

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL ESTILO DE BONAMPAK

SONIA LOMBARDO DE RUIZ
DEH-INAH

Una obra maestra de la magnitud de las pinturas de Bonampak ofrece tal riqueza de información respecto a su época —el período Clásico Tardío— que de ella pueden desprenderse múltiples lecturas. En esta ocasión el interés estará centrado en el estudio de su estilo,¹ buscando definir su posición dentro del desarrollo de la pintura mural maya.

Con anterioridad se ha mencionado en el libro dedicado a Teotihuacán en esta misma obra (Lombardo de Ruiz, 1996:4)*, que la técnica es uno de los elementos básicos en la conformación del estilo, tema que ha sido brillantemente tratado por D. Magaloni en este mismo tomo. Por esta razón, baste con remitir al lector a su artículo “El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak” para que pueda percatarse de su importancia. Aquí se abordarán la forma y la iconografía que son los otros aspectos que lo complementan. Quede claro, sin embargo, que si bien han sido separados para su análisis con la finalidad de lograr una mayor comprensión de sus características, técnica, forma e iconografía, son dependientes entre sí y, a la vez, partes integrales del estilo.

La forma pictórica

La presentación de la forma pictórica

En las pinturas de Bonampak se percibe que ha habido una deliberada elección de un lenguaje visual, en el que destacan, prioritariamente, el manejo de la figura humana como el elemento básico de la representación, y las formas naturalistas como el medio de referir la realidad. En otras palabras, se evita toda distorsión, o presentación abstracta, geometrizable, o impresionista de los personajes y los objetos a ellos asociados y, por lo contrario, se intenta reproducir, lo más fidedignamente posible, las formas con sus proporciones

y su apariencia natural. En lo único que difieren sensiblemente de la realidad es en las dimensiones de las figuras, ya que éstas tienen un rango entre 82 y 89 cm. de altura (sin tocado), esto es, que no tienen comparación con la estatura de un hombre real y, por lo tanto, la escala pictórica es menor que la escala natural.

Otro punto importante en la manera de presentar las pinturas es que éstas están supeditadas a la estructura arquitectónica y el orden para la lectura de los murales está condicionado por ella.

El Edificio de las Pinturas (Estructura 1) es una unidad constituida por una gran crujía cubierta con bóveda maya, que tiene dos divisiones intermedias para formar tres cuartos contiguos, pero independientes entre sí, cada uno con su acceso propio. Su arquitectura se rige por una composición simétrica bilateral en la que hay un eje central que coincide con la puerta del cuarto de enmedio, posición que lo privilegia jerárquicamente como el de mayor importancia entre los tres. Al interior de los cuartos rige el mismo principio compositivo, definido por la puerta, que marca el eje en el que naturalmente queda colocado el espectador en el momento de acceder a la cámara. Es decir, la arquitectura condiciona la percepción de las pinturas al ubicar a quien entra en el recinto, en una posición determinada: el eje de la puerta (fig. 1).

De igual manera, la disposición de los muros en el interior del cuarto es fundamental tanto para la percepción de las pinturas, como para planear la distribución de las figuras en el momento de crear la obra, pues la forma de las paredes se integra como parte importante del lenguaje pictórico.

¹ La noción de estilo que aquí se utiliza quedó expresada en el artículo “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en el volumen dedicado a ese sitio, en esta misma obra (Lombardo de Ruiz, Volumen I, Tomo II, 1996:3-4)*.

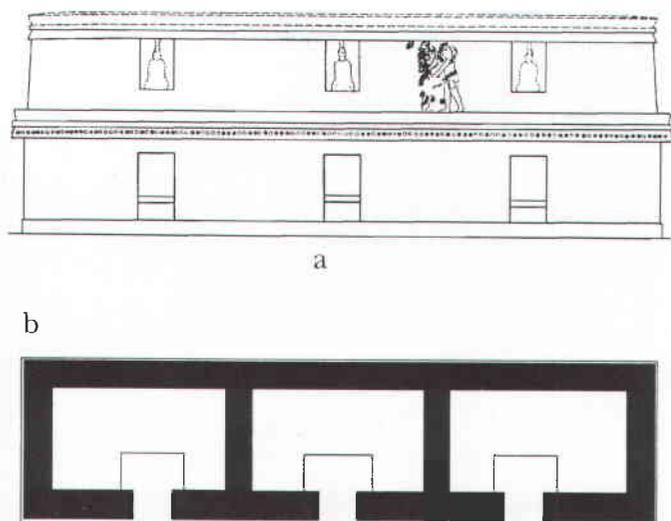


Figura 1. Bonampak. Estructura 1 o Edificio de las Pinturas, a) fachada y b) planta. Tomado de Mary Miller en este mismo tomo.

En Bonampak, la arquitectura tiene, en el interior, tres elementos básicos derivados de la forma constructiva: un muro recto, un paramento inclinado que corresponde a las paredes de la bóveda —dividido a su vez en dos, ya que en la parte superior tiene un saliente— y, en la cúspide, una sección plana que es la tapa que cierra el claro (fig. 2a). Sólo las paredes de los muros que dividen los tres cuartos son rectas, de

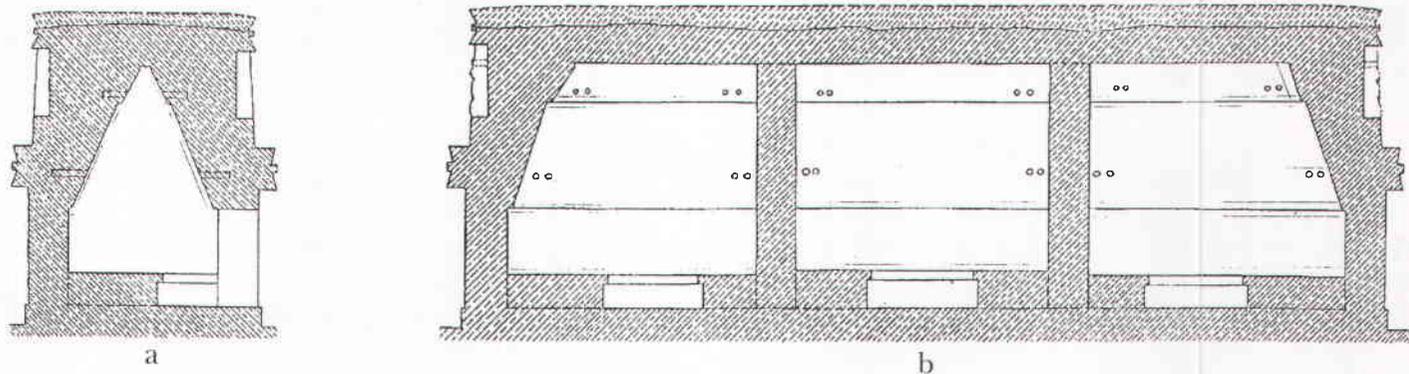


Figura 2. Bonampak. Estructura 1 o Edificio de las Pinturas, a) corte transversal de uno de los cuartos y b) corte longitudinal de la Estructura 1. Tomado de Mary Miller, en este mismo tomo.

tal manera que el 1 y el 3 tienen un muro lateral inclinado y otro recto, y el Cuarto 2, el central, los tiene ambos rectos (fig. 2b).

Tradición e innovación en la forma pictórica

Los murales de Bonampak se inscriben dentro de una tradición de la pintura maya, el *estilo policromo*, que se viene definiendo desde el período Preclásico Tardío, según se puede ver en uno de los ejemplos más antiguos que se conocen —la Estructura 5 D-Sub 10 I^a de Tikal (fig. 3)—, y que se desarrolla ampliamente

durante el Clásico Temprano, en los murales del grupo 6C-XVI-Sub de Tikal,² así como en la Estructura B-XIII de Uaxactún.

Este estilo se configuró con un lenguaje naturalista y, también en él, la figura humana es el elemento principal (fig. 4), por no decir exclusivo, en la representación.³

El dibujo se constituye a base de una *línea* continua (fig. 5) que tiene un grosor constante y es cursiva, con inflexiones suaves; las superficies de *color* son homogéneas con una paleta que incluye varios amarillos, rojos, rosas, blancos y negros.⁴ El volumen se sugiere por la superposición de planos y las figuras se distribuyen a lo largo de espacios horizontales, formando agrupamientos que describen escenas. Estos espacios se denominan *registros* y están limitados por una banda inferior que le da sustento a las figuras —un suelo— y una banda superior —que a veces es una banda celeste (fig. 3)— es decir, ambas delimitan el ámbito en el que se desenvuelven los personajes; en un mismo muro puede haber varios registros superpuestos en los que se describen escenas distintas (fig. 5).

Los *agrupamientos* se cohesionan cuando la distancia entre las figuras es semejante y por el contrario, se diferencian entre sí cuando aumenta la amplitud del intervalo entre los personajes. Se distinguen también por la direccionalidad de las figuras; en ellos es común que una parte de ellas esté orientada hacia un lado y

otra hacia el sentido contrario, a manera de un paréntesis, siendo el punto de convergencia el eje direccional, como se indica en el diagrama: (), ((),

² El mural *de la Pelota* en la Estructura Sub 21, estadio 2; el de los *Jugadores de Pelota* de la Estructura Sub 39, estadio 7 y el mural del *Jugador de Pelota* en la Estructura Sub 4, estadio 7.

³ Es excepción en este aspecto, la variante estilística de las tumbas de Río Azul, en las que sólo se representan deidades y no figuras humanas.

⁴ Un estudio más amplio al respecto se ha desarrollado en el capítulo "Los estilos en la pintura maya", en esta misma obra.



Figura 3. Tikal, Guatemala. Estructura 5D-Sub 10 1ª. Tomado de Coggins, 1975*.

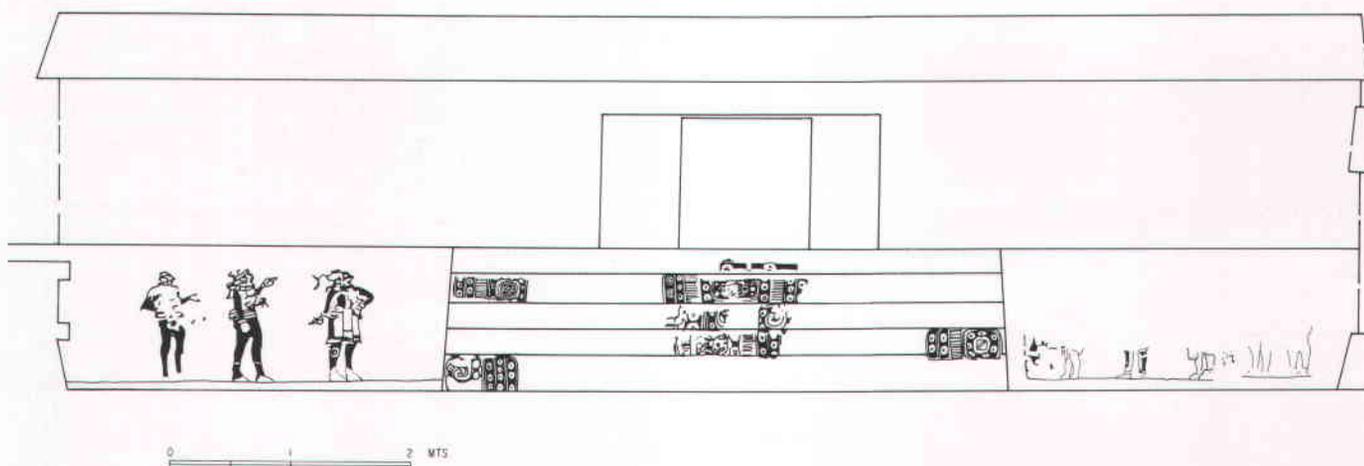


Figura 4. Tikal, Guatemala. Mural de los jugadores de pelota de la Estructura Sub 39, estadio 7, Grupo 6C-XVI-Sub. Tomado de Laporte, 1988*.

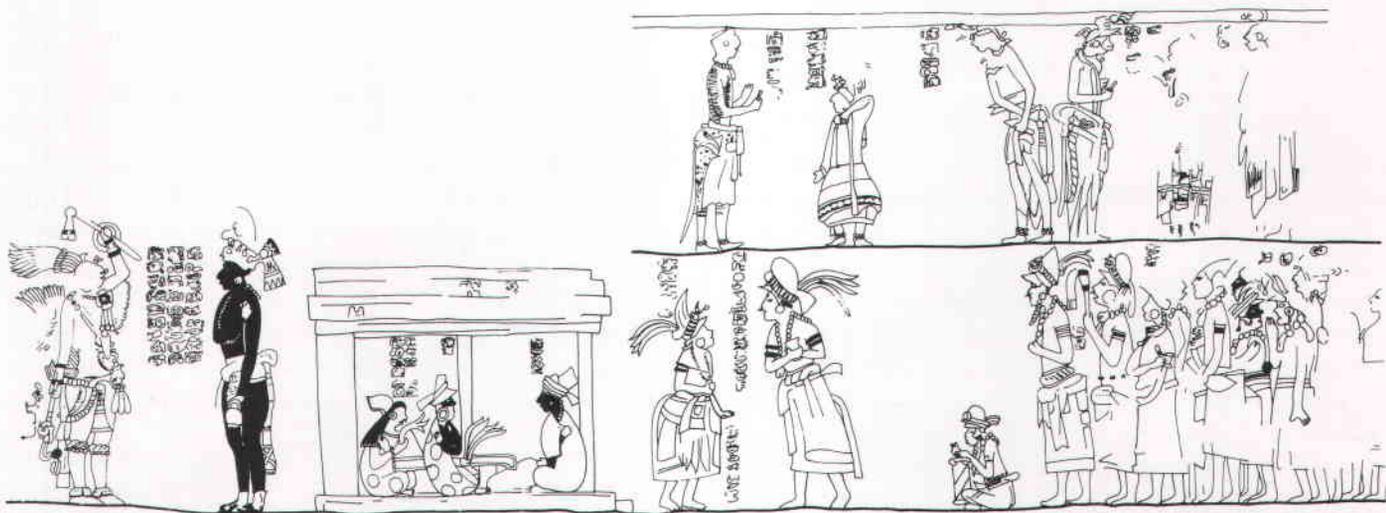


Figura 5. Uaxactún, Guatemala. Estructura B-XIII. Tomado de Morley, 1975*.



Lámina 3. Bonampak. Cuarto 1. Muro sur, personaje 61. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.

de color que adoptan formas muy abiertas (lám. 11), muy libres, casi flamígeras, que transmiten una carga expresiva muy dinámica; por esto se podría decir que el Cuarto 1 tiene una expresión más clásica y el Cuarto 3 es más barroco dentro del propio estilo.

La *policromía* también es llevada a logros insospechados. Magaloni (*op. cit.*) detectó 30 colores distintos, producto de combinaciones de diferentes minerales y tintas orgánicas, mezcladas con cal y aglutinantes también orgánicos (lám. 5).

Esta técnica les permitió lograr una gama de colores de diferentes texturas y densidades —que van de la rugosidad (lám. 6), a la transparencia (lám. 7)— así como múltiples matices y tonalidades, que enriquecen la paleta pictórica tradicional y coadyuvan a producir un efecto naturalista.

El *volumen* es otra categoría de la forma que recibe una atención especial en Bonampak, siempre con la intención de reproducir, en el plano pictórico, la tridimensionalidad de las formas naturales. Ésta se logra de varias maneras:

1) Por la redondez de las líneas y la extensión de las superficies. Por ejemplo, en el personaje 99⁶ del Cuarto 2 (lám. 8), la propia extensión abultada de su silueta lo presenta como un hombre obeso.

2) Por los efectos de sombreado obtenidos al aplicar los pigmentos de color con diferentes grados de concentración, especialmente en los cuerpos de los personajes (láms. 9 y 10), efecto sin precedente en la pintura maya y que es un avance en cuanto a la representación volumétrica.

3) Por superposición de planos. Cuando un plano cubre a otro, se asume que el que está tapado está en un segundo plano y que el que queda completo se destaca al frente; esto puede verse claramente en los danzantes del Cuarto 3 (fig. 6) en el que los ropajes de los personajes 25, 26 y 27 presentan claramente tres planos de profundidad al traslaparse uno arriba del otro.

Sobre esta base, se logran composiciones verdaderamente complejas y sorprende la destreza del pintor para producir el espacio tridimensional con recursos hasta cierto punto elementales: en el Cuarto 2 (fig. 7), entre los personajes 21 y 26, se crea un espacio que casi pareciera ser una bóveda, dentro del cual se encuentra, un tercer personaje, el 27, que va a ser

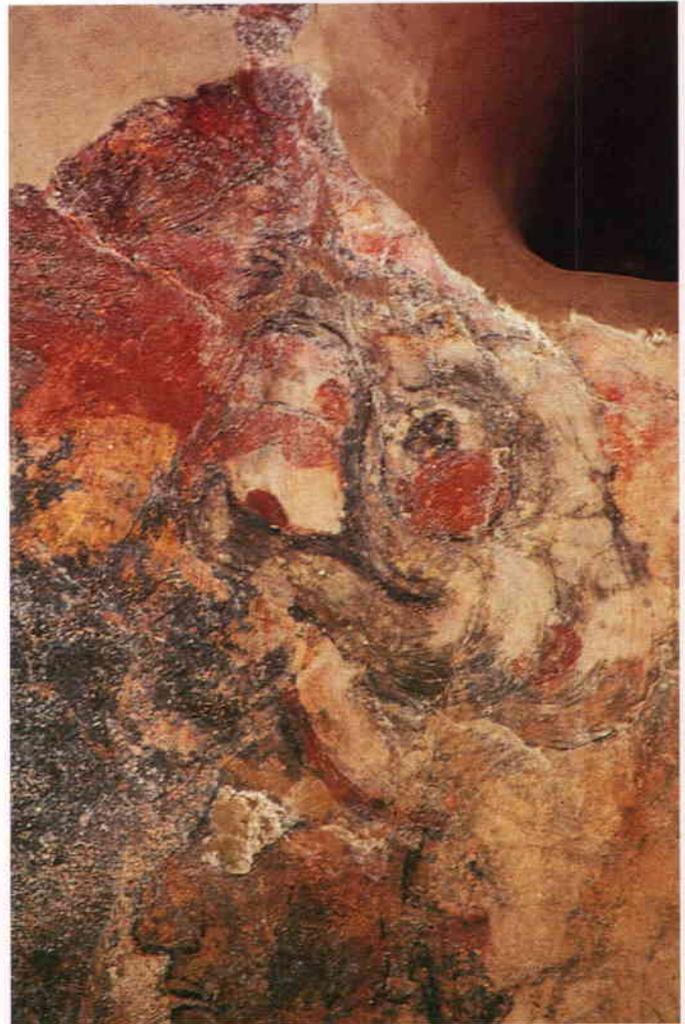


Lámina 4. Bonampak. Cuarto 2. Bóveda norte, personaje 111. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.

⁶ La numeración de los personajes y las cláusulas glíficas se tomaron de A. Arellano, en el Tomo I de este volumen.



Lámina 5. Bonampak. Cuarto 1. Bóveda norte, personaje 27, policromía. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.



Lámina 6. Bonampak. Cuarto 1. Muro norte, personaje 46, rugosidad. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.



Lámina 7. Bonampak. Cuarto 1. Muro este, personaje 58, transparencia. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.

ejecutado, yaciendo en diagonal, con una pierna traslapada con la de uno de sus agresores y el brazo derecho jalado por otro, posición que produce un verdadero escorzo.

4) La perspectiva vertical se suma para completar los recursos utilizados para representar el espacio tridimensional en Bonampak. Ésta difiere de la perspectiva renacentista en que no cuenta con un punto de fuga general y, por lo tanto, no hay disminución en el tamaño de las figuras para dar el efecto de profundidad. Éste se obtiene colocando unos personajes más arriba que otros, para crear la ilusión óptica de que las figuras de abajo están cerca del espectador y las de arriba más alejadas. Los murales del Cuarto 3 (lám. 11) resultan un buen ejemplo de este tipo de convención: los planos horizontales colocados uno arriba de otro, que representan los peldaños de la escalinata, se perciben más distantes cuanto más altos están.

La combinación de superposición de planos con la perspectiva vertical, es un recurso frecuente como se observa en la figura 8, en la que se llega hasta a 6 planos, complejidad de la representación que nunca antes había sido lograda.

5) Por último, otro recurso para lograr la profundidad tridimensional es por medio del color, utilizando sus cualidades de calidez o frialdad, a la vez que sus tonalidades, para fines de contraste. En el mismo



Lámina 8. Bonampak. Cuarto 2. Bóveda norte, personaje 99. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.



Lámina 9. Bonampak. Cuarto 1. Bóveda norte, personaje 23. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.



Lámina 10. Bonampak. Cuarto 1. Muro este, personaje 53. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.

ejemplo del Cuarto 3 (lám. 11), la escalinata es de colores naranjas y rojos, que son colores muy cálidos y que tienden a proyectarse hacia adelante y, en cambio, el cielo del fondo, en la parte de arriba, es azul claro, un color frío que, por lo contrario, se retrae; esta distinción perceptual ayuda a establecer la diferenciación espacial que crea la tridimensionalidad. De igual manera, los personajes que en su mayoría están pintados de un color café rojizo, resaltan por contraste sobre el naranja claro de la escalinata que funciona como fondo, creando una visión volumétrica que los hace destacar como si estuvieran en un plano más cercano.

El orden de la composición de las pinturas de Bonampak⁷ también sigue las pautas tradicionales: se rige por una simetría bilateral, condicionada — como ya antes se dijo — por los ejes arquitectónicos. Asimismo, las escenas se desarrollan en registros horizontales superpuestos.

Como en algunas pinturas desde el período Preclásico, que tenían en la parte alta una franja celeste,⁸ en Bonampak, en el nivel más alto que sobresale en el paramento de la bóveda, separado por una franja roja convencional, se diferencia en los tres cuartos un registro que aloja, en los cuatro lados, diseños alegóricos que se refieren a los dioses y a los cuerpos celestes. Éstos están presentes, fuera de los sucesos humanos,

⁷ Para un estudio más detallado de la composición en las pinturas de Bonampak, ver Lombardo de Ruiz (1976:369-374). Ese trabajo fue realizado hace ya 20 años y la apreciación de la línea y del color que en él se hace, cambió totalmente cuando se limpiaron las pinturas. Sin embargo, el análisis sobre las categorías de la *estructura*, la *dimensión*, la *métrica*, la *escala*, así como el relativo a la *jerarquía*, es todavía vigente en buena medida.

⁸ La tumba de la Estructura 5D-Sub 10 1ª de Tikal, ver figura 3.

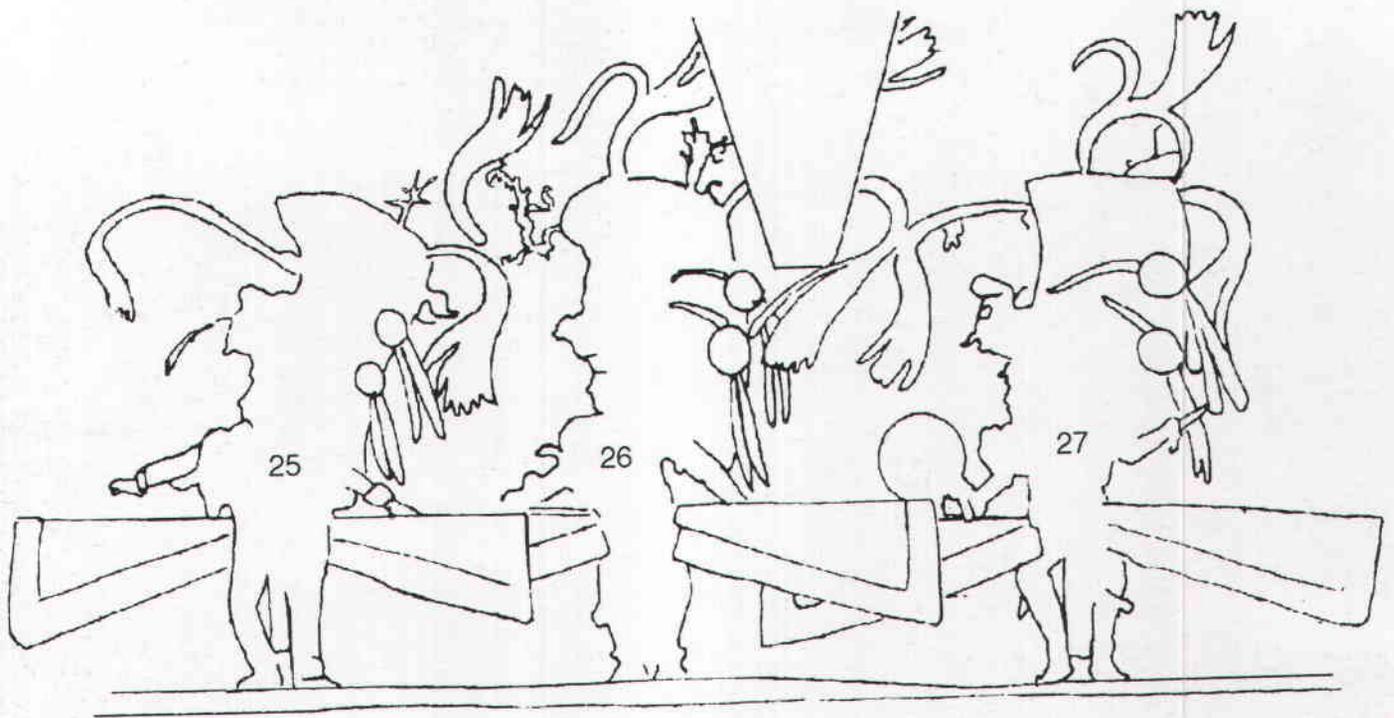


Figura 6. Bonampak. Cuarto 3. Muros poniente y sur, personajes 25, 26 y 27. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.



Figura 7. Bonampak. Cuarto 2. Muro este, personajes 21, 26 y 27. Dibujo de A. Resendiz, tomado de Adams y Aldrich, 1980.



Figura 8. Bonampak. Cuarto 2. Muro sur, personajes 30, 32, 33. Tomado de A. Arellano (Tomo I de este volumen).

contextualizando los eventos, describiendo cómo estaba el cielo cuando ocurrieron los hechos (Galindo y Ruiz, en este tomo), o rigiendo los acontecimientos terrenos como símbolos propiciatorios.

La narración histórica, la descripción de lo que se quiere dejar memoria, ocurre en los registros en los niveles inmediatamente inferiores. Sin embargo, aunque el creador de Bonampak utiliza esta forma



Lámina 11. Bonampak. Cuarto 3. Muro sur, escalinata. Dibujo de A. Tejeda. Tomado de Nájera, 1991.



Figura 9. Bonampak. Cuarto 1. Registro inferior. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

compositiva tradicional, introduce en los registros tres innovaciones que enriquecen la composición, enfocadas siempre a lograr un mayor naturalismo:

1) Despliega a los personajes en registros horizon-

tales que ocupan varias paredes del recinto, integrando una sola escena. Por ejemplo, en el registro inferior del Cuarto 1 (fig. 9), la celebración del grupo de nobles en la que participan, entre otros, unos músicos



Lámina 12. Bonampak. Cuarto 1. Muros este y sur. Nótese que el personaje 60 está pintado entre los dos muros, para hacer desaparecer la esquina. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.

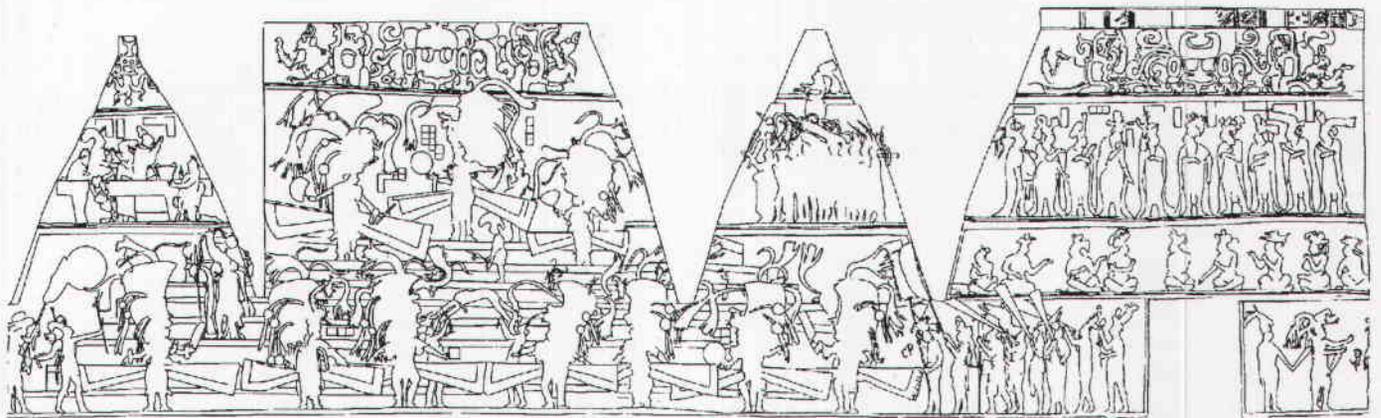


Figura 10. Bonampak. Cuarto 3. Esquema de los muros norte, este, sur y oeste. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.



Paramento superior de la bóveda

Paramento inferior de la bóveda

Paramento del muro

Lámina 13. Bonampak. Cuarto 1. Registros superpuestos en el muro y la bóveda del lado sur, en el que se describen distintos ambientes diferenciados por el color del fondo. Dibujo de A. Tejeda. Tomado de Nájera, 1991.

y tres dignatarios de alto rango, se desarrolla a lo largo de los cuatro muros del cuarto. Es tan evidente la intención de darle continuidad a la escena, que se pintan las figuras 51 y 60 en las esquinas, pasando de una pared a otra como si quisieran desaparecer el quiebre del ángulo arquitectónico (lám. 12).

2) Las líneas que limitan arriba y abajo a los registros sirven, al mismo tiempo, para representar elementos arquitectónicos, como pueden ser banquetas, plataformas o escalinatas y así, aunque los registros no se eliminan, quedan “disfrazados” como partes de los edificios que aparecen en las pinturas. El resultado es una forma muy original y creativa, entre tradición e innovación, la cual se logra magistralmente en el Cuarto 3 (fig. 10), pues la escena se despliega en los cuatro paramentos del cuarto, incluyendo muros y bóvedas como si fuera un solo espacio homogéneo, eliminando las esquinas y los cambios de nivel en los planos de la bóveda.

3) El color en los registros se utiliza simbólicamente con una connotación locativa, pues el fondo de las pinturas describe el ámbito en el que se desarrolla el evento. Como lo ha propuesto Magaloni (*op. cit.*), un

fondo azul claro para las escenas que se llevan a cabo en el exterior a la luz del día, como la celebración en el Cuarto 1 (lám. 13), y la danza en el Cuarto 3 (lám 11); rojo para las escenas que acontecen en el interior de los edificios,⁹ como el registro del segundo nivel del Cuarto 1. Se llega a sutilezas tales, para expresar el naturalismo, como la de variar el significado del color según su intensidad, usando los más oscuros para describir la penumbra. Por ejemplo, el azul en la batalla, según la misma autora, indica que ésta se desarrolla al amanecer o al anochecer; o en el muro norte del Cuarto 1 —donde los personajes se están vistiéndose— en el que el rojo también es más oscuro, como si se tratara de un espacio más recóndito, menos iluminado y más privado.

Los agrupamientos de los personajes en el espacio pictórico se mantienen, como en los otros ejemplos del estilo policromo (fig. 5), cohesionados o separados por la distancia del intervalo que los separa y por

⁹ Proskouriakoff, en Ruppert *et al.* (1955:43), ya había hecho esta misma interpretación del color.

la direccionalidad de las figuras; pero, al estar dispuestos en varios planos y en los espacios extendidos, adquieren una complejidad que rebasa por mucho la de los murales antecedentes (fig. 30).

Espacio natural y espacio pictórico

La innovación más importante en el manejo de la forma en Bonampak es sin duda la *representación espacial*, la cual no tiene precedente en los ejemplos de pintura maya conocidos.¹⁰ La idea de plasmar en los muros bidimensionales un espacio tridimensional como aparece en la realidad, está presente en todo momento en la creación bonampakiana.

Los recursos de los que echa mano el artista denotan el dominio pleno de su técnica y a la vez una inventiva que propone soluciones conceptuales acertadas para dar efectos de profundidad. No obstante, tiene que hacerse una distinción entre los tres cuartos, pues en cada uno de ellos hay una diferente manera de representarlo.

En el Cuarto 1 se manejan tres espacios horizontales distintos superpuestos que corresponden a distintas escenas, diferenciadas por el color del fondo (lám. 13).

El espacio que corresponde al registro inferior, cuya escena se desarrolla en un ambiente exterior, simbolizado por un fondo azul, se limita a ocupar el paramento del muro vertical; el otro espacio, cuya escena ocurre en un ámbito interior, simbolizado por un fondo rojo, se despliega en el paramento inclinado de la bóveda.¹¹ Necesariamente, los dos ambientes se refieren a dos tiempos distintos y es por ello que *Chaan Muan*, el Señor de Bonampak puede aparecer dos veces en el Cuarto 1: en el muro sur, donde está acabando de ser vestido (personaje 27),¹² y en el registro inferior, en el muro norte, que está enfrente de la puerta (personaje 62). Dentro de la concepción naturalista, un personaje sólo aparece una vez en cada escena.

Un último espacio se representa en el registro superior, donde se alojan símbolos de dioses y astros. El fondo vuelve a ser azul, y está ocupando la parte saliente del paramento de la bóveda, que ayuda a darle una dimensión aparte de la escena representada abajo.

En el Cuarto 2 (fig. 12), en los muros este, sur y oeste —donde se desarrolla la batalla— aunque todavía se pueden percibir tres niveles donde se desplanta la mayoría de los personajes, se intenta desaparecerlos poniendo algunas figuras que traspasan de uno a otro nivel —como los personajes 60 y 62 (fig. 11)— para crear un solo *espacio extendido* (Lombardo de Ruiz, 1976) y negando las diferencias de los planos de los paramentos de la estructura arquitectónica; muros y bóvedas se pintan en forma continua (fig. 12). Al mismo tiempo, la unidad de este espacio se ve reforzada por el color del fondo —azul oscuro— que cubre los tres muros, integrando las figuras en una única escena.



Figura 11. Bonampak. Cuarto 2, esquema del extremo sureste del muro sur. Los cuerpos de los personajes 60 y 62 transgreden el espacio del muro que tradicionalmente correspondía al registro inferior e invaden el paño de la bóveda, con la intención de desaparecer la división e integrar la escena en un gran espacio extendido. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

En cambio, en el muro norte, la intención es describir un suceso diferente y separarlo totalmente de la escena de la batalla, pues acontece en un tiempo

¹⁰ Aunque no se conserva más que una porción de muro, la disposición de las figuras pudiera haber sido semejante en la estructura denominada *El Cuartel*, en Cobá, Quintana Roo, contemporánea de Bonampak.

¹¹ En el Catálogo (Tomo I) se han numerado los registros del 1 al 4 de arriba hacia abajo. La escena de la bóveda abarca los registros 2 y 3. Pero éste último está como "disfrazado" constituyendo las plataformas sobre las que se distribuyen los grupos de nobles, para integrarse junto con el registro 2 en una sola escena. El personaje 36 en el muro norte funge también como elemento vinculador para ese mismo propósito pues, arrodillado en el registro 3, le pasa un objeto al personaje 23 que está en el registro 2.

¹² Que el personaje 27 sea el Señor de Bonampak es una propuesta de interpretación de la autora, basada precisamente en el análisis de las formas jerárquicas, pues aunque la cláusula asociada, "jaguar el más joven sostén de la tierra" es un título de gobernante, no se precisa que éste sea el de Bonampak. En estas pinturas, sólo los personajes 55 y 94 del Cuarto 2 tienen asociado el nombre de *Chaan Muan*; el 82 del Cuarto 1 y el 16 del Cuarto 3 tienen el título de "Señor de Bonampak" y dado que la cláusula A dice que *Chaan Muan* es el "Señor de Bonampak", se asume que estos dos personajes se refieren a él mismo.

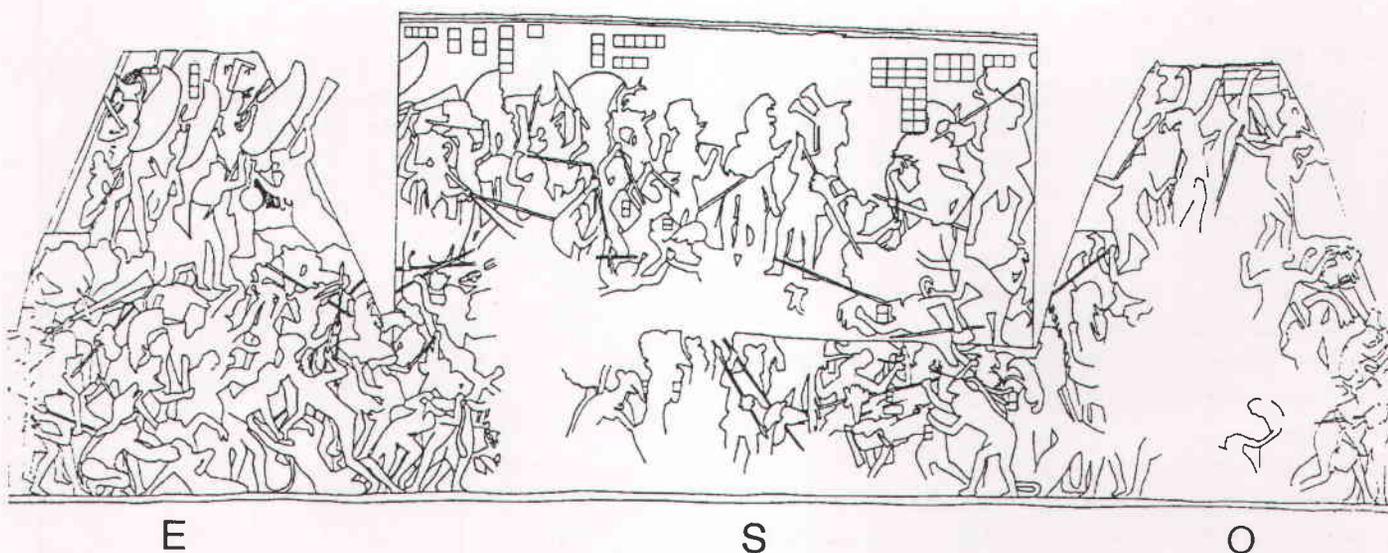


Figura 12. Bonampak. Cuarto 2, esquema de los muros este, sur y oeste, que conforman todo el espacio extendido en el que se representa la batalla, cubriendo tanto el paramento recto del muro como el inclinado de la bóveda. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

distinto. Para ello, se utiliza un recurso ya conocido en la pintura maya: unas bandas verticales rojas —que aquí están en las esquinas (lám. 14)—, que diferencian los espacios de los dos muros, en los que se representan los distintos momentos. De esta manera, *Chaan Muan* puede aparecer dos veces en el Cuarto 2,

como el personaje 55 en la batalla y como el personaje 94 ante los prisioneros; una vez en cada escena.

Divisiones con esta misma función se pueden ver desde el Clásico Temprano, por ejemplo, en las tumbas 1 y 12 de Río Azul (lám. 15), o en otros ejemplos contemporáneos, del Clásico Tardío, como es el de

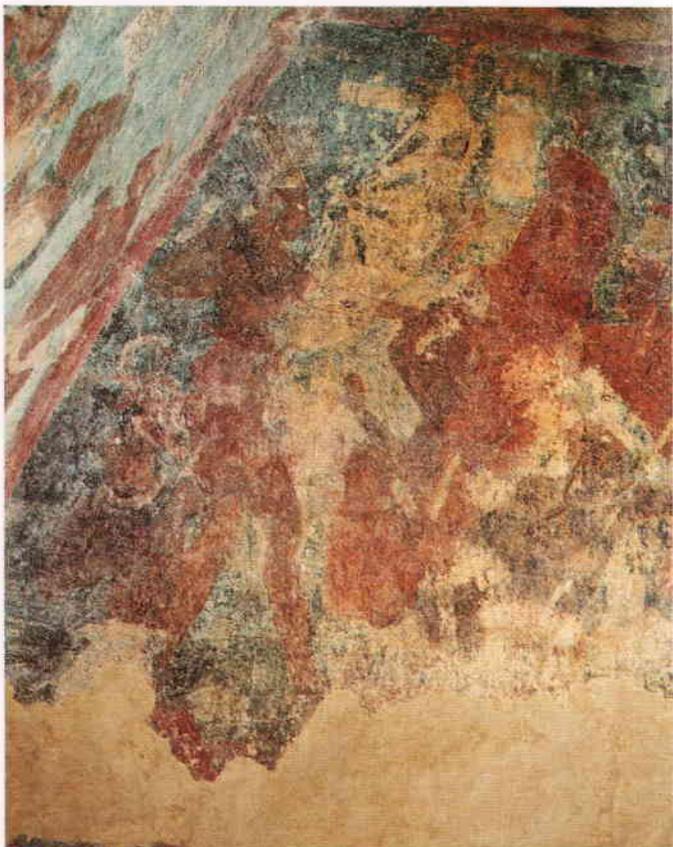


Lámina 14. Bonampak. Cuarto 2, esquina noreste. Detalle que muestra las líneas verticales de color rojo que dividen la escena de la batalla en el muro este y la de los prisioneros en el muro norte. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.

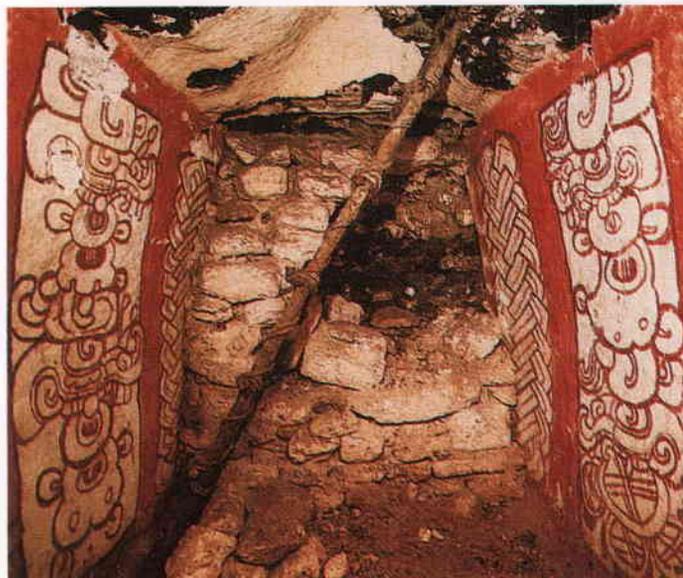


Lámina 15. Río Azul, Guatemala. Tumba 1, las franjas rojas verticales separan los diferentes agrupamientos de figuras. Tomado de Graham, 1986:454*.

Chacmultún y especialmente de Ichmac donde una escena, que es también una batalla, se aísla de las otras escenas por medio de una franja roja, con el mismo sentido que la de Bonampak.

Esta separación drástica, reforzada por el cambio de color del fondo, señala también que las escenas suceden en tiempos distintos y permite repetir la figura

de *Chaan Muan*, primero en la batalla capturando a un prisionero (personaje 55), y después en el basamento con los cautivos (personaje 94).

Por último, en el Cuarto 3 el *espacio extendido* es total, en los cuatro lados del cuarto, y se hace caso omiso de los desniveles de los paramentos de las bóvedas (fig. 10). Los registros no se reconocen, sólo se captan las plataformas y escalinatas en las que se distribuyen los personajes. Las esquinas también se eliminan pues hay personajes como el 11, el 16, el 26 y el 27, que están pintados en el ángulo pasando de uno a otro muro. Las cuatro paredes y la bóveda se integran sobre un fondo igual, así que la escena representada es única y sincrónica.

De aquí se puede concluir que las pinturas del Cuarto 1, en su concepción espacial —a pesar de las tres innovaciones que se señalaron en los registros— son las más apegadas a la tradición, pues mantienen diferentes escenas superpuestas a la manera de los registros tradicionales, sólo que diferenciados por el color del fondo. En el Cuarto 2, en la batalla, se logra la integración de una sola escena en un espacio extendido que abarca tres lados del cuarto incluyendo la bóveda, excepto la franja celeste. No obstante, el evento representado en el muro norte se separa deliberadamente por medio de las bandas verticales, que es otra forma tradicional de dividir el espacio. Es hasta el Cuarto 3 donde sí se busca la integración total de una escena, en un espacio extendido que abarca todos los muros y las bóvedas, exceptuando igualmente la franja celeste que permanece en los tres cuartos como un registro diferenciado. Esta concepción espacial es totalmente innovadora en Bonampak.

Sin embargo la experiencia espacial de este sitio no termina ahí. Todavía se le añade al espacio pictórico extendido e integrado temáticamente, un elemento más para acercarlo a la realidad natural, que está relacionado con la disposición de los muros creando lo que se denominará un *espacio envolvente*. Al ingresar a cada uno de los cuartos, el espectador queda colocado aproximadamente en el centro de las escenas, como participando en la procesión en el Cuarto 1, en medio de la batalla del Cuarto 2 y dentro de la plaza que forman las plataformas, justo frente a la escalinata en la que se desarrolla la danza del Cuarto 3.

Por lo anteriormente expuesto, si se está de acuerdo en que la meta que se propuso alcanzar el creador de Bonampak,¹³ fue la de plasmar en la pintura la realidad en su apariencia más natural, se puede suponer un avance progresivo del Cuarto 1 al Cuarto 3, que va del uso más convencional de los registros, a utilizar todo el espacio disponible, para desarrollar la escena e incorporar en ella al espectador, reproduciendo el espacio natural en el espacio pictórico. Al mismo tiempo, este avance permite sostener la hipótesis de que la ejecución de las pinturas en el tiempo siguió ese mismo orden, pues la libertad técnica, formal y expresiva que se logra en el Cuarto 3, al transmitir la vitalidad y el dinamismo vibrante de



Figura 13. Bonampak. Cuarto 2. Muro norte, personaje 104. Dibujo de Alfonso Arellano.

la danza, denota una experiencia previa que pudo haberse obtenido durante el desarrollo de los otros tres murales.

La iconografía

Tradición e innovación en la iconografía

La *posición* de las figuras humanas en el estilo policromo maya tiene, desde el principio, algunas características constantes y mantiene ciertos cánones de representación invariables que permanecen en Bonampak. Por ejemplo, hay ciertas posiciones que se repiten de manera convencional, tal es el caso de la posición sedente vista de perfil, en la que las piernas cruzadas a la manera oriental se pintan esquemáticamente con una forma elíptica, como puede verse, entre otros, en los personajes 36, 40 y 41 del Cuarto 1 y en el 104 y el 105 del Cuarto 2 de Bonampak (fig. 13).



Figura 14. Tikal, Guatemala. Tumba 166, personaje sedente. Tomado de Coggins, 1975*.

¹³ Por la unidad que posee la obra de Bonampak, aquí se considera que hubo un solo creador, al cual se debe la concepción general, aunque es casi seguro que en ella intervinieron varios pintores.



Lámina 16. Bonampak. Cuarto 3. Muro norte, personajes 67, 68 y 69. Foto Sonia Lombardo de Ruiz, 1994.



Lámina 17. Bonampak. Cuarto 1. Muro poniente, personaje 19. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.

El antecedente pintado más antiguo que se conserva es el de la Tumba 166 de Tikal (fig. 14), del período Preclásico Tardío. Clemency Coggins (1975)*, expresó la hipótesis de que esta pintura deriva de una tradición gráfica más antigua, lo que llevaría a remontar esta forma iconográfica a las primeras formas de escritura pictográfica. Lo novedoso en este caso es que en Bonampak se introduce otra forma iconográfica,

la de las figuras sentadas de frente —que es privativa del período Clásico Tardío— como se ve en los personajes 67, 68 y 69 (lám. 16), o como la figura que está sobre un trono (lám. 17), que es muy común en la cerámica policroma contemporánea.

Otra convención que es invariable es la de que los personajes que están de frente dirijan la cabeza hacia un lado y tengan los pies abiertos con las puntas hacia afuera (fig. 25a, personaje 27; fig. 25b, personaje 94). Ambas posiciones evaden así la dificultad que significa la representación tridimensional de un rostro y un pie de frente, que lleva implícito un acortamiento (*scorso*) en perspectiva. Sin embargo, en Bonampak han sido ya señalados por varios autores algunos intentos de pintar rostros frontales, como el cautivo en la banqueta del Cuarto 2 (Miller, 1985; Pincemin y Rosas, 1994b) y una insignia que aparece en el Cuarto 1 (Pincemin y Rosas, 1994b) que denotan la intención innovadora de abordar ese problema (fig. 15).

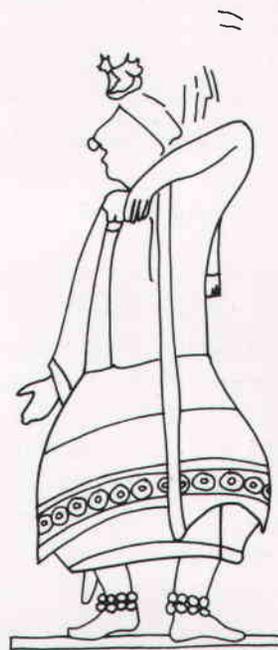


Figura 16. Uaxactún, Guatemala. Estructura B-XVIII, personaje en postura de danza.

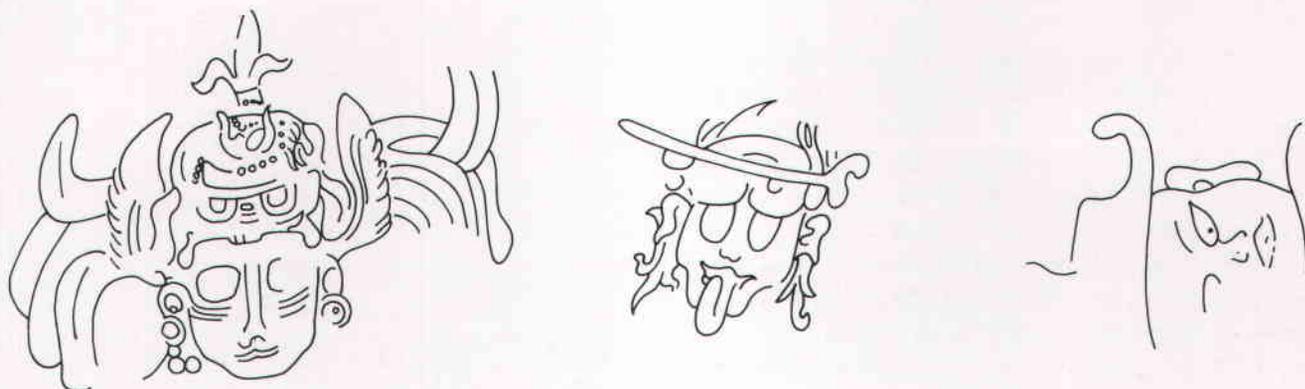


Figura 15. Bonampak. Representaciones de rostros frontales siguiendo a Pincemin y Rosas, 1994b.

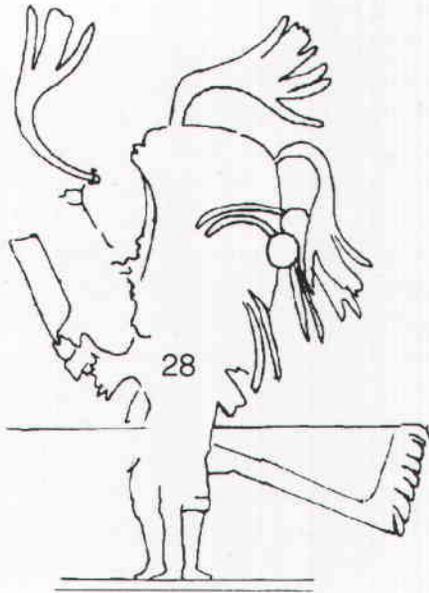


Figura 17. Bonampak. Cuarto 3. Muro poniente, personaje 28, figura en posición de danza. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.



Lámina 18. Bonampak. Cuarto 3. Muro norte, personaje 9. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.

La asociación de glifos con otras figuras es un rasgo también frecuente en la pintura maya. Coggins (*op. cit.*)* menciona la presencia del glifo *akbal* en el tocado de uno de los personajes de la Estructura 5D-Sub 10 1ª de Tikal (fig. 3); también tiene un glifo *ahau* en una rodillera uno de los personajes del mural de los jugadores del mismo sitio (fig. 4) y amplias inscripciones aparecen en las tumbas de Río Azul y en el Edificio B-XIII de Uaxactún (fig. 5). En Bonampak persiste esta tradición iconográfica y se pintan glifos y textos que refieren nombres y rangos de los personajes, así como las fechas y los eventos descritos en los murales.

Lo antes expresado se refiere a aspectos generales de la representación de las figuras, pero también se reconocen en Bonampak algunas *categorías iconográficas*, con significados específicos, que vienen de tiempo atrás. Tal es el caso de la imagen de *la danza*, que consiste en una figura de frente con la pierna flexionada y aparece desde el Clásico Temprano en el mural de la Estructura B-XIII de Uaxactún (fig. 16).

En el Cuarto 3 está presente en los personajes 17, 25, 26, 27 y 28 (fig. 17) con lo que esa escena se convierte en una magna danza colectiva.

Otra categoría iconográfica tradicional recogida en Bonampak, es la del *gestual ritual*. Muchos personajes tienen las manos en ademanes especiales cuyo significado se desconoce pero que son parte significativa del rito, como puede verse en el mural de los jugadores de Tikal (fig. 4) y, por ejemplo, en el personaje 12 del Cuarto 3 (lám. 18). También comparten ademanes convencionales los personajes 53, 54, 59 y 60 del Cuarto 3 (lám. 19).

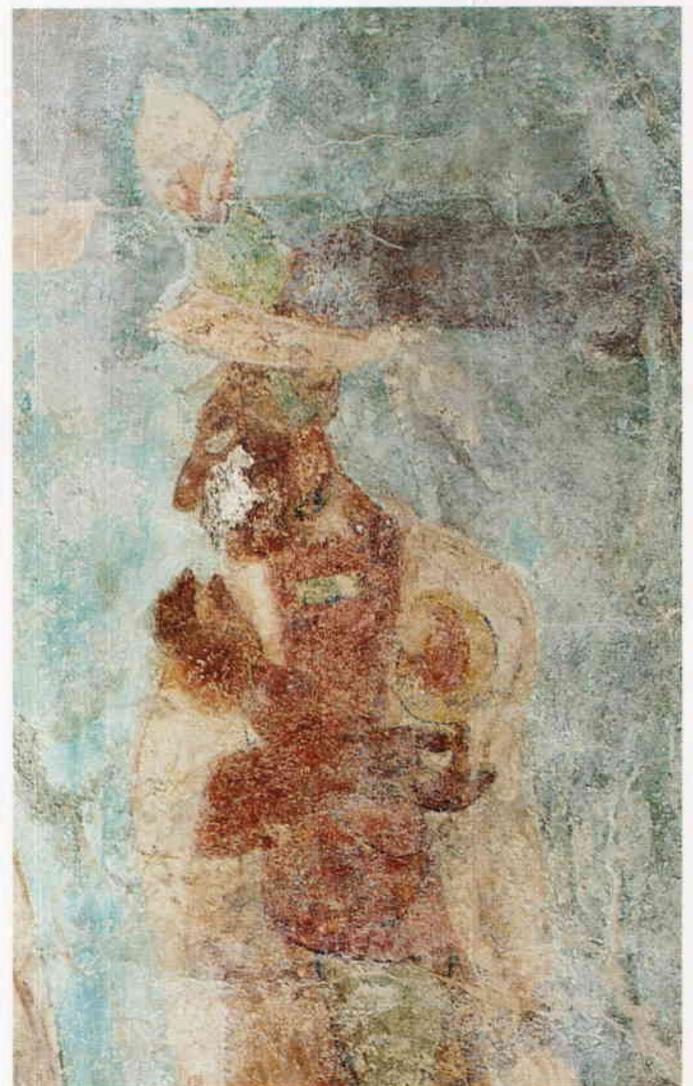


Lámina 19. Bonampak. Cuarto 3. Muro norte, personaje 60. Foto Ernesto Peñaloza, marzo, 1997.



Figura 18. Uaxactún, Guatemala. Edificio B-XIII, personajes alineados. Tomado de Morley, 1975*.

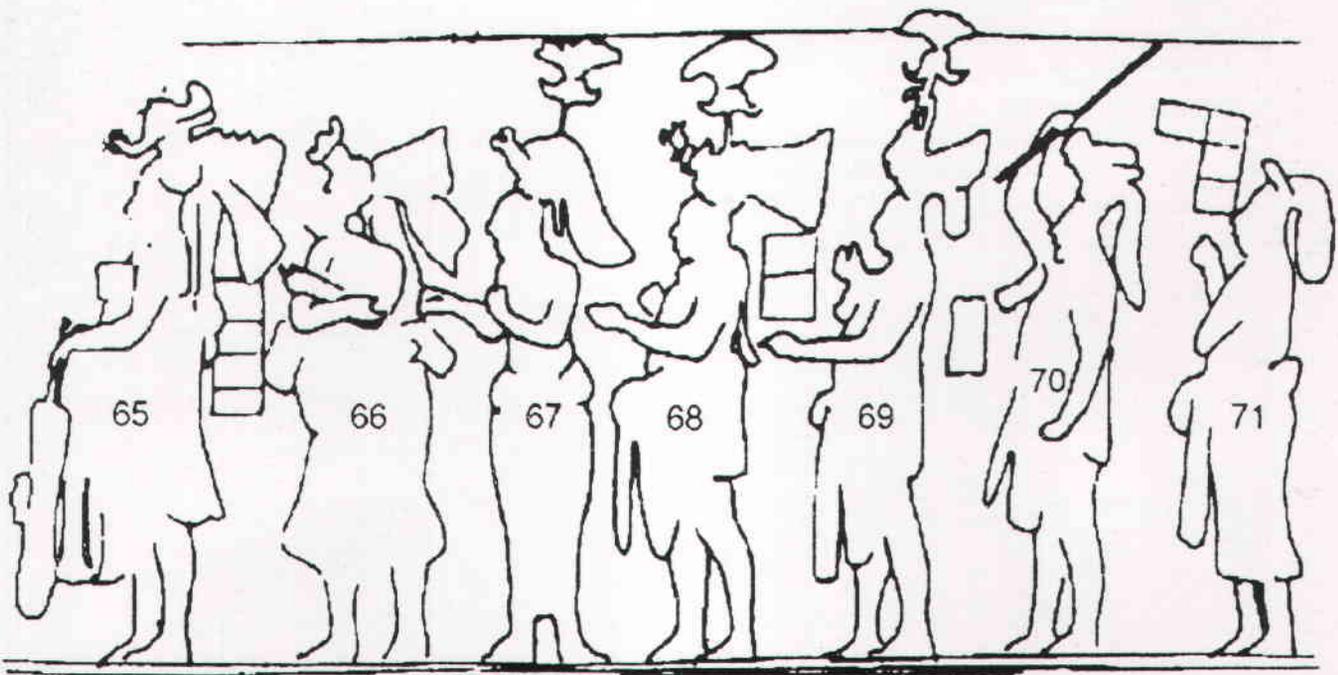


Figura 19. Bonampak. Cuarto 1. Muros oeste y sur, personajes alineados. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

Los *personajes alineados uno atrás del otro* son otra categoría iconográfica de uso tradicional, que se representó desde el período Clásico Temprano en Uaxactún (fig. 18) y fue recogida en la celebración del registro bajo de Bonampak (fig. 19).

La categoría iconográfica de *sujeción* consiste en una imagen formada por dos personajes en posiciones distintas y relacionadas entre sí. Uno está de pie, eriguido y el otro en una postura encogida que puede variar, pero siempre en una situación de sumisión a

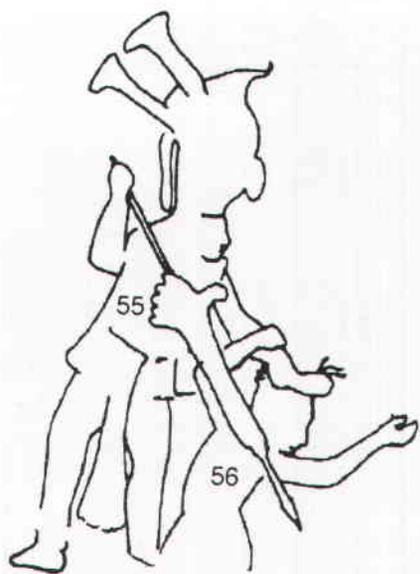


Figura 20. Bonampak. Cuarto 2. Muro sur, personajes 55 y 56 en posición de sujeción. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

los pies del primero; en conjunto se inscriben en una forma de triángulo, como se ve en los personajes 55 y 56 del Cuarto 2 (fig. 20).

En Bonampak, se repite esta forma iconográfica en muchos de los agrupamientos en la escena de la batalla como en los personajes 51 y 52, o bien en una variante en la que hay dos personajes de pie opuestos, con un sólo cautivo (fig. 21).

Su antecedente se remonta a las pinturas de Juxtahuaca en el período Preclásico (Lombardo de Ruiz, 1996:7-8)*. A pesar de que pertenecen a otra cultura y a otra época, denotan que la iconografía maya se nutrió de varias tradiciones. La categoría de *sujeción* es una forma recurrente en los relieves de las estelas mayas y, aunque no se conocen ejemplos de ella en pinturas del Preclásico o del Clásico Temprano, el

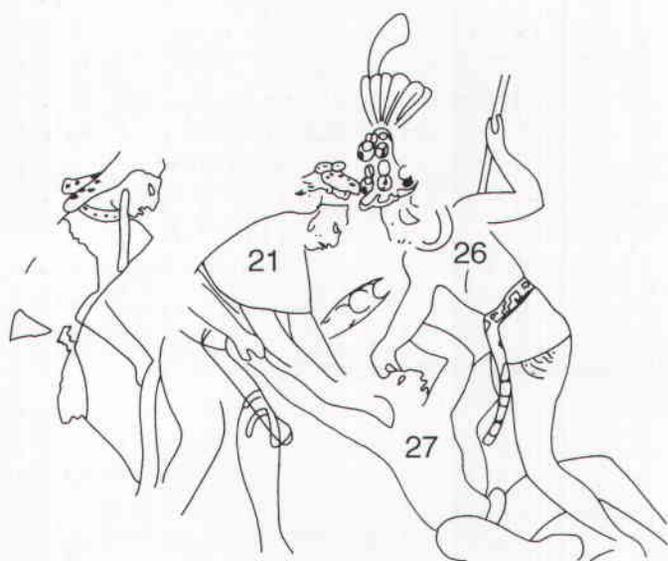


Figura 21. Bonampak. Cuarto 2. Muro este, personajes 21, 26 y 27, esquema de imagen doble de sujeción. Tomado de Pincemin y Rosas, 1994b.

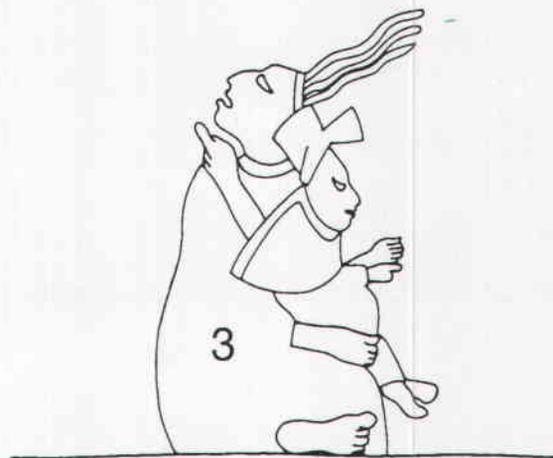


Figura 22. Bonampak. Cuarto 1, personaje 22 (tomado de Adams y Aldrich, 1980); Cuarto 1, personaje 29 (dibujo de Alfonso Arellano) y Cuarto 3, personaje 3 (tomado de Adams y Aldrich, 1980), todos ellos volteando forzosamente hacia atrás.

hecho de que haya varias representaciones iguales en otros sitios contemporáneos a Bonampak —como en Ichmac, o en Chacmultún—, permite suponer que sí formaron parte de una tradición pictórica del área maya.

Pero el estilo policromo maya no se expresó sólo en formas convencionales, sino que también procuró el uso de posiciones muy variadas: de frente (Tikal, 5D Sub 10 1^a), de perfil o de tres cuartos (Uaxactún, B-XIII), de pie o caminando (Tikal, *los jugadores*), sentadas, tocando el tambor o bailando (Uaxactún, B-XIII) o jugando a la pelota (Tikal, mural de la pelota), lo que quiere decir que hubo la intención de plasmar en las pinturas las posiciones que adopta el cuerpo humano naturalmente en las diferentes actividades que realiza.

En Bonampak la variedad de las posiciones de las figuras rebasa todas las expectativas, especialmente en la batalla, en la que además están imbricadas en todo tipo de interrelaciones, para producir efectos naturalistas en las escenas. Hay un especial interés en representar algunos cuerpos en posición de voltear hacia atrás manteniendo el cuerpo hacia adelante, pero al evadir el escorzo y presentar los rostros de perfil, se fuerzan las figuras adoptando posiciones muy distorsionadas como los personajes 22, 29 y 36 del Cuarto 1; 125 del Cuarto 2 y 3 del Cuarto 3 (fig. 22);

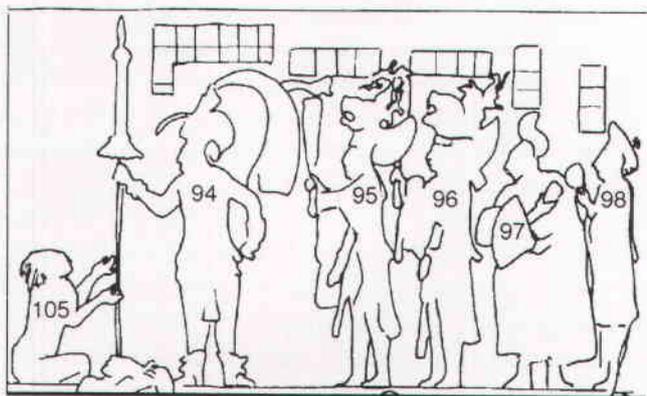


Figura 23. Bonampak. Cuarto 2. Muro norte, personajes 105, 94, 95, 96, 97 y 98. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

parece que este problema fue una preocupación casi obsesiva del pintor que trabajó en el muro norte del Cuarto 1. A pesar de que no se logra plenamente, denota la intención de representar a las figuras naturalistamente, desde todos los ángulos posibles.

En resumen, en la iconografía de las pinturas de Bonampak se retoman del estilo maya policromo, las formas de representación convencionales, las categorías iconográficas tradicionales, así como la idea de presentar las posiciones de las figuras, lo más cercanamente posible a la realidad. Su innovación consiste en que todos estos principios se desarrollan en un grado máximo, con variantes múltiples, con el objetivo de lograr una apariencia natural.

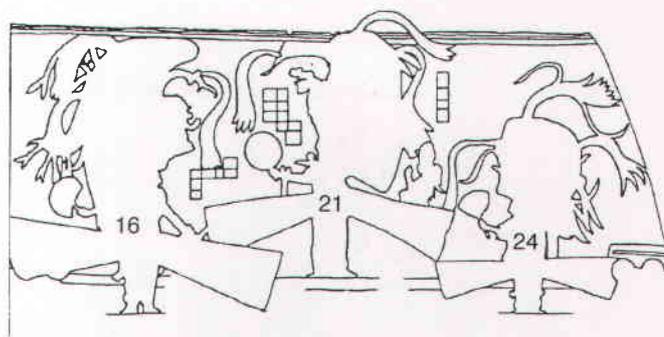


Figura 24. Bonampak. Cuarto 3. Muro sur, personaje 21. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

Pasando ahora a tratar sobre la *iconografía* de los murales, hay que hacer notar primero la gran relación que tiene con la composición general de las pinturas, pues ésta última es determinante para comprender las jerarquías de las imágenes.

La manera como se distribuyen las figuras en el espacio pictórico forma parte del lenguaje significativo de las obras de arte, y se desprende, tanto de las tradiciones pictóricas específicas, como de las costumbres culturales del grupo social; ambas constituyen el que se ha llamado *significado secundario o convencional* y que se aplica conscientemente por la acción práctica de quien lo transmite (Panofsky, 1970)*. Por esta razón, inicialmente se hará un análisis del sistema de jerarquización en las pinturas de Bonampak y a continuación, con el apoyo de los textos, se intentará sustentar una interpretación iconográfica y ver su relación con la tradición de la pintura maya.

En otro trabajo (Lombardo de Ruiz, 1976) se ha estudiado detalladamente la manera como se presenta la jerarquía en las pinturas de Bonampak, mismo que a continuación se resume.

Retomando primero algunos aspectos de la posición de las figuras, se observa que las que están de frente tienen siempre más jerarquía que las de perfil y entre ellas, las figuras que ocupan un espacio más extenso, más amplio, son las más importantes y corresponden a los personajes de más alto rango. Esto se percibe muy claramente en el muro norte del Cuarto 2 (fig. 23), en el que los cartuchos de glifos que identifican a los personajes muestran que el número 94 es el “señor Cielo Harpía II (*Chaan Muan II*), señor del linaje de Bonampak, sostén del cosmos” (Arellano en este mismo tomo) quien, de acuerdo con las inscripciones de las pinturas, es el protagonista principal. Él está en posición de frente, y su figura ocupa el mayor espacio de toda la escena. Su esposa (personaje 97) la “señora Verde Conejo dama señor de Yaxchilán, señora sostén del Cosmos”¹⁴ está también en posición frontal como corresponde a su rango, aun-

¹⁴ Todos los textos aquí citados se basan en la lectura que presenta Alfonso Arellano, en el Tomo I y en este Tomo II. Los números de identificación de los personajes son los de Adams y Aldrich, 1980. Se sugiere ver las figs. 17, 18 y 19 en el Tomo I.

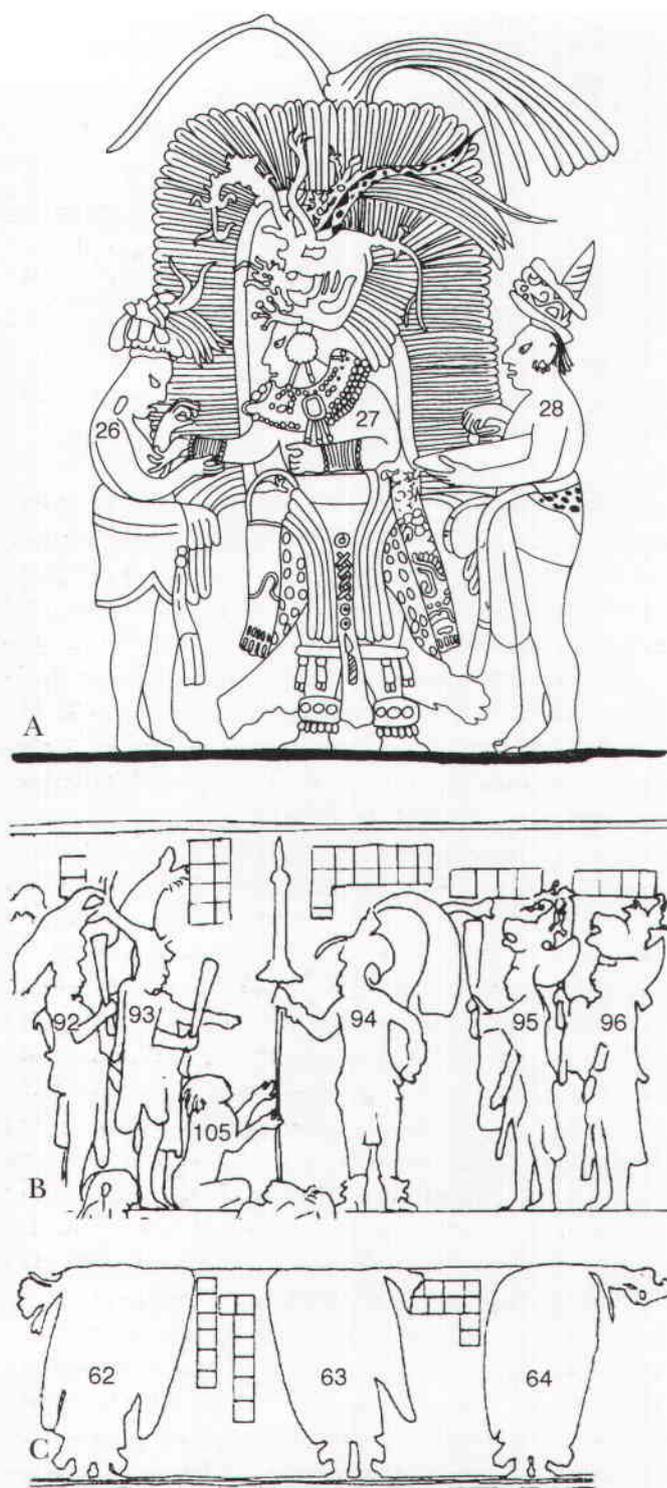


Figura 25. Bonampak. a) Cuarto 1, muro norte, personajes 26, 27 y 28; b) Cuarto 2, muro norte, personajes 92, 93, 105, 94, 95 y 96; c) Cuarto 1, muro sur, personajes 62, 63 y 64. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

que la extensión del espacio de su figura es más restringida que la de su esposo. El resto está en posición de perfil, ocupando espacios más pequeños, menos importantes, siendo el del cautivo (personaje 105) el más reducido, por lo que su jerarquía está minimizada.

La extensión de las figuras y del espacio que las rodea es a la vez el factor más utilizado en Bonampak para conseguir la monumentalidad. Considerando que el pintor maneja las dimensiones de la figura humana de manera naturalista, sin exagerar las de los in-

dividuos más importantes, la forma en que logra la monumentalidad es extendiendo sus posiciones y su atuendo. Obsérvese, por ejemplo, la monumentalidad que adquiere por su extensión el personaje 16 del Cuarto 3 (fig. 24), misma que llega a contrarrestar la importancia que tiene el personaje 21 que, por estar en el eje de la composición, desempeña el papel principal dentro de la escena.

Algo semejante ocurre entre los personajes 62 y 63 del Cuarto 1, en el que la extensión del ropaje del primero es ligeramente más amplia que la del segundo que ocupa el eje al centro del muro (fig. 25c).

En los agrupamientos, la jerarquía más alta la tienen las figuras que se encuentran en los ejes direccionales, las cuales están siempre en posición frontal, como puede constatarse en Bonampak, en los personajes 27 y 83 del Cuarto 1 (fig. 25a); 55 y 94 del Cuarto 2 (fig. 25b) y el personaje 21 en la danza del Cuarto 3 (fig. 24).

En los registros, las figuras que ocupan el eje central del paramento en el que se encuentran, son las que tienen la mayor preponderancia, como el personaje 63 del Cuarto 1 (fig. 25c).

En cuanto a la jerarquía de los propios registros, es mayor cuanto más arriba están, es por esto que los astros, o dioses, se alojan en el más alto de la bóveda.

Todo lo anterior se refiere a las jerarquías en la pintura, pero también debe recordarse la dependencia que esta guarda respecto a la arquitectura.

Por principio, la simetría del edificio privilegia por sí misma al Cuarto 2, el central, como el recinto más importante; consecuentemente, la batalla y la captura de los prisioneros es también el evento medular en el discurso pictórico. Los dos cuartos laterales están en segundo término y ambos tienen igual jerarquía.

En el interior de cada recinto, el muro que queda frente a la entrada tiene la prioridad ya que es el primero que se capta al traspasar el umbral; los dos muros laterales siguen en importancia y por último, el de la puerta es el que se capta al final, ya que el espectador tiene que girar hacia su espalda para visualizarlo.

Con todos estos recursos, Bonampak presenta un sutil juego de relaciones jerárquicas entre las formas, en las que se combinan las arquitectónicas con las pictóricas, compensándose unas con otras, para expresar todas los ricos matices de roles y rangos, que ponían en juego el señor de Bonampak y la élite que lo rodeaba, al celebrar eventos tan excepcionales, que fueron dignos de ser pintados para legitimar su soberanía y perpetuar su memoria. El descubrir su sistema de jerarquización ayuda a desentrañar su significado, completando la información que se desprende de la comprensión directa que proporcionan las imágenes visuales¹⁵ y del registro que consigna la epigrafía, desafortunadamente incompleta en el caso de Bonampak, pues no todos los glifos se pintaron.

¹⁵ Este es el significado fáctico de Panofsky, 1970*.

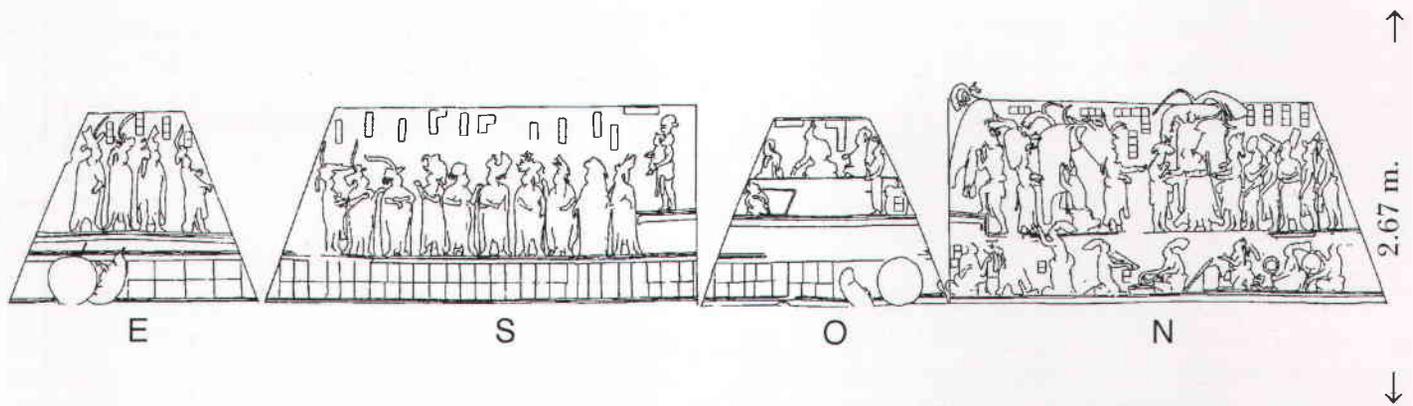


Figura 26. Bonampak. Cuarto 1, esquema de la escena de la bóveda. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

A continuación se procederá a interpretar la iconografía general de las pinturas, sin entrar en los detalles particulares que aportan otros significados convencionales, tan importantes como puede ser el de los atuendos y el de los objetos portados. Ambos funcionan como divisas de identidad: son insignias de rango, de la actividad o del papel que desempeña el personaje, de su lugar de origen, etc., tema por demás interesante que es ampliamente desarrollado por T. Uriarte en este mismo tomo, y que es complemento básico para el análisis iconográfico.

Si bien se ha dicho que el Cuarto 2 con la escena de la batalla es el principal, la secuencia de los eventos parece iniciarse en el Cuarto 1, según lo indica la epigrafía, pues la inscripción en la cláusula A refiere las fechas 10 de diciembre de 790 y 11 de noviembre de 791 de nuestra era, cuando se reunieron *Chaan Muan II* y *Pacal Bahlum II* de Yaxchilán para dedicar la casa cuyo nombre es “Seis mar” (Edificio de las Pinturas). La cláusula 15 del Cuarto 2 narra que el 2 de agosto de 792, casi un año después, *Chaan Muan* capturó en la batalla al señor Nudo ¿Hocico? G III. Aunque no hay fechas registradas en el Cuarto 3, por la secuencia que se sigue en los dos anteriores y de acuerdo con el significado fáctico de la pintura, se puede afirmar que la fiesta ahí representada es la culminación de la narración. Otro punto que puede reforzar el hecho de que el discurso pictórico sigue el orden mencionado, es que el orden establecido para la lectura de la cláusula A, va de izquierda a derecha por lo que, consecuentemente, la secuencia para la lectura en el edificio debe ser la misma, del Cuarto 1 al 3. Sobre estas bases se prosigue a continuación con la interpretación iconográfica.

En el Cuarto 1, de acuerdo con el análisis del color, hecho anteriormente, se describen dos escenas. Por sus dimensiones, la más importante es la que tiene el fondo rojo y se despliega en el paramento que corresponde a la bóveda, pues éste tiene una altura de 2.67 m. (sin considerar la parte que sobresale en lo alto, en donde está representado el mundo sideral, fig. 26). En cambio, la del fondo azul, que está sobre el muro vertical, solo mide 1.17 m. (fig. 27). Aquella es también preponderante, porque su posición inclinada la acerca más hacia el espectador.

La escena pintada en los cuatro muros de la bóveda es única y sincrónica y en ella, la plataforma más alta y las figuras 16 y 22 que están en sus extremos, actúan como elementos vinculadores. La plataforma abarca el muro oeste y se prolonga hacia los muros norte y sur, integrando a los tres como partes de la misma escena; los segundos tienen su cuerpo dirigiéndose hacia uno de los grupos, pero voltean el rostro hacia el grupo que está a su espalda como participando en ambos a la vez (fig. 22a).

En el muro principal, en el que está frente a la entrada, hay en el primer término, sobre una banqueta, diez personajes, cubiertos con capas iguales, aunque sus ricos vestidos son diversos, que entre sí tienen la misma jerarquía, y otro con un niño en los brazos. Desafortunadamente sus nombres no aparecen en los cartuchos y no se puede saber quiénes son ellos, pero su presencia es la prioritaria en la escena. La banqueta sobre la que están parados contiene una amplia inscripción (cláusula A), que narra el evento representado en las pinturas. Su texto, de acuerdo con la lectura de Arellano (*op. cit.*), relata que el 11 de noviembre de 791 d.C., Cielo Harpía II (*Chaan Muan II*) “divino señor del linaje de Bonampak, sostén del cosmos, señor del hacha” (títulos honoríficos) y Escudo Jaguar II (*Pacal Bahlum II*), “sagrado señor de la casa de Yaxchilán”, sahumaron a “Seis mar”, que es el nombre sagrado de la casa, es decir, dedicaron el Edificio de las Pinturas. Se sabe por otras fuentes¹⁶ que los gobernantes invitaban a sus festividades a otros principales de señoríos vecinos y éste podría ser el caso de los diez principales.

En el muro este, a la izquierda, hay cuatro personajes más, que llevan sus nombres y títulos en las inscripciones a ellos asociadas: “Rojo señor”, “¿? Perro señor”, “Ardilla señor”, “Hormiga dos señor árbol” (Arellano, en este tomo). Por estar sobre un escalón, en un nivel más alto que el de la plataforma, deben tener un rango mayor que el de los diez personajes, aunque su papel en la escena es menos importante,

¹⁶ Schele y Freidel (1990:264)* mencionan que a las festividades de Yaxchilán acudieron *ahauob* enviados por los señores de diversos reinos tales como Bonampak, Piedras Negras y Tikal.

porque se encuentran en un muro lateral. Probablemente son miembros de la nobleza local, representantes de barrios o clanes, cuya dignidad está reconocida pero el lugar de honor lo tienen los visitantes. Todos están volteando hacia el muro norte; el eje direccional del grupo es unívoco, su atención está centrada en los diez señores, integrándose así al resto de la escena.

En el lado oeste se alojan los personajes con el más alto rango de todos, pues están sobre la plataforma más encumbrada y, todavía más arriba, tres de ellos están sentados sobre un trono. Es muy probable que se trate de las mujeres de la familia de *Chaan Muan*: su esposa (personaje 19), su madre (personaje 20) y una joven no identificada (personaje 18). También hay otras dos mujeres nobles (personajes 21 y 17), aunque tal vez no estén emparentadas directamente, ya que tienen un rango más bajo por estar fuera del trono, una de pie y la otra sentada. El niño, que se encuentra en el otro muro —sobre la misma plataforma y a la misma altura que las señoras—, también puede ser su familiar; Arellano (*op. cit.*) cree que se trata del hijo de *Chaan Muan* y de su esposa, la señora Verde Conejo, del linaje de Yaxchilán y hermana de *Pacal Bahlum II*. Sin embargo, al igual que el grupo del muro este, a pesar de tener el rango supremo, no son la parte principal dentro de la escena.

Cabe en este punto, con base en el análisis que se ha hecho sobre la jerarquía, discutir una interpretación que han venido sosteniendo varios autores, entre ellos George Kubler (1969:13)* y Mary Ellen Miller (1986:58), acerca de que el tema central de las pintu-

situación que lo coloca en una situación marginal a pesar de su alto rango. Así, el análisis jerárquico contradice esa interpretación y, en cambio, encuadra más en la versión de Arellano (*op. cit.*), basada en su lectura de los textos.

En el muro norte, en la parte baja de la bóveda, hay una serie de individuos que, aunque tienen el título “el del nenúfar” que los identifica dentro de la élite, ocupan un espacio muy reducido; por lo antes dicho, son los de menor rango y, por sus actividades, parecen asistir a los personajes que se encuentran un nivel arriba de ellos. Miller (1986:78), ha dicho que están ofrendándoles varios objetos y, por la asociación que tienen los abanicos con los comerciantes, sugiere que vienen de fuera.

En el nivel que sigue hacia arriba en la misma bóveda, parados sobre una plataforma, un poco más baja que la del trono, pero más alta que todas las demás, hay doce figuras entre las que se distinguen por su atuendo de piel de jaguar, tres personajes principales (23, 25 y 27). Sus vestidos son iguales a los de los personajes centrales (82, 83 y 84) del registro inferior y por esta razón el tema se ha interpretado, desde el trabajo de Thompson (Ruppert, *et al.*, *op. cit.*), como una preparación, en la que los protagonistas principales están siendo vestidos para la ceremonia que se representa abajo.

Entre todas las figuras sobresale el personaje 27. Es el más importante ya que está en el eje direccional de su grupo, en posición de frente y ocupa un gran espacio con su enorme tocado. Se refiere a él la Cláusula 23, en la que se lee “Jaguar, el más joven

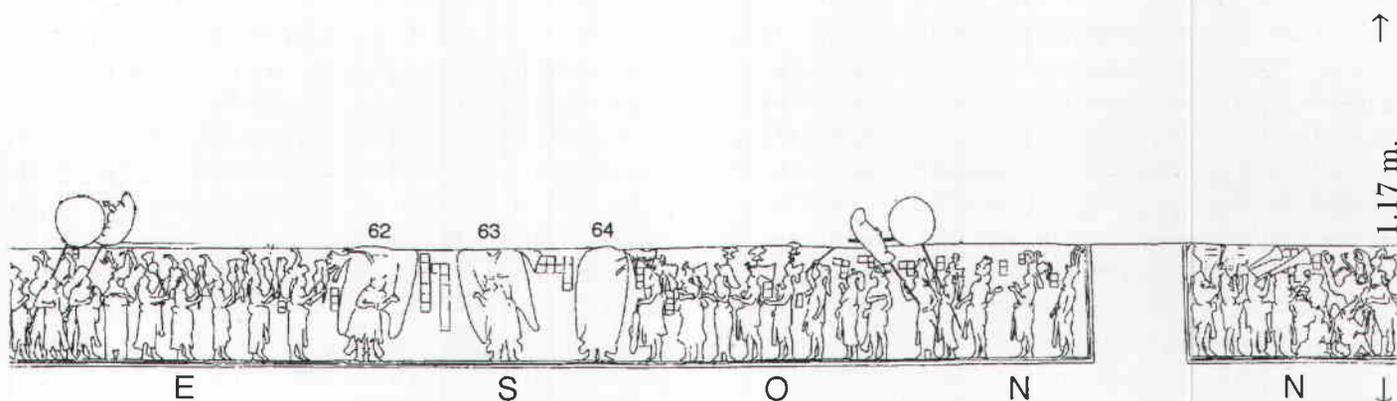


Figura 27. Bonampak. Cuarto 1, escena en los muros. Se distinguen en el muro sur por ocupar mayor espacio y por su posición frontal, los personajes 62, 63 y 64 como los de mayor rango. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

ras del Cuarto 1 es la presentación del heredero al trono ante personajes de la corte. Efectivamente, la altura en la que se encuentra el infante es la que tienen las mujeres de la familia del señor de Bonampak, sin embargo, no está representado de frente sino de perfil; no ocupa el eje direccional de un agrupamiento; está en el extremo del paramento del lado norte, no en el eje central y ninguna de las posiciones de los miembros de la corte, aparenta tomarlo en cuenta,

sostén de la tierra” que es uno de los títulos de honor de un gobernante. Se asume que es *Chaan Muan II* ya que la cláusula A lo describe como el principal protagonista.

Los otros dos personajes vestidos con piel de jaguar (29 y 25), parecen no haber completado todavía el arreglo de su tocado y están en posición de perfil, ocupando menos espacio, por lo que, aun teniendo el mismo rango, pasan a un segundo término respecto a

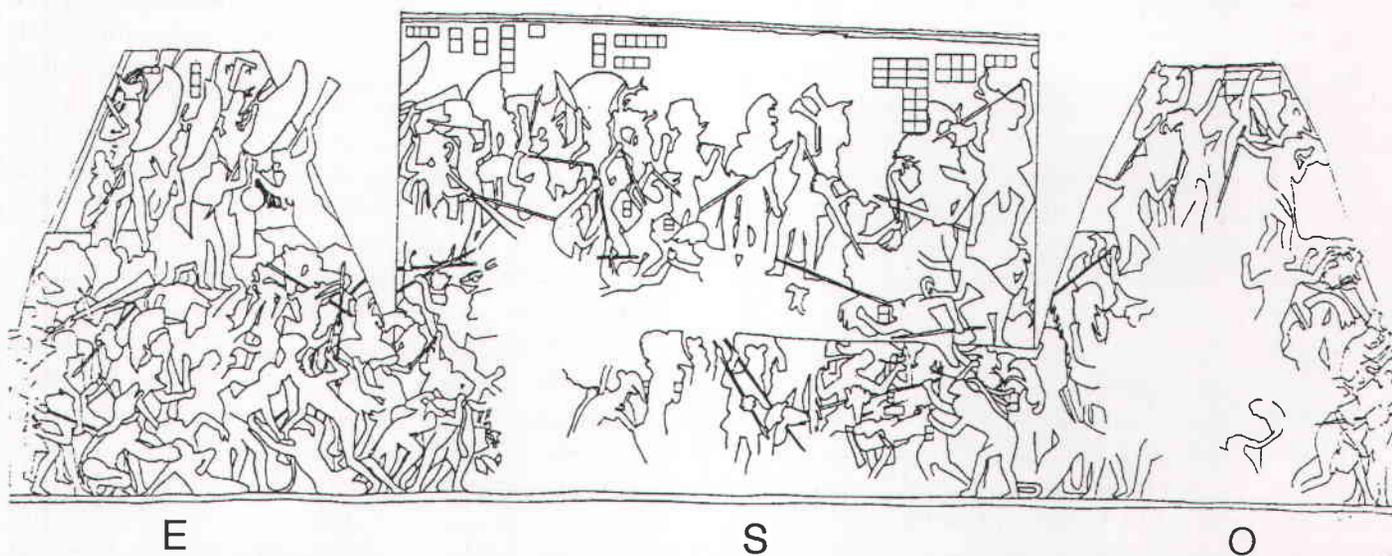


Figura 28. Bonampak. Cuarto 2, lados norte, este, sur y oeste. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

Chaan Muan. Según la genealogía estudiada por Arellano (*op. cit.*), Jaguar Hueso puede ser pariente del señor de Bonampak, pues ambos son del linaje de Lacanjá, y queda abierto que el personaje 23 también lo fuera pues las siguientes escenas dan pie para así suponerlo. El resto de los personajes, también tienen títulos que hablan de su nobleza, pero todos están de perfil, excepto el personaje 31 que tiene el título “hacha . . . el del nenúfar” (cláusula 26), que se distingue por su posición frontal; sin embargo, al ser más reducido el intervalo que lo separa de las figuras contiguas y al no tener un gran atuendo que aumente la extensión de su espacio, sin dejar de ser importante, disminuye su jerarquía sensiblemente en relación a la de *Chaan Muan*.

La segunda escena representada en el espacio que corresponde al muro (fig. 27), es una celebración en la que hay músicos y personajes con máscaras, entre otros, a quienes Thompson (*op. cit.*, 49-50) identificó como representantes de los dioses de la tierra, de la fertilidad y del maíz, posiblemente efectuando un drama esotérico; no obstante, sus títulos según las cláusulas 32, 33 y 36 asociadas a algunos de ellos, como “el más joven, el del nenúfar”, “el del nenúfar”, “señor”, los identifican como miembros de la nobleza.

Se inicia la escena en el muro norte, por ambos lados de la puerta, en sentido divergente. Siguiendo la misma dinámica, prosigue en los muros laterales (este y oeste), para concluir en el muro sur, frente a la puerta, en la figura del personaje 63 que ocupa el eje direccional y es el punto culminante de la composición.

En este registro, el ritmo de las figuras les imprime un carácter diferente. Al principio, en el lado izquierdo, los músicos y los enmascarados están muy cerca unos de otros, produciendo un ritmo muy rápido. A partir de los que sostienen los parasoles, el ritmo se va haciendo más lento, pues los individuos se van separando por intervalos mayores, cada vez más solemnes, hasta llegar a los tres personajes centrales. Éstos, además de ocupar una amplia extensión, están rodeados

de una gran cantidad de “aire”, efecto que se traduce en monumentalidad, a pesar de que su estatura no es mayor que la del resto de los participantes. Los tres tienen asociadas unas cláusulas. Al personaje 62 le corresponde la número 40, en la que se lee “. . . el señor, divino señor de la estera, sagrado señor del linaje de Bonampak sostén del cosmos” esto es, que se trata de *Chaan Muan II*; al 63 se refiere la cláusula 41 como “es . . . divino señor de Lacanjá”; y al personaje 64, en la cláusula 42 se le dice que “es . . . ¿Jaguar? el hijo más joven, señor del linaje de Lacanjá . . .” que bien puede ser Hueso Jaguar, a quien se identificó como su pariente en la escena donde se estaban vistiendo. Por vía paterna, *Chaan Muan* provenía del linaje de Lacanjá (Arellano, *op. cit.*), así que también el personaje 63, señor de Lacanjá, puede ser su pariente.

Por todo lo anterior, se concluye que en el Cuarto 1 hay una primera escena en la que se retrata a la nobleza que asistió al acontecimiento y *Chaan Muan II*, señor de Bonampak, y Jaguar Hueso, su pariente, junto con otro personaje que se puede también suponer su pariente, señor de Lacanjá, se preparan con un suntuoso atuendo para una festividad (Thompson, *op. cit.*). En la segunda escena se representa el ritual para la dedicación del edificio —como lo describe la cláusula A—, que se desarrolla en un espacio abierto, indicado por el fondo azul, presidido por los tres señores: el de Bonampak, el de Lacanjá y Jaguar Hueso de este mismo linaje. Los tres, con su atuendo de jaguar, están vestidos como los más altos dignatarios.¹⁷

¹⁷ Según Schele y Miller (1986) el jaguar, el animal emblemático del dios Sol Jaguar, se transformó en símbolo del poder real y como tal, pasó a ser también el animal emblemático de la familia real maya. Su piel formaba parte de las insignias reales, tales como la barra ceremonial, el trono, el tocado, el vestido, el cinturón, o el escudo, tal como los lleva el señor de Bonampak y sus hermanos.

La dedicación del edificio se celebra con música y hay unos individuos que portan máscaras alegóricas personificando dioses y animales acuáticos. Todos los participantes son de alto rango, y es posible que sean los mismos miembros de la nobleza local y los invitados que están representados en la primera escena, ya que —exceptuando al niño y a las cinco mujeres que se encuentran donde está el trono— en ambas escenas hay casi el mismo número de personajes, 35 arriba y 36 abajo.¹⁸ No obstante que no se ha encontrado la cláusula que identifique a *Pacal Bahlum II*, señor de Yaxchilán, se sabe que estuvo presente según lo narra la inscripción en la cláusula 1.

Esta interpretación es acorde con la tradición pictórica del estilo policromo, que busca el naturalismo en la representación y también con la narración del hecho histórico que describe la epigrafía. Sin embargo, en esta escena cabe una segunda lectura —en otro nivel, el simbólico—, como lo ha sugerido Arellano. Se trataría de un baile ritual en el Inframundo o *Xibalbá* y los seres disfrazados son seres acuáticos asociados a él. La ceremonia se desarrolla en el registro inferior de la pintura, simbolizando así la posición del inframundo, abajo del registro donde se desarrolla la vida terrenal y con el color azul que le corresponde al medio acuático que lo caracteriza.¹⁹

La iconografía del Cuarto 2 también se divide en dos escenas. La primera se despliega en tres de los muros del cuarto (este, sur y oeste) y representa una batalla (fig. 28).

Según se puede leer en la cláusula 15, se llevó a cabo el 2 de agosto de 792. En ella, *Chaan Muan II*, “divino señor del linaje de Bonampak”, capturó al señor Nudo ¿Hocico? G III. En ella participaron experimentados guerreros que en su ropaje o en sus armas hacen gala de haber sido captos, como se observa en el muro este en el personaje 25, que en su escudo dice “cuatro cautivos” (cláusula 4), o en el mu-



Figura 29. Bonampak. Cuarto 2. Lado norte. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

ro sur el personaje 36, que tiene arriba la cláusula 6 en el que se lee “el captor de jaguar”, o el personaje 64 en cuyo escudo tiene la cláusula 23 “cuatro cautivos escudo”. También estuvieron en la lucha señores de varios linajes, entre ellos, arriba, en el muro sur, “Amarillo . . .”, probablemente el señor de Motul de San José (personaje 37, cláusula 8), y el “señor divino señor del linaje de Yaxchilán” (personaje 41, cláusula 10), cuñado de *Chaan Muan* (Arellano, *op. cit.*) que según la cláusula A fue captor de Antorcha Guacamaya. Se distinguen por su atuendo de jaguar el personaje 54, que está atrás del señor de Bonampak, y el personaje 51 en el nivel de abajo, frente a la puerta, quienes pudieran ser sus dos parientes de Lacanjá, mismos que aparecen junto a él en la siguiente escena.

Ésta se encuentra en el muro norte (fig. 29). En el paramento más importante, el de la bóveda, en lo alto de una escalinata, está colocado en el eje direccional de dos grupos y en posición de frente “. . . captor de cinco cautivos. el señor Cielo Harpía II (*Chaan Muan*), divino señor del linaje de Bonampak sostén del Cosmos” (cláusula 32). Va vestido con coraza, sandalias de talonera alta, tocado y lanza, todos de piel de jaguar, las más altas insignias del atavío de los guerreros, asiste a la presentación de los cautivos. A su lado derecho está “Cráneo Nudo, divino señor del linaje de Lacanjá” (cláusula 31) y a su izquierda, “el divino señor del linaje de Lacanjá, el más joven sostén del cosmos” (cláusula 33); así que se trata, nuevamente, de sus dos parientes y ahora se sabe que el señor de Lacanjá se llama Cráneo Nudo, también reconocido como pariente de *Chaan Muan*, en la genealogía hecha por Arellano (*op. cit.*).

Su esposa, la señora Verde Conejo, de Yaxchilán (personaje 97) y su madre, la señora Escudo Cráneo (personaje 96), están presentes en este evento, así como otros nobles guerreros de primer rango, con ricos ropajes y ostentando títulos como el de “cielo señor” (personajes 88 y 92) “el del nenúfar” (personaje 89) y el señor Ave Jaguar ¿Humo? . . . “el más joven sostén del cosmos” (personaje 96). En la parte media de la escena, en posiciones sedentes reducidas al máximo en sus dimensiones, se encuentran los dolientes prisioneros; están frente a él, humillados a sus pies, desnudos, despojados de sus vestiduras y de toda dignidad y a quienes les han sido arrancadas las uñas. Sobre la puerta yace la bella figura en escorzo de un moribundo y cerca de uno de sus pies está una cabeza sin cuerpo. En el nivel bajo inferior de la escalinata, haciendo una especie de valla para custodiar a los

¹⁸ Miller (1986), descubrió que atrás del personaje 16, el que sostiene al niño, hubo otro personaje que después se borró y del cual sólo se conserva un ojo; por lo que originalmente eran el mismo número en la escena de arriba que en la de abajo.

¹⁹ Para esta interpretación lo único extraño es que ninguno de los personajes se represente en la posición convencional de la danza, que sí es una categoría iconográfica utilizada en Bonampak.

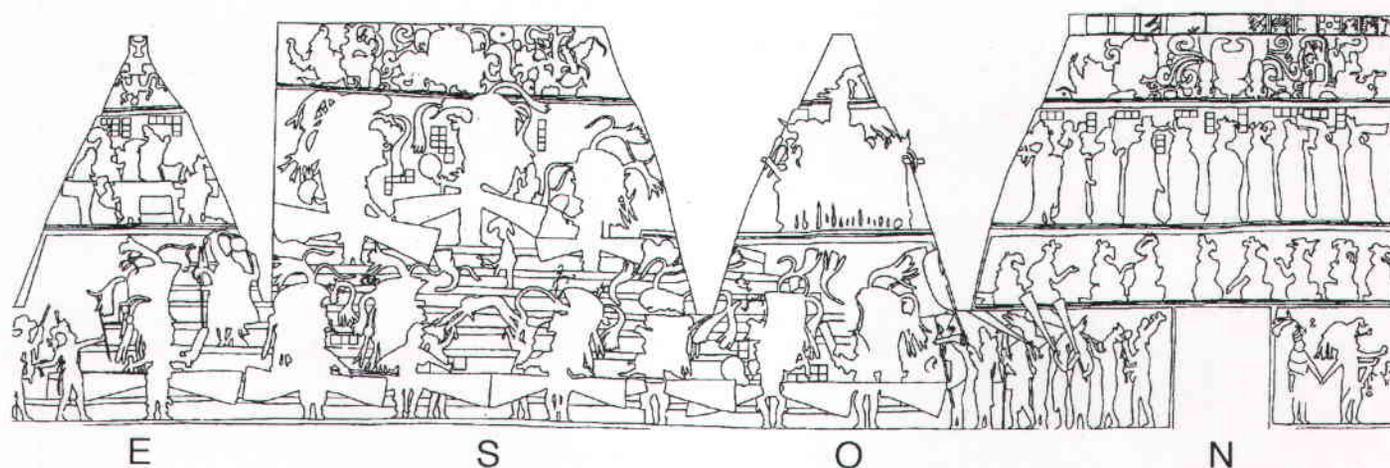


Figura 30. Bonampak. Cuarto 3, escenas en los lados este, sur, oeste y norte. Tomado de Adams y Aldrich, 1980.

cautivos, se encuentran otros guerreros agrupados a los lados de la puerta.

Por último, la magna y única escena del Cuarto 3, en la que se desarrolla una fiesta ritual al aire libre, con la participación de 69 personajes (fig. 30). A los lados de la puerta se inicia una procesión de músicos y otros personajes entre los que se encuentra el creador de la pintura, de nombre Zarigüeya, según se lee en los glifos de su cinturón (personaje 9, cláusula 1a). Otros siete danzan en una explanada y tres más participan desde lo alto de una escalinata.

En el lado sur, el principal, hay dos focos prioritarios ocupando el eje central.²⁰ En la parte baja, está la figura arqueada de un individuo (personaje 19) sostenido por otros dos, efectuando lo que se ha interpretado como un rito de sacrificio; también en el eje, sólo que en la parte alta, en el punto más importante de toda la escena está alguien a quien se le nombra “señor de un katún . . . señor de señores . . .” (personaje 21).²¹ A su derecha, con el atuendo mas extendido de todos, pero en un nivel inferior está “el mas joven señor de Bonampak”, es decir, *Chaan Muan* y a su izquierda, el personaje 24, el mas pequeño, “es Hueso el más joven señor”, que bien puede ser Jaguar Hueso. La interpretación propuesta es que se trata de los mismos personajes representados al centro del registro inferior del Cuarto 1, colocados en el mismo orden: *Chaan Muan II* (Cielo Harpía II) señor de Bonampak; *Tzek' . . . ah hok'* (Cráneo . . . Nudo), señor de Lacanjá y *Ah Bahlum* (Jaguar Hueso) también del linaje de Lacanjá, los dos últimos, parientes, tal vez hermanos o primos del primero.²²

En el muro oriente, vuelven a aparecer las cinco señoras que estaban en el muro poniente del Cuarto 1. Como parte del mismo ritual, sobre un trono la señora Verde Conejo del linaje de Yaxchilán, esposa de *Chaan Muan* (personaje 6), se perfora la lengua, asistida por el personaje 7 que está de rodillas frente a ella y le proporciona un objeto punzante.²³ Entre ambos hay

una vasija donde se coloca el papel con la ofrenda de gotas de sangre. A su espalda está otra mujer de pie (personaje 5) frente a la señora Escudo Cráneo (personaje 2) que está sentada.²⁴ Atrás de ella, también sobre el trono, está una joven que le pasa un objeto a otra mujer que, sentada en el suelo, tiene al niño en su regazo.

²⁰ Es interesante notar que los ejes centrales no son iguales en el nivel del muro y en el de la bóveda, sino que éste último está desfasado hacia la izquierda. Esta es una corrección óptica para compensar el remetimiento que produce el paramento inclinado; la figura 19 está justo al centro de la base de la bóveda en donde está ubicada y la figura 21 al centro del espacio en el nivel en el que están desplantados sus pies.

²¹ Tal vez alude a que lleva veinte años de entronizado.

²² En las pinturas, queda enfatizada la preponderancia del linaje de Lacanjá, ya que en las cinco escenas aparece *Chaan Muan* junto a sus dos parientes de ese linaje. No deja de extrañar que él no es quien ocupa el eje de la composición en las dos ceremonias festivas, sitio que le ha cedido a uno de sus hermanos, el señor de Lacanjá: pareciera que ésta fuera una forma protocolaria así establecida en el ritual. En cambio en el contexto bélico, del Cuarto 2, no hay duda de que su posición es soberana.

²³ Mucho se ha dicho (Schele y Miller, 1986; Schele y Freidel, 1990*; Florescano, 1992*) que el autosacrificio era el medio que tenían los señores para entrar en contacto con los antepasados; por otra parte, también se ha mencionado que este ritual era una prerrogativa de los reyes (Schele y Miller, 1986; Schele y Freidel, 1990:268*). Sin embargo, en el contexto del período Clásico Tardío, se han registrado varios casos en que las mujeres son las que llevan a cabo este sacrificio: la señora *Zac Kuk* de Palenque, la señora *Xoc* de Yaxchilán, la señora 6 Cielo de Dos Pilas, la señora del Estrella del Atardecer de Yaxchilán (Schele y Freidel, *ibid.*) y ahora, la señora *Yax T'ul* de Bonampak. Una reinterpretación de este rito llevaría a indicar que lo realizan las mujeres de un linaje importante, en ceremonias excepcionales, para el reforzamiento y legitimación del poder de su marido, invocando a los de su propio linaje, con la finalidad de que coadyuven a la consolidación de su poderío, mismo que heredará su vástago cuando acceda al trono.

²⁴ Según la reconstrucción del equipo del National Geographic (Miller, 1995a:68-69), sostiene una cuerda que traspasa la lengua de la señora que está de pie frente a ella (personaje 5).

En el muro opuesto, en el poniente, hay un conjunto de personas, que es el más enigmático de Bonampak. Una masa de figuras abigarradas y no muy bien definidas, aparentemente con rostros deformes, llevan en andas a un personaje (personaje 42) que se eleva sobre ellos y traspasa el espacio que circunscribe a la escena y se incrusta en el registro que corresponde a los seres sobrenaturales del registro superior del paramento de la bóveda. Pudiera tratarse de una especie de santón que ocupa un espacio intermedio entre el mundo de los hombres y el mundo superior de alto rango, que también tiene un papel en el festejo.

En el muro norte, parados sobre la misma plataforma que el grupo anterior, hay diez individuos de pie y nueve sentados en una plataforma más baja. Por los gestos de sus manos, denotan que los personajes 53, 54, 59, 60, 61 y 64 se expresan de la misma manera y los personajes 56 y 57 de otra, como si elevaran dos tipos de plegarias al unísono. Por su parte, los personajes 51, 52, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 69 tienen un gestual distinto en actitudes más libres.

Los diez personajes de la plataforma superior, por su posición frontal, por la dimensión del intervalo que los separa distinguiendo la individualidad de cada uno y la ubicación en la parte media de la bóveda, que es la que tiene mayor altura, son personajes con una jerarquía especial y, por la variedad de los atuendos, podría suponerse que se trata de los dignatarios de los diferentes señoríos. Las cláusulas de sus nombres no fueron pintadas, sólo se lee "es señor" en la cláusula 13 del personaje 53. Parecen ser los mismos retratados en el muro sur del Cuarto 1, pues llevan las mismas capas con adornos de conchas y se repite el mismo personaje obeso (51 en el Cuarto 3 y 13 en el Cuarto 1), que fueron invitados a presenciar las celebraciones y que, muy probablemente, participaron con sus huéspedes en la batalla, aliados con el señor de Bonampak.

Los personajes 61 a 69, que están en posición sentada, tienen menor rango respecto al grupo que está de pie, pues el espacio que ocupan es más restringido. Esto no quiere decir que no sean miembros de la élite pues están retratados en posición frontal, como corresponde a los señores.

Con todo lo anterior, de los murales de Bonampak se puede concretar la siguiente lectura:

La Estructura 1 o Edificio de las Pinturas, es un edificio conmemorativo y como en toda la pintura maya anterior,²⁵ su temática está vinculada a la función de la propia construcción. Al ser pinturas interiores se refieren a hechos históricos, en este caso a tres eventos que se llevaron a cabo para conmemorar los tres lustros (*hotunes*) de la entronización de *Chaan Muan II* (Cielo Harpía II), señor de Bonampak (Arellano, *op. cit.*), siendo la batalla el más importante de los tres.

Aunque en las pinturas se puede distinguir la mano de diferentes pintores —como por ejemplo el que pintó en el muro norte del Cuarto 1, cuya mayor preocupación fue la de presentar figuras con el cuerpo de frente volteando la cabeza para atrás; o el que trabajó

la parte superior en el muro oeste del Cuarto 3 que está pintado en una forma menos delineada— el conjunto de los murales de los tres cuartos fue concebido por un solo artista de manera integral; tal vez sea este el personaje 9 del Cuarto 3.

El discurso pictórico se presenta en cinco escenas concatenadas:

1. El retrato de diez invitados de otros señoríos, de los nobles locales y familiares, que asistieron a la dedicación del Edificio de las Pinturas el 11 de noviembre de 791 d.C. y el engalanamiento de *Chaan Muan II*, señor de Bonampak y de sus parientes del linaje, para una celebración.

2. Ceremonia de dedicación del Edificio de las Pinturas en la misma fecha, presidida por *Chaan Muan II* y sus mismos parientes *Tzek'...ah hok'* (Cráneo . . . Nudo), señor de Lacanjá y *Ah Bahlum* (Jaguar Hueso) también del linaje de Lacanjá, con la participación de el señor *Pacal Bahlum II* (Escudo Jaguar II), señor de Yaxchilán (personaje no identificado en las pinturas pero mencionado en la cláusula A), cuñado de *Chaan Muan*. Es probable que en esta ceremonia se hubiera sellado una alianza con los señores de los otros lugares para promover la guerra.

3. Batalla del 2 de agosto de 792 encabezada por *Chaan Muan II*, quien captura al señor Nudo *Ch'iwá ? G III*, y en la que participan el señor de Yaxchilán y el señor de Motul de San José entre otros nobles señores, así como los dos parientes del primero, del linaje de Lacanjá.

4. *Chaan Muan*, flanqueado por sus parientes, otros distinguidos guerreros y con la presencia de su esposa la señora *Yax T'ul* (Verde Conejo) del linaje de Yaxchilán y hermana de *Pacal Bahlum II*, y de su madre la señora *Patah* (Escudo Cráneo) del linaje de Lacanjá, asiste a la presentación de los cautivos, postrados a sus pies, a quienes les chorrea sangre de las manos y expresan su desesperación; uno de ellos yace moribundo y junto a él hay una cabeza sin cuerpo.

5. Fiesta ritual presidida por *Chaan Muan* y sus parientes en la que se prepara un sacrificio, posiblemente por decapitación, en medio de una danza; las mujeres del linaje hacen un sacrificio de derramamiento de sangre perforándose la lengua. Escena de profunda significación religiosa, pues mediante el sacrificio, por un acto mágico, el gobernante entraba en comunicación con los antepasados y con los dioses que representaban las fuerzas de la naturaleza, de la vida y de la creación.

²⁵ Por ejemplo las pinturas de tumbas se refieren al Inframundo, a genealogías del personaje enterrado o a dioses relacionados con su linaje; las de los edificios de juego de pelota describen dicho ritual; en los interiores se describen hechos históricos que incluyen varios tipos de rituales: en las pinturas de nichos hay dioses tutelares (Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura maya", en esta misma obra).

En la temática iconográfica ¿qué toman los murales de Bonampak de la tradición y cuál es su innovación?

Por principio, era tradicional el consignar hechos históricos y festividades relevantes en la pintura maya, como puede verse por ejemplo en el Edificio B-XIII de Uaxactún (fig. 5). También hay antecedentes de la representación de rituales como el de los jugadores de pelota en Tikal.

La dedicación de edificios para conmemorar eventos significativos, aniversarios, o hazañas de un gobernante fue característica del período Clásico Tardío en el área maya (600-900 d.C.) y fue también común, plasmar en ellos mensajes que engrandecen su poderío y los legitiman en la acción de gobernar. La representación de batallas está en boga en esta época (Ichmac y Mulchic), igual que la presentación de prisioneros y el sacrificio (Chacmultún)²⁶ son una temática contemporánea.

Más que una innovación, el valor de la iconografía de Bonampak es que en su conjunto desarrolla plenamente, con un discurso rico y variado, una de las temáticas características de su tiempo, cuya finalidad es potencializar la imagen pública del gobernante, a través del impacto visual y simbólico de las imágenes y a través de los textos.

En el Cuarto 1 se le dan a *Chaan Muan* los títulos de *señor*, que lo designa como persona principal, *divino señor de la estera sagrada*, que se refiere a que ocupa un trono que le han conferido los dioses, o sea que pertenece a un linaje divino; *señor del linaje de Bonampak*, es decir que lo hereda por derecho de sus antepasados; *jaguar*, que posee el emblema de los reyes, es de estirpe real y el dios Sol Jaguar legitima su ejercicio del poder y, por último, *sostén del cosmos*, que alude a la función fundamental del soberano como mantenedor del orden universal.

En el Cuarto 2 se le añaden los títulos de *captor*, quien puede ofrecer víctimas en sacrificio a los dioses como parte de los "rituales en el ciclo de la vida dinástica" (Schele y Miller, 1986:220) que legitiman su poder, en este caso, en ocasión de veinte años de gobierno (Arellano, *op. cit.*); *captor* que es lo mismo que vencedor en la guerra, que lo hace soberano de la tierra; *jugador de pelota*, se refiere a que, igual que en el mito de los hermanos *Hunahpú* e *Ixbalanqué* jugaron pelota en el Inframundo, él es capaz de transitar a través del mundo de los muertos, hablar con sus antepasados vencer a los señores de la noche y renacer, actividades que al mismo tiempo se relacionan con el sacrificio por decapitación; *señor árbol* que es la forma metafórica de designar la capacidad del monarca de comunicarse con el Inframundo y el mundo superior usando al árbol como vehículo; *Sol* que le atribuye al gobernante cualidades de este astro, de las que derivan los principios de primacía masculina, en tanto creador y ordenador del movimiento cósmico, es el que establece el orden en la tierra; *divino señor de Lacanjá*, esto es, se le reconoce también como cabeza de ese señorío. Muchos de estos títulos se repiten varias veces y aparecen en todos los cuartos.

El mensaje, a través de estas metáforas, enumera todas y cada una de las cualidades excepcionales del monarca. También refiere las funciones y procesos de los cuales es motor primordial, que son fundamentales para preservar el orden cósmico y asegurar la supervivencia de la humanidad. En su condición divina, descendiente de los dioses, se proclama indispensable y legítima así su derecho a gobernar. *Chaan Muan* se glorifica a través de las pinturas y, éstas están decorando un edificio de uso oficial, destinado probablemente a recibir a los dignatarios de otros lugares y a los *cahalob* o funcionarios encargados de otras localidades de sus dominios. El impacto del mensaje sobre quien era recibido en el recinto pintado debió ser imborrable; las pinturas cumplían con su objetivo. *Chaan Muan* le transmitía una imagen de señorío y de fortaleza, que pocos pondrían en duda que tenía el control político de su región, aunque éste sólo fuera transitorio, pues, como ya lo han hecho notar varios especialistas, la desintegración y el colapso del poderío de los señoríos del Usumacinta era inminente.

Para concluir, se puede asentar que el estilo de las pinturas de Bonampak recoge los principios básicos del estilo policromo y, por lo tanto, se presenta como un estilo tradicional dentro de la pintura maya. Lo que lo caracteriza es que, con una enorme creatividad, lleva esos principios a sus últimas consecuencias, y esto es lo que lo hace ser, a la vez, un estilo innovador.

Lo excepcional de las pinturas de Bonampak, lo que las convierte en una obra de arte de primera magnitud, es que en ellas se logra una gran unidad, a través de la óptima integración de los recursos técnicos, formales, iconográficos, simbólicos y expresivos, amalgamados por una coherencia impecable, que transmite al espectador una imagen clara y nítida con tal densidad semántica, que finalmente se traduce en un alto valor estético.

²⁶ Ver la descripción de la iconografía de Chacmultún en el capítulo "Los estilos en la pintura maya", en esta misma obra.

* *Bibliografía especializada*

COGGINS, Clemency Chase

1975 *Painting and Drawing Styles at Tikal. An Historical and Iconographic Reconstruction*, Harvard University (Tesis).

FLORESCANO, Enrique

1992 *Tiempo, espacio y memoria histórica entre los mayas. Serie Antropología. Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.*

GRAHAM, Ian

1986 "Looters Rob Graves and History", en: *National Geographic*, Official Journal of the National Geographic Society, Washington, D.C., Vol. 169, núm. 4, April, pp.453-460.

KUBLER, George

1969 "Studies in Classic Maya Iconography", en: *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*. New Haven, Connecticut, September, Vol. XVIII.

LAPORTE MOLINA, Jean Pierre

1988 *Alternativas del Clásico Temprano en la relación Tikal-Teotihuacán: Grupo 6C-XVI, Tikal, Petén, Guatemala*. Tesis de doctorado, UNAM, inédita.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia

1996 "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en: *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacán*. México, IIE-UNAM, Vol. I, Tomo II, pp. 3-64.

MORLEY G. Sylvanus

1975 *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica.

PANOFSKY, Erwin

1970 "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en: *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Infinito, pp. 37-59.

SCHELE, Linda y FREIDEL, David

1990 *A forest of Kings. The untold story of the Ancient Maya*, New York, William Morrow and Company.