



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS**

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS**



MAESTRÍA EN HISTORIA

TESIS

MODOS DE VER, MODOS DE PERCIBIR

ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL DE LOS
ANTIGUOS MAYAS A TRAVÉS DE SU CERÁMICA PINTADA

(600-950 D. C.)

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA

GABRIELA YAZMÍN FUENTES GÓMEZ

DIRIGIDA POR

DRA. ISABELLE SOPHIA PINCEMIN DELIBEROS

REVISORES

DRA. ANA MARÍA PARRILLA ALBUERNE

DR. ALEJANDRO SHESEÑA HERNÁNDEZ



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
03 de noviembre de 2016
Oficio No. DIP-970/16

C. Gabriela Yazmín Fuentes Gómez
Candidata al Grado de Maestra en Historia
P r e s e n t e.

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado **“Modos de Ver, Modos de Percibir: Estudio de las Técnicas de representación Visual de los Antiguos Mayas a Través de su Cerámica Pintada (600-950 d.C.)”** y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Historia. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Atentamente

“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. María Adelina Schlie Guzmán
Directora.



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

C.c.p. Expediente

Libramiento Norte Poniente 1150 C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. México
Tel: 01 (961) 61 70440 ext. 4360

A mis padres

Agradecimiento

Agradezco a mi directora de tesis, Dra. Isabelle Sophia Pincemin Deliberos, por sus indicaciones y por mostrarse siempre en la mejor disposición de ofrecerme apoyo académico y afectivo; a mis revisores, Dra. Ana María Parrilla Albuerne por sus observaciones concretas y Dr. Alejandro Sheseña Hernández por sus consejos y explicaciones, así también por motivarme reiteradamente para ver finalizado este proyecto. A todos muchas gracias por su paciencia.

A las Instituciones que me brindaron la oportunidad de estudiar el postgrado, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Universidad Autónoma de Chiapas; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico.

A mis compañeros de la Maestría, especialmente a Alan Antonio Castellanos Mora y Braulio Calvo Domínguez; a Virginia Margarita López Tovilla, a todos ustedes muchas gracias por su apoyo incondicional.

A mis padres, familiares y amigos que esperaron pacientemente hasta ver concluida esta tesis.

Resumen

A pesar de ser un tema poco o parcialmente abordado en las investigaciones acerca del arte maya, en la presente tesis se logró identificar los indicios que prueban la existencia de un modo de representación visual propio de esta cultura. Esto fue posible mediante la caracterización de los elementos compositivos y las técnicas utilizadas por los artesanos mayas para diseñar las escenas sobre piezas cerámicas durante el periodo Clásico Tardío. La descripción y el análisis fueron realizados utilizando conceptos de la teoría formalista del arte y de la imagen, así como metodologías de la percepción y de la semiótica visual. El resultado obtenido indica que las técnicas de representación visual que fueron, en efecto, utilizadas por los artesanos mayas competen, por un lado, a la esfera de la representación pictórica y por otro lado, a la manipulación de las piezas según su naturaleza tridimensional derivada de su funcionalidad. Por su valor como productos de prestigio y de intercambio, las vasijas, cuencos y platos pintados fungieron como enclaves activos dentro de la esfera socio-política y ritual de la élite maya de este periodo; por lo tanto, muchas piezas parecen haber requerido un manejo especial para lograr transmitir su mensaje visual de manera significativa. Este mensaje fue más preciso cuando hacía coincidir, a nivel perceptivo, la información visual y la obtenida de la lectura de los textos. Con los aportes de esta investigación será posible definir las cualidades propias de la expresión visual en la pintura sobre cerámica, precisar la interpretación iconográfica y promover una visión más completa del arte maya prehispánico.

Palabras Clave: Cerámica, representación, percepción, semiótica visual.

Índice

	Pág.
Introducción	10
Capítulo 1. La cerámica pintada de la cultura maya	18
1.1 La cultura maya y su tradición cerámica	19
1.2 La cerámica pintada del Clásico Tardío	34
1.2.1 Talleres y estilos	39
1.3 Los artistas mayas	44
Capítulo 2. Marco teórico-metodológico	48
2.1 Arte, arte prehispánico y arte maya	49
2.2 Representación y percepción visual	57
2.3 Teoría formalista del arte	63
2.4 Propuesta metodológica: aspectos generales de la composición	67
2.4.1 Elementos visuales	69
2.4.2 Principios compositivos	71
2.4.3 Forma y espacio	71
2.4.4 Esquemas compositivos	77
2.4.5 Peso, fuerza y recorrido visual	79
2.4.6 Jerarquía visual	85

Capítulo 3. Técnicas visuales en la cerámica maya	88
3.1. Consideraciones	90
3.2. Representación de elementos visuales	104
3.3. Representación de la forma y el espacio	134
3.4. Generación de esquemas compositivos	147
3.4.1. Esquemas secuenciales	148
3.4.2. Esquemas fijos	154
3.4.3. Esquemas mixtos	158
3.4.4. Esquemas en formato circular	159
3.5. Representación de jerarquías visuales	160
3.6. Percepción del espacio	166
3.7. Recorrido visual	184
3.7.1. Identificación de inicio/cierre de la escena	185
3.7.1.1. Indicadores textuales	185
3.7.1.2. Indicadores dinámicos	192
3.7.1.3. Indicadores escalares	197
3.7.2. Rango de visibilidad y manipulación de la pieza	201
3.7.3. Propuestas	206
Capítulo 4. Implicaciones del análisis visual en el estudio de la cultura maya	225
Conclusiones	231

Apéndices	236
Obras citadas	247
Referencias de imágenes	256
Lista de abreviaturas	267
Lista de Figuras	268

MODOS DE VER, MODOS DE PERCIBIR
ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL DE LOS
ANTIGUOS MAYAS A TRAVÉS DE SU CERÁMICA PINTADA
(600-950 D.C.)

Introducción

Uno de los errores de la historia como disciplina académica, herencia de la voluntad de desencantamiento del mundo de la tradición ilustrada, ha sido considerar que los hombres viven una realidad objetiva; el mundo como es y no en una realidad imaginaria, el mundo como es percibido.
(Pérez Vejo, 2012, p. 28)

El origen de la historia puede remontarse al momento en que el hombre experimentó la necesidad de definir lo que ve y por qué lo ve; el término griego *histor* que significa ‘testigo’ y se traduce como ‘el que ve’, denota esa actitud que busca explicar y registrar lo que acontece. La Historia, entendida como ciencia, implica descubrir el pasado conforme se le reconstruye y para lograrlo, el historiador utiliza dichos registros de lo acontecido, testimonios que pueden ser documentos escritos así como restos no escritos de tipo material, oral o iconográfico, que el paso del tiempo ha dejado de manera aleatoria.

El uso de imágenes como fuente histórica supone reconocerlas como un registro que ofrece información ausente en otro tipo de documentos. Las imágenes pueden revelar la idea que tienen aquellos quienes las crearon sobre sí mismos y su sociedad. Pintores, grabadores, escultores y demás creadores de imágenes, dejaron en sus obras, no el reflejo “real” de una sociedad, sino la representación que esa sociedad hizo de sí misma y de su mundo vivido.

En más de una ocasión se ha oído decir que todas las obras “hablan por su época”, y debido a esta cualidad, cada vez son más los investigadores que trabajan con imágenes. Esto es particularmente cierto en el caso del estudio de las culturas prehispánicas americanas, para las cuales, se cuenta con testimonios que son, en su mayoría, de naturaleza visual. En la actualidad, estos restos materiales suelen ser clasificados en diversas *artes*: arquitectura, escultura, relieve, pintura mural, cerámica, etc.; sin embargo, etiquetarlos como ‘obras de arte’ puede, en cierto modo, esterilizarlos como documentos históricos, ya que implica un juicio de valor estético y al mismo tiempo una exclusión académica, por ser considerados objetos de

estudio propios de la Historia del Arte o la Museología. Conviene entonces referirse a ellos como testimonios visuales del pasado, ya que son en última instancia, imágenes.

La presente investigación parte de una problemática general acerca de la manera cómo se construyen las imágenes en un determinado momento histórico, no obstante, centra su análisis en un fenómeno, espacio y tiempo particular: la cerámica pintada de la cultura Maya correspondiente al periodo Clásico Tardío (600-969 d.C.). El corte temporal, geográfico y de este específico sector de la vida práctica e intelectual, se ha hecho con la finalidad de facilitar la investigación; lo cierto es que dichas divisiones constituyen tan sólo un convencionalismo, pues en la historia, los acontecimientos están íntimamente relacionados unos con otros de tal manera que no muestra cortes, sino que, por el contrario, expresa un todo continuo.

La cerámica fue uno de los soportes más comunes sobre el cual los antiguos mayas diseñaron imágenes, así lo indica la gran cantidad y calidad de las piezas halladas en numerosos sitios. Constituye además, el principal ejemplo de la pintura maya del Clásico que ha sobrevivido por su durabilidad y por la protección que le dio haber sido enterrada en tumbas, caches y otros espacios cubiertos. Los logros técnicos alcanzados por los artesanos mayas para que la cerámica pintada fuera un registro sumamente durable, evidencian que ellos eran conscientes del potencial de persistencia de esos objetos, así como de su capacidad para comunicar a través del tiempo y el espacio.

Varios autores consideran que las vasijas pintadas del Clásico constituyen la cerámica más sobresaliente del continente americano y por ello las han estudiado desde hace varias décadas. Los arqueólogos solían utilizarlas únicamente como indicador cronológico, pero gracias a los avances en arqueología y epigrafía, han logrado definir grupos estilísticos, identificar centros de producción, ilustrar la influencia cultural entre diversas regiones y su distribución (véase Reents-Budet, Bishop, y MacLeod, 1993). Por otra parte, algunas instituciones han puesto a disposición del público gran cantidad de datos a través de medios electrónicos. Este hecho ha facilitado el acceso a dibujos y fotografías de numerosas piezas y promovido la elaboración de investigaciones basadas en la observación directa de las imágenes que envuelven a vasos, platos y cuencos. Investigadores como Dorie Reents-Budet, Nikolai K. Grube, Mary Ellen Miller, Andrea Stone, entre otros, han reconstruido gran parte

de la historia de la cultura maya, especialmente del periodo Clásico, apoyándose en la interpretación de dichas imágenes, ya que las consideran una especie de ventana para conocer aspectos de la vida y el pensamiento de sus creadores.

Hoy en día, la cerámica es fundamental no sólo como indicador cronológico, sino como fuente primaria para tener una mejor perspectiva acerca de la estructura social, las creencias, la historia y la cosmogonía de los antiguos mayas; no obstante, los trabajos acerca de las escenas pintadas en ellas, no han agotado todos los enfoques y perspectivas disponibles para su análisis. Gran parte de estos estudios han hecho mayor énfasis en la búsqueda del significado de los textos o en la interpretación de las iconografía, pero escasas investigaciones han tomado en cuenta sus características formales y compositivas más evidentes, es decir, qué tipo de elementos intervienen en el diseño de las escenas y cuáles son los modos en que están dispuestos dichos elementos en un espacio determinado.

La mayoría de los investigadores considera que el *arte maya* representa muchas cosas, pero pocos se detienen a identificar los indicios que prueben la existencia de un método para crear imágenes, propio y exclusivo de esta cultura. El presente estudio se propone cubrir esa carencia, esto es, evidenciar la presencia de un modo de representación visual propio de la cultura maya, mediante la caracterización de los elementos compositivos y las técnicas utilizados para el diseño de escenas pintadas.

Los resultados de este análisis de corte morfológico, ayudarán a precisar la interpretación iconográfica de las escenas haciendo comunicables sus elementos y, por otro lado, promoverán una visión distinta del arte maya prehispánico mediante la acentuación de la autonomía de sus formas.

Para lograr estos objetivos es indispensable comenzar por asumir una postura más abierta a las diversas formas de percepción y de representación. Aunque este ejercicio implique una experiencia compleja para los investigadores imbuidos en la cultura occidental, se considera factible; al respecto, la especialista en arqueología e iconografía maya, Sophia Pincemin Deliberos (2008) señala que: “Aproximarse al arte maya y su iconografía es experimentar un largo aprendizaje, del cual el primer paso es aprender a ver formas diferentes concebidas por mentes con otras experiencias, en otros tiempos y espacios” (p. 58).

El estudio de la cerámica, así como de otras manifestaciones artísticas, debe hacerse cuidadosamente, considerando todos los enfoques que contribuyan a explicarlas y siguiendo una metodología que organice el conocimiento que se procure acerca de ellas. El análisis propuesto en el presente trabajo es realizado desde una perspectiva que se separa del enfoque tradicional de la Historia y la Historia del Arte para acercarse más a las teorías de la imagen, de la percepción y a los estudios visuales.

Con el título de la investigación: *Modos de ver, modos de percibir. Estudio las técnicas de representación visual de los antiguos mayas a través de su cerámica pintada (600-950 d.C.)*, se pretende cubrir varios aspectos. La frase “Modos de ver, modos de percibir” es empleada para subrayar que el tema de la percepción es importante, no sólo porque se trata de un análisis que involucra una manera de interpretar estímulos visuales externos, es decir, observar imágenes, sino también porque se trata de imágenes que están fuera de su contexto original, que pertenecen a una cultura ajena a la propia en la que, a su vez, se interpretaban los estímulos visuales de modo distinto. En este sentido, ubicar las imágenes dentro de su contexto social y cultural permitirá develar su naturaleza y propósito, ya que se apreciará de mejor manera el momento histórico en el que fueron significativas. Discutir acerca de la existencia de distintos modos de percepción permitirá comprender la relación que guardan dentro de los estudios visuales, éstos y los modos de representación.

La segunda parte del título, “Estudio de las técnicas de representación visual de los antiguos mayas a través de su cerámica pintada (600-960 d.C.)”, determina el objetivo principal: realizar un estudio acerca de las técnicas visuales y de representación empleadas por los antiguos mayas en la composición de las escenas pintadas sobre la cerámica, durante el Clásico Tardío.

En todo estudio de pintura intervienen dos aspectos fundamentales: la forma y la iconografía, y se considera que la sistematización de las características de la primera es el paso previo a la interpretación de la segunda. La presente investigación es de tipo formalista o morfológico, ya que se centra en el impacto visual que producen las propiedades formales de las imágenes (la disposición de las líneas, las interrelaciones de figuras, la organización de los colores, sus combinaciones en planos, etc.) en los espectadores. La teoría formalista puede

fundarse en la teoría de la percepción visual y en la relación de ésta con la representación de la forma y el espacio, por esta razón, tanto las claves perceptivas como los sistemas de representación, serán dos de los aspectos fundamentales del análisis.

Aunque se haga mayor énfasis en el impacto visual que provoca la composición de las escenas en el espectador, no se niega que, en la práctica, el análisis formal y la interpretación iconográfica, son pasos simultáneos, ya que existe una relación entre la información que se da de manera visual y la que se conoce por otras fuentes.

La metodología empleada se centra en el análisis sistemático de las imágenes dividido en seis momentos: en primer lugar se identifica las maneras en que se representan los elementos visuales básicos que componen las escenas, para ello se emplea categorías tomadas de la teorías de la imagen; en seguida se detecta las técnicas de representar el volumen de las figuras (la forma) y la profundidad del plano (el espacio), según las teorías formalistas del arte. El siguiente paso consiste en discernir los modos en que se generan esquemas compositivos de acuerdo a los fundamentos de la teoría de la composición y de los trabajos más cercanos a la plástica maya como los de pintura mural con el propósito de establecer relaciones entre los elementos visuales y los esquemas compositivos y así identificar patrones de lectura o recorrido. El cuarto paso deriva del anterior en tanto al reconocimiento de relaciones entre los elementos, específicamente las que representan jerarquías visuales. Los dos últimos momentos consisten justamente en analizar los procedimientos implícitos en la lectura visual de las escenas, el primero en cuanto a la percepción del espacio representado y el segundo al recorrido visual mediante la observación de la imagen en relación a la manipulación de la pieza.

El uso de categorías, tomadas de las teorías de la imagen y formalista del arte, responde a una necesidad exclusivamente metodológica. Dado que no existe este tipo de estudios para el arte maya, el análisis de las imágenes a partir de la descripción de los elementos visuales y sus relaciones con las técnicas de representación no se realiza tal y como se haría para el arte occidental, por el contrario, se considera que la presencia de dichos elementos y técnicas se hayan cumpliendo funciones que no siempre corresponden a lo propuesto por esas teorías, sino que se manifiestan diferentes, reformuladas según las

cualidades propias y las características particulares de las formas de representación visual de la cultura maya.

El uso de imágenes del siglo XV y posteriores, también se realiza como herramienta metodológica de comparación, aunque cabe mencionar que, al fin y al cabo, se trata de manifestaciones distintas de un mismo fenómeno, es decir, la supervivencia de una idea detrás de distintos modos de representación.

El corpus de imágenes que servirá para la elaboración del presente análisis incluye trecientas fotografías panorámicas en 360°, llamadas fotografías periféricas o *rollouts* tomadas de la compilación de Justin Kerr ‘Maya Vase Data Base. An Archive of Rollout Photographs’ (<http://www.mayavase.com>) y la de Inga E. Calvin, ‘The Mesoamerican Pottery Collection’ (<http://www.famsi.org>). De dicho corpus se presentarán únicamente las imágenes consideradas más representativas para ejemplificar los aspectos que intervienen en la composición y enseguida se citará la numeración Kerr del resto de las imágenes para consultarlas directamente en la base de datos en línea. Este corpus de imágenes fue ordenado en una base de datos elaborada con el programa FileMaker Pro Advanced versión 13.0 para Windows. Para la edición de fotografías se utilizó el programa Adobe Photoshop CS5 Extendend versión 12.0.

Cabe mencionar que, paradójicamente, la principal limitación del trabajo deriva del fácil acceso a las imágenes que se encuentran en museos de diferentes países, por medio de la base de datos en línea, ya que la imposibilidad de observar y manipular directamente las piezas dificulta apreciar el volumen real que ocupa cada una; aunque se conozca la medida de la altura, el diámetro y la circunferencia, es difícil imaginar sus dimensiones, curvaturas e irregularidades reales, no cabe duda que alguna información visual y táctil se pierde de este modo. Sin embargo, para superar dicha limitación se realizó ejercicios de visibilidad mediante la manipulación las fotografías de las piezas y los rollouts; de este modo fue posible determinar la longitud del área que queda a la vista a la hora de girar la pieza con el fin de hallar relaciones entre los procedimientos de lectura de las escenas y la rotación de los vasos y los cuencos, y así, tener una idea más clara del modo en que esos objetos móviles eran vistos.

El contenido del trabajo está dispuesto en cuatro secciones. En la primera se presenta un panorama general del desarrollo histórico de la cultura maya incluyendo algunos aspectos relacionados con la producción de cerámica tales como la manufactura, la utilidad, la distribución, los talleres y los estilos, con la finalidad de subrayar la presencia de las piezas como objetos portátiles apreciados por la élite. En la segunda se explica por qué existen diversas definiciones de arte, en qué consiste el fenómeno de la percepción en diferentes culturas y qué aspectos caracterizan la percepción, la representación y la comunicación visual; asimismo se explica detalladamente la propuesta metodológica para analizar las imágenes. La tercera y última sección incluye el análisis compositivo del material; en ese apartado se caracterizan las técnicas visuales a través de la exposición gráfica de los aspectos fundamentales de la composición y las técnicas de comunicación visual, según los aspectos mencionados con anterioridad; parte de lo particular a lo general: de la representación de elementos visuales, al orden de lectura de la escena tomando en consideración las técnicas visuales previamente explicadas.

Finalmente, es importante señalar las siguientes aclaraciones y convenciones: la nomenclatura para las formas de las piezas -vaso, plato, cuenco, etc.- fueron tomadas del artículo de Marion Popenoe de Hatch (1989) “Análisis de la cerámica: Metodología “vajilla”. Los nombres propios de regiones naturales o áreas particulares como Litoral del Pacífico o Tierras Altas, se escribirán con mayúscula la primera letra y su adjetivo subsecuente, así también, los de los periodos en que se divide la historia de esta área común: “Preclásico”, “Clásico”, “Posclásico” y sus adjetivos subsecuentes “Temprano”, “Medio”, “Tardío”, etc., y aquellos determinados por acontecimientos históricos relevantes como “Conquista” y “Colonia”, esto con base en la RAE (2010). En el caso de “los mayas” como nombre común o gentilicio de esta etnia, se escribirá con minúscula la primera letra de su forma plural.

La palabra Códice referida al manuscrito antiguo se escribirá con mayúscula la primera letra para diferenciarla de la misma escrita con minúscula –códice- con la cual los investigadores de la cultura maya hacen alusión a un tipo o estilo específico de cerámica.

Todas las imágenes y rollouts utilizadas como apoyos visuales metodológicos serán referidos dentro del texto con la palabra Figura escrita en mayúscula la primera letra, para

diferenciarla de la misma escrita con minúscula -figura- la cual alude a la representación de un objeto mediante una superficie plana.

Las imágenes y rollouts se presentarán en blanco y negro a excepción de aquellos en donde se analice el color o se precise algún detalle que requiera su presentación original; esta y cualquier otra modificación del original será señalada mediante un asterisco (*) inmediatamente después del título de la imagen. Los rollouts tomados de las compilaciones en línea serán nombrados con su numeración Kerr, la cual inicia con la letra K en mayúscula seguida de una cifra de cuatro números para referirse a una fotografía en el archivo de Justin Kerr, y seguida de una cifra de cinco números, a una fotografía de la colección de Inga E. Calvin.

Debido a su extensión, la lista de Figuras así como las de Tablas y abreviaturas serán ubicadas al final del documento. La fuente completa de las Figuras podrá localizarse en el apartado Referencias de Figuras y Tablas ubicada en después del de Obras citadas.

Capítulo 1

La cerámica pintada de la cultura maya

Durante la Colonia la palabra “maya” era utilizada por los españoles para referirse a la lengua y sus hablantes del norte de la península de Yucatán. En la segunda mitad del siglo XIX el término fue utilizado por los lingüistas para referirse al conjunto de lenguas emparentadas del sur de Mesoamérica. El empleo lingüístico del término “maya” fijó un espacio geográfico al que posteriormente se anexó el legado arqueológico y los grupos étnicos en él dispuesto. Es así como en la actualidad el término “maya” es utilizado para designar no sólo una familia de lenguas, sino una cultura de carácter milenario y sus portadores antiguos y contemporáneos (Voss, 2002, pp. 380-381).

La cultura maya prehispánica destaca entre todas las que se desarrollaron en América antes del contacto con los europeos, debido a sus logros intelectuales y artísticos. Dada también su antigüedad, los investigadores de diversas disciplinas la consideran un campo de estudio interesante a la vez que inagotable.

El estudio de la cultura maya es dinámico; los descubrimientos más actuales proporcionan datos que exigen revisar planteamientos anteriores, así también, precisan las técnicas de investigación para hallar nueva información. En los últimos años, la interpretación del sistema calendárico y el desciframiento del sistema de escritura jeroglífica han renovado y fortalecido el conocimiento sobre los antiguos mayas. Hacia mediados del siglo XIX, se les consideraba una sociedad pacífica y espiritual, dedicada a la observación de los astros; esta interpretación, bastante parcial, fue arrasada en los años sesenta, una vez que se pudo comprender la información contenida en las inscripciones jeroglíficas. La nueva imagen mostraba a los mayas prehispánicos como una sociedad compleja y dinámica, preocupada, particularmente, por registrar los momentos más conmemorativos de su historia.

La región maya representa uno de los ambientes más variados de la tierra; su diversidad de paisajes está determinada por la altitud y la latitud. El sur comprende la franja costera de acentuada fertilidad, que se despliega a orillas del océano Pacífico, y la zona de tierras altas volcánicas que desciende en dirección hacia la parte central, la cual es baja y de selva tropical. Hacia el norte se extiende las Tierras Bajas, constituye la región focal de la cultura maya clásica. La sección meridional de las Tierras Bajas es selvática, de grandes lagos y ríos, y la septentrional, que comprende la mayor parte de la península de Yucatán, es una planicie de tierra seca, bosques bajos y arbustos (véase Figura 1.1-b).

La diversidad de regiones explica la presencia de distintos desarrollos culturales. Sobrevivir y adaptarse a las dificultades topográficas y meteorológicas no ha de haber sido tarea fácil, sin embargo, los antiguos mayas supieron dominar las ecologías específicas de costa, sierra, valles fluviales y selva, dejando un inmenso legado cultural y artístico como prueba.

El desarrollo histórico de la cultura maya también es extenso, abarca desde tiempos muy antiguos hasta la actualidad. La época prehispánica, que es la que aquí interesa, ha sido dividida en tres grandes periodos llamados Preclásico (2000 a.C. al 250 d.C.), Clásico (250 d.C. al 950 d.C.) y Posclásico (950 d.C. al 1525 d.C.); estos cortes cronológicos pueden variar según el área de Mesoamérica o según cada autor, por eso es pertinente tomarlos como aproximaciones. Cada periodo está caracterizado por avances tecnológicos, artísticos y por la complejidad en el ámbito social y político. El paso entre uno y otro fue paulatino y no se produjo de manera simultánea en todas las regiones, por tal motivo, es importante tener en cuenta que, a pesar de que la cultura maya se mantuvo en continua transformación a lo largo de esta época, los cambios no fueron graduales ni evolutivos. Esta es la razón por la cual, el Preclásico no debe ser entendido como sinónimo de origen, ni el Posclásico como de decadencia, ambos son momentos particulares de un desarrollo histórico que es continuo (Sharer, 1999, p. 61).

La época prehispánica finaliza en la primera mitad del siglo XVI, cuando los mayas entraron en contacto con la cultura occidental. Aunque existe una polémica acerca del derrumbe de la cultura maya del Clásico y el abandono de las ciudades previas a la Conquista

española, numerosos investigadores señalan que los motivos principales fueron la fragmentación política acompañada de conflictos bélicos y la influencia foránea en aspectos sociales y culturales (Baudez, 2004, p. 29; Sachse, 2011, p. 36; Masson, 2011, p. 353).

Conviene señalar dos aspectos más acerca de la cultura maya: en primer lugar, que su historia no puede ser entendida fuera del contexto mesoamericano,² es decir, no debe considerarse como un bloque cerrado, sino como una cultura que siempre mantuvo, en mayor o menor grado de intensidad, relaciones con el resto de las culturas americanas que le fueron contemporáneas. En segundo lugar, que el contacto con los europeos en 1525 no marcó su final; si bien, este evento señaló tan sólo el inicio un largo proceso de transformación, ya que algunos pueblos mantuvieron su forma tradicional de vida hasta mediados del siglo XVII y muchos otros lo han hecho hasta la actualidad.

La producción de cerámica es una de las primeras actividades creadoras del hombre, por lo tanto, su origen se remonta a periodos muy antiguos y sus restos se hallan esparcidos en diferentes áreas culturales del continente americano y del mundo. Los inicios de la cerámica distintiva de la cultura maya se encuentran en el periodo Preclásico. Este periodo se divide en tres subperiodos: Preclásico Temprano o Formativo (2000-900 a.C.), Preclásico Medio (900-300 a.C.) y Preclásico Tardío (300 a.C.-250 d.C.) (Grube, 2011-b, p. 14). El comienzo del Preclásico está marcado por la domesticación de plantas y animales, y el paso de sociedades de agricultores aldeanos a sociedades urbanas y estatales. La existencia de jerarquías sociales se intuye de la ornamentación de las tumbas y las diferencias en los tipos de arquitectura. La cerámica del Preclásico Temprano proviene del Soconusco en la costa del Pacífico, en el actual estado de Chiapas, en Guatemala y El Salvador. Los arqueólogos la han agrupado en tres grupos: Barra (1850-1650 a.C.), Locona (1650-1500 a.C.) y Ocós (1500-1200 a.C.) (véase Figura 1.2).

² Mesoamérica es el término acuñado por el antropólogo alemán Paul Kirchhoff para designar una gran área cultural en la que se desarrollaron sociedades que compartieron rasgos comunes en los ámbitos económico, intelectual y artístico (Baudez, 2004, p. 17). Aunque el término fue creado para un momento específico, su uso se ha extendido hasta nuestros días incluso entre investigadores provenientes de las más diversas disciplinas. En la presente investigación el término Mesoamérica es utilizado únicamente para acentuar el hecho de que las culturas incluidas dentro de esa gran área de límites, por cierto, fluctuantes, estuvieron en contacto permanentemente.

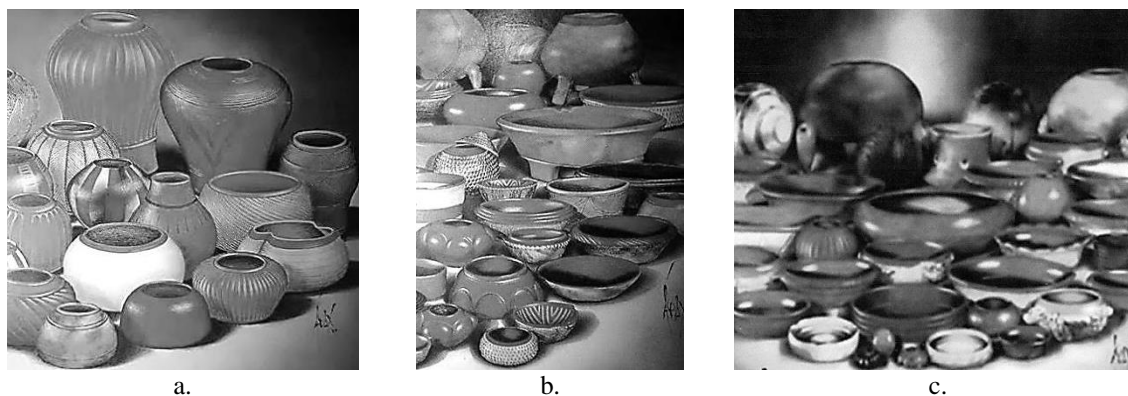


Figura 1.2 Cerámica del Preclásico Temprano. *a.* Barra; *b.* Locona; *c.* Ocós. Por A. Moreno, en A. Kolpakova, 2013, pp. 73, 89, 104.

Esta cerámica se caracteriza por su función y decoración sencilla hecha a partir de puntos, líneas e incisiones (Kolpakova, 2013, pp. 73, 89, 110). Las piezas fueron imitaciones de calabazas, jícaras y cestos, utilizados como recipientes de uso diario, incluso, desde épocas anteriores. A pesar de que la función determinaba la forma de las piezas, los arqueólogos señalan que no fueron exclusivamente de uso común y corriente, su fina manufactura y elaborada decoración son indicios de que también fueron utilizadas en ocasiones especiales. A través de las fases cerámicas mencionadas, es posible identificar una evolución en la complejidad y variedad de las piezas.

La técnica y variedad decorativa de estas primeras vasijas obedece, probablemente, a su difusión desde Colombia y Ecuador, donde fueron producidas, por lo menos, mil años antes (Sharer, 1999, pp. 643-644).

Durante el Preclásico Medio la cultura olmeca alcanzó su apogeo, no obstante múltiples sociedades florecieron contemporáneamente, tal y como lo demuestran las excavaciones llevadas a cabo en Guatemala y Belice (Hansen, 2011, p. 51). Todas estas sociedades, estuvieron en constante relación, influenciándose una sobre la otra a manera de intercambio cultural. Las técnicas cerámicas que llegaron de Centroamérica a la costa meridional del Pacífico pasaron, posteriormente, a las Tierras Altas de Guatemala, la Depresión Central de Chiapas y a las Tierras Bajas.

Los datos hasta ahora publicados sugieren que la cerámica más antigua elaborada en las Tierras Bajas mayas procede del norte de Belice y pertenece a la fase Swasey (1200-9000

a.C.) (Valdez, Sullivan, y McDow, 2001, pp. 87-88); fue contemporánea a la cerámica Usulután de El Salvador, en su fase más temprana (Silva y Villalta, 2010, pp. 51-57), pero bastante posterior a las fases Barra, Locona y Ocos de la Costa del Pacífico de Guatemala, recientemente mencionadas.

La cerámica preclásica hallada en Holmul refleja algunos símbolos mesoamericanos que indica que las Tierras Bajas mayas estaban participando en una tradición decorativa propia de varios pueblos mesoamericanos en ese momento. La decoración basada en líneas combinadas con círculos incisos son similares a la cerámica contemporánea de Oaxaca y de la Costa Pacífica de Guatemala (Neivens de Estrada, Estrada, y Méndez, 2011, p. 287).

Las capitales mayas más grandes durante el Preclásico Medio fueron Kaminlajuyú en las Tierras Altas y El Mirador en las Tierras Bajas de Guatemala, ambas sobresalen por su desarrollo arquitectónico monumental. La aparición de construcciones tales como plazas, calzadas, canales, embalses y grandes plataformas, indica que los gobernantes estuvieron habilitados para movilizar un gran número de personas y de organizar eficientemente sus actividades laborales. Para lograrlo, fue necesario arraigar en la ideología, un sistema de creencias supernaturales que legitimaran su poder. Es por esto, que a finales del Preclásico Medio, se encuentra los primeros ejemplos de monumentos que los representan portando vestimentas elaboradas, sosteniendo símbolos de autoridad y asumiendo poses autoritarias (Beukers, 2013, pp. 14-15).

Se han hallado construcciones preclásicas en otras ciudades de las Tierras Bajas como Tikal, Altar de Sacrificios, Piedras Negras, La Lagunita, Río Azul, Yaxhá, Sacnab, Komchén, Dzibilchaltún, Yaxuná, Nohoch Ek, Colha, Cuello, Cahal Pech y Blackman Eddy (Hansen, 2011, p. 51) (véase Figura 1.3). De estas ciudades se han extraído materiales cerámicos que se hallaban mezclados en los rellenos constructivos.

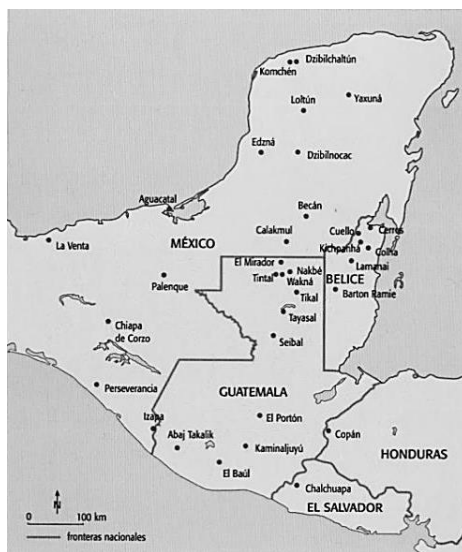


Figura 1.3 Sitios del Preclásico. Por R. D. Hansen, 2011, p. 51.

Se le denomina Mamom (650-400 a.C.), a las piezas del Preclásico Medio comunes en toda esa área.³ Esta cerámica se caracteriza por morfologías geométricas simples y redondas, de doble curvatura y con base palana o con soportes mamiformes y anulares. La decoración más común son incisiones, estrías y acanalados. La cerámica llamada “Mars Naranja” es exclusiva del complejo Mamom (Smith, 1955, p.21), fue introducida en varios sitios del Petén desde este periodo hasta el Preclásico Tardío (véase Figura 1.4). Los nombres de cada fase puede variar según cada sitio (véase Apéndice 1).

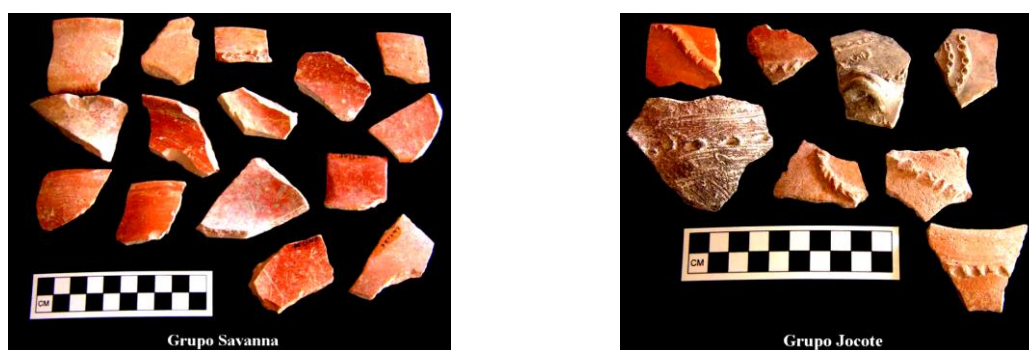


Figura 1.4 Cerámica Mars Naranja, Holmul. Por M. Callaghan, 2007, p. 1352.

³ Los nombres de las fases cerámicas que abarcan del Preclásico Medio al Clásico Tardío, se basan en la clasificación de por Robert E. Smith (1955) para la cerámica de Uaxactún, quien, a su vez, los tomó del prefacio del *Popol Vuh*. Esta secuencia es Mamom (650-400 a.C.), Chicanel/Matzanel (400 a.C-258 d.C.), Tzakol (258-593 d.C.), y Tepeu (593-909 d.C.), donde Mamom significa “Abuelo Mayor”, Chicanel (Ch’uqenel), “Cubridor”, Matzanel, “Amparador”, Tzakol (Tz’aqol), “Constructor”, y Tepeu (Tepew), “Señor” o “Soberano” (p. 3).

El Preclásico Tardío estuvo marcado por el desarrollo del sistema de escritura maya, de ahí que, en adelante, las imágenes en los monumentos que representaban a los gobernantes u otros miembros de la élite, fueron acompañados de textos que registraban sus logros y sus conexiones con ancestros y deidades, a manera de proclamación pública de su legitimidad de gobernar (Beukers, 2013, p. 14).

Durante el Preclásico Tardío existieron dos tradiciones cerámicas dominantes: la tradición de Providencia/Miraflores, en las Tierras Altas y la tradición Chicanel del tipo Sierra Rojo, en las Tierras Bajas centrales y meridionales (Sharer, 1999, p. 649). Ambas tradiciones fueron versiones más elaboradas de la cerámica Mamom del Preclásico Medio. Ejemplos de cerámica tipo Sierra Rojo fueron hallados en un entierro localizado al noroeste de la plaza principal en Chultún (Estrada-Belli, 2008, pp. 18-19) (véase Figura 1.5-a).

A finales del Preclásico Tardío, la mayor novedad decorativa se hizo presente con la adopción de la técnica de manufactura del sitio Usulután en El Salvador; este tipo de cerámica se caracteriza por las líneas al negativo creadas con la aplicación de una sustancia resistente en la superficie de las vasijas, la cual, fundida durante la cocción, deja líneas de un color más claro en la superficie (Beukers, 2013, p. 16). La técnica al negativo, también conocida como Batik, hacía que las vasijas presentaran contrastes en colores naranja y crema o tonalidades dentro de esa gama (véase Figura 1.5-b). La técnica fue adoptada en muchos sitios, ejemplares de este grupo han sido encontrados en todo el sur de Mesoamérica, en Belice, Yucatán, Guatemala y Honduras. Por razones que se desconocen, dejaron de producirse durante el periodo Clásico (Miller, 2012, p. 173).



a.



b.

Figura 1.5 Cerámica Chicanel y Usulután. *a.* Cerámica funeraria, Entierro de Chultun de K'o. Por F. Estrada-Belli, 2008, p. 19; *b.* Cerámica Batik. Por S. R. Silva Matamoros y D. V. Villalta Gil, 2010, p. 57.

El periodo Preclásico fue testigo de dos percances naturales: la sequía del lago Miraflores en el altiplano guatemalteco y la erupción del volcán Ilopango en El Salvador, en consecuencia, algunos sitios cercanos a éstos declinaron y fueron abandonados. No obstante, estos dos acontecimientos no fueron los determinantes en el abandono de muchas otras ciudades; entre los demás factores que intervinieron se encuentra los cambios en las rutas comerciales, una baja en los rendimientos agrícolas y la migración de nuevas poblaciones, principalmente del centro de México (Sharer y Traxler, 2006, en Beukers, 2013, p. 16).

A principios de nuestra era, los mayas comenzaron a dar a sus piezas de cerámica un acabado con pintura de engobe de arcilla policromada. Esta práctica, extendida por doquier, reveló un mayor sentido de homogeneidad cultural, de tal modo que dicha técnica, puede verse como una de las señales de que un nuevo periodo había arraigado (Miller, 2012, p. 174).

El Clásico suele dividirse en Temprano (250-600 d.C.) y Tardío (600-950 d.C.). Se caracteriza por la intensificación de las relaciones comerciales a larga distancia, el desarrollo y reforzamiento de la élite gobernante y con esto, la aparición de nuevas estructuras monumentales, espectaculares esculturas y numerosas estelas con información histórica, cronológica y cosmológica.

El uso intensivo de la escritura jeroglífica es otro rasgo cultural importante que distingue este periodo del anterior. Así como la escritura jeroglífica se fortaleció durante la primera etapa del Clásico, una nueva institución política se desarrolló: la monarquía hereditaria. Tanto la escritura como el resto de manifestaciones artísticas fueron puestas al servicio de la élite gobernante, los escritos y las obras plásticas fueron encaminados a reafirmar la reivindicación del poder de los gobernantes en su función de centro del cosmos y de mediadores entre la humanidad y las divinidades (Grube y Martin, 2011, p. 149). El labrado de estelas y la elaboración de enormes edificios en conmemoración de las hazañas de los gobernantes, se convirtieron en las prácticas artísticas más importantes, por este motivo suele decirse que el arte maya del Clásico representa los intereses de este grupo en particular.

Está demostrado que algunas de las ciudades que sobrevivieron a las transformaciones del Preclásico se convirtieron en pequeños núcleos que originaron la cultura maya del siguiente periodo, Tikal, Uaxactún, Yaxhá y Xultún, en la zona central de las Tierras Bajas del

sur, son algunas de éstas. Pero para obtener una visión de la historia de las Tierras Bajas basta con dirigir la mirada únicamente hacia dos de sus grande potencias: Tikal y Calakmul, cuya políticas e intereses marcaron el destino de las Tierras Bajas con más fuerza (Grube y Martin, 2011, p. 149).

Calakmul llegó a disponer de una amplia red de relaciones personales y políticas con las cuales mantenía su influencia sobre un amplio territorio. Ninguna otra ciudad de las Tierras Bajas ejerció una política suprarregional tan activa como Calakmul. Mientras que la relación con la mayoría de las ciudades fue amistosa y diplomática, surgió un antagonismo con Palenque y Tikal, que se manifestó en diversas guerras (véase Figura 1.6-a)

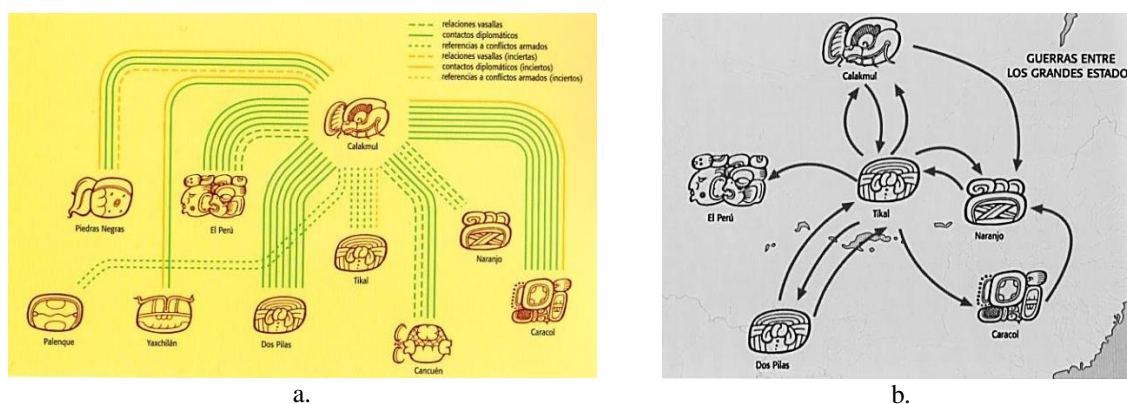


Figura 1.6 Hegemonías y enfrentamientos en las Tierras Bajas. a. Influencia de Calakmul sobre otras ciudades; b. Guerras en las Tierras Bajas durante el Clásico Tardío. Por N. Grube y S. Martin, 2011, p. 162, 164.

El Clásico Temprano estuvo dominado por la cerámica pintada, el estilo más común es el diseño en rojo y negro sobre un fondo naranja o crema, con bandas acompañadas de motivos geométricos repetitivos. Las piezas monocromas son por lo general de color negro, crema o naranja.

En las Tierras Bajas y la cuenca del río Pasión, con Tikal, Uaxactún y Altar de Sacrificios como sitios principales, se encuentra la tradición denominada Tzakol. Esta cerámica se caracteriza por su superficie brillante de color naranja y paredes delgadas (Beukers, 2013, p. 18). La similitud tipológica entre las cerámicas esta área y la de Piedras Negras, proporciona información suficiente para fechar su fases cerámicas Naba y Balche, como equivalentes a la Tzakol (Muñoz, 2006, p. 16) (véase Figura 1.7).

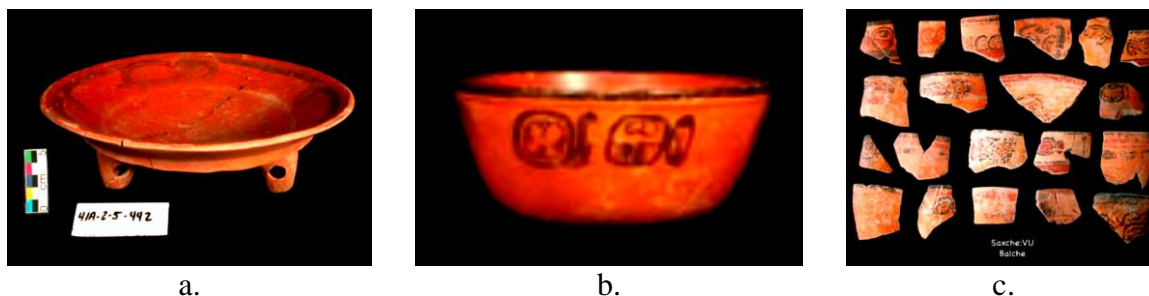


Figura 1.7 Cerámica de Piedras Negras. a. y b. Naba; c. Balche. Por A. R. Muñoz, 2006, p. 18, 67.

Durante el Clásico Temprano ocurrieron cambios importantes; las diferencias entre la cerámica utilitaria (ollas, platos hondos, jarras, etc.), elaborada por un gran número de artesanos, y la alfarería exclusiva, fabricada por especialistas, se acentuaron. La cerámica de élite experimentó la introducción de nuevas formas a lo largo de todo el periodo, la loza domestica permaneció sin cambios bruscos o aparentes (Smith, 1955, p. 3).

Cabe la posibilidad que el mapa político del Clásico Temprano haya ejercido cierto grado de influencia en la variación de las piezas, por ejemplo, las vasijas Tzakol II halladas en Naachtún, pero provenientes de Uaxactún, poseen paredes laterales más bajas que las provenientes de Tikal. Durante este periodo, Tikal y Uaxactún compitieron entre sí hasta que la segunda fue añadida a la esfera política y administrativa de la primera; las diferentes alturas de las paredes de las piezas halladas en cada sitio puede, por lo tanto, indicar también diferentes afiliaciones políticas (Patiño, 2009, p. 1129).

Hacia el 400 d. C., el cuenco con tapa y reborde basal se convirtió en la forma cerámica más importante. Las piezas que se han hallado son grandes, pesadas y sin señas de haber sido utilizadas. Esto refuerza la idea de que, quizás, fueron usadas únicamente como ofrendas en las dedicaciones o en los funerales (Miller, 2012, p. 174).

En el siglo V, el cilindro trípode fue la vasija elitista más preciada, no así para el siglo VII en el que los mayas del Petén y de Chiapas dejaron de elaborarlos (véase Figura 1.8-a). Otro tipo de vasija, al parecer inventado por los ceramistas mayas de este periodo, fue la olla con tapa de cierre; el único ejemplar arqueológico proviene de una tumba de Río Azul (véase Figura 1.8-b); las pruebas realizadas a la pieza demostraron que al ser depositada, iba llena de chocolate (Miller, 2012, pp. 175-176).



Figura 1.8 Cerámica de finales del Clásico Temprano. *a.* Vasija policroma K8157, Entierro 10, Tikal. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Chocolatera. Por L. Grazioso S. y F. Valdez Jr., 2008.

Durante el Clásico Tardío, Tikal fue protagonista de enfrentamientos bélicos con localidades aliadas de Calakmul (véase Figura 1.6-b). Las guerras fueron continuas hasta que, en 695 d. C., Tikal venció a Calakmul, disolviendo su red de estados aliados (Grube y Martin, 2011, p. 164). Al oeste de las Tierras Bajas, la ciudad de Palenque dominó durante el Clásico Tardío. Este sitio posee una gran cantidad de información acerca de su propia sucesión dinástica y su mitología. La ciudad de Toniná, localizada en la región del Usumacinta, tomó el lugar de capital después de varios enfrentamientos con Palenque.

Durante el Clásico Tardío la cerámica de tradición Tepeu definió las Tierras Bajas. Esta cerámica difiere de la Tzakol por la desaparición de los cilindros trípodes. Se caracteriza por su policromía y elaboración especializada. Se divide en dos periodos: el primero (550-700 d. C.) se caracteriza por sus cajetes de lados redondeados y grandes platos trípodes de color rojo y negro sobre naranja (véase Figura 1.9). El segundo periodo (700-800 d. C.) se caracteriza por sus finas decoraciones en un naranja brillante sobre crema. Esta decoración se encuentra en platos y cuencos de paredes acampanadas, pero las piezas pintadas más representativas son los vasos cilíndricos. Estos vasos también fueron producidos en el norte de las Tierras Altas y en la región sudeste de Copán (Beukers, 2013, p. 20).



Figura 1.9 Cerámica Tepeu. *a.* Plato, Entierro 3 de Q'im Hi Hilén; *b.* Plato trípode, Entierro 49, Dos Pilas. Por M. Eberl y M. A. Monroy, 2007, p. 469.

Las vajillas elite del Clásico Tardío redujeron considerablemente el número de formas, predominando los vasos cilíndricos, los paltos de fondo plano y los cuencos (véase Figura 1.10). Los historiadores de la arte han llegado a la conclusión de este fenómeno obedece principalmente al desarrollo del arte narrativo, pues la figura bidimensional humana en interacción, requería de mayores superficies planas, sin las limitaciones impuestas por asas ni pestañas basales, que se prestaban más a la escultura (Miller, 2012, 180).



Figura 1.10 Cerámica Tepeu del Clásico Tardío. *a.* Cuenco K6434, Chamá; *b.* Vaso K0533, Ik'; *c.* Plato K6679, Holmul. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La reducción de formas, junto con el gran naturalismo que se observa en la representación de la figura humana, la proliferación de más colores, la elaboración de cuencos para mezclar pigmentos, guardar o enjuagar pinceles, la reaparición de figurillas y silbatos con grandes cualidades estéticas y el desarrollo de diversos estilos regionales, sugieren que en la fase Tepeu el arte cerámico de los mayas alcanzó su mayor elaboración y pluralidad expresiva (Miller, 2012, p. 179-193).

El Clásico Tardío fue un periodo corto caracterizado por el máximo crecimiento poblacional, complejidad social y desarrollo artístico e intelectual de los antiguos mayas, pero a partir del 800 d. C. surgieron los primeros signos de deterioro, las dinastías comenzaron a colapsarse y los niveles poblacionales sufrieron un descenso precipitado. Las investigaciones llevadas a cabo en las Tierras Bajas meridionales revelan que, tras el decaimiento de varias ciudades, esta región, núcleo de los mayas clásicos, quedó casi despoblada (Masson, 2011, p. 348).

La disminución de la población causó poca demanda de cerámica ritual y ceremonial. Los talleres especializados en la elaboración de cerámica de calidad declinaron por la falta del apoyo de la élite (Beukers, 2013, pp. 21-22). En consecuencia, a finales del Clásico Tardío, la policromía característica de la cerámica también disminuyó tanto en su cantidad como en su calidad, no así la cerámica doméstica que se mantuvo sin cambios. La arquitectura monumental cesó en la mayoría de los sitios, los textos en los monumentos dejaron de aparecer, la manufactura y distribución de bienes rituales y de prestigio desapareció.

El período Clásico concluyó en distintos años según cada región; en el centro y sur de las Tierras Bajas los cambios fueron más dramáticos, sus grandes capitales experimentaron una continua pérdida del control sobre su territorio y una ruptura en la autoridad central. Este proceso se extendió gradualmente por más de un siglo (Beukers, 2013, pp. 20-21).

La inestabilidad política, los movimientos migratorios y las transformaciones culturales y artísticas indican el comienzo del periodo Posclásico. Este periodo es dividido en Temprano (950-1200 d.C.) y Tardío (1200-1525 d.C.). Durante el Posclásico Temprano, la población maya se concentró principalmente en el sur y en el norte, dominado por Chichén Itzá, no así en el área central. Algunos de los grupos que abandonaron sus centros urbanos, se asentaron en lugares donde no ha descubierto, hasta ahora, ningún vestigio de arquitectura monumental bajo las capas de vegetación de la selva tropical (Masson, 2011, p. 341).

Aunque Chichén Itzá y Mayapán eran los centros más poderosos del Posclásico Temprano, se veían obligados a reafirmar continuamente su dominio sobre los territorios distantes en los que estaban interesados política y comercialmente (Ver Figura 1.11) (Masson, 2011, p. 341).

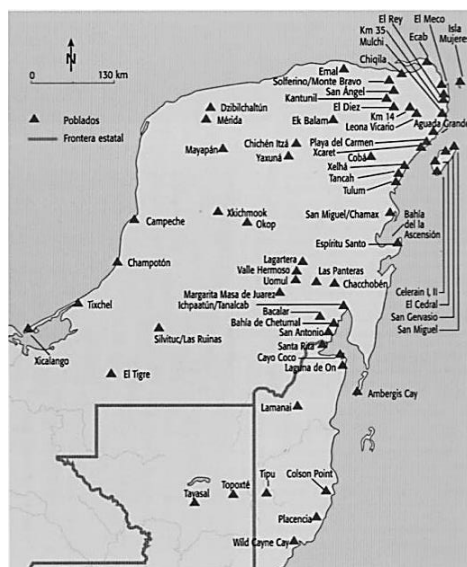


Figura 1.11 Pueblos y provincias del Posclásico. Por M. Masson, 2011, p. 341.

A lo largo y ancho del área maya apareció un nuevo tipo de cerámica que favoreció la producción en masa y mejor distribución: las piezas plumizas, características de finales del Clásico y principios del Posclásico, producidas originalmente a lo largo de la costa del Pacífico de Chiapas y Guatemala (véase Figura 1.12-a). La cerámica plumiza es la única cerámica esmaltada y brillante conocida en el arte mesoamericano, se presenta decorada con modelados y elaborados tallados. Otro tipo específico de cerámica de la época, es la “Naranja Fino”, producida al norte de Palenque, en algún sitio próximo a Tabasco, entre 750-810 d. C. (Smith, 1955, p. 25; Bishop, Sears, y Blackman, 2005, p. 30; Beukers, 2013, p. 22). Fragmentos de esta cerámica han sido hallados en Perú-Waka’ (véase Figura 1.12-b), Ceibal y Uaxactún (Arroyave, Pérez, López, y Eppich, 2007, pp. 1385-1388).



a.



b.

Figura 1.12 Cerámica del Clásico Tardío. a. Cerámica plumiza del Soconusco*. Por A. García Linares, 2011. © Museo Regional de Chiapas; b. Cerámica Naranja Fino, Perú-Waka’, Petén. Por A. L. Arroyave, G. Pérez Robles, J. López y E. K. Eppich, 2007, p. 1388.

Mediante la intervención militar y la consolidación económica de las Tierras Bajas, se afianzó la integración económica en el territorio maya; su punto culminante se dio con la asunción al poder de Mayapán y su predominio sobre antiguos territorios de Chichén Itzá, al menos, hasta 1441 d. C., cuando por discordias internas fue abandonada (Masson, 2011, p. 353).

Durante el Posclásico Tardío aparecieron nuevos formatos como las copas pequeñas y los platos hondos, pero el que dominó fue el de la cerámica monocroma utilitaria (véase Figura 1.13-a). La gran cantidad de estas cerámicas indica que fueron de uso común, por lo que algunos investigadores señalan que, durante el Posclásico, existió una fuerte producción en masa sobre todo en Yucatán (Miller, 2012, p. 193; Masson, 2011, p.351). La cerámica Naranja Fina y la plomiza desaparecieron en el Posclásico Tardío.



Figura 1.13 Cerámica del Posclásico. a. Incensarios de Belice Central. Por M. Masson, 2011, p. 351; b. Incensario de Nebaj. Por F. Sachse, 2011, p. 358.

La remodelación del orden social estuvo condicionada por la amplia integración geográfica de pequeños estados autónomos, unidos ahora por redes comerciales. Las Tierras Altas guatemaltecas estuvieron vinculadas a las Tierras Bajas mayas en este periodo.

Las últimas etapas del Posclásico en las Tierras Altas se caracterizan por grandes movimientos poblacionales; la migración desde occidente provocó la creación de pequeñas ciudades-estado nuevas, las más poderosas fueron la de los quichés y posteriormente la de los cachiueles. El Posclásico llegó a su fin el 1521 con la caída de los aztecas en manos de los conquistadores, pero la resistencia de los pueblos mayas se prolongó en algunos lugares hasta 1546 y en otros, aquellos que estuvieron aislados en las selvas, hasta 1697 (De la Garza, 2012-a, pp. 18-20).

Las formas de las vasijas indican un cambio en los hábitos alimentarios; los grandes platos de arcilla, llamados “comales” y los “molcajetes” para moler el ají, se introdujeron en las Tierras Altas como novedad del centro de México, pero la mayoría de las cerámicas del periodo Posclásico en esta región son de origen local o bien regional (véase Figura 1.13-b) (Sachse, 2011, pp. 357-359).

Al final del periodo Posclásico y durante los primeros años de la Colonia, la escritura jeroglífica y el sistema calendárico heredados de la época Clásica siguieron en uso, no obstante, la cuenta larga había quedado interrumpida mucho antes, desde comienzos del siglo X. Este hecho refleja más una renuncia voluntaria a esta convención cronológica que un retroceso de los conocimientos científicos. Los investigadores sostienen que dicho cómputo servía para legitimar el dominio de las dinastías y glorificar sus hazañas, por lo tanto, el rechazo a ese orden, afectó también el cómputo calendárico desarrollado precisamente para la redacción protocolaria de las crónicas dinásticas (Masson, 2011, p. 342).

Los códices posclásico que se siguieron elaborando hasta después de la llegada de los españoles eran numerosos, así lo cuenta Fray Diego de Landa; sin embargo, luego de varios autos de fe y de la constante penalización de toda práctica ‘antigua’, únicamente sobrevivieron tres, el *Códice Dresde*, el *Códice Paris* y el *Códice Madrid*, los nombres indican las ciudades a donde llegaron durante la época colonial.

1.2 La cerámica pintada del Clásico Tardío

Se considera importante abundar un poco más acerca de la cerámica del Clásico Tardío, ya que gran parte del corpus de imágenes analizadas en el presente estudio, corresponde a piezas de este periodo. En la siguiente síntesis se incluye información acerca del desarrollo de algunos talleres y estilos regionales.

Conviene comenzar citando uno de los tipos de cerámica más populares del Clásico Temprano: los cuencos con tapa y soportes (véase Figura 1.14), por las siguientes razones: en primer lugar, por la inclusión, en una sola pieza, de la escultura y la pintura, cualidad que refleja el nivel de dominio artístico de quienes las elaboraron. Normalmente el asa de la tapa de estos cuencos adoptaba la forma esculpida de una cabeza humana o animal y el cuerpo de

las figuras continuaba extendidos en la superficie de la tapa (véase Figura 1.14-a). Mary Ellen Miller (2012) señala que tal integración escultórica y pictórica sugiere que los pintores de esas vasijas eran también los ceramistas (p. 174), o bien, que pintores y ceramistas trabajaban juntos dentro de un mismo taller.



Figura 1.14 Cerámica del Clásico Temprano. a. Vasija con tapa, Becán. (s.f.). © Museo Campeche; b. Vasija maya policroma. (s.f.). © MUNAE.

Otra razón es el alto grado de inclusión del espectador en la observación y manipulación de la pieza, no sólo para descubrir todos sus detalles, si no para interpretarla en el juego de las dos y tres dimensiones empleadas para su diseño. Los ejemplares más elaborados de estas vasijas con reborde basal, involucran al espectador de manera directa, mediante los elementos de las piezas que se manipulan. Por ejemplo, en un pequeño cuenco con tapa hallado en el complejo del Mundo Perdido de Tikal, el asa esculpida está formada por la cabeza y el cuello de un ave acuática y el contorno de las alas está pintado en la tapa (véase Figura 1.14-b). En su pico hay un pez que está siendo extraído desde el plano bidimensional de la tapa a la tridimensionalidad de la talla; el reborde basal está conformado por el cuerpo de una tortuga esculpida que adopta la postura de nado, a través de un espacio pictórico recreado por los motivos de líneas ondulantes y puntos pintados en la pared de la vasija. Esta constante interacción de dos y tres dimensiones obliga al espectador a replantear la plasticidad de las representaciones; al respecto Miller (2012) señala que tal combinación de la escultura y la pintura “parece sorprendentemente moderna en su manera de enfocar la interfaz liminar entre ambos medios” (pp. 174-175).

La última razón, y no por eso menos importante, son las características morfológicas que favorecieron el desarrollo de piezas más adecuadas para la narrativa visual. Durante el Clásico

Temprano se mejoró el sistema de escritura al volverse más fonético y menos logográfico, y también el iconográfico. Las anotaciones breves del siglo III fueron remplazados con textos más largos y discursivos, la escritura ya no solo registraba datos concisos, sino detalles de un mensaje producto de la cosmovisión o de la historia de los mayas. Las formas de las piezas, como los cuencos de reborde basal, no podían dar cabida a toda esta nueva información, tampoco los cilindros trípodes, tan de moda en ese momento, porque poseían componentes, como el asa, las tapas y los soportes, que ofrecían un espacio, sí, para la continuidad visual, pero no para la continuidad narrativa. La variedad de estas formas fueron sustituidas por el cilindro sin tapas, asas y soportes, de paredes altas y simples, sin bajorrelieves o incisiones superficiales. La introducción de ese tipo de superficie lisa dio paso al desarrollo de una narrativa visual más completa (Miller, 2012, pp. 174-177).

En algunas escenas pintadas sobre piezas del Clásico Tardío se observa la representación de estas mismas vasijas; en dichas imágenes las paredes de las piezas se muestran planas y sin decoración, adornadas con patrones geométricos simples o decoradas con bandas y jeroglíficos. La representación de cerámica en las escenas también refleja que la elite usó el mismo tipo de cerámica que se han descubierto en las excavaciones: platos, jarros, vasos cilíndricos, cajetes o cuencos, etc. (véase Apéndice 2). Asimismo, en el texto del borde de algunas piezas⁴ se menciona el tipo o forma del recipiente y su contenido (por ejemplo, ‘*kakaw*’, cacao, o ‘*ul*’, atole). Los tipos de recipientes incluyen ‘*uk’ib*’, vaso para beber, ‘*jaay*’, tazón de barro o cuenco, ‘*lak*’, plato y ‘*jawa[n]te*’, plato trípode (Kettunen y Helmke, 2010, p. 161).

La simplicidad formal de la cerámica del Clásico Tardío generó una mayor superficie para ser utilizada con un definido interés por el dibujo y la pintura. Durante gran parte del periodo Clásico la cerámica fue utilizada en actividades diarias y en rituales, ya fuesen piezas sin decoración, empleadas en todos los niveles sociales, o más acabadas, posiblemente restringidas para ciertas personas y/o circunstancias (Sagebiel, 2000, p. 232). Los dibujos realizados con pincel o pluma a mano alzada y coloreados, documentan e ilustran sucesos importantes de la élite: decesos de gobernantes, ascensiones al trono, victorias en la guerra o

⁴ Conocido como Secuencia Primaria Estándar, se trata de un texto de naturaleza dedicatoria, basándose en el desciframiento de las partes que lo constituyen. Al respecto se profundizará más en el tercer capítulo.

en el juego de pelota, Mary Ellen Miller (2012) señala que “Las vasijas conmemorativas de élite formaron una poderosa tradición visual durante un milenio” (p. 171). Esta cerámica fue exclusiva de las élites y fue en sí misma, símbolo de prestigio (Beukers, 2013, p. 7).

En términos generales, puede afirmarse que la cerámica pintada creada como parte del incremento en el desarrollo social, político y económico que caracteriza el periodo Clásico, tuvo principalmente tres funciones. La primera consiste en haber sido la vajilla de la élite; los sitios dominantes fueron puntos focales de actividades sociales, políticas y económicas; los eventos en ellos realizados, fueron acompañados de rituales públicos y privados patrocinados por la élite gobernante; dichos rituales requerían objetos producidos especialmente: vestidos elaborados para los participantes, decoraciones para los interiores y exteriores de los recintos o edificios y objetos de cerámica pintada distintiva para el banquete o festín ritual (Reents-Budet, 1994, p. 4).

La segunda función es haber sido empleada como moneda social en el ámbito de los regalos regios. Un gobernante concedía una pieza excepcional a un personaje como parte del proceso de asegurar o proclamar su apoyo. El nuevo poseedor de la pieza exhibía el regalo y usaba el vaso como un símbolo de su propio estatus y conexiones políticas (Reents-Budet, 1994, p. 4). Paralelamente a esta esfera socio-política está su tercera función principal como artículo funerario. Vasos policromos son frecuentemente encontrados en tumbas de personajes de élite o relacionados con la élite. La imaginería corresponde a temas religiosos y cosmológicos. Es importante resaltar que los entierros, caches y los depósitos son, en la mayoría de los casos, el lugar de descanso final de las vasijas que fueron previamente usadas intensamente.

Como se aprecia en algunas escenas cortesanas, la cerámica fue usada por la elite quien la manejó y manipuló con sus manos. Esta manipulación significa no solo la entrega del objeto de una persona a otra, también involucra sentirla llena de alguna sustancia o contenido, o ya sea, beber o comer de él. La manipulación no fue estática, sino dinámica.

En la siguiente Figura se observa el cuenco K8722, de paredes curvo-convergente profundas con soporte de tipo pedestal (véase Figura 1.15-a), muy similar al cuenco que aparece en un Códice colonial del centro de México, en donde se observa a una mujer

vertiendo cacao (véase Figura 1.15-b); quizás K8722 tuvo una función similar al servir en las ceremonias de la elite maya (Boot, 2014, p. 21).

En el texto de K8722 aparece el nombre y glifo emblema de Janab Ti' O' Hiix Witz Ajaw, relacionados con los sitios La Joyanca, Zapote Bobal y El Pajalar, ubicados al oeste del Petén (Martin y Reents-Budet, 2010, p. 3).



a.



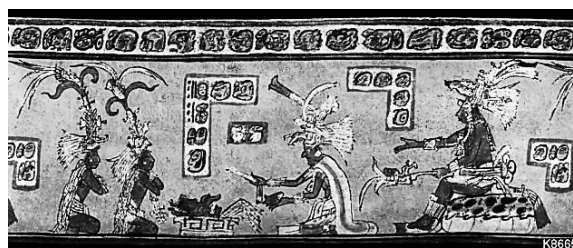
b.

Figura 1.15 Función de las piezas cerámicas. *a.* Cuenco K8722*, estilo códice. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Mujer azteca espumando cacao, *Códice Tudela*. Por J. Arias González, 2014, p. 86. [Digitalización del dominio público].

El nombre de dueño aparece en dos vasos más, K1387 y K8665 (véase Figura 1.16). Los tres vasos fueron pintados por diferentes personas y en diferentes estilos. El hecho de que las cerámicas que incluyen el glifo emblema de Hiix Witz hayan sido pintadas en un amplio rango de estilos pudo haber sido consecuencia de la dispersión de los arreglos o acuerdos políticos o localización de la élite gobernante o a las varias escuelas de escribas que estuvieron a su servicio (Boot, 2014, pp. 221- 22).



a.



b.

Figura 1.16 Vasos pertenecientes a Janab Ti' O' Hiix Witz Ajaw. *a.* Vaso K1387*, estilo códice (rollout); *b.* Vaso K8665*, probablemente estilo Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Durante el periodo Clásico hubo constantes fluctuaciones políticas en las cuales, distintos sitios se convirtieron en centros de poder y extendieron su influencia sobre los lugares cercanos. Para que un vaso fuera símbolo de prestigio efectivo, tenía que ser reconocido como obra excepcional o producto de determinada persona o taller. Aquí entran en juego no sólo sus cualidades estéticas, sino también el desarrollo de estilos particulares, el establecimiento de talleres, el patrocinio de los gobernantes y el reconocimiento de los artistas.

1.2.1 Talleres y estilos.

El aumento y la reducción del poder y la fortuna durante el periodo Clásico, incrementaba y disminuía la producción de los sitios y generaba cambios en los estilos artísticos. El dinamismo artístico correlacionado con la posición socio-política y económica de los sitios está documentada en las estelas esculpidas. Por ejemplo, cuando Tikal experimentó una recesión de su poder durante el siglo XVI a.C., la talla de estelas cesó e incremento en Caracol. Una vez que Tikal recobró su posición, las estelas fueron nuevamente erigidas, no obstante, con un estilo distinto. La misma dinámica existió con seguridad en la cerámica de élite y este es quizás el principal factor detrás de la aparición de muchos y variados estilos durante el Clásico Tardío (Reents-Budet, 1994, pp. 5-6).

Sin embargo, la cerámica de este periodo recobrada arqueológicamente consiste, en su mayoría, en fragmentos, lo cual hace difícil un análisis estilístico detallado. Para definir grupos estilísticos lo ideal sería trabajar con grandes tiestos y vasijas completas. Pero la desafortunada realidad es que la mayoría de las vasijas completas han sido saqueadas y por lo tanto se desconoce su procedencia. Además, a pesar de que grupos estilísticos generales pueden ser creados al usar tiestos, la procedencia arqueológica de la cerámica no necesariamente implica una procedencia de taller ya que, como se señaló anteriormente, la cerámica fue intercambiada entre los distintos sitios.

Gracias a los avances iconográficos y epigráficos que revelan el nombre de personajes o lugares determinados, en conjunto con los análisis estilísticos y químicos, ha sido posible localizar centros de producción de este periodo, así como investigar la distribución de las piezas. El estudio de la composición química de la cerámica realizado por Dorie Reents-Budet, Ronald L. Bishop y Barbara MacLeod (1993), ha hecho posible atribuir objetivamente

los distintos estilos pictóricos a talleres en determinadas áreas o incluso sitios específicos (véase Figura 1.17), y de este modo, promover una revisión más certera a la interpretación de los contenidos históricos y culturales de las escenas pintadas en las vasijas y de sus textos jeroglíficos (pp. 64-67).

Reents-Budet, Ronald L. Bishop y Barbara MacLeod (1993) definen un estilo por el conjunto de características específicas que incluye las convenciones de forma y simbolismo. Asimismo, dicho estilo debe definir un grupo particular de la producción de cerámica, la cual, por otro lado, refleja la producción de un grupo social localizado dentro de un área específica (p. 67). La cerámica maya del periodo Clásico Tardío que se ha descubierto posee demasiados tamaños y estilos como para poder clasificarlos todos. Por ejemplo, en Campeche se pintaron platos grandes y pesados, en Belice florecieron varios estilos, en Copador, al sur de Copán, solamente se utilizó “pseudoglifos”⁵ (Calvin, 2005, pp. 2-3), como imitando piezas más típicas del periodo Clásico; en Copán y Palenque se elaboró piezas de alabastro con incisiones (Miller, 2012, p. 191). A continuación se presentan los estilos reconocidos mejor estudiados.



Figura 1.17 Localización de talleres del periodo Clásico. Por D. Reents-Budet, 1994, p. 165).

⁵ El pseudoglifo es un elemento o signo que parece un jeroglífico en términos de su ubicación en la vasija o de su apariencia pero no lo es; imita la escritura pero no forma una frase coherente (Inga, 2006, p. iii).

En algunas regiones de las Tierras Altas mayas, particularmente en la cuenca del río Chixoy, parte del sistema del río Usumacinta, surgieron tradiciones de pintura cerámica fina, aunque allí no hubo grandes ciudades mayas ni monumentos. Aun así, en las tumbas de los personajes importantes que habitaron la región, se han hallado piezas de cerámica pintada de gran calidad. El estilo de las Tierras Altas guatemaltecas ha sido asignado a un taller gracias a los ejemplares excavados en Chamá. Este estilo se caracteriza por sus cilindros bajos y rectos, pintados primordialmente con tonos rojos y naranjas, con un motivo triangular blanco y negro –chevrone- que acompañan los bordes rojos inferior y superior de los cilindros. Algunos temas fueron pintados repetidamente, el del llamado Vaso de Chamá (véase Figura 1.18-a.), es el comercio y el tributo. Otros vasos muestran murciélagos sobrenaturales, animales que tocan instrumentos musicales en una procesión y escenas del Dios N, deidad maya anciana que vive en una concha. Todos los personajes están representados con exageradas facciones, pronunciados glúteos y tobillos, lo cual es típico de la pintura de Chamá (Miller, 2012, pp. 180, 190-191).

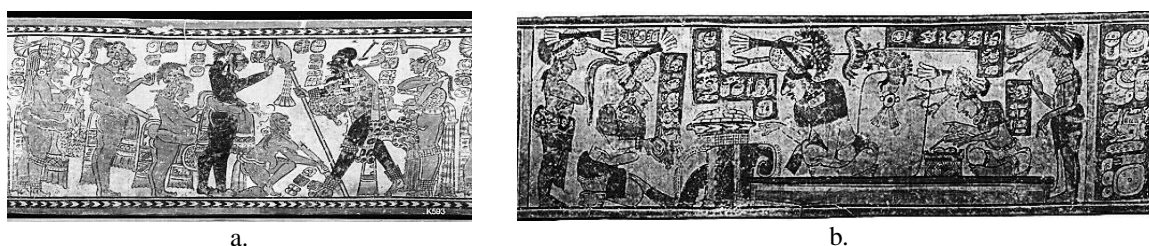


Figura 1.18 Cerámica estilo Chamá. a. Vaso K0593*, Guatemala (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. El Vaso Fenton*, Nebaj, Guatemala (rollout). (s.f.). © The British Museum.

Otro estilo relacionado con el de Chamá probablemente procede de la cuenca superior del río Motagua. En Nebaj fue descubierto el llamado Vaso Fenton (véase Figura 1.18-b), la aparición de otras piezas de estilo similar ha dado motivo a la conclusión de que el taller estaba cerca de San Agustín Acasaguastlán. Todos los vasos de este estilo muestran escenas de guerra y de tributos, el propietario del Vaso Fenton pudo haber sido, por lo tanto, un señor que pagaba tributo al distante San Agustín Acasaguastlán. En el vaso se observa un señor que examina rollos de tela y un canasta frente a él, mientras que los escribas hacen sus cálculos (Miller, 2012, pp. 180, 191).

A pesar de su limitada aparición en las piedras escultóricas, el glifo emblema de Ik', que significa viento, comúnmente se ve en cerámica, y puede ser que los talleres de pintores trabajaran en este sitio hasta avanzado el siglo IX. El glifo emblema aparece en los textos de por lo menos dos estilos distintos, el estilo de Glifos Rosas y el de Altar de Sacrificios, los cuales exhiben un extravagante uso del color y tratamiento de los temas.

La cerámica de Glifos Rosas es conocida por los tonos rosados que se emplearon en la escritura de los textos jeroglíficos, aunque dicho pigmento no siempre se han conservado. Algunos pintores reprodujeron escenas de sacrificios que incluían perforaciones y el uso de enormes indumentarias de jaguar. En la mayoría de las piezas aparece el gobernante Yajawte K'inich, apodado el “Cacique Gordo”, que usualmente observa mientras los demás realizan sacrificios (véase Figura 1.19-a) (Miller, 2012, pp. 180,187-188).

El vaso K1728 (véase Figura 1.19-b) fue pintado, probablemente, por la misma persona que pinto la famosa escena del “Vaso de Altar de Sacrificios” -K0791- (véase Figura 4.58) descubierta en dicho sitio pero elaborada en la región de Ik'.



Figura 1.19 Cerámica de Ik'. a. Vaso K0680 (rollout); b. Vaso K1728* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.).
© Justin Kerr.

En K1728 se observa a dos personajes sentados entre el personaje principal, quien se posa sobre un trono, y el visitante que llega con una pesada carga, quizás a entregarla como tributo. Los pintores de este estilo suelen enfatizar los elementos arquitectónicos de las escenas, trátase de palacios o de juegos de pelota, mismo que logran sugerir con tan solo unas cuantas líneas horizontales (Miller, 2012, pp. 188-190).⁶

⁶ Véase K2803.

Los estilos pictóricos de la región Naranja/Holmul son esencialmente dos: uno positivo y otro negativo. El primero utiliza rojo sobre crema y el segundo un color claro sobre fondo negro. En el estilo rojo sobre crema primero se delineaban las figuras y luego se pintaban; en el estilo de fondo negro, era necesario que se dibujara el contorno de las figuras y luego pintara el fondo, dejando que el color del barro horneado funcionara como el color de las figuras y del escenario (véase Figura 1.20-c). Dos temas son los típicos de este estilo: el “danzante de Holmul” y los cormoranes. A pesar de que el primero parece extremadamente convencional, algunas versiones variaron la representación, como la pieza hallada en Buenavista, Belice (véase Figura 1.20-b). Este sitio estuvo dentro de la esfera política de Naranja, el Vaso Buenavista o Vaso Jauncy -en nombre del montículo donde se halló- muestra a tres danzantes en dirección opuesta al resto de las representaciones (véase Figura 1.20-c), el hallazgo y el texto dedicatorio, confirman que el vaso fue un regalo del gobernante de Naranja a los señores del lugar, quizás para fortalecer los lazos regionales (Miller, 2012, pp. 180-184).



Figura 1.20 Cerámica estilo Naranja/Holmul. a. Hallazgo del Vaso Buenavista. Por D. Reents-Budet, 1994, p. 306; b. Vaso Buenavista restaurado; c. Vaso K1837, estilo Naranja (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Un estilo del norte del Petén y sur de Campeche, que probablemente era característico de toda la región de Calakmul y de Nakbé, es llamado “estilo códice”. Se caracteriza por sus diseños negros dibujados con una línea fina, a veces utilizando un pigmento negro diluido para los detalles, sobre fondo crema, los bordes de los vasos y platos fueron pintados con un pigmento rojo (véase Figura 1.21). La gama narrativa en las piezas de este estilo es extensa y muchas de las historias narradas no se ven en otro lado. Los temas más comunes son los de los monos escribas -patrones sobrenaturales del arte-, los Héroes Gemelos (véase Figura 1.21-a), el conejo escriba, la muerte del bebé Jaguar y el renacimiento del dios del maíz (véase Figura 1.21-b) (Miller, 2012, pp. 180, 185-186).



Figura 1.21 Cerámica estilo códice. a. Vaso K1185*; b. Plato K1892*. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El principal criterio utilizado para definir este estilo son las imágenes pictóricas, cualidades estilísticas de las líneas variadas que incluyen combinaciones de líneas delgadas y gruesas, así como una combinación de perfiles pintados con rojo diluido o con negro. Esta variedad indica que varios pintores y posiblemente varios talleres, trabajaron en el estilo códice a finales de la época Clásica (Reents-Budet, Bishop, y MacLeod, 1993, p. 69).

La particularización de los estilos regionales mencionados es un fenómeno que probablemente también está relacionado con el aumento de la conciencia identitaria. En la cerámica de este periodo, el pintor maya empezó a retratarse a sí mismo y su papel en el corte, no sólo como escriba, si no como artista y escritor. Las representaciones de escribas a menudo los muestran en grupos, y es posible que trabajaran en colaboración, incluso con mujeres, ya que se sabe que, desde épocas antiguas hasta la actualidad, casi toda la cerámica maya la hacen las mujeres. Las esculturas mayas firmadas con frecuencia tienen varias rubricas, por lo que la práctica de trabajar en grupos, probablemente formados por miembros de una familia, fue algo común (Miller, 2012, p. 178).

1.3 Los artistas mayas

Durante el período Clásico, un sector privilegiado de la sociedad maya fue el de los artistas. Éstos dominaron diversas técnicas artísticas con las que realizaron bajorrelieves, esculturas y pinturas en templos y otros edificios.

Las dificultades técnicas superados por los artistas de la cerámica representa decenas de décadas de experimentación y la necesidad de un largo aprendizaje con el fin de dominar los procedimientos que intervienen en la manufactura y decoración de las piezas. La

elaboración de cerámica exige un proceso previo de selección de arcilla, lavado de impurezas, adición de materiales desengrasantes para permitir su modelado, tal como paja, arena, concha o cerámica molida y otros, secado al sol y cocción. El modelado implica a su vez el uso de diversos procesos, desde la utilización de una masa de barro que se ahueca y conforma con la mano, hasta la del uso de moldes (Montañés, 1988, p. 8).

Los mejores pintores estuvieron entre las personas con más alto nivel de educación en la sociedad maya, instruidos en la historia, la ciencia, la ideología y la cosmología, además de los aspectos prácticos y retóricos del sistema de escritura. El aprendizaje de estos conocimientos tuvo lugar en un ambiente artístico estructurado y especializado que requirió años de instrucción y práctica. Por lo tanto, al menos en términos de la cerámica pintada de élite, los artistas involucrados son la manifestación material de una especialización intelectual y artística bien desarrollada (Reents-Budet, 1994, pp. 4-6). La consistencia técnica de los estilos de pintura que aparecen hacia el 600 d.C., son muestra de dicha especialización.

Los artistas del periodo Clásico trabajaron diversos materiales: piedra, madera, papel, estuco. La gran mayoría de las obras en madera y estuco no han sobrevivido a las inclemencias del tiempo, pero se sabe que fueron numerosas justamente por su representación en las vasijas pintadas.

Algunas piezas llegaron a ser tan excepcionales que ha sido posible atribuir su existencia a pintores específicos (Beukers, 2013, p. 7). Este fenómeno responde al hecho de que, como recientemente se señaló, durante el periodo Clásico, estratos como el de los comerciantes y los escribas comenzaron a tomar conciencia de su participación en la sociedad maya.

Los artistas se representaron a sí mismos en diversas escenas pintadas sobre vasijas y ocasionalmente en escultura. Son varios los elementos que los identifican, en primer lugar, se distinguen por su atuendo y los objetos que sostienen: pinceles, estiletes o contenedores de pintura; estos últimos suelen ser una concha de caracol partida por la mitad (véase Figura 1.22-b). Los pintores y escribas se identificaban también por elementos simbólicos como la cornamenta de venado o el “print-out” que surge debajo de sus brazos o de sus bocas (Reents-Budet, 1994, pp. 36, 41) (véase Figura 1.22-a).



Figura 1.22 Elementos iconográficos de los artistas. *a.* Dibujado basado en K0717; *b.* Dibujo basado en K6020. Por B. Macleod, en D. Reents-Budet, 1994, p. 50.

La relación visual entre estos artistas y seres sobrenaturales o mitológicos es constante en el arte de la época. Diversos autores señalan que por medio de este tipo de representaciones, los artistas ratificaban su posición entre las más altas esferas de la sociedad maya (Reents-Budet, 1994, p. 47; Kidder, 2009, p. 25). Los pintores de cerámica del Clásico que pertenecían a la élite, eran personajes especiales cuya destreza artística les dotaba de habilidades similares a las de las deidades creadoras. La “co-esencia” supernatural de los escribas fueron los *dioses monos* que se representaban en el espacio acuoso del inframundo. Esta auto-integración en la mitología fue utilizada para validar su esencia sobrenatural, sus capacidades artísticas divinas y su posición política (Kidder, 2009, p. 69). Bruno Kidder (2009) señala al respecto:

When the maya Scribe illustrates himself in conjunction with or as an animal, he is ideologically asserting that he still has the power to communicate with ancestors of a previous realm. This control of otherworldly powers occurs in order to reify his elite position and validate his lineage during a time of unprecedented cultural economic and politic tumult. (p. 25).

En su tesis *Maya scribes who would be kings*, Kidder (2009) también menciona que el escriba estaba consciente del rol protagónico que tenía en el escenario de la vida política y de su habilidad para reformular el arte e impactar con sus mercancías ideológicas. Mientras estuvieron ligados a este sistema social y de creencias culturales, su rol protagónico en la política les permitió alcanzar poder y prestigio (pp. 53-54). Del mismo modo que los escribas comenzaron a incluirse en el registro visual, también lo hicieron en el escrito, mediante la inclusión de su firma en los trabajos que realizaron (Miller, 2012, p. 178).

Distinguir sus firmas dentro del texto, representa una inevitable necesidad de retratarse a sí mismos y registrar su papel dentro de la élite gobernante. El artista más importante de nombre conocido registró en sus obras que es un *iz'aat*, “sabio”, y también que es de “el lugar de Maxam”, topónimo de la región de Naranjo, de manera que se le conoce como Aj Maxam. Se sabe que su madre era una princesa de la ciudad vecina Yaxhá, y su padre el señor de Naranjo. Aj Maxam fue, por lo tanto, un artista de élite, no sólo por su talento, sino por su linaje. Se le conocen tres trabajos de caligrafía meticulosa (véase Figura 1.23-a), y aunque no se ha comprobado, quizás también la pieza conocida como “Caja de los Once Dioses” (véase Figura 1.23-b). Aj Maxam poseía un amplio repertorio iconográfico, así como un gran dominio de técnicas, como añadir relieves con engobe de carbón sobre el engobe rojo para alcanzar un tono azul marino, cosa que se ve en muy pocas piezas de cerámica (Miller, 2012, pp. 180-182). Otros casos de conexión explícita entre los escribas como hijos de personajes importantes, pero que no eran herederos al trono, y la el resto de la élite maya, han sido identificados en Toniná, Tikal, Nakbé, Copán y Utatlán (Reents-Budet, 1994, pp. 47, 55-58).



Figura 1.23 Cerámica del artista Aj Maxam. a. Vasos de Aj Maxam. Por C. Guajardo-Yeo, 2012. © The Art Institute of Chicago; b. “Caja de los Once Dioses”, vaso cuadrado K7750*. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Dentro de la sociedad maya, los pintores pertenecieron, pues, a una clase separada del resto de los artesanos, conformaban una clase con injerencia en la estructura sociopolítica local por el hecho de ser quienes creaban objetos indispensables en los rituales realizados para el sostenimiento de la elite gobernante y la materialización de su ideología implícita (Reents-Budet, 1994, p. 67). Los casos citados constituyen solo algunos de los numerosos ejemplos que existen para entender más a fondo las múltiples relaciones entre la producción de cerámica, la ideología y el programa sociopolítico de las elites gobernantes durante Clásico Tardío en las Tierras Bajas mayas.

Capítulo 2

Marco teórico-conceptual

En este capítulo se presenta los fundamentos teóricos y la propuesta metodológica para estudiar la cerámica maya del Clásico Tardío. El sustento teórico se realizó con base en una corta discusión acerca de los alcances y las limitaciones del término occidental *Arte*, ya que su uso se ha extendido a diversas latitudes, generando otros como los de *arte prehispánico* y *arte maya*. Se citan algunas obras acerca de éstos últimos y se analizan sus propuestas.

También se discute los conceptos *representación* y *percepción* que serán utilizados en el siguiente capítulo. Conviene recalcar que, aunque la propuesta original de la investigación ha sido optar por enfoques menos tradicionales, esta forma de proceder no es estricta ni rigurosa. Los dos términos mencionados están ligados a la teoría formalista del arte, y sin embargo, se analizan porque se les considera nexos entre la teoría general del arte clásica y la teoría de la imagen y los estudios visuales, más recientes.

En la propuesta metodológica se describe las categorías -derivadas de la sección teórica- que fueron utilizadas para analizar las imágenes. En términos generales, el método consistió en la observación minuciosa seguida del empleo de las metodologías comparativa y descriptiva. Acerca de la metodología es necesario advertir que, la exposición de los términos y categorías formulados originalmente para occidente, se hace con la finalidad de ensayar su aplicación en la pintura sobre cerámica maya. Como se verá en el último capítulo, dichas categorías no se pueden aplicar tal y como están formuladas para el arte occidental, lo cual conduce a replantear la necesidad de generar nuevos conceptos, o adherir a estos, cualidades que permitan dar cabida a expresiones que no se ajustan al arte europeo, considerado muchas veces, como único referente.

2.1 Arte, arte prehispánico y arte maya

La palabra arte se deriva del latín *ars* traducción del griego *τέχνη* (*techne*) que durante la antigüedad clásica, la Edad Media y el Renacimiento europeo, hacía alusión a la destreza requerida para construir un objeto, comandar un ejército, medir un campo o dominar una audiencia, habilidades que, a su vez, se basaban en el conocimiento de reglas y preceptos (Tatarkiewicz, 2001, p. 39). Hoy en día en cualquier diccionario se puede leer una definición del siguiente tipo: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado entendido estéticamente mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (RAE, 2016). Se observa que el primer concepto de arte poco o nada tiene que ver con lo que se denomina ‘arte’ en la actualidad. Si bien no se expondrá todo este desarrollo histórico, se considera conveniente señalar que la amplia acepción inicial del término fue modificándose con el paso de los años y que la idea del arte que la sustituyó, se ha difundido tan ampliamente que ha definido el carácter de la mayoría de los estudios y compendios acerca del arte universal.

Aunque ha variado lo largo de la historia de la humanidad, la razón de ser inherente del arte ha sido expresar una relación profunda entre el hombre y el mundo (Fischer, 2011, p. 21). Esa relación no sólo adopta formas particulares según las épocas, países y culturas, también desempeña funciones diversas, surge de motivos distintos y satisface necesidades diferentes (Tatarkiewicz, 2001, p. 63). En esta investigación se retoma la síntesis realizada por el filósofo Wladyslaw Tatarkiewicz (2001), para quien, el arte es una actividad humana consciente que se distingue de otros tipos de actividades ya sea por a) producir belleza, b) representar, o reproducir, la realidad, c) crear de formas, d) permitir al artista expresarse, o e) producir un efecto “positivo” en el receptor -llamado experiencia estética- o un “choque” o experiencia desconcertante (pp. 56-61). La lista puede contener más características y, aunque ninguna de ellas responde en nombre de todo el campo que generalmente se denomina arte, son las más comunes y generalmente aceptadas.

El carácter del arte es, pues, variado y la diversidad de definiciones que existen del ‘arte prehispánico’ y del ‘arte maya’, responde a este carácter polifacético. Se considera que lo que se entiende por arte como concepto general, incide sobre la forma en cómo se interpretan sus

objetos, y esto, a su vez, en la manera cómo los investigadores los estudian. Por lo tanto, para descubrir las cualidades del ‘arte prehispánico’, en especial del ‘arte maya’, es necesario señalar antes la idea que del término tienen, aquellos quienes se han dedicado a su estudio.

Como no se ha llegado a un acuerdo, la definición de arte prehispánico varía según los intereses de cada investigador, escuela o instituto, los resultados de las investigaciones tienden a resaltar sólo una de las funciones o cualidades recientemente mencionadas. Algunos ejemplos provenientes de estudios clásicos son los siguientes: para Jacques Soustelle (1969) el arte prehispánico es el medio que permitió al artista expresarse, al respecto señaló “es la expresión de una intensa identidad interior y de una pujante tradición” (p. 26). En la misma línea se ubica Justino Fernández, autor de la obra *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, publicada en 1989, en la cual señala que las obras de arte prehispánicas son expresiones de la conciencia, de la vida, de la visión del mundo físico, humano y divino de sus creadores (p. 7). Varios años después Beatriz De la Fuente (2004) señaló que el arte prehispánico en México comprende varias maneras de expresar conceptos, pensamientos e ideas provenientes de la observación y la vivencia de la realidad de sus creadores (p. 43); tanto para De la Fuente, como para los demás autores, la función del arte prehispánico no fue sólo permitir al artista expresarse, sino representar su realidad.

Otros autores han apuntado que la característica principal del arte es la experiencia estética que produce en el espectador, como, por ejemplo, Salvador Toscano, quien en su obra *Arte precolombino de México y de la América Central*, publicada en 1944, señaló que los valores estilísticos del arte antiguo incluían en una misma secuencia temporal, lo mágico y lo realista, lo inefable y lo terrible (pp. 15-18).

Merece una mención especial las obras del historiador del arte Paul Westheim *Arte antiguo de México* publicada por primera vez en 1950 e *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* en 1957, donde presentó una propuesta teórica distinta a las de la época, porque procuraba una nueva sensibilidad para interpretar al arte prehispánico de México. Aunque interesante, su idea era fundamentalmente estética, así como las recientes obras del catedrático argentino César Sonderegger *Manual de estética precolombina. Tesis hermenéutica* publicado en 2002 y *Manual de iconografía precolombina y su análisis*

morfológico, publicado en el 2003, en las cuales analiza y describe diversos géneros plásticos como la arquitectura, escultura, cerámica, dibujo y pintura desde una perspectiva morfológica y estética, clasificando las obras en diversos géneros y subgéneros.

Cada investigador adoptó una convención particular según fuera el propósito de su discurso, por lo tanto, sus definiciones no pueden ser entendidas como generales. Una situación similar ha ocurrido con el ‘arte maya’. Extrañamente, en la mayoría de los trabajos resultantes, los autores proponen más una caracterización del término, que una definición. El ejemplo más antiguo proviene de mediados del siglo XIX, cuando el explorador John Lloyd Stephens (1971) publicó en uno de sus libros, la reacción que tuvo ante una escultura de Copán, Honduras, sus palabras fueron las siguientes:

Del efecto moral de los propios monumentos, estando como están en el corazón de una selva tropical, silenciosos y solemnes, raros en diseño, de escultura excelente, ricos en ornamentos, diferentes de las obras de cualquier otro pueblo, de sus usos y propósitos, con toda su historia tan enteramente desconocida, con jeroglíficos que lo explican todo, pero perfectamente ininteligibles, yo no pretenderé expresar ninguna idea. (p. 138).

Esta mezcla de sentimientos de asombro y perplejidad resulta instructiva porque explica que el carácter que adoptaron sus descripciones corresponde a la idea que Stephens tenía del arte.

A excepción del trabajo de Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture*, publicado en 1950 y el de Sonia Lombardo de Ruiz *Un método para el análisis formal de la pintura mural maya del periodo Clásico*, de 1979, donde propusieron una metodología objetiva a partir del análisis de la forma abstracta y la composición evitando tocar el contenido de las escenas, hoy en día la idea más arraigada en los investigadores no es la que señala como rasgo principal la creación de formas o la producción de una experiencia estética, sino la que acentúa la función de representar o reproducir la realidad; esto es particularmente notable en los estudios de la cerámica del periodo Clásico.

Corría la década de 1970 cuando Michael D. Coe sugirió que gran parte de las imágenes presentes en los vasos mayas se derivaba de un cuerpo mítico del periodo Clásico que se había perdido y del cual, algunos relatos del *Popol Vuh* constituían apenas un pequeño

fragmento; asimismo señaló que las imágenes que narran esos pasajes se habían pintado en la cerámica funeraria dada la naturaleza misma de ésta (Miller, 1989, p. 137). La proposición de Coe marcó el inicio de una nueva generación de investigadores que subrayaron la capacidad del arte maya como medio de representación de una realidad dada, fuera ésta mítica o histórica.

Para Alfredo López Austin (2006) la iconografía de los vasos procedentes de Uaxactún, Chamá, Nebaj y otros sitios del Clásico Tardío, “expresan la creencia mítica” (p. 120) porque describe pictográficamente escenas de la vida de hombres y dioses, de héroes capturados y cautivos decapitados. Mercedes De la Garza (2012-b) indica que algunas piezas son el soporte de representaciones de ritos, pues en ellas se observa “narraciones pictóricas de rituales chamánicos” (p. 210).

En la actualidad, las piezas cerámicas son entendidas como soportes de “representaciones alegóricas y jeroglíficas que narran episodios importantes de la historia, la religión y la vida cortesana” (Reents-Budet, 2011, p. 247), y no únicamente de la mitología. Numerosos investigadores coinciden en que las imágenes plasmadas por los pintores sobre la superficie de la cerámica son escenas narrativas que representan situaciones que pueden ser de diversos tipos (Chinchilla, 2011, p. 13; Miller, 2011, p. 235, Reents-Budet, 2011, p.7).

El arqueólogo Claude-François Baudez (2004) considera prudente admitir que el significado de la mayoría de las imágenes pintadas o talladas en la cerámica permanece, en realidad, impreciso, por el hecho de que la distinción entre lo mitológico y lo “real” por parte del investigador, carece aquí de sentido: así, cuando un dignatario instalado en su trono se halla ante seres antropomorfos con cabezas de animal, es difícil determinar si se trata de una escena cuyo héroe está de visita en otro mundo, o de una escena política durante la cual el gobernante recibe a los sacerdotes, o asiste a una danza o a un ritual, o da la bienvenida a personajes históricos cuyo linaje tiene por emblema a un colibrí o a un jaguar, etc. (pp. 44, 47). La interpretación puede entonces ser indeterminada porque la iconografía maya es de naturaleza polisémica.

Aun y con sus críticas, todas estas acepciones acerca de las escenas pintadas demuestran una influencia del arte tal y como se entiende en la actualidad, en combinación con ideas decimonónicas de fuerte carga esteticista. Dorie Reents-Budet (2011), experta en el estudio de la cerámica maya, sintetiza esta postura al señalar que “El arte de los mayas prehispánicos es célebre por su belleza elegante y por sus representaciones narrativas” (p. 247). Para ella y muchos otros investigadores, la representación es la cualidad generadora de significado, el puente por el cual las imágenes “hablan” al investigador, quienes, apoyándose en otras fuentes y en el desciframiento de la escritura, interpretan la iconografía; aunada a esta función, impera la admiración y el impacto estético que produce.

El arte maya como representación, expresión o creación de experiencia estética, es sólo una definición parcial impuesta por los investigadores sobre un conjunto de objetos que, en su época, no eran considerados productos de alguna actividad entendida de esta manera. Ciertamente los más elaborados se consideraban valiosos, como lo demuestra su distribución y presencia en ajuares funerarios, y sin embargo, los antiguos mayas nunca se refirieron a ellos como *obras de arte*; tenían palabras para designar a cada uno, pero carecían de un término para referirse al arte como concepto general (Miller, 2012, p. 13).

Para acercarse a los objetivos de este trabajo se propone distanciarse de estas ideas acerca del arte y optar por una vuelta a su significado primario por varias razones; la primera radica en el hecho de que, originalmente, el ámbito del arte era más amplio porque incluía los oficios manuales y parte de las ciencias y no sólo a las llamadas *bellas artes*⁷ y a sus productos. La vuelta al uso original del vocablo *ars* permite, pues, disolver la diferencia reinante entre arte y oficio y en consecuencia entre artistas y artesanos, y entre expresión subjetiva y función objetiva, como al parecer, ocurría entre los antiguos mayas. Basándose en la iconografía y en el análisis arqueológico, se puede deducir que la concepción que tenían acerca del arte era mucho más incluyente, sin ninguna diferencia al interior de estas actividades más que su grado de habilidad.

⁷ Curiosamente las artes a las que se hace referencia actualmente, es decir las *bellas artes* (arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza y música), eran consideradas mecánicas y tan poco importantes que no merecían incluirse dentro de los oficios manuales o las ciencias; este sistema comenzó a transformarse a mediados del siglo XVI debido a la transformación social que colocó a los artistas en una mejor situación y a la valoración del concepto de *belleza* que comenzó a jugar un rol en el arte que no había tenido desde los tiempos antiguos (Tatarkiewicz, 2001, pp. 42-44).

Es común hallar en los estudios recientes sobre cerámica tratarse del *arte de la pintura sobre cerámica* (Reents-Budet, 2011, p. 247), demostrando que para muchos, una cosa son las *bellas artes*, como la pintura, y otra los *oficios*, como la cerámica, aun cuando cualquier distinción entre ambas es “destructiva y artificial” (Ruskin, en Dondis, 2003, p. 17). Hay un hecho que suele olvidarse al establecer este tipo de dicotomías: durante el Renacimiento, el artista aprendía su oficio partiendo de tareas sencillas y compartiéndolo con los artesanos, lo cual permitía un mejor sistema de aprendizaje y una menor especialización. Había una interacción libre entre el artista y el artesano y cada uno de ellos podía participar en todas las etapas de un mismo trabajo. Esto quiere decir que tanto artistas como artesanos podían trabajar juntos en una sola obra, y también que una sola persona podía hacer las labores de artista y de artesano al mismo tiempo; grandes personajes, como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci, eran a la vez arquitectos, pintores, escultores y científicos (Pincemin, 2008, pp. 63-64).

No cabe duda que en el caso de la producción cerámica clásica maya, aún falta mucho por conocer acerca de sus creadores; lo cierto es que entre ellos reinaba una idea similar a la renacentista acerca de este tipo de actividades. Con base en la representación de artistas en la cerámica y en los datos etnográficos, Mary Ellen Miller (2012) señala acerca de la elaboración de cerámica del Clásico Tardío que:

En casi todos los casos solo un artista pintaba una olla completamente, tanto el fondo como los detalles y el texto, pero junto a él podía haber estado trabajando otro pintor, que hacía mezclas casi idénticas de engobes con los pigmentos que compartían, y cuyo estilo era muy similar. Todavía otra persona –acaso una mujer, pues hoy en día casi toda la cerámica maya la hacen las mujeres- pudo haber hecho los cilindros de delgadas paredes. (p. 179) (véase Figura 2.1).

Se conocen casos en Uaxactún, Palenque, Bonampak y Yaxchilán, que apoyan esta idea. La Estructura 1, mejor conocida como Templo de los Murales, en Bonampak, es un edificio de tres cuartos compuesto por diferentes elementos (arquitectura, relieves, pintura mural interior y exterior, etc.). La gran mayoría de los investigadores los ha analizado por separado, no así la especialista en iconografía maya Sophia Pincemin Deliberos (2008), quien ha hecho notar que, en la composición del monumento, se observa una integración armónica de todos los elementos, desde la concepción del conjunto arquitectónico hasta la realización de

cada uno de los detalles de la pintura mural interior y exterior (pp. 61-63). Esto prueba la inexistencia de una separación tajante entre cada actividad y entre arquitectos y “decoradores”. Dicha separación y distinción son el resultado de una especialización muy reciente (Pincemin, 2008, p. 63) que no se puede extrapolar al arte maya.



Figura 2.1 Artesanos mayas antiguos y actuales. a. Artistas dentro de un taller, K0717. Por D. Reents-Budet, 1994, p. 38; b. Elaboración de cerámica por mujeres mayas*. Por J. M. Jesús Hidalgo, 2012.*

El problema de establecer una polaridad entre artes bellas y aplicadas trasciende a otro punto importante: la diferencia entre la expresión subjetiva y la función objetiva. La expresión subjetiva es asociada con la interpretación individual y la expresión creativa del artista, perteneciente a las bellas artes; y la función objetiva se relaciona con la respuesta a la finalidad y el uso, propios de las artes aplicadas.

Los frescos de Miguel Ángel para el techo de la Capilla Sixtina demuestran claramente la debilidad de esta falsa dicotomía. El Papa, representante de las necesidades de la iglesia, influyó en las ideas de Miguel Ángel que también resultaron modificadas por la finalidad directa del mural –explicar visualmente el tema bíblico de la Creación a un público mayoritariamente analfabeto-. El resultado fue un mural que muestra un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, es decir, entre la expresión artística del pintor y la utilidad del propósito de la obra (Dondis, 2003, p. 18). Así también, un artesano que da la forma y el tamaño que le place a una pieza de cerámica, puede parecer igualmente subjetivo, sin embargo, media una preocupación práctica: el de servir a su función; la forma y el diseño del producto final están dadas, pues, por su actuación ulterior (Dondis, 2003, pp. 17-18).

En el capítulo anterior se expuso el desarrollo de la tradición cerámica maya y cómo, dentro de ese desarrollo, la diversidad y riqueza morfológica de las piezas dio paso a formas

mas simples al llegar el Clásico Tardío. Las formas sencillas cumplían una función específica: proporcionar una mayor cantidad de espacio para la aplicación de la pintura. Si bien, esta forma de proceder quizás mermó la libertad personal para elaborar las piezas, permitió el aumento de la soltura de los artistas para pintarlas. Aunque fueran piezas de morfología sencilla y decoración elaborada, todas siguieron cumpliendo con sus funciones primordiales.

Otra razón por la cual se propone volver al vocablo *ars*, es que ello permite promover un cambio en el modo de estudiar las piezas cerámicas. Recuérdese que en su comienzo, el término se encontraba más ligado a la destreza técnica basado en el dominio de reglas para elaborar un objeto, que al concepto de belleza. Entendido de este modo, un estudio acerca de la cerámica maya se centraría más en el descubrimiento del modo cómo se llevó a cabo la creación, cuáles fueron los preceptos que regularon su producción y cuáles las técnicas empleadas para crear las imágenes pintadas.

Para llevarlo a cabo es necesario dejar de entender las piezas cerámicas como obras de arte según sus cualidades expresivas y estéticas y optar por el de una obra de arte cuyo principal rasgo es su naturaleza *plástica*, ya que para crearlas fueron utilizados materiales capaces de ser modificados o moldeados, y *visual*, porque implican una percepción basada, a su vez, en una recepción sensorial.

La propuesta no es totalmente novedosa, en numerosos estudios donde se analiza la cerámica maya del Clásico, se menciona los materiales, las técnicas de manufactura, los aspectos formales de la composición y la representación, etc., pero esta información tan sólo ocupa un par de líneas introductorias. Quizás los únicos trabajos elaborados al respecto sean los de Ronald Terence Grieder, *El desarrollo de la pintura figurativa en la cerámica de las tierras bajas mayas centrales durante los periodos Proto-Clásico y Clásico*, publicado en 1962, y *La representación del espacio y la forma en la pintura sobre cerámica maya*, de 1964; en ellos desarrolló las características formales y de representación del espacio y la forma en la cerámica sin intentar analizar su significado, lo que resulta una tarea difícil bajo diversas circunstancias: considerar el arte como sistema de relaciones formales, no sólo implica aceptar que sin la forma no puede transmitirse ningún significado, sino que esas formas que pueden captarse independientemente del significado, también sufren cambios con el tiempo.

Lo que aquí se propone, es reconocer en las técnicas o los modos visuales utilizados para representar, el paso necesario y simultáneo que precisa la interpretación iconográfica. Se sabe que las piezas cerámicas eran estimadas por sus cualidades para expresar y representar. De todas estas, la representación, entendida como la generadora de significado, ha sido la más destacada por los investigadores, quienes, apoyándose en otras fuentes y en el desciframiento de la escritura, interpretan la iconografía de las piezas. Por este motivo conviene discutir y aclarar el uso que se da al término en esta investigación.

2.2 Representación y percepción visual

Cualquiera que sea el tema desarrollado en las vasijas, la capacidad para representar una realidad dada, es el punto que los autores no discuten. La idea de que el arte imita la realidad ha predominado en la cultura europea durante más de veinte siglos. No fue, sin embargo, algo monolítico, aconteció de diversas formas y adoptó terminologías diferente, por ejemplo, la expresión *Representatio* fue empleada durante el Renacimiento y con ella se designaba a la libre interpretación de las cosas, sin pretender una escrupulosa fidelidad (Tatarkiewicz, 2001, p. 310). Aunque la idea ha mutado en los siglos posteriores, su esencia continua vigente, representación y realidad siguen siendo conceptos casi indisolubles.

La cuestión funda su origen en la teoría mimética del arte (Tatarkiewicz, 2001, p. 128), pero ha trascendido a una forma de conocimiento y a un problema epistemológico. ‘Lo que se ve representa la realidad’, es un axioma que no se discute y recibe el nombre de *Representacionalismo*. Esta postura parte de una concepción del conocimiento como reflejo del mundo; propone que la figura, imagen o idea sustituye a la realidad y por lo tanto todos los sujetos son capaces de formar una imagen del mundo equivalente a ella (Najmanovich, s.f.-a, pp. 4-8). Según la epistemóloga Denise Najmanovich (s.f.-b) ningún ser vivo se relaciona con el mundo desprendiéndose de su cuerpo, su cultura o su historia. Nadie tiene acceso a una “realidad en sí misma” sino que cada persona aprehende el mundo en virtud de su conocimiento, el cual nunca es puramente subjetivo porque se encuentra profundamente entramado en las prácticas colectivas y culturales (p. 108). La idea de arte maya como representación de la realidad implica pues, una pesada carga ideológica por parte del investigador que sería importante dosificar.

En este punto es conveniente hacer una distinción entre representacionalismo y representación pictórica, ya que éste último es el concepto que se maneja en la presente investigación. En el plano pictórico, la *representación* se entiende como una réplica del aspecto exterior del mundo material que refleja la experiencia humana mediante la pura expresión visual y las relaciones espaciales (Arnheim, 1979, p. 166). En la percepción y el pensamiento humanos, la representación no se basa en la semejanza del objeto real con su forma representada, sino en la correspondencia de los rasgos estructurales esenciales de ambos (Arnheim, 1997, pp. 162-166). Por ejemplo, si se pidiera representar en un papel, la cuadrangularidad que se ve en la realidad (una mesa, una ventana, una casa), se haría invariablemente mediante un cuadrado; este hecho prueba varias cosas, en primer lugar, que toda representación visual nace primordialmente de las propiedades intrínsecas de lo representado; en segundo lugar, que las formas simples son las que producen mayor impacto en la percepción; y en tercer lugar que representación y percepción son dos fenómenos indisolubles (Arnheim, 1979, p. 135). Estos hechos se explican a continuación.

Una buena representación es la que omite el detalle innecesario, escoge las cualidades esenciales de los objetos y hace que sean expresados a los ojos sin ambigüedad. No obstante, con frecuencia sucede que algunos de esos rasgos esenciales aparecen cuando el objeto se presenta frontalmente y otros aparecen cuando el objeto se presenta de perfil. Puesto que lo que se pretende es representar las cosas lo más claramente posible, los rasgos estructurales deben encajar unos con otros de una manera armoniosa, orgánica y simétrica. La combinación de las vistas lateral y aérea, o frontal y de perfil, forma un esquema simétrico sólido, a diferencia de una representación estilo cubista que combina al mismo tiempo vista frontal y lateral, redondez y angularidad, etc, dando como resultado una contradicción violenta que genera obstáculos visuales (Arnheim, 1979, pp. 129, 153).

Los egipcios emplearon el llamado *método de la proyección ortogonal* para representar el cuerpo humano. Este método les permitía conservar la simetría característica del pecho y los hombros y la vista frontal del ojo dentro del rostro de perfil. Utilizaron este método no porque no tuvieran otro remedio o porque desconocieran el escorzo, sino porque simplemente lo preferían. El filósofo y psicólogo de la percepción Rudolph Arnheim cita un ejemplo para probarlo (véase Figura 2.2): se trata de un relieve que representa dos personajes tallando o

quizás arrastrando una estatua de piedra; los hombros de los hombres vivos se presentan en la vista frontal convencional, pero la estatua muestra la vista lateral, supuestamente correcta desde el punto de vista perspectivo occidental. Para expresar la rigidez de lo inanimado, los egipcios recurrieron a un procedimiento que, para cualquiera, más bien produce lo contrario, es decir, una mayor animación.



Figura 2.2 Método egipcio de la proyección ortogonal. Por R. Arnheim, 1997, p. 132.

Arnheim (1979) concluye esta idea al señalar que:

Si las figuras del arte egipcio le parecen “antinaturales” a un observador moderno, no es porque los egipcios no hayan sabido presentar el cuerpo humano “como es en realidad”, sino porque ese observador juzga su obra conforme a los criterios de un procedimiento diferente. (p. 133).

Otro ejemplo se puede observar en el tondo de la *copa del pajarero*, pieza griega estilo “figuras negras” de mediados del siglo VI, en donde se representa una figura humana ligeramente escorzada que toma con sus manos las ramas de los árboles que están a cada costado, dibujados de perfil (véase Figura 2.3). Para la elaboración de esta escena los pintores griegos optaron por una representación del espacio, absurdo desde la perspectiva lineal, pero coherente con el resto la técnica de representación de esa cultura en una época determinada.



Figura 2.3 Tondo de la *Copa del pajarero*, cerámica jónica, 550 a. C. 2007. © Museo del Louvre.

Las culturas mesoamericanas resolvían el problema de presentar al mismo tiempo la vista lateral y frontal partiendo el cuerpo en dos vistas laterales (Arnheim, 1979, p. 151); estas se combinaban simétricamente y mantenía un contacto entre sí mediante la línea media la cabeza, o uniéndose por la punta del hocico o de la cola. En la siguiente imagen se observa a la Coatlicue cuyo rostro surge de la combinación de las vistas frontal y de perfil (véase Figura 2.4).



Figura 2.4 Coatlicue (detalle). (s.f.). © Impresiones Aéreas S.A. de C.V. |

Interpretar estas formas como “monstruos con cuerpo doble y una sola cabeza” es un acto erróneo señala Arnheim (1979, p. 151), y como este caso, suele suceder que muchas otras figuras del arte antiguo se pueden reconocer y pero su representación sigue siendo extraña; este es el problema principal de percepción.

Todo individuo del siglo XXI ha crecido en un mundo moderno occidentalizado y por lo tanto está predispuesto a aceptar, por ejemplo, las técnicas de la perspectiva que presentan un mundo tridimensional mediante la pintura o la fotografía, medios que en realidad son planos y bidimensionales. Un persona que nunca ha estado en contacto con estos medios de expresión, tiene que aprender a descodificar la representación del espacio que se logra mediante la perspectiva lineal (Dondis, 2003, p. 24). Arnheim (1979) señala este hecho de la siguiente manera:

Cuando se presenta una escena en forma de proyección mecánicamente correcta, se producen distorsiones desagradables en el plano frontal. A la inversa, cuando la escena se traduce a su equivalente bidimensional, puede ser leída como proyección de una escena materialmente absurda. (p. 154).

Las plástica mesoamericana cuestiona esta representación del modelo occidental a través del cual generalmente se ha visto: los estilos de representación empleados por las culturas mesoamericanas fueron por mucho tiempo consideradas desviaciones respecto a la proyección correcta de las cosas, según las leyes de la perspectiva cónica lineal, debido a que sus obras eran analizada como si se tratara del arte occidental. Como consecuencia, se ha llegado a determinar que los artífices mesoamericanos, entre ellos los mayas, no tuvieron una clara concepción del espacio y por ello sus obras carecen de perspectiva, hoy en día se sabe que no es así.

Desde mediados del siglo pasado se advirtió que el problema de representar objetos tridimensionales dentro de un plano bidimensional admite diferentes soluciones. Cada técnica tiene sus ventajas e inconvenientes según las exigencias visuales y perceptivas de un tiempo y lugar concretos. Por lo tanto, no existen maneras desacertadas de leer las representaciones del espacio o el volumen, la manera más adecuada está determinada en cada caso por la percepción del espectador en su intrínseca condición histórica. Los cuadros impresionistas del siglo XX fueron rechazados, no sólo por lo insólito de su estilo, sino porque resultaban irreales para el público de la época. El rechazo no fue una cuestión de juicios o gustos, sino de percepciones diferentes en un momento determinado (Arnheim, 1979, pp. 133, 158).

Es vital liberarse de ese prejuicio deformante y aceptar que los modos de representación empleados por culturas antiguas como la egipcia, la babilonia, la griega, la etrusca, así como las mesoamericanas, no son desviaciones respecto a la proyección correcta de las cosas, sino formas equivalentes. Como bien señala Juan Cordero Ruiz (s.f-b) las claves perceptivas del espacio pictórico son todos aquellos principios, indicios o estímulos que producen en la visión una impresión de ubicación y distancia, y por lo tanto, no distinguen entre el tiempo y el espacio. Toda la gama de estilos de representación infinitamente diversos es aceptable, no sólo para quienes compartieron la particular actitud que les dio origen, sino también para quienes son capaces de adaptarse a ellos (Arnheim, 1979, p. 157). En este sentido, las obras de arte mayas son consideradas representativas básicamente porque en todas ellas se reconoce imágenes de objetos relacionados con algo exterior a las mismas pero, por otra parte, estas obras se diferencian entre sí por la manera de llevar a cabo la reproducción plástica y por ello son percibidos de manera distinta.

Se mencionó que representación y percepción son dos actos indisolubles, por eso, en cierto sentido, se condicionan mutuamente. Toda forma u objeto percibido está compuesta de dos partes: los límites reales de la forma material -detectables gracias a los procesos de representación- y el esqueleto estructural creado por la percepción -básicamente a través de ejes visuales- (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, p. 40). No es lo mismo la forma material de un objeto que la forma que se percibe a través de los sentidos. La forma percibida por la vista es orientación espacial, límites, contexto y esqueleto de fuerzas visuales; se percibe todo esto como un esquema total, no como una suma analítica de partes.

El análisis de la percepción visual humana ocupa un lugar relevante dentro de la psicología, especialmente en las teorías y leyes de la Escuela de la Gestalt,⁸ porque describen y predicen algunos principios de su funcionamiento (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, p. 18)

Los teóricos de la Gestalt y sus seguidores han usado cuatro principios clave para describir los procesos de percepción visual: el principio de la emergencia, el de la reificación, el de la multiestabilidad y el de la invariancia, los cuales no funcionan separados, sino como aspectos distintos de un mismo sistema perceptivo dinámico (véase Apéndice 3).

La percepción visual se manifiesta en el cerebro a partir de la información recogida del entorno mediante los ojos, pero no como un registro fiel y mecánico de ésta. El cerebro está preparado para encontrar (o inventar) regularidades que sirven para comprender y recordar. Estas regularidades parten de una premisa básica: “Las formas exteriores son percibidas como totalidades o conjuntos superiores a la suma de sus partes, el sujeto se encarga de soldar las relaciones entre sus partes, o entre las partes de los estímulos recibidos”. Mediante estudios experimentales, los partidarios de esta escuela determinaron las *Leyes de la visión* o *leyes perceptivas*, coherentes con dicha premisa básica (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, pp. 19-24, 43); estas leyes son: la ley de la proximidad, la de la semejanza, la del cerramiento, la de la buena continuidad, la del movimiento común, la de la pregnancia y la de la experiencia, (véase Apéndice 4).

⁸ La psicología de la Gestalt es un movimiento experimental que comenzó justo antes de la Primera Guerra Mundial. Está centrada en el estudio del conocimiento, la percepción y los procesos mentales. Es decir, en cómo la percepción determina y condiciona el pensamiento y, fundamentalmente, en el estudio del grado de conocimiento ya presente en el simple acto de percibir (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, p. 18).

Mediante múltiples experimentos, los gestalistas han corroborado la existencia de tendencias fundamentales en la organización de los estímulos visuales que son comunes a los miembros de cualquier cultura. Estímulos visuales elementales como luz y sombra, recto y curvo, etc., provocan las mismas reacciones a nivel de la captación visual en cualquier ser humano, lo cual permite postular leyes universales de percepción (Godoy, 2004, p. 45).

Desde la perspectiva de otras escuelas psicológicas alternativas se ha criticado la teoría gestaltista por no ofrecer un modelo del proceso de percepción, por lo que se le ha considerado una teoría descriptiva no explicativa. Pero es precisamente su carácter descriptivo el que es útil para su aplicación en la práctica gráfica: si se sabe lo que pasa en el proceso perceptivo, se le puede tener en cuenta al momento de diseñar. Ahora bien, se desconoce si los pintores mayas fueron conscientes o no de estas leyes y principios, pero en la medida en que se reconozca su aplicación, se podrá entender los procesos intelectuales del diseño de esa época.

El estudio del proceso por medio del cual el ser humano desarrolla en su cerebro una imagen en relación con la manera cómo interpreta lo que percibe a través de los ojos, ha sido atribuido, en la modernidad, a los estudios visuales y de la percepción; sin embargo, este mismo proceso fue primeramente analizado por los partidarios de la teoría formalista del arte, por eso se considera pertinente aclarar de qué modo contribuirá al presente análisis.

2.3 Teoría formalista del arte

Como se señaló en la primera parte de este capítulo, aunque las propuestas de muchos autores han promovido el replanteamiento de preguntas tales como en qué consistió el arte y cuál fue su función, la gran mayoría dan por hecho de que el arte es la representación de la realidad o la expresión del pensamiento de sus creadores y por este motivo suelen pasar por alto otros aspectos relacionados con las cualidades formales de su representación. En consonancia con lo dicho acerca de que, según la idea que se tenga del arte será lo que se entienda por arte maya, la cualidad que menos se ha acentuado en los trabajos es la del arte como creación de formas. La interpretación iconográfica ha relegado a un segundo plano el análisis de las características más evidentes de las imágenes, por ello se considera que las escenas sobre cerámica siguen siendo un campo poco estudiado desde el punto de vista formal.

Lo que distingue las teorías formalistas de la composición de las teorías interpretativas, es que sólo las primeras están en condiciones de explicar la obra de arte sin necesidad de salir de ella. Las teorías no formalistas o interpretativas como la iconología o la semiótica, enriquecen esta visión, pero tienen el inconveniente de que necesitan salir fuera del marco estricto de la obra en busca de fundamentos teóricos.

La teoría de Ernst Gombrich acerca del arte se encuentra construida entre la psicología de la percepción, la iconología y la semiótica. Para este autor, las normas de configuración o claves compositivas son entendidas como valores convencionales que dependen del conjunto de conocimientos heredados de la cultura. A diferencia de Arnheim y el formalismo, Gombrich (2000) construye una teoría de la representación basada en “lo que se sabe” más que en “lo que se ve” (citado en Arrillaga, 2001, pp. 148-149).

Por su parte, la iconología de Panofsky renuncia a cualquier valoración plástica de las obras, así como al análisis de la expresividad psicológica de la forma. En su peculiar jerarquía, éstos pasan a ocupar el último lugar. La representación del espacio en la perspectiva cónica renacentista no es importante para la iconología, en tanto recurso crucial de composición, sino sólo como forma simbólica que comunica significados culturales (Panofsky, 2003, p. 45-48).

En la presente investigación se ha optado más por el formalismo que por las teorías interpretativas del arte, ya que se considera que la principal limitación de estas es que permanecen ancladas en el problema del qué -el contenido- y tienden a ignorar el del cómo -la forma-, si no es en relación directa con el contenido.

Arnheim (1979) no desdeña la importancia del significado de la obra, sólo que defiende que la mayor porción del significado viene dada por el lenguaje primordial de la forma, al respecto señala: “En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida a la vista de forma poderosamente directa por las características perceptuales del esquema compositivo” (p. 500). Unas páginas más adelante, añade: “Ni el esquema formal ni el tema representado constituyen el contenido final de la obra de arte. Ambos son instrumentos de la forma artística” (pp. 502-503).

El investigador madrileño Javier Martín Arrillaga (2001) advierte, acerca de la composición en pintura, que “Si un cuadro no se tiene en pie tras haberlo desnudado de toda posible referencia cultural y simbólica, quizás no debería ser considerado pintura sino otra cosa” (p. 147). Para los autores formalistas, es la organización formal de la imagen la que revela por sí misma el tema y significado de la obra. La reacción del espectador surge entonces de una interiorización de las fuerzas visuales que transportan el significado de la imagen, participando perceptivamente en ésta.

Clement Greenberg es considerado quizá el último gran representante del formalismo como teoría de las artes plásticas; su legado teórico y conceptual desarrollado en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX emanan de la lectura de un puñado de autores claves: Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson y Roger Fry (Díaz, 2007, p. 161). Greenberg considera que la “concepción” -asociada con la creación artística- de las obras se refiere a la estrategia o modo original como un artista plantea el uso de los elementos plásticos (Díaz, 2007, p. 163). En este trabajo se propone que de ese cúmulo de estrategias deriva la “calidad” de las vasijas clásicas mayas.

Para Greenberg la “calidad” -que no es la belleza, sublimidad, etc.- es el valor específico del arte; implica unidad, coherencia y orden plástico de algún tipo. En este sentido, el fin último del acto creativo es producir obras de calidad y no puede realizarse partiendo de premisas teóricas, conceptuales y abstractas, -lo cual nos acercaría a una postura más bien interpretativa del significado concreto de las escenas, cosa que no es el objetivo de este trabajo- sino de la exigencia concreta de problemas plásticos y de los materiales y demás del medio artístico: el arte no debe reducirse a la ilustración de una teoría -el artista no es un teórico-; pero no excluye el papel del método, el orden y la disciplina, atentas a los recursos y procesos propios del medio artístico (Díaz, 2007, p. 164).

Mediante el análisis formal será posible revelar que en el arte maya se encuentran algunas constantes universales como son la armonía o la complementariedad y la dualidad que implican las ideas de los contrarios complementarios y de la coexistencia, manifestadas en el equilibrio compositivo. La presencia de ambos conceptos aparentemente ajenos al mundo mesoamericano, no implica ningún tipo de influencia de occidente, más bien se debe a que el

arte comparte universalmente nociones de armonía y unidad que se generalizan a partir de leyes comunes a la percepción humana, tal y como lo estudia la escuela gestáltica (Godoy, 2004, pp. 30, 38).

Los pocos estudios que consideran los aspectos formales que intervienen en el diseño de las imágenes prevalece la disyuntiva en cuanto a las teorías y metodologías que se pueden emplear. Aquí se opta por la formalista, perceptiva y visual, sin desdeñar los aportes de enfoques más tradicionales como la iconografía y la semiótica, ya que, una vez captada la estructura de la forma visual mediante la percepción, es posible relacionarla con los mitos y creencias de la cultura a la que pertenecen. La iconografía, con su estudio de los esquemas simbólicos y jerárquicos que fundamentan la interpretación, precisa los significados emanados de la cultura de donde las imágenes y los objetos surgen. Es en el terreno de la interpretación donde resultan relevantes su método para el estudio de los significados convencionales de la forma, de ahí que ambos enfoques, iconográfico y gestáltico o perceptivo hagan posible otorgar rigor a la interpretación de códigos formales en culturas ajenas a la propia (Godoy, 2004, p. 45)

El análisis iconológico, que va más allá de la iconografía porque establece el vínculo entre la imagen y el pensamiento que lo crea, puede auxiliarse de la semiótica en lo que se refiere a la interpretación codificada de la imagen. Para Panofsky (2006), la iconología revela tendencias universales de la mente humana que se materializan en símbolos que se expresan en distintas modalidades formales, según la cultura de que se trate, siguiendo, sin embargo, leyes comunes de armonía y composición (pp. 14-15, 17-19). Por ejemplo, la noción de unidad y síntesis, común a todas las culturas, se expresa plásticamente de manera distinta: en el triángulo de la trinidad para el cristianismo, y en la síntesis de hombre-pájaro-serpiente en la cultura mexicana. La idea de trinidad es la misma, pero la forma de expresarla es radicalmente distinta, no solo por los factores que se reúnen, sino por los recursos formales que se emplean. El triángulo implica la interdependencia y la igualdad de poderes. Las representaciones mexicanas de la síntesis hombre-pájaro-serpiente encarnan también la representación sagrada de la trinidad, mas su expresión es radicalmente distinta (Godoy, pp. 35-37).

El arte de los antiguos mayas no fue solamente un estilo artístico, sino un modo de representar regido por preceptos formales y por maneras convencionales de representación visual. Todo lo que fue culturalmente relevante tuvo representación gráfica, tan importante es descubrir qué es lo que está representado como dar con la manera cómo está representado.

Con frecuencia sucede que se observan y se sienten determinadas cualidades en el arte maya que no se pueden expresar en palabras. La razón de ese fracaso radica en que todavía no se ha logrado plasmar esas cualidades percibidas en categorías adecuadas (Arnheim, 1979, p. 15). La psicología Gestalt de la percepción parte del axioma de que “todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas” (Arnheim, 1979, p. 70); por ello se puede suponer que el artista se ha ocupado de facilitar el trabajo de ver y comprender su obra mediante el empleo deliberado de esquemas y estructuras. Para representar las características visuales de un objeto de esta manera, emplearon diversas técnicas visuales, algunas de ellas son: la simplicidad de las formas, el agrupamiento ordenado, el traslapeo claro, la distinción entre figura y fondo y el empleo adecuado de la iluminación para interpretar los valores espaciales (Arnheim, 1979, p. 179). Estas técnicas, retomadas para la aplicación de los principios y leyes perceptivas, constituyen la esencia de la teoría formalista del arte y parten de la interacción de los diversos elementos básicos que intervienen en la percepción visual. La descripción de todos estos elementos y técnicas se presenta a continuación, en el apartado metodológico de la investigación.

2.4 Propuesta teórico-metodológica: aspectos generales de la composición

En este apartado se presenta una breve descripción de los elementos y las técnicas compositivas que sirvieron de referencia para analizar las escenas pintadas en las vasijas mayas del Clásico Tardío. Parte de la definición de *composición* como concepto medular del análisis; posteriormente se describe los elementos visuales que constituyen la materia prima de dicha composición, para lo cual se utilizó las categorías propuestas por el especialista en Comunicación Audiovisual Justo Villafañe Gallegos (2006) en su *Teoría de la Imagen*, así como las relaciones entre estos elementos con base en diversas teorías formalistas y de la percepción. En seguida se explica las técnicas visuales empleadas para la representación

pictórica según las categorías propuestas por Ronald Terence Grieder (1964), y por último, los procedimientos empleados para provocar un impacto visual en el observador y para indicar el orden de lectura de las escenas, para lo cual se tomó en cuenta la teoría de la percepción visual.

Existen tres acepciones principales del término composición aplicado a las artes plásticas. La primera tiene un sentido descriptivo ligado a un orden determinado; en este sentido, todo cuadro, imagen o configuración visual, es una composición o, lo que es lo mismo, un conjunto organizado de elementos; este orden, además, puede ser resumido en un sencillo esquema en que se engarzan distintas masas y fuerzas visuales. En una segunda acepción, la composición es un saber o habilidad del oficio de pintor, que permite colocar adecuadamente las distintas figuras sobre el lienzo con el fin de optimizar las relaciones dinámicas entre ellas y respecto al todo. El tercer significado de composición hace referencia a un apartado de los estudios sobre arte que puede compararse al de la sintaxis en los estudios lingüísticos (Arrillaga, 2001, p. 133). Se considerarán únicamente las dos primeras acepciones.

Dentro de las teorías principales del arte: la psicológica, la semiótica y la iconológica, el concepto de composición ocupa rangos diferentes. De estas teorías, sólo la primera tiene aplicación al propósito de la presente investigación, que es el análisis de la obra por sus elementos más visibles. A pesar de su carácter restrictivo, este enfoque evita incurrir en los valores simbólicos de la obra, correspondientes a las teorías semiótica e iconológica del arte.

La composición en pintura es una estructura subyacente que soporta a la imagen así como los pilares y vigas sostienen a un edificio. Es el factor que proporciona coherencia formal a una obra mediante un proceso organizativo que ordena los elementos plásticos y visuales sobre el plano o espacio pictórico, con intenciones expresivas determinadas.

Componer es lograr que una organización posea una unidad orgánica (Scott, 1970, p. 19). Por eso, en toda composición debe existir un nexo de unión que proporcione unidad a los elementos visuales, en una puede ser el color, en otras la proporción o las texturas, etc., sin importar cuál sea, en todas debe existir una organización estructural la cual constituye el fundamento de las relaciones visuales. Por lo tanto, elementos visuales y relaciones visuales son los elementos generadores de la composición.

2.4.1 Elementos visuales.

Las escenas diseñadas sobre las vasijas son imágenes, por lo tanto, es la teoría de la imagen la que mejor puede explicar la naturaleza de las mismas y sus diversas manifestaciones ya que las entiende como objetos científicos (Villafañe, 2006, p. 21). Esta y otras teorías señalan que existen elementos básicos llamados elementos visuales, los cuales son la fuente compositiva de toda representación, es decir, constituyen la materia prima. El repertorio de los elementos plásticos que constituyen la imagen propuesto por Justo Villafañe (2006) agrupa a éstos en tres categorías: elementos morfológicos -punto, línea, plano, textura, color y forma-, elementos dinámicos -movimiento, tensión y ritmo- y elementos escalares -dimensión, formato, escala y proporción- (p. 95).

Los elementos morfológicos son aquellos que tienen una presencia material en la imagen (véase Apéndice 5). Destacan por sus características formales y su posibilidad de producir diferentes relaciones plásticas; en ese sentido, algunos elementos morfológicos se vuelven complejos en función de su capacidad de asimilar otros más sencillos, por ejemplo la forma puede estar integrada por líneas, y éstas, a su vez, por puntos, de tal forma que es difícil separarlos y analizarlos individualmente. La importancia de un elemento de esta categoría depende del contexto plástico en el que participe, es decir puede que algunas veces predomine el uso de la línea sobre el del color, etc.

Los elementos dinámicos son *el formato*, que marca los límites del espacio físico y condiciona la forma, tamaño y ubicación de los componentes de una imagen; y *la dirección*, que se refiere a la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la imagen fija con la finalidad de crear direcciones dentro de la escena, que pueden ser representadas o inducidas - el brazo extendido de un personaje, o la dirección que proyecta su mirada-.

La tensión y el ritmo son también dos conceptos que engloban una serie de recursos por medio de los cuales una imagen fija adquiere su naturaleza dinámica. Así como *las proporciones*, percibidas como deformación de un esquema más simple, produce tensión dirigida al restablecimiento del esquema original (Villafañe, 2006, pp. 138, 147-148); *la forma*, porque las formas irregulares son más dinámicas que las regulares; la orientación oblicua, el contraste cromático y la dirección de las líneas.

El ritmo es un elemento dinámico percibido intelectualmente, se consigue mediante la alternancia de elementos fuertes y débiles dentro de una composición espacial fija (Villafañe, 2006, p. 154). No se puede modificar el tamaño de los elementos o los intervalos entre ellos sin perturbar el ritmo. En los estudios visuales, la tensión y el ritmo se refieren a las técnicas empleadas para dirigir la mirada del espectador hacia un punto fijo o dándole dinamismo y movimiento. Hay diferentes métodos de conseguirlo: el *método sugestivo* consiste en dirigir la mirada a un punto concreto por medio de otros elementos. El *método rítmico* consiste en aprovechar la tendencia que tiene el ser humano de completar secuencia de elementos (Manjarrez de la Vega, 2006, pp. 33-34)

Los elementos escalares que componen toda imagen son cuatro: *la dimensión*, cuyas funciones son sugerir profundidad a partir de la gradación de tamaños, promover la jerarquización en las escenas, equilibrar el peso visual, y generar impacto visual mediante la exageración del tamaño (Villafañe, 2006, p. 157). *La escala*, que implica siempre una relación entre las dimensiones de los objetos y el entorno o entre los objetos reales y los representados (Villafañe, 2006, p. 160). El formato, ya mencionado, sólo se agrega que, para algunos autores, según el formato son las cualidades emotivas (Scott, 1970, p. 19), por ejemplo, los formatos cuadrados son más descriptivos y los horizontales narrativos, debido a que este último permite crear direcciones, ritmos, planos espaciales y demás aspectos relacionados a la secuencialidad (Villafañe, 2006, pp. 158-160). Y la proporción, también mencionada con anterioridad, se refiere a la relación entre un objeto y las partes que los constituyen y entre las partes de dicho objeto entre sí.

Desarticulando la imagen en sus unidades mínimas no se llegaría a reconocer su composición ni tampoco la forma de percibirlo. En el mundo visual no se perciben unidades aisladas, sino conjuntos de elementos que mantienen entre sí relaciones por ubicación, pertenencia, traslape, semejanza, etc. (Arrillaga, 2001, p. 30). Por este motivo, en la composición, todos los elementos visuales mencionados se presentan relacionados, generando diversos principios compositivos, algunos de los cuales, como el formato, el ritmo y la proporción, ya fueron descritos, el resto se presenta a continuación.

2.4.2 Principios compositivos.

La generación de los factores perceptivos compositivos es lo que hace a un conjunto de elementos visuales singular y reconocible. Pueden presentarse por relaciones de pertenencia, como en el caso de las técnicas de destaque de figura y fondo, la generación de contraste, la repetición y la gradación de elementos. También pueden darse por relaciones de semejanza, y por relaciones de ubicación, como en el caso de las técnicas de búsqueda de simetría, de equilibrio, relaciones de proximidad y de agrupación (véase Apéndice 6).

El empleo deliberado de estos principios compositivos constituye las técnicas de representación, las cuales son la esencia de la teoría formalista del arte, pero cómo se ha demostrado, parten de la aplicación de los principios y leyes perceptivas.

Existe un grupo más de principios compositivos o factores perceptivos que intervienen en toda composición pictórica; este grupo está relacionado con la representación del volumen de los objetos y con la de la profundidad del lugar donde dichos objetos interactúan, se trata de las claves perceptivas del espacio y el volumen expuestos a continuación.

2.4.3 Forma y espacio.

La sola reproducción de un objeto en un plano de dos dimensiones constituye una *figura*, porque materializa únicamente la imagen exterior del objeto representado pictóricamente en un área cerrada por líneas o superficies. Las figuras se componen de un *contorno*, que son las líneas periféricas que limitan su perfil y las separa del fondo; y de un *dintorno*, son las líneas ubicadas dentro del contorno para seccionar los espacios internos y caracterizar al objeto. Si la figura es un plano sólido y monocromático, entonces es una *silueta* (RAE, 2010) (véase Figura 2.5).

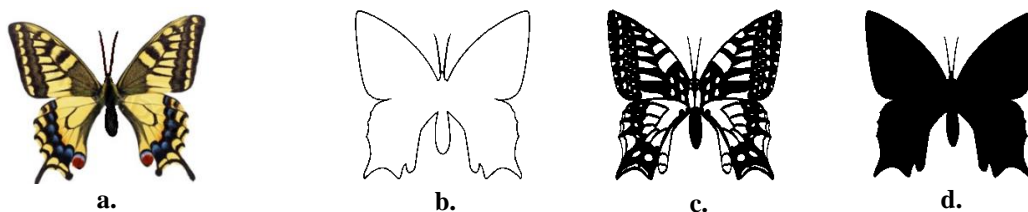


Figura 2.5 Representación bidimensional. a. Figura. 2015. © 2016 colourbox; b. Contorno; c. Dintorno; d. Silueta. 2009. © 2009 AulaFacil S.L.

Las figuras se perciben como representaciones planas porque no muestran ningún grosor, están colocadas frente al observador y no sugieren profundidad; provocan el mismo efecto que se consigue al pegar una figura recortada sobre una hoja de papel.

La forma, a diferencia de la figura, es un fenómeno perceptual y su volumen es una categoría lograda virtualmente. Todos los objetos corpóreos (personas, edificios, árboles, vehículos, etc.) tienen un tamaño y ocupan un lugar en el espacio, por esta razón son percibidos por el ser humano como volúmenes o cuerpos tridimensionales (Domínguez, 2012, p. 27). En el espacio, el volumen ocupado por estos cuerpos se presenta con formas y dimensiones diversas. Para representar el volumen existe varios métodos, el resultado suele denominarse *volumen virtual*, que no es más que la apariencia de redondez representada sobre una superficie o plano bidimensional (Domínguez, 2012, p. 26).

La misma diferencia entre forma y figura se halla entre el plano y el espacio. *El plano* o *área gráfica* es la superficie en la que se produce la representación; se encuentra rodeado por un marco de referencia que puede o no, formar parte integral del diseño, como lo hacen los bordes de un cartel, la marialuisa de las fotografías, etc. (González, s.f.). Por su parte, el *espacio plástico* o *pictórico* se refiere a la ilusión y modelización del espacio de la realidad y de las diferentes profundidades a las que se encuentra los objetos. Recuérdese que, en el mundo natural, el espacio es anisótropo, es decir, posee propiedades distintas según se ejerza la fuerza de gravedad; así, por ejemplo, elevarse significa vencer una resistencia que retiene en la tierra y por eso se acostumbra a que haya más peso abajo que arriba. Esta tendencia tiende a trasponerse no solo al modo de percibir todo alrededor, sino a la representación de los objetos en determinadas partes del espacio pictórico (Arrillaga, 2001, p. 182).

Dado que la representación de las formas implica un espacio en el cual existen, la solución al problema de la forma también genera la del espacio. No obstante, la representación del espacio no resuelve el problema de la forma porque la sugerencia de profundidad es creada a partir de la relación entre los elementos y éstos pueden ser bidimensionales, o sea, figuras plana, y no únicamente formas volumétricas (Grieder, 1964, p. 442). Por esta razón, la descripción de las claves perceptivas del volumen, explica también las del espacio.

Los métodos para representar el volumen y la profundidad en soportes planos se agrupan en tres tipos: los *sistemas de representación*, las *técnicas de dibujo* y las de *pintura*.

Los sistemas de representación se enmarcan en la geometría descriptiva, parte de la geometría que tiene por objeto representar los objetos tridimensionales en planos bidimensionales mediante proyecciones en dibujo (Hernández, 2010). Existe dos clases de proyecciones: la proyección cilíndrica, en la cual todas las líneas proyectantes son paralelas a una dirección dada cuyo centro es un punto incierto y la proyección perspectiva, en la cual, todas las líneas proyectantes parten de un punto fijo llamado centro de proyección; este tipo comprende el sistema de representación *cónica* (Hernández, 2010; Cortés, 2013, p. 7).

En el mundo occidental, la perspectiva cónica es considerada la base para representar el volumen y la profundidad, bajo el predicamento de ser el sistema que tiene más similitud con la visión humana; la RAE (2010) la define como el arte que enseña el modo de representar los objetos en una superficie, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.

Para reconocer todo tipo de proyecciones se aplica la ley de la constancia de forma y dimensión, según la distorsión de ejes coordenados. La sombra es otro tipo de proyección que también sugiere profundidad, se logra al proyectar el contorno de un objeto sobre el plano, desde el punto de vista de la luz (Hernández, 2010); también lo son la deformación de los objetos mediante el *escorzo* y la disposición oblicua respecto al espectador, ya que crean distintos niveles de proximidad.

El *escorzo* se refiere a las figuras proyectadas que no son paralelas al plano y por lo tanto ven sus proporciones alteradas u ocultas parcial o totalmente. El término se emplea de tres modos: puede significar que la representación del objeto no es ortogonal, es decir, que su parte visible no aparece en toda su extensión, sino contraída, lo cual supone la adopción de una orientación oblicua en el espacio; también se emplea cuando la parte visible del objeto está dada en toda su extensión, y sin embargo no suministra una vista de la totalidad, para este tipo es necesario el conocimiento previo del objeto por parte del espectador, piénsese en la representación de un rostro de perfil. Finalmente, y de manera general, el término se refiere a toda proyección de cualquier parte del cuerpo que no es paralela al plano, lo que altera sus proporciones desapareciéndolas parcial o totalmente (Arnheim, 1979, pp. 137-138).

La representación del volumen y el espacio, no obstante, se extiende más allá del uso de proyecciones; también son empleadas diversas técnicas de dibujo y pintura. Las técnicas de dibujo manipulan elementos visuales morfológicos como la línea, el punto, el plano y la forma; las técnicas relacionadas con la combinación de planos (Domínguez, 2012, p. 17) y con la ubicación y distorsión de la figura, han sido las más empleadas. El reconocimiento del volumen, en estos casos, depende de la conservación de la identidad del objeto mediante su esqueleto estructural y de su orientación de acuerdo a un marco de referencia; éstas técnicas o claves perceptivas son:

La *combinación de vista frontal y de perfil*, conocida también como *ley de la frontalidad y simetría*, consiste en dibujar las figuras o los objetos destinados a ser vistos principalmente de frente con ausencia de perspectiva. Esta ley es notable en la pintura, relieve y escultura egipcia, ya que se emplea para representar, recta, la línea de los hombros y de las caderas, cualquiera que fuera la posición de la figura; el plano vertical se corta por su eje medio de tal modo que la frente, la nariz, la barbilla, torso y los órganos genitales quedan fijos en un solo plano; el cuerpo, dividido en dos partes simétricas, queda sin desviarse o inclinarse hacia ninguno de los dos lados (García, 2006). El resultado era la combinación de la vista frontal de los ojos, torso y brazos, y de perfil la cabeza, pies, manos y senos en la misma figura; el ombligo se representaba en tres cuartos.

La *media vista* se relaciona con la amputación visual en la cual, no es el conocimiento de los objetos, sino la naturaleza de las formas que los componen, lo que determina que dichos objetos se perciban como completos, transformados o mutilados (Arnheim, 1979, p. 143).

El *traslapo* o la *superposición*⁹ se refiere a las interferencias y yuxtaposiciones que produce la representación amalgamada de las formas en el espacio (Arnheim, 1979, p. 141). Se produce al nivel de un único elemento y es su relación con otros, en otras palabras, implica que una forma oculte partes de sí misma y que oculte partes de otras. Para explicar el primero tómese como ejemplo la representación de un hombre, la disposición normativa de lo

⁹ Tanto el termino traslapo como el de superposición son usados indistintamente en los textos sobre arte o diseño. Se usara Superposición como la acción y efecto de superponer, es decir, colocar una cosa sobre otra; y como adjetivos se usara “traslapada/traslapado” en referencia a la figura oculta o en segundo plano; y “superpuesta/superpuesto” en referencia a la que está completa o en primer plano. El término “sobreposición” no existe en el diccionario RAE.

representa con todos sus miembros dispuestos sin traslaparse, los cruzamientos serán, por lo tanto, utilizados por el artista para mostrar acciones como trabajar, gesticular, trepar, estar sentado, es decir, transformaciones inevitables siempre y cuando se desee presentar algo más que la mera existencia inalterada (Arnheim, 1979, p. 143).

La superposición entre varios elementos -formas y figuras- debe hacer que éstos sean percibidos como independientes y situados en distintos planos espaciales de la composición. La técnica, así empleada, favorece la construcción de la tercera dimensión, puesto que, ubicar los objetos ‘delante’ de otros sólo es posible en un medio con profundidad (Villafañe, 2006, p. 137). Este efecto de profundidad es más agudo si la figura traslapada por otra sigue percibiéndose como completa; por esto debe cuidarse dónde se le recorta para evitar mutilaciones y se sobreentienda la continuidad de su forma a pesar estar oculta parcialmente (González, s.f.).

Otra de las funciones plásticas más significativas de esta técnica, es la creación de jerarquías, ya que al haber superposición de dos o más elementos, éstos dejan de percibirse en igualdad de condiciones; los ubicados en el plano más próximo al espectador se representan enteros y concretos, además reciben mayor atención que los que se encuentran en planos posteriores, incompletos, ocultos parcial o totalmente detrás de los primeros. Las formas y las figuras de atrás pasan a formar parte del fondo sobre el cual destacan las primeras. De este modo, la superposición favorece una interpretación jerarquizada de la imagen, puesto que distingue un elemento como dominante y otro como subordinado (Pérez-Bermúdez, 2000, p. 53). La superposición también puede crear itinerarios de lectura -orden interno de la imagen-, cohesionar y agrupar masas compositivas y facilita el equilibrio visual (Hernández, 2010).

La transparencia y la penetración son casos particulares de superposición; en la primera, la ocultación se produce de una manera parcial, puesto los objetos traslapados siguen siendo vistos a través del de adelante, ya que éste deja pasar luz suficiente para apreciar lo que hay debajo o detrás. Normalmente el color o el matiz del área superpuesta corresponden al valor y al matiz intermedio del objeto traslapado y del superpuesto. En la penetración las formas, al estar situadas en el mismo plano de profundidad, se mezclan unas con otras, de modo que hay partes de una forma que se disponen sobre otra (Cortés, 2013, p. 4).

La ubicación de los elementos para generar profundidad se observa en el uso de las claves perceptivas como el *cambio de tamaño*, que se refiere a la secuencia de elementos menguantes para sugerir profundidad. La serie de formas o figuras de mayor tamaño se perciben cercanas al observador, y las pequeñas, lejanas. La gradación se produce a partir de su ubicación en el primer plano, donde adquieren grosor o sensación de volumen, hacia la línea del horizonte o planos posteriores. Esta reducción del tamaño transforma un espacio plano, bidimensional, dentro del marco de referencia, en un espacio con profundidad (González, s.f.). En el arte egipcio se utilizaba la representación de figuras en distintos tamaños, o bien para dar sensación de perspectiva, o dependiendo de la importancia del personaje.

La disposición o situación de las formas y figuras valora la situación o colocación de las formas respecto al marco. Los elementos más cercanos al suelo, o borde inferior de la composición, que se encuentran en el primer plano, se ven dentro del campo de visión más abajo y por lo tanto, se aprecian más cercanos al observador, mientras que los que se ubican arriba en el área gráfica, más próximos al borde superior, se perciben como más alejados (González, s.f.; Cortés, 2013, p. 6). Se relaciona con la técnica conocida como *el levantamiento de los niveles en la composición*. Un buen ejemplo se encuentra es la pintura egipcia, en donde los conjuntos se presentan por planos, uno encima de otro; el primero siempre es representado abajo. Para muchos investigadores la única forma de suplir la falta de perspectiva, era representando las pinturas en líneas horizontales, dividiendo la escena en registros, con el fin de secuenciarla, las líneas superiores representaban el fondo, y las inferiores, los primeros planos.

La *distorsión* se refiere a la transformación brusca de las figuras o formas que acentúan la sensación de profundidad. Puede presentarse en la diferencia o variación de las texturas reguladas por alguna pauta o ritmo en progresión, generando de este modo la ilusión visual de profundidad o de recorrido, o según las cualidades simbólicas y morfológicas de las figuras, por ejemplo, las formas conocidas y regulares parecen avanzar más que las desconocidas o irregulares (González, s.f.). La definición de las formas también produce volumen; las formas representadas con nitidez y detalle aparecen más cercanas; por el contrario, las menos definidas se manifiestan más alejadas (Cortés, 2013, p. 5).

Las técnicas de pintura utilizadas para representar el volumen son aquellas relacionadas con el *contraste entre luces y sombras* para diferenciar las diversas áreas iluminadas o no, que se dan en un volumen real al incidir sobre él la luz natural o artificial (Cortés, 2013, p. 3). En cierto sentido, la perspectiva aérea, o del color, puede ser considerada una técnica de pintura ya que implica la degradación del color. La más utilizada es *el contraste*. En este criterio se tienen en cuenta los efectos de profundidad, cercanía o lejanía producidos por los contrastes de colores según su adecuada combinación; las formas representadas con colores vivos se perciben más cercanas al espectador, mientras que las realizadas con colores tenues y apagados parecen estar más alejadas, en otros términos, los colores cálidos -amarillos y rojos- crean sensación de proximidad y cercanía, y la gama de colores fríos -azules y verdes-, profundidad y alejamiento. A mayor pureza o saturación del color, más cercana se percibe la forma (González, s.f.). El contraste de valor es una técnica relacionada la cual implica que, según el grado de oscuridad del fondo, las formas contrastarán más o menos con él o con otra forma vecina variando la sensación de proximidad o lejanía, es decir, a mayor contraste más sensación de cercanía (González, s.f.).

Todo creador de imágenes debe distribuir los elementos visuales en función de una estructura interna. Esta estructura será la responsable de la elección cromática, las representaciones, y, de haberlos, la disposición de los bloques de texto. Para generarla es necesario conocer factores perceptivos como el equilibrio, la simetría y la asimetría, el formato y la tensión (Fernández, 2006, p. 65), así como diversas técnicas para producir el volumen y la profundidad virtual.

2.4.4 Esquemas compositivos.

Los esquemas compositivos son los conjuntos de líneas maestras que organizan los espacios donde se sitúan a los elementos visuales. Son considerados el factor perceptivo de tipo estructural, conformado por elementos lineales y geométricos sin representación gráfica, que soportan y guía la composición. Así como cada objeto o forma tiene un esqueleto estructural que lo define, el esquema compositivo es el esqueleto visual que define la composición y la imagen global (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, p. 41).

Los esquemas compositivos pueden ser simples o compuestos; los simples suelen estar formados por líneas rectas, curvas o quebradas, relacionadas entre sí, por alguna figura geométrica -polígonos, círculo, ovalo- o por redes modulares; sus características son las siguientes: el esquema simétrico agrupa a los elementos de la composición de tal forma que generen equilibrio en la imagen; el esquema asimétrico agrupa a los elementos compositivos de tal forma que generen armonía al repartir sus pesos visuales; el esquema diagonal divide en dos triángulos la imagen rompiendo la simetría y produciendo movimiento direccional; el esquema en forma de L, organiza las figuras usando líneas rectas; el esquema en aspa implica movimiento y tensión para conducir la mirada del espectador; el esquema triangular organiza las figuras usando el triángulo equilátero para generar orden y equilibrio; el esquema ovalado recurre a la figura del ovalo cerrado, a veces inclinado, para producir dinamismo; y el esquema radial, ubica el elemento principal en el centro del espacio compositivo (De S'agaró, 1994, pp. 14-15) (véase Apéndice 7).

Los esquemas compositivos compuestos combinan, en una misma imagen, dos o más esquemas compositivos simples, por lo que da a la composición mayor sensación de complejidad. De la interacción de las estructuras compositivas de una misma imagen, que en parte se apoyan y en parte se oponen contrapuntísticamente, nace una gran riqueza de forma y significado (Arnheim, 1979, p. 150). En *La redición de Breda* de Diego Velázquez (véase Figura 2.6), la composición está formada principalmente por dos triángulos y un círculo. La línea horizontal a la altura de las cabezas de las figuras confiere equilibrio a la escena, mientras que los triángulos formados a la izquierda y a la derecha, le dan dinamismo. Lo que centra la escena es el círculo al interior del cual se ha colocado al personaje principal, de esta manera contrarresta el dinamismo existente a los dos lados. El personaje próximo a éste está en el lugar más destacado de toda la composición: sobre la línea vertical derecha de la llamada "sección áurea".¹⁰

¹⁰ Proporción utilizada por los griegos y en el Renacimiento, que se haya tanto en algunas figuras geométricas como en la naturaleza; surge de la división de un segmento en dos partes (a y b , en donde a es el segmento mayor y b el menor), de forma que, al dividir la longitud total ($a+b$) entre la del segmento mayor, se obtenga el mismo resultado que al dividir la longitud del segmento mayor entre la del menor. El uso de este modelo, conocido también como la *divina proporción*, en el arte, se justifica por el hecho de que es el que mejor se adapta a la visión humana (Villafañe, 2006, pp. 161-163).

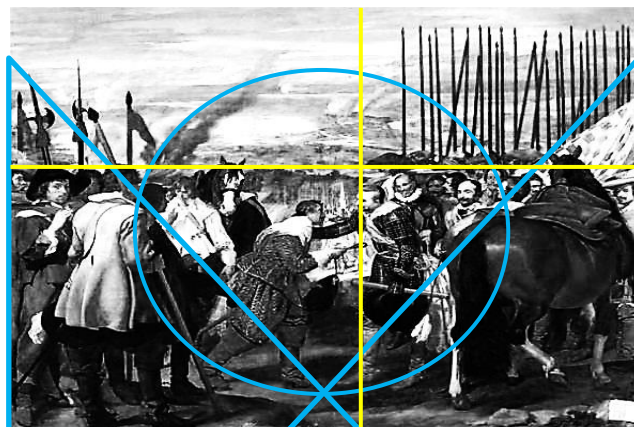


Figura 2.6 Esquema compositivo compuesto. *La redición de Breda**, por D. Velázquez, 1634-1635. © Museo del Prado.

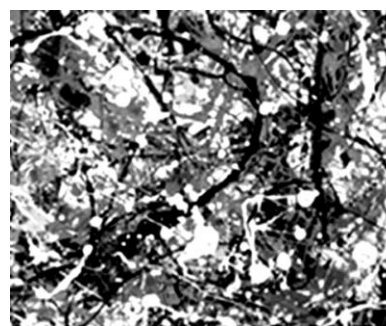
2.4.5 Peso, fuerza y recorrido visual.

En la percepción visual, todo lo que no sea un vacío uniforme será un juego entre tensiones dirigidas o fuerzas, actuando recíprocamente y en función del formato y del esquema compositivo, de ahí que el campo de fuerzas visuales precise de una continua negociación entre fuerzas jerárquicas (Arrillaga, 2001, p. 167).

El peso visual da por hecho la existencia de un centro de atracción en la obra; está determinado por el tamaño, color, textura, forma, configuración y posición de las figuras (Scott, 1970, p. 41), hacia donde se dirige la mirada, generando así, dirección visual. En su aplicación extrema, cuando el peso equivalente en toda la composición se distribuye por igual, el resultado es una imagen homogénea (véase Figura 2.7).



a.*



b.*

Figura 2.7 Equilibrio homogéneo. a. Estampado Oberkampf; b. *Number 8**, por Pollock, 1949. Por J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, 2013, p.47.

El objetivo fundamental del peso visual es lograr el equilibrio, sensación que se experimenta cuando se observa una composición bien estructurada. En palabras de la diseñadora Donis A. Dondis (2003) “la falta de equilibrio y regularidad es un factor desorientador” (p. 48) que genera obstáculos visuales en la representación. Son muchos los factores que influyen en el peso visual: el tamaño, la ubicación, el tono, el color, la forma, etc. (véase Apéndice 8).

En la composición existen líneas maestras o de fuerza que determinan los trazos internos de la imagen, evidencian su esqueleto visual, y la convierten en una creación única e irrepetible. Estas líneas de fuerza son “virtuales”, es decir, no se muestran de forma evidente, pueden presentarse paralelas horizontales, verticales, oblicuas -en ascenso o descenso-, circulares, onduladas, etc., reflejando los movimientos y las direcciones de los elementos. El análisis de las líneas maestras se basa en la teoría moderna que describe las leyes compositivas de la imagen como *sistema energético*. Esta teoría hace hincapié en las fuerzas visuales que intervienen en la dinámica de la imagen desde una perspectiva psicológica que hunde sus raíces en la escuela Gestalt de la percepción. Las líneas de fuerza asociadas a la dinámica compositiva, pueden ser numerosas y coexistir simultáneamente en el plano de la representación, por eso suele referirse a éstas como *campos de fuerza* y no fuerzas aisladas (Arrillaga, 2001, pp. 141-142).

En la teoría de la composición de Arnheim (2011), definida en *El poder del centro*, la percepción visual es resultado del cruce entre dos sistemas distintos de apreciación del mundo: el *sistema cartesiano* y el *sistema céntrico* al terreno del arte (pp. 12-15). La mezcla de ambos sistemas tiene como principal consecuencia la articulación de cualquier obra según distintos niveles estructurales, dominados por sus respectivos *centros principales* y *secundarios* (véase Figura 2.8-a). Tanto la visión natural de la obra como su posterior análisis dependen, en gran medida, de una red sutil de correspondencias tejida entre estos distintos centros. Al respecto Arnheim (2011) señala: “La interacción entre diversos objetos visuales que operan como centro de fuerzas es la base de la composición” (p. 17). El sistema de apreciación planteado por Arnheim podría imaginarse como una red de pesca en la que han caído algunas estrellas de mar. La red marca con precisión la orientación horizontal-vertical del espacio cartesiano y las estrellas de mar determinan los centros neutrales (véase Figura 2.8-b).

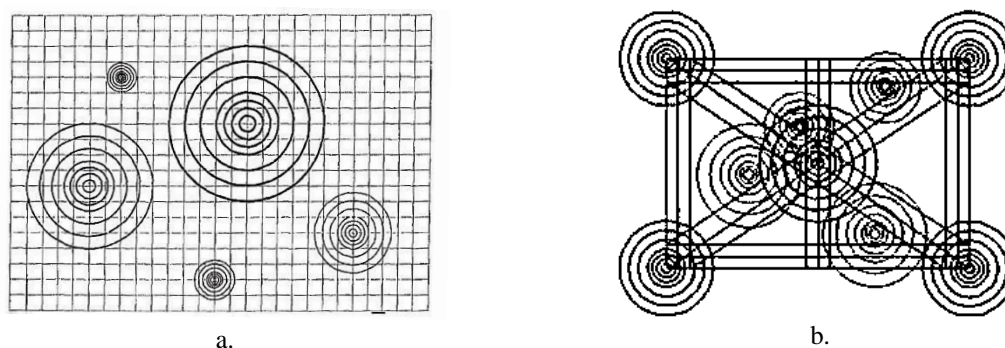


Figura 2.8 Sistema de equilibrio dinámico. *a.* Centros principales y secundarios. Por J. M. Arrillaga, 2001, p. 147; *b.* Campo de fuerzas visuales. Por R. Arnheim, 1997, p. 26.

El trabajo del artista consiste entonces en acomodar y reacomodar los elementos en el espacio pictórico, hasta conseguir una captura cuyo centro general coincida lo más posible con el centro del espacio; a esto se le llamaría *equilibrio dinámico* (Arrillaga, 2001, p. 146). En seguida se tratará las características del campo visual como de los centros visuales.

Por principio, todas fuerza perceptual parte de una relación con el campo visual y el marco de la imagen; incluso en las composiciones más simples, el sistema perceptivo crea fuerzas atraen o repelen los elementos visuales entre sí y respecto al marco (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013. 43). Es casi imposible percibir unidades aisladas y no afectadas por el contexto donde se encuentran, la relación es pues, inevitable y ello provoca que el acto de la visión sea una experiencia dinámica (De Sausmarez, 1988, p. 43).

Recuérdese una vez más que el espacio natural es anisótropo por la fuerza de la gravedad y que por esto, elevarse significa vencer una resistencia. Esta tendencia tiende a trasponerse a la representación de los objetos en un espacio: a mayor altura, mayor energía potencial y, por tanto, mayor peso (Arrillaga, 2001, p. 182). Respecto a la dirección izquierda-derecha, las diferencias se establecen por hábitos culturales. En la cultura occidental, la aparición de la escritura es la responsable del vector dinámico que recorre la imagen de izquierda a derecha. Un objeto pesa más de lado derecho del cuadro y de hecho, parece de mayor tamaño, el mismo objeto a la izquierda parecerá más alejado que a la derecha. Sin embargo, el espectador se siente más identificado con el lado izquierdo, aunque no esté tan próximo como el derecho. También el movimiento hacia la izquierda se ve más rápido que hacia la derecha, porque vence una resistencia mayor al avance (Arrillaga, 2001, p. 183).

Los elementos alineados en dirección vertical u horizontal se definen con más facilidad que los elementos en otras direcciones. No obstante, las diagonales generan fuerzas perceptivas elementales. En un formato preferentemente rectangular, hay dos diagonales fundamentales de la composición, producidas por la combinación del vector izquierda-derecha con el superior-inferior: la descendente y principal, que va del vértice superior izquierdo al inferior derecho, produce efectos de caída y aproximación; y la ascendente y secundaria, del vértice inferior izquierdo al superior derecho, potencia los efectos de elevación y de alejarse. La orientación de los elementos en torno a una u otra dirección sugiere dos acepciones opuestas de gravedad y de espacio (González, s.f.) (véase Figura 2.9).

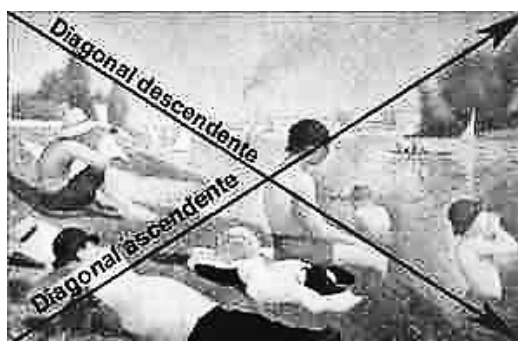


Figura 2.9 Diagonales fundamentales de la composición. Por J. M. Arrillaga, 2001, p. 183.

Los centros visuales a los que se refiere Arnheim, no pueden determinarse por procedimientos geométricos o mecánicos, sino perceptivos. En el plano de la percepción, el peso de los centros es una cualidad intrínseca del objeto y no un efecto de la gravedad. Por otra parte, su valoración como central o secundaria depende de muchas variables que van más allá del tamaño, densidad y ubicación de los objeto (Arrillaga, 2001, p. 146).

Las fuerzas visuales no son fuerzas físicas que actúan entre los objetos que se observan, sino que se dan en la experiencia visual del espectador. Los elementos que caracterizan una fuerza visual son tres: punto de aplicación o de origen, intensidad o longitud y dirección (Alverich, Gómez, y Ferrer, 2013, p. 44). El punto de origen se refiere a la localización de los centros perceptivos, son los centros de interés máximo en la composición, los que atraen con mayor fuerza a la vista por muy destacados que sean los otros elementos del conjunto. Los puntos focales son establecidos mediante el recurso del *destaque*.

El destaque es un principio compositivo por medio del cual se lleva la vista al centro o elementos de mayor interés en un conjunto y desde ese punto, y en orden de importancia, a todos los demás factores secundarios. Para establecer el destaque se considera el factor primario del orden que es la simplicidad, subordinando de manera clara y simple, los detalles de los elementos secundarios, para que no compitan con los centrales. Las técnicas de destaque más comunes son: el *arreglo* de líneas de manera que estas conduzcan la vista hacia el elemento central; este arreglo también puede darse en las formas de la composición haciendo que las figuras “señalen” o “miren” al centro de interés; el *contraste* de tamaño, valores, colores o de luz y sombra, por ejemplo, si existe un fuerte contraste tonal en un elemento, éste destaca mucho más que si su color es parecido al de otros; el *cambio* de tamaño, forma o color de un elemento en relación con los demás que se presentan regulares y similares, también hace que destaque; la *separación* del elemento a destacar de los otros que lo rodean, aumentando de este modo su individualidad; la *repetición* de la línea o de la forma que se quiere destacar, la vista reconoce esa repetición porque los agrupa automáticamente; y, ligado a este recurso está el de la formación de *agrupamientos* para diferenciar el centro de interés de los centros secundarios. Otros recursos consisten en *situar* el centro de interés sobre puntos fuertes dentro del marco o en el vértice de una pirámide (De Sagaró, 1963, pp. 60-61).

La intensidad o longitud de la fuerza visual se caracteriza por el énfasis del destaque, por ejemplo cuando se recurre al arreglo de las líneas y las formas, la intensidad aumenta si dichas líneas y formas están situadas en diagonal. Si se ha optado por el contraste de tamaño – grande sobre pequeño-, de tono –oscuro sobre claro-, o de color –cálido sobre frío-, la intensidad de la fuerza es mayor si el contraste es más agudo. Con respecto a la separación del elemento a destacar, la intensidad de la fuerza aumenta si el espacio que rodea y separa dicho elemento, lo constituye un fondo liso, ya que éste espacio hace resaltar las cualidades del elemento y su ubicación dominante. La intensidad de la fuerza es percibida pues, con independencia del objeto que las produce o sobre el que se aplica.

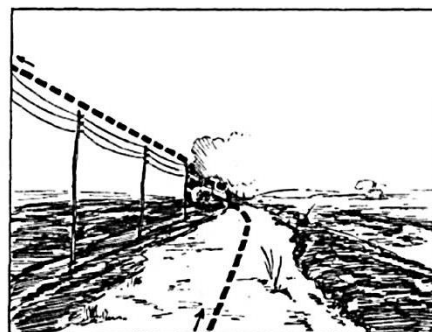
En las fuerzas visuales la dirección es inducida por determinantes no visibles; depende de factores de atracción como el peso, los ejes fundamentales de la representación, los ejes estructurales de las formas y las líneas visuales o dirección de mirada (véase Apéndice 9).

La vista realiza un viaje inquieto y rápido sobre todas las cosas; el control del movimiento de los ojos sobre una imagen se obtiene por el conocimiento de los principios anteriormente mencionados y por una acertada situación de los diferentes factores del arreglo dentro del espacio compositivo. La finalidad de este control es mantener la atención del observador dentro del marco referencial para obligarlo a que aprecie todo el conjunto.

En la composición, el principio del recorrido visual está dado por la identificación del punto de interés; una vez que ha sido localizado, si se le lleva por un orden consciente, la mirada recorre los demás centros secundarios. La vista tiende a identificar los caminos más simples de forma, línea, tono o color, a lo largo de los cuales recorre toda la imagen, siendo más atraída por los contrastes, por ejemplo las partes claras sobre las oscuras (De Sagaró, 1963, pp. 27-29). En el siguiente ejemplo (véase Figura 2.10-a), el recorrido visual se inicia por la base del cuadro y sigue hasta el punto focal, en el que descansa un poco la vista; ésta es llevada posteriormente a los elementos secundarios de la composición, hasta alcanzar la salida; en el segundo ejemplo (véase Figura 2.10-b) la vista entra por la base y sigue su camino hasta el punto focal lejano; como no hay elemento alguno que le atraiga hacia la derecha, se deja conducir por la diagonal que tiene salida en el ángulo superior izquierdo del marco (De Sagaró, 1963, p. 28).



a.



b.

Figura 2.10 Recorrido visual. *a.* Dirigido por elementos secundarios; *b.* Dirigido por diagonales. Por J. De Sagaró, 1963, p. 28.

Una vez finalizado el recorrido y por un impulso instintivo, el ojo vuelve al punto de partida, no obstante es importante que los elementos que derivan del punto focal, queden detenidos por algún otro que haga retroceder la vista y evitar que se deslice hacia afuera de la

imagen. En este sentido, el recorrido más interesante es el que tiene una forma circular, porque la línea de apreciación visual obliga a pasar por el centro de interés más de una vez, adquiriendo de esta manera, una mayor significación (De Sagaró, 1963, pp. 28). En los siguientes ejemplos (véase Figura 2.11-a), la trayectoria de la vista orientada por el arreglo. El ojo no sale del cuadro y es llevado por caminos secundarios que estimulan el interés; en la segunda imagen el mismo arreglo en un marco vertical (véase Figura 2.11-b), las líneas de puntos conducen al punto focal, recorren los contornos de la izquierda a la derecha, vuelven a aquel y salen sin esfuerzo.

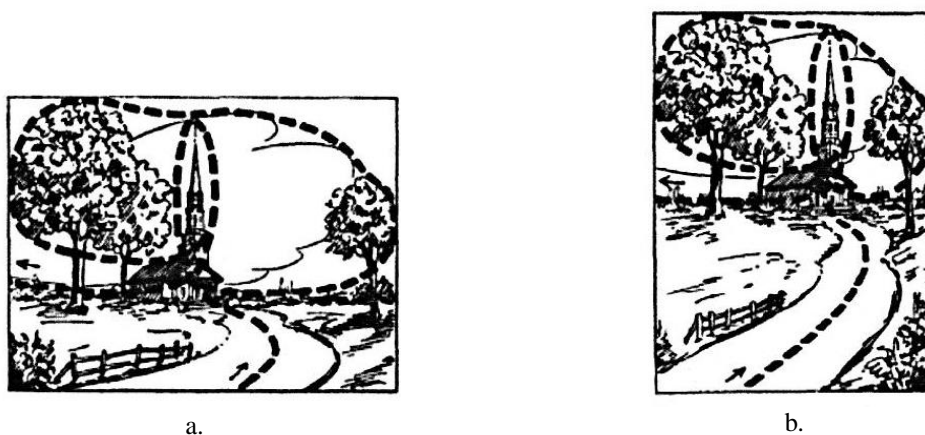


Figura 2.11 Trayectoria visual. *a.* Orientada por el arreglo cuadrangular ; *b.* Orientada por el arreglo vertical. Por J. De Sagaró, 1963, p. 27.

En en todo campo de fuerzas continuo y variante las imágenes que se perciben como “en reposo” son el resultado de fuerzas activas en distintas direcciones que se contrarrestan hasta equilibrarse, basta con destacar un solo elemento para dinamizar la imagen (De Sagaró, 1963, p. 60).

2.4.6 Jerarquía visual.

Hay aspectos provenientes del estudio semiótico del arte que inciden, de forma interesante, en la percepción de las jerarquías visuales, por lo que serán tratadas a continuación.

Anteriormente se señaló que los principios compositivos de la dimensión y la sobreposición, promueven la jerarquización de los elementos dentro de la escena, ya que éstos

dejan de percibirse en igualdad de condiciones. Ahora bien, al tratarse específicamente de personajes o seres antropomorfos o zoomorfos, existen algunas propuestas de la Semiótica relacionadas con la comunicación no verbal, que ofrecen una explicación importante a dichas jerarquías. Aunque se trata de una teoría interpretativa del arte, es en el plano visual donde mejor coincidencia tiene con los principios compositivos mencionados.

Las claves semióticas de la proxémica, la kinésica y la tactésica, permite analizar las jerarquías visuales en base a las relaciones de toque, cercanía y distancia entre los personajes de las escenas. La jerarquización de los elementos visuales explicada por estos tres enfoques remiten al uso comunicativo no verbal del cuerpo con sus respectivas posiciones, posturas y gestos. Aunque lo ideal es dar con el significado de todos éstos, la importancia de los enfoques semióticos en este estudio, consiste en que dichas posiciones, posturas y gestos corporales, pueden ser percibidos visualmente y por lo tanto, representados gráficamente.

La Kinésica se refiere a los movimientos y posiciones corporales, implica la postura corporal, la gesticulación, la expresión facial y la mirada. Todos los elementos kinésicos se manifiestan en colaboración; es difícil percibirlos individualmente. La posición corporal es la disposición que un cuerpo toma hacia otro. Por ejemplo, una posición abierta implica que algunos elementos como pueden ser los brazos y las piernas, no conforman un obstáculo ante otro sujeto; los brazos entrelazados o piernas cruzadas se perciben como posturas cerradas. La orientación corporal supone que el sujeto en cuestión dirige su cuerpo hacia un punto específico. Si lo hace en ángulo recto o de frente significa que adopta un mayor grado de integración e implicación ante el otro. Los gestos son elementos del movimiento corporal desarrollados a través de las articulaciones, las más habituales se realizan mediante los brazos, las manos y la cabeza. Finalmente, la expresión facial en colaboración con la mirada es el medio más expresivo, al menos, dentro de la cultura occidental. La mirada puede ser firme, baja -suele acompañarse por la inclinación de la cabeza o un doblegamiento de la espalda-, desenfocada, elevada o lateral (Domínguez, 2010, pp. 8-9, 12-15).

La proxémica estudia el comportamiento no verbal en referencia a la organización del espacio como un valor expresivo de dominio, conferido por el ser humano. Distingue dos tipos de espacios: el espacio físico o territorial y el espacio psicológico o personal. El concepto de

territorialidad hace referencia a un área determinada que se considera propia y se defiende de terceros; el espacio físico, así entendido, concede importancia al espacio social o público. Cada cultura obtiene una concepción distinta, por lo que pueden producirse diversos niveles de importancia y complejidad. El espacio psicológico o personal otorga importancia al contexto íntimo de la persona, puesto que delimita el espacio que posee (Domínguez, 2010, pp. 16-17).

Finalmente, la Tactésica se refiere al estudio sistemático del contacto corporal. Todo individuo suele acudir al tacto para llevar a cabo una interacción en concreto. Los diversos significados visuales que se pueden extraer de las experiencias táctiles varían en función de la parte del cuerpo que se toque y la fuerza que el individuo puede aplicar en dicha zona del cuerpo (por ejemplo con puño cerrado o abierto, o con un dedo (Domínguez, 2010, pp. 19, 21).

Existen también otros determinantes pictóricos en la representación de jerarquías visuales, como por ejemplo la formación de agrupamientos dentro de la escena, la ubicación de cada elemento de acuerdo a los ejes compositivos, la dimensión y el color (Lombardo de Ruíz, 1979, p. 371). Aunque estos han sido propuestos para la pintura mural, también fueron identificados en la pintura sobre cerámica, adquiriendo características propias.

Capítulo 3

Técnicas visuales en la cerámica maya

Los pintores de cerámica maya fueron excepcionales por haber logrado componer escenas complejas sobre vasijas cilíndricas ya que, al momento de pintarlas, solamente una pequeña porción del soporte queda a la vista (Reents-Budet, 1994, p. 7). Aunque muchos autores coinciden, de una u otra manera, con esta idea, pocos se detienen a preguntarse cómo lo hacían.

Este trabajo parte del hecho de que, para lograrlo, así como los artistas actuales, también los pintores mayas debieron planear el diseño. En todo proceso del diseño intervienen cuatro principios: el motivo, la forma, el material y las técnicas, los cuales están íntimamente relacionados, muchas veces uno determina al otro, por ejemplo, las formas pueden sugerir los materiales apropiados, o estos precisar las herramientas con las que serán manipulados. Gran parte del proceso del diseño gira en torno a solucionar los problemas que cada principio plantea (Scott, 1970, pp. 4-7). La cerámica maya del Clásico Tardío prueba que su diseño concierne a un proceso complejo en el que, al menos, el conocimiento de los materiales y de las técnicas ha sido dominado. Para este periodo, la tradición cerámica en el área maya tendrá casi tres mil años de presencia, tiempo suficiente para que los involucrados en la producción manejaran el conocimiento de los materiales disponibles y el mejor modo de adquirirlos y manipularlos.

La relación entre el dominio de los materiales -la pasta, el desengrasante, el engobe, etc.- y el dominio de las herramientas y procedimientos para transformarlos, se hace evidente en dos aspectos: la variación de las formas de las piezas y la aplicación del color. Aparte representa el dominio de la técnica, la variedad de las piezas también implica la respuesta a necesidades básicas sociales como contener bebidas, comidas, quemar copal, etc. Por su parte, el dominio de la técnica de cocción utilizada para fijar el color a la pieza impide la prueba-

error -una vez hecho el diseño y aplicado el color, es imposible modificarlo sin dañar la capa que se encuentra debajo-, de esto se deduce que el artesano maya debió planear su diseño previamente. Por esta razón y en consonancia con las características de todo proceso del diseño, dar con la causa formal es decir, la forma preliminar del diseño es fundamental para comprender el modo en que los artesanos llevaron a cabo la composición de las escenas. Desafortunadamente no se cuenta con pruebas de “borradores” que seguramente existieron, quizás, por que fueron hechos de materiales perecederos, pero sí de algunos otros aspectos de la cerámica pueden indicar el modo de proceder de sus creadores.

En este tercer y ultimo capítulo de la investigación, se analiza los rollouts y las fotografías de las piezas cerámicas con la finalidad de prever, a través del uso de determinados recursos y técnicas compositivas, una forma de proceder por parte de los pintores y artesanos mayas que no es deliberada, sino pensada.

El análisis consiste en la caracterización de los aspectos compositivos fundamentales descritos en el capítulo anterior, que fueron identificados en las imágenes pintadas sobre las vasijas; dicho análisis se presenta a través de la exposición gráfica en un orden que va de lo particular a lo general, es decir, de las técnicas empleadas para la representación de elementos visuales, a los recursos utilizados para orientar el recorrido o lectura visual de las escenas. Conviene recordar, una vez más, que esta identificación se realizó considerando que todos los elementos, principios y técnicas fueron originalmente formulados desde y para el arte occidental, por lo que no siempre se hallarán cumpliendo las funciones que les corresponde según las teorías formalistas y gestáltica; fue la observación detallada y el estudio minucioso de las fotografías de las piezas cerámicas mayas, reveló sus características particulares.

Previo al análisis en cuestión, se presenta una breve sección de consideraciones generales acerca de la conformación del corpus de imágenes con el que se trabajó, las herramientas empleadas para su organización y análisis, la elaboración de la base de datos y la edición de fotografías. También se menciona algunas advertencias acerca del uso y lectura de rollouts, y se define los conceptos de área, plano, espacio pictórico, elemento, figura y forma, que serán utilizados inmediatamente después. Las técnicas para representar la forma y el espacio –o el volumen y la profundidad virtual- serán tratadas en el apartado 3.3.

3.1 Consideraciones

Del enorme corpus de imágenes en línea se eligió trabajar con la compilación de Justin Kerr ‘Maya Vase Data Base. An Archive of Rollout Photographs’ (<http://www.mayavase.com>) y la de Inga E. Calvin, ‘The Mesoamerican Pottery Collection’ (<http://www.famsi.org>), debido a su accesibilidad y a que ofrecen rollouts o fotografías panorámicas en 360° que facilita la observación de las escenas que envuelven a las vasijas de manera detallada. La colección de Justin Kerr cuenta con más de mil novecientos rollouts de piezas que en su mayoría pertenecen a colecciones públicas y privadas y, por lo tanto, se desconoce su procedencia. No obstante, un número en aumento de vasijas encontradas arqueológicamente en entierros, en caches o depósitos, están siendo reunidas para su consulta pública; la colección de Inga E. Calvin, por ejemplo, se compone de ciento noventa y nueve fotografías de piezas en su mayoría de procedencia conocida.

Ambas colecciones fueron revisadas en su totalidad, pero sólo se seleccionó una muestra siguiendo los siguientes parámetros: que las vasijas fotografiadas estuvieran ligadas a un sitio y que, además, mostraran la representación de escenas complejas. Si bien, el sitio indicado por Kerr no siempre se refiere a la procedencia de la pieza, permite relacionarla a un taller, estilo, personaje, ciudad o área geográfica. Las escenas complejas fueron elegidas sin distinguir entre su tema, fuera éste mitológico o histórico. La selección final arrojó una cantidad de doscientas noventa y tres fotografías de piezas relacionadas con varios sitios, de los cuales sobresalen Chama, Ik’ (Motul de San José), Nebaj, Naranjo, Tikal y Uaxactún (véase Figura 3.1); en su mayoría son del Clásico Tardío.

Cabe mencionar que los sitios no se refieren exclusivamente a la procedencia de las piezas, si bien algunas de ellas fueron halladas en su contexto arqueológico, otras han sido relacionadas a determinados sitios ya sea según las características del material con que fueron elaboradas, por su estilo pictórico o iconográfico, o por la información obtenida de la lectura epigráfica de su texto. La ubicación de estos sitios puede apreciarse en el mapa de la Figura 3.2.

Algunas imágenes citadas a lo largo del capítulo son de procedencia desconocida, en estos casos la aclaración se indica al pie de foto.

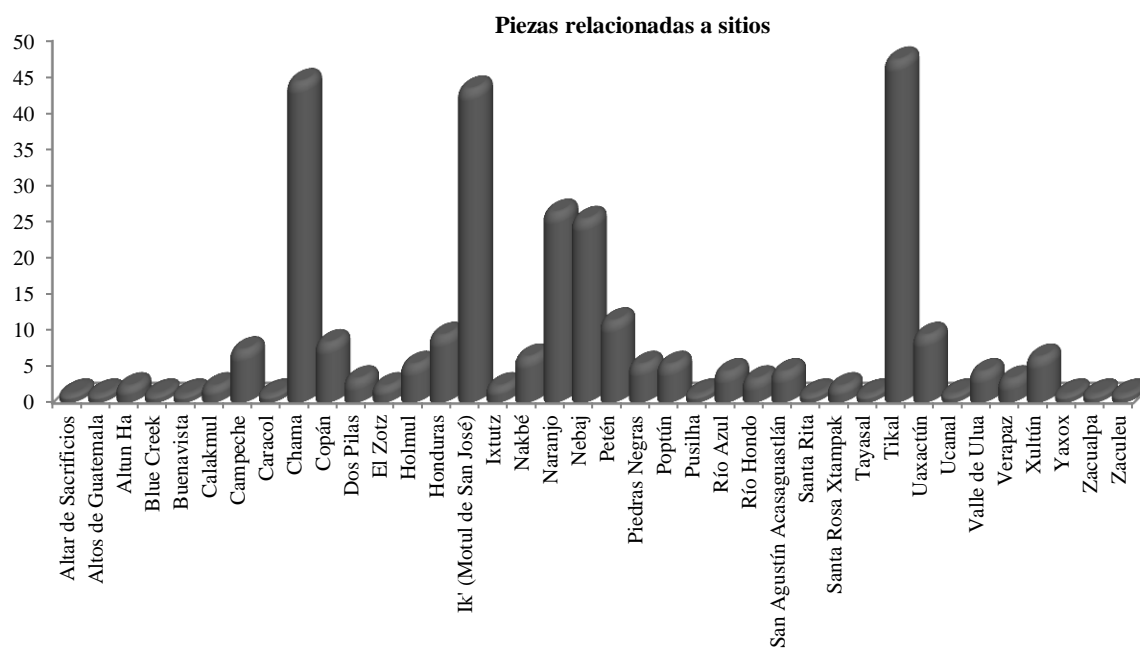


Figura 3.1 Cantidad de piezas por sitio relacionado. Por G. Fuentes.

El corpus comprende las siguientes piezas:

- Ciento ochenta y siete vasos cilíndricos, de los cuales, únicamente ciento dos cuentan con la fotografía de la forma de la pieza de donde se aprecia que todas son de base plana y de paredes que pueden ser verticales, curvo-convergentes o curvo divergentes; seis piezas presentan soportes.
- Un vaso paralelepípedo.
- Ochenta y siete cuencos cilíndricos, de los cuales, únicamente cincuenta y siete cuentan con la fotografía de la forma de la pieza de donde se observa que todas son de base plana y sólo algunas presentan soportes. La pared de la mayoría de los cuencos es curvada, ya sea convergente o divergente, sólo algunas presentan el cuerpo globular o de silueta compuesta.
- Una vasijas de base plana, cuerpo globular y boca restringida.
- Dos cántaros de base plana, cuerpo globular y cuello vertical.
- Dieciséis platos, cinco de los cuales son trípodes.

La numeración Kerr de cada pieza puede consultarse en el Apéndice 10.

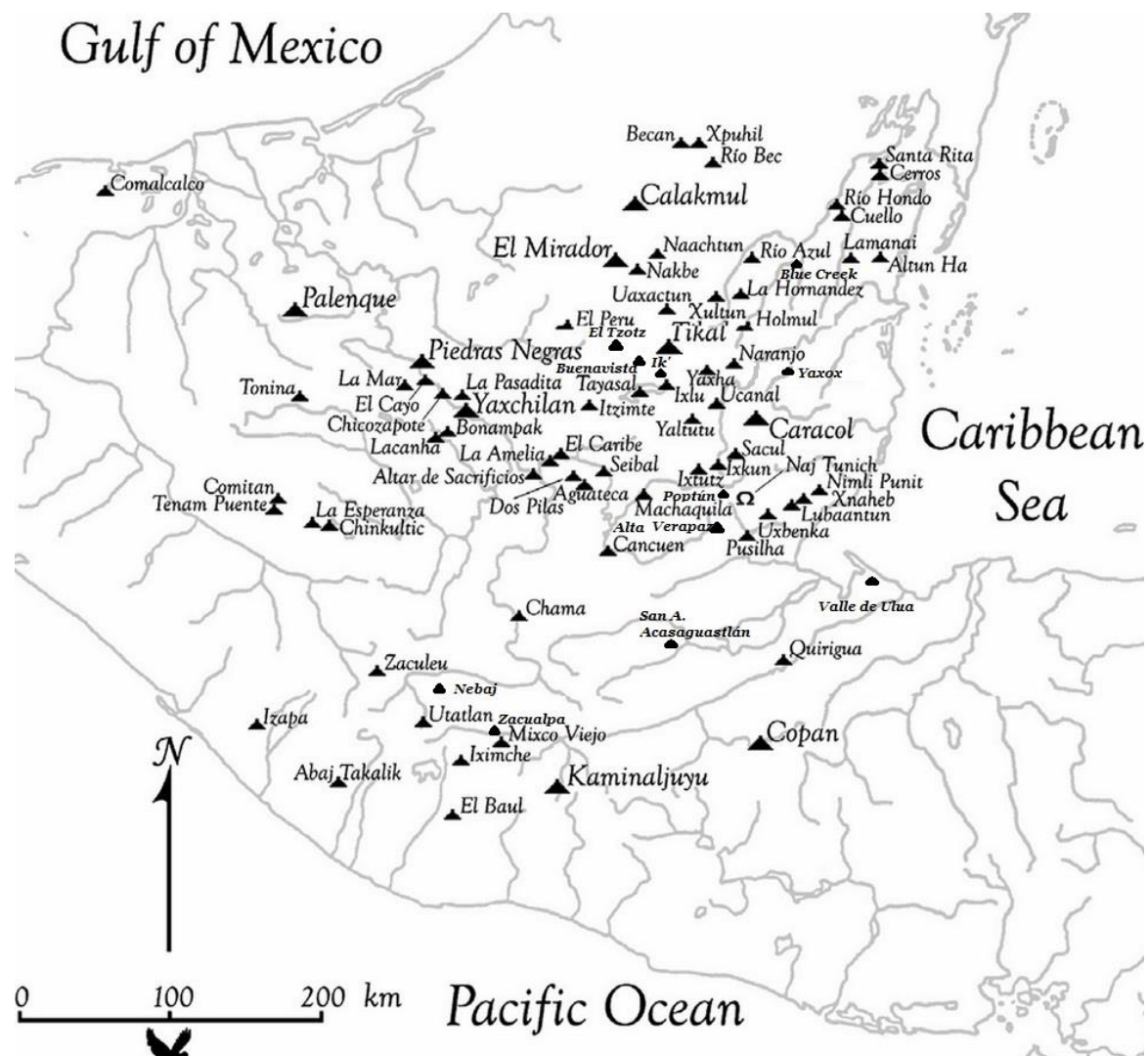


Figura 3.2 Ubicación geográfica de los sitios relacionados. Basado en *Mapa del área maya que muestra los principales sitios arqueológicos*, por H. Kettunen y C. Helmke, 2010, p. 62. Editado por G. Fuentes.

Las imágenes fueron vaciadas en una base de datos para generar fichas en cuyos campos se incluyó la fotografía de la pieza, el rollout, la catalogación y descripción iconográfica proporcionada por Justin Kerr e Inga E. Calvin, y otros propuestos a partir de la observación, análisis y edición de las imágenes, como el esquema compositivo, dibujo, alzado, número de registros y de planos, cantidad y dirección de los elementos figurativos, paleta y uso de colores, técnica utilizada para representar el espacio y el volumen, etc. (véase Figura 3.3).

Modos de ver, modos de percibir.
Estudio de las técnicas de representación visual de los antiguos mayas a través de su cerámica pintada (600-950 d. C.)
BASE DE DATOS

<< < > >> Buscar Mostrar






Num. Kerr	K3040	Fotografía	
Descripción	Tipo: Vaso de pared vertical	Comentario Kerr	Procesión de
Sitio	Chama	Texto	No
Rollout	 + -	Traducción	
Esquema		Iconografía	Armadillo, músicos,
Dibujo		Esquema comp.	Secuencial en serie
Alzado		Registros H/V	1/1
		Planos	3
		Dirección	Izquierda a derecha
		Fondos E/T	Anaranjado/
		Paleta	Anaranjado,
		Uso del color	Generador de
		E. morfológicos	Línea, punto, plano,
		Elementos fig.	3
		Volumen	Traslapo, grosor de
		Proporción	1/1
		Otro comentario	

Figura 3.3 Muestra de ficha del corpus para ordenar las imágenes. Por G. Fuentes.

Antes de entrar de lleno al tema de la composición es importante tener presente las siguientes consideraciones acerca del uso de los rollout que pueden influir en la lectura de las escenas.

Las imágenes periféricas permite apreciar los detalles de las escenas porque las muestra de manera ininterrumpida; sin embargo, al revisar las compilaciones de Kerr y Calvin se notó que la elección del “recorte” de las fotografías puede imponer, quizás involuntariamente, un orden de lectura al investigador, puesto que señala el principio y el final de cada escena.

Los parámetros utilizados para recortar las fotografías tienen las siguientes características: generalmente, al tratarse de escenas complejas, suele colocarse el personaje “principal” -aquel de mayor dimensión o ubicado más arriba que el resto- en el centro o al principio de la fotografía. En la siguiente figura se presenta, de lado izquierdo la fotografía periférica y de lado derecho, la imagen recortada y reunida de diferente manera para experimentar con otros posibles órdenes de lectura (véase Figura 3.4).

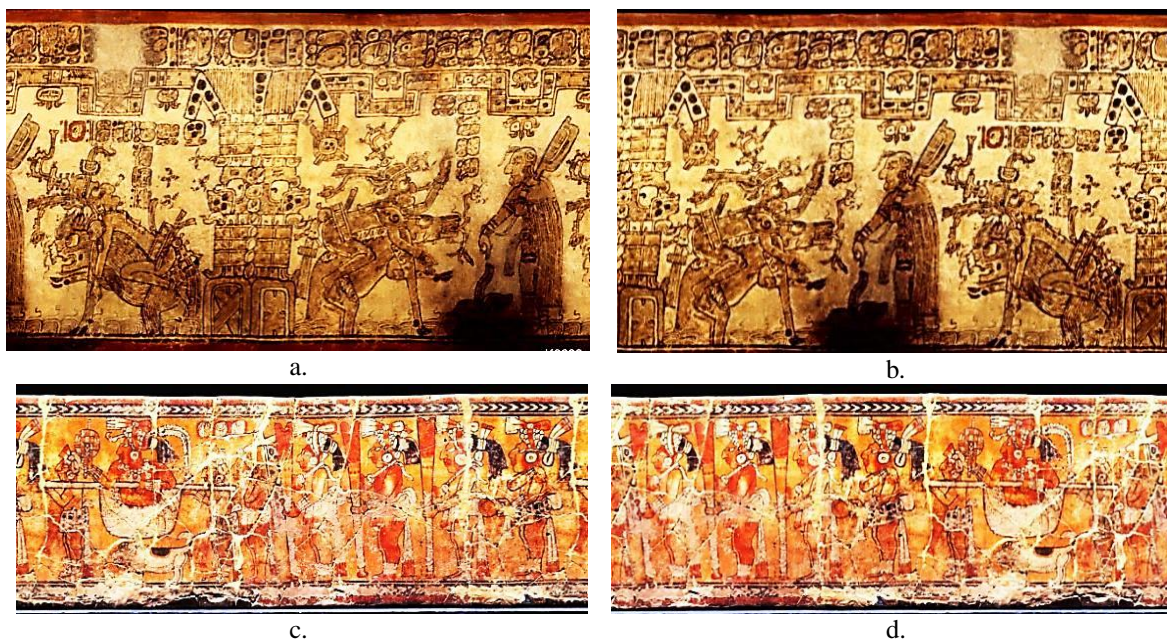


Figura 3.4 Distinto orden de lectura. *a.* Vaso K8622 (rollout): muestra al elemento de mayor dimensión en el centro; *b.* Vaso K8622* (rollout): reordenado, ubica a otro elemento en el centro; *c.* Vaso K0594 (rollout): muestra al elemento principal al inicio; *d.* Vaso K0594* (rollout): reordenado, ubica al elemento principal al final. Imágenes originales por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En ocasiones, los rollouts muestran una dirección que difiera de la que se observa en la fotografía de la pieza; a menos que se conozca la pieza original o la escritura del texto jeroglífico, es imposible saber cuál es la dirección correcta de la imagen (véase Figura 3.5).

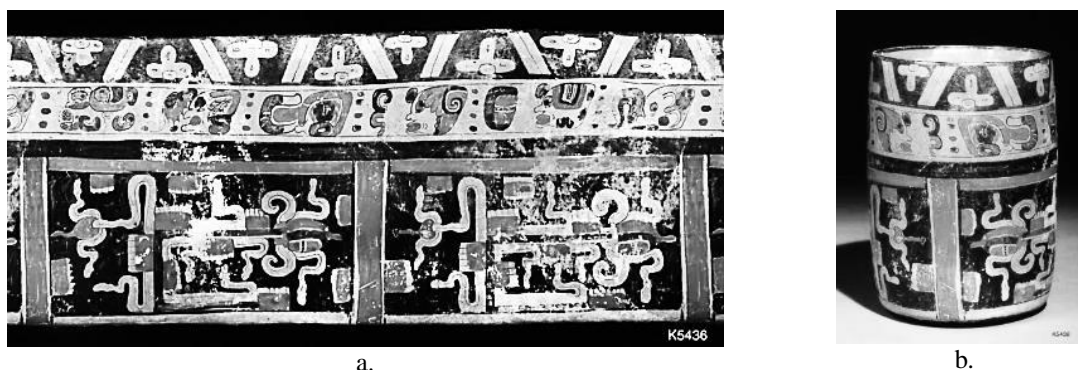


Figura 3.5 Dirección imprecisa del vaso K5436*. *a.* Rollout que muestra los rostros del texto en dirección hacia la izquierda; *b.* Fotografía que muestra los rostros del texto en dirección hacia la derecha. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Otro caso se puede observar en el rollout de K5604, el cual aparece con las figuras dirigiéndose hacia la izquierda según Kerr, pero Dorie-Reents Budet la publica en sentido opuesto, que es el correcto, ya que además presenta la traducción del texto que acompaña la iconografía (véase Figura 3.6).



Figura 3.6 Dirección imprecisa del vaso K5604*. *a.* Rollout que se muestra hacia la izquierda. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Rollout que se muestra hacia la derecha. Por D. Reents-Budet, 1994, p. 194.

En todo caso, en ninguna parte de la base de datos se advierte al lector que las imágenes publicadas presentan un orden específico siguiendo algún parámetro preestablecido, tampoco se indica cuando las fotografías están incompletas o en sentido contrario.

Las imágenes periféricas también estandarizan las molduras de las piezas; es difícil imaginarse la curvatura y alteraciones de sus paredes sin ver la fotografía que muestre su forma completa, como sucede en muchos casos. Aunque se presente las medidas de la altura,

el diámetro y la circunferencia, sin el referente visual de la forma se pierde gran parte de la riqueza que encierra cada diseño, y más aún, cuando éste incluye curvaturas pronunciadas, acanalamientos, alteraciones o añadiduras. En la siguiente figura se observa la fotografía de una pieza a cuya pared se adhirió un elemento en forma de nariz; el rollout impide apreciar ese elemento añadido y, por el contrario, lo deforma (véase Figura 3.7).



Figura 3.7 Omisión de las alteraciones de las piezas. a. Cuenco K30154: muestra el elemento adherido a la pared; b. Cuenco K30154* (rollout): omite el elemento adherido y deforma la imagen. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.*

Cuando se trata de piezas de paredes curvas como cuencos, jarros o vasijas de boca restringida, la lectura del rollout puede llevar a una interpretación imprecisa de la imagen. Aunque casi imperceptible, las curvaturas, que pueden variar según sean convergentes o divergentes, están presentes en muchas piezas.

En la mayoría de los casos no afecta el diseño de las escenas, sin embargo, existen algunos ejemplos que muestran lo contrario, como la vasija K4976 proveniente de Tikal, en cuya fotografía se observa dos círculos regulares y dos rectángulos de lados verticales (véase Figura 3.8-a), no obstante, el rollout muestra que las circunferencias presentan un achatamiento en la parte inferior y que los lados verticales de los rectángulos son más bien curvos (véase Figura 3.8-b); también el rollout de la vasija K30096 muestra un diseño desequilibrado y asimétrico (véase Figura 3.8-d), que se corrige al observar la fotografía de la pieza (véase Figura 3.8-c).

Desde que la compilación de rollouts estuvo disponible al público, se tiende a ver la cerámica maya de forma bidimensional, sin embargo, como bien se explicó en el primer capítulo, las vasijas fueron objetos tridimensionales manipulados por los mayas, especialmente por las elites quienes actuaron en el plano político, social o religioso (Boot, 2014, p. 20).

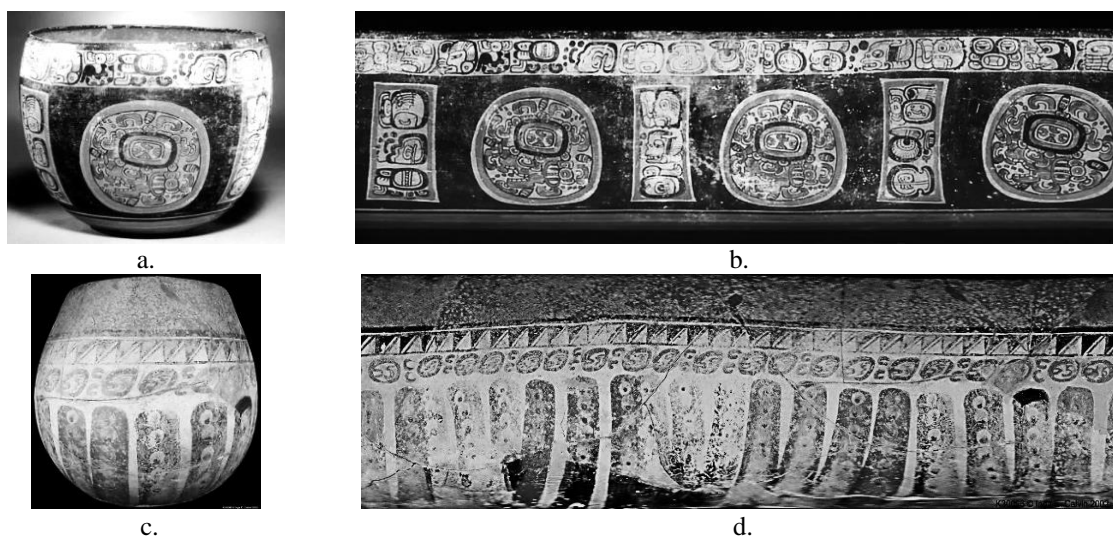


Figura 3.8 Diseños modificados por el rollout. *a.* Cuenco K4976*, Tikal; *b.* Cuenco K4976*, Tikal (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *c.* Vasija K30096*, Poptún; *d.* Vasija K30096*, Poptún (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

Una vez que se ha advertido estas dificultades, se puede entrar al análisis compositivo. Toda composición implica distribuir los elementos visuales en un área determinada conocida como plano gráfico; este plano es la superficie física en la que se desarrolla toda obra, dispone únicamente de dos dimensiones: alto y ancho. En la cerámica maya, el plano está relacionado directamente con las formas de las piezas que pueden ser de una gran variedad. Los jarros, vasos, cuencos y paltos proveyeron distintas superficies para ser pintadas. En la siguiente Figura se observa el jarro K30087 del cual se eligió la superficie exterior del cuello para el diseño de la imagen; en seguida el vaso trípode K30048 del que se utilizó toda la superficie exterior incluyendo sus molduras y acanalamientos; y posteriormente el plato K1232 en cuyo caso se eligió la superficie interior (véase Figura 3.9).



Figura 3.9 Área gráfica según la forma de la pieza. *a.* Jarro de cuello vertical K30087*, estilo Chama; *b.* Vaso trípode K30048*. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; *c.* Plato K1232*, Campeche. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Normalmente, los pintores mayas optaron por pintar la superficie exterior de los vasos, cajetes y jarros, y la interior en el caso de los platos; sin embargo, algunas piezas también presentan pintura en secciones del lado opuesto o incluso en la parte inferior (véase Figura 3.10). Este hecho confirma una vez más, que las piezas cerámicas eran extremadamente manipuladas.



Figura 3.10 Aplicación de pintura en interiores y exteriores. *a.* Cuenco K30269*, Tikal. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; *b.* Plato trípole K6679*, Holmul. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *c.* Plato trípole K5723*, Naranjo. Por D. Reents-Budet, 2011, p. 256.

En piezas más tempranas, las tapas y los soportes también fueron aprovechados para aplicar pintura, muchos presentan elementos que sirven de complemento a los diseños en las paredes de las piezas. Las tapas incluyen textos, formas y figuras o pequeñas esculturas modeladas y adheridas en su parte superior que coinciden en color, trazo o textura con el resto de la pieza como lo muestra el vaso K5618 (véase Figura 3.11-a) en el que se observa la escultura de un ave pintada con los mismos colores del vaso, o el cuenco K6785, proveniente de Copán (véase Figura 3.11-b), cuya tapa presenta diseños similares a los que se observan en las paredes del recipiente.



Figura 3.11 Aplicación de pintura en tapas y soportes. *a.* Vaso con soportes cilindricos y tapa con diseño zoomorfo K5618, Tikal; *b.* Cuenco con soportes rectangulares y tapa K6785*, Copán; *c.* Cuenco con soportes rectangulares K6784*, Copán; *d.* Vaso con moldura medial achatada en seis secciones y soporte tipo pedestal K4626*, Honduras. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los soportes fueron incluidos en el diseño total de la pieza mediante el color, en ocasiones se utilizó el mismo color de fondo de la pieza como se observa de nuevo en el vaso K5618 (véase Figura 3.11-a) y otras veces el color más predominante como se muestra en el cuenco K6785 (véase Figura 3.11-b). También se utilizó el color más opuesto al color de fondo generando, de esta manera, mayor contraste, tal y como se puede apreciar en otro cuenco proveniente de Copán K6784 (véase Figura 3.11-c). Existe piezas con soportes anchos como los de tipo pedestal, que proveyeron de una mayor área para contener diseños elaborados como bandas y figuras que se repiten en otras partes de la misma pieza, así se observa en el vaso K4626 proveniente de Honduras (véase Figura 3.11-d).

Recuérdese que durante el periodo Clásico Tardío, cuando la pintura de escenas sobre vasijas se hizo más elaborada, las formas de las piezas permanecieron simples. Los vasos de paredes compuestas, altamente curvas y con tapa y asas, y los platos con bordes, permanecieron ausentes o son muy raros. La mayoría de la cerámica de este periodo que tienen escenas pintadas, comprende un repertorio restringido de formas simples. Aunque estas formas siguieron respondiendo a la función de la pieza: vasos cilíndricos para beber, cuencos para contener comida semilíquida y platos planos para comidas sólidas, también reflejan el deseo de los artesanos por tener más superficie disponible (Reents-Budet, 1994, p. 16). La prueba está en que las piezas que componen el corpus son en su mayoría vasos y cuencos y en menor número platos, todos ellos de superficies lisas que permitió el máximo aprovechamiento del plano disponible. Este aprovechamiento se llevó a tal grado que existen casos como las vasijas K0621 y K0622 (véase Figura 3.12) en los que la escena está adaptada incluso a la irregularidad de la base de cada pieza.



Figura 3.12 Aplicación de pintura sobre piezas irregulares. *a.* Vaso K0621*, Holmul (rollout); *b.* Vaso K0622*, Holmul (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El caso de los platos es bastante particular, ya que los pintores mayas aprovecharon, en muchas ocasiones, toda la superficie interior disponible para pintar una escena, sin importar la profundidad de las paredes de las piezas. En estos casos se nota una corrección óptica que adecúa la representación de las figuras en dos ángulos distintos, con la finalidad de reforzar la ilusión de continuidad sobre el fondo plano. Esto se puede distinguir en los platos estilo códice K1690 y K1892 (véase Figura 3.13), en cuyas paredes interiores se continuó la escena del fondo sin deformar las figuras al ser vistas de frente.



Figura 3.13 Corrección óptica en platos. a. Plato K1609*; b. Plato K1892. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; c. Escena del renacimiento del Dios del Maíz. Por K. Taube, 2010.

En Bonampak se observa el mismo fenómeno; en el muro este de la Cámara 1 del templo de los murales, se observa un personaje tocando un tambor¹¹ y en seguida un grupo de cinco agitando¹² maracas. La representación del cuarto maraquero (contando a partir del personaje con tambor) comienza en el muro este y termina en el sur sin que se perciba un corte debido el ángulo del muro. Esta corrección óptica fue posible porque las esquinas de las Cámaras están redondeadas de tal forma que fueron utilizadas para pintar sobre ellas, dando la impresión de que las escenas se prolongan sin que estén delimitadas por la forma del edificio.

¹¹ Quizás un Huéhuatl, instrumento de percusión de origen prehispánico usado en el centro de México hecho de un tronco de madera ahuecada y se colocaba en posición vertical. Su extremo superior se cubría con piel de venado (León-Portilla, 2007, p. 134).

¹² Obsérvese la disposición dinámica de las “plumas” en las maracas sugerida por el movimiento. S. Pincemin y M. Rosas (comunicación personal, 2016).

Cuando se mira el conjunto desde la puerta, la representación del grupo de maraqueros se percibe como una procesión continua, sin distorsiones en los tamaños de los personajes (véase Figura 3.14) (Pincemin, 2008, pp. 71-72).

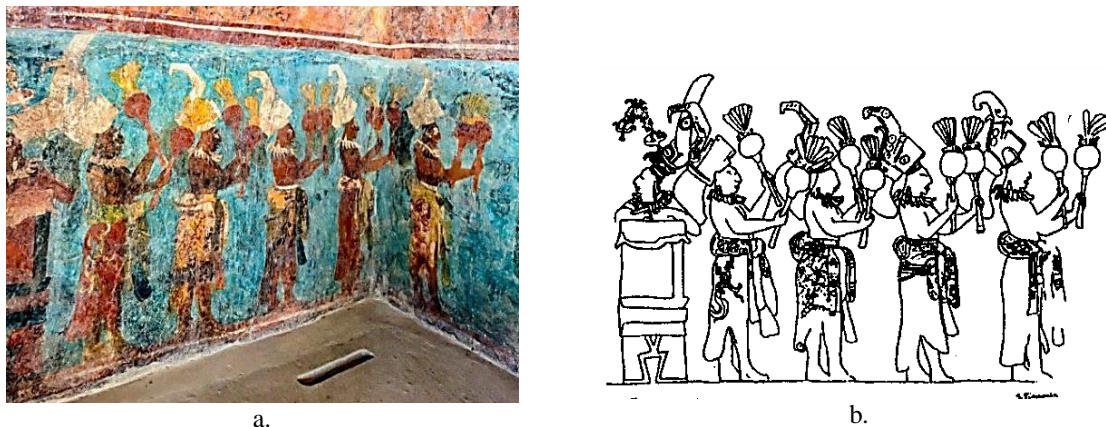


Figura 3.14 Corrección óptica en murales. a. Músicos de Bonampak. Por U. Duerr, 2014; b. Maraqueros del cuarto 1. Por S. Pincemin, 2008, p. 72.

Una vez que el plano fue definido de acuerdo al formato de la pieza, los pintores mayas prosiguieron con organización del espacio pictórico. El plano constituido por el soporte no debe confundirse con el espacio pictórico. Como se mencionó en el capítulo anterior, el espacio pictórico es un espacio perceptivo en el que las formas y figuras se sitúan, en función de su estructura representativa, cerca o lejos, delante o detrás, "rompiendo" la superficie física de plano para lograr una profundidad virtual (Cordero, s.f.-a). En la cerámica, se llamará espacio pictórico a la sección del plano donde los pintores organizaron los elementos visuales. Las técnicas para sugerir la profundidad del espacio se tratarán en el apartado 3.3; en esta sección únicamente se presenta su conformación como posible prueba de la existencia de borradores previos a la aplicación de la pintura.

Según pintores contemporáneos, la organización de todo diseño parte de la expresión gráfica de un esquema. Dar con ese esquema en la cerámica maya es difícil debido a que la pintura, fijada por medio de calor, impide ver lo que hay debajo de cada capa. Sin embargo, se puede dar una idea de qué tipo de esquemas utilizaron por la manera de proceder respecto a la elaboración de otros objetos pintados como los códices y la pintura mural.

Los codices son libros de papel de *amate* blanqueado con una fina capa de cal sobre la cual se escribía; las páginas, que podían medir metros y se plegaban como acordeón, fueron divididas mediante líneas rojas en tres o cuatro secciones horizontales (véase Figura 3.15 y 3.16). En algunas ocasiones los “capítulos” de los códices se prolongan a lo largo de una misma franja horizontal que puede ocupar varias páginas (Grube, 2011-a, p. 128), como se observa en el *Códice Madrid* (véase Figura 3.15).



Figura 3.15 *Códice Madrid*, páginas 18-21, Posclásico Tardío, Tayasal. Por N. Grube, 2011, p. 129.

Como en el *Códice Madrid*, también en el *Dresden* se puede observar líneas guías que delimitan el espacio que corresponde a cada elemento, sea texto o elemento iconográfico (véase Figura 3.16).

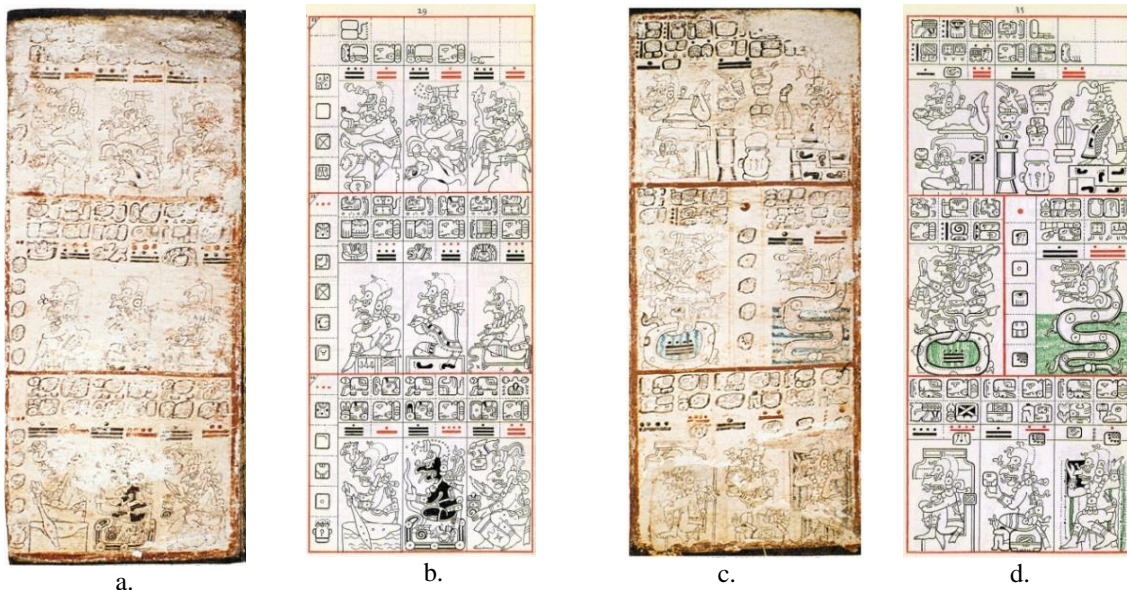


Figura 3.16 *Códice Dresden*, páginas 29 y 35. a. Página 29; b. Página 29. Dibujo de Gates; c. Página 35; d. Página 35. Dibujo de Gates. Por FAMSI. © 1975-2004 Akademische Druck-u. Verlagsanstalt-Graz-Austria.

Hoy en día sobreviven cuatro códices: *Madrid, Dresde, Paris y Grolier*. La mayor parte de estos libros del periodo Clásico se desintegraron antes y durante la Conquista. Investigaciones recientes apuntan que algunos de los que han perdurado hasta la actualidad, específicamente el codice Dresden, parece ser la copia posclásica de un manuscrito del periodo Clásico (Grube, 2011-a, p. 129).

Por su parte, los pocos arrepentimientos o aparentes errores en los murales de Bonampak sugieren la presencia de una planeación muy estricta que incluía la realización de borradores previos a la aplicación de la pintura, tanto de las escenas en general, como de cada uno de los personajes (Pincemin, 2008, p. 60). Sophia Pincemin (2008) señala que, para entender este hecho, es necesario considerar la existencia de un orden lógico, lo cual implica que entre los pintores mayas prevaleció una concepción general de la pintura antes de su ejecución (p. 61). Por lo tanto, según la forma de organizar el espacio pictórico en los códices, así como en la pintura mural, se puede deducir que, para llevar a cabo la composición sobre cerámica, los pintores mayas también trazaron secciones y por lo consiguiente, esta delimitación del espacio pictórico fue un paso previo a la elaboración del dibujo.

En la siguiente Figura se observa la parte superior del vaso K5451 en el cual los pintores mayas emplearon múltiples líneas para organizar las figuras y los textos (Reents-Budet, 1994, p. 11) (véase Figura 3.17).



Figura 3.17 Trazo de múltiples líneas guía en el vaso K5451* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Como última consideración previa el análisis compositivo, conviene mencionar que el término “figura” es usado para referirse solo configuraciones bidimensionales en contraste con “forma” el cual es usado para configuraciones materiales tridimensionales; aunque ambas son,

por igual, configuraciones de línea y color. Un ejemplo del uso de estos términos es decir que, en las escenas mayas predominan las *figuras* circulares y las cuadrangulares con ángulos redondeados y que la representación de la *forma* humana es naturalista. Para referirse a ambas -figuras y formas por igual, se hablará de *elementos*. Algunos de éstos corresponden, dentro de la terminología de Panofsky, a “motivos” artísticos.¹³ En la pintura maya el elemento primordial es la forma humana, pero, acorde a los parámetros elegidos para elaborar el corpus de este trabajo, en las escenas se reconoce, además, plantas, animales y seres antropozoomorfos por igual número.

3.2 Representación de elementos visuales

En esta sección se presenta ejemplos de la representación gráfica de los elementos visuales morfológicos, dinámicos y escalares, hallados en las escenas, asumiendo características particulares.

Elementos morfológicos. El punto se encuentra expresado gráficamente constituyendo tramas y texturas para la representación de textiles y pieles; la mayoría de las veces en combinación con la línea. Las tramas y texturas creadas a partir de sucesiones de puntos se pueden observar en prendas de vestir y tocados (véase Figura 3.18-a y 3.18-b), así como en la representación de telares o textiles para sugerir su textura (véase Figura 3.18-c).



Figura 3.18 Representación gráfica de puntos en tramas y texturas. *a.* Vaso K1219*, Chama (detalle); *b.* Vaso K9185*, Verapaz (detalle); *c.* Cuenco K1392*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

¹³ Los motivos son las formas y las figuras que representan objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, etc., figuras de objetos de significado inmediato accesible a cualquier observador. La enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte (Panofsky, 1987, pp. 47-48).

Los pintores mayas también utilizaron conjuntos de puntos para sugerir la piel del jaguar en diversos contextos: ya sea simbólicamente cubriendo toda la superficie de una vasija (véase Figura 3.19-a y 3.18-b); para representar al animal en una escena (véase Figura 3.19-c y 3.19-d), o bien para reproducir su piel en textiles con los que se cubría los tronos, se confeccionaba las cortinas en los palacios o las prendas de vestir de gobernantes y personajes de la élite (Reents-Budet, 1994, p. 16) (véase Figura 3.20).



Figura 3.19 Representación de la piel de jaguar. *a.* Vaso K30072*, Piedras Negras. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; *b.* Vaso K5346*, Belize; *c.* Vaso K2697*, Tikal (detalle); *d.* Vaso K4464*, Holmul (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.



Figura 3.20 Representación de la piel de jaguar como textil. *a.* Vaso K8089*, Pusilha (detalle); *b.* Vaso K2352*, Nebaj (detalle); *c.* Vaso K2796*, Naranjo (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El uso predominante de sucesiones de línea sobre las del punto con el propósito de crear tramas, es notable en los vasos pintados con motivos geométricos que sugieren texturas que representan medios como la cestería tejida, que no sobrevivieron a las inclemencias del tiempo (véase Figura 3.21-a). Algunos de estos cestos fueron elaborados con materiales perecederos como bejucos o quizás con fibras de tule, tradición que continúa vigente entre los actuales mayas de Campeche, quienes utilizan este material para fabricar los Xuxac¹⁴ o cestos grandes y huecos.



Figura 3.21 Representación de cestería tejida. a. Vaso K5345, Petén. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Escena con canasto, en “Pirámide pintada”, Calakmul, Clásico Tardío*. Por Travel by Mexico, 2013. © 2016 Delicias Prehispánicas y Contemporáneas México.

La figura 3.21-b presenta una imagen tomada de la esquina noreste de la Estructura Sub 1-3 de Chiik Nahl, mejor conocida como la “pirámide pintada”, en Calakmul, fechada entre los años 620 y 700 d. C. En la imagen se observa una canasta en medio de dos personajes acompañada de un texto que se lee **AJ-a tz’a-mi**, *aj atz’aam*, “persona de la sal”, lo cual indica que la canasta contenía sal granulada (Martin, 2012, p. 70). La representación de esta cestería en la cerámica pintada, así como en dinteles (véase Figura 3.22-c), proporciona una muestra del alto grado de elaboración de dichos objetos durante el Clásico Tardío.

El uso de líneas para formar texturas se constata también en la elaboración de diseños que asemejan a textiles; algunos de estos fueron representados cubriendo la totalidad de las piezas (véase Figura 3.22-a); otros fueron utilizados para la representación de prendas de

¹⁴ Xuxac significa "cesto de panal" en maya, esta palabra se origina de la voz Xux que significa "panal de avispas" aunque otras fuentes indican que el origen es Xuuk: "rincón o hueco" y Xak "cesto" por lo que se traduce como "cesto hueco". En el diccionario Maya-Español Cordomex se lee XUXAK: cesto grande; canasta tejida con bejucos (Barrera Vásquez, 1980, pp. 949, 956).

vestir (véase Figura 3.22-b). Estas vestimentas se pueden observar en otros soportes, por ejemplo en pierdas esculpidas, como el dintel 24 de Yaxchilán, donde un personaje femenino viste prendas cuya representación simula textiles minuciosamente elaborados (véase Figura 3.22-c).



Figura 3.22 Representación de textiles. a. Vaso K5179*, Uaxactún; b. Vaso K2695*, Tikal (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; c. Textil y cestería maya. Dintel 24, Yaxchilán (sección). Por J. Llull, 2013. © The British Museum.

Combinaciones de líneas cortas y repetidas que generan entramados se observa en la representación de tocados (véase Figura 3.23-a y 3.23-b); en la de animales, la sucesión de líneas genera texturas que sugieren pelaje o plumaje (véase Figura 3.23-c y 3.23-d).

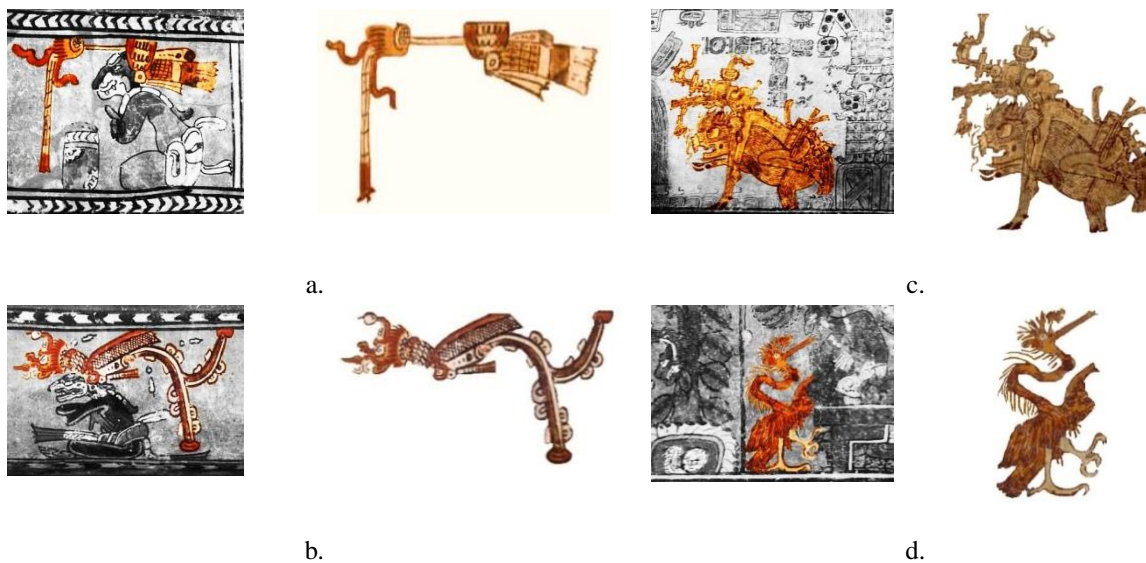


Figura 3.23 Representación gráfica de líneas en tramas y texturas. a. Vaso K5604*, Chama (detalle); b. Cuenco K5605*, Chama (detalle); c. Vaso K8622*, Naranjo (detalle); d. Cuenco K5615*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Se ha caracterizado a los pintores mayas por el gran dominio de la línea basándose en el hecho de que, en la composición de las escenas sobre vasijas, los elementos lineales son de uso fundamental. La línea desempeña numerosos papeles en función del contexto en el que se presenta, ya se señaló que líneas cortas e irregulares crean tramas y texturas, no obstante y de manera general, los pintores utilizaron las líneas, largas, fluidas, finas e inalterables para crear, principalmente, las figuras y las formas.

Una figura es un campo de color delimitado por una línea cerrada que por su característica de continuidad, homogeneidad y cohesión, se percibe como estructura diferente de otras figuras que la rodean; al respecto la historiadora del arte Sonia Lombardo de Ruiz (1979) señala:

En la pintura mural maya la línea se caracteriza por ser *continua*, de inflexiones suaves que tienden a la redondez; por su buena continuidad, se percibe nítidamente como una organización estable. Es una *línea cerrada*, que termina donde se inició, y la psicología de la Forma ha llegado a demostrar, que si una línea se cierra en sí misma, ya no es captada como línea simplemente, sino como una figura plana limitada por una línea, como una superficie; por lo tanto, el estudio de la línea en la pintura maya irá siempre vinculado a la manera de percibir las superficies. (p. 362).

Efectivamente, las líneas de contorno y los campos de color fueron los principales recursos utilizados para crear imágenes. En los estilos códice y Nebaj, por ejemplo, los pintores mayas representaron la figura humana mediante líneas de contorno cerradas; sin embargo, estas líneas asumen diversas variantes. Se puede distinguir líneas gruesas de contorno cerradas, pero también abiertas o cerradas por color de fondo, y líneas delgadas de detalle, ubicadas dentro del contorno -a manera de dintorno- o fuera de este.

Cuando una línea se presenta abierta, quiere decir que no termina donde comienza, pero por su buena continuidad y por un acto perceptivo automático, el observador completa la brecha y cierra la línea para salvaguardar la autonomía de la figura que está observando; en otras ocasiones las líneas abiertas son cerradas mediante el contraste generado entre el sombreado y el color de fondo (véase Figura 3.24-a).

Otro ejemplo de línea abierta es llamado por Reents-Budet (1994) “abstracción figurativa”, la cual implica que los pintores redujeron la forma humana a sus más básicos

contornos y formas; cita el vaso K5383 donde el pintor acomodó las figuras en una posición anatómica difícil para adaptarla a un espacio pictórico reducido debido a las paredes bajas de la pieza. A pesar de que las figuras están inclinadas hacia adelante, con los brazos y manos representados como rectángulos alargados y las cabezas y los torsos como ovoides, son reconocibles fácilmente como figuras sentadas (p. 22) (véase Figura 3.24-b).



Figura 3.24 Línea abierta y abstracción figurativa. a. Cuenco K5224*, Chama (detalle); b. Vaso K5383*, Quintana Roo (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los pintores mayas variaron el grosor de las líneas intencionalmente únicamente en dos categorías: líneas gruesas para los contornos y formas principales y líneas delgadas para los detalles internos (Grieder, 1964, p. 444), esta cualidad estilística es notable en el estilo códice de la región de Calakmul y Nakbé. No obstante, en muchos otros casos, las líneas finas o delgadas también pueden hallarse fuera de las líneas de contorno y no única y estrictamente dentro de éste.

En la siguiente imagen se observa dos figuras de monos; la de la izquierda muestra la combinación convencional de línea de contorno gruesa y líneas interiores cortas y delgadas que forman una textura para sugerir el pelaje del animal (véase Figura 3.25-a); la figura de la derecha, no obstante, muestra estas mismas líneas delgadas que imitan el pelaje pero afuera de la línea gruesa del contorno (véase Figura 3.25-b).



Figura 3.25 Variación del grosor de las líneas. a. Vaso K8342*, Caracol (detalle); b. Cuenco K7602*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Otros ejemplos de líneas de detalle fuera de los contornos de las figuras, son comunes en la representación de tocados y de las llamadas ‘vírgulas de la palabra’, líneas muy finas y ondulantes que salen de la boca de los personajes para indicar la acción de una conversación (véase Figura 3.26).



Figura 3.26 Línea de detalle fuera del contorno. a. Vaso K0703*, Naranjo (detalle); b. Vaso K1398*, Naranjo (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Sin la necesidad de supeditarse a un contorno, la sola sucesión de líneas puede generar una figura; véase en la Figura 3.27-a la parte alargada que cuelga del objeto interpretado como una lanza (Danien, s.f.), y la sección del tocado en la Figura 3.27-b.

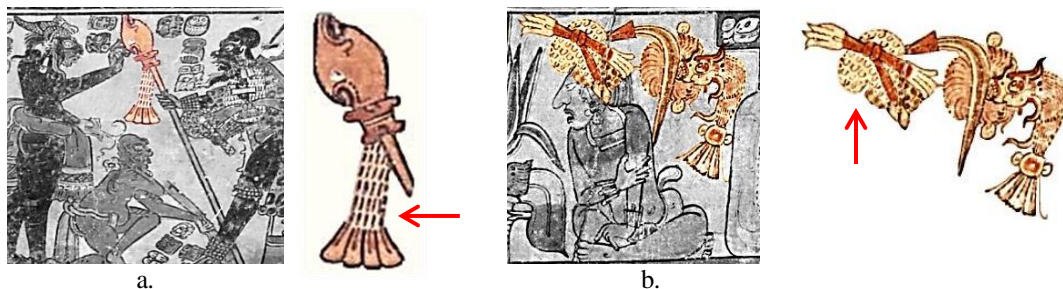


Figura 3.27 Sucesión de líneas generando formas. a. Vaso K0593*, Chama (detalle); b. Cuenco 1392*, Nebaj. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La variación del grosor en las sucesiones de líneas fue uno de los recursos más importantes para representar el volumen de las formas, pero esta técnica será tratada con más detenimiento en el apartado 3.3. La variación del grosor de las líneas en combinación con su trazo diagonal y en curva, fue utilizada para generar elementos dinámicos y direccionales y como tal, será tratada al final de esta sección en el apartado de elementos dinámicos.

Otra función elemental de la línea es delimitar a las escenas, con líneas de contorno o bandas, pueden ser sencillas o dobles y las bandas delgadas o gruesas, lisas o entramadas, con o sin contorno (véase Figura 3.28).

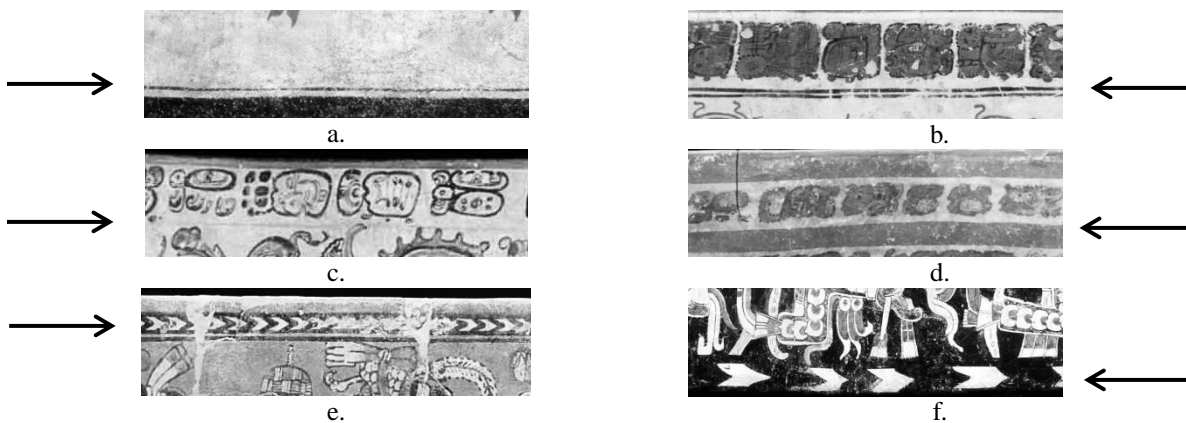


Figura 3.28 Líneas y bandas. *a.* Vaso K3744*, Río Azul (detalle): línea sencilla; *b.* Vaso K1698*, Ucanal (detalle): línea doble; *c.* Vaso K4562*, Tikal (detalle): banda delgada lisa; *e.* Vaso K0594*, Chama (detalle): banda delgada entramada; y *f.* Vaso K4661*, Honduras (detalle): banda gruesa entramada. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *d.* Vaso K30209*, Poptún (detalle): banda gruesa lisa. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

De acuerdo a la posición que ocupan en espacio plástico y a menudo, al considerar su relación con las escenas pintadas, las bandas pueden contener algún diseño complejo cuyo significado aún no se ha revelado (Savkic, 2011, p. 82). Lo que sí se ha logrado, es identificar su estilo con un área determinada; Reents-Budet (1994) comparó dos piezas: una pintada por una persona de las Tierras Altas del sur de Guatemala y la otra por uno de las Tierras Bajas del norte del Petén, ambos presentan blanco y negro en los bordes de la escena, sin embargo el de las Tierras Altas tiene un diseño en forma de cheurón (>) y el otro el de un tablero de ajedrez (p. 17). En este punto es importante mencionar que, así como la línea, también el texto fue empleado con esta finalidad. Franjas de textos escritos con glifos grandes pueden hallarse dentro de las bandas gruesas o simplemente a lo largo del borde de la pieza (véase Figura 3.29).



Figura 3.29 Bandas contextos. *a.* Vaso K4619*, Naranjo (detalle): texto horizontal dentro de banda; *b.* Cuenco K2669*, Tikal (detalle): texto horizontal. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

No existe un patrón único en el orden en que se presentan las líneas y las bandas; tampoco una coincidencia entre estas cuando ocupan la parte superior e inferior de una misma pieza. Usualmente se dice que las bandas lisas, de color rojo o negro, son los bordes que señalan los límites del espacio pictórico, y que las líneas finas señalan el contorno de escena. No obstante, ni las bandas son sinónimos de bordes, ni las líneas son sinónimos de contorno, ambas pueden cumplir alguno de los dos roles. Esto se hace evidente al identificar la llamada “línea de tierra”. Cuando se lee una escena desde la parte inferior hacia el extremo superior, la escena parece estar delimitada por un contorno ya sea en su parte superior, inferior, o en ambas. El contorno inferior de la escena suele llamarse línea de tierra (término empleado en dibujo técnico para designar a la línea imaginaria donde se apoya el modelo que se va a reproducir). Aunque su nombre incluya la palabra ‘línea’, no siempre lo es pues, como se señaló, puede también ser una banda simple, entramada, o únicamente un espacio vacío entre la escena y el extremo inferior de la pieza (véase Figura 3.30).

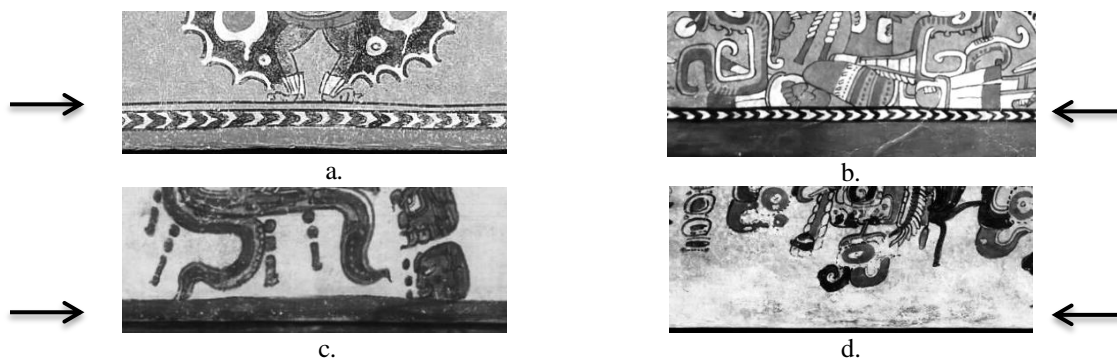


Figura 3.30 “Líneas de tierra”. a. Cuenco K5224*, Chama (detalle): línea delgada; b. Vaso K1219*, Chama (detalle): banda entramada; c. Vaso K6755*, Naranjo (detalle): banda lisa; d. Vaso K3125*, Calakmul (detalle): espacio vacío entre escena y borde. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Así como no existe un patrón único en el orden en que se presentan las líneas y las bandas, sí hay cierta regularidad en cuanto al texto horizontal ya que generalmente se ubica en la parte superior. Los ejemplos que se obtuvieron del corpus en el que la franja de texto se localiza en la parte inferior, resultaron ser pseudoglifos –también llamados glifoides- o un solo glifo repetido, no un texto jeroglífico coherente.¹⁵

¹⁵ Véase también K9202, K9187, K9185, K6041.

Los contornos en la parte inferior de la escena, así como los bordes y los textos en la parte superior, son casi imprescindibles en las piezas de este periodo. Son raras las piezas sin algún contorno o borde.

Las líneas, las bandas y los textos también pueden adoptar una orientación que no es horizontal, sino vertical, diagonal o en ángulo -unión de una línea vertical y una horizontal- (véase Figura 3.31).

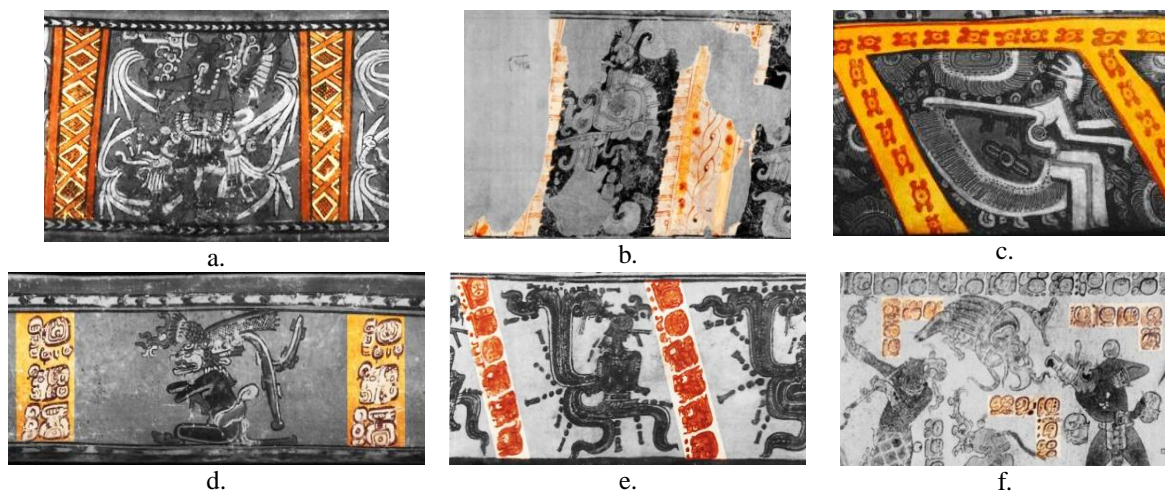


Figura 3.31 Orientación de bandas y textos. *a.* Vaso K7013*, Chama (detalle) y *d.* Cuenco K5605*, Chama (detalle): sentido vertical; *b.* Vaso K5621*, Río Azul (detalle) y *e.* Vaso K6755*, Naranjo (detalle): sentido diagonal; *c.* Vaso K8824*, Valle de Ulua (detalle) y *f.* Vaso K0791*, Ik (detalle): sentido en ángulo. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los *marcos* son otro tipo de banda que tampoco es exclusivamente horizontal; se trata de bandas no continuas que rodean, por los cuatro lados, un espacio determinado (Savkic, 2011, p. 82). Los marcos suelen ir de color rojo, naranja o crema; al igual que las bandas con diseños, el significado de los marcos aún queda por revelar (véase Figura 3.32).¹⁶



Figura 3.32 Marcos. *a.* Vaso K5436*, Río Hondo (rollout); *b.* Vaso K5446*, Altun Ha (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

¹⁶ Véase también K2993, K4681, K6783, K8342, K30083.

Ahora bien, únicamente las líneas, las bandas y los textos horizontales pueden delimitar el espacio pictórico y restringir el área en el que se desenvuelven las escenas; las formas y las figuras no llegan a pasar por encima de éstos, salvo en muy raras ocasiones, por el contrario, se amoldan al espacio disponible tomando giros repentinos o cortándose. En la siguiente imagen se observa tres casos: en el primero, el espacio entre los elementos de la escena y las líneas de contorno es considerable; en el segundo, el espacio es mínimo dando la impresión de que ambos se ‘tocan’; y en el tercero, el espacio es nulo de tal modo que los elementos parecen ‘cortados’ al quedar ocultos bajo los contornos (véase Figura 3.33).



Figura 3.33 Espacio entre escena y contorno. *a.* Vaso K3041*, Chama (detalle): considerable; *b.* Cuenco K6995*, Chama (detalle): mínimo; *c.* Cuenco K6290*, Chama (detalle): nulo. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los textos, las líneas y las bandas colocados en sentido vertical, diagonal y angular, así como los marcos, forman parte integral de las escenas. Esto se evidencia cuando los bordes horizontales pasan por encima de ellos como se muestra a continuación (véase Figura 3.34). En ambos ejemplos los contornos de escena y los brodes “cortan” el texto vertical; el texto y las formas se traslapan, dicha relación revela que ambos son parte de la misma escena.

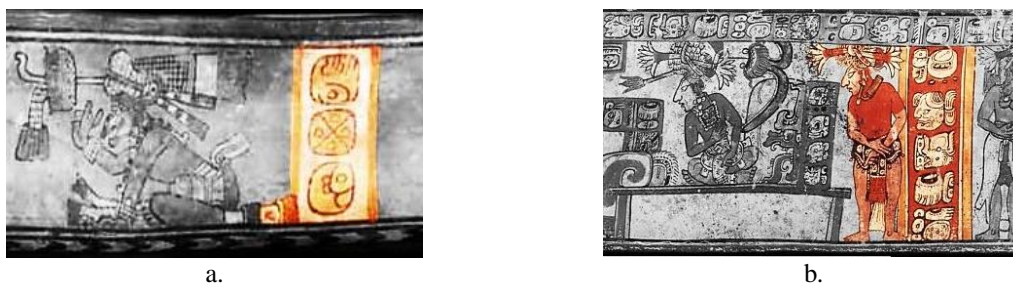


Figura 3.34 Relación de superposición entre texto y figuras. *a.* Cuenco K6304*, Chama; *b.* Vaso K0558*, San Agustín Acasaguastlán. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los pintores mayas dieron al contraste cromático el principal uso de delimitar y organizar el área del espacio pictórico. La delimitación se refiere al contraste que se genera

entre el color de fondo de la escena y el borde de la pieza (véase Figura 3.35), y la organización implica la diferenciación o división dos secciones del mismo espacio por medio del colores que contrastan (véase Figuras 3.36 y 3.37).



Figura 3.35 Delimitación del espacio pictórico por contraste cromático. *a.* Vaso K8286*, Ik (detalle); *b.* Vaso K8007*, Xultún (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.



Figura 3.36 División del espacio pictórico por contraste cromático. *a.* Vaso K4681*, Río Hondo (rollout); *b.* Vaso K5369*, Naranja (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr

El contraste cromático también puede considerarse un elemento dinámico que indica el inicio/cierre de una escena, como se observa en el vaso rectangular K7750 procedente de Naranja, en cuyas paredes se alternan los colores de fondo negro y rojo (véase Figura 3.37); así también los platos de esquema radial cuyos bordes circulares concéntricos varían de color.



Figura 3.37 Organización del espacio pictórico por contraste cromático. *a.* Vaso paralelepípedo K7750*, Naranja. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Cuando la escena y el borde de la pieza comparten el mismo color de fondo, el texto horizontal no forma parte de la escena, salvo en raras ocasiones, las cuales serán tratadas más adelante. Tal y como ocurre con los contornos, entre los elementos y el texto media un espacio que puede ser considerable, mínimo o nulo haciendo que ambos elementos se separen, se toquen o se traslapen (véase Figura 3.38).



Figura 3.38 Espacio entre texto y figura. *a.* Cuenco K9181*, Tikal (detalle): separación; *b.* Vaso K0791*, Ix (detalle): “toque”; *c.* Vaso K8008*, Tikal (detalle): sobreposición. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los textos jeroglíficos también se utilizaron como recurso compositivo, colocados específicamente para ayudar a definir las tensiones, balances y divisiones internas del espacio pictórico. Por ejemplo, en K5164, los dos textos cortos verticales paralelos a la pequeña figura vertical de la izquierda crean el punto inicial y final de la composición envolvente. El texto horizontal en ángulo no sólo equilibra el peso visual de las imágenes principales llenando el vacío por encima de la figura femenina sentada, sino que también centra la atención en el punto de contacto entre la mujer envuelta en una serpiente y la figura masculina que emerge de unas fauces (Reents-Budet, 1994, p. 12) (véase Figura 3.39).



Figura 3.39 Equilibrio compositivo mediante textos. Vaso K5164*, Nakbé (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La falta de un texto haría el vaso incompleto lo cual conduce a la conclusión de que este texto era parte necesaria de la composición global de la vasija. Aunque los textos horizontales son centrales para la estética y el significado de la cerámica policroma clásica, tiene un significado aparte de la imagen pictórica. En esta sección únicamente se considera al texto como recurso compositivo, aunque sus funciones van mucho más allá, tal y como se explicará más adelante. Por el momento basta con tenerse en cuenta que la expresión visual maya comprende por igual tanto lo escrito como lo dibujado. En la escritura maya, el glifo leído como *tz'ib* se refiere tanto a la acción de pintar como a la de escribir, *ajtz'ib* significaba pintor y también escriba, es decir, ambas esferas eran concebidas como una sola. Quienes diferencian la escritura del dibujo son los investigadores (Pincemin, 2013, comunicación personal).

El predominio de un elemento visual sobre otro, por ejemplo de la línea sobre el color o viceversa, está siempre en relación al contexto plástico en el que participan. En muchos casos, el color está supeditado a las líneas de contorno de las figuras, en algunos otros, la línea puede ausentarse gráficamente y al mismo tiempo estar sugerida por el contraste cromático entre los planos que dividen y organizan el espacio pictórico.

La gama de colores empleados en cerámica difiere de la aplicada sobre otro tipo de soportes, como las paredes de los edificios -pintura mural- debido a que la fijación del color depende de un proceso de cocción. No obstante, durante el Clásico Temprano, técnicas cerámicas teotihuacanas, similares a la pintura mural en cuanto a la aplicación de la pintura, fueron adoptadas por los mayas. Consistían en cubrir con una pequeña capa de cal viva o estuco las piezas ya cocidas, posteriormente se pintaban con pigmentos minerales disueltos. Esta técnica permitió a los pintores crear una amplia paleta cromática, la cual incluía colores como el 'azul maya', azul turquesa y tonalidades más brillantes de verdes, rojos y amarillos, que no se observa en la cerámica de engobe. Ejemplos de cerámica recubierta con estuco son las piezas K6781, K6782, K6784 y K6785, las tres primeras fueron halladas en una tumba bajo la plaza este de Copán, Honduras y la última bajo la estructura denominada "Margarita", en el mismo sitio, todas son del Clásico Temprano (véase Figura 3.40).

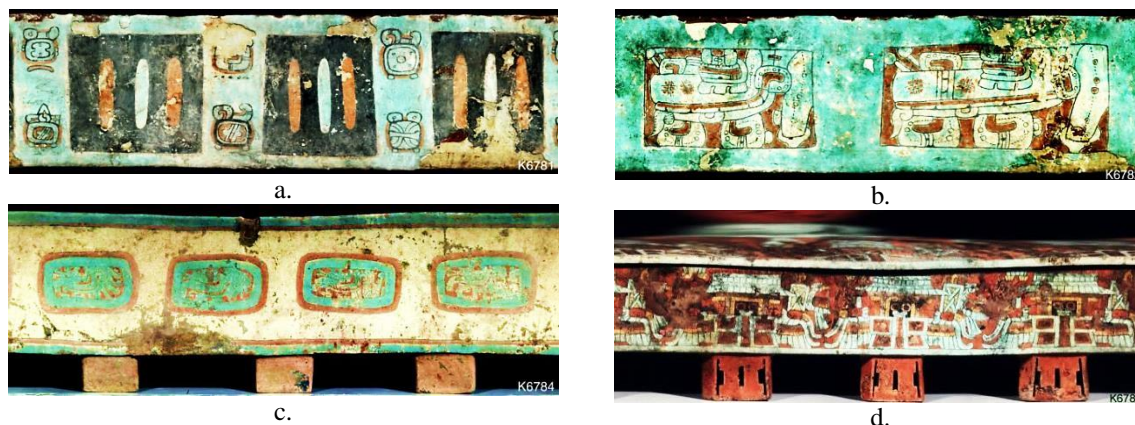


Figura 3.40 Cerámica estucada de Copán. *a.* Cuenco K6781* (rollout); *b.* Cuenco K6782* (rollout); *c.* Cuenco K6784* (rollout); *d.* Cuenco K6785* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Este tipo de cerámica policroma fue común en los entierros del siglo V, pocas ollas totalmente estucadas se hicieron posteriormente, durante el Clásico Tardío (Miller, 2012, p. 173). El desarrollo de la policromía en la cerámica maya de este periodo está ligado al dominio de la técnica del engobe y a la cocción a bajas temperaturas. El engobe tiene la característica de impedir a la pintura fundirse o correrse durante el proceso de cocción, lo cual permitía una mejor aplicación de los pigmentos y garantizaba su perdurabilidad. La amplia paleta de engobes que fue creada desde el siglo IV y duró hasta el IX, abarcaba desde el color mostaza hasta el morado, pasando por tonos rojizos y naranjas (Miller, 2012, p. 173). Este hecho indica que los antiguos mayas evitaron utilizar hornos para cocer las piezas, ya que las elevadas temperaturas que éstos alcanzan disminuye la calidad de los colores del engobe y como recién se señaló, la gama de tonos de los engobes mayas fue variada (Reents-Budet, 2011, p. 248).

Los pigmentos que se aplicaban sobre la superficie del engobe se obtuvieron generalmente de los óxidos del hierro; los más usados fueron el rojo y el negro, aunque de éstos, los pintores mayas crearon variantes como el amarillo y el marrón. Agregando otros óxidos lograban obtener tonalidades como el rosa y el marrón castaño, y adhiriendo calcio antes de la cocción, tonos más oscuros. El espectro cromático final fue, pues, amplio, destacando los colores primarios amarillo y rojo, y el secundario naranja con sus diversas tonalidades rojo-naranja y amarillo-naranja; en seguida los diversos tonos de ocre, marrón o pardo y finalmente a esta paleta cromática se añaden el blanco y el negro. De manera

generalizada se observa una mayor presencia de los colores llamados “cálidos” que de los “fríos”, ya que las bajas temperaturas del horneado dificultaron la obtención de los tonos azules y verdes, que resultaban en grises (Miller, 2012, 173), o indigos.¹⁷ En el siguiente cuadro se enlistan los colores más comunes (véase Figura 3.41). La nomenclatura empleada puede variar según cada cultura o país. La siguiente lista incluye colores de definición precisa y otros que solo pueden indicarse de manera aproximada:



Figura 3.41 Paleta cromática. Por G. Fuentes.

La policromía no es una característica generalizada de la cerámica del Clásico Tardío. Algunos talleres produjeron cerámica pintada usando únicamente dos tonos sobre el fondo liso del engobe. Por ejemplo los estilos pictóricos de Naranjo y Holmul, los cuales produjeron piezas bicromas utilizando un tono rojo sobre uno crema, o un color claro sobre fondo negro. Los pintores del estilo código también eliminaron la amplia paleta y optaron por usar solamente el negro carbón y el rojo, sobre el fondo claro del engobe (Reents-Budet, Bishop, y MacLeod, 1993, p. 69).

El resto de la cerámica del Clásico Tardío es policroma ya que utiliza tres colores como mínimo. Así como en algunos ejemplares estilo código, los pintores utilizaron con frecuencia transparencias, sombreados y tramas para crear texturas y formas, a partir de la variación tonal. Aunque la amplitud de la paleta cromática y la utilización de la misma para lograr todos estos efectos están ligadas al desarrollo técnico, su aplicación en la composición está relacionada a una finalidad de expresión plástica. Los usos del color que se identificaron son los siguientes: separación y organización de planos mediante el contraste cromático, recientemente mencionado; destaque de formas y figuras sobre el fondo mediante el contraste,

¹⁷ Véase K0688, K7602, K8342, K0621, K5042.

degradado e intercambio tonal; generación de formas, tramas y texturas con o sin la presencia de delineados o contornos; aumento de la expresión visual por medio de los efectos de opacidad y transparencia logrados mediante la manipulación de la saturación y acuosidad de la pintura; unificación del diseño mediante el establecimiento de relaciones visuales entre el texto y la imagen. Cada una de estas aplicaciones tiene características propias, como se expondrá a continuación.

Los arreglos tonales normalmente son utilizados para destacar las formas y las figuras del fondo, por medio del color. Pueden ser elementos oscuros sobre fondo claro,¹⁸ elementos claros sobre fondo oscuro,¹⁹ elementos oscuros y claros sobre fondos intermedios,²⁰ o intercambio de elementos claros sobre fondo oscuro o elementos oscuros sobre fondo claro²¹ (véase Figura 3.42).



Figura 3.42 Arreglos tonales. *a.* Cuenco K9103*, Chama: oscuro sobre claro; *b.* Vaso K5366*, Xultún: claro sobre oscuro; *c.* Vaso K9152*, Verapaz: oscuro y claro con intermedios; *d.* Plato K5877*: intercambio. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La generación de formas, tramas y texturas, con o sin delineado, es uno de los usos más elementales del color en la composición. El coloreado de las formas fue expresivo y también naturalista/simbólico; el uso expresivo se realizó para diferenciar las formas de otras dándole autonomía, el uso naturalista/simbólico responde a la aplicación de tonos específicos a elementos considerados importantes -llamados ‘marcadores visuales’ por Reents-Budet-; por ejemplo, para identificar los materiales preciosos como jadeíta y plumas de quetzal se aplicaron tonos verdes que con el paso del tiempo se tornaron grises. En K5349 y K3009 se

¹⁸ Véase también K4464, K0791.

¹⁹ Véase también K5366, K2796.

²⁰ Véase también K9152, K0578.

²¹ Véase también K5877, K5436, K468, K9269.

puede observar este uso simultáneo naturalista/simbólico de colores (véase Figura 3.43), los personajes de ambas escenas portan orejeras, tocados y uno de ellos tobilleras, que originalmente fueron de color verde, pero que se desvanecieron con el tiempo (Reents-Budet, 1994, p. 11).



Figura 3.43 Uso naturalista/simbólico del color. a. Vaso 5349*, Tierras Bajas (detalle); b. Vaso K3009*, Tikal. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Normalmente, cuando una superficie está limitada por una línea es considerada una figura y cuando no lo está, un fondo. Sin embargo, los pintores mayas lograron generar superficies reconocibles como figuras sin el uso de contornos cerrados, si no únicamente del contraste cromático. Sonia Lombardo de Ruiz (1979) señala que, a diferencia de una figura con contorno, las superficies de un solo color homogéneo y continuo generadas mediante contraste, se presentan como formas abiertas que expresan una sensación orgánica, característica de las formas de la naturaleza opuestas a las formas cerradas geometrizzantes que son producto del intelecto (p. 362). Por medio de esta técnica los pintores mayas crearon figuras geométricas -círculos óvalos, rombos, líneas y curvas-, sin necesidad de delinear su contorno con color negro (véase Figura 3.44). También crearon secciones de formas aplicando únicamente color (véase Figura 3.45).

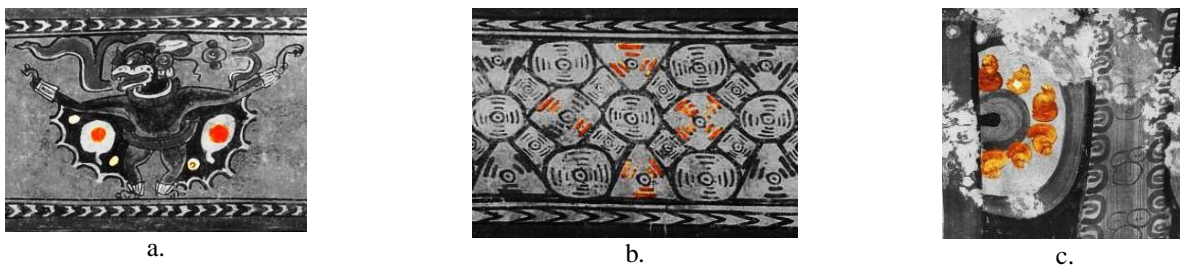


Figura 3.44 Aplicación de color para generar figuras. a. Cuenco K5224*, Chama (detalle); b. Cuenco K5600*, Chama (detalle); c. Vaso K5369*, Naranjo (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

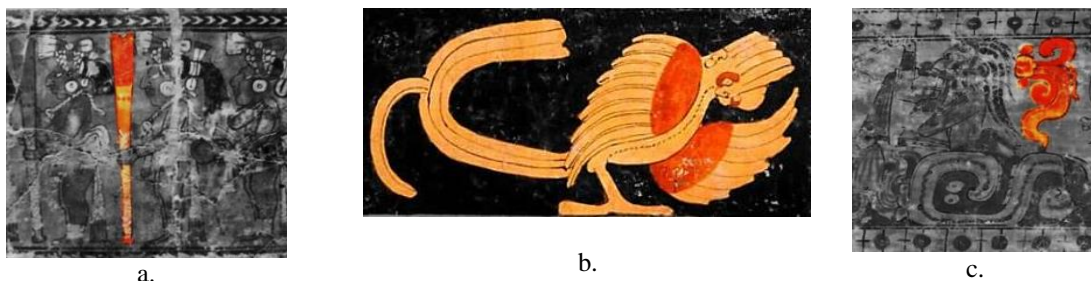


Figura 3.45 Secciones de figuras creadas mediante color. *a.* Vaso K0594*, Chama (detalle); *b.* Vaso K5446*, Altun Ha (detalle); *c.* Vaso K9152*, Verapaz (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Un ejemplo interesante es mencionado por Sophia Pincemin (2008) acerca de la pintura mural de Bonampak; la autora señala que en el diseño de la falda de FH1/71 lo que se observa primero es una tela de color rojo con motivos de volutas en azul, cuando es exactamente al contrario: el dibujo está en color rojo sobre un fondo azul (p. 72) (véase Figura 3.46).

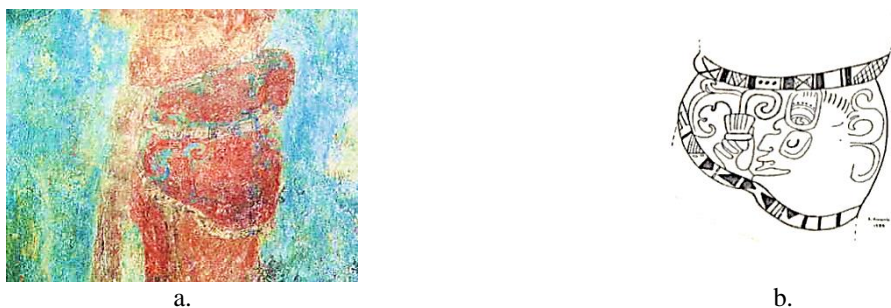


Figura 3.46 Aplicación de color a figura/fondo. *a.* FH1/71 faldellín de un ser con antorcha. Por M. E. Ruiz Gallut, 1997, p. 203; *b.* Falda de personaje 1/71. Por S. Pincemin, 2008, p. 72.

El color también fue aplicado a manera de manchas de color o mediante formas definidas como círculos, rombos, líneas, etc., con la finalidad de crear tramas y texturas.²² (véase Figura 3.47).

²² Véase también K1728, K2695.



Figura 3.47 Tramas y texturas mediante color. a. Vaso K0791*, Ik (detalle); b. Vaso K9142*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La identidad visual de un objeto está preservada gracias a la forma y al color, algunos teóricos señalan que la constancia perceptiva de la forma es más intensa que el color, por lo que, aunque este elemento es de una riqueza plástica, no tiene la capacidad de garantizar la identidad de los objetos (Villafañe, 2006, pp. 122-123). No obstante el color es necesario para asegurar la calidad expresiva de los elementos. En el estilo códice, por ejemplo, las formas son trazadas únicamente con líneas negras, sin embargo, la ausencia de variedad de tonos para sombrear las formas, es suplida por las gradaciones que crean transparencias en tono negro.

En el caso de las escenas con policromía, el aumento de la expresión visual por medio de los efectos de opacidad y transparencia, fue logrado mediante la manipulación de la saturación y concentración de la pintura. Esta manipulación de la pintura para sus opacidades variables, dependía en gran medida de la característica inherente de las pinturas para lograr diferentes efectos visuales. En K2599 el pintor utilizó pintura roja para resaltar las imágenes, así como la pintura misma como medio representado (véase Figura 3.48).



Figura 3.48 Vaso K2598* (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Un rojo sólido colorea el cuerpo de la figura sentada y el mismo tono, con el efecto de que gotea, fue aplicado a los muslos de la figura, lo cual pone de relieve la calidad del líquido de la pintura en sí. Tanto la coloración de las figuras como de la pintura en sí, el artista demuestra un sofisticado reconocimiento del medio, poco habitual en el arte precolombino (Reents-Budet, 1994, p. 12).

Con variaciones de saturación del pigmento, los pintores fueron capaces de complementar la primacía de la línea; mediante el sombreado y las transparencias dieron expresión visual y una gama de colores más amplia de lo que de otra forma serían campos de color monótonos (véase Figura 3.49).

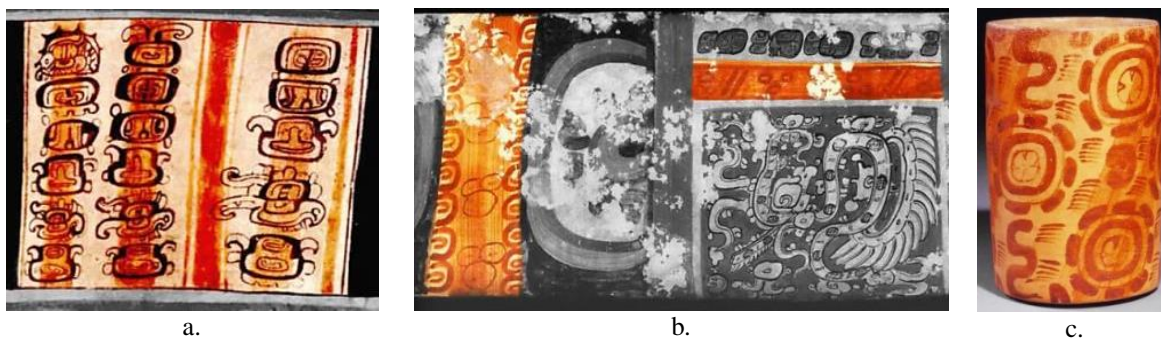


Figura 3.49 Transparencias. a. Vaso K5618*, Tikal (detalle); b. Vaso K5369*, Naranjo (detalle), c. Vaso K5346, Belice. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Las tramas y las texturas también fueron representadas mediante transparencias (véase Figura 3.50), nótese que en estas transparencias el color se aplicó liso, sin necesidad de delineado.



Figura 3.50 Tramas y texturas mediante transparencias. a. Vaso K0680*, Ik (detalle); b. Vaso K3463*, Dos Pilas (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Una función más del color consiste en unificar el diseño mediante el establecimiento de relaciones visuales entre el texto y la imagen. En muchas de las vasijas del corpus se observa una estrecha correspondencia entre el texto y las imágenes, las técnicas compositivas tales como el uso de diversos estilos de línea, la saturación y brillo del color, la utilización de texturas mediante entramados y sombreado fueron aplicadas por igual a ambos elementos (véase Figura 3.51).



Figura 3.51 Correspondenci visual entre texto e imagen. a. Vaso K8622*, Naranjo (detalle); b. Vaso K0927*, Naranjo (detalle); c. Vaso K9142*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En K2598, para resaltar la similitud visual entre el texto y la imagen, el artista eligió no aislar el texto en una banda horizontal e independiente a través de registro superior de la vasija, sino utilizar un rojo diluido para colorear ligeramente los espacios interiores de los glifos, que los diferencia de las imágenes figurativas, pero no lo suficiente para separarlos en dos categorías visuales (Reents-Budet, 1994, p. 12) (véase Figura 3.48).

Elementos dinámicos. Los elementos dinámicos son aquellos que activan la inmovilidad de una imagen fija, se relacionan con los conceptos de movimiento y dirección. Las formas y las figuras se vuelven dinámicas en la medida en que la tensión generada por su disposición irregular, produzcan una sensación de movimiento direccional. Los elementos curvos como la vestimenta y los tocados, o los elementos de contornos ovalados, son altamente dinámicos porque expresan un cambio continuo de dirección (véase Figura 3.52). Las líneas que terminan en un gancho o en un abrupto cambio direccional, lleva al observador hacia una acentuada asimilación de la línea como algo cargado de dirección y dinamismo, lo que provoca dinamicidad en la misma figura dentro de la escena.



Figura 3.52 Líneas dinámicas a. Cuenco K6996*, Chama (detalle); b. Vaso 0534*, Ik (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

No obstante, debido a que en la cerámica maya predomina la presencia de las formas antropomorfas, los indicadores dinámicos más expresivos son el rostro y las extremidades del cuerpo humano; las disposiciones que estos elementos toman, son los que generan los vectores direccionales inducidos.

Para representar el cuerpo humano, los pintores mayas combinaron las vistas frontales y de perfil. En estos casos, la cabeza, las piernas y la parte inferior del torso están usualmente de perfil y los hombros rotados hacia el frente; de esta forma, liberaron los brazos de las figuras para que utilicen gestos, dieron mayor peso visual a figuras particulares y proveyeron a las composiciones estáticas con el aumento de ritmo visual (Reents-Budet, 1994, p. 22).

El rostro es el elemento dinámico que favorece el movimiento direccional más dominante; salvo en muy raras ocasiones, su representación de perfil indica las direcciones que pueden ser derecha e izquierda en distintos ángulos de manera ascendente o descendente (véase Figura 3.53).

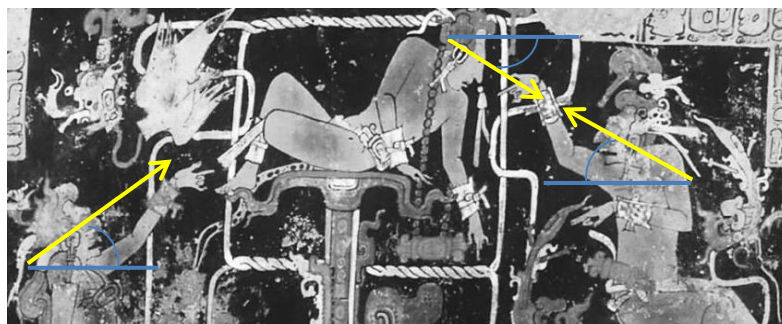


Figura 3.53 Movimiento direccional del rostro. Vaso K0688*, Ik (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

No todas las configuraciones tienen dirección, un círculo, por ejemplo, es una configuración estática percibida en un estado de reposo. Los elementos horizontales también suelen ser estáticos, por eso las formas humanas o zoomorfas que se representan acostadas sentadas sobre sus dos piernas o que se encuentran flexionadas muy cerca de la línea de tierra son más estables que las representadas de pie o erguidas (véase Figura 3.54).

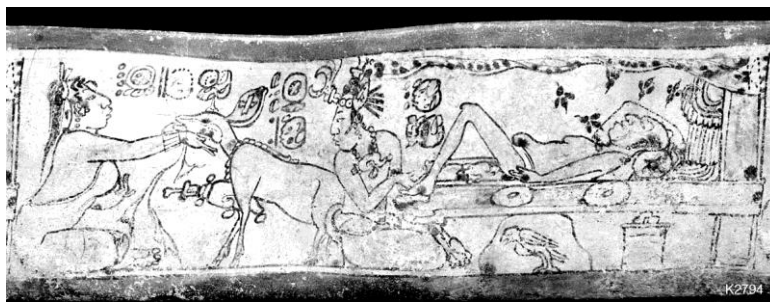


Figura 3.54 Configuración estática. Vaso K2794* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Si bien, aunque el rostro determine las direcciones, el resto del cuerpo indica movimiento. Los elementos verticales son los que están más cargados de movimiento potencial, de ahí que, hasta la más ligera separación, inclinación o traslape de las piernas y los pies, denoten movimiento. En la siguiente Figura se observa que la disposición y dirección de piernas y pies varían dependiendo de la posición del cuerpo al estar pie, flexionado o sentado. Si el cuerpo está sentado con las piernas cruzadas, los pies se dibujan de frente, en un estado de reposo; si el cuerpo está de pie, las piernas y los pies están dibujados de perfil apuntando hacia la misma dirección o hacia direcciones opuestas. Cuando ambos están juntos denotan un estado más estático que cuando están separados o flexionados (véase Figura 3.55).

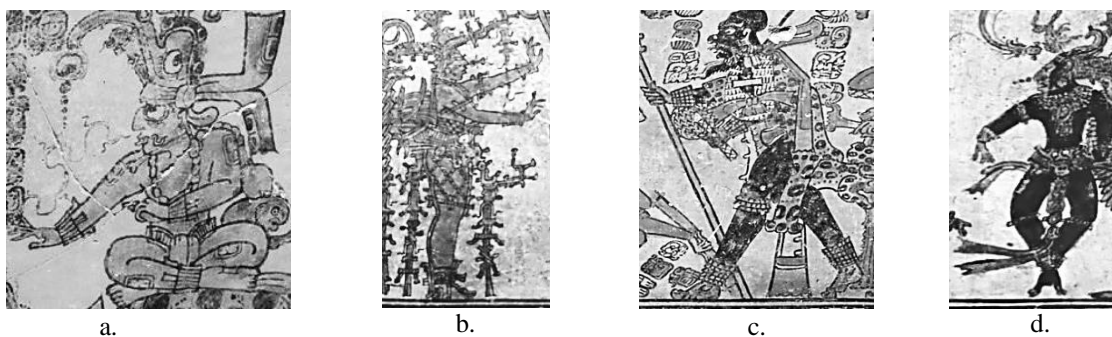


Figura 3.55 Dirección de pies. a. Vaso K1398*, Naranjo (detalle): cuerpo sentado; b. Vaso K4464*, Holmul (detalle) y c. Vaso K0593*, Chama (detalle): misma dirección; d. Vaso K5976*, Naranjo (detalle): dirección opuesta. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los elementos diagonales u oblicuos son los más dinámicos, desarrollan la mayor actividad porque se separan de la orientación principal –horizontal/vertical- propia de los estados de reposo y estatismo, de ahí que los elementos dispuestos de esta manera como los torsos o los brazos, produzcan más tensión dentro de la escena.

El torso está representado de frente cuando el pecho y los hombros se muestran por completo, o de perfil cuando se muestra uno solo de los hombros; cuando el torso se representa inclinado, independientemente de si la forma está de pie, flexionada o sentada, expresa un alto grado de dinamismo (véase Figura 3.56).

Los brazos y las manos pueden adoptar numerosas posiciones. Los brazos pueden estar dirigiéndose hacia la misma dirección o en dirección contraria, horizontal, vertical, o diagonalmente, algunas veces se traslapan con el torso.

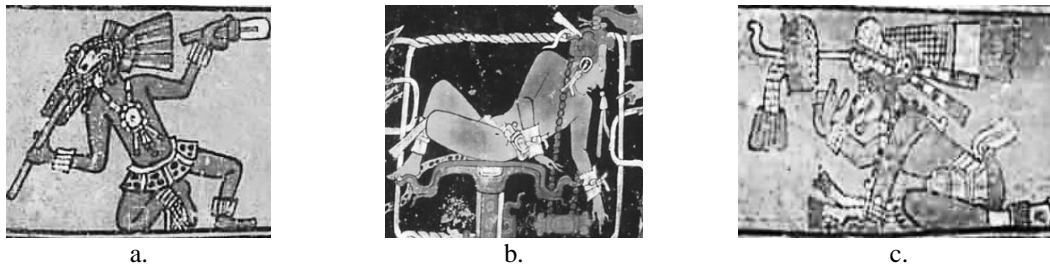


Figura 3.56 Posición y dirección de torso. *a.* Cuenco K6995*, Chama (detalle); *b.* Vaso K0688*, Ik (detalle); *c.* Cuenco K6304*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Hay formas que combinan disposición del cuerpo hacia una dirección y mirada en dirección contraria hacia la que se dirige todo el grupo (véase Figura 3.57); aunque el significado de dichos elementos no es claro, quizás son indicadores de un cambio de dirección o marcadores espaciales. Se interpretan en conjunto con el grupo al cual pertenecen.



Figura 3.57 Marcadores espaciales. *a.* Vaso K1743*, El Zotz (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Vasija K30245* (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

Al comienzo se mencionó que, salvo en muy raras ocasiones, el rostro se representa de perfil. Dentro de estas excepciones está el vaso K0680 donde se observa un prisionero viendo hacia el frente y el plato K8797 con tecolote mostrando ambos ojos (véase Figura 3.58).²³



Figura 3.58 Rostros representados de frente. *a.* Vaso K0680*, Ik (detalle); *b.* Plato K8797* (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los artistas mayas raramente representan vistas frontales debido a la dificultad en la representación tridimensional de las formas utilizando únicamente las líneas de contorno. En la siguiente Figura, tanto el rostro de uno de los personajes como el de su sombrero, se representan frontales, lo cual llama la atención sobre esta figura, pues probablemente era un participante importante en la escena (Reents-Budet, 1994, p. 26) (véase Figura 3.59).

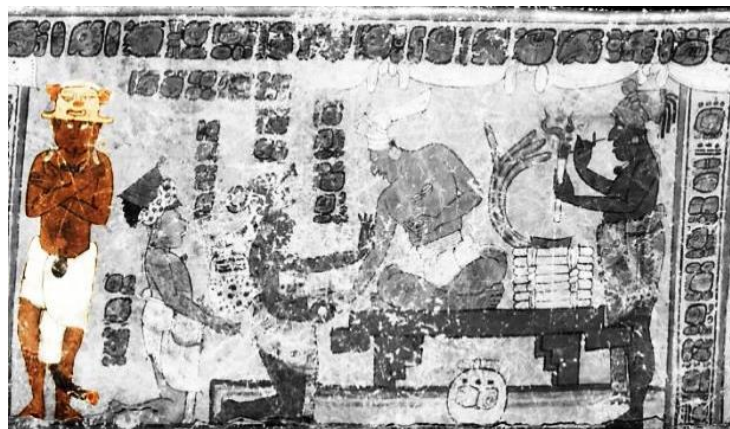


Figura 3.59 Vista frontal completa. Vaso K5453* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los pintores mayas usaron la rotación de los personajes para representar el estatus. Los más importantes fueron representados de frente o de una manera que ocuparan mayor espacio, personas secundarias fueron representadas de perfil (Reents-Budet, 1994, p. 22).

²³ véase también K5395, K5904, K30154, K5453.

Elementos escalares. El manejo de la escala difiere de los conceptos occidentales ya que implica una relación entre los objetos reales y los representados a partir de un sistema medidor que aún no se conoce del todo. Aunque existen tres estudios independientes que llegaron a determinar, por distintas vías, un módulo o unidad de medida de 1.5 cm presente en el arte maya y en otras culturas mesoamericanas,²⁴ ninguno considera a la pintura sobre cerámica, por lo que la validez de este dato requerirá un estudio aparte.

Ciertamente hay cualidades escalares como la proporción y la dimensión de las formas y las figuras que sí se presentan, aunque con características propias, por ejemplo, en la pintura mural maya la proporción está dada por la relación métrica entre los espacios pictóricos utilizados, los agrupamientos y los elementos representados (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 369), estas mismas relaciones se pueden percibir de las escenas pintadas sobre cerámica aunque aún se desconozca el sistema de medida exacto que fue utilizado.

En la cerámica, la dimensión implica la relación del tamaño de los elementos entre sí mismos y con el entorno o espacio pictórico utilizado. Por este motivo, el primer elemento que interviene en la dinámica de las proporciones es la delimitación de las escenas; en la mayoría de los casos, la delimitación está dada por los bordes que, como se mencionó, pueden ser líneas, bandas o textos horizontales. Estos bordes marcan los límites del espacio pictórico y condicionan la forma, tamaño y ubicación de los elementos.

La escena es percibida más desproporcionada cuando los elementos quedan recortados u ocultos bajo los bordes, ya que se ejerce una fuerza en la percepción la cual siempre tiende a completar la totalidad de las formas y las figuras. La tensión aumenta mientras más grande sea la parte oculta del elemento, ya que se percibe como si éste y toda la escena fuera de una escala mayor a la establecida por los límites de los bordes (véase Figura 3.60).²⁵

²⁴ El de Sonia Lombardo de Ruiz (1979) con base en la pintura mural, el de Héctor M. Calderón (citado en Prestinary, 1991, p. 67) con base en la arquitectura y el de Hugo H. Prestinary Canossa (1991) con base en la escultura.

²⁵ Véase también K4638, K4645.



Figura 3.60 Tensión por ocultamiento de las formas. Cuenco K2011* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En este sentido la escala, es percibida, menor si el elemento representado tiene un tamaño pequeño en relación al del espacio que lo contiene, o mayor si el elemento desborda dicho espacio (véase Figura 3.61). Toda proporción genera tensión ya que cualquier comparación de un esquema que se muestra desproporcionado, provoca el restablecimiento de un esquema equilibrado. Como en la pintura mural, también en la cerámica la escala se da por la relación entre la dimensión de lo representado y el espacio que ocupa.



Figura 3.61 Tensión por mayor dimensión de las formas. a. b. Vaso K1453*, Ik (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Otra función de la dimensión es lograr un equilibrar el peso visual, como la ley de la balanza griega, si de un lado hay elementos de dimensiones grandes, del otro lado habrá alguno de características tonales o formales dominantes que equilibran dinámicamente el juego de proporciones. En la siguiente Figura, Kerr coloca en el centro a uno de los elementos mostrando un equilibrio simétrico equidistante (véase Figura 3.62-a). Si la imagen se reorganiza según la dirección de sus elementos, genera un equilibrio asimétrico, en cuyo caso, lo que se pierde en simetría se gana en fuerza direccional (véase Figura 3.62-b).



Figura 3.62 Equilibrio asimétrico. a. Vaso K5976*, Naranjo (rollout); b. Vaso K5976*, Naranjo (rollout), reordenado. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La escala también se da por el tamaño de un elemento según su importancia; junto con la dimensión, promueven la jerarquización en las escenas, ya sea por medio de la proximidad o separación de los elementos, o por la representación de los mismos de manera extendida - vistas frontales en el rostro o el torso, en combinación con vistas de perfil de elementos alargados como los tocados, o anchos atuendos, etc.-. Es importante advertir que, en la pintura mural, este aspecto de la escala puede presentarse de manera objetiva, simbólica y naturalista; la primera cuando los elementos son más grandes porque el espacio pictórico es mayor, la segunda cuando los personajes más importantes están representados de mayor tamaño que los demás, y la tercera cuando las diferencias de alturas se debe a la representación de estaturas reales (Lombardo de Ruíz, 1979, p. 370-371).

En la cerámica maya la escala de los elementos responde a su representación objetiva relacionada directamente con el espacio pictórico utilizado y a su representación naturalista, ya que los personajes principales representados con mayor volumen pueden expresar su fisionomía real. En la primera imagen de la siguiente Figura se observa una escena en la que participa el gobernante de Ik', Yajawte' K'inich, mejor conocido por el "Cacique Gordo" (Velásquez, 2009, p. 59), el cual suele ser reconocido fácilmente debido a su aspecto físico corpulento y delicado cual se tratara de un retrato (Reents-Budet, 1994, p. 173; Kerr, 1989, p. 32) (véase Figura 3.63-a). En la segunda imagen se percibe al personaje principal de mayor escala porque los elementos de su vestimenta ocupan un mayor espacio (véase Figura 3.63-b). Ambas imágenes son ejemplos de las diversas dimensiones de los elementos acompañadas por diferentes grados de separación entre ellos para representar niveles jerárquicos visuales.



Figura 3.63 Dimensión de los elementos. *a.* Vaso 1463*, Ik (rollout); *b.* Vaso 8926*, Ik (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Aunque muchas representaciones parezcan exageradas porque modifican lo que se considera su tamaño convencional, debe tenerse en cuenta que la ejecución plástica, la composición, el trazado de las estructuras, etc., sugiere una lectura distinta.

Finalmente, cualquier modificación del tamaño de los elementos o de los intervalos entre ellos, perturba el ritmo en la escena, ya que este se consigue mediante la alternancia de elementos fuertes y débiles, tal como puede observarse en la siguiente Figura (véase Figura 3.64).

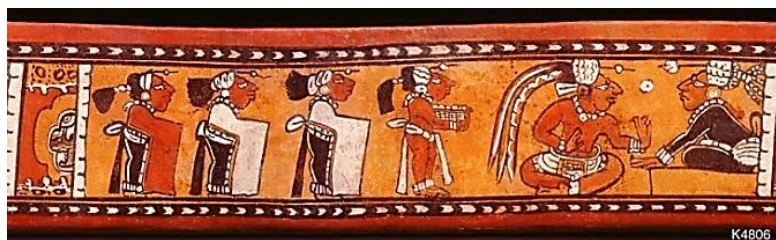


Figura 3.64 Modificación del ritmo. Vaso K4806*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

3.3 Representación de la forma y el espacio

Espacio y forma son los principales aspectos de la representación de la tridimensionalidad sobre una superficie plana. Cada uno plantea problemas técnicos particulares al pintor: el problema de la forma es sugerir o insinuar el volumen y la redondez de los objetos; el de la profundidad es sugerir un vacío tridimensional sobre una superficie plana, es decir, crear un espacio para que las formas existan y los eventos ocurran. La representación de las formas implica pues, un espacio en el cual éstas existen, por ende, la solución al problema del volumen, también genera la de la profundidad (Grieder, 1964, p. 442); la descripción de las claves perceptivas del volumen, explicarán también las del espacio.

Los primeros pintores mayas no se enfrentaron inmediatamente al problema de representar el espacio porque ellos pusieron un solo objeto en cada campo pictórico. El fondo de un cuenco decorado con un solo objeto permanece como un espacio plano e indefinido. Cuando dos objetos, supóngase que se trate de peces, son mostrados, suele relacionarlos en la mente y pensar que el fondo del cuenco es agua lo cual indica un espacio; fue a partir de entonces cuando la representación de la profundidad fue cada vez más requerida.

Para representar el volumen y la profundidad, los pintores mayas recurrieron al uso de diversas técnicas con las que manipularon determinados elementos plásticos. Acerca de la representación del volumen, Reents-Budet (1994) señala como recurso principal, el trazo curvo de la línea de contorno (p. 21). Terence Grieder (1964) identificó siete más, las primeras tres están íntimamente relacionadas con la manipulación de elementos visuales básicos, dos con la línea: la variación en el grosor de las líneas y las que él llamó “líneas desarticuladas”, y una con el color: el sombreado. Las cuatro restantes están relacionadas con la estructura de la forma: la combinación de vista frontal y de perfil, las “medias-vistas”, el escorzo y la superposición, esta última, junto con el método de levantamiento de niveles, están ligadas a la organización del espacio para generar profundidad.

Como se expondrá a continuación, existe otros recursos esencialmente pictóricos para representar el volumen y la profundidad, como el uso de sucesiones de puntos, muchas veces en compañía de la línea, y el sombreado, el cual, aparte de sugerir volumen, puede ser considerada una técnica para la creación de atmósferas (Domínguez, 2012, p. 96).

Un aspecto a considerarse, previo al análisis de cada una de estas técnicas, es que las que hasta hoy en día han sido mencionadas por los autores, suelen centrarse únicamente en la figura humana y solo en algunas ocasiones en la representación de animales. Se considera que otros elementos reconocibles pueden, asimismo, dar muestra del uso de estos recursos. El riesgo que se corre es el de reconocer de manera errónea dichos elementos, por lo que lo más conveniente fue validar ese reconocimiento con estudios en los que se haga mención de su presencia y significado.

Los artistas representaron la estructura física del cuerpo, principalmente, mediante las líneas de contorno; de esta manera reprodujeron la curvatura de los músculos, los huesos y la obesidad (Reents-Budet, 1994, p. 21) (véase Figura 3.65).²⁶ Esta manera de producir la sensación de volumen fue producida por la dinámica intrínseca de las formas creada por el movimiento del trazo lineal y la extensión de las superficies; el resultado fue figuras en las cuales las curvaturas de la superficie y de la línea, hacen que las formas o partes de éstas, se perciban “abultadas”, es decir voluminosas (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 363).

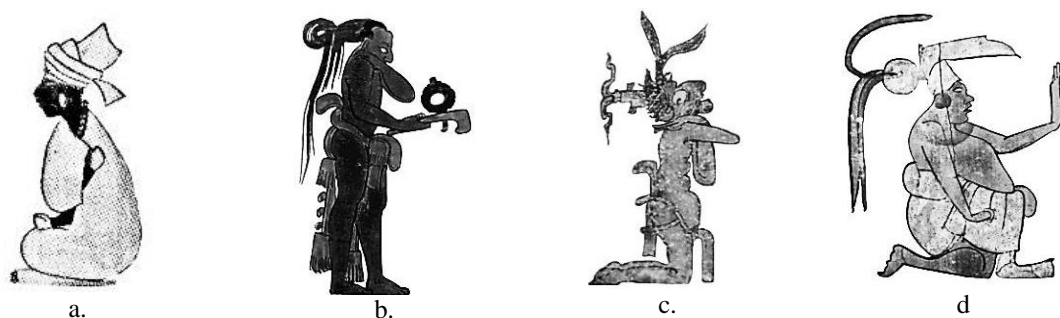


Figura 3.65 Representación del volumen de la figura humana. *a.* Reproducción Mural de Uaxactún, Guatemala (sección). Por A. R. de la Cova, 2006; *b.* Vaso K5850*, Ik (detalle); *c.* Vaso K1398*, Naranjo (detalle); *d.* Vaso K8006*, Tikal (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Según Grieder (1964), los pintores mayas representaron el volumen mediante la variación intencional del grosor de las líneas en dos categorías: líneas gruesas para los contornos y formas principales y líneas delgadas para los detalles internos, sugiriendo la forma por medio de la subordinación de las partes a un todo (p. 444). Nótese en la siguiente Figura, la técnica aplicada a la vestimenta y los objetos que portan de los personajes, así como la demás estructuras representadas (véase Figura 3.66).

²⁶ Véase también K8889, K8926, K9291.

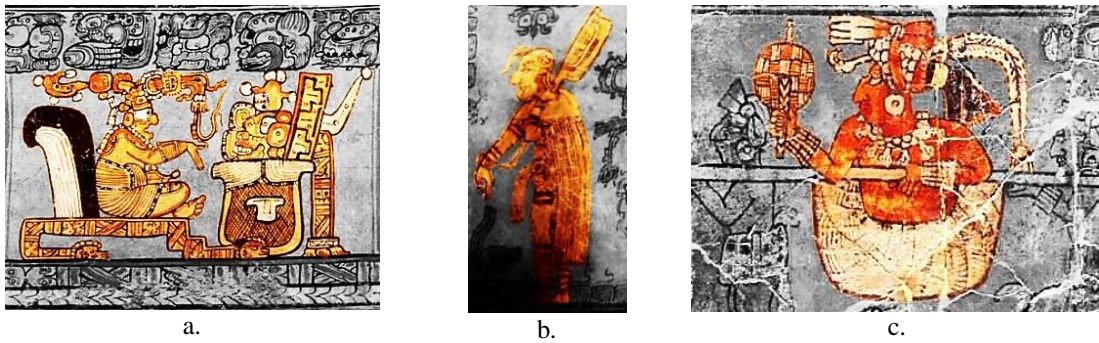


Figura 3.66 Variación del grosor de la línea. a. Vaso K1183*, Campeche (detalle); b. Vaso K8622*, Naranja (detalle); c. Vaso K0594*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Las “líneas desarticuladas” consisten en detener intencionalmente el color de relleno antes de llegar a la línea del contorno. El observador interpreta la independencia de la línea de contorno como una indicación de la curvatura de la superficie. Grieder (1964) señala que los contornos desarticulados aparecen solo en formas con color oscuro porque las áreas oscuras toman un carácter negativo, en contraste con el carácter positivo de las áreas en color claro o brillante del fondo de la escena. Los contornos desarticulados permiten a los fondos naranjas o beige mostrar como un toque de luz a las figuras opacas rompiendo el efecto sólido, de lo que de otra forma sería una silueta del color oscuro (pp. 444-445). También señala que las líneas desarticuladas son evidentes en muchas de las escenas donde se representa monos, si las figuras de estos animales estuvieran pintadas sólidamente en negro, la forma perdería todo carácter de volumen y se convertiría en una silueta (véase Figura 3.67-a). No obstante, en estos casos específicos lo que se observa es que, en realidad el mono araña (al que se hace alusión) posee ciertas secciones del cuerpo en un color más claro, por lo que es representado de esta manera (véase Figura 3.67-b y 3.67-c).

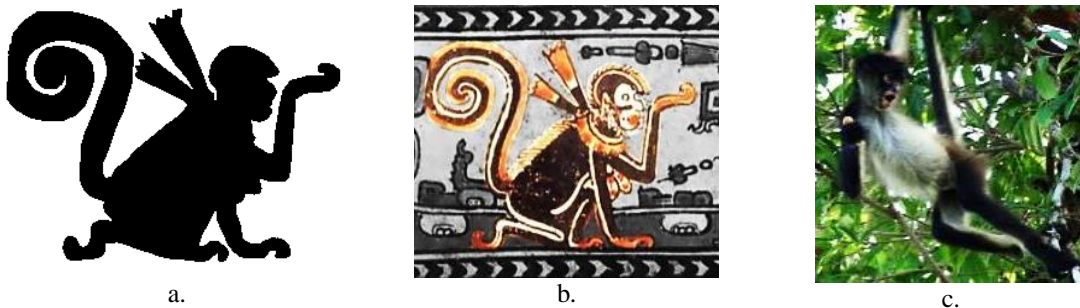


Figura 3.67 línea desarticulada en representación de monos. a. Cuenco K7602*, Chama (detalle): silueta; b. Cuenco K7602*, Chama (detalle): selección. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; c. Fotografía de un mono araña. Por D. Núñez, 2012.

Reents-Budet (1994) llama a las líneas desarticuladas “doble línea de contorno”, y señala que fueron creadas al dejar sin pintar una pequeña área entre la línea de contorno y el campo de color sólido de una figura, sin importar si se trata de un color obscuro o no. Cita como ejemplo la vasija K1389 en la que el artista pintó el contorno de una figura sentada con una línea negra y el área del cuerpo con rojo (véase Figura 3.68-a). La pintura roja no llega a rellenar por completo el cuerpo de la figura como se nota en el torso donde un área blanca sin pintar aparece entre el contorno negro y la pintura de relleno roja. El área reservada crea un doble contorno con una línea blanca paralela a la negra (p. 9).

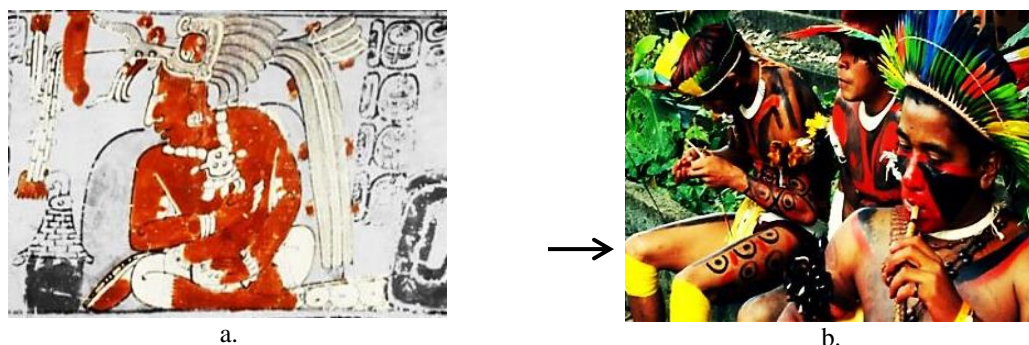


Figura 3.68 Doble línea de contorno y pintura corporal. a. Vaso 5349*, Tierras Bajas (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Pintura corporal de pueblos del amazonas, Brasil. Por Portal do Holanda, 2015.

Cabe señalar que en el caso de la representación del cuerpo humano, lo que se observa es pintura corporal y no dobles líneas de contorno, ya que las partes del cuerpo como el rostro, las palmas de los pies y de las manos, las axilas, la parte interior de los muslos y demás espacios que permanecen ocultos al momento de flexionarse, quedan sin colorear, tal y como resultaría de la aplicación de pintura corporal (véase Figura 3.68-b).

Los actuales indígenas coras de Nayarit siguen pintando sus cuerpos en ocasiones especiales. La parte debajo de las axilas muchas veces queda sin pintar o ya sea que estuvieron pintadas pero la aplicación no perduró luego de haber mantenido un rose continuo. Asimismo se observa que las manos también quedan sin pintar, pues se necesitan libres de pintura para poder manejar o manipular objetos (véase Figura 3.69).

Reents-Budet (1994) también menciona que en los casos en que el fondo es pintado de color rojo (o negro), el artista pintó primero las líneas de contorno de las figuras y luego

relleno el fondo y ocultó estos contornos originales. Aquí el campo sólido de color oscuro provee la definición primaria de las figuras y el delineado define elementos secundarios dentro de las formas ya definidas (p. 9).



Figura 3.69 Aplicación de pintura corporal. a. Cuenco K0413*, Nebaj (detalle); c. Cuenco K6290*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Indígena cora. (s.f.); d. Indígena cora de nayarit. Por S. Román, 2015.

Otros recursos para representar el volumen son esencialmente pictóricos, el primero es el uso de sucesiones de puntos, a veces en compañía de líneas cortas y repetidas, o de manchas de color (véase Figura 3.70).

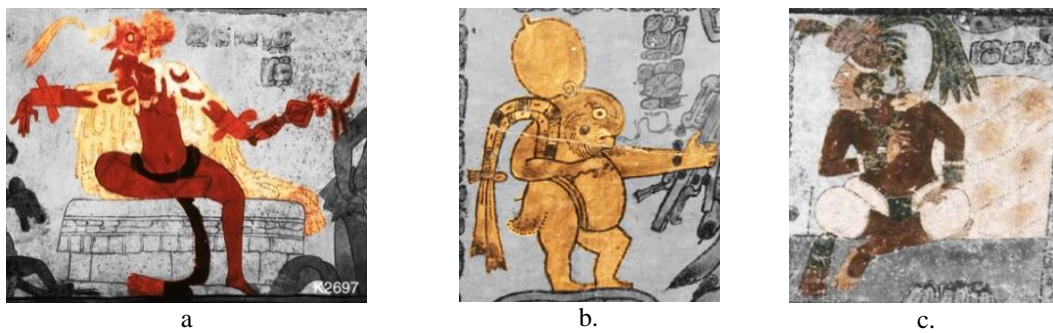


Figura 3.70 Representación del volumen por sucesión de puntos. a. Vaso K2697*. Tikal (detalle); b. Vaso K0680*, Ik (detalle); c. Vaso K1599*, Dos Pilas (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La técnica del sombreado implica el uso de diversas tonalidades del mismo color en los diseños aplanados. Acorde a Grieder (1964), cuando el sombreado está ausente, ello indica que se quiso representar a los objetos delgados o planos, fríos e inanimados, a comparación de los cuerpos reales, cuyas vidas fueron expresadas mediante el sombreado (p. 444). También señala que el pintor aplicó el sombreado en varias partes de la superficie de las figuras de animales sin preocuparse por el color natural, porque la variación de color está prevista

únicamente para mostrar el volumen (p. 444). Reents-Budet difiere al respecto al señalar que el uso de los matices de color, fueron opciones estéticas y no una creación a propósito para generar la ilusión de volumen en un plano. No obstante, recalca que no se trata de un desconocimiento de las técnicas de sombreados puesto que los pintores ya habían perfeccionado el uso de pigmentos dentro de campos de color sólidos (Reents-Budet, 1994, pp. 20-21).

En las imágenes del corpus donde se identificó diversos sombreados, se observa que éstos se hallan cumpliendo además otras funciones: en el caso de las figuras de animales el sombreado en un tono más oscuro se encuentra representando texturas –pelaje o plumaje- y, de esta manera, diferenciar esa sección del cuerpo del color del fondo; en el caso de las formas antropomorfas el sombreado en un mismo tono o en un color distinto también puede tratarse de pintura corporal (véase Figura 3.71).



Figura 3.71 Sombreados. a. Cuenco K5224*, Chama (detalle); b. Cuenco K5722*, Holmul (detalle); c. Vaso K0688*, Ik (detalle); d. Cuenco K7602*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El uso del sombreado coincide con la elección de determinada técnica de impacto visual por ejemplo la de transparencia. Nótese en la siguiente Figura la cualidad de transparencia del tejido representado como prenda de vestir (véase Figura 3.72).



Figura 3.72 Sombreado y transparencia. a. Vaso K2573*, Ik (detalle); b. Vaso K3463*, Dos Pilas (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Las siguientes cuatro técnicas de representar el volumen en superficies planas identificadas por Grieder se relacionan directamente con la estructura de la forma, son la “media-vista”, el escorzo, la combinación de vistas frontal y de perfil y la superposición (Grieder, 1964, p. 443). La “media-vista” consiste en cortar parte del estampado o de la superficie en cuestión para indicar que éste continúa sobre una superficie invisible; este método se utilizó para mostrar la continuidad de un diseño sea éste el de una textura como el de los estampados sobre materiales suaves, textiles o de materiales duros como los escudos (véase Figura 3.73-c). Para Grieder, este método dio claramente una apariencia natural a los materiales suaves, pero se mostró forzado en materiales duros a los cuales es difícil imaginarlos doblándose (Grieder, 1964, p. 443). Nótese en la siguiente Figura, el recorte del estampado que cubre la parte posterior del respaldo del trono (véase Figura 3.73-a), o bien, el diseño recortado de la piel que cubre las piernas del personaje en Figura 3.73-b).

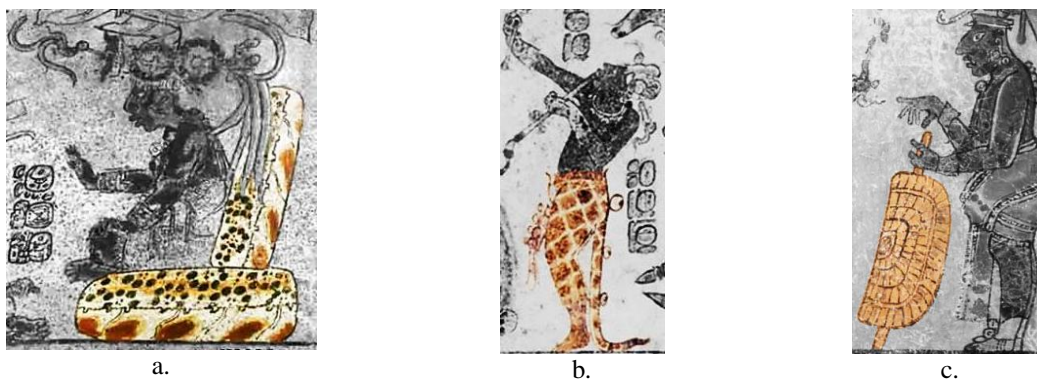


Figura 3.73 Media-vista. a. Vaso K8008*, Tikal (detalle); b. Vaso K0791*, Ik (detalle); c. Vaso K0532* (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La gran mayoría de las formas antropomorfas y zoomorfas están representadas con el rostro de perfil, el resto de sus cuerpos fueron representados combinando la vista frontal - principalmente del torso y ornamentos de la vestimenta- y la de perfil. En las representaciones de las cabezas predominan las vistas de perfil debido a la dependencia de la línea de contorno para definir imágenes. Los pintores mayas rara vez representaron el rostro de frente debido a la dificultad en el uso de las líneas de contorno para representar la naturaleza volumétrica de la nariz y los labios desde una vista frontal (Reents-Budet, 1994, p. 21).

Reents-Budet (1994) señala que la combinación de las vistas se dio particularmente en las partes del cuerpo como los pies y las manos. Rara vez intentaron una representación frontal de los pies, prefiriendo rotar las piernas y pies de perfil incluso cuando el torso fue representado en una posición frontal (p. 22). Algunos ornamentos que acompañan la vestimenta de los personajes pueden encontrarse de vista frontal (véase Figura 3.74).



a.



b.

Figura 3.74 Representación de la frontalidad de elementos. a. Vaso K2695*, Tikal (detalle); b. Cuenco K8781*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

También menciona que los artistas mayas utilizaron la combinación de vistas frontal y de perfil en el cuerpo humano, en vez de la técnica pictórica occidental del escorzo para representar objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional. Sin embargo y, aunque pocos, se identificaron algunos casos en que el torso está ligeramente en tres cuartos, como escorzados, mostrando el pecho completo pero solo uno de los dos hombros (véase Figura 3.75).²⁷

²⁷ Véase también K0413, K2707, K5370, K6888, K8089.

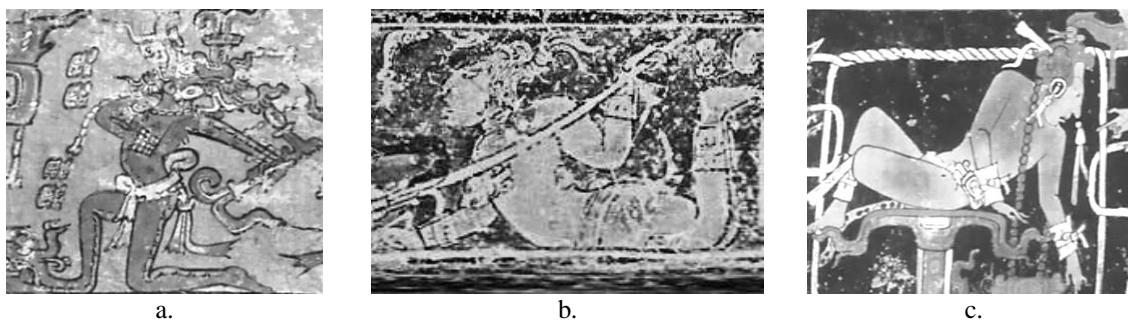


Figura 3.75 Escorzos. a. Vaso K0702*, Chama (detalle); b. Vaso K0688*, Ik (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; c. K30184*. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

La combinación convencional de vista frontal y de perfil fue ordinariamente utilizada a la par de la superposición. En muchas ocasiones se observa que diversas partes del cuerpo humano y de animales se hayan traslapadas y ligeramente escorzadas para mostrar su masa (véase Figura 3.76); las manos, por ejemplo, fueron dibujadas de perfil y de frente, y la superposición fue usada para indicar la naturaleza tridimensional de la mano.

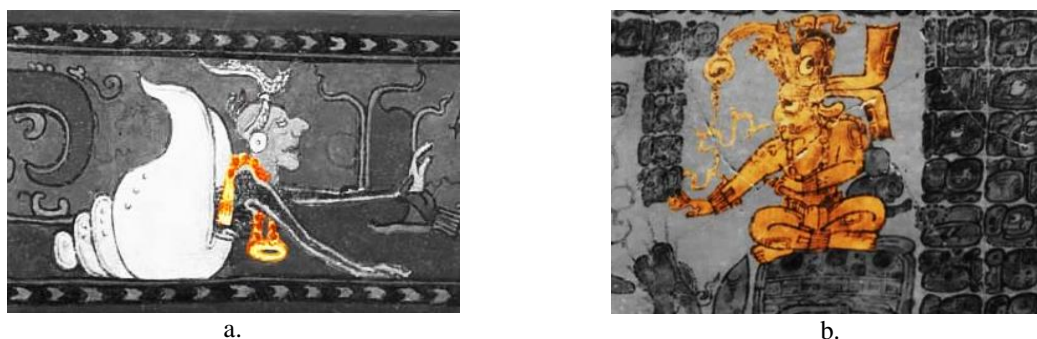


Figura 3.76 Combinación vista frontal/perfil y superposición. a. Cuenco K6434*, Chama (detalle): brazos traslapados y collar de frente; b. Vaso K1398*, Naranja (detalle): partes del cuerpo traslapadas. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Lombardo de Ruiz (1979) señala que en la pintura mural del Clásico la superposición puede darse en dos variantes: la primera cuando la forma superpuesta está definida por una línea, nótese en la Figura 3.77-a, la línea de la pierna en primer plano que se superpone a la que está detrás; la segunda variante es cuando la forma superpuesta, además de estar definida por una línea cerrada, tiene un color diferente (pp. 363-364), como en la Figura 3.77-b, en la cual el brazo del personaje, en color negro, se superpone al taparrabo de color claro.

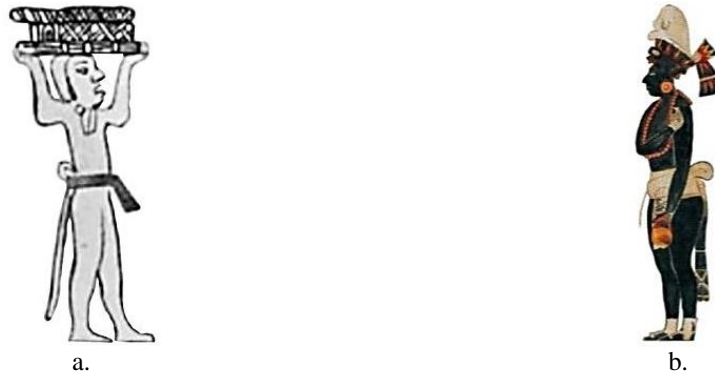


Figura 3.77 Superposición en pintura mural. *a.* Mural de Dzúlá Yucatán (detalle). Por INAH. © INAH; *b.* Estructura B-XIII, Uaxactún, Guatemala (detalle). Por A. R. de la Cova, 2006.

Estas mismas dos variantes se observan también en la cerámica; no obstante, con respecto a la segunda variante, la forma superpuesta que presenta un color distinto al resto de la figura, puede o no estar definida por una línea de contorno cerrada. En este sentido el recurso de la opacidad pictórica es una herramienta más de representación de volumen porque hace que algunas figuras se vuelvan formas al incluir en su estructura elementos sobrepuestos de un color distinto y opaco (véase Figura 3.78).

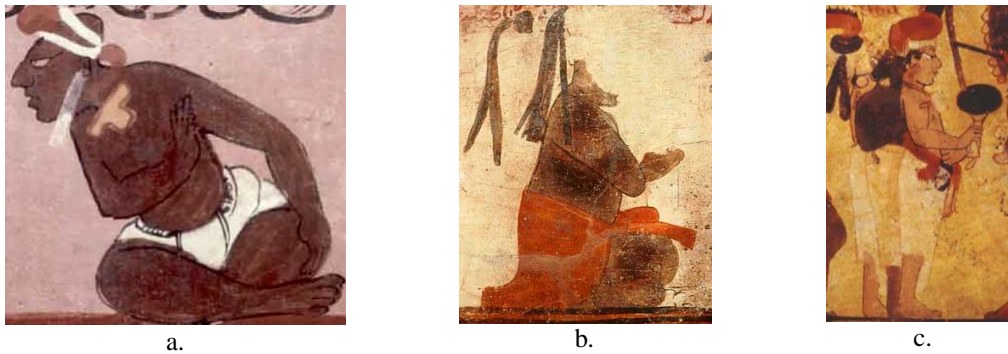


Figura 3.78 Forma superpuesta. *a.* Vaso K7183*, Ik (detalle); *b.* Vaso K8006*, Tikal (detalle); *c.* Vaso K2025*, Ik (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La superposición de una forma completa ocultando parcialmente a otra, hace que la primera aparezca en un plano antecedente, por eso aparte de ser una técnica sugiere el volumen, también sugiere la profundidad mediante la representación de diversos planos (véase Figura 3.79).



Figura 3.79 Superposición. Vaso K3040*, Chama (detalle): primer plano en rojo, segundo en amarillo, tercero en verde y cuarto en azul. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Grieder (1964) señala que los seres humanos perciben la profundidad de siete maneras: los contornos definidos o nítidos parecen más cercanos que los indefinidos; los colores cálidos parecen más cercanos que los fríos; la textura, el detalle y la dinamicidad parecen más cercanas que las áreas lisas, sobrias y pasivas; los objetos son más pálidos, azules o menos distinguibles a mayor distancia (perspectiva aérea o atmosférica); lo grande parece más cercano a lo pequeño; las áreas superpuestas parecen más cercanas que las ya traslapadas; y lo inferior parece más cercano que lo superior (p. 445). De estas siete maneras, los mayas emplearon solamente de las dos últimas. El uso de la sobreposición responde perceptivamente a lo que en la teoría de la Gestalt se conoce como ley de la buena continuidad. La superposición entre los elementos de los agrupamientos de las escenas, es la que genera la percepción de la profundidad (véase Figura 3.80). La representación de la profundidad depende de las relaciones de superposición y traslapo de los elementos, puesto que crean un espacio al que quedan ineludiblemente asociados.



a.



b.

Figura 3.80 Superposición entre elementos. a. Vaso K3040*, Chama (rollout): primer plano en rojo, segundo en amarillo y tercero en verde. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Esquema alzado. Por G. Fuentes.

El otro método empleado por los artistas mayas para representar el espacio es el levantamiento de los niveles. Este método consiste en el levantar el plano de los objetos en la composición, para que los más altos se perciban como los más lejanos. Los pintores de los murales posclásicos del estilo paisaje de Chichén Itzá, representaron la superficie del plano sobre el que se disponen las figuras como si estuvieran vistos desde arriba y a los objetos que están sobre ellos, en forma lateral (Lombardo de Ruiz, 2001, pp. 129-130) (véase Figura 3.81).

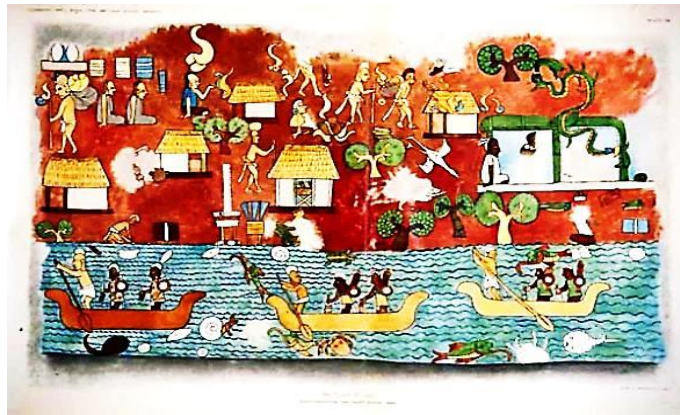


Figura 3.81 “Pueblo costero”, Templo de los Guerreros, Chichén Itzá. Por E. H. Morris, 1931, p. 131.

La representación de la superficie terrestre sobre un plano conseguida de este modo, fue considerado una forma de representar el espacio con la intención de reproducir el ámbito real, Lombardo de Ruiz (1979) llama a este modo *espacio vertical continuo* (p. 367). Reents-Budet (1994) identificó esta técnica en el vaso K5451, donde los pintores recrearon el espacio tridimensional mediante múltiples líneas de tierra y la organizaron de las figuras en sentido vertical (véase Figura 3.82). El traslapo juega un rol mínimo en este sistema espacial (p. 11).

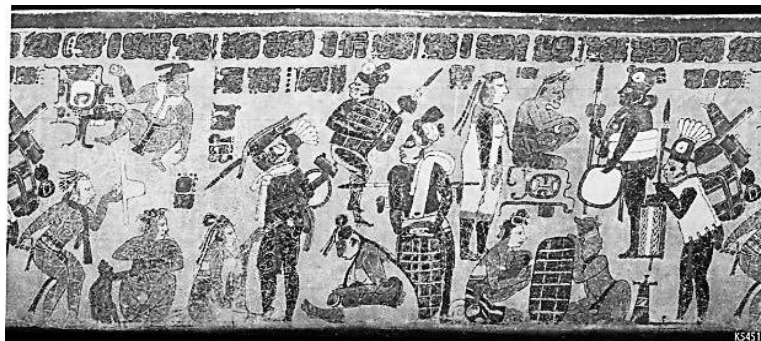


Figura 3.82 Múltiples líneas de tierra. Vaso K5451* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

A diferencia del ejemplo citado por Reent-Budet, en las escenas palaciegas, la estructura arquitectónica representada en el fondo de la escena es la que hace de “telón” para colocar espacialmente a los personajes que la integran, generando de este modo, la impresión de profundidad (véase Figura 3.83).²⁸



Figura 3.83 Espacio reconocible. Vaso K8089*, Pusilha (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En la superposición, los elementos se hayan en primer plano y atados a una sola “línea de tierra” -línea base-, el fondo adquiere un poco de profundidad visual. Para representar una escena con muchos participantes, un espacio tridimensional más profundo es requerido; para lograrlo los pintores mayas emplearon múltiples líneas de tierra, colocando o situando las figuras verticalmente para representar un espacio cubico (Reents-Budet, 1994, pp. 9-10).

Otra forma empleada para sugerir el espacio fue la manipulación de los grados de opacidad y transparencia del color de fondo de las escenas (Reents-Budet, 1994, p. 11). En los vasos K8007 y K0688, se observa un uso simbólico del color; el fondo fue coloreado con un tono oscuro con el propósito de sugerir y reforzar la idea de que la escena se lleva a cabo en la oscuridad o en un espacio en penumbra (véase Figura 3.84).²⁹ El sombreado como técnica para la creación de atmósferas fue validado por comparación iconográfica con otras fuentes.

²⁸ Véase también K8764.

²⁹ Véase también K1728.



Figura 3.84 Creación de atmósfera mediante color. a. Vaso K8007*, Xultún (rollout); b. Vaso K0688*, Ik (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La organización de los elementos en el espacio pictórico genera diversos esquemas, el análisis de las imágenes de corpus reveló la existencia de varios de ellos que se repiten con frecuencia, independientemente del estilo pictórico. Los esquemas identificados se explican a continuación.

3.4 Esquemas compositivos

La lectura de la escena está determinada, principalmente, por la manera en que están ordenados los elementos en el espacio pictórico. Dicho ordenamiento obedece a dos factores: por un lado a la manera de organizar el espacio pictórico -una vez que éste ha sido delimitado- y, por otro, a las estructuras de las formas y al sistema de relaciones entre sí.

La delimitación y organización del espacio pictórico tiene dos características, la primera es el empleo de elementos que tienen representación gráfica -línea, texto y color- para delimitarlo, y la segunda, el predominio del formato horizontal. En cerámica, este formato corresponde a lo que en pintura mural se conoce como *registro*: superficie rectangular alargada y delimitada en la parte superior o inferior (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 365).

Regularmente, la totalidad del espacio pictórico que contiene la narración de una escena se organiza en un sólo registro horizontal, rara vez se utilizan registros superpuestos. Los pintores de cerámica adoptaron el uso de un único registro horizontal para la gran mayoría de vasijas cilíndricas; en algunas piezas es posible hallar registros horizontales superpuestos y, de acuerdo al plano, en los platos redondos predomina el formato circular (véase Figura 3.85).



Figura 3.85 Tipos de registros. *a.* Cuenco K30184*, Ik: registro horizontal. Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; *b.* Cántaro K1890*, Nebaj: registros horizontales superpuestos; *c.* Plato K5054*, Campeche: formato circular. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Dentro del espacio pictórico organizado en registros horizontales las formas y las figuras obedecen a un ordenamiento general que las rige y que produce su unidad; dicha unidad es percibida visualmente como una estructura o esquema compositivo.³⁰ Los que se reconocieron en las escenas pintadas en la cerámica pueden ser secuenciales o no secuenciales.

3.4.1 Esquemas secuenciales.

Cuando la composición está dada por sucesión de elementos semejantes se trata de un *esquema secuencial*. La semejanza puede ser formal -basada en la disposición de las formas, extensión o masividad-, o puede estar sugerida por la dirección espacial y por la proximidad de los elementos. En el esquema secuencial los elementos se disponen, ya sea a lo largo de una *serie* ininterrumpida o en *secciones* separadas marcadas por textos y bandas verticales.

El *esquema secuencial en serie* relaciona a todos los elementos que componen la escena por medio de agrupamientos y de intervalos. El agrupamiento se refiere al conjunto de más de un elemento que comparte alguna semejanza con otro y el intervalo a la distancia que los une o los separa, creando conjuntos relacionados por su grado de proximidad y semejanza.

Los esquemas secuenciales en serie presentan un número de elementos variable, parte desde una sola figura ocupando todo el registro, hasta varios agrupamientos de dos o más elementos (véase Figura 3.86-a, 3.86-b y 3.87).

³⁰ Los esquemas propuestos retoman las propuestas de Sonia Lombardo de Ruiz (1979) para la pintura mural.

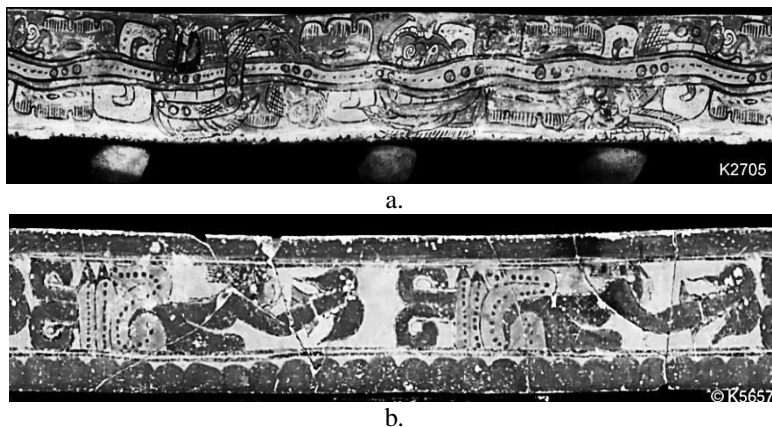


Figura 3.86 Esquemas secuenciales en serie. *a.* Cuenco K2705*, Uaxactún (rollout): un elemento ocupando el registro; *b.* Cuenco K5657*, Yaxox (rollout): un agrupamiento dos elementos ocupando el registro. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Dentro del agrupamiento los elementos están dispuestos de tal forma que se compensan entre sí creando un equilibrio simétrico. El equilibrio es logrado mediante la variabilidad del intervalo que los une o los separa; cuando la distancia del intervalo entre cada uno de los elementos es constante, se vuelve el factor de cohesión del grupo, y, por el contrario, cuando la distancia del intervalo aumenta, actúa como separador (véase Figura 3.87).

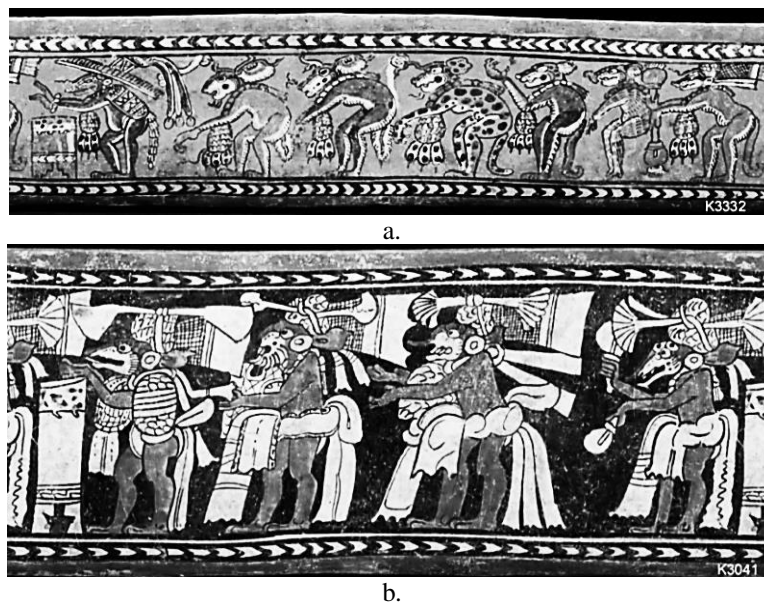


Figura 3.87 Variación del intervalo. *a.* Cuenco K3332*, Chama (rollout) intervalo continuo ejerce cohesión; *b.* Vaso K3041*, Chama (rollout): aumento del intervalo ejerce separación. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Aunque con menos frecuencia, en los esquemas secuenciales en serie es posible hallar a más de un solo agrupamiento; esto sucede cuando la disposición de las figuras dentro de la serie varía de tal forma que obliga a agrupar automáticamente aquellos que presentan rasgos semejantes. En la siguiente imagen se observa una serie de diez elementos. Si se considera la disposición de las formas en el plano, es decir si están de pie o sentadas y la medida del intervalo entre ellas, se distingue cuatro agrupamientos (véase Figura 3.88). Ahora bien, basándose en la *dirección espacial* de las formas, se observa que nueve de los diez elementos se “dirigen” de derecha a izquierda y que sólo una de ellas está dispuesta de izquierda a derecha.

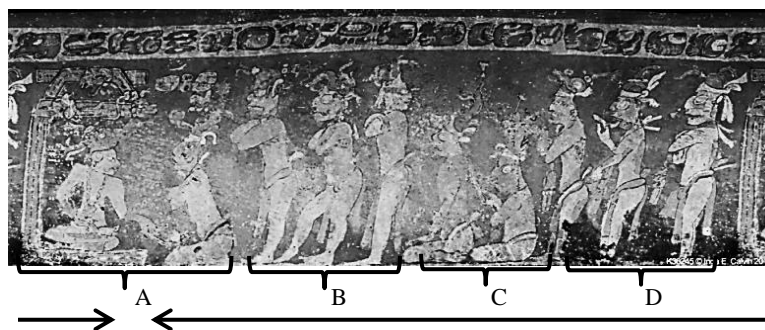


Figura 3.88 Agrupamientos. Vasija K30245* (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

La dirección espacial es uno de los aspectos más importantes para leer las escenas porque indica hacia dónde se dirigen las formas y las figuras. Debido a que predomina la presencia de la forma humana, el indicador decisivo es el rostro, como se mencionó anteriormente, aunque también se considera la posición de los pies, piernas, torsos y brazos.

En la pintura mural la percepción de los agrupamientos por semejanza, proximidad y dirección es indispensable para descubrir el esquema de cada registro. Lombardo de Ruiz (1979) cita el registro medio del muro sur del Cuarto 1 en Bonampak, donde se observan diez figuras ocupando el espacio pictórico (véase Figura 3.89). El conjunto es captado como dos agrupamientos (A y B), dentro de los cuales se percibe otros formados por uno o dos elementos (a, a', a'', b, b' y b''). Pese a la presencia de los grupos, el conjunto se percibe simétricamente equilibrado gracias a la distribución adecuada de la “extensión” o “masividad” de cada uno de los elementos, a la medida del intervalo que los separa y a las direcciones espaciales (p. 367).

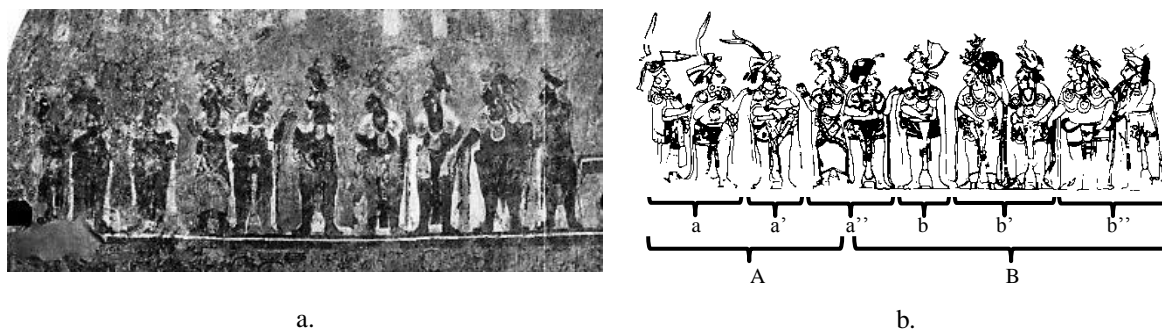


Figura 3.89 Agrupamientos en pintura mural. *a.* Escena en muro sur, cuarto 1, Bonampak. (s.f), <http://www.infomaya.jp>; *b.* Agrupamientos de personajes del muro sur, cuarto 1, Bonampak: agrupamientos*. Por S. Pincemin, en S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, 2014, pp. 33-34.

El *esquema secuencial en secciones*, tal y como su nombre lo indica, hace uso de secciones separadas y delimitadas para organizar los elementos que componen la escena; la delimitación puede darse mediante textos, bandas verticales o espacios vacíos amplios (véase Figura 3.90).

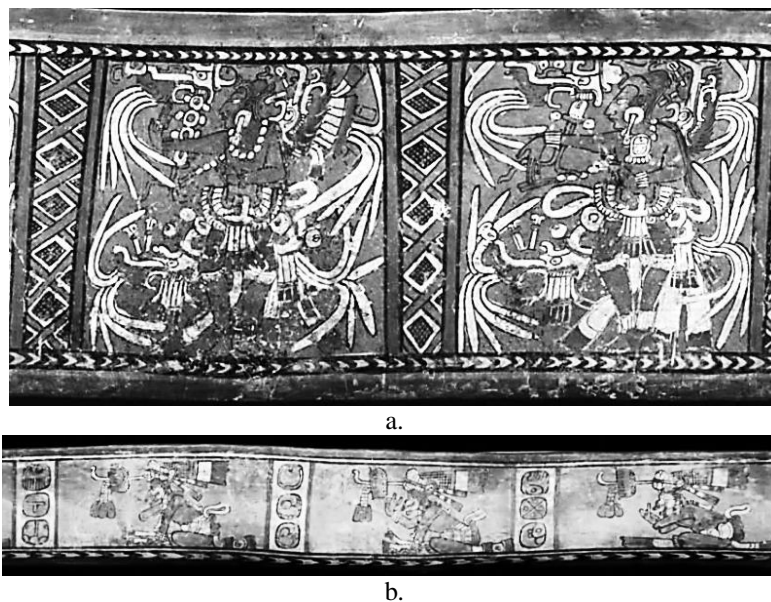


Figura 3.90 Esquemas secuenciales en secciones. *a.* Vaso K7013*, Chama (rollout): dos secciones separadas por banda; *b.* Cuenco K6304*, Chama (rollout): tres secciones separadas por texto. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En el corpus se identificó ejemplos de este esquema comprendiendo hasta un máximo de tres secciones y, dentro de éstas, a no más de dos elementos (véase Figura 3.91). No se

halló algún ejemplar con una sola sección y un solo elemento contenido, debido a que para ser un esquema secuencial se requiere que los elementos parezcan repetirse sucesivamente.

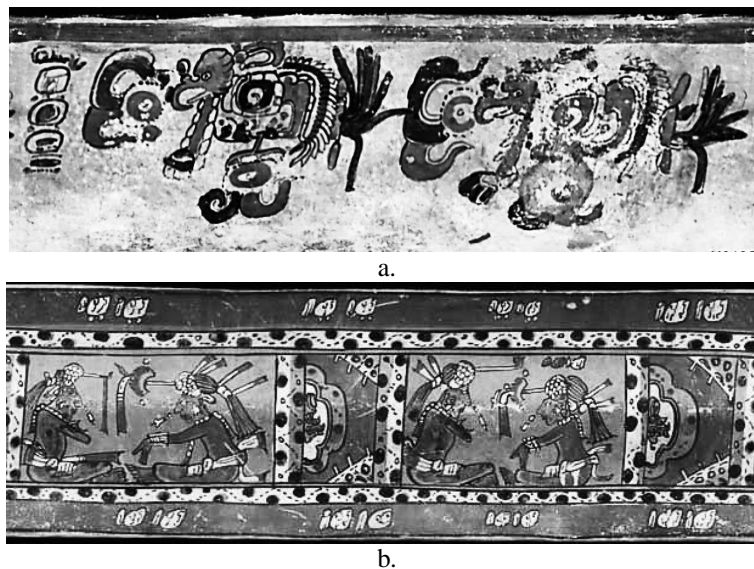


Figura 3.91 Esquemas secuenciales en secciones. *a.* Vaso K3125*, Calakmul (rollout): una sola sección con dos elementos; *b.* Vaso K6041*, Nebaj (rollout): dos secciones con dos elementos. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En los esquemas secuenciales en secciones los agrupamientos no generan intervalos ya que, al estar circunscritos a un espacio delimitado, manifiestan una cohesión propia; lo que sí evidencian es la presencia de un centro hacia el cual los elementos convergen. Por lo general, este centro también llamado eje direccional, cae en un espacio vacío entre dos elementos, aunque pueden coincidir con textos o alguna figura (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 368). En el siguiente ejemplo de pintura mural, se observa los diversos modos en que se presentan los ejes direccionales (véase Figura 3.92). Basándose en la orientación espacial, los ejes direccionales, hacia los cuales las figuras convergen o se separan, pueden estar en el centro (A), produciendo una simetría bilateral equidistante; o cargado a uno de los lados dando un efecto de equilibrio asimétrico (B). Los ejes caen por lo general en un espacio vacío entre dos elementos o en figuras glíficas, no obstante, cuando coinciden con alguna figura humana, ésta adquiere una importancia jerárquica acentuada mediante la frontalidad o masividad más extensa (E y F). Nótese también que la distancia entre los personajes de la fila de la derecha, en el registro inferior (D), es semejante y aumenta al separarse del grupo formado por la pareja que dialoga (C) (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 368).

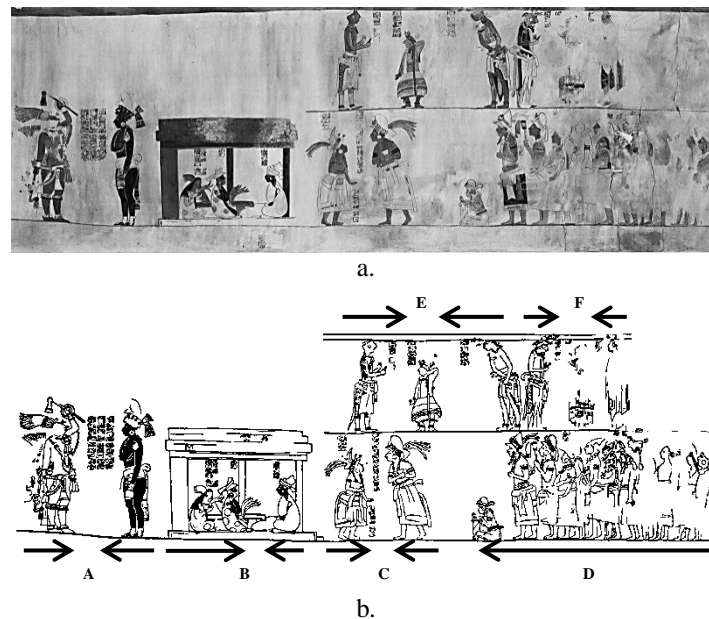


Figura 3.92 Ejes direccionales en pintura mural. *a.* Estructura B-XIII, Uaxactún, Guatemala. Por A. R. De la Cova, 1997; *b.* Agrupamientos según Morley, 1953, redibujado por A. Reséndiz. Por S. Lombardo de Ruiz, 2001, pp. 98-99. Editado por G. Fuentes.

En las escenas sobre cerámica, los ejes direccionales pueden ser el punto en el cual los elementos se unen o se separan. En la siguiente imagen se observa la de K8008 formada por dos agrupamientos de dos elementos; dentro de cada uno, el eje direccional hacia el que convergen coincide con un texto y el que los separa, con un espacio vacío (véase Figura 3.93).

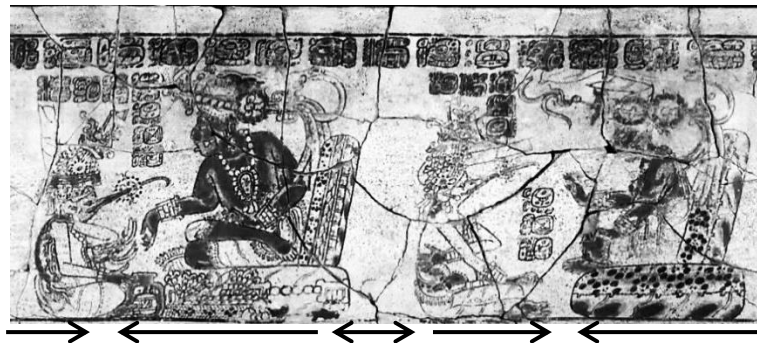


Figura 3.93 Eje direccional entre elementos. *a.* Vaso K8008*, Tikal (rollout): el eje direccional coincide con el texto vertical hacia el cual convergen los elementos. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La presencia de los ejes direccionales se advierte en los esquemas secuenciales cuando los agrupamientos incluyen elementos cuya dirección espacial genera una convergencia central. Dichos ejes son casi imprescindibles en los esquemas que no son secuenciales.

3.4.2 Esquemas fijos.

Anteriormente se señaló que, dentro de un espacio pictórico organizado en registros horizontales, las formas y las figuras también pueden adoptar estructuras no secuenciales. Los *esquemas no secuenciales* o *fijos* difieren de los secuenciales en tanto a que no hay variación o seriación de los elementos que componen la escena. Al igual que los esquemas secuenciales en secciones, los esquemas fijos relacionan a todos los elementos que componen la escena por medio de agrupamientos pero no de intervalos. En estos esquemas los agrupamientos están constituidos por elementos que difieren totalmente en cuanto a su forma o disposición (véase Figura 3.94).

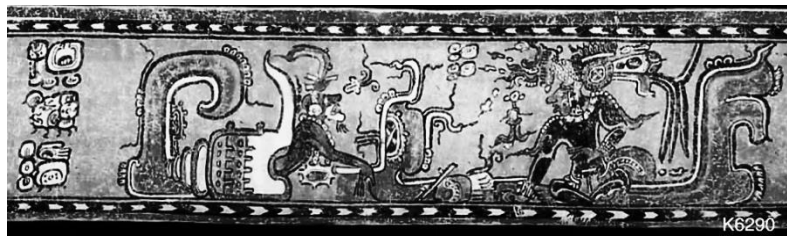


Figura 3.94 Esquema no secuencial o fijo. Cuenco K6290*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los esquemas no secuenciales presentan las escenas como si se tratara de una sola sección que incluye a un solo agrupamiento; dentro de ese grupo los elementos no se relacionan por su grado de semejanza si no por su orientación espacial y/o por su extensión o masividad. Ambas características son las que generan el equilibrio dentro de la composición. Cuando el eje direccional está ubicado en el centro genera un equilibrio simétrico equidistante; si está cargado hacia un lado genera un equilibrio asimétrico (véase Figura 3.95).

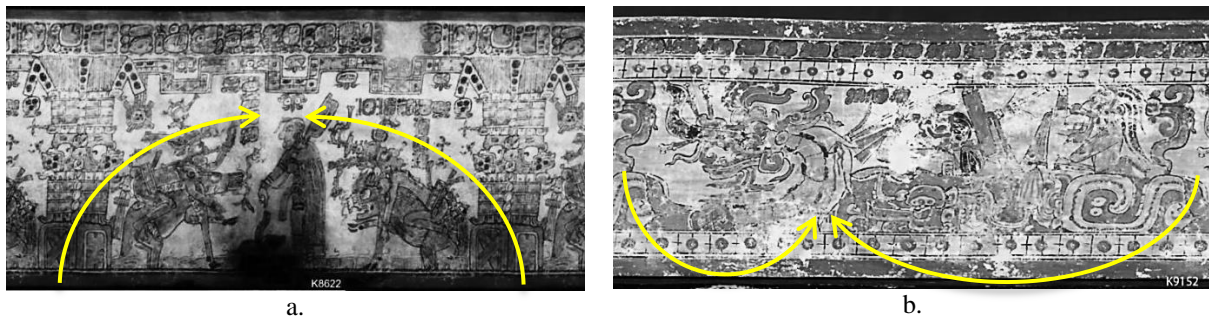


Figura 3.95 Ubicación del eje direccional. a. Vaso K8622*, Naranjo (rollout): eje en el centro; b. Vaso K9152*, Verapaz (rollout): eje cargado hacia un lado. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los intervalos que median entre los elementos se agrandan o se reducen como un recurso compensador del equilibrio de la estructura, de la misma manera como se aumenta o disminuye, para el mismo fin, la extensión de la superficie de cada figura (Lombardo de Ruiz, 1979, p. 367). Sin embargo, estas técnicas también promueven la creación de jerarquías entre los elementos al interior de las escenas.

La proximidad y separación de los elementos, así como su representación de manera alargada o extendida, produce un impacto visual. Para Reents-Budet (1994), la rotación de los cuerpos de las figuras con la finalidad de que ocupen mayor o menor espacio, fue una técnica utilizada para representar el estatus de los personajes representados; de este modo, los más importantes fueron representados de frente, ocupando más espacio, y los secundarios, de perfil (p. 22).

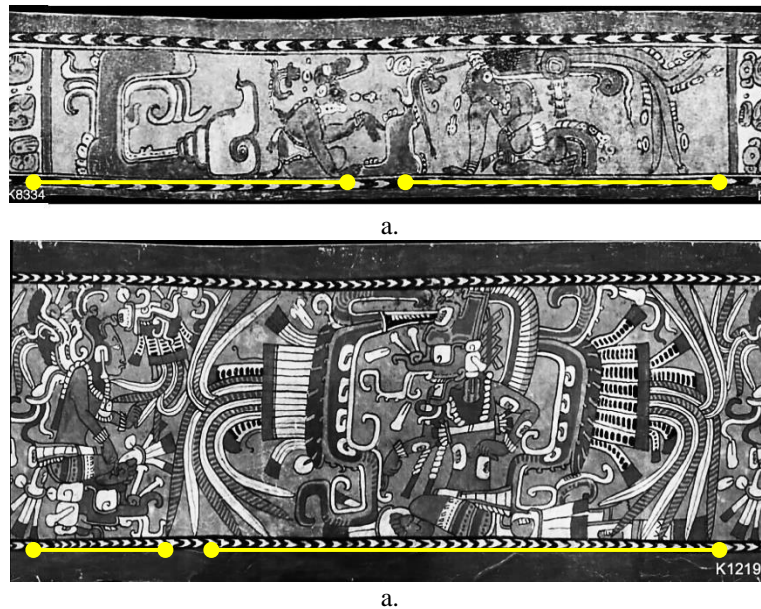


Figura 3.96 Equilibrio mediante extensión y masividad. *a.* Cuenco K8334*, Chama (rollout): extensión equitativa de las formas; *b.* Vaso K1219*, Chama (rollout): masividad de las formas. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Otra forma de expresar jerarquía, fue mediante el agrandamiento o disminución del intervalo que separa a los elementos. Si el espacio que rodea a un personaje es amplio, sugiere mayor rango porque, visualmente, se les separa del resto de los elementos que intervienen en la escena, acapara de este modo, la atención del observador.

Existe piezas cuya extensión del plano pictórico permite que esté organizado en más de un registro horizontal. Los registros superpuestos pueden o no estar separados por líneas, bandas o algún otro elemento. Cuando existen elementos gráficos que separan a los registros es más fácil identificar lo que anteriormente se llamó “línea de tierra” o contorno inferior de escena ya que las formas humanas o las figuras están “asentadas” sobre éstas (véase Figura 3.97). Recuérdese que aunque se llame “línea” de tierra, puede tratarse de una banda lisa o entramada.



Figura 3.97 Registros superpuestos. Cántaro K1890*, Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La estructura en cada registro es independiente, así puede haber registros superpuestos que tengan ritmos distintos o ejes en diferentes lugares y por lo tanto no coincidentes en sentido vertical.

En los casos en que no existen elementos gráficos que separan a los registros es más difícil identificar los contornos inferiores de las escenas, de tal manera que las formas y las figuras parecen “flotar” en el espacio pictórico. En los esquemas de registros superpuestos sin líneas divisorias los elementos se encuentran dispuestos sobre ejes verticales y diagonales sin “asentarse” sobre una base. En algunos casos en que los elementos son reconocidos como seres con alas el uso del espacio es obvio: los elementos colocados en la parte superior son percibidos en el acto de volar o de estar suspendidos en el aire. En la Figura 3.98-a se observa una escena con cuatro elementos colocados de este modo. El análisis antropológico, iconográfico y epigráfico, indica que se trata de luciérnagas. El nombre de estos personajes ha sido identificado como Kuhkay ‘luciérnaga’ que, en ch'orti moderno, también significa ‘estrella’; las luciérnagas son asociadas tanto con las estrellas y como con la práctica de fumar cigarros (Lopes, 2004, p. 3).



Figura 3.98 Escena con diversos way. a. Vaso K8007*, Xultún (rollout); b. Cuenco K0793* (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

La primera identificación de las luciérnagas en la cerámica fue hecha por Michael Coe, quien señaló como sus principales características iconográficas un cráneo atípico -con un aguijón alargado- y ojos descarnados unidos a él, el signo AK'AB' en la frente y en las alas alargadas, un bulbo en el abdomen y un cigarro en la mano o en la boca. Esta última característica invoca claramente la capacidad de los insectos para producir luz, por lo que no es equivocado asumir que la incorporación de las luciérnagas en una escena, indica que éstas se desarrollaron en la penumbra u oscuridad (Lopes, 2004, pp. 3-4).

Un personaje en el vaso K793 lleva todas las características de las luciérnagas a modo de disfraz (véase Figura 3.98-b); el nombre de este personaje, identificado además como un way (véase Figura 4.0), aparece escrito con una variante de cabeza acompañado de un glifo estrella -EK'-, lo cual relaciona a las luciérnagas con en él (Lopes, 2004, p. 5). Por lo que las cuatro luciérnagas con cigarros en la boca ilustradas en K8007, podrían identificarse como nahuales volando o suspendidos en un espacio nocturno, nótese el color oscuro del fondo que soporta esta idea.

Los registros superpuestos sin líneas divisorias suelen ser más dinámicos porque las formas irregulares ubicadas en ángulos variados, son más dinámicas que las regulares cercanas a los ejes principales. En los esquemas con registros superpuestos el espacio está organizado también en sentido vertical y diagonal. Los elementos adoptan contornos ovalados y oblicuos y están orientadas de acuerdo a diversos ejes con lo que crean más tensión. En la siguiente imagen se observa que las formas tienen contornos ovalados y que combinan esa disposición con orientaciones diagonales dando a la composición más dinamismo (véase Figura 3.99).

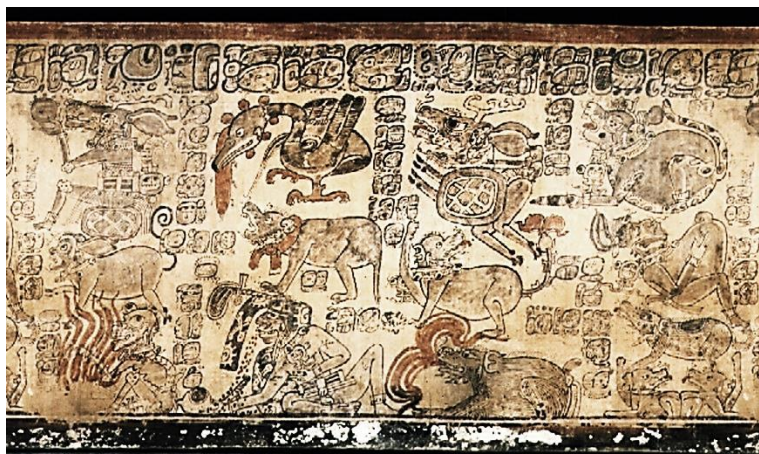


Figura 3.99 Composición dinámica. Vaso K0927*, Naranja (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los pintores mayas de los murales algunas veces compusieron sus personajes en registros sin líneas divisorias –Uaxactún, Bonampak-. No obstante, en la cerámica, el espacio tratado de esta manera, sigue otra lógica. Como el vaso K8007, los demás casos identificados dentro del corpus, corresponden a escenas en que se presenta un “catalogo” o “muestrario” de *wayob*’ –plural de *way*-,³¹ para ello fue necesario identificar el logograma **WAY** en los textos que acompañan a cada elemento (véase Figura 4.0).



Figura 4.0 Logograma **WAY**, *way/wahy*, “nagual, co-esencia”.
Por H. Kettunen y C. Helmke, 2010, p. 87.

3.4.3 Esquemas mixtos.

El esquema mixto adoptan una organización en áreas diferenciadas por contraste de color. En una de las áreas se observa la adopción de un esquema secuencial en secciones divididas por marcos; la otra área presenta un esquema fijo con uno o más registros superpuestos. Los siguientes ejemplos presentan dos secciones cada uno con agrupamientos de formas y figuras totalmente distintos (véase Figura 4.1).

³¹ Matteo, 2009, p. 20. Véase también K0791, K0927, K30088

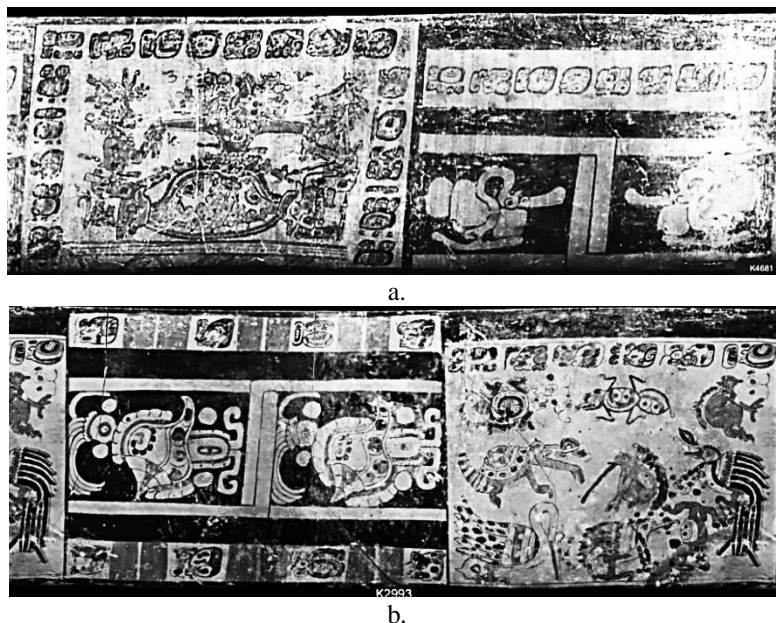


Figura 4.1 Esquemas Mixtos. *a.* Vaso K4681*, Río Hondo (rollout); *b.* Vaso K2993*, Río Hondo (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

3.4.4 Esquemas en formato circular.

Otro formato presente en las vasijas que componen el corpus de esta investigación es el circular; por sus características, este esquema fue empleado en el diseño de imágenes sobre platos. Al interior del formato circular se adecuaron los esquemas ovalado, radial, y uno que no es en forma de “T” -como en el arte occidental-, pero en el que sí interviene un elemento horizontal (véase Figura 4.2-a). Por el formato de la pieza se utilizaron numerosos bordes concéntricos que combinan líneas y bandas sencillas o entramadas, textos completos o por secciones proporcionales y se alternaron los colores (véase Figura 4.2-b).

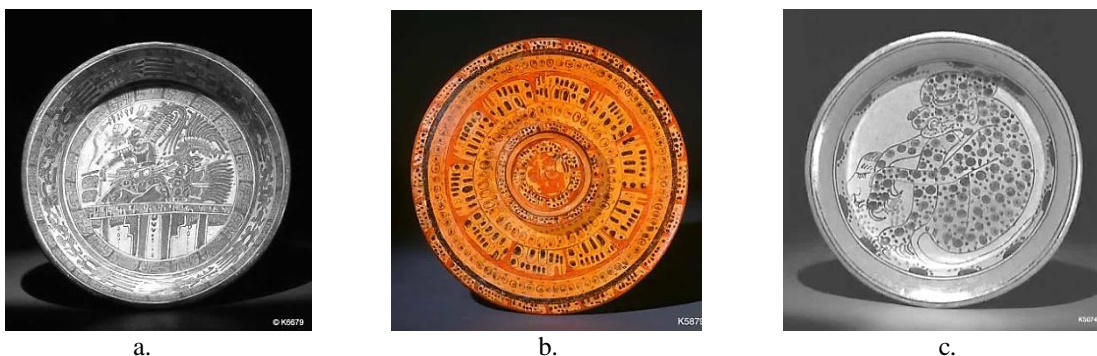


Figura 4.2 Esquemas en formato circular. *a.* Plato trípode K6679*, Holmul: elemento horizontal; *b.* Plato trípode K5074*: elemento ovalado; *c.* Plato trípode K5879: elemento radial. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El orden de lectura sigue un giro de derecha a izquierda, en dirección contraria del movimiento de las manecillas de un reloj, tal y como lo indican las miradas de los personajes, la disposición de las formas, los brazos, etc. (véase Figura 4.2-c). Sin embargo la lectura de los textos ubicados en los bordes se hace de izquierda a derecha, siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj.

Las formas de los platos proveen un área en la cual, la imagen puede verse en su plenitud sin necesidad de girar la pieza. Curiosamente las imágenes sobre platos no varían demasiado de aquellas pintadas sobre vasos cilíndricos (Reents-Budet, 1994, p. 20).

3.5 Representación de jerarquías visuales

Sonia Lombardo (1979) señala que en la pintura mural la jerarquía puede estar determinada por elementos compositivos básicos como color, la forma y la relación entre los elementos en términos de escala y dimensión (p. 371). En la cerámica se encuentran los mismos determinantes, pero con características propias.

El color parece haber sido utilizado en la cerámica de manera más naturalista que como símbolo de jerarquía; quizás el negro y el rojo en pintura corporal, debieron denotar la condición de clase, así como el color verde aplicado a las plumas preciosas y al jade en los atavíos llevados por las personas de élite. No obstante, estos eran copiados por los pintores al retratarlos, porque en general, el color por sí mismo, no expresa jerarquías.

Así también, en ambos medios –pintura mural y cerámica- parece haber ciertos patrones en la representación de la forma de los elementos, por ejemplo, un personaje que está a los pies de otro, significa ser inferior respecto al primero. Piénsese por ejemplo en la posición que ocupan siempre los prisioneros y los sirvientes. Asimismo, la dimensión como determinante en la representación de jerarquías visuales se manifiesta mediante la masividad que se les confiere a los personajes importantes, no aumentando las medidas de su cuerpo, sino por el atuendo que llevan, que los hace ver más voluminosos. Recuérdese que una característica general de la pintura maya es representar a las figuras humanas con dimensiones semejantes y que las pequeñas variaciones obedecen a un afán de representarlas con un sentido naturalista de las estructuras reales, como el “Cacique Gordo” de Ik’.

Dos ejemplos extremos de jerarquía por dimensión serían los danzantes del Cuarto 3 de Bonampak, con sus enormes penachos y faldillas extendidas hacia los lados, que exigen a su alrededor un espacio más grande, y en el lado opuesto, las figuras de los prisioneros del Cuarto 2, que aunque son de una talla es semejante a todos los demás, están representados sin otro atuendo más que un taparrabo y en una postura encogida que ocupa el mínimo espacio.

La representación de la forma así como la dimensión de los elementos como generadoras de jerarquías visuales también pueden ser explicadas desde el punto de vista de la semiótica visual. Primeramente, recuérdese que la kinésica, implica la postura corporal, la gesticulación, la expresión facial y la mirada. En colaboración con los elementos kinésicos se manifiestan los de la proxémica y la tactésica por lo que es difícil percibirlos individualmente. La proxémica organiza el espacio entre los miembros de un grupo como un valor expresivo, distinguiendo la distancia de la posición y valorando la cercanía o lejanía en la interacción, así como la postura -parado/sentado-, las oposiciones arriba/abajo o izquierda/derecha, entre otras facetas espaciales (Guiraud, 1986, en Pincemin y Rosas, 2014, p. 23). La tactésica se refiere al contacto corporal y a los diversos significados visuales que se pueden extraer de las experiencias táctiles en función de la parte del cuerpo que se toque y la fuerza que se aplique.

En la siguiente Figura se observa dos imágenes, la de la derecha ejemplifica una postura “abierta” en el personaje principal, representado de frente y sentado con las piernas cruzadas de modo que ocupa más espacio (véase Figura 4.3-a); entre éste y el personaje de en frente, el cual está parado casi a la misma altura del primero, media un espacio libre y vacío, es decir, sin ningún elemento que interfiera entre ambos. Del personaje principal se percibe un gesto de total interés debido a su posición cercana -nótese que está sentado casi al borde del trono-, inclinación del cuerpo y proyección visual definida y dirigida hacia el objeto que se le presenta. En la imagen de la izquierda (véase Figura 4.3-b) se observa una posición menos abierta del personaje principal, representado en esta ocasión de perfil, pero en un nivel más alto que el personaje frente a él, mismo que se muestra sentado al nivel del piso, con el cuerpo flexionado hacia adelante -nótese los pliegues en el estómago- y dirigiendo el rostro hacia el frente pero con la vista hacia arriba. El personaje principal está sentado a la mitad del trono, tiene el brazo extendido y la palma de la mano abierta, interfiriendo, de este modo, el espacio entre ambos personajes.

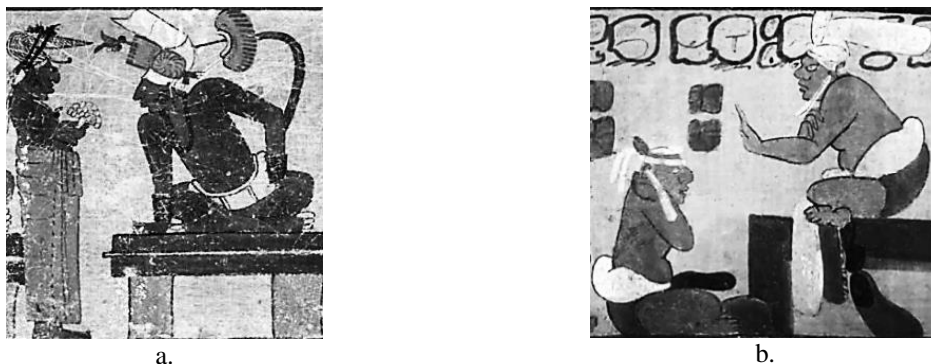


Figura 4.3 Expresiones kinésicas y proxémicas. a. Vaso K5421*, Dos Pilas (detalle); b. Vaso K7182*, Ik (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En ninguno de los dos casos, así como en los dos primeros de la siguiente Figura, hay toque (véase Figura 4.4-a y 4.4-b), más bien un intervalo de separación entre el conjunto que genera jerarquía; ésta es transgredida al haber contacto entre los personajes, el cual puede percibirse en distintos niveles, desde uno muy sutil (véase Figura 4.4-c), hasta uno con fuerza aplicada que manifiesta tiro o empuje (véase Figura 4.4-d y 4.4-e).

Los tres elementos semióticos favorecen la percepción de los agrupamientos y la jerarquía visual entre los integrantes de los grupos y sus relaciones con otros, también influyen en el reconocimiento del movimiento direccional que provocan la gesticulación y las visuales de los personajes; pero esto se verá en el apartado 3.7 acerca del recorrido visual.

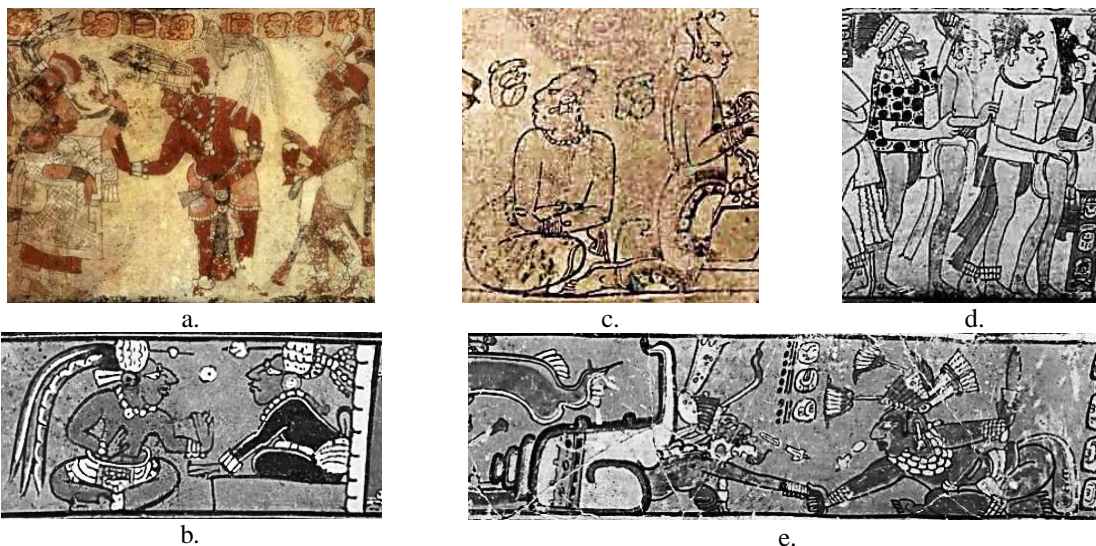


Figura 4.4 Expresiones proxémicas y tácticas. a. Vaso K3463*, Dos Pilas (detalle); b. Vaso K4806*, Chama (detalle); c. Vaso 0511*, Nakbé (detalle); d. Vaso K2352*, Nebaj (detalle); e. Cuenco K2847*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Las jerarquías visuales juegan un papel importante en la percepción del espacio pictórico. El trabajo de Sophia Pincemin Deliberos y Mauricio Rosas Kifuri acerca de las escenas representadas en los murales de Bonampak, Chiapas, ha sido un referente indispensable para un mejor entendimiento de la naturaleza de las jerarquías visuales en la percepción de este espacio; a continuación se sintetiza sus aportes:

Ambos investigadores se centraron en la escena del Cuarto 1 llamada “la presentación del heredero”, dispuesta en un registro horizontal distribuido por los muros este, sur y oeste. Los personajes de la escena fueron examinados como unidades semióticas utilizando elementos de la proxémica referentes a la cantidad de espacio alrededor de cada personaje, y de la kinésica, como la gesticulación del cuerpo y la dirección de las miradas de los personajes; también utilizaron las oposiciones alto/bajo, con/sin cláusula glífica, entre otras, todo con la finalidad de adentrarse en su lógica interna de las imágenes.

La escena en cuestión se integra de veintiún participantes repartidos en cuatro niveles: diez se ubican al nivel del piso representado en el muro sur, cuatro sobre un escalón representado en el muro este, cuatro más sobre la plataforma alta que soporta al trono representado en el muro oeste, y los tres personajes restantes sentados sobre el trono mismo, ocupando el nivel superior de la escena; recibe especial importancia el de en medio ya que se percibe más alto que todos. Visualmente se tiene establecida una jerarquía en cuanto a la distribución espacial en sentido vertical (véase Figura 4.5-a a 4.5-d).

El artista empleó además diversas técnicas de para establecer similitudes y diferencias jerárquicas en sentido horizontal; una de éstas fue el agrupamiento por semejanza, técnica que se observa en los personajes que comparten elementos, por ejemplo de la vestimenta, que conduce a percibirlos como un grupo distinto. Otra técnica consistió en ampliar el intervalo entre los personajes, por ejemplo el personaje 10 está más retirado de los demás ya que tiene más espacio a su alrededor, por lo que recibe mayor atención, asimismo el número 19, el cual, sentado con las piernas cruzadas y de frente, ocupa un volumen más amplio que sus acompañantes rodeándose también de un espacio vacío mayor.

Una técnica más fue la superposición, notable en el personaje 13, el cual se percibe más cercano porque está representado adelante de los dos que lo rodean ocultado ligeramente

partes de éstos. Técnicas como la ubicación espacial y el destaque también están presentes, por ejemplo el personaje 14, ubicado más cerca de la plataforma que soporta el trono y representado con atributos visuales que lleva a percibirlo como un personaje relevante. La ampliación del intervalo, la superposición y la ubicación espacial indican una sutil distribución de la proxémica.

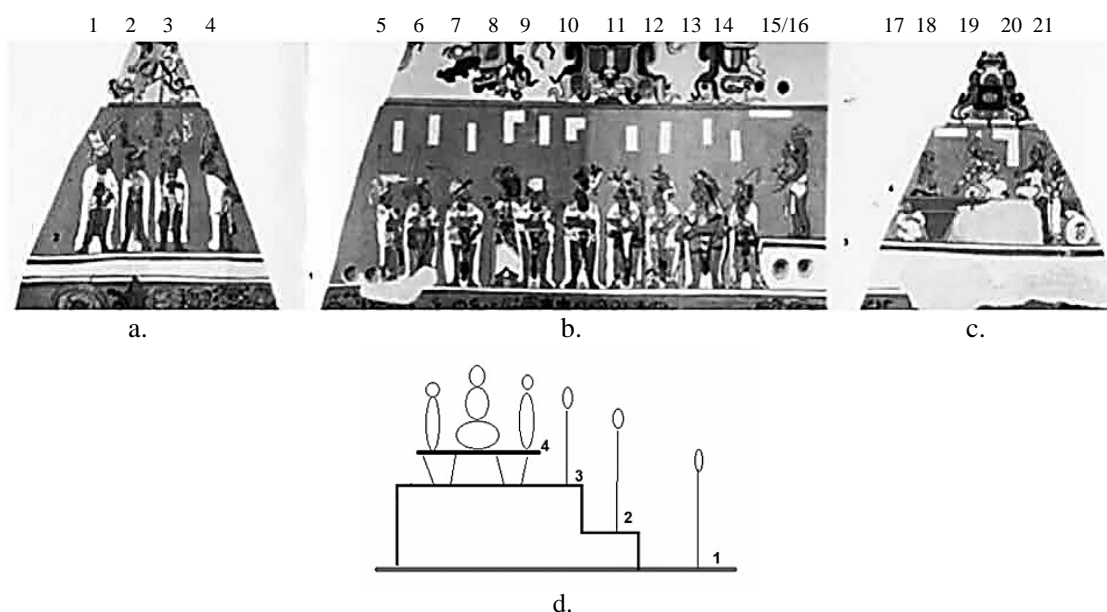


Figura 4.5 “La presentación del heredero”, Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak. *a.* Muro este; *b.* muro sur; *c.* Muro oeste. Por A. Tejeda, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, p. 32; *d.* Niveles jerárquicos verticales. Por S. Pincemin, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, p. 32.

El artista empleó el agrupamiento por semejanza para resolver el problema de enlazar las escenas de los tres muros y formar un solo cuadro; esto es claro en los primeros siete personajes, los cuales comparten elementos -las plumas de sus tocados- que los relacionan visualmente a pesar de encontrarse en muros y niveles distintos; la semejanza en los gestos también fue requerida para relacionar a personajes que se encuentran separados, como el 6 y 8, o el 9 y 12 (véase Figura 4.6-a). Otro recurso fue el uso de determinados personajes como marcadores espaciales, por ejemplo el 8 y el 9, los cuales cambian abruptamente de dirección cerrando sus agrupamientos pero relacionándose por ubicación y semejanza, y el personaje 16 del muro sur representado con el cuerpo perfilado hacia la izquierda pero la cabeza rotada 90° para quedar viendo hacia el grupo del muro oeste, al cual pertenece (véase Figura 4.6-b).

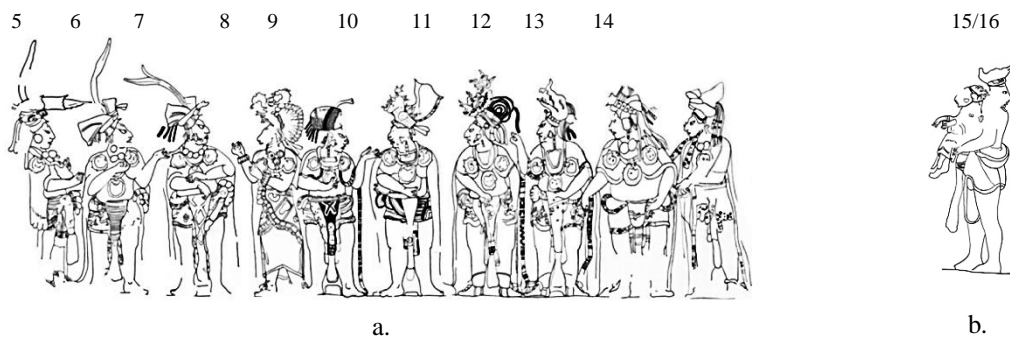


Figura 4.6 Personajes del muro Sur, Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak. a. Personajes 5-14*; b. Personajes 15 y 16. Por S. Pincemin, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, pp. 32-34.

La escena se trata de un evento social durante el cual, el gobernante Yajaw Chan Muwan II, quien gobernara a partir de 776 d. C. hasta 792 d. C., y su familia, presentan su heredero a los dignatarios bajo su mando (Pincemin y Rosas, 2014, p. 24).

Aunque en la escena parece que los personajes estuvieran alineados rítmicamente en una fila, no es el caso. Un espectador puede preguntarse por qué ninguno de ellos está viendo hacia los personajes principales ni está atento a lo que sucede; Sophia Pincemin y Mauricio Rosas (2014) proponen que, al “enrollar” la parte noreste para pegarla a la noroeste, los personajes quedan formando un semicírculo alrededor del trono en el cual queda incluido el espectador -marcado por una X- (véase Figura 4.7). De este modo, la percepción del espacio en el que se desenvuelve la escena no solo cobra sentido acorde a su disposición según la estructura del edificio, si no a la distinción de las sutiles jerarquías de la corte transmitidas por el pintor (p. 26).

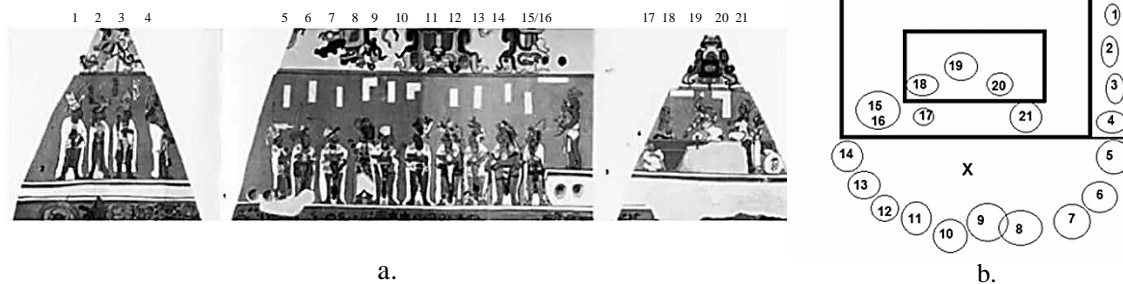


Figura 4.7 Lectura espacial de la escena. a. “La presentación del heredero”. Por A. Tejeda, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, p. 32; b. Croquis de posición de los personajes. Por S. Pincemin, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, pp. 32, 35.

A diferencia de los murales, el número de participantes en las escenas de las vasijas es más limitado. También en éstas se puede apreciar escenas relacionadas con rituales políticos, religiosos y bélicos en las que interactúan personas de la élite gobernante, sus familiares y sus aliados. Como bien señalan Pincemin y Rosas (2014):

[...] aun si sabemos que las representaciones nos muestran una cierta categoría de personas en momentos especiales y que nuestra percepción es diferente a la de los mayas, el estudio minucioso de las imágenes en sí mismas nos puede ayudar a entender partes del pasado. (p. 19)

Esta es la razón por la cual las siguientes propuestas de percepción del espacio representado en las escenas sobre la cerámica, retoma el análisis de estos dos autores, y agrega los resultados del análisis formal de la composición obtenidos hasta ahora.

3.6 Percepción del espacio

Las imágenes del arte maya están dispuestas siguiendo un orden que es susceptible de ser estudiado y analizado para descifrar las claves de su representación (Pincemin y Rosas, 2014, p. 18). Reents-Budet (1994) señala que en la cerámica maya, cuando se presenta la tercera dimensión por medio de la superposición o el levantamiento de los niveles, la espacialidad lograda es poco profunda o muy superficial al combinar únicamente dos o tres planos (p. 9). Sin embargo, en la presente investigación se considera que esto se debe a la falta de una propuesta de lectura de la tridimensionalidad que va más allá de las limitantes impuestas por el plano bidimensional y por el soporte en sí.

Cada superficie de las vasijas tiene su propio tratamiento del espacio, los campos espaciales son diferentes dependiendo de los cambios en las formas de las piezas. Los demás aspectos que intervienen son los que han sido mencionados hasta ahora: la adopción de determinado esquema, la aplicación de técnicas ordenadoras del espacio y de claves perceptivas específicas. Mediante el análisis de los esquemas compositivos y de las técnicas espaciales y perceptivas, fue posible distinguir técnicas visuales esenciales, propias de la cerámica, como los agrupamientos, la dimensión y los intervalos, que indican la profundidad y crean jerarquías visuales.

La lectura de la espacialidad parte de la distinción entre dos tipos de escenas: las que presentan una sola línea de tierra, y las que presentan varias líneas de tierra, como es el caso de las escenas cuya ubicación es reconocida por la representación de estructuras arquitectónicas como escalones, plataformas y tronos, acompañada de la presencia de cortinas y de cojines que sugieren la estructura del palacio o del lugar donde se desarrolla la escena.

Considérese primero el caso en que la localización es desconocida y solo hay representada una única línea de tierra sobre la cual se apoyan los elementos. En estos casos, los factores principales que intervienen son la superposición y la longitud del intervalo y son más notables en los esquemas secuenciales en serie, véase los ejemplos a continuación.

En el apartado acerca de la representación del espacio se presentó el rollout de K3040, en el cual Kerr coloca, al principio de la escena, al personaje tocando un *pax*, seguido por el que porta otro instrumento, identificado como un caparazón de tortuga, y finalmente al tercer personaje que agita unas sonajas. En la escena se observa, en primer plano, al personaje con el *pax*, que cubre con su tocado al del caparazón de tortuga ubicado, entonces, en un segundo plano, y éste, aunque sutilmente, se superpone al personaje de las sonajas que queda al fondo (véase Figura 4.8-a).

Proyectando esta formación se podría pensar que los tres personajes no forman una fila en el que uno está detrás del otro si no que, más bien y según el grado de superposición, uno se encuentra a lado del otro, generando de este modo la percepción de la profundidad. Ahora bien, dado que la imagen está pintada sobre una superficie cilíndrica, la serie de figuras parecen no tener un principio claro. De acuerdo al recorte de Kerr, el personaje con tambor aparece al principio (véase Figura 4.8-b), no obstante, si se considera que la pieza se gira indefinidamente y que, además, éste personaje se encuentra también adelante del que sostiene las sonajas, hace suponer que es el primero o bien es el de en medio (véase Figura 4.8-d).

El hecho de que el tamborilero se ubique en medio de los demás personajes está documentado en el *Códice Florentino*, el cual muestra, en una de sus ilustraciones, a un grupo de cinco personajes, el de en medio en plena ejecución de su instrumento, y todos parecen bailar (véase Figura 4.8-c).

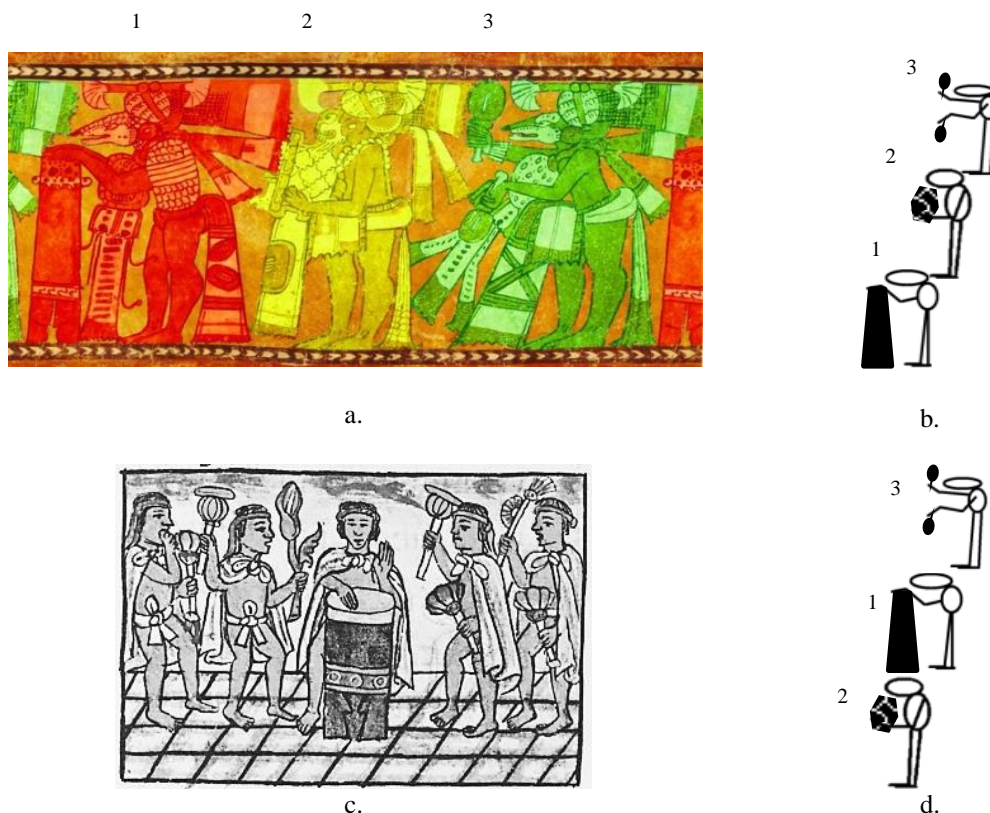


Figura 4.8 a. Percepción del espacio en K3040. a. Vaso K3040*, Chama: primer plano rojo, segundo amarillo y tercero verde. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Tamborilero ubicado al inicio. Por G. Fuentes; c. Músico rodeado de danzantes. *Códice Florentino*, libro IX, f. 30v. Por M. León-Portilla, 2007, p. 148; d. Tamborilero ubicado en el medio. Por G. Fuentes.

La siguiente también es una escena de músicos representados siguiendo un esquema secuencial en serie, se trata del cuenco K3332, proveniente de Chama (véase Figura 4.8-a). Como el ejemplo anterior, se realizó el mismo ejercicio: en primer lugar se prolongó el rollout para distinguir la ubicación de los personajes y el grado de superposiciones entre ellos, una vez hallado, se dibujó el esquema proyectivo y se cotejó con otras fuentes visuales.

En este caso se observa que la única relación de superposición se halla entre el personaje que sostiene las sonajas (7) y el que está justo antes de él (6), por lo que podría interpretarse que está adelante o al costado. La ausencia de superposiciones y traslapes indica que los personajes están en igualdad de condiciones, esto, aunado a la dinámica giratoria del soporte, lleva a percibir la escena no como una hilera de personajes, sino como un círculo cerrado por el único traslapo presente.

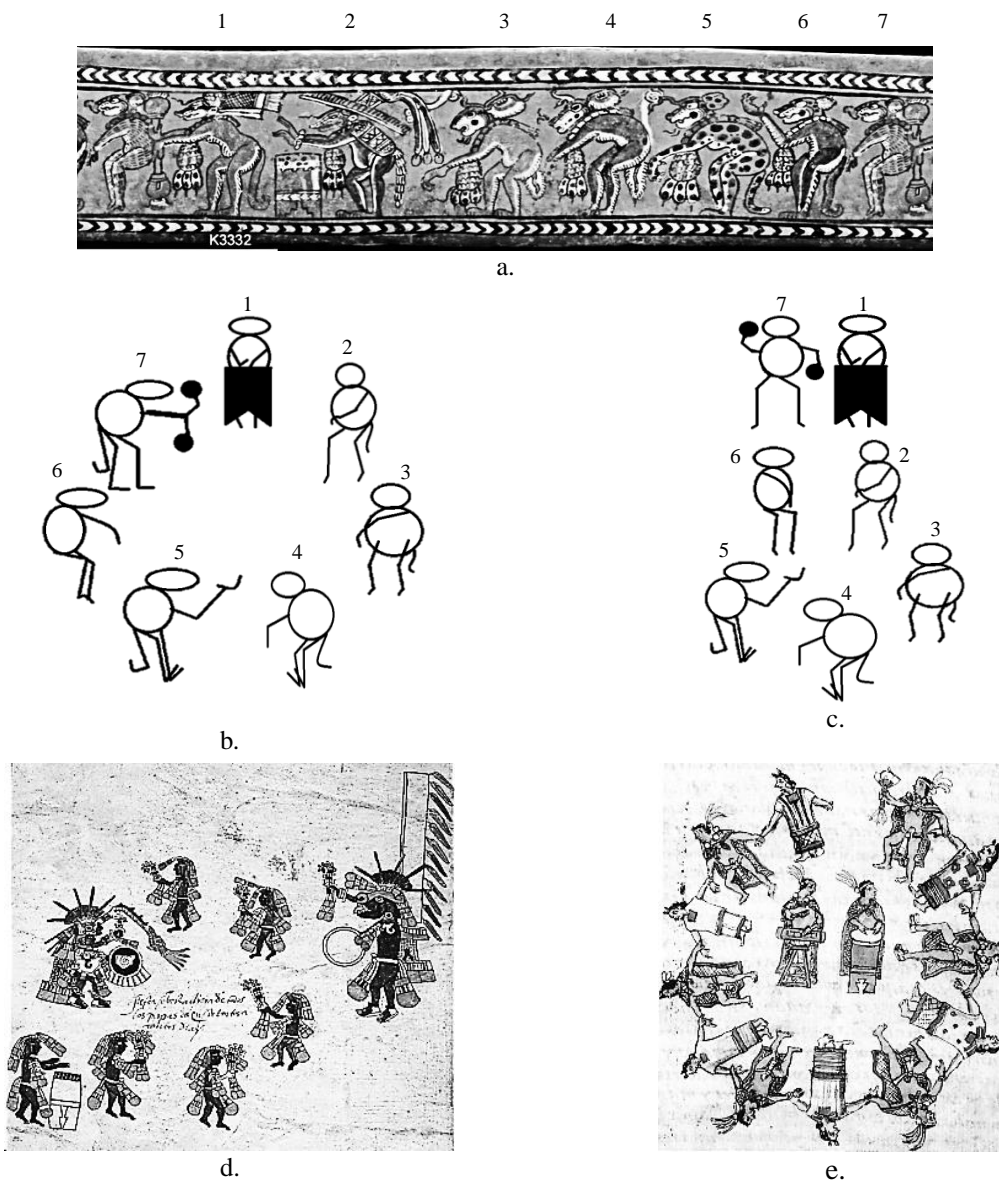


Figura 4.9 Percepción del espacio en K3332. a. Cuenco K3332*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Personajes girando, tamborilero afuera. Por G. Fuentes. c. Personajes sobre su propio eje, músicos afuera. Por G. Fuentes; d. “La fiesta de Toxcatl”. *Códice Borbónico*, XXVI; e. Grupo de mujeres y hombres danzando alrededor de los músicos. *Códice Durán*, cap. XXI. Por M. León-Portilla, 2007, pp. 146, 150.

Si a la idea de la formación en círculo, se incorpora el hecho de que los personajes adoptan posiciones dinámicas, se puede deducir que están danzando al ritmo del *pax* y las sonajas; el personaje que sostiene éstas últimas, podría, o no, formar parte del círculo, ya que tiene las piernas libres para moverse, no así el del tambor porque exige estabilidad. Según el grado de apertura de las piernas, los personajes podrían estar girando o bailando sobre su propio eje (véase Figura 4.9-b y 4.9-c).

La formación de círculos de danzantes se constata de nuevo en documentos de principio de la época colonial. En la escena titulada “La fiesta de Toxcatl”, que está representada en una de las páginas del código Borbónico (véase Figura 4.9-d), se observa a Xólotl acompañado de un grupo de danzantes con bastones, todos parecen bailar en círculo al compás de la música ejecutada por el tamborilero ubicado fuera de dicho círculo; también aparece Quetzalcóatl representado de mayor tamaño, quien mueve los brazos, pero tampoco parece participar en la formación. En una de las páginas del *Códice Durán* los músicos están representados dentro del círculo formado por un grupo de mujeres y hombres que danzan alrededor (véase Figura 4.9-e).

En el siguiente ejercicio se analiza la pieza K0594 mejor conocida como el vaso de Ratinlinxul (véase Figura 4.10-a), cuya escena ha sido descrita de diversas maneras. Al principio se pensó que se trataba de un noble trasladado en un palanquín acompañado de un perro y los remeros de una canoa que no aparece representada; posteriormente esta interpretación fue refutada por Justin Kerr quien señaló que se trataba de una procesión funeraria realizada por el individuo en el palanquín, acompañado de sus sirvientes y músicos (Kerr, 2001). Otras interpretaciones indican que se trata de un *ppolom* –mercader-transportado por sus esclavos, cargadores y guardianes armados (Angulo, 2001, p. 11), o que se trata de un cortejo encabezado por un principal, seguido por el sujeto en el palanquín y por los músicos que cargan una marimba y trompetas (Asturias, 1994). En este trabajo se considera que se trata de una procesión realizada como parte del ritual de ascensión de los gobernantes mayas, tal y como se continúa haciendo en diversas comunidades indígenas de los Altos de Chiapas -Oxchuc, San Juan Cancúc, San Andrés Larrainzar y Bachajón- (véase Figura 4.10-b). La similitud entre el ritual actual y el representado en la cerámica³² y otros soportes, ha sido identificada por Alejandro Sheseña Hernández. Este investigador indica que, en la procesión, las personas y los músicos que acompañan al gobernante en una especie de desfile, así como el uso de andas o palanquín, son parte esencial del ritual (Sheseña, 2015, pp. 39-41). El grupo de los últimos cinco personajes representados en K0594 son, en efecto, músicos, los tres primeros portan trompetas y el último una sonaja (Velázquez, 2002, p. 45).

³² Véase también K5534, K6317, K7613, K2795.

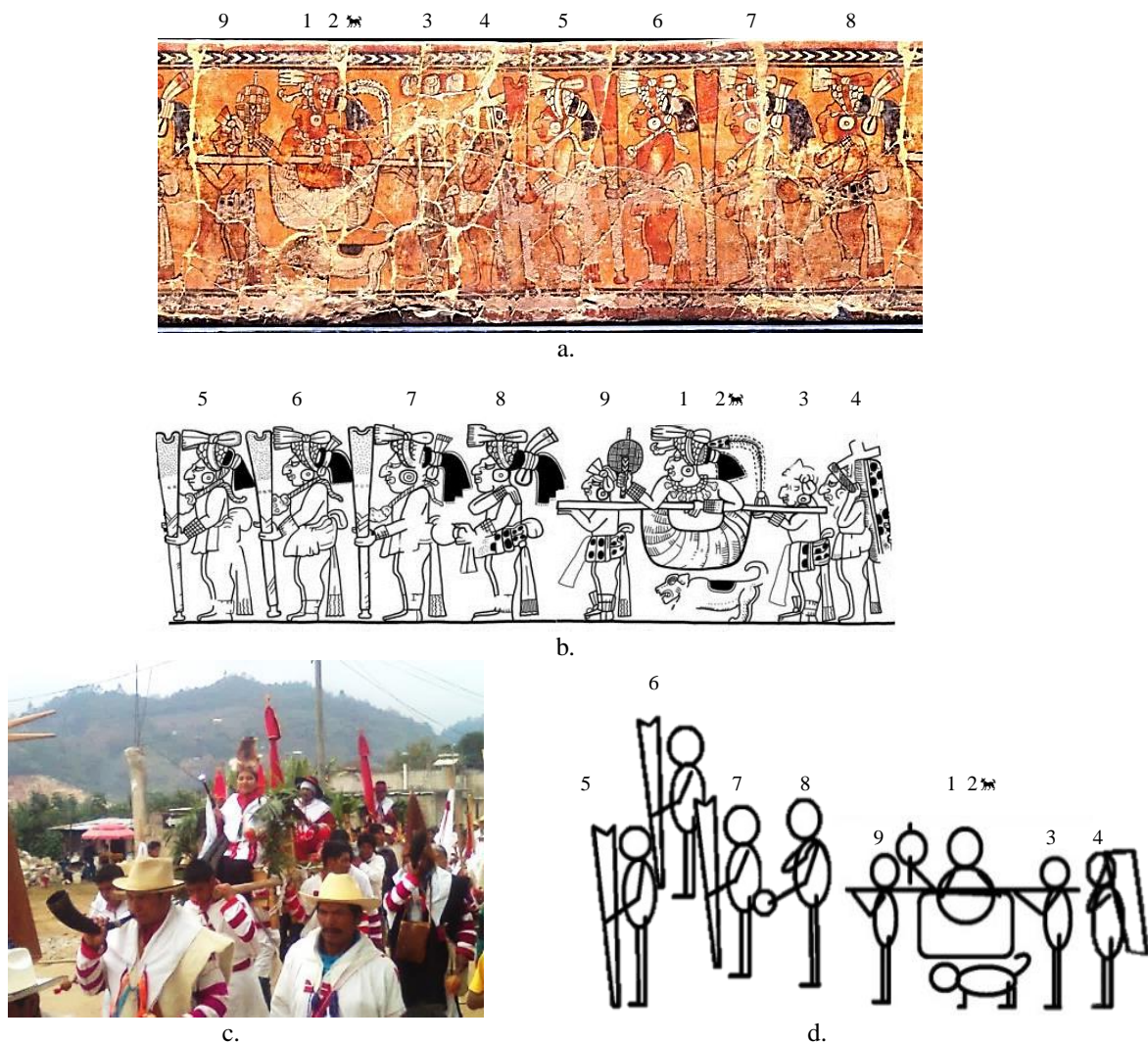


Figura 4.10 Percepción del espacio en K0594. *a.* Vaso de Ratinlinxul, K0594 (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* K0594* (dibujo). Por A. Tokovinine, en J. Kerr, (s.f.). Editado por G. Fuentes; *c.* Procesión en Oxchuc. Fotografía por A. Sheseña; *d.* Esquema proyectivo de K0594. Por G. Fuentes.

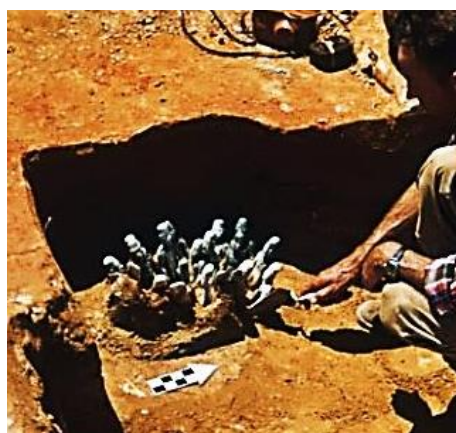
El orden de la escena que se sugiere difiere de la establecida por Kerr porque toma en consideración el modo en que se realizan las procesiones en las comunidades recientemente mencionadas. En la Figura 4.10-c se presenta la fotografía de una procesión en Oxchuc, donde observa que los músicos no van detrás del personaje en cuestión, sino adelante, anunciando el acto que está por suceder o que está sucediendo. En la fotografía tampoco se observa que los músicos se ordenen en una hilera, sino que se distribuyen siguiendo otros órdenes. La propuesta para la percepción del espacio de K0594 retoma este aspecto, aunado al hecho de que en la escena, las superposiciones y los traslajos sutiles, se dan únicamente entre el grupo de músicos (véase Figura 4.10-d).

Los siguientes ejercicios son escenas en las que se reconoce la presencia de un personaje principal hacia el cual otros se presentan. Para la lectura sugerida se consideró como referentes importantes la ofrenda hallada en una tumba abovedada dentro de un edificio del Complejo Mirador, en el sitio Perú-Waka' localizado al noreste de Tikal (véase Figura 4.11-a), y la ofrenda del entierro 4 en La Venta, correspondiente al Preclásico Medio (véase Figura 4.11-b)

La tumba de Perú-Waka', fechada para el Clásico Tardío, está compuesta por veinticuatro figuras de cerámica. La escena ha sido interpretada como un ritual de resurrección (Freidel, Rich, y Reilly III, 2010, p. 42), y entre los participantes se distinguen personajes principales, quizás miembros de la élite gobernante, de tal modo que las características de la ubicación de todos éstos, quizás pueda ayudar a comprender de mejor manera, el posicionamiento espacial de los personajes en las reuniones que se observan en las escenas pintadas sobre cerámica.



a.



b.

Figura 4.11 Ofrendas con varios personajes halladas *in situ*. *a.* Ofrenda del Entierro 39, Perú-Waka'. Hallazgo *in situ*. Por M. E. Rich, V. Matute, y J. Piehl, 2006, p. 771; *b.* Ofrenda del entierro 4, La Venta. *a.* Ofrenda en La Venta hallada *in situ*. Por abakmex, 2014.

La ofrenda de Perú-Waka' incluye seres humanos y sobrenaturales ordenados en dos círculos concéntricos: el círculo exterior representa a los miembros de la elite, sobresalen el personaje arrodillado junto a un venado y los dos de mayor tamaño, probablemente se trate del gobernante en turno y de una mujer de alto rango, el resto son representaciones de escribas, mujeres que cargan distintos objetos y de uno que sostiene una pelota. El círculo interior

muestra diversas figuras de enanos, la figurilla de una rana, una vasija miniatura y un hombre sentado abriendo la boca; estas últimas tres piezas son además, contenedores de pintura (Rich, 2011, pp. 278-279, 301). La presencia de figurillas que retratan escribas y de contenedores de pigmentos sugiere que la tumba pudo haber sido consagrada a un escriba. La ofrenda del Perú-Waka' es la primera del período Clásico, por lo que el único símil de la época son las escenas en las vasijas que muestran cómo podrían haberse llevado a cabo los rituales mortuorios (Freidel, Rich, y Reilly III, 2010, pp. 42-45; Rich, 2011, pp. 301-302).

El Entierro 4 de La Venta consiste en un grupo de dieciséis figurillas y seis hachas dispuestas de tal manera que también representan una escena. Las figurillas se hallaron de pie en posición vertical. La que se considera es la principal fue colocada de espalda a la fila de hachas detrás de ella, las otras quince figuras fueron colocadas delante de ésta en dos grupos, el primero de cuatro miembros formados de norte a sur y los otros en un semicírculo a lo largo del lado occidental de la elipse (Drucker, Heizer, y Squier, 1959, p. 152)

Estos conjuntos tienen un gran valor arqueológico porque han permitido que más de mil años después de su producción, sea posible tener una idea más clara de cómo podía percibirse la élite en un acto en el que interactuaban. Las siguientes propuestas parten de que los personajes se ubican enfrente del principal, en forma de semicírculo o variantes a este, ya que, siendo el personaje principal, es difícil pensar que otro ocupe un lugar relevante dentro del esquema.

En K1439 (véase Figura 4.12-a) se observa a un personaje sentado sobre un trono que es un jaguar parado sobre sus dos patas delanteras y el cuerpo contorsionado hacia arriba y al frente. Ambos están unidos tan indisolublemente que se presentan como una sola forma multiestable, nótese, por ejemplo, que las piernas del jaguar están colocadas donde irían las piernas del personaje si éste estuviera de pie; así también la puma superior del tocado ubicada justo encima del borde de la pierna del jaguar coincidiendo con ésta. Este personaje es el más alto pues se prolonga sobre el texto horizontal del borde superior, también es el más ancho y el que mayor espacio vacío tiene a su alrededor, por sus dimensiones es considerado el personaje principal y se identificó con el número 1. La numeración del resto de los personajes que componen la escena se hizo a partir de éste, hacia la derecha y en orden ascendente.

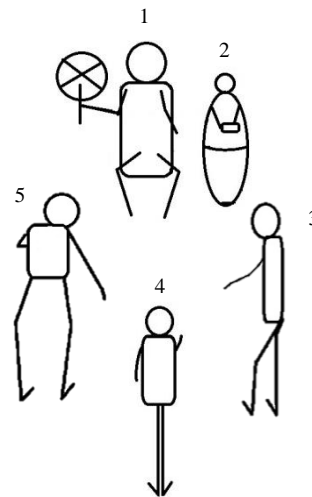
En la escena se observa que los personajes 4 y 5 se dan la espalda, marcando de este modo el cierre del agrupamiento, ahora bien, dado que sólo hay un conjunto de personajes, también marcan el inicio/final de la escena. También se observa que los personajes 1, 2 y 4, están de perfil y viendo hacia la izquierda, el 3 tiene el torso ligeramente escorzado y mira hacia el piso, así como el 2, pero éste está de frente, con el rostro de perfil hacia la derecha.



a.



b.



c.

Figura 4.12 Percepción del espacio en K1439. *a.* Vaso K1439, Ik (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Piezas del Entierro 39, Perú -Waka', restauradas colocadas tal y como fueron halladas. Por R. López. 2010. © The Archaeological Institute of America; *c.* Esquema proyectivo de K1439. Por G. Fuentes

Generalmente el personaje principal se encuentra en primer plano, sin embargo en esta escena el personaje 2 se superpone a éste aunque sin interferirle ya que está de rodillas. El

personaje 3 está ligeramente superpuesto al 2 -nótese en los pies-, por lo que se infiere que se encuentra antes que éste, y a su vez, el 4 se superpone al 3, como se observa en su brazo izquierdo y el objeto alargado que sostiene con la mano derecha, ambos pasan por encima del brazo izquierdo del personaje 3. En el esquema sugerido se ubica al personaje principal al fondo y frente a él al personaje 4 que marca el inicio de la escena, el resto de los personajes se ubican uno a un costado del otro formando un semicírculo (Véase Figura 4.12-c); formación similar a la de la ofrenda 39 de Perú-Waka', con los personajes principales en un extremo hacia el cual convergen los demás (véase Figura 4.12-b).

Los siguientes ejercicios toman en consideración escenas en las cuales se reconoce estructuras sencillas como escalones, tronos, templete o paredes de edificios, que enfatizan la percepción de un espacio localizado. La superposición, la longitud del intervalo, así como los agrupamientos por semejanza y los indicadores direccionales kinésicos, continúan siendo los factores importantes para indicar la profundidad.

En la escena de K30245 (véase Figura 4.13-a) se observa a un personaje dentro de una estructura que puede ser un templete representado de perfil. El personaje que está justo antes de dicha estructura le da la espalda por lo que indica el inicio/final de la escena. El personaje principal está representado dentro del templete, de frente y con los brazos sami abiertos, su rostro de perfil mira hacia la derecha. El resto de los personajes están de perfil y mirando hacia la izquierda a excepción del número 5, quien tiene la cabeza rotada 90° para quedar viendo hacia atrás. Los personajes 1, 2, 6 y 7 están sentados y los demás, parados.

Ubicando el personaje principal dentro de su templete al inicio de la escena, se asume que los demás están frente a él. Como no se halló superposiciones en la hilera de personajes, se propone que, como en el caso de los músicos y en las ofrendas halladas *in situ*, los personajes están ubicados frente al personaje principal rodeándolo. Ahora bien, los personajes podrían agruparse en tres conjuntos: el primero está formado el personaje principal y el número 2, relacionados por su proxémica, ya que la mano del primero se posiciona sobre el muslo del segundo sin llegar a tocarlo pero invadiendo su espacio. El segundo está formado por los personajes que están sentados y el tercer por los que están de pie.

Aunque en la imagen se observa que están alejados e intercalados, su semejanza lleva a percibirlos como unidad, por lo que en la percepción del espacio la relación por semejanza debe hacerse evidente.

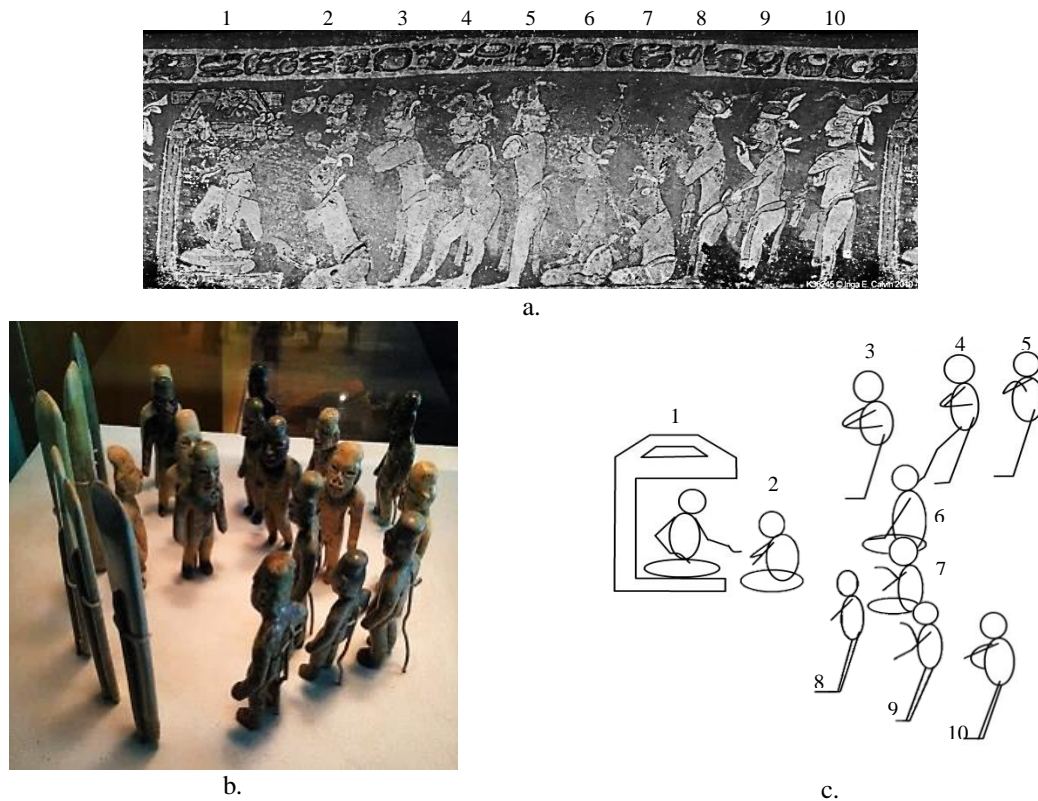


Figura 4.13 Percepción del espacio en K30245. *a.* Vasija K30245 (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; *b.* Ofrenda de La Venta, en exhibición. Por Y. Rodríguez, <http://www.imgrum.net>; *c.* Esquema proyectivo de K30245. Por G. Fuentes.

La propuestas de percepción del espacio para esta escena, ubica al personaje principal frente al número 2, detrás de éstos al resto de los personajes sedentes a la misma altura en igualdad de condiciones y, finalmente, a los agrupamientos de tres personajes de pie ubicados a cada lado y también a la misma altura, flanqueando a los personajes sedentes; la postura del número 5 podría indicar la relación de igualdad y semejanza entre los dos conjuntos de personajes de pie (véase Figura 4.13-b). La ubicación de los tres personajes sedentes al centro de la escena es una posibilidad sugerida por la formación de los personajes en la ofrenda del Perú-Waka', y los de los círculos concéntricos en la de La Venta (véase Figura 4.13-b), las cuales, además, parece corresponder a la semejanza visual de los elementos al interior de la escena.

Las siguientes tres escenas incluyen específicamente, la estructura reconocible de un trono (véase Figura 4.14-a). La presencia de este elemento es importante porque proporciona un dato espacial específico para la organización de los personajes que componen las escenas; aquel que se encuentra sobre dicha estructura es considerado el principal (véase Figura 4.14-a). Esto parte de representaciones en otros medios como en piedra tallada -estelas y tableros-, figurillas de arcilla cocida y pintura mural.



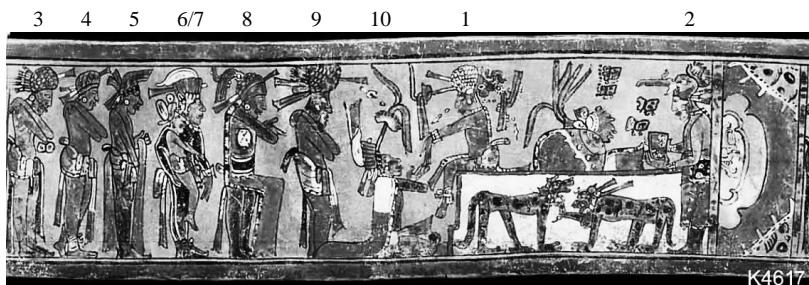
b.



b.

Figura 4.14 Estructura reconocible: trono. *a.* Trono en el Palacio de Palenque. Por L. Schele, 2005. © FAMSI *b.* Ajaw sobre trono, Clásico Temprano, Petén. 2005. © Authentic Maya.

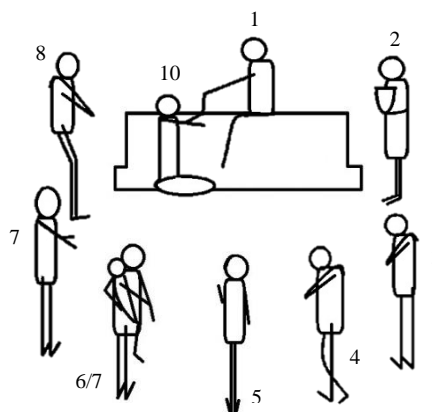
En la siguiente escena se observa al personaje principal sentado sobre el perfil del trono, con el cuerpo y rostro de perfil hacia la izquierda, extiende su brazo izquierdo hacia el personaje frente a él, sus piernas cuelgan sin alcanzar el piso por lo que se infiere que el trono es alto, además su muro está decorado con dos jaguares (véase Figura 4.15). Sobre el mismo trono pero a un costado se observa varios objetos entre los cuales se reconoce un tocado o parte de él. En el mismo lado, pero a nivel del piso, se observa al personaje 2 de pie y de perfil en dirección hacia izquierda pero fijando la vista en la vasija que sostiene entre sus manos; este personaje da la espalda a un elemento vertical con un diseño similar al dibujado en los cojines de los tronos en las dos escenas anteriores, también queda de espalda con el personaje número 3, por lo que ambos marcan el inicio/cierre de la escena. Los siguientes personajes -del 3 al 10- están de perfil hacia la derecha, el 6 tiene el torso ligeramente escorzado debido a que carga a otro personaje con su brazo derecho; todos, a excepción del último personaje, están de pie. El personaje 10 está sentado con el rostro levantado hacia el personaje sobre el trono, su palma extendida toca la del personaje principal, quedando, de este modo, relacionado directamente a él.



a.



b.



c.

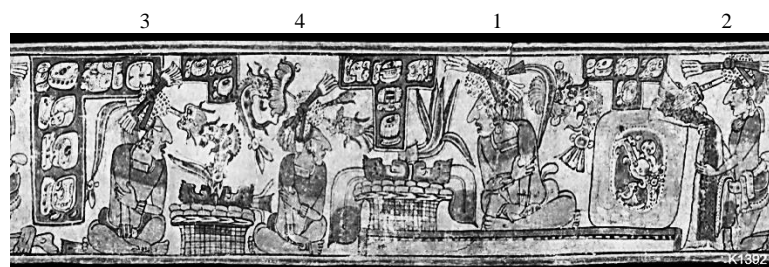
Figura 4.15 Percepción del espacio en K4617. *a.* Cuenco K4617*, Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; *b.* Tablero Oval, Casa E del Palacio de Palenque. Relieve. 1994. © Wikimedia Foundation; *c.* Esquema proyectivo de K4617. Por G. Fuentes.

La escena incluye una cantidad más grande de personajes a comparación de las escenas anteriores. El agrupamiento más grande lo constituye los personajes 3 al 9, representados en una hilera y sin sobreposiciones ni traslapos, por lo tanto y siguiendo los ejemplos de los músicos y de los entierros de Perú-Waka' y La Venta, dichos personajes podrían estar ubicados en un semicírculo, expresando el mismo nivel jerárquico (véase Figura 4.15-c).

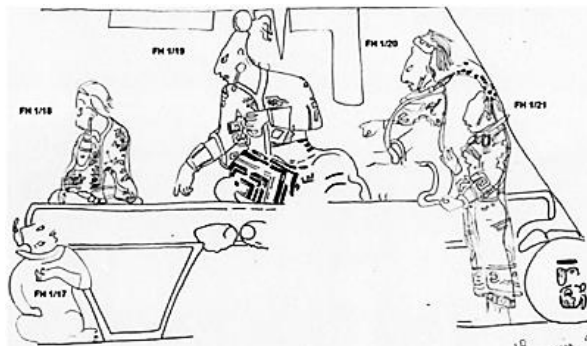
Todo lo que era relevante culturalmente tenía representación visual, además debía ser apreciado claramente sin interferencia de algún otro elemento. Esto explica por qué el personaje principal pareciera estar sentado en uno de los perfiles laterales del trono y no en medio, de colocarse en medio, quizás los jaguares que decoran el trono no se mostrarían íntegros al observador. En una figurilla del Clásico Temprano, se observa al gobernante o personaje de alto rango al centro del trono, y al nivel del piso a un personaje femenino ofreciéndole un objeto, al parecer un tocado (véase Figura 4.15-b). Nótese que el trono en

forma de un animal, quizás un jaguar, está en primer plano, aun cuando, basándose en la superposición del tocado sobre el personaje principal, el personaje femenino frente a él.

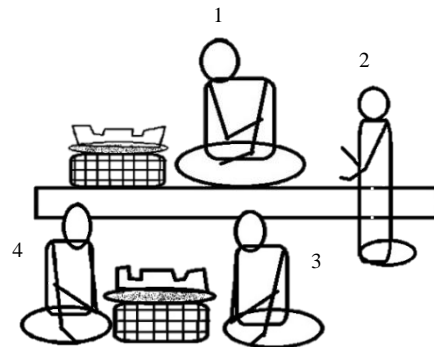
En K1392 se observa un grupo de cuatro personajes, el principal está sobre el trono y numerado con el 1 (véase Figura 4.16-a); éste y el 2 tienen el rostro de perfil mirando hacia la izquierda y los otros dos hacia la derecha, indicando de este modo un eje central entre los dos grupos de la escena. El personaje principal, el 3 y el 4, están sentados de frente con las piernas cruzadas y el torso ligeramente escorzado; únicamente el 2 está de perfil y arrodillado.



a.



b.



c.

Figura 4.16 Percepción del espacio en K1392. a. Cuenco K1392*, Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Escena con trono en Bonampak. Por S. Pincemin, en S. Pincemin y M. Rosas, 2014, p. 35; c. Esquema proyectivo de K1392. Por G. Fuentes.

Los personajes 2 y 3 se dan la espalda por lo que podría suponerse que 3 marca el inicio de la escena y 2 el final. Una vez que se identificó al personaje principal, el inicio y final de la escena, se agrupó a los personajes de acuerdo a la dirección de sus visuales.

Para el esquema propuesto se incluyó los siguiente objetos no enumerados en el rollout: los dos elementos, al parecer canastos, ubicados entre los personajes 3 y 4 y 4 y 1, que contienen plumas o quizás tocados y la figura cuadrangular que se observa a un costado del

personaje principal, posiblemente se trate de un cojín adornado con la imagen de un ser sobrenatural en el centro (véase Figura 4.16-c). Estos tres elementos más el trono aseguran una mejor interpretación de la profundidad. En la propuesta se colocó al personaje principal en el centro del trono, delante de él pero al costado y a nivel del piso, al personaje 2, nótese que el textil que sostiene entre sus manos se superpone al cojín del trono. Los personajes 3 y 4, que en el rollout se observa a un costado del trono puesto que así lo exige el medio bidimensional, están más bien frente a éste. Ambos se superponen ligeramente a la canasta que hay en medio, por lo que se infiere que están al mismo nivel sentado uno a lado del otro detrás del canasto que pasaría entonces a primer plano. Por el gesto en su rostro, el personaje 3 parece dirigirse al principal quien le responde con un gesto similar. En orden de cercanía-profundidad se observa en primer plano al canasto, detrás de éste y delante del trono a los personajes 2, 3 y 4 ocupando el segundo plano, posteriormente se ubica el trono y sobre éste el otro canasto y detrás de éste al personaje principal en último plano.

En el muro oeste de la “presentación del heredero” en el mural de Bonampak, es Yajaw Chan Muwan II quien se encuentra representado sobre el trono (véase Figura 4.16-b), aunque lo acompañan su esposa y su madre, éstas son más pequeñas y están ubicadas a los costados, el centro del trono es ocupado exclusivamente por el gobernante (Pincemin y Rosas, 2014, p. 26), lo cual prueba una formación similar a la propuesta de la percepción del espacio para K1392.

En K0558 se observa una formación similar a K1392 (véase Figura 4.17-a), sin embargo la jerarquía entre los personajes es más aguda. El personaje principal está representado de frente, sentado sobre el centro del trono con las piernas cruzadas, su cabeza está de perfil y tiene su tocado desplegado en sentido horizontal que lo hace ocupar una mayor extensión, lo flanquean textos glíficos. Los personajes 2 y 3 también están de frente y con la cabeza de perfil, pero el torso ligeramente escorzado, ambos miran hacia direcciones opuestas por lo que se les considera el inicio/cierre de la escena. El personaje 4 está de pie, totalmente de perfil y el número 5 de rodillas, con la cabeza y el rostro de perfil, pero el torso de frente ligeramente escorzado. A diferencia de la escena anterior, el trono es más alto; sobre éste se extienden unas figuras que parecen ser piezas textiles.

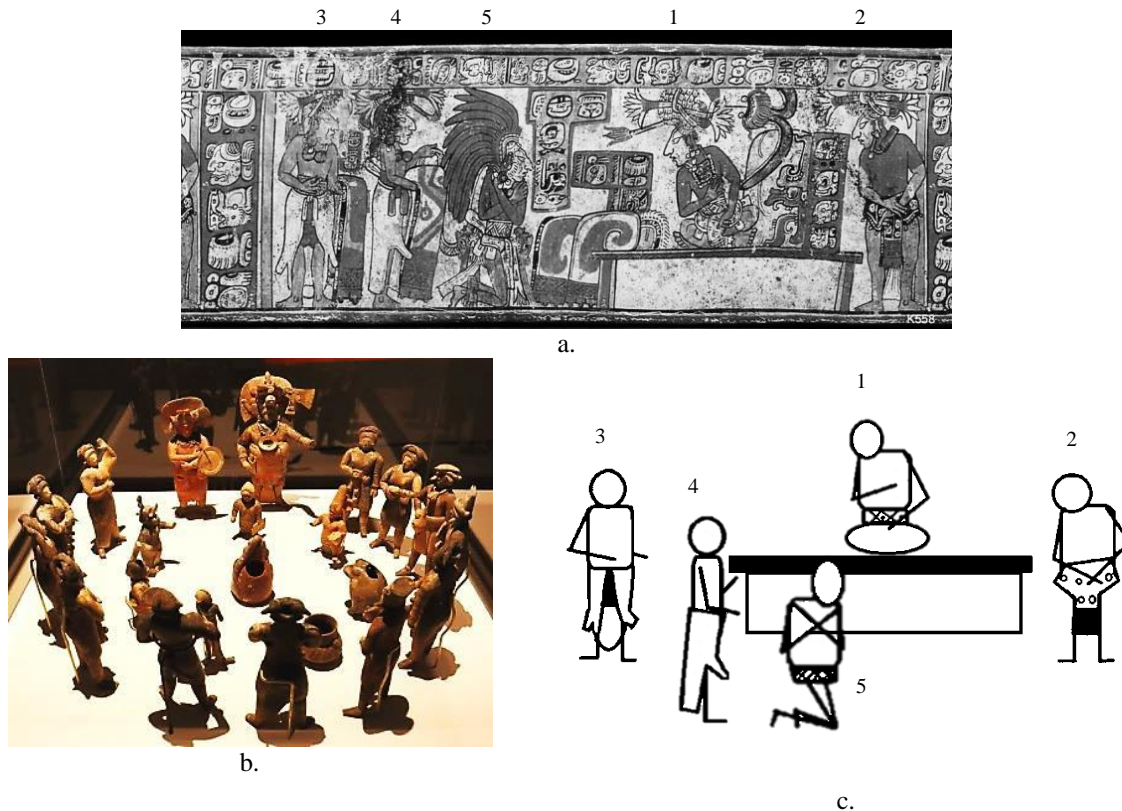


Figura 4.17 Percepción del espacio en K0558; *a.* Vaso K0558*, San Agustín Acasaguastlán (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr. *b.* Piezas del Entierro 39, Perú-Waka' en exhibición. (s.f); *c.* Esquema proyectivo de K0558. Por G. Fuentes

Se observan las siguientes superposiciones: el personaje 1 se superpone a la figura cuadrangular representada a su lado, que, como en la escena anterior, parece ser un cojín. El personaje 2 se superpone al texto vertical ubicado justamente en el inicio/cierre de la escena, recuérdese que los textos verticales a veces llegan a formar parte de la escena, organizando los espacios y generando la percepción de la profundidad como en este caso. Aunque el personaje 2 no se superpone a otro personaje, sí invade el espacio del trono, de donde se toma su jerarquía y posición. El personaje 4 está ligeramente superpuesto al 3, el traslape se nota en las plumas de su tocado, y el 5 se superpone al 4 (véase Figura 4.17-c).

Los planos generados son cinco; en el primero se ubicó al personaje 5 arrodillado frente al personaje principal con las piezas de textiles en el medio -nótese que el eje direccional coincide con dichas piezas que parecen ser el elemento relevante del tema tratado en la escena-. En segundo plano está el personaje 4 que parece sostener con su mano izquierda

una prenda o quizás la capa del personaje 5, y con la derecha otra prenda o textil; los personajes 2 y 3 que ocupan el tercer plano, fueron ubicados a los costados del trono, el 2 está más cerca éste porque así lo indica la invasión de su tocado en el espacio que rodea al personaje principal, así como la inclinación de su cuerpo y dirección de la visual, similar al de éste último. En el cuarto plano se ubicó a las piezas textiles colocadas sobre el frente al principal, quien, desde el fondo de la escena, se inclina para examinarlas con más atención.

El tema de la siguiente escenas es bélico, incluye numerosos personajes en posiciones sumamente dinámicas. En esta composición no se observa marcadores espaciales de inicio/cierre similares a los anteriores. Los marcadores espaciales de relación dentro de la composición -personaje con el cuerpo de perfil y la cabeza rotada 90°- sí son más comunes.

En K2352 se observa un gran conjunto de once integrantes todos de perfil pero con el cuerpo en diversas posiciones (véase Figura 4.18-a). El personaje principal fue identificado por su posición espacial, es el único personaje que no muestra traslapo, es decir está en primer plano. Este personaje, con el torso de frente y las piernas de perfil giradas hacia la izquierda, sostiene una especie de lanza fácil de identificar por el espacio vacío que la rodea. Los personajes 3, 10 y 11 tienen una posición similar a la del 1: piernas de perfil y torso de frente, sin embargo están representados en otros planos, además el 10 y el 11 tienen el rostro girado 90° en dirección contraria a la de sus piernas, y el 3 está relacionado indisolublemente al personaje 2. El 8 también tiene el torso de frente, así como sus piernas, pareciera estar en primer plano pero la parte superior de la lanza que sostiene está traslapada por el rostro del personaje 7.

No hay personajes cuyas posiciones marquen un claro inicio y final de la escena, pero sí un elemento vertical que podría indicar un posible orden, se trata del texto jeroglífico localizado entre los personajes 8 y 9, personajes que si bien no se dan la espalda, tienen la mirada dirigida en direcciones opuestas. Las posiciones de los personajes 3 y 4 son similares por lo que se puede suponer que separan a dos sub grupos. Los demás agrupamientos fueron realizados a partir de la íntima proximidad entre los personajes que los lleva a interconectarse de diversas formas, tal y como se observa entre los personaje 2 y 3, 4 y 5, 6 y 7, relacionados indisolublemente.

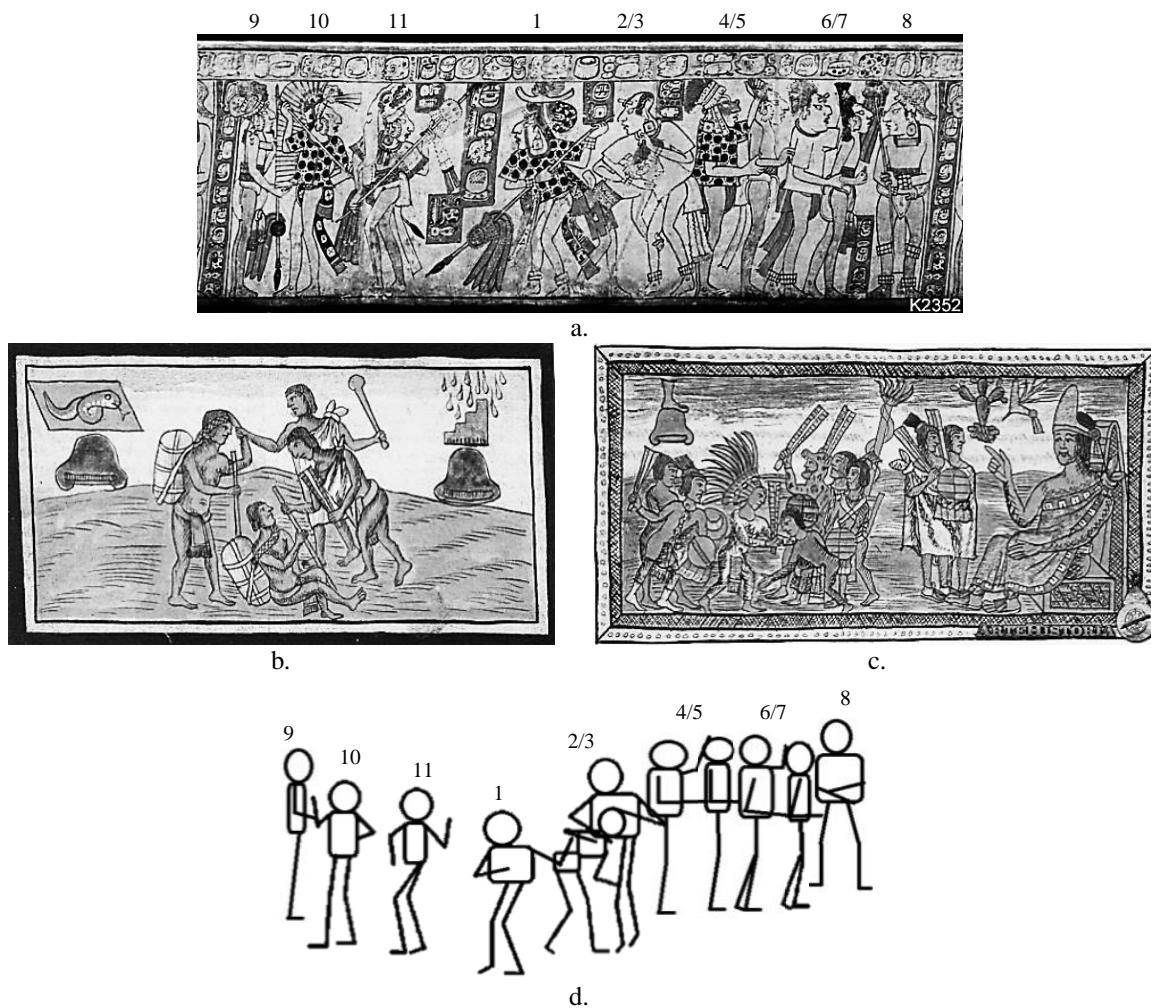


Figura 4.18 Percepción del espacio en K2352. a. Vaso K2352*, Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; b. Guerreros armados. Lámina de Fray Diego Durán ‘Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme’ fol. 186v. Por M. A. Cervera Obregón, 2012; c. Batalla entre Tenochtitlán y Cholula. *Códice Durán*. Por A. Cruz García. ©Alvaro Cruz García; d. Esquema proyectivo de K2352. Por G. Fuentes.

Luego de realizar los agrupamientos se consideró las superposiciones y los intervalos, el resultado trajo a la vista un ordenamiento espacial compuesto en dos secciones, el primero del por los personajes 9, 10, 11 y 1, y el otro por los personajes 2 al 8 (véase Figura 4.18-d). En algunas láminas del *Códice Durán* se observa escenas de enfrentamientos bélicos en los cuales se nota la relación indisoluble de los personajes interconectados (véase Figura 4.18-b y 4.18-c), así como el ordenamiento de los personajes en diversos agrupamientos, similar al propuesto.

La escena de K2352 fue analizada a partir de estos agrupamientos por relación, ya que los agrupamientos por semejanza conducen más a una lectura de la jerarquía en el rango de los personajes según sus atributos, que según su espacialidad. Dentro de los agrupamientos observados se puede notar la jerarquía según las categorías arriba/abajo.

Ciertas partes del entorno son reconocidas como entidades visualmente organizadas, y el reconocimiento de esa organización visual implica una operación semiótica mediante la cual se adscribe a algo, algún tipo de sentido, orden o relación entre sus partes. Cuando no hay indicadores espaciales, la lógica es otra. Si la representación de la profundidad va de acuerdo al tema, el tema de las escenas sin indicadores espaciales son generalmente mitológicas, un fondo liso sin representación de alguna otra estructura reconocible hasta ahora. Esto no implica que se trate de un plano bidimensional pues aun así, en muchas de estas escenas los elementos son representados con volumen, mediante traslajos y superposiciones.

3.7 Recorrido visual

El recorrido visual es un proceso provocado por el dinamismo interno de la composición, por lo tanto, movimiento y dirección serán conceptos ligados inevitablemente a él. Todo recorrido visual implica dirigir la mirada del espectador hacia diversos puntos y de manera continua. En la pintura mural y en los códices existe una forma de recorrido o “lectura” visual de acuerdo a las dimensiones del plano pictórico totalmente diferente al de la cerámica debido a que ésta no presenta una superficie plana, sino cilíndrica.

Los vasos, cuencos y platos son objetos portables, característica que responde a su naturaleza funcional. Es por esto que, para observar la totalidad de su diseño, es necesario manipularlos. La manipulación implica girarlos completamente sobre su eje o rotarlos parcialmente hacia la izquierda o derecha, en sentido horizontal o vertical. Estos movimientos son indispensables para identificar el inicio/cierre de las escenas, así como el rango de visibilidad o porción del área gráfica que queda a la vista del observador; ambos procedimientos son esenciales dentro del proceso general del recorrido visual. A continuación se explicará cada uno de ellos, y otros elementos que intervienen en la generación de movimiento y dirección visual. Al finalizar se presentará una descripción general de los pasos que se siguieron y las propuestas que muestran las variantes incluidas dentro del proceso.

3.7.1 identificación del inicio/cierre de la escena.

El inicio y cierre de las escenas está conformado por elementos que delimitan la composición en sentido horizontal y vertical; la delimitación horizontal ya ha sido referida con anterioridad al explicar la función de los bordes y el formato, en este apartado se expondrá con más detenimiento la función de los textos horizontales y los elementos verticales. Conviene señalar que, en todos los casos, el inicio/cierre de las escenas pintadas sobre las piezas coincide en un mismo punto debido a que la superficie es cilíndrica.

Para identificar el inicio/cierre de las escenas, la cual no significa necesariamente el inicio de su lectura sino únicamente su delimitación, es necesario hacer una primera distinción entre escenas con textos y escenas sin textos. En las primeras, el inicio del texto puede coincidir con algún eje de la escena; en los casos en que no hay coincidencia o alguna otra relación directa entre texto y escena, ésta debe ser analizada como si no tuviera texto, mediante la intervención de elementos compositivos, el primero de los cuales es el esquema compositivo, seguido de diversos elementos dinámicos y escalares.

Ya se señaló que existe dos tipos de esquema: los secuenciales y los fijos; los primeros pueden estar ordenados en serie y en secciones. Los esquemas secuenciales en secciones no presentan mayor complicación para identificar el inicio/cierre de la escena, ya que presentan elementos verticales que delimitan en el espacio pictórico de manera gráfica. Los esquemas secuenciales en serie, así como los esquemas fijos son los que requieren una mayor precisión de los elementos que indican el inicio/cierre de sus escenas. De manera general, los elementos identificados como indicadores del inicio/cierre pueden ser agrupados en tres grandes categorías: textuales, dinámicos y escalares. Estos indicadores no son independientes, en muchas ocasiones se encuentran presentes simultáneamente.

3.7.1.1 Indicadores textuales.

Cuando las vasijas presentan más de un texto se dice que contienen un texto “primario” y uno “secundario”. El primero suele escribirse con glifos grandes y ubicarse en lugares prominentes como a lo largo del borde o en posición vertical, contenido en bandas anchas y escrito con glifos de mayor tamaño. Los textos “secundarios” son más cortos y sus glifos más

pequeños, por lo general, son expresiones cortas asociadas a las escenas iconográficas (Kettunen y Helmke, 2010, p. 40).

Tanto los textos primarios como los secundarios, horizontales, verticales o en ángulo, son parte esencial del diseño de la escena porque la delimitan, organizan y equilibran; en otras palabras, se utilizaron como recursos compositivos al ser colocados en lugares específicos para definir las tensiones, balances y divisiones internas del espacio pictórico. La relación visual con las escenas es tal, que incluso llega a traslaparse con los elementos iconográficos que las componen. Aunque los textos son centrales para la estética y la composición global de la vasija, también los son para identificar el orden de su lectura y el significado, por ello es indispensable reconocer su estructura básica e identificar qué tipo de texto es, qué información proporcionan, en qué orden debe leerse y si dicha lectura coincide en algún eje.

Durante un largo tiempo se pensó que los textos pintados en las vasijas no tenían significado y, por lo tanto, su estudio quedaba relegado. Fue Michael D. Coe quien comenzó a analizar las escenas pintadas en relación con los textos jeroglíficos que las acompañan (Miller, 1989, p. 137; Beukers, 2013, p. 7). En la actualidad, se sabe que el texto horizontal que aparece en la parte superior de las vasijas contiene información que no siempre se relaciona directamente con las escenas, es decir, no describe su iconografía. Se le conoce como Secuencia Primaria Estándar (PSS, por las siglas en inglés de Primary Standard Sequence) y ha sido identificada como una frase de naturaleza dedicatoria del tipo “[es] el X [para Y] de la persona Z”, sintetizada de la siguiente manera:

[FECHA]-VERBO(S) DEDICATORIO(S)- [TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE]-
OBJETO-[CONTENIDO]-PROPIETARIO

Aunque la estructura gramatical de la Secuencia se clasifica en por lo menos quince tipos, trece de éstas son básicas (Mora-Marín, 2008, p. 2; Boot, 2014, p. 16); y a pesar de su variedad de formas, toda SPE contiene la misma información: fecha, características de la pieza (tipo, forma, funciones y contenido), nombre del poseedor con sus títulos, nombre del artista que pintó o grabó el texto y la iconografía, y el lugar de procedencia (Kettunen y Helmke, 2010, p. 42).

Diversos investigadores señalan que la estructura de la SEP se formalizó durante el período Clásico Temprano, convirtiéndose en un componente estándar de la cerámica policroma a partir de ese momento (Reents-Budet, 1994, p. 144; Mora-Marín, 2008, p. 25). La fecha que precede al texto dedicatorio es el único elemento que rara vez se encuentra en la cerámica de todo este periodo específico (Boot, 2014, p. 16).

Comúnmente, la SPE comienza con el “Signo Inicial”, deletreada silábicamente ‘**a-la-ya** que sugiere *alay* que significa “aquí, este(o), (a)” (Boot, 2005, p. 5), seguido de uno de los siguientes verbos: GOD N cuya lectura propuesta es *t’ab* que significa “preparar, inaugurar”, STEP también *t’ab* “ascender”, FLAT HAND que se lee *k’al* y significa “encerrar, envolver; presentar”, o BAT, que se lee *tzutz* y hace referencia a “unir una cosa con otra para que parezca una sola” (Boot, 2014, p. 16) (véase Figura 4.19).

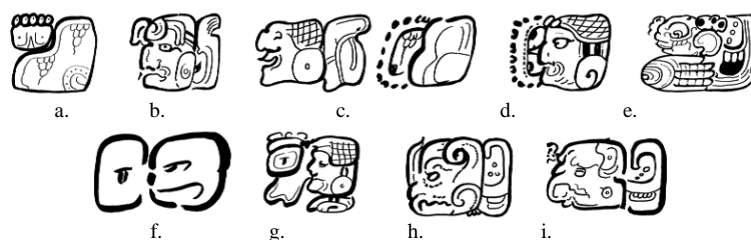


Figura 4.19 Ejemplos de verbos dedicatorios. *a.* verbo STEP, K0508; *b.* Verbo GOD N, K0532; *c.* verbos GOD N y STEP, K1921; *d.* Combinación de verbo GOD N y STEP, K1837; *e.* Verbo FLAT HAND, K1183; *f.* Variante reducida del verbo RISING BREATH, K5850; *g.* Combinación de RISING BREATH y GOD N, K2914; *h.* Verbo BAT, K1485; *i.* Alternativa del verbo BAT, K5062. Por E. Boot, 2014, p. 16.

El tratamiento de la superficie se refiere a si fue pintada-escrita o esculpida. Es importante notar que los textos dedicatorios muestran una interesante coincidencia entre los conceptos “pintado-escrito” y “grabado-esculpido”. La raíz *tz’ihb* “pintar; escribir” puede encontrarse en los textos dedicatorios pintados, grabados y también en textos que emplearon jeroglíficos esculpidos o modelados. Como se mencionó anteriormente, la expresión visual maya comprende tanto lo escrito como lo dibujado, el glifo leído como *tz’ihb* hace referencia tanto a la acción de pintar como a la de escribir porque ambas esferas eran concebidas como una sola.

El objeto en sí puede ser clasificado por su forma: *jay* (vaso o cuenco), *lak* (plato), *jawante’* (plato trípode); por su función: *uk’ib* (instrumento para beber), *we’ib* (instrumento

para comer); o por su función metafórica: *Yotot[il] uk'inil uchanil* (el hogar del sol). Por su parte, una gran variedad de frases define el contenido, en los cuencos y vasos cilíndricos es común que sea alguna bebida hecha de cacao (*kakaw*) o atole de maíz (*u[u]l, sakha'*). La parte final de la SPE revela el nombre y los títulos -a veces abreviados- del dueño de la vasija e información acerca de su linaje (Boot, 2014, p. 17).

Aunque algunas partes del texto dedicatorio aún no han sido interpretados satisfactoriamente, el orden de la mayoría de los textos se ajusta a la formula anteriormente señalada. El texto puede ser extenso cuando contiene múltiples verbos dedicatorios o frases elaboradas, o abreviado, en cuyo caso se omite la fecha y el glifo inicial y se comienza con el nombre del objeto, seguido de su tipo o función. Esto quiere decir que muchas partes de la SPE pueden ser omitidas a excepción del nombre del objeto en sí.

Identificar ya sea el signo inicial o el nombre de la pieza, es de vital importancia por más de una razón: no sólo para descubrir si se trata de la SPE (ya que no existe ejemplo de éstas alguno de los dos glifos), un texto “secundario” o un pseudoglifo,³³ si no para tener una idea de si el inicio de la lectura del texto coincide con algun eje compositivo de la escena representada.

El primer glifo de la SPE funcionaria como el indicador del inicio/cierre del texto, debido a la forma cilíndrica de las vasijas (Kettunen y Helmke, 2010, p. 40). Sin este glifo no habría forma de ubicar el punto de inicio de un texto que, de otra forma, parecería correr en una banda continua alrededor del borde superior.

De todos los ejemplos de la SPE donde se identificó el glifo inicial o el que nombra a la pieza, se observó que, en efecto, la mayoría parece coincidir con un eje de la escena localizado al inicio o al centro de una figura o sección (véase Figura 4.20).³⁴

³³ La presencia de pseudoglifos en vasijas es común, algunos investigadores señalan que parecen haber servido para dar la impresión del uso de escritura pero que probablemente fueron ejecutados por artesanos que no sabían escribir (Kettunen y Helmke, 2010, p. 42). También pudieron haber servido de elementos mnemotécnicos integrados al diseño como una innovación artística, ya que, con o sin sentido, los textos en vasos hacían que éstos poseyeran más prestigio que los que no contenían textos de ningún tipo (Boot, 2014, pp. 15, 26). Véase K30079, K30085, K30090, K30097.

³⁴ Véase también K1399, K1439, K1452, K1523, K2085, K2573, K2704, K2914, K4962, K5072, K5349, K5456, K5850, K6059, K7182, K7524, K907, K9291.

En ambos casos el inicio del texto indica el inicio/cierre de la escena; no así cuando el inicio del texto coincide con un eje que cae en el medio de dos personajes ya que genera una estructura axial que ubica a elementos en ambos lados.

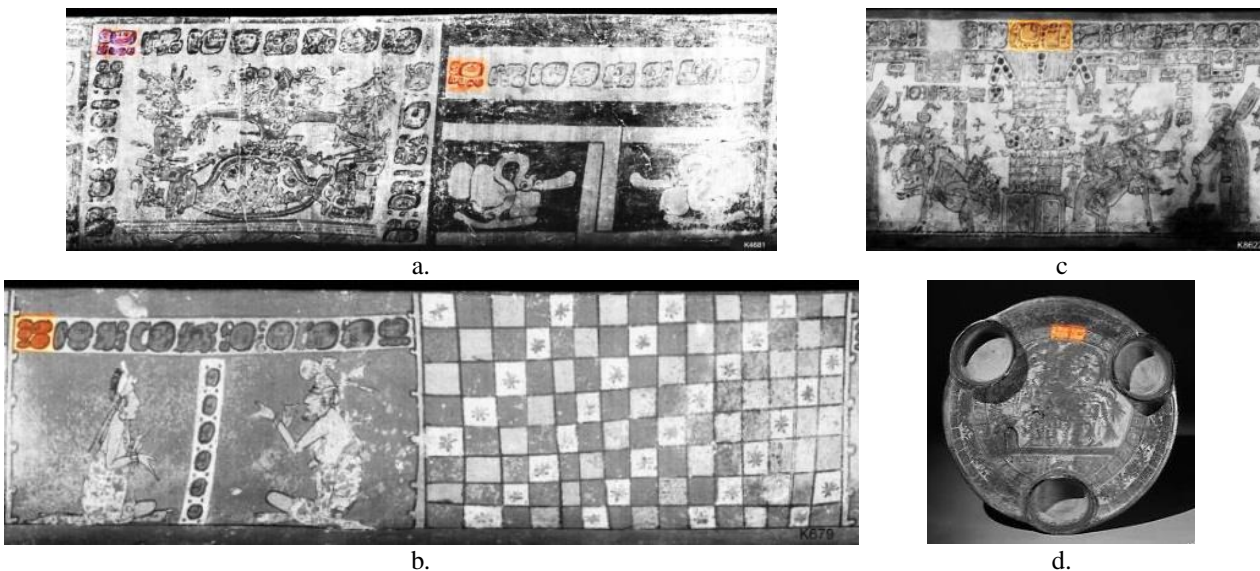


Figura 4.20 Posición del signo inicial coincidiendo con un eje compositivo. *a.* Vaso K4681*, Río Hondo (rollout) y *b.* Vaso K0679* (rollout): al inicio de un elemento o una sección; *c.* Vaso K8622*, Naranjo (rollout) y *d.* Plato K5723*, Naranjo: al centro de un elemento. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Esta manera de proceder no fue deliberada, en el corpus también se observó piezas que muestran a estos glifos en una posición que no coincide con algún eje (véase Figura 4.21).

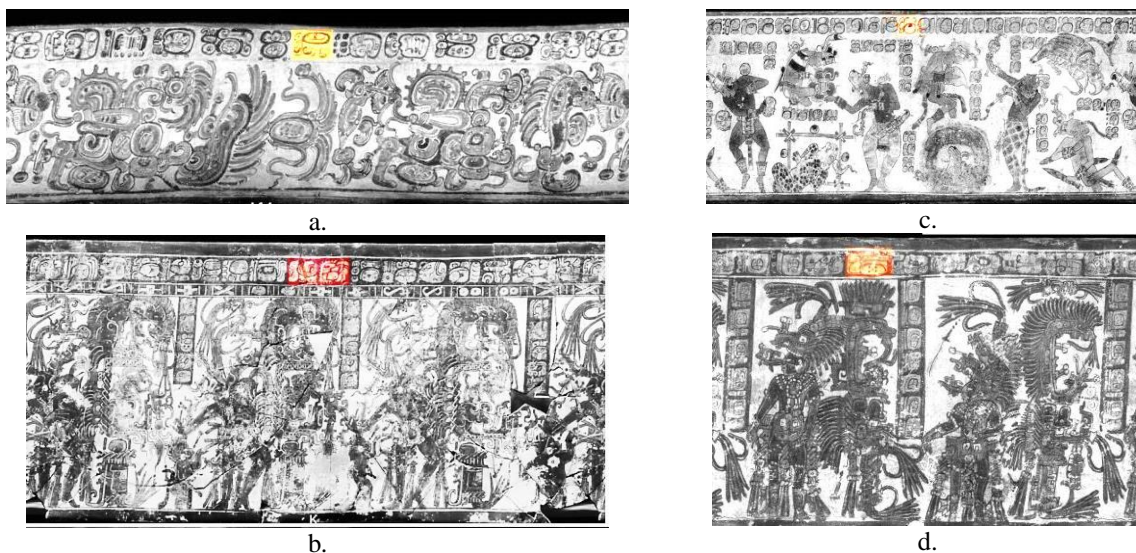


Figura 4.21 Posición del signo inicial sin coincidir con un eje compositivo. *a.* Vaso K4562*, Tikal (rollout); *b.* Vaso K0633*, Naranjo (rollout); *c.* Vaso K0791*, Ik (rollout); *d.* Vaso K0703*, Naranjo (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los epigrafistas han señalado que la lectura de la escritura maya debe hacerse de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, este orden de lectura se basa en el hecho de que las variantes de cabeza antropomorfas o zoomorfas de los jeroglíficos dirigen el inicio del texto. No obstante, el orden de los textos en objetos portátiles como las vasijas cerámicas, así como en dinteles o murales, puede variar (Kettunen y Helmke, 2010, p. 17).

Por ejemplo, la SPE puede presentarte en sentido que vertical indicando de este modo el inicio/final de la escena (véase Figura 4.22).³⁵



Figura 4.22 SPE en sentido vertical. *a.* El Vaso Fenton, Nebaj, Guatemala (detalle). (s.f.). © The British Museum; *b.* Cuenco K1392*, Nebaj (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En la siguiente imagen se observa que aunque el texto del borde superior se lea de izquierda a derecha, secciones de éste ubicados en el cuerpo de la vasija dentro de bandas anchas en sentido vertical, sigue otro orden: de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba (véase Figura 4.23).³⁶



Figura 4.23 Distinto orden del texto dentro de la misma escena. Cuenco K4976*, Tikal (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

³⁵ Véase también K0578, K1081, K2978, K3026, K3410, K3842, K5944, K6999, K7107, K8497, K8781 y K8556 en la que el texto está en diagonal.

³⁶ Véase también el vaso tallado K8939 proveniente del norte de Yucatán cuya SPE está escrita al revés.

Una pequeña selección de textos dedicatorios tiene en común estar escritos desordenadamente, fuera del orden común de la SPE. Dichos textos suelen considerarse como “errores” cometidos por escribas o artistas poco instruidos; no obstante, luego de analizar dos textos realizados por el mismo artista, uno fuera de orden y el otro ajustado al orden común del texto dedicatorio, Erik Boot (2014) notó que no se trata de un simple error, si no que quizás los artistas usaron un truco en la composición que implicaba la manipulación de la pieza para revelar su correcto orden de lectura (pp. 15, 19). Se trata del texto de K8722, escrito por un artista/escriba quien, se estima, era competente dada la cualidad de la caligrafía, la claridad de los jeroglíficos y el estilo de la narrativa visual, y sin embargo, el texto está desordenado (véase Figura 4.24).

K8722 presenta un texto de doce colocaciones o unidades fraseológicas. Boot numeró cada unidad del 1 al 12 y notó que las que ocupan la primera, segunda y de la sexta a la novena siguen el orden estándar, mientras que el resto, no. Por lo tanto, al leerlo de izquierda a derecha y en una sola dirección, pareciera no tener sentido sintáctico y morfológico a excepción de las últimas tres colocaciones que sí están en orden. Luego de reordenar las unidades como sería la lectura correcta, obtuvo la siguiente secuencia: 124357698101112 (véase Figura 4.24-a). Las últimas tres colocaciones se refieren al nombre y glifo emblema del dueño (Boot, 2014, pp. 19-20).

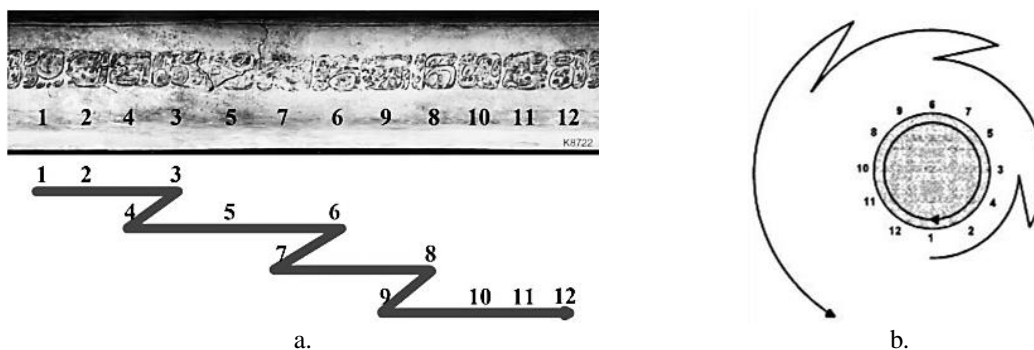


Figura 4.24 Texto fuera de orden. a. Cuenco K8722* (rollout); b. Las líneas que definen el orden de lectura incluyendo los giros de la pieza. Por E. Boot, 2014, pp. 21, 24.

Este texto desordenado, pareciera apuntar hacia el hecho de que el escriba cometió varios errores. Sin embargo, al manipular la vasija con las manos y girarla sobre su eje vertical, tres pequeños movimientos en sentido contrario -de derecha a izquierda- de la

colocación 3 a la 4, de la 6 a la 7 y de la 8 a la 9, pueden revelar el verdadero orden de lectura del texto (véase Figura 4.24-b). Por lo tanto, para leerse correctamente, el vaso K8722 requiere de tres giros hacia la izquierda.

Debido a estas variantes en el orden de los textos, el inicio/cierre de la lectura de la escena no debe quedar supeditado exclusivamente a la lectura de la SPE, por eso es necesario tomar en cuenta otros factores. La identificación de los elementos dinámicos y escalares es imprescindible en las escenas sin textos, así como aquellas en las cuales el texto de la SPE no coincide con un eje localizado al inicio o en el medio de un elemento o una sección, es ilegible o no proporciona una lectura coherente debido a que se trata de repeticiones del mismo glifo o de pseudoglifos; también en las escenas donde únicamente hay textos secundarios y cortos ligados a la iconografía. En todos estos casos, no hay indicación clara del inicio/final de la lectura del texto y por lo tanto, los indicadores son de tipo compositivo.

3.7.1.2 Indicadores dinámicos.

El elemento dinámico primario que influye en la lectura de la escena es el formato, el cual implica la representación de elementos gráficos que delimitan los límites de las escenas, condicionando la forma, el tamaño y la ubicación de los elementos que la componen en esquemas específicos.

En los esquemas fijos donde se reconoce la locación donde se desenvuelve la escena, el inicio/cierre de ésta puede estar indicado por algún elemento identificable, ya sea el respaldo de un trono, una estructura arquitectónica o bandas y textos (incluidos pseudoglifos) verticales (véase Figura 4.25).³⁷

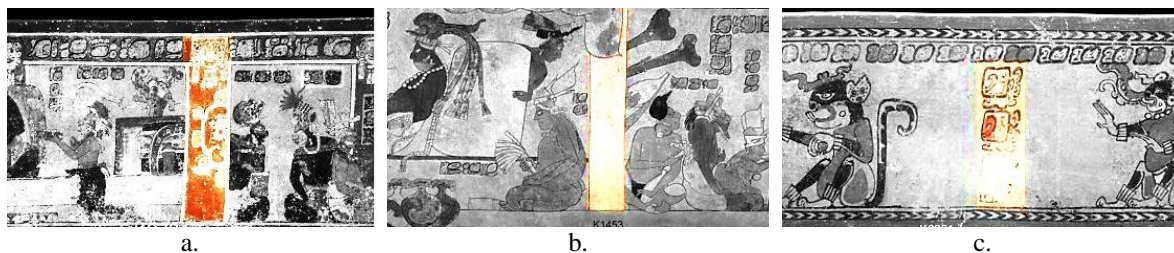


Figura 4.25 Esquema fijo con locación reconocible. a. Vaso K2784*, Ik (detalle); b. Vaso K1453*, Ik (detalle); c. Vaso K3231*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

³⁷ Véase también K7008, K2929, K4010, K5203, K5453, K5455, K6435, K8656.

En el apartado anterior se mencionó que la postura de los personajes también es un elemento indispensable para identificar el principio y final de algunas escenas. Ahora bien, la postura corporal, la gesticulación, la expresión facial y la mirada, son elementos de la kinésica que generan movimiento y dirección porque a su vez, son elementos dinámicos. En las escenas de esquema fijo sin elemento vertical que indique el inicio/cierre de la escena, éste puede estar dado por personajes representados en sentido contrario, ya sea dándose la espalda o dirigiendo sus visuales hacia direcciones opuestas, como puede verse en la siguiente Figura.³⁸



Figura 4.26 Personajes en sentido contrario. a. Vaso K0593*, Chama (detalle); b. Vaso K3009*, Tikal (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Estos dos indicadores pueden aparecer solos o combinados como se muestra en la siguiente Figura; en la primera los personajes dándose la espalda presentan también texto en el medio; en la segunda se trata de un elemento vertical; y en el tercero una línea simple y también un texto (véase Figura 4.27).³⁹

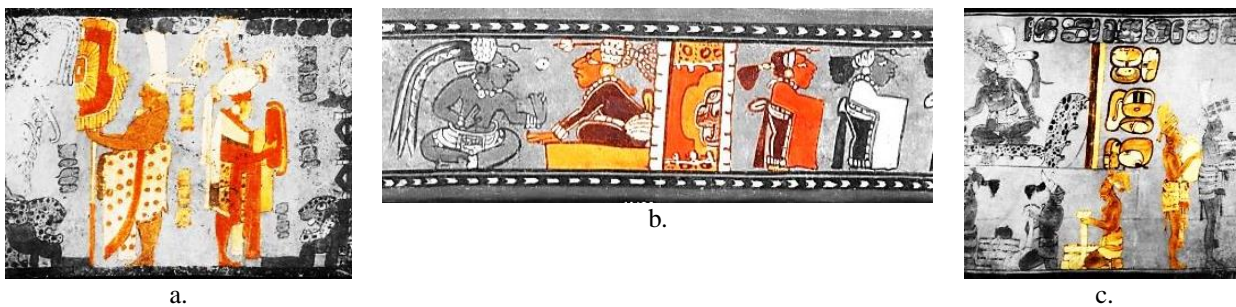


Figura 4.27 Elementos dinámicos combinados. a. Vaso K8926*, Ik (detalle); b. Vaso K4806*, Chama (detalle); c. Vaso K8089*, Pusilha (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

³⁸ Véase también K0532, K0533, K0595, K0680, K0700, K1050, K1399, K1439, K1463, K1498, K1871, K1896, K2011, K2025, K2697, K2699, K2697, K2706, K2795, K3463, K3478, K3832, K3984, K5370, K5421, K5746, K6888, K8075.

³⁹ Véase también K0413, K0534, K0554, K0700, K0767, K1453, K1599, K1728, K2352, K2707, K2794, K3033, K3124, K3270, K3478, K4096, K4617, K4806, K5492, K5737, K5858, K6418, K6674, K7183, K7184, K8004, K8006, K8277, K8721, K9149.

Hay formas que combinan disposición del cuerpo hacia una dirección y mirada en dirección contraria hacia la que se dirige todo el grupo; estos elementos pueden fungir como indicadores de un cambio de dirección o marcadores espaciales. No se pueden interpretar por separado sino en conjunto con el grupo al cual pertenecen (véase Figura 4.28).⁴⁰

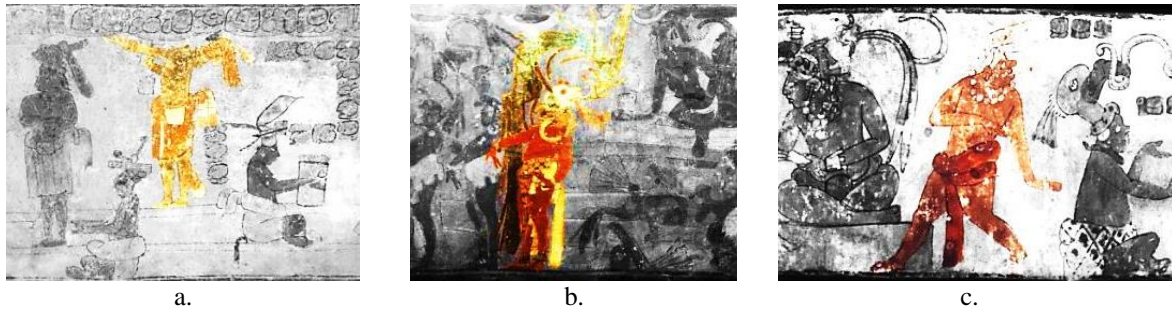


Figura 4.28 Marcador espacial. a. Vaso K8764*, Ik (detalle); b. Vaso K8790*, Ik (detalle); c. Vaso K2698*, Tikal (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Dos elementos dinámicos más pueden ser considerados indicadores de inicio/cierre de escena: el primero se relaciona con el ritmo y los intervalos, y el segundo con la forma. Cuando el personaje identificado como el principal que no está en primer plano pero sí, separado del resto, lo que interviene es el elemento dinámico del ritmo. En estos casos los elementos separados mediante intervalos amplios o nulos, son los que provocan la perturbación del ritmo, atrayendo la vista del observador y marcando el inicio/cierre de escena.⁴¹ En la siguiente Figura se presenta la escena de K8933 (véase Figura 4.29-a), en la cual el personaje del centro –colocado allí a propósito–, difiere del resto, rompiendo el ritmo y atrayendo la vista del observador. En la escena de K0695 (véase Figura 4.29- b) lo que se observa es la variación del intervalo que separa al elemento del resto atrayendo la atención.



Figura 4.29 Elemento rítmico. a. Vaso K8933*, Campeche (rollout); b. Vaso K0695, Honduras (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁴⁰ Véase también K0688, K2205, K3984, K4120, K5164, K6688, K8484, K8790, K8889.

⁴¹ Véase también K0576, K2669, K4626, K4627.

Ejemplos más claros de la modificación del intervalo como posible indicador de inicio/cierre,⁴² se muestra en la siguiente imagen; en K5657 se observa dos elementos relacionados por toque, seguidos de un intervalo amplio el cual puede indicar el inicio/cierre de la escena (véase Figura 4.30-a). En K5722 se observa tres elementos separados por intervalos regulares, a excepción del último como posible indicador (véase Figura 4.30-b).

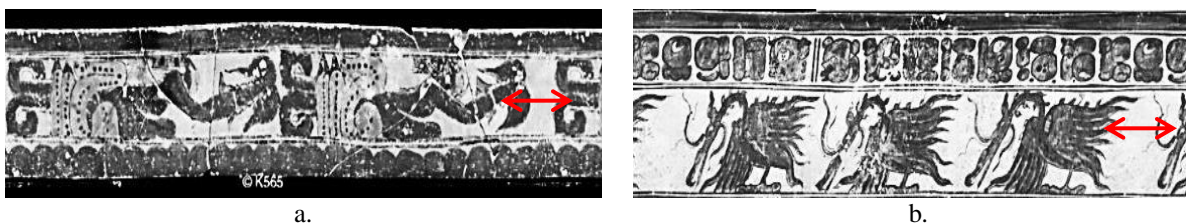


Figura 4.30 Diferencia en intervalos. *a.* Cuenco K5657*, Yaxox (rollout); *b.* Cuenco K5722*, Holmul (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En los conjuntos que no se muestra superposición, la vista puede centrarse en el elemento representado más dinámico, con una postura corporal escorzada o en diagonal, o gesticulando con los brazos. La irregularidad de la forma hace que ésta destaque entre las demás, atrayendo de este modo, la atención; se puede dar en dos variantes, la primera tomando en cuenta la proxémica de los personajes, su disposición y gesticulación, y la segunda por la irregularidad de la forma en sí, en comparación con el resto. En el primer ejemplo de la siguiente Figura se observa dos personajes (véase Figura 4.31-a), llama la atención el que asume una posición más “abierto” hacia el observador como lo indica el torso de frente y los brazos separados; así mismo su tocado se nota más dinámico que el del otro personaje, representado de perfil y con un tocado visualmente más rígido.



Figura 4.31 Formas dinámicas. *a.* Vaso K1185*, Nakté (rollout); *b.* Cántaro K1890*, Nebaj (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁴² Véase también K0622, K0702, K1698.

El segundo ejemplo es una escena de registros superpuestos, en el superior se observa tres pares de personajes y en el inferior, cuatro. En cada uno, el par que atrae la vista es el representado más dinámica e irregular en comparación al resto (véase Figura 4.32-b).⁴³

Finalmente, otro elemento dinámico es el color; en algunas ocasiones el inicio del texto y la escena puede coincidir con el contraste cromático generado entre las secciones del espacio, tal y como se observa en el vaso K7750 de Naranjo (véase Figura 4.33-a), cuyas paredes alternan los colores de fondo negro y rojo y el comienzo de la SPE se ubica en uno de esos lados. En K2993 el inicio del texto coincide con el contraste cromático de los fondos de una de las secciones en que se divide el espacio pictórico (véase Figura 4.32-b).



Figura 4.32 Inicio del texto coincidiendo con contraste cromático. a. Vaso K7750* lado 2, Naranjo; b. Vaso K2993*, Río Hondo (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El inicio/cierre también puede estar indicado por el arreglo tonal de los elementos, ya que la vista se centra en aquel que sobresale por sus tonos más contrastantes con respecto al fondo, véase el personaje de la izquierda en la Figura 4.33-a; o a los otros elementos, véase los colores más oscuros de la vestimenta de los enanos en la Figura 4.33-b.⁴⁴



Figura 4.33 Arreglo tonal. a. Vaso K4577, Honduras (rollout); b. Vaso K4619, Naranjo (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁴³ Véase también K3027, K4638.

⁴⁴ Véase también K1203, K5203.

En los platos sin textos, con textos que no coinciden con algún eje, o con repeticiones del mismo glifo -como en K5380 y K5458-, se considera como indicador, el diseño de los bordes y el del fondo del plato. Debido a que la escena representada se observa en su totalidad, los límites del registro quedan expuestos a la vista y el inicio/cierre es identificado sin complicación. La única variante se observa cuando cerca del borde hay un elemento que implica la rotación de la pieza para dar con su inicio/cierre (véase Figura 4.34-a), o elementos ubicados axial o concéntricamente (véase Figura 4.34-b y 4.34-c).⁴⁵ En ambos casos, la escena del centro es fija y delimitada, de tal modo que se organiza visualmente en sentido vertical de manera automática (véase Figura 4.34-d).⁴⁶



Figura 4.34 Indicadores de inicio/cierre en platos. a. Plato K5882*: elemento cerca del borde; b. Plato K5877*: elementos axiales; c. Plato K4805*, Campeche: elementos concéntricos; d. Plato trípode K5824*: centro fijo organizado verticalmente. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

3.7.1.3 Indicadores escalares.

Los elementos escalares están ligados al concepto de proporción y dimensión; así como los dinámicos, también generan tensión dentro de las escenas, ya que aprovechan la tendencia perceptiva de ajustar las dimensiones de los elementos de acuerdo a los que lo rodean.

Los elementos escalares indican el inicio/cierre de la escena cuando trabajan bajo el principio del destaque de la forma, según su extensión y masividad. A diferencia del arte egipcio, la distinción jerárquica entre las figuras humanas por medio de la modificación de las proporciones, no se encuentra presente en los diseños mayas para diferenciar género o estatus.

⁴⁵ Véase también K6363.

⁴⁶ Véase también K1267, K1892, K2824, K5054, K5074, K6679, K8797, K9056.

En cambio, lo que se puede observar es una variación en la cantidad del espacio utilizado para destacar la importancia del personaje o elemento central. En otras palabras, los elementos destacados son proporcionales al resto, sin embargo sus atributos visuales hacen que se perciban con mayor extensión y masividad.

En las escenas que adoptan esquemas secuenciales en serie y distintos grados de superposición, la lectura de la escena inicia con el personaje que ocupa el primer lugar en la jerarquía visual según su ubicación, si está ubicado en primer plano se muestra completo al observador (véase Figura 4.35).⁴⁷



Figura 4.35 Superposición. a. Vaso K3041*, Chama (detalle); b. Vaso K5104*, Chama (detalle). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En los esquemas donde el personaje de mayor jerarquía no está en primer plano, se considera su dimensión, extensión y masividad; en esquemas secuenciales en serie también se observa, pese al alto grado de similitud entre los personajes, que uno es de mayor dimensión que otro (véase Figura 4.36).⁴⁸ Cabe señalar que en estos casos, la vista es atraída hacia el elemento de mayor dimensión porque obliga al observador a girar la pieza.



Figura 4.36 Indicadores escalares entre elementos similares. a. Vaso K9203*, Nebaj (rollout); b. Vaso K5793*, Honduras (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁴⁷ Véase también K5104, K9203.

⁴⁸ Véase también K0620, K0621, K2571, K2598, K4661, K4562, K4645, K9103.

Cuando los elementos son dispares, el indicador escalar de mayor dimensión suele ir en combinación con el uso otros indicadores como la disposición en sentido contrario de los personajes que participan (véase Figura 4.37).⁴⁹

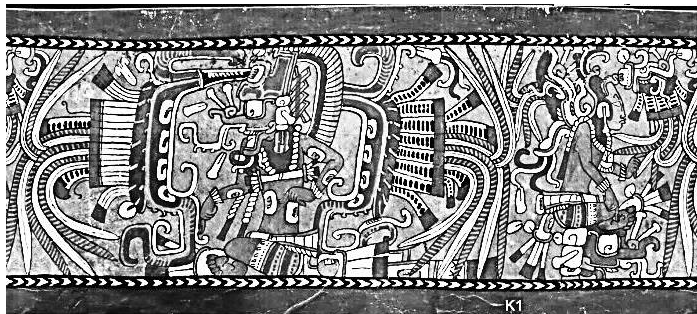


Figura 4.37 Indicadores escalares entre elementos dispares. Vaso K1219*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

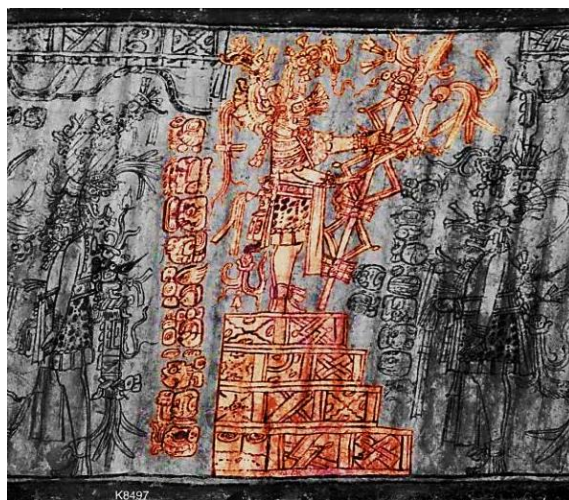
Los indicadores escalares también se encuentran en combinación el ritmo, nótese en la primera imagen de la siguiente Figura, que la extensión y masividad del elemento inicial es la que genera un cambio en la dinámica rítmica de la serie de elementos -colocado en el medio a propósito- (véase Figura 4.38-a).



a.



c.



b.

Figura 4.38 Indicadores escalares combinados con dinámicos y textuales. a. Vaso K30209*, Poptún (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin; b. Vaso K8497*, Nakbé (rollout); c. Vaso K9180*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁴⁹ Véase también K0702, K5042, K5856.

Como con los dinámicos, los indicadores escalares pueden presentarse en combinación con los textuales. En estos casos se observa que el inicio del texto coincide con la representación de un elemento ocupando más espacio en sentido vertical, ya sea porque se encuentra sobre un trono o dentro de un templete (véase Figura 4.38-b),⁵⁰ o adoptando una posición más extendida en sentido horizontal (véase Figura 4.38 c).⁵¹

Finalmente, también hay escenas sin indicación clara de inicio/cierre, ya sea porque presentan un solo elemento encadenado ocupando todo el registro (véase Figura 4.39-a),⁵² porque se trata de un diseño entramado que envuelve en su totalidad el área pictórico (véase Figura 4.39-b),⁵³ o bien porque los elementos representados guardan un alto grado de similitud en tanto a su forma y a sus intervalos (véase Figura 4.39-c y 4.39-d).⁵⁴

En este sentido, el principal problema acerca de la identificación del inicio/cierre de las escenas reside en que, muchas veces, no hay indicación clara de inicio/cierre debido a que los elementos se distribuyen en un solo registro horizontal y de manera seriada.

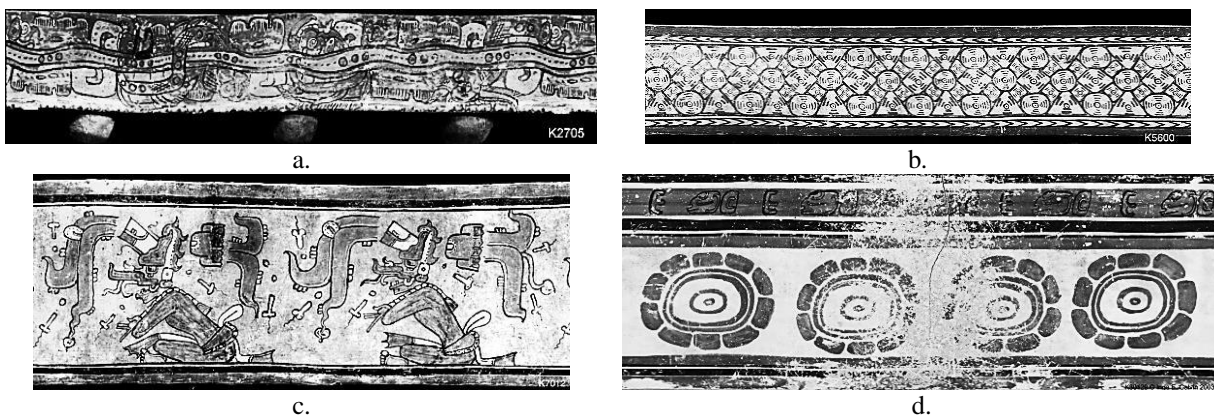


Figura 4.39 Escenas sin indicación de inicio/cierre. a. Cuenco K2705*, Uaxactún (rollout); b. Cuenco K5600*, Chama (rollout); c. Vaso K7012*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; d. Vaso K30129*, Tikal. Por I. E. Calvin, 2002. © 2002 Inga E. Calvin.

⁵⁰ Véase también K0703, K2795, K6059.

⁵¹ Véase también K1463, K0717, K4629.

⁵² Véase también K2701, K30097, K30274, K30263, K30080 K30085, K30090.

⁵³ Véase también K30072, 30096, K5345, K5346

⁵⁴ Véase también K1789, K5383, K6785, K8352, K8824, K9202, K30144, 30257, K30265, K30069, K30071, K30082, K30084, K30125, K30132, K30147, K30145, K30159.

3.7.2 Rango de visibilidad y manipulación de la pieza.

La manipulación de la pieza es incorporada como otro procedimiento esencial en el proceso del recorrido o lectura visual de las escenas que envuelven las piezas cerámicas. El rango de visibilidad se refiere al área específica de la totalidad del diseño que queda a la vista del observador cada vez que éste manipula la pieza. El rango puede variar y ser medido en relación con cada tipo de movimiento.

Reents-Budet señala que para diseñar las imágenes los artistas procedieron únicamente de dos formas: encadenaron los elementos que componen la imagen o dividieron la escena en dos secciones. En el primer caso el artista diseñó la escena de tal manera que las formas y las figuras estuvieran dispuestas sucesivamente, lo que lleva al observador a girar la pieza de manera continua, como podría verse en los esquemas seriales. En el segundo caso, los artistas dividieron la escena en dos secciones puesto que podían observar más o menos la mitad del total de la superficie, de allí que múltiples vasijas presenten elementos que se repiten dos veces lo que además supone que el observador giraba la pieza en un solo sentido, ya sea a la izquierda o a la derecha, como podría en el caso de los esquemas seriales en secciones.

Debido a que no se trabajó con las piezas directamente, sino con sus fotografías, fue necesario realizar ejercicios de visibilidad para tener una idea aproximada del área que se puede apreciar al girar la pieza. El ejercicio se llevó acabo con las piezas de las cuales se obtuvo el rollout y la fotografía de la pieza, y consistió en superponer la fotografía sobre el rollout para delimitar la porción del area que se puede observar (véase Figura 4.40).



c.

Figura 4.40 Ejercicio de visibilidad. Superposición de la fotografía del vaso K1219* sobre su rollout. Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr; c. Ejercicio de superposición.

Posteriormente se procedió a prolongar el rollout y duplicar el área del rango de visión obtenido de la superposición anterior. Fue así como se pudo constatar lo propuesto por Reents-Budet en cuanto a que algunas piezas muestran la mitad del total de la escena. Curiosamente, del total de ejercicios realizados no se halló algo ejemplo así, en dado caso, lo que se observó fue una coincidencia al multiplicar el rango de visión tres veces, como se puede observar a continuación (véase Figura 4.41). El rango de visión obtenido está indicado por los rectángulos redondeados color celeste como se observa a continuación y en adelante.



Figura 4.41 Área de rango de visión del vaso K1219*, Chama (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Mediante estos ejercicios de visibilidad también fue posible observar más claramente la dinámica de las proporciones de los elementos que componen las escenas y evidenciar las jerarquías entre éstos. Por lo general, el espacio ocupado por algunas figuras es de un tercio del total de la escena, el tamaño del resto de los elementos es relativamente menor,⁵⁵ algunos otros ocupan exactamente la mitad.⁵⁶ Este espacio que rodea a los personajes o elementos principales indica una separación de la proxémica.

La manipulación de la pieza puede manifestar diversa información visual. Anteriormente se mencionó que algunos textos desordenados de la SPE, adquieren coherencia sintáctica al ser leídos en un orden señalado por la manipulación de la pieza. Este mismo fenómeno puede ser observado incluso en vasos que además de un texto “desordenado”, presentan escenas complejas, por ejemplo los vasos K5857 y K2796, ambos analizados por Erik Boot.

⁵⁵ Véase K0621, K9152, K9180.

⁵⁶ Véase K1203.

El texto de K5857 (véase Figura 4.42-a) presenta una organización similar a K8722, mencionado con anterioridad. El texto, de 12 colocaciones, comienza con el glifo inicial -posición 1-, posteriormente se va a la posición 11 en un movimiento de derecha a izquierda, vuelve a la 2 continua hasta la 8 desde donde regresa una posición -a la 7- y continua hacia la 9 -8 y 9 son el mismo-, continua 10 y termina en la posición 12. Al agregar la flecha que indica este orden de lectura sobre la escena, surgió un patrón de lectura que se puede apreciar a continuación (véase Figura 4.42-b).

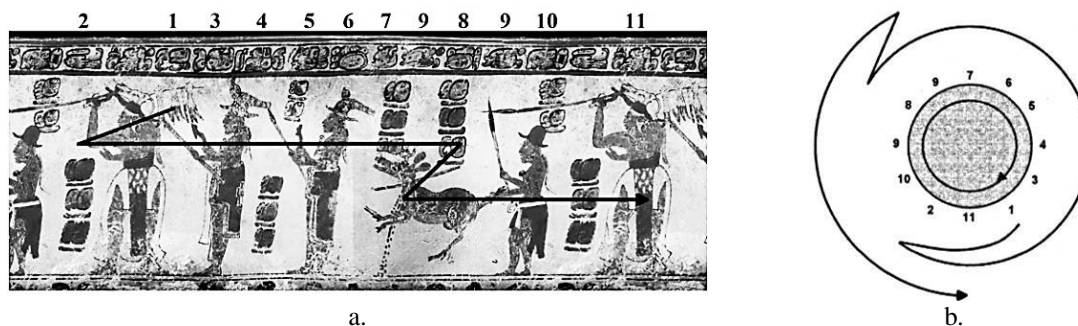


Figura 4.42 Integración de la lectura del texto fuera de orden y la escena. a. K5857* (rollout); b. Esquema de los giros. Por E. Boot, 2014, pp. 22, 24.

Al sostener el vaso las manos y girarlo de la posición 1 a la 11 en sentido contrario, obliga a observar la imagen del protagonista o personaje más importante de la escena, aquel cuya parte superior del cuerpo está representado frontalmente. El texto dedicatorio continua de la colocación 11 en orden hasta que llega a la posición 8, mientras tanto se ha recorrido visualmente la escena que presenta, bajo estas posiciones, a dos personajes más identificados como cazador -nótese el tocado y lanza-.

Finalmente, de la posición 8 se regresa o “gira” la pieza a la 7 y luego a la 9, este segundo movimiento en sentido contrario, fuerza al observador a pasar la vista más atentamente sobre el venado representado debajo de estas posiciones. El venado es el objetivo de la cacería liderada por el protagonista principal, aparece herido en su cuello por una lanza y sangrando (Boot, 2014, p. 23).

De la colocación 9 se pasa a la 10 mientras en la escena se pasa por el último de los cazadores en la fila que está junto al protagonista principal. Este personaje es más pequeño que los otros dos ubicados directamente atrás del protagonista principal. Arriba, en el texto

dedicatorio el pintor pareció haber cometido un error al repetir la colocación ka-wa para [ka]kaw, sin embargo, Boot sugiere que pudo haber sido deliberadamente, para dar una continuidad lógica al texto; por lo tanto, la repetición pudo haber sido una señal de que se trata del segundo y último giro inverso en la lectura del texto.

El texto termina en la colocación 12 pintado directamente sobre el protagonista principal, quien, visualmente, abre y cierra la línea de cazadores. Dado que, el vaso es girado y girado de nuevo, ambos, el texto y la narrativa visual o escena, comienzan y terminan con el personaje principal (Boot, 2014, p. 23).

La otra pieza analizada por Boot es el llamado “Vaso de los siete dioses” (K2796), la cual también contiene un texto organizado de tal forma que fuerzan al lector a girarlo activamente. El texto del borde de esta pieza, no obstante, está pintado en orden, sin embargo la integración del texto con la imagen se indica por el texto dispuesto en la columna vertical, así como lo muestra la flecha que indica el orden de lectura (véase Figura 4.43). El texto en columna vertical comienza con la fecha 4 ajaw 8 K’umku (3114 d.C.), la expresión verbal *tz’a[']kj[i]y* “puestos en orden estaban”, seguido de una larga lista de expresiones que nombran las deidades sentadas en dos niveles superpuestos; la última colocación nombra al que está sentado al inicio de la fila en la parte superior, tal y como lo indica el glifo que se repite de nuevo frente al personaje.

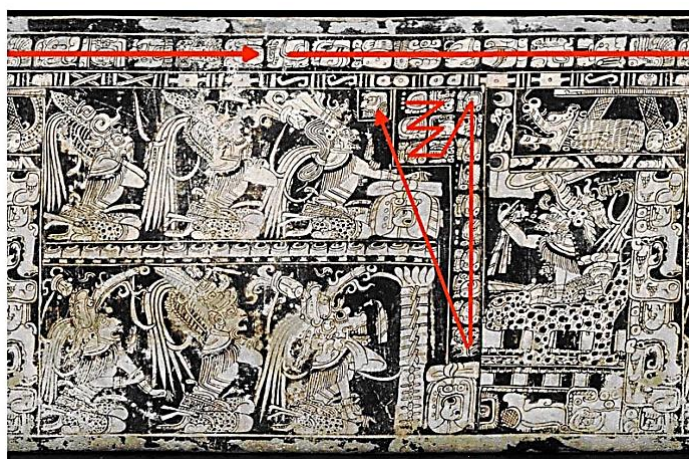


Figura 4.43 Integración de la lectura del texto y la escena. Vaso K2796*, Naranjo. Por E. Boot, 2014, p. 29. |

Luego de hacer el recorrido en sentido vertical, se continúa por la lectura de la SPE, y esto significa que el vaso debe ser girado hacia la izquierda hasta llegar a la colocación que lee *Pax* -patrón del mes Pax que se representa como la personificación del tronco de un árbol-, el cual se refiere a un lugar mitológico, mismo en el que se desenvuelve la escena. Evidencia de esto se encuentra en K7750, el vaso cuadrado en el cual el mismo texto está pintado, a excepción de la parte final, que incluye la siguiente expresión *u[h]tiy k'inichil* “sucedió en K'inichil” -el lugar del sol-. En conclusión, en ambos vasos, tanto el texto como la imagen deben de leerse en conjunto porque forman una unidad (Boot, 2014, p. 30).

Reents-Budet (1994) señala que los textos y la escena representada existen dentro de una estructura narrativa autónoma en la que cada una tiene su propio énfasis. A diferencia de los monumentos de piedra tallada que se caracterizan por una narrativa interactiva, estrategia en la que el texto y la imagen funcionan en conjunto para comunicar mensajes superpuestos, los textos cortos que se encuentran dentro de las escenas o la SPE, discuten poco las imágenes (p. 16). No obstante, en esta investigación se propone que, tal y como lo ha demostrado Boot para algunas piezas, aunque los textos en la cerámica mencionen poco sobre la escena representada, su lectura puede incidir de diversas formas en la lectura de las imágenes.

La lectura de texto e imagen revelada por la manipulación de las vasijas, las convierten en objetos dinámicos los cuales necesitan tres dimensiones para transmitir completamente su mensaje planeado. Este mensaje puede hacerse evidente a través de los giros inversos y por lo tanto presupone el conocimiento visual y escrito o de la escritura por parte de quien las manipuló. De otro modo, el mensaje intencionado se mantendría escondido, considerándose un error o equivocación (Boot, 2014, p. 24).

Esta característica intencional intensifica la experiencia del manejo o manipulación de la pieza, la observación de la vasija y la lectura de su texto dedicatorio y de su narrativa visual dentro de un mismo proceso, y no como unidades autónomas tal y como señala Reents-Budet.

Aunque texto e imagen deben considerarse como parte de un mismo fenómeno, “leer imágenes” implica más aspectos. La lectura del texto dedicatorio propuesto, con los “giros” incluidos, así como la narrativa visual dentro de la manipulación de la vasija, es por lo tanto, una parte compleja e interesante de la experiencia de la lectura textual y visual.

En ausencia del texto de la SPE serán los diversos elementos dinámicos y escalares quienes dirijan la mirada del observador. Las escenas sin textos deben leerse o ser analizadas comenzando por tomar en consideración sus características propias. Los elementos dinámicos y escalares crean fuerzas visuales inducidas y como tales, generan dirección visual y recorrido visual porque dirigen la mirada del espectador hacia un punto fijo mediante la tensión y el ritmo, dándole dinamismo y movimiento a la composición. Junto con la lectura de los textos, forman las tres técnicas para identificar el inicio de lectura de la escena y pero también su ulterior orden de lectura como se expondrá a continuación.

3.7.3 Propuestas.

Para realizar el recorrido visual se siguió diversos pasos incluidos la identificación del inicio/cierre de las escenas y la del rango de visión; a estos procedimientos se anexó la identificación de los elementos compositivos que producen movimiento direccional.

Es importante recordar lo siguiente a cerca de dichos elementos compositivos: que las formas y las figuras se vuelven dinámicas en la medida en que produzcan una sensación de movimiento direccional, por este motivo, reconocer cuando generan movimiento y dirección es importante para identificarlos como indicadores vectoriales del recorrido visual de las escenas. A continuación se explica el orden general en el que se procedió y se explican las características utilizadas como parámetros:

1. En primer lugar se analizó la delimitación del espacio pictórico en el que se desenvuelve la escena; esta delimitación se refiere al reconocimiento del principio y/o final del espacio en el que se desenvuelven las escenas en sentido vertical y horizontal. El sentido horizontal incluye la delimitación por líneas, bandas o textos de los bordes y se determina si están fungiendo como límite que restringe el espacio dedicado a la escena, en cuyo caso se superponen a cualquier elemento representado, o si tienen una relación directa con ésta, en cuyo caso son los elementos de la escena los que se superponen a cualquiera de estos bordes.

El formato es el elemento dinámico primario que influye de manera decisiva en el recorrido visual de la escena, puesto que marca los límites y condiciona la forma, tamaño y ubicación de los componentes de toda imagen dando paso a la organización de éstos en

diversos esquemas -secuenciales, fijos, superpuestos, radiales, etc.-. El recorrido visual, es decir el movimiento de escudriñamiento de la imagen -o movimiento de los ojos-, según el formato, puede ser plano o transversal. El primero denota un movimiento de izquierda a derecha o viceversa, como ocurre en los esquemas secuenciales en serie y el segundo se realiza a partir de ejes centrales hacia diferentes direcciones en diagonales, como marcan los esquemas no secuenciales.

Con la delimitación del espacio pictórico se logran dos objetivos: el primero consiste en discernir la función del texto y su relación con las imágenes (si es parte o no de la escena, si marca o no el inicio de la misma, o algún orden de lectura), el segundo objetivo sería ubicar el primer plano de la composición en los casos en que los elementos de las escenas se superpongan a los elementos que la delimitan.

2. Posteriormente se identificó el inicio/cierre de la escena mediante los elementos textuales, dinámicos y escalares recientemente mencionados. Los más comunes fueron los indicadores textuales -inicio de la SPE coincidiendo con un eje- y los dinámicos, específicamente los personajes representados en sentido contrario y los elementos verticales. Estos indicadores pueden presentarse combinados, agudizando de este modo el inicio/cierre de la escena.

3. A la identificación del inicio/cierre se anexó el ejercicio de visibilidad para observar cómo trabajan estos vectores en un espacio restringido, es decir, en el área pictórico visible del total de la escena.

4. El siguiente paso consistió en analizar las relaciones entre los elementos que componen las escenas a partir de los principios compositivos y/o de las técnicas visuales para generar el espacio o la profundidad, jerarquías y balance de pesos visuales. Acerca de la generación de la profundidad es importante señalar que para este paso fue importante descubrir, previamente, la delimitación del espacio pictórico, ya que así es más fácil ver de qué manera los artistas maya hicieron uso de diversos planos en la composición para ubicar los elementos y provocar en el observador, la sensación de profundidad. En otras palabras, este paso deriva de los anteriores en tanto que algunos de los elementos que componen la escena se superponen al texto de la SPE.

Se ha visto que, para sugerir la profundidad, los artistas maya utilizaron varias técnicas, desde la superposición hasta el levantamiento de niveles. Es así como se puede ubicar los personajes y demás elementos en los diversos planos que están sugeridos. También es importante puntualizar que los textos verticales, diagonales y en ángulo, forman parte importante de la escena, no sólo porque equilibran los pesos de la composición, sino porque también generan profundidad y funcionan como vectores que indican el recorrido visual de la escena.

Este paso está ligado a los anteriores, ya que, al ubicar los elementos en los planos, se les puede analizar de acuerdo a sus proporciones y dimensiones y de este modo jerarquizarlos para dar con el elemento principal. Recuérdese que dicho personaje principal puede ser aquel que se encuentra más “arriba” en sentido vertical o el que ocupe más espacio en sentido horizontal, es decir, el más ancho o el de una distribución de los intervalos más amplia. Aquí se toma en cuenta los valores de la proxémica en cuanto al espacio que separa a unos de otros y la jerarquía vertical que denota la posición del cuerpo.

5. Finalmente se realizó el análisis vectorial tomando en cuenta tanto a los elementos textuales como a los dinámicos y escalares, en tanto que generan movimiento. Estos elementos se vuelven vectores direccionales porque conducen la vista de un punto a otro en movimientos de izquierda a derecha y de arriba abajo o en sentido contrario. Cabe señalar que se da por hecho que el recorrido visual se hace de izquierda a derecha, como se leería el texto, aunque las escenas carezcan de cualquier tipo de texto.

Las direcciones de escena se refieren a la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la imagen fija con la finalidad de crear direcciones en la composición, pueden estar representadas o inducidas. Los elementos representados, es decir que tiene existencia gráfica, funcionan como vectores internos de la composición, son elementos visuales como los gestos de las manos, los brazos extendidos, las figuras puntiformes o curvas, como los elementos de la vestimenta y los tocados o las llamadas ‘vírgulas’ de la palabra, los elementos de contornos ovalados, etc., son altamente dinámicos porque expresan un cambio continuo de dirección.

Los elementos inducidos son aquellos que no aparecen representados explícitamente, sino que son sugeridos al espectador para que dirija su mirada a un punto concreto por medio de otros elementos; pueden ser las *visuales* o direcciones de mirada de los personajes, las semejanzas de color, de forma, de tamaño, etc., la proximidad o distanciamiento de los elementos etc.

En el apartado 3.2 sobre la representación de los elementos dinámicos se indicó que, debido a que en la cerámica maya predomina la presencia de las formas antropomorfas, el indicador direccional decisivo es el rostro; salvo en muy raras ocasiones, el rostro está representado exclusivamente de perfil, por lo que las direcciones indicadas son derecha e izquierda en distintos ángulos de manera ascendente o descendente. La postura corporal, la gesticulación, la expresión facial y la mirada, son elementos de la kinésica que generan movimiento y dirección porque a su vez, son elementos dinámicos; por este motivo, aunque el rostro determina la dirección, el resto del cuerpo indica movimiento de escena, principalmente, los brazos y los pies.

Otros aspectos a considerar para el recorrido visual son los sistemas de relaciones entre los elementos que equilibran la composición, como los intervalos, los ejes direccionales, la orientación espacial, la extensión y la masividad. También el color genera dinamismo dentro de la escena, por ejemplo, los elementos más saturados pesan más y por lo tanto atraen y conducen la mirada del observador a determinados puntos. Todos estos elementos, así como los textuales, generan movimiento de escudriñamiento al interior de la escena y en consecuencia, la manipulación de la pieza que la contiene, por parte del observador.

Cada pieza presenta indicadores propios para su lectura visual, no obstante se pueden agrupar según el esquema compositivo que presente, así como la intervención o ausencia de elementos compositivos particulares. A continuación se muestran algunos ejemplos de propuestas de recorrido visual en los que se observa la aplicación de estos procedimientos.

En las escenas que adoptan esquemas secuenciales se observa, generalmente, recorridos visuales continuos de izquierda a derecha, en la misma dirección en que se lee el texto. Los siguientes ejemplos son escenas que adoptan este tipo de esquemas, los primeros dos casos son esquemas secuenciales en serie y el resto esquemas secuenciales en secciones.

Las escenas que adoptan esquemas secuenciales en serie presentan un solo indicador de inicio/final. A este tipo de escenas corresponde la presencia de equilibrios dinámicos logrados mediante la variación del intervalo en relación con el ritmo. En K0702, por ejemplo, se observa tres elementos, dos de los cuales son dinámicos y uno es estático; debido a que éste último es el que perturba el ritmo, la lectura comienza con él y continúa en dirección hacia la derecha (véase Figura 4.44-a). La figura estática, además, es la que está representada con más espacio a su alrededor, separándose del resto; el espacio que separa a las otras dos es casi nulo, de hecho, muestran una relación de superposición.

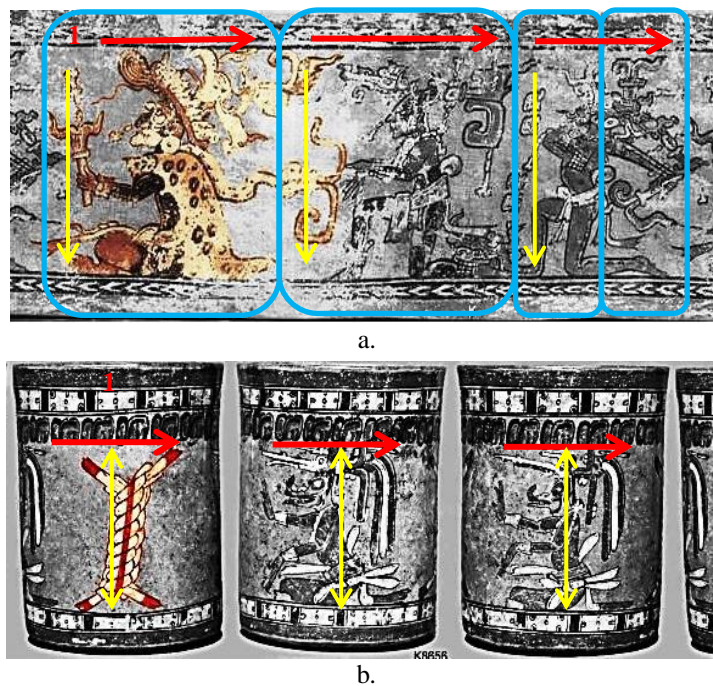


Figura 4.44 Esquemas secuenciales en serie con equilibrio dinámico. *a.* Propuesta de recorrido visual del vaso K0702*, Chama (rollout); *b.* Propuesta de recorrido visual del vaso K8656*, Altos de Guatemala (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Debido a que no se contó con la fotografía en donde se apreciara la forma del vaso K0702, se realizó una comparación con otra pieza con la misma longitud de la circunferencia -9146-. El rango de visión muestra que, frente al observador, se presenta una sección equivalente a $3/8$ de la totalidad, es decir, poco más de una tercera parte, estas porciones están indicadas con los rectángulos redondeados color celeste.

El personaje con el cual se comienza el recorrido visual de K0702 ocupa más del espacio frente al observador, obligándolo a girar la pieza para concluir con la apreciación de dicho personaje y continuar con la de los otros dos que componen la escena. El movimiento que indica la rotación de la pieza está indicado por las flechas rojas. Las flechas amarillas indican los movimientos secundarios del recorrido visual.

A diferencia de K0702, en K8656 dos de los tres elementos son dinámicos y uno es estático –el elemento que difiere de los personajes–; la lectura comienza con éste y continúa hacia la derecha, independientemente de que su estatismo no genere algún vector direccional (véase Figura 4.44-b). Como en K0702, el rango de visión presentado frente al observador equivale a poco más de una tercera parte del total. Esto se aprecia claramente en la primera y última sección de la pieza, las cuales muestran a uno de los tres elementos que componen la escena de manera completa pero también un parte del siguiente.

Los esquemas secuenciales en serie sin indicación clara de inicio/cierre debido a que no presentan SPE o el texto horizontal no está aún descifrado y, además, presentan un alto grado de semejanza entre los elementos que las componen, generan un equilibrio estático que obligan a girar la pieza continuamente.⁵⁷ Cabe señalar que algunos glifos considerados pseudoglifos porque no transmiten un significado reconocible, sí registran palabras pronunciables (Calvin, 2005, pp. 2-3). Debido a su carácter repetitivo tienen un valor comunicativo limitado y no del todo comprendido, sin embargo, aunque no transmiten información de la misma manera como lo hacen los glifos convencionales, quizás sí pueden indicar una manera distinta o especial de leerse y por tanto de manipular las piezas que los contienen.

Los esquemas secuenciales en secciones sugieren manipular la pieza por medio de giros pequeños sobre su eje, dirigidos hacia uno u otro lado para observar cada una de las áreas en que la escena está dividida. Cada sección se recorre visualmente según la cantidad de elementos contenidos; los ejemplos a continuación incluyen escenas con secciones que contiene a un solo elemento, escenas con secciones que contienen dos y escenas que con secciones que combinan ambas cantidades de elementos.

⁵⁷ Véase K0620, K8352, K30209.

Cuando cada sección contiene un solo elemento, suele coincidir con el rango de visión frente al observador, sin embargo, ésta área no incluye a los elementos verticales que las separan y delimitan, por lo que entre cada giro “largo” hecho para observarlas, media uno “pequeño”, hecho para observar dichos separadores (véase Figura 4.45 a 4.52).⁵⁸

Los esquemas seriales en secciones con textos verticales coherentes e identificables como partes de la SPE, imponen un orden en el recorrido visual, ya que señalan el inicio/cierre por el cual se inicia la manipulación de la pieza de izquierda a derecha, indicando, a su vez, la primera de las escenas que hay que se comienza el recorrido (véase Figura 4.45).⁵⁹ Cuando el elemento vertical es una línea o banda, el recorrido visual es semejante (véase Figura 4.46).

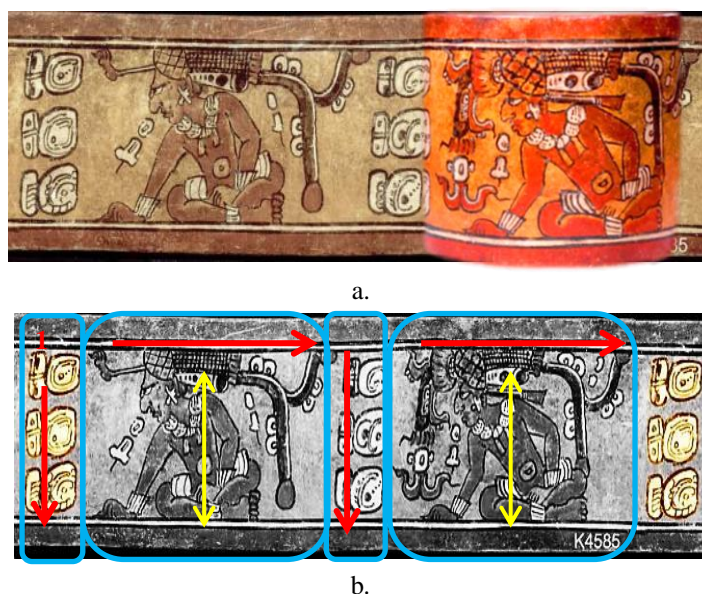


Figura 4.45 Esquema secuencial en secciones con un elemento. *a.* Rango de visión del cuenco K4585*, Nebaj; *b.* Propuesta de recorrido visual de K4585* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Cuando la sección presenta dos o más elementos dirigiendo el cuerpo o la visual hacia la misma dirección⁶⁰ o a la inversa, es indispensable identificar el eje compositivo hacia el cual convergen los elementos. El recorrido incluye un movimiento largo de “ida y vuelta” que culmina en el eje y uno corto para observar el elemento vertical que divide la sección (véase Figura 4.47).

⁵⁸ Véase también K3034, K5355.

⁵⁹ Véase también K2978, K5224.

⁶⁰ Véase K7008, K9181, K3125.

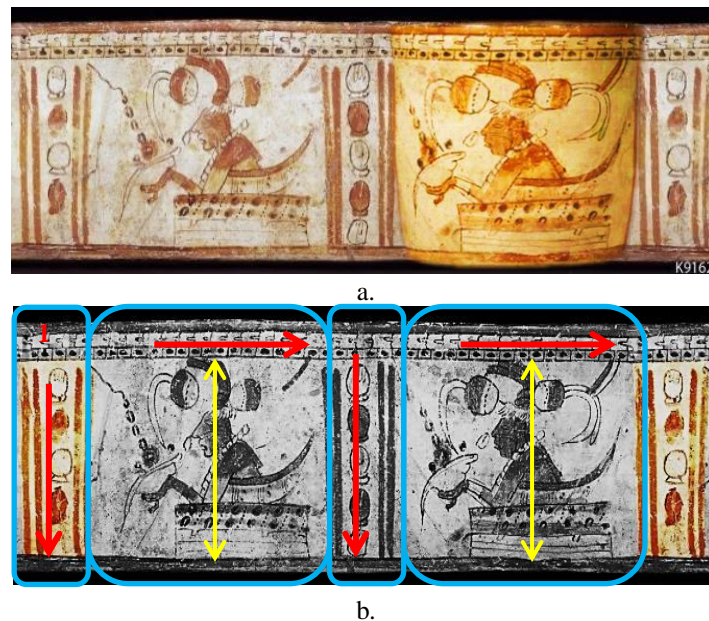


Figura 4.46 Esquema secuencial en secciones con un elemento. *a.* Rango de visión del vaso K9162*, Verapaz; *b.* Propuesta de recorrido visual de K9162* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En K9185 se propone, además, un movimiento corto transversal al interior de cada escena indicado por la postura de los personajes.⁶¹

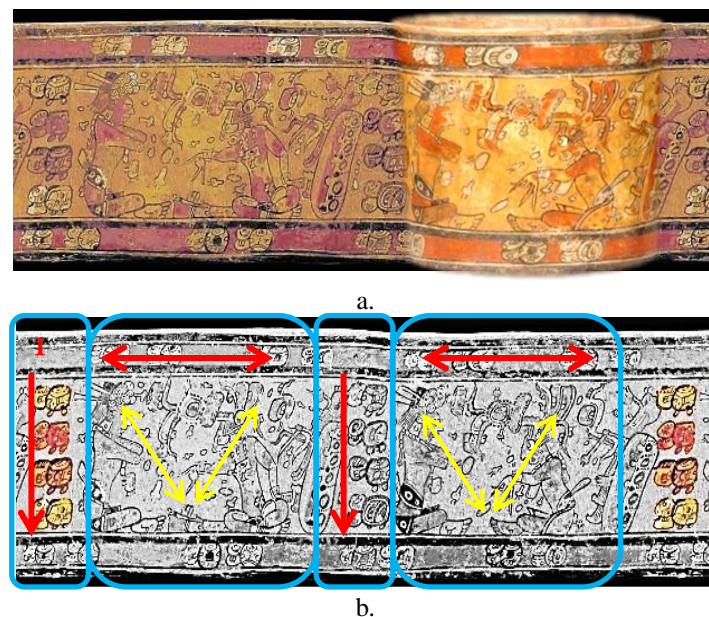


Figura 4.47 Esquema secuencial en sección con dos elementos. *a.* Rango de visión del vaso K9185*, Verapaz; *b.* Propuesta de recorrido visual de K9185* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

⁶¹ Véase también K6041, K7017, K9185.

Los esquemas secuenciales en secciones con agrupamientos de dos elementos dentro de cada una y cuyos elementos presenta un alto grado de similitud y textos legibles, refuerza el orden del recorrido visual. El rollout de K8008 presentado por Kerr se basa en una lectura a partir del desciframiento de la SPE (véase Figura 4.48-a); no obstante, luego de leer los textos secundarios y considerar información etnográfica en la que se menciona a los personajes identificados, los investigadores propusieron un orden de recorrido visual inverso (véase Figura 4.48-b). Del vaso K8008 sólo se obtuvo el rollout, por lo tanto, para el ejercicio de visibilidad se comparó con otro vaso proveniente de Tikal -K0534-. El rango de visión coincide con los ejemplos anteriores, el área frente al observador presenta a una sección y deja afuera el separador, en el caso específico de K8008 el separador es un espacio vacío.

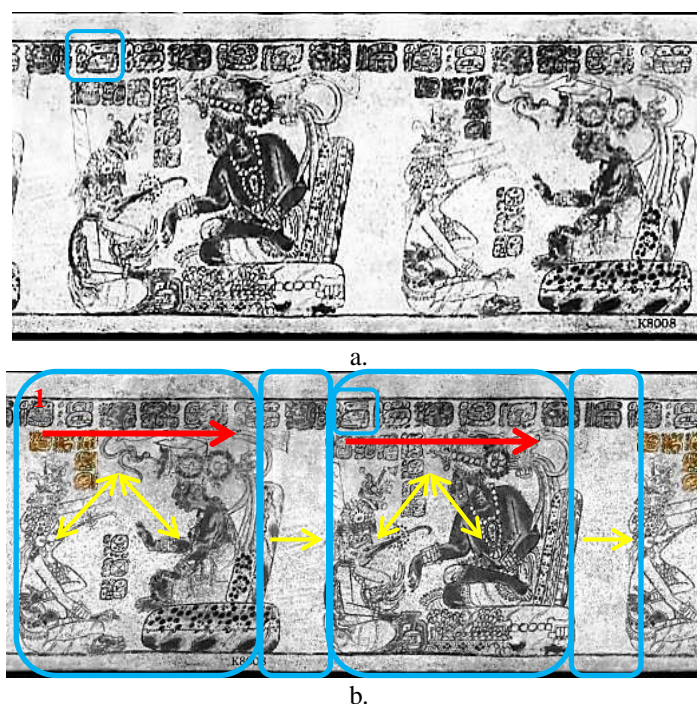


Figura 4.48 Esquema secuencial en sección con dos elementos. a. Vaso K8008, Tikal* (rollout); b. Propuesta de recorrido visual de K8008* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Las escenas representadas son similares: un colibrí antropomorfo está sentado frente a un personaje identificado como Itzamnaaj. En la escena 1, el colibrí parece recibir órdenes de la deidad. En la segunda escena, el colibrí presenta a Itzamnaaj un vaso marcado con glifo SA' "atole", lo que indica su contenido. Al lado del trono hay un plato con manojos de hierba o flores (Beliaev y Davletshin, 2006, p. 33).

En la mitología de los mayas así como en muchas otras tradiciones mesoamericanas la imagen del colibrí se vincula al personaje que recibe las tareas difíciles. Las escenas y el texto en la vasija K8008 pueden identificarse como representaciones del mito del colibrí como el héroe cultural que consiguió maíz (Beliaev y Davletshin, 2006, p. 34). El movimiento corto transversal al interior de la escena indicado por la postura de los personajes, señala una jerarquía diferente del caso anterior. En la escena 1, el colibrí antropomorfo recibe órdenes de Itzamnaaj, Baliaev y Davletshin (2006) sugieren que la mano derecha sobre la rodilla y la izquierda al costado derecho refleja obediencia (p. 33). La representación visual refuerza esa jerarquía.

Los esquemas secuenciales en secciones delimitados por textos legibles, y que contienen cantidades diferentes de elementos o elementos que difieren entre sí, requieren de un mayor reconocimiento y precisión de los elementos dinámicos y vectoriales que fueron representados al interior de cada sección.⁶² El siguiente ejemplo es la escena de K1398, como en el anterior, luego de leer los textos verticales y los secundarios, los investigadores propusieron un orden inverso al presentado por Kerr (véase Figura 4.49-a).

De K1398, solo se obtuvo el rollout, por lo tanto, para el ejercicio de visibilidad se hizo una comparación con el vaso K8933; aunque la altura de este último es menor, el diámetro de ambos vasos es idéntico -43.3 cm-. El área del rango de visión que se obtuvo fue también de 3/8 partes del total de la escena (véase Figura 4.49-b); al extender el rollout y recorrer el área del rango de visión se observó que esa sección coincide con cada una de las escenas, es decir que, al sostener el vaso con las manos, cada una de las escenas quedaba a la vista sin necesidad de rotarlo. Ahora bien, para leer los textos verticales sí era necesario rotar el vaso ligeramente sobre su eje y luego detenerse para apreciar la escena y para leer la SPE horizontal había, obviamente, que girarlo completamente.

Las escenas dibujadas representan dos momentos diferentes de una misma narración. En la primera escena se observa a un conejo gigante parado sobre un cerro zoomorfo. Con su mano izquierda sostiene un tocado y sobre su hombro derecho lleva un ropaje, ambos son atributos del personaje identificado como el dios L, el cual, desnudo, se encuentra abajo

⁶² Véase también K1398, K9185.

dirigiéndose al conejo con una expresión de humildad: su mano derecha esta sobre su hombro, lo cual representa un gesto de obediencia (Dütting y Johnson 1993; Boot, 2003, en Beliaev y Davletshin, 2006, p. 23). En la siguiente escena el dios L, ahora vestido, habla al personaje identificado como una deidad solar quien está sentado sobre un trono situado arriba de otro cerro zoomorfo. Detrás de él se puede ver al pequeño conejo.

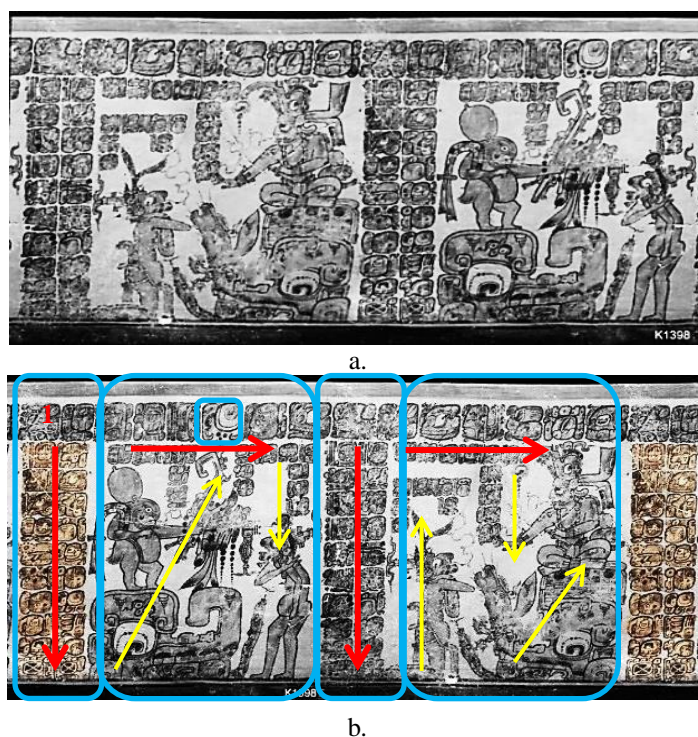


Figura 4.49 Esquema secuencial en sección con elementos diversos. *a.* Vaso K1398*, Naranjo (rollout); *b.* Propuesta de recorrido visual de K1398* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El cuento relata el robo del traje e insignias del dios L por parte del conejo quien luego de esconderlos –enterrándolos- pretendía venderlos. Desnudo y timado, el dios L ruega al conejo que le devuelva sus cosas, pero el conejo se burla de él, entonces se queja del conejo al dios, quien lo tranquiliza y le informa que el conejo fue capturado con sus cosas (Beliaev y Davletshin, 2006, pp. 24, 29)

Aunque los textos en K1398 son variados, no todos informan sobre la historia representada, por ejemplo, la SPE inscrita sobre el borde superior de la vasija, únicamente presenta información sobre la pieza -tipo, función, contenido, dueño y creador-; son las dos columnas verticales que encuadran las escenas las que presentan la mayor parte del cuento,

seguidas de las interpelaciones de los protagonistas, inscripciones pequeñas unidas a las bocas de éstos mediante “volutas de habla” (Beliaev y Davletshin, 2006, pp. 23-24).

En la primera escena se observa que el eje central de la escena coincide con el inicio del texto de la SPE, y visualmente, con el espacio intermedio entre los dos diálogos presentes en el cual se ha colocado las insignias del Dios L; basándose en el relato, estas insignias se vuelven el tema central de la escena, el objeto sobre el cual se habla.

Otra coincidencia visual se observa en la colocación de los personajes en el plano horizontal. Según el canon iconográfico maya, el protagonista principal se dibuja a la derecha y en una posición más alta que el resto de los personajes secundarios (Houston 1998, pp. 341-344, en Baliev y Davletshin, 2006, p. 27). La situación es a veces al revés con los personajes identificados como deidades. Karl Taube (citado en Beliaev y Davletshin, 2006) sugiere que esto refleja que el inframundo fue visto como un “anti-mundo” donde anomalías de este tipo son normales y regulares (p. 27). En la segunda escena de K1398 la composición es normal: la deidad solar está a la derecha y en la posición más alta. Pero en la primera escena el conejo, quien domina en la situación, está parado sobre el cerro a la izquierda del dios L. Esta peculiaridad iconográfica sugiere que la característica del conejo como timador, es un personaje que cambia la situación y rompe las reglas del mundo natural (Beliaev y Davletshin, 2006, pp. 27-28)

Un grupo específico dentro de los esquemas secuenciales en secciones son los vasos con escenas que representan el tema del “danzante de Holmul” (véase Figura 4.50), en algunos de los cuales, los divisores de cada sección son textos verticales que coinciden con la representación de enanos (véase Figura 4.50-b).⁶³

Así como en las escenas de esquema secuencial en serie, también las de esquema secuencial en secciones sin indicación clara de inicio/cierre y de elementos con un alto grado de semejanza, se genera un equilibrio estático. Estas escenas hacen girar la pieza continuamente, como se observa en los siguientes ejemplos.⁶⁴

⁶³ Véase también K0633, K1837, K4619, K8190, K8966, K9110.

⁶⁴ Véase K4626, K4627, K4628, K5621, K8824, K9202, K30257.

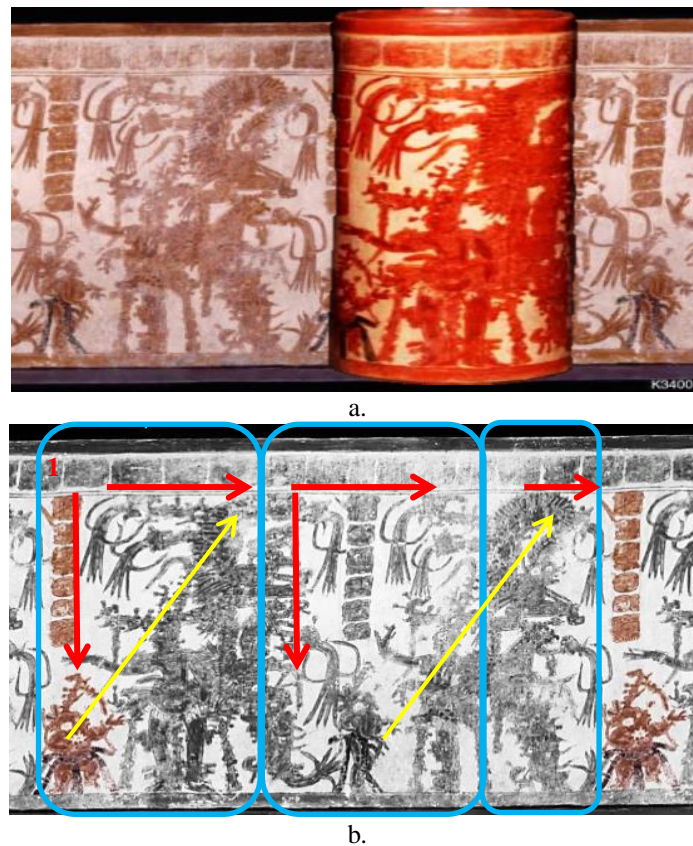


Figura 4.50 Esquema secuencial en sección y tema del “danzante de Holmul”. *a.* Rango de visión del vaso K3400*, Naranjo; *b.* Propuesta de recorrido visual de K3400* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Los esquemas fijos con un elemento vertical como indicador de inicio/cierre de la escena, genera la manipulación de la pieza mediante un giro largo de forma transversal en un movimiento de “ida y vuelta” que culmina en dicho indicador de inicio/cierre. Las imágenes en la Figura 4.51 los ejemplos de una escena que presenta a un elemento textual como de inicio/cierre.

También el color genera dinamismo dentro de la escena, principalmente por medio de los grados de saturación. Los elementos saturados pesan más y por lo tanto atraen y conducen la mirada del observador a determinados puntos. En las imágenes de la Figura 4.52 se observa un ejemplo de escena en el que la saturación del color negro coincide con el giro de la pieza hacia la derecha.

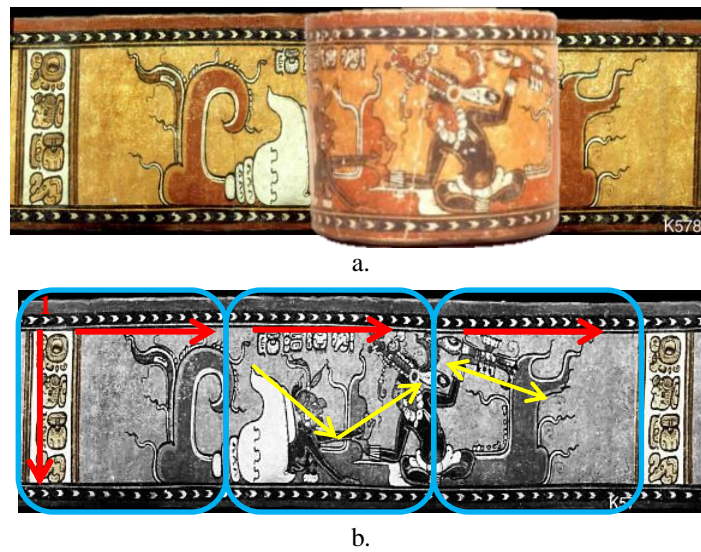


Figura 4.51 Esquema fijo con indicador textual. *a.* Rango de visión del cuenco K0578*, Chama; *b.* Propuesta de recorrido visual de K0578* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En K1081 la saturación del tono es la que conduce la vista por toda la escena y conduce la rotación del vaso hasta llegar al inicio/cierre de la escena, indicada por el texto (véase Figura 4.52-b).

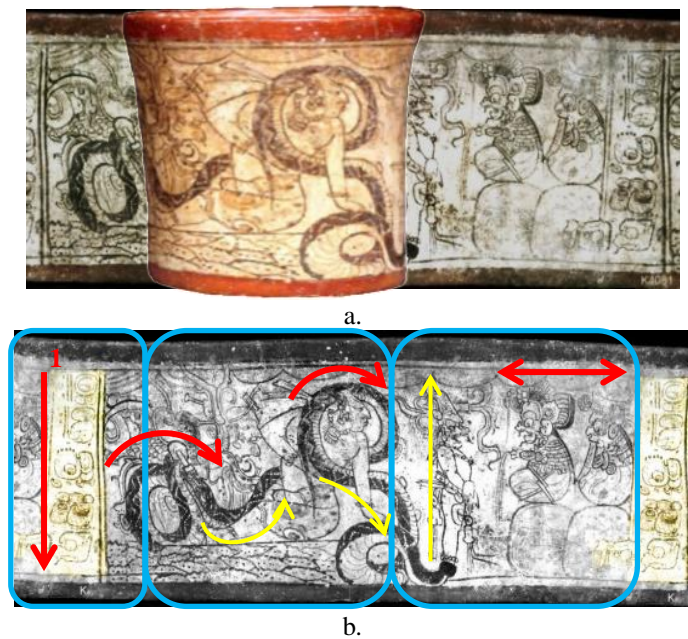


Figura 4.52 Esquema fijo con elemento dinámico. *a.* Rango de visión del vaso K1081*, estilo códice; *b.* Propuesta de recorrido visual de K1081* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Generalmente las escenas de esquema fijo con varios textos se presentan en combinación con otros elementos dinámicos para indicar el inicio/cierre. En el vaso de Fenton los textos son de gran tamaño y están insertos en cartuchos coloreados por lo que no solo forman parte de la composición, sino que dirigen la mirada puesto que funcionan como vectores que indican las direcciones del recorrido, de tal forma que lectura de texto y de escena son uno solo (véase Figura 4.53).

En el vaso de Fenton se observa una escena que representa la entrega de tributo a un señor sentado sobre un trono. Parte del tributo está contenido en una canasta por encima de la cual se observa una serie de seis jeroglíficos que indican el nombre y los títulos del señor. Los otros paneles de glifos corresponden a los de las cuatro figuras de la escena. Las figuras llevan joyas, prendas de vestir elaboradas y turbantes de lentejuelas adornados con flores.

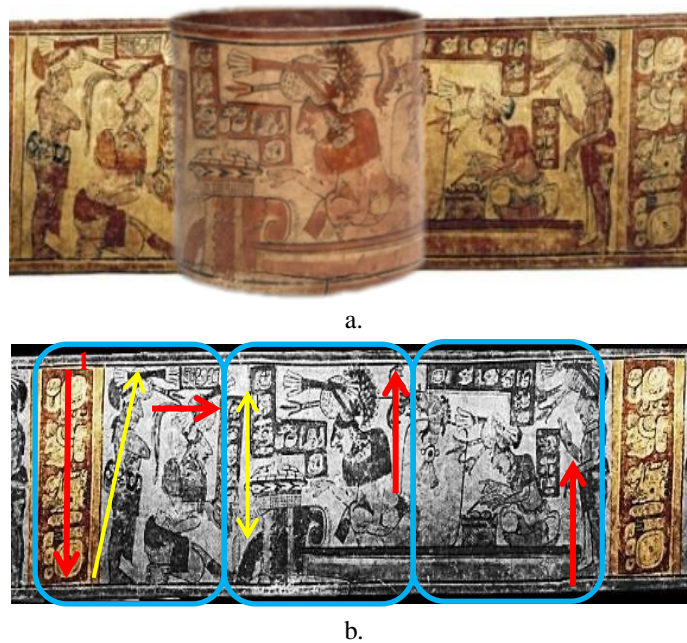


Figura 4.53 Esquema fijo con indicadores combinados. El Vaso de Fenton *a.* Rango de visión del vaso de Fenton, Nebaj, Guatemala; *b.* Propuesta de recorrido visual del vaso de Fenton (rollout). (s.f.). © The British Museum.

El inicio/cierre de la escena está indicado por el texto vertical de mayor tamaño que contiene información de la SPE –señalado con el número 1 en rojo-. Debido a que el texto es visualmente relevante, puede entenderse que su lectura es indispensable para el recorrido visual de la escena. Por tanto, el comienzo del recorrido visual coincide con el del texto

vertical que se hace de arriba-abajo, al llegar a la parte inferior la vista vuelve a la parte superior mientras se ha recorrido al primer personaje de la escena, que no es precisamente el principal, y luego se recorre esta sección de la escena en sentido horizontal de izquierda a derecha coincidiendo con la lectura de un pequeño texto horizontal ubicado justo encima del segundo personaje y luego por otro texto vertical que hace “bajar” la vista y posarla sobre un conjunto de objetos representado a modo de tributo. La vista “sube” para luego leer el texto colocado en forma zig-zageante, la vista recorrer nuevamente el tributo y terminar en el personaje principal, representado con el torso de frente y ocupando un mayor espacio. El personaje principal, en conjunto con el tributo, ocupan un tercio del total de la escena, de lo que se deduce que conforman el tema principal.

El recorrido en sentido vertical hace que la vista se conduzca hacia el inicio del siguiente texto ubicado en la parte superior de la sección que aparece a la vista luego de girar la pieza hacia la izquierda. En esta área se parte de la lectura del texto que pasa por encima del cojín ubicado detrás del personaje principal y de otro personaje sentado sobre el trono, el cual está observando un conjunto pequeño de objetos. La vista “sube” para leer el último de los textos y finaliza con un personaje de pie dirigiendo la vista hacia la izquierda, hacia el resto de la escena desplegada.

La siguiente imagen es la famosa escena del “Vaso de Princeton” (K0511) (véase Figura 4.54-a). El recorrido inicia por el texto horizontal de la SPE, al tiempo que se observa la escena de abajo, la cual según los investigadores, representa una decapitación (Kerr y Kerr, 2005, p. 73) (véase Figura 4.54-b). Luego de leer el texto vertical que acompaña la escena de la decapitación, continúa por el texto en sentido vertical hacia la figura que relaciona ambas escenas. La vista sigue su rostro primero y luego la gesticulación con sus manos, conduciendo hacia la siguiente escena donde el personaje identificado como el dios L, pone un brazalete a un personaje femenino. La vista es atraída en sentido vertical hacia abajo por la presencia de un conejo escriba y, dado que se ha llegado al límite inferior de la escena, la vista salta en sentido contrario y se detiene en los siguientes dos personajes femeninos que se encuentran charlando; las visuales conducen el recorrido desde el personaje que está sentado hacia la que está de pie vertiendo un líquido que sale de la vasija que sostiene entre sus manos hacia otra apoyada sobre el piso, pero que no se distingue por el estado de la pieza.

El recorrido continua hacia la el personaje que está detrás del cojín del trono, nótese la cercanía de las cabezas de estos últimos tres personajes. Un vez que se ha alcanzado la parte superior de la escena se puede apreciar a detalle la estructura dentro de la cual se desenvuelve.

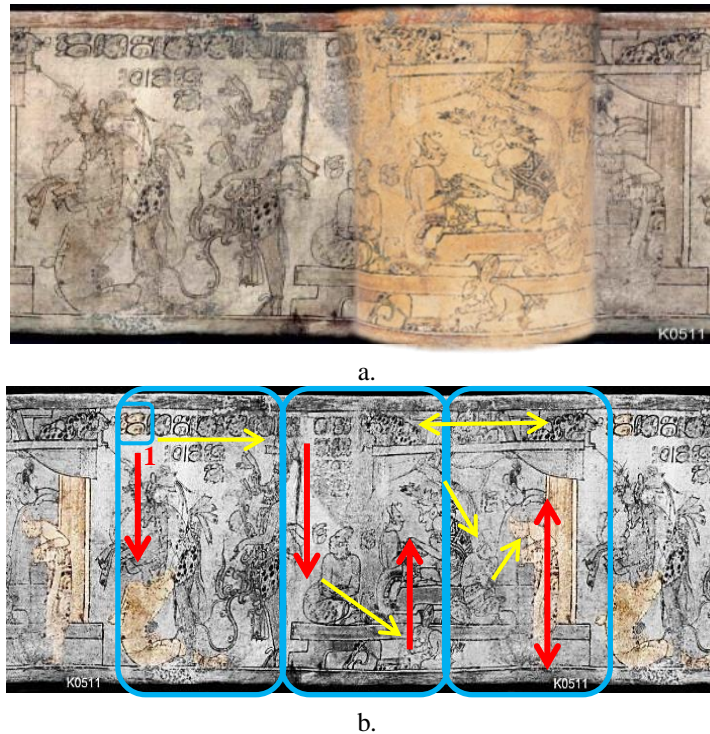


Figura 4.54 Esquema fijo con indicadores combinados. El vaso de Princeton. *a.* Rango de visión del vaso K0511*, Nakbé; *b.* Propuesta de recorrido visual de K0511* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

En los esquema fijo sin indicador de inicio/cierre textual, el recorrido inicia con la identificación del elemento o personaje principal, aquel representado de mayor tamaño, ya sea porque está de frente, o porque se ubica en un area más cercana al borde superior de la escena. El recorrido continúa por los vectores sugeridos a partir de este elemento principal.

En el vaso K0680 se identificó el inicio/cierre de la escena en un elemento dinámico constituido por la disposición de dos personajes dándose la espalda (véase Figura 4.56-a), ubicados a cada extremos de la escena. En un movimiento giratorio de la pieza, la vista se coloca sobre el personaje principal, el cual está ubicado más cerca del borde superior de la escena. En el área que se tiene a la vista, el recorrido inicia con dicho personaje principal, se hace luego en sentido vertical, posándose sobre los personajes ubicados en el borde inferior, particularmente en el que está representado con el torso, hombros y cabeza de frente.

Luego de observar este personaje se continúa con el movimiento natural de izquierda a derecha para detenerse en el personaje sentado sobre el piso quien dirige la mirada hacia el personaje principal, en donde culmina este primer movimiento ocular (véase Figura 4.56-b).

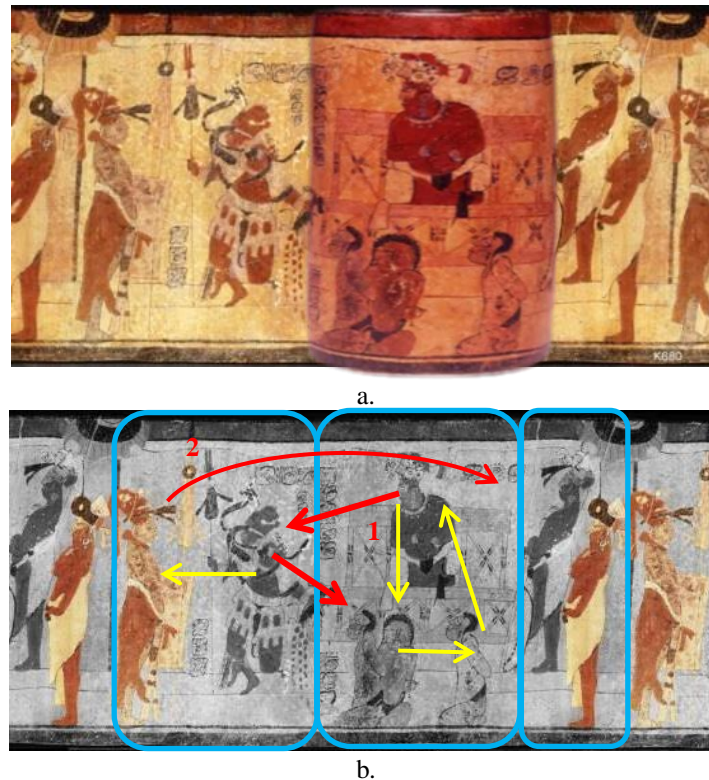


Figura 4.56 Esquema fijo con indicador dinámico. *a.* Rango de visión del vaso K0680*, Ik.; *b.* Propuesta de recorrido visual de K0680* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El recorrido continúa en un sentido de derecha a izquierda, manipulando el vaso en este sentido. Este movimiento está sugerido por la visual del personaje principal dirigida hacia el personaje que sostiene una lanza. El rango de visión abarca a este y al personaje del extremo izquierdo de la escena el cual está dirigiendo la vista en dirección a la derecha así que el recorrido visual pasa de nuevo por la primera porción vista de la escena y sigue de largo hacia la última sección en la que se observa a dos personajes de postura muy similar, ambos con la vista en dirección a la izquierda, lo cual cierra la escena. No hay que olvidar que entre los giros largos median movimientos cortos para leer los textos cortos asociados a los elementos iconográficos.

Finalmente, las escenas de esquema mixto son recorridas visualmente como si se tratase de escenas de esquema serial en secciones; no obstante cada sección presenta sus propios indicadores dinámicos (véase Figura 4.57).⁶⁵



Figura 4.57 Esquema mixto. a. Rango de visión del vaso K2993*, Río Hondo; b. Propuesta de recorrido visual de K2993* (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

Mediante el recorrido visual que se hace de la escena tomando en cuenta los pasos mencionados, es como se llega a conocer, no sólo el orden de lectura de la imagen, sino la manipulación que el poseedor de la pieza debía de hacer para comprender el significado total de la escena, girando la pieza hacia la izquierda o la derecha una o dos veces y escudriñándola de arriba-abajo. El recorrido visual de las escenas, en conjunto con la lectura de los textos, requieren de la manipulación y giro de las piezas, movimientos generado por el observador conducido por el desciframiento de las relaciones de los elementos compositivos y de las técnicas visuales.

⁶⁵ Véase también K4681, K5369.

Capítulo 4

Implicaciones del análisis visual en el estudio de la cultura maya

El análisis realizado desde la perspectiva visual propuesta en este trabajo produjo información relevante y de considerable implicación en el estudio de la cultura maya. La diversidad de los temas de las escenas analizadas condujo hacia la formulación de propuestas que, de ser consideradas, enriquecerán la información obtenida de los estudios epigráficos, iconográficos y arqueológicos.

La primera implicación tiene que ver con el desarrollo de una idea más acabada sobre la percepción de la espacialidad. Con los ejercicios de percepción del espacio se logró replantear los conceptos de espacio representado y espacio percibido en la pintura sobre cerámica. La propuesta es la siguiente: los vasos que presentan en su mayoría escenas palaciegas parecen leerse como si se trataran de un mural pintado en las paredes interiores de un edificio; piénsese en el rollout de una escena de este tipo a manera de un papel tapiz que cubre las cuatro paredes de una cámara, como las de Bonampak, el vaso sería el edificio y los personajes pintados sobre su superficie estarían representados como si se ubicaran dentro del recinto. Esta idea no es nueva, recientemente Mary Ellen Miller (2012) propuso que la vasija cuadrada conocida como *la caja de los once dioses*, podría representar una casa o palacio en miniatura y, por lo tanto, las imágenes pintadas en las paredes se ubican dentro del palacio, de manera que se tiene la impresión de ver la vida *dentro* del edificio, como si el vaso estuviera vuelto al revés (p. 182). Miller llega a esa conclusión porque, a juzgar por las marcas de uso en el borde superior, la caja probablemente tuvo una tapa abovedada, confirmando a la pieza la forma de dicha estructura arquitectónica. Sin embargo, en el presente trabajo se advirtió que esta percepción no es exclusiva de las piezas con paredes rectangulares que tiene la forma de una caja, si no de muchas otras piezas que tienen formas cilíndricas. Esta idea refuerza la

concepción de arte en un sentido más amplio e incluyente, pues hace converger dos manifestaciones plásticas –cerámica y arquitectura- hacia una idea genérica de la espacialidad.

La segunda implicación se refiere a las diversas técnicas empleadas para la representación de las jerarquías visuales, ya que por medio de dichas jerarquías, dadas en el plano visual, se puede tener una idea más clara del funcionamiento del poder en la sociedad maya durante el Clásico Tardío. Por medio de los ejercicios de reordenamiento de las figuras según su grado de separación, superposición y proporción, fue posible distinguir las sutiles jerarquías en la élite maya representadas por los pintores. Estudios de este tipo ya han sido elaborados para la pintura mural, específicamente en Bonampak (véase Pincemin y Rosas, 2014), con resultados bastante convincentes, de tal modo que se puede asegurar que, como en este medio, también en la pintura sobre cerámica, hay una concordancia entre el dato histórico obtenido de las fuentes escritas y de los contextos arqueológicos, con el dato obtenido del análisis pictórico visual.

Nótese que en la mayoría de las escenas en que un orden jerárquico es representado, los personajes principales sobresalen del resto porque ocupan un mayor espacio; esto no significa que fueron dibujado a una escala mayor, sino que los elementos que lo acompañan –tronos, palanquines, instrumentos o indumentaria- los hace percibir más grandes en sentido horizontal o vertical. Como este ejemplo en relación a la escala y proporción de las figuras, muchos otros relacionados con la ubicación, el color o las claves semióticas, llevan nuevamente a subrayar, que se puede comprender la cultura maya a partir de las imágenes que ellos mismos crearon.

Finalmente, la sumatoria de las propuestas de análisis visual tiene una gran implicación en el estudio de la cultura maya porque complementa y corrobora el análisis epigráfico y la interpretación iconográfica. A estas alturas debe entenderse que la comprensión de las escenas pintadas en las vasijas no debe fundirse exclusivamente en la posibilidad de descifrar los textos que las acompañan, pues, en tal caso, es preciso que la imagen muestre lo mismo que narra el texto y como se ha visto, no siempre es así. De considerarse única y exclusivamente los textos, se le estará imponiendo un sentido que pueden no tener, o bien, se le estará restando un contenido que no está incluido en ellos, sino que se manifiesta visualmente en la

composición. Lo mismo sucede si se elige a la interpretación iconográfica como el único método de análisis, en este caso, los resultados también serían parciales, ya que la iconografía maya es, generalmente, de carácter polisémico. Con esto se quiere decir que cada investigador puede proponer infinidad de explicaciones de una misma imagen según el tema que se desarrolle.

Un claro ejemplo de lo anterior es el análisis de escenas tipo “muestrario”, en donde aparecen diversos *wayob*. Los vasos K0791 y K30088 (véase Figura 4.58), este último mejor conocido como la “vasija de Altar de Sacrificios”, son provenientes de la región de Ik’, elaboradas alrededor del 750-850 d.C. (Reents-Budet, pp. 173, 225) probablemente por el mismo pintor, cuyo nombre está parcialmente descifrado: *Mo...n B’uluch Laj* (Velásquez, 2009, p. 64). Los investigadores consideran que ambas piezas narran una historia similar, dada la semejanza de su composición formal. La primera explicación de la escena en K30088 fue realizada por Richard E. W. Adams, quien, en 1961, halló la pieza en el entierro 96 de Altar de Sacrificio. El vaso formaba parte del ajuar funerario que acompañaba al esqueleto de una joven mujer (Velásquez, 2009, p. 62, 64). Por el contexto arqueológico en el que la halló, el antropólogo consideró que las frases en la pieza identificaban a personajes históricos, y, por ende, propuso que la iconografía ilustra una ceremonia histórica realizada con motivo del deceso de la mujer del entierro (p. 239).

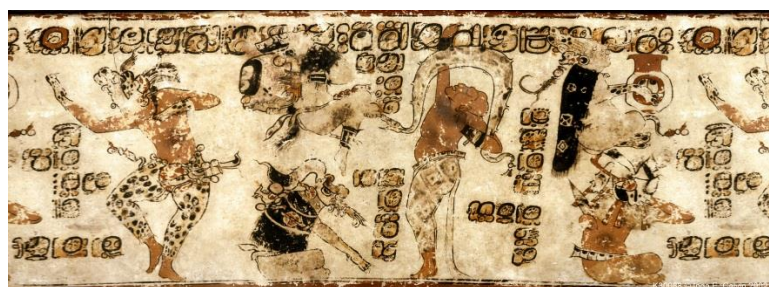
Luego de descifrarse el logograma **WAY**, las explicaciones tomaron otro rumbo: para Linda Schele (1988, pp. 294-298) se trataba de escenas míticas que tienen por marco el “otro mundo” (Freidel, Schele y Parker, 2001, p. 474), Claude-Francoise Baudez (2004) señala algo similar: son danzas ejecutada por seres sobrenaturales desarrollada en el inframundo (p. 242); para Reents-Budet (1994), danzas de transformación ritual en “co-esencias” sobrenaturales (p. 177), y para Mercedes De la Garza (2012), danzas rituales de iniciación y transmutación ejecutadas por chamanes (pp. 165-166).

Descripciones como que un *way* es el “compañero de baile” de otro (Freidel, Schele y Parker, 2001, pp. 262), o que algunos de ellos “flotan en un ambiente onírico” (Velásquez, 2009, p. 64), o “arriba en el aire” (Baudez, 2004, p. 240), ponen de manifiesto que los investigadores dan por hecho que la escena se trata de un evento específico que ocurre en un

espacio determinado. Sin embargo, en estos casos se sugiere seguir la recomendación de Baudez (2004): “Los adelantos realizados para descifrar la iconografía habrán de apoyarse en un minucioso análisis comparativo de las escenas que cuentan con una misma estructura” (p. 239). Si bien, las escenas de las piezas mencionadas muestran un manejo similar del espacio pictórico, es esa la característica que menos ha sido considerada por los investigadores y que, sin embargo, da la clave para entender su significado.



a.



b.

4. 58 Escenas tipo “muestrario” con representaciones de *wayob*. a. K0791 (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.; b. K30088 (rollout). Por I. E. Calvin, 2002. © Inga E. Calvin.

Es importante partir del hecho de que difícilmente se trate de una misma danza en ejecución, ya que, si ambas escenas representan el mismo acto, solo en una de ellas aparecen instrumentos musicales.⁶⁶ En segundo lugar, tal y como se ha propuesto en este estudio, en las escenas donde se representan “actos” o “eventos”, los personajes se relacionan de diversas maneras, ya sea por claves jerárquicas, espaciales, cromáticas, semióticas, etc., en este sentido, la forma y distribución de cada uno de ellos está siempre en relación con el tratamiento del

⁶⁶ Cabe aclarar que dicha relación no sea forzosa, puesto que existen muchas representaciones de danzantes sin la compañía de músicos (véase K1452, K1837), lo mismo que representaciones de músicos sin danzantes (véase K1453).

espacio. Los *wayob'* en K0791 y K30088 no muestran algún tipo de relación visual, por lo que están siendo simplemente “mostrados”, como si se tratara de un retrato.

A manera de aclaración, véase la escena de K3007 (véase Figura 4.59), interpretada por Mercedes De la Garza (2012) también como un ritual chamánico en el que participan tres *wayob'*: lechuza, murciélago y ave acuática (pp. 210-211). A diferencia de las de tipo “muestrario”, esta escena presenta un tratamiento naturalista del espacio pictórico; el evento está localizado en un espacio reconocible, a juzgar por la estructura palaciega -con trono y cortinas- y los árboles representados.

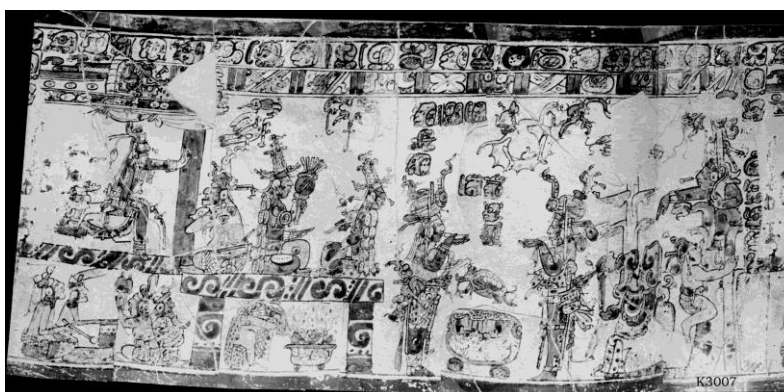


Figura 4.59 Escena de un ritual con representaciones de *wayob'*. K3007 (rollout). Por J. Kerr, (s.f.). © Justin Kerr.

El pintor dibujó una banda celeste en la parte superior de la escena porque así lo observaba en la mundo visible, los *wayob'* ocupan también esta sección porque pueden volar y los hombres, afectados por la gravedad, están anclados a la línea de tierra y por lo tanto, para ascender en el espacio representado, tienen que posarse sobre una estructura, sentarse sobre un trono o trepar a un árbol. Los *wayob'* forman parte de la escena y se relacionan con los demás participantes por el hecho de compartir el mismo espacio de manera lógica y unificada bajo la representación de un solo evento.

Del análisis epigráfico de estos vasos se dedujo que los *wayob'* son seres viculados con linajes o ciudades particulares, ya que en su nombre se incluyen glifos emblema y títulos de lugares (Matteo, 2009, p. 19). Muchos de estos lugares ya han sido localizados -Calakmul, Ceibal, Caracol, Ik', Tikal-, otros son referidos únicamente en la mitología -*Matwii*, *Nah Ho'*

Chan y *Chatan-*, los demás permanecen desconocidos (Grube y Nahm, 1994, pp. 689-711). En este sentido, Adams tuvo razón al suponer que las figuras representan a personas, pero las identificaciones que propuso como personas específicas fueron erróneas. Por su parte, Schele acertó al decir que los atributos de los seres eran sobrenaturales, pero se equivocó al afirmar que las escenas tienen lugar en el inframundo y que la danza corresponde los bailes del *Popol Vuh* (Freidel, Schele, y Parker, 2001, p. 475). Con base en la evidencia arqueológica se sabe que los lugares a los cuales los *wayob'* hacen alusión, mantuvieron relaciones comerciales y diplomáticas (Danien, s.f.), no así rivalidad política, al menos entre 754 y 755 d.C., (Velasquez, 2009, pp. 59-66). Esto refuerza la idea de que las escenas pintadas en las vasijas representan reuniones de goberantes o nobles relacionados, quizás aliados, y derivado de esto, que otra de las funciones de las vasijas policromas durante el Clásico Tardío pudo haber respondido a fines políticos.

Como se ha demostrado, el análisis de las escenas pintadas sobre vasijas no puede permanecer exclusivamente a la luz de la epigrafía; Houston y Lacadena (2004, p. 122, en Chase, Chase, y Cobos, 2008, p. 15) han comentado que “todos los mayistas deberían saber algo acerca de los jeroglíficos, sus posibilidades de estudio, sus limitaciones, sus conexiones a otras características de la vida antigua... Su ‘no estudio’ es una no-opción”. Sin embargo esa anotación también puede aplicarse a la inversa: de ignorarse los demás datos arqueológicos e iconográficos la interpretación histórica tambalea o queda parcial. Se hace necesaria, ahora más que nunca, una confabulación entre arqueología, la epigrafía, la iconografía y los estudios visuales en la reconstrucción de la sociedad maya antigua.

Conclusiones

A lo largo del análisis de las diversas escenas pintadas sobre las piezas cerámicas fue posible reconocer la presencia de un modo de representación y expresión visual propio de la cultura maya. Las constantes formales halladas indican la presencia de reglas cuya caracterización permite reconstruir las técnicas y los procedimientos en que las imágenes fueron diseñadas.

Para identificar las técnicas de representación visual empleadas por los artesanos mayas y asimismo explicar sus características particulares, fue imprescindible realizar un estudio centrado en el análisis de los elementos morfológicos, dinámicos y escalares, así como de los principios compositivos, la planimetría, la espacialidad y las claves perceptivas y semióticas. Aunque las características de la representación y expresión visual del arte pictórico sobre cerámica son variadas, pueden ser reunidas en algunas categorías.

Se parte de la incidencia de factores externos y de la elección de determinadas técnicas visuales ligadas a la forma cómo las escenas fueron observadas. Los factores externos se relacionan con la forma del soporte y con el proceso de cocción. El primero determina la cantidad de la superficie que se tiene para diseñar la escena, es decir incide en la forma cómo se administra el área gráfica y además la porción que de ésta queda a la vista al manipular la pieza; el segundo determina la cantidad de pigmentos utilizados para dotar a la escena de su policromía característica, así como las diversas técnicas de su aplicación para lograr expresar gráficamente información real o simbólica.

Las técnicas visuales que fueron utilizadas por los artesanos mayas competen, por un lado, a la composición de las escenas, tal y como se deduce de la elección de determinados elementos principios compositivos según el formato y tipo de escena; y por otro lado, a la manera cómo dichas escenas eran observadas, lo cual implica la manipulación de las piezas según su naturaleza tridimensional derivada, al mismo tiempo, de su funcionalidad.

Las técnicas empleadas por los artesanos para relacionar los elementos visuales parecen aplicarse para lograr la representación de un equilibrio dinámico que exprese jerarquías visuales o de un equilibrio estático que exprese igualdad de condiciones. Por ejemplo, la extensión o disminución de la superficie de cada figura así como del intervalo que separa a los grupos entre sí, no solo se utilizó como un recurso compensador del equilibrio de la estructura, si no con el propósito de activar la comparación en el observador para relacionarla la información visual jerárquicamente. Por su lado, la representación de figuras con distintos grados de semejanza pero ubicadas simétricamente o al mismo nivel sobre el plano, genera un impacto de estatismo y regularidad.

A esta finalidad también responden las técnicas empleadas para representar el espacio y el volumen. La característica común en todos los métodos usados por los mayas para representarlos es que son totalmente pictóricos, están basados en la forma como las pinturas son vistas, no como la realidad es vista. Sin embargo, no se puede negar que en la representación de elementos relevantes culturalmente se buscó dar un aspecto más o menos naturalista. Quizás para entender la representación del espacio en las escenas sobre cerámica sea necesario considerar, tal y como propone el historiador Tomás Pérez Vejo (2012), que la humanidad no vive una realidad objetiva, el mundo como es, sino una realidad imaginaria, el mundo como es percibido (p. 28).

Un aporte de la investigación fue plantear una serie de propuestas para la lectura de la profundidad como una manera particular de percibir el espacio. Las propuestas retoman una manera más amplia e incluyente de percibir el espacio, contrastada con otras fuentes, principalmente códices y ofrendas mortuorias de conjuntos de esculturas halladas *in situ*.

Estudios más específicos y detallados podrían relacionar la aplicación de determinadas técnicas a talleres o áreas específicas. Lo que en esta investigación se propone es relacionarlas a esquemas compositivos de presencia regular en muchas piezas. En la composición, ciertos elementos ocupan determinados lugares por las razones jerárquicas mencionadas; de este hecho se propuso categorizar a las diversas escenas en cuatro tipos basándose en el esquema compositivo que denotan: secuenciales en serie, secuenciales en secciones, no secuenciales o fijos, mixtos y circulares.

Como estos esquemas compositivos, muchas otras características propias de la cerámica maya, se pueden hallar presentes en otros medios y en diversos periodos. El ordenamiento similar de los elementos en un espacio determinado se puede observar en la pintura mural de San Bartolo del período Preclásico, en la cerámica del Clásico y en los códices de Posclásico. Estas permanencias refuerzan la existencia de técnicas regulares aplicadas a la producción visual mantenidas a lo largo del período prehispánico. De ahí que, en algunas ocasiones, en esta investigación se hicieran comparaciones con las técnicas pictóricas en la pintura mural y en los códices y también con la escultura.

Los esquemas compositivos sugieren distintos modos de ver las vasijas, por lo tanto, aunque en la pintura mural y en los códices los artesanos manejaran una técnica pictórica semejante, la variedad del formato interviene de manera directa. La cerámica es un objeto tridimensional de superficie cilíndrica que se debe manipular para ser vista en su totalidad. En otras palabras su naturaleza cilíndrica y portátil condiciona su apreciación visual. Para muchos autores, el estilo del famoso “Vaso de Princeton” está relacionado con las técnicas pictóricas para elaborar los libros mayas, sin embargo la composición fue diseñada para funcionar de manera más eficaz en una superficie continua. Esto da como resultado que quien observe la pieza, la gire con sus manos para “leer” la historia continuamente.

Así como determinados ordenamientos de los elementos sugieren ciertos esquemas compositivos, éstos, a su vez, provocan movimientos específicos para lograr observar la escena en su totalidad. En varias ocasiones se citó a Dorie Reents-Budet quien señala que la disposición de los elementos que componen la imagen de manera sucesiva llevaba al observador a girar la pieza de manera continua; asimismo que la división de la escena en dos secciones con elementos repetidos, supone que el observador giraba la pieza en un solo sentido, ya sea a la izquierda o a la derecha. No obstante en el análisis también se observó que hay algunas escenas en las cuales la disposición de las figuras y la dinámica de las formas sugieren otras variantes.

Los esquemas fijos en donde existe un elemento vertical que indica el inicio/cierre de la escena, sugieren una dinámica que conduce la mirada hacia el elemento principal, por medio de vectores representados o inducidos y con movimientos horizontales y transversales

que obligan a girar la pieza sobre su eje en diversas direcciones. En este sentido, otro aporte de la investigación fue presentar diversas propuestas para recorrer visualmente las escenas. Estas propuestas no sólo retoman los principios compositivos y técnicas de representación previamente identificadas, sino también, las ideas expuestas Reents-Budet y más recientemente por Erik Boot, acerca de la manipulación de las piezas de acuerdo a la lectura del texto de la SPE.

Tanto el texto de la SPE así como los textos secundarios asociados a las escenas representadas, forman parte esencial de la composición; por lo tanto, no solo proveen información de lo que se observa, sino que, en algunos casos, intervienen en la visualización y manipulación de la pieza. Incluso algunas de las categorías de pseudoglifos o glifoides, especialmente los que pueden ser leídos fonéticamente a pesar de ser de carácter repetitivo o presentar complementos fonéticos reconocibles pero disconformes con las reglas conocidas de la sintaxis o la gramática (Calvin 2005, p. 2-3), puedan proveer algún valor comunicativo que implica algún tipo o habilidad especial de lectura y manipulación de la pieza, aunque no transmitan un significado de la misma manera como lo hacen los glifos convencionales debido a que aún no han sido descifrados.

Con las propuestas de recorrido visual de las escenas se busca sentar las bases de una nueva manera de dimensionar el rol desempeñado por estos objetos claramente apreciados por la élite maya. La visualidad de las piezas de este periodo fue una labor activa y por tanto no se puede desarticular de la comprensión de la dinámica social, política y religiosa de la sociedad maya del periodo prehispánico.

La cerámica maya no fue, pues, estática, si no dinámica. Su manejo iba más allá de lo “entretenido/contemplador” –en términos de Boot-, para acercarse a lo funcional e intelectual. Durante la época prehispánica, dichos objetos eran quizás presentados en ocasiones especiales, muchas piezas parecen haber requerido un manejo especial para lograr transmitir su mensaje visual de manera precisa y significativa; Boot propone los giros o vueltas implicados en el orden de lectura de algunos textos fue quizás parte de un proceso en el que la persona que sostiene el vaso podría mostrar su conocimiento o dominio de la literatura y la iconografía.

Ciertamente muchas piezas requieren un compromiso activo de quien los sostiene, en concordancia a los de quien las produjo y/o las pintó.

Por su valor como productos de prestigio y de intercambio, las vasijas, los cuencos y los platos pintados fungieron como enclaves activos dentro de la esfera socio-política y ritual de la élite maya de este periodo. Este mensaje lograba hacer coincidir, a nivel perceptivo, la información visual y la obtenida de la lectura de los textos. Aunque cada escena tiene sus propias características y claves de su lectura, en todas ellas, los pintores mayas hicieron uso de determinadas técnicas para impactar al observador y provocar en él una experiencia visual que va de la mano con la transmisión de un mensaje determinado.

La relación de todas estas características de los elementos que componen las escenas, determinan un modo de representación visual propio de la cerámica maya del periodo Clásico Tardío. Las muchas regularidades que se presentan denotan que existe una gran unidad en la aplicación de dichas técnicas. Aunque las imágenes analizadas representan tan sólo una pequeña muestra del inmenso corpus que compone la cerámica pintada del Clásico Tardío, se pudo observar los indicios de algunos patrones en la composición de las escenas que pueden ser considerados relevantes en la reconstrucción del lenguaje visual propio de la cultura maya.

Un estudio más amplio aumentará la información que se ha obtenido en este primer ejercicio, propiciara interpretaciones iconográficas más precisas y promoverá una visión más completa del arte maya prehispánico.

Apéndice 1


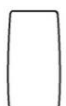


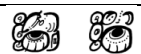















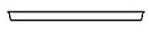

Cuadro cronológico de fases cerámicas

	UAXACTÚN	TIKAL	PIEDRAS NEGRAS	ALTAR DE SACRIFICIOS	SEIBAL	PALENQUE	EI MIRADOR	NAKBÉ
1000								
900	TEPEU 3	KABAN	KUMCHE	JIMBA	BOCA	BAYAL	HUIPALE	POST-LAC NA
875		EZNAB						
850				TARDÍO TEMPRANO				
825			TARDÍO TEMPRANO					
800								
775	TEPEU 2	IMIX	CHACALHAZ		TEPEJILOTE		DALUNTE	
750			YAXCHE				MURCIELAGOS	LAC NA
725			TARDÍO TEMPRANO	TARDÍO TEMPRANO				
700								
675	TEPEU 1	IK		PASION			OTULIM	
650								
625								
600			BALCHE	CHIXOY				
575				VEREHOS				
550	TZAKOL 3						CASCADA	
525					TARDÍO TEMPRANO			
500		TARDÍO TEMPRANO	TARDÍO TEMPRANO					
475				AYN				
450								
425	TZACOL 2	MANIK	NABA				MOTIEPA	ACRÓPOLIS
400						JUNCO		
375								
350								
325	TZACOL 1	MANIK 1 ?		SALINAS				
300								
275			?					
250							PICOTA	?
225								
200							PAIHBANCITO	
175		CIMI						
150								
125				PLANCHA				
100	CHICANEL		TARDÍO TEMPRANO		CANTUTE			
D.C.		CHUEN		TARDÍO TEMPRANO		MIGOLMA		
A.C.								
100		CAUAC					CASCABEL	
150			ABAL					
200								
250								
300								
350				SAN FELIX				
400	MAMOM	TZEC		TARDÍO TEMPRANO	ESCOBA			
450				HOL			MONOS	PRECLÁSICO MEDIO
500				XE	REAL			
600		EB						

Nota. Adaptado de *Cronología comparativa de la secuencia cerámica de Piedras Negras*, por A. R. Muñoz, 2004, p. 4; y de *Cuadro cronológico para cuatro sitios de las Tierras Bajas Centrales*, por D. W. Forsyth, 1993, p. 88.

Apéndice 2

Nombre, forma y uso de la cerámica Clásica

Nombre	Forma (esquema)	Forma (representación)	Uso (ubicación en la escena)
 yu-k'i-bi / yu-k'i-bi-la <i>yuk'ib / yuk'ibi[i]</i> <i>y-uk'-ib / y-uk'-ib-iil</i> "su vaso"		 ↳	 K1728*
 yu-UK'-bi / yu-UK' <i>yuk'[i]b / yuk'[ib]</i> <i>y-uk'-ib</i> "su vaso"			
 u-la-ka / u-LAK <i>ulak</i> <i>u-lak</i> "su plato"		 ↳	
 u-ja-yi / u-ja-ya <i>ujaay / ujay</i> <i>u-jaay / u-jay</i> "su cajete / jicara"		 ↳	 K1599*
 u-ja-wa-TE' / u-ja-TE' <i>ujawa[n]te' / uja[wan]te'</i> <i>u-jaw-an-te' / u-jaw-wan-te'</i> "su plato trípode"		 ↳	
 u-po-ko-lo-che-e-bu / chu-ba-la-che-bu <i>upokol che[']ebu[l] / chubal che[']ebu[l]</i> <i>u-pok-ol che'eb-ul / chub-al che'eb-ul</i> "su lavador de pincel"		 ↳	 K6500*
 u-WE'-bi / WE'-ma <i>uwe'[i]b / we'[e]m</i> <i>u-we'-ib / we'-em</i> "su plato para comer/comida"		 ↳	

Nota: Adaptado de Kettunen y Helmke, 2010, p. 44. Imágenes disponibles en *Maya Vase DataBase*, por J. Kerr, (s.f), <http://www.mayavase.com>. © Justin Kerr. Editadas por G. Fuentes.

Apéndice 3

Principios perceptivos

- | | |
|---------------------|--|
| 1) Emergencia | Reconocimiento global de objetos emergiendo de formas percibidas anteriormente. En la Figura 5.1-a, se reconoce a un perro dálmata, no por la identificación previa de sus partes, sino globalmente. |
| 2) Reificación | Construcción de nuevas formas partiendo de las existentes gracias a la propia experiencia visual. En la Figura 5.1-b, se percibe un triángulo en la figura A aunque no esté dibujado. En B y D la mente reconoce formas separadas como pertenecientes a una forma simple. En C se ve una forma tridimensional completa sin estar completamente dibujada. |
| 3) Invariancia | Prioridad en el reconocimiento y percepción de las formas independientemente de su rotación, traslación, escala y otras cualidades. En la Figura 5.1-d, los objetos en la figura A y B son reconocidos como la misma forma básica. Se reconocen a pesar de la perspectiva y las deformaciones elásticas en C, e incluso tratamientos gráficos distintos como en D. |
| 4) Multiestabilidad | Percepción ambigua entre fondo y figura que se dan en algunas imágenes. En la Figura 5.1-c se aprecia esta situación en el Cubo de Necker y en el Vaso de Rubin. |

Fuente: J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Franquesa (2013, pp. 20-23).

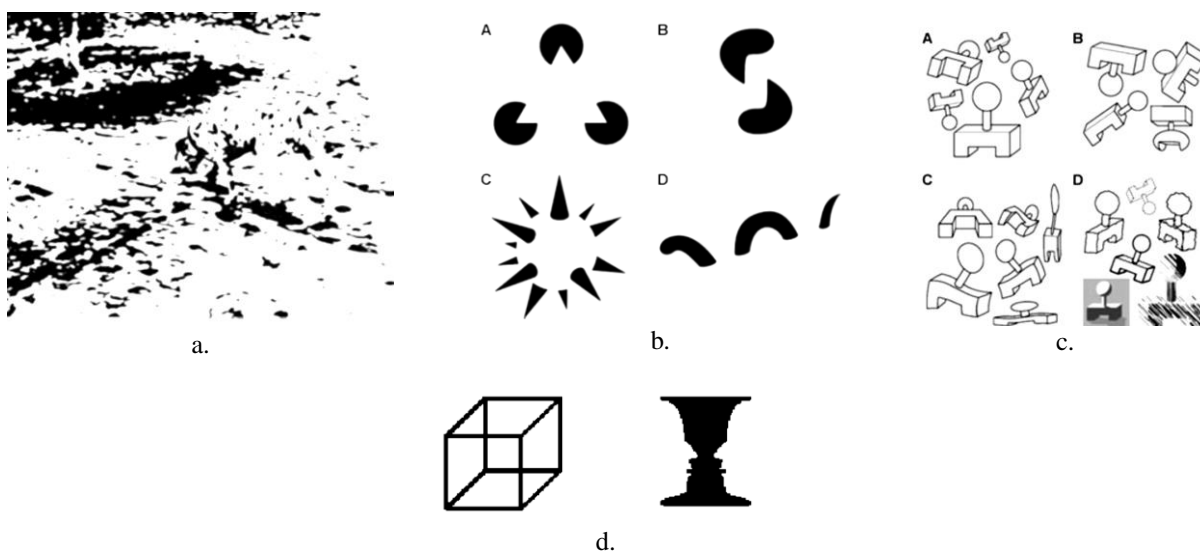


Figura 5.1 Principios perceptivos. a. Emergencia; b. Reificación, (A) triángulo de Kanizsa, (B) gusano volumétrico de Peter Tse's, (C) esfera puntiaguda de Idesawa y D) monstruo marino de Peter Tse's; c. Multiestabilidad, el Cubo de Necker y el Vaso de Rubin; d. Invariancia. Por J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, 2013, pp. 21-24.

Apéndice 4

Leyes de la visión o leyes perceptivas

1. Proximidad	Tendencia a percibir juntos los elementos próximos en el espacio. En la Figura 5.2-a, (A) se percibe cuatro barras horizontales y en (B) se percibe los elementos más cercanos como unidades.
2. Semejanza	Tendencia a percibir como una misma estructura los elementos similares. En la Figura 5.2-b, (A) se agrupa a los signos negativos y (B) a los elementos más similares.
3. Cerramiento	Tendencia a clausurar las brechas en una figura con líneas incompletas para percibirla cerrada. En la Figura 5.2-c, (A) se percibe como dos rectángulos y medio y (B) dos círculos y medio.
4. Buena continuidad	Tendencia a percibir como formando parte de una misma figura, los estímulos que guardan una continuidad de forma. En la Figura 5.2-d se perciben las ramas del árbol aunque estén parcialmente ocultas.
5. Movimiento común	Tendencia a percibir agrupados los elementos que se mueven del mismo modo. En la Figura 5.2-e, se percibe los faros de coche como un conjunto agrupado porque tienen un movimiento común.
6. Pregnancia	Tendencia a percibir como unidad los elementos que presentan el mayor grado de simplicidad, simetría y regularidad. En la Figura 5.2-f, (A) se percibe las líneas paralelas entre sí como figura, (B) se percibe como figura las franjas blancas y las negras como fondo.
7. Experiencia	Percepción de una forma que se “reconoce” bajo el influjo de la experiencia previa del receptor. En la Figura 5.1-a, el conocimiento de un perro actúa potentemente sobre la percepción consciente.

Fuente: J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa (2013, pp. 19-24, 43).

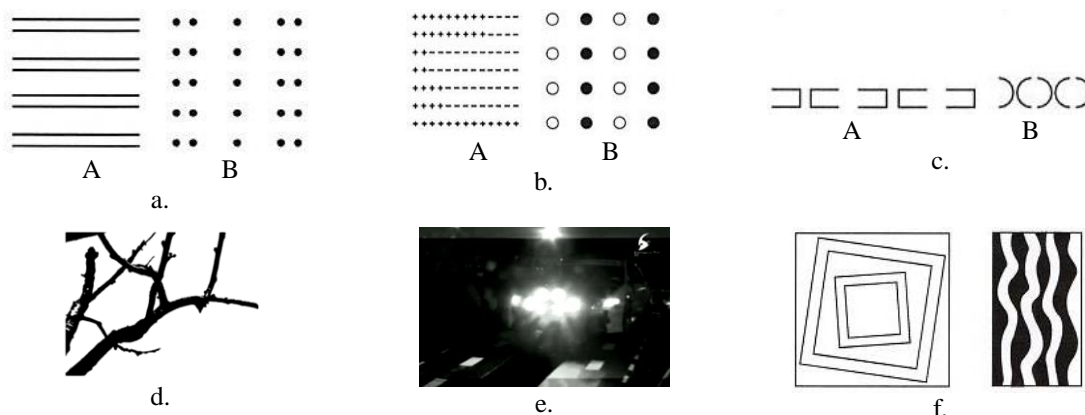


Figura 5.2 Leyes perceptivas. a. Proximidad; b. Semejanza; c. Cerramiento; d. Buena continuidad; e. Movimiento común; f. Pregnancia. Por J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, 2013, pp. 24-31.

Apéndice 5

Los elementos morfológicos y sus funciones plásticas

Punto	Se caracteriza por su dimensión, su naturaleza dinámica (Villafañe, 2006, pp. 99, 101), y su efecto colectivo tonal para crear una <i>trama</i> (Frutiger, 1981, p. 17). Puede no estar representado gráficamente, indicando un centro (Villafañe, 2006, pp. 20, 98).
Línea	Es la base del dibujo. Sus funciones son: definir el contorno de las figuras, dar volumen a los objetos bidimensionales la superposición de líneas curvas paralelas al contorno, organizar el espacio, representar la tercera dimensión el trazo en diagonal (Villafañe, 2006, pp. 103, 105); y crear vectores de dirección (De Sagaró, 1963, p. 12). Puede ser horizontal, vertical, oblicua ascendente y descendente, y curva, así como variar de grosor (Frutiger, 1981, pp. 19, 54).
Plano	Es el área de la representación identificada con el soporte de la imagen, en la que se construye el espacio pictórico; en términos geométricos, es una superficie bidimensional (Domínguez, 2012, p. 28), limitada por líneas u otros planos (Villafañe, 2006, p. 108).
Textura	Elemento importante para la percepción del volumen, se asocia al color por medio del contraste tonal, y al plano, como resultado un campo visual no homogéneo (Scott, 1970, p. 14).
Color	Elemento morfológico, espacial y dinámico, cuyas propiedades reúnen sus principales funciones plásticas: articular el espacio de la representación mediante planos cromáticos; crear ritmos dentro de la imagen; generar contraste; crear el espacio pictórico, bidimensional mediante la <i>perspectiva cromática</i> , o tridimensional mediante la <i>perspectiva valorista</i> (Villafañe, 2006, p. 118).
Forma	Tiene dos acepciones: aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen que se modifica cuando éstos cambian (Villafañe, 2006, p. 126), o estructura invariable que garantiza el reconocimiento del objeto. Según su origen, las formas se clasifican en naturales o artificiales; según la manera que se constituyen en geométricas u orgánicas (Arnheim, 1979, p. 171); según el número de elementos en simples o complejas (Frutiger, 1981, p. 20); según sus condiciones espaciales en bidimensionales o planas y tridimensionales o volumétricas (Munari, 2008, p. 127).

Apéndice 6

Principios compositivos

Principios compositivos por relación de pertenencia:	
Figura y fondo	Relación necesaria para percibir las formas (Scott, 1970, p. 16). Características: a) el fondo tiene que ser más grande que la figura; b) la figura se percibe delante del fondo; c) el fondo puede percibirse como una superficie o un espacio; d) constituyen formas positivas o negativas cuando el campo está dividido exactamente en dos tonos (Scott, 1970, pps. 16-18).
Contraste	Medio para percibir las formas (Scott, 1970, p. 22). Se genera por medio del color o la estructura de las superficies (Frutiger, 1981, p. 71). A mayor contraste mayor atracción visual (Scott, 1970, p. 22).
Repetición	Producida por la acumulación reiterativa de una figura, sin perder su identidad. Un elemento repetido pierde su expresión autónoma cuando da lugar al nacimiento de otras figuras. Por ejemplo de la sucesión de cruces surgen romboides (Frutiger, 1981, p. 21).
Gradación	Semejante a la repetición, sin embargo produce un efecto que ésta no logra: la profundidad del espacio. A partir de la gradación, un signo se acerca o se aleja del receptor, sugiriendo varios planos en los que el objeto se mueve.
Principios compositivos por relación de semejanza	
Semejanza	Principio estructural que relaciona elementos dispares; en el espacio de la representación solo se reconoce lo que es semejante por contraste con lo que no lo es (Arrillaga, 2001, p. 176). Es el factor principal del ritmo, donde hay semejanza hay repetición; y de la agrupación, que relaciona elementos por su color, tamaño, forma, proximidad, ubicación, orientación o dirección.
Principios compositivos por relación de ubicación	
Simetría	Se considera un caso especial de la semejanza por ubicación en la que dos elementos se relacionan respecto a un “eje central” (Arrillaga, 2001, p. 176). En un esquema exactamente simétrico, los elementos se repiten como imágenes reflejadas en un espejo, de manera que los dos campos visuales atraen por igual; el equilibrio simétrico o estable provoca orden y estatismo (Frutiger, 1981, p. 14).

	Equilibrio	Puede ser estático o dinámico. El estático se identifica con el equilibrio axial simétrico y el dinámico con el equilibrio asimétrico, el cual busca un equilibrio informal mediante el desorden de elementos diferentes de forma intencional, sin utilizar ejes o puntos centrales. El equilibrio radial también es dinámico, significa el control de atracciones opuestas por la rotación alrededor de un punto central; genera un movimiento giratorio (Scott, 1970, pp. 46-49).
	Proximidad	Es el factor que determina la unión o agrupación, y separación de los elementos visuales. Los elementos próximos entre sí son reunidos y captados como totalidad. (Frutiger, 1981, pp. 21-22).
	Agrupación	Es un recurso básico relacionado a la espacialidad. Cuando dos elementos se tocan constituyen un grupo percibido como una figura compuesta; la superposición y el entrelazado son recursos de este tipo que además, indican profundidad (véase Figura 5.3). Responden al hecho de que, en la percepción, se tiende a agrupar a los elementos en unidades más amplias. Cuando la separación espacial no ejerce tensión, el agrupamiento resulta de la atracción cromática o morfológica (Scott, 1970, p. 25).

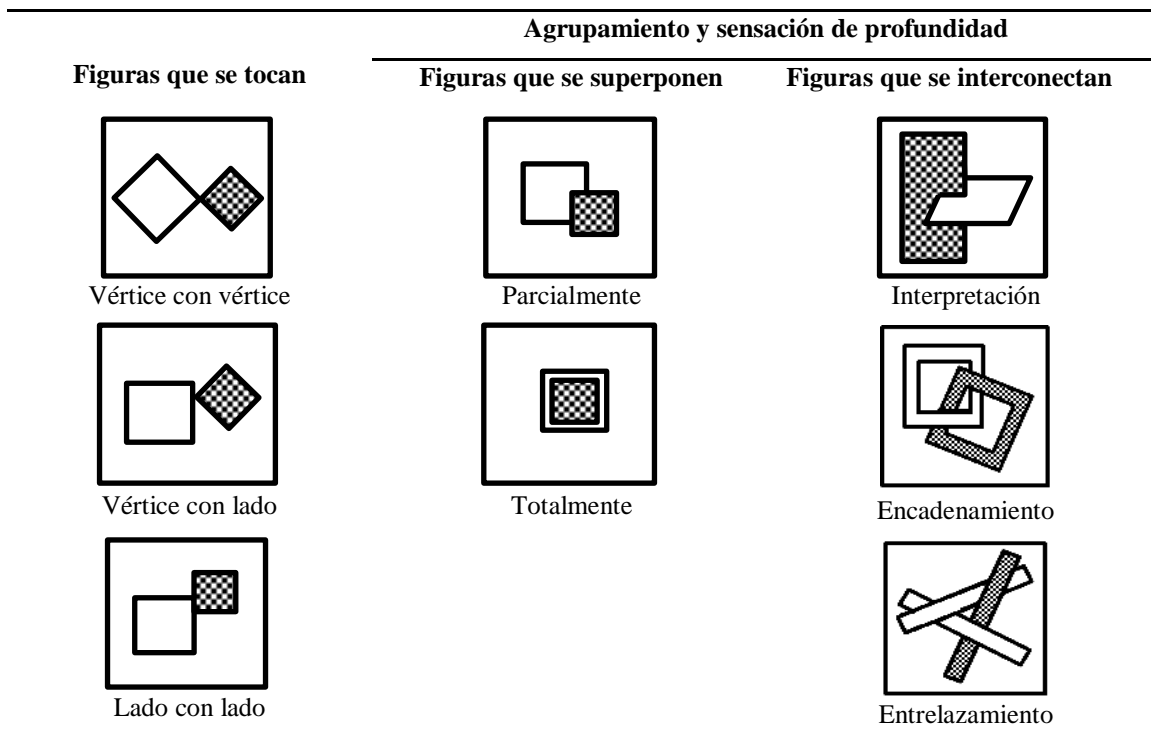
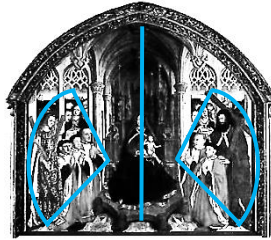
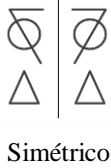


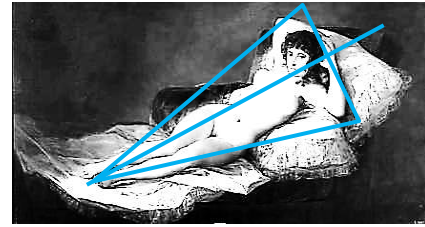
Figura 5.3 Agrupamiento. Por Scott, 1970, p. 26.

Apéndice 7

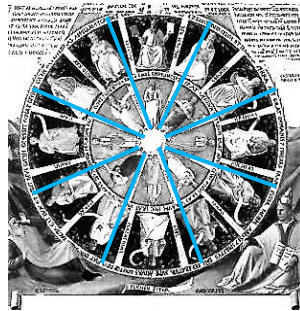
Esquemas compositivos simples



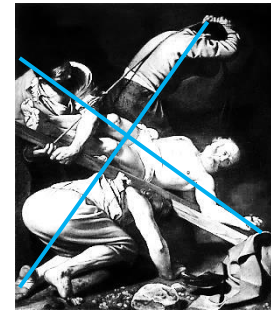
*Virgen dels Consellers** (Dalmau, 1445).
© Museo Nacional de Arte de Cataluña



*La maja desnuda** (Goya 1799-1800). © Museo del Prado



*Rueda Mística** (Fra Angelico, 1451-52).
© Museo di San Marco



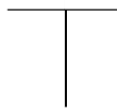
*Crucifixión de San Pedro** (1600- Caravaggio, 1601). © Santa María del Popolo



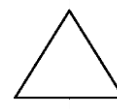
*Joven mendigo** (Murillo 1645-1650). © Museo de Louvre



*Sol ardiente de junio** (Lord Leighton, 1895). © Museo de Arte de Ponce.



*Cristo crucificado** (Velázquez, hacia 1632).
© Museo del Prado

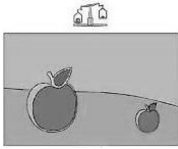

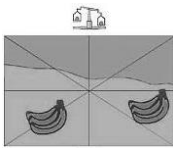

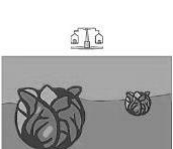

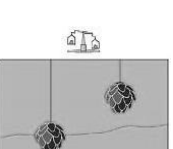
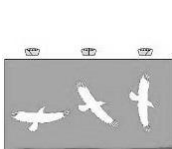
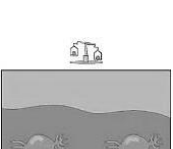

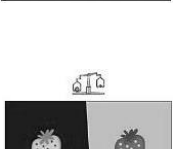
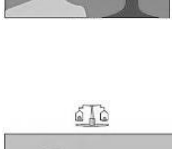





*La Madonna del prado** (Rafael, 1505-1506). © Kunsthistorisches Museum.

Nota. Tomadas de <https://www.es.wikipedia.org>, a excepcion de *Rueda Mística* de Fra Angelico, tomada de <http://www.wikioo.org>. [Imágenes de dominio público].

Apéndice 8

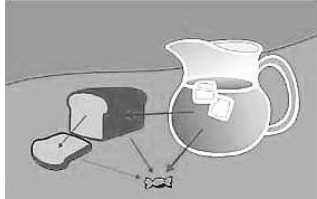
Factores de peso visual

Factor	Ejemplo	Factor	Ejemplo
Tamaño	A mayor tamaño, mayor peso 	Color	Los colores cálidos, como el rojo, pesan más que los fríos, como el azul 
Ubicación	Una posición en coincidencia con el eje horizontal, vertical o diagonal, pesa más que otra alejada de estos 	Forma	La forma regular es más pesada que la irregular 
	A mayor lejanía o profundidad, corresponde mayor peso 		La compacidad de la forma respecto a su centro pesa más que su dispersión 
	Arriba pesa más que abajo 		La orientación vertical pesa más que la oblicua y ésta, que la horizontal 
	A la derecha pesa más que a la izquierda 		En función de los intereses del espectador, una cabeza humana, como soporte de la mente, pesa más 
Tono	Los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre claro 	El interés intrínseco de la forma	Por su complejidad formal, la propia pequeñez puede generar peso 
	A igualdad de fondo, es más pesado el tono que más contraste 		Por el previo conocimiento de la densidad de lo representado, una bola de plomo pesa más que una de cristal 
	Una zona negra debe ser mayor que una blanca para contrapesarla 		

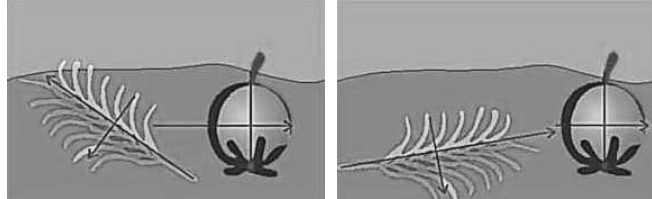
Nota. Adaptada de J. M. Arrillaga, 2001, pp. 169-173.

Apéndice 9

Factores de dirección de las fuerzas visuales



Atracción del peso de los elementos vecinos; entre dos objetos próximos se puede localizar el vector resultante de la interrelación de sus campos gravitatorios, en función del peso.



Atracción de los ejes de los esqueletos estructurales de las formas; los ejes longitudinal y transversal suelen decidir la dirección del vector que resulte de la atracción o repulsión entre los objetos.



Influencia de los cuatro ejes fundamentales de la representación; estos ejercen una poderosa atracción que desvía hacia sí cualquier otra fuerza menor en las zonas próximas a ellos.



Líneas visuales o direcciones de mirada; resultan alteradas por variaciones mínimas en la posición relativa de las pupilas del sujeto representado, orientación de su cabeza, disposición general del cuerpo, objetos próximos de interés, influencia de las diagonales, etc.

Nota. Adaptada de J. M. Arrillaga, 2001, p. 174.

Apéndice 10

Piezas que integran el corpus:

- 187 vasos cilíndricos: K0511, K0517, K0533, K0534, K0558, K0593, K0594, K0620, K0621, K0622, K0633, K0635, K0680, K0688, K0695, K0702, K0703, K0717, K0767, K0791, K0927, K1050, K1183, K1185, K1219, K1398, K1399, K1439, K1452, K1453, K1463, K1498, K1599, K1698, K1728, K1743, K1837, K1871, K1896, K2025, K2206, K2323, K2352, K2573, K2599, K2695, K2697, K2698, K2699, K2701, K2707, K2784, K2795, K2796, K2803, K2914, K2993, K30072, K30088, K30089, K3009, K30125, K30129, K30132, K30145, K30147, K30150, K30153, K30209, K30257, K3026, K30265, K3033, K3034, K3040, K3041, K3125, K3231, K3400, K3463, K3478, K3744, K3984, K4120, K4464, K4562, K4572, K4577, K4619, K4626, K4627, K4628, K4629, K4649, K4661, K4681, K4806, K4962, K5042, K5104, K5164, K5179, K5203, K5345, K5346, K5349, K5351, K5354, K5355, K5366, K5369, K5370, K5372, K5383, K5421, K5436, K5446, K5455, K5456, K5492, K5604, K5618, K5621, K5737, K5746, K5793, K5850, K5856, K5858, K5976, K6041, K6060, K6552, K6674, K6688, K6755, K6888, K7012, K7013, K7017, K7107, K7182, K7183, K7184, K7996, K7997, K7998, K7999, K8000, K8001, K8002, K8003, K8004, K8006, K8007, K8008, K8089, K8190, K8277, K8286, K8342, K8352, K8484, K8485, K8497, K8622, K8656, K8721, K8764, K8790, K8824, K8889, K8926, K8933, K8966, K9110, K9142, K9146, K9152, K9153, K9162, K9180, K9185, K9187, K9202, K9203, K9271, K9291.
- 1 vaso paralelepípedo: K7750.
- 87 cuencos cilíndricos: K0413, K0578, K0772, K1286, K1392, K1446, K2085, K2358, K2571, K2669, K2704, K2795, K2706, K2847, K2929, K2978, K30064, K30066, K30069, K30071, K30077, K30079, K30080, K30082, K30083, K30084, K30090, K30097, K30144, K30146, K30154, K30155, K30156, K30175, K30184, K3251, K30263, K30269, K3027, K30274, K3124, K3230, K3332, K3395, K3410, K3500, K3832, K3842, K4000, K4585, K4617, K4638, K4645, K4806, K4958, K4971, K5061, K5075, K5224, K5600, K5605, K5615, K5657, K5722, K5795, K5944, K6194, K6290, K6304, K6434, K6435, K6666, K6781, K6782, K6784, K6785, K6995, K6996, K6999, K7008, K7009, K7602, K8334, K8556, K8781, K9103, K9181.
- 1 vasijas de base plana, cuerpo globular y boca restringida: K30096.
- 2 cántaros de base plana, cuerpo globular y cuello vertical: K1890 y K30087.
- 16 platos: K1232, K1267, K1892, K2824, K4805, K5054, K5072, K5076, K5381, K5458, K5723, K5824, K5861, K6679, K9056, K907.

Obras citadas

- Alverich, J., Gómez Fontanills, D., y Ferrer Franquesa, A. (2013). *Percepción visual*. Barcelona, España: FUOC.
- Angulo V., J. (2001). Conceptos generales y controversiales sobre la cultura maya. En L. Staines Cicero (ed.), *La pintura mural en México II. Área Maya* (Vol. III, pp. 1-39). México: UNAM/IIIE.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (2011). *El poder del Centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, España: AKAL.
- Arrillaga, J. M. (2001). *Las aplicaciones interactivas en la educación artística: análisis y apreciación de la organización compositiva en la pintura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arroyave, A. L., Pérez Robles, G., López, J., y Eppich, E. K. (2007). Presencia de cerámicas Gris y Naranja Fino en el Perú-Waka', Petén. En J. P. Laporte, B. Arroyo, y H. Mejía (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (pp. 1382-1396). Guatemala: MUNAE.
- Asturias Gómez, C. R. (1994). *Verdadera evolución de la marimba maya*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Barrera Vásquez, A. (1980). *Diccionario Maya CORDEMEX*. Mérida, Yucatán: Ediciones CORDEMEX.
- Baudez, C-F. (2004). *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. México: UNAM-IIA / CEMCA / CCCAC.
- Beliaev, W., y Davletshin, A. (2006). Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre cerámica del período Clásico. En R. Valencia Rivera, y G. Le Fort (eds.), *Sacred books, sacred languages: two thousand years of ritual and religious maya literature. Proceeding of the 8th European Maya Conference* (pp. 25-30). Madrid: Verlag Anton Saurwein, Markt Shwabben.

- Beukers, L. (2013). *The Maya Ceramic Book of Creation. The Trials of the Popol Vuh Hero Twins Displayed on Classic Maya Polychrome Painted Pottery*. Leiden: University of Leiden.
- Bishop, R., Sears, E., y Blackman, M. (2005). A través del río del cambio. *Estudios de Cultura Maya*, XXVI, 17-40.
- Boot, E. (2005). Further notes on the initial sign as /ALAY/. *WAYEB Notes*, 18. Recuperado de http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0018.pdf.
- Boot, E. (2014). “Out of order!” or are they?. A textual and visual analysis of two dedicatory texts on classic maya ceramics. *The PARI Journal. A quarterly publication of the Ancient Cultures Institute*, XV(2), 15-37.
- Callaghan, M. (2007). La cerámica de la región de Holmul, Petén: Análisis preliminar. *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (pp. 1346-1362). Guatemala: MUNAE.
- Calvin, I. (2005). *Fotografías periferales de la cerámica del Clásico policroma de El Salvador*. Recuperado de FAMSI: <http://www.famsi.org/reports/96042es/>
- Chase, A. F, Chase, Diane Z, y Cobos, R. (2008). Jeroglíficos y arqueología maya: ¿colusión o colisión?. *Mayab*, 20, 5-21.
- Chinchilla Mazariegos, O. (2011). *Imágenes de la Mitología Maya*. Guatemala: Museo Popol Vuh/UFM
- Cordero Ruiz, J. (s.f.-a). *Claves perspectivas*. Recuperado de <http://www.personal.us.es/jcordero/PERSPECTIVA/introduccion.htm>
- Cordero Ruíz, J. (s.f.-b). *Percepcion visual*. Recuperado de <http://personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/index.htm>
- Cortés Zarrías, G. (2013). *Tema 6. El espacio y el volumen como elemento plástico*. Recuperado de http://www.gczarrias.com/ALUMNOS/alumnos_2012_13.htm
- Danien, Elin C. (s.f.) *Una interpretación de un Vaso de Chamá*. Recuperado de FAMSI: <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/chama/>
- De la Fuente, B. (2004). Breve semblanza de la Historia del Arte en México. *DECiRES*, 5, 41-45.
- De la Garza, M. (2012-a). *El legado escrito de los mayas*. México: FCE.

- De La Garza, M. (2012-b). *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: UNAM-IIF / FCE.
- De Sagaró, J. (1963). *Composición Artística*. Barcelona: LEDA.
- De Sausmarez, M. (1988). *Diseño básico. Dinámica de la forma visual en las artes plásticas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Díaz Soto, D. (2007). Modernismo, forma, emoción, valor artístico: claves de la Teoría de la Modernidad de Clement Greenberg. *Revista Bajo Palabra*, 2, 159-166.
- Domínguez Lázaro, M. (2010). La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 14(70). Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/REYES_REVISADO.pdf
- Domínguez Rocha, O. E. (2012). *Introducción a la representación gráfica*. México: Red Tercer Milenio
- Dondis, D. A. (2003). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. México: Gustavo Gili.
- Drucker, P., Heizer, R. F., y Squier, R. J. (1959). *Excavations at La Venta, Tabasco, 1955*. Washington, D.C.: United States Government Printing Office.
- Estrada-Belli, F. (2008). *Investigaciones Arqueológicas en la región de Holmul, Petén: Cival y K'o*. Boston University, Archaeology Department. Boston, MA: Boston University.
- Fernández Guerrero, M. G. (2006). *Percepción y diseño*. México: Universidad de Londres.
- Fernández, J. (1989). *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. México: Porrúa.
- Fischer, E. (2011). *La necesidad del Arte*. España: Península.
- Freidel, D., Rich, M., y Reilly III, F. K. (2010). Resurrecting the Maize King. *Archaeology Magazine*, 63(5), 42-45. Recuperado de archive.archaeology.org/1009/etc/maya.html
- Freidel, D., Schele, L., y Parker, J. (2001). *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México: FCE.
- Frutiger, A. (1981). *Signos, símbolos, marcas y señales*. México: Gustavo Gili.
- García Rodríguez, R. (2006). *La escultura del antiguo Egipto*. Recuperado de http://homines.com/arte/escultura_egipcia/index.htm

- Godoy Patiño, L. (2004). *Pensamiento en piedra. Forma y expresión de los sagrado en la escultura mexicana*. México: UNAM.
- González Molina, H. (s.f.). *Principios de percepción y composición*. Recuperado en Marzo de 2016, de <http://apoyodibujandolotodo.blogspot.mx/2014/10/unidad-3-parte-1-de-3-principios-de.html>
- Grieder, R. T. (1962). *The development of representational painting on pottery of the central maya lowlands during the proto-classic and classic periods* (Tesis de Doctorado). University of Pennsylvania, Philadelphia. Traducción de G. Fuentes.
- Grieder, R. T. (1964). Representation of space and forma in maya painting on pottery. *American antiquity*, 29(4), 42-448. Traducción de G. Fuentes.
- Grube, N. (2011-a). Libros de papel de amate. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 128-129). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube, N. (2011-b). Prólogo. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 11-17). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube, N. (2011-c). Volcanes y selva: un variado espacio vital. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 21-31). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube, N., y Martin, S. (2011). La historia dinástica de los mayas. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 149-171). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube N, y Nahm, W (1994). A census of Xibalba: a complete inventory of Way characters on maya ceramics. En J. Kerr (ed.), *The maya Vase Book: A corpus of rollout photographs of maya vases. Vol.4* (pp. 686-715). Nueva York: Kerr Associates.
- Hansen, R. D. (2011). Primeras ciudades. Urbanización incipiente y formación de Estados en las Tierras Bajas mayas. En N. Grube (ed.), *Los Mayas. Una civilización milenaria* (pp. 51-64). Potsdam, Alemania: h.fullmann.
- Hernández Ibáñez, L. (2010). *La representación de la forma en el espacio*. Recuperado de <http://es.slideshare.net/xgfk/tema-5-la-forma-en-el-espacio>
- Inga E., C. (2006). *Between text and image: an analysis of pseudo-glyphs on late classic maya pottery from Guatemala*. Denver, Colorado: University of Colorado.
- Kerr, J. (1989). A Maya Base from Ik Site. *Record of the Art Museum, Princeton University* Vol. 48 (2), pp. 32-36. recuperado de https://www.jstor.org/stable/3774732?seq=1#page_scan_tab_contents

- Kerr, J. (2001). *The last journey. reflections of the Ratinlinxul Vase and others of the same theme*. recuperado de <http://www.mayavase.com/jour/journey.html>
- Kerr, J., y Kerr, B. (2005). The Way of God I: The Princeton Vase Revisited. En P. University, *Princeton Universiti Art Museum Record, Vol. 64* (pp. 71-80). New Jersey: Princeton University Press.
- Kettunen, H., y Helmke, C. (2010). *Introducción a los jeroglíficos mayas*. Recuperado de <http://www.mesoweb.com/es/recursos/intro/JM2010.pdf>
- Kidder, B. B. (2009). *Maya scribes that would be kings: shamanism, the underworld, and artistic production in the late classic period*. T. S. University (ed.). San Marcos, Texas: Texas State University.
- Kolpakova, A. (2013). *Las decoraciones en la cerámica del Preclásico Temprano en la región sur del Soconusco, Chiapas* (Tesis de Maestría). UNICACH / UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- León-Portilla, M. (2007). La música en el universo de la cultura náhuatl. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38, 129-163.
- Lombardo de Ruiz, S. (1979). Un método para el análisis formal de la pintura maya del período clásico. *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas* (pp. 361-376). París, Francia: Sobretiro.
- Lombardo de Ruiz, S. (2001). Los estilos en la pintura mural maya. En L. Staines Cicero (ed.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área Maya Tomo III* (pp. 85-154). México: UNAM/IIIE.
- Lopes, L. (2004). *Some notes on Fireflies*. Recuperado en enero de 2016, de www.mesoweb.com/features/lopes/Fireflies.pdf.
- López Austin, A. (2006). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM / IIA.
- Manjarrez de la Vega, J. J. (2006). *Diseño Editorial*. U. de Londres (ed.). México: Universidad de Londres. Recuperado el noviembre de 2015, de <http://es.calameo.com/read/00143546749b81be06946>
- Martin, S. (2012). Jeroglíficos de la pirámide pintada: la epigrafía de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul, México. En C. Golden, S. Houston, y J. Skidmore (eds.), *Maya Archaeology*, 2 (pp. 60-81). San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press.

- Martin, S., y Reents-Budet, D. (2010). Un bloque jeroglífico de la región de HiixWitz, Guatemala. P.-C. A. Institute (ed.), *The PARI Journal*, 11(1), 1-6.
- Masson, M. (2011). La dinámica del proceso de maduración de la organización del estado en la sociedad posclásica. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 341-353). Postdam, Alemania: h.f.ullman.
- Matteo, S., y Rodríguez Manjavacas, A. (2009). La instrumentalización del way según las escenas de los vasos pintados. *Península*, IV(1), 17-31.
- Miller, M. E. (2012). *Arte y arquitectura maya*. México: FCE.
- Miller, M. E. (1989) Historia del estudio de la pintura de vasos mayas. En J. Kerr, *The Maya Vase Book: A corpus of rollout photographs of maya vases. Vol. 1* (pp. 128-145). Nueva York: Kerr Associates.
- Montañés Sánchez, Emma (1988). *La cerámica precolombina. el barro que los indios hicieron arte*. Madrid, España: Anaya
- Mora-Marín, D. F. (2008). *La Secuencia Estándar Primaria: Compilación de base de datos, análisis gramatical, y documentación primaria*. FAMSI (ed.). Universidad de Kansas.
- Muñoz, A. R. (2006). *La secuencia cerámica de Piedras Negras, Guatemala: Tipos y variedades*. FAMSI. Recuperado de <http://www.famsi.org/reports/02055es/02055esMunoz01.pdf>
- Najmanovich, D. (s.f.-a). "La construcción de la experiencia: Percepciones, paradigmas y configuraciones. Clase 1". En D. Najmanovich (ed.), *Itinerarios de la Complejidad I [Seminarario virtual]*. (s.l.): Autor. Recuperado el 2015, de <http://www.denisenajmanovich.com.ar>
- Najnamovich, D. (s.f.-b). "La representación: De los presupuestos a las problemáticas". En D. Najmanovich (ed.). *Interludio II* (pp. 103-144). (s.l.): Autor.
- Neivens de Estrada, N., Estrada Belli, F., y Méndez Lee, D. (2011). Resucitando el Preclásico Maya en Holmul, Guatemala: Investigaciones en el Grupo II. En B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares, y A. Arroyave (eds.), *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010* (pp. 286-295). Guatemala: MUNAE. Recuperado de http://www.asociaciontikal.com/pdf/25._Nievens_et_al_rev.pdf
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las Artes Visuales*. España: Alianza.
- Panofsky, E. (2006). *Estudios sobre iconología*. España: Alianza.

- Patiño, A. (2009). Producción de cerámica durante el Clásico Temprano: Perspectivas desde Naachtún, Petén. En J. P. Laporte, B. Arroyo, y H. Mejía (eds), *XXII Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2008* (pp. 1125-1137). Guatemala: MUNAE
- Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y sociedad* 16(32), 11-25.
- Pérez-Bermúdez, C. (2000). *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnhem*. Valencia, España: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- Pincemin Deliberos, S. (2008). Miradas diferentes o el arte de ver en los murales de Bonampak, Chiapas. En A. Sheseña Hernández, S. Pincemin Deliberos, y C. U. Del Carpio Penagos (coords.), *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas* (pp. 57-84). México: UNICACH.
- Pincemin Deliberos, S., y Rosas Kifuri, M. (2014). Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1), 17-35.
- Popenoe de Hatch, Marion. (1993). Análisis de la cerámica: Metodología "vajilla". En J. P. Laporte, H. Escobedo, y S. Villagrás (eds.), *III Simposio de Investigadores Arqueológicas en Guatemala, 1989* (pp. 287-302). Guatemala: MUNAE.
- Prestinary Canossa, H. H. (1991). La regla de la medida de La Mojarra. *La Palabra y el Hombre*(80), 67-74.
- Proskouriakoff, T. (1950). *A study of Classic Maya Sculpture*. Washington D.C.: Carnegie institution of Washington.
- Real Academia Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid, España: Espasa.
- Reents-Budet, D. (1994). *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period*. Londres: Duke University Press.
- Reents-Budet, D. (2011). El Arte de la Pintura Clásica sobre Cerámica. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 247-259). Postdam, Alemania: h.f.ullman.
- Reents-Budet, D. E., Bishop, R. L., y MacLeod, B. (1993). Acercamiento integrado a la cerámica pintada Clásica Maya. En H. Escobedo, J.P. Laporte, y S. Villagrán de Brady (eds.), *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992* (pp. 64-99). Guatemala: MUNAE.

- Rich, M. E. (2011). *Ritual, Royalty and Classic Period Politics. The archaeology of the Mirador Group at El Perú-Waka', Petén, Guatemala* (Tesis de Doctorado). Southern Methodist University, Massachusetts.
- Sachse, F. (2011). Las dinastías guerreras: el poscálisco en las tierras mayas. En N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (pp. 357-369). Postdam, Alemania: h.f.ullman.
- Sagebiel, Kerry Lynn (2000). Análisis espacial y formal de cerámicas del Clásico Temprano en contextos funerarios de Tikal y Uaxactún. En J.P. Laporte, H. Escobedo, B. Arroyo, y A.C. de Suasnávar (eds.), *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999* (pp. 231-242). Guatemala: MUNAE.
- Savkic, S. (2011). Elementos no-miméticos en el arte Maya del Preclásico Tardío y el Clásico Temprano (cenefas, bandas y marcos). En B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares, y A. Arroyave (eds.), *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010* (pp. 81-95). Guatemala: MUNAE
- Scott, R. G. (1970). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Sharer, R. J. (1999). *La civilización maya*. España: Fondo de Cultura Económica de España.
- Sheseña Hernández, A. (2015). *Joyaj ti 'ajawlel. La ascension al poder entre los mayas clásicos*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Afínita / UNICACH.
- Silva Matamoros, S. R., y Villalta Gil, D. V. (2010). *Rasgos morfológicos, constructivos y decorativos de origen prehispánico y colonial vigentes en la cerámica tradicional salvadoreña* (Tesis de Licenciatura). Universidad de El Salvador / Facultad de Ciencias y Humanidades / Escuela de Artes, San Salvador, El Salvador.
- Smith, R. (1955). *Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala* (Vol. I). New Orleans: Carnegie Institution of Washington, "In the final analysis of Uaxactun ceramics four main phases were recognized, and were called (from early to late) Mammom (grandmother), Chicanel (concealer), Tzakol (builders), and Tepeu (dominators, rulers), names taken from the preface of the Quiche Manuscript of Chichicastenango or Popol Buj". Traducción mía.
- Sondereguer C., y Punta, C. (2002). *Manual de estética precolombina. Tesis hermenéutica*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Sondereguer C., y Punta, C. (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Soustelle, J. (1969). *El arte del México antiguo*. Barcelona, España: Juventud.

- Stephens, J. L. (1971). *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (Vol. Tomo I). San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos.
- Toscano, S. (1944). *Arte precolombino de México y de la América Central*. México, D. F.: UNAM.
- Valdez, F., Sullivan, L., y McDow, D. (2001). Cerámicas Mayas tempranas del norte de Belice: Influencias externas. En J. Laporte, A. Suasnávar, y B. Arroyo (eds.), *XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2000* (pp. 86-92). Guatemala: MUNAE.
- Velásquez García, E. (2009) Los señores de la entidad política de 'Ik'. *Estudios de Cultura Maya*, XXXIV, 45-64.
- Velázquez Cabrera, R. (2002). Análisis virtual de trompetas de Bonampak. Boletín Informativo. *La pintura mural prehispánica en México*, VIII(12), 41-45. Recuperado de <http://www.tlapitzalli.com/rvelaz.geo/bonampak/lek.html>
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, España: Pirámide
- Voss N., A. W. (2002). ¿Qué significa "maya"? - Análisis etimológico de una palabra. *Investigadores de ka Cultura Maya* 10(2), 380-398.
- Westheim, P. (1977). *Arte antiguo de México*. México: ERA.
- Westheim, P. (1991). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Era.

Referencia de imágenes

Capítulo 1

- Arias González, J. (2014). *Mujer azteca espumando cacao*, Códice Tudela [Imagen]. En J. Arias González, “Un vertiginoso viaje etnohistórico dentro de los “imaginarios alimentarios” en el simbolismo del cacao en México. *Anales de Antropología*, 48(1) (p. 86). [Digitalización del dominio público].
- Arroyave, A. L., Pérez Robles, G., López, J., y Eppich, E. K. (2007). *Cerámica Naranja Fino tipo Pabellón Moldeado-Tallado, Perú-Waka’, Petén* [Fotografía]. En “Presencia de cerámicas Gris y Naranja Fino en el Perú-Waka”, J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (p. 1388). Guatemala: MUNAE.
- Callaghan, M. (2007). *Cerámica Mars Naranja, Holmul* [Fotografía]. En “La cerámica de la región de Holmul, Petén: Análisis preliminar”, J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (p. 1352). Guatemala: MUNAE.
- Eberl, M. y Monroy, M. A. (2007). *Cerámica Tepeu* [Fotografías]. En M. Eberl y M. A. Monroy, *Refinando la secuencia cerámica del Clásico Tardío en la región Petexbatún* (p. 469). Guatemala: MUNAE.
- El Vaso Fenton*, Nebaj, Guatemala [Rollout]. (s.f.). Recuperado de <https://www.khanacademy.org/partner-content/british-museum/the-americas-bm/meso-central-america-bm/a/maya-the-fenton-vase>. © The British Museum.
- Estrada-Belli, F. (2008). *Cerámica funeraria, Entierro de Chultun de K’o* [Fotografía]. En F. Estrada-Belli, *Investigaciones Arqueológicas en la región de Holmul, Petén: Cival y K’o* (p. 19). Boston, MA: Boston University.
- FAMSI. (s.f.). *Maya Area* [Mapa]. Recuperado de <http://www.famsi.org>. Traducción de G. Fuentes.
- Forsyth, D. W. (1993). *Cuadro cronológico para cuatro sitios de las Tierras Bajas Centrales* [Tabla]. En “La cerámica arqueológica de Nakbe”, J. P., Laporte, H. Escobedo, y S. Villagrán [eds.], *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989* (p.88). Guatemala: MUNAE.

- García Linares, A. (2011). *Cerámica plomiza del Soconusco* [Fotografía]. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LeadPotteryTuxtla04.JPG>
- Grazioso S., L y Valdez Jr., F. (2008). *Chocolatera* [Fotografía]. Recuperado de <http://pueblosoriginarios.com/meso/maya/sitios/azul.html>
- Grube, N. (2011). *Mapa geofísico del territorio maya* [Mapa]. En “Volcanes y selva: un variado espacio vital”, N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 21). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube, N. y Martin, S. (2011). *Influencia de Calakmul sobre otras ciudades* [Gráfica]. En “La historia dinástica de los mayas”, N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 162). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Grube, N. y Martin, S. (2011). *Guerras en las Tierras Bajas durante el Clásico Tardío* [Mapa]. En “La historia dinástica de los mayas”, N. Grube (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 164). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Guajardo-Yeo, C. (2012). *Vasos de Ah Maxam* [Fotografía]. Recuperado de http://agoradeartemaya.blogspot.mx/2012_07_01_archive.html.
© The Art Institute of Chicago
- Hansen, Richard D. (2011). *Sitios del Preclásico* [Mapa]. En “Primeras ciudades. Urbanización incipiente y formación de estados en las tierras bajas mayas”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 51). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Macleod, B. (1994). *Elementos iconográficos de los artistas* [Dibujos]. En D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period* (p. 50). Londres: Duke University Press.
- Masson, M. (2011). *Pueblos y provincias del Posclásico* [Mapa]. En “La dinámica del proceso de maduración de la organización del estado en la sociedad posclásica”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 341). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Masson, M. (2011). *Incensarios de Belice Central* [Fotografía]. En “La dinámica del proceso de maduración de la organización del estado en la sociedad posclásica”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 351). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Moreno, A. (s.f.). *Cerámica del Preclásico Temprano* [Pintura]. En A. Kolpakova, *Las decoraciones en la cerámica del Preclásico Temprano en la región sur del Soconusco, Chiapas* [Tesis de Maestría] (pp. 73, 89, 104), 2013. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH / UNACH.

- Muñoz, A. R. (2006). *Cerámica de Piedras Negras* [Fotografías]. En A. R. Muñoz, *La secuencia cerámica de Piedras Negras, Guatemala: Tipos y variedades* (p. 18, 67). (s.l.): FAMSI.
- Reents-Budet, D. (1994). *Localización de talleres del periodo Clásico* [Mapa]. En D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period* (p. 165). Londres: Duke University Press.
- Reents-Budet, D. (1994). *Hallazgo del Vaso Buenavista* [Fotografía]. En D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period* (p. 306). Londres: Duke University Press.
- Sachse, Frauke. (2011). *Incensario de Nebaj* [Fotografía]. En “Las dinastías guerreras: el poscálisco en las tierras mayas”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 358). Potsdam, Alemania: h.f.ullmann.
- Silva Matamoros, S. R. y Villalta Gil, D. V. (2010). *Cerámica Batik* [Fotografía]. En S. R. Silva Matamoros y D. V. Villalta Gil, *Rasgos morfológicos, constructivos y decorativos de origen prehispánico y colonial vigentes en la cerámica tradicional salvadoreña* [Tesis de Licenciatura] (p. 57). San Salvador, El Salvador: Universidad de El Salvador.
- Vasija con tapa, Becán [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de <http://www.infomaya.jp/SINFIN/Sin%20Fin%E3%80%80II/index.html>
- Vasija maya policroma [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de <http://icom.museum/recursos/banco-de-datos-de-las-listas-rojas/categoria/vasijas-policromas-mayas/L/1/>

Capítulo 2

- Alverich, J., Gómez Fontanills, D., y Ferrer Franquesa, A. (2013). *Equilibrio homogéneo* [Imágenes]. En J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, *Percepción visual* (p. 47). Barcelona, España: FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.
- Arnheim, R. (1997). *Campo de fuerzas visuales* [Figura]. En R. Arnheim, *Arte y percepción visual* (p. 26). Madrid: Alianza
- Arnheim, R. (1997). *Método egipcio de la proyección ortogonal* [Dibujo]. En R. Arnheim, *Arte y percepción visual* (p. 132). Madrid: Alianza.

- Arrillaga, J. M. (2001). *Diagonales fundamentales de la composición* [Figura]. En J. M. Arrillaga, *Las aplicaciones interactivas en la educación artística: análisis y apreciación de la organización compositiva en la pintura* (p. 183). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arrillaga, J. M. (2001). *Centros principales y secundarios* [Figura]. En J. M. Arrillaga, *Las aplicaciones interactivas en la educación artística: análisis y apreciación de la organización compositiva en la pintura* (p. 147). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Beautiful yellow butterfly (Papilio hospiton, Corsican Swallowtail) isolated on white background [Fotografía], (2015), Recuperado de <https://www.colourbox.com/image/red-butterfly-image-11616997>.
© 2016 colourbox.com.
- Coatlicue (detalle) [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de <http://www.mexicodesconocido.com.mx/coatlicue.html>.
© Impresiones Aéreas, S.A. de C.V.
- De Sagaró, J. (1963). *Recorrido visual* [Dibujos]. En J. De Sagaró, *Composición artística* (p. 28). Barcelona: LEDA.
- De Sagaró, J. (1963). *Trayectoria visual* [Dibujos]. En J. De Sagaró, *Composición artística* (p. 27). Barcelona: LEDA.
- Jesús Hidalgo, J. M. (2012). *Elabroacion de cerámica por mujeres mayas* [Fotografía]. Recuperado de <http://viajesarqueologicos.blogspot.mx/2012/02/coccion-de-ceramica-en-un-pueblo-maya.html>
- Contorno, Dintorno y Silueta [Dibujos], (2009). Recuperado de <http://www.aulafacil.com/cursos/17987/secundaria-eso/dibujo-lineal-secundaria/educacion-plastica-y-visual-1-eso/la-forma>.© 2009 AulaFacil S.L.
- Reents-Budet, D. (1994). *Artistas dentro de un taller, K0717** [Rollout]. En D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period* (p. 38). Londres: Duke University Press.
- Tondo de la *Copa del pajarero*, cerámica jónica, 550 a.C. [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica_griega#/media/File:Coupe_%C3%A0_1%27oiseleur_Louvre_F68.jpg. © Museo del Louvre.

Velázquez, D. (1634-1635). *La redición de Breda* [Pintura]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/La_rendici%C3%B3n_de_Breda#/media/File:Velazquez-The_Surrender_of_Breda.jpg. © Museo del Prado.

Capítulo 3

ABAKMEX (2014). *Ofrenda de La Venta hallada in situ* [Fotografía]. Recuperado de <http://4.bp.blogspot.com/-elWA1uvdft8/U7teeHSj6jI/AAAAAAAAAYg8/hYBelr7TjqM/s1600/inahlaventa.jpg>

Ajaw sobre trono, Clásico Temprano, Petén [Fotografía]. (2005). Recuperado de <http://www.mayasautenticos.com/images/Maya%20Throne.jpg>.
© 2005 Authentic Maya.

Boot, E. (2014). *Ejemplos de verbos dedicatorios* [Dibujos]. En E. Boot, “Out of order!” or are they?. A textual and visual analysis of two dedicatory texts on classic maya ceramics”. *The PARI Journal. A quarterly publication of the Ancient Cultures Institute*, XV(2), (p. 16). San Francisco: PARI.

Boot, E. (2014). *Las líneas que definen el orden de lectura incluyendo los giros de la pieza* [Diagrama]. En E. Boot, “Out of order!” or are they?. A textual and visual analysis of two dedicatory texts on classic maya ceramics”. *The PARI Journal. A quarterly publication of the Ancient Cultures Institute*, XV(2), (pp. 21, 24). San Francisco: PARI.

Boot, E. (2014). *Esquema de los giros* [Diagrama]. En E. Boot, “Out of order!” or are they?. A textual and visual analysis of two dedicatory texts on classic maya ceramics”. *The PARI Journal. A quarterly publication of the Ancient Cultures Institute*, XV(2), (p. 24). San Francisco: PARI.

Boot, E. (2014). *Integración de la lectura del texto y la escena. Vaso K2796*, Naranja* [Rollout]. En E. Boot, “Out of order!” or are they?. A textual and visual analysis of two dedicatory texts on classic maya ceramics”. *The PARI Journal. A quarterly publication of the Ancient Cultures Institute*, XV(2), (p. 29). San Francisco: PARI.

Cervera Obregón, M. A. (2012). *Guerreros armados. Lámina de Fray Diego Durán ‘Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme’ fol. 186v* [Imagen]. En M. A. Cervera Obregón, “Las armas de los mexicas. Clasificación, sistemas y nuevas investigaciones”. Recuperado de http://www.mexicolore.co.uk/images-5/561_08_2.jpg

Cruz García, A. (s.f.). *Batalla entre Tenochtitlán y Cholula*. Códice Durán [Dibujo]. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/23481.htm>.
©Alvaro Cruz García.

- De la Cova, A. R. (1997). *Estructura B-XIII, Uaxactún, Guatemala* [Dibujo]. Recuperado de <http://www.latinamericanstudies.org/uaxactun.htm>.
- De la Cova, A. R. (2006). *Personaje en Estructura B-XIII, Uaxactún, Guatemala (detalle)* [Dibujo]. Recuperado de <http://www.latinamericanstudies.org/uaxactun.htm>.
- De la Cova, A. R. (2006). *Reproducción Mural de Uaxactún, Guatemala (sección)* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.latinamericanstudies.org/uaxactun.htm>. © Justin Kerr.
- Duerr, U. (2014). *Músicos de Bonampak* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.uweduerr.com/bonampak-gallery/0ht228owyc9zi14p7bnspl0jv7msfk>
- El Vaso Fenton, Nebaj, Guatemala (detalle)* [Imagen]. (s.f.). Recuperado de <https://www.khanacademy.org/partner-content/british-museum/the-americas-bm/meso-central-america-bm/a/maya-the-fenton-vase>). © The British Museum.
- Escena en muro sur, cuarto 1, Bonampak [Fotografía] (s.f.). Recuperado de <http://www.infomaya.jp/tematicos/bonampak/index.html>
- FAMSI. (s.f.). *Códice Dresde, página 29* y dibujo de Gates [Imágenes]. Recuperado de http://www.famsi.org/spanish/research/graz/dresdensis/img_page29.html. © 1975-2004 Akademische Druck-u. Verlagsanstalt-Graz-Austria.
- FAMSI. (s.f.). *Códice Dresde, página 35* y dibujo de Gates [Imágenes]. Recuperado de http://www.famsi.org/spanish/research/graz/dresdensis/img_page35.html. © 1975-2004 Akademische Druck-u. Verlagsanstalt-Graz-Austria.
- Fuentes G. (2016). *Cantidad de piezas por sitio relacionado* [Gráfico].
- Grube, N. (2011). *Códice Madrid, páginas 18-21. Posclásico Tardío, Tayasal* [Fotografía]. En “Libros de papel de amate”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 129). Potsdam, Alemania: h.f.ullman.
- INAH (1940). *Mural de Dzúlá Yucatán (detalle)* [Reprografía]. Recuperado de http://mediateca.unah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A287775. © INAH.
- Indígena cora* [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de <http://static1.squarespace.com/static/55943350e4b01ddade3226ce/t/55a3fb33e4b0f21644224741/1436810552836/Semana+Santa+Cora15.JPG?format=2500w>.

- Kettunen, H., y Helmke, C. (2010). *Logograma Way / wahy? “nagual, co-esencia, alter ego* [Dibujo]. En H. Kettunen y C. Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas* (p. 62). WAYEB: European Association of Mayanists.
- Kettunen, H., y Helmke, C. (2010). *Mapa del área maya que muestra los principales sitios arqueológicos* [Mapa] Editado por G. Fuentes. En H. Kettunen y C. Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas* (p. 62). WAYEB: European Association of Mayanists.
- Kettunen, H., y Helmke, C. (2010). *Los nombres de vasijas* [Dibujos] Editado por G. Fuentes. En H. Kettunen y C. Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas* (p. 44). WAYEB: European Association of Mayanists.
- León-Portilla, M. (2007). “*La fiesta de Toxcatl*”. Códice Borbónico, XXVI [Imagen]. En M. León-Portilla, “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (p. 146). México: UNAM/IIH.
- León-Portilla, M. (2007). *Grupo de mujeres y hombres danzando alrededor de los músicos*. Códice Durán, cap. XXI [Imagen]. En M. León-Portilla, “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (p. 150). México: UNAM/IIH.
- León-Portilla, M. (2007). *Músico rodeado de danzantes*. Códice Florentino, libro IX, f. 30v [Imagen]. En M. León-Portilla, “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (p. 148). México: UNAM/IIH.
- Llull, J. (2014). *Textil y cestería maya. Dintel 24, Yaxchilán (sección)* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.arteiconografia.com/2013/07/el-dintel-24-de-yaxchilan.html>. © The British Museum.
- Lombardo de Ruiz, S. (2001). *Agrupamientos según Morley, 1953, redibujado por Arturo Reséndiz* [Dibujo]. En “Los estilos en la pintura mural maya”, L. Staines Cicero [coord], *La pintura mural prehispánica en México II. Área Maya Tomo III* (pp. 98-99). México: UNAM/IIIE.
- López R. (2010). *Piezas restauradas colocadas tal y como fueron halladas*. [Fotografía]. En D. Freidel, M. Rich, y F. K. Reilly, “Resurrecting the Maize King”, *Archaeology Magazine*, 63(5). USA, NY: The Archaeological Institute of America. Recuperado de <http://archive.archaeology.org/1009/etc/maya.html>. © 2010 The Archaeological Institute of America.
- Morris, E. H. (1931). “*Pueblo costero*”, *Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán*. [Lámina]. En “Los estilos en la pintura mural maya”, L. Staines Cicero [coord.], *La*

- pintura mural prehispánica en México II. Área Maya Tomo III* (p. 131). México: UNAM/IIIE.
- Núñez, D. (2012). *Fotografía de un mono araña* [Fotografía]. Recuperado de <https://mexiconatural.wordpress.com/2012/07/04/spider-monkey-mono-arana/>
- Piezas del Entierro 39, Perú Waka' en exhibición [Fotografía] (s.f). Recuperado de <http://www.infomaya.jp/exposiciones/sinfin4/index.html>
- Pincemin Deliberos, S. (2014). *Croquis de posición de los personajes* [Croquis]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, "Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (p. 32).
- Pincemin Deliberos S. (2014). *Agrupamiento de personajes del muro sur, cuarto 1, Bonampak* [Dibujo]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, "Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (pp. 33-34).
- Pincemin Deliberos, S. (2014). *Escena con trono en Bonampak* [Dibujo]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, "Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (p. 35).
- Pincemin Deliberos, S. (2008). *Falda de personaje 1/71* [Dibujo]. En "Miradas diferentes o el arte de ver en los murales de Bonampak, Chiapas", A. Sheseña Hernández, S. Pincemin Deliberos y C. U. Del Carpio Penagos [eds.], *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas, 2008* (p. 72). México: UNICACH.
- Pincemin Deliberos, S. (2008). *Maraqueros de cuarto 1* [Dibujo]. En "Miradas diferentes o el arte de ver en los murales de Bonampak, Chiapas", A. Sheseña Hernández, S. Pincemin Deliberos y C. U. Del Carpio Penagos [eds.], *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas, 2008* (p. 72). México: UNICACH.
- Pincemin Deliberos, S. (2014). *Niveles jerárquicos verticales* [Esquema]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, "Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (p. 32).
- Pincemin Deliberos, S. (2014). *Personajes 15 y 16*. [Dibujo]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, "Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (p. 32).

- Pincemin Deliberos S. (2014). *Personajes 5-14** [Dibujo]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, “Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (pp. 33-34).
- Portal do Holanda (2015). *Pintura corporal de pueblos del amazonas, Brasil* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.portaldoholanda.com.br/amazonas/oficinas-de-trancados-e-pinturas-corporais-indigenas-no-povos-da-amazonia>
- Reents-Budet, D. (2011). *Plato trípode K5723, Naranja* [Fotografía]. En “*El Arte de la Pintura Clásica sobre Cerámica*”, N. Grube [ed.], *Los mayas. Una civilización milenaria* (p. 256). Potsdam, Alemania: h.f.ullman.
- Reents-Budet, D. (1994). *Vaso K5604** [Rollout]. En D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period* (p. 194). Londres: Duke University Press.
- Rich, M. E., Matute, V., y Piehl, J. (2006). *Entierro 39. Hallazgo in situ* [Fotografía]. En “Conducta ritual en la montaña sagrada: El complejo Mirador en El Perú-Waká”, En J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía [eds.], *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en* (p. 771). Guatemala: MUNAE.
- Rodríguez, Y. (s.f.) *Ofrenda de La Venta, en exhibición* [Fotografía]. Recuperado de http://www.imgrum.net/media/1078350171072121483_44123857
- Román, S. (2015). *Indígena cora de nayarit* [Fotografía]. Recuperado de <https://mascarasmexicanas.files.wordpress.com/2015/03/cora2009-roman.jpg>
- Ruiz Gallut, E. (1997). *FH1/71 faldellín de un ser con antorcha* [Fotografía]. En “Los juegos de las realidades: análisis de los atavíos de Bonampak”, L. Staines Cicero [coord.], *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Volumen II Bonampak*, 1998 (p. 203). México, D.F.: UNAM/II.
- Schele, L. (2005). *Trono en el Palacio de Palenque* [Fotografía]. Recuperado de http://research.famsi.org/uploads/schele_photos/CD9/IMG9045.jpg. © FAMSI
- Sheseña Hernández, A. (s.f). *Procesión en Oxchuc* [Fotografía].
- Tablero Oval, Casa E del Palacio de Palenque. Relieve [Fotografía]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palenque_Palacio_Tablero.jpg.
© Wikimedia Foundation.
- Taube, K. (2010). *Escena del renacimiento del Dios del Maíz* [Dibujo]. Recuperado de http://3.bp.blogspot.com/_aECUpygjyLE/TPs6TMJhQNI/AAAAAAAAACJM/c2LBEOEftCE/s1600/2-dibujo+en.jpg

Tejeda A. (2014) “*La presentación del heredero*”, *Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak, Chiapas. Muros este, sur y oeste* [Imagen]. En S. Pincemin Deliberos y M. Rosas Kifuri, “Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XII(1) (p. 32).

Tokovinine, A. (s.f.). *Vaso K0594**. Editado por G. Fuentes [Dibujo]. Recuperado de <http://www.mayavase.com/still/594draw.jpg>

Travel by Mexico (2013). *Escena con canasto, en “Pirámide pintada”, Calakmul, Clásico Tardío** [Fotografía]. Recuperado de http://3.bp.blogspot.com/_qMCD0QnUAW/UO4bsEs3VgI/AAAAAAAAADJw/3BnpWAtse5I/s1600/XUXAC+MAYA.jpg. © 2016 Delicias Prehispánicas y Contemporáneas, México.

Alverich, J., Gómez Fontanills, D., y Ferrer Franquesa, A. (2013). *Principios perceptivos* [Imágenes]. En J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, *Percepción visual* (pp. 21-24). Barcelona, España: FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

Apéndices

Alverich, J., Gómez Fontanills, D., y Ferrer Franquesa, A. (2013). *Leyes perceptivas* [Imágenes]. En J. Alverich, D. Gómez Fontanills, y A. Ferrer Franquesa, *Percepción visual* (pp. 24-31). Barcelona, España: FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

Angelico, Fra. (1451-1800). *Rueda Mística* [Pintura]. Recuperado de <http://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8EWG3U&titlepainting=La%20rueda%20m%C3%ADstica&artistname=Fra%20Angelico>. © Museo di San Marco.

Arrillaga, J. M. (2001). *Factores de peso visual* [Imágenes]. En J. M. Arrillaga, *Las aplicaciones interactivas en la educación artística: análisis y apreciación de la organización compositiva en la pintura* (pp. 169-173). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Arrillaga, J. M. (2001). *Factores de dirección de las fuerzas visuales* [Imágenes]. En J. M. Arrillaga, *Las aplicaciones interactivas en la educación artística: análisis y apreciación de la organización compositiva en la pintura* (pp. 173-174). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Caravaggio (1600-1601). *Crucifixión de San Pedro* [Pintura]. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_de_San_Pedro_\(Caravaggio\)#/media/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_\(c.1600\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_de_San_Pedro_(Caravaggio)#/media/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_(c.1600).jpg) © Santa María del Popolo.

- Dalmau, L. (1445). *Virgen dels Consellers* [Pintura]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_dels_Consellers#/media/File:Dalmau_Mare_de_Deu_dels_Consellers.jpg. © Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- De Goya y Lucientes, F (1774-1808). *La maja desnuda* [Pintura]. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda#/media/File:Maja_desnuda_\(museo_d_el_Prado\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda#/media/File:Maja_desnuda_(museo_d_el_Prado).jpg) © Museo del Prado
- Frutiger, A. (1981). *Relación de proximidad* [Esquema]. En A. Frutiger, *Signos, símbolos, marcas y señales* (p. 20). México: Gustavo Gili.
- Lord Leighton, F. (1830-1896). *Sol ardiente de junio* [Pintura]. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Sol_ardiente_de_junio#/media/File:Flaming_June,_by_Fr_ederic_Lord_Leighton_\(1830-1896\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Sol_ardiente_de_junio#/media/File:Flaming_June,_by_Fr_ederic_Lord_Leighton_(1830-1896).jpg). © Museo de Arte de Ponce.
- Muñoz, A. R. (2004). *Cronología comparativa de la secuencia cerámica de Piedras Negras* [Tabla]. En A. R. Muñoz, *La cerámica de Piedras Negras, Guatemala* (p. 4). (s.l.): FAMSI. Recuperado de <http://www.famsi.org/reports/00079es/00079esMunoz01.pdf>
- Murillo, B. E. (1645-1650). *Joven mendigo* [Pintura]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Joven_mendigo#/media/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_-_The_Young_Beggar.JPG. © Museo del Louvre.
- Sanzio de Urbino, R. (1505-1506). *La Madonna del prado* [Pintura]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_del_prado#/media/File:Raphael_-_Madonna_in_the_Meadow_-_Google_Art_Project.jpg. © Kunsthistorisches Museum.
- Scott, R. G. (1970). *Agrupamiento* [Figuras]. En R. Gillam Scott, *Fundamentos del diseño* (p. 26). Buenos Aires: Víctor Leru.
- Velázquez, D. (c. 1632). *Cristo crucificado* [Pintura]. Recuerado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_crucificado_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/File:Cristo_crucificado.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_crucificado_(Vel%C3%A1zquez)#/media/File:Cristo_crucificado.jpg). © Museo del Prado.

Lista de abreviaturas

CCCAC. Centre Culturel et de Coopération pour l'Amérique Centrale

CEMCA. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

COLMICH. El Colegio de Michoacán, A.C.

CONACYT. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

FAMSI. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.

FCE. Fondo de Cultura Económica

FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

IIA. Instituto de Investigaciones Antropológicas

IIIE. Instituto de Investigaciones Estéticas

IIH. Instituto de Investigaciones Históricas

INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia

MUNAE. Museo Nacional de Arqueología y Etnología

PARI. Precolumbian Art Research Institute

RAE. Real Academia Española

UFM. Universidad Francisco Marroquín

UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México

UNACH. Universidad Autónoma de Chiapas

UNICACH. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Lista de Figuras

	Pág.
Capítulo 1	
<i>Figura 1.1</i> La región geográfica del área maya.	19
<i>Figura 1.2</i> Cerámica del Preclásico Temprano.	22
<i>Figura 1.3</i> Sitios del Preclásico.	24
<i>Figura 1.4</i> Cerámica Mars Naranja, Holmul.	24
<i>Figura 1.5</i> Cerámica Chicanel y Usulután.	25
<i>Figura 1.6</i> Hegemonías y enfrentamientos en las Tierras Bajas.	27
<i>Figura 1.7</i> Cerámica de Piedras Negras.	28
<i>Figura 1.8</i> Cerámica de finales del Clásico Temprano.	29
<i>Figura 1.9</i> Cerámica Tepeu.	30
<i>Figura 1.10</i> Cerámica Tepeu del Clásico Tardío.	30
<i>Figura 1.11</i> Pueblos y provincias del Posclásico.	32
<i>Figura 1.12.</i> Cerámica del Clásico Tardío.	32
<i>Figura 1.13</i> Cerámica del Posclásico.	33
<i>Figura 1.14</i> Cerámica del Clásico Temprano.	35
<i>Figura 1.15</i> Función de las piezas cerámicas.	38
<i>Figura 1.16</i> Vasos pertenecientes a Janab Ti' O' Hiiz Witz Ajaw.	38
<i>Figura 1.17</i> Localización de talleres del periodo Clásico.	40
<i>Figura 1.18</i> Cerámica estilo Chamá.	41
<i>Figura 1.19</i> Cerámica de Ik'.	42

<i>Figura 1.20</i> Cerámica estilo Naranja/Holmul.	43
<i>Figura 1.21</i> Cerámica estilo códice.	44
<i>Figura 1.22</i> Elementos iconográficos de los artistas.	46
<i>Figura 1.23</i> Cerámica del artista Aj Maxam.	47
Capítulo 2	
<i>Figura 2.1</i> Artesanos mayas antiguos y actuales.	55
<i>Figura 2.2</i> Método de la proyección ortogonal egipcio.	59
<i>Figura 2.3</i> Tondo de la <i>Copa del pajarero</i> , cerámica jónica, 550 a. C.	59
<i>Figura 2.4</i> Coatlicue (detalle)	60
<i>Figura 2.5</i> Representación bidimensional.	71
<i>Figura 2.6</i> Esquema compositivo compuesto.	79
<i>Figura 2.7</i> Equilibrio homogéneo.	79
<i>Figura 2.8</i> Sistema de equilibrio dinámico.	81
<i>Figura 2.9</i> Diagonales fundamentales de la composición.	82
<i>Figura 2.10</i> Recorrido visual.	84
<i>Figura 2.11</i> Trayectoria visual.	85
Capítulo 3	
<i>Figura 3.1</i> Cantidad de piezas por sitio relacionado. Por G. Fuentes.	91
<i>Figura 3.2</i> Ubicación geográfica de los sitios relacionados.	92
<i>Figura 3.3</i> Muestra de ficha del corpus para ordenar las imágenes. Por G. Fuentes.	93
<i>Figura 3.4</i> Distinto orden de lectura.	94
<i>Figura 3.5</i> Dirección imprecisa del vaso K5436.	95
<i>Figura 3.6</i> Dirección imprecisa del vaso K5604.	95
<i>Figura 3.7</i> Omisión de las alteraciones de las piezas.	96
<i>Figura 3.8</i> Diseños modificados por el rollout.	97

<i>Figura 3.9</i> Área gráfica según la forma de la pieza.	97
<i>Figura 3.10</i> Aplicación de pintura en interiores y exteriores.	98
<i>Figura 3.11</i> Aplicación de pintura en tapas y soportes.	98
<i>Figura 3.12</i> Aplicación de pintura sobre piezas irregulares.	99
<i>Figura 3.13</i> Corrección óptica en platos.	100
<i>Figura 3.14</i> Corrección óptica en murales.	101
<i>Figura 3.15</i> Códice Madrid, páginas 18-21. Posclásico Tardío, Tayasal.	102
<i>Figura 3.16</i> Códice Dresde, páginas 29 y 35.	102
<i>Figura 3.17</i> Trazo de múltiples líneas guía en el vaso K5451.	103
<i>Figura 3.18</i> Representación gráfica de puntos en tramas y texturas.	104
<i>Figura 3.19</i> Representación de la piel de jaguar.	105
<i>Figura 3.20</i> Representación de la piel de jaguar como textil.	105
<i>Figura 3.21</i> Representación de cestería tejida.	106
<i>Figura 3.22</i> Representación de textiles.	107
<i>Figura 3.23</i> Representación gráfica de línea en tramas y texturas.	107
<i>Figura 3.24</i> Línea abierta y abstracción figurativa.	109
<i>Figura 3.25</i> Variación del grosor de las líneas.	109
<i>Figura 3.26</i> Línea de detalle fuera del contorno.	110
<i>Figura 3.27</i> Sucesión de líneas generando formas.	110
<i>Figura 3.28</i> Líneas y bandas.	111
<i>Figura 3.29</i> Bandas con textos.	111
<i>Figura 3.30</i> “Líneas de tierra”.	112
<i>Figura 3.31</i> Orientación de bandas y textos.	113
<i>Figura 3.32</i> Marcos.	113
<i>Figura 3.33</i> Espacio entre escena y contorno.	114

<i>Figura 3.34</i> Relación de superposición entre texto y figuras.	114
<i>Figura 3.35</i> Delimitación del espacio pictórico por contraste cromático.	115
<i>Figura 3.36</i> División del espacio pictórico por contraste cromático.	115
<i>Figura 3.37</i> Organización del espacio pictórico por contraste cromático.	115
<i>Figura 3.38</i> Espacio entre texto y figura.	116
<i>Figura 3.39</i> Equilibrio compositivo mediante textos.	116
<i>Figura 3.40</i> Cerámica estucada de Copán.	118
<i>Figura 3.41</i> Paleta cromática.	119
<i>Figura 3.42</i> Arreglos tonales.	120
<i>Figura 3.43</i> Uso naturalista/simbólico del color.	121
<i>Figura 3.44</i> Aplicación de color para generar figuras.	121
<i>Figura 3.45</i> Secciones de figuras creadas mediante color.	122
<i>Figura 3.46</i> Aplicación de color a figura/fondo.	122
<i>Figura 3.47</i> Tramas y texturas mediante color.	123
<i>Figura 3.48</i> Vaso K2598* (detalle).	123
<i>Figura 3.49</i> Transparencias.	124
<i>Figura 3.50</i> Tramas y texturas mediante transparencias.	124
<i>Figura 3.51</i> Correspondencia visual entre texto e imagen.	125
<i>Figura 3.52</i> Líneas dinámicas.	127
<i>Figura 3.53</i> Movimiento direccional del rostro.	127
<i>Figura 3.54</i> Configuración estática.	127
<i>Figura 3.55</i> Dirección de pies.	127
<i>Figura 3.56</i> Posición y dirección de torso.	128
<i>Figura 3.57</i> Marcadores espaciales.	128
<i>Figura 3.58</i> Rostros representados de frente.	129

<i>Figura 3.59</i> Vista frontal completa.	129
<i>Figura 3.60</i> Tensión por ocultamiento de las formas.	131
<i>Figura 3.61</i> Tensión por mayor dimensión de las formas.	131
<i>Figura 3.62</i> Equilibrio asimétrico.	132
<i>Figura 3.63</i> Dimensión de los elementos.	133
<i>Figura 3.64</i> Modificación del ritmo.	133
<i>Figura 3.65</i> Representación del volumen en la figura humana.	135
<i>Figura 3.66</i> Variación den grosor de la línea.	136
<i>Figura 3.67</i> línea desarticulada en representación de monos.	136
<i>Figura 3.68</i> Doble línea de contorno y pintura corporal.	137
<i>Figura 3.69</i> Aplicación de pintura corporal.	138
<i>Figura 3.70</i> Representación del volumen por sucesión de puntos.	138
<i>Figura 3.71</i> Sombreados.	139
<i>Figura 3.72</i> Sombreado y transparencia.	140
<i>Figura 3.73</i> Media-vista.	140
<i>Figura 3.74</i> Representación de la frontalidad de elementos.	141
<i>Figura 3.75.</i> Escorzos.	142
<i>Figura 3.76</i> Combinación vista frontal/perfil y superposición.	142
<i>Figura 3.77</i> Superposición en pintura mural.	143
<i>Figura 3.78</i> Forma superpuesta.	143
<i>Figura 3.79</i> Superposición.	144
<i>Figura 3.80</i> Superposición entre elementos.	144
<i>Figura 3.81</i> “Pueblo costero”, Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán.	145
<i>Figura 3.82</i> Múltiples líneas de tierra.	145
<i>Figura 3.83</i> Espacio reconocible.	146

<i>Figura 3.84</i> Creación de atmósfera mediante color.	147
<i>Figura 3.85</i> Tipos de registros.	148
<i>Figura 3.86</i> Esquemas secuenciales en serie.	149
<i>Figura 3.87</i> Variación del intervalo.	149
<i>Figura 3.88</i> Agrupamientos.	150
<i>Figura 3.89</i> Agrupamientos en pintura mural.	151
<i>Figura 3.90</i> Esquemas secuenciales en secciones.	151
<i>Figura 3.91</i> Esquemas secuenciales en secciones.	152
<i>Figura 3.92</i> Ejes direccionales en pintura mural.	153
<i>Figura 3.93</i> Eje direccional entre elementos.	153
<i>Figura 3.94</i> Esquema no secuencial o fijo.	154
<i>Figura 3.95</i> Ubicación del eje direccional.	154
<i>Figura 3.96</i> Equilibrio mediante extensión y masividad.	155
<i>Figura 3.97</i> Registros superpuestos.	156
<i>Figura 3.98</i> Escena con diversos way.	157
<i>Figura 3.99</i> Composición dinámica.	158
<i>Figura 4.0</i> Logograma Way / wahy? “nagual, co-esencia, alter ego.	158
<i>Figura 4.1</i> Esquemas Mixtos.	159
<i>Figura 4.2</i> Esquemas en formato circular.	159
<i>Figura 4.3</i> Expresiones kinésicas y proxémicas.	162
<i>Figura 4.4</i> Expresiones proxémicas y tácticas.	162
<i>Figura 4.5</i> “La presentación del heredero”, Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak.	164
<i>Figura 4.6</i> Personajes del muro sur, Cuarto 1, Estructura 1, Bonampak.	165
<i>Figura 4.7</i> Lectura espacial de la escena.	165
<i>Figura 4.8</i> Percepción del espacio en K3040.	168

<i>Figura 4.9</i> Percepción del espacio en K3332.	169
<i>Figura 4.10</i> Percepción del espacio en K0594	171
<i>Figura 4.11</i> Ofrendas con varios personajes, halladas <i>in situ</i> .	172
<i>Figura 4.12</i> Percepción del espacio en K1439.	174
<i>Figura 4.13</i> Percepción del espacio en K30245.	176
<i>Figura 4.14</i> Estructura reconocible: trono.	177
<i>Figura 4.15</i> Percepción del espacio en K4617.	178
<i>Figura 4.16</i> Percepción del espacio en K1392.	179
<i>Figura 4.17</i> Percepción del espacio en K0558.	181
<i>Figura 4.18</i> Percepción del espacio en K2352.	183
<i>Figura 4.19</i> Ejemplos de verbos dedicatorios.	188
<i>Figura 4.20</i> Posición del signo inicial coincidiendo con un eje compositivo.	189
<i>Figura 4.21</i> Posición del signo inicial sin coincidir con un eje compositivo.	189
<i>Figura 4.22</i> SPE en sentido vertical.	190
<i>Figura 4.23</i> Distinto orden del texto dentro de la misma escena.	190
<i>Figura 4.24</i> Texto fuera de orden.	191
<i>Figura 4.25</i> Esquema fijo con locación reconocible.	192
<i>Figura 4.26</i> Personajes en sentido contrario.	196
<i>Figura 4.27</i> Elementos dinámicos combinados.	196
<i>Figura 4.28</i> Marcador espacial.	194
<i>Figura 4.29</i> Elemento rítmico.	194
<i>Figura 4.30</i> Diferencia en intervalos.	195
<i>Figura 4.31</i> Formas dinámicas.	195
<i>Figura 4.32</i> Inicio del texto coincidiendo con contraste cromático.	196
<i>Figura 4.33</i> Arreglo tonal.	196

<i>Figura 4.34</i> Indicadores de inicio/cierre en platos.	197
<i>Figura 4.35</i> Superposición.	198
<i>Figura 4.36</i> Indicadores escalares entre elementos similares.	198
<i>Figura 4.37</i> Indicadores escalares entre elementos dispares.	199
<i>Figura 4.38</i> Indicadores escalares combinados con dinámicos y textuales.	199
<i>Figura 4.39</i> Escenas sin indicación de inicio/cierre.	200
<i>Figura 4.40</i> Ejercicios de visibilidad.	201
<i>Figura 4.41</i> Área de rango de visión del vaso K1219*, Chama (rollout).	202
<i>Figura 4.42</i> Integración de la lectura del texto fuera de orden y la escena.	203
<i>Figura 4.43</i> Integración de la lectura del texto y la escena.	204
<i>Figura 4.44</i> Esquemas secuenciales en serie de equilibrio dinámico.	210
<i>Figura 4.45</i> Esquema secuencial en sección con un elemento.	212
<i>Figura 4.46</i> Esquema secuencial en sección con un elemento.	213
<i>Figura 4.47</i> Esquema secuencial en sección con dos elementos.	213
<i>Figura 4.48</i> Esquema secuencial en sección con dos elementos.	214
<i>Figura 4.49</i> Esquema secuencial en sección con elementos diversos.	216
<i>Figura 4.50</i> Esquema secuencial en sección y tema del “danzante de Holmul”.	218
<i>Figura 4.51</i> Esquema fijo con indicador textual.	219
<i>Figura 4.52</i> Esquema fijo con elemento dinámico.	219
<i>Figura 4.53</i> Esquema fijo con indicadores combinados. El vaso de Fenton.	220
<i>Figura 4.54</i> Esquema fijo con indicadores combinados. El vaso de Princeton.	222
<i>Figura 4.56</i> Esquema fijo con indicador dinámico.	223
<i>Figura 4.57</i> Esquema mixto.	224
<i>Figura 4.58</i> Escenas tipo muestrario con representaciones de <i>wayob</i> ’.	229
<i>Figura 4.59</i> Escena de un ritual con representaciones de <i>wayob</i> ’.	230

Apéndices

<i>Figura 5.1</i> Principios perceptivos.	238
<i>Figura 5.2</i> Leyes perceptivas.	239
<i>Figura 5.3</i> Agrupamiento.	242