

El mural de la Casa Azul, Rancho Ina, Quintana Roo

Luis Alberto Martos López

A partir de 1987 se inició la construcción de un importante desarrollo industrial y portuario en los predios de Rancho Ina y La Rosita, Quintana Roo, para la explotación y exportación a gran escala de piedra caliza.

Debido a la enorme extensión de terreno requerida para el desarrollo y al alto potencial arqueológico de la región, la compañía CALICA, responsable del proyecto, celebró un convenio con el Instituto Nacional de Antropología e Historia para la investigación, conservación y protección de los restos arqueológicos que pudieran encontrarse dentro del predio.

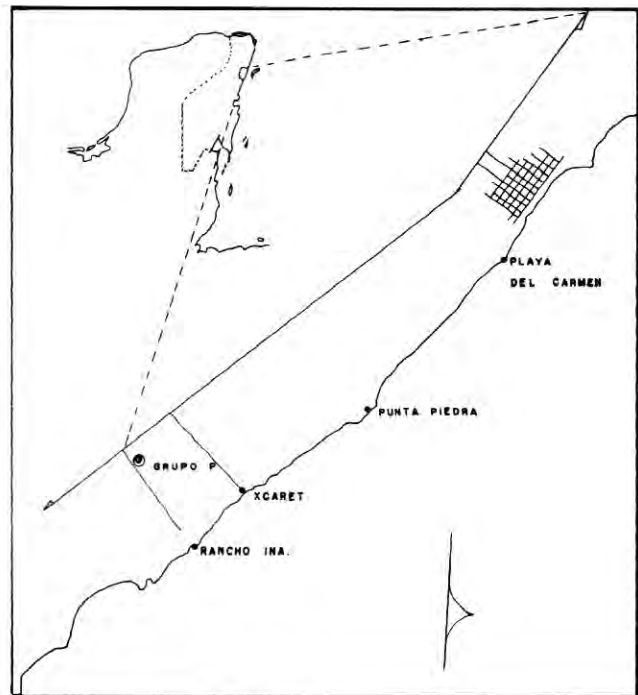
Resultado de lo anterior fue la creación del Proyecto Arqueológico CALICA, que desde 1987 inició trabajos de recorrido, y elaboración de mapas y excavación, bajo la dirección de Enrique Terrones (Terrones, 1986, 1988, 1990 y 1991), y recientemente trabajos de exploración y restauración de estructuras mayores bajo la dirección del que esto suscribe (Martos, 1992).

El predio de Rancho Ina está localizado en el km 282.6 de la Carretera Federal núm. 307 Chetumal-Puerto Juárez, en la zona norte de Quintana Roo, sólo un kilómetro al sur de la importante zona arqueológica de Xcaret (véase Mapa 1).

Las estructuras que conforman el Grupo P son, sin duda alguna, las más grandes e importantes de los vestigios arqueológicos que se encuentran en el predio del Rancho Ina. Este conjunto fue originalmente visitado por L. Hewen en 1952 y posteriormente reportado y descrito por E. W. Andrews IV y A. P. Andrews en 1955 y 1972, quienes lo consideraron como un grupo más, aunque algo alejado, de la zona nuclear ceremonial de Xcaret (Andrews, 1975:39-44).

El Grupo P se localiza a 1.5 km al poniente de la costa, muy cerca de la carretera actual; cubre una superficie aproximada de 200 x 150 m y está dispuesto en dirección aproximada SO-NE (véase Mapa 2).

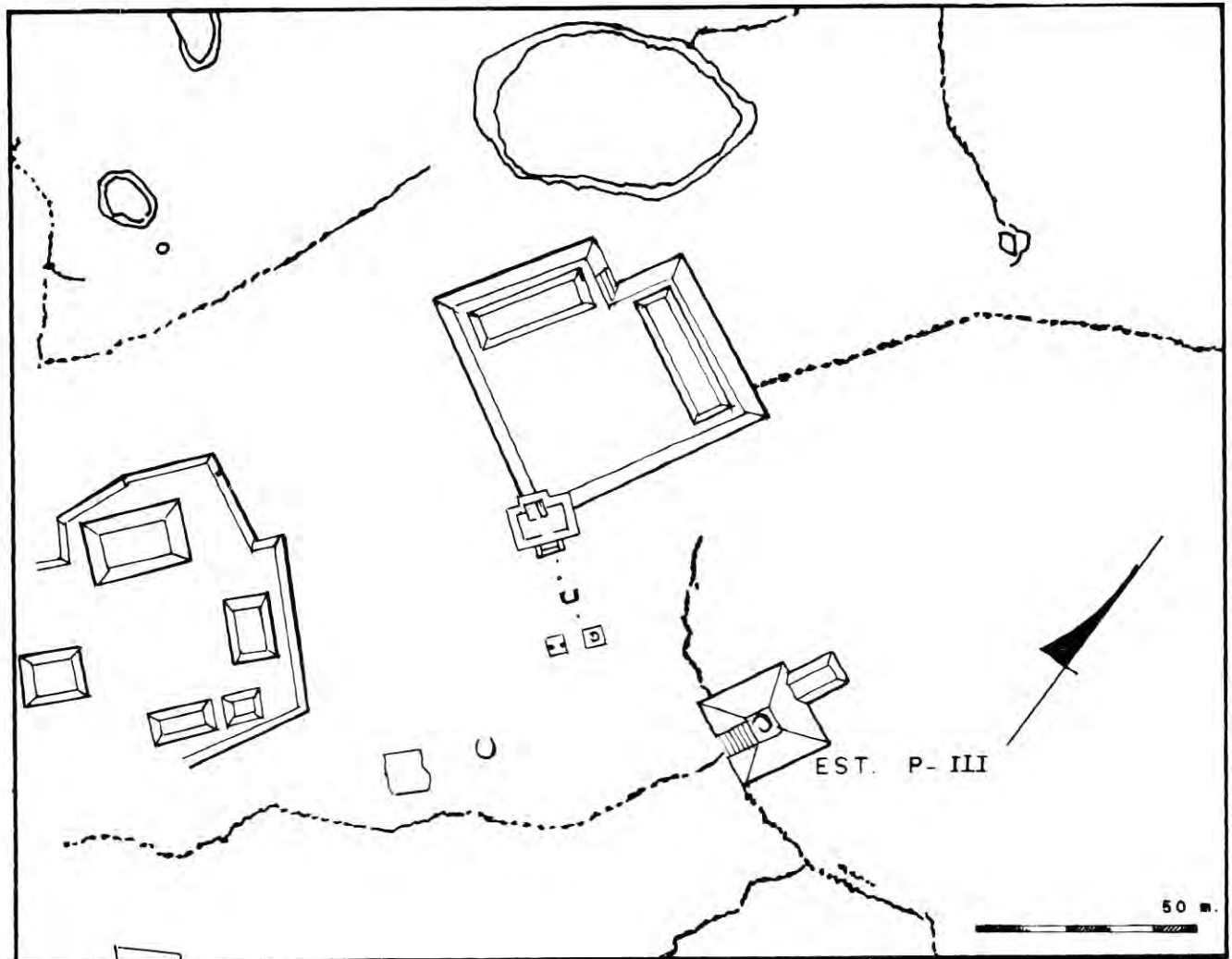
En términos generales el grupo se organiza en



Mapa 1. Localización de Rancho Ina.

tomo a tres conjuntos principales de estructuras, siendo la central una gran plataforma cuadrada de 50 x 54 m con la esquina NO remeñida, sección en la que tiene una escalinata. Desde este punto, caminando unos 20 m hacia el poniente se encuentra un cenote de grandes dimensiones, no muy profundo y más bien con la forma de una enorme caverna dentro de la cual fluye un manantial de agua dulce. Tal vez el emplazamiento del grupo tenga algo que ver con la presencia de este cenote.

Sobre los extremos oeste y norte de la gran plata-



Mapa 2. Rancho Ina, Grupo P. Tomado de Terrones, 1989.

forma hay dos largos montículos de planta rectangular (Est. P-IV y P-V respectivamente); e igualmente adosado sobre la esquina SE de la plataforma se levanta un edificio de estilo Costa Oriental (Lothrop, 1924), con basamento, escalinata al frente y un amplio cuarto con pórtico de columnas (Est. P-I).

Frente a la fachada de la estructura P-I se hallan tres pequeños adoratorios muy típicos de la región, que conforman lo que hemos denominado "La Plaza Chica" (Est. P-II, P-VI y P-VII).

El segundo conjunto se sitúa a 50 m al este de la gran plataforma; se trata de un enorme basamento de casi 10 m de altura (Est. P-III) en cuya cúspide se conservan los restos de lo que fue un pequeño templo; también presenta una ancha escalinata en su fachada sur y en su extremo NE tiene un pequeño montículo adosado (Est. P-VIII).

El último conjunto del Grupo P se halla emplazado 50 m al sur de la estructura P-I y se trata igualmente de una gran plataforma de forma irregular de casi

70 x 70 m, sobre la que desplantan cinco montículos de planta (Terrones, 1990: 90).

El Grupo P fue explorado parcialmente durante la temporada de campo 1991 del Proyecto CALICA, los trabajos se centraron principalmente en la estructura P-I, la que debido a su precario estado de conservación presentaba serios problemas de estabilidad, amenazando con desplomarse.

Los trabajos incluyeron la total exploración, liberación y consolidación del edificio, así como la excavación de algunos pozos de control.

También se contó con la participación de un grupo de restauradoras de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, dirigidas por Luciano Cedillo, quienes se encargaron de la restauración de los aplanados del edificio que en varias capas mostraba restos de pintura roja, amarilla y azul. Precisamente fueron ellas quienes, trabajando en uno de los muros, descubrieron el mural del que trataremos en este artículo.

La estructura P-I

Una de las más interesantes construcciones del sitio es la estructura P-I (véanse Figura 1 y Foto 1), que Andrews considera la más completa de Xcaret, pues

... consiste de una impresionante estructura con techo plano de vigas y mampostería, dentro de la cual hay un adoratorio abovedado, que a su vez aloja otro adoratorio interior, en suma, un complejo de tres adoratorios en uno (Andrews, 1975:41).

Según el mismo autor, las tres estructuras fueron

construidas en secuencia, pudiendo representar tres etapas constructivas distintas, o bien pueden haber sido concebidas como un todo en una sola época. Sin embargo, las excavaciones realizadas en ella comprobaron que sólo hay dos etapas constructivas, pues el adoratorio de techo abovedado y el pequeño santuario interior forman una unidad; no encontramos ningún indicador para afirmar que el santuario alguna vez funcionara como edificio independiente.

El complejo desplanta sobre una gran plataforma cuadrada de 12 x 12 m y 90 cm de altura; tiene hacia la fachada SE una escalinata de cuatro peldaños limitada con alfardas en talud.

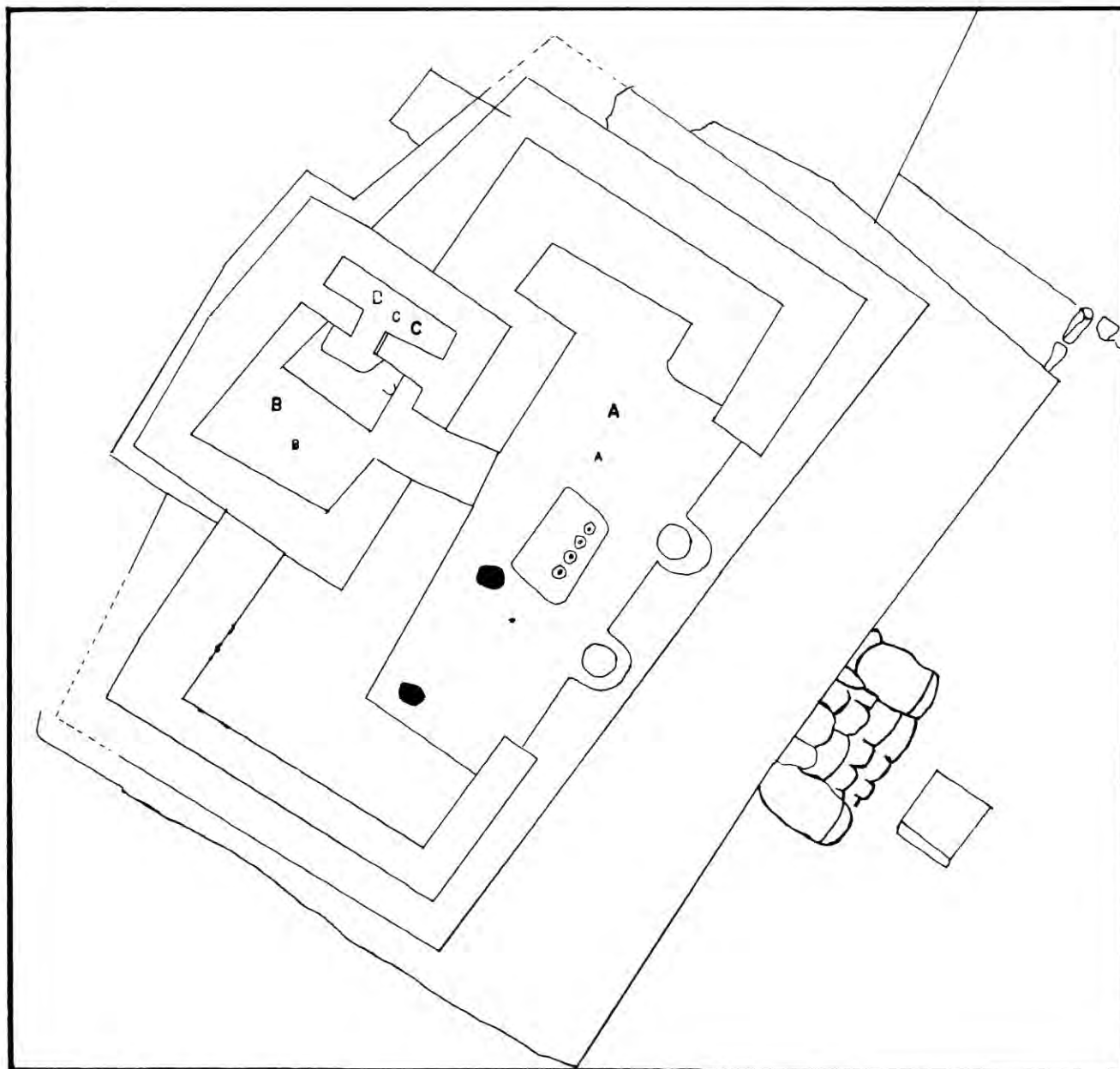


Figura 1. Plano general de la Estructura P-I.



Foto 1. Vista general de la Estructura P-I.

La estructura exterior es un notable edificio de 10.5 x 5.5 m; tiene una amplia entrada con dos columnas rematadas por capiteles redondos que debieron sostener un largo dintel de madera. El techo era plano, de mampostería apoyada sobre morillos y vigas de madera; con decoración exterior sólo en la parte superior de la fachada, basada en moldura baja doble y moldura superior sencilla, delimitando un ancho friso liso.

Al interior hay un recinto de amplias proporciones, con una banqueta estucada que flanquea los muros y al centro de la habitación hay un interesante altar rectangular, sobre el que se extiende una línea de anillos de estuco, en donde seguramente se colocaban los incensarios.

Como ya señaló Andrews (Andrews, 1975:41), este edificio recuerda mucho las grandes estructuras de techo plano y columnas que se encuentran en Tulum.

La estructura interior desplantaba originalmente sobre un pequeño zocalillo o plataforma, que fue cubierto después por la banqueta. Es un típico templo estilo Costa Oriental, de 4.5 x 3.7 m, con acceso sencillo, dintel remetido y decoración con base en molduras baja doble y alta sencilla con un friso y remate superior liso. Tiene una cámara interior con

techo de bóveda, que en el extremo norte aloja un pequeño santuario de acceso simple, con dintel remetido y decoración superior basada en dos gruesas molduras y friso liso. Andrews también reporta dos cabezas de ave modeladas en estuco, flanqueando ambos lados del acceso, pero sólo se conserva parte de la del lado este.

Frente a la fachada del santuario se extiende una pequeña plataforma escalonada, que a su vez cubre dos escalones de una época anterior. Penetrando por la puerta del acceso, se alcanza una camarita de apenas 1.95 x 0.45 m, donde Hewen encontró, en 1949 una figura antropomorfa de estuco, que actualmente se conserva en el museo arqueológico de Cozumel (Andrews, 1975).

Tanto la fachada del edificio abovedado, como la de su santuario, están cubiertas por varias capas de estuco; se habían reportado hasta 26 capas, muchas de ellas con restos de pintura. Precisamente, el equipo de restauración que participó en el proyecto se dedicó al registro y restauración de los aplanados, descubriendo en la fachada del edificio un estupendo mural.

Para evitar confusiones, decidimos llamar con un nombre específico a cada una de las construcciones

que componen la estructura P-I, por lo que en adelante nos referiremos a ellas como: "Templo de las Columnas", para la más exterior; "La Casa Azul", a la de techo de bóveda, y "El Santuario" al adoratorio dentro de la Casa Azul.

Durante los trabajos de excavación se recuperó una buena cantidad de material cerámico, principalmente restos de incensarios tipos Chemul y Lacandón del complejo Tases de Mayapán (Smith, 1971), que sitúan al edificio en el periodo Posclásico Tardío (1300-1450 d.C.). Tal vez no transcurrió mucho tiempo entre la construcción de la Casa Azul y el Templo de las Columnas, pero hasta que concluya el análisis de materiales no puede definirse con exactitud.

La gran cantidad de fragmentos de incensarios y otros materiales recuperados de la estructura indica que éste fue un importante lugar de culto, aun tiempo después del abandono del grupo.

El mural de la Casa Azul

Durante los trabajos de restauración de la fachada de la Casa Azul se decidió realizar una cala en el extremo

superior izquierdo del muro con la finalidad de registrar el número de aplanados que lo cubrían, las características de cada uno y la posibilidad de que alguno tuviera diseños.

Gradualmente se fueron retirando los aplanados en un área de apenas cinco centímetros de grosor y unos 10 cm de longitud. Como ya se habían registrado seis capas totalmente blancas, parecía tratarse sólo de diferentes hechadas, fue hasta la séptima cuando comenzaron a aparecer restos de pintura azul clara muy bien conservada, con diseños delineados en negro, y cuando finalmente se liberó el área total de la cala, se pudo observar una banda con una flor de cuatro pétalos dentro de ella.

Con gran entusiasmo se decidió continuar la liberación de esta capa, y se encontró que los diseños cubrían gran parte de la fachada del edificio. Dada la importancia del mural se optó por retirar los aplanados sin diseño que lo cubrían, conservándose solamente un área de 30 x 30 cm con los testigos de cada una de las capas así como una sección de 60 x 20 cm en donde se conservó la impresión de dos manos rojas pintadas sobre la moldura superior.

El mural cubre aproximadamente un 38% de la

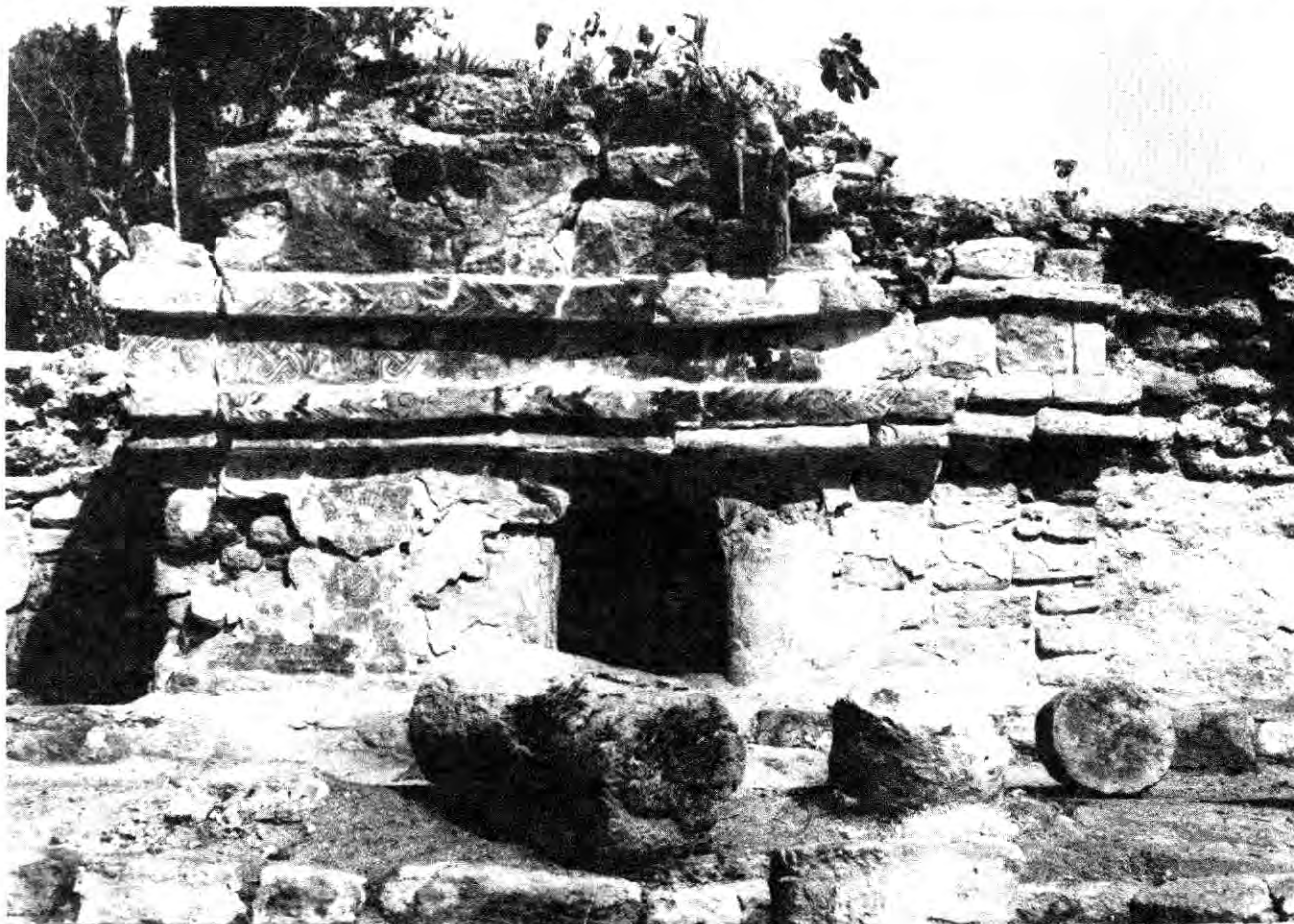


Foto 2. La Casa Azul.

fachada del edificio, conservándose principalmente en gran parte de las molduras y el friso, en una sección del muro al lado sur del acceso y en una pequeña parte del friso que remata la fachada 2/an. (véanse Figura 1 y Foto 2).

En general los colores predominantes son los azules, el gris, el blanco y el ocre; el negro es utilizado para delinear y la técnica utilizada es aparentemente fresco. La temática se centra en el agua, la fertilidad, la vida y el renacimiento, pero también hay un gran énfasis en el eterno movimiento del cosmos.

Estilísticamente el mural muestra una fuerte afinidad con sus semejantes de Tulum, Tancah, Santa Rita Corozal y otros sitios de la Costa Oriental, tanto en los

1. *Paño o friso superior:* En la parte superior de la fachada, sobre la moldura y casi en la parte media del paño, se liberó solamente una pequeña área de 0.54 x 0.28 m, en donde se conserva la parte inferior de lo que parece ser un personaje que camina hacia la derecha (véase Figura 3). Solamente se conservan parte de las piernas, resaltando los elaborados *caclis* o sandalias y el remate de lo que parece ser un *máxtlatl*, también muy elaborado. Frente a esta figura hay un extraño diseño que parece ser la cabeza de una serpiente descendiendo; tiene párpado elaborado y fauces entreabiertas, mostrando un colmillo; de la barbilla le cuelgan algunos apéndices que parecen plumas. Un diseño parecido podría ser el reptil des-

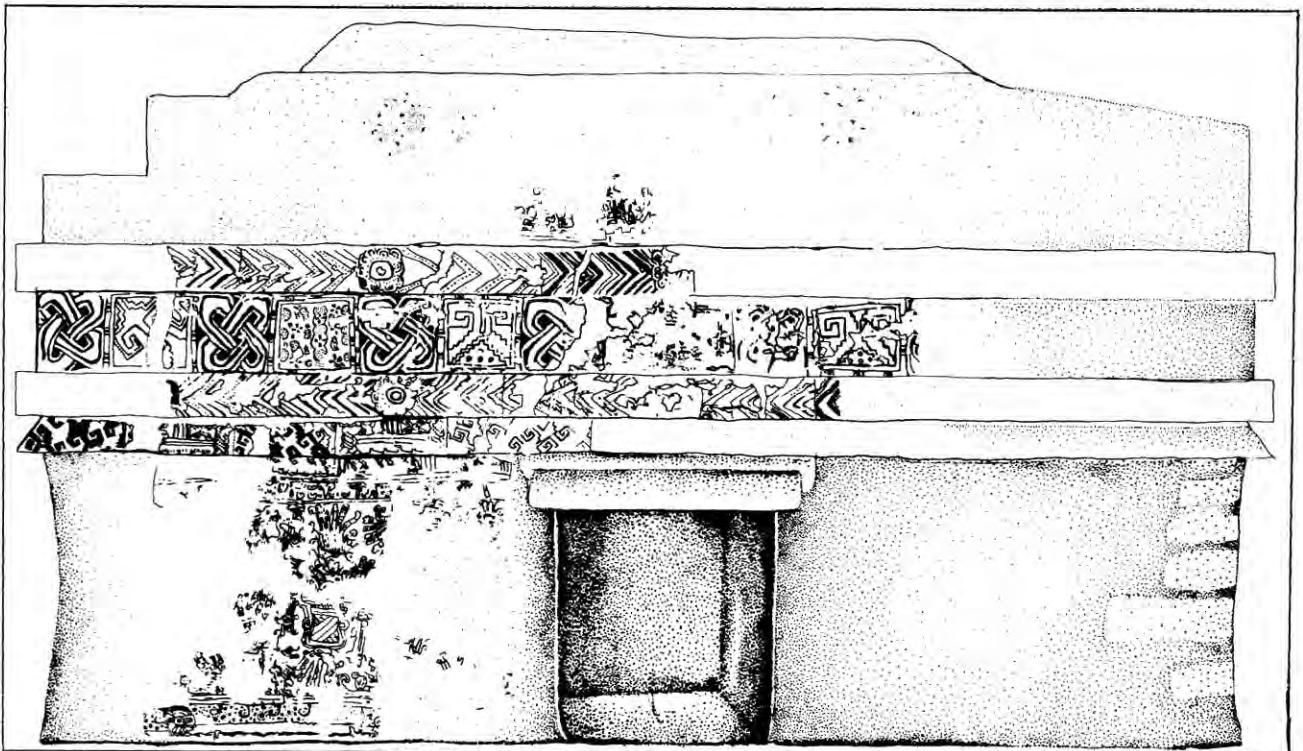


Figura 2. Mural de la Casa Azul.

rasgos de los personajes y en la utilización de ciertos símbolos convencionales como en la estructuración de los distintos elementos. Sin embargo, también hay rasgos muy particulares que no se hallan en otras pinturas.

Examinaremos ahora cada una de las secciones que componen el mural de la Casa Azul, enumerando y analizando los distintos elementos presentes para, posteriormente, analizar las asociaciones entre ellos y llegar así a una interpretación sobre el posible mensaje plasmado en el muro.

La descripción y análisis se realizará de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, iniciando por el paño que remata la fachada y continuando por la moldura superior, friso, moldura inferior, cornisa y muro.

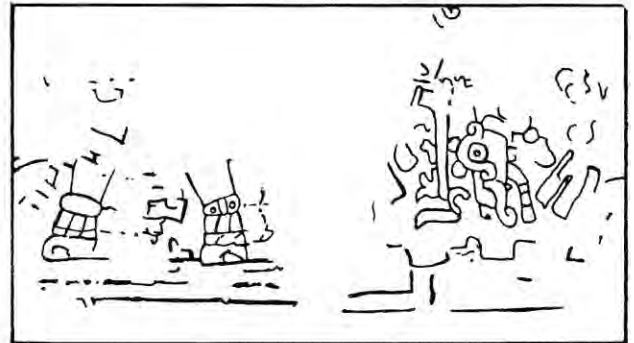


Figura 3. Escena de friso superior.

cedente de la página LXXIV del *Códice Dresde* (véase Figura 4).

Aunque los aplanados de esta sección están algo dañados, es muy posible que en la próxima temporada de trabajo se pueda recuperar más de la escena, la que parece referir alguna ceremonia o ritual, tal vez para la fertilidad y la lluvia, aunque para su correcta interpretación habrá que esperar la exposición de todos los elementos posibles.

2. *Moldura superior*. Tiene alrededor de 0.18 m de ancho y conserva casi dos metros de longitud totalmente pintada. La decoración consiste en una sucesión de ángulos con el vértice orientado hacia la

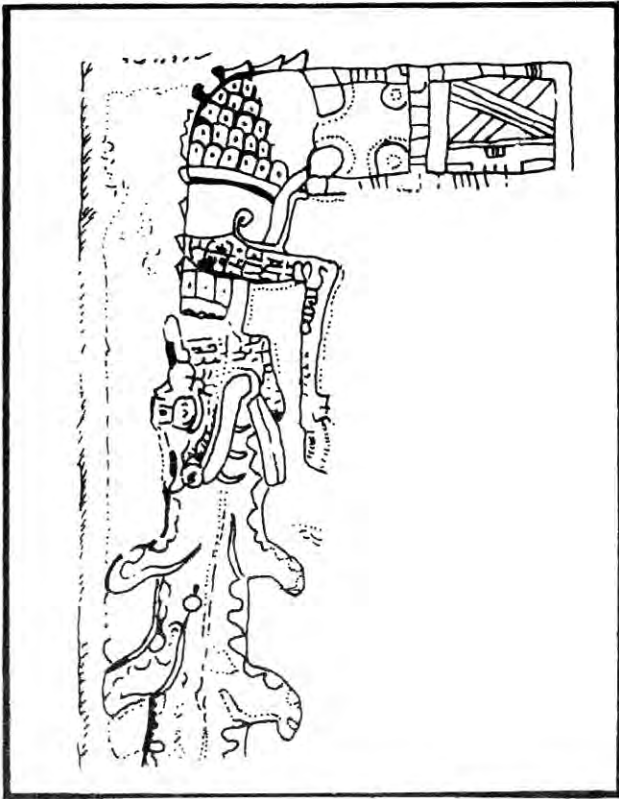


Figura 4. *Reptil descendiendo*, página LXXIV del *Códice Dresde*.

izquierda que se extienden a todo lo largo de la moldura. En el primer tramo que se conserva, los ángulos son negros y azules sobre fondo azul claro; en el segundo tramo, el fondo se torna gris y los ángulos encierran puntos negros, para nuevamente volver el fondo azul claro. A ciertos intervalos hay enormes flores delineadas en negro, con fondo azul claro y detalle en azul turquesa. Originalmente debieron existir cinco flores: una en el centro y cuatro distribuidas hacia cada uno de los extremos; sin embargo, sólo se conserva completa la del extremo izquierdo y parte de la central (véase Figura 2).

Este tipo de banda también se encuentra en la

moldura inferior de la Estructura 1 del Grupo de las Pinturas de Cobá y en las del Templo de los Frescos de Tulum, aunque en este último caso en vez de flores se pintaron otros elementos que parecen piedras preciosas. Tal vez este tipo de decoración representa una corriente de agua en movimiento y la flor podría ser un símbolo del sacrificio (Seler, 1980: I: 41).

3. *El friso*: Una de las partes más impresionantes del mural de la Casa Azul son los diseños que se preservan en el friso, tanto por el buen estado de conservación como por el colorido y variedad de los diseños. Efectivamente, el friso está subdividido en una serie de cuadretes de aproximadamente 0.30 m, por lado, a excepción del central que es un rectángulo de casi 0.50 x 0.30 m y cada uno está decorado con un diseño específico (véanse Figura 2 y Foto 3).

Originalmente debieron existir 17 cuadretes, pero sólo se conservan once. Tenemos completa la serie que va desde el extremo izquierdo del friso hasta el centro y cuatro motivos del centro hacia la derecha.

El primer cuadrete de la izquierda contiene un extraño diseño que semeja dos eslabones de una cadena entrelazándose (véase Figura 2). El fondo es azul claro, el contorno de las figuras es negro, y azul turquesa en el centro, lo que imprime mucho cuerpo y volumen a la figura. Hasta ahora no hemos encontrado algún diseño parecido en otros murales de la región, ni en relieves, estelas o aun en códices, por lo que puede tratarse de un diseño muy particular del sitio.

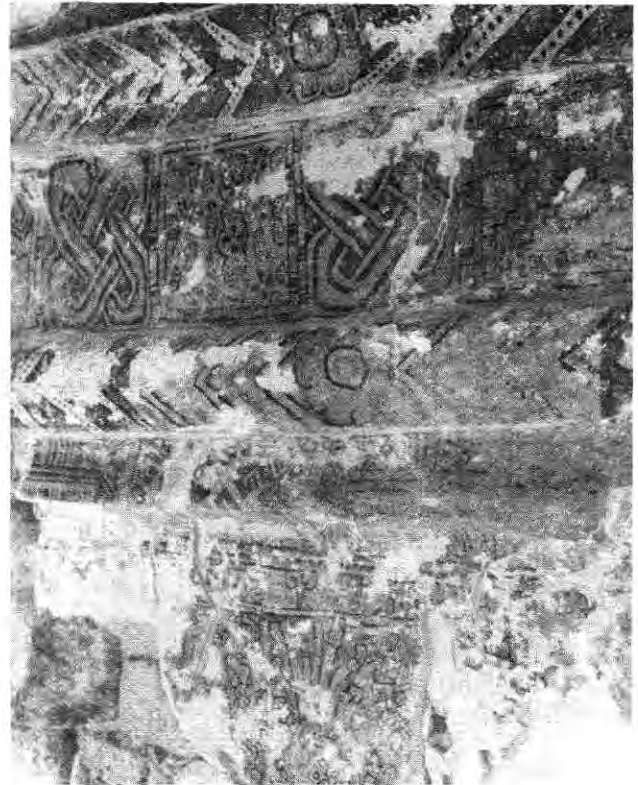


Foto 3. *Vista general del friso*.

Por ocupar este diseño la esquina del friso, el espacio resultó menor al del resto de los cuadretes y por ello el trazo no es muy firme y la figura se ve encajonada.

Tal vez este diseño tan particular sea una representación del signo de "movimiento rodante", del *ollin* del México central, pues visualmente da el efecto de movilidad, como si los eslabones estuviesen girando. Así, es posible que con este símbolo se quisieran mostrar los cuatro puntos cardinales representados en los extremos del diseño, así como el eterno movimiento de los contrarios, del día y la noche, de la luz y la oscuridad, la vida y la muerte.

El segundo cuadro presenta el fondo color ocre con los diseños delineados en negro; se trata de dos *xicalcolihqui* o "greca escalonada" dispuestas en sentido diagonal, una frente a la otra (véase Figura 2). Están enmarcadas por una doble cenefa, la del extremo exterior, decorada con pequeñas líneas perpendiculares en grupos de tres.

El tercer cuadro reproduce nuevamente el diseño de los eslabones entrelazados, aunque ahora la figura guarda mejores proporciones y el entrelace es distinto. Los colores azules se mantienen igual que en el primer caso.

El cuarto cuadro es tal vez el más peculiar de los diseños del friso, se trata de una serie de puntos y cruces de color negro, agrupados dentro de círculos y figuras de forma irregular, sobre un fondo ocre (véase Figura 2). Al igual que el segundo cuadro, el diseño está encuadrado por una doble cenefa también decorada con pequeñas líneas perpendiculares en grupos de tres.

No hemos encontrado nada semejante en representaciones pictóricas de la costa oriental o de otras regiones, pero las cruces, los puntos y el contraste entre el negro y el ocre recuerdan mucho a la piel de un jaguar: "...el jaguar es en primer lugar el símbolo de la tierra... en segundo lugar, el jaguar simboliza la noche y, en general, la devoradora oscuridad" (Seler, 1980: 1:74). Por ello, es probable que sea esto lo que se quisiera representar: un cielo nocturno estrellado, la tierra, el inframundo y los atributos propios de este felino, que se refieren al poder y la realeza (Coe, 1970).

El quinto cuadro repite nuevamente el diseño de los eslabones entrelazados, utilizando las mismas tonalidades en azul. En el sexto cuadro se utilizan nuevamente el negro sobre ocre; ahora se trata de un diseño que recuerda la forma de una pirámide escalonada de seis cuerpos, con tres círculos al centro, sobre la que se levantan dos *xicalcolihqui*. Se enmarca nuevamente el dibujo con la cenefa doble, decorada con las mismas líneas perpendiculares en el externo (véase Figura 2).

Sobre este tipo de cenefa podemos decir que tanto el color ocre como las líneas perpendiculares recuer-

dan mucho la decoración del cuerpo de las serpientes en los murales de Cacaxtla, por lo que es muy probable que en nuestro caso se esté presentando algo semejante, de tal manera que los diseños en ocre representen elementos terrestres, mientras que los azules refieran elementos celestes o acuáticos.

De esta manera, es posible que la figura piramidal sea la esquematización de un templo-pirámide sobre la superficie terrestre, pues hay representaciones semejantes que se han interpretado como templos en las páginas XXX del *Código Dresde* y XXXV del *Código de Madrid* (véase Figura 5) (Thompson, 1972; Villacorta y Villacorta, 1977). Tal vez los cuatro círculos contenidos en la figura sean jades para indicar "lo precioso" y "lo divino" del templo.

En cuanto a los *xicalcolihqui*, forman una figura semejante a la doble voluta, que ha sido interpretada como las corrientes de viento que arrastran a la lluvia, el sonido del trueno que precede a la tormenta, o el

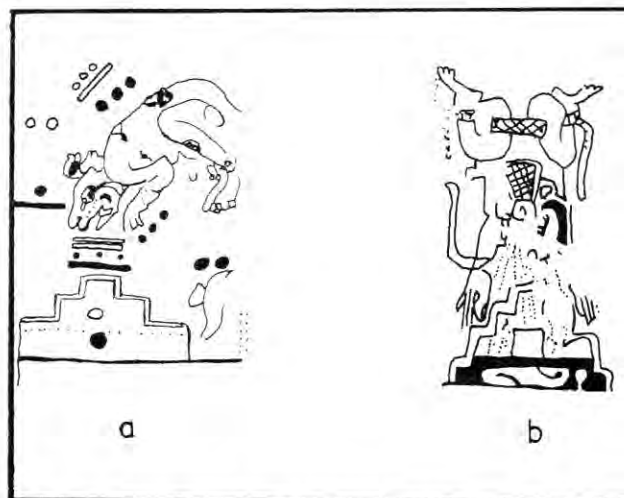


Figura 5. Representación de pirámides de códices: a) pág. XXX Dresde y b) pág. XXXV Madrid.

humo de la plegaria y la oración que ascienden al cielo (Angulo, 1987).

Así, este diseño podría sintetizar la función simbólica de un templo sobre la superficie terrestre, como lugar de culto para la adoración y la ofrenda y como medio para procurar las lluvias, la fertilidad y por ende la vida.

El séptimo cuadro está también decorado con los dos eslabones entrelazados, pero los colores cambian: el negro se sigue utilizando para delinear, pero ahora el fondo de los eslabones es azul claro, y los sombreados o contrastes son grises.

El motivo central del friso, situado exactamente por encima del dintel, está cubierto casi completamente por tizne. Seguramente el humo del copal que saturaba el interior del santuario, al salir por la puerta y

ascender hacia el techo, iba manchando el dintel y la parte superior de la fachada, de tal forma que hoy es imposible apreciar los diseños de estas secciones.

Sin embargo, luego de una minuciosa limpieza por parte del equipo de restauración, se pudo apreciar que este cuadrete también tenía diseños en negro sobre fondo ocre; distinguiéndose solamente algunos elementos geométricos, cuadrados concéntricos, puntos y posibles grecas.

A partir del cuadrete central hacia la derecha, se van repitiendo los diseños del ala sur del edificio; así, tenemos que el noveno cuadrete repite el ya mencionado entrelazado en tonalidades grises, aunque está bastante deteriorado por la acción del humo; en el décimo cuadrete vuelven a encontrarse los dos *xicalcolihqui* sobre el elemento piramidal, en color negro sobre ocre; y el onceavo presenta el entrelazado, nuevamente en tonalidades de azul, aunque sólo se puede apreciar una pequeña porción del diseño, porque en esta sección se conservaron los testigos de los aplanados que se retiraron al descubrir el mural.

4. *Moldura inferior*. Conserva una sección con pintura de aproximadamente 2.55 m de longitud, por 0.16 m de espesor. Al igual que la moldura superior, está decorada con una sucesión de ángulos, con los vértices ahora en sentido inverso al de arriba, es decir, de derecha a izquierda (véase Figura 2).

Al igual que su contraparte superior, el color va alternándose por tramos: los diseños son negros y blancos sobre fondo gris en la primera sección y los ángulos encierran puntos a ciertos intervalos; en el segundo tramo el fondo se torna azul claro, con diseños en negro y azul, y así sucesivamente. También vuelven a utilizarse flores delineadas en negro, con fondo azul claro y realce en azul maya; de éstas se conservan dos: una completa y ambas situadas en el extremo izquierdo. Su ubicación corresponde exactamente con las de la moldura superior.

Nuevamente la interpretación de esta sección corresponde a una banda acuática y el símbolo del sacrificio.

5. *La cornisa o moldura triangular*. Conserva diseños en una superficie de 2.15 m por 0.13 m. Está distribuida por secciones en las que hay dos tipos de elementos que se van alternando.

En la primera sección encontramos series de cuatro *xicalcolihqui* que se fusionan al centro para formar una suerte de cruz o *quincunce*; están pintados de azul claro con el contorno negro, sobre fondo azul, lo que produce un efecto de mucho contraste y movimiento (véase Foto 4).

La siguiente sección está delimitada en los extremos por una especie de atados o nudos que recuerdan mucho al signo *pop* del que se hablará más adelante. Éstos enmarcan una banda superior dividida en tres cuadretes, el del centro decorado con líneas verticales y los del extremo con bellas flores de cuatro pétalos,



Foto 4. Detalle de los diseños de la cornisa.

que han sido interpretadas como "los cuatro rumbos del universo" y el "encuentro" del cielo y la tierra en el centro (Séjourné, 1984). Los nudos pueden simbolizar el "poder divino", que está "atado" a los cielos y a la tierra y que precisamente logra la unión de éstos (véase Foto 4).

Bajo la banda hay una línea ondulante en cuyos *siales* se agrupan series de tres puntos azules, que parecen representar una banda celeste.

Tanto los nudos como las flores y la línea ondulante están delineadas en negro, el fondo es azul claro y los contrastes que dan volumen a las figuras se logran con color azul maya. En la tercera sección se repite el diseño de las cruces de *xicalcolihquis*, pero ahora éstas son de color azul maya y el fondo azul claro.

La siguiente sección repite el diseño de los atados y las flores, utilizando exactamente los mismos colores y, en la última sección visible, vuelven los *quincunces*, aunque ahora de color gris sobre fondo azul claro.

En general los diseños que decoran la parte superior de la fachada del edificio expresan los numerosos símbolos asociados con el orden que reina en el universo: el movimiento; el *xicalcolihqui*; la flor de

cuatro pétalos; elementos diurnos y nocturnos; el agua; etcétera.

Es decir, refieren un plano cósmico del cual se desprende un mensaje único y trascendental: el perfecto equilibrio que provoca la confrontación de los contrarios, principio dual en que se basa el orden del universo y el hombre como parte del cosmos involucrado con los ciclos de la vida y la muerte llamado a coadyuvar en la preservación de ese orden.

El friso es una clara representación de la tierra, el cielo y los elementos inherentes a cada uno; los cuadretes en ocre, por supuesto, corresponden a los elementos terrestres, en donde se presentan el inframundo, las corrientes de agua superficiales y los templos, que rematan su superficie; mientras que los elementos celestes vendrían a quedar representados por los cuadretes azules y grises, que simbolizan precisamente los cielos diurno y nocturno en continuo movimiento. Por su parte, los frisos representan masas de agua; una superior y una inferior, ambas en movimiento.

Al integrar todo el conjunto, tenemos una completa cosmovisión, en donde la tierra aparece suspendida entre las aguas del inframundo y las celestes siempre en movimiento y expansión, mientras el sacrificio (las flores) y la ofrenda son el único medio para preservar ese movimiento y ese orden.

6. *El muro*: Sobre el muro sur de la fachada, a un lado del acceso, se conserva una buena parte del mural (1.30 x 1.06 m). Los colores dominantes son: el azul claro que sirve como fondo; el negro para delinear los diseños y el azul maya para realzar, dar volumen y contraste a las figuras. La disposición es semejante a las estelas, relieves y otros murales en donde se representan tres planos: el cielo, en la parte superior; el inframundo en la parte baja, y un plano central en donde por lo general se desarrollan las escenas (véanse Figura 2 y Foto 5).

En este caso, el plano celeste está ocupado por dos bandas: la superior está subdividida en largos rectángulos, que alojan diseños muy particulares de líneas paralelas de círculos dispuestos en diagonal y grupos de elementos de forma ojival decorados con pequeños círculos y líneas y que poseen en uno de sus extremos una especie de aleta.

Tal vez las líneas de círculos representen sartales de piedras preciosas, *chalchihuitl*, como una metáfora de la lluvia, el elemento precioso que da la vida. De hecho, en el centro de México existe una representación de un collar redondo de piedras preciosas o *cózcatl*, considerado como símbolo de la lluvia (Seler, 1980: I:45) y nuestro diseño bien podría considerarse como una variante del mismo.

Por su parte los elementos ojivales parecen caracoles que pueden interpretarse como símbolo de "nacimiento" y la aleta podría ser una pluma, lo que indicaría un carácter divino. De esta manera tendríamos

una banda celeste portadora de elementos acuáticos que tal vez esté refiriendo a la región de los cielos en donde nace el agua preciosa de la lluvia.

La segunda banda del plano celeste se ubica inmediatamente por debajo de la anterior, en ella se van alternando representaciones de Venus, piedras preciosas y rayos solares.

Venus, o *Xux Ek*, es el planeta que se asocia con el renacimiento, porque después de morir como lucero de la tarde, desciende por el occidente al inframundo, para nuevamente renacer por oriente como lucero de la mañana. Por ello, este planeta fue objeto de un culto especial por los pueblos de la costa de Quintana Roo, quienes contemplaban el milagro del renacimiento sobre el mar del oriente precediendo al nacimiento del sol (Miller, 1982:85). Sin embargo, este planeta también podía ser peligroso y acarrear la muerte, principalmente durante los cinco días *uayeb*.

El diseño de las piedras preciosas consiste de elementos que parecen "U", formando grupos de cuatro y seguramente están simbolizando la lluvia y por extensión la fertilidad y la vida.



Foto 5. Detalle del personaje saliendo de la vasija.

El rayo solar se presenta aquí como un triángulo invertido con volutas en los extremos, como los que aparecen en los murales de Tulum, Tancah y Santa Rita, en Belice, así como en monumentos escultóricos del centro de México y en códices tipo Mixteca. El sol es la fuerza creadora, el dador de la vida, el calor que permite la germinación de las plantas y la reproducción de hombres y animales; es el elemento celeste por excelencia. En resumen, los elementos presentes en la banda celeste se relacionan estrechamente con los ciclos de la vida, el renacimiento y la muerte.

Gran parte de la escena central se ha perdido irremediamente, pero por fortuna lo que se conservó resulta suficiente para conocer la temática allí plasmada.

El motivo principal es un personaje, tal vez una deidad, con enormes fauces de serpiente, que emerge del interior de una vasija (véase Foto 5). Porta un penacho de largas plumas con algunos *chalchihuitl* e igualmente tiene un adorno de plumas en la nuca. Su ojo tiene párpado elaborado semejante al de los dioses B y D del *Códice Dresde* y al del mascarón de Itzamná de las esquinas del Templo de los Frescos de Tulum. Tiene algunos círculos sobre la mandíbula que podrían representar las escamas de la serpiente. Lleva también un escudo circular con el signo *Ahau* al centro, del que penden largas plumas y jades, mismo que le confiere rango de "señor". De sus fauces abier-

tas surge una voluta, simbolizando la palabra de la deidad y, en este caso, el poder que de ella emana.

Por sus atributos de reptil y por su atavío de Gran Señor, es muy posible que este personaje sea una representación del dios Itzamná, en su advocación del gran monstruo celeste que envía la lluvia y produce la fertilidad (Thompson, 1970).

La vasija parece un enorme vaso de paredes curvo-convergentes con asas a los lados; es parecida a la que se representa en el cuadro superior de la hoja XXXV del *Códice Dresde*, o bien, a la que la diosa Ixchel utiliza para derramar agua en la hoja XXXIX del mismo libro, o de la que el dios "B" vierte agua en la página XXVI del *de Madrid* (véase Figura 6). De igual forma, dos escenas semejantes en las que un personaje brota de una vasija se encuentran en la página 57 del *Códice Borgia*; en el primer caso, el personaje está flanqueado por Tláloc y Chalchiuhtlicue, deidades eminentemente acuáticas y en un segundo caso por Tonacacihuatl, señora de la vida, y Tonacatecuhtli, señor de los mantenimientos, en ambos casos "el emerger de la vasija" podría estar simbolizando el nacimiento de la fertilidad y de la vida.

En el caso de nuestro mural, la vasija está decorada con una enorme cruz de *Kan*, que puede interpretarse como "lo precioso", en referencia a su contenido y el hecho de que esté envuelta por plumas enfatiza más la idea de algo valioso. Podría incluso ser una vasija

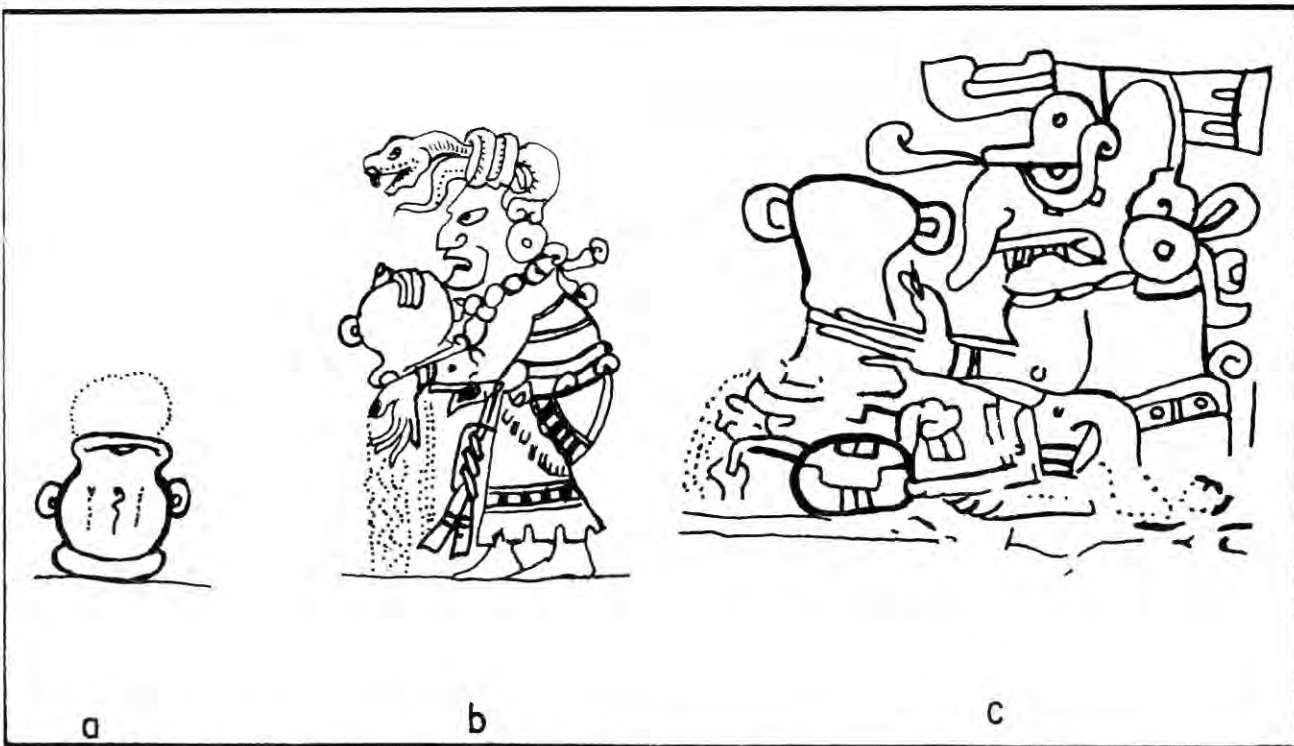


Figura 6. Representación de vasijas en códices a) pág. XXXV Dresde y b) XXXIX Madrid.

de ofrenda, como el *tlamanalli* del centro de México, pues sobre el borde sobresalen algunos elementos que no se pueden identificar por lo fragmentado de esta sección, pero se puede inferir que serían elementos asociados con el autosacrificio y la penitencia.

Frente al personaje que emerge de la vasija se levanta una barra que se extiende desde la banda celeste hasta la del inframundo, y que está decorada con elementos acuáticos (volutas y piedras preciosas). También en los extremos superior e inferior posee ataduras o nudos, fácilmente identificables como el elemento *Pop* que se asocia a la estera, al trono y por extensión al poder (Thompson, 1970). Este mismo diseño es frecuentemente utilizado en otros murales de la región, como es el caso del Templo de los Frescos y el Templo del Dios Descendente de Tulum; otro claro ejemplo del atado utilizado en el sentido del poder y el trono lo tenemos en la página CI del *Códice de Madrid*, en donde aparece frente a los dioses D y C. Pero tal vez más específico sea el relieve de la Estela 20 de Cobá, en donde un gran señor abraza la barra ceremonial de poder, la cual está decorada por completo con el diseño *Pop*.

Las mismas ataduras, además de su vinculación con el poder, pueden también hacer referencia a los linajes reales, que precisamente son los que sustentan ese poder. En el folio 49 del *Ritual de los Bacabes* hay una sentencia que parece confirmar esta asociación: "...amarillentas por el uso estaban las ataduras de su linaje al nacer..." (Arzápalo, 1987:303).

Miller (1976), basado en algunas representaciones de códices y en tradiciones orales de grupos mayas contemporáneos, también propuso que las bandas que aparecen en los murales de la costa oriental podrían ser representaciones de cordones umbilicales, como una manera de relacionar el cielo con la tierra. El hecho de que a veces estén decoradas con flores, indicaría que de este vínculo con lo divino florecen las dinastías reales. Otra vez en el *Ritual de los Bacabes*, en el folio 116, encontramos una referencia que parecen confirmar la apreciación de Miller: "¿Cuándo nació? —Hace ya tiempo que surgió la cuerda, la bolsa..." (*idem*: 353). En este caso la cuerda se refiere al cordón umbilical y la bolsa a la placenta.

En el caso específico que tratamos, evidentemente tenemos una barra de poder, la cual "se ata" al cielo y al inframundo; pero la decoración con elementos acuáticos señala el poder específico que la deidad tiene sobre el agua y por ende su dominio sobre la vida y la muerte.

Frente al extremo superior de la barra de poder, aparece una serpiente que parece suspendida en el cielo, de sus fauces salen enormes colmillos y de su cuerpo brotan vainas de frijol. Una segunda serpiente emerge de una corriente de agua situada en la parte inferior del mural, colocándose debajo de la vasija que

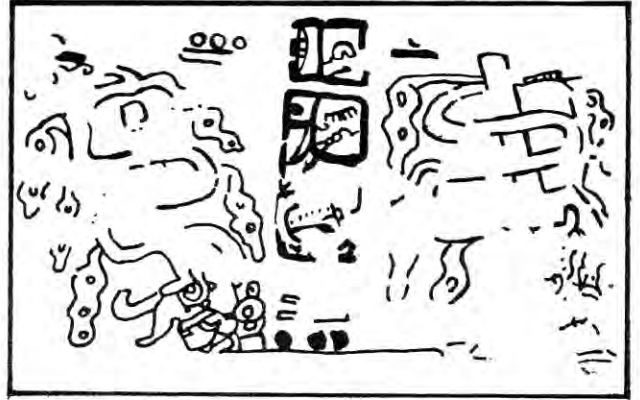


Figura 7. Representación de una vaina de frijol de la página XXIV del *Códice de Madrid*.

contiene a la deidad; en este caso también brotan vainas de la barbilla y cuello del ofidio.

Diseños semejantes de vainas de frijol los encontramos en el Templo de los Frescos de Tulum y una muy clara representación de la planta del frijol con sus vainas puede verse en la página XXIV del *Códice de Madrid*, en donde brota de la cabeza del dios B (véase Figura 7).

Es posible que en el mural de la Casa Azul, las serpientes simbolicen la lluvia y el agua terrestre respectivamente, por lo que las vainas significarían el "sustento" que nace de la fertilidad producida por la lluvia y el agua de los cenotes, los lagos y los ríos. El hecho de que las serpientes se sitúen enfrente y debajo de la deidad, podría significar el dominio que ésta tiene sobre ellas.

En este punto cabe una reflexión: ¿sería posible que la vasija represente la ofrenda que se brinda a los dioses? En tal caso, la deidad que sale de ella con dominio sobre la fertilidad y la vida significaría la eficacia de tal ofrenda y en este sentido se asoma la figura del sacerdote, quien es el encargado de dirigir el tipo de ritual y la ofrenda que el pueblo debe ofrecer para que la deidad cumpla con su parte. Y así, junto al poder de los dioses, se reafirma el poder de su representante: el sacerdote.

Hacia ambos lados de la escena descrita se conservan algunos trazos de lo que seguramente fueron otros personajes. Por ejemplo, al lado superior derecho del personaje, hay otro gran penacho con un *chalchihuitl* y una flor de *ollolihqui* por decoración, lo cual denota rango; además la semilla del *ollolihqui* es un psicotrópico que se utilizaba en ritos de adivinación y curación y se asociaba a los dioses de la lluvia porque es en esa temporada cuando florece.

De igual forma, en la sección inferior izquierda pueden verse más vainas de frijol que debían brotar de una figura ya desaparecida, así como flores que parecen nacer de la corriente de agua.

En la parte inferior del mural, exactamente sobre el

remate de la banqueta, se extiende una ancha banda que puede representar el tercer nivel, el del inframundo (véase Figura 2). Se caracteriza por su decoración basada en una serie de elementos en forma de gancho que penden de la línea superior y que por la forma recuerdan mucho los rabos de los jaguares; entre éstos hay una gran cantidad de círculos negros, algunos rodeados por puntos y que en conjunto se asemejan a las manchas de la piel del jaguar, animal asociado a la noche, la oscuridad y al inframundo.

A diferencia del resto de la escena en donde predominan los tonos azules, la banda del inframundo está pintada con color blanco para el fondo y negro para las manchas y "colas" de jaguar. Bajo ésta se extiende una faja pintada de gris, con una línea negra ondulante que se extiende por la parte media de ella.

En el extremo izquierdo de la banda del inframundo se localiza nuevamente el atado *Pop* y sobre éste se apoya una flor con un moño pintados de azul. Tal vez la flor simboliza la dinastía real que gobierna y cuyo poder se "ata" al inframundo como ya arriba lo había hecho con el cielo.

Consideraciones finales

Aparentemente el mural de la Casa Azul nunca estuvo expuesto al exterior, por el contrario parece que fue pintado cuando el edificio se convirtió en el santuario del Templo de las Columnas. Esto sugiere la concepción, planeación y construcción de un recinto sagrado interno en donde se plasmaría el mural y quedaría bien resguardado.

El mensaje que transmite el mural de la Casa Azul gira en torno al orden universal, a la lluvia, la fertilidad y la vida; está perfectamente estructurado en cuatro planos bien definidos: un plano terrestre representado por el inframundo; un plano celeste; un plano sagrado en donde se lleva a cabo la escena de la deidad que sale de la vasija, y un plano cosmogónico representado por toda la mitad superior de la fachada.

Es muy probable que exista una estrecha vinculación entre el emplazamiento del Grupo P y su proximidad al cenote al que ya se hizo referencia. Tal vez aquí se desarrolló un importante culto, que pudo iniciarse en el periodo Clásico Temprano, con la construcción de las grandes plataformas ceremoniales, en donde se llevarían a cabo ciertos rituales con la intención de lograr el dominio mágico sobre la fertilidad que residía en las aguas del cavernoso cenote.

Con el tiempo, este culto debió cobrar mayor importancia, lo que explicaría la continuidad en el desarrollo de las ceremonias hasta el Posclásico Tardío, época en la que se construye la Estructura P-I y de la que

data la gran cantidad de fragmentos de incensarios que se encontró prácticamente por todo el edificio y la plaza adyacente; incluso había algunos incensarios completos, recargados todavía contra el muro posterior del templo. También a esta época corresponde una ofrenda localizada junto al muro oriental de la gran plataforma, consistente "...en una olla globular con cuello y borde divergente y tapadera, en su interior se hallaron ocho pequeñas hachas confeccionadas en nefrita y granito" (Terrones, 1991:9).

Se ha explicado el gran desarrollo de la costa oriental como resultado del intenso comercio marítimo que unió las costas del Golfo de México y de Quintana Roo con el Golfo de Honduras. Y efectivamente, no se puede negar un gran auge debido a la actividad comercial. Sin embargo, los motivos que se han encontrado en el mural de la Casa Azul, al igual que otros murales de la región, tienden a mostrar una gran preocupación por la fertilidad; se pone mucho énfasis en la lluvia y en la germinación de plantas alimenticias. Por lo anterior pienso que se ha subestimado la gran importancia que también debió tener la agricultura en la región.

De hecho, trabajos que se han realizado en los últimos años en varios sitios costeros (González, 1981; Freidel y Sabloff, 1984; Vargas, Santillán y Vilalta, 1985; Con, 1986; Silva y Hernández, 1987, 1989; Hernández, 1988; Terrones 1986, 1988, 1990, 1991), han demostrado la existencia de un complicado sistema de albarradas que delimitan predios y que parecen organizar de alguna forma la posesión de la tierra y el acceso a fuentes de agua y recursos susceptibles de explotación; todo esto refleja una compleja organización social, un trabajo intensivo de las tierras y una economía basada no sólo en la explotación de recursos marinos y en el comercio, sino también en la agricultura.

Todavía falta preguntarse el porqué fue cubierto el magnífico mural de la Casa Azul, para reemplazarlo por aplanados blancos, con algunas impresiones de manos rojas. Tal vez jamás se pueda explicar esto, aunque podemos hacer algunas conjeturas. En primer término es claro un continuo trabajo de mantenimiento y renovación del templo, tal vez en ocasiones a causa de los requerimientos del culto.

De hecho, el padre Landa menciona algunas festividades especiales que incluían la renovación de los templos, por ejemplo, en la ceremonia del mes llamado *Yax* (cuya traducción podría ser "azul"), los mayas hacían una fiesta llamada *Ocná*,

...que quiere decir *renovación del templo*; esta fiesta la hacían en honra de los chaces que tenían por dioses de los maizales, y en ella miraban los pronósticos de los bacabes... Dicha fiesta la hacían cada año y además de esto renovaban los ídolos de barro y sus braseros, que era costumbre tener cada ídolo un brasero en que le quemasen su incienso, y si era menester, hacían de

nuevo la casa o la renovaban y ponían en la pared la memoria de estas cosas con sus caracteres (Landa, 1986:73).

Precisamente el mural de la Casa Azul pudo haber sido pintado durante una fiesta *Ocná* en un mes *Yax*, pues el predominio del color azul y la temática de la escena principal evidentemente se relaciona con las deidades del agua; también durante los trabajos de excavación encontramos lugares específicos en donde se depositaron numerosos fragmentos de incensarios, lo que podría considerarse como una renovación que de los mismos se hizo en el templo, aunque sólo es una hipótesis.

De igual forma, se recuperaron numerosas cuentas de jade y de concha y otros objetos, principalmente dentro de los recintos de la Casa Azul, sobresaliendo una vasija de cerámica sin engobe que contenía un collar de 34 cuentas de caracol y una de jade. A este respecto menciona Landa que en las ceremonias que se hacían en los días *uayeb*, ofrecían

...cuentas a sus demonios y a los otros (ídolos) de sus templos. Estas cuentas que así ofrecían nunca (las) tomaban para sus usos (como ninguna otra), cosa que al demonio ofreciesen, y de ellas (sólo) compraban incienso para quemar (Landa, 1986: 88).

De hecho, asociadas a los restos de incensarios se encontraron algunas cuentas totalmente carbonizadas, que seguramente estuvieron dentro de ellos y ardieron con el copal.

En un documento del siglo XVI encontramos una referencia sobre el ofrecimiento de este tipo de objetos todavía en plena época colonial. En 1582 se reporta que en un pueblo de Campeche, un "maestro de ydolos" llamado Andrés Capoc, tenía en un cerro

...ciertos ydolos viejos alejados, en donde ofrece copal y ciertas piedras llamadas Kan y ahí ofrece juntamente el tut que es la comida y el chuyul ha que es la vevida a los ydolos... (AGN, Inquisición, v. 125, exp. 69, f. 257 v.).

También fue de gran importancia el hallazgo de una hachuela de oro que se encontró a un lado de la alfarda sur de la estructura, asociada a restos de incensarios; se trata de una pieza de 3 x 2.5 cm, fundida y martillada sometida de nueva cuenta a una alta temperatura. Es muy posible que originalmente también estuviera colocada dentro de un incensario, pues vista al microscopio aún muestra restos de resina impregnada, que bien podría ser copal (Pastrana, comunicación personal).

La costumbre de ofrendar piezas de oro a los templos también parece haber sido una costumbre de la costa oriental, pues aunque arqueológicamente no se han encontrado muchos ejemplos, sí existen referencias en las fuentes históricas. Por ejemplo, Bernal

Díaz del Castillo menciona que durante su estancia en la isla de Cozumel encontraron que

...en una casa de adoratorios de ídolos tenían unos paramentos de mantas viejas y unas arquillas donde estaban unas como diademas, e ídolos y cuentas e pijantillos de oro bajo... (Díaz del Castillo, 1980:41).

Tanto el mural, como todos los materiales asociados, hablan de la importancia religiosa del edificio, el cual debió desempeñar un papel relevante en ciertas fiestas y rituales, y no sería extraño pensar que hubiese funcionado todavía tiempo después de la Conquista, pues si bien la región de la costa fue sometida por los españoles, no hubo un control efectivo sobre sus pueblos y hay algunas referencias sobre el paganismo que se mantenía fuertemente arraigado entre los mayas (Martos, 1990). De hecho, se han encontrado fragmentos de ollas oliveras españolas sobre la gran plataforma en la que se apoya la estructura, lo que sugiere por lo menos visitas esporádicas (Terrones, 1991).

En la costa oriental la arquitectura no es ni monumental ni espectacular, como sucede en otras regiones mayas; tampoco encontramos un trabajo relevante de escultura en piedra o modelado en estuco que se integre a la arquitectura y que además de ornamentar, imprima en las estructuras un rico mensaje simbólico de significación religiosa y de linaje.

Por el contrario, los edificios son en general de pequeñas dimensiones, tienden a la horizontal y sus variantes decorativas son escasas, igualmente la técnica constructiva es muy deficiente. Sin embargo, los restos de pintura mural que se han conservado hasta nuestros días en varios sitios de la región, parecen demostrar que aquí la pintura tuvo una especial importancia.

En efecto, al parecer fue este el medio del que los mayas de la costa se valieron tanto para conferir espectacularidad a sus templos, como para expresar en ellos los mensajes simbólicos. De hecho, existe una clara planeación en cuanto a la distribución de los diseños en cada sección del edificio: cada símbolo, cada escena, cada color que se aplica, están exactamente donde deben ir. Y así, las molduras, los frisos, las cornisas y los paños adquieren un especial significado que, al contemplarse en conjunto, reflejan una compleja concepción en donde el universo guarda un perfecto orden y armonía.

El mural de la Casa Azul es un buen ejemplo del aspecto que originalmente debieron lucir este tipo de edificios, aspecto capaz de producir una profunda impresión en cualquier persona. Y si todavía hoy la combinación entre la peculiar arquitectura y la policromía provocan asombro, tanto más en una época en donde el maya estaba totalmente compenetrado con el mundo mágico y religioso en el que vivía.

Bibliografía

- Adams, Richard E. W.**
1977 *The Origins of Maya Civilization*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Andrews IV, E. W. y P. Andrews**
1975 *A Preliminary Study of the Ruins of Xcaret, Quintana Roo, Mexico*, Middle American Research Institute, Pub. 40, Tulane University, New Orleans.
- Angulo V., Jorge**
1987 "Los relieves del grupo 1A en la montaña sagrada de Chalcatzingo", en *Homenaje a Román Piña Chan*, UNAM, México, pp. 191-228.
- Archivo General de la Nación**
1982 "Información contra Cristóbal Ynterian...", *Inquisición*, vol. 125, Exp. 69, 11 f.
- Arzápalo M., Ramón**
1987 "El ritual de los Bacabes", *Fuentes para el estudio de la cultura maya*, núm. 5, UNAM, México.
- Benavides, Antonio**
1981 *Cobá: Una ciudad prehispánica de Quintana Roo*, Centro Regional del Sureste, INAH, México.
- Beyer, Hermann**
1924 "El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada", en *El México Antiguo*, vol. 2, pp. 61-121.
- Coe, Michael D.**
1970 "Olmec Jaguars and Olmec Kings", en *The Cult of the Feline*, Dumbarton Oaks, Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Washington D.C., pp. 1-12.
- Con U., Ma. José**
1986 *Proyecto Xcaret. Informe de la primera Temporada 1986*, Mecanoescrito en el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, México.
- Díaz del Castillo, Bernal**
1980 *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa, Colección "Sepan cuantos", núm. 5, México.
- Fettweis, Martine**
1976 "Algunos sitios con pintura mural de la Costa Oriental de Quintana Roo", *Cuadernos de los Centros*, núm. 27, INAH, México, pp. 124-150.
- Foster, Byron**
1989 *Warlords and Maize Men: A Guide to the Maya Sites of Belize*, Cubola Productions, Belize.
- Freidel, D. y J. A. Sabloff**
1984 *Cozumel Late Maya Settlement Patterns*, Academic Press Inc., U.S.A.
- González de la Mata, R. y E. del C. Trejo**
1981 "Playa del Carmen: Excavaciones en la costa oriental de Quintana Roo", en *Memorias del congreso interno*, Centro Regional del Sureste, INAH, México, pp. 123-138.
- Hernández, Concepción**
1988 "Posibilidades agrícolas de la Costa Oriental, inferencias del patrón de asentamiento arqueológico de Playa del Carmen, Quintana Roo, México." *I Congreso de Antropología*, Universidad de La Habana, Cuba.
- Landa, fray Diego de**
1986 *Relación de las Cosas de Yucatán*, Colección Biblioteca Porrúa, núm. 13, Editorial Porrúa, México.
- Lombardo de Ruiz, Sonia**
1982 *La pintura mural maya en Quintana Roo*, Colección Fuentes, INAH-Gobierno del Estado de Quintana Roo, México.
- Lothrop, Samuel K.**
1924 *Tulum: An Archaeological Study of the East Coast of Yucatan*, Carnegie Institution of Washington, publ. 335, Washington.
- Martos L., Luis Alberto**
1990 "Polé (Xcaret) "Puerto del mar" en la costa de Quintana Roo", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 11, INAH, México, pp. 10-17.
1991 *Proyecto Arqueológico CALICA, informe de los trabajos arqueológicos en Rancho Ina, Quintana Roo, Temporada 1991*, Mecanoescrito en el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, México.
- Miller, Arthur G.**
1982 *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tanchah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C.
- Quirarte, Jacinto**
1975 "The Wall Paintings of Santa Rita, Corozal", *National Studies*, vol. 3, núm. 4, Belize.
- Robles C., J. Fernando**
1990 *La secuencia cerámica de la región de Cobá, Quintana Roo*, Colección Científica INAH, México.
- Séjourné, Laurette**
1984 *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Lecturas Mexicanas, núm. 30, FCE-SEP, México.
- Seler, Eduard**
1980 *Comentarios al Códice Borgia*, FCE, Sección de obras de Antropología, México.
- Silva R., C. y C. Hernández**
1987 *Estudios de patrón de asentamiento en Playa del Carmen. Informe de la temporada 1986-87 del Proyecto Arqueológico Playacar*, Archivo Técnico de la Subdirección de Salvamento Arqueológico, INAH, México.
1989 "Patrón de asentamiento en Playa del Carmen, Quintana Roo", en *Memorias de la XX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México.

Smith, Robert E.

- 1971 *The Pottery of Mayapan*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 66, Harvard University, Cambridge Massachusetts, USA.

Terrones G., Enrique

- 1986 *Informe de los trabajos realizados del 17 al 28 de noviembre de 1986 en recorrido y levantamiento planimétrico en los terrenos de Rancho Ina, municipio de Cozumel*, Mecanoescrito en el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, México.
- 1988 *Informe parcial del proyecto de salvamento arqueológico Rancho Ina*, Mecanoescrito en el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, México.
- 1990 "Proyecto Salvamento Arqueológico Rancho Ina, Quintana Roo", en *Mexicón*, vol. XII, pp. 89-92.
- 1991 *Informe del recorrido de superficie y levanta-*

miento planimétrico del predio de Punta Venado, municipio de Cozumel, Estado de Quintana Roo, Centro Regional del INAH, Quintana Roo, Mecanoescrito en el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, México.

Thompson, Eric

- 1970 *Maya history and religion*, Norman University of Oklahoma Press.
- 1988 *Un comentario al Códice de Dresde*, FCE, México.

Vargas P.E., P. Santillán y M. Vilalta

- 1985 "Apuntes para el análisis del patrón de asentamiento en Tulum", en *Estudios de cultura maya*, vol. XVI, UNAM, México, pp. 55-72.

Villacorta C. y C. A. Villacorta

- 1977 *Códices mayas*, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Tipografía Nacional, Guatemala.