

PINTURA MURAL PRECOLOMBINA

Por George Kubler

Yale University

Está bastante claro hoy día que los elementos figurativos son más antiguos en la pintura mural maya que en la pintura de vasos. Ambas pinturas son anteriores a las ilustraciones de los manuscritos. Que la misma secuencia —la pintura mural, primero, seguida por la pintura figurativa de vasos y concluyendo con los libros ilustrados— se sostenga para la altiplanicie de México, es todavía imposible de probar. La verdad es que sabemos mucho menos sobre pintura mural —la fuente presuntiva de convenciones pintadas— que acerca de la pintura en cerámica, la cual ha recibido atención por la abundancia de ejemplares.

La cuestión que me gustaría examinar es si se pueden encontrar etapas bien marcadas en el desarrollo de la pintura mural, como las que se han postulado para la pintura sobre cerámica. En realidad, entre las muchas clases de arte antiguo americano encontrado por arqueólogos en el siglo pasado, la pintura mural fue la última en descubrirse. En la región maya las lluvias y la vegetación la destruyeron, y en México las viejas paredes se derrumbaron, se consumieron en el fuego y se cubrieron de tierra. Cuando Henri Beuchat publicó su *Manuel d'archéologie Américaine* en 1912, quiso que fuera una síntesis definitiva de todo lo que se sabía.¹ Sin reproducirlos, él sólo conocía los murales mayas descubiertos en Chacmultun por E. H. Thompson en 1904. También mencionó los murales del Templo de los Tigres en Chichén-Itzá, de los cuales reprodujo solamente una pequeña muestra de tan rica serie de escenas. También reprodujo en un dudoso dibujo un friso pintado en las paredes de Chanchan en la costa norte del Perú.

¹ H. Beuchat. *Manuel d'archéologie américaine*. Paris, 1912.

En 1943, cerca de treinta años después, Pal Kelemen no tuvo mucho más que decir. Relegó los murales en un pequeño capítulo casi al final de su estudio, citando solamente diez lugares, incluyendo dos en el suroeste de los Estados Unidos, pero ninguno en el Perú.²

En 1946, el repertorio recopilado por Salvador Toscano,³ el historiador de arte mexicano, daba una lista de veintidós edificios mexicanos y mayas con pinturas murales. Pero en el mismo año, Giles Healey descubrió en Bonampak, Estado de Chiapas, un edificio decorado en su totalidad con murales mayas. Este evento transformó todas las ideas previas sobre pintura mural maya. Bonampak fue inmediatamente reconocido como una obra maestra del mundo del arte, y el estudio de estas extraordinarias escenas está todavía en proceso.⁴

En 1958 la UNESCO publicó un álbum de pinturas prehispánicas de México. Está dividido en cuatro grupos geográficos y culturales: el estilo de Teotihuacán, el estilo tolteca-azteca, la escuela clásica maya, y el estilo maya-tolteca. La clasificación es étnica, por tribus o pueblos. No hay mención de la posición del estilo de Monte Albán, a pesar de que dos de las pinturas de la tumba están espléndidamente ilustradas. Todas las láminas son fotografías tomadas directamente de los frescos.⁵

Los ejemplos hasta ahora conocidos ilustran claramente el sistema de las antiguas convenciones pictóricas americanas. Tanto en México como en la región maya el sistema siempre depende del dibujo lineal; los colores están aplicados en tonos planos y locales, sin graduaciones de luz y sombra, y sin la ilusión de redondez en los cuerpos, que se consigue con la graduación de color.

Muchas otras pinturas han sido descubiertas desde 1946, especialmente en Teotihuacán, y la apariencia de éstas sugiere el bosquejo de una interpretación que considera simultáneamente forma y contenido, mediante una clasificación por sistemas pictóricos en vez de por temas y tribus.

² P. Kelemen. *Medieval American Art*. New York, 1943.

³ S. Toscano. *México Prehispánico*. México, 1944, pp. 552-75.

⁴ K. Ruppert, J. E. S. Thompson and T. Proskouriakoff. *Bonampak*. C. I. W. Pub. núm. 602. Washington, 1955. También A. Villara. "Las pinturas de Bonampak", *Cuadernos Americanos*, vi, pp. 151-68. México, 1947.

⁵ I. Bernal and J. Soustelle. *México: Pre-Hispanic Paintings*, Paris, 1958.

LOS FRESCOS PRIMITIVOS PERDIDOS

Todavía falta conocer algunos restos integrales del arte en su etapa primitiva. En el Valle de México, nuestro mural más antiguo es probablemente un fresco destruido que se hallaba en el nivel inferior de una construcción en Teotihuacán, llamado el Templo de la Agricultura (fig. 1). El fresco fue pintado probablemente en el periodo llamado Teotihuacán II, etapa de unos 500 años, entre 250 a. C. y 250 d. C.



Fig. 1. Templo de la Agricultura. Teotihuacán.

Pero no tenemos idea de las etapas preparatorias que condujeron a este diseño asombroso que discutiré más adelante con mayores detalles y a otros ejemplos de este tipo que han sido rescatados. Entre los murales mayas, el de la estructura B-XIII, de Uaxactún, es posiblemente nuestro más antiguo ejemplo regional, y registra un momento avanzado en la historia de los murales mayas (fig. 2). La cerámica y la arquitectura asociadas al mural lo sitúan entre el cuarto y sexto siglo d. C. Igualmente sobrevivieron en Monte Albán dos tumbas pintadas al fresco (fig. 3). La primera fue decorada alrededor del año 500 d. C.

Tenemos por lo tanto que empezar en todos lados con ejemplos maduros, y quizás tardíos de pintura. En las etapas primitivas, la historia de la cerámica más antigua indica algunas veces la presencia de un arte perdido de pintura monumental, pero en América se justificaría mucho menos el intento de reconstruir los frescos perdidos basándose en los vasos pintados, que en la Grecia de Pericles, donde el intento está garan-

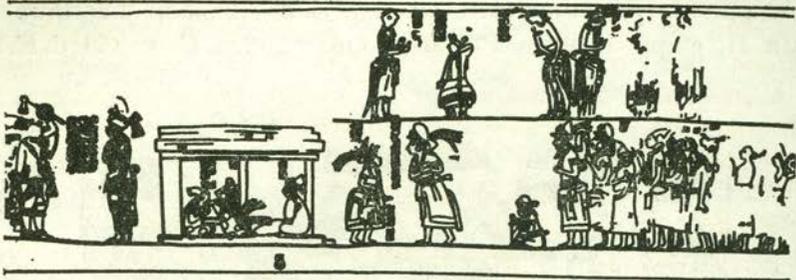


Fig. 2. Pintura mural en cámara B-XIII. Uaxactún.

tizado por textos que describen las pinturas perdidas. Sin embargo, ahora que conocemos en América un número de murales, probablemente mayor que en la Grecia clásica, nos parece justificado discutirlos en grupo.

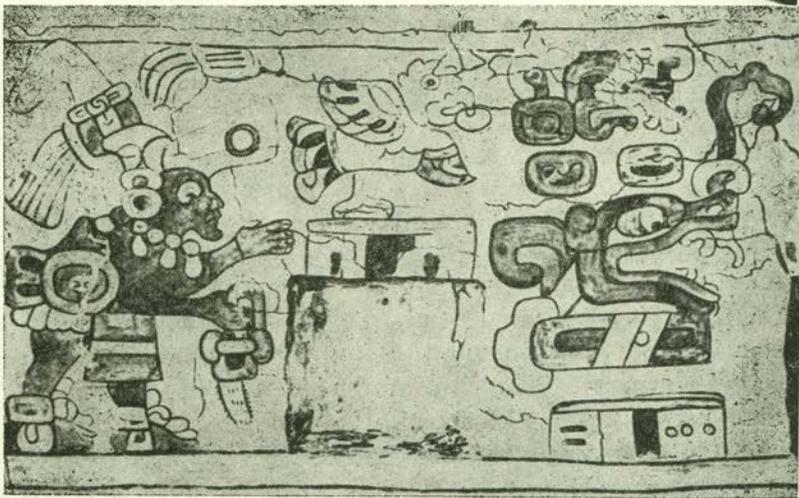


Fig. 3. Tumba 104. Monte Albán.

PROBLEMAS DE FECHA

Es ahora evidente que Teotihuacán, en el Valle de México, era la metrópoli de la altiplanicie mexicana, que irradió sobre los primeros centros mayas y sobre los de Oaxaca, en el sur de México. La división más simple de su larga historia es por periodos pre-Clásico, Clásico y post-Clásico extendiéndose cerca de 1500 años, desde 600 a. C., hasta 900 d. C.

El periodo más temprano comprende desde 600 hasta 200 a. C.; el del medio o Clásico duró desde 200 a. C., hasta el séptimo siglo d. C., cuando el imponente sitio fue quemado y abandonado completamente. La era post-Clásica sucedió al séptimo siglo. En el mismo Teotihuacán los murales aparecen tanto en el centro ceremonial, como en los arrabales que lo rodean, y todos pertenecen al periodo Clásico, desde 200 a. C. a 700 d. C.

En Monte Albán, el tercer periodo corresponde a Teotihuacán II y III, sin subdivisiones que se puedan usar. Esta duración está insuficientemente definida tanto al principio como al final. En el territorio maya, la fecha de los frescos de Bonampak y de Chichén-Itzá está igualmente incierta. Un error posible de varios siglos, todavía oscurece su posición y época, aunque se ha llegado al acuerdo de que Bonampak fue pintado entre 550 y 810 d. C. los frescos de Chichén Itzá, en Yucatán, fueron pintados entre 1000 d. C. y 1260, pero la secuencia dentro de ese periodo es todavía incierta.

Los murales destruidos de Santa Rita son los más inciertos de todos: la fecha aceptada por mucho tiempo ha sido el final del siglo catorce o comienzo del quince, aunque pudiera ser que fueran hasta del siglo diez. Así que dondequiera que miremos, hay ambigüedad en las fechas, y es muy difícil estar seguro de cuáles pinturas ocurrieron primero y cuáles afectaron a las otras; por lo que es mejor considerar los tipos de pinturas murales sin tratar de fijar fechas con más exactitud de lo que nos lo permiten los datos cronológicos.

Tal vez el patrón de distribución entre los tipos que hemos discutido con anterioridad nos permita definir más claramente la cuestión de las peculiaridades regionales en pintura, que emergen cuando se consideran los tipos formales.

Otros investigadores como Salvador Toscano, en 1944, prefiriendo ir por temas, han clasificado estas pinturas como deco-

rativas, mitológicas e históricas.⁶ Pero esta clasificación por temario inmediatamente ocultó a los especialistas la organización formal de los frescos y consecuentemente su significación funcional y sus derivaciones históricas.

Algunos tipos diferentes de sistemas pictóricos emergen de un estudio de estos murales, siendo los principales: frisos, procesiones, escenas, registros narrativos e ilustraciones.

Cada uno de estos términos requiere una definición.

EL FRISO

Un friso es una banda de decoración compuesta de elementos repetidos que ocupan un campo arquitectónico, tal como una cornisa o el marco de una puerta. Éste es probablemente el tipo más antiguo de pintura mural y seguramente ocurrió mucho antes que la invención de escenas pictóricas, aunque todavía en América carecemos de ejemplares de gran antigüedad.

La función del friso es llamar la atención por medio de la repetición de las mismas formas, y sirve el mismo propósito que el ritual y la liturgia. A menudo, cuando estos elementos presentan una simetría bilateral, el efecto es estático, pero cuando aquéllos son asimétricos, su repetición capta la vista en la dirección sugerida por cada forma. En los frisos la propiedad direccional está desorganizada, al no pretender más que la simple sugerencia de pasar de una parte de un espacio a otra.

Los frisos pintados aquí definidos son poco comunes, exceptuando los de Teotihuacán, sitio en donde son muy frecuentes. En otros sitios los frisos están generalmente hechos de elementos de piedra, compuestos para crear efectos de claroscuro, como en Tajín, Mitla o Uxmal. En los territorios mayas la pintura se reservaba para interiores protegidos y para darle realce a la escultura de monumentos, como en Piedras Negras, en donde los relieves fueron coloreados en verde y rojo. Por ahora, Teotihuacán parece haber sido un centro originario de pintura mural precolombina. Futuras excavaciones mostrarán probablemente que esta aparente concentración no es más que un accidente de preservación.

⁶ *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, 1944, pp. 325: 1. Decorativos; 2. Mitológicos; 3. Históricos o descriptivos. Los últimos incluyen escenas históricas y ceremonias religiosas.

LA PROCESIÓN

Una procesión puede describirse como una banda figurativa organizada ordenadamente. Contiene una variedad de elementos, o variaciones sobre un elemento, en vez de la monotonía del friso propiamente. La procesión tiene generalmente figuras en perfil presentadas en movimiento desde ambos lados hacia el centro, y contiene por lo tanto una variedad de acciones dentro de un alto grado de unidad en medio de una banda de espacio. Son formas comunes las figuras parecidas a las de los frisos, tales como sacerdotes, guerreros o animales que convergen hacia un altar o una imagen, con tributos u ofrendas.

Las procesiones de sacrificios son comunes en Teotihuacán y ocurren también en las tumbas de Monte Albán. Ambos tipos son de fecha clásica y anteriores al séptimo siglo d. C. Las dos tradiciones pictóricas están estrechamente vinculadas. El mismo tipo con filas indias de guerreros y sacerdotes convergiendo de ambos lados aparecen frecuentemente en Chichén-Itzá durante el periodo maya-tolteca, y en Tula, al noroeste de la ciudad de México. En ambos lugares este tipo puede datar de los siglos doce y trece, y probablemente tuvo una conexión con los juegos de pelota, que fueron tan importantes en la civilización post-Clásica, a través de Mesoamérica.

Las pinturas sobre relieve aparecen comúnmente entre las composiciones procesionales maya-toltecas. La pintura sola es evanescente y fugitiva, pero se puede hacer más duradera aplicándola a esculturas en relieve, en expresiones más monumentales. Pero en ese caso se vuelve subordinada al relieve porque el artista ha desviado su atención de la pintura como ilusión primaria, y la ha vuelto hacia problemas esculturales tales como líneas realzadas o grabadas y nuevas relaciones de luz y sombra propias de la escultura. Las condiciones técnicas son diferentes, y consecuentemente las formas cambian.

LA ESCENA

Diferenciándose de los frisos o las procesiones, las escenas describen lugares con figuras en acciones variadas. Una escena puede describir uno o varios lugares dentro del mismo marco, pero una indicación de lugar es esencial. La escena no acom-

pañía al espectador, como hace el friso, pero lo detiene, atrayendo su atención en el local hacia la acción representada.

Cuando hay una diferencia de función, tiende a haber generalmente una diferencia de formas. La función del friso es la de llamar la atención por medio de la repetición de la misma forma. Una escena guía la atención del espectador de manera diferente. La función de la escena es absorber al espectador en su sistema variado. Si un friso se asemeja al ritual y a la liturgia, una escena se asemeja al arte dramático. Al igual que el ritual es típicamente más antiguo que el drama, también es el friso anterior a la escena, sin nunca haber sido desplazado o reemplazado por la nueva función.

Así es que frisos y escenas pueden ser considerados como diferentes clases de formas en la pintura antigua americana. El friso usualmente aparece subordinado a edificios, formas de cerámicas y a tejidos. Pero la escena fija la atención más firmemente sobre su propio carácter como ilusión coherente, y requiere un escenario no alterado por otros campos de interés. El mural de Teotihuacán, en el Templo de la Agricultura (fig. 1), puede ser la escena más antigua, completamente desarrollada, que conocemos. Es conocido hoy día solamente por la copia hecha en 1886,⁷ ya que el original ha desaparecido en su casi totalidad por las inclemencias del tiempo. Fue encontrado en uno de los niveles inferiores de Teotihuacán, cerca de la Pirámide de la Luna. Encima de este nivel hicieron otra construcción y bajo los nuevos edificios, los viejos muros sobrevivieron con sus pinturas. La escena fue pintada no más tarde que a comienzos del periodo Clásico, esto es, cerca de 300 d. C., como podemos ver por la presencia de una imagen en una pieza de cerámica de forma tripode cilíndrica del mismo periodo. En esta escena se usa un sistema de perspectiva similar a la de las pinturas del Antiguo Reino Egipcio. Los principales elementos son estatuas que limitan el campo.⁸ En frente de estas estatuas hay piras funerarias donde se queman bultos mortuo-

⁷ Leopoldo Batres. "Nouvelles Fouilles à Teotihuacán", *Revue d'ethnographie*, v (1886), p. 478; "Les fouilles opérées à Teotihuacán", *Congrès international des américanistes*, xv, tomo II, pp. 277-82 (Quebec), 1908; *Teotihuacán o la ciudad sagrada de los Toltecas*, México, 1910.

⁸ E. Seler. *Gesammelte Abhandlungen*, v, p. 411. Berlin (1961). M. Gamio, *La población del valle de Teotihuacán*, México (1922), vol. II; G. C. Vaillant, *Aztecs of Mexico*, New York, 1941. pl. 24. Seler interpretó las figuras laterales como demonios descendientes de la oscuridad; Gamio como escenas de cremación; Vaillant como diosas del agua. Todas estas interpretaciones son plausibles pero ninguna es completa.

rios y entre las piras hay personajes que hacen pan y traen ofrendas. En el fondo del cuadro hay formas ondulantes que representan agua. Un momento y un lugar específicos están allí representados.

La representación de otra larga escena más o menos de la misma época, fue descubierta en 1942 en una casa en ruinas de Tepantitla, arrabal de Teotihuacán.⁹ La mitad superior presenta la figura del dios de la lluvia, Tlaloc (fig. 4), flanqueado



Fig. 4. Tlaloc. Tepantitla.

por sacerdotes portadores de incienso y de cuyas bocas salen volutas floridas. Éstas expresan los ruegos cantados al dios de la fertilidad y la germinación, quien está parado sobre un mar ondulante poblado de criaturas marinas.

⁹ Véase A. Villagra en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, v (1952), pp. 67-74; vi (1955), 67-80; A. Caso, "El Paraíso terrenal en Teotihuacán", *Cuadernos Americanos*, 1 núm. 6, pp. 127-136 México, 1942; L. Séjourné, *Un palacio en la ciudad de los dioses*. México, INAH, 1959.

La mitad inferior, según la interpretación de Alfonso Caso, muestra las almas de los muertos regocijándose en su morada eterna (fig. 5). Al centro hay una montaña sobre un lago; en el lago hay nadadores, y del lago nacen dos ríos que corren en dirección contraria. Cada río está salpicado de elementos en forma de ojos, quizás representando las burbujas del agua corriente. El torrente del lado derecho corre hacia un lago bordeado de árboles y flores. La mayor parte de las figuras humanas cantan y juegan entre mariposas. A la derecha se ve a un cantante, que quizás acaba de entrar en el paraíso a través de

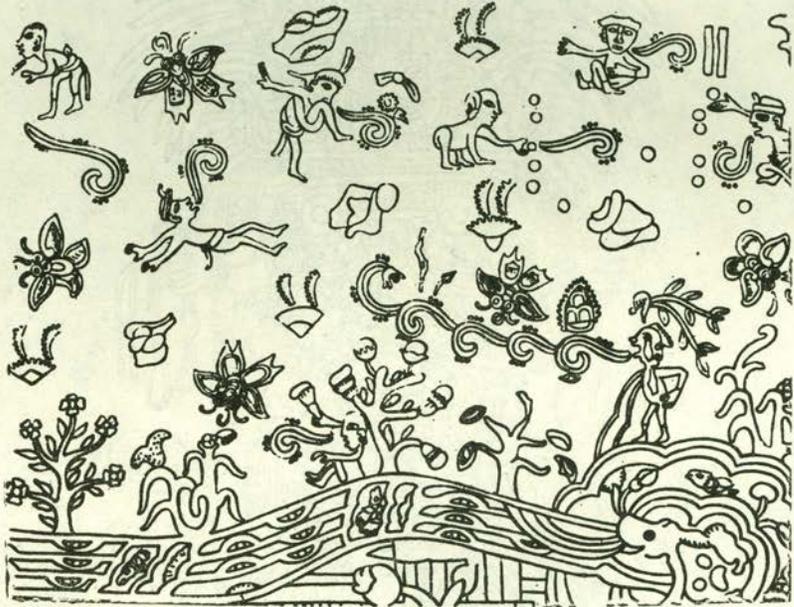


Fig. 5. Tlalocan. Tepantitla.

las aguas del lago, llevando una rama en su mano levantada. La animación de estas figuras pudiera representar una etapa posterior a la de la escena de la cremación. Recuerdan las celebradas efigies de figurillas de mediados del periodo Clásico en Teotihuacán, mientras que las de la escena de la cremación evocan las figurillas de principios del periodo Clásico o Teotihuacán II. Que se sepa hasta ahora, los pintores de Teotihuacán no compusieron escenas en varias paredes contiguas. Esta



Fig. 6. Sala 2-centro. Bonampak. (Quirarte. Tesis. p. 221.)

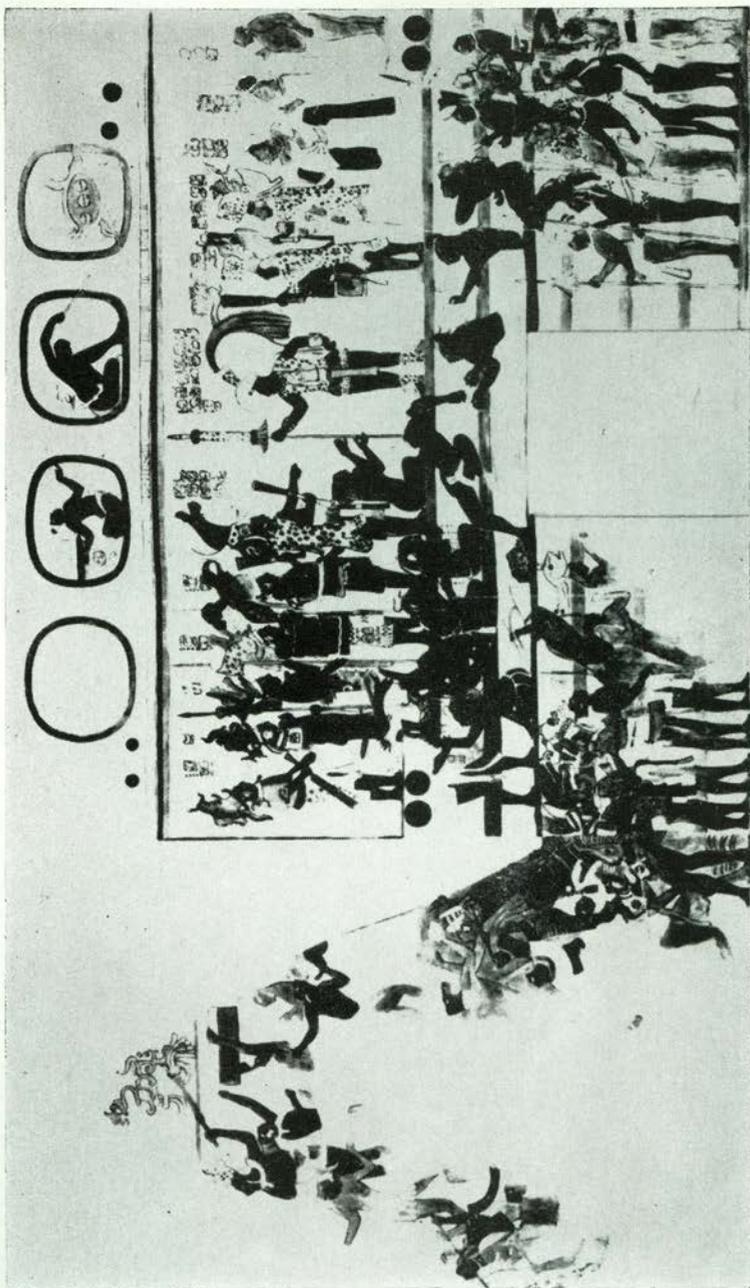


Fig. 7. Sala 2-1/3 derecho, Bonampak. (Quirarte. Tesis, p. 222.)

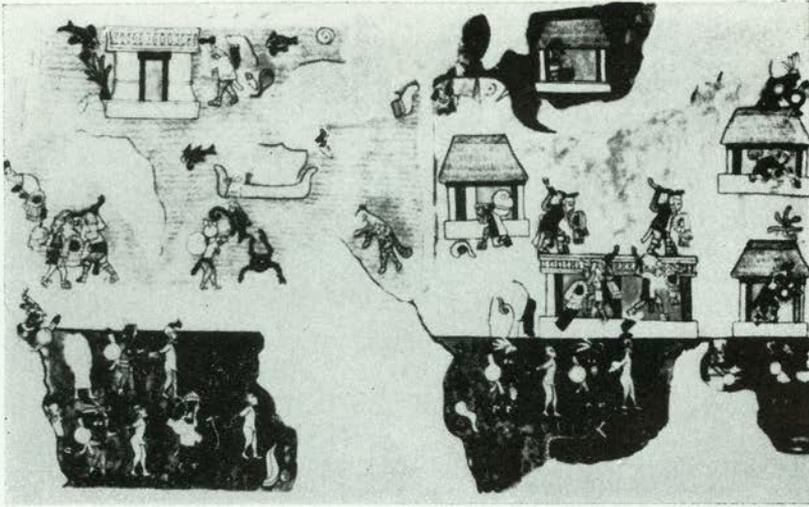


Fig. 8. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá.

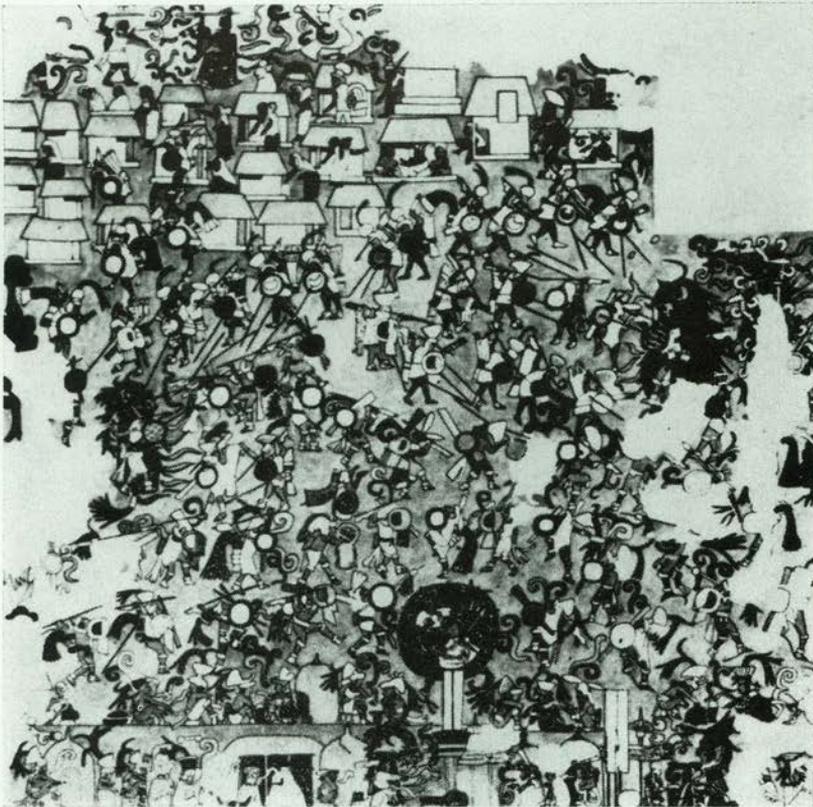


Fig. 9. Templo de los Tigres—batalla. Chichén Itzá.

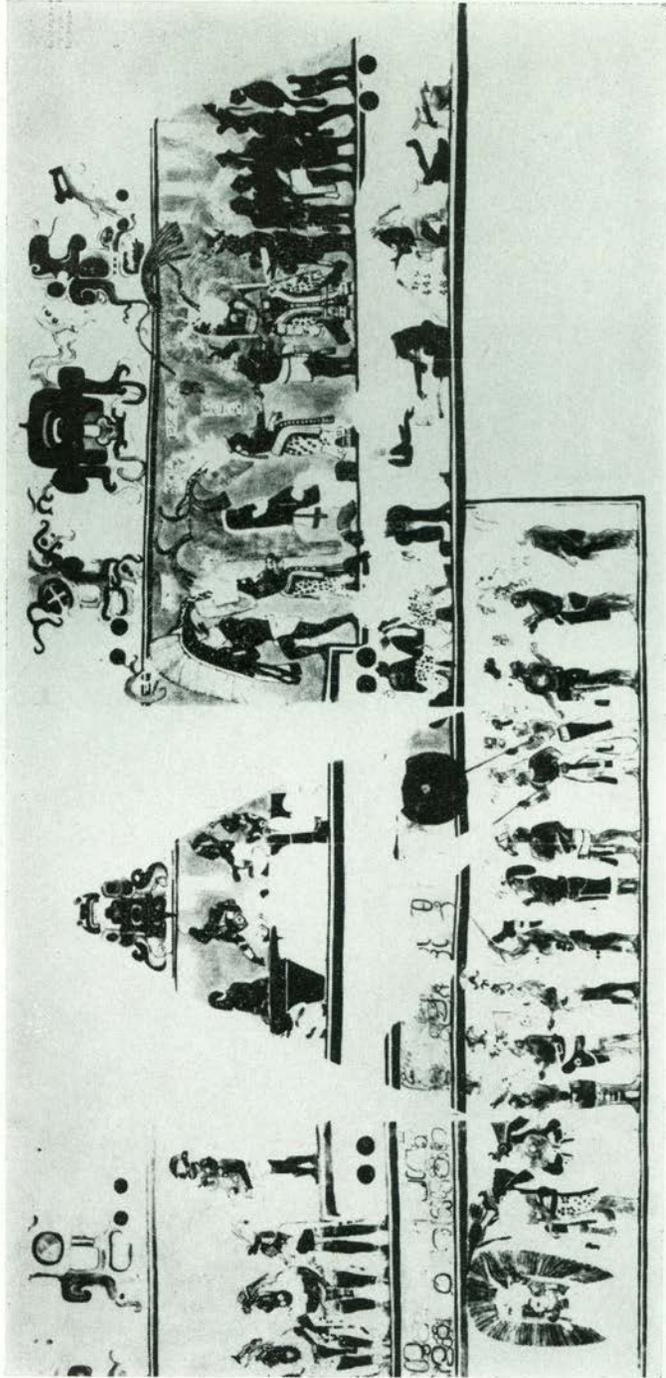


Fig. 10. Sala 1 —mitad derecha. Bonampak. (Quirarte. Tesis, p. 209.)

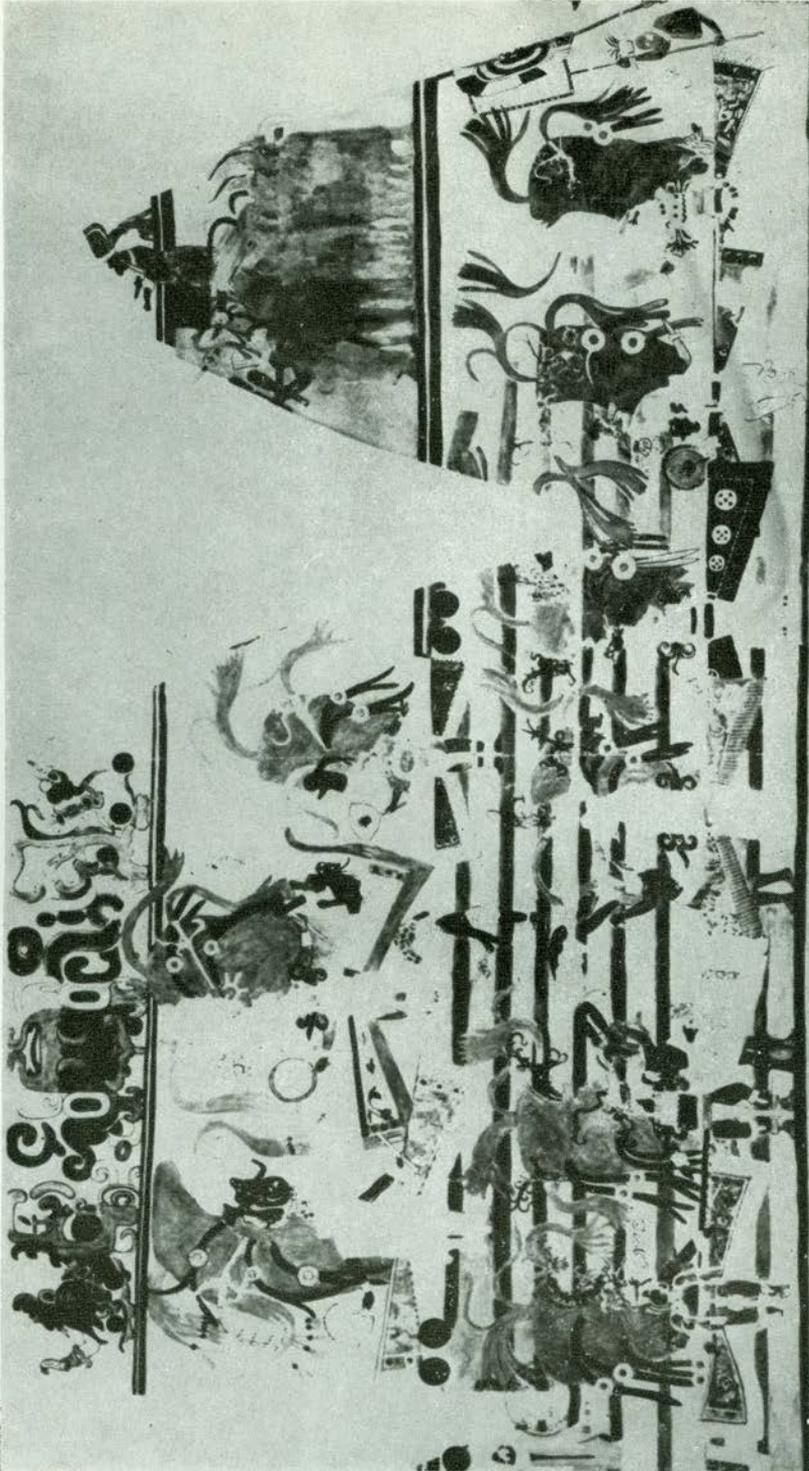


Fig. 11. Sala 3—centro. Bonampak. (Quirarte. Tesis, p. 234.)

clase de extensión pictórica fue quizás una invención de los mayas del periodo Clásico.

El cuarto No. 2 en Bonampak, pintado alrededor de 550 d. C., tiene una de las escenas murales más coherentes en la historia de la pintura. Esta escena de batalla es un tríptico que cubre tres paredes. Describe una incursión de guerreros mayas sobre una tribu de gentes de pelo lacio y piel oscura, que viven en densa vegetación (fig. 6). De frente al tríptico, en el muro de entrada está el juicio de los cautivos (fig. 7). Las dos escenas probablemente muestran instantes ligados a la captura y exhibición pública del mismo enemigo en algún lugar al suroeste de la frontera maya. El tríptico está lleno del clamor del combate, mientras que el juicio está callado y estático. En este último, todas las figuras se muestran silentes, para oír la orden pronunciada por el príncipe, que está vestido con una piel de jaguar, y apunta con su mano izquierda.

Durante la dominación tolteca del pueblo maya en Chichén-Itzá, desde cerca de 1000 d. C., hasta 1260, esta tradición maya de composición escénica se continuó en los frescos que adornan el Templo de los Guerreros y la parte superior del Templo de los Jaguares. Pero éstos se diferencian del arte de Bonampak en que sus diseños son de figuras pequeñas. La aldea costeña y el ataque, con su procesión de cautivos, posiblemente del siglo doce, en el Templo de los Guerreros (fig. 8), recuerdan ciertas representaciones convencionales de los manuscritos del sur de México, casi siempre identificados como mixtecos, como el Códice Nuttall, aunque por su libertad y animación pudieran también compararse con el fresco del Paraíso de Tlaloc en Teotihuacán. Los frescos de Chichén-Itzá están hoy en condiciones fragmentarias y sólo se pueden estudiar en reproducciones de acuarelas hechas para la *Carnegie Institution* de Washington.

Cerca de un siglo después, otra generación de pintores nos dejó en Chichén-Itzá un sistema mucho más rítmico de acción figurativa. La escena del combate en la parte superior del Templo de los Jaguares (fig. 9), es uno de siete paneles que representan una escena de asedio, dos diferentes batallas, y una escena en el paraíso. La mejor preservada es esta escena de batalla con cerca de 120 figuras dispuestas en 11 filas y 11 columnas, formando un panorama rítmico de lanceros cuyas actitudes están en secuencia, como los cuadros de una acción cinemática o

estroboscópica. Estos detalles redibujados por Jean Charlot en 1920 muestran los movimientos en cuestión.

EL REGISTRO NARRATIVO

Otra clase de pintura mural por lo menos tan antigua como el principio del periodo Clásico, antes de 300 d. C., es el registro narrativo. Consiste en una sucesión de escenas dispuestas en una tira y que comparten un terreno lineal común. Aunque las escenas estén o no divididas en paneles separados, el registro conduce al espectador a través de una serie de eventos narrados. Su relación con la procesión y la escena es obvia: con la procesión el registro comparte un orden lineal de figuras, y con la pintura escénica, la caracterización detallada del escenario. En otras palabras algunas narraciones registradas se asemejan a los frisos, mientras que otras son escénicas, según el grado de variedad figurativa desarrollada dentro del registro. El registro narrativo puede ser ritual o dramático, de acuerdo con su repetición o variedad.

El mural maya más antiguo que se conoce es un registro narrativo (fig. 2). Vio la luz en 1937 en Uaxactún, en la pared de un pequeño cuarto abovedado; tiene 3.20 metros de largo por 0.90 metros de alto, y está compuesto de dos registros. Aparecen por lo menos 26 figuras humanas pintadas en cinco colores sobre una superficie pardo-rosada. Sus gestos tienen una animación que no se encuentra en la escultura de principios del mismo periodo Clásico. Por ejemplo, la posición del enano danzante en el registro superior aparece en escultura cerca de un siglo después. Hay tres escenas: una conferencia de gente de pie a la izquierda; tres personas sentadas dentro de una casa; y algunos bailarines a la derecha, con un tamborilero y una docena de espectadores. Las figuras están en tres escalas —grandes, medianas y pequeñas— correspondiendo tal vez a sus rangos.

Volviendo a Bonampak, la cámara central contiene la gran escena mural que hemos mostrado. Los cuartos laterales del edificio de las pinturas, están decorados con registros narrativos. El cuarto No. 1 muestra escenas de investidura de personas importantes (fig. 10). Al nivel de la banquetta, las filas de músicos y sirvientes están de espaldas a la puerta para converger hacia los personajes centrales en el centro de la pared del fondo.

Sobre la entrada hay un registro con sirvientes sentados. En la pared de atrás un sirviente muestra un niño a los cortesanos vestidos con túnicas blancas. Cada detalle comunica un sentido de preparación y ensayo. El cuarto entero concierne a la vida privada de la corte, girando alrededor de la familia del príncipe. Vestuario, gestos y expresiones revelan un ritual refinado de comportamiento social, regido por lujosos gustos y por un rígido código de modales.

En el cuarto No. 3 las terrazas de una plataforma piramidal se extienden sobre tres paredes. Sobre los cuerpos escalonados de la pirámide abundan figuras humanas aladas que llevan adornos de plumas en las cabezas y grandes alas sujetas de las caderas (fig. 11). En las estrechas paredes laterales desde una plataforma observa la escena un príncipe acompañado de familiares y sirvientes, y de un enano en una litera, cargada por un grupo de hombres disfrazados. La impresión general es de música, bailes y pompa, observada por personajes importantes y centrada en un despliegue de bailarines. Un acto completo está llegando a su fin, y otro va a comenzar pronto, a juzgar por los acróbatas y maromeros que se aproximan por el lado izquierdo de la pared.

La cuestión del orden de las pinturas en estos tres cuartos está todavía sujeta a discusión. Tatiana Proskouriakoff y Eric Thompson, sugirieron que los cuartos 1, 2 y 3 (fig. 12), se pintaron en ese orden, pero Tozzer prefirió poner el 2 en primer lugar, seguido por el 1 y el 3. Escribí en 1962 que las composiciones de registros del cuarto No. 1 debieron ser las primeras, y las escenas posteriores corresponderían a trabajos de diferentes periodos y personas en el orden 1, 3 y 2. He cambiado de manera de pensar. Nuestras comparaciones entre murales de diferentes regiones sugieren que los pintores en Bonampak estuvieron inventando nuevas soluciones pictóricas durante el tiempo en que pintaban los cuartos. Es mucho más probable que diferentes sistemas pictóricos, correspondientes a diferentes temas, fueran empleados durante un corto tiempo, digamos un año, cuando los cuartos se pintaron.

Muy similares a los murales de Bonampak son las pinturas en las paredes de un cuarto en Mul-Chic, cerca de Uxmal (8.4 x 2.2 metros de alto), que muestran una batalla con una masacre y captura de prisioneros, una procesión sacerdotal y preparativos para el sacrificio de los prisioneros (fig. 13). Estas

escenas se unen entre sí a lo largo de la pared Sur, moviéndose de derecha a izquierda y continuando en la pared del Este. La secuencia narrativa claramente se asemeja a un registro compuesto en la misma forma que los registros de los cuartos late-

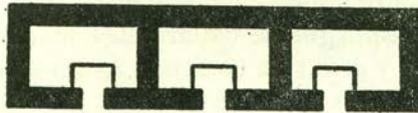
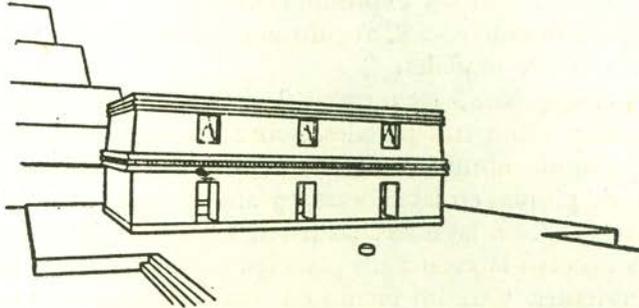


Fig. 12. Plano del edificio. Bonampak.



Fig. 13. Frescos. Mulchic.

rales de Bonampak. Basándose en la semejanza del vestuario histórico de la región del Puuc, Román Piña Chán las atribuye a los siglos finales del periodo de Series Iniciales.¹⁰ Él ve la

¹⁰ *Estudios de Cultura Maya*, IV, pp. 77-78. UNAM. México, 1964.

batalla como si hubiera acontecido entre los mayas del Puuc y los invasores toltecas. El estilo de pintar es para él de estilo Puuc de fines del periodo de Series Iniciales y por lo tanto no muy remoto en tiempo a Bonampak. El sistema pictórico en Mul-Chic reduce cada elemento narrativo a una procesión.

ILUSTRACIONES

El final del camino pictórico parece ser generalmente la ilustración de libros. Entonces las figuras se ordenan según un texto escrito. Los antiguos manuscritos mayas tienen páginas de textos interrumpidos a intervalos por figuras que ilustran el significado de los glifos. Los manuscritos mexicanos de fecha precolombina son genealógicos, como el Códice Bodley, o rituales, como el Códice Borgia. En ambos casos las figuras siguen un texto predeterminado, histórico o calendárico, en que las fechas están escritas con signos convencionales. Ninguno de estos manuscritos es anterior a 1000 d. C., y está claro que muchas convenciones pictóricas las compartieron por igual los pintores de murales y los dibujantes de manuscritos. Pero si aceptamos esta fecha tardía para los manuscritos precolombinos sus convenciones deben haberse derivado de los muralistas.

Extraños murales híbridos de cerca de 1.50 metros de alto adornaron algo más de 10 metros de pared en una plataforma en Santa Rita, Honduras Británica.¹¹ Fueron publicados por Thomas Gann en 1900 (fig. 14). Las formas de los glifos son mayas. Los perfiles arquitectónicos recuerdan al estilo maya del Puuc. El estilo de las figuras, sin embargo, muestra conexiones mexicanas, y se halla quizás más cerca de fuentes mixtecas que toltecas. Los cuerpos contorsionados, los paneles angulares de la vestimenta, las unidades rectilíneas, los colores claros en siete tonos, y el embellecimiento que producen grandes borlas, guirnaldas, plumas y joyas, sugieren fuertemente modelos no mayas, más bien mixtecos de Oaxaca, como se ven en el Códice Borgia y en los murales de Mitla.

En Tulum, sobre la costa oriental de Yucatán, hay fragmentos de paredes pintadas al fresco en edificios erigidos durante los

¹¹ Thomas Gann. "Mounds in northern Honduras", *19th Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1897-98), part. 2, pp. 665-692. Washington, 1900.

siglos once y doce (fig. 15). Estos frescos reflejan al Códice Peresiano (fig. 16), uno de los tres manuscritos mayas precolombinos, especialmente en la división de la pared por medio de registros y compartimientos como los de los manuscritos plegados.

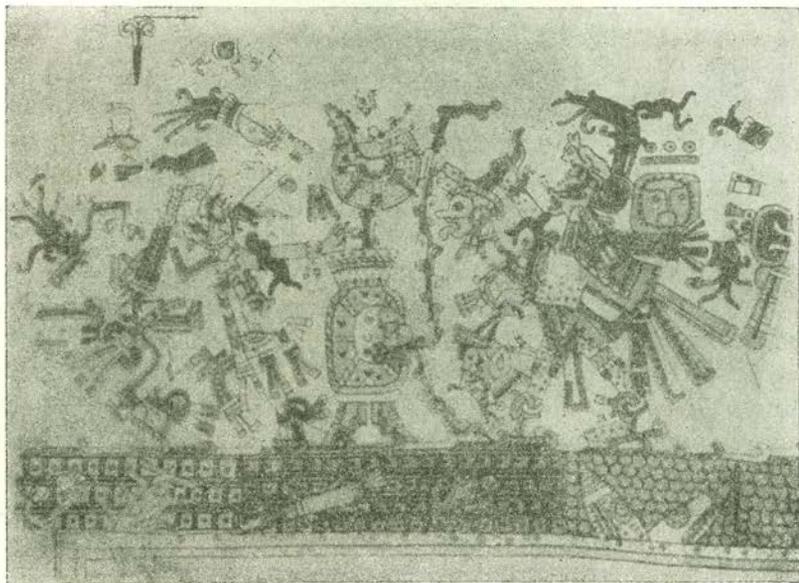


Fig. 14. Paredes pintadas. Santa Rita.

Volviendo ahora a los murales del siglo quince, tenemos aquí una demostración extraordinaria de la relación entre los manuscritos y los murales. El mural es de Tizatlán cerca de Tlaxcala (fig. 17), y el manuscrito es el Códice Borgia (fig. 18). Ambos representan la figura del dios Tezcatlipoca o de su sacerdote. Desafortunadamente, esta identidad notable no nos proporciona prueba interna o externa de la dirección en que se estableció la relación, a no ser que tanto la pintura de paredes como la de cerámica se inspiraran durante esta época en el arte de los manuscritos, como lo sugieren otros ejemplos, entre ellos los frescos del tamaño de un libro en los dinteles de Mitla (fig. 19). Éstos corresponden estrechamente a la descripción del padre Burgoa de la forma en que los manuscritos plegables se colgaban como decoración en las paredes, alrededor de los cuartos, en las casas, antes de la Conquista.

Pero con todos estos ejemplos nos estamos alejando de los murales como tales, y acercándonos hacia otras expresiones de arte que por casualidad están pintadas en paredes, por lo que ha llegado el momento de llegar a una conclusión.

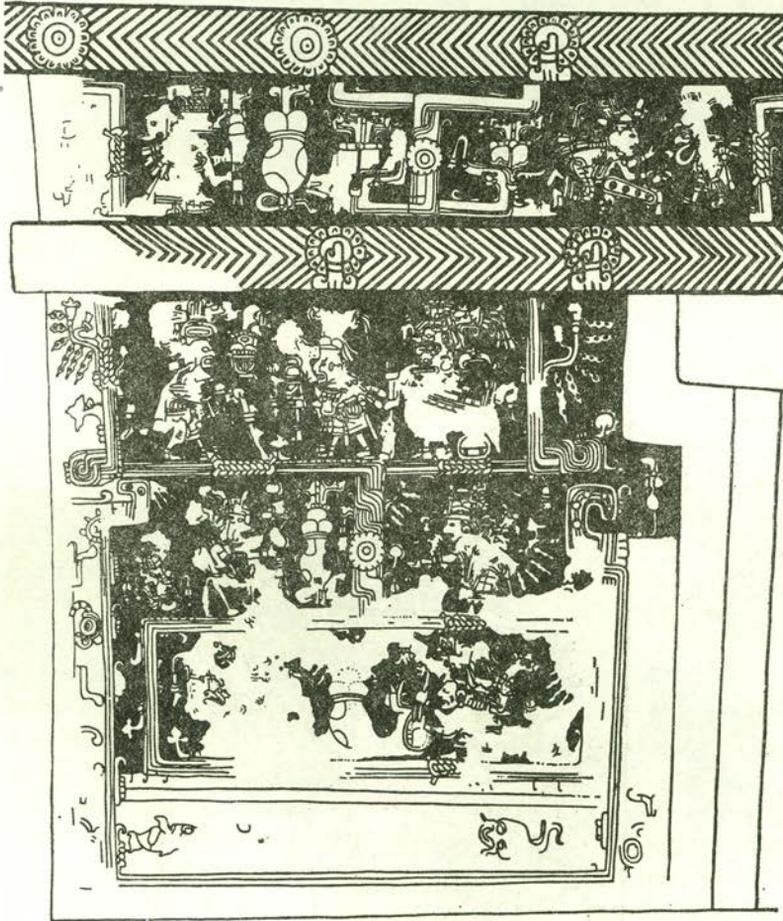


Fig. 15. Templo de los Frescos. Tulum.

CONCLUSIÓN

He tratado de mostrar aquí la variedad de tipos que coexisten en la pintura mural en todos los puntos de su historia durante 1 500 años. Los ejemplos fechados nos impiden tratarlos

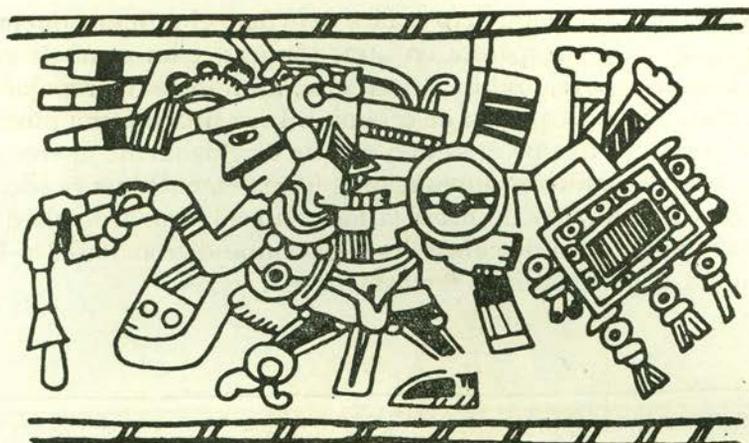


Fig. 17. Tezcatlipoca. Tizatlán. Altar frente (derecha).

El caso de los murales basados en ilustraciones de libros, muestra que el tópico que hoy discutimos es solamente un caso especial de un problema más generalizado. Conciérne esquemas de composición de los cuales hemos examinado varios aquí. No

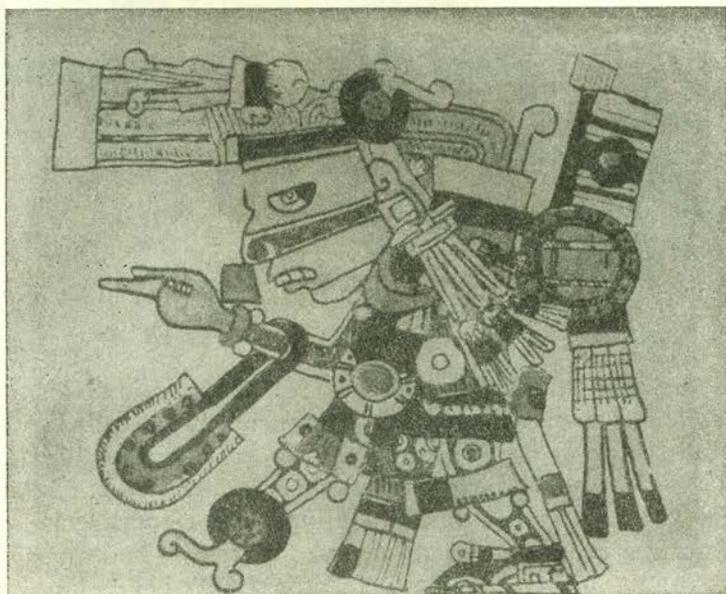


Fig. 18. Tezcatlipoca. Códex Borgia.

los examinamos todos, pero es fácil ver cómo el mismo esquema de composición reaparece en otras técnicas, tales como la escultura en relieve, los libros ilustrados, los trabajos de repujado en metal, y la decoración de cerámica. Pero si la pintura mural fue por largo tiempo el campo en que originalmente aparecieron y se desarrollaron innovaciones formales, entonces es hacia la pintura mural, y no hacia la historia cerámica, a donde debemos mirar para descubrir los hechos que dieron forma a la historia del arte antiguo mesoamericano.

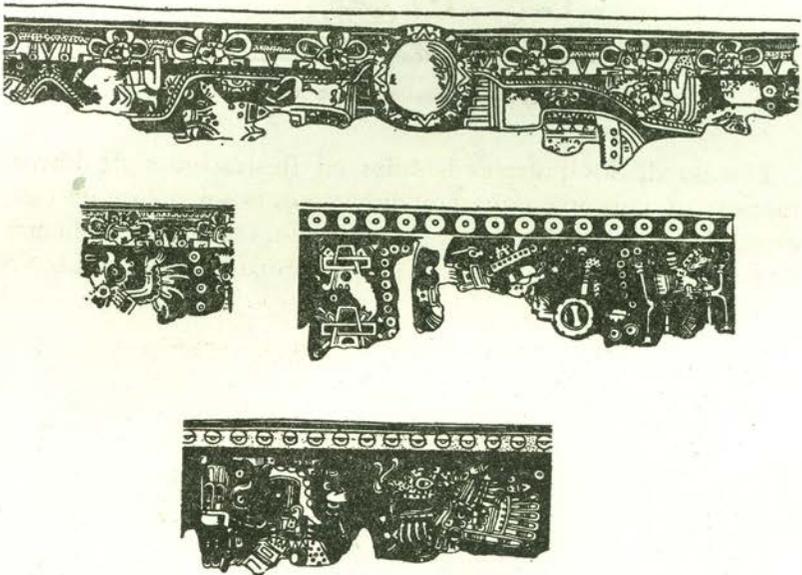


Fig. 19. Frescos en dinteles. Mitla.

Actualmente ha ocurrido lo contrario: la historia de los tipos de cerámica mexicana y maya está mucho más detallada y voluminosa que la de la pintura mural, la cual probablemente rigió la decoración pictórica de la cerámica. Será interesante observar a la larga cómo las disciplinas de la ciencia social, con su énfasis sobre hechos estadísticos, sobre vasijas más que sobre arte, valorarán eventualmente el factor cualitativo de las pinturas en paredes, que hemos discutido aquí.

Hasta ahora, los arqueólogos nos han dado una historia detallada de los tipos de cerámica, pero todavía falta una historia de la antigua pintura americana dentro de la cual la historia de la cerámica pintada sea sólo un capítulo. Cuando esa historia se pueda escribir, si es que alguna vez sea posible, la historia de los murales deberá figurar entre sus temas principales.