

Savkic, Sanja

2011 Elementos no-miméticos en el arte Maya del Preclásico Tardío y el Clásico Temprano (cenefas, bandas y marcos). En XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010 (editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave), pp. 81-95. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).

7

ELEMENTOS NO-MIMÉTICOS EN EL ARTE MAYA DEL PRECLÁSICO TARDÍO Y EL CLÁSICO TEMPRANO (CENEFAS, BANDAS Y MARCOS)

Sanja Savkic

PALABRAS CLAVES

Tierras Bajas Mayas, Tierras Altas, Costa Sur, Arte Maya, Elementos No-miméticos, Preclásico Tardío y Clásico Temprano

ABSTRACT

The delimiting elements of pictorial space—bands/friezes (with different designs) and frames/straight lines—are present in different artistic manifestations, forming part of the organization of the same plastic space. In addition to defining and isolating them from the rest of the surface, their function is to represent and create a space that lives in an independent and self-sufficient world. In the Late Preclassic, there existed a preference for friezes, while in the Early Classic the utilization of straight lines prevailed. My objective is to study the reasons for this change, the possible significance, and the validity of this same principle in painting and sculpture.

El tema de este trabajo son los elementos no-miméticos que se refieren a distintos tipos de marcadores del espacio pictórico en un sentido amplio de la palabra. En particular, se trata de las cenefas, bandas y marcos presentes en la producción artística elaborada en las Tierras Bajas y Tierras Altas Mayas, así como en la llamada Costa Sur durante los periodos Preclásico Tardío y Clásico Temprano. En general, en toda Mesoamérica este tipo de elementos estuvieron utilizados desde el Preclásico hasta el Postclásico en todos los tipos de soporte de material, es decir, en pintura mural, piedra, estuco, cerámica y papel amate. Este estudio se limita a dos periodos mencionados en la segunda frase, sobre todo porque en la transición del uno al otro se nota un cambio importante del tipo de estos marcadores del espacio de la representación. El *corpus* examinado para esta ocasión abarca la pintura mural, estelas y altares y frisos en estuco, conformado por las manifestaciones plásticas de las manifestaciones artísticas de San Bartolo, Tikal, Uaxactun, Kaminaljuyu, Izapa, Tak'alik Ab'aj, Calakmul, El Pesquero y Nakbe (ciertas estructuras de este último sitio están fechadas entre el final del Preclásico Medio y el inicio del Preclásico Tardío) (véanse Figuras 1-8).

Primeramente, es necesario precisar el significado de los términos *marco*, *cenefa* y *banda*, puesto que al parecer, en la bibliografía referente a diferentes cuestiones del arte indígena mesoamericano en la mayoría de los casos se usan indistintamente. En los estudios sobre la pintura mural de Teotihuacan prevalece el uso de la palabra *cenefa*, mientras que los mayistas optan por la *banda*; trátese de la pintura o la escultura, el término *marco* lo utilizan todos los estudiosos. Por ejemplo, Diana Magaloni (1996:219) en su artículo sobre la tradición y técnica en el espacio pictórico teotihuacano, sustenta que “la pintura teotihuacana posee la característica invariable de estar inscrita dentro de un espacio delimitado ya sea por un marco, cuando se trata de un elemento arquitectónico o una cenefa, cuando es un elemento

pictórico". Por otro lado, Jacinto Quirarte (1977) al hablar de los marcos narrativos en el arte de Izapa y de Palenque hace una distinción de bandas-marcos y marcos completos rectangulares; los primeros se dan en el arte del estilo de Izapa, mientras que los segundos en Palenque.

Según la vigésima segunda edición del *Diccionario de la Real Academia Española* publicado en línea, la *cenefa* "es dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno; el *marco* es pieza que rodea, ciñe o guarnece algunas cosas, y aquella en donde se encaja una puerta, ventana, pintura, etc."; finalmente, para la *banda* se extraen dos definiciones que se acercan más al sentido que se quiere indicar: "cinta ancha o tafetán de colores determinados que se lleva atravesada desde un hombro al costado opuesto. Antiguamente fue distintivo de los oficiales militares, y hoy lo es de grandes cruces españolas y extranjeras, una, y zona limitada por cada uno de los dos lados más largos de un campo deportivo, y otra línea exterior, que suele ser la del comienzo de las localidades donde se sitúa el público," la otra.

Por consiguiente, para poder hablar del *marco*, éste debe rodear una imagen por los cuatro lados si la superficie de la representación es cuadrangular, o circunscribirla sin interrupción, si es de forma circular. Las *cenefas* no cumplen con esta condición. Ellas se hallan en los lados superior e inferior de una imagen cuadrangular. Se ve que en los dos casos solamente se consideran sus características formales. Por otra parte, al hablar de las *bandas*, ya viene implícito cierto valor semántico, puesto que usualmente se las designa como estelares, celestes o terrestres. Por estas razones, las *bandas* pueden tener la forma tanto del *marco* como de la *cenefa*. Además, hay que tomar en cuenta que la *cenefa* se relaciona con la pintura mural, mientras que las palabras *banda* y *marco* se pueden emplear para todos los soportes materiales.

En todos casos, se trata de dos *cenefas* y dos *bandas* hechas con base a franjas paralelas pintadas con diseños repetitivos – la *cenefa*, y otros diseños determinados entre los cuales hay un cierto grado de reiteración en cada una de las obras que forman un *corpus* – la *banda*. Además, las líneas lisas quizás puedan tener la función de *banda* por la posición que ocupan en un espacio plástico y a menudo, al considerar su relación con la(s) escena(s) pintada(s), pero esta cuestión sería parte de otro estudio que se ocuparía del contenido y su significado con más atención.

Ahora bien, con base a los ejemplos que forman el *corpus* de esta investigación, los marcadores del espacio plástico se dividen en dos tipos principales: aquellos con elementos esquematizados o geométricos (sean éstos rectilíneos o angulosos, o curvilíneos u ondulados), y aquellos con los figurativos, por un lado, así como los marcadores en forma de las líneas lisas, por el otro. Considerando las obras artísticas que se conocen hasta la fecha, en el período Preclásico Tardío se nota la preferencia –si ésta fuera la palabra adecuada– por los marcadores con diversos diseños, mientras que en el Clásico Temprano prevalece el uso de líneas lisas. Sin embargo, no hay que olvidar que en los dos periodos hay casos con unos y con otros ejemplos. Por lo tanto, al estudiar estos elementos, surge la pregunta ¿Qué podía haber ocurrido interna y externamente al percibir un cambio importante en la transición de estos dos periodos, evidenciado en la producción de las artes visuales?

Aunque, por ejemplo, una pared tuviese la forma rectangular relativamente regular y uniforme, primero se tenía que encalar y alisar para evitar la textura y el color de la piedra natural, luego pintar los marcadores; a partir de aquí se puede hablar del espacio de la representación, que finalmente se define con las escenas. Se puede deducir que las *cenefas*, *bandas* y *marcos* son rasgos intrínsecos de la imagen misma. Como dice Meyer Schapiro (1994:30), "es una estrategia que nos ayuda de enfocar nuestra visión, que está situada entre el observador y la imagen". Además de otorgarle el sentido, también se subraya la importancia de la percepción, es decir, los hábitos de ver, los mismos que dependen del contexto cultural y que son variables.

El interés gira en torno a conocer las principales características formales de los dos tipos de los marcadores del espacio de la representación, así como examinar sus posibles funciones. Se empezará con las *cenefas* presentes en la pintura mural del Preclásico Tardío. Se observa una serie de diseños que se repiten a lo largo de estas franjas paralelas que se hallan tanto en los murales interiores como en los exteriores: círculos y/o discos, cruces o bandas cruzadas, trifolios, triángulos, signos "U" y "J", además de

líneas rectas horizontales, verticales y diagonales. En los murales pintados en el interior de la Sub-1A y aquellos en el exterior de la Sub-1B de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo, así como en las pinturas murales en la fachada de la Estructura 5D-Sub-10 1ª de la Acrópolis Norte de Tikal – se presentan en diferentes colores: rojo, amarillo, negro y blanco (Figuras 1a-d, y 2a). En cuanto a los diseños, se notan paralelismos significantes con las bandas superiores de múltiples estelas de Izapa, salvo que en la escultura no se aprecian los colores, pero no se debe excluir la posibilidad de que alguna vez sí los hubo (Figura 4a-e).

En el interior del Edificio Sub-1A, las paredes se elevan verticalmente hasta el lugar donde empieza una parte de aproximadamente 1 m de alto hasta el techo – que sirvió como superficie de la representación – inclinada unos 15° y con el grosor cerca de 0.30 m pintado de rojo a lo largo de los cuatro murales, así que las paredes visualmente están divididas en dos partes (Figura 1c). Debajo de la parte inclinada está pintada una cenefa, mientras que en la parte superior – inmediatamente debajo del techo – hay otra del mismo tipo, que hoy día sólo se puede apreciar en el muro occidental. Ella, además, tiene pintada la cabeza de un reptil, siendo éste un elemento que no aparece en las cenefas inferiores que se preservaron (Figura 1b). Es claro que la ruptura en el muro – marcada por la inclinación, no es significativa e indica que el discurso pictórico es independiente del arquitectónico cuando se toma en cuenta el contenido de las pinturas. Entonces, ¿Qué función podría tener la línea roja lisa?

En la Sub-1B de San Bartolo y la estructura citada de Tikal, las cenefas están en la parte alta de la fachada (Figuras 1d y 2a). Tienen las mismas características formales y cromáticas como aquellas de la Sub-1A. ¿Por qué en el exterior no se pintaban las cenefas en la parte baja de los muros? Está cuestión quizás se aclare más adelante.

Adicionalmente, las similitudes entre estos tres edificios (agregándoles la estructura Ixim de San Bartolo) yacen en la presencia de las volutas en las esquinas, cerca de los accesos o en otros lugares, pintadas de color rojo oscuro y otro claro o rosa en el medio de las cuales se encuentran figuras antropomorfas (Figuras 1d, 2a y 3d). Ahora bien, se considera importante plantear la posibilidad de que las volutas podrían funcionar como una especie de marcador del espacio pictórico, probablemente del marco, ya que rodean a los personajes. Están también en los relieves de la Estructura H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactun (Figura 2b). El principal interés aquí no es de identificarlas con una cosa o fenómeno preciso. Empero, es factible pensar que podrían indicar la naturaleza de estos individuos e incluso la función y/o la dedicación de los edificios en los que se pintan.

Otra interrogante importante es si existe una relación formal y temática entre la cenefa/ banda/ marco y lo que delimitan/encierran. ¿Varían estos elementos de acuerdo con las escenas que se encuentran en el medio de ellos? Ya se vio que hay diseños constantes en el caso de las cenefas y las bandas superiores. También es claro que en la Sub-1A de San Bartolo el fragmento de la cenefa de arriba que queda en el Mural Oeste, y las de abajo en los Murales Oeste, Norte y Este se designan como indicadores del ámbito celeste, precisamente por los diseños que contienen. ¿Esto implica que las escenas pintadas en el medio de ellas se podrían ubicar en otro espacio –allá, arriba, en el cielo o, tal vez, en otro tiempo– sagrado, mítico? Esto sugiere que las cenefas de la Sub-1A tienen dos funciones: locativa y temporal. Para sustentarlo, también hay que analizar con más detalle las mismas escenas, poniendo un especial acento en las acciones que realizan diferentes figuras. Por otro lado, ¿Por qué en el exterior de los edificios con la pintura mural no está pintada la cenefa inferior? Quizás la misma forma arquitectónica podría resolver este problema: el piso de una estructura posiblemente funge como indicador terrestre. Tal vez el mismo principio sea válido para la relación friso exterior–base del edificio, como se verá a continuación.

Las similitudes formales con estas cenefas se encuentran en el friso exterior de la Sub-1A de San Bartolo elaborado en estuco y pintado en rojo y blanco (Figura 3d). Asimismo, en la posición central de los tres lados que fueron modelados se hallan elementos figurativos zoomorfos. Los frisos de similares características se encuentran en la Estructura 1, la principal de la Plaza A de El Pesquero, así como en la Estructura 1 de Nakbe y la Sub II-c I de Calakmul (Figura 3a-c). Por ello, quizás merecería estudiar más a fondo la arquitectura; más concretamente a la relación de ésta con el friso en el exterior de los edificios y el fondo, ya que estos posiblemente funcionan como bandas.

Ahora bien, no en todos los casos las bandas superiores se identificarán como celestes y las inferiores como terrestres. Este es el caso de los Murales Norte y Oeste de San Bartolo. Las dos cenefas o bandas se interpretan como celestes por la repetición de los mismos elementos. Para apoyar esta idea, en diversas estelas de Izapa, Kaminaljuyu y Tak'alik Ab'aj, las bandas inferiores difieren drásticamente de las superiores (Figura 4a-e). Llama la atención que las bandas terrestres tienen más elementos figurativos que las celestes. Sin embargo, en el caso de estas últimas, en el fragmento que queda de la cenefa superior del Mural Oeste de San Bartolo está la cabeza probablemente de serpiente, igual que en varias estelas de Izapa y en el friso de Calakmul (Figuras 3a y 4d). Por su parte, en las estelas de Kaminaljuyu se presentan ciertas particularidades, como lo son los marcos trenzados, además de aquellos con otros diseños (Figura 5a).

Precisamente, aunque la Estela 10 de Kaminaljuyu no llegó completa hasta la actualidad, siguiendo la lógica de las partes que se conservaron, existe la posibilidad de la presencia del marco. Está formado por dos elementos – uno liso adentro y otro con diseños entrelazados afuera. Igualmente, el entrelazado se encuentra en la Estela 59 de Izapa y relieves de la Estructura H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactun, pero ya ocupando la superficie de la representación completa (Figuras 2c, y 4h). Por otro lado, en las Estelas 19 y 20 de Izapa los diseños del espacio plástico son aquellos que se hallan en las cenefas y bandas superiores descritas anteriormente (Figura 4f-g). Con este hecho se podría indicar el valor semántico de los marcadores del espacio pictórico.

Todo apunta a que en el Preclásico Tardío prevalece el uso de las cenefas y bandas, y que hay mucho menos casos con los marcos. Aquellas, se encuentran arriba y abajo de la(s) escena(s) principales. Por lo tanto, es inquietante saber cómo se articula la relación izquierda-derecha. Examinando el *corpus* indicado, parece que se concreta mediante la misma forma del material. En el caso de las pinturas murales esa es la terminación física de una pared, mientras que en el caso de las estelas y los altares lo es la misma piedra. Hay también esculturas que tienen escenas en los lados laterales y/o en el reverso, lo que indica cierta estructura circular en el sentido de que el observador tenía que rodearla para verla completamente (por ejemplo, algunas de Kaminaljuyu). Al mismo tiempo, pensando en las pinturas murales en el interior de la Sub-1A de San Bartolo – ¿La terminación física de un muro significa la terminación del discurso o éste continúa en los cuatro lados aunque esté compuesto por diferentes escenas? Es más probable que se trate de un solo relato, tanto en el caso de estas pinturas murales como en el de las estelas indicadas.

Mayores variaciones en cuanto al ordenamiento del espacio plástico se hallan en las estelas, puesto que hay casos en los cuales arriba de las bandas superiores se encuentran diferentes elementos figurativos (¿O son parte de ellas?) (Figura 4a y e). Considerando el registro inferior, a veces no es fácil distinguir en donde termina la banda y donde empieza la escena, y también hay casos en los cuales primeramente está una banda lisa y debajo de ella un elemento figurativo (Figura 4e). Se podría sustentar que existe una íntima relación entre las bandas y las escenas en el medio de ellas, y que se trata de un conjunto cuyas partes forman la narración completa.

Sea como fuere, al parecer, los mismos principios formales son válidos para la pintura mural, la escultura en piedra y los relieves en estuco, es decir, para todos los soportes materiales examinados. Como se indicó previamente, hay un evidente cambio de tipo de los elementos marcadores del espacio de la representación en el periodo Clásico Temprano. En la mayoría de los casos de las manifestaciones plásticas y, antes que nada – cuando se trata de la pintura mural – son efectuados mediante líneas lisas. En la pintura estas líneas generalmente son de color rojo, o combinación de una línea en rojo claro o anaranjado y otra en rojo oscuro. En la escultura no hay presencia del cromatismo, pero es probable que antes lo tuviera.

Sin embargo, no está de todo claro si las líneas lisas presentes en las pinturas murales en el exterior de una de la Sub 39 del Grupo 6C-XVI de Tikal, así como aquella en el interior de la estructura B-XIII de Uaxactun tuvieron la forma del marco, lo que depende mucho de su estado de preservación (Figura 6a-b). En el primer caso está visible una línea en la parte inferior, mientras que en el segundo está del lado superior. Se podría especular sobre la posibilidad de la presencia de estas líneas de los cuatro lados, pero sin poderlo asegurar. En Tikal sobre esta línea están las figuras antropomorfas; la pintura visualmente está dividida en dos partes por una escalera, la misma que está pintada de rojo sobre

la cual están los glifos y la que lleva al acceso del edificio. En Uaxactun la pintura visualmente se segmenta en varias unidades mayores de significado. De un lado hay una división en el sentido horizontal en el interior de la escena hecha mediante una línea roja delgada que funciona como línea base para diferentes personajes.

En las Tumbas 1 y 12 de Río Azul se hallan los marcos bastante bien preservados, así como en la Sub 1-4 de Calakmul (Figura 7a-c). En el primer sitio constan de una línea gruesa pintada de rojo claro y una delgada en rojo oscuro. En el medio de ellas se encuentran inscripciones glíficas y otros elementos relativamente abstractos. Todos ellos están pintados de rojo y cada una de las escenas se encuentra en el medio de su propio marco. En cambio, las escenas de Calakmul las conforman las figuras antropomorfas ejerciendo diversas acciones y cortos textos glíficos.

La pintura mural de la Estructura 1 del Grupo 1 de La Sufricaya difiere de las presentadas hasta ahora, sobre todo en cuanto a la organización del espacio plástico (Figura 8). En el Mural Oeste el espacio se delimita mediante un marco grueso pintado en rojo oscuro y rojo anaranjado. En su interior hay divisiones en forma de múltiples rectángulos y cuadrángulos con distintos individuos en muchos de ellos. Los primeros están hechos mediante las líneas rojas arriba y abajo en el medio de las cuales está otra en rojo anaranjado, formando una unidad; los contornos de los cuadrángulos están hechos con la línea roja delgada. Este tipo de la división del espacio pictórico recuerda bastante a los códices del Postclásico. En este caso concreto, el espacio de la representación conformado por diferentes tipos de las divisiones interiores y el uso de distintos tonos de rojo, ¿Podría indicar sus distintas funciones?

Al conocer estas pinturas, sería interesante saber ¿Por qué ya no se siguieron usando las cenefas o bandas con diversos diseños y cuál fue la razón por la que los artistas del Clásico Temprano optaron por las líneas lisas? El significado (o los significados) de los marcadores también pueden variar, lo que implica tanto las intenciones de sus productores como la expresividad. Las cenefas, las bandas y los marcos – lisos o con diseños, encierran y delimitan las escenas del resto de la superficie, pero también significan el espacio pictórico y dejan vivir su realidad propia. En las palabras de Dúrdica Ségota (1995:102) *“el artista aísla el espacio para definirlo como una totalidad, como una unidad independiente y autosuficiente. El marco mismo significa al espacio, no sólo lo delimita, sino que lo nombra y define”*. Con esto se puede afirmar el valor semántico de los marcadores, incluso sostener que significaban por sí mismos, por un lado, y respecto a la(s) escenas(s) que encierran, por el otro. Al mismo tiempo, en el Clásico Temprano los artistas podrían utilizar otros recursos – normalmente figurativos, así como la escritura glífica, para ampliar la información sobre las escenas.

Ahora bien, hay varios casos en los cuales algunos elementos de la imagen traspasan los límites de los marcadores de la representación, como es el caso con la cenefa superior del Mural Oeste de San Bartolo, Estela 2 de Izapa, Estela 10 de Kaminaljuyu, Tumba 12 de Río Azul, para nombrar algunos. (Figuras 1b, 4b, 5a, y 7b) Schapiro opina que este atravesar del marco es una estrategia expresiva y que lo convierte en una parte del fondo, como si existiera un espacio simulado atrás de la figura. Por ejemplo, al representar una figura en movimiento – como en San Bartolo, Izapa y, quizás, en Kaminaljuyu – ésta parece más activa traspasando el marco. Según el mismo autor (1994:32), *“el marco pertenece entonces más al espacio virtual de la imagen que a la superficie material: convencionalmente se le considera entonces como un elemento del espacio pictórico más bien que del espacio del observador o del espacio del vehículo. El marco aparece llano como un recinto cerrado sino como un medio pictórico de la imagen”*. Por otro lado, sobre los mismos marcos de la Tumba 12 de Río Azul escribe; *¿Por qué el escriba escogió justamente este lugar?*

Adicionalmente, hay que hacer mención de los marcadores del espacio pictórico que tienen la forma irregular por seguir los contornos del objeto, como en la Estela 2 de Tak'alik Ab'aj. (Figura 5b) Así que, tal como afirma Schapiro (*Ibid.*), *“no es entonces algo añadido y que depende de los contornos de la imagen. La imagen surge primero y el marco se traza a su alrededor. Aquí el marco acentúa las formas de los signos. Como sucede en los ejemplos donde la figura irrumpe fuera del marco, la independencia y energía del signo se afirman en el rodeo que la imagen impone al marco”*.

CONSIDERACIONES FINALES

Al hablar de las cenefas, bandas y marcos en efecto viene implícita la relación que estos elementos hacen con el soporte concebido como espacio de la representación. Su uso es constante en la gran mayoría de las manifestaciones plásticas. No obstante, los grafitos espontáneos no tienen marcos, como tampoco los tienen las pinturas rupestres o petrograbados, así como no los hay en la Tumba 19 de Río Azul.

El término cenefa se usa cuando se trata de la pintura mural. Su principal característica es la reiteración de diferentes elementos o combinaciones de ellos. En la pintura mural Maya del periodo Preclásico Tardío consta de una o de dos franjas posicionadas arriba o arriba y abajo de las escenas. A nivel formal, existe un alto grado de parecido con las bandas superiores de las numerosas estelas efectuadas en el llamado estilo Izapa. Los diseños que se repiten en esas esculturas son particularidad de este periodo. Por otro lado, los diseños de las bandas inferiores de las esculturas – antes que nada por el contenido, el concepto y el ordenamiento del espacio plástico – tienen cierta continuidad en el Clásico. Todos forman parte de la narración de lo que está adentro, localizándola en distintos entornos, aparte de poder adquirir otras posibles significaciones.

Las diferencias principales en la transición del Preclásico Tardío al Clásico Temprano se observan en el cambio de forma. Hay que examinar con más detención qué sucedió a nivel de contenido – si éste también cambia o persiste, tomando en cuenta que la forma significa. La modificación del tipo de los marcadores indica a que probablemente había varios hábitos, costumbres y preferencias que se plasmaban en los artefactos, que dependían de la gente que los producía, es decir, que son culturalmente condicionados. Por lo tanto, es factible pensar que territorial y temporalmente hubo diferencias y similitudes entre varios grupos humanos que poblaron la zona estudiada en esta investigación. Muy probablemente estos elementos son uno de los indicadores de otro tipo de cambios que pudieron haber acontecido en la política, la economía y en otros niveles que conciernen a una sociedad. ¿De qué tipo fueron estos cambios? Es claro que en esta ocasión no se pudieron abarcar todas las esferas de la vida humana que quizás fueron afectadas, sus causas y efectos. Por ello, la investigación se limitó al campo de la historia del arte y su propia problemática.

Por último, hay que notar que los marcadores del espacio plástico cumplen con diferentes funciones, las mismas que a veces se oponen entre sí: su continuidad hace un recinto homogéneo para la representación; sujetan a las figuras de las escenas plasmadas en el medio; aíslan una imagen del resto de la superficie; la encierran, delimitan, pero también dejan que exista un mundo propio. Las escenas pueden retirarse hacia el interior del espacio delimitado, pero también salirse de él. Las bandas inferiores tienen paralelo con las líneas de base que afirman las escenas, sirven de soporte a los personajes o se convierten en un elemento arquitectónico. Las formas de estos elementos varían, así como varían los efectos que producen o los conceptos que representan, e incluso las intenciones que tienen sus productores.

REFERENCIAS

Magaloni, Diana

- 1996 El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica. En *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, Tomo II* (coordinado por B. De La Fuente), pp.291-324. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Quirarte, Jacinto

- 1977 Terrestrial/Celestial polymorphs as narrative frames in the art of Izapa and Palenque. En *Pre-Columbian Art History* (editado por A. Cordy-Collins y Jean Stern), pp. 53-62. Peek Publications, San Diego.

Real Academia Española de la Lengua

- s.f. *Diccionario de la lengua española*. www.rae.es.

Schapiro, Meyer

- 1994 *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid.

Ségota, Dúrdica

- 1995 *Valores plásticos del arte mexicana*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.



Figura 1 Pintura mural de San Bartolo: a) Mural Norte de la Sub-1A; b: detalle del Mural Oeste de la Sub-1A; c: Rincón de los murales Norte y Este de la Sub-1A; d: Detalles de los murales en el exterior de la Sub-1B (J. Feola y Proyecto Arqueológico San Bartolo).

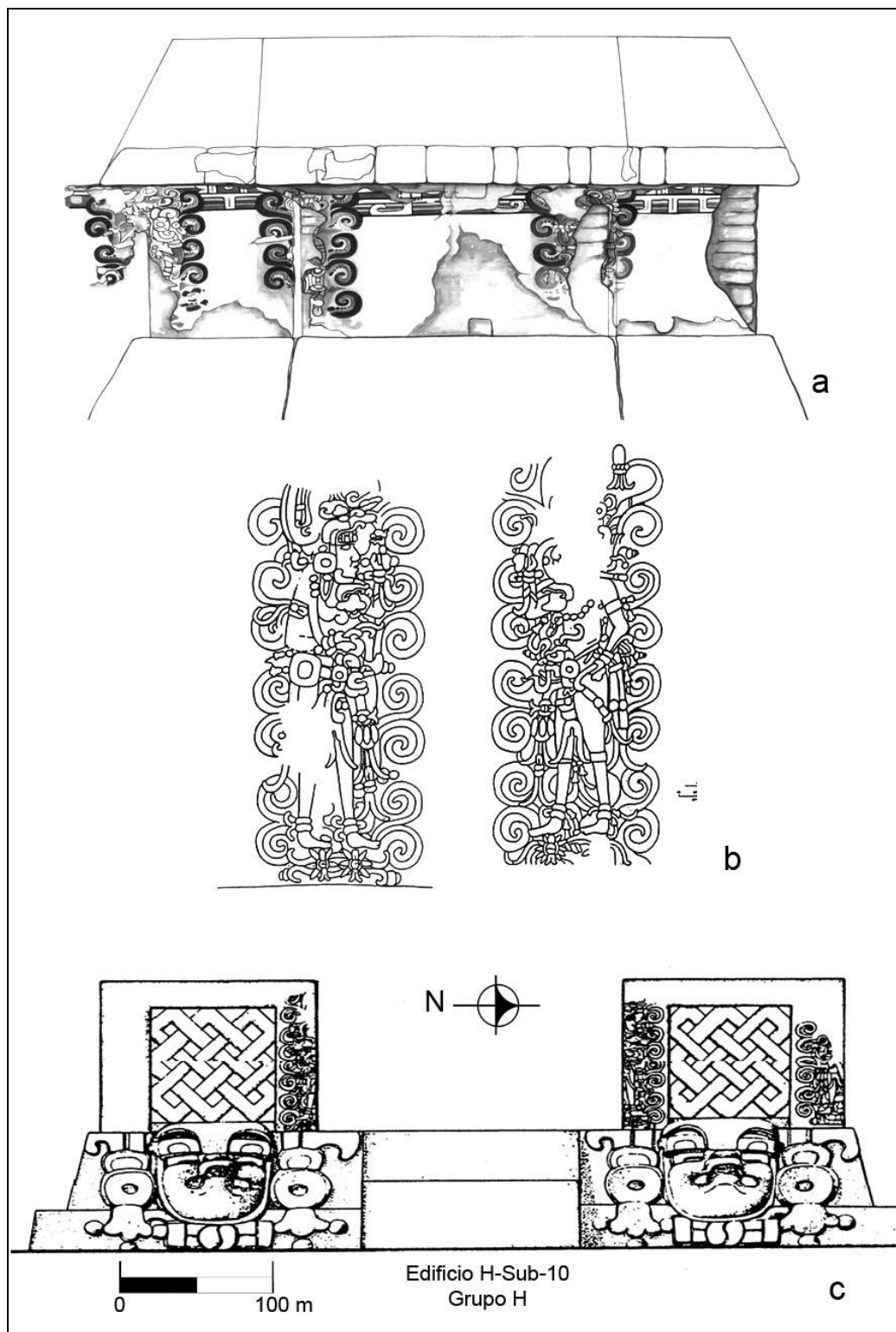


Figura 2

Volutas como marco. a: Estructura 5D-Sub-10 1A de Tikal; b: Figuras en el medio de las volutas en el Edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactun; c: Relieves y mascarones del Edificio H-Sub-10 del Grupo H de Uaxactun (S. Lombardo de Ruiz y J. A. Valdés).

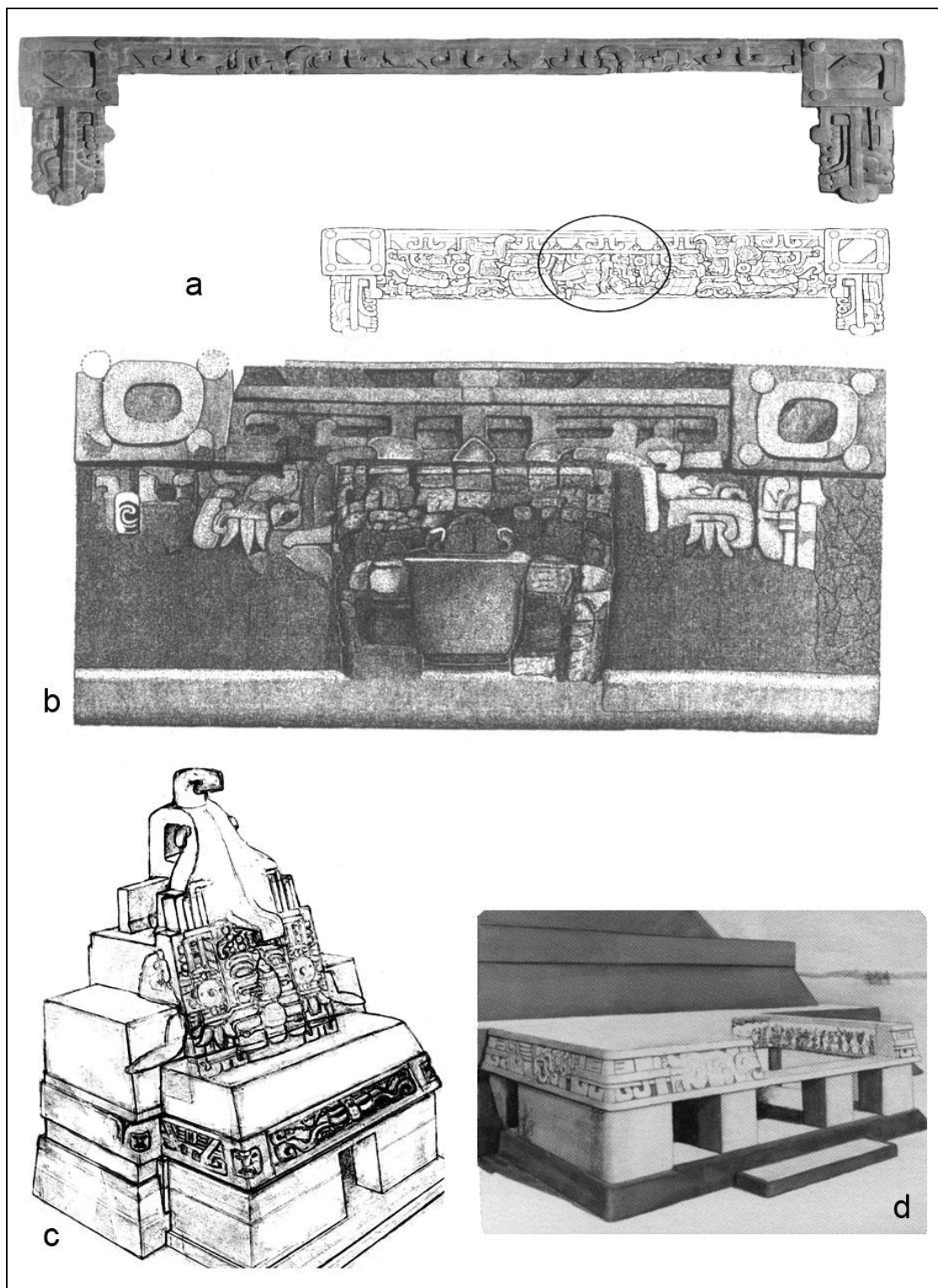


Figura 3 Frisos en estuco. a: Subestructura II-c I Calakmul; b: Estructura 1 de Nakbe; c: Estructura 1 de la Plaza A de El Pesquero; d: Sub-1A de San Bartolo (R. Carrasco Vargas, R. Hansen, H. Mejía et al. y Proyecto Arqueológico San Bartolo).

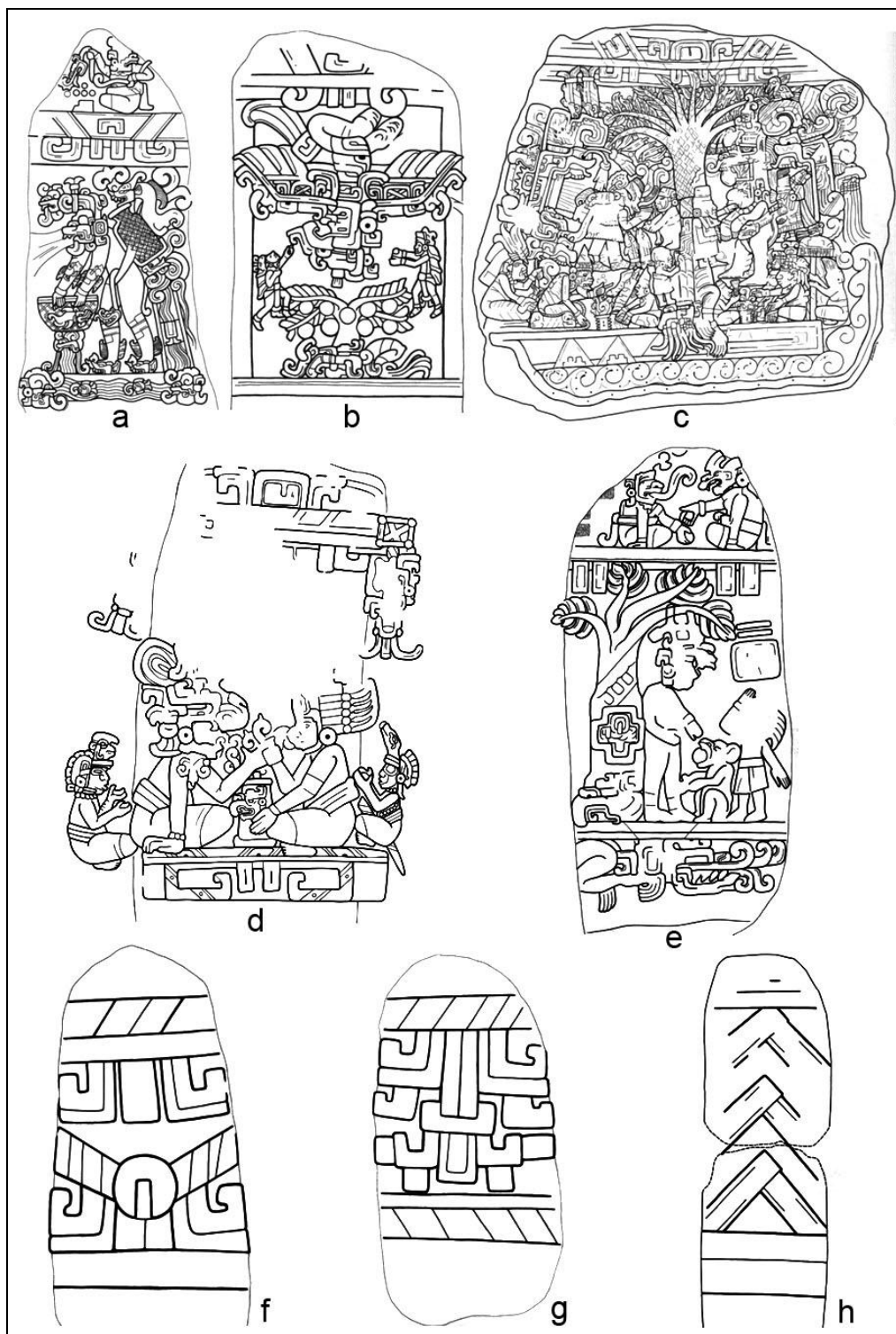


Figura 4 Estelas de Izapa. a: 1; b: 2; c: 5; d: 18; e: 27; f: 19; g: 20; h: 59 (Gareth W. Lowe).

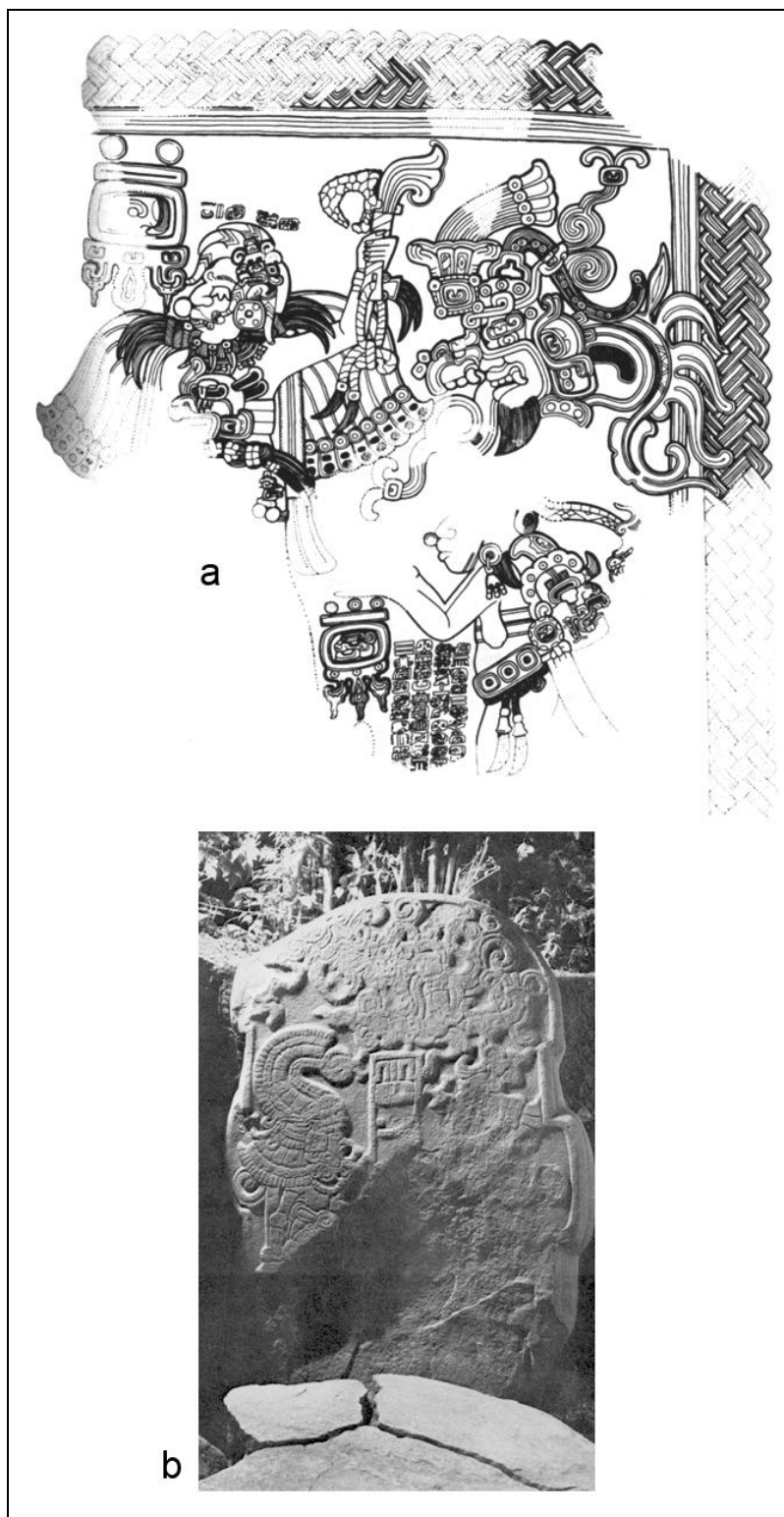


Figura 5 a: Estela 10 de Kaminaljuyu; b: Estela 2 de Tak'alik Ab'aj (R. Sharer y T. Doering - L. Collins).

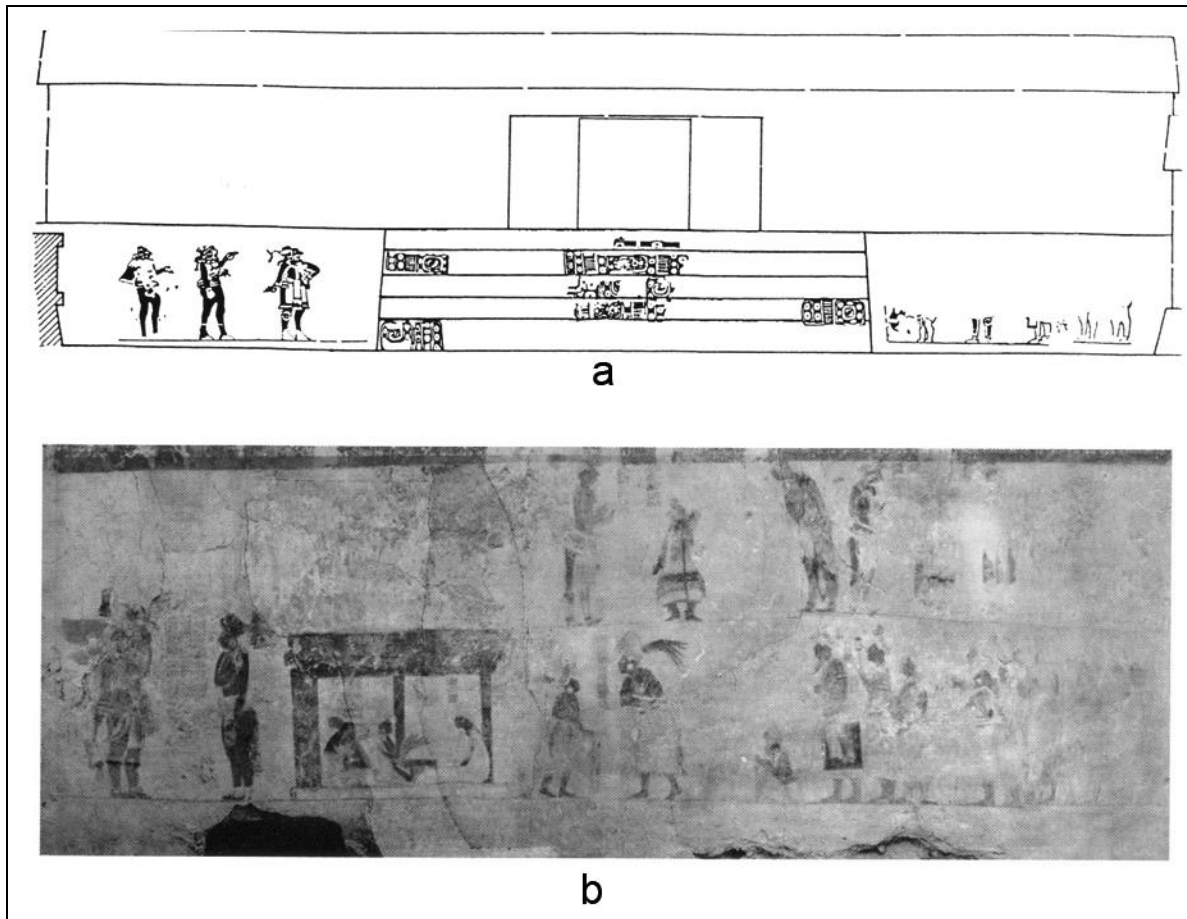


Figura 6 Pintura mural de las estructuras. a: Sub 39 del Grupo 6C-XVI de Tikal; b: B-XIII de Uaxactun (S. Lombardo de Ruiz).

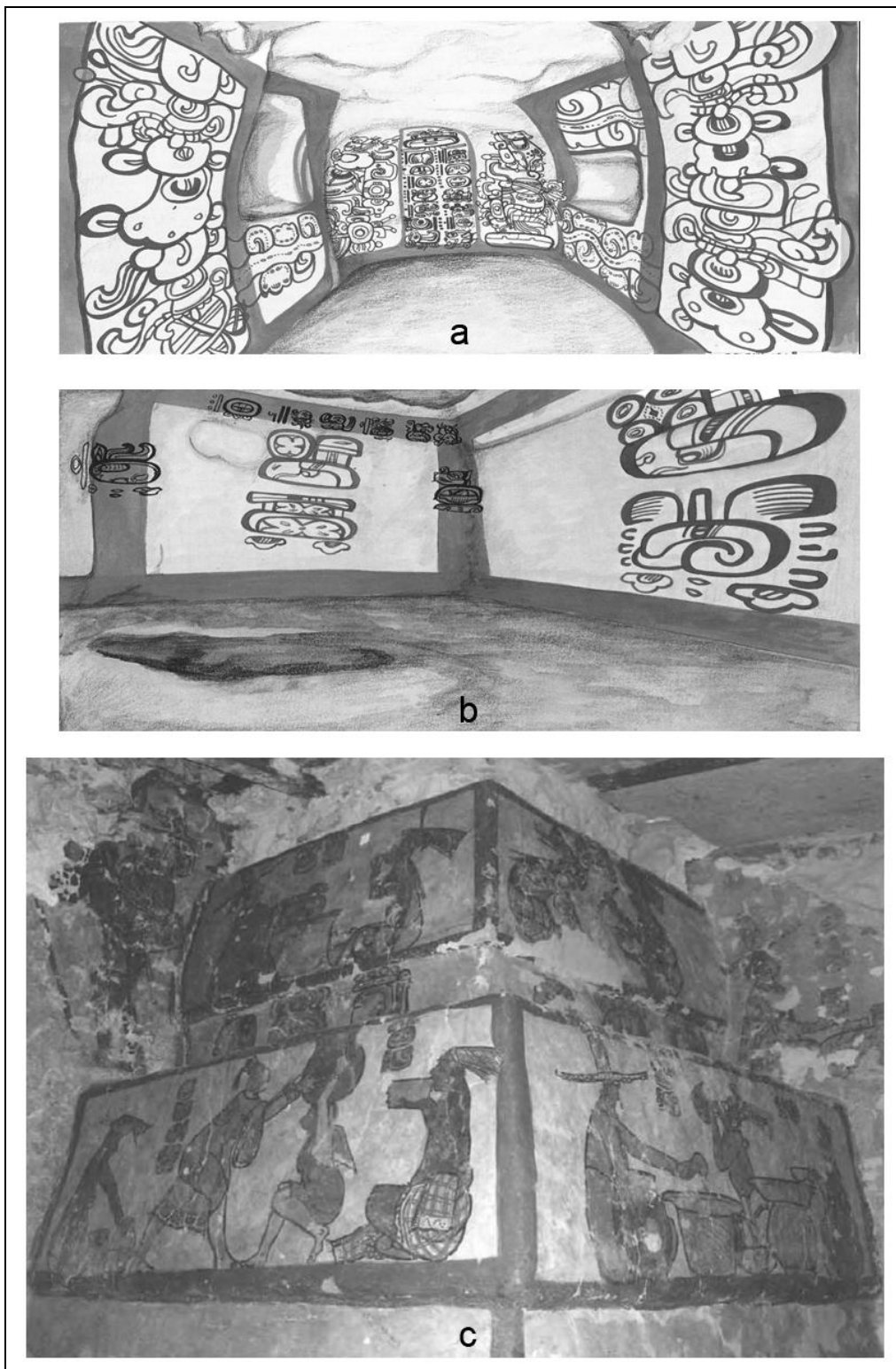


Figura 7 Pintura mural. a: Tumba 1 de Río Azul; b: Tumba 12 de Río Azul; c: Estructura Sub 1-4 de Calakmul (S. Lombardo de Ruiz y S. Boucher - L. Quiñones).

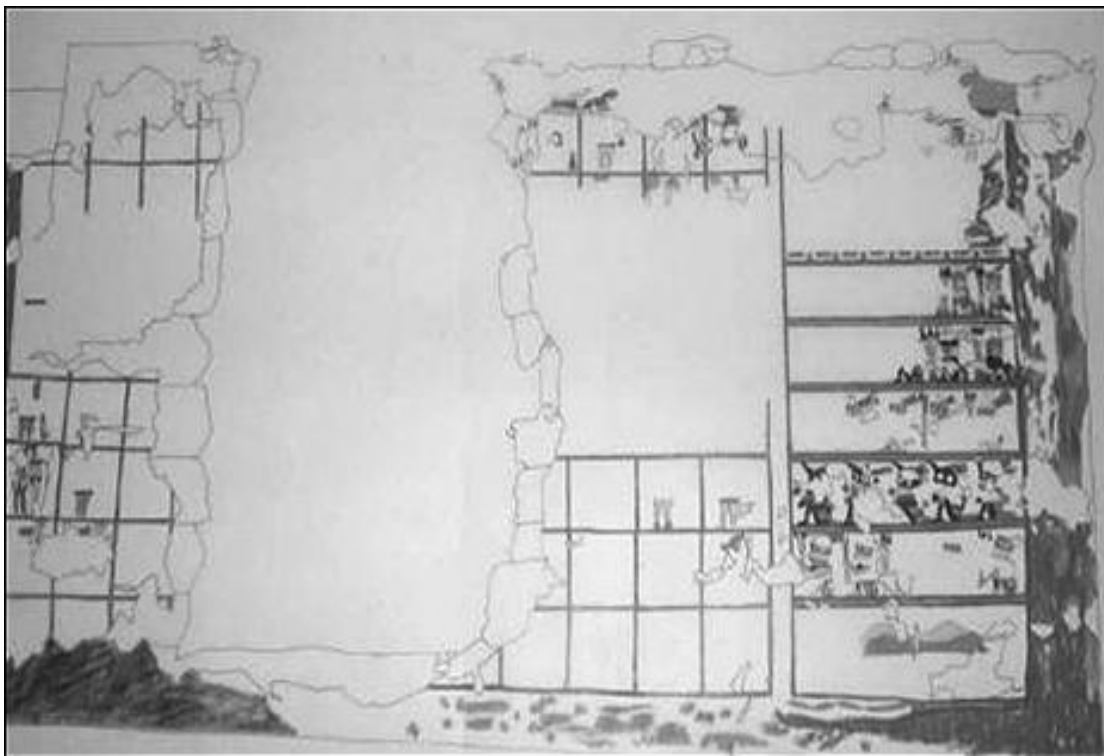


Figura 8 Mural Oeste de la Estructura 1 del Grupo 1 de La Sufricaya (F. Estrada-Belli).