

30

LAS PINTURAS MURALES DE SAN BARTOLO: UNA VENTANA AL ARTE Y COSMOVISIÓN DEL HOMBRE PREHISPÁNICO

*Mónica Urquizú
Heather Hurst*

Las manifestaciones artísticas son el reflejo del entorno social, político e ideológico de un pueblo. En el pasado, la temática de una pintura mural se hallaba acorde con el destino de la edificación en que se pintaba; así su carácter podía ser conceptual, narrativo, histórico, ritual y religioso, bélico o cosmogónico y con menor frecuencia cotidiano (De la Fuente 1995:7). Un rasgo común a todos los murales de Mesoamérica, es el uso de colores planos; sin embargo la concentración del color podía producir ciertos efectos ilusorios de volúmenes y las líneas de contorno hacen resaltar las figuras. Otro elemento característico es la ausencia de perspectiva como punto de fuga (De la Fuente 1995:9).

Para los Mayas la pintura mural expresaba aspectos sagrados y profanos de su sociedad y principalmente actividades relacionadas con sus gobernantes y sus dioses. Diana Magaloni (1995:22) expresa que los personajes en una pintura mural poseen atributos que los distinguen y les otorgan individualidad, tal es el caso del estampado de las telas que usaban en su vestuario, el color particular de la piel, la dimensión y posición corporales, así como algunos gestos.

Ejemplos de pintura mural se han encontrado en diferentes áreas de México y Guatemala, presentando fechas que van desde el Preclásico Tardío hasta el Postclásico. De éstos se pueden mencionar Uaxactun (250 AC-550 DC), Tikal (250 AC-900 DC), Holmul (250 AC-600 DC), Yaxchilan (300-900 DC), Bonampak (300-900 DC), Dzibilchaltun (350 AC-900 DC), Coba (300-900 DC) y Chichen Itza (900-1100 DC), entre otros.

La conservación de un mural en un clima tropical es frágil, la estabilidad del estuco con los cambios del calor y la humedad de su entorno ha dejado solo una pequeña fracción de lo que pudo ser una tradición extendida de los Mayas. Adjunto a este factor ambiental, se suma la destrucción de los edificios y sus imágenes, a causa de remodelaciones por parte del gobernante de turno, como parte de su programa arquitectónico. Un caso similar sucedió con el mural de San Bartolo, donde fue parcialmente destruido por la nueva edificación que ahora se conoce como la Pirámide de Las Pinturas.

En esta oportunidad se presentará brevemente las relaciones estilísticas con otras figuras del Preclásico Tardío, así como sus implicaciones en el desarrollo de las tradiciones artísticas observadas en sitios tempranos como Uaxactun y la pompa reflejada en las pinturas de Bonampak del Clásico Tardío.

UBICACIÓN Y ANTECEDENTES

San Bartolo se encuentra 8 km al norte del sitio arqueológico Xultun, en la cuenca del río Ixcán, al noreste del departamento de Petén. Alrededor de esta área existen otros sitios arqueológicos que preceden y comparten características similares en su arte pictórico, tal es el caso de Uaxactun, Tikal y Holmul. San Bartolo inicialmente fue conocido por chicleros y algunos pobladores de aldeas cercanas. Posteriormente en la década de 1980, personal del Instituto de Antropología e Historia (entre ellos

Anatolio López), realizó trabajos de limpieza de brechas en el cercano sitio de Xultun, por lo que conocían la existencia del sitio para aquella época.

En el año 1998, Oscar Quintana (2001:76) realiza un trabajo de reconocimiento y diagnóstico de la zona, aunque sin una intervención arqueológica directa. Es en el año 2001 que William Saturno y un equipo de investigadores, realizan los primeros reportes arqueológicos del sitio y del mural, continuando en el año 2002 con la investigación intensiva del lugar.

EL MURAL DE SAN BARTOLO

Las pinturas murales de San Bartolo se encuentran dentro de la Estructura 1, también denominada Pirámide de Las Pinturas, ubicada al este del sitio (Figura 1). Este edificio tiene una altura entre 25 y 30 m y está perforada por cuatro túneles de saqueo, de los cuales dos se encuentran en la parte frontal, y dos en la parte posterior de la estructura. Estos túneles presentan ramificaciones que hacen más extenso el daño dentro del edificio. Las excavaciones ilícitas de la parte posterior penetraron con mayor profundidad en la estructura, siendo uno de los túneles más extensos el que dejó al descubierto la subestructura que contiene la pintura mural, así como una serie de fases constructivas anteriores a la pintura. Por otra parte, este mismo túnel destruyó la sección norte del muro de la subestructura, dejando solamente la parte superior en precarias condiciones de estabilidad.

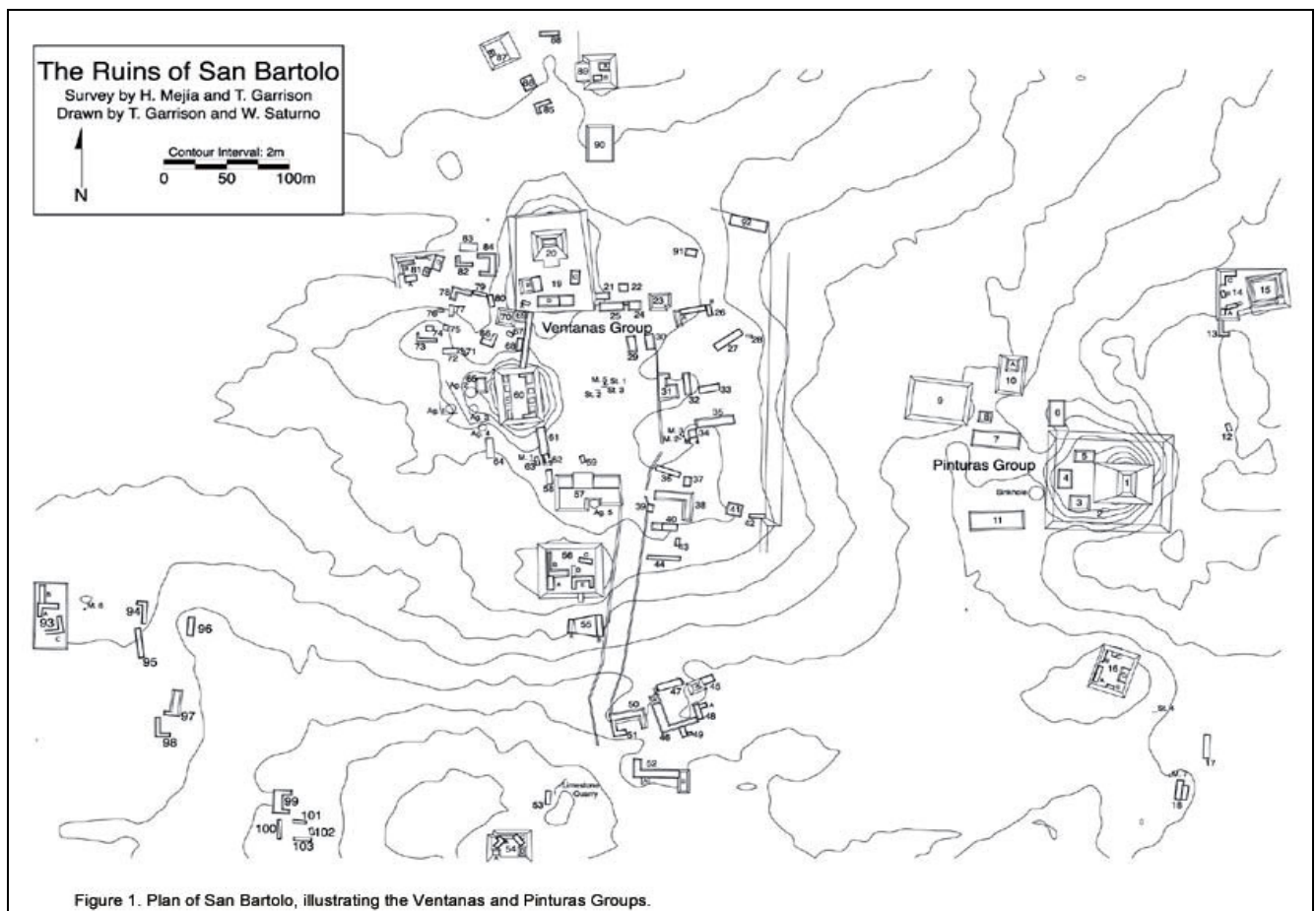


Figura 1 Mapa del sitio arqueológico San Bartolo con ubicación de la Pirámide de las Pinturas

Esta sección del mural se encuentra parcialmente cubierta por el relleno constructivo de la última fase arquitectónica. La única sección visible de la pintura tiene una extensión de 1 m de largo por 0.60 m de alto. Para el fechamiento de este rasgo arqueológico fue necesaria la recolección de material asociado y el análisis estilístico de las figuras, dando como resultado una cronología correspondiente al Preclásico Tardío, específicamente entre los años 100 a 200 DC.

En el año 2001 se llevó a cabo un viaje corto al sitio para realizar un registro gráfico de estas pinturas, la estabilidad de edificio que las contiene y en el presente año se hicieron trabajos de investigación, rescate y conservación, tal es el caso de la fotografía multiespectral, análisis de estuco, pigmentos, y un monitoreo de la humedad y el calor dentro de la pirámide que contiene las pinturas. Aunque éstas se encuentran craqueladas, deben su conservación al revestimiento de piedra, cal y lodo que compone el relleno de la pirámide que la contiene. Aún presenta vivos colores en tonalidades de blanco, rojo, negro y amarillo ocre, preservando detalles delicados como si fueran recién ejecutados.

DESCRIPCIÓN DEL MURAL

La parte visible del mural muestra una escena que incluye cuando menos nueve personajes. Todas las figuras aparecen de pie o arrodilladas sobre un borde o banda plana, que contiene en su parte inferior muchos diseños y elementos geométricos pintados en colores negro, rojo y amarillo ocre (Figura 2). La escena está dominada por una figura masculina de pie que camina hacia la izquierda del espectador, mirando por encima de su hombro a dos figuras femeninas arrodilladas detrás de él. A su vez, atrás de las mujeres, hay evidencia de por lo menos otras dos figuras de pie. A la izquierda del personaje central vemos una figura masculina arrodillada con la cara ennegrecida, que parece estar sujetando un objeto colocado por encima de su cabeza, que a su vez, está siendo tomado por las manos de la figura central. Del objeto que sostiene, surge una especie de planta y volutas. Se puede distinguir a la izquierda otra figura arrodillada, que todavía se encuentra cubierta en gran parte por el relleno (Saturno *et al.* 2001).

INTERPRETACIÓN Y COMPARACIONES

El periodo Preclásico Tardío (250 AC-250 DC), representa un momento muy importante dentro de la cultura Maya, ya que se trata de una época de transformación y cambios internos que conllevaron al florecimiento de esta civilización (Valdés 1990:23). Dentro de las diferentes formas artísticas utilizadas en el área Maya, para sus representaciones simbólicas se cuenta con la presencia de personajes de cuerpo completo, los que pueden ser figuras de pie, recostadas y sedentes. Estas tres posiciones presentes en las Tierras Bajas fueron realizadas con diferentes materiales, contándose para ello con la utilización de estuco modelado, el uso de la pintura mural, la incisión en objetos portátiles de jade y la piedra caliza (Valdés 1990:24).

Freidel (1985) y Schele (1985) han aportado estudios sobre el uso del color y su significado durante el Preclásico y Clásico. El rojo fue el primero en utilizarse, apareciendo inmediatamente el negro, que, aunado al color crema, fueron los más usuales en las fachadas del Preclásico Tardío. Adicionalmente a estos colores se han reportado en menor escala el rosa, gris, amarillo ocre, verde y naranja (Valdés 1992:28).

Las pinturas de San Bartolo muestran un canon establecido en las figuras Preclásicas que pueden ser apreciadas en monumentos de piedra, objetos tallados y otras pinturas murales encontradas en Tikal y Uaxactun. Valdés (1990:25) menciona que en ambos sitios, las pinturas se ubicaban en palacios que pertenecían a complejos elitistas relacionados con la clase dirigente de la época. En el caso de Tikal, se menciona las pinturas del Edificio 5D-Sub10-1. De la Acrópolis del Norte, donde los personajes están representados de perfil y llevan ornamentos de orejeras, brazaletes, cintas amarradas en la parte superior del brazo, uno de los brazos levantados hacia arriba y todos ellos están enmarcados por volutas. También se apreciaban figuras en posición sedente en los muros internos del Entierro 166 de la Acrópolis del Norte que comparten los mismos rasgos estilísticos (Figura 3). Por su parte, las

pinturas de Uaxactun están situadas en la fachada del palacio H-Sub 5, pintadas en color rojo sobre fondo blanco.

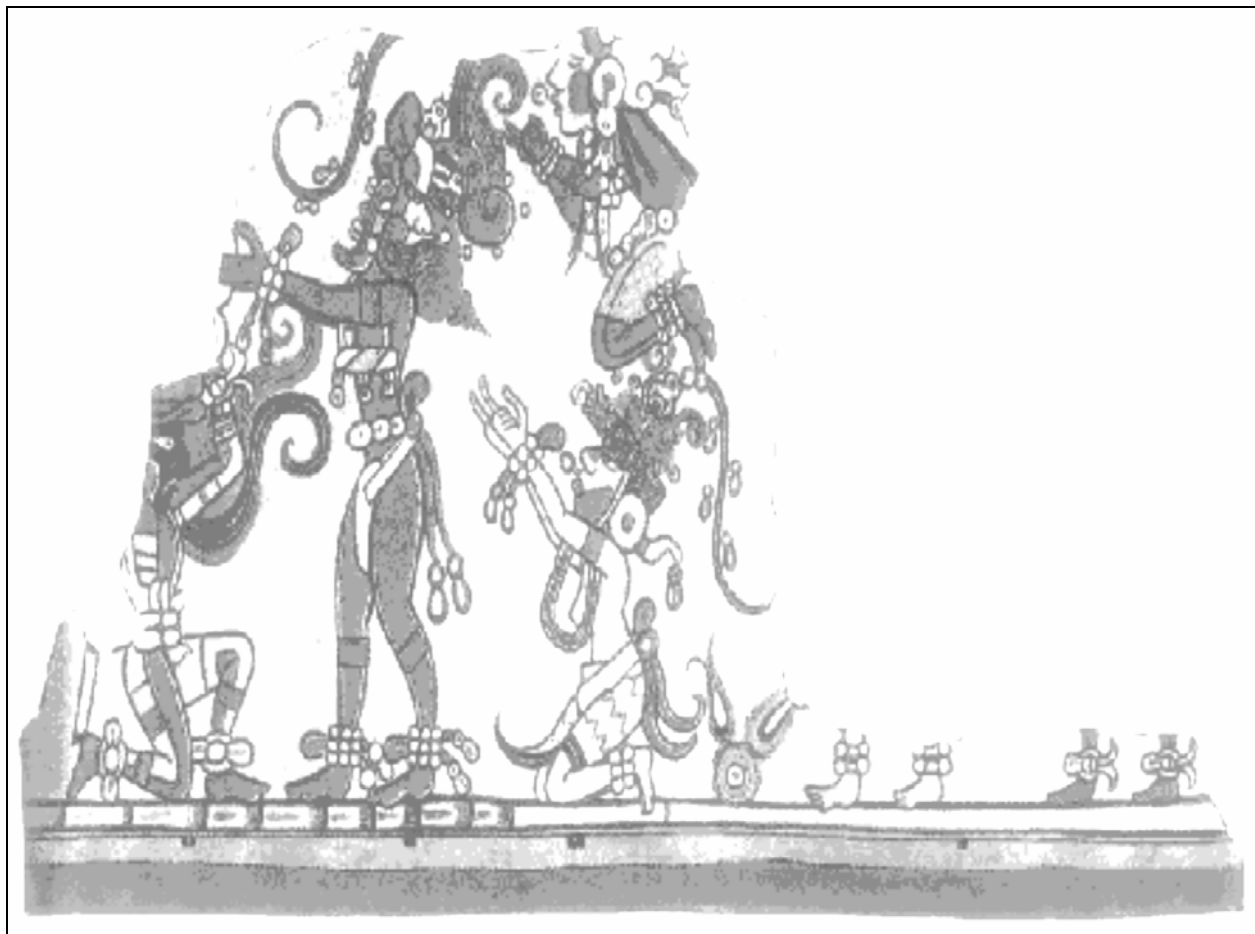


Figura 2 Pintura mural de San Bartolo

El estilo de los ornamentos y vestuario, así como la posición de los personajes también es similar en objetos incisos tal es el caso de la Placa de Leyden y el pectoral de Dumbarton Oaks (Figura 4), los cuales son buenos ejemplos conocidos. Las figuras llevan tocados, brazaletes en los brazos y tobillos, así como joyería con cuentas grandes que incluyen collares y orejeras. Otro aspecto interesante son las líneas redondeadas en los muslos y las caderas de los personajes, así como los trazos que muestran pliegues de la piel. La posición de las manos y los pies son indicadores estilísticos, el tratamiento de las manos son una tradición del Preclásico Tardío. Este estilo se ve reflejado en una placa de jade de un sitio desconocido del norte de Petén (Coe 1998: Placa 24,45), así como los personajes esculpidos en estuco, descubiertos en el edificio H-Sub 10 de Uaxactun (Figura 5). Las manos poseen el dedo pulgar estilizado con una curvatura distintiva que recuerda a los personajes del Monumentos 65 de Kaminaljuyu. Todas las figuras del mural presentan esta característica. Valdés (comunicación personal 2002) indica que la figura femenina arrodillada, en la parte inferior de la escena, presenta un posible error cometido por el artista, cuando al parecer pintó al personaje dos manos derechas.

Las figuras de San Bartolo poseen dos estilos en la posición de los pies. Las figuras centrales y las mujeres presentan una línea fluida con una muesca que define los dedos de los pies y una curva pronunciada para el arco del mismo. Por otra parte, el personaje que se encuentran de pie, detrás de la mujer arrodillada, presenta cuatro dedos y una curva muy leve en el arco. Este estilo se ve reflejado en la Estela 1 de Tintal (Justeson y Mathews 1983, citado por Valdés 1990:41), en los estucos modelados de

Uaxactun y la Estela 1 de Nakbe (Figura 6). En esta estela se observan nudos, brazaletes, tobilleras, máscaras, así como la posición de la figura, todos relacionados con los murales en esta tradición artística.

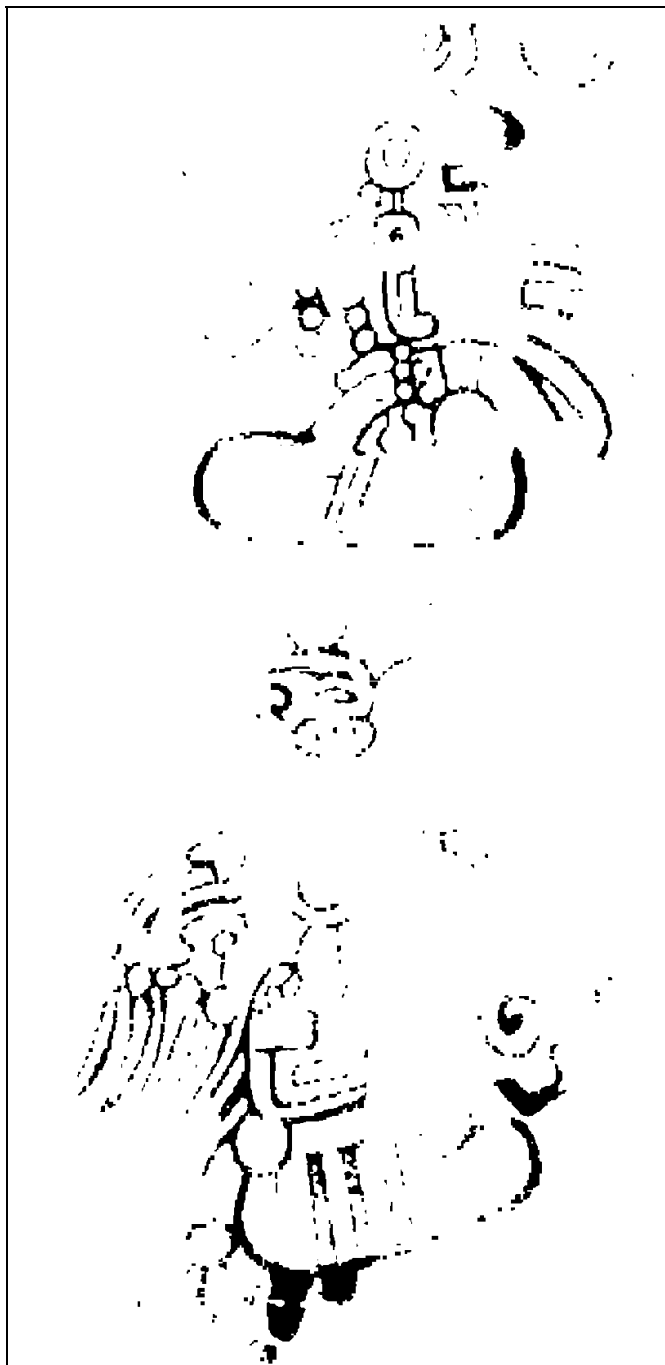


Figura 3 Pintura mural del Entierro 166 de Tikal

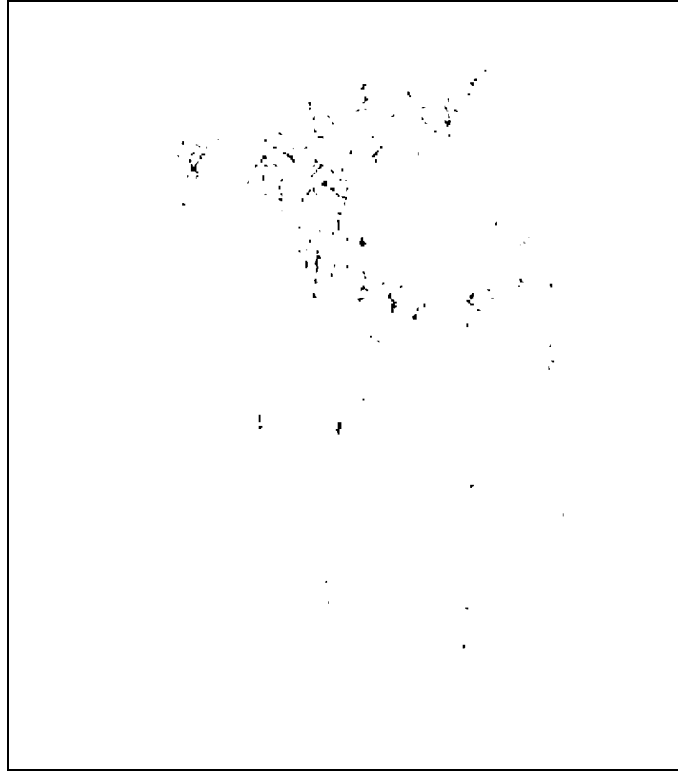


Figura 4 Pectoral de Dumbarton Oaks



Figura 5 Figura en estuco del Edificio H-Sub 10 de Uaxactun



Figura 6 Estela 1 de Nakbe

Una última comparación muestra que el uso de posibles máscaras en el mural de San Bartolo es similar con el pectoral de Dumbarton Oaks. El texto y las fechas marchan hacia atrás probablemente al año 120 DC. En él se observa a un gobernante con una posible máscara, con un brazo hacia abajo y la otra gesticulando hacia arriba. La figura de San Bartolo que está de pie, es la más esbelta con los hombros desnudos y una cintura adelgazada, mientras que la figura de Dumbarton Oaks es más gruesa. Estas figuras comparten el uso de la joyería, incluso los finos adornos con cuentas de lazo anudado arriba del brazo. Los nudos son idénticos a los encontrados en todos los ejemplos ya mencionados y que se ven en las muñecas y tobillos de los personajes, al igual que el nudo presente en la parte de atrás de la cintura en las figuras de San Bartolo. Los personajes de las escenas usan joyería con cuentas grandes en una vista frontal, mientras que los personajes se muestran de perfil. La figura de Dumbarton Oaks lleva el vestido típico de la nobleza con falda, sin embargo en el mural el varón de pie no lleva este atuendo. Las mujeres en cambio, llevan la típica falda que llega hasta la rodilla, con la cintura ancha y un cinturón ornamental.

Técnicamente, al describir el mural la primera observación que se hace es que la escena se encuentra cuidadosamente pintada. La línea de contorno en color negro es fuerte y delinea las figuras delicadamente. Hay líneas muy finas que definen con detalle el adorno de las joyas y la composición de los textiles de las faldas de las mujeres, todas las áreas están cuidadosamente llenas con color, dejando un límite blanco para dar énfasis a la profundidad de los elementos. La composición, la línea y la aplicación del color es muy controlada.

Heather Hurst considera que los artistas que pintaron este mural podrían también haber sido escultores o talladores. El uso de una línea continua y firme parece más la mano de un tallador que las líneas sueltas que se observa en la cerámica pintada del Clásico. Hurst, citando a Mary Miller, piensa que los murales de Bonampak fueron pintados por artesanos que también eran escultores. Esto lo propone comparando el estilo y composición de las manos y pies de dicho mural con la Estela 1 de Yaxchilan.

Se cree que el Preclásico Temprano es un tiempo de transición a un sistema social con una jerarquía estratificada que hace énfasis en el gobernante o rey (Schele y Miller 1986; Freidel 1995). Se habla de los cambios producidos en los programas arquitectónicos monumentales, tal es el caso de las obras de arte público, como lo son las fachadas de estuco de Cerros, Uaxactun y Nakbe. Esto refleja el complejo crecimiento de la vida en la sociedad Maya y de la clase elitista (Schele y Miller 1986: 104). El arte público promovía una realidad social en la que el rey estaba en el centro, alineado con los dioses poderosos, en una composición simbólica que generaba la cohesión social.

En algunos casos estos gobernantes tomaban símbolos ya establecidos para legitimizar su autoridad real. En el mural de San Bartolo toda la escena se centra alrededor del Dios del Maíz. Esta afirmación se basa en los elementos distintivos que porta el personaje central, tal es el caso de los rasgos Olmecas, las hojas de maíz que brotan de su cabeza y el pectoral que porta. El cultivo del maíz tomó su importancia como base de la sociedad durante el periodo Preclásico (Taube y Miller 1993:58). Instrumentos usados para el cultivo del maíz asumieron un contexto ritual, como los escondites donde se han encontrado hachuelas Olmecas. La lluvia y maíz eran las fuerzas elementales del mundo de los Olmecas. Se establecieron aspectos ritualizados de estos elementos durante los periodos de Preclásico Temprano y Medio.

Para el Preclásico Tardío una ideología compleja del maíz y la lluvia había desembocado en una serie de símbolos que fueron heredados al Maya del periodo Clásico (Taube 1995; Joralemon 1971). Karl Taube (comunicación personal 2002) describe el mural de San Bartolo como la Preparación del Dios del Maíz. El varón al centro de la escena puede estar utilizando una máscara del Dios del Maíz o ser el propio Dios. En esta acción es asistido por tres o cuatro mujeres, dos en cada lado. Esta escena contiene elementos similares a una hachuela de jade verde incisa, encontrada en Arroyo Pesquero (en la costa de México). La hachuela muestra únicamente la cabeza y las manos del Dios del Maíz que sostiene un centro. Taube identifica este cetro como las plumas de quetzal, simbolizando el nuevo crecimiento de la planta. En el mural, el piso blanco representa una tarima doble donde los personajes interactúan, dándoles énfasis a las dos figuras centrales. Valdés (comunicación personal 2002) piensa que este podría ser un gobernante de San Bartolo, participando en un ritual donde personifica al Dios del Maíz.

En la hachuela de Arroyo Pesquero, esta deidad muestra cuatro hojas simbólicas de la planta del maíz creciendo de su cabeza. El artista del mural de San Bartolo plasma al Dios del Maíz en el punto central de la escena enmarcado por las cuatro mujeres de rodillas. Heather Hurst pensó al principio que el artista del mural estaba esforzándose con la perspectiva. Este parece no haber podido mostrar a las mujeres en una posición que indique que rodean al personaje central, por lo que el artista las apiló. Sin embargo, Hurst piensa que el mural representa el mismo ritual de contexto simbólico que Kent Reilly describe en detalle como la imagen Olmeca de la creación (Tabla de Dallas): un arreglo cuatripartito que define los cuatro puntos de la tierra con el centro simbolizado por la planta de maíz en crecimiento (Reilly 1986; Schele 1995).

Estos son muchos de otros ejemplos del arreglo cuatripartito asociados con el Dios del Maíz y la creación. Taube también ha encontrado una fuerte naturaleza cuatripartita del Dios de la Lluvia Olmeca. Por ejemplo el color negro y los elementos rojos detrás de la figura central son las nubes asociadas con el símbolo de la lluvia. Taube afirma que estos rasgos son una simbología temprana asociada a la lluvia que se desarrolla hasta presentarse como el Dios Bufón hacia el periodo Clásico (Taube 1995:99). Los rasgos Olmecas y en particular el pectoral que porta la figura central tiene tres gotas adornadas con cuentas. Taube ha observado este rasgo en la Estela C de Tres Zapotes y en el monumento de Chalcatzingo, fechado para el Preclásico Medio. Como la lluvia y maíz están juntos indisolublemente, las asociaciones de lluvia, maíz, nubes y fertilidad son adoptadas por el gobernante para asumir un papel crucial a través de la personificación continúa del ciclo agrícola.

El papel de las mujeres en el mural es incierto, el gesto de las figuras parece ser de ofrenda u honrando al personaje central. Arrodillarse es una posición de nacimiento en las vasijas pintadas de los Olmecas. Sus pechos desnudos y las caderas redondas evocan la fertilidad. Schele indicaba que los mitos de creación en todas las regiones de Mesoamérica incluyen al hombre y la participación de las mujeres (Schele 1995). Una mujer fértil y una planta de maíz creciendo es una substitución iconográfica que constituye la imaginería de la creación cuatripartita.

Por ahora, el mural de San Bartolo es uno de los más tempranos que se tiene en la tradición pictórica Maya, demostrando características únicas, pero también el simbolismo utilizado en toda Mesoamérica. El Dios del Maíz es un tópico temático continuo que puede observarse en otras representaciones artísticas hasta la época de la conquista.

Finalmente, se espera que en las futuras temporadas de campo pueda contarse con más elementos que permitan ampliar, comprobar o refutar estos hallazgos y con ello ampliar nuestro conocimiento sobre la cosmovisión del hombre prehispánico reflejado en sus manifestaciones artísticas.

REFERENCIAS

Coe, Michael D. y Justin Kerr

1997 *The Art of the Maya Scribe*. Thames and Hudson, London.

De la Fuente, Beatriz

1995 La pintura mural prehispánica en México. *Arqueología Mexicana*, Vol. III-Num. 16. Nov-Dic. pp.6-12.

Joralemon, P. David

1971 A Study of Olmec Iconography. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No.7. Washington, D.C.

Magaloni, Diana

1995 Técnicas de la pintura mural en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, Vol. III-Num. 16. Nov-Dic. pp.22-27.

Miller, Mary y Karl Taube

1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames and Hudson, New York, New York.

Reilly, F. Kent

1986 Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Symbols. En *Sixth Palenque Round Table*, ed V. M. Fields. University of Oklahoma Press, Norman.

1995 Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World. *The Olmec World Ritual and Rulership*, pp.27-46. Princeton University Press, Princeton.

Saturno, William, David S. Stuart, Héctor L. Escobedo e Ian Graham

2001 *Reconocimiento Arqueológico y Conservación de San Bartolo, Guatemala*. Informe presentado al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.

Schele, Linda

1995 *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop: Late Classic and Terminal Classic Warfare*. (transcrito y editado por P. Wanyerka). University of Texas, Austin.

1995 The Olmec Mountain and Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology En *The Olmec World Ritual and Rulership*, pp.105-119. Princeton University Press, Princeton.

Schele, Linda y Mary Ellen Miller

1986 *Bood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. George Braziller, Inc. in association with the Kimbell Art Museum, Fort Worth y New York.

Taube, Karl

1995 The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. En *The Olmec World Ritual and Rulership*, pp.83-104. Princeton University Press, Princeton.

Valdés, Juan Antonio

1990 Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área Maya. *Revista Estudios*, No.2/90:23-49. Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Guatemala.

1992 El crecimiento de la civilización Maya en el área central durante el Preclásico Tardío: Una vista desde el Grupo H de Uaxactun. *Utz'ib* 1 (2):16-31. Asociación Tikal, Guatemala.