunca se pintan de color rojo; los zoomorfos raras veces se pintan de este color. Cuando el rojo se utiliza como color de la *superficie* de una figura, nunca llega hasta su contorno hecho en línea negra, siendo estos dos colores separados, en general, por un margen en color natural de estuco. No obstante, cuando se trata de *líneas* rojas de diferente grosor, ellas sí se colocan directamente al lado de las negras. El color gris con tono azul se utiliza en pequeñas cantidades. La pintura corporal transforma los personajes comunes en extraordinarios. Las agrupaciones cromáticas –a través de tonos y matices– son una herramienta perceptual que existe y actúa junto con la forma y el espacio.

El color amarillo sólo se emplea cuando se trata del signo U en el medio de una franja pintada generalmente en sentido diagonal (y, a veces, en sentido vertical). Usualmente, en estas ocasiones, cerca de la línea negra del contorno aparece otra línea negra delgada. Este modo de pintar también se observa en el caso de las bandas y el cuerpo de la serpiente fantástica del Mural Norte. La particularidad de estos dos últimos casos es la de tener pequeños cuadrángulos pintados en línea negra a lo largo de la línea delgada, posicionados a distancias irregulares.

Se observa, también, el uso diferenciado de la línea (de contorno) y el color al pintar las figuras fitomorfas: doble línea del contorno y el color natural del estuco dominante *vs*. línea sencilla de contorno y otros colores :: figura-concepto *vs*. figura naturalista, indicando que el tipo de la línea y la aplicación de un determinado color designan la naturaleza de las

figuras, es decir, que la forma o los recursos formales revelan el contenido, por lo que se subraya la imposibilidad de su disociación.

* * * * *

Esta tesis está estructurada en cuatro capítulos. En el primero efectúo una revisión historiográfica de diferentes estudios acerca del grupo de las Pinturas de San Bartolo. Este capítulo no tiene las pretensiones polémicas, así que en forma suscinta se exponen las tesis básicas en torno a las excavaciones arqueológicas y la protección de las áreas expuestas, algunas ideas sobre las técnicas y los materiales utilizados en la preparación y finalización de distintas manifestaciones plásticas, las consideraciones principales en torno a la iconografía de las pinturas murales que se encuentran en el interior de la Sub-1A, y se termina con algunas observaciones acerca de las interpretaciones de los textos jeroglíficos.

En los tres capítulos siguientes expongo mis hipótesis. El criterio principal de su división –que obedece los principios metodológicos– fue el espacio, y a lo largo de los tres se versa sobre la figuratividad y el cromatismo del espacio exterior (en el segundo) y del espacio interior (en el tercero), para culminar relacionándolos y sintetizandolos (en el cuarto capítulo), puesto que solamente su unión es capaz de producir la significación.

Insisto en que es imprescindible estudiar diferentes manifestaciones plásticas en su contexto preciso y eso se destaca a lo largo de esta tesis, para que el lector nunca pierda de vista sus especificidades en cuanto al espacio donde se hallan. Este acercamiento me permitió, reitero, presentar las pinturas murales del interior de la Sub-1A que se encuentran *in situ* en una sola tira para subrayar la idea de que se trata de un solo discurso (lám. 2). No

ha sido posible ensamblar tres murales de una manera perfecta, porque se pintaron sobre el friso inclinado, y la inclinación es la razón de no poder lograr la concordancia total de las partes.

Además, para tal efecto, se calibraron y unificaron los tonos y los matices de los colores utilizados, sobre todo el rojo y el amarillo (en realidad, se trata de los valores aproximados y no exactos), puesto que como punto de partida se utilizaron los dibujos de exquisita calidad realizados por Heather Hurst en diferentes momentos; es importante que no se pierda de vista que la apariencia de los colores depende también de la calidad del papel y de la impresión. El pedazo del Mural Este fue reconsturido parcialmente con base a las fotografías y un dibujo hecho en línea por la misma autora; los colores que se aplicaron no reconocen los trazos hechos por el pintor maya (por lo que no hay degradaciones), puesto que en el momento de la elaboración de esta reconstrucción hipotética, los autores[28] no tuvieron la oportunidad de observar el mural en su lugar original.

En cuanto a las imágenes reconstructivas hipotéticas del exterior de los edificios del antepenúltimo estadio constructivo,[29] por falta de datos, se presentaron sus principales características arquitectónicas, las relaciones espaciales y funcionales entre las escturcturas, así como su relación con la etapa posterior, omitiendo los detalles relativos a las manifestaciones como mascarones, relieves y pinturas (en la mayoría de las imágenes), textos jeroglíficos, así como el color original (el rojo)[30] de la plataforma Yaxche. Sería importante realizar los estudios correspondientes y las mediciones exactas que posibilitarían completar esas imágenes (lám. 1).

[28] Ricardo Alvarado Tapia y Sanja Savkic.
[29] Realizadas por Massimo Stefani.
[30] El color original (el rojo) se muestra en la Fig. 13. b.

Igualmente, es importante llamar la atención de que en un dibujo reconstructivo a color de la Sub-1A, realizado por los dibujantes autorizados por el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, la cornisa en el exterior de ese edificio en realidad pertenece a la fachada norte del edificio y no a la del sur, como se presenta en ese dibujo (fig. 12. b). Es importante saber eso, porque las aves que están de perfil en las cornisas de las fachadas laterales de este edificio se encuentran orientadas hacia el acceso (hacia la fachada frontal) y no hacia la plataforma Yaxche. Por ello, en una de las imágenes de la lámina 1 se hizo el esfuerzo de mostrar la cornisa del lado norte de la Sub-1A en su lugar original (lám. 1. z).

Aunque tuve la oportunidad de contemplar los murales en su lugar original en el año 2009, sería pertinente contar con más material visual de todas esas estructuras. Incluso, sería de enorme ayuda si se conocieran las pinturas murales ensambladas por las fotografías tomadas en buenas condiciones de iluminación y en alta resolución. Al igual, para poder apreciar debidamente la totalidad de las manifestaciones que configuran la antepenúltima fase de contrucción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, sería oportuno aumentar el *corpus* referente a sus diferentes facetas para un mejor entendimiento general; lo mismo sería válido para las otras fases con el fin de poder apreciar el desarrollo a lo largo del tiempo.

Sin duda, esto depende de las futuras excavaciones arqueológicas y los trabajos en gabinete. Al mismo tiempo, sería de gran utilidad nombrar los colores empleados por los mayas según una determinada nomenclatura del color (por ejemplo, utilizar las tablas de

Munsell, entre otras posibilidades), para evitar los nombres subjetivos que dependen del autor que los emplea.

Igualmente, me parece interesante seguir investigando las figuras plasmadas en los ángulos de los edificios para vislumbrar si existe alguna relación entre aquellas producidas en el periodo Preclásico con las hechas en los periodos posteriores de la historia maya prehispánica, como es el caso de aquellas colocadas en esos mismos lugares en los edificios que pertenecen a los llamados estilos Chenes, Río Bec y Puuc (del periodo Clásico), así como en varios otros sitios, como en el edificio del juego de pelota de Copán (también del Clásico) o el Templo de los Frescos en Tulum (del Posclásico), para mencionar sólo agunos ejemplos.

Por último, me apoyaré en las palabras de Miguel Ángel Barseghian, quien destaca algunas constantes que no me fueron posibles de analizar: configuraciones visuales que escapan a mi lectura (que se ocultan, en la terminología de Mitchell), contexto ritual de origen, contexto físico de origen (olores, temperatura, sonidos, ecos, iluminación, mobiliario), comitente como regulador de las licencias representativas, rol social del artista, público receptor.[31]

[31] Miguel Ángel Barseghian, ''El tratamiento del espacio en las pinturas de Bonampak,'' en *La pintura mural prehispánica en México, Boletín informativo,* Número 26, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Junio 2007, p. 43.

Capítulo 1

Revisión de diferentes estudios

del grupo de las Pinturas de San Bartolo

A partir de su descubrimiento en el mes de marzo de 2001, el sitio de San Bartolo fue objeto de estudio desde el punto de vista de varias disciplinas y enfoques: arqueología, análisis de la cerámica, conservación, restauración (que por su lado implican el estudio de técnicas y materiales), así como iconografía, epigrafía, osteología, biología, medio ambiente, entre otras ramas del conocimiento. Todos estos trabajos se han realizado tanto en el campo como en el laboratorio y tienen un valor indiscutible; sin embargo, no todos se desglosarán en esta tesis.

Para un mejor entendimiento acerca de lo que se ha conocido hasta la fecha en torno a ese sitio arqueológico, es recomendable que el interesado recurra a los informes de las temporadas de trabajo del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo ya realizadas, la cuales se han entregado debidamente al archivo de la sección de Monumentos Prehispánicos del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. Igualmente, los logros de las investigaciones y algunas interpretaciones acerca de ese sitio y sus alrededores se han presentado a partir del año 2001 en el Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (que se lleva a cabo una vez al año), y también se han publicado en diferentes

revistas tanto especializadas como de divulgación, así como se han escrito varias tesis sobre sus distintos aspectos.[32]

1.1. Excavaciones arqueológicas y la protección de las zonas expuestas

Desde sus inicios, el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo se ha enfocado principalmente al salvamento y a la conservación de los murales de la Pirámide de las Pinturas, sin dejar de lado otras actividades como las excavaciones sistemáticas y los sondeos exploratorios, así como el refinamiento de las etapas cronológicas del sitio, por medio del análisis tipológico de la cerámica y otros artefactos arqueológicos recuperados mediante diferentes trabajos de investigación emprendidos por diversos equipos científicos.

En el año 2002 el sitio de San Bartolo fue recorrido con la finalidad de elaborar un mapa preliminar; además, se siguió trabajando en la cámara en la cual un año antes, se localizó una pintura mural en la pared del lado norte, la misma que hizo famoso ese sitio y la que dio el nombre al grupo arquitectónico completo y a su edificio principal (el grupo de las Pinturas y la Pirámide de las Pinturas, respectivamente). Al año siguiente continuaron los trabajos de investigación y conservación; quizás lo más distintivo fue el encuentro de una cornisa de estuco con pintura roja en el exterior de la Sub-1A, el cual se ubica en la mitad sur del muro norte (lám. 1. z).

Para 2004 se siguieron los trabajos de excavación y conservación en el interior de la Sub-1A. El hallazgo principal fue el descubrimiento del Mural Oeste, en el que se

[32] Aquí refiero la mínima cantidad de información que, según considero, ayuda al entendimiento global de los postulados que plantearé en los capítulos que siguen. Una excelente revisión de todos los estadios constructivos forma parte del segundo capítulo de la tesis doctoral de Heather Hurst (Hurst, Heather, *Mural and the Ancient Maya Artist: A Study of Art Production in the Guatemalan Lowlands*, Tesis de Doctorado, Yale University, 2009.). Además, como ya mencioné, la información con todos los pormenores se encuentra en los informes arqueológicos.

observaron múltiples escenas relacionadas con varios temas, las cuales se refieren principalmente a la mitología maya.

En la excavación del año de 2005, se continuó con la liberación de los murales tanto del lado norte como del oeste y fue descubierto un nuevo edificio hacia el norte del ya conocido, denominándolos, ahora, Sub-1A (edificio de los murales) y Sub-1B (el recién descubierto). También fueron iniciadas las investigaciones de los estadios constructivos de la Pirámide de las Pinturas, lo que posibilitó una definición preliminar de las primeras tres etapas constructivas, identificadas como Sub-5, 6 y 7.

En cuanto a la conservación, continuó el proceso de la limpieza de la superficie de los murales, así como el tratamiento de las áreas inestables y la reintegración de los fragmentos (caídos o provenientes del relleno). Al mismo tiempo, se hizo un registro fotográfico para examinar su condición con mayor detalle y determinar el tratamiento adecuado.

Al igual, se llevaron a cabo investigaciones con el objetivo de encontrar áreas que tuvieran un carácter ritual, como ofrendas y entierros, entre otros, con la finalidad de definir el posible patrón de conducta ritual tanto en las áreas ceremoniales como en las domésticas, debido a la presencia de la ceniza en distintas áreas que se han excavado, en particular en las esquinas frontales de los edificios.

En la temporada de trabajo del año 2006 se siguieron definiendo las características arquitectónicas del edificio de las pinturas, que fueron iniciados en la temporada previa; fue entonces que se logró determinar un total de ocho etapas constructivas.

En lo que concierne a la excavación, los trabajos fueron enfocados específicamente a

estadios de construcción Ixbalamque e Ixim, cuando se exhibieron otras evidencias de las pinturas murales, así como la presencia de nuevos rasgos arquitectónicos.

1.1.1. Pirámide de las Pinturas

En los informes anteriores se ha mencionado que la Estructura 1 o Pirámide de las Pinturas posee siete etapas (lám. 1. a, c, e, g, k, m, ñ). No obstante, debido al descubrimiento de la última versión de las Pinturas, la nomenclatura cambió: antes de la quinta temporada de excavación, realizada en el año 2006, se creía que la estructura Ixim, plataforma Yaxche y las subestructuras 1A y 1B conformaban la penúltima etapa constructiva pero, precisamente por el hallazgo de la última etapa, el conjunto de estas cuatro estructuras fueron renombradas como *antepenúltima* etapa, mientras que lo que anteriormente llevaba por nombre *última* etapa, ahora se denomina *penúltima* etapa constructiva.

Ese hallazgo también cambio la nomenclatura de las primeras versiones de las pinturas. Empero, para facilitar las referencias, las estructuras seguirán siendo mencionadas principalmente por el nombre que ha sido usado en los reportes anteriores: Ixkik, Ixbalamque, Ixmucane, Yaxche, Ixim, Sub-1A y Sub-1B (figs. 13. a-b).

El montículo del edificio las Pinturas se encuentra ubicado al noreste del sitio de San Bartolo, en el grupo del mismo nombre. Dicho montículo está oculto por la vegetación del sitio y se ha mantenido en tales condiciones durante mucho tiempo, quizás más de 1200 años (figs. 14. a-b). Los escombros acumulados a través del tiempo, a causa de la destrucción de las partes superiores y por la intemperie, cubrieron totalmente la fase final del edificio, por lo que los vestigios de la arquitectura prácticamente desaparecieron por

completo. En realidad, dicho montículo cubre una serie de estructuras construidas en diferentes momentos de la historia, es decir, edificadas por etapas, las cuales se pueden observar por medio de los túneles existentes hechos por los arqueólogos.

En el exterior de la Estructura 1 las excavaciones se centraron en la remoción del escombro y limpieza de los perfiles norte y sur de la trinchera de saqueo en la fachada posterior. En estos trabajos se descubrió un nuevo estadio constructivo, el cual sería precisamente la última etapa de las Pinturas. Este nuevo estadio constructivo se ubica a 1.8 m al este del que se creía que era el último. Esta nueva etapa se pudo observar en los perfiles norte y sur de la trinchera y se reconocieron dos terrazas escalonadas. Al parecer, esta estructura colapsó o estaba en proceso de construcción, puesto que los taludes de los dos cuerpos no cuentan con bloques canteados. Además de los pedazos de estuco, también se recuperaron varios fragmentos de cerámica, fechados para el periodo Preclásico medio/tardío.

1.1.2. Antepenúltima fase de construcción: edificio Sub-1A

Si se permite la posibilidad de que el edificio Sub-1A fallara antes del proceso de relleno y al continuar con la edificación del nuevo programa arquitectónico, se pueden hallar algunos datos significativos para su análisis desde el punto de vista estructural. Si se observa la disposición de la Sub-1A con respecto al basamento Yaxche, no resulta ser muy factible, porque la parte posterior de ese basamento o plataforma se edificó en talud y funge como sustento de la construcción del muro oeste de Sub-1A, el cual, en su base, fue de dimensiones pequeñas en comparación con el resto de las cargas superiores. Es probable que el arreglo del grupo que formaron las Sub-1A y 1B, con la posibilidad de que existiera una tercera estructura enfrente de este último edificio, forzó a construir la cámara con los

murales en esta ubicación tan comprometida en sentido estructural. Dicho eso, es factible pensar que primero fue construida la Sub-1B y después la Sub-1A, con el arranque obligado del muro oeste sobre la moldura basal de la plataforma Yaxche (lám. 1).

Si es cierto también que el muro oeste no es el único inconveniente estructural de la crujía con los murales, en la actualidad es el reto más grande por resolver, en cuanto a la conservación de la Sub-1A y de las pinturas murales que se preservaron en dicho lugar. El estado del extremo norte del muro es mucho más frágil que aquél del lado sur y esta diferencia, quizás, radique en la composición que tuvo el muro (los conservadores de la pintura mural opinan que esta sección es la más delicada de todo el muro oeste).

Los elementos estructurales que afectan directa e indirectamente a la Sub-1A y descubiertos en parte en los túneles de investigación correspondientes, se encuentran en una gran masa de relleno, la cual fue utilizada al desmantelar este edificio de las Pinturas y, además, para completar la construcción de la siguiente etapa de la edificación; en otras palabras, todo este enorme relleno descansa sobre la Sub-1A. Este relleno es una combinación de las piedras calizas rústicas y, en especial, de una combinación aglutinante, que es una arcilla, la cual probablemente proviene de los pantanos y que fue mezclada con la tierra caliza.

La Sub-1A y otras estructuras contemporáneas fueron destruidas parcialmente y rellenadas con esa masa para edificar otra etapa. Los constructores destruyeron el techo, el muro este[33] y sur de ese edificio, dejando los muros oeste y norte *in situ*. La pared oeste se recuesta directamente sobre el talud de la plataforma denominada Yaxche. Y, como fue

[33] Solamente una pequeña parte de este mural –en el rincón noreste– permanece en su lugar original.

referido, debido a su inclinación y su relación íntima afecta a la estabilidad de este muro.

1.1.3. Excavaciones en la estructura Ixbalamque, fase las Pinturas Sub-6

San Bartolo se ha hecho relevante por la presencia de los murales policromados tanto en las paredes interiores como en las exteriores de la antepenúltima etapa constructiva, así como por los frisos modelados con diferentes figuras. Sin embargo, aún más sorprendente fue el hallazgo de la evidencia pictórica en la cuarta temporada de campo (2005), como parte de los acabados de las estructuras desde la tercera etapa constructiva, indicando una tradición que inició, por lo menos, alrededor del año 300 a.C. (fig. 15).

La evidencia de ello fue el encuentro de varios fragmentos de estuco dentro del relleno con los textos jeroglíficos, así como cuatro bloques estucados de piedra caliza, en su mayoría pertenecientes a las paredes del edificio (o del templo), sobre el descanso de la plataforma (figs. 16. a-d). Los bloques con los restos de la pintura mural también fueron localizados dentro del relleno: dos de ellos tienen la pintura roja y negra en forma de volutas; otro posee una columna de diez jeroglíficos en color negro sobre una banda roja de fondo, la misma que hasta la fecha es la evidencia escrituraria más temprana en San Bartolo.

Cerca de ese texto se halló, asociado, un fragmento de jamba con la pintura del dios del Maíz, según fue interpretado al comparar ese tipo de figuras antropomorfas con aquellas del interior de la Sub-1A, efectuadas unos 200 años después de la fase examinada. Igualmente, se tomaron muestras de carbón de los contextos sellados en el área, que se ubicaron entre los años 400 y 200 a.C., lo que indica la ocupación de ese estadio constructivo en el periodo Preclásico medio/tardío. Debido a la arquitectura, la orientación

y el tamaño de Ixbalamque, se ha comparado ese tipo de estructura con los edificios característicos del Preclásico, como lo es el llamado grupo E (siendo los más conocidos, tal vez, aquellos de Uaxactún y del Mundo Perdido de Tikal).

Por la similitud de este complejo arquitectónico con Ixbalamque, se sugirió la posibilidad de que se trate de un complejo similar. Tal propuesta fue confirmada al encontrar la pirámide radial; también un depósito de material cerámico fue hallado sobre el piso a nivel de la plaza; se trata de un depósito del ritual de terminación (es decir, de desmantelamiento), dedicado al enterramiento de ese tercer estadio constructivo. Por último, se cuenta también con los relieves en estuco modelado que muestran las figuras antropo y zoomorfas.

1.1.4. Secuencia cerámica

El material recuperado que procede de las excavaciones de San Bartolo ha atestiguado que la tipología cerámica es más diversificada de lo que se pensaba en una primera instancia, puesto que en el año 2009 se reportaron nuevos tipos, formas y modos decorativos, de acuerdo con el sistema tipo-variedad, el cual basa sus estudios en atributos de acabado de superficie (alisado, pulido, estriado, aplicado, con engobe) y decoración, dándole énfasis también en pasta, forma, color y textura de englobe. *Grosso modo*, este método considera la clasificación de los materiales cerámicos con base a los grupos observables de rasgos o atributos. La evidencia procede tanto de la excavación como de la limpieza de trincheras de saqueo que aportan datos importantes. Aunque algunas de estas categorías son provisionales, en la mayoría de los casos se identificaron tipos

representativos en la secuencia cerámica.[34]

Seis complejos cerámicos de San Bartolo integran su secuencia en orden cronológico, la cual va desde el Preclásico medio/temprano hasta el Clásico tardío/terminal, que se establecieron con base a las comparaciones estilísticas con otros sitios de las Tierras Bajas mayas del Petén y Belice; dichos complejos son:

- complejo no nombrado (900-600 a.C.): el número de tiestos de este complejo es pequeño, pero lo más significativo es que señala una ocupación del sitio ya desde fechas muy tempranas;
- complejo Ixbalamque (300 a.C.-150 d.C.): es el más representado en San Bartolo (fig. 17);
- complejo Ixim (150-300 d.C.): es el menos representado en ese sitio;
- complejo Jabalí (300-550 d.C.): indica que en este periodo la ocupación del sitio fue limitada, y que en general la cerámica se producía para su propio consumo);
- complejo Mono (550-1000 d.C.): se considera que la función doméstica es la que domina la cerámica de este periodo; además, se cuenta con un importante porcentaje de cerámica policromada.

Se han fijado analogías significativas entre los complejos cerámicos de San Bartolo, y aquellas presentes en sitios contemporáneos de la misma área, lo que apunta a una

[34] Se trata de Sierra Rojo, Polvero Negro, Flor Crema con sus respectivas variedades, entre otros, observando también la inclusión de las nuevas variedades que contribuyen a complementar la secuencia cerámica de San Bartolo. Patricia Rivera Castillo, ''Recuperación y análisis de materiales arqueológicos. Investigación cerámica temporada 2009'', en Luis Alberto Romero y William Saturno, *Informe preliminar de la octava temporada de campo 2009, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo,* Guatemala, Septiembre 2009, pp. 136-154.

interacción de los bienes cerámicos y, por consiguiente, de otras esferas de la vida humana.

A partir de la muestra de cerámica Pre-Mamom se pudo aseverar que alrededor del año 900 a.C. en San Bartolo ya existía una actividad humana organizada; no obstante, todavía no se puede asegurar nada sobre el origen de los pobladores del lugar, puesto que no se sabe si sólo se trata de un intercambio de esa cerámica temprana entre los habitantes de las áreas central y oriental de las Tierras Bajas mayas o si, quizás, los aldeanos que ocuparon San Bartolo ya la conocían y la traían consigo en la búsqueda de la tierra fértil. Lo que sí se sabe con bastante seguridad es que entre los años 600 y 300 a.C. existía el intercambio de la cerámica con otras regiones, además del desarrollo de las actividades propias de producción, las cuales se reforzaron en el Preclásico tardío.

En los inicios del complejo Ixbalamque (Preclásico tardío)[35] se observan avances en la producción cerámica, así como en su interacción, destacando la afinidad en tipos y modos tanto con la región de Belice como con el centro de El Petén (Tikal y Uaxactún, por ejemplo), siendo, al parecer, más estrechos los vínculos con la región beliceña.

En el periodo Clásico temprano (complejo Jabalí), hubo una disminuición demográfica considerable; supuestamente, la gran parte de la población emigró a sitios

[35] ''Es el mayor representado en San Bartolo, su afiliación corresponde con la esfera Chicanel, paralelo a los complejos cerámicos Chuen de Tikal, Chicanel de Uaxactún y Barton Creek de Barton Ramie […]. Está compuesto por las Clases Cerámicas Uaxactun Sin Engobe y Paso Caballos Ceroso. La manufactura cerámica alisada sin engobe, se prolongó durante todo el periodo Preclásico, se reconocen los grupos Achiote y Zapote. La superficie es usualmente áspera, con pasta que presenta tonalidades de gris oscuro, claro y café-naranja y alto contenido de calcita y abundantes inclusiones de pedernal. La clase cerámica Paso Caballos Ceroso se integra en éste complejo para representar a la monocromía de engobe. Presenta variedad de tonalidades de colores rojo (Sierra), crema (Flor), café (Boxcay), negro (Polvero) y bicromos […], sin embargo el más representativo de la muestra comprenden los de color rojo. Este Complejo se caracteriza por la variedad de formas, los cambios no se enfatizan tanto en los bordes y labios, si no que en las paredes de la vasija, observándose que las pestañas labiales evolucionan a pestañas mediales, las paredes generalmente son curvo convergentes, recto divergentes, curvo divergentes, las bases planas y cóncavas no sufren cambios.'' *Ibid.,* pp. 140-143.

cercanos como Xultún. Durante el complejo Mono del Clásico tardío, la población volvió a crecer, aunque sin alcanzar el nivel de desarrollo que tuvo durante el periodo Preclásico. La mayor parte de la cerámica de este complejo procede de distintos grupos residenciales.

1.2. Técnicas y materiales

Para escribir este apartado del primer capítulo consideré como fuente principal la tesis de doctorado de Heather Hurst, titulada *Murals and Ancient Maya Artist: A Study of Art Production in the Guatemalan Lowlands*, presentada en el año 2009,[36] que trata, básicamente, de la tecnología y la técnica de la preparación y las particularidades de la aplicación de estuco, colorantes y diseños que se adosan en la arquitectura y toman la forma de la pintura mural. Asimismo, uno de los temas importantes es la identificación de diferentes artistas o la autoría (al observar diferente hechura entre las manos de las figuras y los dibujos preliminares que posteriormente se cubrieron con las pinturas finales), siendo esto último válido para las pinturas murales de San Bartolo.

La autora estudia los sitios de San Bartolo, Cival, Holmul (Preclásico tardío) y La Sufricaya (Clásico temprano), observando las constancias y los cambios producidos en la tecnología artística durante aproximadamente 900 años de duración en las Tierras Bajas centrales y orientales mayas; por útlimo, Hurst realizó los dibujos de las diferentes manifestaciones plásticas que se conocen hasta la fecha en esos sitios, y que se reproducen en este trabajo.

[36] Hurst, *op. cit.,* 2009. El título en español es el que sigue: *Los murales y el artista maya antiguo: estudio de la producción del arte en las Tierras Bajas de Guatemala*.

Dos conceptos básicos forman su marco metodológico: cadena operacional[37] y estilo tecnológico, para indagar en las decisiones tomadas por los artistas durante la producción de los murales – desde la construcción del edificio hasta la preparación y la aplicación del estuco en sus superficies, la selección de los pigmentos y la creación de las pinturas. Esta autora considera que los artistas mesoamericanos, en general, y los mayas, en particular, se especializaron en la tecnología para preparar debidamente los materiales y que poseían también el conocimiento de la iconografía. Por ello, tanto por el material mismo como por sus atributos simbólicos, la pintura mural ofrece la oportunidad para una mejor comprehensión de los artistas especializados –los muralistas–, a través del análisis de su producción.

Es importante saber que Hurst, además, presentó sus trabajos en forma de ponencias y artículos en diferentes reuniones académicas y publicaciones, los cuales son relevantes también para el tema que refiere las técnicas, materiales y estilos en la pintura mural maya antigua; uno de ellos está referido en el último apartado del tercer capítulo.

A partir de los estudios de Hurst, desgloso solamente aquella información que me parece imprescindible para el propósito de esta disertación y, como siempre lo he apuntado, el interesado debe buscar los textos completos escritos por ella para conocer sus planteamientos y logros con más detalle.

La autora argumenta que la pintura mural es una de las pocas formas artísticas que es inseparable de un lugar y un espacio específicos; es decir, en sentido conceptual, químico y fenomenológico forma una unidad con el entorno arquitectónico. Se adhiere a las superficies de los edificios que previamente fueron cubiertas con una capa de estuco y

[37] La autora utiliza este término es su idioma original, el francés, *chaîne opératoire*.

alisadas. En el periodo Preclásico tardío las superficies estucadas generalmente eran gruesas, los mascarones hechos del mismo material adornaban la arquitectura de carácter cívico-ceremonial, y los murales se asociaban con la arquitectura ceremonial y funeraria; empero, en teoría, cada superficie estucada podría servir como soporte para un mural, independientemente de que se tratara de un espacio doméstico, cívico o ritual.

No obstante, lo que más me concierne de la investigación de Hurst es el tema del color. Los colorantes se obtienen de diferentes materias primas, como lo son distintas plantas y minerales, que pueden convertirse en un estado adhesivo líquido. Finalmente, el artista abstrae y combina el color y la línea en formas por medio de las cuales capta la realidad tridimensional en una obra en dos dimensiones; transforma los materiales físicos, reales, y los espacios en las experiencias visuales complejas y las sensaciones emocionales.

De suma importancia para Hurst es reconocer las materias colorantes. La complejidad yace en la identificación de una gama amplia de mezclas, gomas y degradación de los materiales. Para determinar la tecnología de la pintura, la autora hizo trabajo de campo y de laboratorio.

Según Hurst, los colores en la pintura mural exigen de una buena habilidad adhesiva y una excelente estabilidad. El tinte es un líquido coloreado hecho de un pigmento suspendido en una goma que adherirá y mantendrá su color al secarse. Los pigmentos –materiales que poseen colores– pueden ser naturales (inorgánicos y orgánicos) o artificiales (hechos por la mano humana). Los pigmentos inorgánicos incluyen el rojo del óxido de hierro y el blanco del sulfato de plomo; el pigmento orgánico común es la raíz de *rubia tinctorum* (de la familia *Rubiaceae*), mientras que un ejemplo de un pigmento artificial es el

azul maya. La goma es un aglutinante orgánico o inorgánico (usualmente en forma de polvo), el cual posibilita que el pigmento se aplique. Las gomas afectan la aplicación, durabilidad, opacidad y el tono de un pigmento.[38]

Ahora bien, me enfocaré en el tema del color utilizado en San Bartolo. Hacia el año 300 a.C., en el complejo las Pinturas Sub-6 grandes áreas pintadas de un solo color, es decir, las superficies monoromáticas, no se utilizan (salvo a veces en plataformas). El color fue usado para crear los murales con diversas figuras en policromía. En lo que concierne al marcador del juego de pelota, fue empleado el rojo sin variación en tono. Los bloques de la estructura Ixbalamque se efectuaron en varios colores: rojo, rojo oscuro, rojo claro, rosa, negro y amarillo. En dos de esos bloques, el amarillo fue aplicado encima de un rojo claro y como resultado se obtuvo el naranja. En las pinturas de esa estructura el amarillo no se usó en grandes cantidades.

Las líneas negras[39] se hicieron con una capa delgada que pierde su opacidad dependiendo de la manera en que se aplicó (a través de diferentes brochazos), mientras que algunas líneas se hicieron en rojo. Los jeroglíficos se hicieron en negro sobre una banda vertical en rojo claro; esta banda presenta cambios de densidad, señalando un brochazo rápido. Las bandas similares debajo de los jeroglíficos se encuentran también en los murales de la Sub-1A e Ixim.

---

[38] *Ibid.,* pp. 133-134.

[39] Según el estudio de las muestras recolectadas del Mural Norte de la Sub-1A que realizó Magaloni, aplicando la microscopía óptica y XRD, el negro se obtuvo del carbono. Por otro lado, al aplicar XRF en el Mural Oeste del mismo edificio, Hurst mostró que según el espectro se trata de dos diferentes materiales con que se hizo el color negro: uno posiblemente es el carbono, y el otro contiene el fierro. Hurst, *op. cit.,* 2009, pp. 139-140.

En lo que concierne a los tres edificios de la antepenúltima fase de construcción de la Pirámide de las Pinturas, los colores utilizados varían. En el exterior de la Sub-1B se cuenta con los colores rojo, rosa, amarillo claro, naranja, *durazno*,[40] gris y negro, con líneas en negro; también en negro fueron pintados los jeroglíficos de la fachada frontal. En el interior de la Sub-1A se usaron los colores rojo, negro, amarillo, amarillo claro, rosa, gris, gris-azul, gris-rosa, blanco y naranja. La línea negra es prominente en las figuras y en los jeroglíficos. En el exterior de este edificio, se utilizó un menor número de los colores, como rojo, rojo oscuro, negro, amarillo, rosa y líneas en negro.

En el año 2003, Diana Magaloni Kerpel tomó las muestras del Mural Norte de la Sub-1A para estudiar la composición de los colores utilizados, identificando las materias colorantes.[41] Posteriormente, y con base en esa investigación, Hurst analizó un mayor número de muestras tomadas de diferentes partes del mismo edificio. Los resultados sugieren que los pigmentos utilizados en la Sub-1A no son de todo uniformes cuando se toman en consideración todos los murales, puesto que las muestras del Mural Oeste y del Este mostraron diferentes resultados. Igualmente, concluyó que el color rosa es un rojo diluido en el agua. Con base a los resultados microscópicos, ahora se sabe que en el interior de la Sub-1A los colores amarillo y blanco son consistentes y que posiblemente existen dos rojos y dos negros, aunque ninguno de estos dos últimos presenta diferencias en cuanto a su apariencia (es decir, su tono).

En el interior de la estructura Ixim se utilizó una paleta cromática más diversificada; por lo que se ha conocido hasta ahora, ésta incluye los colores rojo, rojo claro, rojo oscuro,

---

[40] El resaltado es mío.

[41] *Hematite* (rojo), *mahematite* (rojo claro), *goethite* (amarillo/naranja) y carbón (negro), al usar la microscopía óptica y XRD.

rojo bermejo, rosa, *durazno*,[42] naranja, naranja-rosa, amarillo, amarillo-ocre, amarillo claro, blanco, café, gris, gris-azul, gris-rosa, verde y verde claro, así como combinaciones y traslapes de estos colores. La línea negra de Ixim está hecha con una caligrafía exquisita, ágil, dinámica y ejecutada con maestría.

Es importante saber que las pinturas de los edificios Ixim y Sub-1A son las únicas en cuyos murales se usó el color blanco, que difiere de las áreas que se dejaron sin pintar, es decir, las áreas de estuco que luce su color natural. El color blanco no se utilizó con frecuencia; se trata de un pigmento inorgánico.[43] Lo que distingue Ixim de las otras estructuras en cuanto al cromatismo es la utilización del verde. Otro dato relevante es que todos los murales de San Bartolo fueron pintados en técnica de *secco,* lo que quiere decir que las pinturas se realizaron sobre la superficie preparada y secada.

Ahora bien, permanece como incógnita el porqué el cambio en la paleta cromática de esas estructuras, sabiendo que todas son contemporáneas y que, por consiguiente, los artistas tenían acceso a los mismos materiales. Por último, es pertinente mencionar que Hurst observa que existía una tendencia a pintar el mundo natural en policromía, mientras que las figuras sobrenaturales se pintaron solamente en rojo y negro, observación con la que, en general, estoy de acuerdo.

1.3. Iconografía

El criterio para la interpretación de los temas y los contenidos plasmados en los murales que se preservaron en su lugar original dentro de la Sub-1A, será según el orden de

[42] *Ibid*.
[43] Se trata del calcio-aragonita ($CaCo_3$). Hurst, *op. cit.*, 2009, p. 147.

su excavación y, por consiguiente, de su publicación en los medios especializados, porque en ese orden fueron presentados al público por parte de los especialistas que participaron en el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo. La publicación básica de donde retomé las interpretaciones iconográficas es la revista *Ancient America,* porque considero que hasta la fecha es la más detallada; los autores de los textos son William Saturno, Karl Taube, David Stuart, con los dibujos de Heather Hurst,[44] que en adelante serán mencionados como Saturno *et al*. (cuando se trata de la interpretación del Mural Norte), y Ruud van Akkeren.[45] Igual de importante es el artículo escrito por Saturno, cuyo título es ''Centrando el reinado, centrando al rey. La creación y la legitimización en San Bartolo''.[46]

1.3.1. Mural Norte

El Mural Norte (fig. 18) parece constar de dos segmentos principales de desigual tamaño y se describirá primero el segmento menor, que se encuentra del lado izquierdo con respecto al observador, y se proseguirá hacia la derecha, puesto que así es la manera en la que el asunto fue expuesto por los autores citados anteriormente.

La escena en cuestión fue interpretada como "La escena del nacimiento del guaje" por Saturno *et al*. en dicho artículo, publicado en la revista *América Antigua*[47] en febrero del año 2005 (fig. 19).[48] Los autores apuntan que ésta es "una de las escenas más raras que se

---

[44] William A. Saturno, Karl A. Taube, David Stuart, con dibujos de Heather Hurst, *Ancient America, No. 7,''Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte*'', Barnardsville, N.C., Center for Ancient American Studies, 2005.
[45] *Ancient America, No. 8-9*: Christine L. Hernández, ''The Fortunes for Maize in the Codex Borgia,'' y Ruud van Akkeren, ''Tzuywa: Place of the Gourd,'' Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, November 2006.
[46] Saturno, *op. cit.,* 2009, pp. 111-134. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que acerca de los murales de este sitio existe una vasta bibliografía.
[47] *América Antigua*, en español.
[48] Saturno *et al*., *op. cit.,* pp. 8-13.

conocen en el arte maya antiguo."[49] También subrayan que "el significado de la escena del nacimiento del guaje sigue siendo confuso, dado que no se conoce dicho evento mítico en la iconografía maya antigua o contemporánea."[50] Esta afirmación –al igual que la interpretación de ciertos detalles de otra escena plasmada en el mismo mural–, motivaron a Ruud van Akkeren a escribir el artículo titulado *Tzuywa: Place of the Gourd*,[51] publicado en la misma revista en noviembre de 2006.[52]

Saturno *et al*. consideran que el tema de esa escena es el nacimiento de cinco infantes del guaje, entendido éste como el útero de la tierra, interpretación que se apoya en un mito huichol contemporáneo; igualmente, la disposición de las figuras antropomorfas sugiere el ordenamiento del cosmos en cuatro ángulos y el centro, así como está plasmado en la primera lámina del *Códice Fejérváry-Mayer* del periodo Posclásico tardío, procedente del centro de México.[53]

La idea del nacimiento está sustentada por la presencia de cordones umbilicales, asociados a los infantes colocados en las cuatro esquinas y la sangre abundante que está saliendo de la hendidura del guaje hacia ellos, en cuyo medio se encuentra otra figura antropomorfa con algunos rasgos que lo diferencian de los demás. Quizás la disimilitud de

---

[49] *Ibid*., p. 8.
[50] *Ibid*., p. 11.
[51] *Tzuywa: Lugar de la Calabaza*, en español.
[52] La parte del artículo escrito por Van Akkeren que se refiere a la escena indicada del Mural Norte de San Bartolo se encuentra en las páginas 46-50. La palabra *Tzuywa* corresponde a *Zuyuá,* nombre que han puesto Alfredo López Austin y Leonardo López Luján a una entidad político-religiosa mesoamericana suprarregional referida en distintas fuentes escritas durante época colonial.
[53] Aunque no descarto la posibilidad de un *continuum* (en algún grado) de las creencias mesoamericanas a través del tiempo, considero que vincular, desde un principio, lo pintado en la Sub-1A de San Bartolo (*ca*. 100 a.C.) con los mitos y otras manifestaciones de varias otras culturas mesoamericanas de los tiempos posteriores, no es de todo recomendable. Quizás sería mejor explorar los pormenores presentes en el periodo Preclásico (tardío) y en la cultura maya, para luego hacer vínculos con otras producciones hechas en diferentes momentos temporales por diferentes pueblos.

mayor importancia esté entre los infantes; en el registro inferior, la figura del lado izquierdo con respecto al observador tiene una voluta relacionada con su cabeza, mientras que el del lado derecho está asociado con los chorros de sangre a lo largo de una parte de su cuerpo. Los autores opinan que la primera figura exhala volutas de aliento, mientras que a la segunda le brota la sangre de su corazón.

Los autores refuerzan la idea del nacimiento al comparar la hendidura del guaje en forma de V, realizada mediante dos líneas negras con la forma del signo *si,*[54] el cual, en las inscripciones mayas del Clásico, significa "nacimiento" (fig. 20). En cuanto a este tema, Van Akkeren se pregunta si existe alguna conexión entre ese jeroglífico y la palabra compuesta *si-wan*, "cañón", es decir, inframundo.

Este investigador destaca la similitud entre el tocado de la figura que emerge del guaje y aquellos que portan los sacerdotes, el cual podría ser la versión Preclásica del *tzute*. Considera que ese individuo probablemente sea "el hermano menor" de *Nanahuatzin,* tal como aparece en los mitos modernos pipiles, que se refieren al nacimiento del maíz y a los primeros hombres creados de la masa del maíz. Los cuatro infantes serían los equivalentes a los Hijos del Amanecer, es decir, los primeros humanos creados cuando los héroes gemelos (mencionados en el *Popol Wuj*) se convirtieron en el sol y la luna.[55]

---

[54] De hecho, se trata del logograma **SIH**, *sih*, ''nacimiento''. Alfonso Lacadena García-Gallo y Juan Ignacio Cases Martín, ''Apéndice I: Lista de logogramas mayas (versión abreviada ordenada por temas). B. Verbos y sustantivos verbales'', en Alfonso Lacadena García-Gallo, Sebastián Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Ribera y Nacho Cases Marín, *Introducción a la escritura jeroglífica maya*, Talleres de escritura jeroglífica maya, 15ª Conferencia Maya Europea, Madrid, Museo de América de Madrid, 30 de noviembre – 2 de diciembre de 2010. *Web*: es.scribd.com/doc/76090458/Talleres-de-Escritura-Jeroglifica-Maya-15-CME-2.

55 Van Akkeren, op. cit., p. 48.

Contrariamente a Saturno *et al*., Van Akkeren encuentra mucho sentido en esta escena e indica que no se trata de un caso único. Su argumento se apoya en diferentes manifestaciones plásticas mayas, especialmente aquellas de Chichén Itzá, así como de otras regiones de Mesoamérica; igualmente, dicho autor revisa las principales fuentes escritas coloniales mayas, diversos estudios etnográficos sobre distintos grupos indígenas actuales de Guatemala y también las fuentes lexicográficas de varios idiomas mayances.

Señala que *Tzuywa* es el nombre de un lugar de origen mítico según el *Popol Wuj*, que está en la misma categoría como *Tullan* o *Chicomoztoc,* ''Siete Cuevas''. No obstante, también tiene relación con algunos elementos históricos –refiriéndose a ciertos pueblos y a individuos particulares, como aquellos relacionados con el juego de pelota. De hecho, *Tzuywa*, ''Lugar de la Calabaza'', se refiere a la cancha del juego de pelota como lugar de origen, mientras que la calabaza o la jícara sugieren la pelota.[56]

El autor propone que la palabra *tzuywa* implica, a la vez, tanto la jícara como la calabaza;[57] la primera crece en los árboles y la otra, en forma de vid, sobre la tierra. La raíz de esta palabra –*tzu* en k'iche' y *tzuy* en kaqchikel– es similar en varios idiomas del grupo maya y denota la segunda acepción, es decir, "calabaza" y, antes que nada, se refiere a lo que está en el interior de ese fruto. El sufijo -*wa* parece conllevar una noción locativa. Podría estar relacionada con otros locativos k'iche'anos, asociados con el simbolismo de la creación, como *si-wan*, referido anteriormente.[58]

[56] *Ibid.,* pp. 55-56.
[57] La palabra *gourd* en inglés se refiere a ambas referidas en español.
[58] *Ibid.,* pp. 53-54.

Van Akkeren indica que en el Mural Norte de San Bartolo se muestra el origen olmeca de este simbolismo relacionado con la creación. Adicionalmente, este autor recalca la idea de Saturno *et al*. al considerar que el estilo general es maya, pero que se encuentran características olmecas en la representación del dios del Maíz,[59] figura posicionada en el medio de otra escena pintada en este mismo mural (fig. 21). Sea como fuere, la calabaza parece ser el lugar de origen de los primeros humanos, que eran cuatro y, que a partir de ese momento, empezó una nueva era de cultivadores de maíz, la planta más valorada.

La escena del nacimiento del guaje está completada por otra figura antropomorfa –un adulto–. Puesto que la pared está bastante erosionada a la altura de su rostro, no se pueden distinguir los detalles, pero Saturno *et al*. logran discernir su forma serpentina. Al inicio de su artículo describen a este individuo como "un gran ser sobrenatural parado frente a un guaje rajado, y cinco infantes,"[60] y posteriormente indican que se trata de "un gran hombre".[61] Opinan que su postura probablemente indique la acción de presenciar el evento del nacimiento de los cinco infantes,[62] tomando en cuenta que tiene la mano derecha levantada, apuntando con el dedo índice hacia arriba.

El segundo segmento de este mural está determinado por una figura zoomorfa fantástica de cuerpo alargado –soporte para ocho figuras antropomorfas– y la cabeza que encierra la escena del lado derecho (figs. 21, 22); incorpora, además, otra figura zoomorfa

[59] *Ibid*., p. 46.
[60] Saturno *et al*., *op. cit.,* p. 8.
[61] *Ibid*., p. 11. Quizás los autores utilizan el adjetivo ''grande'' para referirse a su tamaño comparado con los cinco infantes, pero en realidad sus dimensiones coinciden con aquellas utilizadas para pintar la mayoría de las figuras antropomorfas en la Sub-1A. Por otro lado, no queda claro por qué una vez dicen que se trata de un ser sobrenatural y la otra de un hombre.
[62] Hay que notar que cuatro de ellos –dispuestos alrededor del guaje–, realmente tienen los rasgos y las proporciones corporales de los infantes o bebés, mientras que aquél que está en el centro del guaje no, ya que sus características se parecen a las de un adulto.

fantástica del lado izquierdo con respecto al observador, denominada la Montaña de la Flor, de acuerdo con Saturno *et al*. (fig. 23).[63] Citando el trabajo de David Stuart publicado en el año de 1987, los autores argumentan que esta montaña zoomórfica es *witz* que significa ''montaña'', y describen a esta figura de la siguiente manera:

> Luciendo diversos colores del arco iris, la montaña está marcada con tiras diagonales, una convención para piedra en el arte posterior del maya Clásico y Posclásico Tardío del centro de México. También se encuentran marcas diagonales en el colmillo de las fauces de la montaña. Dada su forma irregular, este colmillo fácilmente puede identificarse como una estalactita. [...] El ojo de esta montaña es la Cruz K'an, que denota tanto el color amarillo como preciosidad. En este caso, el signo probablemente tiene el segundo significado, ya que, como se verá, de esta montaña emanan fuerzas de vida, fertilidad y abundancia. Con la Cruz K'an, esta montaña claramente está relacionada con el nombre del lugar K'anwitznal, "Lugar de la Montaña Preciosa," conocido a partir de inscripciones posteriores Clásicas como el topónimo Ucanal, pero su origen es probablemente mítico. Los elementos en espiral negros, rojos y blancos en la parte inferior de la montaña de San Bartolo son versiones elaboradas del signo Ak'bal, denotando oscuridad. Sin embargo, en vez de tener una connotación negativa, estas marcas pudieran denotar la montaña como un lugar ancestral sagrado de la antigüedad remota.[64]

Tomando en consideración la forma de esta figura, reconocen su doble significación – una vez como montaña y otra como cueva:

> Dentro de la cueva de la montaña, de rodillas directamente sobre una serpiente gigante, una mujer tiende la mano ofreciendo un cesto con objetos redondos amarillos. Por su forma y color, fácilmente se pueden identificar como tamales, los primeros ejemplos representados que se conocen en el arte maya. El exterior de la montaña de San Bartolo se encuentra habitado por varias criaturas, incluyendo dos serpientes, un lagarto, un jaguar, y aves flotando sobre sus nidos colgantes.[65]

Por su lado, Van Akkeren indica que no hay que descartar la posibilidad de que la figura femenina que se localiza en la cueva esté ofreciendo las piedras de castigo, así como se observa en los relieves del Templo del Jaguar, asociado a la cancha del juego de pelota

[63] Saturno *et al*. y Van Akkeren.
[64] Saturno et al., o*p. cit.,* pp. 13-14.
[65] *Ibid*., pp. 14-15.

de Chichén Itzá (fig. 24).[66] Por otra parte, Saturno *et al*. identifican esta escena con el momento de la creación de la Montaña de la Flor. Esta montaña se entiende como lugar de flores, frutas, belleza y agua, y podría compararse, hasta cierto punto, con el paraíso cristiano, así como lo dice Van Akkeren.[67] De esta montaña primordial emergen los humanos, la comida y el agua. Saturno *et al*. comparan este acto con las imágenes de los periodos posteriores mesoamericanas, sobre todo con aquellas que se refieren a Chicomoztoc.

La idea es sostenida por la presencia de una pequeña serpiente que emerge de un agujero que se encuentra en la parte inferior de esta montaña (fig. 25); relacionan esta imagen con el logograma **LOK'** de los periodos Clásico y Posclásico, que significa "salir, partir" (fig. 26).[68] Dicen en torno a esto:

> Exhalando volutas de aliento al salir de su agujero, la serpiente de San Bartolo es esencialmente una forma en miniatura de la serpiente emplumada gigante saliendo de la cueva de la Montaña de la flor. [...] La serpiente diminuta de San Bartolo ofrece una pista importante en cuanto al significado de la escena, que probablemente sea una representación temprana del mito de surgimiento que se encuentra ampliamente en Mesoamérica y en el suroeste norteamericano, es decir, el nacimiento mítico de la gente cuyo origen se funda en una cueva ancestral.[69]

Probablemente el mismo concepto esté pintado en la escena del guaje referida anteriormente: hay una serpiente que está saliendo de un elemento del tocado de la figura de pie (fig. 27).

Cuando la figura fantástica referida funciona como montaña, fácilmente se reconocen zoomorfos naturalistas: dos serpientes relacionadas con las volutas (de las cuales una está

---

[66] Van Akkeren, *op. cit.*, p. 49.
[67] *Ibid*., p. 48.
[68] **LOK'**, *lok'*, ''salir, partir'. Lacadena García-Gallo y Cases Martín, *op. cit*.
[69] Saturno *et al*., *op. cit.,* p. 48.

enroscada en un árbol, comiendo un pájaro), un lagarto y un jaguar que está devorando a una ave pequeña. Ese jaguar está al lado de un nido alrededor del cual están volando tres pájaros (identificados como oropéndulas). Saturno *et al*. acotan –así como vimos en la cita anterior–, que estos pájaros están flotando sobre sus nidos colgantes, mientras que Van Akkeren indica que están construyendo un nido globular colgante; creo que las dos opciones son factibles.[70] Entre los fitomorfos se distingue un árbol, varias flores y otras diferentes plantas.

Saturno *et al*. razonan sobre la "iconografía de aliento y viento", afirmando que los pares simétricos de las volutas doblándose hacia fuera indican aliento.[71] En el Mural Norte de San Bartolo generalmente son de color rojo, aunque las hay negras;[72] se relacionan con las figuras antropomorfas, las serpientes, así como con diferentes objetos (interpretados como bultos sagrados) que portan dos figuras masculinas pintadas del lado derecho de este mural (fig. 18).[73]

Las imágenes de las serpientes relacionadas con las volutas son muy antiguas y perviven hasta el final de la historia mesoamericana. Los autores dicen que, en el caso de las serpientes del arte maya antiguo, no se trata simplemente de exhalar, sino que ellas mismas simbolizan el aliento y el viento; agregan que estas volutas se podrían relacionar también con el humo que sube en forma de las corrientes del aire y, probablemente, con los

[70] Saturno *et al*., *op. cit.,* pp. 14-15. Van Akkeren, *op. cit.,* p. 48.
[71] Saturno *et al*., *op. cit.*, pp. 7-8.
[72] En el Mural Norte de la Sub-1A de San Bartolo la combinación de las volutas rojas y negras se relaciona con el personaje arrodillado ante el llamado dios del Maíz y también con un individuo que está de pie.
[73] No creo que se trate de los bultos sagrados, sino muy posiblemente de dos tronos, como se verá en el tercer capítulo.

conceptos abstractos de carácter espiritual sagrado, que igualmente materializan el aliento y el viento.[74]

La figura que se encuentra en el centro de esta escena está relacionada con otro elemento cuyo posible significado sea también el aliento: a la altura de la boca está pintada una figura espiral que se parece a un caracol. Saturno *et al*. señalan que esta forma es intencional y se vincula con la joya del viento, así como ocurre en el centro de México en el Posclásico tardío, aunque el ejemplo más temprano se halla en la Estela 9 de Kaminaljuyú, fechada para el año 700 a.C. aproximadamente (fig. 28).[75] Acotan que existe también una concordancia entre las serpientes y la silueta de los caracoles.

De las fauces del complejo zoomorfo identificado como montaña-cueva se despliega la figura zoomorfa con el cuerpo alargado, identificado por Saturno *et al*. como la gran serpiente emplumada.[76] Su cabeza está levantada y encierra la escena del lado derecho que se encuentra en el rincón noreste. Como ya fue señalado, funciona como soporte para ocho figuras antropomorfas. Los autores indican que su función es también de camino así como de vehículo para un viaje sobrenatural, debido a la presencia de las huellas de pies pintadas sobre su cuerpo.[77]

La dirección de las huellas del pie coincide con el movimiento de tres figuras posicionadas encima de la figura del lado derecho con respecto al observador, así como con

---

[74] Saturno *et al*., *op.cit.,* p. 7.
[75] Juan Antonio Valdés y Federico Fahsen indican el año 700 a.C. como la fecha aproximada de la factura de la Estela 9 de Kaminaljuyú. Juan Antonio Valdés y Federico Fahsen, ''La figura humana en el arte maya del Preclásico'', en Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006,* Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, 2007, p. 938.
[76] Saturno *et al., op. cit.*, pp. 21-25.
[77] *Ibid*., p. 25.

la direccionalidad de otras tres figuras de la misma escena, excluyendo al individuo con el guaje sobre su cabeza y la figura antropomorfa femenina con la ofrenda en las manos. Saturno *et al*. piensan que esas huellas indican el concepto del camino en general, mientras que Van Akkeren considera que se trata de una dirección particular;[78] coincido con este último autor. Entonces, al parecer, la acción en la que todos están participando se relaciona con la Montaña de la Flor.

Esta escena se puede segmentar en otras dos unidades por la presencia de un elemento que Saturno *et al*. identifican como una flor de color amarillo, configurado por un círculo y dos elementos alargados en forma de U, entre otros recursos expresivos (fig. 22). Una sección se halla del lado izquierdo con respecto al observador e incluye cinco figuras antropomorfas (fig. 29). Parece que la acción gira en torno a dos individuos masculinos, unidos por el acto de tocar/sujetar un guaje. Saturno *et al*. consideran que se trata de un guaje-recipiente cuya función principal es la de portar agua durante los viajes.[79] Por su parte, Van Akkeren opina que aquí el guaje no es un contenedor, sino una planta viva, ya que está floreando, siendo otra su función: el personaje masculino que sujeta el guaje en la cabeza es un guerrero derrotado –hincado en la rodilla derecha y apoyado en el pie izquierdo sobre la línea del horizonte–; el individuo parado, identificado por varios autores como el dios del Maíz con características olmecas, reemplazará su cabeza con una calabaza, así como se puede observar en los relieves de Chichén Itzá (fig. 30).[80]

El cuerpo del llamado dios del Maíz está volteado hacia la izquierda y su cabeza a la derecha (fig. 29); está pintado de rojo completamente. Probablemente sea de mayor rango

[78] *Ibid*., p. 25. Van Akkeren, *op. cit.,* p. 49.
[79] Saturno *et al., op. cit.*, p. 31.
[80] Van Akkeren, *op. cit.*, p. 50.

que el resto de las figuras por estar en esta posición peculiar y por su pintura corporal, puesto que parece ser el conector de todas las figuras que conforman la escena completa. Saturno *et al*. dicen lo siguiente de este individuo:

> De los ocho personajes, éste aparece de manera más clara como un ser sobrenatural, y constituye un enlace fascinante entre el dios del maíz de los olmecas del Preclásico y el de los mayas del Clásico. Para los olmecas, el dios del maíz queda denotado por la mazorca del maíz que le sale desde arriba de su cabeza hendida. Además de tener el labio superior resaltado y los dientes salidos, sus ojos típicamente se inclinan hacia arriba en las esquinas exteriores, posiblemente una señal de belleza. Una máscara de jade tamaño natural en Dumbarton Oaks ofrece una excelente perspectiva del rostro de este dios, "una representación extraordinaria de la cara viva del maíz (figs. 31. a-c)."

Y siguen:

> El perfil de la máscara olmeca es casi idéntico al del individuo 9, y la alusión a la tradición olmeca más antigua es seguramente intencional. De la misma manera que los aztecas tenían conciencia de las convenciones artísticas toltecas y teotihuacanas precedentes, los mayas del Preclásico Tardío tenían conocimiento de las tradiciones olmecas. De hecho, los ejemplos mayas del dios del maíz del Clásico Temprano muestran los rasgos olmecas: "ejemplos tempranos del dios del maíz parecen tener en muchos casos un labio superior largo, casi 'olmecoide' con incisivos que salen hacia abajo."[81]

Posteriormente agregan que, aparte de los rasgos faciales que lo determinan como el dios del Maíz –la boca y el cráneo sinuoso olmecoides–, su pectoral horizontal lo porta el mismo dios del Clásico temprano.[82] En la frente tiene la cabeza de una figura fantástica con la nariz larga y curva, a manera de una voluta, relacionada con los círculos blancos. Este tipo de figuras también se conocen en el periodo posterior. Encima de la cabeza está el mismo signo que portaba la pequeña serpiente relacionada con el tocado del individuo de la escena del nacimiento del guaje, designado como el signo *ajaw*. Está también en las

[81] Saturno *et al., op.cit.,* p. 25. Los autores marcan todas las figuras con los números; con el numeral 9 indican esta figura, el llamado dios del Maíz.
[82] *Ibid.,* p. 31.

cabezas de dos mujeres (quizás estuvo también en el mismo lugar de la figura antropomorfa femenina pintada de rojo, hoy en día erosionada) (fig. 18).

Otras cuatro figuras antropomorfas están arrodilladas; dos diferencias principales se observan entre ellas: las figuras femeninas están de rodillas, mientras que la figura masculina tiene la rodilla derecha en el piso, apoyando el pie izquierdo en este soporte. El personaje masculino tiene la pintura corporal en varios colores y en el rostro predomina el negro; la figura femenina, posicionada en el registro superior, está pintada de rojo, mientras que otras dos tienen lo que los autores indican como el *color natural de la piel*[83] (amarillo claro). Las cuatro figuras tienen los brazos extendidos hacia el actor principal que está de pie.

Saturno *et al*. consideran que esta escena es una versión temprana de la investidura del dios del Maíz por las mujeres jóvenes (normalmente se trata de cuatro de ellas).[84] Van Akkeren acota que el grupo de mujeres parecen estar relacionadas con las imágenes del Clásico tardío, en las cuales aparecen cuatro mujeres desnudas vistiendo a esa deidad; indica que los mitos modernos de las Tierras Altas tienen historias acerca de cuatro mujeres llamadas ''los espíritus del maíz'' (fig. 32).[85]

Tres de las mujeres tienen una vestimenta muy similar, mientras que la cuarta, la de pie, está ataviada de otra forma; en ella destaca la pintura corporal muy peculiar, un tocado y un cinturón del cual cuelga una concha. Saturno *et al*. señalan que probablemente esta

[83] El resaltado es mío.
[84] Saturno *et al., op. cit*., p. 31.
[85] Van Akkeren, *op. cit.,* p. 49. Por otro lado, el lector que quiere profundizar en el tema del dios del Máiz y las mujeres acompañantes, una de las referencias que puede consultar es la siguiente: Mary Shaw, *According to our Ancestors: Folk Texts from Guatemala and Honduras*, Guatemala, Instituto Lingüístico de Verano en Centro América, 1971.

mujer sea la esposa del dios del Maíz. Uno de sus argumentos es que su pintura corporal –cuerpo de blanco con un contorno rojo– es complementaria a la del dios del Maíz, quien está pintado de rojo con un contorno blanco.[86]

Los mismos autores analizan las figuras antropomorfas masculinas de la escena completa, considerando que el personaje hincado (en relación directa con el dios del Maíz) forma la misma unidad junto con otros dos que, según ellos, portan los bultos sagrados. Su denominador común es precisamente el mismo género, el hecho de cargar algo, tener la pintura corporal y el atavío similares, y por estar vinculados con los textos jeroglíficos breves. Además, dos personajes de pie se parecen al infante relacionado con el centro del guaje de la escena anterior, por el tipo de gorro y la cinta sobre la boca. Por otro lado, ellos son los únicos que portan los bultos asociados con las volutas y cabezas de una figura que parece ser la misma en los dos casos (fig. 33). Los autores dicen que se trata de una forma del llamado dios C, ''pero con los ojos y los dientes del dios del Sol y frecuentemente con marcas de 'espejo' diagonales en la región de la boca''.[87] Muestran el parecido con los mascarones que flanquean la escalera de la Estructura 1 de Cival (figs. 34. a-b).

Sin embargo, según Van Akkeren, parece precario opinar que esos tres personajes masculinos forman parte del mismo grupo. Aunque son del mismo género y visten las mismas prendas, la pintura corporal del personaje hincado es muy diferente y las volutas de aliento y viento salen de su boca y su cabeza, sugiriendo que se trata de un momento importante.[88]

---

[86] Saturno *et al*., *op. cit.,* p. 34.
[87] *Ibid*., p. 38.
[88] Van Akkeren, *op. cit.,* p. 50.

Saturno *et al*. consideran que dos personajes masculinos que portan los bultos son individuos históricos, puesto que son los únicos, en el mural, vinculados con los textos jeroglíficos:

> Vale la pena mencionar que de todos los catorce individuos representados en el Muro del Norte, sólo los que llevan bultos, los individuos 13 y 14, son los que tienen epítetos epigráficos. Como portadores de los bultos ancestrales, estos dos individuos podrían haber tenido lazos legendarios o históricos con los habitantes de San Bartolo.[89]

Los mismos autores acotan también que esos breves textos claramente funcionan como pies de grabado para las figuras y escenas.[90] Por su lado, Van Akkeren coincide en que se trata de dos individuos históricos.[91]

1.3.2. Mural Oeste

En este apartado se citan principalmente dos artículos: el ya mencionado escrito por Saturno en 2009 y el otro, escrito por Taube, Saturno, Stuart, con los dibujos de Hurst, publicado en 2010,[92] quienes en adelante serán citados como Taube *et al*.

Saturno observa que la totalidad de la imagen se puede dividir en diferentes escenas, al posicionar las figuras de manera que se dan la espalda unas a otras, creando así pausas visuales en el programa pictórico, en el cual los participantes del mismo segmento narrativo encaran uno al otro o a un protagonista común. Él agrega lo siguiente:

> Este arreglo tiene la finalidad de enfocar el ojo del observador hacia el centro de un segmento por medio de la definición de sus bordes claramente. A pesar de la utilidad de esta convención para identificar las escenas individuales, es menos útil para

[89] Satruno *et al*., *op. cit.,* p. 38.
[90] *Ibid.,* p. 41.
[91] Van Akkeren, *op. cit.,* p. 50.
[92] Taube, Karl A., William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *Ancient America No. 10: ''The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 2: The West Wall',* Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, 2010.

> establecer el flujo más amplio de la pieza completa. Existen diez instancias en la porción preservada del mural, en las cuales las figuras están posicionadas de tal manera que se dan las espaldas unas a otras, creando once escenas de diferente tamaño y complejidad. Aunque se pueden hacer algunas asociaciones entre las escenas por medio de las figuras que se repiten, la relación secuencial específica entre las escenas es más difícil de establecer con algún grado de certeza.[93]

Saturno percibe que existen dos sintaxis visuales –lineal y concéntrica– en las que basa su interpretación del Mural Oeste (figs. 35. a-c); considera que el receptor puede escoger el punto de partida de su lectura de las imágenes, cada vez que entra en el edificio Sub-1A,[94] y opina acertadamente que para entender los murales del complejo las Pinturas, es igual de importante comprender su contexto arquitectónico.[95] Reconoce dos segmentos de mayor tamaño; empieza con la interpretación del lado izquierdo con respecto al observador, comenzando de derecha a izquierda (del centro de la pared hacia el muro del sur); posteriormente analiza el segmento colocado al lado derecho, iniciando con la interpretación de la figura en forma tetrafoliada posicionada en el centro, moviéndose a la izquierda y a la derecha de manera simultánea, tras considerar que la estructura de este segmento es simétrica.[96]

Taube *et al*. opinan que no se puede tener la seguridad sobre el orden de lectura; empiezan su análisis a partir de la imagen posicionada en el rincón suroeste y prosiguen

[93] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''This arrangement has the effect of focusing the eye of the observer toward the center of a segment by clearly defining its borders. Despite the utility of this convention for identifying individual scenes, it is less useful for establishing the broader flow of the entire piece. There are ten instances in the preserved portion of the mural characters placed back to back, creating eleven individual scenes of varying length and complexity. Though some associations can be drawn between scenes by the presence of repeating characters, the specific sequential relationship between scenes is more difficult to establish with any degree of certainty.'' Saturno, *op. cit.,* 2009, p. 119.
[94] *Ibid.*
[95] *Ibid.,* p. 116.
[96] *Ibid*., p. 125.

hasta la terminación de esa pared, es decir, hasta el rincón noroeste (de la extrema izquierda a la extrema derecha con respecto al observador).

Igualmente, el eje central del mural tiene una marca de la actividad ritual, que consiste en la quemadura, además de las evidencias del quemado tanto en el piso en el centro de la cámara, así como en el centro del Mural Oeste. Los mismos autores sugieren que podría tratarse de la ceremonia de la terminación de ese recinto.[97]

Volvamos al texto escrito por Saturno en 2009, en el cual el autor advierte sobre el propósito del Mural Oeste y las posibles condiciones generales de esta pintura:

> Hay que notar que la narrativa que se presenta fue –dado su alcance evidente en sentido geográfico y temporal– ampliamente conocida en el momento en que fue pintada. Así, los artistas de San Bartolo están ilustrando episodios de la creación épica familiar y no inventan una *de novo*. De ese modo, el mural no se pinta para contar una historia, sino para enseñarla en relación con el resto del programa artístico de la cámara. El episodio de la creación cuyo resultado es el mundo que tiene cuatro rumbos, asociada con la derrota del dios Pájaro Principal, fue pintado para ser visto dentro del espacio arquitectónico donde está localizado y puede ser visto de inmediato, tanto como un episodio independiente como en relación con otros episodios que se discuten abajo. Así, aunque la similitud con la forma del biombo de los códices es cierta, quizás podría ser mejorada en el sentido de pensar la pintura como algo afín al volumen editado de un libro, compilado alrededor de un tema común y no tanto como una historia que debe ser leída desde el inicio hasta el final. Cada capítulo se puede comprender todavía cuando se lee fuera de su orden intencionado, y cuando se leen conjuntamente tienen que ser vistos como segmentos ensamblados de la mitología más apropiados para la finalidad del programa de ese mural.[98]

---

[97] Taube *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

[98] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''Note that the narrative being portrayed was, given the evident geographic and temporal extent, a widely known one at the time it was painted. Thus the artists at San Bartolo are illustrating episodes of a familiar creation epic rather than inventing one de novo. In this way, the mural is being painted not to tell the story, but rather to show it in relation to the rest of the artistic program of the room. The episode of creation resulting in the four-sided world and the commensurate defeat of the Principal Bird Deity was painted to be seen within the architectural space where it is located and can be readily viewed as both an independent passage and in relation to the other passages discussed below. Thus although the simile of the screenfold codex remains accurate, perhaps it can be further refined by thinking of the painting as something akin to en edited volume compiled around a common theme rather than as a tale to be read from start to finish. Each chapter is still

Vale la pena mencionar que, a pesar de destacar la importancia de un análisis formal aunado al estudio del contexto, tanto en este texto como en una publicación posterior escrita junto con Taube, Stuart y Hurst (referida en este texto como Taube *et al*., como fue indicado anteriormente), Saturno efectúa el análisis iconográfico, cuyo principal propósito es identificar a los actores y los eventos en los que participan. Para tal efecto, toman en consideración el material visual producido en el área maya y en diferentes regiones de Mesoamérica desde el periodo Preclásico hasta la llegada de los europeos, así como en los textos de diferente índole escritos en épocas posteriores a la conquista, con mayor énfasis, quizás, en el *Popol Wuj* y las investigaciones etnográficas recientes.

Taube *et al*. hacen un análisis iconográfico detallado y para conocer todos los pormenores, uno debe consultar su artículo original; aquí se desglosarán sólo las generalidades. Los autores manifiestan que los temas del segmento del lado izquierdo son el sacrificio y la cosmología direccional relacionada con la erección de cuatro árboles en las esquinas del mundo (fig. 36). En cada uno posa una gran ave conocida como el dios Pájaro Principal, confrontado a un humano de pie, en el acto del desangramiento penitencial, que a la vez efectúa una ofrenda sacrificial: tres veces se trata de diferentes animales (pavo, venado y pescado), mientras que la ofrenda más cercana al eje central consiste en lo que los autores consideran ser la comida simbólica de los dioses y ancestros en forma de olor aromático, que les llega a través del incienso y la fragancia de las flores.[99]

---

comprehensible when read out of its intended order, and when they are read together must be seen as the assembled segments of the mythology best suited to the mural program´s purpose.'' Saturno, *op. cit.,* 2009, pp. 124-125.

[99] Taube *et al*., *op.cit.,* ''The World Trees and Individuals 1, 3, 5, and 7'', pp. 12-28, y ''The Principal Bird Deities'', pp. 29-57.

Los autores consideran que existe una correspondencia entre esas imágenes y las láminas 25-28 del *Códice de Dresde,* dedicadas al Año Nuevo. Al igual, la división cuatripartita del mundo, con los árboles en sus esquinas, está pintada en la lámina 1 del *Códice Fejérváry-Mayer*. Adicionalmente, en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* se menciona también que estos cuatro árboles están asociados a diversos elementos, como aves, colores, pedernales, así como diferentes cultivos. Al igual, destacan que en un ritual el sentido del movimiento puede ser tanto en contra de las manecillas del reloj como en la dirección inversa; es decir, la orientación del movimiento en un ritual, así como de la lectura de las narrativas de los murales (y cualquier otro texto visual) puede variar.

Los mismos autores citan un trabajo de Taube publicado en 2003, e indican que los cuatro árboles colocados en las esquinas del mundo denotan el espacio de las líneas rectas socialmente construido como casa o milpa, en contraste al crecimiento caótico y los senderos retorcidos de los bosques salvajes. La creación del mundo ordenado se dio a través del sacrificio, trabajo duro y esfuerzo.[100]

Taube *et al*. opinan que los cuatro antropomorfos del discurso del lado izquierdo con respecto al observador son la forma Preclásica del héroe Clásico llamado *Jun Ajaw* (1 *Ajaw*) y que directamente corresponde a *Junajpu* del *Popol Wuj*, quien es uno de los héroes gemelos. Los autores se preguntan si se trata de cuatro aspectos diferentes de un individuo o son cuatro individuos distintos que establecen fuerte conexión con la narración mítica del *Popol Wuj*. Su repuesta es que la presencia del llamado dios Pájaro Principal apoya la idea de un mismo individuo del *Popol Wuj*; en el arte maya del Clásico aparece en los mitos

[100] Karl A. Taube, ''Ancient and Contemporary Maya Conceptions About Field and Forest'', en Arturo Gómez-Pompa, Michael F. Allen, Scott L. Fedick y Juan J. Jiménez-Osorio (eds.), *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, New York, Haworth Press, 2003, pp. 461-492; aquí citado de: *Ibid.,* p. 21.

relacionados con la caza. Señalan que es probable que el acto de cazar evidencie el dominio simbólico de un territorio, ya que no podría ser realizable en las tierras ajenas.[101] Adicionalmente, piensan que los animales vivos que se encuentran atrás de la espalda de cada individuo son bultos sagrados.[102]

Estos autores señalan que los círculos en la cavidad del estómago de los animales sacrificados y colocados en los trípodes son piedras (del hogar o las llamadas fundacionales) por tener marcas hechas mediante líneas paralelas que denotan *kawak,* que efectivamente se refiere a la piedra, de las cuales salen las volutas de color rojo y negro, entendidas como humo y flamas.[103] Fundamentan su identificación de estos círculos con las piedras con sentido cosmológico: los árboles como cuatro esquinas del mundo, y el centro denotado con tres piedras del hogar; sin embargo, en el caso de la ofrenda del pescado aparecen cinco de esas piedras, y para explicarlo, citan a Linda Brown quien sugiere que este número de piedras se puede referir a la colocación inicial de las direcciones del mundo y el centro.[104]

La banda y el ave están relacionadas con unas volutas negras que Taube *et al*. interpretan como las nubes portadoras de la lluvia.[105] Comentan que las bandas celestes con las nubes son muy comunes en la escultura del Preclásico tardío del estilo Izapa, así como las cabezas de serpientes que emergen de los cartuchos rectangulares con círculos en las esquinas (figs. 4, 10, 37, 38, 39, 40).[106]

---

[101] *Ibid.,* p. 25.
[102] *Ibid.,* p. 20.
[103] *Ibid.,* p. 23.
[104] *Ibid.*, pp. 25, 27.
[105] *Ibid.,* pp. 43, 46.
[106] *Ibid.,* p. 46.

Taube *et al*. indican que el ave que desciende y aquella que posa en el árbol con los frutos de la calabaza o el árbol del este son el mismo ser, situación similar a aquella presentada en la Estela 2 de Izapa (fig. 41).[107] El ave que se posa en este árbol es la única de las cinco plasmadas en el Mural Oeste, que en sus alas tiene los signos *k'in*, ''día'', y *ak'bal*, ''oscuridad''. Además, solamente ella tiene las alas en una postura peculiar: la izquierda está levantada e invertida, mientras que la derecha está volteada hacia abajo. Este gesto fue interpretado como el acto de bailar.[108]Al igual, el indicador de la acción de danzar podrían ser sus garras giradas hacia fuera, diferenciándose así de las posturas de otras dos aves visibles.[109] Adicionalmente, sólo el ave que va bajando no tiene la serpiente bicéfala en su pico. Al mismo tiempo, parece que el ave cuya primera posición es descendente y luego se posa en los cuatro árboles, ha sido despojada de sus joyas, desde esa primera imagen hacia la escena que como ofrenda en el trípode tiene un pescado.

Los autores ven la correspondencia de este hecho con aquél descrito en el *Popol Wuj,* en el cual los héroes gemelos sustrajeron los adornos del ave quien se creía el sol (*Wuqub' Kaqix*, ''Siete Guacamayo''), desvalijándolo así de sus atributos y la fuerza sobrenatural. Sin embargo, en las imágenes plasmadas en el Mural Oeste de San Bartolo no se siente el supuesto antagonismo entre los antropomorfos y esa ave. Más bien, parece que, en este caso particular, se trate del ave quetzal, por tener el torso pintado de color rojo. Taube *et al*. acotan que el quetzal, tanto para los mayas antiguos como en el altiplano del México central, fue asociado al maíz, a la abundancia y a la riqueza. Adicionalmente, todas las aves

[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.,* p. 43.
[109] Taube *et al*. señalan que existen múltiples imágenes de los seres aviarios (o antropomorfos vestidos de aves) desde el Preclásico medio y varios de ellos tienen la misma posición peculiar de las alas. *Ibid.,* pp. 43-45.

pintadas en la parte izquierda (menos la que desciende) en su pico tienen serpientes bicéfalas retorcidas exhalando las volutas, salvo en un caso, en el cual le emana la sangre de la boca por ser cortada.[110] Los autores citan un estudio realizado por Matthew Looper y Julia Guernsey, quienes observan que la serpiente bicéfala enlazada simboliza el cordón umbilical celestial, como cordón cósmico que acompaña el nacimiento de los dioses.[111]

Debajo del ave que desciende está pintado un enano, el cual tiene ciertas insignias aviarias, como plumas, a la altura del hombro derecho y una máscara bucal, que según Taube *et al*. tiene la forma del pico de pato, característica conocida también en otras regiones mesoamericanas.[112] Indican que los seres con las máscaras con estas características podrían ser versiones ancestrales del dios del Viento mexica, Ehécatl-Quetzalcóatl, que usualmente porta esa máscara. Igualmente, apuntan que los mayas del Clásico tenían una deidad similar que tenía los signos *ik'*, ''viento'', en su cuerpo.[113] Además, existe la evidencia epigráfica del Clásico tardío de la Estructura 33 de Yaxchilán de **IK' K'UH**, ''dios del Viento''.[114]

Esta figura antropomorfa con el pico de pato según Taube *et al*., es una de las manifestaciones de muchos diferentes animales o figuras compuestas –antropomorfo-zoomorfo– que se encuentran en las vasijas del periodo Clásico maya, en las cuales está pintado Itzamnaaj en el trono: están sentados enfrente de esta deidad relacionada con la comida y la bebida, a menudo conversando con él; el acto de hablar está indicado en los textos jeroglíficos. Supuestamente, el hecho de ser evocado Itzamnaaj por los animales se

[110] *Ibid.,* pp. 39-41.
[111] *Ibid.,* p. 41.
[112] *Ibid.,* pp. 48-49. El ejemplo más antiguo conocido hasta la fecha proviene de la cultura mocaya y data de *ca.* 1400 a.C.
[113] *Ibid.,* pp. 49-50.
[114] *Ibid.,* p. 49.

puede relacionar con el tiempo primordial que existía antes de la creación de los humanos.[115] Entre ellos está un texto formado por una columna de cinco jeroglíficos y un signo calendárico que indica la fecha 3 Ik'. Taube *et al*. comentan que ese día, 3 Viento, fue uno de los cuatro cargadores del año de los mayas del Clásico.[116]

Por otro lado, Saturno considera que la organización del mundo a través de la creación de cuatro direcciones cardinales, quizás, permite también comprender otras taxonomías mayas relacionadas con esa división cuatripartita, diciendo lo siguiente sobre esa cuestión:

> Las cuatro escenas de San Bartolo no sólo ilustran la organización del mundo por medio de la creación de cuatro direcciones cardinales, sino que quizás permiten comprender otras taxonomías cuatripartitas mayas. Los sacrificios se ubican primero en un campo florido en el paraíso floral asociado íntimamente con el este, lo siguen los sacrificios en el aire, en la tierra y en el agua (el ultimo a menudo asociado con el inframundo en el oeste). Adicionalmente, los sacrificios por sí mismos enseñan la division cuatripartita de los tipos de sustento: flores aromáticas se pueden ver como ''*comida* simbólica de los dioses y los ancestros'', mientras que el pavo, el venado y el pescado se pueden entender como comida del cielo, del bosque, de la corriente de agua […] Así, el sacrificio no sólo ordena el cosmos en sentido de este, oeste, norte y sur, sino también define las categorías de su división como paraíso, inframundo, tierra y cielo; floral, acuático, animal y aviario.[117]

---

[115] *Ibid*. Según David Stuart, *Muut Itzamnaaj*, ''Ave Itzamnaaj'', nombre que aparece en los textos jeroglíficos del Clásico y es el aspecto aviario del viejo dios creador, Itzamnaaj. Este pájaro algunos autores relacionan (o consideran como la misma entidad) con *Wuqub' Kakix*, ''7 Guacamaya'', del *Popol Wuj,* al igual que con el llamado dios pájaro principal (Taube *et al.*, *op. cit.,* p. 30).

[116] *Ibid.,* p. 20.

[117] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''The four San Bartolo scenes not only illustrate the organization of the world through the creation of the four cardinal directions but also perhaps give insight into other four-part Maya taxonomies. The sacrifices take place first in a field of blossoms in the floral paradise closely associated with the east, followed by sacrifices in the air, on the ground, and in the water (the last often associated with the underworld and the west). In addition the sacrifices themselves demonstrate a quadripartite division of classes of sustenance: fragrant blossoms can be seen as the ''symbolic 'food' of gods and ancestors'' whereas turkey, deer, and fish can be understood as foods from sky, forest, stream […] Thus sacrifice not only orders the cosmos east, west, north and south, but it also defines the categories of its division as paradise, underworld, land, and sky; floral, aquatic, animal, and avian.'' Saturno, *op. cit.,* 2009, p. 124.

Aunque este autor no habla explícitamente de los cuatro elementos de la naturaleza, sí habla de estos principios como lugares en los cuales viven los animales sacrificados, que corresponden a las cuatro direcciones del mundo.

En cuanto a las diferencias entre las marcas en los cuerpos de los cuatro antropomorfos, Taube *et al*. plantean la posibilidad de que indiquen diferentes entornos en los que habitan y en los cuales se mueven. Igualmente, señalan que los círculos rojos probablemente muestren el sudor –por el agotamiento físico en el clima tropical–, o los rasguños desangrándose –como consecuencia de correr y atravesar la vegetación espinosa–, todo ello por ser cazadores.[118] Por otro lado, los autores creen que las manchas negras ovaladas de la figura antropomorfa relacionada con el agua podrían ser hechas del lodo.[119]

En el segmento del lado derecho con respecto al observador (fig. 42) se percibe un cambio relevante en la composición interna de esa parte de la pintura. Saturno considera que la escena –con una figura antropomorfa de color rojo relacionada con un árbol– forma parte de una unidad mayor, juntándola con aquella que sigue, en la que están visibles un andamio, unas celtas, una figura sentada y otra de pie (fig. 43).[120] Taube *et al*. consideran que en este segmento –que empieza con una escena bastante erosionada– el actor principal es el dios del Maíz, representado seis veces en total. El individuo relacionado con el árbol ya no es un cazador joven, sino efectivamente el dios del Maíz.[121] Esta figura antropomorfa porta una capa en forma de alas y una cola larga de plumas, poco visible en esa imagen, pero casi completa en la escena siguiente del lado derecho con respecto al observador.

---

[118] Taube *et al*., *op. cit.,* pp. 26-27.
[119] *Ibid.,* p. 19.
[120] Saturno, *op. cit.,* 2009, pp. 127-128.
[121] Taube *et al*., *op. cit.,* p. 57. (''The Maize God Sequence'', en *Ibid.,* pp. 57-83.)

Los mismos autores apuntan que la orejera que porta el individuo posicionado ante el árbol se puede encontrar en otros lugares de los murales de la Sub-1A de San Bartolo. Está compuesta de un elemento circular, una flor de tres pétalos volteada hacia abajo con el signo U infijo. Indican que estos elementos florales guardan mucho parecido con los signos *ajaw* invertidos, que aparecen prácticamente en todas las representaciones de las orejeras en el arte maya del Clásico. Por las similitudes del lenguaje visual y el contexto específico compartido, es muy probable que los ejemplos Clásicos se deriven del signo floral del Preclásico tardío, que al igual podría ser el jeroglífico del día *ajaw*, equivalente al día *xochitl,* ''flor'', en el centro de México.[122]

Los mismos autores hacen una observación en torno al individuo relacionado con el árbol: ''Aunque el individuo 11 tiene algún tipo de palo en su mano, el ángulo en el que lo sostiene indica que no está haciendo la perforación del pene, contrariamente a las cuatro figuras asociadas a los cuatro árboles direccionales.''[123] No saben con exactitud qué acción ejerce, pero están seguros de que no es la perforación del pene.

En cuanto al personaje que se pintó en diagonal, dirigiéndose hacia el agua, siendo envuelto por una serpiente, Taube *et al*. indican que, probablemente, se trate del cinturón serpentino parecido a aquel que porta el dios Chaahk en la Estela 1 de Izapa (fig. 44).[124] Una figura similar de la serpiente está en la Estela 5 de San Bartolo, colocada al fondo de la escalera, que lleva a la estructura que cubrió a los edificios Ixim y las subestructuras 1A y

[122] *Ibid.,* p. 57.
[123] ''Although Individual 11 wields some form of stick or stuff in his hand, the angle in which it is held indicates that he is not engaged in penis perforation, in contrast to the four figures with the four directional trees.'' *Ibid.* Taube *et al*. se refieren al personaje pintado en el segmento derecho –con respecto al observador–, relacionado con el árbol del centro del mundo.
[124] *Ibid.,* p.69.

1B (figs. 45. a-b). Añaden que quizá esta figura se refiera a la muerte del dios del Maíz, puesto que la expresión Clásica maya para morir es *och ha'*, ''entrar en el agua''.[125]

Taube *et al*. acotan que, entre las dos escenas de la ascensión, se plasman otras de temática mitológica que incumben al dios del Maíz y su relación dinámica con la tierra representada en forma de tortuga (el ser zoomorfo tetrafolio). Esta figura de los lados izquierdo y derecho está flanqueada por otras escenas (fig. 46).

Del lado izquierdo –con respecto al observador– de este tetrafolio y a la altura de la figura que se está zambullendo del lado derecho, está otra bastante erosionada, pero se distingue una pierna levantada y suspendida en el aire, con un elemento que parece ser una especie de pantorrillera. Taube *et al*. opinan que es probable que este individuo esté volando, puesto que tiene unos adornos en forma de plumas a manera del enano con la máscara bucal del segmento del lado izquierdo, y por estar colocado muy encima de la tierra.[126] Taube *et al*. indican que la figura que porta un infante está dentro del agua hasta la altura de sus rodillas.[127]

Asimismo, estos autores opinan que esta corriente –como en el caso de la escena relacionada con el agua del segmento del lado izquierdo de este mural– es personificada con una cabeza; es la figura relacionada con los elementos ondulados con puntos negros y rojos, que posiblemente sean los remolinos de cuentas de nubes o de neblina. Consideran

[125] *Ibid.,* p. 81.
[126] *Ibid.,* p. 70.
[127] *Ibid*.

que la cabeza puede ser la de Chaahk, puesto que esta deidad con frecuencia se relaciona con esos elementos como, por ejemplo, en las estelas 1 y 23 de Izapa (figs. 44, 47).[128]

Sin embargo, dos cabezas de serpiente volteadas una hacia la otra, en las estelas de Izapa según Jacinto Quirarte, son proveedoras de agua,[129] mientras que en la escena del segmento izquierdo del Mural Oeste de San Bartolo funge a la vez como la raíz del árbol y como cabeza de un ser con escamas. Quirarte considera que las criaturas que tienen follaje o que un árbol crece de su cola o su cabeza son los seres terrestres, como en las estelas 2, 5, 10 y 25 de Izapa.[130] No es posible identificar al adulto, puesto que su cabeza ya no está, pero, dicen los mismos autores, que el bebé es indudablemente el pequeño dios del Maíz.[131] Enseñan los paralelos entre esta imagen y muchas distintas producidas por los mayas y otros mesoamericanos, en las que se muestra el nacimiento del dios del Maíz en el agua estancada, creencia también presente entre varios pueblos contemporáneos.[132]

A la derecha está la gran tortuga. Taube *et al*. apuntan que este animal es un símbolo de la tierra muy conocido. Además, denotan el agua del mar y sus olas con las crestas y cuentas de agua o espuma. Agregan que las volutas que emergen de las olas justo enfrente de la cabeza de la tortuga-tierra se refieran, probablemente, a la concepción del viento portador de la lluvia, por ser creado a partir de las olas grandes que se rompen en contacto con la orilla de la tierra-tortuga.[133] Este zoomorfo tiene el cuerpo (o caparazón) en forma de tetralóbulo, imagen que indica las cuevas en diferentes áreas de Mesoamérica desde el

---

[128] *Ibid*.
[129] Jacinto Quirarte, ''Early Art Styles of Mesoamerica and Early Classic Maya Art'', en Richard E. W. Adams (ed.), *The Origins of Maya Civilization*, Albuquerque, University of New Mexico Press (A School of American Research Book), 1974, pp. 269, 271-272.
[130] *Ibid.,* p. 272.
[131] Taube *et al*., *op. cit.,* p. 70.
[132] *Ibid.,* pp. 70-71.
[133] *Ibid.,* p. 70.

Preclásico medio (figs. 48. a-b, 49, 50), y probablemente la misma cueva denote el centro del mundo.[134]

Por la cabeza y las garras se le puede identificar efectivamente con la tortuga. Taube *et al*. indican que en la parte posterior de esta tortuga está una cabeza de serpiente, con la posibilidad de la existencia de otra del lado izquierdo.[135] Dentro de la cueva se encuentran tres figuras antropomorfas: dos deidades con las narices largas colgadas están sentadas en dos tronos distintos (uno está hecho de un material duro –piedra o madera– y el otro probablemente sea un cojín confeccionado con la piel de jaguar); se sientan con las piernas cruzadas y tienen los brazos extendidos, apuntándose con el dedo índice, que es una convención para el diálogo.[136]

En el medio de ellos está otra figura antropomorfa en una posición peculiar, que en su espalda carga lo que parece ser un cesto, mientras que del cuello le cuelga un tambor. Taube *et al*. señalan que se trata del caparazón de tortuga tocado con un asta.[137] Por la posición de los brazos y las piernas, así como por los objetos que porta, ese individuo está cantando, tocando la música y bailando.

Los mismos autores identifican a ese individuo como el dios del Maíz, mientras que la deidad de su lado izquierdo –con respecto al observador– es Chaahk y la otra el dios del agua terrestre.[138] Añaden que la asociación de las cuevas con los tronos es muy antigua en Mesoamérica, como es el caso del Relieve 9 de Chalcatzingo, en el cual se presenta una figura antropomorfa dentro de una cueva (fig. 48. b); además, la pintura rupestre de

[134] *Ibid.,* p. 72.
[135] *Ibid*.
[136] *Ibid.,* p. 75.
[137] *Ibid.,* p. 76.
[138] *Ibid.,* pp. 74-83.

Oxtotitlán está colocada justo encima de la entrada a una cueva (fig. 51). Los autores señalan que los mayas del Clásico relacionaban también la música y la danza con el acto de provocar la lluvia.[139]

Saturno indica que, justo en esta parte, el mural fue intencionalmente mutilado antes de ser enterrado, puesto que todavía se observan varios golpes hechos con un hacha de piedra. Recuerda un comentario de Taube, quien sugirió que se podría tratar de un intento de abrir el caparazón de la tortuga de una manera literal, física, para simbólicamente permitir que emerja la cosecha del maíz.[140]

En este segmento del Mural Oeste hay dos escenas en las que está pintado un andamio (figs. 52. a-b); en cada una participan dos individuos, de los cuales uno está sentado en el andamio, mientras que el otro está de pie, sujeta en las manos un objeto y lo entrega al personaje sentado. Taube *et al*. consideran que en los dos casos, se trata de la ascensión real asociada a estas construcciones; indican que hasta la fecha son los ejemplos de la coronación más detallados del Preclásico tardío que se conocen.[141]

De la parte superior donde se sienta el individuo –en la escena con el andamio de menor tamaño localizada del lado izquierdo con respecto al observador– cuelga lo que podría ser una tela con una huella de pie humano orientada hacia abajo y terminando con el signo U. Los mismos autores recuerdan que hay varias estelas en Piedras Negras (6, 11, 14 y 25) del periodo Clásico con la representación de los andamios de frente y las figuras de los gobernantes posicionadas en el registro superior en los nichos. Por ejemplo, en la Estela

[139] *Ibid.,* p. 76.
[140] Saturno, *op. cit.,* 2009, p. 126.
[141] Taube *et al., op. cit.,* p. 60.

11 de este sitio, los pies también están colocados en la misma dirección como en San Bartolo.

Indican también que los andamios del Clásico fueron considerados como árboles simbólicos, y apuntan que esa tradición –ahora que se conocen los murales de San Bartolo– se puede remontar al Preclásico tardío.[142] Para apoyar esta idea, en el artículo de Taube sobre los sacrificios en los andamios en el Clásico maya, se presenta también en la lámina 26 del *Códice de Dresde* una figura del árbol con la tela en la cual están dibujadas dos huellas de pies, a manera del andamio de San Bartolo.[143]

Taube *et al*. consideran que las dos figuras antropomorfas son aspectos diferentes del dios de Maíz. Creen que el asistente muestra gran parecido con la figura vinculada con el quinto árbol por su aspecto aviario, así que es posible que se enseñen dos eventos consecutivos en este mural: la creación de las cuatro direcciones y el *axis mundi*, así como la primera ascensión, la del dios del Maíz en el centro del mundo.[144] Saturno, incluso, apunta a que en esta escena el dios del Maíz entrega a sí mismo la cabeza foliada del dios Pájaro Principal como su corona-joya.[145]

Éste tiene tres travesaños posicionados en sentido horizontal y tres postes con el entramado conformado por múltiples travesaños diagonales, que la dan estabilidad a la plataforma. Esta estructura tiene, en parte, la misma pintura que la anterior, pero además en la mayoría de las franjas blancas tiene pintadas otras en diagonal en color amarillo. Saturno

---

[142] *Ibid.*
[143] Karl A. Taube, ''A Study of Classic Maya Scaffold'', en Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin (eds.), *Maya Iconography,* New Jersey, Princeton University Press, 1988, pp. 331-351.
[144] Taube *et al*., *op. cit.,* p. 65.
[145] Saturno, *op. cit.,* 2009., p. 127. Por mi parte, considero algo paradoxal la noción de una ''auto-coronación'' y me inclino a pensar que se trata de dos figuras antropomorfas diferentes.

et al. dicen que estas marcas comúnmente aparecen en jade pulido y otros materiales duros; es probable que esta banda denote una superficie duradera y brillante.[146]

Taube *et al*. aprecian que los brochazos puestos al final en ciertas partes de la escena del andamio, pintado del lado derecho con respecto al observador, fueron parte de un evento dedicatorio, que concierne al desmantelamiento de los murales y el ascenso del gobernante, quien desde el rincón noroeste observa y preside los eventos plasmados en el Mural Oeste.[147]

Igualmente, los autores indican que el elemento *k'an* aparece también en varias plataformas ceremoniales y peldaños en los periodos posteriores.[148] Agregan que las cruces *k'an* y los emblemas del maíz (*nal*) se asocian, precisamente, con las plataformas ceremoniales y con los gobernantes. Creen que los andamios y las escaleras con los signos *k'an* se colocan en aquellos lugares que representan la fundación cosmológica o dinástica; por ello, parece apropiado asociar este lugar con la imagen de la ascensión real.[149]

Taube *et al*. consideran que en la escena de la ascensión del lado izquierdo con respecto al observador, como fue referido, se trata de dos deidades, por lo que participan en un evento mítico, mientras que en la otra las dos figuras antropomorfas son humanas, así que en ella se presenta un evento histórico.[150]

Estos estudiosos indican que en el Mural Oeste de San Bartolo está pintada la versión más temprana del mito de la creación que se conoce hasta la fecha, la cual concierne al

[146] Saturno *et al*., *op. cit.,* p. 31.
[147] Taube *et al*., *op. cit.,* p. 64.
[148] *Ibid.,* p. 60.
[149] *Ibid.,* p. 61.
[150] *Ibid.,* p. 68.

surgimiento del dios del Maíz de una tortuga-tierra, característica del periodo Clásico.[151] En conjunto, según los mismos autores, el segmento del lado derecho de este mural gira en torno al ciclo mítico del dios del Maíz y su relación con los gobernantes. La figura central está rodeada por dos escenas de la ascensión encima de los andamios; en la del lado izquierdo con respecto al observador probablemente sea el mismo dios del Maíz, mientras que en el otro, podría ser un personaje histórico. Presenciamos una asociación entre los gobernantes, el maíz, *axis mundi,* la estabilidad económica, las riquezas y el poder.

Entre estas escenas se hallan plasmados tres episodios míticos que incumben el nacimiento del dios del Maíz en el agua, su muerte y el surgimiento de la tierra-tortuga; al igual, podría ser la metáfora del ciclo vital de los humanos –nacer, morir y renacer–, siendo este último evento acompañado con la música y la danza, medios que los mayas siguen usando para comunicarse con sus ancestros.[152]

1.3.3. Mural Este

La única figura antropomorfa que sobrevivió en este mural *in situ,* según Taube *et al*. es el dios *Itzamnaaj*[153] o *Muut Itzamnaaj*,[154] sentado en un trono en forma de un cojín confeccionado de piel de jaguar, dentro de una figura tetrafoliar, preservada parcialmente (lám. 2, figs. 53. a-c). Los mismos autores consideran que esta deidad tiene la cabeza del dios Pájaro Principal, aunque tenga la forma antropomorfa, así como ocurre en distintas ocasiones en el Mural Oeste.[155]

---

[151] *Ibid.,* p. 80.
[152] *Ibid.,* p. 84.
[153] *Ibid.,* p. 72.
[154] *Ibid.,* p. 30.
[155] *Ibid*.

Varias otras imágenes fragmentarias fueron recuperadas de los escombros, las cuales pertenecieron al Mural Este en la antigüedad. En una de ellas, según los mismos autores, está pintado el dios solar con el signo *ak'bal* en una ala, el cual podría representar un espejo oscuro que se usaba para la adivinación.[156] En otra imagen se logra observar un ave colocada encima de una edificación en forma escalonada (figs. 54. a-b); igualmente, existe la figura de un ave negra naturalista, un signo del día *ajaw* (figs. 55. a-b), entre otros, que se conocerán con más detalle cuando terminen los trabajos de su recuperación y la restauración.

1.4. Epigrafía

Los textos jeroglíficos son escasos en San Bartolo, pero de todas formas están presentes en los espacios llamados negativos escritos en forma de columnas; su presencia es importante, puesto que evidencia la utilización de la escritura desde fechas más tempranas de las que se solía pensar antes de su hallazgo. No sólo que se localiza en el interior de la subestructura 1A, Ixim y, asimismo, en el exterior de la Sub-1B, fechadas todas para el año 100 a.C., sino también en una de las subestructuras anteriores –Ixbalamque–, que por la fecha aproximada tiene el siglo IV a.C., y que probablemente sea la más temprana que se ha conocido hasta ahora en las Tierras Bajas mayas. Estos textos cortos demuestran que ya en el periodo Preclásico los mayas utilizaban el texto y la imagen como dos formas complementarias para transmitir información sobre diversos hechos y que las dos fueron completamente desarrolladas desde esa época temprana.

[156] *Ibid.,* pp. 33-34.

En lo que concierne al Mural Norte de San Bartolo, Saturno *et al*. considran que los textos breves ahí plasmados ''claramente funcionan como pies de grabado para las figuras y las escenas.''[157] Por ser los ejemplos más tempranos que se han conocido hasta la fecha en las Tierras Bajas mayas, como fue indicado, se imponen preguntas en torno a la aparición y el desarrollo de la escritura jeroglífica maya en el periodo Preclásico.

Como fue señalado en el apartado anterior, solamente dos personajes masculinos están acompañados con dos textos arreglados en columnas (fig. 33) –como todas las inscripciones que se han conocido de San Bartolo–; estaban elaborados con trazos seguros y tienden a la forma oblicua, lo que los diferencia de los textos que se hallan en el Mural Oeste (fig. 35) o en Ixbalamque (fig. 16. b), que tienen una forma más angulosa.

Ahora bien, uno de los textos del Mural Norte consta de tres signos, mientras que otro, de cuatro. Al parecer, estos dos textos están formados por sílabas que han sido parcialmente interpretadas, en parte porque algunos están erosionadas, así como por formar un *corpus* muy pequeño que se conoce para el periodo Preclásico, por lo que tuvieron que ser leídas a partir de las inscripciones del periodo Clásico, en el cual los textos jeroglíficios abundan.

Un texto está formado, probablemente, de las sílabas po, mo y ja, una combinación poco usual, según Stuart, que propone estas lecturas: *pom* es ''copal'', mientras que la adición de *–ja* todavía no tiene una explicación.[158] Acota que es probable que en este lugar se haga referencia a otro lexema, quizás al nombre del personaje, pero que es problemático explicarlo basándose en los conociminetos que se tienen acerca de la escritura maya del

[157] Saturno *et al., op. cit.,* p. 41.
[158] *Ibid.,* p. 41.

Clásico en la actualidad. El otro texto está formado por cuatro jeroglificos cuya secuencia posible es ?-mo-mo?-cha y, por consiguiente, de lectura bastante incierta.

Por otro lado, Søren Wichmann sugiere el proto-zoqueano o el pre-proto-zoqueano como donante original de la palabra *pomoh*, ''incienso'', a la lengua maya hablada en San Bartolo *ca*. del año 100 a.C., y que ''lo más probable es que el término se hubiera difundido desde La Venta o desde Chiapas hacia el área maya, quizás apenas unos cuantos siglos antes de que apareciera en las antiguas inscripciones de San Bartolo.''[159]

En cuanto al Mural Oeste, se han podido reconocer tres inscripciones, una fecha del calendario de 260 días (3 Ik') –hallándose éste justo en el eje central de ese muro–, y un numeral escrito con punots y barras, que probablemente sea el coeficiente 13 (fig. 56). No obstante, es bastante probable que antaño hubiera más textos jeroglíficos en ese mural, pero por encontrarse erosionado en varias partes, hoy en día no contamos con ellos *in situ;* otra posibilidad es que se encuentren entre los pedazos del relleno, lo mismo que ocurre con las inscripciones de los edificios Sub-1B e Ixim. Actualmente, se cuenta con una columna de jeroglíficos pintados en la fachada sur de la Sub-1B. Además, según Taube *et al.*, el cabello del personaje pintado entre las volutas en la esquina remetida de ese edificio es marcado con los signos *le* que denotan el agua (fig. 57).[160]

El texto relacionado con el andamio de mayor tamaño –aquél en el rincón noroeste del Mural Oeste de la Sub-1A– está completo y en un buen estado de preservación y hasta la fecha es el más largo encontrado en esa subestructura (fig. 58). Stuart dice que:

[159] Søren Wichmann, ''¿Un vocablo mixe-zoqueano de préstamo en los murales mayas del Preclásico tardío de San Bartolo?'', p. 3 en http://www.mesoweb.com/es/wichmann/Prestamo.pdf
[160] Taube *et al.*, *op. cit.,* p. 8.

> la caligrafía es de una calidad muy alta y el estilo elaborado muestra algunas diferencias interesantes con los glifos del Muro del Norte. Los signos en sí mismos son más pequeños y muestran detalles un tanto más ornamentados que los signos relativamente más moderados de los Textos N-I y N-II.[161] Nuevamente vemos el uso de los contornos muy gruesos y definidos para cada signo, así como el uso de la líneas muy finas en los detalles internos.[162]

Aunque ese texto se preservó bien, es difícil hacer un análisis comparativo con un grado de exactitud con las inscripciones del periodo posterior, porque de ocho jerogíficos sólo tres pueden sugerir una lectura tentativa y de estos tres solamente el último es seguro: se trata del jeroglífico **AJAW**, ''señor, gobernante''. Por otro lado, no se presentan en la forma silábica, sino son logogramas o, por lo menos, se trata de los signos logosilábicos.

Por los pedazos recuperados del relleno, que se creen pertenecen al Mural Este, los autores consideran que los textos y los jeroglíficos calendáricos fueron pintados por una mano diferente, ya que esos signos son más elaborados.

Stuart indica que la inscripción casi contemporánea se encuentra en las Tierras Altas –en la Estela 10 de Kaminaljuyú– (fig. 59), la misma que es significativamente diferente de aquella que se halla en San Bartolo, por lo que se atreve a aseverar que estos dos sistemas de escritura son bastante diferentes. Esta afirmación es muy importante, puesto que se ha considerado que la escritura de Kaminaljuyú era el antecedente directo de la escritura maya de las Tierras Bajas, pero el *corpus* encontrado en San Bartolo sugiere la posibilidad de que la escritura maya de las Tierras Bajas se desarrolló de manera independiente y que tiene una mayor antigüedad de lo que se había creído.[163] Agrega que los textos jeroglíficos de San Bartolo tienen relaciones más cercanas con los pocos textos que se conocen en objetos

[161] Textos del Mural Norte: N-I es el cual consta de tres jeroglíficos y el N-II de cuatro.
[162] Saturno *et al.*, *op. cit.,* p. 44.
[163] *Ibid.,* pp. 46-47.

portátiles y que proceden también de las Tierras Bajas (el pectoral de Dumbarton Oaks, el jade de Kendal o la Estela 2 de El Mirador) (figs. 60. a-b).

Dicho eso y sabiendo que los textos jeroglíficos, dispuestos en columnas, aparecen tanto en el exterior (Sub-1B) como en el interior (Sub-1A e Ixim), como fue indicado, es notorio que ya en el Preclásico tardío la escritura formaba parte integral del recubrimiento parcial de las fachadas arquitectónicas y de las pinturas murales mayas. Por otro lado, como en esta tesis se estudiarán principalmente los textos visuales, considero necesario aclarar en breve la relación entre los textos escritos y los visuales. Así, uno de los problemas en cuanto al estudio de las imágenes que se encuentran a menudo en la bibliografía acerca de San Bartolo, en particular, (y en torno al arte mesoamericano, en general), se refiere al concepto de *ilustración*.

Decir que una imagen *ilustra* algo –normalmente una historia que se puede contar y escribir–, implica que el mismo lenguaje visual no aporta nada nuevo a esa misma historia, se le niega a menudo su propia especificidad y posibilidad de agregar una información adicional, diferente. Eso es frecuente en los estudios iconográficos, con los cuales se pretende una supuesta homologación total entre el texto y la imagen. En la versión electrónica del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, los significados de la palabra *ilustración* que considero más relevantes para el propósito de este argumento, son el de ‘’aclarar un punto o materia con palabras, imágenes, o de otro modo’’, y ‘’adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto’’.[164]

[164] http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura

En las acepciones citadas claramente se nota que la ilustración implica las nociones de aclarar algo y adornar un texto con las imágenes. De aquí es posible inferir que la imagen es un agregado, hasta un embellecimiento, y no un lenguaje diferente y capaz de producir significación mediante las relaciones que se establecen entre sus propios elementos constitutivos. Considero pertinente insistir en la imposibilidad de decir exactamente lo mismo a través de estos dos lenguajes, por lo que es más pertinente verlos como complementarios, como ya fue referido, y no como sinónimos.[165]

Para puntualizar esta idea, me apoyo en una parte del texto escrito por Dúrdica Ségota, el cual versa acerca de la Tumba 5 de Suchilquitongo: ''[…] la imagen y el texto interactúan, es decir, la iconografía complementa la escritura, pero una no explica a la otra, pues cada modo de comunicación conlleva diferente tipo de mensaje. La imagen construye su propia forma de referencia y la figuración puede vibrar con varios planos de significación superpuestos […]''[166] Por lo tanto, es preciso aceptar que la imagen y la palabra escrita están en una relación complementaria, y no de jerarquización; a saber, no hay que otorgar una mayor importancia a sólo una de ellas, puesto que las dos son igual de válidas, y ambas primordialmente se entienden como medios; cada una tiene su manera de expresar un contenido, siempre agregando algo nuevo que no es posible concretar en un solo medio.

Por último, volviendo al tema de la escritura jeroglífica del periodo Preclásico en las Tierras Bajas mayas, al tomar en cuenta el pequeño *corpus* del que se dispone, según

[165] Al igual, viene al caso mencionar, que ni siquiera en las lenguas naturales (estudiadas por la lingüística) existen los sinónimos absolutos; la misma economía del lenguaje no permite tal fenómeno.

[166] Dúrdica Ségota, ''El cuerpo de la noche. La disposición de los relieves en el espacio de la Tumba 5 de Suchilquitongo'', en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero (coords.), *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca,* Volumen III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 755.

Saturno *et al.*, parece que la escritura se desarrolló de la pintura y, por ello, los monumentos no eran el medio preferido, así como lo serán en los periodos posteriores.[167]

[167] Saturno *et al., op. cit.,* p. 48.

Capítulo 2

Espacio exterior de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas

El conjunto arquitectónico las Pinturas está compuesto por cinco estructuras asentadas en los cuatro puntos cardinales, que se elevan sobre una plataforma rectangular de sustentación de 75 m, en dirección norte-sur y 90 m este-oeste, aprovechando un declive natural al este, formando, de este modo, una plaza cerrada (figs. 13. a-b). La estructura ubicada al este de esa plaza fue denominada Estructura 1 o Pirámide de las Pinturas; corresponde a una estructura en forma de pirámide escalonada orientada hacia el oeste, siendo la más alta de todas ellas (con 27 m de altura aproximadamente) (lám. 1. a, c, e, g).

Por desgracia, en el pasado este complejo arquitectónico fue excavado varias veces de manera ilícita. En la actualidad cuenta con túneles de investigación, los cuales forman parte de la exploración arqueológica; siete estadios constructivos fueron erigidos antes de la etapa final, la cual, posiblemente, nunca fue terminada.[168] El primer estadio constructivo pertenece a finales del periodo Preclásico medio, y la última fase se estableció en el final

[168] Hasta la temporada de campo realizada en el año 2005 se contaba con siete estadios constructivos en la Pirámide de las Pinturas, pero durante los trabajos de restauración en 2006 fue identificada la existencia de una etapa más de construcción, por lo que el nombre *penúltima* fase de construcción cambió a *antepenúltima*, como fue indicado en el primer capítulo.

del Preclásico tardío (*ca.* 500/400 a.C.-100 d.C.).[169] De primera importancia para esta tesis es la ahora llamada antepenúltima o la sexta fase de construcción de la Estructura 1 del grupo las Pinturas, fechada en el año *ca.* 100 a.C. (lám. 1).

Con el fin de obtener un mejor entendimiento de la significación de la construcción de los edificios en etapas y seguir su metamorfosis a lo largo del tiempo, es importante abordar en breve el tema del desmantelamiento de diferentes edificios. Ségota argumenta que enterrar esculturas y otras piezas, que hoy en día llamamos artísticas, fue una práctica común mesoamericana; lo mismo ocurría con la arquitectura, puesto que un templo se cubría completamente por una nueva construcción.[170]

En cada fase constructiva –al derrumbar un contexto y construir otro nuevo– se nota el cambio del orden, de la disposición y del tipo de las estructuras. Los contextos y las imágenes y se modifican y desestructuran constantemente; sin embargo, aunque podría pensarse que no existía una continuación entre las llamadas etapas de construcción, es significativo que siempre se edificaba *en* (o *encima de*) el mismo lugar, por lo que es factible que precisamente el *locus* tenga una carga importante.

Sobre el tema de hacer nuevas edificaciones encima de las ya existentes, Mercedes de la Garza, al estudiar la Estructura 1 o la Acrópolis de la Plaza Norte del sitio de Ek' Balam, dice lo siguiente:

> Esta construcción revela un carácter fundamentalmente ritual por la cantidad de superestructuras levantadas en ella, ya que el construir sobre un edificio que ha fungido como recinto sagrado significaba para los mayas conservar la energía

[169] El fechamiento se obtuvo por medio de una combinación de la datación estilística cruzada, los materiales cerámicos, así como mediante la datación por radiocarbono. Saturno *et al.*, *op. cit.,* p. 6.
[170] Ségota, *op. cit.,* 1984, p. 24.

acumulada en él por la presencia constante de los dioses, quienes se hacían presentes durante los ritos.[171]

En esta modalidad de la actividad constructora se observa una continua modificación de las estructuras y se subraya su carácter dinámico, de lo que nos testimonian diversos edificios enterrados. Parece que los edificios no nacieron con la espectativa de permanecer *para siempre*, sino para ser usados y trasformados constantemente, conforme a diferentes necesidades de las personas que los encomendaron y utilizaron. Sin embargo, se percibe el deseo de afirmar la importancia del lugar, confirmarla con cada superposición de una nueva estructura sobre la(s) ya existente(s). La destrucción y la renovación de la arquitectura y de las diferentes manifestaciones plásticas que la acompañan pueden correlacionarse con distintas actividades ceremoniales, de las cuales una es el ascenso al poder de un nuevo soberano para legitimar su derecho de gobernar.

De este modo se produce el equilibrio entre la tradición y la transformación, puesto que ciertas prácticas son iterativas (en distinto grado) como el modo de la construcción de las formas realizadas en distintas técnicas o los temas más recurrentes, siendo ellas productos de las convenciones relativamente arbitrarias, mientras que otras introducen los cambios, como el uso de los colores, la inserción de nuevos elementos arquitectónicos, escultóricos, entre otros posibles. Los edificios se entierran ritualmente y se les hacen ofrendas, porque los mesoamericanos –y entre ellos los mayas– creían que todos los objetos, tanto naturales como aquellos creados por el hombre, poseían fuerzas anímicas; de esa manera, por medio de distintas prácticas rituales las imágenes se consagran, vivifican y

[171] Mercedes de la Garza, ''El templo-dragón de la acrópolis de Ek' Balam'', en *Estudios Mesoamericanos*, No. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Julio-diciembre de 2000, p. 24.

se les otorga la eficacia mágica. Se puede sustentar que este arte está determinado por la religión, ya que las obras se veneran como si fueran dioses o sus receptáculos.

Hurst *et al*. estudiaron distintas técnicas de desmantelamiento de los murales en tres sitios peteneros –San Bartolo, Cival (del periodo Preclásico tardío) y La Sufricaya (del Clásico temprano)–;[172] consideran que tanto la dedicación como la destrucción de los edificios, así como las ofrendas asociadas, son actos rituales que conllevan diferentes funciones: las ceremonias de dedicación traen la vida y el poder a una estructura, los llamados escondites conmemoran las construcciones nuevas o las fases de uso, mientras que el acto de desmantelamiento (o de la *terminación*, según la nomenclatura usada por estos autores) tiene por finalidad *matar* al edificio, y los depósitos de ese acto acompañan la utilización final de una estructura. Usualmente, el contenido de esas ofrendas son las vasijas completas, mientras que los objetos usados en los rituales de desmantelamiento, en general, están rotos.

Los mismos autores señalan que la destrucción de distintos objetos forma parte importante de la producción del arte, pero que, por desgracia, muchos investigadores excluyen esos artefactos de sus estudios. Insisten en que los mismos materiales se ofrendaban, subrayando la importancia del estuco pintado y modelado. No obstante, me inclino a pensar que, más bien, la intención fue de ofrendar los objetos acabados, las piezas, y no el material, es decir, no el estuco, el barro o la madera, sino los fragmentos de la pintura mural, la escultura arquitectónica modelada en estuco y las vasijas, entre otros. Es

[172] Heather Hurst, Jessica Craig, William Saturno, Francisco Estrada-Belli, Boris Beltrán y Edwin Román, ''Tesoro o basura: un estudio sobre la terminación de murales de San Bartolo, Cival, y La Sufricaya, Petén, Guatemala,'' en *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2008, pp. 253-262.

claro que esos pedazos, que se entierran ritualmente, contienen la misma fuerza anímica como la pieza cuando estuvo entera.

2.1. Disposición de las plazas

Se observa que la antepenúltima versión de la Pirámide de las Pinturas es un conjunto arquitectónico bastante complejo (lám. 1); consta de cuatro estructuras que son plataforma Yaxche de un solo cuerpo en forma de delantal, edificio Ixim encima de ella (colocado adicionalmente sobre un basamento de tres cuerpos escalonados),[173] y los edificios denominados Sub-1A y Sub-1B.[174] Su disposición forma dos espacios o dos plazas separadas por la plataforma Yaxche: una arriba de ella marcada por Ixim (con orientación al oeste)[175] y, la otra, detrás de ella y a nivel del terreno (que da al este), conformada por las subestructuras 1A y 1B.

De ese modo, la plataforma Yaxche, a la vez, es el elemento que disgrega Ixim de otros dos edificios y también el que los une; la unión se articula de tal manera que la parte posterior –del lado oeste– de la Sub-1A está adosada a la plataforma, y también mediante una escalera en la esquina noreste de la misma, que permitía el paso entre las dos plazas. De esta perspectiva, una plaza se puede entender como elevada y otra como hundida, tomando como referente la plataforma. Esta organización espacial de las estructuras, considero, sugiere la organización misma del cosmos maya en tres niveles en sentido

[173] Pinturas Sub-II.
[174] Pinturas Sub-I.
[175] En la literatura existente acerca de la antepenúltima fase de la Pirámide de las Pinturas esta estructura usualmente se ha considerado como principal y las otras dos como templos secundarios, por lo que se suele decir que la fachada principal está orientada hacia el occidente; sin embargo, considero que hay que tener cuidado con la utilización de las palabras primario/secundario y privado/público en cuanto a la función de esos edificios.

vertical, como se verá en el cuarto capítulo con más detalle; a saber, a través de la configuración de los edificios se sugiere el nivel profundo del pensamiento maya.

La presencia y la importancia de las plazas hundidas existió desde el Preclásico medio en varios lugares de Mesoamérica. En este sentido, en el artículo sobre la imagen del cuatri o tetrafolio en Mesoamérica Julia Guernsey menciona dos sitios que cuentan con este tipo de plazas.[176] La autora acota que en el sitio La Blanca se encontró una escultura de tierra y barro compactados que dominaba una gran plaza hundida en el centro del sitio; su forma, que tenía varios niveles en su centro, sugiere que servía como contenedor (de líquidos).

Al mismo tiempo, Guernsey indica que en Teopantecuanitlán cuatro monolitos zoomorfos en forma de la T invertida fueron colocados a lo largo de las paredes de un patio hundido que fue el lugar designado para los rituales; fueron dispuestos de dos en dos, directamente uno enfrente del otro, formando una cruz o un tetrafolio completo si se unieran (fig. 61). Parecían una especie de custodios o vigilantes de cada lado de esta plaza (la cual, además, contaba con una serie de canales de drenaje subterráneos).

Al igual, esta autora observó que la configuración de esta plaza, circundada por los caminos y las plataformas en un nivel más alto, formando un tetrafolio rectilíneo, que se correlacionaba con la forma de los monolitos y significaba el umbral al inframundo, significado que está en consonancia con las asociaciones del portal acuático, característica que comparten la plaza de Teopantecuanitlán y la escultura ubicada en la plaza del mismo tipo en La Blanca. Esta observación puede ser útil para apoyar la idea de que la plaza

[176] Julia Guernsey, ''A consideration of the quatrefoil motif in Preclassic Mesoamerica'', en *RES: Anthropology and Aestetics*, No. 57/58, Massachusetts, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology y The Harvard Art Museum, Primavera/otoño de 2010, pp. 75-96.

hundida de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de la Pinturas de San Bartolo esté vinculada con el mismo concepto, es decir, con el nivel infraterrestre.

Al mismo tiempo, es factible pensar que esta fase constructiva no favorece una sola orientación –hacia el oeste– como se suele indicar, sino dos –hacia el oeste y el este–; de esta forma, no se otorga una mayor importancia a ninguna de esas dos plazas, sino se destaca su valor de igualdad; además, opino que fueron intencionadas de ser utilizadas conjuntamente en un ritual complejo.

Es probable que esas dos orientaciones estén en relación con la rotación de la tierra alrededor del sol, percibida como el aparente trayecto del sol alrededor de la tierra: el hecho de que la plaza formada por la Sub-1A y la Sub-1B da al oriente, mientras que aquella marcada por Ixim hacia el occidente, quizás indique esa trayectoria solar, al tomar en consideración que este astro se levanta en el este y se pone en el oeste. Una vez más, los edificios están colocados para indicar una idea.

Saturno, por su lado, indica que la orientación de la Sub-1B con relación a la Sub-1A plantea la posibilidad de la existencia de un tercer edificio (¿Sub-1C?), que podría estar situado en la parte sur, encerrando parcialmente la pequeña plaza enfrente de la Sub-1A,[177] cuestión que será aclarada en las futuras excavaciones. Sin embargo, David Freidel y Charles Suhler se refieren a ese tipo de expectativas, relacionadas con una estructura del sitio de Yaxuná, señalando que estas especulaciones tienen que ver más con nuestras

[177] Saturno, *op. cit.,* 2009, pp. 117-118.

nociones de simetría (y, además, con la esperanza de encontrar un grupo triádico), y que tales estructuras no necesariamente se habían construido.[178]

Esta configuración particular del complejo estudiado de San Bartolo sugiere la diferenciación en cuanto a su posible utilización y, por ende, su función. Igualmente, se podría pensar en la jerarquización de los edificios, según su disposición en el espacio, en sentido de una posible secuencia de la realización de distintas actividades tanto afuera como adentro de los edificios. Al igual, involucra la percepción del receptor que acude a ellos, la cual depende de su posicionamiento, puesto que cuando se halla enfrente de la plaza formada por Ixim, éste es el único edificio que se puede apreciar, mientras que cuando está en la plaza conformada por las subestructuras 1A y 1B, simultáneamente puede observar a las cuatro estructuras (lám. 1. l, n, o).

2.2. Características principales de las estructuras

Entre las características que poseen los tres edificios hay que destacar la presencia de la pintura mural tanto en los exteriores como en los interiores, con excepción de que la pintura del interior de la Sub-1B no se encontró *in situ*, sino se halló en fragmentos pintados; en el exterior cuenta con una figura antropomorfa entre volutas, una banda inmediatamente debajo de la cornisa, como en el edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, y los textos jeroglíficos en las paredes verticales de la fachada principal (figs. 62. a-b, 11).

Ixim, por su parte, cuenta con pequeñas porciones de los murales pintados en su lugar original; sin embargo, la mayor parte proviene de los pedazos del relleno (figs. 63. a-b). En

[178] David Freidel y Charles Suhler, ''The Path of Life: Toward a Finctional Analysis of Ancient Maya Architecture'', en Jeff Karl Kowalski (ed.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 237.

la actualidad el discurso pictórico más largo se encuentra en el interior de la Sub-1A (lám. 2), y en su exterior se puede apreciar una buena parte de la cornisa (figs. 64. a-b), con relieve modelado en estuco y pintado, así como con algunas figuras pintadas en las paredes verticales (lám. 1. y-z, fig. 12. b). Adicionalmente, los elementos que se encuentran en el exterior de la Sub-1B e Ixim, y no en la Sub-1A, son los mascarones que flanquean las escalinatas (lám. 1).

La característica arquitectónica común a los tres edificios son los techos planos; se trata de un rasgo importante, bastante ingenioso y nada fácil de construir; con la finalidad de dar la estabilidad a esos techos, se colocaron las vigas de madera en el interior de los edificios. Varios investigadores consideran que su función principal fue la de favorecer la observación de las pinturas del interior y de no interrumpir la vista. Por otro lado, los edificios con bóveda imponen otro formato, ya que para la pintura se aprovechan, en general, las superficies completas, de las cuales no todas son rectangulares en este último caso.[179] Hay que señalar que los tres edificios están severamente destruidos por la acción de la construcción del siguiente estadio (lám. 1. h, i, j, m, n, s, t, w, x).

Los muros este y sur de la Sub-1A fueron cortados hacia sus hiladas basales (queda *in situ* una pequeña porción del Mural Este en el rincón noreste) (lám. 2). Afortunadamente, las paredes de los lados norte y oeste están bien preservadas, en su mayor parte, hasta el nivel del techo. Esta estructura todavía tiene relleno puesto por los mayas antiguos, puesto que la mayor parte del espacio interior se necesitó excavar (en forma de túneles) para juntar fragmentos de estuco pintado, pertenecientes a los murales y a la cornisa.

[179] Un buen ejemplo son las pinturas murales de Bonampak, efectuadas en el siglo VIII d.C.

Sus dimensiones exteriores son de 4.7 m por 10.7 m;[180] su planta tiene la forma rectangular y está construida encima de una plataforma pintada de color rojo, en forma de talud, que tiene 0.6 m de alto. Su fachada frontal está orientada al este y tiene tres vanos anchos, además de dos laterales en cada una de las esquinas suroeste y sureste, terminando en la base de la plataforma Yaxche. Los cinco miden *ca*. de 1.4 m, pero su ancho es distinto; el vano central de la fachada principal tiene la extensión de 2.6 m (relacionado con un peldaño), dos que están junto a él son de 1.3 m, y los laterales son todavía más angostos.[181]

En la Sub-1A las paredes exteriores verticales se elevan 1.5 m desde la plataforma, lugar donde empieza la cornisa un poco inclinada (en forma de delantal), con relieve en estuco modelado y pintado, aproximadamente de un metro de altura; fue casi totalmente removida de su lugar original, y colocada dentro del relleno que cubrió al templo, para dar el paso a una nueva versión, menos la parte del lado norte que se encuentra en su lugar original (lám. 1. n, o, t, z).[182]

Se observa que esta cornisa (o el friso exterior) –según el dibujo reconstructivo realizado por Hurst quien participó activamente en el Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, con base en varias fotografías del mismo Proyecto tomadas durante la quinta temporada de trabajo en el año 2006, así como según mis propias observaciones *in situ*–,

[180] Las dimensiones varían un poco de publicación en publicación, situación que depende del estado de la excavación de las estructuras.
[181] Hasta la fecha no he podido encontrar la anchura exacta de estos dos vanos.
[182] Durante la excavación, en el eje de la escalinata de la última etapa constructiva, fue descubierta la Estela 5. Sus dimensiones son de 1.3 m de largo, 1 m de ancho y 0.3 m de grosor. Aunque fue encontrada en forma fragmentaria, se logran apreciar algunos detalles figurativos.

engloba al edificio de los tres lados y termina en el lugar donde se halla la plataforma Yaxche (lám. 1. z, figs. 12. b, 64. a-b).

Parece que el punto de partida de una lectura de los textos visuales y la jerarquización de las figuras en los espacios exteriores, en una primera instancia, es el eje central de la fachada principal del edificio, aunado a otros elementos plásticos, que pueden indicar la segmentación en unidades menores de significado: el tamaño de las figuras y el espacio que ocupan, la direccionalidad indicada por las posturas del cuerpo completo y, especialmente, por la cabeza (de frente o de perfil), que indican aquellos recursos expresivos que considero más significativos para el exterior de los edificios. Generalmente, éstos están construidos en simetría bilateral, lo que significa que existe un elemento central, a partir del cual el observador puede continuar con la lectura indistintamente tanto a la derecha como a la izquierda. Verónica Cereceda indica que ''el cuerpo exige una simetría espejada en torno a un centro o corazón […].''[183]

En las paredes verticales del exterior, es decir, entre la cornisa y la plataforma, la Sub-1A cuenta con pinturas policromadas en las esquinas y cerca de los vanos; destacan las volutas en colores rojo y rosa, diseños similares a los encontrados en las estructuras Sub-1B e Ixim de San Bartolo, la Sub 1 de Cival, la estructura 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal (lám. 1. y, figs. 11, 12. b, 62. a-b) y la estructura norte de la Plaza B de Wakna, por mencionar algunos sitios.[184] En cuanto a la Sub-1A, aún no se conocen todos los detalles y

[183] Verónica Cereceda, ''A partir de los colores de un pájaro…'', en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino,* No. 4, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990, p. 102.

[184] En su estudio sobre los antecedentes preclásicos de la arquitectura maya clásica, Richard D. Hansen indica lo siguiente sobre la pintura mural de la Estructura 3 de Wakna, sitio que se encuentra en el área llamada la Cuenca Mirador, Departamento de El Petén, Guatemala: ''Las porciones visibles de los muros revelaron una fachada roja con restos de líneas y volutas negras y azules. Adicionalmente, los paneles del lado este mostraron restos tenues de un texto jeroglífico.'' A continuación agrega: ''El edificio anterior tenía

es necesario esperar que se terminen los trabajos de conservación y restauración (lám. 1). Como fue referido, Saturno señaló que las figuras antropomorfas se encuentran en las esquinas del edificio y alrededor de sus cinco vanos (fig. 12. b);[185] no obstante, no queda claro si en todos los casos se trata sólo de las volutas o las figuras antropomorfas entre las volutas.

Estas pinturas se despliegan sobre el fondo neutro de color natural del estuco; predomina el rojo de las volutas y el rosa que se aplicó en su interior. Las figuras fueron delineadas en negro, las mismas que se enfatizaron mediante otras líneas de color negro, en el interior de la forma. Otro color que aparece en el exterior es el amarillo, pero en menor cantidad que los tonos del rojo y el negro. Para dibujar las volutas, no se hizo una delimitación previa en línea negra, sino que la forma curva se pintó directamente en rojo y posteriormente fue añadido el rosa.

De los elementos pictóricos del exterior de los tres edificios, los que mejor se preservaron son los de la Sub-1B; se trata de una figura antropomorfa masculina entre las volutas que está hincada con un pie sobre el piso y la otra pierna en la rodilla, sujeta un hacha y tiene un particular peinado; una banda colocada inmediatamente debajo de la cornisa (figs. 57, 62. a-b), y una columna de jeroglíficos. Aunque hoy en día no conocemos

---

algunas de las superficies policromas más elaboradas que jamás he visto en la arquitectura maya.'' Lastimosamente, el artículo no está acompañado con imágenes de esas pinturas murales. Además, sería el primer ejemplo (hasta la fecha) que data del perido Preclásico (tardío) en el cual se utilizó el color azul, el cual, según se considera, se utilizó por primera vez en la pintura mural a partir del Clásico temprano. La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''Visible portions of the walls revealed a red façade with remnants of black and blue lines and scrolls. In addition, the eastern panels revealed the faint remnants of a hieroglyphic text.'' […] ''This earlier building had some of the finest polychrome painted surfaces I have ever seen on Maya architecture.'' Richard D. Hansen, ''Continuity and Disjunction: The Pre-Classic Antecedents of Classic Maya Architecture'', en Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 92-93.

[185] Saturno, *op. cit.,* 2009, p. 116.

el programa completo de esas pinturas, se puede sustentar que en el exterior fue utilizada una paleta restringida de colores en comparación con aquella que se usó en los interiores.

Las imágenes que se plasman en el exterior no refieren una descripción narrativa; se trata, más bien, de unos cuantos elementos, algunos de los cuales se repiten de manera rítmica –las figuras antropo y zoomorfas aisladas, las volutas y distintos elementos geométricos– que, en palabras de Westheim, ''apelan a la memoria del espectador, a lo que todos saben''.[186] Lo que se expresa y su percepción están condicionados por una visión que se tiene del mundo, la cual, por mucho, rebasa a una pura visión óptica. No hay que olvidar que las imágenes han tenido, han llevado y han producido la memoria.[187]

Las Pinturas Sub-1B es un templo cuya planta tiene la forma de T y se localiza a 1.8 m al este de la plataforma Yaxche, con orientación hacia el sur y el eje longitudinal hacia el este-oeste (figs. 65. a-c). Ese tipo de estructuras se caracterizan por poseer dos crujías, una frontal y otra posterior, de las culaes la crujía frontal es menos larga que la posterior; además, las cámaras posteriores se encuentran en un nivel más elevado que las de la galería anterior y las crujías son más angostas (fig. 65. a). El mismo diseño –la forma de T– lo tiene el edificio Ixim, sólo que sus dos crujías están divididas cada una en tres cámaras, siendo seis en total (fig. 66). Este diseño de la planta parece ser recurrente en el periodo Preclásico y se halla en diferentes sitios.

La Sub-1B está elevada 1.1 m sobre un talud pintado de rojo, articulado con una moldura baja; esta estructura tiene una altura de 1.6 m y se encuentra preservada al nivel de

[186] Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* México, Ediciones Era (Serie Mayor), 1972, p. 118.
[187] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 42.

la primera hilada de la cornisa; tiene pinturas en el exterior y dos mascarones que flanquean la escalera del lado sur. El edificio fue cortado a lo largo del eje norte-sur por la construcción de la siguiente fase (la Estructura 1), dejando sólo una pequeña porción del programa total (aproximadamente una tercera parte), que fue mencionado anteriormente (figs. 65. a-c, lám. 1).

Se encontraron muchos fragmentos de estuco pintado afuera de la Sub-1B, precisamente en los túneles por medio de los cuales se expusieron los muros exteriores; dichos fragmentos parecen ser de dos tipos: el primero pertenece a las pinturas del exterior, mientras que el segundo probablemente corresponda a un programa de la pintura interior de un contexto desconocido. Algunos fragmentos recolectados en el interior del edificio, en cuanto al material, al estado de la preservación, a la forma y a la figuratividad, parecen ser similares a aquellos relacionados con los murales de la Sub-1A; sin embargo, las pinturas no se hallaron *in situ* en los muros interiores, ni ningún fragmento de estuco pintado adentro de la Sub-1B. Es posible que los murales interiores fueran destruidos, porque todo el estuco que estuvo encima de la moldura sobresaliente fue sacado. Dicho eso, se puede inferir que se trata de una preparación sistemática del edificio anterior a su destrucción (lám. 1. i, j, m, n, s, t, w, x).

La estructura Ixim fue erigida sobre la plataforma Yaxche y sobre un basamento piramidal de tres cuerpos con esquinas remetidas, las cuales presentan un acabado en estuco de color natural; el basamento contaba con los mascarones que flanqueaban la escalera (lám. 1. p, r). La fachada frontal de Ixim (del lado oeste) fue muy dañada al momento de la construcción de la siguiente etapa (lám. 1. b, d, l, m, p, r). De los pocos rasgos definidos, sobresale un talud de *ca*. 4 m de largo por 3.2 m de alto al centro de la pirámide, en donde

está una escalinata remetida y flanqueada por dos mascarones; lamentablemente, éstos se encuentran en un mal estado de preservación por haber sido mutilados y despojados del estuco que los revestía.

Ixim es un templo en forma de T, igual que la Sub-1B, como vimos anteriormente (fig. 66, lám. 1. b, i); la cámara principal de la crujía frontal da acceso a esa estructura; tiene 2.5 m de altura, 3.7 m de largo y aproximadamente 5.8 m de ancho. Esa cámara contaba con un programa pictórico que ocupaba toda la superficie de las paredes, es decir, estuvo pintada del piso al techo. La paleta cromática utilizada en el interior del templo Ixim cuenta con mayor número de los colores, en comparación con la Sub-1A, como se pudo ver en el segundo apartado del primer capítulo. En las cámaras posteriores se encontraron muchas áreas quemadas en el piso, y el estuco de las paredes tenía las marcas negras en algunas partes, algo que no se observa en las cámaras anteriores.

Es importante destacar la importancia del diseño de la planta en forma de T en términos que le dio Guernsey; a saber, se trata de un trifolio que esta autora entiende como tetrafoliar parcial (cuando la parte *se identifica* con el todo),[188] como fue mencionado al hablar de los monolitos de Teopantecuanitlán. La autora sostiene que el tetralóbulo –la forma simbólica de una flor de cuatro lóbulos–, es omnipresente en la iconografía mesoamericana desde el Preclásico; argumenta que esa figura se asocia con las esferas política y cosmológica de la elite Preclásica, y que cada sitio la manipuló a su manera, con la finalidad de acomodarla conforme a su situación histórica y sus necesidades ideológicas

[188] Se trata de la figura retórica llamada *sinécdoque*. En la vigésima segunda versión electrónica del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, esta figura se define de la siguiente manera: ''Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.'' http://lema.rae.es/drae/?val=sin%C3%A9cdoque

particulares. A partir del Preclásico medio podía tomar la forma curvi o rectilineal, completa o parcial, horizontal o vertical, en barro o en piedra, expresada tanto en dos como en tres dimensiones, como monumento libre, rasgo arquitectónico, petroglifo o vasija portátil.

Guernsey presenta la evidencia con la cual se sostiene que el tetralóbulo mantuvo asociaciones sólidas con los portales acuáticos, las cuevas, el poder de la elite y la comunicación con lo sobrenatural; se presenta en una pluralidad de formas, orientaciones y medios empleados, cuyo significado rebasó las referencias a las cuatro direcciones del mundo, refiriéndose a los ciclos temporales y a distintos rituales.[189]

2.3. Marcadores del espacio plástico

Como se pudo observar, la cornisa de la Sub-1A es la mejor preservada (fig. 64. a-b, lám. 1. z). Considero que horizontalmente se divide en dos secciones indicadas por una franja lisa; a sus dos lados se modelaron diferentes elementos esquemáticos; básicamente, se trata de dos grupos de elementos que se repiten a lo largo de esta cornisa: encima de la franja lisa el eje es un rectángulo y a los dos lados están –en simetría bilateral– dos elementos con dos líneas cada uno, que llegan aproximadamente hacia la mitad; en la parte inferior, debajo de esa franja lisa, está otra franja, también lisa y de menor grosor; además, a manera de colgar de la franja mayor, están los signos J, I y J invertida. Entre esos elementos existe un espacio que hace visible el fondo liso pintado de rojo.

Como se trata de un relieve, todos los elementos fueron modelados con una profundidad diferente, lo que distingue la figura del fondo. Westheim insistía en que

[189] Guernsey, *op. cit.,* pp. 79-80.

‘’recordemos qué es lo que nos enseña la escultura acerca del modo de expresión del arte de México; recordemos ante todo qué es lo que nos enseña a este respecto el relieve, que por desarrollarse dentro de un solo plano, se acerca más a la bidimensionalidad de la pintura.’’[190] Por ello, se puede pensar que los pintores y no los escultores plantearon las preguntas cruciales de la tridimensionalidad. Esa diferencia de la profundidad –la cual, es claro ahora, no agrega nada nuevo al argumento–, se subraya mediante el color rojo que sigue los contornos de cada una de estas figuras. El conjunto conformado por la tríada J, I y J invertida, colocado en las esquinas del edificio, indica que la superficie de cada una de las fachadas no es el límite y que la cornisa sigue sin interrupción, envolviendo el edificio (fig. 12. b).

En su artículo sobre las fachadas policromas de las Tierras Bajas mayas del Preclásico tardío, Freidel indica que el uso combinado de diferentes colores y el estuco modelado es la característica distintiva de ese periodo y de ese espacio (siendo el modelado anterior al delineado/pintado en el orden de la ejecución).[191] Esa combinación tiene muchas ventajas prácticas: el color complementa, realza, corrige o remplaza y completa ciertos elementos que, usualmente, se hacen en estuco modelado. Él agrega que es probable que el color en ese periodo tenga un valor simbólico significativo y que transmita información importante acerca de las imágenes modeladas en estuco a los receptores.

[190] Westheim, *op. cit.,* p. 98.
[191] David A. Freidel, ‘’Polychrome Facades of the Lowland Maya Preclassic’’, en Elizabeth Hill Boone (ed.), *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica*. A Symposium at Dumbarton Oaks (10-11 de octubre de 1981), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985, pp. 7-9.

En suma, el cromatismo se utilizaba para resaltar los efectos del modelado y también para expresar distintos significados.[192] Además, como color del fondo en general se usaba el rojo, mientras que el color básico de los elementos resaltados y modelados es el color natural del estuco, que muchos autores llaman crema o ante. El uso dominante del rojo como color del fondo, en combinación con las partes que se dejaron sin pintar, es decir, en color del estuco, hace un efecto cautivador, porque destaca el diseño principal, siendo ésta una especie de técnica en negativo. Todos esos elementos están presentes en las manifestaciones plásticas de San Bartolo, que se examinan en esta tesis, corroborando la validez de los argumentos señalados por Freidel.

En cada una de las tres superficies de la cornisa de la Sub-1A de San Bartolo está modelada una figura zoomorfa, que, por las características formales, indican que se trata de aves. En el informe de la temporada de trabajo realizada en el año 2006 se reproduce una imagen de la cornisa del lado norte, pintada a color, en el cual se dice que el ave ''representa una guacamaya estilizada'' (fig. 64. b).[193] Hacia la mitad de la fachada principal se puede distinguir la cabeza (o una parte de la cabeza), que se muestra de frente y a sus lados están las alas; la cabeza se localiza justamente encima del vano del medio relacionado con el peldaño. En las fachadas laterales las aves se esculpieron de perfil y de cuerpo completo; constan de la cabeza con las orejeras conformadas por varios elementos,

[192] Hurst llega a la misma conclusión en su tesis doctoral. Hurst, *op. cit.,* 2009, p. 138 (nota 5).
[193] Mónica Urquizú y William Saturno, ''Introducción'', en Mónica Urquizú y William Saturno (eds.), *Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo: informe preliminar No. 5, Quinta temporada 2006,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, 2006, p. iv.

y otro elemento que quizás sea una parte del cuerpo y una garra; están volteadas hacia la fachada frontal de la Sub-1A (fig. 12. b, lám. 1. y).[194]

Considero que se trata de las figuras-concepto, más que de las aves naturales, puesto que las partes del cuerpo que se muestran se unen de una forma físicamente imposible, y dos de ellas están ataviadas. Estas aves han sido llamadas dios Pájaro Principal y están presentes también en el interior de la Sub-1A, en el Mural Oeste y, tal vez, en el Este, además de estarlo en varias estelas del estilo Izapa.[195] Por último, las tres aves se superponen a la banda antes mencionada, conformada por distintos signos geométricos. Se modelaron las figuras aisladas, y no grupos de figuras, cada una en un plano diferente, pero configurando una superficie mayor, que sería la cornisa completa, desplegada, puesto que sigue sin cesar en las tres fachadas del edificio. Se trata de un espacio completamente lleno, total y sin fragmentación, aunque no son partes simultáneamente visibles.

La disposición de las figuras de los lados laterales es simétrica, en el sentido de que tienen la misma altura, el mismo ancho, la misma configuración, siendo las dos orientadas hacia la fachada principal. Las partes corporales combinan distintos planos, puesto que la cabeza está de perfil mientras que las alas, de frente; se mueven en un espacio configurado por varios elementos esquematizados, dejando poco espacio vacío a la vista, y éste, que funge como fondo, se pintó de color rojo. Pese a las alas abiertas del ave de la fachada

[194] La del lado sur fue reconstruida a partir de los fragmentos del relleno, mientras que la del lado norte está *in situ*.

[195] Richard D. Hansen, *The archaeology of ideology: A study of Maya Preclassic architectural sculpture at Nakbe, Peten, Guatemala,* Tesis de Doctorado, Los Angeles, University of California, 1992, pp. 122-140. Lawrence W. Bardawil, ''The Principal Bird Deity in Maya Art – An Iconographic Study of Form and Meaning'', en Merle Greene Robertson (ed.), *The Art, Iconography & Dynastic History of Palenque Part III,* Pebble Beach, California, Robert Louis Stevenson School, 1976, en http://www.mesoweb.com/pari/publications/rt03/principalbirddeity.pdf. Karl A. Taube, ''A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex'', en *Research Reports on Ancient Maya Writing 6,* Washington, D.C., Center for Maya Research, 1987.

frontal y a la posición de las garras de las aves de los lados laterales, que indican cierto movimiento, esas figuras dan la impresión de tener una postura hierática. Esto indica –a mi modo de ver– la función nominativa, es decir, el de nombrar al edificio, lo que implica anunciar el contenido de lo que se encuentra en el interior, señalar el tipo y el sentido de las actividades que se realizan afuera y adentro del mismo, además de indicar el límite superior del edificio mismo (que tiene el paralelo con el nivel más alto –el celeste– en la estructura del cosmos organizado verticalmente, que por excelencia es el ámbito de las aves).

Considero que la posición del ave con la cabeza de frente justo encima del vano central, es jerárquicamente superior a las figuras de perfil, indicando una mayor importancia de ese lado de la estructura, suposición igualmente válida para apoyar la idea de la existencia de una sola entrada o acceso en la Sub-1A. En cuanto a este tema, tanto Saturno como Hurst, [196] afirman que los cinco vanos fueron utilizados como entradas/salidas y que permitían múltiples maneras para observar e interactuar con la narrativa pintada en el interior de este edificio; no obstante, por las características estructurales –la altura de la plataforma, un peldaño[197] y el mayor tamaño del vano central– considero que el acceso al edificio es solamente uno y que las funciones de los otros vanos probablemente sean diferentes, como para permitir una mayor cantidad de luz, ventilación, entre otras, una de las cuales se planteará más adelante (lám. 1. s, t, v, x).

Al mismo tiempo, la disposición espacial de la cornisa y de la plataforma –uno arriba y otro abajo– me hace pensar en una delimitación del espacio plástico mediante bandas, presente tanto en la arquitectura, la pintura y la escultura. Parece que no existían espacios

[196] Hurst, *op. cit.*, 2009, p. 92.
[197] Sería bastante incómodo tener que levantar la pierna 60 cm para acceder a un edificio.

sin algún tipo de la delimitación; el mismo concepto está presente en Nakbé (fig. 4) y Calakmul (fig. 10), por mencionar sólo algunos sitios tempranos.[198] Cereceda señala que la noción de límite conlleva los valores de mesura y sabiduría.[199] Igualmente, estos bordes a la vez significan las mismas manifestaciones plásticas; los determinan, individualizan y diferencian de las otras.

Flora S. Clancy advierte sobre la incorporación del marco en el Preclásico tardío, como un rasgo sumamente importante. Ese marco que por sí mismo es figurativo, según esta autora, funciona como ''marco de referencia'';[200] es decir, se compone de diferentes diseños geométricos o se presenta en forma de las bandas lisas, siendo los primeros más tempranos. La autora sustenta que por estar en el borde del monumento, el marco liso se asocia con los significados formales y no-miméticos del mismo monumento y su forma, y no con el sentido transmitido por la iconografía de la escena que circunda; también advierte sobre los límites físicos de los planos, que indican los límites entre el lugar ficticio de las imágenes presentadas y la forma y del lugar del monumento; por ello, el marco separa la imagen de su medio tanto visual como conceptualmente.[201]

Ahora bien, las tres figuras zoomorfas de la cornisa de la Sub-1A tienen la forma de un ave fantástica y fungen como límite superior del edificio; como borde inferior funge la plataforma en la que está situada esa estructura, pintada de color rojo: un borde figurativo y otro sin figuración, uno arriba y otro abajo. Sobre las paredes verticales exteriores –en las esquinas y cerca de los vanos– están pintadas las figuras antropomorfas (cuyo tamaño es

[198] Dos apartados de esta tesis están dedicados precisamente a los marcadores del espacio plástico.
[199] Cereceda, *op. cit.*, p. 87.
[200] Flora S. Clancy, ''A Genealogy for Freestanding Maya Monuments'', en Flora S. Clancy y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990, p. 29-30.
[201] *Ibid*.

algo menor de la escala natural) en medio de volutas en color rojo y rosa (lám. 1, fig. 12. b). La cornisa y la plataforma encierran el espacio pictórico que se encuentra entre ellas; igualmente, el espacio de la cornisa tiene la misma intención de delimitar el espacio de la imagen.

Sub-1B e Ixim cuentan con los mismos elementos, pero por estar bastante erosionados, no se pueden distinguir los elementos figurativos de las cornisas; sin embargo, la Sub-1B posee una banda justo debajo de la cornisa que, por esta posición y los signos iconográficos que combina, se entiende como celeste (figs. 62. a-b), y que comparte algunos elementos geométricos con aquella plasmada en el mismo lugar de la estructura 5D-Sub-10-1ª de Tikal (fig. 67); debajo de ellas se encuentran las figuras antropomorfas, en diferente posición entre las volutas: hincada en la Sub-1B y de pie en Tikal. Igualmente, podrían indicar una especie de otro espacio con el cual se vinculan estos edificios.

Por lo que se logra observar en los murales pintados en la fachada posterior y en una pequeña sección de las fachadas laterales del edificio de Tikal, esta banda superior –que está inmediatamente debajo de una cornisa modelada en estuco que corría a lo largo del edificio completo– tiene la misma composición en el interior de la forma –tres unidades que conforman la banda, como en la cornisa de la Sub-1A y las bandas en el interior de ese mismo edificio. En sentido horizontal, al parecer, uno funge como elemento divisor entre la parte superior e inferior (fig. 11); este elemento es de color blanco y parece que se superpone a la parte inferior, puesto que, a manera de colgar, se hallan tres signos: J, I y J invertida. El segmento inferior se articula mediante las franjas amarillas y rojas que se alternan dos veces. En el segmento superior de la banda de Tikal están los diseños de dos elementos foliados a los lados exteriores de los rectángulos, conformados por las franjas

verticales blancas y amarillas, mientras que el cuadrángulo en el medio es rojo y en su interior se pintó el signo U en amarillo.

Por otro lado, la banda pintada en el exterior de la Sub-1B de San Bartolo muestra también otros diseños que conforman un marcador del espacio plástico. A partir de la fotografía de la cual dispongo por la cortesía del Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, logro percibir la posible articulación de dos segmentos horizontales (figs. 62. a-b); viendo desde arriba hacia abajo, al parecer, primero se encuentra una franja lisa de color rojo de menor grosor y debajo de ella está otro segmento de mayor complejidad en cuanto a los diseños pintados y a los colores aplicados. Entre estos segmentos se dejó sin pintar un margen delgado, es decir, tiene el color natural del estuco.

En la fachada lateral del lado oeste de la cámara posterior del templo Sub-1B de San Bartolo (que tiene la forma de T), la cenefa (o la banda pintada) empieza con un diseño realizado con los colores blanco, negro y rojo, el cual podría ser el signo *ak'bal*, ''oscuridad''. A su derecha, con respecto al observador, está un cuadrángulo amarillo y luego una franja gruesa de color rojo, delimitada por una línea de contorno negra en el lado inferior; entre ese contorno y la superficie roja de la franja se halla un margen en blanco (es decir, margen sin pintar).

Vimos que la articulación de tres elementos –J, I y J invertida– se encuentra también en la cornisa en el exterior de la Sub-1A (fig. 12. b), la cual además está en el registro superior de los cuatro mascarones de la estructura 5C-2ª de Cerros, Belice (fig. 7). Esos diseños son omnipresentes y se encuentran en diferentes soportes (fig. 68), incluyendo la cerámica.

Esta convención plástica –marcar el registro superior de distintas manifestaciones mediante bandas– se encuentra en los frisos modelados en estuco en la Subestructura II-c de Calakmul[202] y en la Estructura 1 de Nakbé (figs. 10, 4), además de en aquellas plasmadas en distintas estelas del llamado estilo Izapa (figs. 69. a-h). En varios de esos ejemplos, los extremos de las bandas se perfilan en forma de rectángulos vinculados a las cabezas de serpientes, como en el caso del friso de Calakmul, que está conformado también por las figuras polimorfas, las cuales combinan los rasgos antropo y zoomorfos, que Ramón Carrasco Vargas interpreta de la siguiente manera:

> Entre los componentes que decoran el friso destaca uno de la parte central, una figura antropomórfica pero con cabeza zoomórfica. En la literatura arqueológica, tales figuras se llaman nadadores por la postura que adoptan, pero en realidad ésta se arrastra o se desliza a través de la cueva, hacia el interior de la montaña. Es una figura mítica que representa al *ch'ulel*, la entidad espiritual del maya que habita en *Xib'alb'a*, así como en los seres humanos, plantas y animales. Su posición central refuerza la identidad de la cueva y corrobora la interpretación de la banda superior como símbolo de la boca de *witz*. A cada lado de la entidad espiritual se encuentran dos pájaros con las alas extendidas y los picos abiertos que destacan la boca, el umbral al interior de la montaña. Los pechos de los pájaros y los bordes de las alas presentan elementos serpentinos, como los que identifican a la deidad del pájaro principal. Surgiendo de los picos, aparecen unas cabezas antropomórficas, cada una de ellas con rasgos propios, que deben de estar en relación directa con los mitos sobre el origen, como el relatado en el *Popol Vuh*.[203]

Adicionalmente, en algunos casos, las serpientes emergen de los orificios que se hallan en el centro de las figuras rectangulares, indicando el interior de un lugar (figs. 4, 10, 37-40).

---

[202] La subestructura II-c, fechada entre los años 390 y 250 a.C. consiste en una plataforma de 8 m sobre la que se construyeron tres edificios –II-c1, II-c2 y II-c3– que forman un grupo de tipo acrópolis. En la fachada norte esta acrópolis presenta una base llamada Subestructura II-c1, la cual es uno de los edificios más antiguos que se han encontrado en Calakmul y uno de los mejor conservados en el área maya. No sufrió mutilaciones significativas cuando fue enterrada y cubierta con la Subestructura II-b, por lo que conserva sus atributos estructurales y figurativos. Ramón Carrasco Vargas, ''La montaña sagrada: arquitectura preclásica en Calakmul'', en Virginia M. Fields y Dorie Reents-Budet (eds.), *Los mayas. Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada,* San Bartolomé (España), Nerea, 2005, p. 64.

[203] *Ibid.,* pp. 65-66.

Observamos que en el friso de Calakmul las figuras antropomorfas se muestran en una extraña posición, por lo que han sido llamados nadadores. Las mismas figuras se encuentran en el palacio Sub-2, colocado en el sur del Grupo H de Uaxactún (fig. 9), así como en el panel de la Gran Acrópolis de El Mirador (fig. 5). En el caso de Uaxactún las figuras aparecen tanto de cuerpo completo como sólo las cabezas. Las figuras antropomorfas en esa misma posición, que están presentes en los espacios construidos por los mayas del periodo Clásico, fueron interpretadas como los ancestros por Patricia A. McAnany.[204]

La autora indica que incluir este tipo de imágenes en los edificios que se superponían fue relevante especialmente en las construcciones del Clásico maya, para las cuales se han usado términos como orgánico, de aditamento o aglutinativo, que sugieren los ciclos repetitivos de comportamiento ritual y la actividad constructora; propone que ese comportamiento en cuanto a la arquitectura, se deriva, en parte, de la incorporación de los ancestros tanto en forma de sus restos físicos como de sus imágenes icónicas. Al ser incluidos, los ancestros facilitaron la definición social de la residencia y aumentaron la centralidad política de los lugares seleccionados. [205]

Este argumento es válido también para los espacios construidos por los mayas en el periodo Preclásico y la misma autora señala varios ejemplos de edificios con relieves en estuco y estelas de ese periodo, como antecedentes del Clásico. Indica que hacia los finales del Preclásico y en el Clásico temprano, los ancestros semidivinos eran mostrados en un

[204] Patricia A. McAnany, ''Ancestors and the Classic Maya Built Environment'', en Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture,* Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 271-293.
[205] *Ibid.,* p. 271.

estilo esquemático, y muchos de ellos portaban las insignias del dios solar, K'inich Ajaw, mientras que en el Clásico tardío hubo un cambio hacia el retrato realístico.[206]

McAnany indica que Clemency Coggins fue la primera quien destacó la importancia de las cabezas volteadas hacia abajo, que parecían flotando en el registro superior de una composición, las cuales entendió como los ancestros. La yuxtaposición de los ancestros con los gobernantes vivientes se presentaba en diferentes medios, como fachadas arquitectónicas, estelas, pendientes de concha, cerámica de las Tierras Bajas centrales mayas (figs. 70-72),[207] y fuera de este terriorio (fig. 73).

Igualmente, en cuanto a esta noción de la significación en varios planos superpuestos, en la Estela 25 de Izapa se presentes dos aves –una naturalista y otra fantástica–, entre otras figuras (fig. 74). Al mismo tiempo, los dos pájaros incorporan otras dos figuras: en su pecho tienen grabados los rostros antropomorfos, volteados hacia abajo de la escena principal. El rostro relacionado con el ave fantástica, el llamado dios Pájaro Principal, posee también una banda en la frente y un brazo (aparte de aquel brazo posiblemente arrancado de la figura antropomorfa posicionada debajo de él). Estos dos rostros antropomorfos podrían indicar las figuras de los ancestros, tal como lo planteo McAnany, aquellas que suelen posicionarse en el registro superior de distintas manifestaciones plásticas.

[206] *Ibid.,* p. 281.
[207] *Ibid.*

2.4. Figuras en los ángulos de los edificios

Como fue posible advertir, diferentes imágenes están en todos lados, dejando pocas superficies sin pintar o esculpir. Erik Velásquez García argumenta que ‘’el revestimiento parcial de las fachadas arquitectónicas con textos jeroglíficos fue una práctica común durante el Posclásico tardío y el Clásico; casi ningún edificio público se construía sin contar con algún tipo de ornamentación escrita.’’[208] En el periodo Preclásico tardío la escritura no se usaba mucho, pero algún tipo de pintura y escultura siempre estuvo presente.

En consonacia con lo dicho, Clancy destaca que aparte de los ‘’marcos de referencia’’, otra innovación del periodo Preclásico tardío es la adición de los textos jeroglíficos en las imágenes, lo que significa un cambio conceptual en lo que se refiere a lo qué y cómo se presenta, así como cuál es su función. Ahora coexisten las narrativas verbal y visual; sin embargo, con la incorporación de los jeroglíficos, la imagen se hizo más detallada y compleja.[209]

La particularidad más destacada de las imágenes que se encuentran entre los marcadores del espacio plástico en el exterior de los edificios de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, es decir, entre la plataforma y la cornisa, es de estar pintadas en los ángulos de los edificios; el mismo lugar lo ocupan algunos elementos que forman parte de la compleja banda superior. Por otro lado, existen también las figuras pintadas cerca de los vanos, como en la Sub-1A, de las cuales hoy en día contamos solamente con aquella de la fachada del lado sur (lám. 1. y).

---

[208] Erik Velásquez García, “Terminología arquitectónica en los textos jeroglíficos mayas y nahuas”, en María Teresa Uriarte (ed.), *La arquitectura precolombina en Mesoamérica,* México, Jaca Book, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 266.
[209] Clancy, *op. cit*., pp. 30-31.

Como los edificios Sub-1B e Ixim de San Bartolo tienen la planta en forma de T, su configuración total implica la existencia de dos esquinas remetidas. Hoy en día se cuenta con la esquina del lado oeste de la Sub-1B. Justo en ese espacio angosto está pintada la figura antropomorfa en medio de volutas; empero, las volutas del lado izquierdo del individuo –con respecto al observador–, no caben en este espacio designado, lo rebasan, se pliegan y pasan al muro lateral.

Ese modo de expresión –doblar la imagen en el exterior de los edificios, situando una parte suya en un muro y otra en el contiguo– también se encuentra en otros sitios del mismo periodo: en Tikal (en el edificio 5D-Sub-10-1ª, ya referido, que tiene las pinturas murales en las hendiduras poco profundas en la fachada posterior de una moldura vertical ancha y en las esquinas), en Uaxactun (los relieves modelados en estuco en el edificio H-Sub-10 del Grupo H (figs. 8. a-b)), en El Pesquero (cuatro rostros, probablemente antropomorfos, en las esquinas de la cornisa de la Estructura 1 del Grupo A (figs. 6. a-b)), siendo todos ellos edificios en forma de T.

Esa colocación intencional de las pinturas y las esculturas arquitectónicas aprovecha las posibilidades que el edificio ofrece para una manifestación plástica diferente, con una particular manera de concebir la relación entre los volúmenes y el espacio. Al utilizar sus continuidades, más allá de un solo plano, engloban el edifico, unifican sus lados utilizando sus diversas fachadas y dan vitalidad a las esquinas.

Como vimos en el caso del edificio de Tikal, seis figuras pintadas entre volutas que se encuentran en la fachada posterior y en las laterales, cuestionan la supremacía de la fachada frontal en todas las ocasiones; algo similar ocurre con el edificio Sub-1B de San Bartolo.

En Uaxactún las figuras antropomorfas modeladas entre volutas están también en las esquinas, mientras que las superficies amplias están ocupadas por el diseño del entrelazado, entendido como petate, signo de poder. ¿Por qué fue más importante designarle el espacio mayor al entrelazado y no a los personajes, flexionándolos en las esquinas en simetría axial? Lo mismo sucede con las imágenes de rostros antropomorfos en las esquinas de la cornisa en El Pesquero y las figuras de cuerpos completos en la Sub-1A.

Al parecer, esas figuras están cargadas de una significación particular por ocupar este lugar peculiar. Entonces, además de ser necesario considerar pertinente la relación entre lo que se sitúa en el exterior y aquello en el interior, también es oportuno –en cuanto a lo que se presenta en el exterior– tomar en consideración las diferencias entre los espacios específicos que ocupan las imágenes: entre lo que se halla en las esquinas y lo que está en otras partes.

¿Cuál es la razón de esta semi-visibilidad aparente –cuando se toma en consideración un solo punto de observación– de las imágenes pintadas y/o esculpidas? ¿Cómo el receptor debe observarlas, asumirlas? ¿O será que esas imágenes están intencionalmente situadas para no ser vistas en una primera instancia, de un solo golpe, por los receptores? ¿Son una especie de guardianes de ese aposento –función compartida con los mascarones– sabiendo, además, que en el edificio de Tikal se alberga el entierro 167 de tres personas (fig. 75)?

¿Este quiebre de los individuos –su disposición en dos muros contiguos– podría indicar su presencia ‘’aquí y allí’’ (en este y en el otro mundo, es decir, por ser, al parecer, omnipresentes), o algo como ‘’una vez aquí y luego allí’’, o ‘’en todas partes’’, o, incluso, y sobre todo con referencia a las imágenes que ni siquiera se ven desde la fachada principal,

que son individuos ‘’ocultos a nuestra vista, pero presentes’’, como los dioses y los ancestros (todas estas nociones podrían implicar las funciones locativa y temporal)?

Por no ser partes simultáneamente visibles, es claro que no están intencionadas para ser vistas por el receptor en su función del mero espectador en sentido óptico, ya que no abarca las imágenes en su totalidad de inmediato, de un solo punto de observación. Se trata de la creación de la discontinuidad óptica del espacio, de un volumen *irracional*. Todas las partes se pueden valorar si el observador se mueve para percibir este *contunuum* que rodea el espacio y lo transforma. El espacio se configura como totalidad y como identidad completa, y no depende de la contemplación y la óptica individual. Las partes, es decir, las superficies están tan unificadas que ofrecen el mayor grado de rechazo a toda percepción separada, con lo que se logra preservar el sentido del todo.

Todo indica que su función primaria no fue la de ser vistas, observadas, sino que con tal configuración plástico-formal se intentaba interpretar un concepto y rebasar su intención didáctica y su funcionalidad. Es una creación monumental y en eso yace su importancia artística, además de adquirir ‘’el carácter de cosa transcendental y sagrada gracias al empleo de determinados elementos formales’’.[210] Finalmente, el sentido se recobra en consonancia con una peculiar visión del mundo que tuvieron los mayas antiguos.

Resumiendo, en los casos contemplados se observan tres maneras particulares de posicionar las imágenes en los edificios:

1) dobladas en simetría axial en las esquinas de los edificios –en las paredes verticales y/o en las cornisas– (Sub-1A de San Bartolo, 5D-Sub-10-1ª de Tikal,

[210] Westheim, *op. cit.,* p. 118.

Estructura 1 del Grupo A de El Pesquero, así como cerca de los vanos, como es el caso del edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactún (lám. 1, figs. 12. b, 11, 6. a-b, 8. a-b));

2) en las esquinas remetidas sin doblar las figuras antropomorfas, pero pasar algunos elementos (como las volutas) a la pared contigua (Sub-1B de San Bartolo (lám. 1, figs. 62. a-b, 65. b-c);
3) junto a los accesos sin quiebre de las figuras (Sub-1A de San Bartolo (lám. 1. y, fig. 12. b).[211]

En cuanto a estos temas, en un artículo sobre la genealogía de los monumentos libres (monumentos llamados misceláneos,[212] columnas basálticas, estelas y altares/pedestales o tronos) que muestran algún programa pictórico del Preclásico medio y tardío, Clancy estudia sus formas y su composición interna;[213] debido a las costumbres mesoamericanas de mover, reutilizar y enterrar los monumentos, pocas de estas esculturas han sido encontradas en sus contextos originales, lo que dificulta su estudio.

Esta autora considera que, por varias razones, los estudios iconográficos y estilísticos no siempre ha sido suficientes para trazar el origen del arte maya; por ello, propone estudiar los rasgos artísticos, como la composición, es decir, un arreglo particular de las imágenes dentro de un campo dado; hace una diferencia entre el campo composicional[214] y el modo composicional,[215] sin importar el medio en el cual se presentan.

---

[211] Este último punto es por ser confirmado de acuerdo con los avances en la excavación y la restauración de los fragmentos.
[212] *Boulder*.
[213] Clancy, *op. cit.,* pp. 21-32.
[214] *Compositional field*.
[215] *Compositional mode*.

El primero se refiere a la configuración y la extensión de las imágenes en un monumento, diferenciando cuatro de ellos: un panel, paneles múltiples, envoltura[216] y recto-verso (fig. 76); por otro lado, los modos composicionales se refieren a las interrelaciones de las imágenes dentro de un campo y al rango entre dos polos complementarios, distinguiendo dos modos: el narrativo (el modo de arreglos asimétricos) y el hierático (el modo simétrico).[217]

La autora indica que durante el Preclásico medio ocurrió el mayor cambio en el arte: mientras que en el periodo anterior predominaba la escultura en bulto redondo, ahora destaca la preocupación por los relieves, como forma de las técnicas cuasi-dimensionales. La columna basáltica fue desarrollada como un nuevo tipo de escultura. En vez de tener cuatro lados, usualmente tiene cinco y, a veces, hasta más. Casi sin excepción se utilizaba el campo tipo envoltura y el modo composicional narrativo. La imagen principal consta de una figura antropomorfa, a menudo con una mano levantada, como en la Estela 9 de Kaminaljuyú (fig. 28).

El campo de envoltura –llamada así por utilizar varias superficies del monumento– mantiene la conexión referencial y perceptual con la escultura en bulto redondo por el uso de la masa y la dimensionalidad de la piedra. Clancy considera que, por consiguiente, las imágenes grabadas en este campo deben derivar algo de su significado de la misma forma del monumento, puesto que el campo lo envuelve.[218]

---

[216] *Wrap-around*.
[217] También destaca que existe un modo más –el icónico–, característico para el periodo Clásico y no para el Preclásico; se presenta una sola figura, cuyo único contexto es la indumentaria, los emblemas y el monumento en el cual fue esculpido. Dentro de este modo, la narración puede ser implícita, pero no se presenta. *Ibid*., p. 22.
[218] *Ibid*., p. 25.

En los monumentos misceláneos, como la Estela 2 de La Venta (figs. 77. a-b), la figura principal se proyecta en altorrelieve y parece emergiendo del monumento, destacándose del resto del contexto formado por otras figuras entendidas como secundarias. Las imágenes se presentan generalmente en una sola cara del monumento, pero las figuras se mueven sobre las superficies sin intención de crear o respetar los bordes o los límites del campo.

En el Preclásico medio, el modo composicional casi siempre es narrativo al utilizar arreglos sumamente asimétricos; los monumentos misceláneos con campos en forma de paneles en general involucran varias figuras en una narrativa, que usualmente se refieren a los encuentros de los personajes de alto rango. Los campos de tipo envoltura en las columnas basálticas muestran una sola figura también de la elite normalmente en una postura extrovertida, a veces acompañada de un cautivo o de una figura zoomorfa fantástica.[219]

Durante el Preclásico tardío como monumentos típicos aparecen la estela y el altar; estos medios tienen una configuración más controlada, que se crea a través de alisar las superficies y producir las formas de monumentos más cuidadas; por ello, las imágenes esculpidas en relieve cobraron una mayor importancia. Ahora, el campo de envoltura pasa de la columna basáltica al monumento misceláneo. La imagen común que se realza es una cabeza grande, la cual, con frecuencia, tiene una escena o una figura en sus fauces –en forma de un nicho–. Estas esculturas son las primeras indicaciones del campo recto-verso.

[219] No existe suficiente información visual para estar seguros sobre el sentido de las narrativas y poder distinguir entre el contenido histórico y el alegórico. *Ibid*.

A veces una columna de jeroglíficos divide el espacio entre las figuras; además, el rostro y la escena se hacen en diferentes estilos de esculpir.

En las estelas, el campo de panel es el más usado, plasmando escenas narrativas con imágenes alegóricas, combinando varias figuras, las cuales abundan en Izapa, Kaminaljuyú, Tak'alik Ab'aj, entre otros sitios. Clancy sustenta que las figuras que se encuentran del lado superior e inferior se refieren a las cabezas gigantescas con fauces abiertas, reducidas a signos geométricos. La forma de las estelas se configuró de tal manera con el objetivo de diferenciarse de las formas naturales de los monumentos misceláneos y de las columnas basálticas. Se destaca la figura sobre un gran espacio negativo que funge como su fondo.

Los monumentos que con seguridad pueden ser identificados como pedestales (o tronos) en el Preclásico tardío son los que tienen la forma cilíndrica; es posible que los había rectangulares, pero si no se cuenta con una información contextual, no se pueden distinguir de los paneles de la escultura arquitectónica. Los pedestales cilíndricos utilizan el campo de panel como elección consciente y no como una necesidad, plasmando las imágenes en su parte redonda superior.

Clancy agrega que es probable que la mayoría de los escultores del Preclásico tardío estaban familiarizados con el campo de envoltura, que es más antiguo y más tradicional; en él las imágenes se extendían de una cara del monumento a la otra, y si el receptor no se movía, no podía observar la imagen en su totalidad; por ello, en estos monumentos a menudo se cuenta con partes *escondidas*. Este hecho está en relación directa con las imágenes en los ángulos de diferentes manifestaciones plásticas contempladas en esta tesis.

Ahora bien, la pintura mural plasmada en los tres edificios de la antepénultima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo cuenta con las imágenes que *envuelven* su superficie total; lo mismo ocurre, como se pudo apreciar, con la escultura arquitectónica. Es decir, el campo de envoltura fue el modo común para tratar la superficie plástica entre los mayas y otros mesoamericanos durante el periodo Preclásico. De hecho, nunca dejó de existir y se siguió utilizando hasta el final de la historia de los distintos pueblos prehispánicos; por ello, sin negar la posibilidad de que se trate de la reminiscencia de los recursos expresivos del pasado, fue una elección consciente de sus creadores, con intenciones precisas.

El tratamiento similar del espacio plástico está presente en la escultura libre, sobre todo en las estelas, en las cuales la(s) escena(s) continúa(n) a los lados, como es el caso de la Estela 9 de Kaminaljuyú y la 18 de Izapa (figs. 28, 37). Tengo la certeza de que el espacio compositivo –sin importar el soporte material– fue pensado antes de ser ocupado por las imágenes. Por lo tanto, no es casual que ciertas figuras rebasen los límites de la superficie principal.

Existen paralelos entre la cornisa de la Sub-1A de San Bartolo (fig. 12. b) y aquella que se encuentra en la Estructura 1 del Grupo A de El Pesquero (figs. 6. a-b). El primer caso se refiere a diferentes diseños geométricos que forman una unidad y, en parte, configuran la totalidad de la cornisa; ellos aparecen también en las bandas en el interior del edificio, como se verá en el capítulo que sigue: los signos en forma de J, I y J invertida (figs. 78. a-c); el elemento I –el del medio de esta tríada– se encuentra justo en la esquina

de la cornisa.[220] Estos elementos son típicos en las bandas, así que no es extraño que aparezcan en las cornisas, puesto que una de sus funciones es delimitar el espacio plástico; en el caso de El Pesquero, cuatro rostros antropomorfos son esculpidos en cuatro esquinas de la cornisa. Lo que también comparten esos dos edificios son las figuras de las aves en las cornisas de la fachada frontal.

Por último, el tema de las formas que recobran las características ontológicas, mencionadas ya algunas veces, a saber, el tema de la presencia, será abordada con más detalle en el cuarto capítulo. Se refiere a las formas que recobran el estatus animado a través de la activación ritual; en esas ocasiones las configuraciones visuales, los objetos-contextos se vuelven agentes (o sujetos), de acuerdo con las creencias de los antiguos mayas. En otras palabras, se crea una especial relación entre el objeto, el sujeto y el acto de ver condicionado por la religión, donde a través de la especificidad formal del objeto éste adquiere la eficacia y la cualidad del ser, modificando así el lugar del sujeto.

Entonces, en vez de simplemente *representar* un orden de evidencia, *se hace presente*, se vuelve un organismo viviente; esto es lo que, en diferente grado, pretende toda obra (de arte) figurativa ligada al mundo de la creencia. La complejidad yace en el hecho de que son objetos y sujetos a la vez, que lo visible y lo invisible se funden, es decir, que lo que está sujeto a la vista, despliega algo más que su propia visibilidad, es dotado de las características existenciales. La imagen se estructura como un umbral, que posee energías activas y vitales, y la fuerza mágica.

[220] Esta unidad de significado –J, I y J invertida– también presenta la separación en una ocasión en la banda inferior del Mural Oeste de la Sub-1A. Este asunto será abordado en el tercer capítulo.

Finalmente, la misma forma de los edificios y lo que se presenta en su exterior –en las cornisas, en las pinturas y en forma de los mascarones– están diseñados a imagen de lo que son en el interior. La forma exterior simpre deja prever su interioridad; el espacio interior de la Sub-1A es el tema principal del siguiente capítulo.

Capítulo 3

Pinturas murales en el interior de la Sub-1A

El discurso pictórico más largo y mejor preservado de los edificios de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo hoy en día se encuentra en el interior de la Sub-1A (lám. 2). Como se mencionó en el capítulo anterior, tres murales se preservaron *in situ* en el interior de la dicha estructura: el Mural Oeste (*ca*. 9.5 m de largo), el cual se encuentra enfrente del observador cuando éste ingresa a la Sub-1A; volteando hacia la derecha, se posiciona ante el Mural Norte (*ca*. 4.5 m de largo); girando todavía más a su derecha, encara al Mural Este, del cual solamente queda una pequeña porción (lám. 1. s, t, v, x, figs. 12. b, 53. a-c).

Como señalé en la Introducción, esas pinturas murales se presentan en forma de un solo desplegado (lám. 2), lo que apoya una de mis hipótesis de que no creo que alguno de los murales tenga mayor importancia que los otros, ni que el criterio del orden de su exposición deba ser la cronología de su descubrimiento.[221]

En su estudio sobre los estilos de la pintura mural maya, Sonia Lombardo de Ruiz hace una observación valiosa sobre la jerarquización de los temas pintados en los murales del interior de la Estructura 1 de Bonampak, tomando en cuenta su disposición en el espacio y su relación con el observador:

[221] Recomiendo que el lector recurra a las láminas 1 y 2 las veces que considere necesarias.

> [...] en esta visión de unidad total, hay una diferenciación interna entre los espacios pictóricos condicionada por la posición del espectador, la cual es considerada por el pintor para distribuir en ellos el discurso pictórico. Así por ejemplo, la importancia del muro posterior de las cámaras es indiscutible, pues es el que se visualiza inmediatamente al trasponer la puerta y es ahí donde se coloca la escena principal de las pinturas. Después, en segunda importancia, se captan ambos muros laterales con igual jerarquía. Desde la entrada, el ángulo visual de un espectador abarca directamente el muro posterior y tangencialmente a los laterales, por lo que el pintor utiliza los tres muros mencionados, para desplegar en ellos los asuntos más significativos [...]
> En cambio, la importancia del muro norte[222] en el que se encuentra la entrada, es menor que la de los otros tres, pues un espectador, para percibirlo necesita girar su cuerpo 180º y, por lo tanto, lo capta sólo después de que haya visualizado los otros tres; este rezago temporal en su percepción lo vuelve secundario y demerita su jerarquía.[223]

Es indiscutible que el (los) pintor(es) planean cómo y dónde plasmar cada detalle, pero quizás no deberíamos pensar en ello en términos de mayor o menor importancia de ciertos temas en relación con su visibilidad, sino con algún otro tipo de intencionalidad. La disposición en el espacio pictórico es de relevancia para inferir, por ejemplo, un posible inicio de lectura, pero siempre debe ser tomado en consideración junto con otros elementos constitutivos.

En el interior del edificio Sub-1A, las paredes están divididas visualmente en dos partes: una mayor que se eleva verticalmente desde el piso hasta la altura de 1.4 m,[224] altura idónea para la observación de las pinturas, puesto que se encuentran a nivel de los ojos de una persona de estatura promedio; en ese lugar está una saliente que irrumpe la verticalidad de los muros. A partir de ese punto inicia el friso un poco inclinado; esta parte mide *ca.* 1 m hasta el techo.

---

[222] La autora refiere el mural del acceso al Cuarto 2 de la Estructura 1 de Bonampak que queda del lado norte. En la Sub-1A de San Bartolo este lugar lo ocupa el Mural Este.
[223] Sonia Lombardo de Ruiz, ''Los estilos en la pintura mural maya'', en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero (coords.), *La pintura mural prehispánica en México: Área maya,* Volumen II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 114.
[224] En una publicación encontré que esta altura es de 1.2 m.

La porción vertical de las paredes, en gran parte, no fue pintada; cuenta sólo con una banda policromada cuyo grosor es aproximadamente una cuarta parte, comparada con la del friso; horizontalmente recorre las cuatro paredes y está colocada justamente debajo de la saliente. La misma inclinación del friso permitió la existencia de un espacio que fue pintado de rojo; este color rebasa el límite de esa pequeña superficie, pasando al espacio superior, por lo que deja visible una línea roja lisa y relativamente delgada, logrando un tipo especial de tratamiento de los bordes. Al mismo tiempo, en el Mural Oeste se preserva una pequeña parte de la banda del lado superior, la cual por estar cerca del techo sufrió daños severos. Puesto que ambas comparten varios rasgos formales, es razonable suponer que la banda superior también recorría los cuatro muros.

En esta gran superficie pictórica (de *ca*. 28 m de largo) preparada debidamente –recubierta con cal y pulida–, primero se pintaron en *secco* las bandas en sentido horizontal de los lados inferior y superior, para delimitarla y significarla, entre las cuales luego se perfilaron múltiples figuras y objetos; fueron plasmados sobre un fondo usualmente llamado neutro, el mismo que es harmonioso, obvio y estable, de un solo color –el del encalado–, uniendo así el plano completo de la pintura, es decir, denota la unidad estructural de la superficie. Además, la percepción de una unidad se subraya con el hecho de que en esta superficie no se pintaron líneas divisorias, en sentido vertical, entre las escenas. En el rincón noroeste, el cabello de una de las figuras –el de un infante– pasa del Mural Norte al Oeste, negando de cierta manera esa división arquitectónica. Otra función de este espacio vacío generosamente visible[225] –a pesar de contener una multitud de las

[225] Por contraste a las estelas de Copán, por ejemplo, en las cuales el fondo no es tan fácilmente discernible ni separable de las figuras, siendo lleno y no vacío.

figuras pintadas–, es justamente la de destacar las acciones que ellas realizan, transformándolo de esta manera en un recurso sumamente expresivo.

3.1. Marcadores del espacio plástico

La idea de una totalidad discursiva es apoyada por la presencia de las bandas (fig. 78. a-c), como se verá a continuación. Al mismo tiempo, independientemente de que entre la banda del lado inferior y las escenas se presenta una división realizada por medios arquitectónicos (por la parte prominente del friso) (fig. 79), son inseparables y forman una unidad discursiva, y se significan mutuamente.

En un estudio sugerente, Meyer Schapiro argumenta sobre la importancia de la delimitación del espacio de la imagen, un rasgo relevante al igual que el de la preparación del soporte para evitar su textura y color naturales, como vehículos expresivos que significan a las imágenes. Este acabado de las superficies con propiedades plásticas hizo posible diferenciar el arte llamado prehistórico o rupestre del arte posterior, al observar las disimilitudes en el uso de esos elementos:

> Además del soporte preparado tendemos a dar por supuesto el margen y marco regulares como rasgos esenciales de la imagen. Normalmente no se piensa lo tardía que es la invención del marco. Éste estuvo precedido por el espacio rectangular dividido en bandas; las horizontales, como líneas o franjas que hacían de soporte conectando y sujetando las figuras estaban más pronunciadas visualmente de lo que lo estaban los separados bordes verticales en el espacio.[226]

El mismo autor indica distintas particularidades del marco, las cuales de igual modo son válidas para la mayoría de las manifestaciones plásticas analizadas en esta tesis y, en particular, las de San Bartolo.

[226] Meyer Schapiro, ''Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes signos'', en *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte,* Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 1999, p. 30.

Existe una buena razón, una intención, de que las cosas son pintadas y colocadas exactamente de modo como se nos presentan; un ejemplo es el friso pintado: más que un elemento constructivo que obedece una condición arquitectónica, es un elemento plástico. En realidad, la parte superior de las cuatro paredes pintadas podrían haber quedado verticales (o tomar otra forma), ya que no cumplen ninguna función en cuanto a la arquitectura. Entonces, la razón debe ser otra, que será abordada más adelante.

Se podría sostener que en esas pinturas murales se combinan dos lenguajes pictóricos que se complementan: uno abstracto o esquematizado[227] –el de las bandas– y otro figurativo –el de las escenas plasmadas entre ellas (es decir, se integra lo geométrico con lo orgánico). Estas dos maneras de pintar condicionan un espacio arquitectónico a sus necesidades: éste divide las pinturas, pero por medio de recursos plásticos se unen (el color rojo que rebasa este borde lo intercede). Mejor dicho, la configuración del espacio potencia la significación.

El salto invade físicamente el espacio real –el espacio del receptor/observador– instigando a éste a que lo tome en consideración como un elemento que forma parte de la significación de la obra. De esa manera, el espacio real y el espacio ficticio de la pintura se funden; los bordes, los rincones y otros *loci* afines se convierten en elementos constitutivos de las pinturas. Se trata de las soluciones plástico-formales del arte de los mayas del

[227] Hablar de la esquematización o de la abstracción se refiere a la creación (artística) que enfatiza e insiste en determinados rasgos entendidos como característicos, mientras se omiten aquellos considerados secundarios e incluso no necesarios para subrayar el sentido que se quiere alcanzar a través de una manifestación. En la versión electrónica de la vigésima segunda edición del *Diccionario de la Real Academia Española* uno de los significados del término *esquema* que más atañe el sentido al que me refiero, es el siguiente: ''Resumen de un escrito, discurso, teoría, etc., atendiendo solo a sus líneas o caracteres más significativos.'' http://lema.rae.es/drae/?val=esquema En lo que concierne al significado de la palabra *abstraer* que se encuentra en la misma fuente, quisiera destacar el siguiente: ''Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.'' http://lema.rae.es/drae/?val=abstraer

Preclásico, mismas que constituyen el asunto de las pinturas y nos ayudan a entenderlas en su especificidad. No son meramente sus límites; se trata de un ‘’encuadramiento’’ monumental que es un elemento estructural, el cual, en tanto que intensifica el volumen y la forma, otorga la firmeza y la estabilidad a esta maestra obra de arte.

Al observar con detenimiento la banda inferior, se logra percibir que está articulada por varios segmentos: en sentido horizontal hay una franja con elementos constantes, la cual se presenta con la repetición rítmica de lo mismo –de la misma forma, de un mismo signo, de los mismos colores–, y otra segmentada por medio de diversas formas y el empleo de los colores más variados. La primera potencia la idea de que hay una intención de unificar toda la obra, de significar la totalidad, mientras que la otra –por ser segmentada–, alude a la presencia de diferentes unidades de significado o escenas. Al mismo tiempo, en algunos rincones se encuentran los elementos cuadrangulares en cuyo interior se pintaron diferentes signos (figs. 80. a-c).

Éste es un indicador formal que logra correlacionar las bandas y las escenas que encierran. Lo que enuncia esta particular solución plástica no sólo es qué deberíamos mirar, sino cómo deberíamos ver los que estamos mirando, para ver diferente. W. J. T. Mitchell insiste en la necesidad de preguntar a las pinturas qué es lo que ellas quieren de nosotros: qué nos exigen y cómo debemos responder. Argumenta que no sólo se trata de discernir qué significan o qué hacen; a la vez, todo esto depende de qué queremos de las pinturas.[228] Es la frontera entre nuestro espacio (que en este caso particular es el arquitectónico) y el espacio de la pintura, a través de la cual se encuentran y se mezclan.

[228] Mitchell, *op. cit.*, p. XV.

La franja compleja, colocada del lado inferior, está encerrada entre dos líneas negras, las cuales funcionan como contorno; horizontalmente está pintada con dos colores –amarillo que está encima del rojo–; este segundo tiene ligeramente un mayor grosor. Entre los dos colores no se pintó ninguna división, sino que ambos se tocan de manera directa. La particularidad del rojo como la línea del contorno es que existe un delgado espacio o margen del color del fondo (del encalado). Veremos adelante que esta particularidad se repite al construir diferentes figuras (lám. 2).

En lo que incumbe al amarillo, cerca de la línea del contorno está pintada una línea negra muy fina en la cual –a manera de colgar– se pintaron pequeños cuadrángulos negros colocados a distancias irregulares, los cuales, al parecer, están vacíos, ya que se permea el color amarillo del fondo. Esta especificidad también es una constante en otras figuras. Al parecer, superpuesta a esta franja se encuentra otra de color blanco, unida de su lado inferior a tres elementos de este color, que se repiten en el mismo orden a lo largo de la banda, y constan de un signo parecido a las letras J, I y otra J invertida. Así conformada, esta parte de la banda es la constante, que unifica todo el espacio pintado, por lo que se puede inferir que los cuatro murales forman un solo discurso.

En la franja superior de la misma banda se observa una variedad de elementos esquematizados o geométricos: signos en forma de la letra U, líneas rectas verticales, horizontales y diagonales, círculos, signos trilobulados con o sin líneas en su interior, así como un signo que se pinta sólo una vez en el Mural Oeste. Este último consta de un óvalo realizado con doble línea de contorno; está atravesado por una franja diagonal; de los lados derecho e izquierdo, tiene los signos dibujados a manera de la letra J invertida, mientras

que de su lado superior están colocados tres elementos: un cuadrángulo, un triángulo y otro cuadrángulo (figs. 78. a-c, lám. 2)

En general, en las bandas prevalecen los ángulos rectos, mientras que en las escenas predominan las líneas oblicuas. Los colores de todos estos signos varían, así como varían los colores del fondo sobre el cual fueron pintados. Por todo esto pueden ser agrupados en unidades mayores, por la afinidad de la forma y del color; por ejemplo y *grosso modo*, cuando se trata de la parte de la banda relacionada con el Mural Oeste, se observan dos alteraciones relacionadas con la forma y el uso del color: en la parte del lado izquierdo con respecto al observador, los círculos y los trilobulados están pintados de rojo sobre un fondo blanco, mientras que en la parte derecha se invierten los colores de las figuras y del fondo. Esta manera de pintar sugiere la posibilidad de dos segmentos principales que se plasmaron en el mural (lám. 2).

Otro elemento constitutivo de las bandas son los rectángulos que, normalmente, coinciden con los rincones de la cámara de la Sub-1A; sin embargo, no están en todos ellos: en lo que incumbe al Mural Oeste, están visibles los dos, en el Mural Norte sólo se preserva uno, que está en el rincón noreste, estando el otro rincón –el del lado noroeste–, erosionado; empero, el rincón del Mural Este, que se encuentra en su lugar original nos muestra que la banda en este lugar preciso no cuenta con ese elemento, lo que debe ser significativo y de ninguna manera debe ser tomado como algo al azar (lám. 2, figs. 78. a-c).

Ahora bien, es imposible no percibir la similitud entre la parte de la banda que unifica y una figura pintada en el Mural Norte –la gran serpiente– (fig. 81). Por esa semejanza, producida por la misma disposición de los colores, la forma alargada, además de la

direccionalidad de las huellas de los pies, así como la ausencia del elemento cuadrangular en la parte visible de la banda del Mural Este, considero que ese rincón, el noreste, es el punto de entrada de nuestra mirada a las pinturas,[229] es decir, que la lectura empieza en ese lugar y termina en el rincón mencionado del Mural Este.

Lo que se conserva de la banda inferior, plasmada en el Mural Norte, consta de un poco menos de la mitad de la totalidad y aparece en dos pedazos desvinculados (lám. 2). En el rincón noreste se preservó el rectángulo, como ya fue mencionado. Su estructura interna consta de los siguientes elementos: en las cuatro esquinas se hallan los círculos blancos; el diseño colocado en el centro, al parecer, está pintado de color gris muy claro, cercando un interior blanco, siendo este colorido parecido al del mismo elemento del rincón noroeste, aunque este último está severamente destruido. Al mismo tiempo, los triángulos y otros cuatro elementos de forma irregular tienen un detalle en el interior de la forma, efectuada a través de una línea doble en su centro, que guardan cierta similitud con los elementos identificados como plumas y relacionados con la serpiente pintada en ese mismo mural.

No obstante, la excepción se encuentra el en Mural Norte, en el cual la franja de color rojo del segmento inferior no llega hasta la línea del contorno, como es el caso de las bandas de los otros dos murales y, asimismo, los elementos J y J invertida que se superponen a este segmento son de mayor longitud, que aquellos plasmados en el Mural Oeste.

---

[229] En los dibujos publicados en el volumen XI, Número 4, Primavera de 2011, en la versión electónica de la revista *The PARI Journal* (http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1104.pdf); solamente la versión impresa viene acompañada con los desplegados de los Murales Norte y Oeste realizados con gran maestría por Heather Hurst, la proporción entre la banda y las escenas del Mural Norte no corresponde a la realidad, así que la pintura original no se reproduce debidamente. En el original en este rincón no existe un espacio en blanco como se puede observar en la reproducción; por ello, hay que recurrir a las fotografías, y lo ideal sería (volver a) revisar las pinturas murales *in situ*.

En sentido horizontal, el arreglo formal y cromático de la serpiente emplumada, pintada en la superficie de las escenas, viendo desde arriba hacia abajo, consta de tres franjas pintadas en tres diferentes colores; la primera es de color blanco con divisiones verticales de distinto tamaño, en cuyo interior existen otros detalles a los cuales Saturno *et al*. interpretan como plumas.[230] El segundo está articulado a través de dos colores –amarillo y rojo– sin ninguna separación entre ellos; sobre este último elemento están pintadas cuatro huellas de pies en negro con dirección hacia la izquierda con respecto al observador.

Entonces, es factible pensar que en los dos casos se trata de la misma figura: una serpiente. A la vez, los pequeños cuadrángulos, asociados a la línea delgada negra pintada cerca de la línea del contorno y relacionada con la franja amarilla, están pintados en la zona bucal de la gran serpiente del Mural Norte (fig. 82). Además, si esta parte de la banda es un solo elemento, la franja delgada blanca con J, I, y J invertida sería otro, así que estamos ante una banda compleja que integra tres conjuntos significativos, rematados horizontalmente por los elementos rectangulares.

Todos los rectángulos, posicionados en algunos rincones, tienen su propia estructura interna y se parecen entre sí, pero no son idénticos; la diferencia se refiere al empleo del color: aquél que está en el rincón suroeste es mucho mejor preservado. En medio está una figura formada por lo que parecen ser dos elementos principales: el primero es de color gris con tono azul con cuatro esquinas redondeadas, aparentemente vacío, ya que se transparenta el color rojo del fondo de la figura completa; tiene tres elementos tanto del lado superior como del inferior, de los cuales dos tienen la forma irregular (se parecen a

[230] Los mismos autores indican también que se podría tratar de las escamas, pero me inclino a pensar que efectivamente son plumas.

una J en sentido normal y otras invertidas con unas líneas negras delgadas trazadas en su interior; sin la intención de identificarlos, con seguridad, con un objeto del mundo natural, hay que notar el paralelo entre esos diseños y las alas de aves o las aletas de peces o, incluso ¿las volutas?; además, hay otros signos como lo muestran las figuras (figs. 80. a-c, 83. a-d); el elemento pintado en medio de ellos es un triángulo.[231] El segundo elemento parece estar superpuesto al anterior: es una figura romboidal o una franja posicionada en diagonal; en su interior se distinguen tres divisiones: la central pintada de amarillo y con el signo U pintado de blanco en medio, igualmente en diagonal; esta franja está dividida en otras dos blancas, mediante las líneas negras gruesas.[232]

Del lado inferior, esta banda está delimitada por una línea negra gruesa, mientras que del lado superior la línea del contorno no existe, puesto que en su lugar hay una línea roja aún más gruesa; se trata del color rojo con el que se pintó la parte producida por la inclinación del friso. Se divide horizontalmente en dos registros del mismo tamaño, y entre ellos está una franja blanca que, en determinados lugares, se prolonga y superpone al registro inferior de la misma, repitiendo tres elementos en el mismo orden: J, I, y J invertida. Esta iteración se hace ocho veces, para terminar (hacia el rincón noroeste) con el elemento central, es decir I, ya que el espacio designado no bastaba para completar el trío.

[231] Sería necesario seguir investigando este signo. Al parecer, se relaciona con la cabeza (la coronilla), aparte de vincularse con otros elementos. Por el momento considero que se trata de una especie de aliento vital.

[232] En cuanto a las marcaciones diagonales, Taube *et al*. apuntan lo siguiente: ''With their oval forms, the four directional bird heads in the Río Azul Tomb 1 mural resemble the outline of a stone celt. In addition, they display the diagonal, so-called ''*nen*-marking'' denoting a hard, shiny surface, an element that commonly appears on Late Preclassic and Classic portrayals of celts. Rendered with yellow diagonal bands, a set of three such celts appears behind Individual P12 [se trata del individuo sentado en el andamio de menor tamaño pintado en el segmento derecho del Mural Oeste de San Bartolo] in the West Wall mural. In addition, similar celtiform elements, again with diagonal bands, mark the ends of the skybands below the cornice of the Pinturas Sub-1A murals. Appearing at the corners of the chamber, it is likely that these devices also denote celestial quarters of the sky.'' Taube *et al*., *op. cit.,* p. 56.

Ahora bien, la parte superior de la banda muestra una mayor complejidad, puesto que está formada de diversos diseños pintados en diferentes colores, en los cuales hay cierto grado de iteración. Según el dibujo, hay un elemento único previamente mencionado, que marca aproximadamente un tercio de su totalidad (fig. 84. a). En relación con la escena pintada, éste se halla justo debajo de las volutas colocadas atrás de la figura antropomorfa y que se relaciona con el árbol con el tronco entrelazado.

Hacia la izquierda de ese elemento, con respecto al observador, se encuentran diferentes elementos que se repiten en diferente orden en el resto de la banda, aunque su especificidad es la de presentar el color gris con tono azul. El signo U está dos veces en diagonal y una vez –entre estos dos– en posición recta. Es de color blanco pintado sobre una franja amarilla; de sus dos lados hay tres franjas más de tres distintos colores, cuya disposición es –viendo desde el centro hacia fuera– blanco, gris con tono azul, rojo (lám. 2). Esa parte de la banda parece ser simétrica, tomando en consideración los diseños plasmados en aquél elemento único (fig. 84. a).

El elemento rectangular está presente en la porción segmentada de la banda del lado oeste en forma de un jeroglífico en el mismo mural (cuando una parte *equivale*, *es* la totalidad), como parte de la cabeza del llamado dios del Maíz y en los objetos que portan dos personajes masculinos en el Mural Norte; se encuentra también en la fachada principal del Edificio 1 de Nakbé, en el Altar 5 de La Venta (figs. 85. a-c) y, posiblemente, en la Estela 25 de Izapa (fig. 74), por mencionar también algunos ejemplos fuera de San Bartolo. Asimismo, está en la banda superior del Mural Oeste, y en muchas bandas de los sitios peteneros y en otros monumentos elaborados por sus vecinos en el mismo periodo. Al parecer, se relaciona con los espacios delimitados, acotados, precisos, de carácter sagrado,

como cuevas, así como con la obscuridad (quizás se trate del interior de esas mismas cuevas).

Regresando a la descripción de la franja segmentada: entre las franjas relacionadas con el signo U aparecen dos veces los elementos trilobulados y cinco veces los círculos pintados de rojo, como parte de una particular disposición de líneas diagonales, verticales y horizontales. La especificidad del uso del color rojo es la de no tocar la línea negra del contorno; la excepción es el elemento único de ese segmento de la banda, igual que varios elementos trilobulados. A la vez, otro elemento que presenta una combinación de colores que no se repiten está justo debajo de un elemento fitomorfo, asociado a las volutas, elemento que se encuentra del otro lado del árbol con el tronco entrelazado. Su particularidad es la de tener el color gris con tono azul pintado sobre el fondo amarillo (lám. 2).

Siguiendo hacia la derecha con respecto al observador, existe otra regularidad: justo debajo de la escena, que según Taube *et al*. representa el árbol del centro del mundo, está un elemento trilobulado blanco, en cuyo interior se distingue un pequeño círculo y un óvalo debajo de él, realizados mediante líneas negras. El trifolio está sobre el fondo rojo; está separado por dos franjas de otros dos elementos a sus lados. Esos elementos constan de un signo dividido en dos partes iguales en sentido horizontal: la superior tiene el color rojo de fondo sobre el cual está un círculo blanco, mientras que la inferior es de color natural de estuco/blanco y no tiene ningún elemento (lám. 2).

La coloración del círculo y del fondo parece ser significativa: justo donde los círculos se pintan de blanco sobre el fondo rojo, empieza la parte derecha de la pared que, como se

verá posteriormente, tiene un tema y una estructura diferentes en comparación con la parte izquierda. Además, otro cambio en la utilización del cromatismo parece coincidir con el cambio de la escena encima de la banda: el signo U blanco pintado sobre una franja amarilla en diagonal –como aparece usualmente– está encerrado en una figura delimitada por las franjas dobles verticales (y no diagonales) pintadas de colores claros; la mitad izquierda tiene el color claro, mientras que la otra es roja (fig. 84. b). A partir de aquí se cuenta con dos tipos de diseño, que ahora comprenden dos círculos blancos sobre el fondo rojo (el segundo termina justo donde empieza la escena del andamio), intercalados con franjas horizontales que contienen el signo U.

Por otro lado, varios de los elementos que aparecen en las bandas inferiores de San Bartolo aparecen, también, en la banda superior que se preservó en el Mural Oeste (fig. 86), incluyendo, asimismo, la cabeza de una serpiente. Esta banda está atravesada por un ave fantástica y tiene una hendidura marcada con dos líneas negras; las volutas en las que predomina el color negro se relacionan con la banda y el ave.

Sobre el tema de la relación entre el espacio de la imagen y el marco y, en específico, con el atravesar el marco, Schapiro dice lo siguiente:

> La concepción que tenemos del marco como recinto regular que aísla el espacio de representación de las superficies que le rodean no es algo que se aplique a todos los marcos. Existen cuadros y relieves en los que algunos elementos de la imagen atraviesan el marco, como si éste fuera sólo parte del fondo y existiera un espacio simulado tras la figura. Ese atravesar el marco es a menudo una estrategia expresiva; una figura representada moviéndose parece más activa atravesando el marco que si no se limitara su movimiento. El marco pertenece entonces más al espacio virtual de la imagen que a la superficie material; convencionalmente se le considera entonces como un elemento del espacio pictórico más bien que del espacio del observador o

> del espacio del vehículo. […] El marco aparece entonces no ya como un recinto cerrado sino como un medio pictórico de la imagen.[233]

Igualmente, una de las funciones de los marcadores del espacio plástico también es la de enfocar la visión entre el observador y la imagen. El mismo autor acota que las pinturas parecen ser llevadas bruscamente de un todo más extenso y llevado al campo de visión del observador, mediante los marcos.[234] Además, el espacio *representado* se aísla del resto de la superficie, se completa y permite que exista un mundo propio.

Como vimos en el capítulo anterior, estas bandas se encuentran también fuera de la zona maya, sobre todo en los sitios que cuentan con manifestaciones plásticas realizadas en el llamado estilo Izapa, las cuales usualmente se hallan en el registro superior de esas producciones. Para expresar la diferencia entre los signos geométricos y los figurativos que están en las bandas inferiores, se habla de las bandas celestes (figs. 69. a-h) y otras terrestres, acuáticas y, quizás, infraterrestres (figs. 87. a-c).

Tomando esto en consideración, se puede sustentar que una de sus posibles funciones es locativa, puesto que ubica las escenas en diferentes ámbitos. En todos esos ejemplos la unidad compuesta por el trío J, I y J invertida se ha relacionado con el jaguar. Este hecho apoya la suposición de que esas bandas complejas forman un animal híbrido, que combina diferentes rasgos de la serpiente, del jaguar y, probablemente, del pájaro. Dicho esto, este tipo de bandas, entonces, no sólo remiten a un lugar real, un lugar sin más, sino a los lugares conceptuales expresados por medio de los rasgos de varios animales, que forman parte del pensamiento de los mayas antiguos.

---

[233] Schapiro, *op. cit.,* p. 32.
[234] *Ibid.,* p. 31.

Por otro lado, en las estelas 19 y 20 de Izapa, que están sumamente esquematizadas, se muestran algunos diseños característicos para las bandas (figs. 88. a-b). Este hecho indica también que los marcadores del espacio plástico tienen un valor semántico, aspecto que, en las palabras de Ségota, se aclara aún más: ''El artista aísla el espacio para definirlo como una totalidad, como una unidad independiente y autosuficiente. El marco mismo significa al espacio, no sólo lo delimita, sino que lo nombra y define.''[235] Por lo tanto, estos marcadores significan por sí mismos, así como con respecto a la(s) escena(s) que confinan.

Considero que la solución arquitectónica-plástica de inclinar la parte superior de la pared es intencional, como había mencionado al inicio de este apartado. Tiendo a pensar que las bandas de San Bartolo son una forma abstracta de un ser fantástico, que combina distintos elementos de varios animales; bien se podría tratar de la entidad que Mercedes de la Garza llama el dragón.[236] Por consiguiente, se puede sostener que estos marcadores del espacio plástico se vuelven cuerpos (o partes de los cuerpos) esquematizados.

En este sentido, los rectángulos de los rincones del edificio posiblemente sean las orejeras de ese monstruo. Es frecuente que en diferentes manifestaciones plásticas los animales fantásticos porten ese tipo de orejeras como, por ejemplo, el caso de un incensario de la proveniencia desconocida, que Erik Boot reproduce como figura 6 en su artículo sobre la evidencia cerámica que apoya a la identificación de los mascarones colocados en las

[235] Ségota, *op. cit.*, 1995, p. 102.

[236] ''Llamamos dragón a este ser fantástico porque combina rasgos de diversos animales, fundamentalmente serpiente y ave, predominando el carácter serpentino […] Son distintas significaciones de un símbolo único, que es el del principio activo, potenica de la vida y a la vez de muerte, que escupe las aguas primordiales. […] Su función es de lazo de unión entre el cielo y la tierra […] El dragón es, así, un ser sgrado múltiple y polivalente. Su carácter celeste se expresa con alas y plumas; el terrestre, con símbolos de vegetación y rasgos de cocodrilo, y el infraterrestre, con huesos y otros símbolos de muerte.'' Mercedes de la Garza, ''El dragón, símbolo por excelencia de la vida y la muerte entre los mayas'', en *Estudios de Cultura Maya,* Vol. XX, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1999, pp. 180, 182, 184.

esquinas de los edificios construidos por los mayas del periodo Clásico y que identifica como *witz* animado, ‘’cerro, montaña’’[237] (fig. 89).

Dicho esto, las bandas pintadas de los lados superior e inferior son las fauces de ese monstruo llamado *witz* de cuyo interior sale la pintura (las figuras), tanto literal como conceptualmente; sale de una boca abierta, que también es una cueva. De esta manera funciona como indicador de lugar, es decir, tiene la función locativa. Esa solución plástico-formal que transmite a un concepto, y que combina diferentes lenguajes visuales (figurativo y geométrico) y plasma simultáneamente diferentes planos, es una convención presente desde los tiempos remotos de la historia mesoamericana y en las manifestaciones plásticas diversas, incluida la arquitectura.

Así, en diferentes relieves de Chalcatzingo se enseñan los tetra o trilobulados con o sin figuras antropomorfas adentro; por ejemplo, los olmecas de La Venta expresan en sus altares esta idea (figs. 85. a-c, 90. a-b); en Izapa en el Grupo B se encuentra el Monumento misceláneo 2 (el llamado ‘’León’’), esculpido en bulto y es la boca abierta de un monstruo de la cual sale un personaje (fig. 91); en muchas estelas del mismo sitio se marcan, en el plano bidimensional, las bandas de los lados superior e inferior, estando presentes en varias de ellas las cabezas de saurios (o animales combinados), lo mismo en los lados laterales, entre los que se encuentran personajes; igualmente, algunas estelas de Tak’alik Ab’aj tienen la forma de dobles trilobulados en medio de los cuales se encuentran individuos (fig. 92) que, considero, son las bocas abiertas de esos monstruos.

[237] Erik Boot, “’Ceramic’” Support for the Identity of Classic Maya Architectural Long-Lipped (Corner) Masks as the Animated Witz ‘Hill, Mountain’”, en http://www.mesoweb.com/features/boot/masks.pdf, p. 5.

Se trata, por consiguiente, de una idea expresada de diferentes maneras y en distintos soportes, según los cánones propios de cada una de las culturas mencionadas. Mateo Marangoni –al estudiar el arte de otras culturas– sostiene que no se trata de un proceso de maduración, sino de una diferencia de lenguajes debida a distintas orientaciones éticas, morales y culturales de cada escuela o de cada momento, en los que viven y participan los artistas.[238] Con esto quisiera dejar claro que no considero que Izapa sea una especie de puente de ideas y soluciones plástico-formales entre lo olmeca y lo maya, y que no es cuestión de influencias de una cultura en otra, sino que más bien se trata de relaciones que establecen entre sí, en distintos grados, y las expresan de diversas maneras.

Al respecto Focillon dice que: ''A lo largo del curso de la historia, ha habido muchos periodos cuando los hombres piensan las mismas formas al mismo tiempo. La influencia es entonces sólo el medio de la afinidad; se puede decir, efectivamente, que en esos tiempos la influencia de ninguna manera funciona más allá de la afinidad.''[239] El mismo autor argumenta que no existe tal cosa como una mera influencia pasiva y que igualmente no debemos invocar esta noción con la finalidad de explicar la afinidad que ya está.[240]

3.2. Observaciones generales sobre algunos recursos expresivos

Los pintores de San Bartolo recurrieron a varios medios expresivos para caracterizar un concepto manifestado, exteriorizado, que implica un manejo elaborado y meditado del lenguaje plástico-formal. Los fenómenos ópticos –aquellos del mundo real– fueron

[238] Matteo Marangoni, *Cómo se mira un cuadro. Lectura del lenguaje figurativo,* Barcelona, Ediciones Destino, 1962, p. 43.
[239] La traducción del ingés al español es mía. El texto original es el siguiente: ''Throughout the course of history, there are many periods when men think the same forms at the same time. Influence is then but the medium of affinity; it may, indeed, be said that at such times influence in no way functions beyond affinity.'' Focillon, *op. cit.*, p. 58.
[240] *Ibid*., p. 52.

modificados y condensados para aumentar la expresividad de la forma, cuyo objetivo es destacar el valor de una determinada propiedad y/o función que se considera más relevante para remitir a la idea de la totalidad que se quiere transmitir (lám. 2).

Todas las figuras y los objetos se pintaron íntegramente, con el mismo trato en cuanto a la línea y al cromatismo. Primero se delinearon los contornos para luego llenar la superficie interior con distintos colores que nunca los rebasaban, así como con otras líneas en el interior de la forma para una mayor caracterización; sin embargo, existen figuras –diferentes volutas (formas que abundan) y la sangre– que no tienen esa delimitación previa, sino se pintan directamente con los colores rojo y negro; además, hasta cierto punto, las plumas, en algunas ocasiones, se escapan a los contornos lineales.

Por su consistencia, las volutas pintadas de rojo y negro se escapan a lo corpóreo, a lo firme, y la ausencia de contornos probablemente indique una materia sumamente ligera, escurridiza, que se escapa a los límites precisos; lo mismo es válido para la sangre. En el Mural Norte la figura del adulto relacionada con el guaje y cinco infantes tiene plumas en su tocado, que parecen sombreadas. Más bien, una intención de mostrar, otra vez, que se trata de un material ligero, suave y movedizo.

Los colores son irreales, es decir, no necesariamente reproducen el mundo natural, y se aplican uniformemente en la superficie dibujada. En San Bartolo se notan los trazos de las pinceladas, lo que concede cierta corporeidad a las figuras, sobre todo a aquellas pintadas de rojo. El ritmo unitario se logra a través del empleo de las formas y de los colores, cuyo sentido se vislumbra en la unidad de la superficie pictórica concreta.

En la paleta de los pintores de San Bartolo coexisten colores de muy alta intensidad, como el rojo y el amarillo, con los colores degradados, produciendo, de esa manera, diferentes matices. Un recurso expresivo para determinar unidades de significado es el empleo de los colores, creando así conjuntos cromáticos. Frecuentemente, con el cambio del tema de una escena, cambian los colores empleados, así como cambia la organización interna de la imagen, según la disposición de las figuras en espacio. Se observa una vibrante sensibilidad lineal aunada a la preocupación por el color.

El color se aplica con una claridad, concisión y fuerza que destacan la abstracción ideal; en otros casos, los colores que diferentes figuras obedecen a aquellos del mundo real. En general, se trata de una genial distribución de pocos colores acoplados con la seguridad y la rapidez del pincel, que evidencian una consumada coherencia y maestría de los pintores; son igualmente maestros de la línea y el color. Se trata de una agradable paleta de pocos colores, pero aplicados de tal manera que otorga a las figuras una enorme vivacidad.

Los cabellos y los más mínimos detalles son ejecutados meticulosamente con una claridad y concisión mediante una línea caligráfica. Las pinceladas muestran una franqueza, una habilidad, una seguridad y una coherencia en la ejecución; se trata de una línea cursiva, oblicua, sinuosa, que representa el máximo grado de la búsqueda de la espontaneidad, pero que fue alcanzada por medio de un largo aprendizaje, que implicaba, probablemente, un trabajo cotidiano, así como la imitación de las obras del pasado. La libertad del artista yace en su capacidad para dirigir el gesto y en la energía del trazo que genera.

El contorno lineal invade de pies a cabeza de las figuras con ese inasible movimiento caligráfico; la línea fluye, vibra, condensa en sí misma la plasticidad y, de esa manera,

priva las figuras de cierta rigidez, puesto que en el mayor número de los casos los personajes fueron pintados de manera relativamente genérica; la individualización se consigue a través de la pintura corporal, la indumentaria y los objetos que portan. Cuando se trata de figuras del mundo natural, se dibuja solo la línea del contorno. La situación cambia cuando son las imágenes-concepto, las cuales manifiestan una doble línea de contorno. Pensemos, por ejemplo, en los dos guajes del Mural Norte: uno es una planta viva que florea, mientras que el otro es un signo que indica otra cosa o fenómeno (lám. 2).

En este sentido, el árbol asociado a la Montaña de la Flor del Mural Norte, en el cual se enrosca una serpiente, es completamente distinto a los árboles pintados en el Mural Oeste; estos se asemejan formalmente al guaje de mayor tamaño; tienen la doble línea de contorno y la superficie es blanca. Así, el uso del color varía en el sentido que unos usualmente guardan cierto grado de semejanza con los colores de la naturaleza, mientras que en otros predomina el color del fondo; por ejemplo, los pájaros naturalistas plasmados en los dos murales se pintan de diversos colores: amarillo claro, rojo, gris claro, de la misma manera que los animales sacrificados y dispuestos en los trípodes del Mural Oeste; en el venado, incluso, se observan unas líneas minúsculas que indican probablemente su pelaje.

Por lo general, se ha considerado que en el Preclásico las manos se pintaban en forma de tenazas de cangrejo (o manoplas), pero esta característica sólo en parte es cierta; en los murales del interior de la Sub-1A de San Bartolo se observa tanto esa manera de pintarlas, como las manos con los cinco dedos diferenciados. Inclusive, hay varias figuras que tienen una mano en forma de una manopla y la otra con los dedos discriminados; tal es el caso con

el personaje adulto relacionado con el gran guaje y los cuatro antropomorfos que se autosacrifican en el Mural Oeste.

Existe una uniformidad en el tratamiento de los cuerpos de las figuras antropomorfas, que conciernen a las proporciones del cuerpo en relación con la cabeza; son las figuras algo alargadas. En cuanto a la fisonomía, es posible que se trate de dos rasgos principales y esto se puede discernir si se piensa en múltiples manifestaciones plásticas desde los olmecas hasta el final de la época prehispánica. En San Bartolo se podría tratar de los olmecas y los mayas. El llamado dios del Maíz, pintado en el Mural Norte y en el Oeste, posiblemente sea de la filiación olmeca; el dios pintado en el Mural Norte, más bien, porta una máscara. Westheim apunta que ''al ponerse la máscara no sólo se transforma [uno] en el ser representado por ella, sino que a él le pasan también todas sus cualidades, físicas y mágicas''.[241] Así se podría sustentar que se trata de una convivencia de estos dos grupos humanos o de la reminiscencia que hacen los mayas a los olmecas. Sea como fuere, estos pueblos se conocían y compartían diferentes creencias y prácticas; sin embargo, prevalecen las fisonomías estereotipadas.

En esta superficie pictórica, algunas imágenes están acompañadas del texto jeroglífico, ejecutado en línea negra, que se presenta en una sola columna sobre el espacio llamado negativo. El texto aporta una clase de información y la imagen otra, es decir, se complementan. En San Bartolo no hay muchos textos jeroglíficos, son breves y su lectura todavía es incierta; la información más abundante se plasma a través del lenguaje pictórico.

Cada una de las figuras está nítidamente perfilada, aislada de las otras. Raras veces se observan las intersecciones; las veces que están presentes, se relacionan con las volutas, la

[241] Westheim, *op. cit.*, p. 190.

sangre, el agua y las plumas (las alas), siendo todos ellos elementos de consistencia incorpórea, no dura, lo que permite su aparente compenetración con distintas figuras (las volutas relacionadas con dos figuras masculinas y la sangre que brota del guaje pintado en el Mural Norte, la figura sinuosa, las volutas y las olas del mar, así como el ala del ave que atraviesa la banda superior en el Mural Oeste). Para indicar un lugar determinado, se pintan diferentes elementos, que a menudo no guardan las proporciones reales con las figuras asociadas.

Esas figuras aisladas se agrupan de manera yuxtapuesta, sea de modo que están sobre una misma línea de base (pintada o imaginaria), o una encima o debajo de la otra; está última manera de pintar muchas veces indica que las figuras se encuentran unas detrás de las otras. El mayor número de las figuras están colocadas en sentido horizontal, lo que sugiere un ritmo pausado, animado por las acciones de los personajes, sus posturas y gestos, que por su lado muestran un gran dinamismo; esto les da la apariencia de haber sido captados en un movimiento desenfrenado. Aparte de la viveza de la acción que ejercen, el movimiento y el dinamismo se revelan también como una cualidad expresiva del lenguaje de las formas y los colores.

La línea es potente, sinuosa y firme, y los colores son planos y fuertes; sus combinaciones destacan el movimiento, que se intensifica con la manera peculiar de construir cada figura: se produce una gran tensión entre la cabeza pintada de perfil en relación con el cuello, el torso y la parte inferior del cuerpo. Se entremezclan diferentes planos, diferentes ángulos de la visión. Focillon apunta que ‘’la fuerza del perfil humano

delineado sobre el fondo vacío es la frontera entre el mundo de la vida real y el espacio abstracto en el cual el perfil está puesto.''[242]

Distintos medios de expresión pictórica fueron empleados conscientemente en la organización de la superficie total y en la composición del grupo, en particular: el posicionamiento de las figuras en el espacio con los intervalos del espacio vacío entre ellas, la direccionalidad, las posturas, los gestos, y la distribución de los colores. Los mismos vehículos enseñan tanto unidades mayores del significado como menores, como se verá a continuación; con ello se subraya la importancia de tomar en cuenta la manera en la que se relacionan las figuras y los objetos que les son asociados entre sí y no considerarlos aisladamente en una primera instancia, con la finalidad última de conocer su sentido. Estos medios exigen de nosotros, los observadores, un modo en las que deben ser vistas, para ser adecuadamente leídas, interpretadas y entendidas.

La estructura interna de las escenas puede variar: las figuras se pueden suceder unas a otras en sentido lineal o pueden confluir hacia la figura central. Esta composición está definida por el contenido y la temática. Cada escena puede abarcarse con una sola mirada; la totalidad del mural implica una moción en el tiempo, es decir, una sucesión y, en este sentido, podemos hablar de la narración.

3.3. Escenas

Comienzo la descripción de los murales del interior de la Sub-1A de San Bartolo a partir del rincón noreste del Mural Norte, puesto que considero que las huellas de los pies pintados sobre el cuerpo de la gran serpiente, cuya cabeza se alza en ese preciso lugar,

[242] Focillon, *op. cit.,* p. 16.

indican el inicio de la lectura. Además, hay que recordar la presencia de otros elementos, que mencioné en el primer apartado de este capítulo (a saber, la afinidad entre los colores y la forma larga de la gran serpiente con los de la banda inferior, y la inexistencia del elemento cuadrangular en la parte visible de la banda del Mural Este), los cuales subrayan la importancia de ese lugar como indicador del punto de partida (fig. 79). Aunque no niego la posibilidad de que cada una de las escenas pudo haber sido consultada por separado, me inclino a pensar que existe un inicio predilecto. Así, iremos en la dirección opuesta a la de las manecillas del reloj, de derecha a izquierda con respecto al observador.

El segmento con el cual se inicia la narración (lám. 2, fig. 21) está determinado por varias figuras posicionadas de tal manera que podemos hablar de un agrupamiento; se trata de un grupo de ocho figuras colocadas en diferentes posturas sobre el cuerpo de la figura zoomorfa fantástica de cuerpo alargado –la serpiente emplumada–, que funciona como una especie de soporte, y cuya cabeza levantada encierra la escena del lado derecho con respecto al observador. Este animal está vinculado con otra figura fantástica –la llamada Montaña de la Flor–, porque su cola permanece en su interior. Así, del lado opuesto –el izquierdo con respecto al observador– esta montaña-cueva es el límite de la escena.

La composición del grupo es sumamente compleja, como es el caso de todas las escenas pintadas en estos murales; debido al empleo de distintos medios expresivos pictóricos, se puede hablar de dos divisiones en el interior de la escena. La distribución de las masas de los colores, de los valores del plano y el espacio, por las posturas y los gestos, se observa un grupo de tres personajes que caminan hacia la izquierda con respecto al observador, uno detrás del otro bajo la misma directriz. La dirección de las huellas pintadas sobre el cuerpo de la gran serpiente coincide con el movimiento de esas tres figuras.

Aunque están dispuestos en un orden lineal, los personajes no muestran nada de monotonía, a pesar de la existencia de un determinado grado de iteración, por lo que se puede hablar de un alto nivel de simetría que existe ante todo entre dos personajes masculinos que portan objetos rectangulares, alargados, relacionados con las volutas y con los que parecen ser los mascarones; cada una de esas figuras tiene características propias y está en movimiento; sus cuerpos combinan grandes superficies pintadas en rojo y negro con diferentes diseños.

Hay otro objeto rectangular alargado pintado en el mismo mural, que se considera como trono (o base) del gran guaje; los tres objetos muestran una similitud, porque los atraviesan las líneas en sentido horizontal y vertical. Otro objeto rectangular se encuentra en el Mural Oeste y se relaciona con el andamio ubicado en el rincón noroeste y sobre el cual está sentado un personaje. Ahora bien, contrariamente a la opinión de Saturno *et al*., considero que lo que portan esos dos personajes masculinos son tronos (y eventualmente altares) y no bultos sagrados. En la evidencia pictórica del periodo Clásico y Posclásico mesoamericano se observa que los bultos son efectuados de un material flexible, amarrados en forma oval, lo que totalmente discrepa de lo que se pinta en San Bartolo.

Tal es el caso con varias manifestaciones plásticas, como en el llamado Cuenco Castillo[243] (fig. 93) y en el Tablero del Palacio de Palenque (fig. 94), para citar sólo algunos ejemplos, donde los personajes están sentados sobre los tronos que enseñan un alto parecido con esos dos objetos de San Bartolo (fig. 33). Queda abierta la pregunta ¿para quién son esos tronos pintados en la Sub-1A?

[243] Esta vasija forma parte de la colección del Museo Popol Vuh, que se encuentra en la ciudad de Guatemala, y es de procedencia incierta, del periodo Clásico.

Otra figura que forma parte de esta unidad es de sexo femenino; ante sus pies se encuentra un fitomorfo pintado de amarillo, que también es uno de los indicadores de la división de la escena en dos segmentos; la pintura corporal es predominantemente de color amarillo claro con la particularidad de tener una línea roja que sigue a la negra del contorno; el cuello y los hombros son rojos, y dan la apariencia de inacabados. La línea roja que sigue a la del contorno se pega totalmente a él, pero cuando se trata de una superficie en rojo, siempre existe un margen en blanco, más bien, en el color del fondo, que queda entre la línea negra del contorno y la superficie roja. Lo mismo pasa en el caso de los dos personajes ya referidos, así como en otros que se mencionarán a continuación. La misma característica, recordemos, está presente en las bandas.

Estas tres figuras se dirigen a otro grupo conformado por cinco figuras antropomorfas que se manifiestan en diferentes posturas y gestos, lo mismo que en el colorido y la direccionalidad. Ellos van hacia un individuo que parece ser el principal, el cual está en una postura paradójica, donde la cabeza desentona con el cuerpo: la dirección de la cabeza es a la izquierda con respecto al observador, mientras que la del cuerpo a la derecha. A nivel plástico parece todo un tormento corporal, pero en realidad es un recurso expresivo que hace que todas las figuras se unan, aunque también se entrelazan por simpatía del lenguaje de la forma y del color.

Este personaje está unido en una misma acción con otro que está hincado ante él, por medio de un guaje que florea; el primero probablemente sea de mayor rango que el resto de las figuras, por su posición peculiar y su pintura corporal; al parecer, es el conector de todas las figuras que conforman la escena completa.

A sus lados están tres mujeres arrodilladas con los brazos extendidos hacia ellos dos; dos mujeres están pintadas sobre la línea del horizonte y tienen el color de la piel pintado de amarillo claro, mientras que la otra está pintada encima de una mujer y tiene el cuerpo pintado de rojo. Éste es un recurso estructural para mostrar que las figuras antropomorfas se encuentran una atrás o delante de la otra. Dos distinciones se observan entre las figuras que rodean al actor principal; éste está parado, las mujeres permanecen de rodillas, mientras que el personaje masculino tiene su rodilla derecha en el piso, apoyando su pie izquierdo en el soporte (la serpiente alargada).

Esta última figura masculina tiene la pintura corporal de varios colores y en su rostro predomina el negro; es probable que exista un vínculo entre las figuras pintadas de los mismos colores; asimismo, es posible que la existencia de una voluta negra y otra roja, asociadas a los dos masculinos circundados por las mujeres, los unan en una misma actividad. Tres de las mujeres tienen una vestimenta muy similar, mientras que la cuarta que se sostiene de pie está ataviada de otra forma; en ella destaca una pintura corporal muy peculiar, un tocado y un cinturón del cual cuelga una concha.

En general, en la totalidad de los murales, los personajes no portan ropajes complicados; sin embrago, la pintura corporal muestra cierta exquisitez; a su vez, las mujeres visten las faldas y la pintura sólo es facial. La vestimenta en el pleno sentido de la palabra la portan únicamente cuatro personajes pintados en el Mural Oeste, de los cuales tres tienen pantalonetas confeccionadas con piel de jaguar, mientras que una figura masculina viste una túnica hecha con un textil elaborado, que va desde los codos hasta las rodillas.

Las figuras antropomorfas involucradas en el autosacrificio están desnudas y tienen la piel de color amarillo claro, mientras que el resto de las figuras masculinas muestran diferente pintura corporal; hay cuatro adultos con el cuerpo completamente pintado de rojo (de los cuales uno es mujer) y seis infantes con igual pintura corporal (cinco están en el Mural Norte y uno en el Oeste). Todas las figuras masculinas adultas rojas han sido interpretadas como el dios del Maíz y la mujer roja está vinculada directamente con él. Y si los infantes son los primeros hombres hechos de la masa del maíz, es obvio que ese color tiene un carácter mítico y ritual, vinculado con las creencias religiosas de los mayas antiguos.

Para dar estabilidad estructural a la composición y para concluirla con una disposición rítmica de las figuras, el artista integró visualmente un jaguar y tres pájaros que se hallan alrededor de su nido en una escena unitaria. Esta configuración formal rebasa meramente lo descriptivo y práctico del asunto; aquí yace el sentido y la importancia artística de esa pintura. Se puede sostener que también las volutas rojas y negras relacionadas con dos individuos se incorporan a ese orden, que se vinculan a sus cabezas y se mueven en sentido ascendente. Cada detalle está incorporado a un orden, por lo que la obra se convierte en una creación monumental.

En general, se nota la intención de crear una superficie unitaria a través de la distribución de las figuras y sus colores. Se puede sustentar que existe una unidad estructural en cada escena y, más allá, en la superficie pintada completa. Aunque las escenas en esos murales están separadas por medio de distintos vehículos expresivos, se observa que en cada una se repite algo, ya sea un objeto, una forma fitomorfa u otra figura, lo mismo que un determinado color u otro recurso expresivo de la escena previa. Se puede

decir que, a pesar de las delimitaciones internas, hay una intención de enlazar todas las partes en una estructura unitaria y armoniosa, asimismo mediar las diferencias y continuar la narración que había empezado en la escena previa.

Del lado izquierdo con respecto al observador, está pintada la ya mencionada Montaña de la Flor; por su forma es claro que, a la vez, indica un elemento englobante y otro englobado: su exterior entendido como una superficie englobante funciona como montaña, mientras que en el interior –lo englobado– es una cueva, es decir, se refiere al complejo montaña-cueva, llamado *witz*. Se trata de una figura animada, puesto que tiene rasgos de un ser vivo: el ojo, la ceja, el colmillo, elementos que tienen paralelo con los rasgos faciales de la gran serpiente; sólo que, en la montaña-cueva, prevalecen los elementos esquemáticos y domina la alternancia de los colores blanco, negro y rojo. En el interior de esa forma no se percibe una caracterización adicional mediante las líneas, sino que esos tres colores se aplican directamente y crean las formas ovaladas; esa manera de utilizar el color distingue esa figura zoomorfa fantástica (se trata de una cabeza con la boca abierta) de lo que se encuentra en su superficie y en su interior.

Cuando la figura fantástica referida funciona como montaña, sobre su superficie se reconocen formas zoomorfas naturalistas: dos serpientes relacionadas con las volutas (de las cuales una se enrosca en un árbol y está comiendo un pájaro, mientras que la otra sale de un nicho redondo del lado inferior), un lagarto y un jaguar que, al igual que una serpiente, devora un pájaro; ese jaguar está al lado de un nido alrededor del cual están volando tres pájaros.

La manera de trazar la línea negra delgada cerca del contorno de una figura pintada de amarillo, está también en otras figuras que tienen las franjas de ese color, como la nariz de la gran serpiente, la ceja y otro elemento ubicado encima de ella, los rostros/mascarones asociados con los tronos que portan dos figuras antropomorfas masculinas, las joyas del personaje principal, la franja pintada sobre los guajes y los árboles-conceptos, que llevan una U superpuesta. Recordemos que la misma articulación de los colores y las líneas delgadas se presenta también en las bandas. Probablemente este colorido se refiera a lo precioso (así como las superficies duras y brillosas), por lo que aparece en las imágenes-conceptos o en los objetos/figuras involucradas en un ritual, a punto de ser sacralizadas.

Tal parece que todas las figuras participan en el mismo evento, un ritual: las figuras hincadas participan en él de manera directa, mientras que las tres que están de pie intervienen en él de diferente manera; pienso que vienen de otro lugar (caminan) para presenciarlo. Su misma comparecencia y los objetos que portan indican la importancia del actor principal y del ritual mismo, además se señalan los distintos roles y procedencias de todos los participantes. El pequeño guaje se convertirá por medio de un ritual en el guaje-concepto de la escena que sigue, articulando así ambas; es factible, también, que ésta suceda en el interior de la misma cueva zoomorfa, es decir, dentro de la Montaña de la Flor pintada en la escena previa.

El mismo guaje-concepto está rodeado de figuras antroporfas, esta vez de cuatro infantes, y uno de ellos (el quinto) todavía está saliendo de su interior, siendo ese evento presenciado por un adulto ricamente ataviado (lám. 2, fig. 19). Al parecer, las dos escenas se orientan hacia un guaje; la de los bebés, resalta lo curvilineo del mismo guaje, en comparación con los ángulos rectos del trono (es decir, su base), colocado debajo de él.

Aquí el color rojo domina: los infantes, los cordones umbilicales, las volutas y la sangre, que se dispersa en todas las direcciones; por su lado, el guaje y su trono o altar se dejaron sin pintar.

Se distinguen seis figuras antropomorfas relacionadas con el guaje ubicado en el centro; es una composición monumental donde cada detalle está dispuesto en forma de quincunce, armoniosamente y en casi perfecta simetría. Sólo uno desentona del resto, debido a un giro singular de la cabeza en relación con el cuerpo, pero de esa manera involucra en el mismo evento al personaje adulto parado; además, los hace por medio de un contacto físico, al tocar su pierna. Como previamente señalé, este acontecimiento ocurre dentro de la cueva de la escena previa, por lo que no hay una mayor caracterización del lugar en este segmento. Considero que los dos guajes pintados en el Mural Norte son uno mismo, pero cambia su función; al primero –la planta viva– lo sacralizan en una actividad ritual y cambian su naturaleza, y luego se convierte en una imagen-concepto, que probablemente denota un lugar, ya que de él nacen/salen los infantes.

El infante que todavía se halla dentro del guaje es algo diferente de los otros cuatro; la parte superior de su cuerpo es visible aproximadamente hasta la altura de la cintura y está en medio de los chorros de sangre; el cuerpo da hacia la izquierda, con respecto al observador, y la cabeza, en perfil y en escorzo, mira hacia el otro lado. Esta manera de pintar la cabeza es poco usual en el arte maya. Si el observador se ubica en el centro de la cámara, tendrá la impresión de que este individuo le mira justo a él. La fisura en forma de V está marcada por una línea delgada negra, que sobresale a la altura del guaje, y muestra así su direccionalidad. Esta manera de pintar logra exponer lo que se encuentra delante y atrás, mostrando cómo cae la sangre simultáneamente a los lados y detrás de ese individuo,

que porta un cinturón formado por tres círculos blancos, un tocado, una banda que le cubre la boca y una orejera; encima de su cabeza están las volutas rojas. Cuatro figuras antropomorfas, en diferentes posiciones, parecen flotar en un espacio no definido, y están dispuestas en cuatro ángulos con respecto al personaje central.

A pesar de las similitudes entre ellos, se trata de cuatro personajes diferenciados por el tipo del peinado, el colorido de los cordones umbilicales, la posición de las piernas, el color de los pies, la posición de los brazos, así como la presencia o la ausencia de las volutas y los chorros de sangre; tres de ellos están volteados hacia el centro, mientras que uno –el del lado izquierdo inferior– mira hacia la dirección opuesta.

La figura que completa esta escena por el lado derecho es un adulto, está de pie y se dirige hacia la parte del nacimiento del guaje; su pintura corporal y la indumentaria son muy elaboradas; el tocado ocupa casi la mitad del espacio en el cual se ubica; con el brazo izquierdo sujeta un objeto largo (probablemente un cetro), y una bolsa (posiblemente con el copal); tiene el brazo derecho levantado y el codo flexionado, señalando hacia arriba con el dedo índice (la mano izquierda tiene la forma de una manopla y la otra tiene los cinco dedos diferenciados); su gesto se dirige, también, a los cinco infantes. La clausura de esta escena (como la de las otras) se indica por las figuras volteadas unas hacia otras, por lo menos las de la extrema izquierda y de la derecha; parece que el individuo de pie está presenciando, y hasta dirigiendo, la acción vinculada al guaje.

El tocado de esa figura incorpora una diadema conformada por un elemento cuadrangular con cuatro elementos en las esquinas (posiblemente pedernales); de su centro surge una serpiente (probablemente se trate de una serpiente emplumada, siendo las plumas

indicadas mediante líneas finas), que exhala un aliento de la flor en forma del signo *ajaw* (el mismo signo está relacionado también con otras figuras, como en la escena previa). Encima de este elemento cuadrangular complejo se muestran, aparentemente, dos patas de un ave invertidas, parecidas a aquellas de la Estela 10 de Kaminaljuyú (fig. 59).

Finalmente, es pertinente observar que el pelo del infante que se encuentra a la izquierda del guaje con respecto del observador, en el registro inferior, se prolonga al Mural Oeste, invitándonos, de ese modo, a seguir con la lectura en ese sentido. Una vez más, la escena siguiente se clausura por medio de las figuras colocadas en los extremos, mismas que están volteadas unas a otras y, a la vez, dan la espalda a las que las circundan (lám. 2, fig. 42). El mismo principio expresivo permite una segmentación, en el interior de esta larga sección, en cuatro unidades mayores de significado.

Al igual que en la escena anterior, en esta porción del mural larga predomina el uso del color rojo; la composición está arreglada en torno a una figura central de forma tetrafoliada con varias líneas de contorno articuladas, también, con diferentes colores; en su interior se hallan tres figuras antropomorfas que hablan, cantan y bailan, y que se distinguen por sus posturas y gestos. Así, las figuras sentadas con el brazo levantado, apuntando con el dedo índice hablan, mientras que el personaje en medio de ellos tañe música, teniendo la caparazón de tortuga y el asta de venado como sus instrumentos; la posición de las piernas nos indica que está bailando, al igual que un enano pintado en otro segmento del mismo mural, como se verá más adelante.

Esa figura central tetrafoliada también es una tortuga, porque, del lado izquierdo con respecto al observador, tiene la cabeza unida a las volutas y flota en el mar, el cual se pintó

combinando el blanco y el negro, formando líneas y franjas de diferentes grosores, así como puntos y círculos, lo que le confiere una extremada movilidad. En el interior de la Sub-1A hay otro tetrafoliar, hoy en día incompleto, pintado en el rincón noreste del Mural Este; en esa escena se observa un personaje en una postura muy similar a la de los personajes sentados en su interior del Mural Oeste. Esas figuras desde las épocas más tempranas indicaban las cuevas, por lo que esas dos últimas serían, entonces, dos cuevas vistas desde la perspectiva del pájaro (la del Mural Oeste tiene sólo la cabeza de perfil), mientras la cueva-montaña del Mural Norte está pintada de perfil (recordemos que se trata de un rostro-concepto). Con esto vemos la insistencia de los pintores de destacar la figura de la cueva ejecutada de diferentes maneras, como uno de los lugares sagrados.

El Mural Oeste sufrió daños severos en ese pedazo; sin embargo, quedan visibles unas cabezas en las esquinas del cuerpo de la tortuga, es decir, del tetrafolio. De los lados izquierdo y derecho, esta escena se cierra con otros personajes, que se dirigen hacia la tortuga-cueva. Uno de ellos porta en sus brazos un infante de color rojo y camina hacia la tortuga, mientras que otro desciende en diagonal hacia la misma figura, asociado a una franja curva en blanco y negro y una serpiente que tiene envuelta a la altura de su cintura. Estos tres momentos se interpretan como nacimiento, vida (y renacimiento) y muerte del dios del Maíz.

Es interesante notar que en el Altar 5 de La Venta (figs. 85. a-c) se observa la misma disposición de las figuras como de San Bartolo en el espacio plástico, en particular cuando se trata del personaje que porta al infante y su relación con la cueva; en los dos casos la cueva está del lado derecho con respecto al observador. Por su parte, la cueva de La Venta tiene otras características formales, las cuales guardan un fuerte parecido con un signo de la

banda vinculada con el Mural Oeste de San Bartolo, referido en el primer apartado de este capítulo como signo único (fig. 84. a).

El individuo que carga al infante lleva una especie de pantorrilleras, elemento que también portan dos figuras más; una, inmediatamente a su derecha con respecto al observador, que está volteada hacia la gran figura zoomorfa, cargando un bebé, y la otra, pintada en el Mural Norte, formando parte de la escena del nacimiento del guaje. Al parecer, las figuras con las pantorrilleras están relacionadas con los infantes.

Por la destrucción del Mural Oeste en ese lado, no se puede saber la relación que guardaba con la figura de la pierna flexionada, tampoco conocer qué figura estaba pintada debajo de ella, así como cuál era su relación con demás figuras y, en particular, con la figura antropomorfa que lleva el infante en sus brazos. Esa figura antropomorfa de la pierna flexionada tiene un gran tocado y entre los elementos que se pueden apreciar en él está uno que ha sido interpretado como la cola de un ave, además de un numeral encima, que podría ser el coeficiente trece, escrito con puntos y barras.

Esta escena larga está flanqueada de los dos lados por las escenas con andamios; en cada una de esas estructuras está sentada una figura antropomorfa que porta un cetro, atendido por otro quien le otorga un tocado. Otros objetos de poder con los cuales están vinculados son las pieles de jaguar que cuelgan de los árboles-concepto, que se encuentran detrás de ellos. Uno –el del lado izquierdo con respecto al observador– está sentado sobre una piel de ese animal, que exhala volutas.

Los dos personajes visten unas pantalonetas de esta piel; los otros dos están pintados de diferente manera: la pintura corporal del individuo sentado es roja y blanca, mientras

que en el otro que porta su casco domina el rojo, además de tener una vestimenta de textil finamente elaborada. Éste sube una escalera y el movimiento se indica tanto por la posición de sus piernas como por los mechones de su túnica que se proyectan hacia atrás. En esta escena hay varios trazos hechos de manera libre con los pinceles gruesos (sobre los brazaletes, las tobilleras y en el tocado del asistente).[244] Es interesante notar que el individuo sentado en ese andamio tiene las manos en forma de las tenazas del cangrejo.

Los andamios son de desigual tamaño, pero este segmento se equilibra al pintar otra escena del lado izquierdo con respecto al observador; esta última se integra por medio del color y los elementos como las alas y la cola del ave, que forman parte de la indumentaria del otorgante del tocado al señor del andamio más pequeño; la presencia de las figuras aladas vincula esas dos escenas y forma una unidad mayor (fig. 43).[245] Otra vez, en San Bartolo observamos la intención de entrelazar diferentes acontecimientos en un mismo discurso. Uno está relacionado con un árbol sobre el cual posa un ave pequeña de manera que se articula con el segmento que sigue en el mismo mural hacia la izquierda, con respecto al observador; se trata del árbol del centro del mundo y su relación con los cuatro árboles que se ubican en sus rumbos, formando el cosmograma de los mayas antiguos.

Las dos escenas con andamios y personajes involucrados en una actividad afín, enlazados por la simpatía del lenguaje formal y su disposición en el espacio, sugiere dos momentos, quizás de distinta naturaleza: uno podría referirse al momento mítico, al involucrar a la figura alada, mientras que el otro posiblemente se refiera a un actor histórico, idea apoyada por el texto jeroglífico donde claramente se distingue el signo de

[244] Quizás esos brochazos libres sean marcas de la activación (ritual) del edificio.
[245] Las figuras antropomorfas con ese tipo de atavío aparecen ya en el arte olmeca del Preclásico medio y es bastante frecuente en el Preclásico tardío, en diferentes manifestaciones del estilo Izapa, como en las estelas 4, 9 y 45 (figs. 95. a-c).

AJAW, ‘’señor, gobernante’’ (fig. 58). En ese segmento referido del Mural Oeste, se observa un equilibrio rítmico expresado con posturas, gestos, colores y objetos; correlaciones se producen también a distancia, como es el caso con los andamios o las cuevas en formas de tetrafolios, pintados en diferentes murales de la Sub-1A.

La franja segmentada de la banda que se halla debajo de esa parte del Mural Oeste contiene varias formas blancas pintadas sobre el fondo rojo; a su vez, los trilóbulos tienen las líneas en su interior. El color de estos fondos –el rojo– coincide con el color que predomina en los personajes de las escenas; al igual, es ese el color que denota el interior de la cueva que enmarca la caparazón de la tortuga. Esa disposición de los colores cambiará en el siguiente segmento, es decir, va a dominar el fondo blanco, mientras que el color de la piel de las figuras antropomorfas será muy claro. Es clara la intención de emparejar el color del fondo esa franja de la banda con el color de los cuerpos de los personajes pintados encima de ella.

Si continuamos hacia la izquierda con respecto al observador, vemos tres pájaros volteados en esta misma dirección, dando la espalda a la figura antropomorfa relacionada con el árbol *axis mundi*, misma que forma parte de una escena bastante erosionada, anteriormente mencionada (lám. 2, fig. 36). La forma y la secuencia de las figuras pintadas –un árbol con un ave encima, una ofrenda y un antropomorfo–, que se reiteran paralelamente, orden que destaca la unidad de esta escena, asimismo funge como el vínculo con la que la precede; es decir, por la forma y el ordenamiento de las figuras en el espacio plástico forma parte de un segmento, mientras que por el color y su relación con los pájaros –que se dan la espalda–, se une al otro; es decir, en este lugar preciso el color separa lo que la forma y la disposición de las figuras en el espacio conectan.

Algo similar observa Ségota cuando estudia la articulación de los colores y las formas en un objeto del arte mexica. La autora señala que el *tlacuilo* maneja un sistema coherente de contrastes que establecen la sintaxis de las formas y de los colores; argumenta que la significación del color es mucho más compleja que la simple traducción lexemática, por ejemplo, al decir que el azul es agua o el rojo la sangre.[246] Al estudiar la relación entre la forma y el color en la vasija de Tlaloc de la ofrenda 56 de Templo Mayor de Tenochtitlan, dice:

> Lo que la forma separa, el color une, y lo que el color separa, la forma unifica. Es una constante y hay detrás de ellos una *intencionalidad* del artista mexica de mediatizar las separaciones del color por medio de la continuidad de las superficies y de atenuar las separaciones del volumen por medio del cromatismo. Se busca la conciliación del lenguaje de las formas y de los colores.[247]

El mural en el interior de la Sub-1A se divide en dos segmentos mayores y múltiples son los elementos para afirmarlo, tales como la direccionalidad de las figuras antropomorfas (la figura de un enano que canta y baila), figuras zoomorfas (la gran ave deificada en el acto de descender), la columna del texto jeroglífico y el signo calendárico, además de la banda en el registro superior con una fisura, que termina con una cabeza de reptil del lado izquierdo con respecto al observador.

Del lado izquierdo de este mural, yendo de derecha a izquierda con respecto al observador, las figuras que se repiten son un árbol en el cual posa un ave fantástica con la serpiente bicéfala en su pico, un elemento fitomorfo relacionado con las volutas (o el incienso) en el primer caso y diferentes zoomorfos en otros tres, colocados estos últimos en un trípode, y por último, una figura antropomorfa con una lanza en la mano derecha, y que

[246] Dúrdica Ségota, ''Cromatismo en el arte mexica'', en *XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte ''Tiempo y arte'',* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 53-54.
[247] *Ibid*., pp. 52-53.

perfora su pene (autosacrificio y sacrificio ante un árbol). Estas figuras se agrupan bajo una misma directriz, poseen un similar color de la piel, están desnudos y portan una lanza, la cual por su simplicidad rectilínea parece resumir y equilibrar, por contraste con la sinuosidad de la figura; igualmente, al ser sujetada en diagonal, se intensifica el movimiento y la acción de la perforación.

Estas figuras antropomorfas están de pie y se exhiben en dos posiciones diferentes, tomando en cuenta sus espaldas que se alternan: una vez el personaje parece inclinado y otra vez tiene la espalda recta. La escena del segmento previamente descrito se acopla perfectamente a esta disposición (el individuo tiene la espalda recta). Otra vez presenciamos la intención del artista de subrayar el movimiento vivaz de esas figuras y su integración en un solo discurso.

En todas las escenas, los árboles son diferentes y parecen ser de diferente género, pero comparten la característica de tener las ramas vencidas por el peso de las aves fantásticas. Este aspecto está ausente en el árbol pintado de lado derecho del mural (considerado como el *axis mundi*), ya que en su copa se posa un ave naturalista de menor tamaño, por lo que las ramas quedan erguidas; se trata de figuras-conceptos, es decir, son figuras construidas con varios elementos, que reúnen distintos rasgos fitomorfos y zoomorfos.

Por ejemplo, en la escena que se encuentra en el rincón suroeste del Mural Oeste –en la cual está la figura antropomorfa relacionada con el agua–, debajo de las olas se halla otro elemento conformado por dos filas de unidades en forma de C alargada en sentido horizontal, interpretadas como escamas del saurio, las cuales alternan el color blanco y el

amarillo. Del lado derecho está su cabeza, que, a mi parecer, funge a la vez como la cabeza del zoomorfo como de las raíces del árbol que se alza a partir de él. Esa cabeza-raíz tiene múltiples puntos de color negro, al igual que una de las olas del cuerpo acuático que se relaciona con la figura antropomorfa; también vemos que las líneas punteadas se relacionan con el agua.

El árbol que se encuentra en la escena que está a la derecha de la apenas referida, posee un componente en la parte baja, que consta de dos filas de elementos de diferente forma pintados de distintos colores; al mismo tiempo, hacia la mitad del tronco de su lado derecho se repite una de esas filas, asociada con una hoja. El árbol de la siguiente escena– yendo todavía hacia la derecha– está erosionado casi por completo y sólo se logra ver una parte de la copa y del ave. El árbol todavía más a la derecha parece estar conformado por dos troncos entrelazados, combinando los colores: uno con líneas rojas, y otro con negras o grises con tono azul; en ese tronco están colgados dos tipos de frutos, los redondos y los alargados, todos de color blanco. Finalmente, en la escena del quinto árbol, plasmada ya en en el segmento derecho del mural, se observa unicamente la copa y el ave pequeña de aspecto naturalista; el tronco está pintado con las franjas de color gris claro.

Las ofrendas colocadas entre los antropomorfos y los árboles, así como el posicionamiento de las figuras antropomorfas en el espacio de la imagen, indican los lugares en los cuales acontecen los rituales, que se señalan por la ubicación de esas figuras: sobre el pasto rodeado por las plantas olorosas con el fuego (o el incienso), arriba de la línea del horizonte (en el aire), sobre la línea del horizonte (sobre la tierra) y en el agua.[248] Tomando en consideración la ubicación de estos elementos y ámbitos de la naturaleza, se

[248] Saturno, *op. cit.,* 2009, p. 124.

podría pensar que, desde la primera escena de este segmento hasta la última, se trata de una trayectoria que recuerda el movimiento del sol en su transitoria diurna: sale (el fuego), se levanta (el aire), baja (la tierra) y se pone (en el agua); igualmente, el camino que recorre el sol –desde el punto de vista del observador de la tierra– de derecha a izquierda (este-oeste), asimismo cómo se levanta (o sube) y se pone (o baja).

Quizás la diferencia entre el día/la claridad y la noche/la obscuridad esté indicada por la pintura corporal de los antropomorfos: los primeros tres tienen, en algunos lados, manchas en forma de los círculos rojos, mientras que el cuarto tiene óvalos negros a lo largo del cuerpo. Aquí un color sería el indicador de la luz (el rojo) y el otro de la oscuridad (el negro). Asimismo, los signos de la oscuridad y del día están presentes en las alas de las aves fantásticas.

Por otro lado, Taube *et al*. creen que las manchas negras ovaladas del antropomorfo relacionado con el agua podrían estar hechas de lodo;[249] no obstante, esta analogía negro-agua-lodo parece poco sustentable, puesto que los fragmentos de un mural recuperado cerca de la Sub-1B exhibe partes de una figura antropomorfa con las mismas marcas corporales (fig. 96), relacionada con un ave (posiblemente muerta), que se encuentra a su espalda; el registro inferior no está preservado, así que no se conoce un lugar exacto con el cual se le podría relacionar, y si estos autores estuvieran en lo correcto, este lugar debería ser acuático; sin embargo, el pescado relacionado con el primer individuo provino del agua, pero el pájaro definitivamente no; por eso es poco probable que se trate del lodo.

[249] Taube *et al., op. cit.,* p. 19.

En su libro *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, al hablar del nivel infraterrestre del universo, de la Garza sostiene lo siguiente: ''En el inframundo habitan los dioses de la muerte, que por lo general son figuras antropomorfas; entre los mayas antiguos se representaban como una calavera o una mandíbula descarnada, o bien como un cuerpo humano muerto y corrupto, lo cual se señala por manchas negras.''[250] En la pintura que vengo analizando, no se trata precisamente de un personaje muerto, pero sí de uno que posee esas manchas ovaladas de color negro, las cuales lo vinculan con el inframundo.

Ahora bien, una de las distinciones entre las escenas relacionadas con los árboles, pintadas del lado izquierdo del mural y algunas del lado derecho, se refiere a la diferente pintura corporal de las figuras antropomorfas, que la tienen del color amarillo claro –las del lado izquierdo– y el rojo –las del derecho–; otra diferencia se atribuye a los árboles-conceptos con las ramas dobladas por el peso de las aves fantásticas, en oposición al árbol naturalista con las ramas rectas y un ave naturalista; y, finalmente, otra de las disimilitudes se refiere al personaje del segmento de la derecha, que tiene la capa en forma aviaria, en comparación con los individuos del segmento izquierdo que no cuentan con esa capa.

Todos los animales colocados en los trípodes están pintados con detalles que indican plumajes, pelajes y escamas, de una manera meticulosa. El pavo sacrificado combina el color negro y varios matices de gris, siendo el pico y las patas rojas; los colores del venado son naturalistas, con un matiz de rojo o, quizás, café/marrón, mientras que la parte inferior de su cuerpo es blanca; en el pescado se combinan el rojo, amarillo y negro de una manera inesperada.

[250] Mercedes de la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2003, p. 54.

Los tres animales están perforados en la parte abdominal, en la que se colocaron unas bolas de las cuales emanan volutas de color negro y rojo; en dos casos el número de esas bolas es tres y solamente en el caso del pescado su número es cinco.[251] Me inclino a pensar que en vez de piedras fundacionales, como sugieren Taube *et al*., se trata de las bolas de hule; si no fuera así, el número de esas bolas sería tres en todas las ofrendas y no cinco en la última, con la finalidad de poder ofrecer una explicación viable para todos los ejemplos. Por ello, recurro al estudio escrito por Emilie Carreón sobre *olli* o hule en la plástica mexica, en el cual se citan también algunos ejemplos del mundo maya, para tratar de identificar esas bolas efectivamente con la sustancia mencionada.

Esta autora destaca que lo más característico de esa materia es su color negro; propone que tanto los nahuas como los mayas consideraban al hule como sangre vegetal. En la lengua maya la palabra *k'ik'*, según el *Diccionario Maya Cordemex*, además de significar ''sangre'' también denota ''hule, resina de hule'', que se obtiene de un árbol denominado *k'ik'che'*, productor de esa goma elástica.[252] La manera de extracción, algunos de sus usos (artísticos, rituales, prácticos y medicinales) y el modo de mezclarlo con otros materiales sustenta su propuesta.

> Cuando al árbol de hule se le practican incisiones, el látex que emana, de color blanco, oscurece al poco tiempo y se solidifica. Lo que sucede al ver brotar el látex de las heridas en la corteza, en cierta medida es muy semejante a lo que ocurre cuando se le hiere al cuerpo humano o un animal: emana la sangre, fluye, se hace pegajosa y coagula, dejando una costra oscura al secar. Asimismo, al comparar la práctica ritual de untar el *olli* a los ídolos y dejar que forme costras, de manera similar a la que eran

[251] Quizás el número cinco se vincule con el dios N cuya cabeza es el signo de este numeral y se relaciona con el inframundo, entre otras acepciones. Comunicación personal con Ruud van Akkeren, noviembre de 2011.
[252] Alfredo Barrera Vásquez (coord.), *Diccionario Maya Cordemex: maya-español, español-maya,* Mérida, Ediciones Cordemex, 1980, p. 399.

untados con sangre, sugiere que ambas prácticas poseían un simbolismo equivalente.[253]

Entonces, al igualar el hule con la sangre, en los murales pintados en el interior de la Sub-1A de San Bartolo estaríamos ante las ofrendas de la sangre humana, animal y vegetal.

Por otro lado, la escena con la que tentativamente empieza la lectura del segmento del lado izquierdo del Mural Oeste, muestra una mayor complejidad (fig. 97): ocupa un espacio más grande y difiere de las otras por incluir un mayor número de figuras, que se disponen a los dos lados del árbol. Todos los detalles, incluyendo las volutas, obedecen a un orden simétrico y un ritmo que da estabilidad a esta escena.

Considero que existen dos posibilidades de segmentar esta escena: una manera es percibirla como una totalidad compuesta por el mayor número de figuras volteadas hacia el árbol, aunque existe la viabilidad de dividirla en dos unidades menores; una se referiría a la invocación del ave fantástica por el enano que baila y canta –por tener una vírgula delgada asociada a su boca–, igual que los tres pájaros se que ubican al lado de él, dispuesto uno debajo del otro; la otra involucra a la misma ave que se posa en la copa del árbol, al que un individuo le ofrenda las plantas olorosas.

El elemento que hoy en día se conserva en esa escena es una banda ubicada en el registro superior, que del lado izquierdo con respecto al observador, termina con la cabeza de un reptil (probablemente de una serpiente). Una parte de esta banda no se logra a ver, por estar ''escondida'' atrás de esa ave fantástica en vuelo descendente. Se trata de una fisura en forma de V invertida realizada mediante dos líneas negras (que posiblemente

[253] Emilie Carreón Blaine, *El olli en la plástica mexica. El uso del hule en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 17-19.

indique un espacio diferente del cual viene esta ave), a manera de la hendidura que está presente en la escena del nacimiento del guaje del Mural Norte (figs. 86, 19).

Considero que no se debería descartar la idea –por lo menos en el caso del Mural Oeste de San Bartolo– de que se trata de la oscuridad provocada por las nubes que ocultan el cielo y el sol. El movimiento de esa ave es diagonal (indicado por la posición de sus alas); las alas están en una posición peculiar: la izquierda está levantada e invertida, mientras que la derecha está volteada hacia abajo, siendo esta una convención en el arte maya antiguo para indicar la acción de bailar, actividad sumamente ritual. La idea del baile está reforzada por una figura antropomorfa –un enano–, como fue mencionado.

Ahora bien, tomando en cuenta la composición interna de cada uno de los dos grandes segmentos, se puede pensar que una de sus relaciones es entre el centro y la periferia, la civilización y al mundo salvaje; el sentido de esta oposición yace en el hecho de que lo que acontece en el segmento derecho del Mural Oeste se vincula al centro del universo, relacionado en la creencia maya con un árbol y asociado al mundo de la cultura; por otro lado, están los cuatro árboles del segmento del lado izquierdo del mural, los cuales se posicionan en los rumbos del cosmos, y se refieren a un mundo no domesticado, a la naturaleza como *habitat* de los animales.

Parece que las dos estructuras espaciales indican también dos modos de temporalidad: la lineal que posiblemente señala la simultaneidad, y la céntrica que se refiere a las acciones que se suceden en el tiempo, es decir, la consecutividad. Con respecto a la temporalidad en los textos visuales, Schapiro acota:

> Allí donde la representación es de figuras en movimiento y de episodios sucesivos, la imagen puede extenderse en bandas extensas y superpuestas que tienen que leerse como un texto escrito. […] La dirección como tal no es convencional; surge de la naturaleza transitiva de los objetos representados y de la tarea de expresar un orden en el tiempo en un orden en el espacio.[254]

Al hablar de la temporalidad en el Mural Oeste, como vimos, hay eventos que se suceden y otros que acontecen al mismo tiempo; empero, existe otra manera de destacar dos momentos diferentes en el tiempo: el ritual del sacrificio ocurre en un día 3 Ik', indicado por el jeroglífico. De esta manera, es posible que en cada una de estas escenas vengan implícitos dos momentos temporales, expresados por la presencia de un animal en dos estados diferentes: en las escenas de los trípodes, los animales naturalistas, sujetados a la altura de la cintura y la espalda de los individuos, están vivos, mientras que los animales en los trípodes están sacrificados.

En la parte derecha con respecto al observador del mismo mural se perciben también distintos momentos en el tiempo: nacimiento, vida y muerte (incluyendo, quizás, el renacimiento). Las escenas de los ascensos (vinculados con los andamios) probablemente indiquen dos momentos temporales, de los cuales uno se podría referir a un pasado remoto, mítico, y el otro a un momento histórico, en concreto, al momento del gobernante que, probablemente, encomendó estas pinturas.

Todos los segmentos completan una narración compleja que se refiere al origen del hombre (o de los primeros hombres), la importancia del maíz y su ciclo de vida, íntimamente relacionado con la vida del hombre, quien crea la cultura y las instituciones que veneran al gobernante y a las deidades creadoras, y por ello les hacen ofrendas y sacrificios de sangre, en los espacios acotados. El discurso cesa por la destrucción de los

[254] Schapiro, *op. cit.,* p. 39.

Murales Sur y Este; empero, la presencia de una parte de un tetrafolio en el rincón noreste destaca la importancia de las cuevas en las creencias mayas; sin embargo, es difícil ofrecer una interpretación contundente precisamente por el estado fragmentario de esos murales.

3.3.1. Algunos comentarios adicionales sobre el color

Aprecio que todavía hace falta un estudio riguroso de la paleta cromática utilizada en San Bartolo a partir de una determinada nomenclatura del color. Como fue indicado en el primer capítulo, el único nombrar de los colores que existe hasta la fecha es aquél que Hurst presentó en su tesis doctoral; esta autora realizó un excelente estudio de las materias colorantes, pero empleó los nombres como *durazno* o *color natural de la piel*,[255] que en realidad son bastante imprecisos, subjetivos y sujetos a diversas interpretaciones.[256] En la tabla 13 de su tesis sistematizó los colores utilizados en la pintura mural, tanto en el exterior como en el interior de diferentes estructuras, en los sitios de San Bartolo, Cival y Holmul/La Sufricaya.

En mi estudio no retomo todos los datos que contiene esa tabla, sino sólo indico los nombres de los colores: blanco, crema, negro, café, gris, gris-azul, gris-rosa, rojo, rojo oscuro, rojo claro, naranja, rosa, naranja-rosa, durazno, bermejo, amarillo, amarillo ocre, amarillo claro, verde, verde claro. Hurst menciona también el color azul, pero en realidad ese color no fue utilizado en las pinturas que estudió,[257] porque apareció a partir del periodo

[255] En esta tesis ese color lo he llamado amarillo claro.
[256] Hurst, *op. cit.,* 2009, p. 148.
[257] White, cream, black, brown, gray, gray-blue, gray-pink, red, dark red, light red, orange, pink, orange-pink, peach, vermellion, yellow, yellow ochre, light yellow, green, light green. *Ibid*.

Clásico temprano, si se toman en consideración los ejemplos que se conocen hasta la fecha.[258]

Por otro lado, en un artículo presentado en el Congreso Internacional de Americanistas en el año 2006, con el título *Los artistas de San Bartolo: un estudio sobre la producción de murales en el Preclásico*, la misma autora argumentó que las figuras plasmadas en los murales Norte y Oeste de San Bartolo se pueden dividir en naturales y sobrenaturales, según el uso del color, y en particular se refiere a la presencia o la ausencia de lo que ella llama el margen o el campo de color aislado entre el contorno y la superficie pintada con diferentes colores:[259]

> Más allá de la técnica para pintar, el estilo pictórico depende del autor y también del asunto. En el nivel más general, el estilo de las pinturas de San Bartolo es unificado por su uso de contornos caligráficos y campos de color aislados separados por un margen uniforme blanco (vacío, en blanco). Esta característica del estilo del Preclásico Tardío se ve en otros lugares como Tikal y Cival. En particular, los artistas de San Bartolo utilizaron la técnica de campos de color aislados para representar a personajes supernaturales (e.j. el dios del maíz, los bebés que emergen de la calabaza, el rey). Al contrario, otras figuras son representadas de forma natural, con tonos color piel que llegan hasta los contornos, entre ellos están Hunahpú y las mujeres hincadas. Esto demuestra una variación consciente del estilo pictórico usado para transmitir la información narrativa; aquí la diferenciación define aspectos a los actores naturales y supernaturales. Las desviaciones subconscientes en el estilo de pintura están también presentes. Éstas son indicativas de los diferentes artistas, de su interacción personal con el medio, y son expresiones de identidad subconscientes.[260]

Este argumento me instiga una interrogante: ¿hasta qué medida se puede hablar de la importancia del individuo en el arte donde los autores son anónimos? Sin intención de negar la posibilidad de una distinta expresión entre diferentes artistas, ¿hasta qué grado la

---

[258] Aunque, por ejemplo, las pinturas murales del sitio de La Sufricaya son de este periodo, ese color no fue usado.

[259] El mismo tema –*isolated color field painting*– se menciona en las páginas 174-175 de la tesis doctoral de Hurst. Hurst, *op. cit.,* 2009, pp. 174-175.

[260] Heather Hurst, *Los artistas de San Bartolo: Un estudio sobre la producción de murales en el Preclásico*, Trabajo presentado en el Congreso internacional de Amricanistas, Sevilla, Julio 2006.

presencia de un estilo individual de un artista maya, en la ejecución de ciertas partes de las pinturas, tiene relevancia para generar la significación de la totalidad?

Otra constatación de Hurst que me llama la atención gira en torno a las nociones *consciente* y *subconsciente*: lo consciente se refiere precisamente al uso intencional de diferentes colores, mientras que lo subconsciente insinúa las particularidades de la ejecución de cada uno de los artistas. Considero que la primera noción afecta al sentido de la obra misma, mientras que la segunda es extra-objetual, es decir, habla más de su autor, pero no atañe al significado global de la obra.

Por útlimo, esta autora observó que en la Sub-1A existen diferencias en los bocetos realizados previamente en línea, una vez hechos en negro (en el Mural Norte) y otras en rojo (en el Oeste); asimismo, ella detectó que dos y, posiblemente, tres distintos pintores participaron conjuntamente, y que el tipo diferente de los bosquejos parecen ser consistentes con el cambio de las manos.[261]

Es sensato pensar que entre los individuos, sus obras y la sociedad existe una estrecha relación, y por más de que se trate de las sociedades donde el individuo se encubre bajo la palabra *anónimo*, hasta cierto punto éste participa en la creación de esa sociedad. No obstante, hay que tener cuidado si las constantes y las variantes en las manifestaciones plásticas siempre son testimonios de ciertos cambios a nivel global u ocurren solamente en el campo del arte.[262] En este sentido, me parece sugerente un argumento de Kubler, quien instiga un cuidadoso estudio de las manifestaciones llamadas artísticas en relación con las

[261] Taube *et al.*, *op. cit.*, p. 11.
[262] Kubler, *op. cit.,* p. 36.

vasijas de cerámica –artefactos principales usados por los arqueólogos para fechar diversos contextos– y, por ende, con la sociedad en general:

> En resumen, las muestras de cerámica dan suficiente información sólo para relaciones temporales muy vagas: sobre la historia de ese arte, y quizá sobre las condiciones económicas, si es que existe otra evidencia. Pero los fragmentos de cerámica son insuficientes para hacer reconstrucciones políticas o sociales. La cerámica refleja otros tipos de hechos sólo con retrasos y cuando se ha calmado una realidad mucho más agitada. Si tuviéramos que basarnos exclusivamente en la historia de la cerámica para conocer los sucesos del periodo helenístico, en 550-450 a. de C., el cambio de la pintura de figuras negras a la de figuras rojas se interpretaría, probablemente, como un hecho político o social, más que como una transformación dentro del arte.[263]

Regresando al tema del *margen en blanco*:[264] al observar detenidamente las pinturas en el interior de la Sub-1A de San Bartolo en las fotografías en alta resolución publicadas en un artículo de Saturno[265] y según lo que yo observé *in situ*, este margen no es completamente blanco en todas las figuras;[266] más bien, el color rojo aplicado en la superficie de diferentes figuras se modera, haciéndose un rojo muy diluido o rosa, conforme avanza de la superficie hacia el contorno. Se nota un cambio intencional en la saturación, puesto que ese diluido no rebasa la línea negra del contorno, por lo que es manifiesto que el pintor quería suavizar el encuentro entre el rojo (fuerte) y el negro.

Reproduzco el detalle del dios del Maíz y uno de los infantes pintados en el Mural Norte, donde claramente se percibe la diferencia del color del margen que se encuentra entre la superficie roja y la línea negra del contorno, del color del fondo (fig. 98); el mismo

---

[263] *Ibid*., pp. 35-36.

[264] En el Informe de la temporada de campo realizada en el año 2005 se reportó que en los fragmentos recuperados del relleno del edificio Ixim existen las pinturas cuyo margen entre la línea del contorno y la superficie se pintó de verde; sin embargo, no se muestran las imágenes de esos pedazos, por lo que no pudieron formar parte de esta tesis.

[265] William Saturno, ''High Resolution Documentation of the Murals of San Bartolo, Guatemala'', en Charles Golden, Stephen Houston, and Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009, p. 2, 5-6.

[266] Aunque así se reproduce en el dibujo realizado a color.

modo de pintar, al parecer, se utilizó también en las volutas rojas. Sin embargo, el color del margen que se observa en la mayoría de las figuras pintadas de rojo es el del fondo; por ello, se podría inferir que con esa manera de pintar se especifican, se distinguen los personajes. De todas formas, es recomendable consultar las fotografías en alta resolución y, todavía más, las mismas pinturas en su lugar original, para acercarse a una conclusión más certera.[267]

En consonancia con las posibles significaciones expresadas por las superficies pintadas de difernetes colores, es sugerente la argumentación de Cereceda, quien analizó los textiles confeccionados en los Andes, y al respecto señaló: ''En las dos maneras de manifestar un contraste cromático (*allqa*) se plantea un desnivel, un desajuste entre las superficies coloreadas que entran en contacto. Cada una parece así 'discreta', separada de la otra por un quiebre óptico.''[268]

Al igual, en San Bartolo existe ese quiebre óptico hecho por el margen en blanco (o rojo muy diluido) entre la superficie (roja) y el contorno (negro). Esa separación no se ejecuta cuando se trata de la línea roja que sigue y se adhiere al contorno negro, en el caso de la pintura corporal de la mujer que está de pie en el Mural Norte (fig. 99) o en la manera de pintar la Montaña de la Flor (fig. 100). Por consiguiente, parece que existe la distinción entre el uso del rojo como color de la línea y color de la superficie: la línea roja toca el contorno negro, mientras que la superficie pintada de rojo se separa de él mediante un espacio delgado sin pintar. No me queda claro por completo cuál es la significación de las figuras pintadas de esa manera peculiar.

[267] Las fotografías de las que dispongo son de las temporadas 2003 y 2005, cuando la excavación y la liberación de las pinturas todavía estaban inconclusas.
[268] Cereceda, *op. cit.,* p. 67.

Sin embargo, como fue mencionado en el apartado anterior, no todas las figuras tienen el contorno; las volutas y la sangre se pintaron directamente en la superficie en colores rojo y negro, muy probablemente por ser materias ligeras, escurridizas, que se escapan a una forma (en)cerrada. Freidel relaciona el color rojo con el aliento vital y el negro con el humo, pero indica los dos se podrían referir también al fuego, dependiendo del contexto.[269] Las volutas se ejecutaron por medio de dos líneas que se bifurcan en direcciones opuestas, hacia fuera, las mismas que pueden ser gruesas, delgadas dispuestas en forma paralela, y punteadas.

La sangre en San Bartolo se pintó con líneas relativamente gruesas y cortas que terminan en trazos punteados, siempre de color rojo. Al hablar de un códice, Westheim argumentó: ''La sangre es la sangre de las personas sacrificadas a Tlaloc para obtener de él la lluvia, y esto lo expresa o, mejor dicho, lo subraya el color. El color no tiene, pues, una función meramente decorativa, no sólo le sirve al artista para dotar la superficie de encanto estético: como todo lo demás, significa algo; como todo lo demás, es valor simbólico.''[270]

Por último, hay que mencionar la tecnología de la producción de los colores, que, por su parte, juega también un papel significativo, pero, con frecuencia, no el decisivo. Aunque, a veces, no se dispone de una gama amplia de los colores en el sentido de su materialidad, no hay que entenderlo como una limitante, puesto que por medio del lenguaje plástico y formal siempre se encuentran las soluciones adecuadas para expresar lo que se quiere. Así, por ejemplo, en el Mural Oeste del interior de la Sub-1A de San Bartolo se aplicó el negro en diferentes tipos de líneas para pintar el agua. Vimos que el cometido principal de los

[269] Freidel, *op. cit.,* 1985.
[270] Westheim, *op. cit.,* p. 153.

mayas no fue el de reproducir la realidad con exactitud, sino de crear una nueva; por ello, el agua no necesariamente tenía que pintarse con azul o verde o con alguno de sus matices.

De acuerdo con las palabras de Westheim, esa realidad, la historia del hombre, se compenetra con el mito y la religiosidad, por lo que se trata de un colorido mítico/mágico.[271] Por consiguiente, la cuestión no es acerca de lo qué es cada uno de los colores en sí mismo, sino de cómo interactúan dos o más colores cercanos o aquellos utilizados en una pintura, con la finalidad de transmitir una idea. Igualmente, nunca podremos estar de todo seguros por qué los pintores de la Sub-1A usaron una gama cromática menos diversificada en comparación con la que se utilizó en Ixim, sabiendo que esos dos edificios fueron contemporáneos y se usaron al mismo tiempo, es decir, que tuvieron, en teoría, los mismos colorantes a su disposición.

[271] *Ibid.*, p. 155.

Capítulo 4

Significación de las relaciones de los espacios y de las pictografías

Como fue anunciado en la introducción, parto de la idea de que la significación se establece al tomar en consideración las relaciones de las partes que configuran una totalidad. Justamente, la intención de este capítulo es examinar varios niveles de expresión que producen el sentido. En el antepenúltimo estadio de construcción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, tal expresión se refiere a los siguientes niveles significantes:

- articulación y relaciones entre dos plazas que lo forman;
- articulaciones entre lo que se presenta en el exterior y en el interior, con sus especificidades arquitectónicas, escultóricas y pictóricas;
- las configuraciones visuales como entidades con características ontológicas (idea de la presencia).

Se señalarán las similitudes y diferencias, las cuales se manifiestan y sintetizan en un solo objeto o en una configuración visual.

Dicho esto, para mí es muy importante estudiar las manifestaciones en su especificidad espacial, porque el contexto afecta la significación del objeto, siendo ese contexto, por su lado, configurado y determinado por el objeto (o por cada uno de los

objetos). Por ello, el criterio principal fue precisamente la ubicación de diferentes manifestaciones en un espacio y entorno construidos.

Ver determinadas manifestaciones en su contexto concreto en el cual se quiebran los planos, por ejemplo, donde no existe su aplanamiento, por lo que la visión de un *continuum* espacial se interrumpe, y donde se exigen las miradas sucesivas (es decir, el movimiento del receptor) para captar una imagen en su totalidad, no es lo mismo que observarlas en un desplegado (o *roll-out*), que, por supuesto, tiene sus puntos a favor. Contrariamente a eso, actuar como observador estático y, por otro lado, poder (¡y tener que!) caminar en un espacio proyectado e incorporado, suscita otra experiencia e instiga una significación diferente.[272]

En San Bartolo y en otros sitios, que se examinan en esta tesis, la escultura arquitectónica y la pintura mural se desarrollan en dos dimensiones, es decir, son planarias, porque el volumen por lo general no agrega nada nuevo al asunto; es posible que el material utilizado (es decir, la especificiad de su medio) en la hechura de esos objetos concretos tenga el papel secundario, mientras que su ubicación sea de mayor importanica; sin embargo, por estar adosados a la arquitecura, los volúmenes de los edificios sí pueden llegar a imponer la relevancia de un espacio tridimensional, porque las manifestaciones plásticas, así configuradas, demandan ser aprehendidas en más de un ángulo de observación. Así, el contexto es espacio inculcado con la conciencia histórica.[273]

---

[272] Megan R. Luke, ''The photographic reproduction of space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer'', en *RES: Anthropology and Aesthetic,* No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology y The Harvard Art Museum, Primavera/otoño 2010, p. 342.
[273] *Ibid*., p. 343.

Salvador Toscano sustenta que, para los mayas antiguos, el arte arquitectónico es fundamentalmente plástico;[274] dice, también, que el carácter de los valores espaciales son secundarios en relación con los valores escultóricos y plásticos en la arquitectura, y que la decoración tiene un carácter absorbente y, más aún, que la tendencia a la ornamentación nació con la arquitectura.[275] De acuerdo con esta postura, Focillon sostiene que existe la escultura concebida exclusivamente para la arquitectura o comisionada y engendrada por ella; asimismo, existe una escultura que presta sus efectos y virtualmente su técnica de la pintura.[276] Éste es el caso de los relieves mayas (y los mesoamericanos, en general), tal como lo aprecia Westheim (su argumento sobre esta cuestión fue referido en el segundo capítulo).

Ahora bien, al considerar que la sintaxis, es decir, el sistema de las relaciones que producen la significación al unir diferentes unidades (o elementos constitutivos), se toman los valores plásticos como el volumen (íntimamente relacionado con el espacio tridimensional o real), así como la bidimensionalidad de la pintura y el relieve, la ubicación concreta de los diferentes signos iconográficos (lo que implica una determinada composición), la línea y el color.

4.1. Relaciones entre las plazas de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas

Como se pudo apreciar en el segundo capítulo, la plataforma Yaxche a la vez separa y une dos plazas de esta fase (lám. 1); eleva el edificio Ixim a un nivel más alto que los otros

[274] Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central,* prólogo de Miguel León-Portilla, edición de Beatriz de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 67.
[275] *Ibid.,* p. 79.
[276] Focillon, *op. cit.,* pp. 22-23.

dos, la Sub-1A y la 1B, sirviendo de su base. Además, Ixim cuenta con otra plataforma de tres cuerpos escalonados, que toma la forma de una pequeña pirámide con un templo en su cima, destacando así la verticalidad. Por otro lado, las subestructuras 1A y 1B se hallan en el nivel del terreno y cada uno cuenta con una plataforma de un solo cuerpo, lo que enfatiza la horizontalidad, que se subraya por la presencia de techos planos.

Westheim hace una excelente observación acerca de esa relación, cierto es, en torno a unas manifestaciones de Teotihuacan, pero igualmente válidas para las analizadas de San Bartolo; él dice: ''[…] el contraste entre la tendencia horizontal y el movimiento ascendente del cuerpo piramidal da origen a una tensión que se traduce en intensidad expresiva […]''[277] Esto permite pensar en que una plaza está hundida y la otra levantada, en relación con un referente –Yaxche– que, por consiguiente, funge como el nivel intermedio entre ellas.

Adicionalmente, esa particular disposición de las estructuras, en el entorno construido, indica la manera en la cual deben y quieren (esto último en el sentido que le da Mitchell) ser entendidas, contempladas y usadas.[278] Es decir, a través de esta configuración

[277] Westheim, *op. cit.,* p. 124.

[278] Mitchell argumenta sobre el cometido de las imágenes de la siguiente manera: ''La pregunta que se debe hacer a las imágenes desde el punto de vista de una poética no se refiere sólo a qué ellas significan o hacen, sino a lo que quieren – qué exigen de nosotros y cómo debemos responder a ello. Obviamente, esta pregunta también demanda de nosotros interrogarnos qué es lo que nosotros queremos de las imágenes.''[278] Y posteriormente agrega: ''Una imagen, entonces, es una criatura muy peculiar y paradójica, concreta y abstracta a la vez, una cosa individual específica y una forma simbólica, la cual abarca al mismo tiempo una totalidad. Para aprehender la imagen es [preciso] poseer una mirada comprehensiva, global de una situación, pero también es necesario conocerla en un momento específico […]'' Y: ''The question to ask of pictures from the standpoint of a poetics is not just what they mean or do but what they want – what claim they make upon us, and how we are to respond. Obviously, this question also requires us to ask what it is that we want from pictures.'' La traduccíon del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''A picture, then, is a very peculiar and paradoxal creature, both concrete and abstract, both a specific individual thing and a symbolic form that embraces a totality. To get the picture is to get a comprehensive, global view of a situation, yet it is also to be take a snapshot at a specific moment […]'' Mitchell, *op. cit.,* pp. xv y xvii.

concreta, física, se manifiesta su significación en un nivel profundo (la cual, a la vez, en cierta medida se oculta, se nos escapa y, por ello, hay que indagar en ella), lo que implica poner atención al lenguaje plástico-formal y su distribución.

Dicho esto, se puede apreciar la intención (y la necesidad) de precisar los espacios superior e inferior, mediados por otro en su intersección, espacios que se expresan en la siguiente relación tripartita: abajo : nivel intermedio : arriba :: Sub-1A y Sub1B : Yaxche : Ixim. Al hablar de lo horizontal y lo vertical, y del movimiento ascendente (y descendente), inmediatamente se imponen algunas ideas relacionadas con la cosmovisión de los antiguos mayas: organización espacial del universo (destacando aquí la estructura en tres niveles en sentido vertical); el movimiento que el sol hace en un día; una trayectoria que los hombres –los constructores y los receptores de esos espacios–, al parecer, debieron recorrer al utilizarlos.

Parece factible pensar que las personas que acudían a esos lugares partían de la plaza conformada por dos edificios, Sub-1A y 1B, y posteriormente subían por la escalera colocada en la esquina noreste de la plataforma Yaxche (lám. 1), para terminar la actividad ritual en el templo Ixim; es decir, el ritual completo tenía sentido siempre y cuando se respetara esta secuencia específica.

En cuanto al tema del diseño físico del edificio, condicionado o por su planta o por medio de otros elementos plástico-constructivos, se puede pensar en términos del plano de un *camino* o un *viaje* –en sentido que le dan Freidel y Suhler en su estudio cuyo título es ‘’El camino de la vida’’–, que pudo haberse referido al viaje desde la muerte hacia la vida, que posiblemente fuera el ritual más importante que ahí se realizaba. Empero, a la vez pudo

haber sido un aspecto simbólico del edificio que no fue literalmente diseñado para ello y que aludía a ese camino, mientras que también muchas otras diferentes actividades se podían efectuar. Estos autores consideran que el diseño el cual indica un camino fue principalmente incorporado a los edificios públicos para celebrar el ascenso de los gobernantes.[279]

Dicho esto, hay que notar, además, que la relación de estos tres momentos –los cuales se refieren a la secuencia de los pasos necesarios (un camino) para cumplir debidademente con los requisitos del ritual–, se expresan a través de la disposición de los edificios de la antepenúltima fase de construcción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo: la plaza hundida de las Sub-1A y 1B como el inframundo,[280] luego se sube por la escalera de Yaxche como nivel intermedio –tierra–, y se llega a lo alto –en el cielo– donde está el templo Ixim (lám. 1); la misma temática también se expresa por medio de algunas escenas pintadas en el Mural Oeste de la Sub-1A (lám. 2). A saber, esa disposición espacial me hace pensar en una posible jerarquización en la utilización de los edificios, en sentido de una *secuencialización,* es decir, obedece a un orden espacio-temporal dentro de una actividad ritual, que comprende (por lo menos) tres diferentes momentos.

Al igual, la idea de la doble orientación de las plazas y su vinculación con la aparente trayectoria solar y tres niveles del universo, tiene paralelo con la creencia maya de que el sol sale del inframundo y va hacia el cielo, lo cual está en consonancia con lo dicho previamente acerca de la disposición de esos edificios que señala los tres niveles del

[279] El viaje del Primer Padre al mundo de la muerte, su sacrificio y su renacimiento en el centro del cielo en esos edificios fue representado por los señores sagrados. Freidel y Suhler, *op. cit.,* pp. 270-271, 273.
[280] Así como vimos en el segundo capítulo en relación con La Blanca y Teopantecuanitlán, sitios citados por Guernsey: las plazas hundidas, a menudo vinculadas a los drenajes, hecho que tiene correspondencia con las creencias mesoamericanas según las cuales el inframundo es un lugar húmedo, con muchos ríos, claro es, subterráneos (*Vid. supra*).

universo (el inframundo, la superficie terrestre y el cielo). De este modo, la plaza conformada por las subestructuras 1A y 1B es el inframundo del que sale el sol en el este –la orientación de esta plaza–, se alza (pasando por el nivel terrestre), y va subiendo hacia el cielo, hacia el oeste –hacia donde está volteada esta plaza–, para volver a meterse en el mundo subterráneo.

Es importante subrayar también que Freidel y Suhler consideran que las estructuras que habían sido construidas previamente en el mismo lugar se relacionaban directamente con las fases posteriores (hay que recordar el tema del desmantelamiento de los edificios, referido en el segundo capítulo). Opinan que existía una relación entre el edificio sepultado y la persona que lo comisionó, con el edificio posterior y la persona que lo encomendó; a saber, las personas que encargaron esas edificaciones, probablemente los gobernantes, están en una relación estrecha a través de los edificios.

Además, estos autores piensan que la actividad de construir y la de la utilización de los edificios cuando son completados son diferentes, siendo ritualizado tanto el proceso de la construcción como los usos de las estructuras concluidas.[281] Siendo el asunto así, observo que tanto el *lugar* de la edificación como la relación de diversas estructuras a lo largo del *tiempo* se vuelven importantes y significativos.

4.2. Articulaciones entre lo que se presenta en el exterior y en el interior: especificidades arquitectónicas, escultóricas y pictóricas

Como vimos anteriormente, la única estructura de las cuatro que no cuenta con un espacio interior es la plataforma Yaxche; empero, la unión física de la Sub-1A con esta

[281] Freidel y Suhler, *op. cit.,* pp. 268-269.

plataforma es significativa y parece que indica la relación entre *adentro* y *afuera*, donde la plataforma indica el *exterior* y la Sub-1A el *interior*. Por su lado, esta correlación implica los conceptos del *englobado* y del *englobante*, así como de *entrar* y *salir*, cuyo sentido será abordado a continuación. Por consiguiente, hay que tener presente que no existe un espacio interior sin que exista otro exterior, y que esta conexión se puede expresar de distintas maneras. Los mayas que vivían en San Bartolo hacia el año 100 a.C. lograron manifestar esta idea a través de una disposición arquitectónica particular.

En relación con lo anterior, merece la mención la opinión de Daniel Schávelzon[282] acerca de las fachadas de los templos de la región de Río Bec y sus alrededores, aunque fueron edificados en el periodo Clásico, pero comparten el claro carácter connotativo, subrayado por la presencia de los accesos falsos y hasta las pirámides falsas. Este autor destaca que con esto se hace bastante obvio que nunca fueron hechas para *entrar*, sino para *ser vistas*, lo que indica la importancia de la naturaleza simbólica del edificio para los fines de un culto, sin importar tanto su interior. Agrega: ''Lo que importaba no era el objeto en sí mismo, sino la imagen que de él se tenía.''[283] Este autor destaca que ''el resultado final se ve a través del concepto de *entrar* o su opuesto *salir*. En ese sentido, existen el nacimiento

[282] El autor señala que la arquitectura es una de las expresiones culturales más importantes de todos los pueblos y que no sólo tiene el papel formal, sino también protagónico, funcional e ideológico; es decir, transciende a la simple utilización, puesto que, en el transcurso de la historia, ha sido un elemento esencial para la religión y para la estructura del estado, lo que implica el trabajo colectivo, que por su parte exige una determinada organización social y la disponibilidad de medios en cantidad suficiente; por extensión, denota una forma de vida, un conjunto de ideas, aspiraciones colectivas e individuales y, fundamentalmente, posibilidades, intentos y logros efectivos. Daniel Schávelzon, ''Templos, cuevas o monstruos. Notas sobre las fachadas zoomorfas en la arquitectura prehispánica'', (una versión preliminar fue presentada en la Tercera Mesa Redonda de Palenque en el mes de junio de 1978), en Ediciones de la revista *Punto de partida* No. 15, México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, Noviembre de 1978, p. 5., en http://www.danielschavelzon.com.ar/ebooks/Templos_cuevas_o_monstruos.pdf

[283] *Ibid.,* p. 14.

y la muerte, el enfermarse y curarse, la luz y la oscuridad, interior y exterior, y todos los ritos asociados a la incorporación y desincorporación social en general.''[284]

En general, estoy de acuerdo con esta aseveración, pero hay que agregarle la importancia del espacio interior cuando se trata de los edificios de San Bartolo. El mismo concepto, el de las fauces abiertas de un polimorfo como umbral, se expresa adentro de la Sub-1A a través de una saliente prominente y, siendo ese espacio recalcado por la presencia de las bandas horizontales que recorren los cuatro murales en su mitad superior. Su equivalente exterior, según mi apreciación, se manifiesta a través de la forma de la planta del edificio o por el número de vanos que puede tener un edificio.

En el caso de los que la tienen en T –Sub-1B e Ixim– (un trifoliar que en realidad es un tetrafoliar parcial como fauces abiertas de un ser fantástico para indicar el acceso a una cueva-concepto) o, según creo, por medio del número de vanos cuando la planta es rectangular, en el caso de la Sub-1A (una salida/entrada y cuatro vanos adicionales; me inclino a pensar que este numeral cuatro posiblemente indique un tetralóbulo) (figs. 12. b, 65. a, 66). La división del espacio interior en dos crujías, en sentido longitudinal, se anuncia desde el exterior en el caso de los edificios con la planta en T; Ixim, además, por su tamaño total, permite una segmentación interior adicional.

Tanto Ixim como la Sub-1B cuentan con un solo acceso, lo que implica una mayor iluminación de la crujía anterior y la casi ausencia de luz en la(s) cámara(s) posterior(es); por ello, en Ixim la pintura mural se halla solamente en la cámara central anterior, a la cual se entraba directamente por ese único acceso; a diferencia de la Sub-1A que posee un

[284] *Ibid.,* p. 29.

acceso y cuatro vanos más, distribuidos de manera que permiten que la luz entre por las tres fachadas, concediendo así una buena iluminación al amplio espacio interior; quizás ésta es una de las razones por que fueron pintadas las cuatro paredes.

Para subrayar la idea de que las plantas de los edificios (y algunas otras características suyas) se refieren al imaginario de los antiguos mayas, regreso al estudio de la Tumba 5 de Suchilquitongo escrito por Ségota, quien plantea que el diseño de la planta de este espacio arquitectónico se podría interpretar como representación de un cuerpo, antropomorfo o zoomorfo. Indica que los conceptos parecidos aparecen entre diferentes culturas oaxaqueñas (prehispánicas o del tiempo del contacto con los europeos), los cuales también están presentes entre los mayas actuales del vecino estado de Chiapas, quienes ''conciben a su espacio habitable como un ser viviente, igual que a los cuerpos de los hombres que abriga y cuya reproducción permite.''[285] Este tema –el objeto que en determinadas circunstancias adquiere las propiedades existenciales, las de un sujeto o agente– será abordado con más detenimiento en el siguiente apartado.

Por el momento, destacaré que más que *ser vistas*, estas imágenes fueron hechas para *significar* un concepto, rebasando, transcendiendo la materialidad del objeto, convirtiéndose, efectivamente, en un concepto expresado visualmente, vinculado con un ritual, que por su parte se relaciona con las imágenes precisas y efectuadas en piedra en forma de diferentes monumentos, pinturas murales y a través de la arquitectura.

Cuando se crea un espacio dedicado a rendir culto, a cantar, a danzar, y a otras actividades que lo acompañan (es decir, un espacio dedicado al uso ritual), no se puede

[285] Ségota, *op. cit.,* 2008, pp. 755-759.

pensar en él como exclusivamente exterior (que incluye también al entorno) o interior, puesto que es ambas cosas a la vez, es contenedor y es contenido: es una totalidad.

Se trata de los espacios configurados intencionalmente de una manera determinada –intelectual y sensiblemente– para significar algo. Esta misma configuración visual revela qué es y para qué es. En las culturas dominadas por las creencias (religiosas), como la maya (antigua), se trata de los espacios materiales, reales, manifestados e imbuidos de un componente espiritual; por ello, abundan los signos iconográficos y escritos que los designan, como, por ejemplo, los signos del aliento (vital) y del viento –fenómenos invisibles hechos visibles– tanto en el exterior como en el interior.

Cada una de las estructuras de la antepenúltima fase de construcción es una totalidad y todos los elementos que las componen adquieren su verdadera significación en su comunión. Por ser contemporáneas, fueron edificadas con la finalidad de usarse todas al mismo tiempo. Para subrayar esta idea, la Sub-1A está conectada físicamente con Yaxche y, además, unidas por una escalera que facilita el tránsito entre las dos plazas, como vimos en el apartado anterior.

Al igual –trátese de la relación entre lo que se presenta en el exterior y en el interior–, la cornisa de la Sub-1A tiene aproximadamente la misma altura que el friso pintado en el interior, siendo los dos inclinados hacia el receptor. Esa inclinación obedece a los valores plásticos y no del todo a los constructivos. En este sentido, la articulación de la Sub-1A con Yaxche es significativa por ser intencional, es decir, está vinculada con determinados conceptos, importantes para los antiguos mayas, como lo es la cueva-montaña o *witz*.

Además, en cuanto al orden de la construcción, esta unión implica que la plataforma fue primera en edificarse, y la estructura con las pinturas murales se agregó después.

Ahora bien, al hablar de volumen, de inmediato se piensa en arquitectura y algunas esculturas, aquellas que se manifiestan en el espacio real, el cual ocupan y en el que se extienden; pero, este espacio rebasa la noción de la mera utilización o la extensión, sino que, según Ségota, ‘’una escultura evidentemente no sólo ocupa el espacio sobre el que se extiende, sino que lo significa; de igual manera, el espacio ‘’utiliza’’ la escultura para definirse a sí mismo.’’[286]

Focillon, por su parte, sustenta que tres dimensiones no son simplemente el *locus* de la arquitectura, sino también, el peso y el equilibrio, es decir, su propio material. La relación que los une en un edificio nunca es casual; un edificio no es la colección de las superficies, sino un ensamble de las partes, constituyendo un cuerpo sólido completamente nuevo, que comprende el volumen interno y la masa externa. Es el espacio completo, impone un nuevo valor a las tres dimensiones.[287]

Las nociones del plano, de la estructura y de la masa son inseparables, y no se debe tratar de disgregarlos. No se puede negar que las masas arquitectónicas son rigorosamente determinadas por la relación de sus partes, así como entre las partes y la totalidad.[288] Tampoco se puede olvidar que la masa ofrece un aspecto doble y simultáneo, como masa interna y como masa externa, y que la relación entre ellas es de suma importancia para el estudio de la forma en el espacio. Cada uno de estos aspectos está en función del otro, y un

[286] Ségota, *op. cit.,* 1995, p. 57.
[287] Focillon, *op. cit*., pp. 19-23.
[288] *Ibid*., p. 20.

ejemplo puede ser aquél donde la composición del exterior anuncia el arreglo interior,[289] como en el caso de los edificios de San Bartolo estudiados, en los que la forma moldea un espacio vacío y crea su propio universo.

Es importante atender el modo en el que los vacíos y las masas fueron configurados en las formas que significan, y cómo unas simples superficies adquirieron la capacidad de producir lugares que sirvieran como receptáculos para diferentes imágenes, asimismo cómo un todo así integrado, por enlazar varios elementos, se convirtió en un objeto complejo, el cual a través de su visibilidad perdió el carácter neutro y por medio de una determinada intervención humana –que implica una visión condicionada por la creencia y la eficacia ritual–, logró que esa apariencia desplegara algo más allá de su propia visibilidad y obtuviera un estatus existencial, es decir, cuando se ve metafóricamente lo que no se ve ópticamente.

La Sub-1A cuenta con pinturas murales en la mitad superior de las paredes en sus cuatro lados, como lo vimos en el tercer capítulo, a diferencia de Ixim, que tiene las paredes pintadas completamente, del piso al techo. Con la distribución de los vanos en las tres fachadas en la Sub-1A y al contar con el techo plano, se logra un dominio total del espacio interior, que muchas veces ha sido negado a los mayas (y a otros mesoamericanos) que, al parecer, enfatizaban los espacios exteriores.

Los tres edificios –Sub-1A, Sub-1B e Ixim– cuentan con la escultura sobre las cornisas, la pintura mural, y los dos edificios en forma de T, además, tienen mascarones. Estas diferentes manifestaciones plásticas se ubican en los lugares más variados, hasta en

[289] *Ibid.*, p. 21.

los ángulos de los edificios, tanto en las paredes verticales (la pintura) como en las cornisas inclinadas (el relieve). Si bien se trata del análisis de una vasija mexica, esta referencia de Ségota me parece pertinenete en cuanto a la cuestión que quiero enfatizar:

> […] aunque cada uno de los elementos iconográficos que componen a una figura tiene un significado que le es propio, éstos reciben además una precisión de su contenido de acuerdo con el lugar que ocupan en el conjunto del que forman parte. Por lo tanto, las superficies que definen una figura como volumen sólo adquieren significación al ser consideradas como totalidad volumétrica.
> La tridimensionalidad, la espacialidad específica del objeto escultórico permite a este lenguaje artístico posibilidades de significación que en la bidimensionalidad de la lámina de un códice es preciso suplir con otros signos. […] Existe una tipología espacial, una composición de los espacios tridimensionales y otra de los bidimensionales que constituyen dos maneras diferentes de significar la misma cosa.[290]

Por esto es preciso estudiar un edificio, una escultura o una pintura en su espacialidad concreta y tomar en consideración la posición de los signos iconográficos que se distribuyen en un orden determinado sobre la superficie de esos objetos, los cuales se pueden expresar mediante diferentes técnicas. Y vuelvo a las palabras de Ségota, quien dice que ‘’los signos iconográficos, pues definen el espacio que ocupan, pero a la vez también están en una relación de interdependencia e interdefinición mutua con otros espacios del mismo objeto.’’[291]

Así, me pregunto ¿por qué los artistas mayas escogieron precisamente los ángulos para presentar ciertos signos iconográficos, ¿a qué se debe su visibilidad parcial si son observadas de un solo punto de vista?, y ¿por qué dejaron las superficies planas, muchas veces, sin pintar, tal como se expresa también en la estructura 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal (fig. 11), o las llenaron con el diseño del entrelazado, como en el edificio H-

[290] Ségota, *op. cit.,* 1995, pp. 57-58.
[291] *Ibid.,* p. 58.

Sub-10 colocado en el ingreso al Grupo H de Uaxactún (figs. 8. a-b)? El entrelazado aparece también como diseño principal de la superficie plástica en las estelas 19, 20 y 59 de Izapa (figs. 88. a-b, 101), por mencionar algunos casos.

Aunque lo plantea Focillon, estudioso del arte occidental principalmente, es muy sugerente su aportación en torno a la articulación del fondo de una superficie plástica, el vacío y el entrelazado. Argumenta que, a veces, el fondo queda muy visible y el diseño se despliega en algunas de sus partes; por el contrario, en otras ocasiones, el entrelazado se multiplica y cubre por completo el fondo en el que se despliega. Estas dos maneras de presentarse y relacionarse con el fondo –respetar o suprimir el vacío–, crea dos tipos de configuraciones: primera, donde parece que el espacio se encuentra libremente alrededor de las formas, las mantiene intactas y garantiza su permanencia; segunda, donde las formas tienden a encontrarse, a fusionarse de modo que la relación de las partes deja de ser evidente, donde el inicio y el final están escondidios cuidadosamente. En otras palabras, se trata de un compuesto de los elementos discontinuos delineados con precisión, con fuerza rítmica, que definen un espacio estable y simétrico, el cual los protege de los accidentes imprevistos de la metamorfosis.[292]

Por todas estas características no se puede decir que esas imágenes sean una simple decoración u ornamento, pero tampoco se debe negar su valor estético que indudablemente poseen; empero, considero que su intención primordial es la de significar y definir la totalidad de una manifestación plástica y su espacio y, a la vez, de ser determinadas por ellos; es decir, estas imágenes cobran su significación por el lugar en el cual se encuentran,

[292] Focillon, *op. cit.,* p. 18.

sus características iconográficas, la relación que establecen entre sí y su relación con la totalidad.

Dicho esto, se plantea la viabilidad de que la función primordial de las imágenes mayas antiguas no fue la relación con los espectadores (los receptores), es decir, la de ser observadas en el sentido que se le da en la actualidad, sino la de indicar la significación que otorgan a esa diversidad de manifestaciones plásticas. La actividad del espectador no entra en consideración, porque la contemplación y la transcedencia de la obra está predeterminada primordialmente por la religión. Estas manifestaciones no están hechas para el espactador, no lo integran, y su primera importancia no reside en el efecto de la obra (de arte), sino en su supuesto de *ser-dios*.[293]

Quizás este tema se vuelve más evidente cuando se trata de las pinturas que se hallan en las tumbas, que, en realidad, fueron hechas para acompañar a los enterrados, a vigilarlos en el más allá y, tal vez, cuidarlos de los potenciales intrusos que ingresarían a esos espacios sacralizados. En el momento de su realización, al enterrar a uno o a varios difuntos, las pinturas y múltiples objetos que los acompañaban fueron tapados junto con ellos (como es el caso del entierro 167 que se localiza dentro en el edificio 5D-Sub-10-1ª de Tikal). Son raras las veces que las tumbas se vuelvan a abrir, aunque existen tales casos en Mesoamérica.[294] Tomando esto en consideración, vuelvo a señalar que la función primordial de esas manifestaciones no fue su observación tal y como la entendemos hoy en día, sino la de significar el espacio con su presencia, el cual se convertía en otra realidad, no

[293] Einstein, *op. cit.*, pp. 39-40.
[294] Aquí no tomo en consideración la actividad de los saqueadores.

menos relevante que la que estamos viviendo, siendo animada, precisamente, por medio de los objetos que acompañaban a los difuntos.[295]

Regresando al tema del fondo, una de las dificultades que se puede presentar al estudiar las imágenes es su papel en las situaciones cuando la naturaleza y el espacio (construido) no son la extensión más allá del hombre o la periferia en el alrededor suyo, que prolonga y penetra su ser, sino más bien una entidad totalmente separada, con la cual no está de acuerdo.[296] En algunas pinturas murales, las figuras no están totalmente aisladas dentro de los marcos arquitectónicos y parecen que van hacia delante, es decir, se salen de los marcos y del fondo; el espacio lucha contra el vacío en todas las manifestaciones visuales.

Tanto en el exterior como en el interior las figuras pintadas se mueven sobre un espacio de color natural del estuco, el cual ocupa una buena cantidad de la superficie pictórica, con lo que se subraya su visibilidad, hasta obviedad, y la estabilidad entre (o debajo de) los signos que la ocupan, ya que es plano, fijo y preserva la unidad de las pinturas. Permite, además, que las figuras se muevan libremente a lo largo de ese espacio vacío,[297] lo que lo convierte en un espacio sumamente expresivo, construido con diferentes formas que lo habitan, desarrollan y que lo animan y, también, lo definen, estabilizan, configurando su propio entorno.

Aunque los signos iconográficos que se plasman en la cornisa de la Sub-1A se destacan plásticamente sobre el fondo y se superponen a la banda compleja con los signos

[295] Westheim apunta: ''Morir para nacer. Toda muerte es para la mentalidad mesoamericana el preludio de una nueva vida. No hay ningún final: cada final es el principio de algo nuevo.'' Westheim, *op. cit.,* p. 70.
[296] *Ibid*., p. 27.
[297] Ségota, *op. cit*., 1995, p. 119.

geométricos, se puede afirmar que, por lo menos en este caso, el volumen no agrega nada nuevo a la significación del relieve; esto está en consonancia con lo que sostenía Westheim: ‘’Trátese de relieves o pinturas, la voluntad artística que rige la creación es la misma.’’[298] Pienso que este arreglo formal y plástico alude a dos planos diferentes, planos en los que se plasman diferentes figuras zoomorfas: las aves que se destacan en forma figurativa en el altorrelieve, por un lado, y la serpiente emplumada y, seguramente, el jaguar, por el otro, desarrollados en bajorrelieve en forma geométrica, como fue sugerido en el segundo capítulo.

La saliente, en el interior de la Sub-1A de San Bartolo, está literalmente movida hacia delante y empujada al espacio que ocupa el receptor (fig. 53. a). Ésta es una herramienta de la composición que indica la complejidad de la imagen y sugiere varios planos en su construcción; es, también, la forma real en el espacio real. Igualmente, las figuras –a pesar de sus gestos–, colocadas en este volumen transparente, limitado con precisión, están completamente aisladas una de la otra y de su entorno, por lo que parecen existir en el vacío; aparecen como bloques discretos y delicados en un entorno limitado con exactitud.[299]

Todos los edificios tienen las plataformas en forma de delantal (o talud); son elementos constructivos, porque elevan, sostienen y dan estabilidad a los edificios; al mismo tiempo, son formas plásticas porque están pintadas de un determinado color, rojo liso, el más usado para pintar las plataformas, y que por estos aspectos formales significan; están en relación de oposición con las cornisas (abajo *vs*. arriba, textura lisa *vs*. textura de

[298] Westheim, *op. cit*., p. 102.
[299] Focillon, *op. cit*., p. 28.

relieve, un color *vs*. combinación de colores), con las cuales, por otro lado, comparten algunos elementos (como la inclinación y el hecho de funcionar como marcadores del espacio plástico). Las cornisas modeladas en estuco y pintadas, combinan los relieves de diferente profundidad, como vimos, de una manera premeditada, y el color natural del estuco, el rojo y, con frecuencia, el negro con el fin de destacar ciertas formas o agregar en línea (pintando) unas nuevas, que no fueron modeladas previamente.

Los colores que dominan en los espacios exteriores son el natural del estuco y, efectivamente, el rojo (el mismo que, por ejemplo, prevalece en los contextos funerarios mesoamericanos); el primero –el del estuco– se usa como color de fondo en las pinturas murales, mientras que en la escultura adosada es el color de las figuras; es decir, la relación entre el rojo y el color natural del estuco se invierte, indicando las técnicas de positivo y de negativo; así, la expresión figurativa (y geométrica) se mueve sobre estos fondos neutros.

En San Bartolo (y probablemente en la pintura mesoamericana, en general), la luz forma parte del concepto del color y no es un valor en sí mismo; sin embargo, en una primera instancia se podría decir que la *iluminación* viene del interior de las pinturas (o las figuras pintadas), porque ellas se pintaron de una misma manera (en un mismo tono y la misma saturación). Esta concepción se relaciona con las técnicas aplicadas, pero no depende totalmente de ellas; se puede construir una luz completamente ficticia (no óptica, sino aquella basada en una creencia) dentro del espacio plástico.[300] Eso depende de si una obra (de arte) se percibe como un objeto en el mundo, iluminado como cualquier objeto a la luz del día o ella crea su propio universo, con luz interior, construida bajo determinadas reglas.

[300] *Ibid.*, p. 25.

Ahora bien, en cuanto a la cuestión de los marcadores del espacio plástico, se nota que la intención de delimitar, encerrar y, de esa manera, significar un espacio está presente tanto en el exterior como en el interior de los edificios en la escultura, en la pintura y, desde luego, en la arquitectura. Esta delimitación en el exterior se hace al contraponer la cornisa con la plataforma, fungiendo el primero como la banda superior y el segundo como la inferior de los muros; entre ellos, en las paredes verticales, se encuentran pintadas figuras antropomorfas entre las volutas. En algunos edificios –Sub-1B de San Bartolo y 5D-Sub-10-1ª de Tikal–, la idea de un espacio superior está reforzada por la presencia de las bandas astrales; además, este espacio se subraya con la presencia de las aves.

Esa manera de delimitar el espacio pictórico se encuentra también en el interior de los edificios; está hecha mediante dos bandas paralelas pintadas que encierran horizontalmente las escenas; las delimitaciones verticales no se pintaron. La superficie de una pared tampoco es el límite de las escenas, puesto que existen elementos que las rebasan. Esto indica, como había expresado, que se trata de un solo discurso que no cesa en los rincones. Por ejemplo, en el Mural Norte de la Sub-1A el mechón de uno de los cinco infantes que nacen del guaje continúa libremente en el mural contiguo, es decir, en el Mural Oeste.

Al parecer, el atravesar la superficie delimitada físicamente o por medio de las bandas pintadas es más una regla que una excepción. Se rebasan, entonces, los bordes en los interiores, en los exteriores, y en los espacios delimitados por las bandas. En el exterior, las pinturas de las figuras antropomorfas entre volutas están en los ángulos de las paredes verticales de los edificios. Cuando se trata de las cornisas, las unidades formadas por los signos geométricos (en San Bartolo) o figurativos (en El Pesquero) no se detienen en las esquinas. Por último, tanto en las bandas pintadas como en las modeladas en estuco, casi

siempre una figura rebasa sus límites; en este sentido, las significaciones y las funciones pueden ser múltiples: el atravesar el marco intensifica el movimiento de las figuras, por lo que deja de ser un recinto cerrado, sino aparece como un medio pictórico de la imagen. En general, los marcadores aíslan el espacio plástico del resto de la superficie, la completan y permiten que exista un mundo propio, lo significan; parecen llevar las imágenes de un todo más extenso al campo de visión del observador/receptor para enfocar la visión entre él y la imagen.[301]

Las bandas que se componen de varios elementos geométricos tienden a tener varias subdivisiones internas. El conjunto formado por tres elementos –J, I y J invertida (que probablemente se refieran a los colmillos del jaguar) dispuestos a manera de colgar de una franja lisa de color blanco– se encuentran tanto afuera como adentro de la Sub-1A (con la excepción que en el interior del edificio existe una mayor profusión de colores –rojo, blanco, amarillo, gris con tono azul–, así como los delineados en color negro) (lám. 1. z, figs. 12. b, 64. b, 78. a-c).

La parte superior de esas bandas –ya que muestran la división en dos franjas en sentido horizontal– contiene otros elementos: en el exterior, en las bandas se repite un conjunto de tres elementos (que indican las plumas, como vimos en el tercer capítulo), mientras que en las del interior hay varios elementos en diferentes disposiciones y colores que muestran una mayor segmentación. Finalmente, me inclino a pensar que la parte inferior de la banda del exterior a la que se sobrepone la tríada J, I y J invertida, podría indicar el cuerpo de la serpiente por estar pintada de rojo, igual que en el interior, en el

[301] Las características principales y las posibles funciones de los marcadores del espacio plástico fueron indicadas en el segundo y en el tercer capítulo de esta tesis.

Mural Norte (la serpiente que forma parte de escenas y sirve de soporte para ocho figuras antropomorfas). Entonces, la cornisa –la banda superior en el exterior de la Sub-1A– es un complejo zoomorfo fantástico/mitológico: ave-jaguar-serpiente(emplumada).[302]

Para apoyar estas ideas, es preciso recordar el Edificio 1 del grupo A de El Pesquero (figs. 6. a-b), en el que la cornisa tiene también, en la fachada frontal, la figura del ave (compuesta por la cabeza y las alas) justo encima del acceso, igual que en la Sub-1A. Las aves, así como las figuras antropomorfas disfrazadas de aves son omnipresentes en el imaginario del periodo Preclásico tardío en un área vasta de Mesoamérica, destacando una mayor presencia en las estelas de Izapa (figs. 95. a, 102). Se trata de la figura llamada dios Pájaro Principal, figura referida varias veces en el apartado dedicado a la iconografía del primer capítulo de este trabajo, la misma que fue pintada varias veces en el interior de la Sub-1A de San Bartolo, en el Mural Oeste (lám. 2, fig. 36).

Ahora bien, al recalcar tanto las similitudes como las diferencias entre los elementos plásticos y formales que se encuentran en el exterior y en el interior principalmente de la Sub-1A de San Bartolo, pero apoyados con ejemplos de otros lugares, hay que notar que en ambos espacios –el exterior y el interior– se muestran las figuras antropomorfas en acción, pero con función nominativa en el exterior, a saber, se nombra y anuncia lo que se encuentra adentro y se apela a la memoria del receptor, y como una narración en el interior, puesto que se plasman escenas que se desarrollan en diferentes tiempos y espacios. Esto se

[302] Sobre la figura de este último animal fantástico (Quetzalcóatl en el altiplano de México), Westheim comenta: ''La pluma se considera como recurso mágico que confiere al ave la capacidad de levantarse sobre todos los seres vivientes. Es símbolo de la grandeza sobresaliente, insignia del hombre prócer, a quien eleva por encima de los demás y pone en condiciones de ''verlo y oírlo todo.'' Westheim, *op. cit.,* p. 40. De la Garza argumenta también sobre este tema: ''La presencia de las plumas o las alas, indica el carácter celeste o la elevación de los personajes por encima del plano natural de la existencia. Por eso se hallan en el friso.'' De la Garza, *op. cit.,* 1999, p. 32.

refleja en el hecho de que en el exterior se trata de las figuras aisladas, sean ellas antropo o zoomorfas, mientras que en el interior se trata de los grupos de figuras que ejercen diferentes acciones.

Las volutas que circundan a las figuras antropomorfas, pintadas en las paredes verticales en el exterior de los edificios, también están presentes en las pinturas en el interior de la Sub-1A; no obstante, existen ciertas diferencias entre ellas. Primero, en el exterior las volutas rodean a los personajes, denotando que se encuentran en otro ámbito, otro espacio, y quizás en otro tiempo, y probablemente actúen como vínculo de unión entre el cielo y la tierra, entre las deidades y los seres humanos, y se pintan de rojo y rosa; al parecer, el rojo se trazó primero, mientras que el rosa se agregó después, para llenar las superficies que quedaron parcialmente encerradas o para seguir esos trazos en su interior. Esa combinación nunca se utiliza en el interior de los edificios donde las volutas se relacionan con las cabezas de diferentes figuras antropomorfas y zoomorfas, y también con algunas figuras fitomorfas (por ejemplo, árboles); estas figuras exhalan, es decir, las volutas designan que están vivas (las rojas) o se refieren a los seres ofrendados (combinación de rojas y negras y, raras veces, sólo las negras).

Otros signos iconográficos que aparecen tanto en el espacio exterior como en el interior de la Sub-1A son las aves; la particularidad de las pintadas en el exterior es que se muestran de perfil en las fachadas laterales y de frente, en la fachada frontal, mientras que en el interior esas figuras se pintan únicamente de perfil. Las figuras de las cuevas en forma de tetrafolios de los Murales Oeste y Este, así como la de la montaña-cueva del Mural Norte, se pintan de forma diferente: las primeras dos se trazan desde la perspectiva del pájaro, mientras que la última, de perfil; las primeras dos se hallan en los muros anterior y

posterior, y la segunda, en el muro lateral; por consiguiente, en los muros laterales esas figuras están de perfil, mientras que en los frontales, de frente.

Las figuras del exterior de la Sub-1A están orientadas hacia el acceso, que se halla en la fachada principal (fig. 12. b). En la Sub-1B la figura antropomorfa pintada entre volutas, en la esquina remetida, está orientada también hacia el acceso al edificio; es decir, todas convergen hacia la entrada/salida (figs. 57, 62. a-b, 65. b-c), lo que puede ser un indicador más para corroborar la suposición de un solo acceso en la Sub-1A.

Por otro lado, las figuras antropomorfas pintadas en las fachadas del edificio 5D-Sub-10-1ª de Tikal están dispuestas en procesión; en los dibujos que se conocen se muestran solamente cuatro de ellas (de seis en total), que se podrían apreciar si el observador se colocara detrás de la estructura; ellas están volteadas en una misma dirección –hacia la izquierda con respecto al observador– (fig. 11), contrariamente a la orientación de las aves de la cornisa de la Sub-1A que están dispuestas simétricamente, mirando hacia el acceso, como fue indicado. Parece que la disposición de las figuras en una procesión se vincula directamente con los espacios mortuorios, y la orientación hacia un punto en común implica otra(s) función(es), como se verá a continuación.

Ségota opina que la función de las figuras grabadas en las jambas de la Tumba 5 de Suchilquitongo –dispuestas simétricamente (como aquellas en las Sub-1A y 1B) y no en procesión como las de la cámara mortuoria (como en 5D-Sub-10-1ª), que tampoco atienden a un ritual como los hombres y mujeres en las pinturas del transepto– es la de vigilar la entrada y la armonía en el espacio interior.[303] También es la opinión de Guernsey en cuanto

[303] Ségota, *op. cit*., 2008, p. 760.

a los cuatro monumentos zoomorfos de Teopantecuanitlán; Westheim sostiene la misma idea cuando analiza las columnas serpentinas de Chichén Itzá:

> En la columna serpentina de Chichén Itzá el cuerpo del animal, verticalmente erguido, con la cabeza en el suelo, soporta la viga del techo con su extremo, doblado hacia atrás. Es elemento constructivo y a la vez representante de la deidad que vigila la entrada del santuario.[304]

Se observa que se trata de una gran complejidad de los espacios y las imágenes, configurados en consonancia con las creencias de sus constructores, las mismas que apelan a su memoria y una relación especial que establecen con ellos, siendo esto el tema del siguiente apartado.

4.3. Contexto/objeto como agente: idea de la presencia

En la exposición previa, en varios momentos determiandas características urbanísticas, arquitectónicas, escultóricas y pictóricas fueron referidas en cuanto la *somatización*; es decir, que su arreglo o disposición en el espacio (relativo a las plazas que forman la llamada antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo; me refiero aquí, más que nada, a la unión física de la Sub-1A y Yaxche), el diseño de la planta de los edificios en T (Sub-1B e Ixim), la planta rectangular con cuatro vanos aparte del acceso (Sub-1A), el friso saliente (en el interior de la Sub-1A), para mencionar sólo algunos ejemplos, fueron relacionados con los cuerpos o las partes de los cuerpos (las fauces abiertas) de las figuras zoomorfas fantásticas (o polimorfas) que se refieren al complejo cueva-montaña o *witz*, como entidad con características ontológicas; a saber, aquellas que por medio de la activación ritual, al ser evocadas, ofrendadas, dejan de *representar* y *se hacen presentes*. En ese momento se anula y (con)funde la diferencia entre

[304] Westheim, *op. cit.,* p. 54.

el espacio del espectador/receptor y el de las ‘’representaciones’’, es decir, se revoca la distancia entre la realidad y la representación, entre el sujeto y el objeto.[305]

En las sociedades antiguas –como la maya que se examina aquí– y, en general, en las sociedades denominadas tradicionales (de diferentes épocas, incluyendo la actual), el público se vincula con diferentes manifestaciones plásticas ‘’a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo.’’[306] Empero, no hay que descartar la posibilidad de un multi-funcionalismo de los edificios, por ejemeplo, que al mismo tiempo sirven para guardar, exhibir, consultar y ser adorados.

Sobre el tema de la presencia, Westheim ya argumentó que una obra (de arte) se consideraba tan real como cualquier otro fenómeno de la realidad provisto con eficacia mágica; su finalidad era transmitir un concepto –en forma plástica–, y no una simple representación de escenas o pensamientos.[307] En relación con este asunto, en su estudio sobre la Tumba 5 de Suchilquitongo, Ségota señaló que:

> Las imágenes contenidas en el interior de estos cuerpos no representaban a los dioses o a los ancestros, sino que los ‘’hacían presentes’’, reales y activos, y cumplían una función en el interior del espacio que les fue asignado e interactuaban con sus habitantes ‘’de carne y hueso’’; en este caso, con la persona o personas enterradas que emprendían su viaje al inframundo, a Lyobáa, en el idioma zapoteco. Incorporados como pintura mural o escultura arquitectónica, ‘’hacen vibrar’’ a cada uno de sus elementos constitutivos.[308]

Considero que, en el caso de los edificios de la antepenúltima fase de construcción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, todas las manifestaciones plásticas cumplen con

[305] Otra categoría de observadores que somos nosotros, nos acercamos a estas manifestaciones ya despojadas de sus formas originales, fragmentarias, tratando de re-crear y sugerir sus posibles significaciones.
[306] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo (Ensayo), 2009, p. 186.
[307] Westheim, *op. cit.,* p. 51.
[308] Ségota, *op. cit.,* 2008, p. 759.

la misma función: la de hacerse presentes. Aunque no se trata de las estructuras que albergan las tumbas (que, por cierto, son también cuevas, lugares del origen y del destino), el mismo receptor las activa/anima durante un ritual. Freidel indica que es evidente que la estructura 5D-Sub-10-1ª de Tikal es un monumento conmemorativo encima de una tumba y agrega:

> Otros murales fueron descubiertos en las tumbas del Preclásico tardío en la Acrópolis Norte, y la pintura mural en Cuello contiene los elementos en los cartuchos, los cuales podrían ser jeroglíficos. Tumbas, textos y murales van juntos en el periodo Clásico temprano; quizás los murales en el exterior puedan tener las mismas asociaciones en el Preclásico tardío.[309]

Considero que la misma función es válida para los mascarones que flanquean las escaleras, que llevan al interior de las estructuras, siempre dispuestos en pares, de una forma simétrica: son guardianes, custodios o precisamente vigilantes de estos espacios. Además, creo que lo mismo ocurre –entre otras posibles funciones– con las figuras antropomorfas de las esquinas y de otros espacios particulares. Ségota indica que la interpretación de las funciones que cumplen estos individuos de las jambas ‘’no debe ser en un sentido lineal sino cruzada y dinámica, están en diálogo unas con otras, unas frente otras.’’[310]

Más bien, ¿se podría pensar que todo el contexto, sumergido en una actividad ritual –la arquitectura con las pinturas y esculturas adosadas–, se convertía en un solo objeto con características ontológicas, es decir, un sujeto o un agente? A saber, el mismo contexto se puede percibir como una totalidad, una sola configuración visual, con características anímicas; al mismo tiempo, cada una de sus unidades menores funciona de la misma

[309] Freidel, *op. cit.,* p. 7.
[310] Ségota, *op. cit*., 2008, p. 760.

manera. Me refiero a diferentes niveles (o jerarquías) de significación, las cuales, yendo de lo mayor a lo menor, son: una fase constructiva (o grupo arquitectónico), dos plazas, cuatro estructuras (tres edificios), más los rasgos importantes de cada una de ellas (en el exterior y en el interior). Así, co-existen las configuraciones visuales en múltiples niveles, donde cada una de ellas –a través de su particular forma, física y real–, se convierten en una entidad viva, un sujeto, con ciertas partes anatómicas destacadas, que tienen paralelo con las creencias (o la ideología religiosa) de los antiguos mayas. Y, dicho en otras palabras, estos espacios particulares fueron creados como lugares vivenciales del universo, como macrocosmos hecho microcosmos.

Por ello, entiendo las imágenes (o las configuraciones visuales) como conceptos operatorios y no como simples soportes de iconografía; y si de soportes de tratara, serían, en principio, soportes rituales.[311] Al igual, las cosas o los objetos, o lo que llamamos las entidades materiales y físicas, o las formas, ''tienen la capacidad'' implícita de significar, son ''portadores'' de contenido, ellos *son*, *devienen*. A paritr de ellos mismos se pueden crear los conceptos, al observarlos, experimentarlos, usarlos; para estudiarlos, no se exige elaborar los conceptos *a priori*, puesto que las ''cosas'' ya son *realidades* y permiten que se produzcan los conceptos.

Para reclacar esta idea, recurro a una sugerente observación de Alfred Gell sobre los artefactos de forman el *corpus* del arte marquesano de Polinesia, que estudia desde el punto de vista antropológico (conformado por cuatro categorías de objetos: motivos de los tatuajes, decoraciones similares a flautas, incisiones en las superficies planas (relieves muy

[311] Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 71, 111.

bajos) y relieves en tres dimensiones); observa que desde el punto de vista formal hay muchas similitudes entre todos esos objetos y dice:

> Por el momento sólo me interesan los aspectos estrictamente formales del arte marquesano, y es suficiente notar que casi todo arte marquesano fue anexado al cuerpo humano (ej. tatuaje, adornos). Además, el arte que intrínsecamente no formaba parte del cuerpo humano (ej. armas, canoas, muebles de casa, etc.) conceptualmente fue tratado como si lo fuera. Así, la canoa de un jefe era parte de su cuerpo, tenía el nombre propio que era uno de los [nombres] propios que usaba, [y] si se le hiciera algún daño a ella [la canoa], el daño le era hecho también a él, etc.[312]

Es bastante claro, después de varias reflexiones y citas relevantes, que diferentes clases de objetos son animados y toman la forma de una entidad viva; como en el caso del arte de Polinesia, en el cual los objetos se personifican al recibir los nombres propios, basta con mencionar que los mayas también ponían nombres a los edificios y a otros diferentes objetos.

En un brillante artículo sobre los términos arquitectónicos en los textos jeroglíficos mayas y nahuas, Velásquez García indica que en el Panel 1 del sitio de La Corona se describe la dedicación del monumento y del templo en el cual se encuentra, que posiblemente sea una pirámide llamada Wak Mihnal.[313] Asimismo, la llamada Casa E de Palenque es el único edificio pintado de blanco en esta ciudad, en cuya dedicación claramente se lee que su nombre fue Sak Nuhk Naah, ‘’Casa de la Piel Blanca’’.

---

[312] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ‘’For the present I am concerned only with strictly formal aspects of Marquesan art, and it is sufficient to note only that almost all Marquesan art was attached to the human body (e.g. tattooing, adornment). Moreover, the art that was not intrinsically part of the human body (e.g. weapons, canoes, furnishings of houses, etc.) was conceptually treated as if it were. Thus, a chief’s canoe was a part of his body, had a personal name which was one of his own set of names, if injury was done to it, injury was done to him, and so on.’’ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 168.

[313] Velásquez García, *op. cit.*, 2009, p. 269.

Este autor menciona otros nombres propios de los edificios y de las cámaras funerarias: B'olon Ajaw Naah, ''Casa de los Nueve Señores'' (en Copán y Tikal), B'olon 'Eb'tej? Naah, ''Casa de los Nueve Trabajos'' (en Palenque), Wak Muyal Chanal, ''Lugar de las Seis Nubes del Cielo'' (en Río Azul) y Ho' Janaab' Witz, ''Montaña de las Cinco Flores de Maíz'' (en Cancuén y Piedras Negras).[314] Velásquez García también señala que la cámara palaciega de la Estructura J-6 de Piedras Negras probablemente tenía por nombre Chahuk Naah, ''Casa de Trueno'';[315] la lista de los nombres propios de los edificios no se acaba aquí.

Igual de importante es el hecho de que algunos términos arquitectónicos implicaban una proyección del cuerpo humano sobre la arquitectura, como los vanos de las entradas que se denominaban *ti'*, palabra que significa ''boca o puerta''. La somatización de los elementos constructivos se vincula también con el términos *pakab'*, ''dintel'', cuya etimología indica que deriva del verbo *pak*, ''yacer boca abajo'', más el sufijo -*ab'* que lo convierte en sustantivo, por lo que se cree que los mayas consideraban que los objetos podían tomar posturas físicas y que los dinteles gozaban de un rostro volteado hacia abajo.

Finalmente, el hecho de que las vasijas y las cajas, es decir, los distintos contenedores de cerámica y madera, tenían el mismo nombre que las casas, las moradas o las habitaciones (*'otoot*), me parece bastante interesante y llamativo; una de sus funciones era guardar algo, normalmente algún contenido con propiedades mágicas o sobrenaturales.[316] Como acota Velásquez García, ''algunas vasijas depositadas en escondites o *caches* fueron denominadas *yotoot k'uh[u']n*, ''templos'' o ''casas de adoración'' de los dioses, una

[314] *Ibid.*, p. 276.
[315] *Ibid.*, p. 278.
[316] *Ibid*.

alusión probable a su contenido ceremonial y sagrado, aunque su función precisa es desconocida.''[317] Además, Andrea Stone y Stephen Houston, cada uno por su parte, indican que es importante saber que los significados de los términos utilizados en las inscripciones jeroglíficas del Clásico, los que se refieren a las estructuras, coinciden con aquellos de los objetos entendidos como recipientes o contenedores, y se extienden hasta las tumbas; es decir, pertenecen al mismo campo semántico.[318]

Gell, por otro lado, añade que la forma de animar se puede lograr de una manera bastante diferente, al tomar en cuenta su entorno, su ambiente extraordinario, apuntando que:

> Si nos situamos no en el interior de un santuario, sino afuera de él –en el patio– con los fieles que rinden un culto (quienes raramente o quizás nunca hayan visto a los ídolos), entonces podemos imaginar, de inmediato, que los ídolos (encerrados en el templo, animando a éste como si fuera un cuerpo gigantesco) se hace la 'mente' y la interioridad no sólo por la semejanza física con el cuerpo humano, sino por hacerse las 'mentes' animadas de un templo grande, concurrido e imponente. Justamente como la mente es concebida como el interior de una persona, un *homunculus*, dentro del cuerpo, así los cuerpos son *homunculi* dentro del 'cuerpo' del templo. Y es cierto que los ídolos, incluso los ídolos muy figurativos, invariablemente se presentan en un entorno, un templo, un santuario o un arca, un espacio sagrado de cualquier tipo, el cual tiene por finalidad enfatizar los interiores, su aislamiento y su (relativa) inaccesibilidad, así como su majestuosidad. El aislamiento del ídolo tiene, automáticamente, el objetivo de motivar la abducción de la agencia, con base a la ecuación:
>
> ídolo : templo :: mente : cuerpo.[319]

[317] *Ibid*., p. 279.
[318] Guernsey, *op. cit.,* p. 88.
[319] La traducción del inglés al español es mía. El texto original es el que sigue: ''If we situate ourselves, not in the innermost sanctuary, but outside in the courtyard, with the ordinary worshippers (who rarely if ever saw the idols themselves) then we may readily imagine that the idols (immured in the temple complex, and animating it like a giant body) come to stand for 'mind' and interiority not just by physical resemblance to the human body, but by becoming the animating 'minds' of the huge, busy, and awe-inspiring temple complex. Just as the 'mind' is conceived as of an interior person, a homunculus, within the body, so the idols are homunculi within the 'body' of the temple. And it is true that idols, even very representational idols, are invariably presented in a setting, a temple, a shrine or an ark, a sacred space of some kind, which has the effect of emphasizing their interiority, their secludedness and (relative) inaccessibility, as well as their

Esta argumentación deja muy clara la importancia ritual tanto del espacio exterior como del interior, enfatizando la probabilidad de que la mayoría de los creyentes quizás ni siquiera entraban en el santuario, con lo que ya hay una división entre los posibles espectadores/participantes en los rituales. El autor indica la relevancia del contexto (de un entorno o un escenario), lo que asegura mi postura acerca de la doble significación que se establece a través de la relación entre el contexto y el objeto, que se vuelve sujeto.

Para apoyar la hipótesis de que los edificios son entidades vivas/animadas en determinadas circunstancias (siendo al mismo tiempo, posiblemente, tanto contextos como figuras que poseen el cuerpo y la mente), es ahora pertinente la opinión de Taube, expuesta en su artículo que versa sobre los conceptos de la vida, la belleza y el *paraíso* entre los mayas del Clásico, expresados por medio de la figura zoomorfa fantástica –la Montaña de la Flor–;[320] este autor sostiene:

> Adicionalmente, aparte del templo de Copán, en el arte maya del Clásico, las cabezas *witz* comúnmente se hallan en agrupaciones superpuestas, aludiendo posiblemente a las montañas formadas de las masas discretas de piedra que se proyecta. Para la Estructura 10L-22 y los templos en las Tierras Bajas septentrionales, el concepto de una ''casa montaña'' se correlaciona bien con la serie de los mascarones de piedra, así como con las entradas frecuentes, en forma de las fauces, que parecen cuevas.[321]

Stuart, en relación con este tema, identificó diferentes estructuras mayas antiguas como montañas personificadas, es decir, *witz*. Una de ellas es la Estructura H-X-Sub 3 de

---

majesty. The seclusion of the idol has, automatically, the effect of motivating the abduction of agency, on the basis of the equation: idol : temple :: mind : body.'' Gell, *op. cit.,* p. 136.

[320] Karl A. Taube, ''Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya,'' en *RES: Anthropology and Aesthetics* 45, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, 2004, pp. 69-98.

[321] La traducción del inglés al español es mía. El original es el que sigue: ''In addition, aside from the Copan temple, *witz* heads are commonly in superimposed groupings in Classic Maya art, possibly alluding to mountains formed of discrete masses of projecting stone. For Structure 10L-22 and the temples of the northern lowlands, the concept of a ''mountain house'' corresponds well with the series of stony masks as well as the frequent doorways in the form of cave-like maws.'' *Ibid*., p. 84.

Uaxactún, en la cual se presenta el monstruo *witz* en forma de mascarones denotando la llamada Montaña de la Flor (fig. 103), el lugar sobrenatural asociado a la comunicación con el nivel celeste y la morada de los ancestros. Igualmente, este monstruo se refiere al punto de contacto entre el inframundo (acuático) y el cielo, y se vincula asimismo con las montañas, las cuevas, el agua y la fertilidad.[322] La relación entre la forma tetralobular y las estructuras arquitectónicas –su configuración, la ''decoración''[323] y sus connotaciones– son un tema vasto.

Es pertinente recordar que la Sub-1A de San Bartolo tiene múltiples vanos, mientras que la Sub-1B e Ixim tienen mascarones cada una de las fachadas frontales; las cornisas de los tres edificios poseen figuras zoomorfas fantásticas (y diferentes elementos geométricos), así como pintura mural en las paredes exteriores, formada por las figuras antropomorfas entre las volutas. Quizás sea pertinente sugerir que estos edificios son ejemplos tempranos (Preclásicos) del tipo de estructuras que indica Taube, además de que conllevan otras posibles significaciones, como se verá a continuación.

En este lugar es relevante recordar el artículo de Guernsey sobre la figura del tetrafoliar. La versión parcial de un tetrafolio rectilineal –por lo menos entre los mayas del Clásico–, conocida como el signo *ik',* se refería al ''viento'' y ''aliento''. No obstante, desde el Preclásico tardío en un monumento, procedente de Kaminaljuyú probablemente, este jeroglífico se sustituyó por una *boca que exhala*. Por su parte, las exhalaciones orales y el tetralóbulo completo, se relacionna también con las expresiones de la muerte, entendida

[322] *Ibid*.
[323] De hecho, nunca se trata de una simple decoración u ornamentación, sino de los diseños que significan; por ello, la palabra está entre comillas.

ésta como la exhalación final; igualmente, se vincula con las flores que fueron asociadas al viento, como medio que esparce su aroma.

Al mismo tiempo, este paralelismo entre los tetrafolios y las flores se observa en las cuevas que tienen la forma tetralobular, del arte maya del Clásico, las cuales siempre se muestran con follaje en sus esquinas; el follaje en los mismos lugares se halla ya en los monumentos 1 y 9 de Chalcatzingo (figs. 48. a-b), con lo que se subraya la relación entre las cuevas, las flores tetralobuladas y los umbrales.[324]

La forma de un tetrafoliar puede expresarse por la disposición de los objetos colocados en una ofrenda, como en el sitio de Cival (600-400 a.C.); en la Estela 8 de Izapa aparece como cuerpo de un zoomorfo (fig. 49), mientras que en la Estela 67 aparece en forma parcial (a saber, un trifoliar) de la cual emerge un personaje (fig. 104). Otras esculturas de este mismo sitio –estelas 14 y 27 (figs. 50, 105), monumentos misceláneos 38, 61 y altar 13– tienen este elemento esculpido, o el mismo monumento toma la forma de un tetralóbulo parcial.

De las manifestaciones volumétricas, Guernsey examina la arquitectura y la escultura; argumenta que existen numerosos intercambios y reciprocidad en la configuración, contexto y orientación (horizontal o vertical) por su peculiar plasticidad. Desde el periodo Preclásico medio se erigieron las estructuras con las esquinas remetidas, que les dieron la forma de un tetrafolio. Por lo menos desde el Preclásico tardío en el área maya, los contornos configurados como tetrafolios caracterizaban las plataformas que soportaban los edificios. Parece que también la forma completa de las pirámides radiales se considera un tetralóbulo horizontal como lo es, por ejemplo, la Estructura 5C-54-4 de Tikal (fig. 106).

[324] Guernsey, *op. cit.,* p. 81.

Esta autora sugiere que las plataformas que tienen esa forma marcan la intersección entre el inframundo y el reino terrenal, siendo este último sugerido en forma de pirámides, consideradas como montañas hechas por la mano humana. Tienen la forma física que remite a un complejo de ideas relacionadas con la comunicación con lo sobrenatural, el tiempo, los umbrales, los reinos acuáticos, así como las celebraciones calendáricas, celebraciones calendáricas, dinastías gobernantes, cosmología y el universo cuatripartita.[325]

Guernsey recuerda las palabras de Freidel y Suhler que las metáforas creadas con la figura de un tetrafolio desde el Preclásico medio, las cuales fueron adoptadas por la elite para dar forma física, arquitectónica a sus ámbitos o escenarios rituales. Prácticamente es la forma que fue utilizada en todos los medios para designar un portal supernatural para los gobernantes, que marcaba los lugares específicos dentro del entorno construido. Al mismo tiempo, destaca que la forma de la cancha del juego de pelota, entendida también como portal que lleva al interior de la tierra, tiene la forma de I o de T –que se parecen a dos tetrafolios parciales, y recuerdan a un tetrafoliar si mentalmente se conectaran como en espejo–; además, vuelvo a subrayar la importancia de que se trata de los lugares hundidos. Adicionalmente, los marcadores del juego de pelota de Copán, por ejemplo, tienen también la forma de tetrafoliares.[326]

Guernsey concluye que el tetrafoliar fue concebido como el mundo infraterrestre –el de las cuevas húmedas y los umbrales acuáticos–, que los gobernantes evocaban en momentos históricos específicos para justificar la declaración de su autoridad política; simbolizaba el espacio mítico manifestado a través de la arquitectura en un entorno

[325] *Ibid.*, p. 87.
[326] *Ibid*.

construido (además de que, muchas veces, sus imágenes estuvieron presentes en la vestimenta). Al parecer, aglutinaba los dominios de la naturaleza y de la civilización.[327]

Por otro lado, en el estudio sobre el análisis funcional de arquitectura maya antigua de Freidel y Suhler, mencionado anteriormente, al examinar las particularidades constructivas de la estructura 6E-120 del sitio de Yaxuná,[328] una de las cosas que les llamó la atención acerca de su diseño es la manera en la que los pasillos ondulaban alrededor del *sanctum* de la cámara; consideran que su valor no es práctico, sino de naturaleza simbólica, al presentarse horizontalmente en forma de tetrafolio. Aclaran que el nombre del jeroglífico del tetrafoliar entre los mayas del Clásico era *ol*, ''el corazón del lugar'', el cual en el yucateco moderno significa ''portal'' o ''entrada''.

Señalan que la forma de tetralóbulo se relaciona con la gran tortuga que se cree que flota en el cielo y de cuya caparazón renació el Primer Padre maya, Hun-Nal-Ye.[329] Este hecho llevó a estos autores a pensar que la plataforma podía haber fungido como el lugar ritual asociado con la muerte y el renacimiento. Considero que la plataforma Yaxche de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo podía haber ejercido la misma función.

Otro dato interesante de la estructura de Yaxuná es de tener una escalinata en el interior (en vez de poseerla en el exterior), así como una trampilla en la cima. En consonancia con esto, en la fase de construcción en San Bartolo que se examina en este trabajo, recordemos, hay una escalera: la plataforma Yaxche cuenta con una que se ubica en

[327] *Ibid.*, p. 91.
[328] Freidel y Suhler, *op. cit.,* pp. 249-273.
[329] *Ibid.,* pp. 255-256.

la esquina noreste, la misma que comunica las dos plazas, es decir, une la plaza hundida (formada por las Sub-1A y Sub-1B) con la elevada (dominada por Ixim) (lám. 1).

Para justificar su hipótesis, Freidel y Suhler examinan otros edificios con las características similares construidos por los mayas durante el periodo Clásico (Templo 11 de Copán, Casa E y Templo del Sol de Palenque), asimismo otras manifestaciones plásticas. La idea principal es que los edificios mayas no fueron diseñados únicamente como monumentos estáticos que demuestran el poder de sus patronos, sino como lugares en los cuales se llevan a cabo los eventos simbólicos que conectan a los gobernantes tanto con sus seguidores humanos como con sus patronos míticos, sobrenaturales; por ello, disponían de múltiples significados y funciones simbólicas, relacionadas con los edificios públicos, y esta misma cualidad reforzaba el poder transcendental de esos lugares. Así, a través de esas edificaciones hechas en el mismo lugar, unas encima de las otras, se conectan las personas existentes con sus ancestros, permitiendo así la comunión de varias temporalidades a la vez.

Los rasgos constructivos importantes presentes en esos edificios son una especie de laberinto en forma de un tetrafoliar (relacionado con la plataforma), una escalera que permite ascenso y descenso, además de las cresterías, tronos y otros elementos con valores plásticos, como la escultura adosada en estuco (las cornisas y los mascarones), las pinturas, que por su disposición particular o por las imágenes que contenían marcan el sentido de los edificios.

En relación con esta aseveración, hay que contemplar el diseño de las plantas de los tres edificios de San Bartolo, contemplados en esta tesis, y sus otros rasgos. En dos casos –Sub-1B e Ixim– se trata de plantas diseñadas en forma de T, las cuales, si tomamos en

cuenta lo dicho por Guernsey, se refieren, en efecto, a los tetralóbulos parciales. Por otro lado, la forma de la planta de la Sub-1A es cuadrangular, pero posee cinco vanos: una entrada/salida, mientras que la función principal de los otros cuatro, considero, es la de indicar, precisamente, el tetrafoliar. Por consiguiente, se trata de dos formas que se refieren a lo mismo, esto es, al hecho de construir las cuevas artificiales (claro está, siempre dentro de una montaña), e insertadas en un mismo contexto. Esas cuevas se presentan como cabezas con las bocas/fauces abiertas por las que se puede ingresar en su interior.

Ahora bien, en el artículo de Freidel y Suhler se observa que se trata de una variedad de diseños formales que caben dentro de la categoría de ''los lugares de los caminos o viajes''; por su expresión física se puede aseverar que se trata de un camino en sentido vertical, el que lleva desde el mundo infraterrestre, o del interior del santuario, hacia encima de la tierra, al área del techo e, idealmente, a un andamio en el aire.[330] Estos autores opinan que todas las estructuras se podrían llamar *witz*, es decir, ''montaña(-cueva)'', independientemente de que los edificios públicos al mismo tiempo desempeñaban muchas funciones.[331]

Por último, en relación con el tema de la *presencia* propiamente, es importante considerar los argumentos que señala Velásquez García en el noveno capítulo de su tesis doctoral, al considerar la noción de *b'aahis* en las inscripciones jeroglíficas mayas del periodo Clásico como entidad anímica que se refiere a las acepciones como ''cabeza, cuerpo y ser''.[332] Acota que el morfema *b'aah* cuando no está poseído –lo que se indica con

[330] *Ibid.,* p. 264.
[331] *Ibid.,* pp. 263-264.
[332] Erik Velásquez García, *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya del Clásico,* Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 523-569.

el sufijo –*is*–, es lexema que se refiere a la frente, al rostro o al semblante y, por extensión, a toda la parte frontal de la cabeza humana, área del cuerpo que facilita el reconocimiento individual y donde se encuentran la mayor parte de los sentidos (fig. 107).[333]

Este autor indica que ''el significado de *b'aah* se extiende a todo el cuerpo, con el sentido opcional de 'ser' o de 'persona', lo que parece implicar que en la cabeza, rostro, frente o parte superior del cráneo reside la identidad esencial de un individuo''.[334] Este concepto también se relaciona con las frases que se refieren al ascenso al poder, a la decapitación, a la acepción de 'primero' vinculada con la idea de autoridad jerárquica, donde la cabeza se utiliza como medio de exaltación (al usar una diadema o banda blanca con la imagen del llamado dios Bufón). Igualmente, tiene que ver con la noción de parentesco, en sentido que los hijos son un reflejo o extensión corporal de la esencia del progenitor (conexión entre el ancestro y el descendiente).

En relación con esta última noción son los retratos de los gobernantes, pintados o esculpidos, que contaban entre sus posesiones más preciadas. Relacionado con esto es la frase *b'aahaj*, ''hacerse imagen''. Por ello, *b'aahis*, también se refiere al retrato como extensión gráfica del cuerpo, mientras que *ub'aah* se traduce como ''es su cuerpo'' o ''es su ser'' y como ''es la imagen'', ''es el cuerpo'' o ''es el ser del antepasado…'' (en el ejemplo concreto de la Estela 31 de Tikal).[335]

Dicho esto, es factible pensar que:

[333] *Ibid.*, p. 523.
[334] *Ibid.*, p. 525.
[335] *Ibid.*, pp. 528, 530.

> las representaciones pictóricas o escultóricas constituyen una transferencia visual de la persona retratada, implicando que de algún modo funcionan como una extensión del cuerpo que les sirve de modelo. De esta forma, el concepto *b'aahis*, ''frente'' o ''cabeza'', como *locus* de la individualidad, fue ampliado al del 'cuerpo' completo, así como al de su imagen tallada en piedra. En otras palabras, el ser de los personajes figurados se encuentra congelado en el tiempo a través de la escultura y la pintura, artes que constituían una extensión duradera de la identidad personal en espacios que trascienden las limitaciones biológicas del cuerpo. Ello también implica que para los mayas las imágenes no representan un modelo, sino que se identifican con él.[336]

Estamos ante una manera particular de animar diferentes manifestaciones, las cuales, además, pueden recibir el mismo nombre del quien retratan, pensamiento presente a la vez entre los mayas actuales y, también, entre los pueblos estudiados por Gell, como ya vimos. Este es un indicio que entre diversas configuraciones visuales –que incluyen también la arquitectura, como en San Bartolo– y diferentes númenes –deidades, antepasados, polimorfos-conceptos– no había separación y que poseían las características ontológicas, es decir, las imágenes se concebían como seres dotados de vitalidad.

Esta acepción se indica, al mismo tiempo, a través de la presencia de las volutas, cuyo sentido es de aliento vital. Estas figuras en San Bartolo (y en otros sitios también) se relacionan efectivamente con la cabeza (y, más específicamente, con la nariz); y si entendemos los edificios como bocas o cabezas de las figuras zoomorfas fantásticas, es viable pensar que las volutas que se ubican en los ángulos de los edificios y cerca de los vanos se refieren también a esas exhalaciones. Al igual, al circundar a las figuras antropomorfas, pueden referirse a su vitalidad o presencia en general, aunque estén en otro espacio-tiempo. El artista antiguo confiere la vitalidad o la voluntad anímica a las cosas

[336] *Ibid.*, pp. 532-533.

creadas a través de los rituales (conjuros, ayunos y oraciones) mientras las confecciona,[337] entendido el ritual como un modo de articular lo sagrado con lo profano.

[337] *Ibid.*, p. 537.

Conclusiones

El tema principal de esta tesis, como estudio de caso, fueron las configuraciones visuales de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo (*ca.* 100 a.C.), comparadas con algunas manifestaciones procedentes de varios otros sitios mayas, como Tikal, Uaxactún, El Pesquero, Calakmul, así como con las de Izapa, Chalcatzingo y La Venta, realizadas en diversas formas y soportes materiales.

El criterio fundamental para estructurar este trabajo fue el espacio; por ello, primero contemplé las características del espacio exterior, que consta de dos segmentos: uno se refiere a la configuración urbanística y arquitectónica de las estructuras que forman ese estadio constructivo; el otro puntualiza los rasgos plástico-formales plasmados en los edificios (lám. 1). El mismo criterio fue utilizado para estudiar los interiores: el lugar que ocupan las manifestaciones, la composición de la imagen, formulada a través de los grupos de figuras que se destacan sobre un fondo que enfatiza sus acciones (lám. 2).

Esta división obedece las razones metodológicas, pero en realidad se trata de dos facetas de una totalidad, que adquieren su verdadera significación en la comunión de ambos, es decir, a nivel de *semiosis*.[338] En otras palabras, la sintaxis está formada por los espacios exterior e interior, que son dos aspectos complementarios; la síntesis de ellos abarca las relaciones entre esos espacios a nivel formal-plástico, que remiten a los

[338] Ségota, *op. cit,* 1995, p. 14.

conceptos relativos al nivel profundo del pensamiento maya antiguo. La interacción de los monumentos y las pinturas con la arquitectura y su disposición en el espacio es una manera de organizar la memoria en el orden visual.

En las Tierras Bajas mayas del Preclásico tardío, el uso combinado del estuco modelado en los relieves con diferentes colores es la característica distintiva. Esa combinación tiene muchas ventajas prácticas: el color complementa, subraya, completa, modifica o suple algunos elementos que, usualmente, se hacen en estuco modelado. Desde ese periodo el color ya tenía un valor connotativo y transmitía información importante a los receptores. A saber, el cromatismo se utilizaba para resaltar los efectos del modelado y también para expresar distintos significados. En los relieves se usaba una especie de técnica en negativo, porque, por lo general, como color del fondo se utilizaba el rojo, mientras que los elementos resaltados y modelados tenían el color natural del estuco. La combinación de esos dos colores producía un efecto cautivador, porque destacaba el diseño principal.

La particularidad del rojo utilizado como color de la superficie de una figura es de no tocar la línea negra del contorno, sino existe un delgado espacio o margen entre ellos que se dejó sin pintar, es decir, tiene el color del estuco. El distintivo en aplicar el color amarillo se refiere a la colocación de una línea negra muy delgada cerca de la línea del contorno, en la cual –a manera de colgar– se pintaron pequeños cuadrángulos negros colocados a distancias irregulares. La especificidad de las figuras-concepto es de tener un doble contorno realizado en línea negra.

Todas las figuras y los objetos se pintaron íntegramente, con el mismo trato en cuanto a la línea y al cromatismo. Los colores son irreales, porque no reproducen el mundo natural

forzosamente, y se aplican uniformemente en la superficie dibujada. En San Bartolo se notan los trazos de las pinceladas (sobre todo aquellas pintadas de rojo), lo que concede cierta corporeidad a las figuras. El ritmo unitario se alcanza por medio de las formas y de los colores, cuyo sentido se vislumbra en la unidad de la superficie pictórica concreta. Se observa una extremada sensibilidad lineal sumada a la preocupación por el color. En general, se trata de una genial distribución de pocos colores acoplados con la seguridad y la rapidez del pincel, que evidencian una consumada coherencia y destreza de los pintores; son igualmente maestros de la línea y del color.

Conclusiones expresadas a través de algunas categorías en oposición binaria

Las cualidades del lenguaje plástico-formal observadas se pueden resumir en categorías que remiten al nivel profundo del pensamiento (religioso) de los antiguos mayas.[339] De ese modo, en el nivel de la expresión destacan las siguientes oposiciones: oposición volumétrica de /englobante/ *vs*. /englobado/; de la forma como /continuo/ *vs*. /discontinuo/; del acorde cromático como /monocromía/ *vs*. /bi o policromía/.

La primera de las oposiciones se refiere al espacio arquitectónico, como la división entre los espacios exterior e interior, es decir, el contenedor y el contenido, los cuales configuran una totalidad, que significa por sus propios elementos constructivos y plásticos: el diseño de la planta (rectangular y en forma de T), la plataforma (por su forma, tamaño y color), las paredes verticales con las pinturas (y/o escritura), la cornisa modelada en estuco y pintada, el número de vanos (y accesos) acompañados o no con pinturas y/o con color (a

[339] Para exponer este apartado en forma de categorías en oposición binaria, me inspiré en la manera de pensar de Ségota, *op. cit.,* 1995, pp. 113-115.

sus lados, en las jambas y en los dinteles), la presencia o la ausencia de los mascarones, todo ello arreglado en una unidad llamada estructura.

La disposición de cuatro estructuras analizadas de San Bartolo –Sub-1A y Sub-1B, Ixim y la plataforma Yaxche–, en un entorno construido impone la relación tripartita entre abajo : (en el) medio : arriba, aludiendo a la organización espacial del universo maya –hecho un microcosmos– en tres segmentos en sentido vertical; a la vez, es implícita una secuencia en el tiempo en cuanto a su debida utilización ritual para darle un sentido intencionado, entre los pasos primero : segundo : tercero.

Al mismo tiempo, es factible pensar que esta fase constructiva no favorece una sola orientación –hacia el oeste– como se suele indicar, sino dos –hacia el oeste y el este–; de esta forma, no se otorga una mayor importancia a ninguna de esas dos direcciones (de las plazas), sino se destaca su valor de igualdad, porque fueron intencionadas a ser utilizadas conjuntamente en un ritual complejo.

La categoría de lo /continuo/ se refiere a los marcadores del espacio plástico que corren libremente sin importar los ángulos de los edificios, tanto en el exterior (las cornisas) como en el interior (las bandas pintadas). Lo mismo ocurre con los elementos figurativos: adentro de la Sub-1A el friso pintado continúa sin cesar por los cuatro lados (algunas partes de las figuras fluyen libremente de un muro a otro), lo mismo que sucede en la parte inferior de los muros sin pintar, puesto que corre sin ninguna interrupción; afuera, las figuras pintadas en las paredes verticales se doblan en los ángulos. Fluyen también los fondos neutros, sin importar su color, el color natural del estuco o el rojo.

La colocación intencional de las pinturas y las esculturas arquitectónicas en los ángulos aprovecha las posibilidades que el edificio ofrece para una manifestación plástica diferente, con una particular manera de concebir la relación entre los volúmenes y el espacio. Al utilizar sus continuidades, trascendiendo un solo plano, engloban el edifico, unifican sus lados utilizando sus diversas fachadas y dan vitalidad a las esquinas.

Por no ser partes simultáneamente visibles, es factible pensar que no fueron hechas para ser vistas por el receptor en su función de un simple espectador en sentido óptico, puesto que de inmediato no puede abarcar esas imágenes en su totalidad. Se trata de la creación de una aparente discontinuidad óptica del espacio, destacando la unión de las superficies; las partes de una totalidad se pueden apreciar si el observador se mueve para percibir este *contunuum* que rodea el espacio y lo transforma. El espacio se configura como totalidad y como identidad completa, y no depende de la contemplación y la óptica individual.

La forma de los edificios se define como un *discontinuum*, porque presenta tres articulaciones en el volumen, dividiéndose en la plataforma (inclinada, roja), la parte vertical (con pinturas en determinados lugares sobre el fondo liso de color natural del estuco) y la cornisa (inclinada, modelada y pintada, combinando el color natural del estuco, el rojo y, a veces, los delineados en negro). La plataforma y la cornisa son menores e inclinadas, en comparación con la superficie mayor recta entre ellas. La textura de la plataforma y las paredes verticales es lisa en comparación con la de la cornisa que tiene la textura; por ello, se puede pensar en diferencias manifestadas en oposición entre formas pictóricas *vs*. formas escultóricas. Lo discontinuo también se expresa a través de los

elementos figurativos en la cornisa, que se superponen a los geométricos; es decir, se manifiesta por medio de los espacios positivos y negativos (fondo *vs*. figura, color, textura).

En cuanto al acorde cromático, es pertinente pensar que la articulación de los espacios exterior e interior se media con el uso del color rojo, puesto que éste se halla en las jambas y en los dinteles. En el interior es el color de la banda lisa, que intercede la parte inferior del friso pintado, producida por su inclinación, y pasa al lado de las escenas. La banda compleja que delimita las escenas del lado inferior está pintada en la parte recta de las paredes, pero conceptualmente se une a la parte inclinada. Se pude deducir que en este caso el color unifica lo que la forma separa.

Al mismo tiempo, este acorde de colores puede pensarse en la categoría del aparente movimiento (solar), expresado a través de la relación entre el color rojo y el negro, es decir, entre campos monocromáticos de diferentes tonos. Me refiero, en específico, al uso de estos colores en forma de manchas corporales en las cuatro figuras antropomorfas, relacionadas con el tema del sacrificio y los árboles localizados en los cuatro rumbos del mundo, pintadas en el Mural Oeste de la Sub-1A (fig. 36). Las primeras tres figuras –vistas de derecha a izquierda con respecto al observador– tienen las manchas rojas, mientras que la última, posicionada hacia el rincón suroeste, las tiene negras. Es factible pensar que el día o la luz se vinculan con el rojo, mientras que la noche o la oscuridad con el negro. Por ello, discrepo de la interpretación de Saturno, Taube y Stuart cuando razonan que esas manchas corporales se refieren al sudor y la sangre (las rojas) y al lodo (las negras).

Uno de los recursos expresivos que une las escenas pintadas dentro de la Sub-1A en un solo discurso, es el color; por ejemplo, considero viable que todas las figuras pintadas de

rojo comparten una característica: su vínculo con la planta del maíz, que unas veces se presenta como deidad y otras como hombres, hechos de este cereal, o como figuras antropomorfas que están en una directa relación con el dios del Maíz. Las figuras antropomorfas pintadas de otros colores participan en diferentes rituales, los cuales, otra vez, están en íntima conexión con este dios (vinculado con el tema del origen del mundo y del hombre). Al parecer, a través de la utilización del color rojo se intercede la relación entre los hombres y los dioses.

Con relación al estudio iconográfico referente a los murales que se encuentran en el interior de la Sub-1A, hay que reconocer el valioso trabajo que realizaron los autores ya mencionadas, a saber, Saturno, Taube y Stuart, con cuyas interpretaciones, en general, estoy de acuerdo (lám. 2). Su principal propósito fue identificar a los actores y los eventos en los que participan. Para tal efecto, consideraron diferentes manifestaciones plásticas producidas en el área maya y en diferentes regiones de Mesoamérica desde el periodo Preclásico hasta la llegada de los europeos; al mismo tiempo, tomaron en cuenta los textos de diferente índole principalmente de las épocas posteriores a la conquista, con mayor énfasis, quizás, en el *Popol Wuj* y las investigaciones etnográficas recientes.

Por mi parte, aunque no me dediqué propiamente al análisis iconográfico, existen algunos detalles en los cuales difiero de estos autores; uno se refiere al probable inicio de la lectura del discurso completo: considero que empieza en el rincón noreste en el Mural Norte (fig. 18), y que continúa en la dirección opuesta a la de las manecillas del reloj. Otro tiene que ver con los tronos (o, eventualmente, altares) que portan dos figuras masculinas en ese mismo mural (fig. 33), considerados como bultos sagrados por esos autores. Al igual, me inclino a pensar que los dos guajes pintados en el Mural Norte son una misma

entidad, cuya condición cambia a través de un acto ritual: primero se trata de una planta viva, que después de ese acto se convierte en un concepto, que posiblemente tenga la función locativa. En cuanto a los enunciados pintados en el Mural Oeste, difiero del concepto de una auto-coronación del dios del Maíz, cuando se trata de la escena relacionada con el andamio de menor tamaño (fig. 52. a); resulta más factible creer que se trata de dos personajes diferentes.

Regresando a las particularidades cromáticas, el rojo y su matiz diluido –el rosa– en el exterior de la Sub-1A posiblemente indiquen otro ámbito, el más allá donde habitan los ancestros y las deidades, mientras que su forma –las volutas– señale el aliento vital que apunta a la presencia de los ancestros, a la vitalidad, ya que en el interior, cuando son rojas, las volutas indican el aliento vital, el fuego y, por ende, la sangre.

Todas las plataformas son rojas y, por ello, todo Yaxche es de ese color. Como pudimos ver, Yaxche funge como mediador entre las dos plazas de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas; es decir, intercede entre el inframundo y el cielo. En este sentido, el rojo es el color del nivel terrestre por excelencia, el de los humanos, que a través de los rituales median entre esos ámbitos: los alimentan con su propia sangre y la sangre de los animales por medio del fuego. Ségota relaciona las categorías de lo /continuo/ y lo /discontinuo/ con /otredad/ e /identidad/,[340] igualmente válidas para las configuraciones visuales referidas de San Bartolo, en el sentido de la relación entre el mundo de los dioses y los ancestros *vs*. el mundo de los hombres (y otras criaturas).

[340] *Ibid.*, p. 114.

Síntesis de las partes en una figura-concepto

El espacio exterior de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo se configura por medio de la disposición particular de las estructuras que lo conforman y sus relaciones funcionales, así como por el diseño de cada una de ellas, siendo éste condicionado por la forma de la planta y por otros elementos constructivos/plásticos: las esculturas arquitectónicas –las cornisas y los mascarones que flanquean las escalinatas (esto último en el caso de Ixim y Sub-1B)–, así como las pinturas murales y los textos jeroglíficos.

Al igual, ciertas partes pintadas en color rojo liso –como las plataformas (o las bases) de cada uno de esos edificios– además, los diferencian y destacan del resto de los elementos constructivos, convirtiéndolos de esta manera también en elementos plásticos. Asimismo, su significación se acentúa en relación con la cornisa, que indica los límites de esos edificios en sentido vertical; esto se subraya por tener menores dimensiones, por estar inclinadas y por tener distinta coloración, en comparación con la superficie vertical que se encuentra entre ellos.

En el edificio Sub-1B, la indicación de un espacio superior se enfatiza al pintar una banda inmediatamente debajo de la cornisa, misma que está configurada por diferentes signos geométricos pintados de varios colores (figs. 62. a-b); la misma banda está presente en el exterior del edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal (figs. 11, 67). Los mascarones tampoco tienen una función estructural, ya que un edificio guardaría su estabilidad sin ellos, pero son importantes como elementos plásticos, que otorgan una significación y una función específica al edificio entero; una de las significaciones más

importantes podría referirse a la noción de vigilante o custodio de esos espacios sacralizados.

Dicho eso, es obvio que se trata de una organización sistemática de los espacios sociales, donde lo profano y lo sagrado no están divididos, y en los cuales los objetos deben ser consumidos, junto con los signos iconográficos que se distribuyen en los lugares específicos. Los objetos y las imágenes se fetichizan por medio de una ideología religiosa, seleccionado lo que se mostrará de acuerdo con lo que se quiere promulgar.

Entiendo el diseño de las plantas de los edificios en forma de la letra T como un tetrafoliar parcial, en el sentido que le dio Guernsey; estas figuras se refieren a las cuevas, concebidas en forma de las fauces abiertas de una figura zoomorfa fantástica. Estas imágenes, trátese de los tri o los tetralóbulos, forman parte del imaginario mesoamericano desde el periodo Preclásico medio y eran expresadas en diversos soportes hasta el final de la historia llamada prehispánica. Las figuras tetralobuladas aparecen vinculadas con umbrales, bocas, flores y los lugares que poseen energía sobrenatural, de los cuales emanan aliento, humedad, viento, aromas y exhalaciones.[341]

En el caso del edificio Sub-1A de San Bartolo, el mismo concepto se expresa en términos constructivos por la presencia de cuatro vanos aparte del acceso, y por la relación con la plataforma Yaxche, puesto que comparten un muro. Con esto indican el concepto cueva-montaña (animada) o *witz*, lugar sagrado de los mayas. Un espacio interior y otro exterior, englobado y englobante, que forman parte de un todo y se fundamentan en el pensamiento cosmogónico de los antiguos mayas. Adicionalmente, en diferentes

[341] Guernsey, *op. cit.,* p. 82.

monumentos mesoamericanos, alrededor de un vano (entendido como entrada/salida), como, por ejemplo, en el Altar 4 de La Venta, se encuentran cuatro elementos –al parecer, fitomorfos, que vivifican o animan a estos espacios– (figs. 90. a-b), indicando el mismo concepto, pero expresado de diferente manera.

Esta idea se repite adentro de la Sub-1A, a través de una saliente prominente y las bandas horizontales que recorren los cuatro murales. Estas imágenes fueron hechas para *significar* un concepto y no para *ser vistas*, tal y como lo entendemos hoy en día. Lo que importa son las ideas acerca de las *cosas*, y no las cosas mismas en su materialidad, de acuerdo con la conciencia mágico-mítica; de esa manera, se convierten, efectivamente, en un concepto expresado visualmente, relacionado con una actividad ritual vinculada con las imágenes precisas y realizadas en piedra, adquiriendo la forma de diferentes monumentos, en las pinturas murales y en la arquitectura.

Desde el Preclásico medio entre los olmecas abundan los monumentos en bulto y en relieves de diferente profundidad, los cuales tienen cabeza de un animal fantástico con la boca abierta, de cuyo interior sale una figura antropomorfa (cargando, a menudo, un niño recién nacido en sus brazos). Al igual, se conocen los llamados tronos donde el espacio se utilizó de otra manera, para indicar esas mismas figuras zoomorfas (fantásticas) y, por ende, la misma idea, que también se pintaron en el mural colocado encima de la entrada a una cueva en Oxtotitlán (fig. 51) y en los relieves 1 y 9 del sitio de Chalcatzingo (figs. 48. a-b), por citar algunas de las manifestaciones más conocidas del Preclásico medio.

En lo que incumbe al periodo posterior, el Preclásico tardío, se percibe la proliferación de estelas, pero también perviven, en menor número, los monumentos

misceláneos. En el formato de la estela el concepto que se refiere a una boca del elemento zoomorfo-cueva se solucionó de dos maneras: una se refiere a su forma configurada como un tri o un tetralobulado, y en cuya superficie se muestran las figuras antropomorfas, y otra, por medio de trazar las figuras entre las bandas complejas entendidas como celestes y/o terrestres; es decir, lo que se plasma en todos ellos casi siempre sucede en un espacio delimitado, preciso, dentro de las fauces abiertas de ese monstruo-concepto.

Esas figuras zoomorfas usualmente combinan los rasgos de varios animales, de los cuales los más comunes son el jaguar, el ave y la serpiente (u otro reptil, muchas veces emplumado). A esa criatura polimorfa Mercedes de la Garza la llamó dragón, el cual, entre varios significados, indica el cosmos en su totalidad. Empero, también es posible que domine alguna de las significaciones de cada animal, y así se indiquen espacios específicos, como los interiores de las cuevas o la superficie de las montañas y, probablemente, el más allá, el cielo o, en general, los espacios exteriores, abiertos.

Muchas veces esas fauces son estilizadas, pero en las cornisas de los edificios referidos de San Bartolo (y en algunos otros de diferentes sitios), los elementos geométricos se combinan con los figurativos. Normalmente, en forma figurativa se pintan las aves, mientras que otros animales se esquematizan. Las figuras de las aves fantásticas predominan en las cornisas de las estructuras tempranas y abundan en muchas manifestaciones plásticas del periodo Preclásico tardío.

Igualmente, las fauces abiertas de un felino–saurio–serpiente también están presentes en las fachadas más tardías en la región maya denominada Chenes. Schávelzon indica que

la asociación fauce–entrada y el culto a las cuevas fue muy difundido en el Yucatán del periodo Posclásico, y dice:

> También en relieves y estelas vemos la unión del tocado–máscara–fauce y su asociación al monstruo de la tierra. Quizás ya podríamos unir la serpiente–monstruo de la tierra–jaguar y la fachada– máscara–tocado. La secuencia puede ser monstruo–templo en primera instancia, fachada–rostro (máscara) en segundo lugar, y boca–puerta en tercero, todas ellas expresiones de una misma cosa.[342]

Dicho eso, es claro que estamos ante una manera peculiar de somatizar diferentes manifestaciones plásticas, incluyendo la arquitectura, lo que, por consiguiente, se hace lógico pensar que así obtienen el carácter ontológico, existencial, y se convierten en los seres fantásticos; con ello se elimina la diferencia entre el sujeto y el objeto *representado*, volviéndose uno mismo, un agente.

En cuanto a la relación entre el contexto y el cuerpo (es decir, el objeto), Taube tomó en consideración las apreciaciones externadas por los estudiosos Paul Gendrop y Linda Schele, además de destacar la importancia de la identificación de *witz*, ''montaña'', por Stuart y su importancia en relación con las fachadas arquitectónicas (de los estilos Chenes y Río Bec), interpretadas como montañas zoomorfas (fig. 108). Esas fachadas retratan las comisuras de las cabezas *witz* que exhalan las volutas de aliento que se hallan en los ángulos de sus bocas, las cuales, en algunos casos, emergen también de las orejeras. Los autores citados consideran que esas volutas de aliento no son una simple ornamentación, sino que tienen un significado profundo, porque denotan esos templos como lugares dotados del poder espiritual y de la vida.[343]

---

[342] Schávelzon, *op. cit.,* p. 11.
[343] Taube, *op. cit.*, 2004, pp. 84-85.

Por su lado, Carrasco Vargas considera que el complejo arquitectónico Sub-II-c de Calakmul, fechado en el Preclásico tardío, tiene la apariencia de una montaña, a la cual lleva una escalinata flanqueada por grandes mascarones zoomorfos, modelados en estuco, a través de un pasillo construido con una bóveda, reproduce la cueva por la cual se accede al interior de la montaña. Debido a la articulación de todos esos elementos, este autor considera que la Sub-II-c fue dedicada al culto de los antepasados.[344]

Justamente las plazas del antepenúltimo estadio de construcción de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo están vinculadas por medio de una escalinata, colocada en la esquina noreste de la plataforma Yaxche. Esta plataforma y la Sub-1A comparten una pared la cual, me inclino a pensar, es una solución plástica y no de todo constructiva, cuya finalidad es indicar el concepto maya de la montaña-cueva como inseparables a través de la arquitectura y su disposición en el espacio.

Estamos ante una manera singular de animar diferentes manifestaciones, las cuales, además, pueden recibir el mismo nombre de quien retratan, pensamiento presente a la vez entre los mayas actuales y, también, entre los pueblos estudiados por Gell, como vimos anteriormente. Este es un indicio que, entre diversas configuraciones visuales –que incluyen también la arquitectura, como en San Bartolo– y diferentes númenes –deidades, antepasados, polimorfos-conceptos–, no había separación y que poseían características ontológicas, es decir, las imágenes se concebían como seres dotados de vitalidad, es decir, no los *representaban* sino las *hacían presentes*.

[344] Carrasco Vargas, *op. cit.,* pp. 64-65.

Esta acepción se indica, al mismo tiempo, a través de la presencia de las volutas, cuyo sentido es de aliento vital. Esas figuras en San Bartolo (y en otros sitios también) se relacionan con la cabeza (y, más específicamente, con la nariz); y si entendemos a los edificios como bocas o cabezas de los zoomorfos fantásticos, es viable pensar que las volutas localizadas en los ángulos de los edificios y cerca de los vanos se refieren también a esas exhalaciones. Al mismo tiempo, al circundar a las figuras antropomorfas, pueden referirse a su vitalidad o presencia, aunque estén en otro espacio-tiempo. El artista antiguo confiere la vitalidad o la voluntad anímica a las cosas, creadas a través de los rituales (conjuros, ayunos y oraciones) mientras las confecciona,[345] entendido el ritual como un modo de articular lo sagrado con lo profano.

Ahora bien, en cuanto al tema del diseño físico del edificio, condicionado por su planta o por medio de otros elementos plástico-constructivos, se puede pensar en términos de un camino o un viaje –en el sentido que le dieron Freidel y Suhler–, que pudo haberse referido al viaje desde la muerte hacia la vida (implicando el renacimiento), y que probablemente fuera el ritual más importante que ahí se realizaba. Además, con ello no se excluye la posibilidad de que también muchas otras diferentes actividades ahí se podían desarrollar, de las cuales una es la celebración del ascenso de los gobernantes.[346]

Cuando se observa la disposición de estructuras que forman dos plazas de la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, se notan tres diferentes niveles en sentido vertical (espacialmente) que apuntan, al mismo tiempo, a tres momentos (temporalmente), los cuales se refieren a la secuencia de los pasos necesarios

[345] Velásquez García, *op. cit*., p. 537.
[346] El viaje del Primer Padre al mundo de la muerte, su sacrificio y su resurección en el centro del cielo en esos edificios fue representado por los señores sagrados. Freidel y Suhler, *op. cit.,* pp. 270-271, 273.

para cumplir debidademente con los requisitos de un ritual. En ese sentido, la plaza formada por las Sub-1A y 1B se entiende como el inframundo, luego se sube por la escalera de Yaxche como nivel intermedio –tierra–, y se llega a lo alto –al cielo– donde está el templo Ixim (lám. 1). Considero que el mismo concepto se expresa con la doble orientación de estas plazas –la hundida da al este y la elevada al oeste–; si se piensa en términos de la aparente trayectoria solar, este astro sale en el oriente (del inframundo, indicado por las Sub-1A y 1B), se eleva paulatinamente (pasando por un nivel intermedio o Yaxche en San Bartolo) para llegar a lo más alto del cielo y empezar a bajar (en el occidente, indicado por la ubicación y la orientación de Ixim); la misma temática se expresa en las escenas pintadas en el Mural Oeste de la Sub-1A, pintadas en la mitad izquierda con respecto al observador (lám. 2).[347]

Dicho todo eso, notamos que la antepenúltima fase constructiva de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo es por demás una complejidad en cuanto a las configuraciones visuales, que se pueden estudiar en varios niveles de significación. Por ello, se requiere seguir investigándola desde distintos enfoques, con la finalidad de aproximarse a su sentido todavía más amplio.

[347] Me refiero al segmento del lado izquierdo con respecto al observador, donde se pintaron cuatro sacrificios; en el tercer capítulo planteé la posibilidad de que a ese tema principal –el del sacrificio– se agregue el asunto de la trayectoria que recorre el sol en un día (misma que implica nociones de un lugar *paradisíaco* y el inframundo), expresada a través de los colores rojo y negro, y por medio del posicionamiento de las figuras antropomorfas en cuanto a una línea imaginaria del horizonte.

Hemerografía

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXXII, Núm. 97, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XVI, No. 65, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XVI, No. 62, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XIV, Núm. 54, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Ancient America No. 9 ''Tzuywa: Place of the Gourd'', Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, Noviembre 2006.

Baez Rubí, Linda, ''Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach'', en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. XXXII, Núm. 97, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 157-194.

Barseghian, Miguel Ángel, ''El tratamiento del espacio en las pinturas de Bonampak,'' en *La pintura mural prehispánica en México, Boletín informativo,* Número 26, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Junio 2007, pp. 37-45.

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, No. 4, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990.

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 14, No. 1, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2009.

Brittenham, Claudia, "Style and Substance, or Why the Cacaxtla Paintings Were Buried", en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 55/56, Cambridge, Massachusetts, The Peabody

Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2009, pp. 135-155.

Cereceda, Verónica, ‘’A partir de los colores de un pájaro…’’, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino,* No. 4, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990, pp. 57-104.

Clancy, Flora S., "The Classic Maya Ceremonial Bar", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, No. 65, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 7-45.

Cranston, Jodi, ‘’Longing for the lost: ekphrasis, rivalry, and the figuration of notional artworks in Italian Renaissance painting’’, en *Word & Image*, Vol. 27, No. 2, EE.UU., University of Pennsylvania, Junio 2011, pp. 212-219.

Cuadernos de arquitectura mesoamericana: El tablero-talud y otros perfiles arquitectónicos 1, No. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, 1984.

De la Garza C., Mercedes, ‘’El templo-dragón de la acrópolis de Ek’ Balam’’, en *Estudios Mesoamericanos*, No. 2, México, Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Julio-diciembre de 2000, pp. 23-36.

----------, ‘’El dragón, símbolo por excelencia de la vida y la muerte entre los mayas’’, en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XX, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1999, pp. 179-204.

Estudios de Cultura Maya, Vol. XX, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1999.

Estudios de Cultura Náhuatl, Vol. 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

Estudios Mesoamericanos, No. 2, México, Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Julio-diciembre de 2000.

Fish Katz, Alison, ''Violent wisdom: Thomas Hardy and ekphratic discord'', en *Word & Image*, Vol. 27, No. 2, USA, University of Pennsylvania, June 2011, pp. 148-158.

Guernsey, Julia, ''A consideration of the quatrefoil motif in Preclassic Mesoamerica'', en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2010, pp. 75-96.

Guernsey Kappelman, Julia, "Demystifying the Late Preclassic Izapan Style Stela-Altar 'Cult'", en *RES: Anthropology and Aesthetics,* No. 45, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera 2004, pp. 99-122.

Kinch, Ashby, ''The broken mirror of the book: Cole Swensen's Such Rich Hour and Très Riches Heures de Jean, duc de Berry'', en *Word & Image*, Vol. 27, No. 2, EE.UU., University of Pennsylvania, Junio 2011, pp. 175-189.

La pintura mural prehispánica en México, Boletín informativo, Número 26, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Junio 2007.

López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, ''El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico'' en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. XVI, No. 62, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 35-52.

López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Alfredo López Austin y Fernando Carrizosa, ''Línea y color en Tenochtitlan. Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexica'' en *Estudios de Cultura Náhuatl,* Vol. 36, México,

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 14-45.

Luke, Megan R., ‘’The photographic reproduction of space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer’’, en *RES: Anthropology and Aesthetic,* No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard Art Museum, Primavera/verano 2010, pp. 339-343.

Magaloni Kerpel, Diana, ‘’The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca’’, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2010, pp. 55-74.

Martínez C., José Luis, “Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial”, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 14, No. 1, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2009.

O’Neil, Megan E., “Ancient Maya Sculptures of Tikal, Seen and Unseen”, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 55/56, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/otoño 2009, pp. 119-134.

Pellizzi, Francesco, “Further Comments on ‘Absconding’”, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 55/56, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/otoño 2009, pp. 347-360.

Phillips, Ruth B., ‘’Fielding Culture: Dialogues Between Art History and Anthropology’’, en *Museum Anthropology* 18(1), American Anthropological Association, 1994, pp. 39-46.

RES: Anthropology and Aesthetics, No. 57/58, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/verano 2010.

RES: Anthropology and Aesthetics, No. 55/56, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/otoño 2009.

RES: Anthropology and Aesthetics, No. 45, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera 2004.

RES: Anthropology and Aesthetics, No. 29/30, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/otoño 1996.

Research Reports on Ancient Maya Writing 6, Washington, D.C., Center for Maya Research, 1987.

Saturno, William A., Karl A. Taube, David Stuart, con dibujos de Heather Hurst, *Ancient America, No. 7,''Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural del norte*'', Barnardsville, N.C., Center for Ancient American Studies, 2005.

Ségota T., Dúrdica, ''Arte mexica'', en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. XIV, Núm. 54, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 7-26.

Severi, Carlo, ''Penser par séquences, penser par territoires. Cosmologie et art de la mémoire dans la pictographie des Indiens Cuna'' en *Communications*, 41, Paris, 1985, pp. 169-190.

Stuart, David, "A consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation", en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 29/30, Cambridge, Massachusetts, The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera/otoño 1996, pp. 147-171.

Taube, Karl A., "Flower Mountain. Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya", en *RES: Anthropology and Aesthetics,* No. 45, Cambridge, Massachusetts,

The Peabody Museum of Archeology and Ethnology and The Harvard Art Museum, Harvard University, Primavera 2004, pp. 69-98.

----------, ‘’A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex’’, en *Research Reports on Ancient Maya Writing 6*, Washington, D.C., Center for Maya Research, 1987.

Taube, Karl A., William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *Ancient America No. 10 ‘’The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 2: The West Wall’,* Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, 2010.

Van Akkeren, Ruud, *Ancient America No. 9 ‘’Tzuywa: Place of the Gourd’’*, Barnardsville, Boundary End Archaeology Research Center, Noviembre 2006, pp. 36-73.

Word & Image, Vol. 27, No. 2, USA, University of Pennsylvania, Junio 2011.

Publicaciones electrónicas

Boot, Erik, ‘’’Ceramic’’’ Support for the Identity of Classic Maya Architectural Long-Lipped (Corner) Masks as the Animated Witz ‘Hill, Mountain’’’, en http://www.mesoweb.com/features/boot/masks.pdf

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura

http://www.danielschavelzon.com.ar/ebooks/Templos_cuevas_o_monstruos.pdf

Moxey, Keith, ‘’Los estudios visuales y el giro icónico’’, en http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busuqeda=ANUALIDAD&revista_busqueda=4652&clave_busqueda=2009

‘’Titian´s Venus of Urbino’’, en http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth213/titian_venus_urbino.html

Arasse, Daniel, ‘’The Snail’s Gaze’’ (Chapter 2 from *On n’y voit rien*), en http://intranslation.brooklynrail.org/french/the-snail’s-gaze

http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=6979

Bardawil, Lawrence W., ‘’The Principal Bird Deity in Maya Art – An Iconographic Study of Form and Meaning’’, en Merle Greene Robertson (ed.), *The Art, Iconography & Dynastic History of Palenque Part III,* Pebble Beach, California, Robert Louis Stevenson School, 1976, http://www.mesoweb.com/pari/publications/rt03/principalbirddeity.pdf

Bassi, Karen, ‘’Seeing the Past/Reading the Past’’, en http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.imageandnarrative.be%2F&anno=2

Lacadena, García-Gallo Alfonso y Juan Ignacio Cases Martín, ‘’Apéndice I: Lista de logogramas mayas (versión abreviada ordenada por temas). B. Verbos y sustantivos verbales’’, en Alfonso Lacadena García-Gallo, Sebastián Matteo, Asier Rodríguez Manjavacas, Hugo García Capistrán, Rogelio Valencia Ribera y Nacho Cases Marín, *Introducción a la escritura jeroglífica maya*, Talleres de escritura jeroglífica maya, 15ª Conferencia Maya Europea, Madrid, Museo de América de Madrid, 30 de noviembre – 2 de diciembre de 2010. *Web*: es.scribd.com/doc/76090458/Talleres-de-Escritura-Jeroglifica-Maya-15-CME-2.

Saturno, William, ‘’The San Bartolo Regional Archaeological Project: Results of the First Season’’, en *The PARI Journal*, Vol. XI, No. 4, Primavera 2011, en http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1104.pdf

Schávelzon, Daniel, ‘’Templos, cuevas o monstruos. Notas sobre las fachadas zoomorfas en la arquitectura prehispánica’’, (una versión preliminar fue presentada en la Tercera Mesa Redonda de Palenque en el mes de junio de 1978), en Ediciones de la revista *Punto de partida* No. 15, México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, Noviembre de 1978, en http://www.danielschavelzon.com.ar/ebooks/Templos_cuevas_o_monstruos.pdf

Sinécdoque, en http://lema.rae.es/drae/?val=sin%C3%A9cdoque

The PARI Journal, Vol. XI, No. 4, Primavera 2011, en http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1104.pdf

Wichmann, Søren, ''¿Un vocablo mixe-zoqueano de préstamo en los murales mayas del Preclásico tadrío de San Bartolo?'', en http://www.mesoweb.com/es/wichmann/Prestamo.pdf

www.famsi.org

www.sciencexpress.org, publicación electrónica del 5 de enero de 2006.

http://www.latinamericanstudies.org/maya-stelae-1.htm

http://www.lindakreft.com/Mesoamerica/nakbe.html

http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=276&with_photo_id=8630122&order=date_desc&user=34059

http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/01/IMG0027.jpg

Bibliografía

XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005, editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2006.

III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989, editado por J. P. Laporte, H. L. Escobedo y S. Villagrán, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993.

IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990, editado por J. P. Laporte, H. Escobedo y S. Brady, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1992.

Acuña, René, *Temas del Popol Vuh*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.

Adams, Richard E.W. (ed.), *The Origins of Maya Civilization*, Alburquerque, Univesity of New Mexico Press (A School of American Research Book), 1974.

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987.

Arroyo, Bárbara, "Los territorios en el Preclásico temprano y medio en el sureste de Mesoamérica", en Rodrigo Liendo Stuardo (ed.), *V Mesa Redonda de Palenque: el territorio maya*, México, Instituto Nacional de antropología e Historia, 2008, 353-378.

Arte y Ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, editado por Peter Krieger, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, editado por Óscar Olea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Bailey, Joyce Wadell, *A Preliminary Investigation of the Formal and Interpretative Histories of Monumental relief Sculpture from Tikal, Guatemala: Pre-, Early and Middle Classic Periods,* Tesis de Doctorado, Yale University, 1972.

Barrera Vásquez, Alfredo (coord.), *Diccionario Maya Cordemex. Maya-español. Español-maya,* Mérida, Ediciones Cordemex, 1980.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros,* Madrid, Hermann Blume (Serie Arte, Crítica e Historia), 1989.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen,* Madrid, Katz Editores, 2007.

Benson, Elizabeth P. y Beatriz de la Fuente (eds.), *Olmec Art of Ancient México*, National Gallery of Art, Washington, Distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York, 1996.

Benson, Elizabeth P. y Gillet G Griffin (eds.), *Maya Iconography*, Princenton, New Jersey, Princenton University Press, 1988.

Boaz, Franz, *Primitive Art*, New York, Dover Publications, 1955.

Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* 2 volúmenes, Madrid, Visor, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa 80, 2004 (Vol. I), 2002 (Vol. II).

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica, 2001.

Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte,* Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1985.

Carpio Rezzio, Edgar H., *La relación Kaminaljuyú – Teotihuacan,* Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, 1999.

Carrasco Vargas, Ramón, ''La montaña sagrada: arquitectura preclásica en Calakmul'', en Virginia M. Fields y Dorie Reents-Budet (eds.), *Los mayas. Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada,* San Bartolomé (España), Nerea, 2005.

Carrasco, Michael David, *The Mask Flange Iconographic Complex: The Art, Ritual, and History of a Maya Sacred Image,* Tesis de Doctorado, Austin, University of Texas at Austin, 2005.

Carreón Blaine, Emilie, *El olli en la plástica mexica. El uso del hule en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Cereceda, Verónica, ''¿Infiernos cristianos, infiernos andinos? Mundos demoníacos en la imaginería actual de los Andes'' en *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones,* Tomo Mitológicas, Madrid, Editorial Trotta, 2004.

Clancy, Flora S. y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990.

Clancy, Flora S., ‘’A Genealogy for Freestanding Maya Monuments’’, en Clancy, Flora S. y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990, pp. 21-32.

Clark, John E. y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Symposium papers XXXV, New Haven & London, National Galery of Art (Washington), Distributes by Yale University Press, Center for Advanced Study in the Visual Arts (Studies in the History of Art 58), 2000.

Clark, John E. (coord.), *Los olmecas en Mesoamerica*, Fotografías de Rafael Doniz, México – Madrid, El Equilibrista – Turner Libros, s/f.

Clark, John E. y Áyax Moreno, ‘’Redrawing Izapa Monuments’’, en Lynneth S. Lowe y Mary E. Pye (eds.), *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: papers in Honor of Gareth W. Lowe,* Papers of the New World Archaeological Foundation No. 68, Provo, Utah, Brigham Young University, New World Archaeological Foundation, 2007, pp. 277-320.

Coe, Michael D., “The Olmec Style and its Distribution”, en *Archaeology of Southern Mesoamerica*, editado por Robert Wauchope y Gordon Willey, Austin, University of Texas Press, 1965 (Handbook of Middle American Indians, 3), pp. 739-775.

----------, “Olmec and Maya: A Study in Relationships”, en Richard E.W. Adams (ed.), *The Origins of Maya Civilization*, Alburquerque, Univesity of New Mexico Press (A School of American Research Book), 1974, pp. 183-195.

Coe, William R. y William A. Haviland (eds.), *Excavations in the Great Plaza, Norht Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume II),* University Museum Monograph 61, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1990.

----------, *Excavations in the Great Plaza, Norht Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume IV),* University Museum Monograph 61, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1990.

----------, *Excavations in the Great Plaza, Norht Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume V),* University Museum Monograph 61, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1990.

Coggins, Clemency Chase, *Painting and Drawing Styles at Tikal. An Historical and Iconographic Reconstruction,* 2 vols., Tesis de Doctorado, Harvard University, 1975.

Crow, Thomas, *La inteligencia del arte,* México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Cyphers, Ann y Kenneth G. Hirth (eds.), *Ideología política y sociedad en el periodo formativo. ensayos en homenaje al doctor David C. Grove*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2008.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, Museo Popol Vuh, 2011.

De la Fuente, Beatriz (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya,* Vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

De la Garza Camino, Mercedes y Martha Ilia Nájera Coronado (eds.), *Religión Maya*, Edición de Mercedes Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, Vol. 2, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

De la Garza, Mercedes, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Buenos Aires, Barcelona, Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

----------, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2003.

----------, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1995.

De la Fuente, Beatriz, *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

----------, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Eco, Umberto, *La definición del arte,* Barcelona, Ediciones Destino (Colección Imago Mundi Volumen 4), 2005.

Einstein, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, edición a cargo de Liliane Meffre, Barcelona, Gustavo Gili (Colección Hipótesis), 2002.

El Libro de los Libros de Chilam Balam, Traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 42), 2002.

Elkins, James, *The Domain of Images,* Ithaca & London, Cornell University Press, 1999.

Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay,* Asunción, RP Ediciones, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 1993.

Estrada-Belli, Francisco (ed.), *Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Peten: Cival, y K'o. Informe preliminar de la temporada 2008,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Peten: Holmul, Cival, La Sufricaya y K'o. Informe preliminar de la temporada 2007,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Peten, Guatemala. Informe preliminar de la temporada 2005,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Archaeological Investigations at the Holmul Region, Peten. Results of the Fourth Season, 2003,* 2 Parts, Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Holmul, Peten Guatemala 2003, Post-Season Interim Report,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Archaeological Investigations at Holmul, Peten, Guatemala. Preliminary Results of the Third Season, 2002,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Archaeological Investigations at Holmul, Guatemala. Preliminary Report of the 2001 Season,* Nashville, Vanderbilt University.

----------, *Archaeological Investigations at Holmul, Guatemala. Report of the First Field Season Mayo-junio 2000,* Nashville, Vanderbilt University.

Estrada-Belli, Francisco y Judith Valle (eds.), *Investigaciones arqueológicas en la región de Holmul, Peten, Guatemala. Informe preliminar de la temporada 2004,* Nashville, Vanderbilt University.

Fash, William L. y Leonardo López Luján (eds.), *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery,* Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009.

Fernández, Justino, *Pensar el arte,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2008.

Fields, Virginia M. y Dorie Reents-Budet (coords.), *Los mayas. Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada,* España, Editorial Nerea, 2005.

Florenski, Pável, *La perspectiva invertida,* Madrid, Ediciones Siruela, 2005.

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art*, Second English Edition Enlarged, New York, Wittenborn, Shultz, 1948.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI Editores, 2007.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker, *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes,* Fotografías de Justin Kerr y MacDuff Everton, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Freidel, David y Charles Suhler, ''The Path of Life: Toward a Finctional Analysis of Ancient Maya Architecture'', en Jeff Karl Kowalski (ed.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, New York, Oxford University Press, 1999.

Freidel, David A., ''Polychrome Facades of the Lowland Preclassic'', en Elizabeth Hill Boone (ed.), *Painted Architecture and Plychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica.* A Symposium at Dumbarton Oaks (10-11 de octubre de 1981), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.

----------, ''The Jester God and End of a Maya Royal Symbol'', en Clancy, Flora S. y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990, pp. 68-78.

Fried, Michael, *El realismo de Courbet*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003.

Fuga, Antonella, *Técnicas y materiales del arte,* Barcelona, Electa, Los Diccionarios del Arte, 2004.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo (Ensayo), 2009.

Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford, Oxford University Press, Clarendon Press, 1998.

Gendrop, Paul, *Arte prehispánico en Mesoamérica,* México, Editorial Trillas, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 2004.

Golden, Charles, Stephen Houston, y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009.

Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Debate, 1999.

Gómez-Pompa, Arturo, Michael F. Allen, Scott L. Fedick y Juan J. Jiménez-Osorio (eds.), *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, New York, Haworth Press, 2003.

Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols,* Indianapolis, Indiana, Hackett Publishing Company, 1985.

Gómez Rueda, Hernando y Liwy Grazioso Sierra, "Nuevos Elementos de la Iconografía de Izapa: La Estela 90", en *X Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo (eds.), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 1996, pp. 227-242.

Grazioso, Liwy, Fred Valdez, Norma García, Karen Pereira y Carmen Ramos, ''Río Azul a visitar: Nuevas investigaciones y orígenes Preclásicos'', en *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2006, pp. 729-738.

Greene Robertson, Merle (ed.), *The Art, Iconography & Dynastic History of Palenque Part III,* Pebble Beach, California, Robert Louis Stevenson School, 1976.

Greimas, A. J. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1982.

Greimas, Algirdas Julien, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983.

----------, ''Semiótica figurativa y semiótica plástica,'' en Gabriel Hernández Aguilar (selección, traducción e introducción), *Figuras y estrategias. En torno de una semiótica de lo visual,* México, Siglo XXI Editores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994, pp. 17-42.

Grove, David C. y Rosemary A. Joyce (eds.), *Social Petterns in Pre-Classic Mesoamerica,* A Symposium at Dumbarton Oaks 9-10 de octubre de 1993, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999.

Grube, Nikolai (coord.), con la colaboración de Eva Eggebrecht y Matthias Seidel, *Los mayas. Una civilización milenaria*, Alemania, Könemann, 2006.

Grube, Nikolai, "Monumentos Jeroglíficos de Holmul, Petén", en *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Juan Pedro Laporte *et al.* (eds.), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2002, pp. 693-702.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases,* México, Siglo XXI Editores, 2005.

Hansen, Eric Floyd, *Ancient Maya Burnt-Lime Technology: Cultural Implications of Technological Styles,* Tesis de Doctorado, Los Angeles, University of California, 2000.

Hansen, Richard D., ''Continuity and Disjunction: The Pre-Classic Antecedents of Classic Maya Achitecture'', en Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks research Library and Collection, 1998, pp. 49-122.

----------, *The Archaeology of Ideology: A Study of Maya Preclassic Architectural Sculpture at Nakbe, Peten, Guatemala,* Tesis de Doctorado, Los Angeles, University of California, 1992.

Hellmuth, Nicholas M., *Middle Classic Pottery from the Tiquisate Area, Escuintla, Guatemala (1993),* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Instituto de Antropología e Historia.

Hernández Aguilar, Gabriel (selección, traducción e introducción), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual.* México, Siglo XXI Editores, 1994.

Heyden, Doris y Paul Gendrop, *Pre-Columbian Architecture of Mesoamerica,* New York, Electa/Rizzoli, 1988.

Hill Boone, Elizabeth y Walter D. Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, Durham y London, Duke University Press, 1994.

Hill Boone, Elizabeth (ed.), *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica*. A Symposium at Dumbarton Oaks (10-11 de octubre de 1981), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.

Houston, Stephen, Claudia Brittenham, Cassandra Mesick, Alexandre Tokovinine y Christina Warinner, *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color,* Austin, University of Texas Press, 2009.

Houston, Stephen, David Stuart y Karl Taube, *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya,* Austin, University of Texas Press, 2006.

Hurst, Heather, Jessica Craig, William Saturno, Francisco Estrada-Belli, Boris Beltrán y Edwin Román, ''Tesoro o basura: un estudio sobre la terminación de murales de San Bartolo, Cival, y La Sufricaya, Petén, Guatemala,'' en *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007,* editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2008, pp. 253-262.

Hurst, Heather, *Mural and the Ancient Maya Artist: A Study of Art Production in the Guatemalan Lowlands,* Tesis de Doctorado, Yale University, 2009.

----------, ''Los Artistas de San Bartolo: Un estudio sobre la producción de murales en el Preclásico'', *International Congress of Americanists*, Sevilla, Julio 2006.

(In)Disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, editado por Lucero Enríquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Ito, Nobuyuki, *Informe 2003-2004. La investigación de las esculturas de la región sur de los mayas,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Instituto de Antropología e Historia.

----------, *Informe 2002-2003. La investigación de las esculturas de la región sur de los mayas,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Instituto de Antropología e Historia.

----------, *La investigación de las esculturas en la región sur de los mayas,* 2001, Guatemala, Informe entregado a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia.

----------, *Informe preliminar de la investigación de las esculturas de la región sur de los mayas (1997),* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, Instituto de Antropología e Historia.

Jones, Christopher y Linton Satterthwaite, *The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments (Tikal Report No. 33, Part A),* Illustrations by William R. Coe, Series Editors: William R. Coe and William A. Haviland, University Museum Monograph 44, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1982.

Kowalski, Jeff Karl (ed.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, New York, Oxford University Press, 1999.

Kubler, George, *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mayas, mexicanos y andinos.* Madrid, Cátedra, 1986.

----------, *Studies in Classic Maya Iconography,* New Haven, Academy of Arts and Sciences (Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. XVIII), 1969.

----------, ''La evidencia intrínseca y la analogía etnológica en el estudio de las religiones mesoamericanas'', en *Religión en Mesoamérica, XII Mesa Redonda,* México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.

----------, *La configuración del tiempo*, Madrid, Industrias FELMAR, 1975.

La Pintura Mural Prehispánica de México, *Área Maya,* Tomo III, Estudios, Dir. del proyecto Beatriz de la Fuente, Coord. Leticia Staines Cicero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Landa, Diego de, *Relaciones de las cosas de Yucatán*, Edición, introducción y notas de Miguel Rivera Dorado, Madrid, Colección Madrid (Crónicas de América 7, Historia 16), 1985.

Landa´s Relación de las cosas de Yucatán: a translation, Edición con las notas de Alfred M. Tozzer, Millwood, New York, Ed. Kraus, 1978.

Lévi-Strauss, Claude, *La alfarera celosa*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1985.

----------, *La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI Editores, 2000.

Liendo Stuardo, Rodrigo (ed.), *El territorio maya. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Palenque,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

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,* Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 85-154.

----------, ''El estilo teotihuacano en la pintura mural'', en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotuhuacán,* Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. 3-36.

López Aguilar, Ervin Salvador, *Informe anual de actividades en la Estructura 13 del Proyecto Nacional Abaj Takalik, El Asintal, Retalhuleu,* 1992, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia.

López Austin, Alfredo, ''La religión, la magia y la cosmovisión'', en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia antigua de México, Volumen IV: Aspectos*

fundamentales de la tradición cultural mesoamericana, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 227-272.

López Bruni, Ricky (ed.), *Ciudades sagradas mayas,* Guatemala, Editorial Galería Guatemala, Fundación G&T Continental, 2006.

Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, editado por Juana Gutiérrez Haces, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Lowe, Gareth W., Thomas A. Lee, Jr. y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos,* Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, 2000.

Lowe, Garreth W., "The Mixe-Zoque as competing Neighbors of the Early Lowland Maya", en *The Origins of Maya Civilization*, Richard E.W. Adams (ed.), Alburquerque, Univesity of New Mexico Press (A School of American Research Book), 1974, pp. 197-248.

Lowe, Lynneth S. y Mary E. Pye, (eds.), *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: papers in Honor of Gareth W. Lowe,* Papers of the New World Archaeological Foundation No. 68, Provo, Utah, Brigham Young University, New World Archaeological Foundation, 2007.

Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (coords.), *Historia antigua de México, Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Miguel Ángel Porrúa, 2001.

Marangoni, Matteo, *Cómo se mira un cuadro. Lectura del lenguaje figurativo,* Barcelona, Ediciones Destino, 1962.

Martin, Simon y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2002.

Mártinez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (coords.), *Los mayas: voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011.

McAnany, Patricia A., "Ancestors and the Classic Maya Built Environment", en Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, A Symposium at Dumbarton Oaks (7-8 de octubre de 1994), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 271-293.

Mejía, Héctor E. (ed.), *Rescate arquológico en el sitio El Pesquero, Concesión La Gloria, San Andrés, Petén (2008). Proyecto Arqueológico Cuenca Mirador,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala.

Memorial de Sololá o *Anales de los cakchiqueles*, y *Título de los señores de Totonicapán*, Traducción de Dionisio José Chontay, Introducción de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Miller, Mary E. y Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, Thames & Hudson, 1993.

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Mean? The Lives and Loves of Images,* Chicago & London, The University of Chicago Press, 2005.

Nájera Coronado, Martha Ilia, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico: el sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1987.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003.

Ohi, Kuniaki y Miguel F. Torres, (eds.), *Piedras-Hongo,* 1994, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia, Tokyo, Museo de Tabaco y Sal.

Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte,* Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales,* Madrid, Alianza Forma, 2008.

----------, *La perspectiva como forma simbólica,* Barcelona, Tusquets Editores, 2008.

Parsons, Lee Allen, "Proto-Maya Aspects of Miraflores-Arenal Monumental Stone Sculpture from Kaminaljuyu and the Southern Pacific Coast", en Elizabeth P. Benson, y Gillet G Griffin (eds.), *Maya Iconography*, Princenton, New Jersey, Princenton University Press, 1988, pp. 6-43.

----------, *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986.

Pasztory, Esther, *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art,* Austin, University of Texas Press, 2005.

Pawlik, Johannes, *Teoría del color*, España, Paidós (Paidós Estética 23), 1996.

Perniola, Mario, *La estética del siglo veinte,* Madrid, La Balsa de la Medusa, 2008.

Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché, Traducidas del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular), 2003.

Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI Editores, 1993.

Proskouriakoff, Tatiana, *A Study of Classic Maya Sculpture,* Publication 593, Washington, D.C., Carnegie Institution of Washington, 1950.

Quirarte, Jacinto, "Early Art Styles of Mesoamerica and Early Classic Maya Art", en Richard E.W. Adams (ed.), *The Origins of Maya Civilization*, Alburquerque, Univesity of New Mexico Press (A School of American Research Book), 1974, pp. 249-283.

----------, *El estilo artístico de Izapa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973.

Ramírez, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones,* Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

Reents-Budet, Dorie, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham-London, University of Duke, 1994.

Reese, Thomas F. (ed.), *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler,* New Haven & London, Yale University Press, 1985.

Rivera Castillo, Patricia, ''Recuperación y análisis de materiales arqueológicos. Investigación cerámica temporada 2009'', en Luis Alberto Romero y William Saturno, *Informe preliminar de la octava temporada de campo 2009, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo,* Guatemala, Septiembre 2009, pp. 136-154.

Romero Luis, Alberto y William Saturno, *Informe preliminar de la octava temporada de campo 2009, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo,* Guatemala, Septiembre 2009.

Roque, Georges (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Sánchez Vázquez, Adolfo, ''De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte'', en María Roza Palazón Mayoral (comp.), *Antología de la estética en México. Siglo XX: diálogos entre filósofos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006, pp.101-122.

Saturno, William A., "Centering the Kingdom, Centering the King. Maya Creation and Legitimization at San Bartolo", en William L. Fash y Leonardo López Luján (eds.),*The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009, pp. 111-134.

----------, ‘’High Resolution Documentation of the Murals of San Bartolo, Guatemala’’, en Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (eds.), *Maya Archaeology 1*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2009.

Saturno, William (ed.), *Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, Informe anual, Octava temporada 2009,* Guatemala, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2009.

Saturno, William y Mónica Urquizú, *Propuesta de investigación, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, Quinta temporada de campo (2006), Petén, Guatemala,* Guatemala, Enero 2006.

Savkic, Sanja, ‘’Elementos no-miméticos en el Arte Maya del Preclásico Tardío y el Clásico Temprano (Cenefas, Bandas y Marcos)’’, en *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010,* editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave), Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2011, pp. 87-102.

Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte,* Madrid, Tecnos, 1994.

----------, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 1979.

----------, *Estilo,* Buenos Aires, Paidós (Ediciones 3, Cuadernos del taller No. 14), Serie: El problema de la visión, 1962.

Schele, Linda y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, Fortworth, Kimbell Art Museum, 1986.

Schele, Linda, ‘’Color on Classic Architecture and Monumental Sculpture of the Soutern Maya Lowlands’’, en Elizabeth Hill Boone (ed.), *Painted Architecture and Plychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica.* A Symposium at Dumbarton Oaks (October 10-11, 1981), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.

----------, ‘’House Names and Dedication Rituals at Palenque’’, en Flora S. Clancy y Peter D. Harrison (eds.), *Vision and Revision in Maya Studies*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990, pp. 143-157.

Schieber de Lavarreda, Christa y Miguel Orrego Corzo, *Abaj Takalik,* Guatemala, Editorial Galería Guatemala, Fundación G&T Continental, 2002.

Ségota, Dúrdica, ‘’El cuerpo de la noche. La disposición de los relieves en el espacio de la Tumba 5 de Suchilquitongo’’, en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero (coords.), *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca,* Volumen III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 741-761.

----------, *Valores plásticos en el arte mexica,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

----------, ‘’Cromatismo en el arte mexica’’, en *XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte ‘’Tiempo y arte’’,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Sharer, Robert J. y Loa P. Traxler, *The Ancient Maya,* 6a ed., Stanford, California, Stanford University Press, 2006.

Sharer, Robert J. y David W. Sedat, *Archeological Investigations en the Northern Maya Highlands, Guatemala. Interaction and the Development of Maya Civilization*, Philadelphia, The University Museum-University of Pennsylvania, 1987.

Shaw, Mary, *According to our Ancestors: Folk Texts from Guatemala and Honduras*, Guatemala, Instituto Lingüístico de Verano en Centro América, 1971.

Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI – XVIII,* México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Smith, A. Ledyard, *Uaxactun, Guatemala: Excavation of 1931-1937,* Publication 588, Washington, D.C., Carnegie Institution of Washington, 1950.

Stoichita, Victor I., *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte,* Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

Taube, Karl A., "A Study of Clasic Maya Scaffold Sacrifice", en Elizabeth P. Benson y Gillet G. Griffin (eds.), *Maya Iconography*, Princenton, New Jersey, Princenton University Press, 1988, pp. 331-351.

----------, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

----------, ''Ancient and Contemporary Maya Conceptions About Field and Forest'', en Arturo Gómez-Pompa, Michael F. Allen, Scott L. Fedick y Juan J. Jiménez-Osorio (eds.), *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, New York, Haworth Press, 2003, pp. 461-492.

Taube, Karl, William A. Saturno y David Stuart, "Identificación mitológica de las personas en el muro norte de la pirámide de Las Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén", en Juan Pedro Laporte *et al.* (eds.), *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2003, pp. 852-861.

Taussig, Michael T., *What Color is the Sacred?,* Chicago & London, The University of Chicago Press, 2009.

The Olmec World. Ritual and Rulership, with essays by Michael D. Coe, Richard A. Diehl, David A. Freidel, Peter F. Furst, F. Kent Reilly III, Linda Schele, Carolyn E. Tate, Karl A. Taube, con los fotógrafos principales John Bigelow Taylor, Justin Kerr, Bruce M. White, Princeton, Princeton University, The Art Museum, 1995.

Thompson, J. Eric S., *Historia y religión de los mayas,* México, Siglo XXI Editores (Colección América Nuestra), 2004.

----------, *Maya Hieroglyphic Writing: an Introduction,* Norman, University of Oklahoma, 1971.

Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central,* prólogo de Miguel León-Portilla, edición de Beatriz de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Trik, Helen y Michael E. Kampen, *The Graffiti of Tikal (Tikal Report No. 31),* Volume Editor: William R. Coe, Series Editors: William R. Coe and William A. Haviland, University Museum Monograph 57, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania, 1983.

Uriarte, María Teresa y Rebecca B. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda,* 2 tomos y 3 DVD, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Universidad Brigham Young, 2008.

Uriarte, María Teresa (coord.), *De la antigua California al desierto de Atacama,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

Urquizú, Mónica y Heather Hurst, "Las Pinturas Murales de San Bartolo: Una Ventana al Arte y Cosmovisión del Hombre Prehispánico", en Juan Pedro Laporte *et al. (eds.)*, *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2002, pp. 325-334.

Urquizú, Mónica y William Saturno (eds.), *Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo, Informe anual No. 7, Séptima temporada 2008,* Guatemala, Informe entregado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2008.

----------, *Informe final de la sexta temporada de campo 2007, Proyecto Arqueológico Regional San Bartolo,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, 2007.

----------, *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe preliminar No. 4, Cuarta temporada 2005,* Guatemala, Informe entregado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de Guatemala, 2005.

Valdés, Juan Antonio y Federico Fahsen, ''La figura humana en el arte Maya del Preclásico'', en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006,* editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007, pp. 1160-1170.

Valdés, Juan Antonio, ''Algunas reflexiones sobre la religión de los Mayas Preclásicos'', en *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990*, editado por J. P. Laporte, H. Escobedo y S. Brady, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1992, pp. 223-235.

----------, ''Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya'', en *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989,* editado por J. P. Laporte, editado por H. L. Escobedo y S. Villagrán, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993, pp. 24-42.

Valverde Valdés, Carmen, Rodrigo Liendo y Gustavo Gutiérrez (coords.), *Guía de Arquitectura y Paisaje Mayas-The Maya,* Edición bilingüe (español e inglés), México, Sevilla, Universidad Nacional Autónoma de México, Junta de Andalucía, Conserjería de Obras Públicas y Vivienda, Gobierno de España, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID, 2010.

Valverde Valdés, María del Carmen, *Balam: el jaguar de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2004.

Vargas Melgarejo, Luz María, *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

Vatsyayan, Kapila (ed.), *Concepts of Space Ancient and Modern,* New Delhi, Abhinav Publications, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1991.

Velásquez García, Erik, *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya del Clásico,* Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

----------, ''Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica'', en Alejandra Mártinez de Velasco y María Elena Vega (coords.), *Los mayas: voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011, pp. 235-253.

----------, "Terminología arquitectónica en los textos jeroglíficos mayas y nahuas", en María Teresa Uriarte (ed.), *La arquitectura precolombina en Mesoamérica,* México, Jaca Book, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, pp. 265-288.

Villagrán García, José, *Teoría de la arquitectura,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1989.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente,* México, Editorial Sexto Piso, 2004.

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* México, Ediciones Era (Serie Mayor), 1972.

----------, *Arte antiguo de México,* México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Madrid, Editorial Espasa Calpe (Austral, Ciencias y Humanidades), 2007.

Zetina Aldana, Mario Enrique, *Informe anual del Proyecto Arqueológico Abaj Takalik, Fca. La Palmera, El Asintal, Retalhuleu,* 1993, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia.

----------, *Informe anual del Proyecto Nacional Abaj Takalik, Fca. La Palmera, El Asintal, Retalhuleu,* 1992, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Instituto de Antropología e Historia.

Figuras

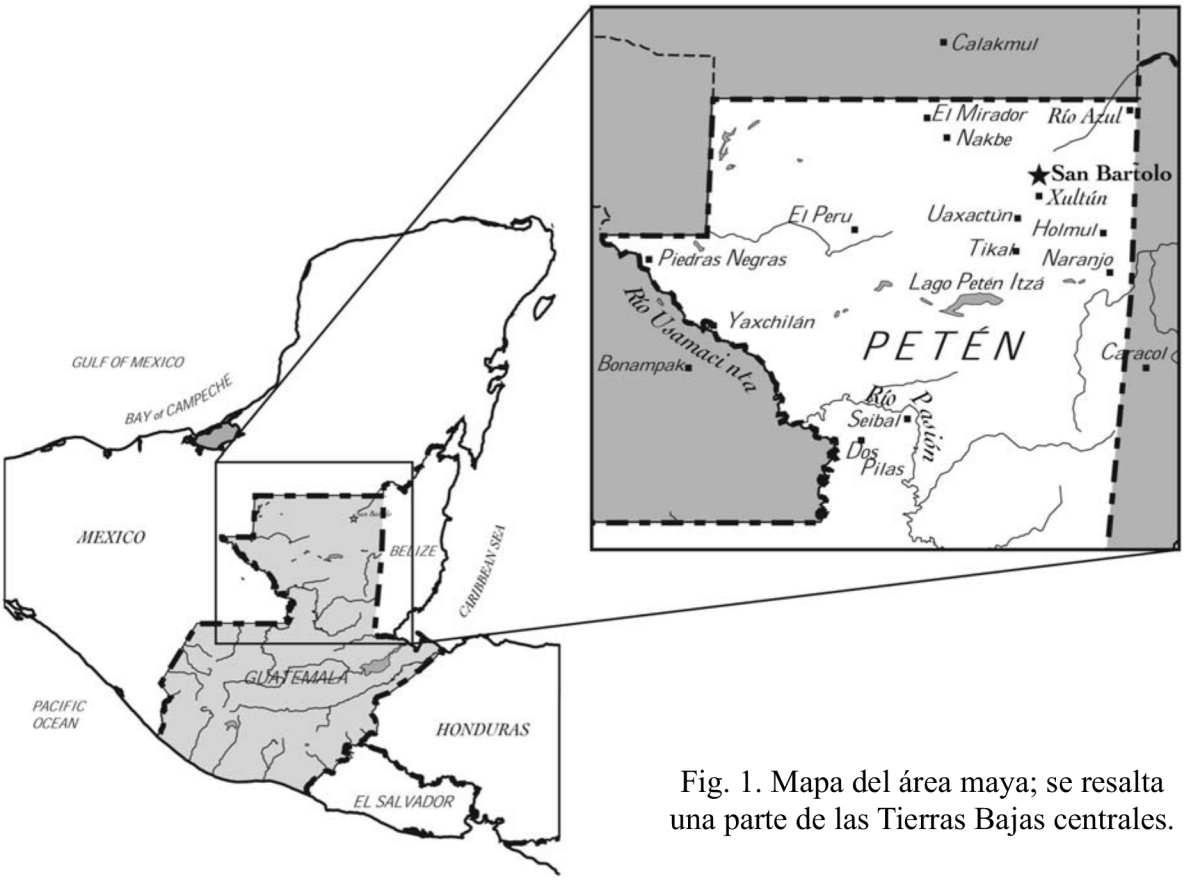


Fig. 1. Mapa del área maya; se resalta una parte de las Tierras Bajas centrales.

Fig. 2. Mapa del sitio de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 3. Plano del conjunto arquitectónico las Pinturas
de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 4. Mascarón de la fachada frontal de la Estructura 1 de Nakbé, Guatemala.

Fig. 5. Panel modelado en relieve procedente de la Acrópolis Central de El Mirador, Guatemala.

Fig. 6.a. Estructura 1 del Grupo A de El Pesquero, Guatemala.

Fig. 6.b. Estructura 1 del Grupo A
(vista ampliada con la plataforma) de El Pesquero, Guatemala.

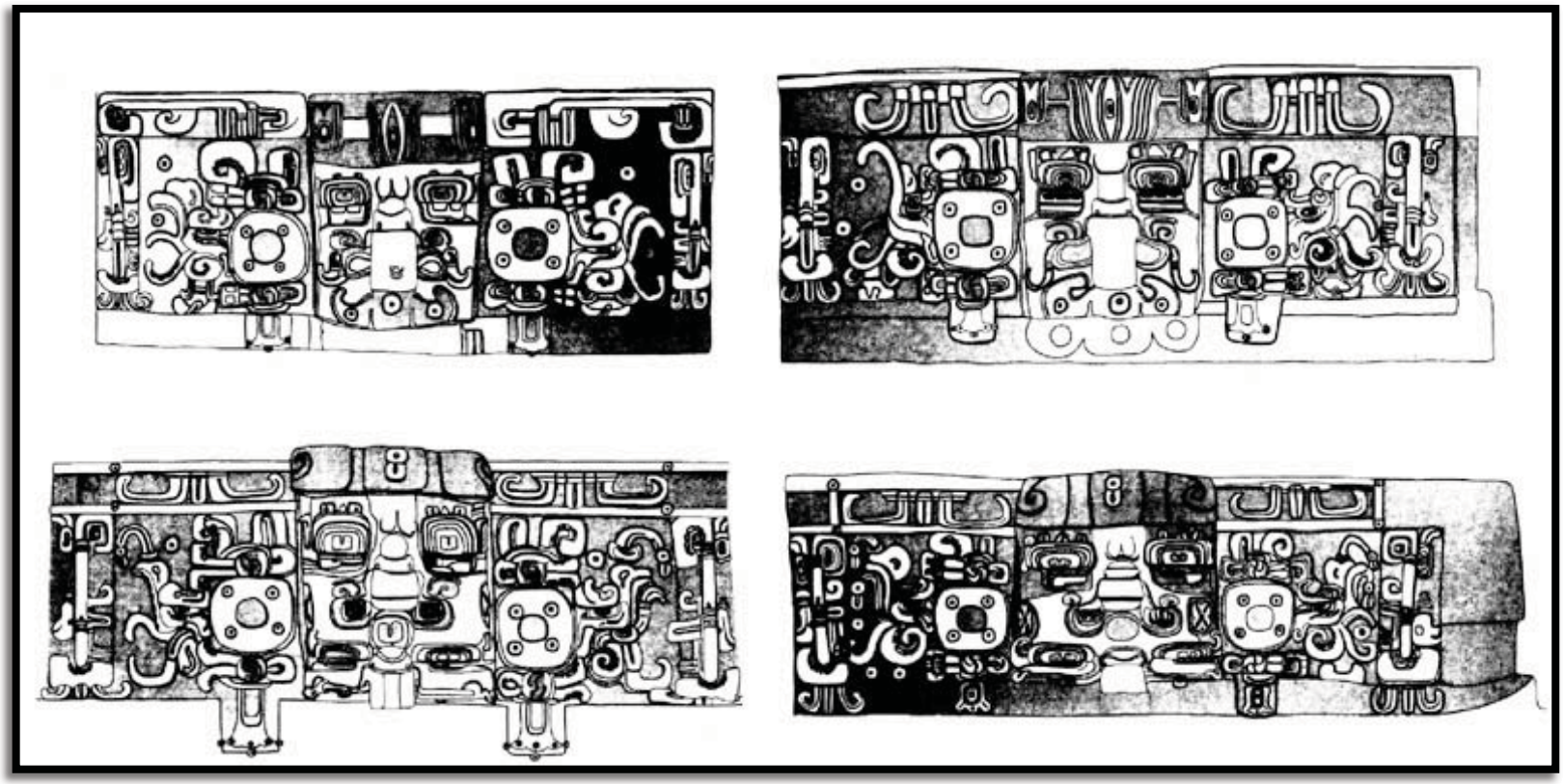


Fig. 7. Mascarones de la estructura 5C-2ª de Cerros, Belice.

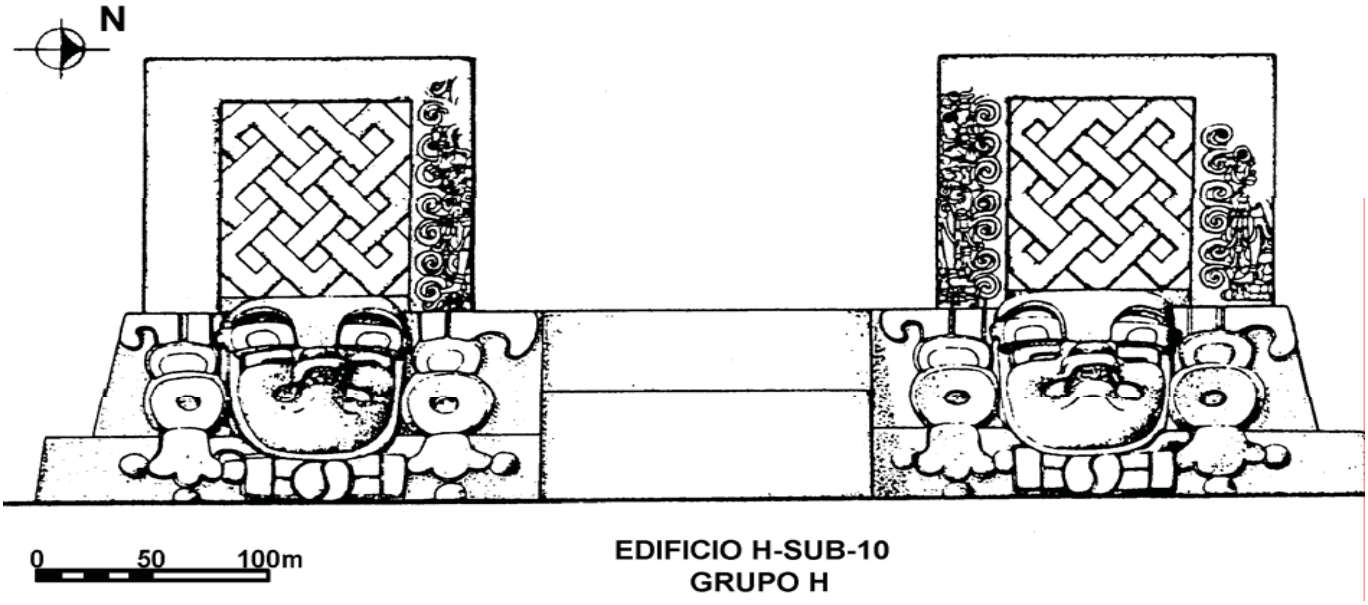


Fig. 8. a. Un costado del edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala.

Fig. 8. b. Detalles del edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala;
se pueden apreciar las figuras antropomorfas entre las volutas en las esquinas de este edificio.

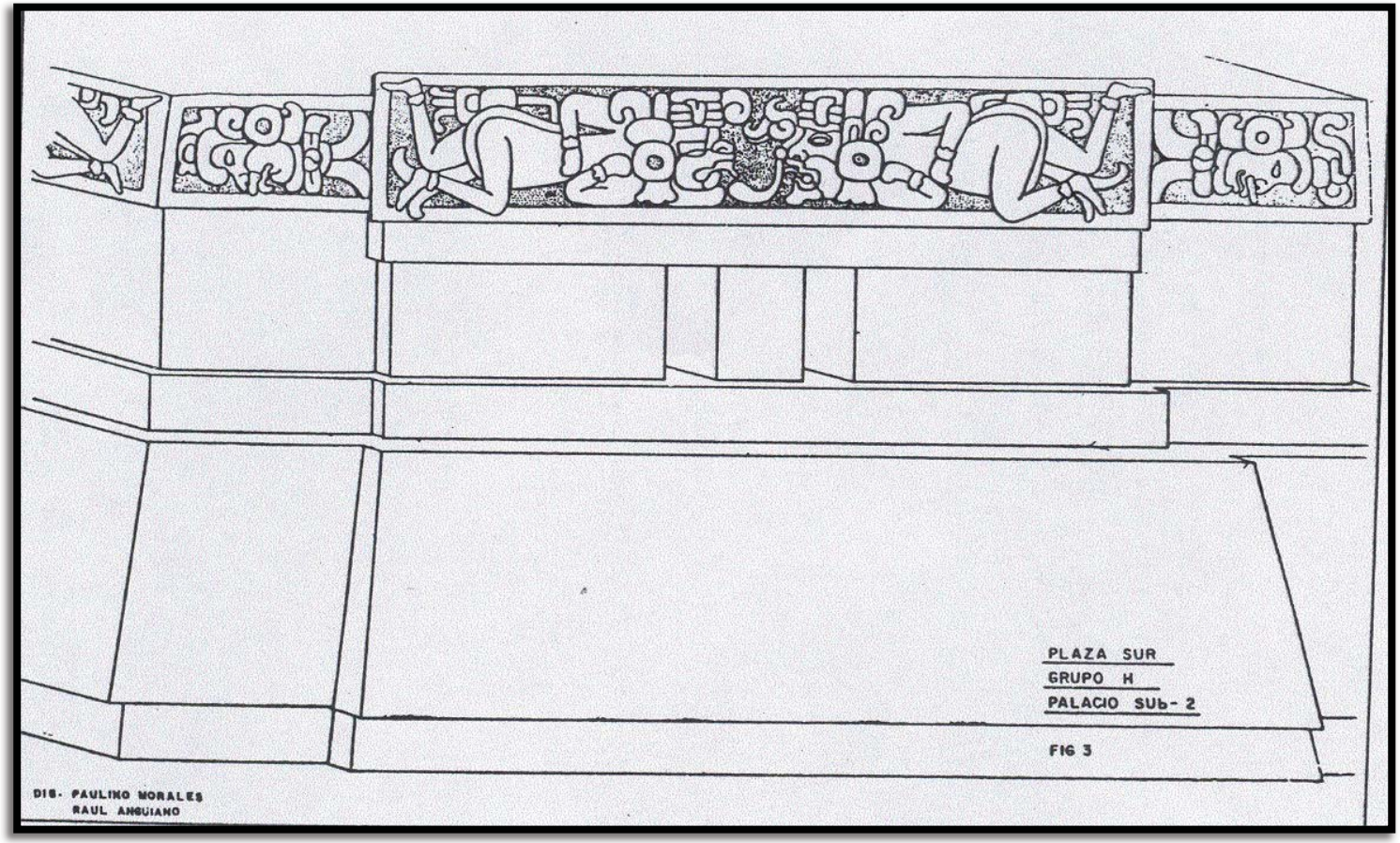


Fig. 9. Edificio Sub-2 del Grupo H de Uaxactún, Guatemala.

Fig. 10. Cornisa de la estructura Sub-II-c de Calakmul, México.

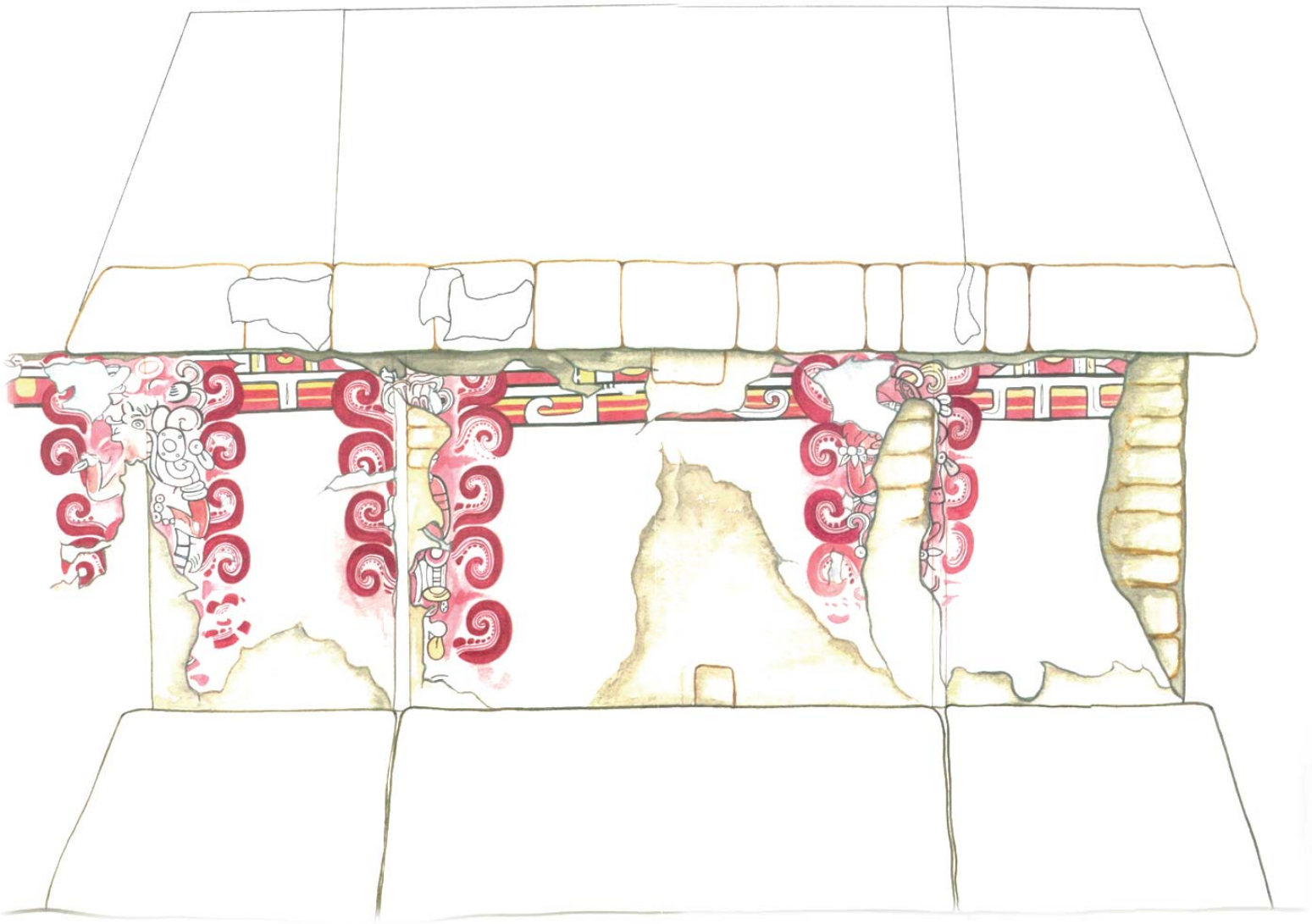


Fig. 11. Edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acópolis Norte de Tikal, Guatemala.

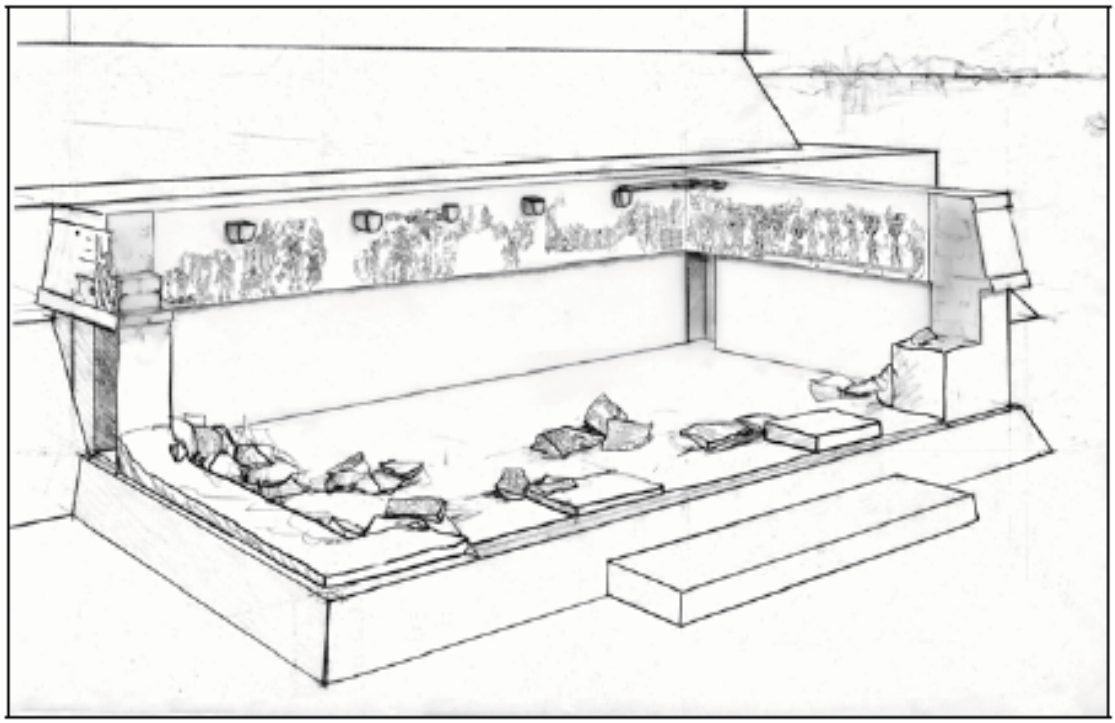


Fig. 12. a. Reconstrucción hipotética de la Sub-1A del grupo las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala,como debió de verse al desmantelar los muros de los lados este y sur.

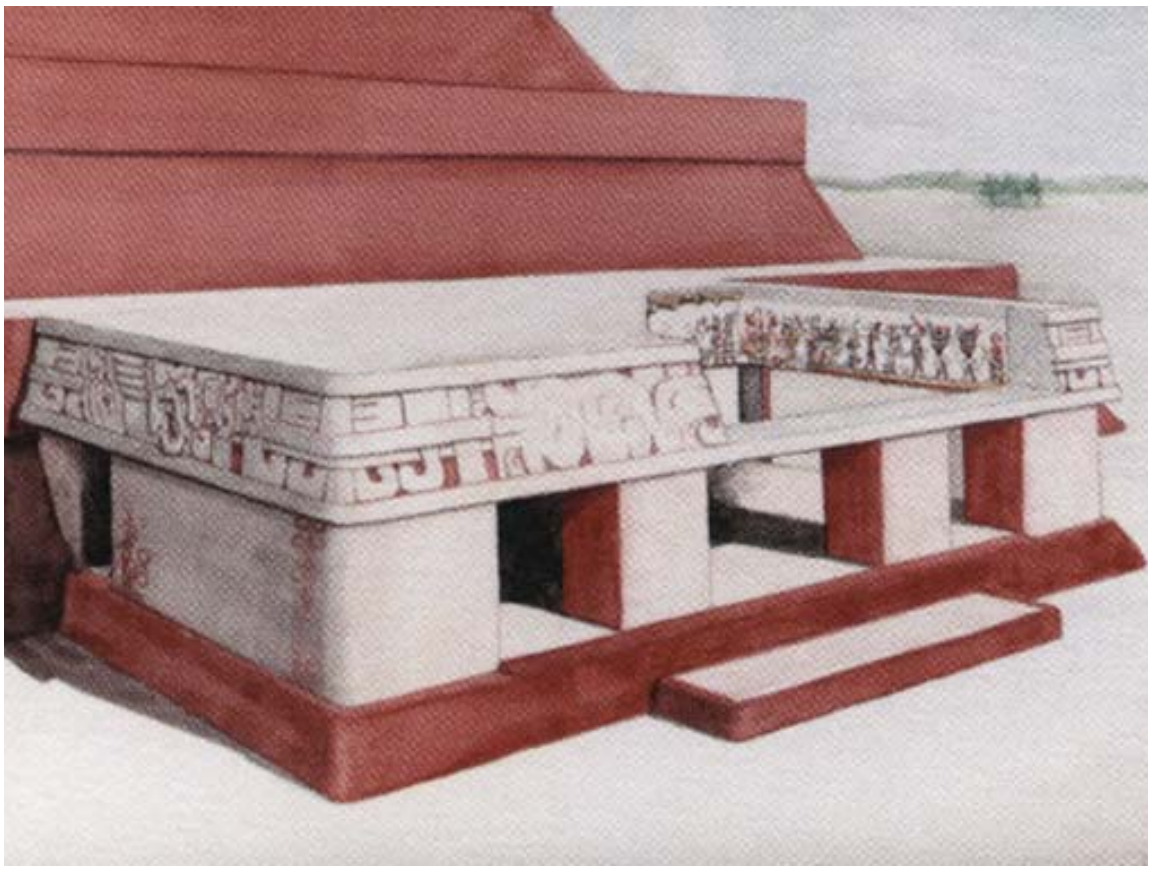


Fig. 12. b. Reconstrucción hipotética de la Sub-1A del grupo las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala, con una apertura hacia el interior.

Fig. 13.a. Fases constructivas de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 13.b. Algunas fases constructivas de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 14. a. Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala,
en forma de un montículo tal como se veía en el año 2009; vista del lado este.

Fig. 14. b. Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, Petén, Guatemala,
en forma de un montículo tal como se veía en el año 2009; vista del lado oeste.

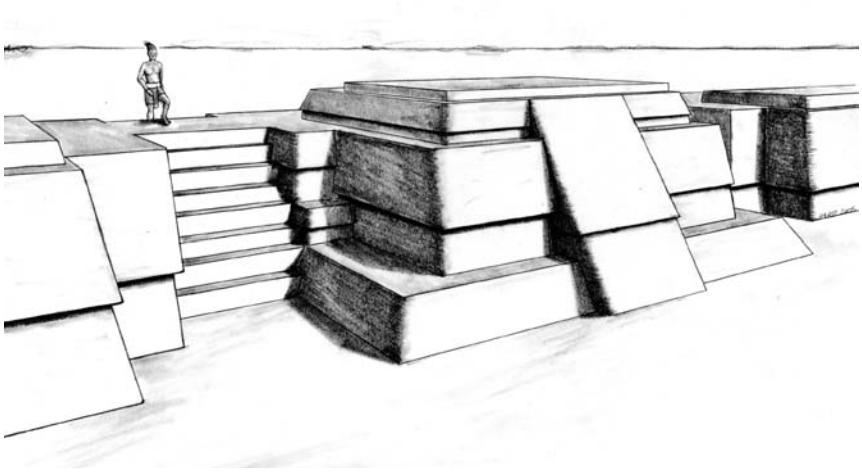


Fig. 15. Estructura Ixbalamque, fase Pinturas Sub-6
de San Bartolo, Petén, Guatemala

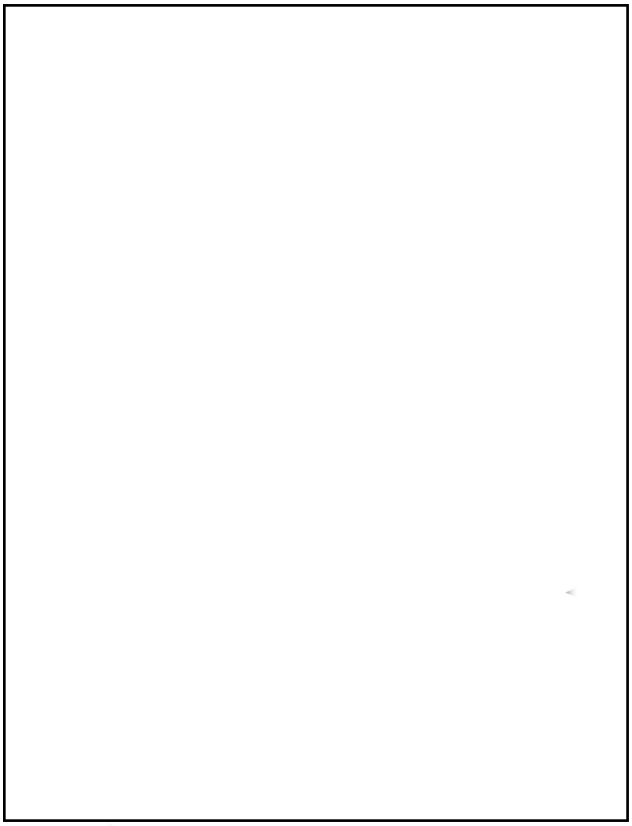


Fig. 16. a. Fragmento de la pıntura mural de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 16. b. Texto jeroglífico de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala.

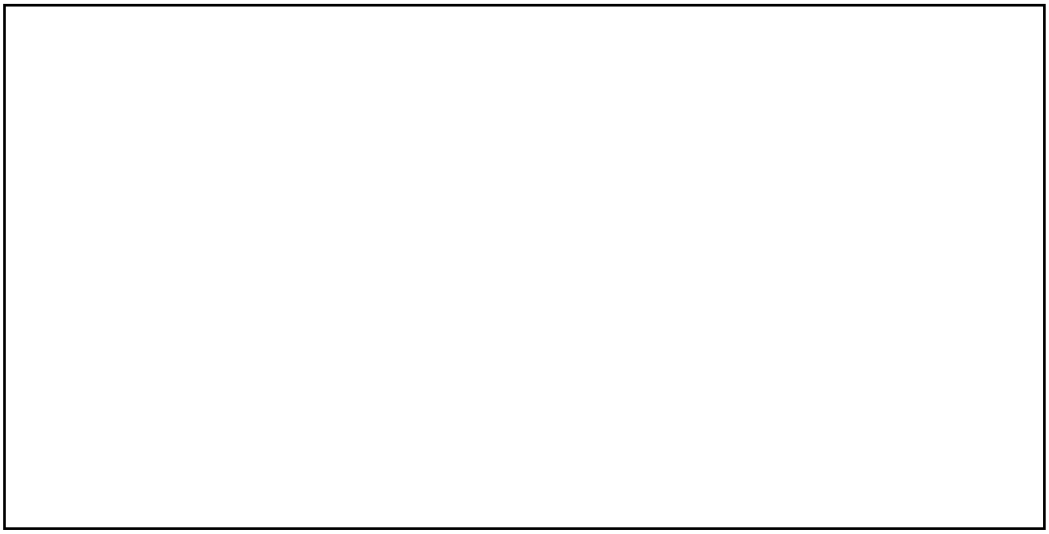


Fig. 16. c-d. Marcador del juego de pelota de la fase Pinturas Sub-6 de San Bartolo, Petén, Guatemala (fotografía y dibujo).

Fig. 17. Cerámica correspondiente al grupo Sierra
(complejo Ixbalamque de San Bartolo, Preclásico tardío).

Fig. 18. Mural Norte de la Sub-1A de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Fig. 19. Una escena del Mural Norte conocida como ‘’Nacimiento del guaje’’.

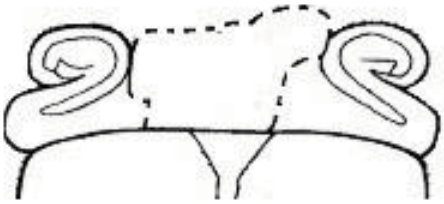


Fig. 20. Signo **SIH**, *sih*, ‘’nacer’’.

Fig. 21. Una escena del Mural Norte conocida como ‘’Investidura del dios del Maíz’’.

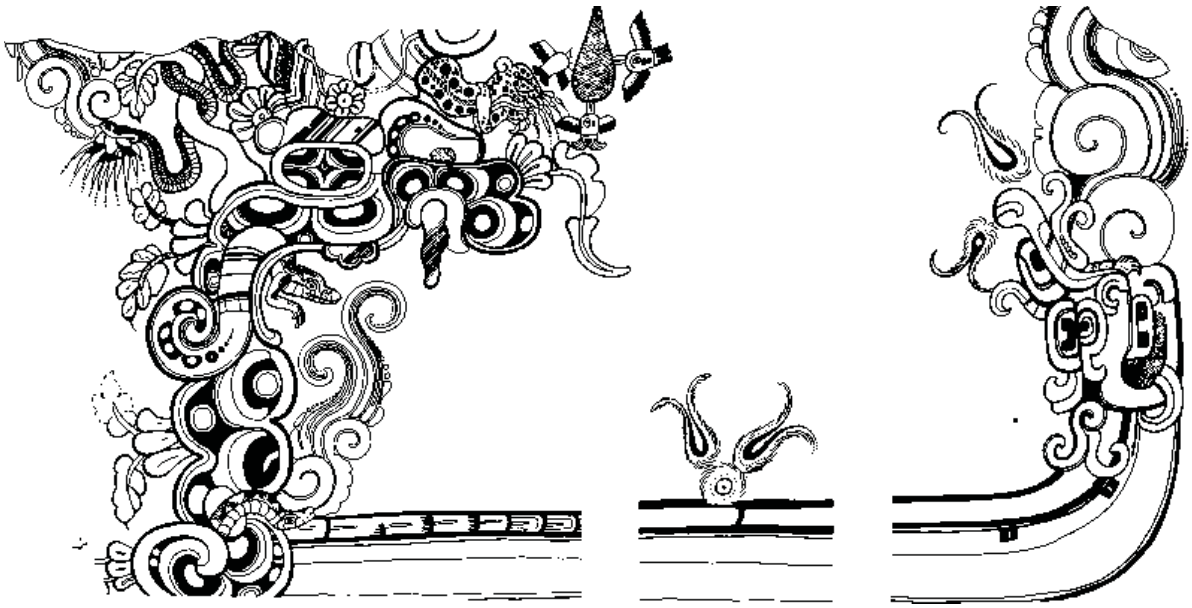


Fig. 22. La llamada Montaña de la Flor y la gran serpiente-soporte con una parte del cuerpo suprimido, de la escena ‘’Investidura del dios del Maíz, Mural Norte.

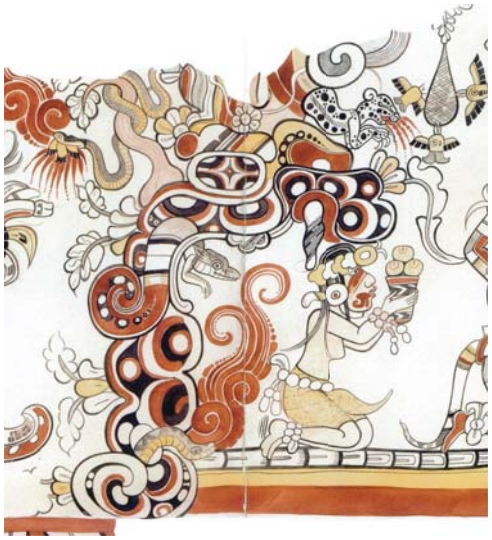


Fig. 23. Detalle del Mural Norte
mostrando la Montaña de la Flor.

Fig. 24. Detalle de los relieves del
Templo del Jaguar de Chichén Itzá, México.

Fig. 25. Detalle de la Montaña de la Flor
mostrando una pequeña serpiente
saliendo de un agujero.

Fig. 27. Detalle de la escena ‘’Nacimiento del guaje’’
mostrando una pequeña serpiente saliendo de
un agujero que forma parte del tocado
de la figura antropomorfa.

Fig. 26. Logograma **LOK’**, *lok*, ‘’salir, partir’’.

Fig. 28. Estela 9 de Kaminaljuyú, Guatemala.

Fig. 29. Detalle de la escena ‘’Investidura del dios del Maíz” del Mural Norte.

Fig. 30. Un relieve juego de pelota de Chichén Itzá, México.

Fig. 31. a. Cabeza/máscara del dios del Maíz del Mural Norte (fotografía).

Fig. 31. b. Máscara del dios del Maíz de la colección de Dumbarton Oaks, Washington (fotografía).

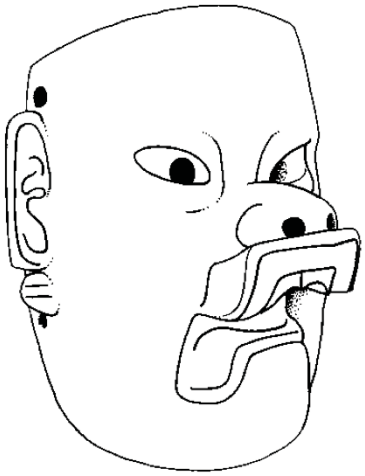


Fig. 31. c. Máscara del dios del Maíz de la colección de Dumbarton Oaks, Washington (vista de diferente ángulo; dibujo).

Fig. 32. Fotografía tomada por Ruud van Akkeren en Tucurú en Alta Verapaz, Guatemala, en abril/mayo de 2010. Se muestra una parte de la ceremonia realizada para el taller sobre el maíz.

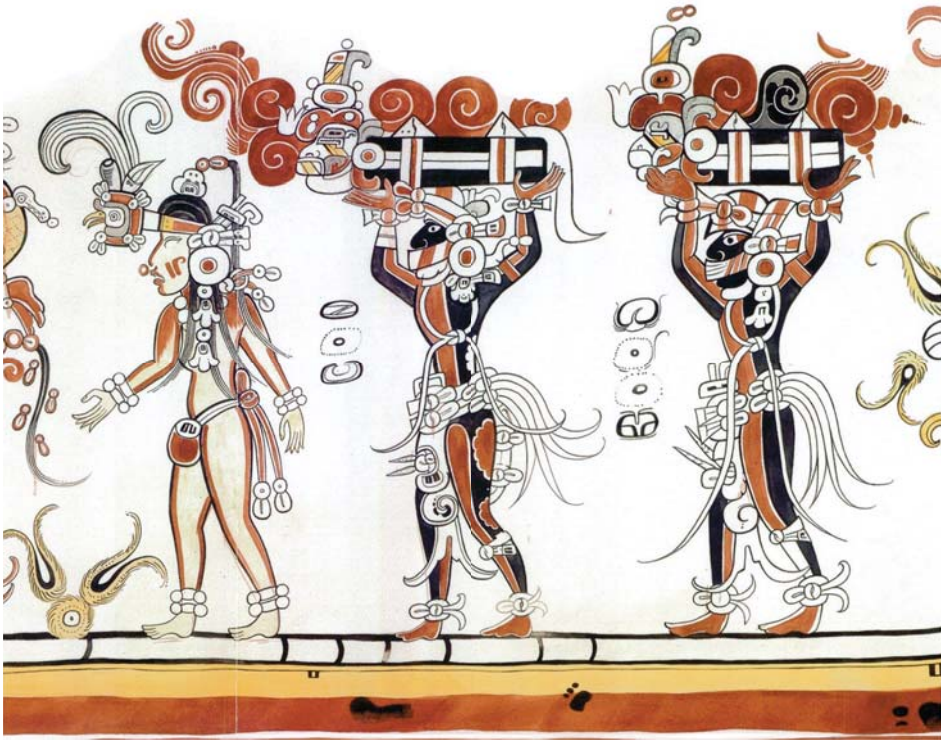
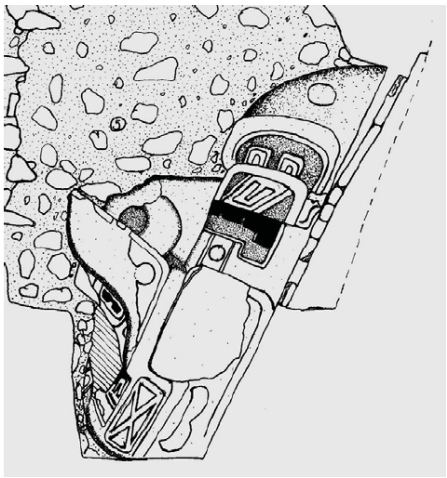
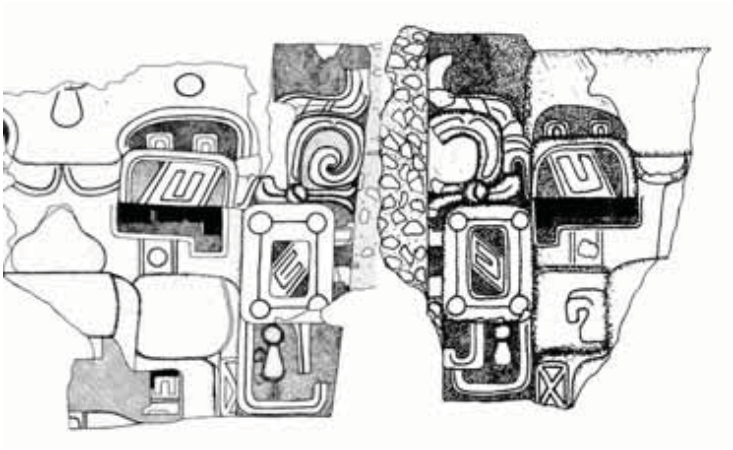


Fig. 33. Detalle del Mural Norte mostrando tres figuras antropomorfas de pie.





Figs. 34. a-b. Mascarones de la Estructura 1 del Grupo 1 de Cival, Guatemala.

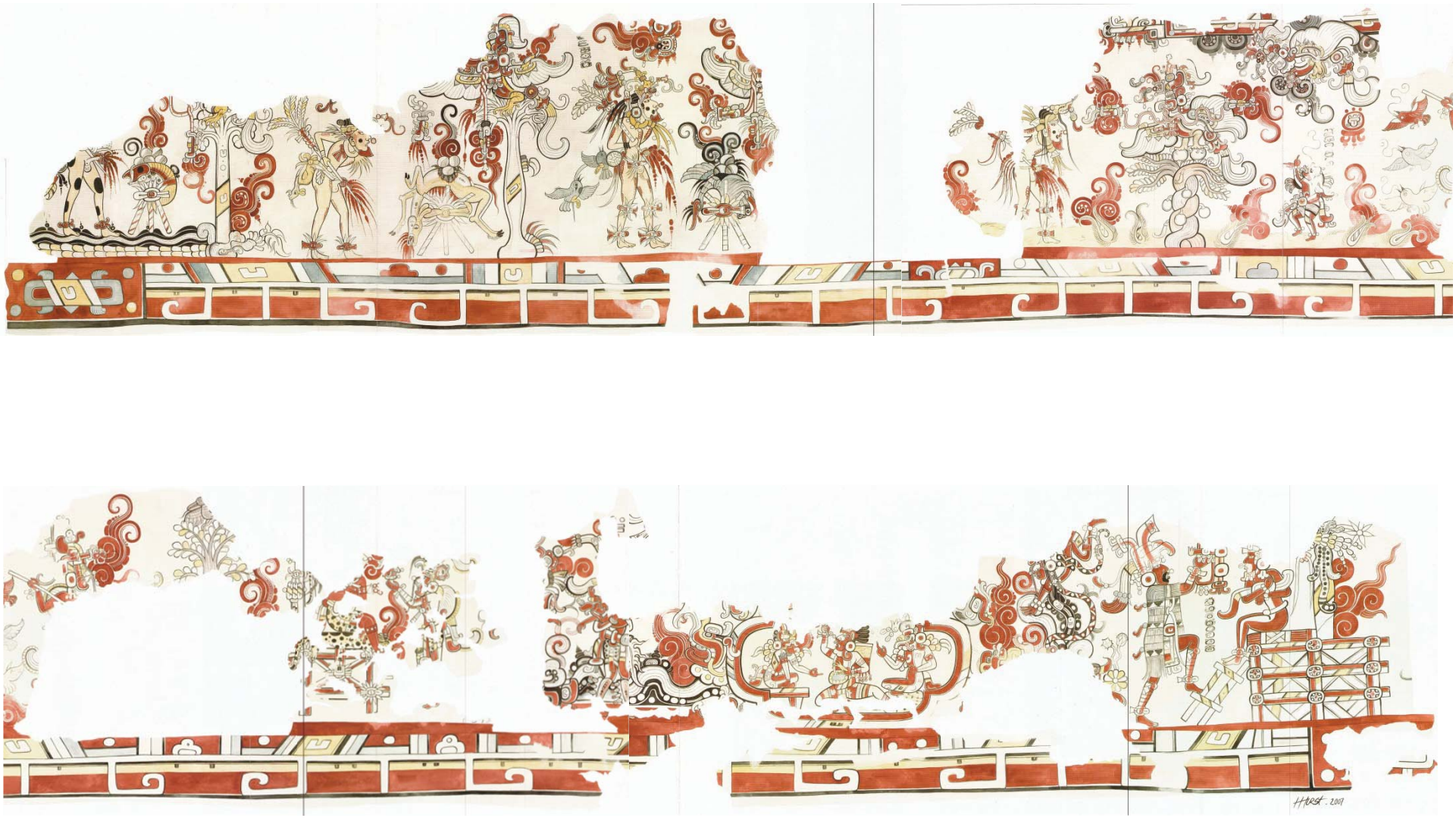


Fig. 35. a. Mural Oeste (presentado en dos pedazos debido a su largo), de la Sub-1A de San Bartolo, Petén, Guatemala.

Figs. 35. b-c. Detalles del
Mural Oeste de San Bartolo,
Petén, Guatemala (fotografías).

Fig. 36. Segmento del lado izquierdo –con respecto al observador– del Mural Oeste.

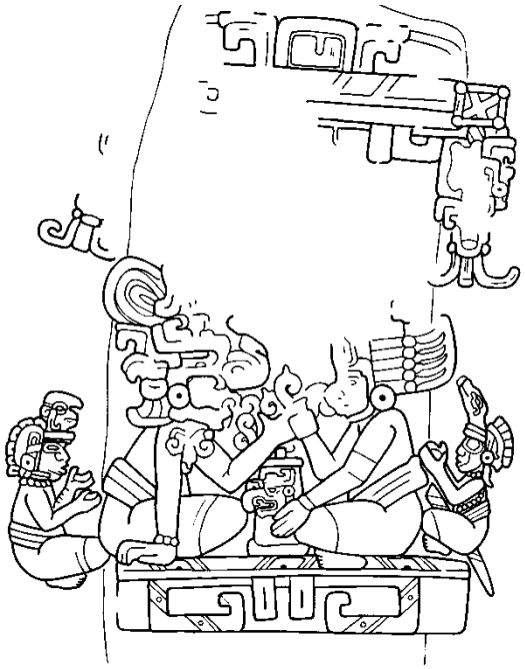


Fig. 37. Estela 18 de Izapa, México.

Fig. 38. Estela 26 de Izapa, México.

Fig. 39. Mascarón de la Estructura 5D-33-2ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala.

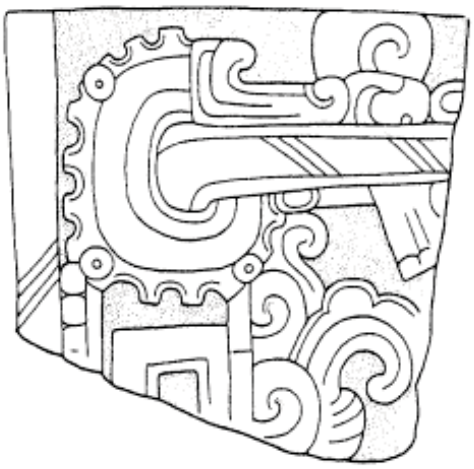


Fig. 40. Detalle del Altar 14 de Kaminaljuyú, Guatemala.

Fig. 41. Estela 2 de Izapa, México.

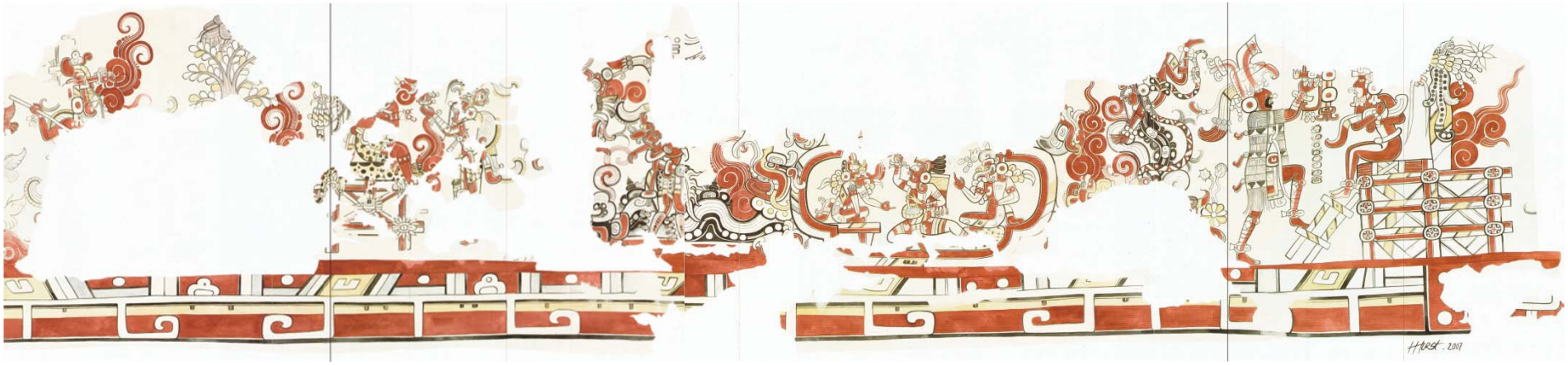
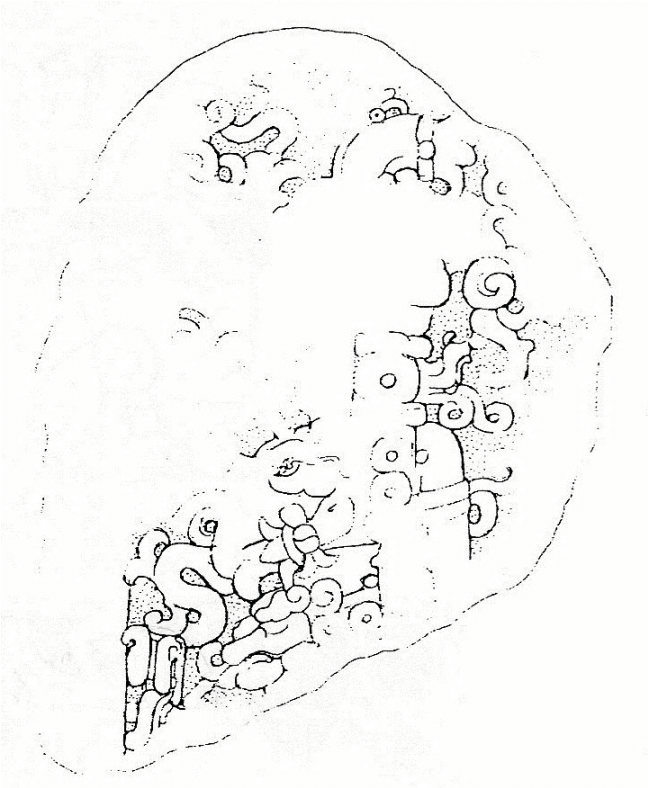


Fig. 42. Segmento del lado derecho –con respecto al observador– del Mural Oeste.

Fig. 43. Detalle del segmento derecho del Mural Oeste.

Fig. 44. Estela 1 de Izapa, México.



Figs. 45. a-b. Estela 5 del grupo arquitectónico las Pinturas
de San Bartolo, Petén, Guatemala (fotografía y dibujo).

Fig. 46. Detalle del Mural Oeste .

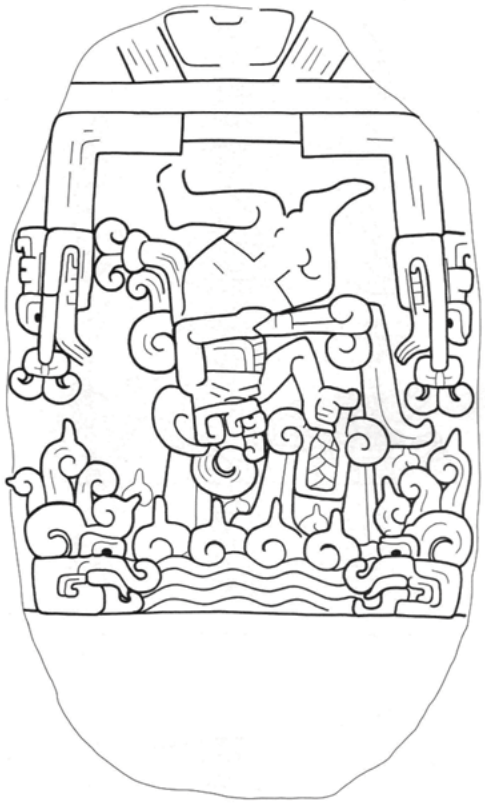
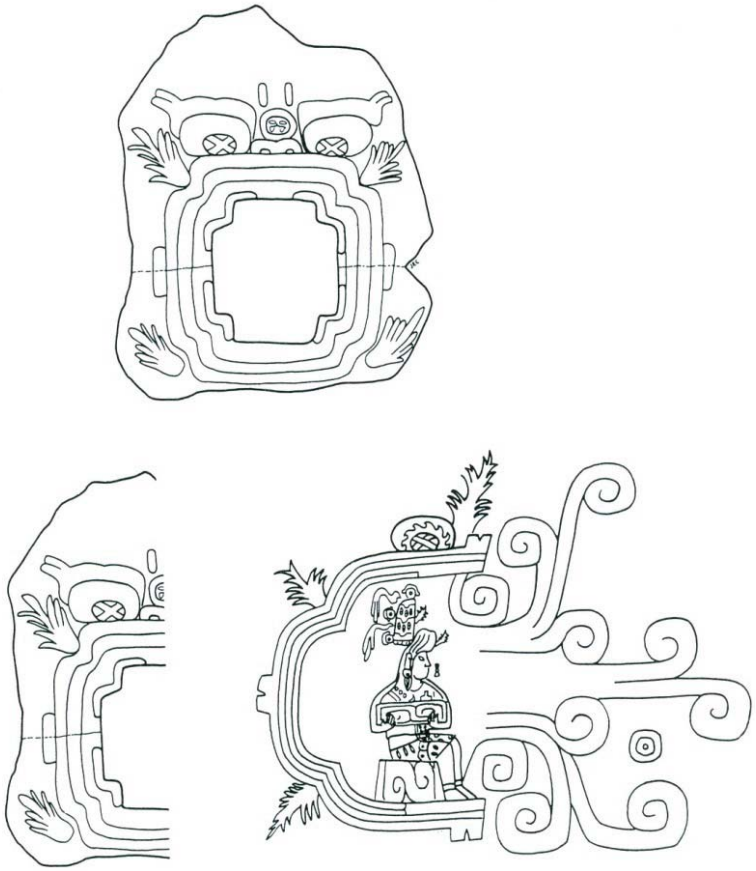


Fig. 47. Estela 23 de Izapa, México.



Figs. 48. a-b. Relieves 1 y 9 de Chalcatzingo, México.

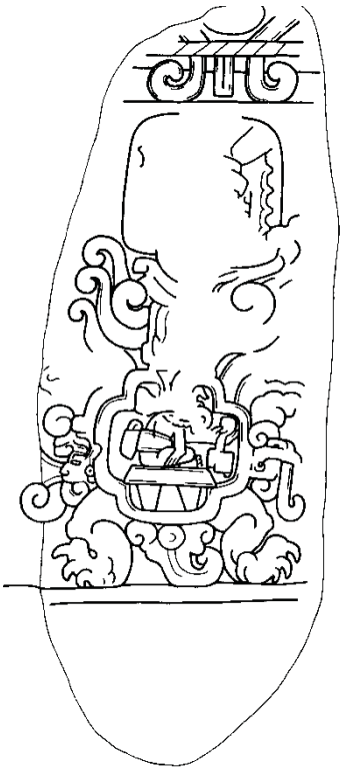


Fig. 49. Estela 8 de Izapa, México.

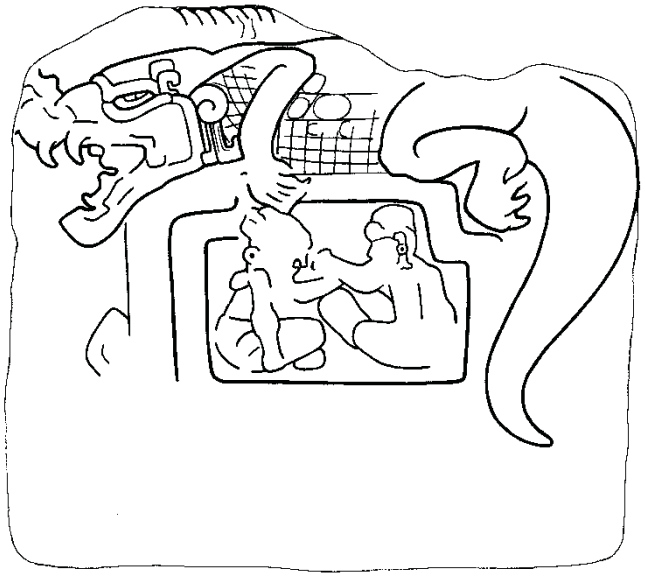
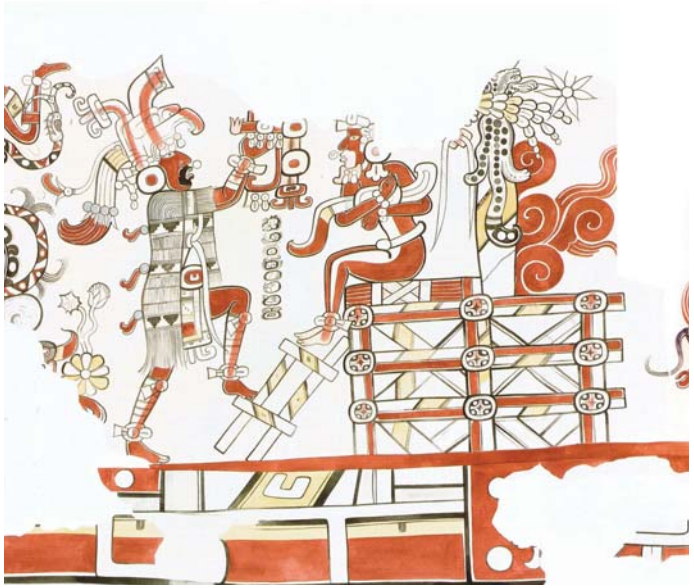


Fig. 50. Estela 14 de Izapa, México.

Fig. 51. Pintura rupestre que se encuentra encima de
la entrada a una cueva en Oxtotitlán, Guatemala.



Figs. 52. a-b. Escenas con los andamios del Mural Oeste.

Fig. 53. a. Fotografía rincón noreste en la Sub-1A,
mostrando en su mayor parte el Mural Este que se preservó *in situ*.

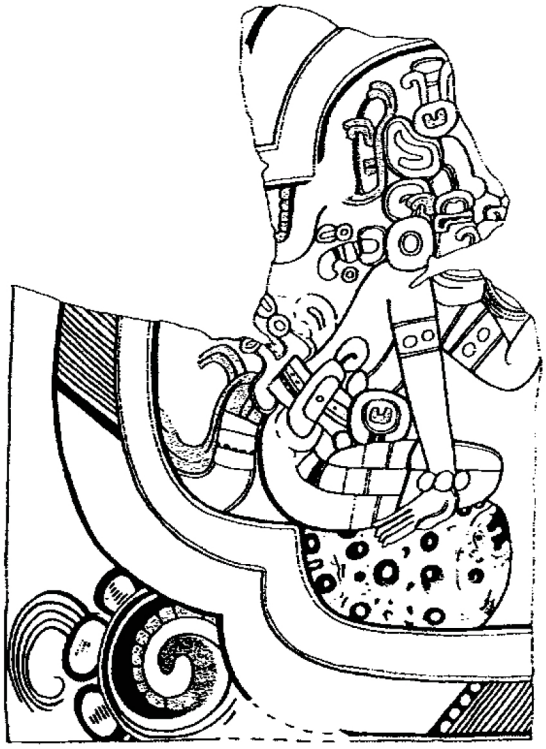


Fig. 53. b. Dibujo de la parte preservada
in situ del Mural Este.

Fig. 53. c. Reconstrucción del Mural Este preservado
in situ hecha al juntar una fotografía y un dibujo.

Figs. 54. a-b. Fragmentos del Mural Este que provienen del relleno (dibujos en línea).

Figs. 55. a-b. Fragmentos del Mural Este que provienen del relleno
(dibujo a color y fotografía).

Fig. 56. Detalle del Mural Oeste donde se muestra
el probable coeficiente 13 escrito con puntos y barras.

Fig. 57. Dibujo de la figura antropomorfa pintada en el exterior de la Sub-1B del grupo las Pinturas de San Bartolo, Guatemala.

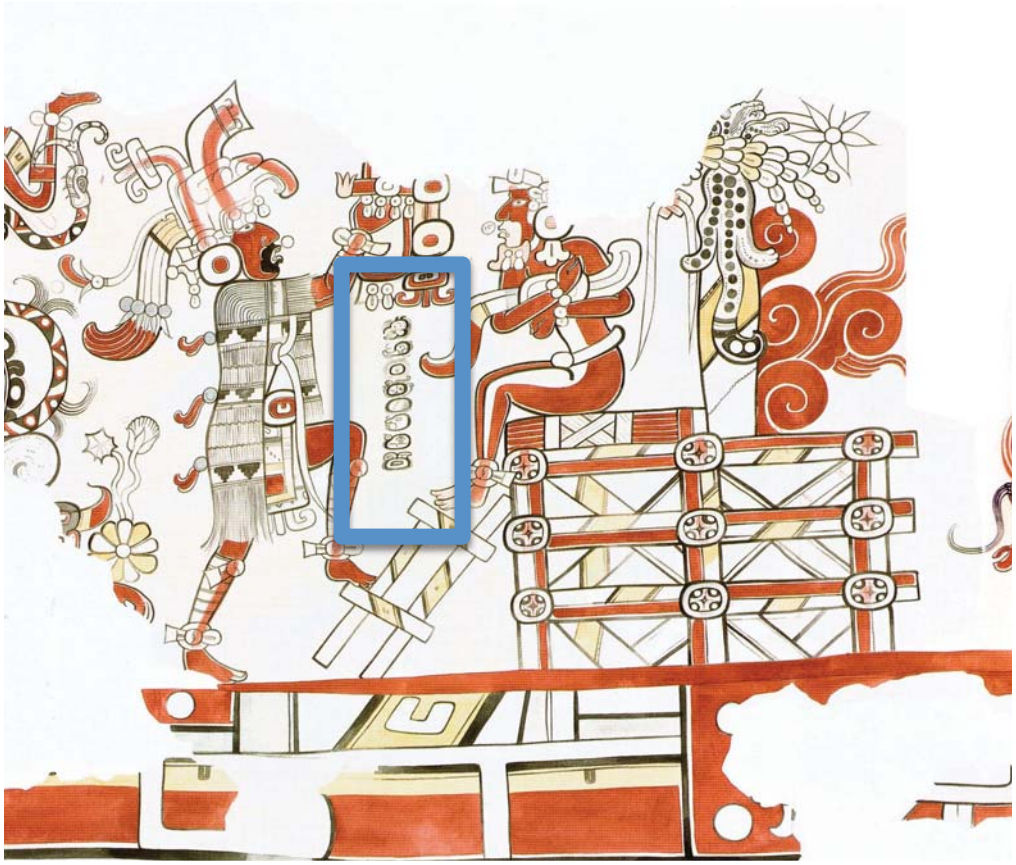


Fig. 58. Detalle del Mural oeste donde se muestra un texto jeroglífico.

Fig. 59. Estela 10 de Kaminaljuyú, Guatemala.

Figs. 60. a-b. Estela 2 de El Mirador, Guatemala (fotografía y dibujo).

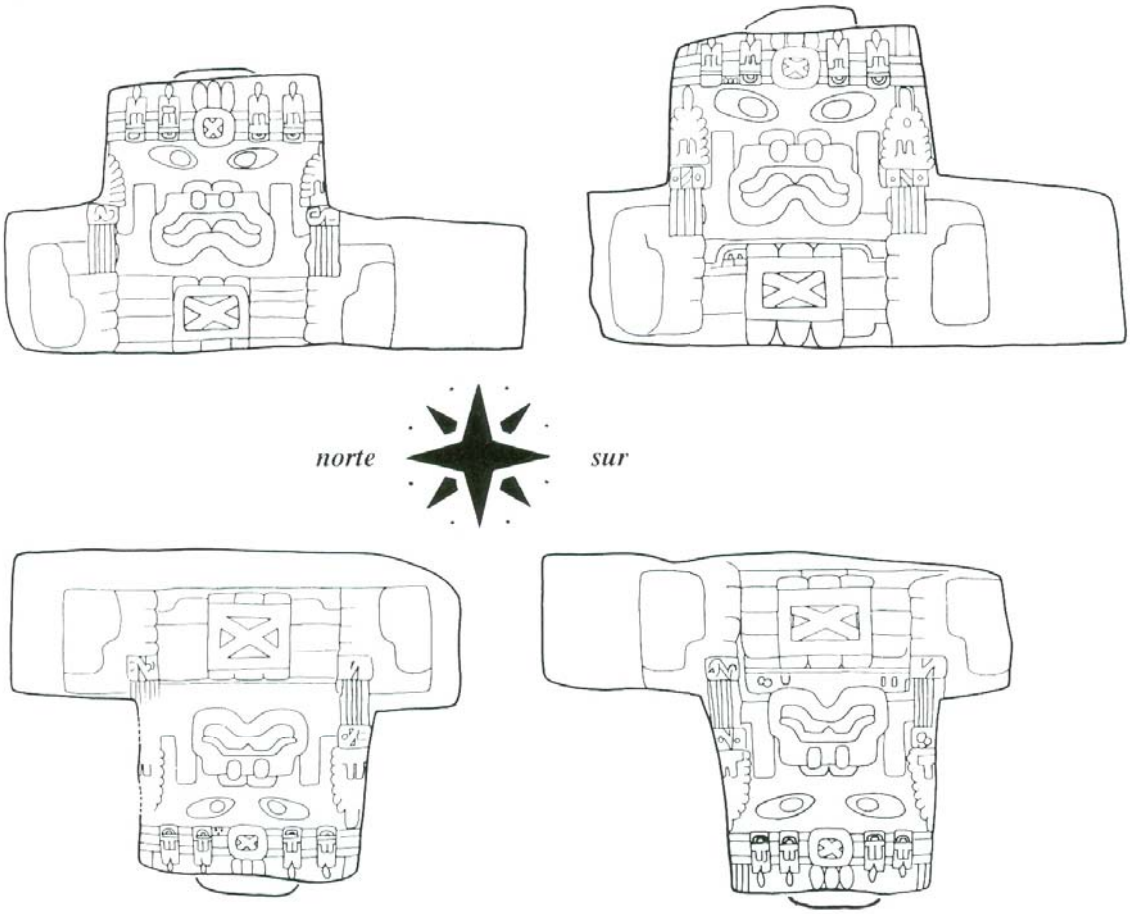


Fig. 61. Monolitos de Teopantecuanitlán, México.

Figs. 62. a-b. Pintura mural que se encuentra en una esquina remetida de la Sub-1B.

Figs. 63. a-b. Fragmentos de las pinturas murales del interior del edificio Ixim de San Bartolo, Petén, Guatemala, recuperados del relleno.

Fig. 64. a. Detalle de la cornisa del lado norte de la Sub-1A (fotografía).

Fig. 64. b. Cornisa del lado norte de la Sub-1A (dibujo a color).

Fig. 65. a. Reconstrucción hipotética del plano de la planta de la Sub-1B.

Fig. 65. b. Vista de la Sub-1B del lado sur (fachada frontal).

Fig. 65. c. Vista de la Sub-1B del lado oeste (fachada lateral).

Fig. 66. Plano de la planta del edificio Ixim.

Fig. 67. Banda pintada en el registro superior del edificio
5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala.

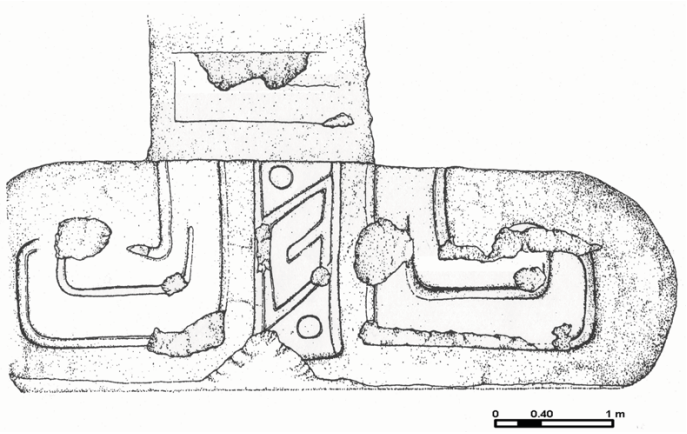
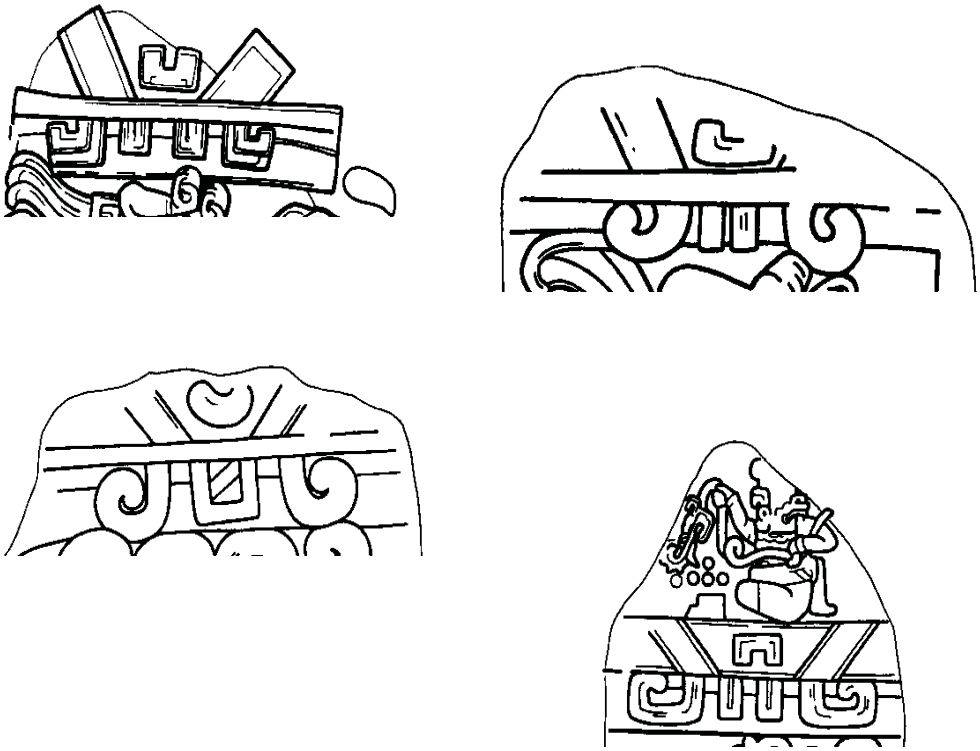


Fig. 68. Detalle del mascarón de la estructura
G103 sub 2 de Río Azul, Guatemala.



Figs. 69. a-h. Bandas en el registro superior de las estelas 4, 2, 10, 1, 3, 9 y 5 de Izapa, México.

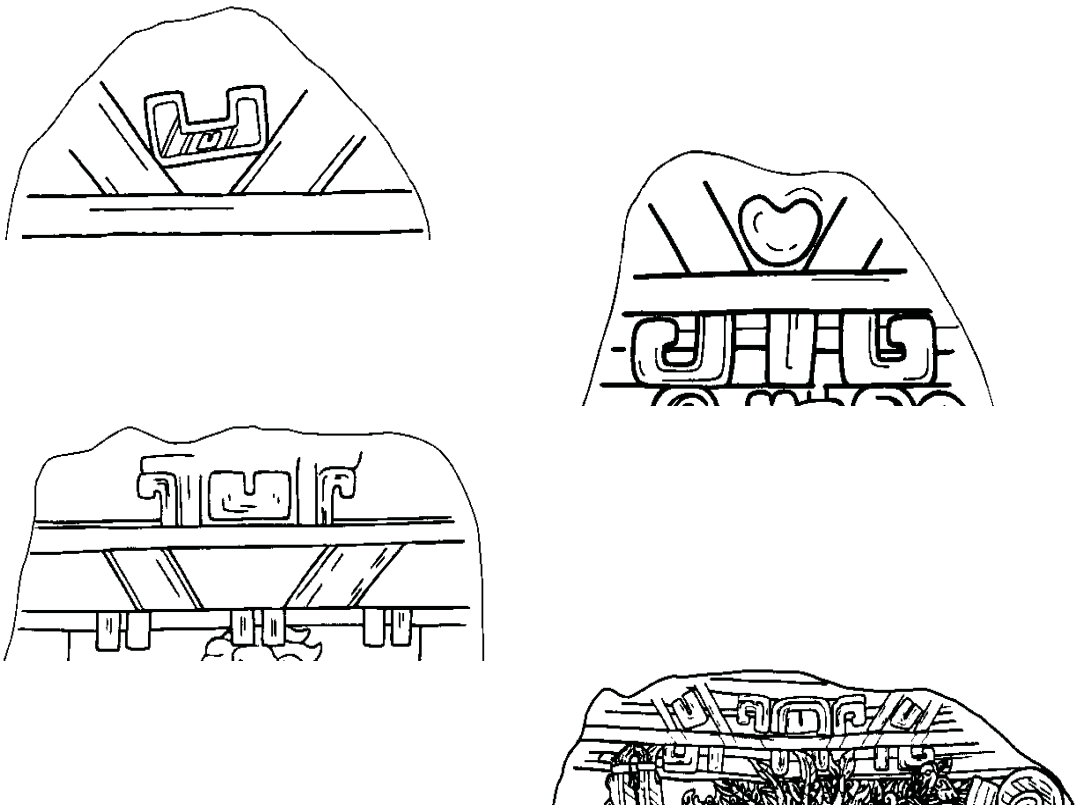


Fig. 70. Estela 1 de Nakbé, Guatemala.

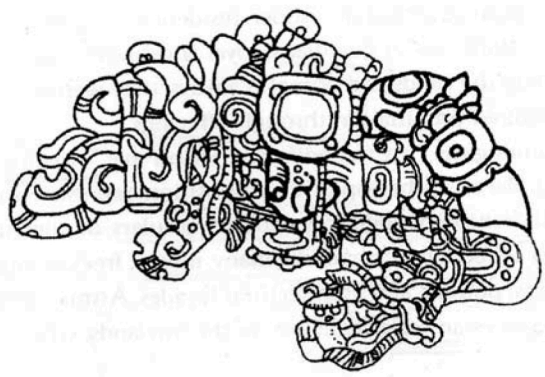


Fig. 71. Detalle de la Estela 31 de Tikal, Guatemala.

Fig. 72. Pendiente de concha de Tikal, Guatemala.

Fig. 73. Detalle de la Estela 2
de Tak'alik Ab'aj, Guatemala.

Fig. 74. Estela 25 de Izapa, México.

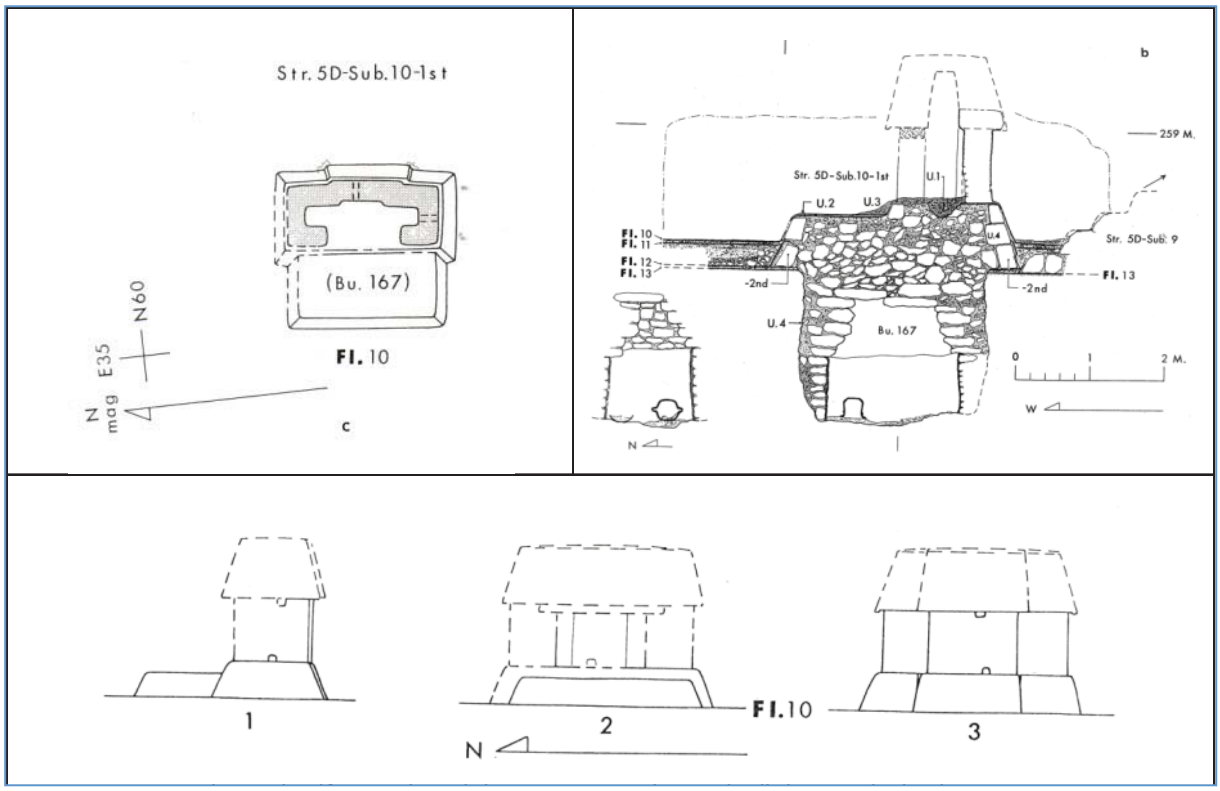


Fig. 75. Distintos planos y vistas del edificio 5D-Sub-10-1ª de la Acrópolis Norte de Tikal, Guatemala, que alberga el entierro 167.

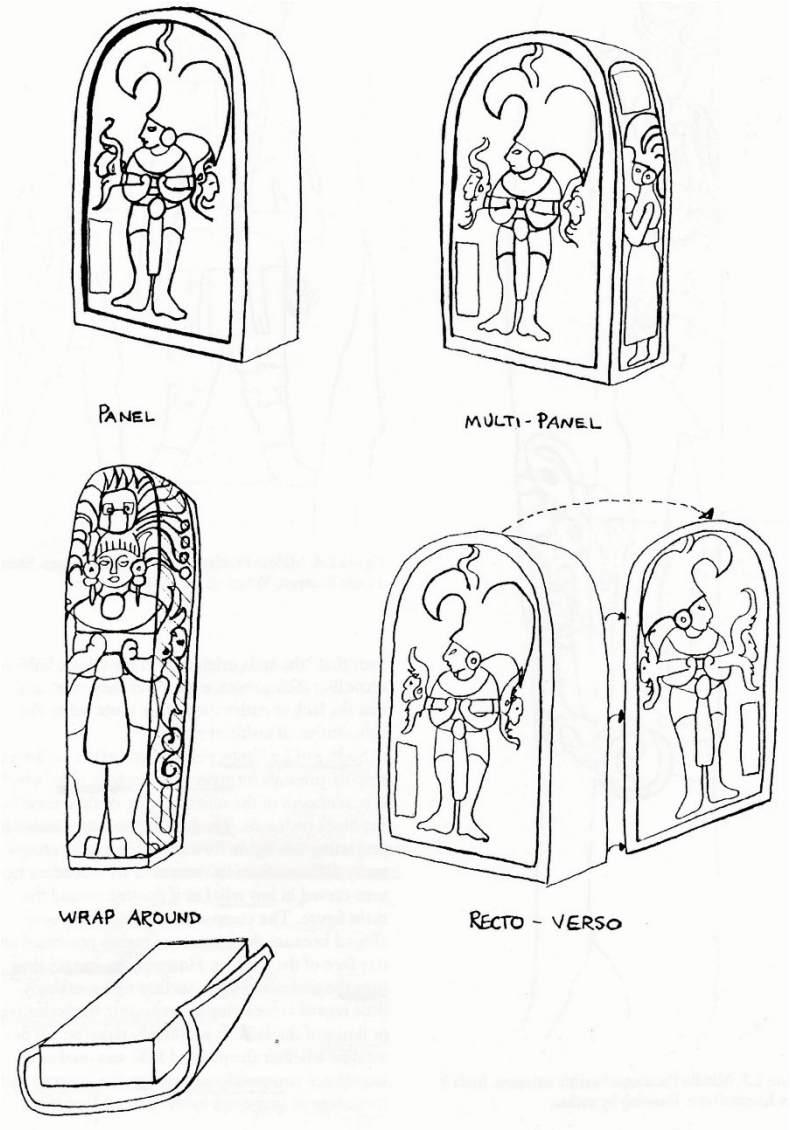
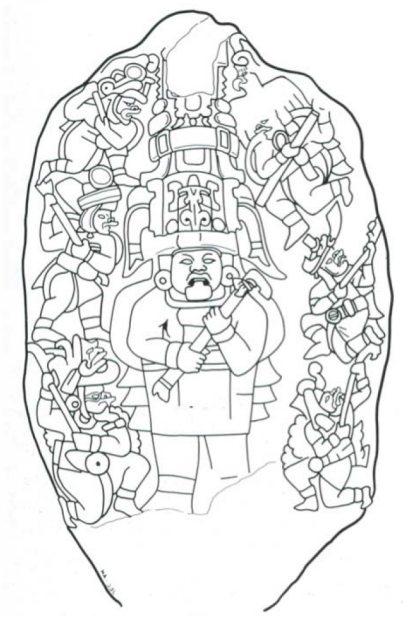


Fig. 76. Diferentes campos composicionales
en los monumentos, según Flora S. Clancy.



Figs. 77. a-b. Estela 2 de La Venta, México (fotografía y dibujo).

Fig. 78. a. Banda inferior del Mural Este de la Sub-1A.

Fig. 78. b. Banda inferior del Mural Norte de la Sub-1A.

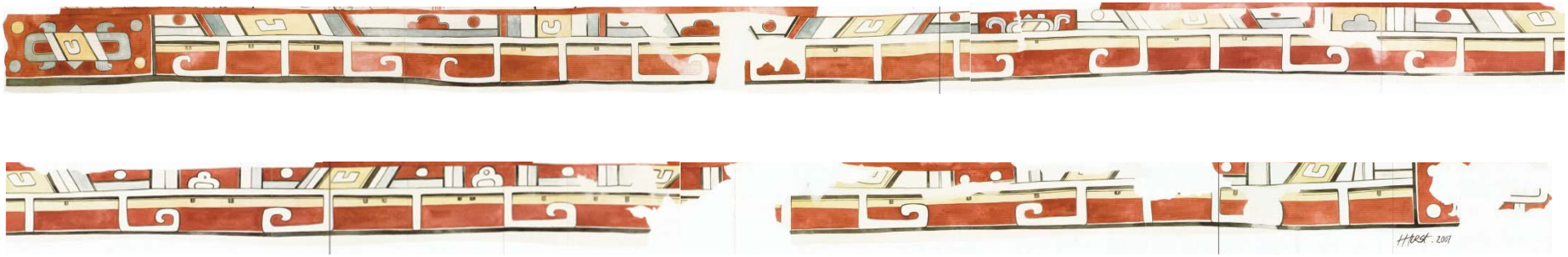


Fig. 78. c. Banda inferior del Mural Oeste de la Sub-1A.

Fig. 79. Rincón noreste enla Sub-1A, San Bartolo, Petén, Guatemala.

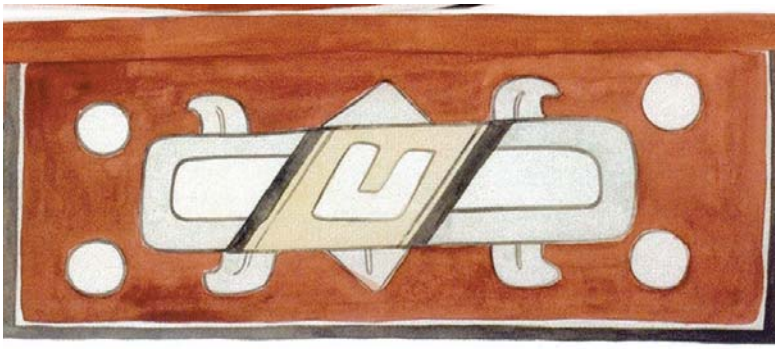


Fig. 80. a.

Fig. 80. b.

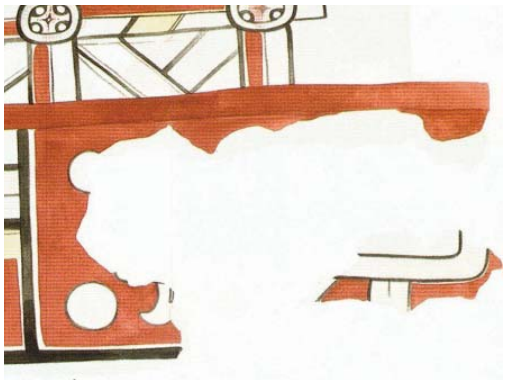


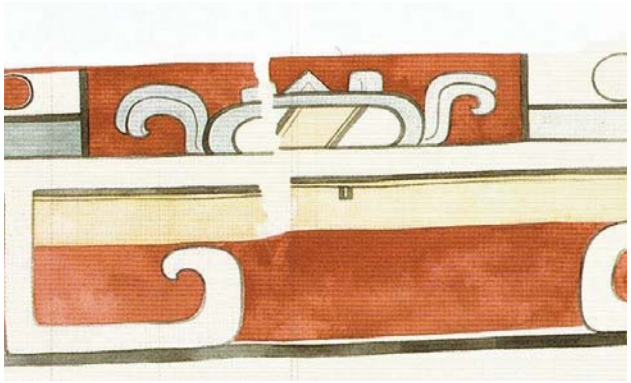
Fig. 80. c.

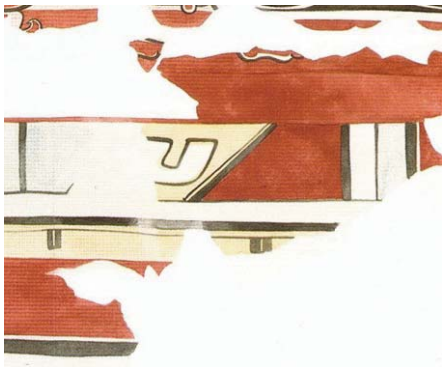
Figs. 80. a-c. Elementos cuadrangulares de las bandas inferiores que coinciden con algunos rincones en la Sub-1A: a) Mural Norte, b-c) Mural Oeste.

Fig. 81. Cuerpo de la gran serpiente del Mural Norte.

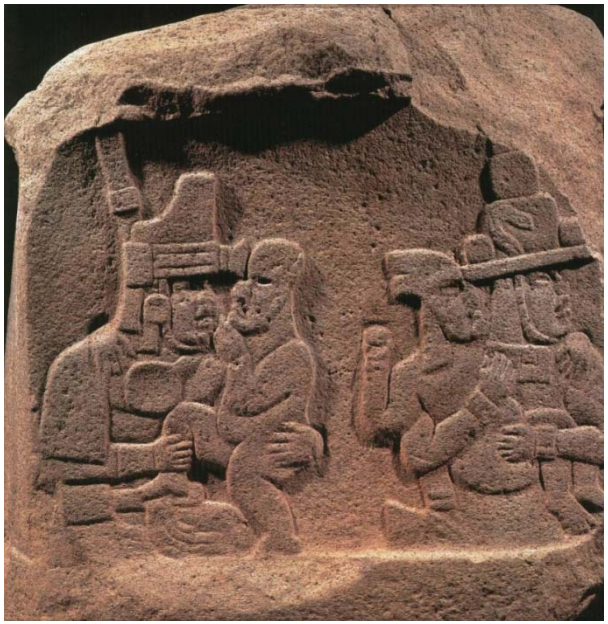
Fig. 82. Cabeza de la gran serpiente del Mural Norte.

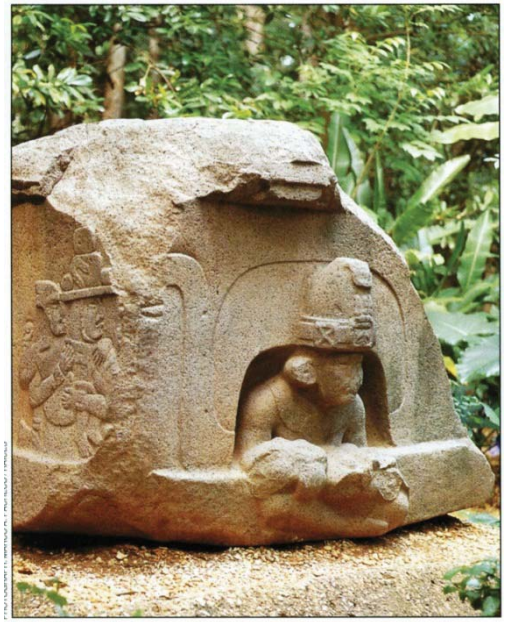
Figs. 83. a-d. Detalles de los murales Oeste y Norte.

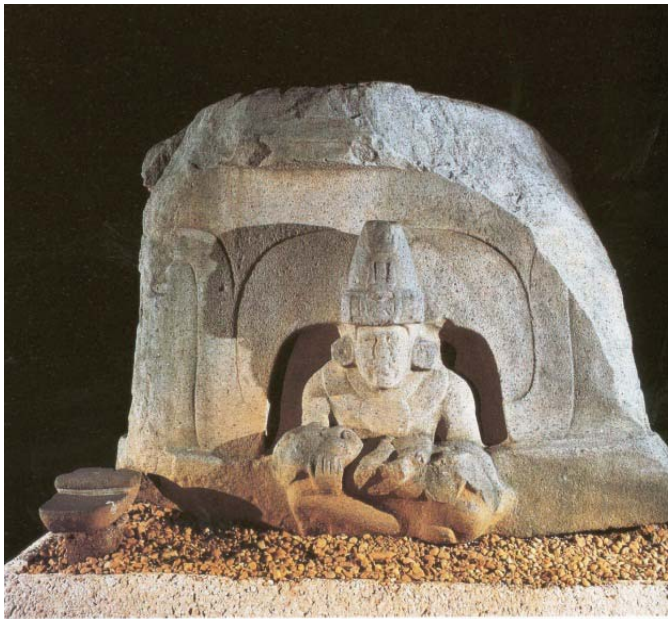




Figs. 84. a-b. Detalles de la banda inferior del Mural Oeste.







Figs. 85. a-c. Altar 5 de La Venta, México (diferentes vistas).

Fig. 86. Banda superior del Mural Oeste.

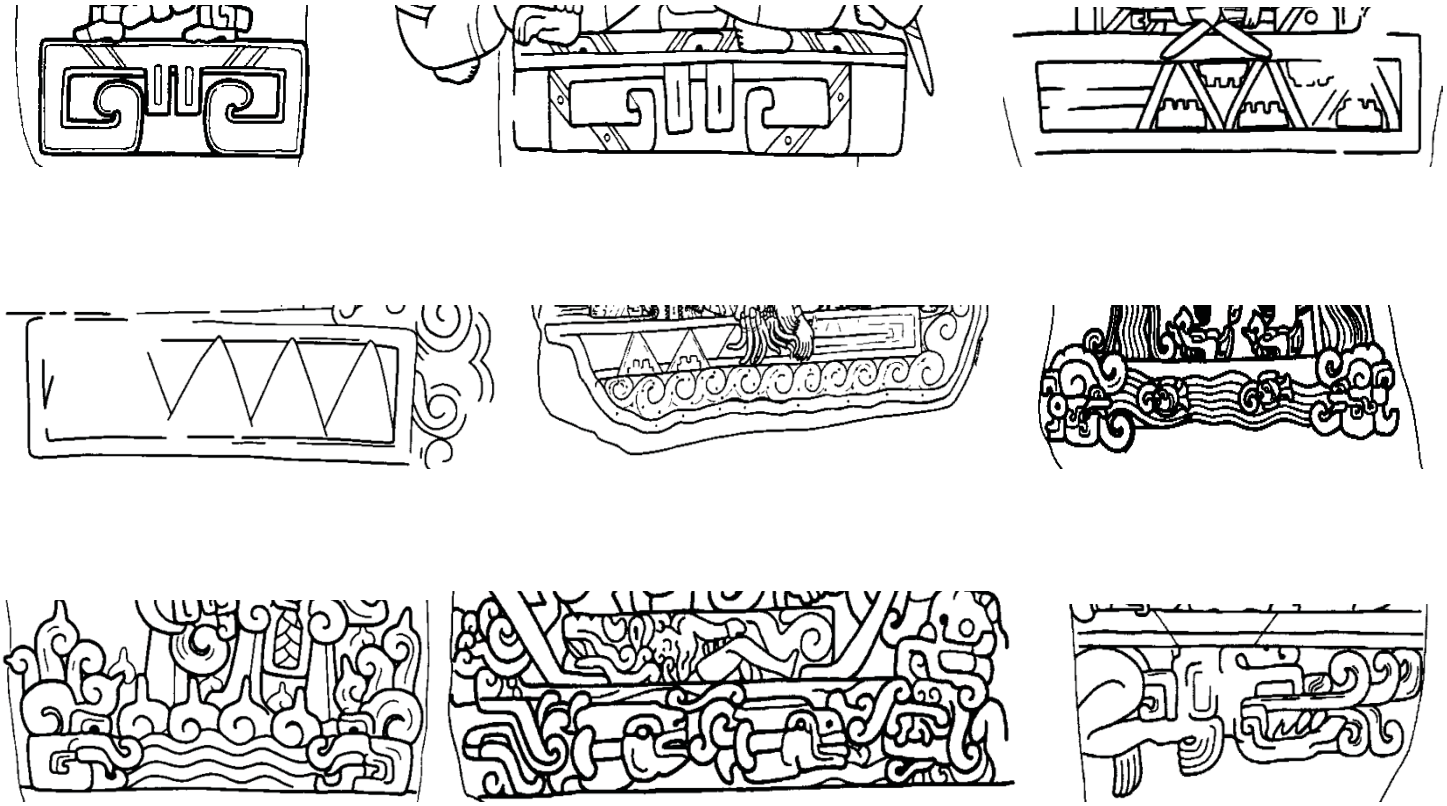
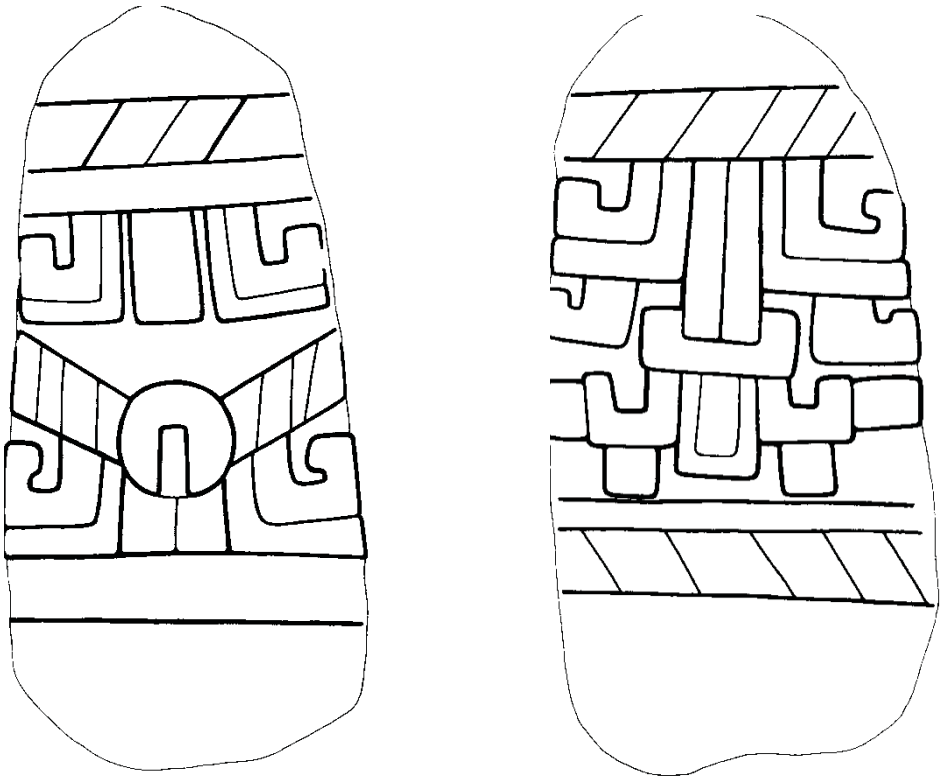


Fig. 87. a. Bandas inferiores en las estelas 4, 18, 12, 26, 5, 1, 23, 22 y 27 de Izapa, México.

Fig. 87. b. Banda inferior de la
Estela 3 de Tak'alik Ab'aj, Guatemala.

Fig. 87. c. Detalles de las estelas 11 y 4, y del Altar 20 de Kaminaljuyú, Guatemala.



Figs. 88. a-b. Estelas 19 y 20 de Izapa, Guatemala.

Fig. 89. Incensario de procedencia desconocida, modelado en forma de zoomorfo (animado), con características de *witz*.

Figs. 90. a-b. Altar 4 de La Venta, México (fotografía y dibujo).

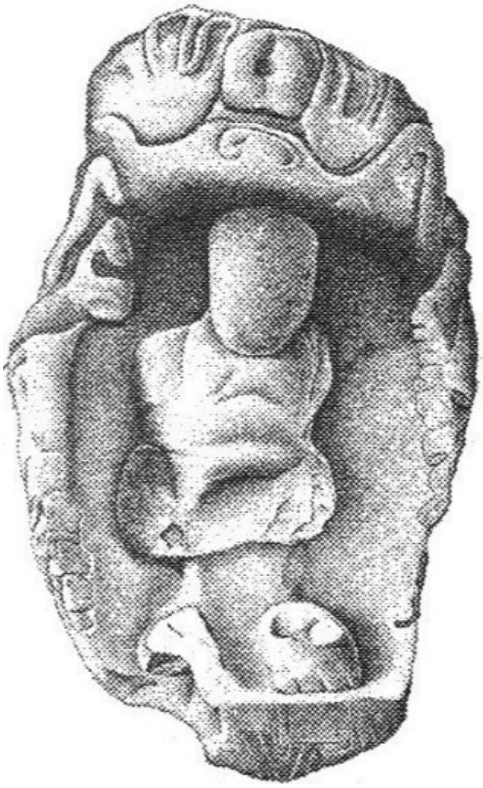


Fig. 91. Monumento misceláneo 2 del Grupo B de Izapa, México.

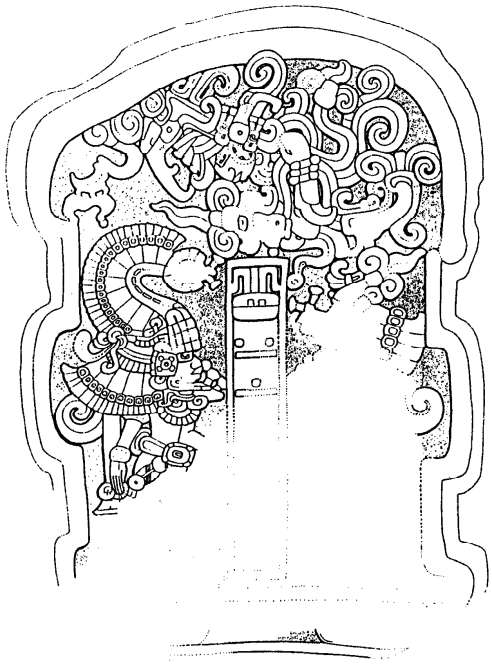


Fig. 92. Estela 2 de Tak'alik Ab'aj, Guatemala.

Fig. 93. Cuenco Castillo de procedencia desconocida (periodo Clásico).
Colección del Museo Popol Vuh, Guatemala.

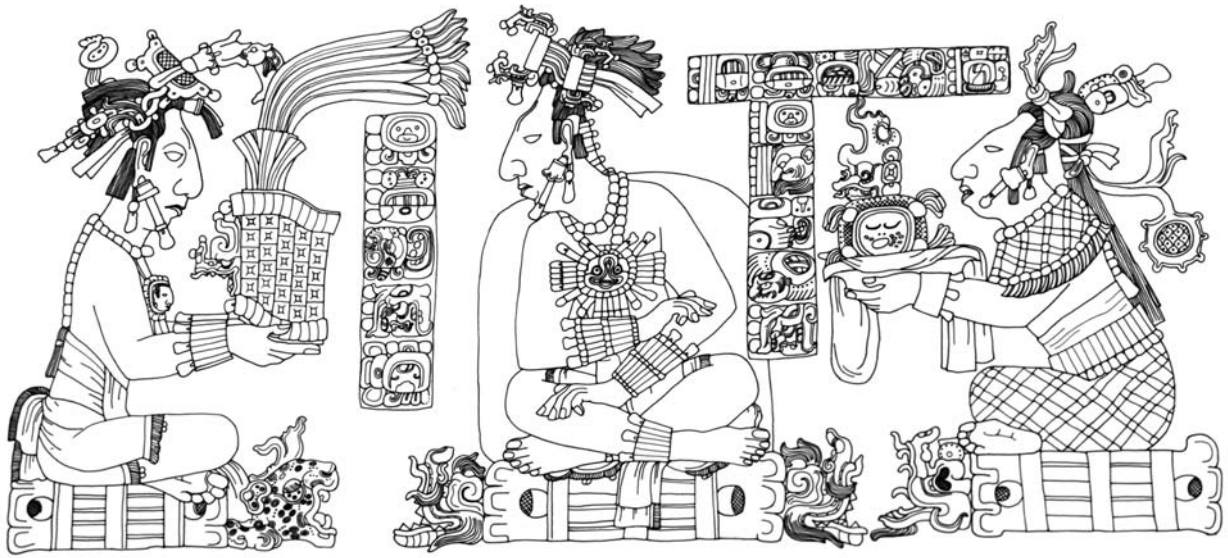
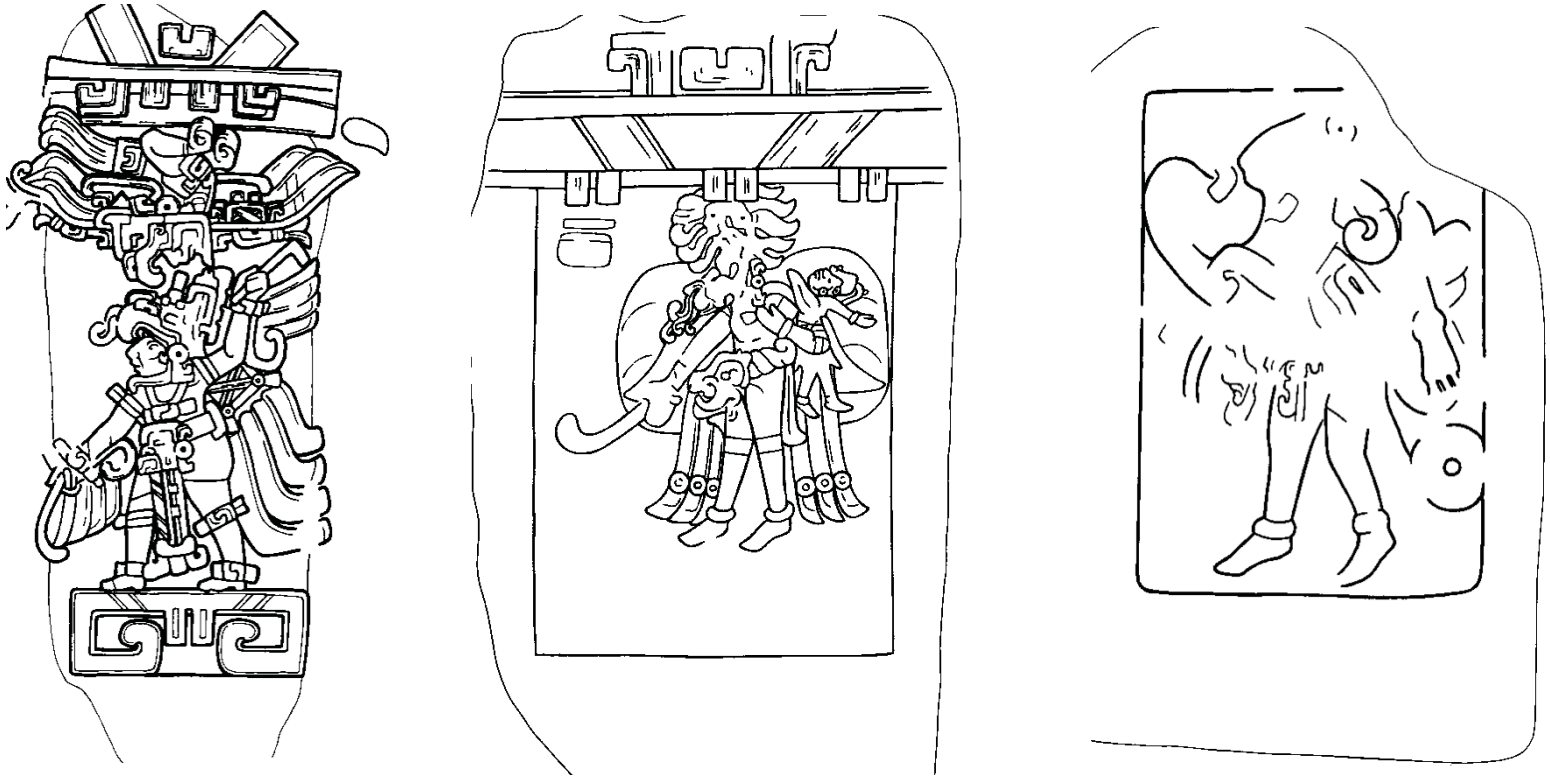


Fig. 94. Detalle del Tablero del Palacio de Palenque, México
(se presenta sólo la imagen y se omite el texto jeroglífico).



Figs. 95. a-c. Estelas 4, 9 y 45 de Izapa, México.

Fig. 96. Fragmento de la pintura mural
recuperado cerca de la Sub-1B.

Fig. 97. Detalle del Mural Oeste.

Fig. 98. Detalle del dios del Maíz del Mural Norte (fotografía en alta resolución).

Fig. 99. Detalle de la pintura corporal de una de las figuras antropomorfas femeninas del Mural Norte (fotografía en alta resolución).

Fig. 100. Detalle de la Montaña de la Flor del Mural Norte (fotografía en alta resolución).

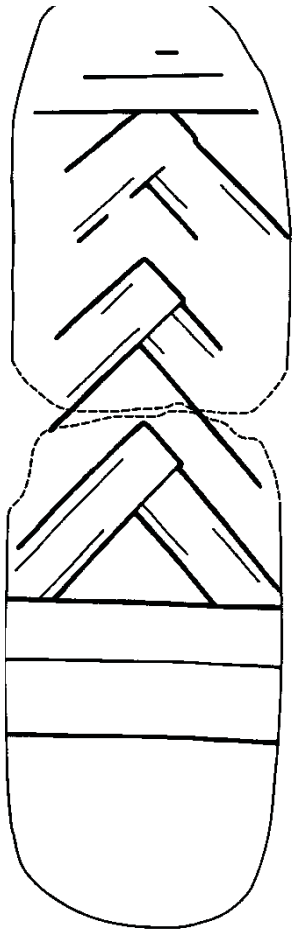


Fig. 101. Estela 59 de Izapa, México.

Fig. 102. Estela 2 de Izapa, México.

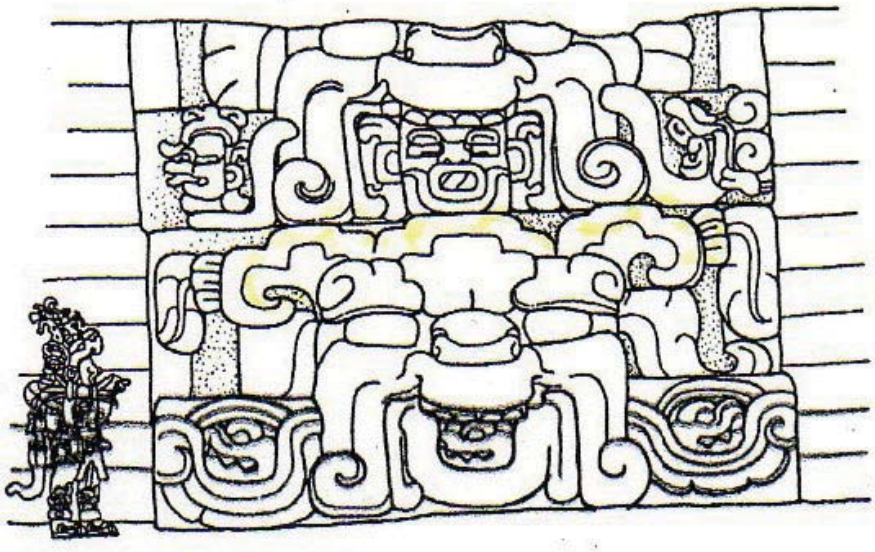


Fig. 103. Mascarón de la Estructura H-X-Sub 3 de Uaxactún, Guatemala.

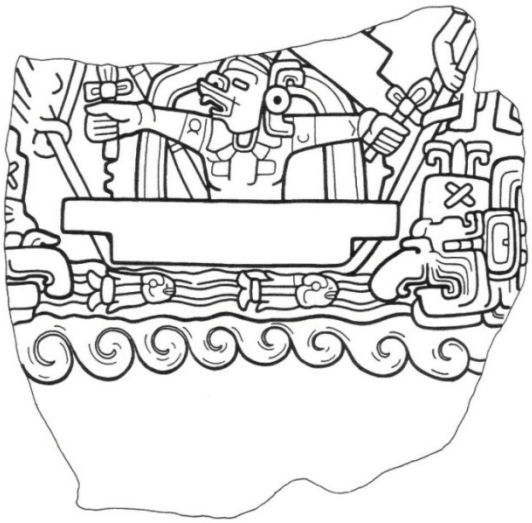


Fig. 104. Estela 67 de Izapa, México.

Fig. 105. Estela 27 de Izapa, México.

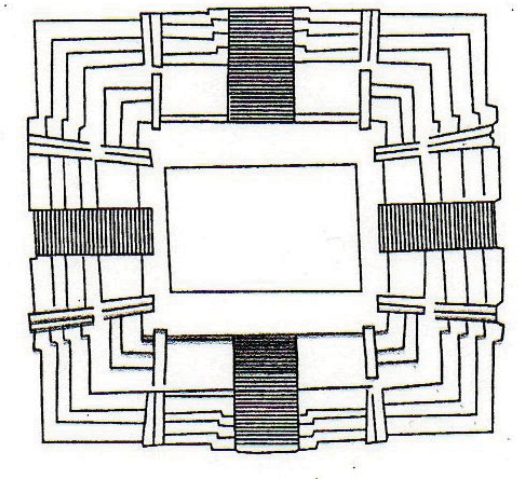


Fig. 106. Estructura 5C-54-4 de Tikal, Guatemala.

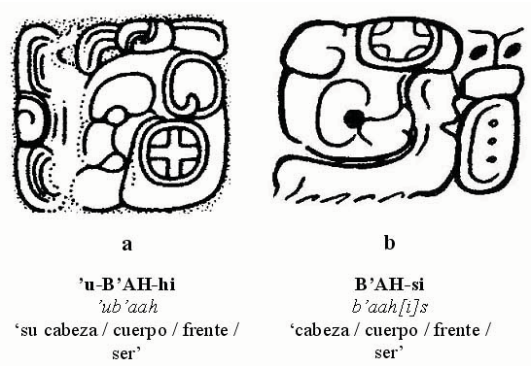


Fig. 107. Signos que se refieren a las nociones '*ub'aah* y *b'aah[i]s,* ''cabeza, cuerpo, ser''.

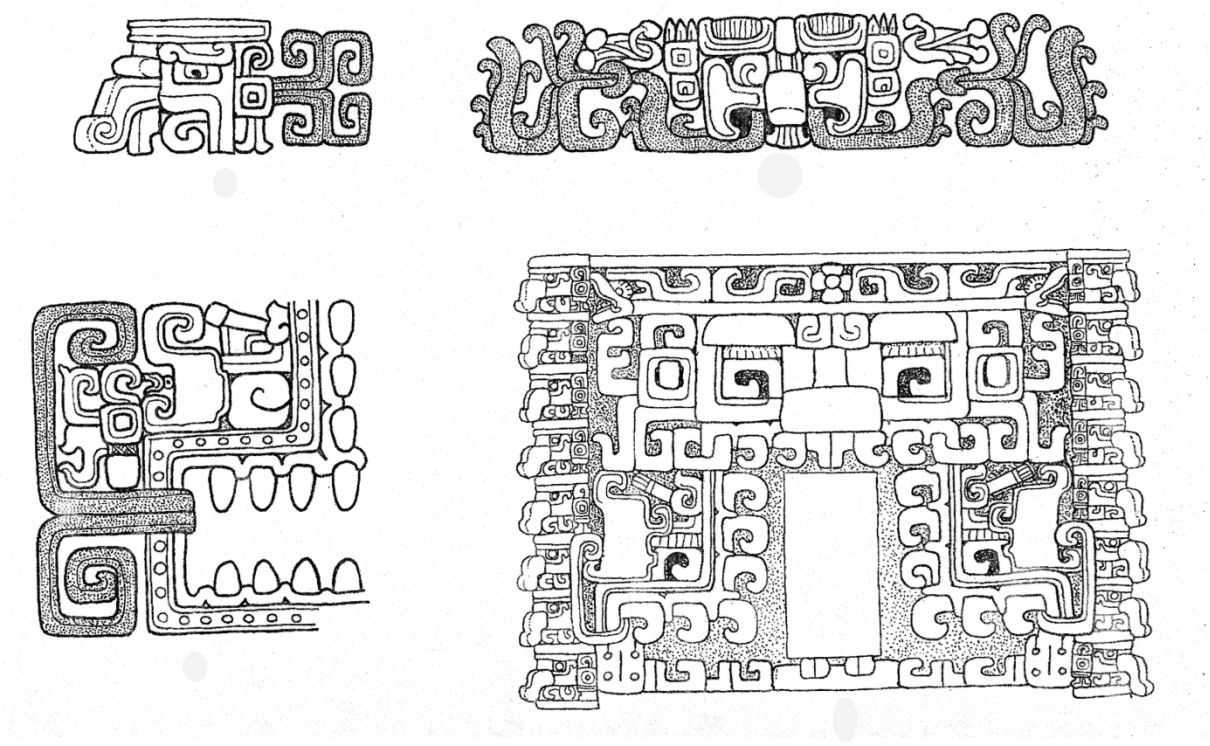


Fig. 108. *Witz* en las fachadas arquitectónicas del estilo Chenes (Clásico tardío).