



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	002: INVESTIGACIÓN
CAJA	004
EXP.	115
DOC.	0001
FOJAS	37
FECHA (S)	s/f.

Pintura Mural Maya
Abstracción y Naturaleza

Ya se ha dicho que las ciudades prehispánicas tenían una apariencia distinta de la que ahora, en ruinas, exhiben, ya que estaban totalmente cubiertas de color, en áreas lisas, amplias cenefas y ocasionalmente con imágenes, cuando se trataba de las partes exteriores de los edificios, y con complejas escenas, en el interior de las cámaras, las antecámaras, los pórticos y las tumbas; ocupaban tanto muros, como bóvedas, ~~siendo~~ ^{las pinturas} ~~por~~ ^{en estas} piedras clave, ~~de estas~~ ^{las cuales} llevaban ~~de este modo~~ ^{como} una ^{completa} ~~escena~~ ^{completa} en miniatura. Ciertamente la ubicación de las pinturas estaba relacionado con el público al que estaban destinadas; el ^{simbólico} ~~color~~ ^{de} las fachadas pudiera haber indicado el carácter del edificio; en los espacios privados, algunos pudieron estar restringidos a un grupo de iniciados, de ahí su temática eminentemente esotérica, otros, de mayor concurrencia, usan de un lenguaje pictórico más comprensible y sus temas aluden a hechos ^{miticos} ~~religiosos~~, e históricos que conciernen a la comunidad. Las casas comunes, ^{de las mayas} se pintaban y se siguen pintando de blanco, construidas de bajareque cubierto de aplanado de lodo, se aplicaba encima de éste el blanco de cal. De otros edificios, los que requirieron una diferenciación, desde tiempos antiguos, fueron los templos. En ellos se pintaron aspectos del ritual religioso, dioses, ceremonias y ministros encargados del culto. Durante el preclásico, largos registros jeroglíficos se pintan en tumbas, y más adelante las inscripciones se integran a escenas en tumbas, en recintos religiosos y seculares.

Con el desarrollo social y económico de las sociedades mayas a lo largo

de las centurias de los períodos clásico y posclásico, se construyeron edificios destinados a actividades administrativas, políticas y comerciales, además de las grandes casas habitación hechas para las clases pudientes. Las pinturas dedicadas a cubrir estos edificios, difería de las de los templos y demás recintos religiosos. En aquellas se miran escenas históricas, de recaudación de tributos, batallas, captura de prisioneros, poblados sometidos, todas, en fin, escenas ~~de interés~~ que involucraban a la comunidad total.

Quiero señalar algo que me parece fundamental en la pintura maya, y que, posiblemente, sea compartido por la de otros sitios de Mesoamérica. Acaso, por el destino de las pinturas, reconozco dos maneras esenciales de pintar, una, ya la he mencionado, de íntimo carácter esotérico, línea y color se usan de modo tal que crean espacios ~~irreales~~ ^{irreales} e imágenes simbólicas de profundo significado religioso y cultural.

Xelha-Tulum
La lectura de tales pinturas es sumamente difícil, ya que carecemos de textos que contribuyan a su comprensión; recuerdo, entre otras, a las de ciertos edificios de Tulum.

La otra manera de pintar es más cercana al dato visual, no se reproduce rigurosamente a la naturaleza, pero imágenes de hombres, de mujeres de animales, de plantas y otros aspectos de la naturaleza misma, se reconocen, de ahí que, por su apariencia "familiar", su lectura resulta más accesible.

Partiendo del principio que la pintura es abstracta por naturaleza, conviene recordar que se trata de la transferencia del mundo tridimensional de la naturaleza, a la superficie bidimensional que se va a

pintar, ^{pero ~~este~~} se ha aceptado, tradicionalmente, que hay pinturas "naturalistas", "realistas" y "abstractas"; me parece, sin embargo que la manera de pin-
tar de los mayas, más cercana al dato visual, siempre tiene detalles,
fragmentos, elementos ^{en apariencia} dispersos, que indican en mayor grado la abstrac-
ción de la naturaleza; se aprecia, por ejemplo en las fantásticas imá-
genes de dioses o de sus ^{posibles} personificadores, en Bonampak.

Así, las pinturas con escenas históricas, con apego fiel a la naturaleza
guardan, en formas, diseños, ~~decoración~~ ^{y otros} elementos ^{aspectos} que pudieran conside-
rarse abstractos o esotéricos. En otras palabras, ~~que~~ no coincido con
aquellos que opinan, por ejemplo, que las pinturas de Mul-Chic, tienen
un carácter exclusivamente histórico. Tengo para mí que la historia,
como tal, ni en la ^{plástica} ~~pintura~~ maya, ni en la de otros sitios de Mesoamé-
rica ~~se~~ ~~se~~ represento en tal dimensión las acciones humanas. Estas se
imbrican siempre en un universo de significados más complejos, reli-
giosos, cosmológicos, en suma, esotéricos.

He ^{descrito} ~~xxxxxxx~~, con anterioridad, las técnicas pictóricas en Mesoamérica, añadiré, brevemente, algo acerca de las de los pintores mayas. No se han encontrado diferencias en los procedimientos empleados durante los distintos períodos: la técnica es igual en las preclásicas pinturas de Tikal, que en las posclásicas del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá. Se preparaba el muro con aplanado de cal y de arena muy fina, ya seco se delineaban las figuras con rojo, luego se aplicaba el color en áreas unifoemes, separadas entre sí por la línea inicial del trazo, de modo tal que los colores quedaban yuxtapuestos y, cubrían a menudo,

la línea roja de contorno; por último se repasaba dicho contorno con una línea oscura, negra por lo general, y se daban retoques finales. Después se bruñía con arena fina.

Sonia Lombardo dice que "Es casi un hecho probado que los murales se pintaban cuando la preparación del aplanado ya se había secado, técnica que se ha denominado fresco seco, pues a diferencia del verdadero fresco, la preparación de cal no absorbe el color y al secar no queda impregnado en ella, sino que se mantiene sobre la superficie; de allí que sea tan deleznable." (1982:64) Añade que "Algunas pruebas de laboratorio, realizadas por Rutheford J. Gettens en Bonampak, señalan que los pigmentos se diluían en medio acuoso y que en el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá, se llegó a diferenciar en tres calidades: una muy viscosa, otra intermedia y otra tan ligera que parecía ser simple agua, por lo que prácticamente ha desaparecido" (op. cit).

Casi todos los pigmentos se hacían con distintos tipos de tierra, aunque el azul maya se componía de una arcilla especial, sumamente difícil de conseguir, la montmorilonita o atalpigita y se mezclaba con el indigo de origen vegetal. Tal parece que el empleo del azul maya estaba controlado por las clases en el poder, y que tenía igual valor que el jado y las plumas de quetzal; era parte de la utilería religiosa y símbolo de rango social. Los colores se mezclaban y se obtenían distintos tonos y matices, de modo tal, que se lograban efectos de sombreado y de volumen; realzados, en ocasiones, por el mayor ^o menor ^{grasor} de las líneas de contorno. Ciertamente la pintura era, en esencia, ^{aplicada en áreas de color plano} ~~matea~~, no había perspectiva de punto de fuga; pero se lograba dar realce volumétrico a las figuras según se aplicara la línea y el color. Además se recurría

con frecuencia, a la perspectiva de tamaño y de posición. *ap. 9*

Sobre los pinceles se ha podido constatar que, en algunas pinturas se utilizaron de plumas ^{de ave} muy finas; el trazo es una huella estrechísima, en casos de apenas 3 mm. de ancho, las plumas eran suaves y producían una línea fluída. También había evidentemente brochas, de pelo más grueso y corto, estaban destinadas a las amplias áreas de color.

La región maya de Mesoamérica es una vasta extensión que incluye la península de Yucatán, los estados de Chiapas y de Tabasco en la República Mexicana, Belice, Guatemala, Honduras y parte de El Salvador. Dentro de tal extensión hay muestras, en distintos rumbos y en diferentes tiempos de pintura mural. Así, se cuentan con ejemplos desde finales del Período Preclásico, ~~entre~~ ^{entre 400 y} ~~100~~ a. de C. hasta los términos del posclásico en 1518. En toda el área se conocen más de 40 sitios y aproximadamente 60 edificios con pintura mural. Pocos son los del Preclásico y están en interiores de tumbas; la gran mayoría son del Período Clásico Tardío, entre 600 y 900 d. de C., representan complejas escenas de temas históricos, militares y desde luego, de ritos y ceremonias; recubren muros interiores y alcanzan las bóvedas. En éste período la figura humana es el tema central; se la ubica en contextos de realidad cotidiana urbana, como pirámides, templos, tronos, escalinatas, plazas o entre árboles y plantas. A lo largo del período se advierte un creciente afán por aproximarse a la antropometría real de los mayas. Las figuras más antiguas del Clásico Tardío, en Uaxactún, son pequeñas y desproporcionadas; las más recientes en Bonampak y en Mul-Chic, muestran altura y proporción más de acuerdo con el dato natural. Asimismo, de las figuras

carentes de individualidad se llega al retrato fisionómico. Las escenas se desarrollan en bandas o registros horizontales; en las bajas se representan acciones humanas, en las altas, divinidades por encima del acontecer del hombre. La gama de colores, en estos tiempos es rica en tonos y matices. Los murales se concentran en el área central y en la península. Desde fines del siglo X hasta la fecha de la conquista, 1518, es evidente la influencia tolteca y mexicana del centro de México y ^{de} la mixteca de ~~xxxxxx~~ la región poblano-tlaxcalteca. Las pinturas que permanecen son de diversos sitios de la península, sobre todo en varios edificios de Chichén Itza, y en los de sitios de la costa oriental.

- Las pinturas murales más antiguas, a la fecha conocidas se encontraron en ~~Tik~~ la Acrópolis Norte de Tikal, la ~~ciudad maya más grande~~ más grande ciudad maya del ^{área} ~~xxxxxx~~ central ~~xx~~, en el Petén de Guatemala. La tumba 166, cercana al edificio maya más antiguo de Tikal, llevaba los muros de mampostería burdamente cubiertos con estuco pintado de rojo. Sobre estas paredes se pintaron seis figuras, delineadas en negro. De lo que permanecía cuando se exploraron, a principio de la década de los sesenta, se aprecia un estilo elaborado en forma y en contenido que antecede, posiblemente, a la complejidad de las ~~xxxxxx~~ representaciones en las estelas más ~~xxxxxx~~ tempranas. Se aprecian ~~unos~~ ^{ciertos} personajes sentados, ricamente ornamentados; de otros sólo se mira parte del su torso, rostros, orejeras e intrincados tocados con plumas, ~~en uno de estos se~~ ~~ve un~~ ~~glifo~~ ~~de~~ ~~Adel~~. La línea es gruesa, continua y describe curvas cuando tiene como función delimitar formas básicas, de la figura, del tocado o de los ornamentos y vestuario. Cuando su destino es

señalar detalles como plumas, cuentas, elementos del atavío, es más fina y, en ocasiones, entrecortada. Es interesante que en estos trazos, de los cuales quedan sólo fragmentos, se aprecia una manera dibujística que se advierte ^{también} en los vasos pintados, y en murales del período clásico; el estilo ^{pictórico} maya ^{ya} estaba configurado.

- El edificio a que hice antes referencia, como el más antiguo de Tikal es el llamado estructura 5 con numerosas subestructuras, de éstas la que interesa es la 5D-Sub- 10-1_a de finales del Período Preclásico, hacia 100 a de C., porque guardaba en su interior pinturas murales. Es una especie de pequeño santuario con bóveda maya con frescos polí Cromos en el exterior, a los lados y en la parte posterior. Las pinturas representaban figuras humanas de pie, con vistosos ornamentos; estaban colocadas en las cuatro esquinas de los muros laterales y en los dos ángulos del muro posterior; así cada figura se dividía por su centro vertical debido a la esquina en que estuvo puesta. Los colores usados fueron negro, rojo y amarillo sobre una base color de rosa, que a su vez se aplicó sobre gruesa capa de estuco ^{color} crema ~~rosa~~. Las figuras bajan de bandas horizontales seccionadas en cuadros y con signos y diseños en su interior. Una de estas figuras tiene un signo Akbal en su tocado, lo que indica que para estos tiempos Preclásicos, ya se empleaban ^{en Tikal} signos jeroglíficos. ~~ocultos~~. A los lados de las figuras salen gruesas volutas que se curvan en direcciones opuestas, no llevan línea de contorno; las orejeras que usan estas figuras son similares a las que se aprecian en en una placa de concha de la tumba 166, e iguales, también, a las de las de las esculturas preclásicas de las tierras altas mayas. (Coe, William R., "Tikal. Ten Years of Study of a maya ruin in the lowlands of Guatemala" en Expedition Vol. 8, No. 1, p.p.15-19, The Bulletin of The University Museum of The University of Pennsylvania, 1965)

- De los cuatro o cinco primeros siglos de la Era no se conocen, por ahora restos de pintura mural. Del siglo V hay vestigios en varios lugares y se distinguen porque son exclusivamente de registros jeroglíficos; las imágenes figurativas parecen haber sido relegadas en favor de la más abstracta comunicación simbólica de los iniciados. Los murales se han encontrado exclusivamente en tumbas como la 48 de Tikal, o la no hace mucho descubierta, en 1984, tumba del gobernante X de Río Azul, también en el Petén Guatemalteco. En la primera los glifos son de contorno negro sobre fondo blanco, en la segunda son de trazo negro sobre fondo crema; aquella lleva la fecha de 457 (9.1.1.10.10) ésta la de 417, ^(8.19.1.19.13) la del nacimiento del gobernante X en ella enterrado.
- Los murales más antiguos con escenas pintadas, se encontraron ^{en la Estructura B-XIII} de Uaxac-tún, Guatemala, ~~xxx~~ eran, posiblemente del siglo VII, ya que han desaparecido. Se trata de una escena que se lleva a cabo en dos bandas o registros horizontales, tal y como suelen dividirse los muros pintados en los edificios del área central maya durante ^{los} ~~los~~ Períodos Clásico Medio y Tardío. La escena parece haber registrado entrevistas entre gobernantes ~~xxxx~~ ya que se advierten ^{cuatro} ~~dos~~ grupos formados de dos y cuatro figuras que dialogan; cada grupo va acompañado de su cláusula jeroglífica. Dos grupos están en el registro alto, los otros ^{dos} ~~dos~~ flanquean una ~~xxxx~~ edificación de techo plano en cuyo interior dialogan tres mujeres sentadas. En el lado izquierdo del registro inferior, una procesión, aparentemente de danzantes, se mira detrás de una pequeña figura sedente que toca un tambor vertical. Además de las mujeres ^x sentadas, hay 23 figuras de pie, ~~no sentadas~~. Sus posturas varían,

unas se miran de ~~pie~~ perfil, otras se vuelven mostrando el torso en tres cuartos, como la que lleva todo el cuerpo negro; algunas doblan las rodillas y varias desplazan los brazos como gesticulando para dar mayor énfasis a su expresión. Tamaños y proporciones son desiguales, unas ~~son~~ ~~de~~ de cuerpo alargado y cabeza pequeña, en tanto que otras muestran el cuerpo muy corto. Es posible que se conmemoren acontecimientos histórico-religiosos, de ahí la compañía de los danzantes en tal acto ritual. Debajo de la escena había 72 signos de día, comenzando con el 12 Imix y concluyendo con el 5 Eb. El esquema colorístico se componía

de rojo, anaranjado, amarillo, gris y negro sobre fondo blanco; estuvieron aplicados al fresco. Más que una pintura en que se combine línea y color, es aquella, ^{línea, la} que define la imaginería, de ahí que por sus valores gráficos fundamentales, se trate más bien de dibujos coloreados.

(Morley, S.G. La civilización maya, 2a ed. en español, 1953, F.C.E., p.p. 369)

Pocos son los restos de murales del área central durante el Período

- Clásico Medio: cenefas decorativas, flores estilizadas y trozos de
- escenas aparecen en Tikal, Palenque y Yaxchilán; por ello el descubrimiento de Bonampak, en 1946, por Gilles Healey, vino a revelarnos la importancia de este modo de expresión artística en la época de mayor auge de la cultura maya.

fué descubierta por S. Morley : Pak = muro o pared y Bonam = tejido o cortado

- Bonampak, realizado hacia finales del siglo VIII d. de C., representa el dominio del naturalismo, del color y de la línea, además de su enorme valor documental. Las pinturas al fresco cubren los muros interiores del edificio conocido, como el de "los frescos", que consta de tres cámaras, ^{las pinturas cubren} ~~o abarcan~~ una superficie de unos 100 m². La figura humana en variadas actitudes y con distintas connotaciones es tema central de las representaciones.

Giles Healy fue el ~~primer~~ occidental que vió los frescos del sitio arqueológico de Bonampak, situado en el lado este del Río Lacanhá. Dedicado a hacer una película sobre los lacandones, encargo hecho por la United Fruit Company, uno de ellos, ^{Chan Bor} lo llevó al sitio en Mayo de 1946. Los lacandones lo llamaban tun: ~~xxx~~ ^{montón} de piedras; fue Sylvanus Morley quién le dió el nombre por el que ahora se conoce : Bonampak, nombre, por cierto mal formado, ya que Pak significa muro o pared y bonam quiere decir teñido o curtido (ver nota de Mary Miller, The Murals of Bonampak, Princeton University Press, 1986, p.p. 10). A partir de ¹⁹⁴⁶ entonces ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ se han programado, por parte de los mexicanos y por la de los norteamericanos, ~~de la manera~~ exploraciones ^{en el} ~~en el~~ lugar; ^{se ha hecho énfasis, en distintas ocasiones para} ~~se~~ ^{hacer copias, fotografías y} dibujos de las pinturas; ^{de modo tal que} ~~de modo tal que~~ quedarán debidamente registradas. Así mismo, se han llevado a cabo varios intentos de preservación. A la fecha no se tiene documentación completa de las pinturas, y a pesar de los esfuerzos por conservarlas, se han dañado irreparablemente.

Desde su descubrimiento se convirtió en una especie de bandera política nacionalista, que muchos han querido ~~aprovechar~~ tomar para provecho personal, pero pocos se han preocupado seriamente por su estudio y conservación.

Las pinturas se han copiado en cuatro ocasiones:

En 1947 y 1948, Antonio Tejeda Fonseca, enviado por la Carnegie Institution de Washington, y Agustín Villagra Caletí, por el INAH, unieron esfuerzos en sus copias, los ayudó en la última parte Hipólito Sánchez. Aplicando ^{petróleo} Kerosene, ^{transparentes} a las pinturas encontraron que los colores se intensificaban y hacían ^{transparentes} las calcificaciones que se habían formado; ~~transparente~~

como no se secaba en diez horas les permitía trabajar en sus copias.
 (Arturo Sotomayor, "Los murales de Bonampak en peligro: fueron cubier-
 tos con ~~xxxxxx~~ petróleo blanco: un químico da la voz de
 alarma al Instituto de Antropología, en Novedades, Agosto 2, 1949).
Se dijo, en algún tiempo que con esta medida, se habían dañado las pinturas.
 La opinión actual es que la aplicación del kerosene no perjudicó ~~las~~
~~pinturas~~, otras han sido las causas que han desencadenado su deterioro.
 (Javier Villalobos, "El Templo de las Pinturas, Bonampak, Chiapas", re-
 porte presentado al Consejo de Arqueología del INAH en 1985) Las co-
 pias de Tejeda se publicaron en la publicación de la Carnegie dedicada
 a los murales, (Karl Ruppert, J. Eric Thompson y Tatiana Proskouriakoff
Bonampak, Chiapas, México, Pub. 602, Carnegie Institution of Washington
 Washington, D.C. 1955) y las de Villagra, con un breve texto, en Bonampak
la ciudad de los muros pintados, México, Inah, 1949. *Rogelio Peña*
han publicado
una monografía en 1961
 En 1949 se organizó una expedición por el INBA, a cargo de Fernando
 Gamboa y Julio Prieto, fue cuando se ahogaron en el Río Lacanhá Carlos
 Frey y Franco Gómez. Raúl Anguiano y Jorge Olvera hicieron dibujos co-
 loreados de algunas escenas. Más tarde Olvera hizo una copia para el
 antiguo Museo del estado de Tabasco en Villahermosa.
 En ¹⁹⁶⁴1946 se hicieron intentos de una nueva copia *fotografía por Hans Rittler*
 para el Museo Nacional
 de Antropología, para ello se tomó un registro fotográfico, el encar-
 gado de su realización iba a ser nuevamente Villagra, pero las autori-
 dades la encargaron a Rina Lazo. Sólo detalles de esta copia se han pu-
 blicado.
 La copia más reciente fue hecha por Felipe Dávalos y Kees Grootenboerg,
 comisionados por el Florida State Museum en Gainesville, para reproducir
 el cuarto I, *es de todas la mas fiel.*

En 1961 se construyó un techo sobre el edificio de las pinturas y se cortaron los árboles que lo rodeaban; así se convirtió en un lugar seco y caliente, ~~en lugar de ser fresco~~ ^{tal parece que} ~~se volvió~~ ^{Cambió radicalmente el ambiente} fresco y húmedo de la selva, que contribuyó a guardar las pinturas durante centurias; las calcificaciones las protegían. ~~Se~~ ^{mas tarde,} se las cubrió con una sustancia a base de silicato, lo cual impidió la respiración entre muro y pintura, separándolos de modo irreversible.

Daños importantes han sido los ocasionados por los movimientos y asentamientos naturales en el cuarto 3; en tanto que los 1 y 2 se construyeron sobre la colina, el 3 lleva, en su base, relleno, así se le han hecho grandes quebraduras y, de hecho, una de las figuras de estuco en un nicho se ~~se destruyó~~ ^{destruyó}.

~~XXXXXXXXXX~~ La limpieza de los cuartos ha provocado el crecimiento de hongos sobre los murales, a las partes erosionadas se aplicó cemento; no se ha visto su eficacia.

Me he detenido en aspectos de la documentación por medio de copias y de los intentos de conservación, porque la historia de los dos aspectos nos da idea clara de que ~~es~~ ^{es} por causas políticas ~~principalmente~~ ^{principalmente}, y de ineficiencia y descuido, ~~consecuencia~~ ^{consecuencia}, nuestro patrimonio artístico prehispánico está en vías de desaparecer. Lo que ocurre en Bonampak, ocurre en muchísimos sitios arqueológicos del país; con el tiempo nuestro legado, ~~será sólo~~ ^{será sólo} el que nos unifica y en el que nos reconocemos, será sólo materia de estudio como obra, ya inexistente, del pasado.

Bona

- La zona arqueológica de Bonampak, se encuentra en la parte norte del Estado de Chiapas, cerca del Río Lacanhá, y sobre una de las plataformas en las cuales se asientan las edificaciones, es la llamada "acrópolis"
- ~~se encuentra~~ ^{está} la estructura 1, ~~el~~ edificio de "los frescos" o de "las pinturas". Se trata de una ~~de construcción~~ ^{construcción} de planta rectangular dividido en su interior, por muros, en tres cámaras, las de los muros pintados, en el exterior el muro es vertical y se divide ~~del~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ friso por medio de una cornisa de tres elementos, semejante a la de los edificios Puuc de Uxmal.
- Las pinturas estaban cubiertas por una capa de ~~xxxxxxx~~ carbonato de calcio, producida por la humedad de siglos. Según Villagra Caletí (Bonampak La ciudad de los muros pintados, INAH, SEP, 1949 : p.p.15) "Las pinturas están hechas sobre aplanado de cal de dos a tres centímetros de grueso. Este aplanado está compuesto de cal apagada y de piedra de cal natural. La piedra se utilizaba triturada y les servía de arena, haciendo muy resistente el aplanado. Los colores que se usaron eran de preferencia mineral, óxidos de fierro, piedras calcinadas, etc., finamente molidos y cuidadosamente lavados!" ~~xxxxxxx~~ Añade más adelante:

"Para demostrar cuán extensa y rica era la paleta del pintor maya, culidad que salta a la vista en las paredes de Bonampak, doy una lista de los colores más frecuentemente usados: negro, blanco, amarillo ocre, rojo indio, rojo naranja, siena quemado, verde esmeralda, verde seco, azul turquesa y un azul equivalente al de prusia actual. Además combinaban estos colores ~~xxxxxxx~~ para lograr otros y sabían armonizarlos apropiadamente." Es posible que el azul turquesa de Villagra es lo que, más tarde se llamó "azul maya".

A lo anterior, Mary Miller, autora del estudio más reciente y completo sobre los murales de Bonampak dice " Los colores de los murales de Bonampak se aproximan a los de la realidad. Las plumas de quetzal se pintan de verde, las ~~xxxxxxx~~ cubiertas de piel de jaguar son negras y amarillo mostaza, las conchas spondylus muestran rojo, rosa y naranja. Los tonos de la piel varían entre los participantes de las escenas.... los colores van de acuerdo con los vestigios de artefactos encontrados de la cultura maya. Los colores pueden ser simbólicos pero son, también, descriptivos."

Cámara 1

Código de los pintores

Al entrar en la cámara 1, el espectador se ~~convierte~~^{convierte}, de inmediato, en uno de los miembros de la procesión que cubre los muros. Estos se dividieron horizontalmente en cuatro bandas o registros. El registro superior de las paredes este, sur y oeste inician la narración. Los parasoles que limitan el registro jeroglífico, orientan la visión del espectador hacia el nivel superior. Las escenas deben de leerse de acuerdo con el siguiente orden: La presentación, en la parte superior de los muros superiores este, sur y oeste; La vestimenta, en el muro superior norte, La celebración, en las cuatro paredes de la banda o registro inferior y Las deidades, en la bóveda.

La presentación. En ésta primera parte de la escena catorce personajes, sin duda grandes señores, con capa blanca, son testigos del tema en torno al cual se lleva a cabo la ceremonia representada en la cámara: la presentación de un niño, ~~el heredero~~^{acaso} el heredero del gobernante de Bonampak: Chaan-muan.

- Los personajes con capa blanca no son comunes en el arte maya, se encuentran, a veces, en escenas de vasos pintados, y se ha supuesto que pudiera ser la vestimenta que usan extranjeros distinguidos al presentarse en otras cortes. Aunque tal capa blanca, le da al conjunto unidad, ~~acaso en cuanto a su jerarquía,~~ cada uno de ellos usa distinto tocado y diferente vestuario, ~~pudiera ser alusivo a su identidad,~~ en cuanto a su jerarquía, edad, cargos, familia, y lugar de origen. Del primer grupo, en el muro este, formado por cuatro personajes, tres se representaron con el cuerpo de frente, cabeza de perfil y piernas abiertas, con las puntas de los pies dirigidas hacia afuera. El cuarto está de perfil y parece moverse, así lo indica su mano derecha que se extiende hacia el nivel inferior, como en un piso más bajo, en donde se encuentran, de pie, los otros diez personajes. El ^{cuarto} personaje, es más bajo que los otros, su capa se recoge a la altura de las caderas, recurso pictórico para hacer menos notable la diferencia de estatura. Visto como está de perfil, se aprecia mejor el envoltorio prominente en torno a su cintura y cadera.
- La disposición de los diez personajes del muro sur no aparenta estar ~~expresiva~~ ^{alguna} ordenada; ~~los personajes~~ quinta, sexta, séptima y novena, vuelven su rostro hacia la izquierda, ~~en dirección~~ se dirigen al niño presentado; el resto mira hacia ~~la~~ derecha. Dos parejas parecen dialogar, las otras se miran contemplativas, ~~las otras se miran contemplativas,~~ ~~las otras se miran contemplativas,~~ Las figuras octava y novena, cuyos cuerpos se juntan y los rostros se vuelven en sentido contrario muestran extraña superposiciones, así el hombro de una cubre parcialmente el de junto,

en tanto que el pie de ^{la última} ~~esta~~ aparece colocado frente al de ^{la anterior} ~~esta~~. El resultado visual es que ~~xxx~~ ambas figuras adquieren cierta proyección volumétrica, a pesar de lo antinatural de las posturas corporales.

No todas las figuras usan sandalias, pero todas van ornamentadas con la concha Spondylus princeps, que se encuentra, a menudo, entre las ofrendas de las tumbas mayas. Cuando menos treinta y cuatro conchas de éstas se representaron en la Cámara 1 de Bonampak. Eran objeto de comercio y sumamente apreciadas; se sabe que Moctezuma II recibía 1,600

(Ver Miller, nota de Códice Mendoza, p.p. 63) al año como tributo. El penúltimo de los personajes, en el lado izquierdo

do lleva, en el tocado una mascarita del dios "narigudo (jester god) frecuente ^{como parte de} las joyas de los grandes señores mayas; se usaban como pectorales o en los cinturones o como ^{elemento} ~~parte~~ del tocado, una de tales mascaritas estaba depositada como ofrenda en la tumba del Templo de las Inscripciones en Palenque.

Ciertamente todos los personajes aquí representados son retratos, su aspecto físico lo indica, además de las características ^{individuales} de su atuendo, pero uno de ellos, el número 13, siguiendo la numeración iniciada en el muro este, es particularmente notable: obeso, de piernas anchas y pesadas, brazos cortos y manos casi diminutas. En rápida comparación con los demás personajes, se aprecia que fueron pintados por distintas manos, así se reconoce impecable factura en el número 8, que levanta el brazo izquierdo ~~en y eleva~~ y extiende la mano delicadamente ~~xxxxxx~~ reforzaxx a la altura del rostro, como para reforzar el gesto del habla.

Pero los de junto, el 6 y el 7, posiblemente del mismo pintor, son de formas rígidas y rasgos faciales inexpresivos.

Elemento común entre ellos es precisamente la expresividad que se imprimió

volver a la general

a todas las manos, sin duda para ^{añadir expresión corporal e indicar} ~~señalar~~ que están dialogando; los dedos se extienden o apuntan en cierta dirección, o simplemente se mantienen firmes ~~x~~ cuando los brazos están cruzados, como si el personaje atendiera seriamente a lo que su compañero le comunica.

~~x~~ En el extremo izquierdo, sobre una plataforma, una figura, acaso un sirviente sostiene entre sus brazos a un niño vestido con túnica café: es el heredero que se presenta ante sus cortesanos.

• En el muro oeste la familia del gobernante de Bonampak Chaan-muan, mira hacia los personajes con manto blanco. Está, sentada ~~q~~ sobre un trono, semejante a los de Piedras Negras y Palenque, al centro el gobernante, detrás de él su mujer, la señora Conejo, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ según sus nombres jeroglíficos, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ y de pie la señora Dos, a un lado del trono, otro niño, mayor que el infante heredero, vuelve su cara hacia arriba para ver al gobernante. En el lado opuesto al niño, también bajo el trono, está, sobre el piso, un atado o bolsa con un registro jeroglífico no identificado. Es semejante a los representados en dinteles de Yaxchilán y se ha dicho que guardan los implementos para el autosacrificio (Greene Robertson, "The Ritual Bundles of Yaxchilan" Paper read at the Tulane University Symposium on the Art of Latin America, New Orleans, April 15, 1972, p.p.5).

Esta primera parte de las escenas de la cámara 1 se desarrolla dentro de un recinto, el rojo del fondo indica el muro, es además, el tema central, el inicio de la ceremonia para perpetuar la dinastía gobernante; para destacar su importancia visual, cuatro parasoles, dos a cada lado dirigen la mirada del espectador al punto focal de la escena. Para

realzar la importancia de los personajes de esta sección, se muestra en un registro inferior al piso que los sustenta, la inscripción jeroglífica que se inicia con una fecha de Serie Inicial (9.18.0.3.4, año 790) se continua con registros lunares y textos "históricos" que incluyen el nombre de uno de los gobernantes de Yaxchilan.

● La vestimenta. Recursos pictóricos bien dispuestos enmarcan la segunda parte de las escenas que se lleva a cabo en el muro norte. En el extremo oeste una figura levanta su pierna para ascender a la plataforma del trono y voltea su cabeza en sentido contrario al de su cuerpo, en un giro de 180 grados, imposible de realizar; de esta manera mira al ritual de la vestimenta. En el otro extremo, cinco personajes, de pie, charlan entre sí y atienden también al ritual. La escena se mira ordenada y bien compuesta; la mitad derecha la ocupan sólo cuatro figuras, pero los grandes tocados de plumas, vistos de perfil, con sus plumas dispuestas paralelamente formando un abanico, ocupan el espacio entre una figura y otra, y otorgan armónia colorística ~~en~~ por la alternancia de los diversos tonos de café de los cuerpos humanos, el rojo del muro del fondo, y el verde de las plumas. En la otra mitad, la izquierda, se juntan los cuerpos de ocho figuras, entre las que destaca la que se ha numerado con el 27, vistosa por el enorme penacho que luce de frente y su colorida falda de piel de jaguar. Los glifos, en los cartuchos correspondientes indican que los títulos de los tres señores principales corresponden a gobernantes (bacab, roedor/hueso, y ahau, Miller, 1986, p.p. 70), pero sus nombres personales no son aun leídos. Al igual que las figuras de la escena en La presentación, se advierte que sus ^{cuerpos} ~~en~~

son de distinto tono de café, llevan diferente vestuario y ornamento, estos no usan capa blanca y se distinguen, asimismo, diferentes maneras en ~~ejecución~~ la ejecución del trazo y de la pintura. No hay una proporción armónica corporal uniforme, así se advierten figuras más esbeltas y expresivas, en especial la del gran señor del número 27, otras son corpulentas y de cabeza pequeña, como la 31, de piel muy oscura, vista de frente, con los brazos cruzados y otra más parece haber sido hecha con descuido e inclusive como si no se hubiera concluído. Según el copista Felipe Dávalos, quién hizo la reproducción del Florida State Museum, la figura que asciende a la plataforma del trono no es maya; su perfil la delata como extranjera.

- Los tres señores principales usan faldas de piel de jaguar, el del número 27 es ^{una figura} imponente, su atuendo ~~es~~ algo más elaborado que el de los otros se compone además de la piel de jaguar, de una especie de amplia ~~banda~~ y gruesa banda que le baja de la cintura y termina en dos rostros del dios Tlaloc. Lo enmarcan dos asistentes, ^{de menor altura} uno ~~parece~~ ^{parece} colocarle los adornos de las manos, el otro más alto, toma otro adorno de una vasija pintada de blanco.

Volver a la general

Las cinco figuras detrás de este ayudante constituyen un grupo compacto parecen demasiado juntas, cada cuerpo en estrecho contacto con el vecino. De los doce personajes en esta escena sólo los tres principales vuelven a aparecer en La Celebración, el papel de los otros nueve parece restringió al ritual de la vestimenta, al igual que los personajes de capa blanca en La presentación.

Conviene hacer notar el diseño en blanco de la parte central de los

- sean personificadores de deidades terrestres. Tras estos van dos figuras que tocan larguísimas trompetas, y finalmente otra sostiene una suerte de emblema. El lado oeste de la procesión camina en sentido contrario a la del este, así, convergen hacia las tres figuras principales. Este lado es menos "ruidoso", se compone de 10 personas que pudieran cantar o hablar; de estas, las dos extremas sostienen los parasoles, otra, casi a la mitad levanta la mano con una vara como si fuera director de la banda.
- Muchas procesiones se han pintado, como rituales funerarios en vasos mayas contemporáneos a las pinturas de Bonampak, pero sólo ésta se conoce en que seá a propósito de la presentación del heredero de la dinastía gobernante. Es además, una procesión en la cual participan individuos con distintas actividades y, desde luego con diferente rango social, su vestuario lo denota. Sorprende el dinamismo festivo de la celebración, la alegría y sonoridad que de ella emana, la vitalidad de los participantes.

De las tres principales escenas de la Cámara ^{La celebración} es la que guarda la proporción armónica de las figuras humanas de modo regular, sin que ello impida la identidad expresiva de cada una.

- Finalmente, de modo breve he de hacer referencia a las imágenes de deidades que cubren las bóveda y que destacan sobre el fondo azul del cielo abierto. En las paredes norte y sur esta el rostro visto de frente y flanqueado por su vista de perfil. Es posible que se trate de la misma deidad el dios K, en distinta versión ya que uno, el de la pared

Volver a la general

norte lleva flores de lirio de agua. En la bóveda oeste parece que el rostro está invertido, como si fuera descendente, el de la pared este representa, según Miller (1986, p.p.93) " la parte frontal de la cabeza del monstruo bicéfalo, a menudo, una bestia sauria que cuelga siempre del cuerpo de la banda celeste." La importancia de la presencia de esta deidad es porque se ha visto asociada a los monumentos que registran acciones de acceso al poder, como en las estelas de Piedras Negras.

Restos de pintura permanecen en la banca y en las jambas de la cámara. A pesar de que la narración de las escenas parece haber sido leída correctamente, en especial en el ya citado estudio de Mary Miller, algunas preguntas sobre el significado del mural aun permanecen. Así, el nombre de un gobernante de Yaxchilán aparece citado en el texto jeroglífico, y no se ha identificado ~~en xix~~ cual es de los personajes representados, tampoco se sabe si el niño es ^{heredero} ~~el~~ del gobernante de Bonampak o del de Yaxchilán y, en fin si lo que se celebra es la sucesión dinástica de la familia gobernante de ^{esta} ~~Yaxchilán~~ ciudad ^{mucho} más ex-

tensa y de mayor importancia que la de los murales, ^{y de la cual Bonampak} ~~o sea de la di-~~ podría haber dependido. Yaxchilán fue ciudad de gente aguerrida, incurrida ~~en sus estelas y dinteles~~ ^{en sus estelas y dinteles} Siono por poblados cercanos y los dominó; así está dicho en sus estelas y dinteles.

~~No se duda de su calidad como obra maestra del arte pictórico universal.~~

Aun con las inscripciones jeroglíficas, de las cuales se puede leer buena parte, permanecen incógnitas acerca del significado. De lo que no se duda y se reconoce plenamente es que la cámara 1 es obra maestra del arte pictórico universal.

Bonampak

Cámara 2. La representación escénica más grandiosa, ^{es} en la que se desarrolla una batalla en la ~~que~~ ^{cuál} participan 126 individuos, ~~es~~ ^{se} tuvo representada en la cámara 2 del edificio de las pinturas en Bonampak. ~~Las~~ ^{de} ~~escenas~~ ^{de ahí que} deben de ser leídas en el siguiente orden: de la batalla a la captura de prisioneros y del traslado de éstos a la tortura y la victoria.

Sin embargo éste criterio no era el que privaba anteriormente. Kubler propuso que la escena del muro norte, la del tormento, era previa a la batalla, ya que precisamente, la mutilación de los prisioneros fue la causa de la lucha entre dos comunidades mayas (Kubler, George A. Studies in Classic Maya Iconography, 1969 p.p.13) Thompson ~~leyó~~ (Bonampak, Chiapas, Mexico, 1955, p.p. 51-52) asentó que la incursión sorpresiva para tomar prisioneros, ~~era~~ en los muros este, sur y oeste, era anterior al proceso de éstos, representado en el muro norte. La lectura de Thompson, va más de acuerdo con la recientemente expuesta por Mary Miller, exceptuando aspectos de nomenclatura y su correspondiente contenido. Así, no se trata de una "incursión sorpresiva", sino de una batalla organizada, más que "proceso", Miller considera que es un verdadero despliegue de triunfo, por parte de los guerreros vencedores, y de dolor humano, por parte de las víctimas sacrificadas.

La batalla.

regresar la Como en la cámara 1, son los parasoles los indicadores visuales de la escena principal. A los parasoles, ya vistos en ese cuarto, rojo y amarillo, se añade ahora, un tercero, negro y blanco. En la misma dirección apuntan tres cuernos de madera. El primer tocador de cuerno, forma

regresar la

parte del muro oeste, los otros dos están dentro de una de las partes de la batalla, la que se despliega en la parte superior del muro sur. Guerra en verdad encarnizada, desprovista de convencionalismos, en la cual se muestra el vigor físico y los variados gestos fxx de los guerreros que en grupos compactos luchan entre sí. Sobre sus cuerpos, en distinto tono de café, destacan los vestuarios en colores verde, café, blanco y amarillo. Sobre uno de los guerreros, la figura número 54, que usa como tocado ^a ~~de figura de~~ un ocelote sentado, el espacio se libera y la atención se dirige a otro conjunto de combatientes encabezados por las dos figuras principales que se enfrentan. Visto de frente, con una especie de chaquetón de piel de jaguar, lanza y botas forradas de la misma piel, el gobernante Chaan-muan, toma de los cabellos a uno de los guerreros vencidos y parece empujarlo. Su mirada choca con la de su contrincante, la figura número 61, quién procura esconderse tras un escudo, amarillo y flexible. Este, lleva vistoso tocado de plumas de quetzal, breve capa corta y gran pectoral de jade verde, del cual se ha dicho pudiera ser de origen olmeca. Detrás de él, otro guerrero, más agresivo pero con menos vestuario es una de las figuras más notablemente dibujadas: la línea de contorno perfila las bien formadas piernas que se apartan entre sí como ~~para~~ dispuestas a dar un salto, y delimita los brazos que se yerguen a distinta altura; sosteniendo con el izquierdo una lanza.

Es posible que ~~entre~~ los dos contendientes principales ostenten como tocados las insignias de su grupo. Así, Chaan-muan es de la congregación

de los jaguares, el grupo ganador, en tanto que el otro jefe es del grupo del pájaro quetzal, el perdedor. Se ha visto aquí, analogía con los grupos contrincantes representados en los muros de la batalla de Cacaxtla, ya que representan el mismo papel: Los jaguares victoriosos; los ~~de~~ pájaros con pectoral de jade olmeca, los vencidos. También se ha querido ver ~~lexenxfrentaxix~~ algo similar a la confrontación de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, sugiriendo que la batalla fue rehecha en términos metafóricos, es un relato oficial y no una descripción verdadera de una batalla maya. (Miller, 1986, p.p.102). Tal hipótesis es, me parece, mera adivinanza. La escuadra con glifos, por encima del tocado de plumas de quetzal registra, posiblemente, la batalla.

regresar

La energía visual producida por el movimiento de los cuerpos y las direcciones de las flecha se mueve de izquierda a derecha, frente al espectador, y alcanza al muro este, para regresar nuevamente, según la disposición de los cuerpos de la parte baja de éste muro, ~~de nuevo~~, a la porción baja del muro sur. En los extremos de este registro, numerosos guerreros arrastran y alancean a sus víctimas. Como en la parte superior la acción se detiene con las figuras centrales: Chaan-muan con su atuendo de piel de jaguar, y su contrario ya vencido que usa tocado de plumas amarillas en lugar de verdes.

En el muro este la escena de la parte de arriba ocurre a campo abierto, se advierte ^{por} el fondo azul. Varios individuos se agrupan en torno al que lleva una suerte de gran caja de madera, se ha sugerido que ~~contiene~~ ~~es~~ depósito de armas. Estas figuras van casi desnudas y carecen de armas, exceptuando una que alza un bastón con plumas y otra que está en actitud de arrojar una piedra; su actitud es más bien defensiva.

En la parte baja los vencidos son arrastrados por los vencedores; la ~~xxx~~ escena tiene fondo verde, como si ocurriera en la selva. Aquí también, un individuo, repitiendo ~~xx~~ la acción del de arriba está captado en el momento de arrojar una piedra, lleva un pectoral de piedra verde.

regresar Otro de los guerrenos (número 80) está pintado de negro, es la figura más prominente de esta sección; alza el brazo izquierdo ~~xxx~~ y con la mano toma una lanza ~~costa~~ para clavarla en alguien que ya no es visible.

Otras figuras pintadas de negro se miran en los muros oeste y sur; se aprecian a menudo en vasos pintados en ambiente ~~de~~ guerrero o como seres sobrenaturales. Bernal Díaz del Castillo relata de guerreros mayas pintados de negro (Ver nota Miller, p.p. 109 y cotejar). El negro tenía valor simbólico y no sería improbable que estos guerreros, claramente discernibles entre los demás, tuvieran funciones especiales. El fondo de la parte baja es, como en el muro este, verde con estrías rojas, indica, de modo simbólico y convencional que la escena^{no} ocurre en una aldea, se lleva a cabo entre la vegetación.

Es evidente que los pintores de Bonampak usaron de la perspectiva de contorno, en todas las secciones de la batalla las figuras se sobrepone~~n~~, produciendo la impresión visual de que unas están enfrente de otras.

Se logra también dar la sensación de espacio, entre el fondo, sea azul figurando el cielo, o el verde recordando la maleza, las figuras se desplazan en diversas acciones, los cuerpos se agachan y se vuelven hacia lados diversos, las cabezas se alzan o inclinan en distintas posiciones, algunas giran de modo imposible en la realidad, las extremidades se doblan y extienden, y en conjunto configuran un espacio activo equiparable al ~~xxx~~ representado en batallas clásicas de la pintura occidental.

regresa otra

En la parte baja del muro en donde están las figuras con parasoles, los participantes están mejor conservados y, acaso, menos congestionados. El fondo estriado es, asimismo, más visible y los guerreros, en especial los del lado derecho del espectador, parecen flotar frente a dicho fondo. La falta de aplomo de estos guerreros ~~de~~ produce sensación de cierta irrealidad, el fondo y el modo de moverse de las figuras, sin peso, otorgan un ambiente como mítico, casi colinda con lo abstracto. No incluyo, ciertamente, en esta apreciación, a la representación particular de cada uno de los guerreros a los que no falta indumentaria, tocado y armas que les son propias y les confieren inconfundible identidad. Además, y como en el resto de los murales, cada personaje tiene, en mayor o menor grado, fisonomía personal. Es en esta sección donde se advierte, mayormente, que la colocación de individuos en distintos niveles producen la impresión visual de que los más elevados, se miran distantes, mientras que los más bajos, ocupan un primer plano. Recurso de perspectiva de posición que se reconoce en la estela 12 de Piedras Negras y en alguna de Yaxchilán; ~~xxxx~~ ^{patrón} de expresión característico de la figuración escénica durante el Clásico Tardío en las Tierras Centrales Mayas.

Lo que domina en la parte baja de los muros este y oeste es el acarreo, por así decirlo, de los prisioneros; son tomados por los cabellos y ~~arr~~ arrastrados; todavía se aprecian algunos en actitud de alancear, pero el momento de la acción está detenido, es más bien amenazante que real. Lo que aquí se describe no es el furor de la lucha, es el epílogo. La batalla ha terminado, y el jefe guerrero, Chaan-muan, gobernante

de Bonampak y sus guerreros han ganado. Conviene hacer notar que los guerreros han sido hechos prisioneros vivos, sólo alguno muestra heridas, el objetivo de la batalla era ^{por el momento} ~~de~~ capturar, no matar.

En la banda superior del muro sur hay cinco personas. Tres de ellos asumen elegantes posiciones sentados, usan taparrabos, tocados y adornos de piedra verde, están dentro de cartuchos. Entre ellos se miran, sin marco, otros dos individuos desnudos, parecen ser cautivos. Miller ha sugerido que " las tres figuras de los cartuchos pueden ser las tres estrellas brillantes que estarían en el cielo opuestas a Orion y a Gemini, o sea, las constelaciones que, posiblemente, se representaron en la pared norte del mismo cuarto." (Miller, 1986, p.p.112).

La pintura de las bancas, se articula con la escena total, la vegetación cubre sus muretes por los lados este y oeste; en el sur, bajo la cornisa se muestran tres de los más dramáticos y expresivos prisioneros.

adelantar 2 Paso a describir lo que he llamado antes el despliegue final: la victoria y la tortura. Ha sido, de todas las paredes, la que ha recibido mayor atención por parte de los estudiosos. Su factura es, en verdad excepcional; la fluida suavidad sensual de los cuerpos de los prisioneros, contrasta con la rígida firmeza de los guerreros victoriosos. El dibujo es rico, sugerente, línea mórbida en la que se advierte gusto por animar piernas, torsos y muslos; ésta se vuelve extraordinariamente fina cuando se trata de dar contorno a rostros de delicadísima expresión, y de proveer de acción ^{infinita} a las manos de los cautivos. Así, se las mira nerviosas, titubeantes, suplicantes, exhibiendo su dolor, reclamantes, sumisas y humilladas. Es posible, de acuerdo con los valores visuales que dan unión

al estilo en que las víctimas fueron pintadas, que haya sido sólo uno
el maestro responsable de su ejecución; así lo tengo para mí. Me in-
quieta, sin embargo el porqué del énfasis puesto, por este pintor, fue-
ra de serie, en el gusto por mostrar el cuerpo humano desnudo, su ex-
presión corporal, facial y sobretodo, por el modo en que maneja las ma-
nos para proveer a esta parte de la escena en una muestra única de ~~ix~~ su
sabiduría y destreza. ¿ Era, me pregunto, la oportu^onidad para el gran
 maestro de lucir libremente sus capacidades artísticas; pero si se tra-
 ta de una pintura "oficial" no debería de sujetarse a los cánones esta-
 blecidos, o, en todo caso pintar víctimas y prisioneros, no requería
 ajustarse a las mismas reglas que normaban la representación de los
 grandes señores ? Conviene recordar que la misma libertad representa-
 tiva se reconoce en las estelas de Yaxchilán y i2 de Piedras Negras,
 sitios cercanos a Bonampak y en donde florec^{ieron}~~ie~~, al mismo tiempo escuelas
 de escultura que ~~deben~~ ~~ix~~ haber interactuado.

Miller (1986, P.P.113) adjudica a este muro profundo significado " todo
 el ~~muro~~ ^{muro} sugiere la nueva promulgación (reenactment) de una metáfora maya,
 el jeroglífico compuesto por 'concha/estrella. Los cartuchos de la pa-
 red superior muestran constelaciones que producen efectos maléficos en
 algunas de las p_ersonas de la parte baja. De acuerdo con la fecha inse~~er~~
 crita en la batalla, ésta y la subsecuente exhibición ocurre en la con-
 junción inferior y el subsecuente signo helíaco (~~los~~ los astros que se
 ponen dentro de la hora anterior o siguiente a la salida o puesta del
 sol ~~7~~) que emerge de Venus. Este tiempo se consideraba peligroso, apro-
 piado para batallas.

Al lado derecho de la entrada se yerguen varios guerreros, se distinguen por sus ~~tosos~~ tocados: de pájaro gigante, de caiman, de ^{de calavera} pez; del lado opuesto otros nueve guerreros, tres de ellos en un nivel más alto todos apacibles, casi inmóviles, exceptuando los brazos que se doblan de distinta manera. Frente a los tres más elevados se advierten los

• tres cautivos perfectamente pintados, están en una grada más alta, en espera de que se llegue el momento de su sacrificio, consiste en desprender las uñas de los dedos. Sus posturas son dinámicas, discretamente agresivas en los movimientos de los brazos y en la posición de las cabezas y su expresión de digno orgullo. El dibujo que recorta a los

• tres cautivos es de línea extensa, segura, ondeante; es una línea que recorre sin tropiezo, fluidamente cuerpo, rostro y extremidades, dije antes que se afina en los rostros y se detiene, sin suspenderse en el trazo de los dedos de las manos. El prisionero, al centro, de estos

• tres es el único que se arrodilla. En el lado opuesto, las figuras con las manos sangrantes, ^{lastimosamente} miran ^{hacia} abajo, sólo una de ellas, vuelve la cara hacia arriba y dirige acusadora mirada a los jefes victoriosos.

• Es el prisionero yacente el que mayor ~~atracción~~ atracción ha suscitado, hacia él dirigen sus miradas los prisioneros que aun no han sido sacri- ficados. El pintor lo ^{sobre la puerta,} colocó ^{de} manera tal que atrae de inmediato la atención del espectador, la posición de su cuerpo encauza la mirada hacia el gobernante. Por su colocación, inmediatamente abajo del guerrero victorioso, permite suponer que se trataba de un hombre de prestigio, su captura enaltecía al captor. Esta muerto, de su cuerpo herido, no mana sangre. Su cuerpo sin vida se mira, asímismo, sin peso, su cabeza

● y torso apenas se apoyan sobre las gradas. El brazo derecho descansa en la grada superior, y el izquierdo baja flácido hasta casi tocar la punta de los dedos de otro de los prisioneros. El escorzo de la pierna derecha es dramático, la postura es similar a la del gobernante en un vaso de Kuná-Lacanha, ^{actualmente en Dumbarton Oaks,} en ~~la~~ el cual se conmemora el gobierno del padre de Chaan-muan.

● Otra figura de cautivo, la primera y la única en la grada superior, detrás de él los guerreros bien alineados, muestra su cuerpo en extraña torsión, más que un torso de perfil, se represento la espalda que sostiene ~~una~~ la cabeza de perfil.

Si las inscripciones jeroglíficas han sido ~~bien~~ ^{correctamente} leídas, este acto ocurre 265 días después de los hechos rituales de la Cámara 1. Para ahora, después de la batalla, Chaan-muan, se presenta con barba y aunque su postura ~~es~~ denota autoridad y mando, su vestimenta ^{se ha simplificado.} se reduce a ~~un~~ un chalequillo de piel de jaguar y a, sencillo, pero elegante, tocado de plumas de quetzal. La glorificación de su victoria está en el texto en escuadra sobre su cabeza, más que en la representación de su persona.

● A su lado derecho van sus capitanes, con llamativos vestuarios, rítmicamente colocados; sus rostros adustos revelan la disciplina ~~que~~

● *Volver a 3* de su carácter guerrero. En el lado opuesto se colocó a miembros de la corte, a diferencia de los contrarios, no tienen contacto con los cautivos, la presencia de las señoras, la Dos Conejo y la número Dos, indica que ~~son~~ simplemente dan realce con su presencia al gran acontecimiento. Detrás de las mujeres está un sirviente obeso.

El niño heredero no está representado en esta cámara, pero se supone

que está relacionado con las escenas aquí representadas, ^{registros} ~~XXXX~~ astrológicas conectan la cámara 1 con la batalla y la victoria, por ello se supone que estos hechos son en su honor.

Me he detenido en la descripción de las escenas de ésta cámara, su alta calidad artística y la riqueza de información que contienen lo ~~merecen~~ ^{amertaban} ~~merecen~~; aun así, quedan muchísimos detalles y aspectos que he omitido, pero he de resaltar uno que me parece fundamental. Convengo que en ésta cámara la representación "naturalista" de la figura humana, alcanza su punto cimero dentro del arte figurativo de los mayas, y también coincido con quiénes han hecho hincapie en la sabia composición, y en la organización cromática de colores, así cómo la perfección alcanzada en el dibujo. (Lombardo, "Análisis formal de las pinturas de Bonampak" en Actas of the 41st International Congress of Americanists, 1974, p.p.

365-79, México, INAH, 1976) He de ~~XXXXXX~~ insistir que dentro de éstas características pictóricas, se distinguen dos convenciones, dos maneras de representar, de acuerdo con el tema, así las figuras ^{eminentes} de guerreros, de gobernantes y de nobles cortesanos tienen que ajustarse al patrón ^{Se ajustan a un} rígido y, hasta cierto punto inexpresivo, en tanto que los guerreros comunes y los esclavos, son ~~XXXXXX~~ notoriamente más vitales y expresivos; en ellos encontró el artista maya cauce para su creatividad.

-) La cámara 3 es la que se encuentra en condiciones de mayor deterioro. Por ello he de hacer breve referencia a lo que se aprecia que se lleva a cabo en las escenas aquí representadas, que, indudablemente, culminan las de las otras dos cámaras.

Tal parece que son dos las escenas principales: el sacrificio público

sobre las gradas de una pirámide y en más íntimo de la familia del gobernante y de la nobleza. Aquí se reflejan también escenas de la cámara

• 1: la familia del gobernante en el interior de un recinto, los nobles de capa blanca se mueven de sur a norte y los músicos reaparecen en el muro oeste. La representación de la pirámide es definida y poderosa, está pintada de modo tal que confiere al espectador la impresión visual de tridimensionalidad; se compone de nueve niveles. En ella parecen danzar diez personajes con faldas que se extienden como alas, son rígidas, con distintos diseños en la parte que representa la tela y algunas se rematan con plumas de color verde, café en distintos tonos y, cremas y blancas. El individuo al centro en la parte superior de la pirámide usa piel de jaguar que le cubre el torso, es probable que sea el gobernante Chuaan-muan, aunque en este cuarto no queda inscripción jeroglífica que lo indique. Es posible, también, que las figuras que lo flanquean sean los mismos personajes que lo acompañan en el primer cuarto. Bajo el gobernante, varias gradas por abajo, la figura muerta de uno de los prisioneros, parece ~~deber~~ estado sostenida, ^{en} ~~por~~ piernas y brazos por dos ayudantes, su cuerpo describe pronunciada curva y descansa en las gradas.

Los danzantes "alados" forman parte de un ritual de sacrificio, en algunos, como el de la derecha del gobernante, se aprecian hachas en sus manos, lo que ha valido para suponer que se trata de sacrificio por decapitación, en otros, como el ayudante que sostiene el cuerpo del fallecido, toman cuchillos.

Se conocen rituales dancísticos en otras representaciones mayas, a

volver a 1

saber en ~~en~~ los relieves del templo XIV de Palenque, y en el que se encuentra en Dumbarton Oaks ^{procedente} ~~en~~ mismo lugar, ambos están asociados con la muerte, muestran a los gobernantes danzando después de fallecidos; las fechas de su muerte así lo indican (Schele, Linda, "The Xibalba Schuffle", Trabajo presentado en la Conferencia de Princeton sobre Vasos pintados mayas, Noviembre de 1980). En Bonampak, de acuerdo con lo que se conoce actualmente, el gobernante estaba vivo ~~enxxxxxxx~~ cuando esta representación, pero la asociación con la muerte parece posible, en la imagen del victimado al centro y en el uso de hachas y cuchillos sacrificadores.

Los portadores de los parasoles orientan, como en el cuarto 1, hacia la escena principal, e inician la procesión de los trompetistas y sonajeros.

- adelantar* En los registros superiores de éste muro, el norte, reaparecen los diez
- noble de capa blanca, su factura es más pesada y monotonía, fueron ejecutados por distinta mano.
 - La parte superior del muro este se mira ocupada por la familia del gobernante; sentados sobre un trono. En ausencia de registros jeroglíficos se ha de suponer que el que se introduce ^{a la boca} una espina sujeta a una cuerda para el autosacrificio de traspasar la lengua, es el gobernante Chaanmuan y que las dos mujeres a su espalda son la señora Conejo y la señora Dos. Detrás de la señora Conejo está un niño; el heredero se encuentra sentado sobre el regazo de otra figura, que descansa en el piso a un lado del trono. Al frente el ayudante obeso presenta las púas o espinas.

No deja de sorprender la simpleza del atuendo de estos personajes tam-
principales en todas las escenas de Bonampak, ya que aquí aparecen con
sencillas túnicas blancas, como único ornamento llevan orejeras y una
banda verde lisa les rodea el cuello, y los une entre sí. Es posible
que sea un vestuario especial para el ritual del autosacrificio. Los
implementos para éste se guardan en una especie de cesta blanca con
picos a los lados. Por abajo del trono, vuelve a representarse la caja
que cargaban unos individuos en el muro este.

X La ceremonia ritual del autosacrificio es el acto final de los ritos
escenificados en los murales de Bonampak. Los tres cuartos registran
fastuosas ceremonias; bajo el dominio de Chuaan-muan, un heredero es
instalado por medio de su presentación ante la corte, se llevan a cabo
festividades en su honor, la victoria de una batalla y los ritos de
sacrificio.

Los murales de Bonampak no se terminaron, cartuchos de jeroglifos que-
daron en blanco, y en varias partes el retoque final por medio, de la
línea negra está incompleto. Es el último monumento de Bonampak y uno
de los últimos de la región del Usumacinta. No son pocos los monumentos
que registran batallas en las postrimerías del Clásico Tardío en Yax-
chilán, Piedras Negras, además de Bonampak. Con el colapso maya, todavía
no explicado, el mundo maya clásico se derrumbó. Las escenas de Bonam-
pak pudieran interpretarse como un intento por afianzar una política
tradicional, mantenida a través de la sucesión dinástica de la familia
en el poder, por ello la lucha contra un grupo disidente que se apri-

para sacrificarlo ritualmente.

De acuerdo con la evidencia arqueológica actual, la historia de Bonampak terminó con las escenas representadas en los murales, es posible que el niño heredero nunca ascendiera al poder. El sitio fue abandonado ~~y~~ en el siglo VIII y la selva lo ~~abandonó~~ ^{guardó} hasta que fue encontrado por hombres de otra cultura, que han acelerado su destrucción.

vista lo que

son
 Sus ciudades recientes permiten ahora una
 aproximación más válida y posiblemente más
 cercana a la de cuando fueron plantados