



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	006: DIFUSIÓN
CAJA	015
EXP.	058
DOC.	0003
FOJAS	21-39
FECHA (S)	o/f



-guión para videodisco.

PINTURA MURAL PREHISPANICA EN MEXICO.

Dra. Beatriz de la Fuente  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional Autónoma de México

1.-TEMA: La tradición pictórica en Mesoamérica

OBJETIVO: Destacar la importancia de la pintura mural en la región que hoy se conoce como Mesoamérica: área geográfica cultural habitada por diferentes pueblos, en distintos tiempos, que alcanzaron altos niveles de civilización desde ca. 1300 a.C. hasta la llegada de los españoles a lo que llamarían Nueva España en 1521.

DESARROLLO DEL TEMA Y MATERIALES VISUALES RECOMENDADOS: El universo que habitaban los pueblos prehispánicos (mapa de Mesoamérica) estaba inmerso en el color. Desde las humildes vasijas domésticas (vasija muy polícroma del MNA) hasta los suntuosos edificios palaciegos y religiosos estuvieron policromados (reconstrucción de un edificio de Palenque en The sculpture of Palenque de M. Greene Robertson). Las ciudades que hoy vemos incoloras y desnudas (vista de Teotihuacan), se vestían con brillantes colores. A su llegada a Tenochtitlan, los españoles se deslumbraron no sólo por la vitalidad de su gente, sino por el brillo de su colorido (maqueta de Tenochtitlan en MNA). México-Tenochtitlan era una ciudad de pujanza y viveza excepcionales.

Los muros exteriores de los edificios iban pintados de luminoso color uniforme, para realzar su significado (algún muro en reconstrucción y otro en original); cuando se decoraban con relieves, estos se pintaban en diversos colores planos (reconstrucción de pirámide de Quetzalcóatl en MNA) y las escenas polícromas se reservaban para los interiores



(vista general de Tepantitla).

Rasgo común a los murales es que están ejecutados en colores planos -sin claroscuro- (detalle tumba 104, Monte Albán), y que en ellos resalta la figura mediante el uso del contorno (figura del hombre alacrán en Cacaxtla); sin embargo los tonos se ven, en ocasiones, rebajados para disminuir el contraste en el conjunto, (detalle de los azules en templo rojo de Cacaxtla) y en otras se condensan y engrosan las capas colorísticas para producir una superficie más compacta (diosas verdes en Teotihuacán). Es notable la sabiduría en los acentos de los colores para realzar las imágenes (figura de una jamba en Cacaxtla), además del uso de la línea para crear un volumen ilusorio (detalle de las sandalias del hombre alacrán y de las corrientes de agua en Cacaxtla).

Otro elemento compartido es la ausencia de perspectiva con punto de fuga; la noción del espacio pictórico era, esencialmente, bidimensional (jaguales emboquillados de patio de los jaguales, Teotihuacan). Es frecuente, sin embargo, que las imágenes muestren distintos tamaños y proporciones para dar impresión de profundidad (bebedores en Cholula); la superposición de imágenes obedece al mismo propósito (figuras que se sobreponen en cuarto 1 de Bonampak), y la percepción de lejanía se consigue por el abatimiento de los planos, siendo el inferior lo más cercano y lo superior lo más distante (cuarto 3 de Bonampak). Hay muestras excepcionales de intentos de escorzos (cuarto 2 de Bonampak).

## 2.-TEMA: Hallazgo de los murales y consecuencias.

OBJETIVO: Señalar cómo y en que medida las pinturas murales iluminan sobre distintos aspectos de las culturas mesoamericanas.

DESARROLLO DEL TEMA Y MATERIALES VISUALES RECOMENDADOS: Poco después de la conquista, las ciudades prehispánicas se convirtieron en ruinas y la policromía se perdió por la acción destructora del hombre y de la naturaleza (vista de alguna construcción semiderruida). A principios de este siglo



sólo se conocían escasas referencias de murales en Yucatán, en Teotihuacan y en Mitla (dibujos de Stephens, Batres y Seler). Casi nada se conserva, hoy en día de esos murales. Con el transcurso del siglo, los numerosos hallazgos de otros murales se suceden, y, así, se conforma, lentamente la idea acerca de la riqueza y de la variedad de temas, conceptos, y estilos expresados, por anónimos pintores prehispánicos, en distintos tiempos y lugares.

Los constantes descubrimientos en Teotihuacan - fechados entre los siglos III a VIII d. de C.- (dibujo de Atetelco y fotos en Sejourné), permiten ahora una visión más amplia de los estilos pictóricos (entrelaces en edificios superpuestos y esquina con hombre llorando en Tepantitla) y de sus múltiples significados en torno a las deidades (diosas verdes en Tetitla) los rituales (sacerdotes en Tepantitla) y demás acciones religiosas (viejos en Tetitla), así como a la presencia de determinadas especies animales (pájaro del Museo Amparo) y vegetales (árbol de Techinantitla en MNA), a labores de riego y cultivo (detalle de campos en Tepantitla), a obras de canalización y almacenamiento de agua (caminos de agua y espejo en mural del hombre-jaguar en Tetitla).

Los hallazgos en otros lugares integran ahora un panorama más completo del sentido de la pintura mural en Mesoamérica. Así, entre los más antiguos muros pintados en cuevas y abrigos rocosos -acaso entre 800 y 600 a. de C.-, están los de Juxtlahuaca y Oxtotitlán; (reconstrucciones en Grove, diapositivas o tomas directas de ambos sitios) ponen de manifiesto una expresión olmeca casi desconocida. Los de las pinturas rupestres de la Baja California -las más antiguas de cerca del primer milenio a. de C.- dan cuenta de la existencia de comunidades cazadoras y de sus rituales mágicos en torno a la cacería.

Los murales de Bonampak -siglo VIII d. de C.- (vista general en reproducción en MNA y en toma directa) extienden el conocimiento sobre la nobleza, (personajes de capa blanca



cuarto 1) los gobernantes (retrato de Chaan-balún, cuarto 2), las danzas rituales (banda de Bonampak en cuarto 1), y sacrificios después de la batalla (escena de sacrificados en cuarto 2) del complejo mundo histórico de los mayas. Los hallazgos constantes en Cacaxtla -siglos VIII-IX d. de C.- muestran feroz guerra (vista general de los taludes de la batalla) entre los pueblos del altiplano mexicano (guerrero xicalanca) y de la distante región maya (guerrero maya), sugiriendo, acaso, un sincretismo del cual no nos habíamos percatado (vista del templo rojo). Y los recientes de Huijazoo en Oaxaca -siglos VII a IX d. de C.-, casi perfectamente preservados, revelan algo más de las costumbres funerarias, creencias en otro mundo después de la vida en la tierra (vista general de tumba) y naturaleza divina de los gobernantes y de los sabios ancestros (vista de los viejos). De tal modo, en la actualidad, después de casi quinientos años de olvido por la historia, se inicia el rescate de inigualables testimonios de la rica tradición pictórica creada por los artistas de la tinta roja, los *tlacuilos*, los pintores como los nombramos en el mundo occidental. (toma de un *tlacuilo* en los informantes de Sahagún)

3. TEMA: Antigüedad y extensión de la actividad muralista en Mesoamérica.

OBJETIVO: Indicar -con ejemplos- las características de las pinturas más antiguas (pinturas rupestres); en que época se establece el muralismo prehispánico como rasgo cultural, donde, y cuando alcanza sus expresiones más logradas.

DESARROLLO DEL TEMA Y MATERIALES VISUALES RECOMENDADOS. La tradición muralista tiene sus raíces en la pintura rupestre. Estas se manifiestan ininterrumpidamente desde los tiempos del primer milenio a. de C.; las más notables, por su calidad estética son las olmecas de las cuevas de Guerrero y las de la Baja California. De aquellas sobresalen las de Juxtlahuaca y las de Oxtotitlán. Aquí se reconocen las dos voluntades artísticas opuestas, entre las cuales oscilan los



modos de representación de la figura humana; de un lado se aprecia, en Juxtlahuaca (vista del Salón del Ritual y detalles del mismo), el deseo de reproducir la realidad visible, de ahí la caracterización individual en cada una de las figuras. De otro lado, en Oxtotitlán, las imágenes representadas revelan, algunas, rasgos reconocibles en la naturaleza (el hombre-sacerdote y la cabeza del ave), y, otras, se muestran con apariencia abstracta, combinan formas que no se dan, como tal en la naturaleza, así se percibe en el altar o trono en el que descansa majestuosamente el sacerdote con disfraz de ave (vistas del "altar" o "trono" y detalles del mismo).

Numerosas son las pinturas rupestres de Baja California; las hay en roca situada en cañadas, así como en techos y paredes de cuevas. Fueron hechas por gente, dedicada a la caza y a una agricultura incipiente, que penetró al callejón sin salida que es la península de Baja California (mapa). Es en la zona central, en torno a la sierra de San Francisco (detallar vista del mapa) en donde se concentró la actividad pictórica, se sabe de unos 120 sitios con pintura rupestre. Es allí donde se conforma un estilo definido: figuras humanas representadas de frente con los brazos levantados y los cuerpos pintados longitudinalmente una mitad roja y la otra en negro; ausencia de rasgos faciales; figuras femeninas que denotan su sexo por medio de senos bajo las axilas; cuerpos de aves y venados vistos de perfil; las alas de las aves se extienden y simulan el vuelo (vistas de algunos sitios mayormente conocidos): Santa Teresa, Sauzalito, La Candelaria, Enjambre de San Hipólito, El Brinco, El Parral, Los Cerritos, La Palma, Cueva Gardner o Cueva Pintada, La Puerta, San Borjitas, San Gregorito...). Las pinturas más notables están en la Cueva de la Serpiente y en El Batequi. En aquella se representó a dos enormes serpientes enfrentadas, llevan cabeza y cornamenta de venado; rodean sus ondulantes cuerpos multitud de pequeñas figuras humanas



bícromas que usan tocado con dos prolongaciones verticales, como si repitieran esquemáticamente, los cuernos del venado. Las sierpes-venados, por ser sobrenaturales, son de escala mucho mayor que los humanos (vista general y detalles de Cueva de la Serpiente). En la Cueva de El Batequi unas efigies humanas estáticas presencian una estampida de venados; es sorprendente el uso de perspectivas diferentes: la de paralaje para los venados, la de contorno para las figuras humanas (vista general y detalles de Cueva El Batequi).

Para el siglo III la costumbre de pintar muros especialmente preparados se define en Teotihuacan (edificio 1B') y hacia los siglos IV a VII, los muros con escenas pintadas se generalizan en la ciudad de los dioses (Patio de los jaguares, Tetitla, Tepantitla). Para estos tiempos, llamados clásicos, la actividad pictórica se extiende en Oaxaca (tumba 104 o 105), y más tarde -por los siglos VIII y IX-, alcanza momentos cimeros en la zona maya (cuarto 1 de Bonampak), en el centro de Veracruz (Las Higueras, museo de Xalapa y Tajín), en el altiplano de México (los bebedores de Cholula y una jamba de Cacaxtla). Del período posclásico -siglos XI a XVI- sobreviven pinturas excepcionales en la zona maya: Tulum (reconstrucción de Dávalos y originales) y en el centro de México: Tlatelolco (tomas directas).

#### 4.- TEMA: Las técnicas.

OBJETIVO: Definir las técnicas empleadas, la naturaleza de los pigmentos, las herramientas para aplicarlos.

DESARROLLO DEL TEMA Y MATERIALES VISUALES RECOMENDADOS: Con base en los más recientes estudios químicos se puede establecer que la mayoría de los pigmentos usados en los murales son de origen mineral, (vista de algún sitio de Teotihuacan) exceptuando un componente utilizado entre los pintores mayas que es de origen vegetal mezclado con un mineral con el cual se lograba el llamado "azul maya" (vista de una sección con "azul maya" de Bonampak). Los muros se



preparaban con un enlucido fino sobre el estuco, se dibujaban las imágenes en rojo, se aplicaban los colores, se hacían correcciones y perfiles definitivos y se bruñía. (vistas en muros originales). Las técnicas eran una suerte de temple y posiblemente en algunos se utilizó el fresco. En el templo rojo de Cacaxtla (vistas con luz rasante) se usó como aglutinante el mucílago de nopal (vista de un nopal) pero con base en estudios recientes realizados en Teotihuacan, se deduce que los pintores aplicaron primeramente una especie de fresco seco, y para su conclusión usaron del temple (vistas del ave y de los incensarios en Tetitla). En algunos sitios se uso el temple sobre aplanado de barro (Tizatlán).

Los medios usados para diluir los colorantes eran unos recipientes de piedra (muestra arqueológica de (Teotihuacan) y para aplicarlos se usaban pinceles de pelos de conejo.

#### 5. TEMA: Los estilos.

OBJETIVO: Establecer los rasgos de los estilos que caracterizan a los principales centros pictóricos.

DESARROLLO DEL TEMA Y MATERIALES VISUALES RECOMENDADOS: Enunciar que si bien hablamos de una sola civilización mesoamericana, la pintura, como otras disciplinas artísticas, revela que se trata de un mosaico integrados por estilos inconfundibles de carácter local o regional (Mapa con regiones estilísticas).

5.1 Así, en Teotihuacan se define un estilo que se caracteriza por el alcance de una perfección técnica y el manejo de un lenguaje altamente simbólico abstraído de la naturaleza visible. En Teotihuacan, salvo algún caso excepcional (Tetitla:jaguares caminando hacia el templo.) no hay discurso narrativo, no hay escenas en las cuales se describan acciones, el discurso es eminentemente conceptual, (ejemplos múltiples: diosas verdes, manos dadivosas, signo de tocado con borlas, animales con escudo, etc.); de ahí su abstracción, reiteración del símbolo, e inamovilidad de las imágenes. Deidades, seres sobrenaturales, ritos y actos



litúrgicos dominan la iconografía teotihuacana; es un arte esencialmente religioso. La abstracción obedece a distintos grados, desde la que hace una transferencia de la realidad visual (coyote en Atetelco) hasta la que transmite un concepto mediante la más pura forma geometrizada (imagen de Tlaloc en Tepantitla). El hombre es mediador frente a un cosmos ordenado -visiblemente rígido y simétrico- (vista de Teotihuacán desde la pirámide de la Luna), sacerdote al servicio de las creencias, despersonalizado en su físico e individualizado por esotéricos atributos (ejemplos varios en Tetitla, Atetelco, Tepantitla, en bodega de Teotihuacán).

Las pinturas con diseño animaron recintos destinados a albergar gremios (de jugadores de pelota, Tepantitla) o sociedades herméticas (jaguares humanizados y manos dadivosas en Tetitla), quiénes comprendían su mensaje.

Los fondos pictóricos, siempre en rojo, indicando su sentido simbólico y atemporal son el asiento de imágenes en perfil, que se repiten y alternan con rítmica regularidad; (viejos en Tetitla), su direccionalidad sugiere que son como procesiones que avanzan hacia un punto: el vano (ejemplo en Tetitla y Atetelco) o hacia una gran imagen frontal de una deidad (figura central de los viejos en Tetitla).

Se reconocen varios temas principales: representaciones de deidades compuestas por elementos diversos y fantásticos, no tienen paralelo en la naturaleza (diosas verdes de Tetitla, imágenes de Tlaloc) y son objeto o parte de una ceremonia, congelada en el tiempo, ya que de sus manos caen corrientes con objetos verdes, de diversa índole, simulando jades (detalles de las corrientes de las diosas verdes); son los dones preciosos que fertilizan los campos y la vida terrenal. Hay también los sacerdotes dedicados al culto, se reconocen porque participan de la misma liturgia (sacerdotes sembradores de Tepantitla, sacerdotes del maguey y otros) y repiten las acciones de los dioses

Abundan las representaciones de animales de índole



diversa: las hay tanto de aspecto natural, en especial, cuando se trata de aves (águilas de Tetitla) que hacen referencia a la sociedad que ahí se congrega o a los tributos venidos de tierras lejanas y tropicales (pericos de Caracoles Emplumados y Guacamaya de Tetitla) o los de apariencia, acaso inexistente como tales en la realidad, pero que exhiben rasgos que permiten su identidad: los felinos (puma de la Avenida de los Muertos y pumas naranja de Tetitla) y los cánidos (coyotes de Atetelco); y los de aquellos que combinan distintos rasgos y por ello son creaciones fantásticas: míticas serpientes emplumadas (Tepantitla), animalitos crustáceos en Tetitla y conchas bivalvas en todos lados (ejemplos en Tetitla y otros), indicadoras de la fecundidad.

Hay, también, indicadores de formas incipientes de escritura: los árboles con topónimos que se refieren a la localización y posiblemente a propiedades particulares (árbol de Techinantitla) Se reconocen, a menudo, imágenes que dan cuenta de actividades de guerra (atados de armas en "tlalocs rojos de Tepantitla y en Atetelco) y, del comercio ("tlaloc con mazorcas en espalda").

Un acto litúrgico extraordinario, que anuncia su importancia temprana en las culturas prehispánicas, es el ritual juego de pelota (escenas de los distintos juegos de pelota en Tepantitla), es una acción emprendida por humanos y por dioses, de ahí que se representa la combinación de ambos: hombres en el ritual (diversas escenas de hombrecillos en Tepantitla) y dioses que lo presiden (Tlaloc e imagen superior deificada de la víctima).

Teotihuacán -la ciudad de dioses según los mexicas- la metrópolis por excelencia del universo prehispánico, a dónde acudían todos los pueblos a rendir homenaje -(vista aérea de Teotihuacán), fue una ciudad bañada con color; ninguna otra, de Mesoamérica -debido a su extensión y a su condición metropolitana como centro urbano de gran imperio-- tuvo tal riqueza y versatilidad en sus pinturas murales (vistas de



murales en bodega y en M.N.A.).

5.2 Monte Albán y Huijazoo.- Los murales de la región de lo que hoy día es el estado de Oaxaca, siguen, en lo formal al sistema establecido en Teotihuacán. Hay, sin embargo enorme diferencia de significado: la pintura mural de Oaxaca, realizada por pintores zapotecas tuvo destino funerario; se encuentra en recintos, bajo tierra, destinados a albergar a los muertos.

Las obras más notables son de las tumbas 104 y 105 en Monte Albán y las de Huijazoo descubiertas en 1987. Por su ubicación en cámaras funerarias, las representaciones tienen relación con ritos, costumbres, creencias y deificación de gobernantes después de la muerte. (vistas de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán y otras más detalladas de Huijazoo).

La tumba 105, (vistas de ambas o de reconstrucciones), pertenecen al período Monte Albán III -hacia 600 d.de C.-; la 105 es según su descubridor Alfonso Caso, la mejor ejecutada de todas las de Monte Albán. En las paredes norte y sur (vistas de ambas) se mira una escena entre dos fajas; la inferior representa a la tierra; la superior, con ojos estelares, el cielo; la escena (vistas en general y en detalle de cada figura) es una procesión de nueve deidades femeninas, el número nueve indica que se trata de las deidades del inframundo y que son las mujeres, las paridoras de la humanidad, así como las que se "tragan los pecados" de los hombres. En ese "otro mundo", los seres privilegiados se ornamentan con la misma ostentación que en el mundo terrenal; así, las diosas van lujosamente ataviadas, tocadas con vistosos yelmos y empuñando bastones ceremoniales y bolsas de copal. Las deidades destacan por su nariz aguileña y la boca desdentada propia de los ancianos: es la apariencia de quiénes acumulan sabiduría en su vejez.

La tumba 104 es la más suntuosa de las tumbas de Monte Albán. Su exterior se distingue porque en su frontispicio



lleva un nicho con característica urna zapoteca (vista del exterior). En su interior, los dos muros laterales se pintaron con deidades que llevan bolsas de copal, la del muro norte usa tocado de serpiente en tanto que la del muro sur se ornamenta con gorro cónico similar al de *Ehécatl-Quetzalcóatl*, el dios del viento (vistas de ambas). Los dioses se dirigen hacia un nicho sobre el cual se advierte enorme cabeza del dios del maíz, con labios y párpados en azul brillante; lleva el numeral 1 y a sus lados hay grupos de signos jeroglíficos y los símbolos de los "ojos estelares" (detalle del nicho y los signos). La presencia más humana - dentro del tiempo congelado de las tumbas 104 y 105-, las distancia del estilo teotihuacano, del cual se mantiene la rigidez y carencia de expresión individual en las figuras (recorrer rostros de las figuras en ambas tumbas).

Recientemente, se descubrió regia tumba zapoteca en Huijazoo -nombre que significa Atalaya de Guerra- a 30 km. de la ciudad de Oaxaca. En el pórtico que da acceso a dos cámaras funerarias, hay gran mascarón del dios pájaro-serpiente (vista en detalle) es el guardián de la tumba. La pintura mural, de estilo semejante y contemporánea a la de la tumba 104 de Monte Albán, cubre un área de 40 m<sup>2</sup>, con la representación de un funeral donde intervienen 60 personajes (vista general): sacerdotes con grandes mantas, (general y detalle) sacerdotisas usando el característico huipil (general y detalle) y tomando bolsas de copal en las manos, (detalle) guerreros, nobles, caciques, ancianos y plañideras. (detalle de cada uno).

5.3 En las pinturas murales de Bonampak, en el área central maya, la figura humana, naturalistamente representada es el tema central (vista de un personaje de capa blanca del cuarto 1 ). Dentro del ideal estético de los rostros mayas: frente huidiza y prolongada hacia arriba y hacia atrás, nariz prominente y ganchuda, ojos de aspecto oriental, labios



delgados y mentón breve, resalta la individualidad del retrato fisionómico (vista de los rostros del gobernante en cuarto 1 y de uno de los cautivos en cuarto 2). Ejecutadas hacia finales del siglo VIII, las pinturas de Bonampak tienen enorme valor artístico y documental (vista general de cuarto 1). Centenares de mayas aparecen en una obra unificada (vistas de cuartos 1 y 2) que muestra las celebraciones y rituales del último acceso dinástico en Bomapak. En los muros del primer aposento, la escena tiene como foco principal la presentación del heredero infante ante la nobleza (vista de la presentación), con individuos de largas mantas blancas y conchas como pectorales, que dialogan entre sí, (varias vistas de personajes de capa blanca), son señores que vienen de tierras distantes a tan fastuosa ceremonia. Presencian el atavío de tres personajes principales a quienes ayudan sus asistentes, (vista del atavío con los ayudantes) y que se exhiben danzando en otras ocasiones (vista de parte baja de cuarto 1 y en cuarto 3); usan grandes tocados de plumas de quetzal y ropas de pieles de jaguar. A los lados de la puerta de acceso al aposento, una hilera de músicos constituye la "banda" del lugar; así se miran los que suenan las sonajas en pausado ritmo (recorrido de los sonajeros), los que golpean con horquetas de cuernos de venado unos carapachos de tortuga y principal, el que visto de frente, toca el alto tambor. También hay danzantes, disfrazados con máscaras de extraños seres acuáticos, como uno que alza los enormes brazos armados con pinzas de langosta (recorrido de los danzantes). En esta parte festiva de la escena, los colores se perciben vigorosos: azul oscuro, tierras, ocres, blancos, rojos y verdes, contrastando con el inconfundible azul "maya" del fondo que sugiere que el cielo despejado (vistas particulares). El ambiente de la fauna y de la flora marinas, está registrado en gamas de verde que van desde el tránslucido verde limón hasta el severo verde oscuro (vistas particulares).



Tres muros del segundo aposento están dedicados a representar encarnizada guerra en la selva, sugerida por el fondo en color verde brillante rayado con pinceladas color tierra que simulan ramas (vista general y detalles de la batalla). Es el registro de una batalla histórica, carente de convencionalismos: grupos compactos luchan entre sí; sus cuerpos se enlazan y confunden, se advierten máscaras y atavios que denotan ferocidad; la acción alcanza puntos cimeros en que se miran macanas, piedras que se arrojan, lanzas, escudos y trompetas que parecen tocar intensamente (vistas múltiples). Hay alardes de perspectiva y volumen mediante transparencia y superposición de planos pictóricos (vistas de trompetistas y de los que llevan parasoles). Es notable el vigor físico y los variados gestos expresivos de los guerreros (vistas de gobernante con atavío de jaguar y contrincante con atavío de quetzal). Enmarcando la puerta del aposento está la escena de entrega de los cautivos, lógica conclusión de la batalla y momento pictórico culminante (vista general). En la parte baja, los guerreros de menor jerarquía vigilan, armas en mano, a los cautivos sentados sobre las gradas de una pirámide; éstos se miran las manos sangrantes y sus rostros denotan el dolor del tormento y del miedo ante los vencedores (vistas particulares). Es notable la imagen de un cuerpo humano yacente y flácido, que en una especie de escorzo, ocupa dos gradas de la pirámide. En lo alto, las figuras rígidas, los retratos oficiales, de los victoriosos jefes de Bonampak y su gobernante (vistas particulares).

Las escenas del tercer aposento se refieren a la celebración de la victoria; reaparecen músicos, danzantes, personajes de capa blanca, músicos y danzantes sobre las gradas de una pirámide (vistas de cada uno). Estos lucen atuendos que simulan grandes aspas con las cuales parecen girar (detalle de un danzante). El gobernante, su familia y su séquito se ocupan -en muestra de agradecimiento a las



deidades-, del ritual del autosacrificio, perforándose con espinas lengua y orejas (vista general y detalles). El príncipe infante atiende a la ceremonia en brazos de una nodriza (detalle).

En Bonampak se registra un suceso histórico, una batalla contra un pueblo vecino, cuya victoria ocurrió el 2 de agosto del año 792 según se registra en las inscripciones del cuarto 2 (detalle de las mismas).

5.4 En septiembre de 1975, saqueadores de la zona arqueológica de Cacaxtla, descubrieron en ella muros pintados. Así se inicio un proceso de búsqueda arqueológica y de encuentros sorprendentes. En los taludes del edificio "B", está el mural de "La batalla", pintado hacia el siglo VII; se divide por una escalera en dos secciones (vista general). Se trata de una escena de combate entre dos grupos étnicos diferentes: los vencedores tienen las facciones de los habitantes del altiplano mexicano y están ataviados con pieles de jaguar (vistas de guerreros jaguar); los vencidos muestran rasgos mayas y su indumentaria es de ave, además van ornamentados con joyas de jade (vistas de guerreros quetzal y detalles de pectorales de jade). La crueldad del combate fue captada magistralmente: la seguridad del guerrero triunfador (detalle), la impotencia del vencido (detalle), y la expresión individual de los rostros de los combatientes (detalle). El notable movimiento y realismo indican que se trata de una batalla real llevada a campo abierto, y en la cual triunfaron los guerreros jaguar sobre los guerreros ave (detalle). Algunas figuras se repiten en ambos lados como el guerrero que lleva el glifo "venado" (vistas de los dos) y los dos jefes del grupo vencido, uno con herida que sangra en la mejilla (detalle). Impresiona la ferocidad de los guerreros jaguar que alancean a sus víctimas; éstas yacen muertas o moribundas sobre el suelo mostrando sus heridas (detalle). Algunas sostienen sus intestinos y otra trata de



sacarse la lanza que la atraviesa: todas son viva imagen de la derrota (detalles).

Cuatro muros de colores brillantes se perciben en el pórtico del edificio "A". En el muro norte se pintó una figura ataviada de jaguar; de sus fauces abiertas asoma un rostro humano de color negro; sostiene entre los brazos atado de lanzas de cuyas puntas caen gotas azules (vista general y en detalle). Este hombre se para sobre fantástico reptil con piel y garras de jaguar, muestra serpiente bífida y escamas en su vientre; el cuerpo del monstruo corre paralelo a banda con motivos acuáticos: caracoles, cangrejos, tortugas, reptiles (detalles). En la jamba norte hay una representación similar (vista general): un individuo disfrazado con piel de jaguar cuyo rostro asoma de las fauces del felino y usa tocado como cocodrilo (detalle); en la garra derecha toma una vasija de *Tlaloc*, el dios del agua, de la cual emanan azules gotas de agua (detalle); con la izquierda sostiene serpiente adornada de flores y de su vientre brota la planta del maíz, generadora de vida (detalle). La figura principal del mural sur es un hombre-ave (vista general), su cabeza, de rasgos mayas, emerge de enorme cabeza de águila (detalle); en sus brazos toma gran barra azul con cabezas de serpientes en los extremos (detalle). Sus patas de ave se apoyan en una serpiente emplumada con barbas (detalle); en su perímetro se reconoce una banda de agua con motivos acuáticos (detalle). En el fondo hay glifos y signos aun no cabalmente comprendidos (vista de la guacamaya volando y rectángulo con medias lunas y manos azules). En la jamba correspondiente, danza un personaje pintado de negro y de facciones mayas (vista general); con el brazo sostiene gigantesco caracol verde del cual surge mitológico individuo con cabello largo y rojo. Estos murales tienen que ver con las dádivas del agua y la fertilidad (pasar detalle de *Tlaloc* dios del agua) y con la guerra y el sacrificio (pasar detalle del águila) atributo solar y emblema de *Huitzilopochtli*, dios de la guerra.



Los hallazgos de murales en Cacaxtla continúan si interrupción, en agosto de 1987 se encontraron otras paredes pintadas: las llamadas de "templo rojo" (vista general) escena de renacimiento y de sacrificio, en la cual aparecen dioses mayas (vista del dios G1) y plantas de las que brotan, en lugar de flores, cabezas humanas de aspecto maya; es equivalente al mito narrado en uno de los textos cosmogónicos de los mayas que considera que el hombre fue hecho del grano o la masa del maíz (vistas en detalle de las plantas y de las cabezas). Ello ocurre en una dimensión más allá de la realidad de la naturaleza cómo lo sugieren los monumentales sapos manchados (detalle) y la banda que califica su componente acuático por medio de finísimas imágenes (garza, estrellas, etc.).

De otro lado se encontraron pilares con una figura femenina enmarcada por bandas con estrellas y motivos de agua (general y detalle) y un hombre entre cuyas piernas descende la segmentada cola de un alacrán (general y detalle). No hace mucho se hallaron pisos pintados con individuos que parecen víctimas o sacrificados colocados en verde espacio irreal (vista general). Mucho queda todavía por descubrir y comprender de los muros pintados en Cacaxtla, su riqueza es excepcional, ahí se conjugan sabiamente las creencias de distintos lugares de Mesoamérica: los mayas habitantes de rumbos distantes (vista de una figura maya) y los olmecaxicalancas de rasgos propios de los que vivían en el centro de México (vista de una figura xicalanca). También se muestra un género artístico excepcional: la combinación de significados épico-históricos (vista de la batalla), por medio de figuras naturalistamente representadas (retratos y víctimas) con imágenes del más puro orden esotérico (rectángulo con estrellas y manos y algún glifo).

5.6 Universo distinto se advierte en las pinturas de Tulum, en donde los antiguos mayas de la península de Yucatán



vivían frente al Caribe, en las orillas de su mundo cultural (vista área de Tulum). El estilo de los murales abarca cuatro épocas bien diferenciadas que van desde 700 al 1518. Es durante el posclásico tardío (entre 1400 y 1518) el momento cimero del estilo cómo se advierte en la estructura 5 (vista interior y reconstrucción de F. Dávalos) y en la 16, mejor conocido como el edificio de "los frescos" (vista interior y reconstrucción). Las figuras fueron delineadas en negro dentro de cerrados registros horizontales, el tratamiento líneal, además de conservar el mismo trazo fluído y continuo es igual para todas las partes representadas (detalle en edificio de "los frescos" de línea que perfila el rostro y de un ornamento); su efecto es el de un tapiz que cubre la pared, y las escenas ocurren en un espacio abstracto sin referencia de ubicación (vista general). Nada tiene valor superfluo, todo elemento figurado responde a imperiosa necesidad de comunicación simbólica (vistas de signos, deidades y vasijas ceremoniales). No se ha establecido la plena identificación de las figuras representadas en Tulum; son seres sobrenaturales, como lo indican sus rasgos no humanos (vista de rostros en Tulum), atributos y emblemas, posiblemente residen en el inframundo, pero ocupan, temporalmente el espacio transitorio entre el día y la noche. Tulum (vista aérea al alba ó al crepúsculo) era la "ciudad del alba", de la aurora.

Ciertamente las pinturas en Tulum no son para ser "leídas" del mismo modo que las de Cacaxtla o Bonampak; sus recursos pictóricos nos remiten a una dimensión sobrenatural poblada de fantásticas figuras que no tienen contraparte en la naturaleza. Su lenguaje corresponde al estilo llamado "internacional", por su extensión en diversos tiempos y rumbos; se le reconoce en el *Códice Borgia* (vistas de una página del *Códice Borgia*).

5.6 En Tenochtitlan y en Tlatelolco, en tiempos



inmediatamente anteriores a la conquista española, se advierte la voluntad por expresar en forma sintética los conceptos heredados a lo largo de centurias (vista de Templo Mayor). Semejante en estilo a los códices, las pinturas de Tlatelolco (vista general y particular) nos llevan a los tiempos mismos de los orígenes, cuando la pareja primigenia se acopla para fundar esa civilización continua e ininterrumpida del universo prehispánico.

6.- TEMA: La originalidad de la pintura mural prehispánica

OBJETIVO: Enunciar lo original en la universalidad de la pintura mural prehispánica: el fenómeno de comunicación entre los hombres por medio de pinturas murales ha sido universal; en los muros pintados de Mesoamérica se muestra simultánea o sucesivamente tales principios; naturalismo (figura de vencido en Cacaxtla) y abstracción ("altar" o "trono" de Oxtotitlán), hombres (retrato de Cacaxtla) y dioses (diosas verdes de Tetitla, Teotihuacán), historicidad (batalla de Bonampak) y religiosidad (dioses de Tulum), actividades cotidianas (ayuda de los sirvientes en la vestimenta, cuarto 1 de Bonampak) y rituales (escena funeraria en tumba 104 de Monte Albán o de Huijazoo), pintores anónimos (Tepantitla, Teotihuacan muro inferior) y nombres de escribas (ejemplo de "Forest of Kings"). Ciertamente, la pintura mural prehispánica responde a estructuras primordiales de toda comunicación humana; pero se manifiesta con toda la originalidad que le es propia a una civilización. Por ello crea imágenes que comunican un estilo de vida y un modo de percibir el universo que son exclusivos de los pueblos que habitaron Mesoamérica antes de la llegada de los españoles. En este universo se funde la dimensión humana con la dimensión cósmica.

En efecto, el quehacer humano de expresarse por medio de imágenes pintadas en los muros es común a la humanidad; lo



que importa es analizar cómo se manifiesta dicho quehacer en circunstancias geográficas y temporales -y por tanto, culturales- distintas. En Mesoamérica, no cabe duda, se estableció una tradición de pintura mural desde el primer milenio antes de Cristo, ésta se mantuvo viva hasta la conquista española; de ello dan cuenta los ejemplos que aquí se han mostrado. Esta sólida tradición fue el sustento, de las escuelas técnicas que en ella se afincaban después de la presencia española en América; es, también la raíz del renovador movimiento muralista mexicano del siglo XX. Y es, en suma, el fundamento de una manera de creación original, desde los orígenes, hasta nuestros días.