



Ancient America 10

Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2:
El mural poniente

Karl A. Taube
William A. Saturno
David Stuart
Heather Hurst



Los murales de San Bartolo,
El Petén, Guatemala, parte 2:
El mural poniente

Los murales de San Bartolo,
El Petén, Guatemala, parte 2:
El mural poniente

Karl A. Taube
University of California, Riverside

William A. Saturno
Boston University

David Stuart
University of Texas, Austin

Heather Hurst
Skidmore College

CON ESTE NÚMERO CONCLUYE EL TIRAJE IMPRESO DE LA SERIE
ANCIENT AMERICA (AMÉRICA ANTIGUA).
LOS NÚMEROS FUTUROS PODRÁN CONSULTARSE
EN EL SITIO DE INTERNET DEL
BOUNDARY END ARCHAEOLOGY RESEARCH CENTER
(CENTRO DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA DE BOUNDARY END):
WWW.PRECOLUMBIA.COM/BEARC

DISEÑO Y TIPOGRAFÍA DE JEFF SPLITSTOSER Y GEORGE STUART
EDITADO POR GEORGE STUART Y JOEL SKIDMORE
DISPOSICIÓN GRÁFICA DE JOEL SKIDMORE
PORTADA, FRONTISPICIO Y FIGURAS 57-68 DE HEATHER HURST
DISEÑO DE LA CUBIERTA DE CHIP BREITWIESER
PUBLICADO EN COOPERACIÓN CON PRECOLUMBIA MESOWEB PRESS

10

Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente

Karl A. Taube
University of California, Riverside

William A. Saturno
Boston University

David Stuart
University of Texas, Austin

Heather Hurst
Skidmore College

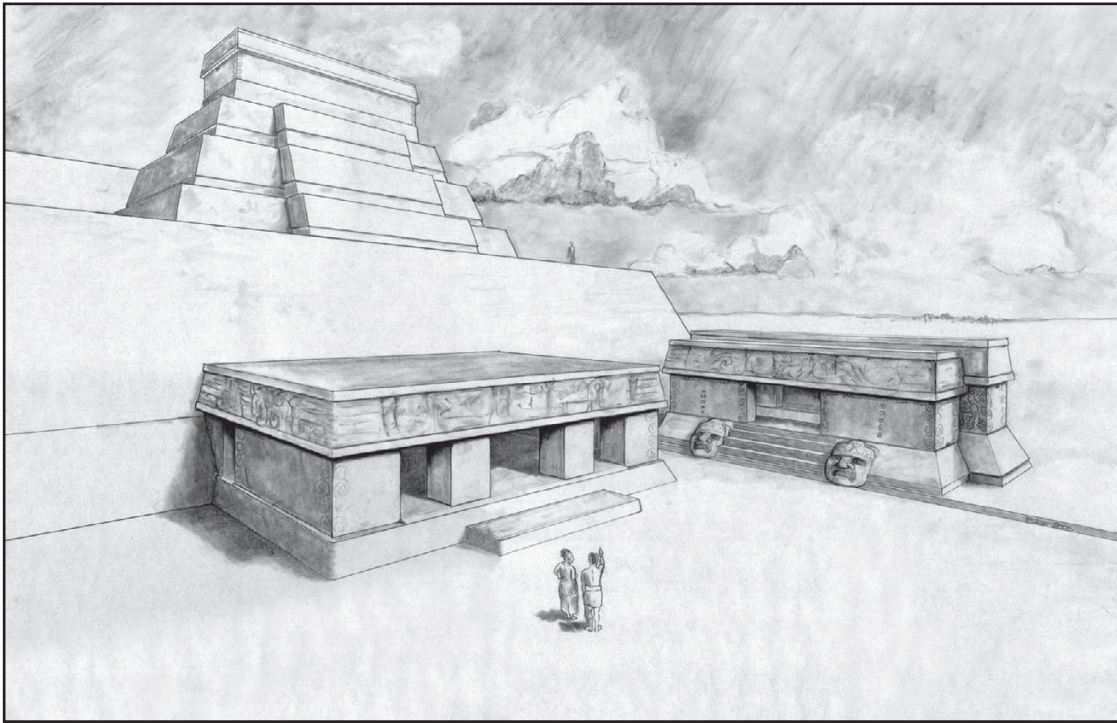


*En recuerdo de
Rebecca Lang*

PRESENTACIÓN

Los antiguos murales mayas descubiertos en el interior de la pirámide llamada “de las Pinturas,” en San Bartolo, Guatemala, constituyen un hallazgo arqueológico de extraordinaria importancia, no sólo por ser una detallada representación de la versión maya de la creación, sino también por su presentación en uno de los complejos artísticos más desarrollados que se conocen en toda la América precolombina. Por si esto fuera poco, su antigüedad es excepcional, pues se han fechado de manera conservadora en el primer siglo antes de nuestra era (Saturno *et al.*, 2006). Durante la temporada de campo 2003, se expuso la pintura del muro norte de la estructura Pinturas Sub-1A y nuestra interpretación preliminar de estas escenas se presentó más tarde ese mismo año en el XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (Taube *et al.*, 2004; ver también Saturno y Taube, 2004). Una discusión más larga y más detallada de la pintura del

FIGURA 1. ESTRUCTURAS SUB-1A Y SUB-1B DE LAS PINTURAS



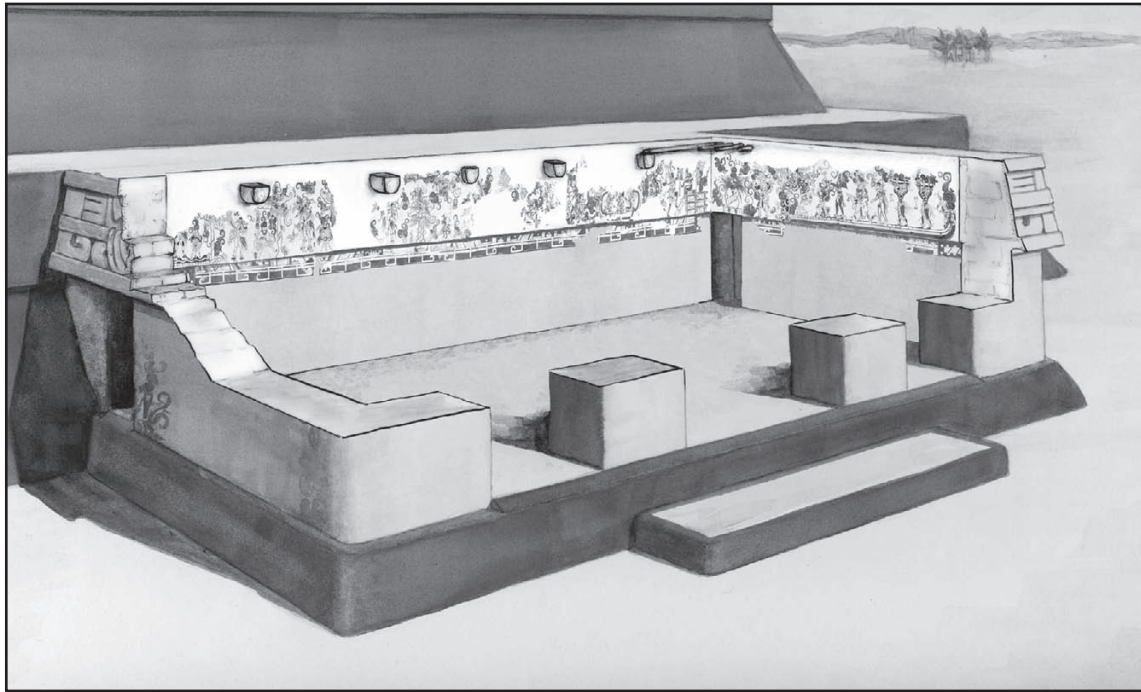
(RECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE HEATHER HURST, TOMADO DE SATURNO *ET AL.*, 2006: FIG. 5)

Muro Norte se publicó tanto en inglés como en español en el volumen siete de *Ancient America (América Antigua)* (Saturno *et al.*, 2005). La actual publicación aborda los resultados alcanzados en el año 2004, durante las excavaciones de la pintura del Muro Poniente de la estructura Pinturas Sub-1A, y ofrece una interpretación de sus imágenes, cuyo extensión es mayor que la del Muro Norte. (Si se desea acceder a otras discusiones recientes de la pintura del Muro Poniente, favor de consultar Saturno *et al.*, 2005; Saturno, 2006; Taube y Saturno, 2008; Saturno, 2009.)

En su contexto arquitectónico, el Muro Poniente corresponde a la pared posterior de una cámara rectangular, la Estructura Sub-1A (figura 1). Esta estructura, ricamente decorada, estuvo originalmente pintada tanto en sus muros interiores como en los exteriores, contando además con decoración hecha de estuco modelado por encima de su cornisa exterior. El edificio Sub-1A consta de una gran cámara única con tres puertas bajas abiertas en la fachada oriente y dos puertas laterales secundarias, orientadas al Norte y al Sur. Los murales ocupaban las cuatro paredes interiores, habiéndose pintado en un friso vertical saliente, a 1.2 metros por encima del nivel del piso. La pintura hecha sobre el Muro Poniente mide 9.4 metros de largo, lo que representa algo más del doble de la longitud de la del Muro Norte; la altura de este friso pintado es de 80 centímetros (figura 2). Este plano arquitectónico abierto facilitaba la visibilidad interior; quienes entraban debían agacharse bajo la gran cornisa esculpida de la fachada oriente, pasaban entre jambas de puerta pintadas de rojo y accedían a una amplia cámara, quedando frente al mural del Muro Poniente.

Al igual que en el caso del Muro Norte, la pintura del Muro Poniente se halla en la porción superior saliente de la pared; la porción inferior de ambos muros está decorada con complejas bandas celestiales policromas que corren directamente bajo el friso. La ubicación de las bandas celestiales bajo el friso, a diferencia de lo que ocurre en los murales de Bonampak, en donde las bandas celestiales se ubican por encima de la narrativa, crea la impresión de que las acciones

FIGURA 2. CÁMARA EN LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS MOSTRANDO LAS PINTURAS DEL MURO PONIENTE Y DEL MURO NORTE

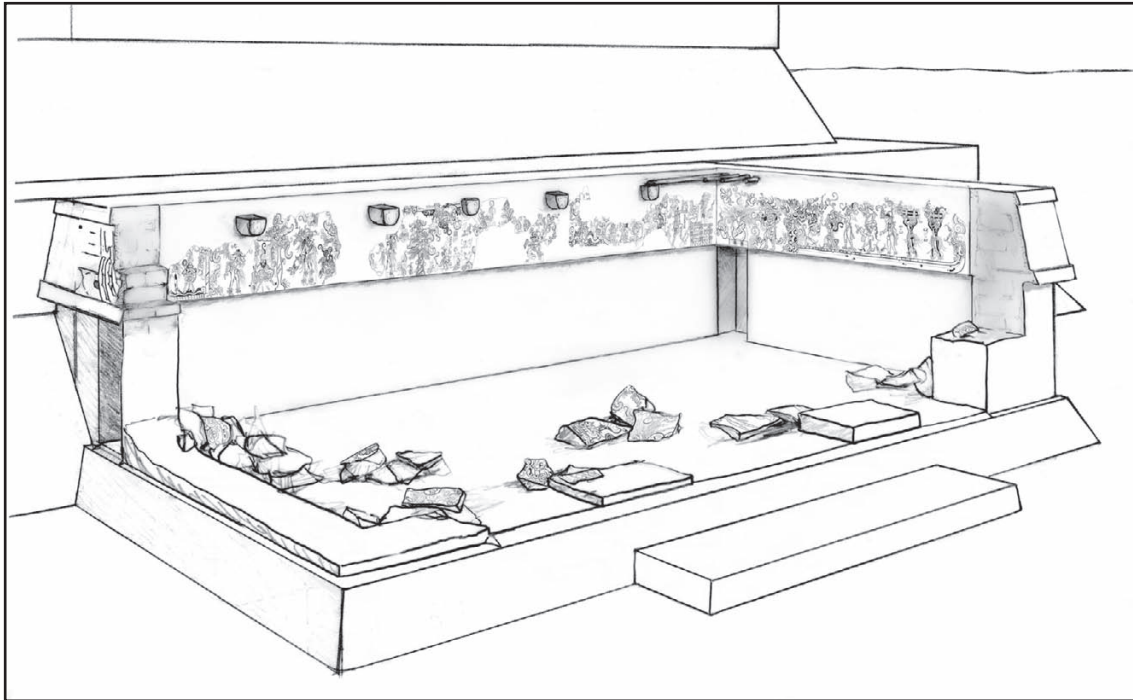


(RECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE HEATHER HURST)

representadas en el programa de pintura mural de San Bartolo ocurren por encima del cielo. Así pues, la narrativa que vemos en San Bartolo se ubica en un entorno sobrenatural o, al menos, en un entorno natural ambiguo. El resto de los muros inferiores de la Estructura Sub-1A se dejó sin pintar; una excepción notable a esto es un área con *graffiti*, ubicada en el eje central del Muro Poniente, justo debajo de un personaje danzante con pico de pato, designado como Individuo 10 en el presente informe. Más allá de la cruda representación de un par de piernas y de un ornamento con tres pétalos, poco queda en estos dibujos del Muro Poniente que pueda discernirse.

Construida alrededor del año 100 antes de nuestra era, la cámara en la que se pintó el mural quizás estuvo en uso durante un siglo antes de que se le destruyera intencionalmente para iniciar la construcción de la fase final de la pirámide de las Pinturas (Saturno *et al.*, 2005). La terminación de la fase Sub-1A dañó severamente los muros de la estructura y la fachada esculpida, destruyéndose por completo la mayor parte de los muros sur y oriente (figura 3). Por fortuna y en contraste con lo anterior, gran parte del Muro Poniente se dejó en su sitio, si bien con una porción importante de su superficie pintada rota y perdida para siempre. Parte de estos daños los causó la construcción de celdas internas de mampostería cruda contra la superficie del mural, durante las obras de construcción de la pirámide final. Algunos daños adicionales al Muro Poniente se debieron a la mutilación intencional de la pintura durante la matanza ritual de la cámara de las pinturas. Existe evidencia de la intención de retirar parte de las imágenes que se hallaban encima del Individuo 5, en un área en la que pueden apreciarse profundos agujeros por percusión practicados alrededor de los textos glíficos, lo que sugiere que alguien intentó retirar esta porción intacta (figura 4a). En la sección norte del Muro Poniente hay marcas de golpes hechos con un hacha crudamente fabricada con el fin de retirar grandes áreas de pintura (figura 4b). Se desconocen las razones de esta mutilación intencional, si bien vale la pena hacer notar que en algunas escenas pintadas durante el período Clásico maya puede verse como el dios Chahk

FIGURA 3. VISTA DE LA CÁMARA UBICADA EN LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS, EN LA QUE SE ILUSTRAN LA DESTRUCCIÓN DEL MURO ORIENTE Y DEL MURO SUR, OCURRIDA EN TIEMPOS ANTIGUOS



(RECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE HEATHER HURST)

abre violentamente el caparazón de la tortuga terrestre valiéndose de un hacha, para liberar así al Dios del Maíz (consultar Taube, 1993: 66-67). Es notable constatar que quien quiera que haya golpeado con un hacha la escena pintada en el Muro Poniente no sólo evitó golpear la cabeza del Dios del Maíz, sino también la figura adyacente de Chahk, el personaje que los antiguos mayas representaron con mayor prominencia blandiendo un hacha.

Se recuperaron muchos fragmentos de estuco pintado en el curso de las excavaciones realizadas entre los años 2004 y 2008, lo que hizo posible la reconstrucción de algunas porciones dañadas de la pintura del Muro Poniente. La mayoría de la escena en la que el Dios del Maíz es entronizado en una especie de andamio se ha reconstituido a partir de fragmentos excavados. Hasta el mes de mayo de 2008, se había excavado la mayor parte de la cámara, habiéndose documentado más de 3,000 fragmentos pertenecientes a los murales del edificio Sub-1A. Aunque sin duda algunos de estos pertenecen al Muro Poniente, es improbable que aumenten de manera significativa el *corpus* de imágenes recuperadas de este muro. Sin embargo, poder reconstituir nuevas escenas a partir de fragmentos de las pinturas murales que alguna vez cubrieron los muros sur y oriente ciertamente sería de ayuda para nuestra comprensión de los murales de los muros norte y poniente.

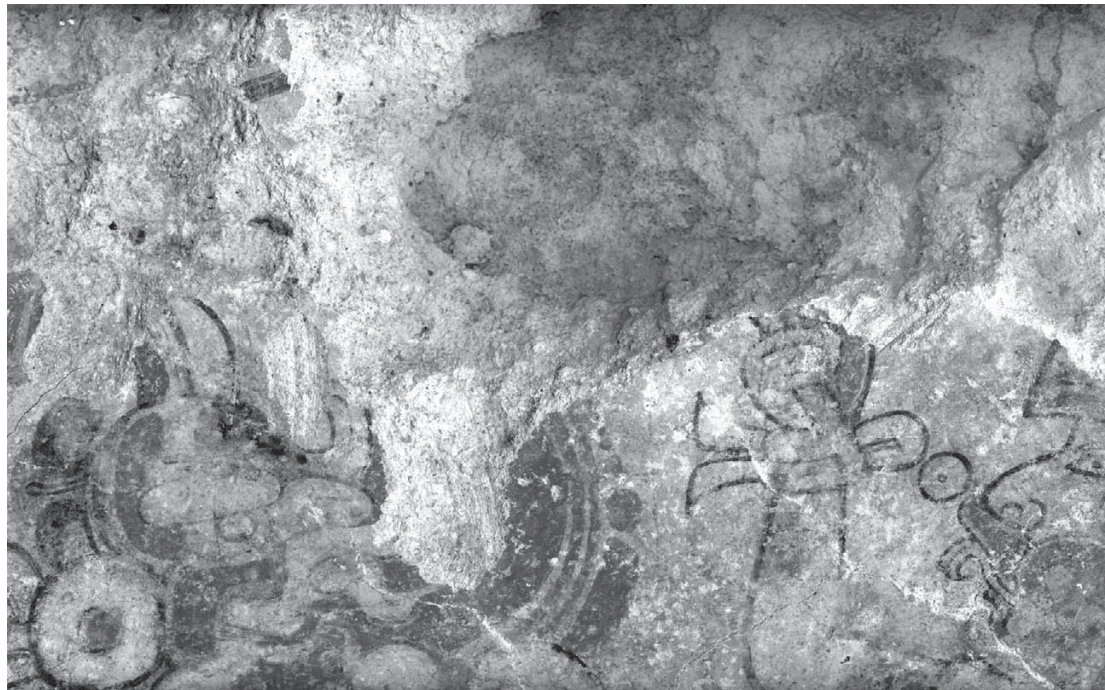
ESTRUCTURAS ADYACENTES Y FASES ARQUITECTÓNICAS

Las excavaciones realizadas en 2005 revelaron que la cámara principal que contiene los murales formaba parte de un complejo más grande, formado por edificios ricamente decorados que ocupaban un espacio que debió tener importancia ritual en el curso de muchos de los siglos

FIGURA 4. VISTA DE LA DESTRUCCIÓN ANTIGUA DE LAS PINTURAS DEL MURO PONIENTE, ANTES DE QUE LA CÁMARA FUERA SEPULTADA



A



B

- A: AGUJEROS EN TORNO A LOS TEXTOS PRÓXIMOS AL PERSONAJE 5 EN LA SECUENCIA DEL MURO PONIENTE.
B: MARCAS DE DESTRUCCIÓN HECHAS PROBABLEMENTE CON HACHAS CERCA DE LOS PERSONAJES P17 Y P18 EN LA SECUENCIA DEL MURO PONIENTE.

anteriores (Beltrán, 2005; Hurst, 2005a; Román, 2005; Román *et al.*, 2009). La Estructura Sub-1A se concibió y construyó como un agregado unificado de la cara oriental del montículo Pinturas en su penúltima fase de construcción. Dicha fase consistió en una gran plataforma en terrazas, llamada “Yaxché” en el registro de las excavaciones, sobre cuya cima se construyó la estructura de un templo, conocido como “Ixim,” que miraba hacia el poniente. En la parte posterior (oriente) de la plataforma Yaxché existen dos estructuras al nivel de la plaza: la Sub-1A y la Sub-1B. Resulta notable constatar que las pinturas murales no estaban confinadas a la cámara del edificio Sub-1A, sino que adornaron todas las estructuras de la penúltima fase que se han hallado hasta la fecha.

Descubierta unos cuatro metros al norte de la Estructura Sub-1A, la Estructura Sub-1B de las Pinturas fue cortada y destruido a lo largo de un eje norte-sur cuando se construyó la fase final de la plataforma Pinturas, en el mismo evento que destruyó la mitad de la Estructura Sub-1A. El edificio mira hacia el sur, se halla a una mayor altura que la Estructura Sub-1A y se construyó sobre una plataforma roja, adornada con grandes mascarones de estuco en su lado sur (figura 1). La Estructura Sub-1B tiene dos cámaras y la segunda de ellas, que está hacia el norte, está ligeramente más elevada que la primera. Si bien el estuco del salto de la bóveda interior fue completamente eliminado antes de su destrucción, el programa mural exterior permanece intacto en la sección que se ha preservado del edificio: en la esquina remetida de la fachada sur aparece un hombre arrodillado que sostiene un hacha, rodeado por pares de volutas color rojo (figura 5b). Su gran mata de cabello está marcada con signos *le*, que denotan agua, de la misma forma que puede observarse en la escena pintada en el Muro Poniente, en la que el Dios del Maíz (Individuo P20) se muestra lanzándose de cabeza al agua (ver figura 54a). Además, tiene tres gotas de agua en su barba —una convención hallada a menudo en representaciones de la deidad Chahk durante el período Preclásico Tardío entre los mayas (ver figura 50c-d). En vista de la presencia del hacha y de los elementos acuáticos, puede concebirse que este personaje fuera una versión más antropomorfa del dios de la lluvia, si es que no se tratara de un ser humano que encarna a la deidad.¹ Sin embargo, este personaje también parece tener un prominente falo, que recuerda a uno de los personajes centrales arrodillados que aparecen en el Monumento 65 de Kaminaljuyú (consultar Parsons, 1986: no. 149), que data más o menos de la misma época. Además, esta convención de retratar a los prisioneros arrodillados con sus falos expuestos siguió en uso en las Tierras Bajas mayas durante el período Clásico Temprano (ver G. Stuart, 1987). En el caso del personaje de San Bartolo, alcanza a verse el extremo de un taparrabo bajo el probable falo. Aunque a primera vista esto parecería contradecir la exposición del falo, hay un relieve que data del período Clásico Tardío en el Patio Noreste del Palacio de Palenque que retrata a un prisionero que muestra unos genitales exageradamente grandes por encima de su taparrabo (ver Maudslay, 1889-1902, IV: lám. 13). No obstante, aunque el personaje de San Bartolo que nos ocupa presenta complejas ataduras en sus miembros, no parece ser un prisionero amarrado. Hasta ahora no se conocen escenas explícitas de guerra, de prisioneros o de sacrificio humano en San Bartolo. Justo bajo la cornisa, puede verse una banda celestial que corre alrededor del exterior del edificio, con una línea de glifos pintada sobre su fachada sur, tres de los cuales están parcialmente intactos.

Un patrón emergente en la arquitectura ceremonial del período Preclásico Tardío es la presencia de decoración exterior de fachada en forma de figuras humanas en las esquinas de los edificios, rodeadas de rojas volutas curvas que probablemente representen el aliento o bien el viento, como puede verse en las Subestructuras 1A y 1B del edificio Pinturas y en la estructura llamada Ixim, todas ellas en San Bartolo. En la cámara de la Estructura Sub-1A en la que están las pinturas murales, estas volutas generalmente surgen de las bocas de personajes humanos y de las fauces de serpientes, denotando su aliento, y también aparecen en asociación con batientes alas de ave, indicando el movimiento del aire. Hay también unas figuras que caminan contra un fondo de volutas rojas, que decoran las esquinas exteriores de la Estructura Sub-1A del edificio Pinturas, que contiene la cámara de los murales objeto central del presente estudio (figura 5a). Hay una marcada similitud con las pinturas murales más o menos contemporáneas que se hallaron en la Estructura 5D-Sub-10-1^a de la Acrópolis norte de Tikal y no sólo por los personajes con volutas rojas, sino por

FIGURA 5. PERSONAJES CON ELEMENTOS EN FORMA DE VOLUTAS
 PROVENIENTES DE LAS FACHADAS EXTERIORES DE ESTRUCTURAS DEL
 PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, DE ESTILO PETÉN



A



B



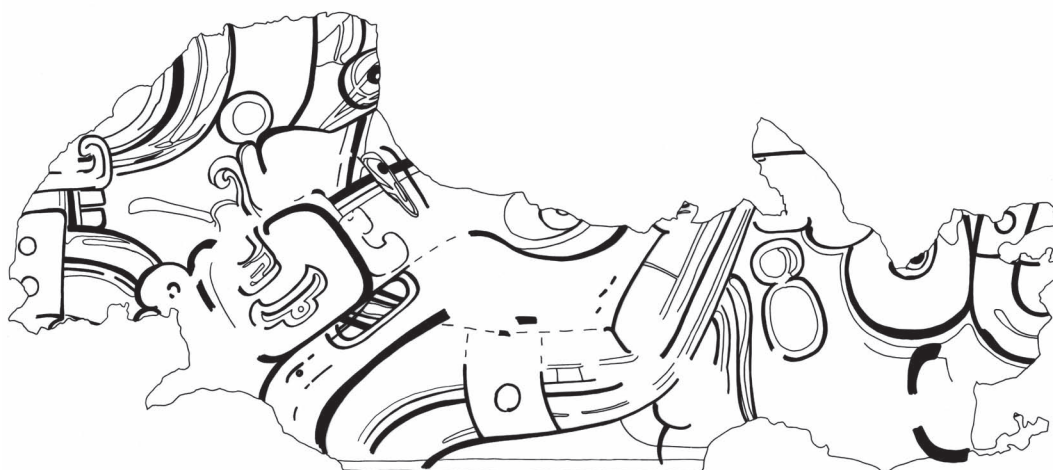
C



D

- A: PERSONAJE EN PIE, PRESENTE EN EL EXTERIOR DEL MURO SUR DE LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS (DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: PERSONAJE ARRODILLADO DE LA ESTRUCTURA SUB-1B DE LAS PINTURAS (DIBUJO DE HEATHER HURST, TOMADO DE SATURNO ET AL., 2006: FIG. 4).
- C: PERSONAJE RODEADO DE VOLUTAS; DETALLE DE PINTURA MURAL DE LA ESTRUCTURA 5D-SUB-10-1^A, ACRÓPOLIS NORTE DE TIKAL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A W. COE, 1990: FIG. 32A).
- D: PERSONAJE EN PIE, FLANQUEADO POR VOLUTAS; DETALLE DE LA FACHADA DE ESTUCCO DEL EDIFICIO H-X-SUB 10, UAXACTÚN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A VALDÉS, 1987: FIG. 6).

FIGURA 6. FRAGMENTO DE PINTURA MURAL QUE REPRESENTA A UN DIOS DEL MAÍZ TEMPRANO DE IXBALAMQUÉ, ESTRUCTURA SUB-5 DE LAS PINTURAS, SAN BARTOLO



(DIBUJO DE HEATHER HURST, TOMADO DE SATURNO *ET AL.*, 2006: FIG. 9)

la banda celestial exterior que puede verse en el edificio Pinturas Sub-1B (figura 5c). En la estructura de Tikal también hay un pequeño *graffito* que representa a un danzante Dios del Maíz y que recuerda ejemplos provenientes de los murales de San Bartolo (figura 37d). La Estructura H-X de la cercana Uaxactún presenta esculturas hechas en estuco de personajes en pie, asociados también con pares de volutas que se curvan hacia afuera (figura 5d). Además, una compleja escultura en silueta, hallada en Kaminaljuyú, muestra grandes rollos o volutas detrás de un personaje que blande un hacha (ver Easby y Scott, 1979: no. 62; Parsons, 1986: fig. 154). Si bien hay muchos ejemplos de esto durante el período Preclásico Tardío, la representación de personajes humanos con volutas como fondo no es un tema común en el arte maya del período Clásico.

Además del descubrimiento de edificios asociados que datan de la misma fase Pinturas Sub-1, las excavaciones practicadas en 2005 revelaron evidencias de la existencia de murales aún más antiguos en túneles que se excavaron a profundidades aún mayores en el interior de la pirámide. Investigaciones llevadas a cabo por Boris Beltrán en una fase constructiva temprana, conocida como Pinturas Sub-5, revelaron una estructura designada Ixbalamqué, que data aproximadamente del cuarto siglo antes de nuestra era y que estuvo decorada con pintura mural. Varios bloques de piedra cubiertos con estuco pintado y que a todas luces habían caído de los muros de una cámara, se descubrieron como parte del relleno constructivo de la estructura (Saturno, Stuart y Beltrán, 2006; Saturno, Taube, Stuart, Beltrán y Román, 2006). Si bien los bloques no se hallaron en su ubicación original, su proximidad entre sí sugiere que alguna vez formaron parte de una misma unidad arquitectónica. Entre las pinturas se hallaron algunos jeroglíficos mayas muy antiguos, quizás el más antiguo ejemplo que se haya jamás documentado de escritura maya (Saturno *et al.*, 2006). Otro fragmento, que aparentemente formó parte alguna vez de una jamba pintada de esta estructura, mostraba parte de una imagen del Dios del Maíz (figura 6), notablemente similar al personaje central que aparece en la pintura mural del Muro Norte en el edificio Pinturas Sub-1A (Individuo 7, ver Taube y Saturno, 2008), si bien pintada en un estilo diferente y con una paleta de colores distinta. Esto representa un marcado contraste con el ejemplo de escritura, que parece ser muy diferente de los ejemplos conocidos en los murales del edificio Pinturas Sub-1A.

LAS FIGURAS DEL MURO PONIENTE

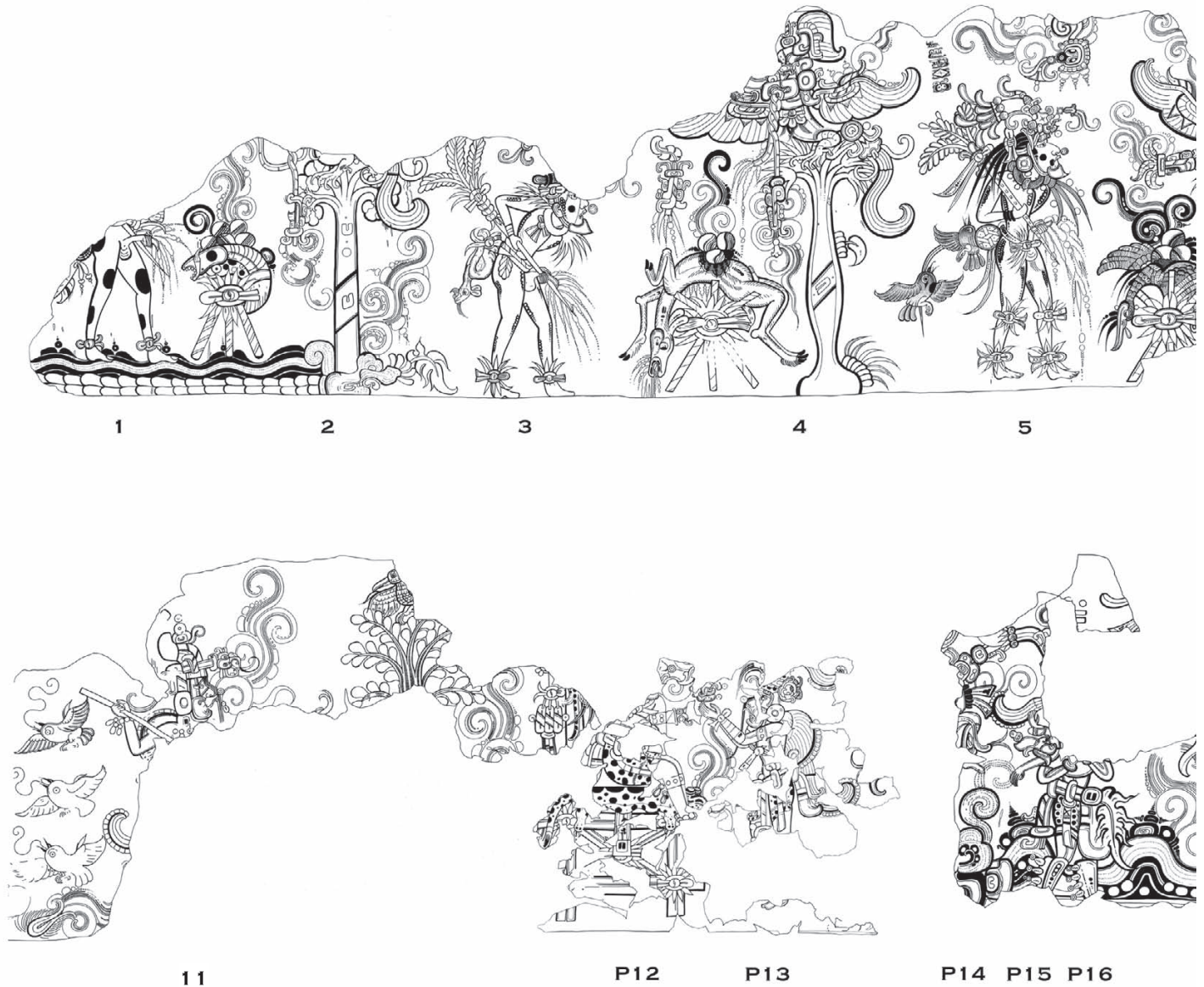
Siguiendo la convención establecida en nuestro informe previo sobre el Muro Norte, hemos numerado a los personajes individuales retratados en el Muro Poniente de izquierda (esquina surponiente) a derecha (esquina norponiente), comenzando con el Individuo número 1. Con estos números hemos marcado a los personajes principales que aparecen en la narrativa, pero hemos dejado fuera de este sistema a los numerosos seres, criaturas o animales, cuya naturaleza es más secundaria en la misma (figura 7). Es importante enfatizar que esta numeración sólo sirve para fines de nuestra descripción y discusión y bien podría no reflejar el verdadero orden de lectura de la iconografía que aparece en los muros de la cámara. Dada la casi total destrucción de las imágenes de los muros oriente y sur, la estructura general de las pinturas murales de la cámara sigue siendo un tema abierto. En el curso del análisis que sigue, sin embargo, habremos de ofrecer algunas ideas sobre la compleja disposición interna y el ordenamiento del programa iconográfico que aparece en el Muro Poniente.

Daños sufridos en el Muro Poniente en la antigüedad dieron como resultado varias áreas vacías en el mural (figuras 3, 7). Por este motivo, varios personajes importantes posteriores al Individuo 11 se etiquetaron en la misma secuencia, pero con una “P” (de “provisional”). Futuras investigaciones bien podrían revelar fragmentos de pintura con otros personajes y nuestra numeración, así como nuestras interpretaciones, bien podrían modificarse en caso de poder incorporar a dichos personajes en el programa mural más amplio. Hasta ahora, existen 22 individuos numerados en el Muro Poniente, mismos que se agregan a los 14 personajes previamente descubiertos en el Muro Norte.

El amplio programa iconográfico del Muro Poniente puede subdividirse con claridad en secciones temáticas. Al respecto, creemos que el gran formato bien podría reflejar la estructura de un códice desplegable, como si estuviéramos ante secuencias de “páginas” con sus propios énfasis temáticos internos. Por ejemplo, si consideramos la disposición de los elementos del Muro Norte, los Individuos 1 a 6 parecen tener que ver con el nacimiento mítico de infantes cuyo origen es un guaje, en tanto que los Individuos 7 a 14 ilustran el surgimiento mítico del Dios del Maíz y sus compañeros de la Montaña Florida (Taube *et al.*, 2004; Saturno *et al.*, 2005).² En otras palabras, es evidente una “interrupción” temática entre los Individuos 6 y 7 del Muro Norte, lo que sugiere que se trató de partes de dos distintas secciones de una narrativa mayor. Al igual que en las escenas pintadas en vasijas del período Clásico Tardío, esta ruptura se denota en parte mediante la orientación de los Individuos 6 y 7, quienes se dan mutuamente la espalda, en lugar de verse el uno al otro. En el Muro Poniente, es posible discernir dos grandes secciones: una involucra a los Individuos 1 a 10 y sus escenas rituales asociadas, que giran en torno a cuatro “árboles cósmicos” (figura 7). Esta sección cubre el extremo sur del Muro Poniente y llega hasta el eje central de la habitación, punto en el cual hay un texto jeroglífico que corre verticalmente dentro de la escena para formar, según creemos, una división visual en relación con una segunda sección, que se halla al norte. La otra porción cubre desde esta línea central hasta la esquina noroccidental de la cámara. Es posible que esta escena dé la vuelta en esta esquina, incorporando en ella a los Individuos 1 a 6 del Muro Norte. Esta segunda sección que cubre la mitad norte del Muro Poniente, si bien se encuentra severamente dañada en áreas bastante amplias, parece tener que ver con episodios del relato de la vida del Dios del Maíz, flanqueada por complejas escenas de entronizaciones reales que ocurren en lo alto de estructuras como andamios. En esta parte del mural parece haber no menos de cinco retratos de este personaje (figura 8c-g).

Estos grupos o interrupciones en la narrativa, que dividen los muros poniente y norte en secciones, corresponden asimismo a las divisiones observadas en los estilos pictóricos y de aplicación. Hurst (2005b) ha observado la presencia de dos o posiblemente tres diferentes “manos” de artistas en los murales del edificio Sub-1A de San Bartolo, valiéndose de comparaciones de ciertas características expresivas, tales como la manera de plasmar manos, rostros y pies, así como a través de diferencias detectadas en el trazo utilizado para formar las composiciones de la

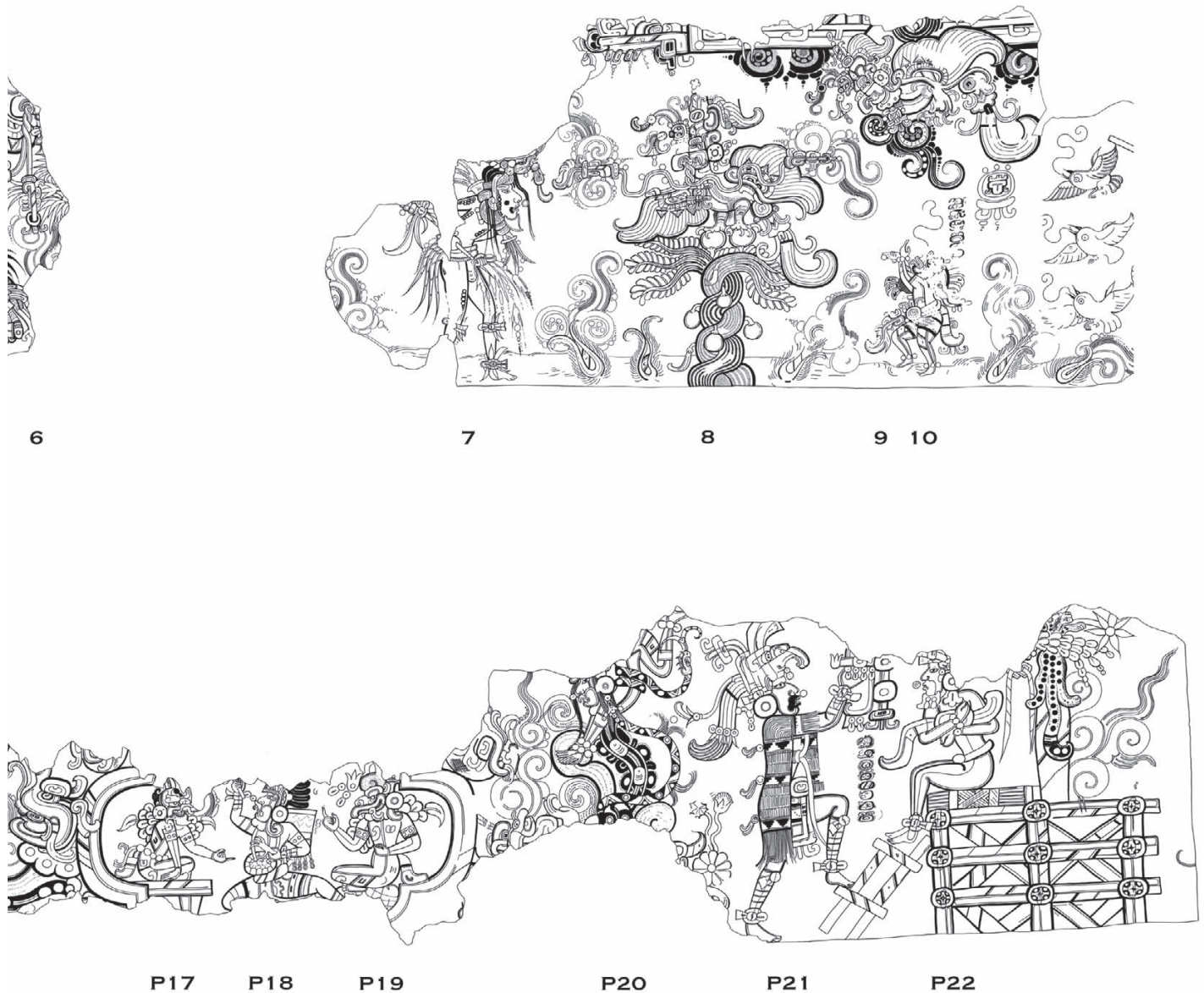
FIGURA 7. ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS, MURO PONIENTE, EN DONDE PUEDEN VERSE LAS UBICACIONES DE LOS INDIVIDUOS 1 A 22.



(VER FIGURAS 57-68 SI SE DESEAN CONSULTAR FRAGMENTOS Y PARA VER DETALLES A MAYOR ESCALA)

pintura. Los artistas de San Bartolo parecen haber trabajado de manera consistente sección por sección de la narrativa: uno de ellos trabajó en la secuencia ritual de los Individuos 1 a 10 del Muro Poniente, en tanto que un segundo artista pintó la Montaña Florida, así como a los Individuos 7 a 14 del Muro Norte. Posiblemente un tercer artista o grupo de artistas estuvo encargado de ejecutar la esquina norponiente de la cámara, con los dioses del maíz y los andamios. Debe subrayarse que el color del trazo subpictórico parece ser congruente con las diferentes "manos": se usó negro en el Muro Poniente, en tanto que el trazo es rojo en el Muro Norte.

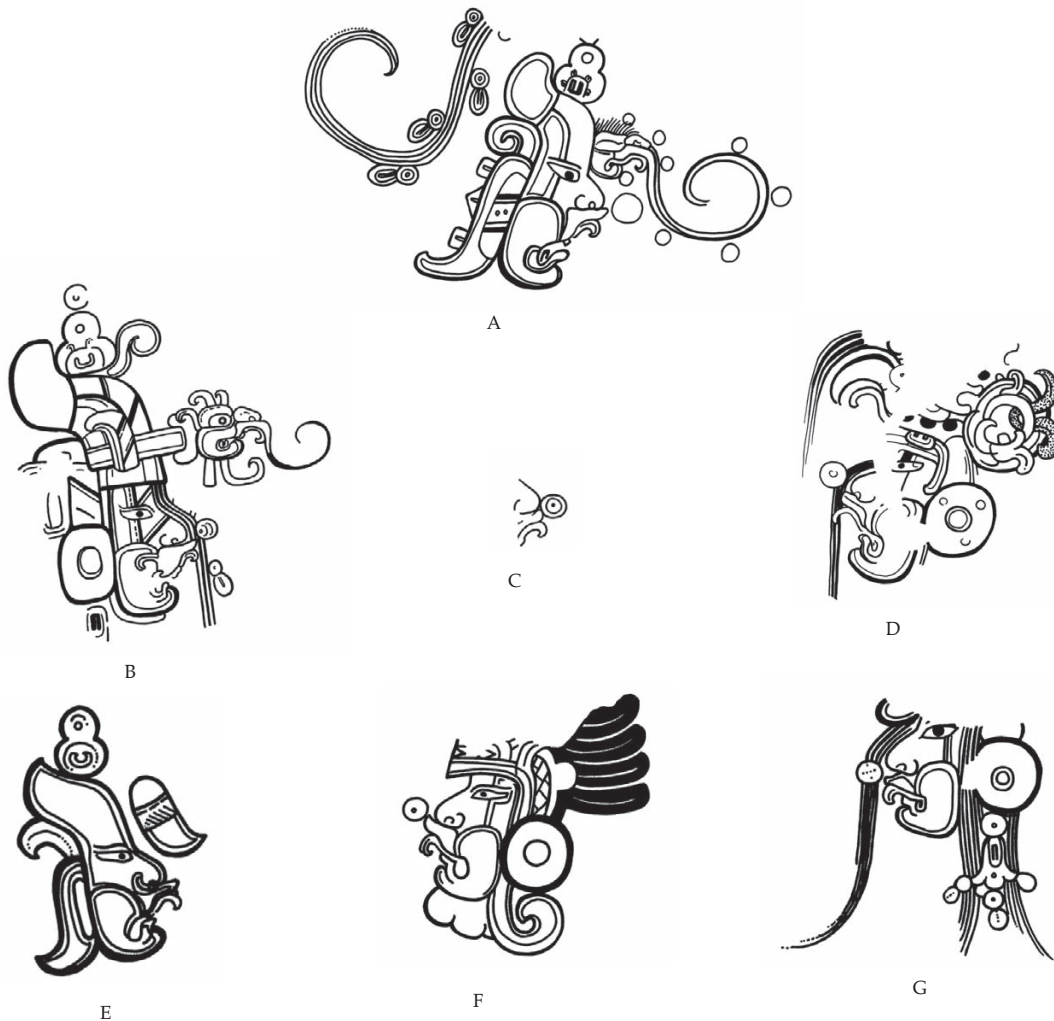
Nuestra consideración de las complejas imágenes y composición del mural del Muro



(DIBUJO DE HEATHER HURST)

Poniente debe ocuparse primeramente de establecer el orden de lectura y la secuencia de las imágenes. En los casi catorce metros de pintura mural que han sobrevivido, quizá puedan distinguirse ciertos patrones en el diseño general que no hayan estado tan claros al considerar únicamente el Muro Norte y a partir de ello postular la forma en que al menos algunas de las imágenes debieron “leerse.” Clave en este asunto es el eje oriente-poniente de la cámara que define la línea central de la habitación y que se une al Muro Poniente precisamente en el punto en el que se despliega una prominente inscripción jeroglífica. El eje central presentaba señales de actividad ritual, incluyendo restos de que algo se quemó sobre el piso de estuco, tanto en el

FIGURA 8. ROSTROS DE LOS SIETE DIOS DEL MAÍZ CONOCIDOS EN LA CÁMARA DE LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS, SAN BARTOLO



- A: DIOS DEL MAÍZ DEL CENTRO DE LA PINTURA DEL MURO NORTE.
 B: DIOS DEL MAÍZ ANTE ÁRBOL CÓSMICO, INDIVIDUO 11, PINTURA DEL MURO PONIENTE.
 C: DIOS DEL MAÍZ EN ANDAMIO DE ENTRONIZACIÓN; INDIVIDUO P12, PINTURA DEL MURO PONIENTE.
 D: DIOS DEL MAÍZ QUE OFRECE DIOS BUFÓN A DIOS DEL MAÍZ EN ACTO DE ENTRONIZARSE; INDIVIDUO P13, PINTURA DEL MURO PONIENTE.
 E: DIOS DEL MAÍZ INFANTIL, INDIVIDUO P16, PINTURA DEL MURO PONIENTE.
 F: DIOS DEL MAÍZ DANZANDO EN LA TORTUGA DEL MUNDO, INDIVIDUO P18, PINTURA DEL MURO PONIENTE.
 G: DIOS DEL MAÍZ DESCENDENTE, INDIVIDUO P20, PINTURA DEL MURO PONIENTE.

(DETALLES DE DIBUJOS DE HEATHER HURST)

centro de la habitación como más hacia el oeste, en el centro del Muro Poniente, quizás como parte de la ceremonia de terminación de la cámara. Como habremos de ver, el texto central relata un episodio clave de la mitología maya —el descenso de una gran ave deificada— que aparece en las imágenes que lo rodean. Las figuras humanas asociadas con los cuatro árboles cósmicos pintados a la izquierda de este eje miran todas hacia esta línea central, lo que hace aumentar la probabilidad

de que las escenas deban leerse de derecha a izquierda, desde el área central hacia la esquina surponiente. Existen, sin embargo, problemas potenciales con esta orientación, especialmente cuando se consideran las escenas muy dañadas que se hallan al norte del eje central y que podrían no obedecer a la estructura que acabamos de proponer. Además, los múltiples vanos de puerta y la falta de barreras interiores bien pudieron permitir una multiplicidad de órdenes de lectura. Subrayamos, entonces, que se trata de un modelo tentativo y, por este motivo, preferimos conservar nuestro sistema más neutral de numeración de las figuras que aparecen en el Muro Poniente, comenzando en la esquina surponiente y avanzando hacia el norte.

LOS ÁRBOLES CÓSMICOS Y LOS INDIVIDUOS 1, 3, 5 Y 7

La mitad sur del mural del Muro Poniente alude a temas relacionados con el sacrificio y la cosmología direccional. Hallamos cuatro complejas escenas con diferentes “árboles cósmicos”; cada una de éstas presenta una gran “Ave Deidad Principal” en su parte superior y la figura de un hombre en pie que lleva a cabo un sangrado ritual al tiempo que presenta la ofrenda de un sacrificio. Las ofrendas constan, en tres de los casos, de diferentes animales (un pescado, un venado y un pavo), en tanto que la ofrenda de la cuarta escena, que es la que está más próxima al eje central del mural, no consta de animal alguno (figura 7). El Individuo 5, que es el mejor preservado de los personajes humanos que llevan a cabo los sacrificios, tiene un texto de identificación detrás de y ligeramente por encima de su tocado (figura 59). Estos textos de identificación nominal no se han conservado en el caso de los otros personajes, pero es muy probable que una banda vertical de glifos acompañara a cada figura en un lugar semejante.

Creemos que la estructura repetitiva cuatripartita en estas escenas indica que se trata de la representación de los árboles sagrados de las cuatro direcciones del mundo. Este juego de cuatro imágenes es altamente evocadora de escenas y representaciones similares conocidas en códices mesoamericanos mucho más tardíos. La dramática ofrenda de sangre a los cuatro puntos cardinales, por ejemplo, claramente recuerda la escena de la creación que aparece en la primera página del Códice Fejérváry-Mayer y su ilustración de cuatro árboles direccionales, así como el sangrante y desmembrado cuerpo de Tezcatlipoca arrojado a las esquinas del cosmos. Cada árbol direccional retratado en esa página también muestra dos dioses de pie junto a su base. En las páginas 49 a 53 del Códice Borgia pueden verse árboles cósmicos que nacen de los cuerpos supinos sacrificados de cinco diosas, así como árboles menores con ofrendas de sangre de sacrificio; ambos grupos de árboles relacionan, una vez más, al sacrificio con la delineación de las direcciones del mundo. Además, el quinto y último árbol, que aparece en la página 54, muestra a dos dioses que ofrendan sangre de sus falos al *axis mundi*, lo que recuerda a los cuatro jóvenes de San Bartolo, quienes toman sangre de sus miembros viriles y la ofrendan a los árboles de las cuatro direcciones. Tanto las escenas del México Central aquí descritas, como las escenas mucho más tempranas del mural de San Bartolo, expresan el concepto mesoamericano básico del sacrificio como acto cosmogónico creador (ver Gillespie, 1991; Stuart, 2003, 2005; Taube, 2004a; Houston *et al.*, 2006).

Aunque se ha perdido la porción superior del Individuo 1, puede verse que los otros tres jóvenes, los Individuos 3, 5 y 7, llevan gruesos collares, claramente fabricados con algún tosco material vegetal, como pasto torcido. Es más bien rara la presencia de este tipo de collares en el *corpus* conocido del arte maya del período Preclásico Tardío y no hay ningún otro ejemplo de ellos en los murales sobrevivientes del edificio Pinturas Sub-1A. No obstante, el personaje ya mencionado que blande un hacha en el edificio Sub-1B lleva un collar similar (figura 5b), al igual que el personaje principal de la Estela 10 de Kaminaljuyú, quien también lleva un hacha. Dada la presencia de hachas y de escenas explícitas de sangrado ritual entre los jóvenes pintados en el Muro Poniente, es probable que este tipo de collares denoten a los participantes en ofrendas de sangre.

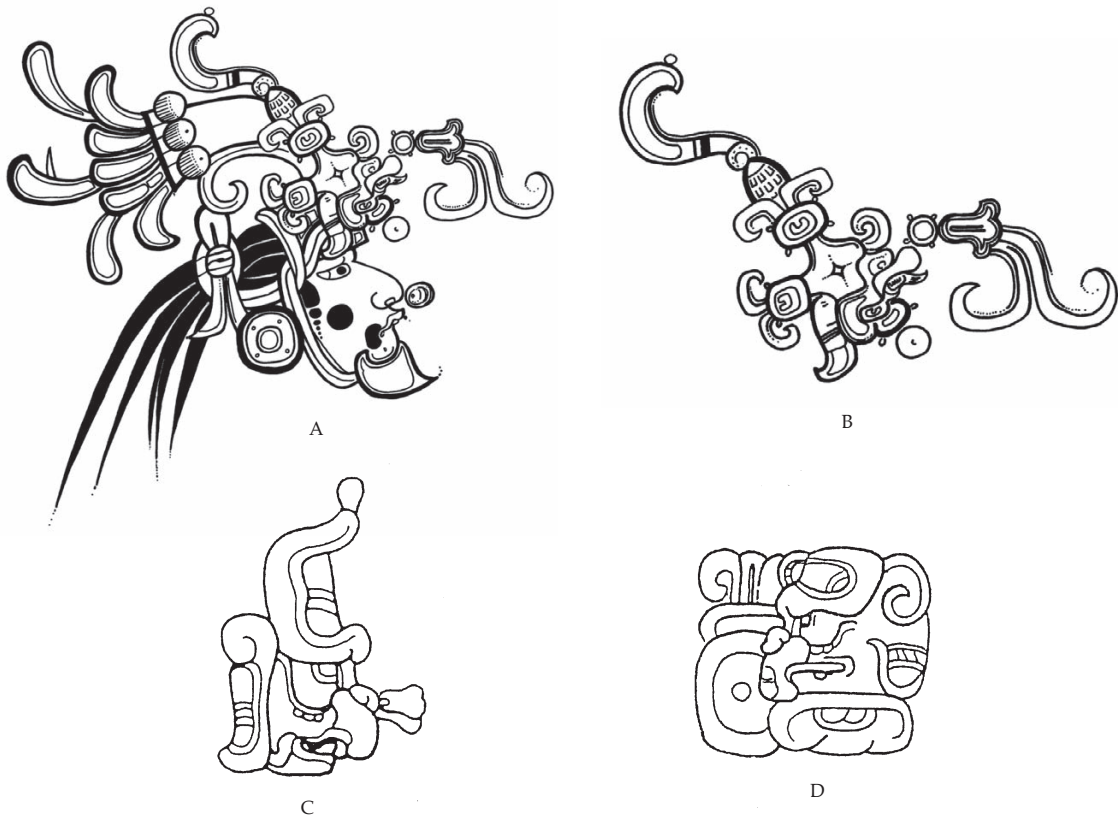
Los cuatro personajes que llevan a cabo sacrificios que aparecen en el Muro Poniente se parecen entre sí en muchos aspectos, aunque también muestran importantes diferencias en los detalles de sus representaciones. Todos perforan sus falos con lo que parecen ser largas y afiladas

ramas de árbol, haciendo manar, de sus áreas genitales, copiosas cantidades de sangre de que se precipitan a tierra. Al Individuo 1 le falta la mitad superior del cuerpo, pero puede verse que los Individuos 3, 5 y 7 tienen grandes manchas en sus mejillas. Estas marcas brindan una clave para su identificación, pues se trata de características esenciales de uno de los llamados “Gemelos Heroicos,” llamado Jun Ajaw (1 Ajaw), conocido por imágenes posteriores del arte maya. Este personaje mítico, a quien a menudo se representa como cazador, fue el antecedente del período Clásico maya del Gemelo Heroico mítico de nombre Junajpu (Hunahpu) en el Popol Vuh de los K'ichés (para una discusión más amplia de los Gemelos Heroicos del período Clásico maya, consultar Coe, 1989). En la escritura del período Clásico maya, Jun Ajaw es la forma personificada del día Ajaw, que significa “señor” o “rey” en las lenguas mayas.

De los cuatro personajes del Muro Poniente, el mejor preservado es el Individuo 5 (figura 59). Como en muchos retratos de Jun Ajaw ejecutados durante el período Clásico maya, este personaje lleva en la cabeza una banda blanca que ostenta una raya roja en la región central de la frente (figura 9a, portada de este volumen). Su banda ostenta asimismo un objeto grande y parecido a una joya, y está atada a otra tela complejamente envuelta alrededor de la corona y de la barbilla, así como a la parte posterior de la cabeza y a la frente. El gran ornamento de la frente tiene la forma de la joya conocida como “Dios Bufón” en las imágenes del período Clásico maya (Schele, 1974: 49), y que típicamente aparece en la parte frontal de las bandas de cabeza utilizadas por los reyes (por ejemplo, ver Coe, 1989: figs. 12-13, 16, 26-27). En el caso del Individuo 5, el Dios Bufón tiene un cierto aspecto de reptil y ostenta una estrella en forma de cruz con puntas en el lugar del ojo. También lleva una mazorca de maíz con tres hojas sobre la cabeza (figura 9b). Virginia Fields (1991) ha señalado que el Dios Bufón trifoliado simboliza al maíz y que este signo puede identificarse desde tiempos del arte olmeca del período Formativo Medio (ver Taube, 1996; Taube y Saturno, 2008). Además de la amarilla mazorca de maíz que corona al personaje, el Dios Bufón de San Bartolo comparte otro elemento relacionado con el maíz: el elemento flexible, en forma de mazorca, que cuelga por detrás de la mejilla. Este elemento denota foliación y aparece asociado con ejemplos de Dioses Bufones del período Clásico (figura 9c-d). Además, este crecimiento craneal aparece también en los retratos del Dios del Maíz de los períodos Preclásico Tardío y Clásico incluyendo, en San Bartolo, el fragmento temprano de la estructura Ixbalamqué y dos ejemplos posteriores de los murales de la Estructura Sub-1A (figura 10a-c; ver Saturno *et al.*, 2005: fig. 22). Como habremos de ver, el motivo en forma de cruz con puntas encima del ojo de la joya de la banda usada en la cabeza es muy probablemente un símbolo “de estrella,” sin duda relacionado con el glifo de *ek'*, “estrella” que aparece en el texto glífico nominal del Individuo 5 (en este texto se trata del penúltimo glifo, que antecede a un signo que quizás sea *winik*, “hombre”). Además de la sencilla banda de cabeza de *ajaw* y de la efigie del Dios Bufón, el Individuo 5 lleva la tela torcida en la cabeza que sirve tanto de sujetador de barbilla como de banda de cabeza (figura 9a). Los Individuos 3 y 7 llevan tocados similares y es probable que los cuatro personajes llevaran distintas versiones de este objeto.

La tela anudada y en bucle que rodea totalmente la cabeza denotaba un alto estatus durante el período Preclásico Tardío, de forma muy similar a como lo hace la sencilla pieza de tela que Jun Ajaw lleva en la cabeza en ilustraciones del período Clásico. Encontramos notables paralelos en las Estelas 2 y 25 de Izapa, que son más o menos contemporáneas; ambos monumentos muestran escenas de las que se sabe desde hace tiempo que se relacionan con el relato de los Gemelos Heroicos del Popol Vuh, específicamente con la derrota de la monstruosa ave Vucub Caquix (“Siete Guacamaya”), a manos de los Gemelos Heroicos Junajpu y Xbalanqué (por ejemplo, ver Lowe, 1982: 19; Cortez, 1986; Coe, 1989; Taube, 1987, 1993; Guernsey Kappelman, 2004: 111; Guernsey, 2006: 95-96). La escena de la Estela 25 presenta fuertes afinidades con las imágenes de árboles de San Bartolo. En ella, un personaje masculino que mira hacia arriba, al ave que se aleja, lleva el tocado anudado (figura 11g). Le falta un brazo, lo que lo identifica claramente con una versión temprana de Junajpu, quien en el Popol Vuh pierde temporalmente su brazo en una batalla con Vucub Caquix (ver Tedlock, 1996: 78-79).

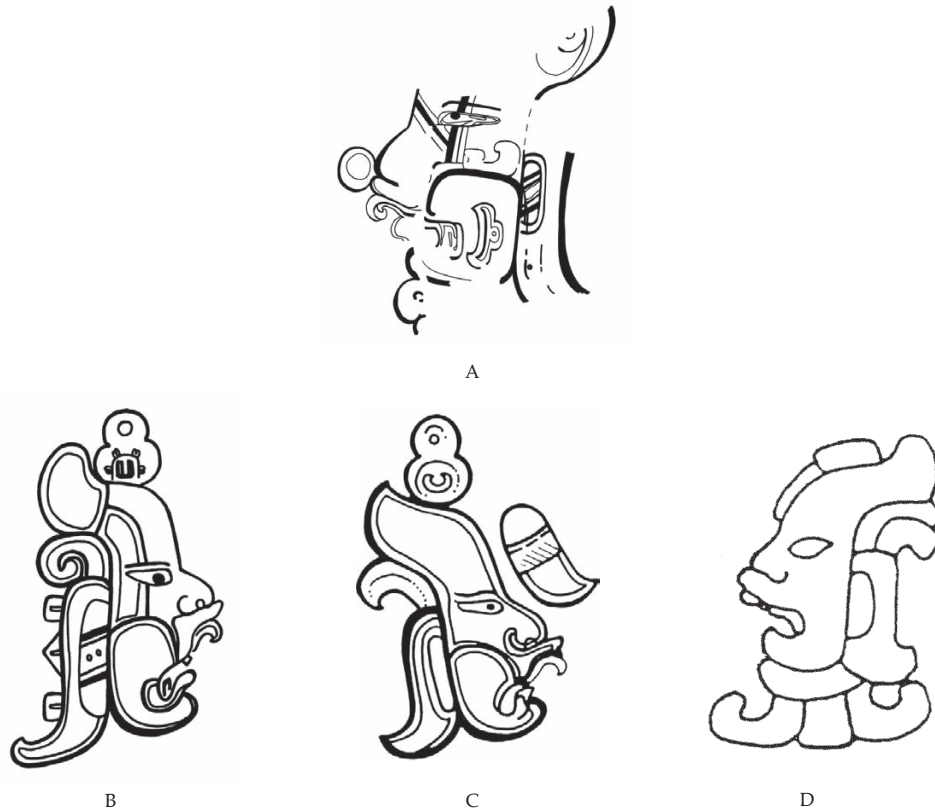
FIGURA 9. COMPARACIÓN DEL DIOS BUFÓN DEL MURO PONIENTE CON EJEMPLOS MAYAS DEL PERÍODO CLÁSICO



- A-B: DIOS BUFÓN QUE LLEVA EL INDIVIDUO 5 EN LA PINTURA DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
 C: DIOS BUFÓN CON FOLIACIÓN; DETALLE DEL TOCADO DEL LADO DEL SARCÓFAGO DEL TEMPLO DE LAS INSCRIPCIONES, PALENQUE (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHELE Y MILLER, 1986: FIG. 1.31).
 D: SAK HU'N DEL DIOS BUFÓN CON FOLIACIÓN; DETALLE DEL TEXTO DEL TABLERO DEL PALACIO, PALENQUE (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A ROBERTSON, 1985: FIG. 258).

Tal y como acontece en el período Clásico en el caso de la banda para la cabeza roja y blanca, el tocado de tela en bucle que se representa en el arte maya del período Preclásico Tardío no aparece sólo en asociación con los Gemelos Heroicos, sino que funciona de manera muy extendida como una forma de "corona" empleadas por los gobernantes. Por ejemplo, la Estela 20 de Kaminaljuyú muestra al Dios del Maíz del período Preclásico Tardío usando este tocado, junto con la joya del Dios Bufón sobre su frente (ver Parsons, 1986: fig. 143). Hay una figurilla proveniente de La Blanca, Guatemala, que data de un período aún más temprano, el Formativo Medio, y que muestra a un individuo barbado que también lleva tanto una pequeña cabeza de animal a guisa de tocado, así como grandes orejeras, lo que parecería sugerir un alto rango (figura 11c). Algunas figuras olmecas que son a grandes rasgos contemporáneas con los ejemplos anteriores llevan también bandas similares en la cabeza, incluyendo dos personajes que aparecen en una estatuilla de serpentina complejamente incisa y a la cual se conoce comúnmente con el sobrenombre de "Slim" ("el Delgado") y también como el "Joven Señor" (figura 11a-b). Un yugo de piedra de intrincada talla, que data del período Preclásico Tardío de Veracruz, muestra al Dios del Maíz de la región del Istmo usando este mismo tocado, adornado en este caso con una

FIGURA 10. FOLIACIÓN CRANEANA CON DIOSSES DEL MAÍZ MAYAS TEMPRANOS

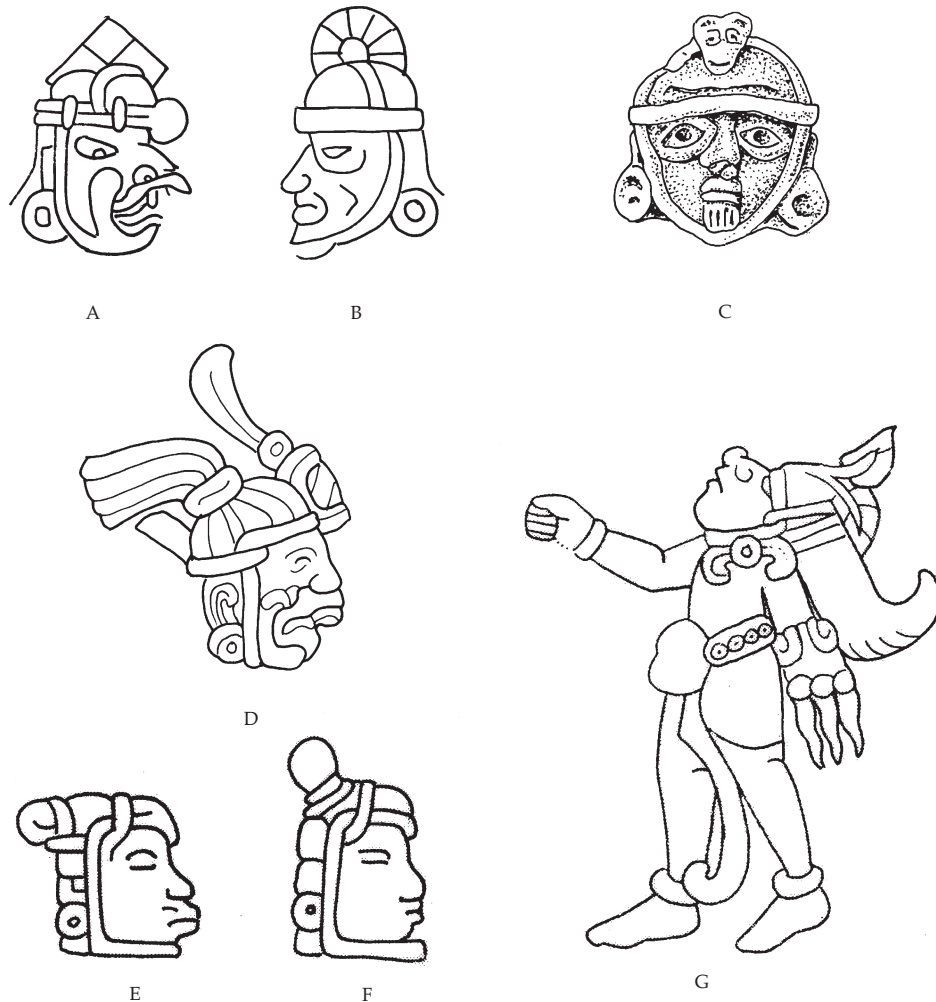


- A: DIOS DEL MAÍZ DE IXBALAMQUÉ CON FOLIACIÓN DETRÁS DE LA CABEZA (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST, VER FIG. 6).
- B: DIOS DEL MAÍZ DEL MURO NORTE CON FOLIACIÓN CRANEANA (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- C: DIOS DEL MAÍZ INFANTIL DEL MURO PONIENTE CON FOLIACIÓN (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- D: DIOS DEL MAÍZ CON FOLIACIÓN, ESTELA 1 DE NAKBÉ (TOMADO DE TAUBE, 1996: FIG. 20B).

posible placa pulida, y una pluma de quetzal en la frente (figura 11d; ver Finamore y Houston, 2010: no. 91). Esta misma banda real para la cabeza, junto con dos joyas del Dios Bufón, aparece en asociación con un personaje representado en una concha tallada de Dzibanché, Quintana Roo, que data del período Clásico Temprano y que muy probablemente represente a un “rey-héroe” muy temprano, tomado de algún capítulo de la historia maya del período Preclásico (ver Stuart, 2004a). Dado que este tocado atado es notoriamente raro en el arte maya del período Clásico, su aparición en esta efigie tallada en concha probablemente sea una alusión a una costumbre más antigua. El tocado en cuestión se encuentra también en muchas de las lápidas talladas del período Preclásico Tardío halladas en el Montículo J de Monte Albán, monumentos que probablemente sean retratos de señores zapotecos mostrados bajo los signos toponímicos de sus comunidades (figura 11e-f). En el *corpus* de ejemplos que brinda Alfonso Caso (1947: 85-89), no menos de nueve señores llevan este tocado torcido y en bucle, lo que sugiere que fungió como un símbolo muy extendido asociado con los gobernantes en el sureste de Mesoamérica durante el período Preclásico Tardío.

No puede haber muchas dudas de que los cuatro señores retratados en el Muro Poniente son una forma preclásica de Jun Ajaw, el personaje heroico del período Clásico maya que corresponde directamente a Junajpu del Popol Vuh, uno de los dos “Gemelos con Banda para

FIGURA 11. REPRESENTACIONES DE LA BANDA REAL TORCIDA EN EL ARTE MESOAMERICANO TEMPRANO



A-B: PERSONAJES OLMECAS QUE LLEVAN LA BANDA TORCIDA; DETALLE DE UNA ESTATUILLA INCISA DE SERPENTINA (CONFORME A GUTHRIE, 1995: 280)

C: FIGURILLA MASCULINA CON BANDA TORCIDA DEL PERÍODO FORMATIVO MEDIO (CONFORME A IVIC DE MONTERROSO, 2004: FIG. 4)

D: DIOS DEL MAÍZ ÍSTMICO QUE LLEVA BANDA TORCIDA; DETALLE DE YUGO DE PIEDRA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, MUSEO M. H. DE YOUNG, SAN FRANCISCO.

E-F: CABEZAS DE SEÑORES ZAPOTECOS CONQUISTADOS QUE LLEVAN EN LA CABEZA LA BANDA TORCIDA; DETALLE DE LÁPIDAS DE CONQUISTA DEL MONTÍCULO J, MONTE ALBÁN (CONFORME A CASO, 1947: FIGS. 53-54).

G: FORMA DE HUNAHPU CON BANDA DE CABEZA QUE DATA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, ESTELA 25 DE IZAPA (CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 41-42).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

la Cabeza” o “Gemelos Heroicos” de la mitología maya. En escenas del período Clásico maya, a Jun Ajaw a menudo se le representa haciendo pareja con un hermano cuyo rostro y miembros se representan adornados con marcas de piel de jaguar (Coe 1989) y el cual sin duda corresponde al personaje Xbalanqué del Popol Vuh. Sin embargo, este segundo gemelo no se ha encontrado en los

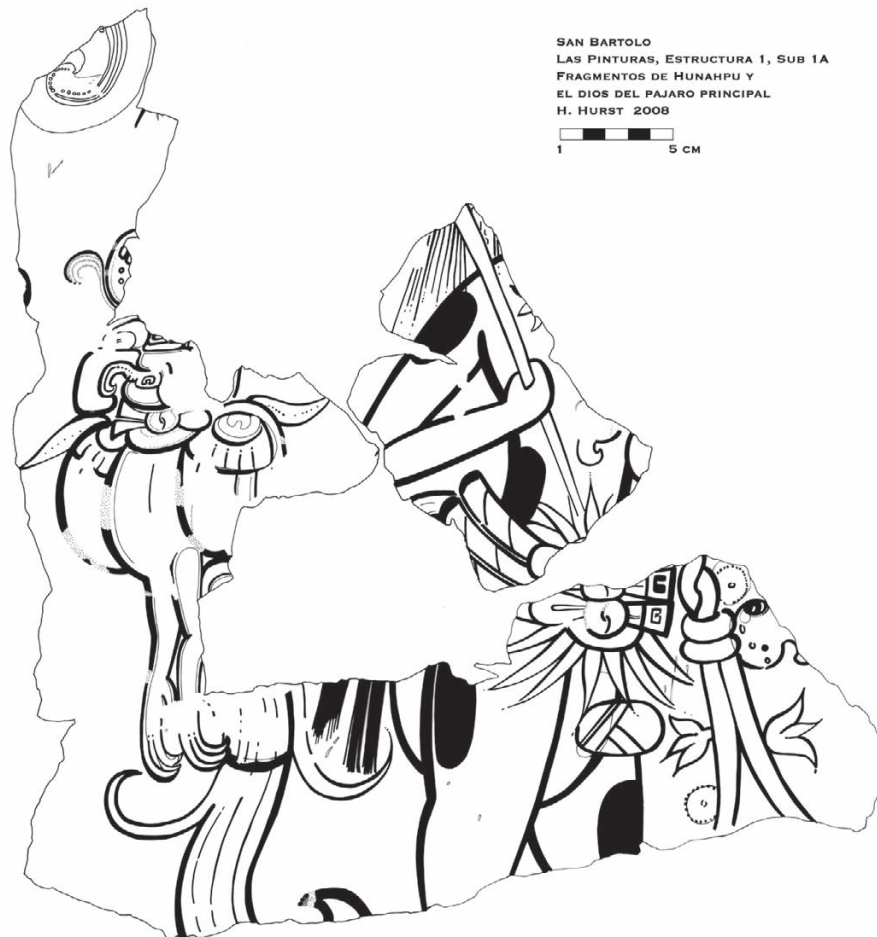
muros de San Bartolo. La presencia de cuatro señores diferentes, todos ellos parecidos a Jun Ajaw, hace surgir una pregunta fundamental sobre su identidad o identidades sobrenaturales. ¿Debemos interpretarlos como cuatro aspectos diferentes de un mismo personaje, llamado Jun Ajaw? ¿O deberíamos, en lugar de lo anterior, interpretar que se trata de cuatro sacrificios llevados a cabo por cuatro personajes distintos y con vínculos más bien débiles con la narrativa mítica del Popol Vuh, que data de varios siglos después?

La presencia de la llamada Deidad Ave Principal en estas escenas apoya la identificación de los cuatro señores como Jun Ajaw, asociando la narrativa del mural con el Popol Vuh. Desde que Lawrence Bardawil (1976) identificó por primera vez en el arte maya a la Deidad Ave Principal, ésta ha sido correctamente vista como el equivalente, en los períodos Preclásico Tardío y Clásico, de Vucub Caquix, la fantástica ave con asociaciones solares que Junajpu hiere con una cerbatana. Este episodio se representó en varias ocasiones en el arte maya, incluyendo una vasija de estilo códice que data del período Clásico Tardío, y tiene afinidades evidentes con las escenas de San Bartolo (figura 28c). Más adelante en este estudio habremos de considerar con cierto detalle a la Deidad Ave Principal; no obstante, su prominente presencia asociada con los árboles direccionales en San Bartolo nos lleva a creer que los cuatro señores son, de alguna manera, manifestaciones o aspectos tempranos del Jun Ajaw del período Clásico maya, el cual habría de ser conocido posteriormente con el nombre de Junajpu. En muchas representaciones del mito de la cacería que datan del período Clásico, el menor de los gemelos también se halla ausente por completo o bien aparece fundido en su identidad como un “doble” de Jun Ajaw. Así pues, los tiradores “gemelos” de cerbatana que aparecen en el famoso plato Blom son, en realidad, dos retratos del mismo Jun Ajaw moteado, y la versión del período Clásico de Xbalanqué se halla enteramente ausente (ver Schmidt *et al.*, 1998: 278-279). Algunos fragmentos de pintura mural, excavados cerca de la estructura Pinturas Sub-1B durante la temporada de campo 2005, muestran a un personaje, que quizás sea Jun Ajaw, llevando sobre su espalda a la Deidad Ave Principal muerta, como si fuera su presa (figura 12). El ave aquí está claramente muerta y sus patas que cuelgan, exánimes, muestran un fuerte parecido con las del pavo sacrificado ante el tercer árbol en la serie del Muro Poniente. Las grandes manchas que el personaje tiene en el cuerpo recuerdan las marcas halladas en el Jun Ajaw de los períodos Clásico y Postclásico, pero en este caso las manchas son ovaladas y no redondas y se parecen más a las marcas corporales negras que tiene el Individuo 1 en la serie del Muro Poniente. Si bien el Individuo 1 aparece de pie en el agua y sus marcas podrían ser de lodo, la porción inferior del personaje que carga al ave aún no se ha recuperado.

Aunque consideramos a los cuatro jóvenes representados en San Bartolo como aspectos probables de Jun Ajaw y, por lo mismo, distantemente relacionados con la narrativa del Popol Vuh, es importante señalar que este personaje mítico en ninguna otra parte asume jamás una forma cuatripartita. Más que enfatizar la noción de un solo “señor,” quizás sea más exacto relacionar a las cuatro representaciones del Muro Poniente con un grupo específico de dioses que se conocen por otros contextos en la religión maya como los “Cuatro Jóvenes” o los “Cuatro Señores,” y que se mencionan en varias fuentes textuales. Estos cuatro dioses del período Clásico claramente son entidades cosmológicas a las que se alude en relación con los Finales de Período y otros ritos de naturaleza calendárica. Como lo ha sostenido recientemente uno de los autores del presente texto, los Cuatro Jóvenes parecieran ser los equivalentes del período maya Clásico de los llamados Cargadores de Año, conocidos a través de contextos posteriores en Mesoamérica (Stuart 2004b).

Los Cargadores de Año del período Postclásico Tardío en Yucatán y en el centro de México eran cuatro deidades o días, cada uno de los cuales ocupaba uno de los rumbos del mundo, y estaba encargado de vigilar el transcurso de un año solar específico (Taube, 1988c). Cada 365 días, subía al cargo un nuevo “cargador” de un año en concierto con la orientación, contraria a las manecillas del reloj, que seguía el tiempo, alternándose en uno de los cuatro rumbos del mundo. Como lo implica su nombre, se creía que cada uno de los cuatro Cargadores del Año cargaban al año en turno. En el Xochicalco del período Clásico Tardío, las fechas de Cargador de Año

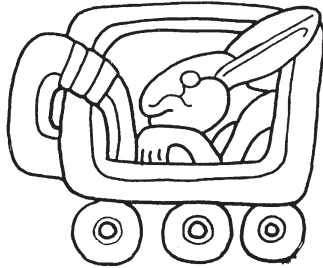
FIGURA 12. FRAGMENTOS DE PINTURA MURAL QUE MUESTRAN PROBABLE IMAGEN DE JUN AJAW CARGANDO A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL VENCIDA EN LA ESPALDA



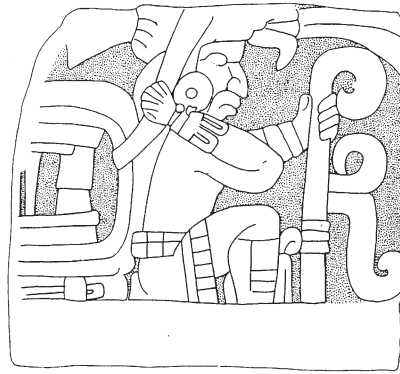
(DIBUJO DE HEATHER HURST)

incluso se designaban ilustrando la cuerda tradicional de los cargadores, que pasaba a través de la porción superior del signo de día apropiado (figura 13a; Nicholson, 1966). Tallado en el estilo de Xochicalco, existe un fragmento de monumento que explícitamente representa a un personaje que carga una fecha de año usando una de estas cuerdas de carga (figura 13b). De manera similar, existen esculturas en la Tula del período Postclásico temprano, así como en el arte azteca más tardío, que representan a personajes que llevan cuerdas de carga y mediante ellas cargan a los años en sus espaldas (figura 13c-d). Estas escenas se asemejan mucho a los jóvenes ilustrados en el Muro Poniente, quienes llevan sus cargas de sacrificio a cada uno de los cuatro árboles del mundo. Algunas inscripciones mayas del período Clásico mencionan a los “Cuatro Jóvenes” en relación con el asiento de Pop, primer mes del año, lo que sugiere una fuerte relación con este concepto pan mesoamericano. Como habremos de ver, la interpretación de los cuatro personajes que llevan a cabo los sacrificios como Cargadores de Año o como algo parecido a este concepto, se ve fortalecida por el texto principal que se halla en el centro mismo del Muro Poniente y que expresa la fecha 3 Ik’. El nombre de día Ik’ o “Viento” era uno de los nombres de día de los cuatro

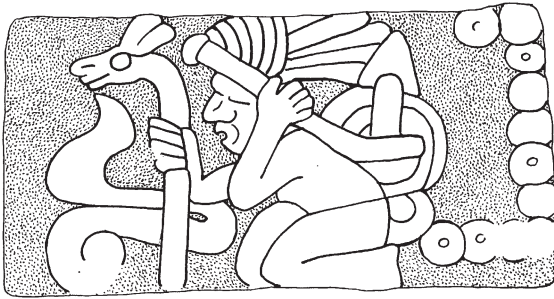
FIGURA 13. REPRESENTACIONES MONUMENTALES DEL CENTRO DE MÉXICO QUE MUESTRAN FECHAS DE CARGADOR DE AÑO COMO UNA CARGA



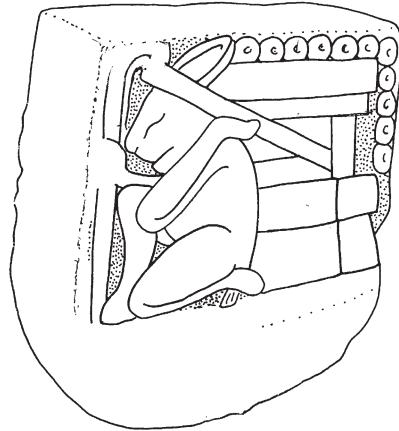
A



B



C



D

- A: AÑO 3 CONEJO CON TIRA PARA CARGAR; XOCHICALCO (TOMADO DE TAUBE, 1988C: FIG. 60B).
 B: PERSONAJE EN ESTILO DE XOCHICALCO QUE LLEVA AL CARGADOR DE AÑO CASA CON UN MECAPAL (SOGA DE CARGA) (TOMADO DE TAUBE, 1988C: FIG. 60D).
 C: PERSONAJE QUE CARGA EL AÑO 11 PEDERNAL CON MECAPAL; TULA (TOMADO DE MILLER Y TAUBE, 1993: 193).
 D: CARGADOR DE AÑO CONEJO QUE CARGA AL AÑO 11 CASA (TOMADO DE TAUBE, 1988C: FIG. 61B).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

cargadores de año entre los mayas del período Clásico (Stuart, 2004b).

Un texto proveniente de Copán ofrece una relación interesante con este mismo tema de sacrificio por parte de los señores de los cuatro rumbos. La Estela I es un monumento especialmente importante de Copán, pues registra un evento temprano “de fundación” en la historia política de Copán, acaecido en el año 159 (Stuart, 2004c). El mismo texto continúa con el registro de un rito de sacrificio llevado a cabo por los “Cuatro Jóvenes,” asociándolo con un lugar llamado Bolonté’witz, “las Nueve Colinas.” En nuestra opinión, la inscripción de la Estela I es un registro del período Clásico del mismo tipo de sacrificio de fundación llevado a cabo por los señores de los cuatro rumbos, muy similar a lo que puede verse en las pinturas del Muro Poniente de los murales de San Bartolo.

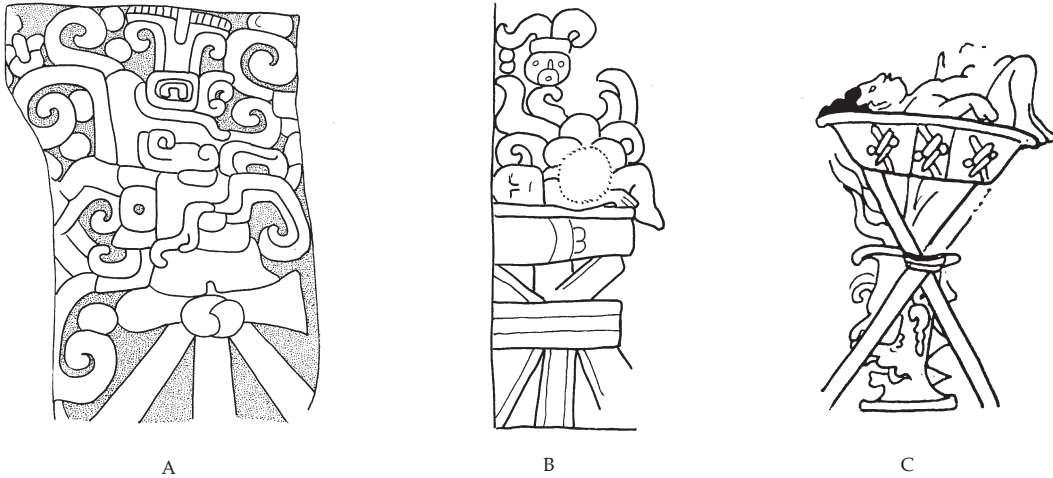
La profundidad temporal de estos mismos temas y conceptos es extraordinaria, pues es posible detectar aspectos de ellos a través de fuentes etnohistóricas y etnográficas aún más tardías. La noción de cuatro aspectos personificados del gobierno real involucrado en sacrificios personales ante árboles cósmicos es válida en términos tanto políticos como de simbolismo cosmológico entre los antiguos mayas. En el pensamiento tradicional maya, los cuatro árboles que se hallan en las esquinas del mundo cuadrilateral denotan el espacio socialmente construido de líneas rectas, como una casa o una milpa, en contraste con el crecimiento caótico y las sendas sinuosas del bosque salvaje (ver Taube, 2003a). La creación de este mundo ordenado es resultado del sacrificio, el trabajo y el esfuerzo concertados. De manera similar, se considera asimismo que las comunidades son cuadrilaterales, a pesar de su forma irregular (Taube, 2003a: 462-465).

Ángel García-Zambrano (1994: 219) señala que, en la Mesoamérica colonial, el acontecimiento político de la fundación de una comunidad se expresaba a través del acto cosmogónico de crear los cuatro rumbos y el centro del mundo: “Cada asentamiento o reasentamiento entrañaba la creación del universo e invocaba la intervención de las deidades. Puede uno inferir hasta qué grado el gobernante que presidía estas ceremonias se hallaba dotado de prestigio y poderes sobrenaturales.” Según Michael Coe (1965), las bien conocidas celebraciones de Año Nuevo de los mayas yucatecos del período de contacto con los europeos tenían que ver con la rotación anual de la autoridad religiosa y política a través de los cuatro distritos de una comunidad, cada uno de los cuales se identificaba con un rumbo cósmico. Philip Thompson (1985) señala que se ha documentado un patrón de sucesión similar en relación con los altos puestos de alcalde y de regidor en la comunidad yucateca colonial tardía de Tekanto. Adicionalmente, en el caso de la comunidad cora de Jesús María, en el Estado de Nayarit, está documentada la rotación anual, que ocurre en sentido opuesto al de las manecillas del reloj, de los puestos políticos a través de los cuatro distritos de la comunidad (Hinton, 1964).

Junto con el cambio del poder político de un rumbo a otro en una comunidad dada, las celebraciones de Año Nuevo entre los antiguos mayas consistían en representaciones de la creación e incluían la erección de los árboles cósmicos de los cuatro rumbos y el centro (Taube, 1988c). Este tema cosmogónico está gráficamente expresado en el pasaje de Año Nuevo de las páginas 25 a 28 del Códice de Dresde, en las que podemos ver a dioses que presentan diferentes ofrendas y sacrificios ante cuatro árboles direccionales. El verbo que acompaña a cada uno de los árboles cósmicos de cada rumbo probablemente sea *tz'ap*, que significa “erigir” (Grube, 2001: 502-503). En otras palabras, el pasaje de Año Nuevo del Códice de Dresde ilustra la erección original de los árboles cósmicos en las esquinas del cosmos. Anticipándonos a algunas de las interpretaciones que habremos de presentar más adelante, pronto habremos de ver que las páginas de Año Nuevo del Códice de Dresde comparten varias características específicas con los árboles cósmicos pintados en San Bartolo.

Para los antiguos mayas, la relación entre la autoridad y el gobierno con los cuatro rumbos incluía regiones políticas y territoriales mayores, que iban más allá de la comunidad. Una de las obligaciones básicas de los reyes mayas consistía en aumentar sus dominios, de manera muy similar a la manera en que los jóvenes de la realeza se extienden hacia los cuatro rumbos en la pintura del Muro Poniente. Dennis Tedlock (2003: 181, 331) señala que, según el Título de Totonicapán, que data del período colonial temprano, el rey *k'iché K'iq'ab* “lanzó una serie de expediciones concebidas como una empresa cosmológica cuatridireccional.” El Título de Yax, que es otro documento colonial que procede también de Totonicapán, ofrece otro revelador recuento de la relación entre los gobernantes y los árboles cósmicos originales. El pasaje inicial del texto menciona a cinco señores históricos: *Quik'ab* [*K'iq'ab*], *Majucotaj*, *Yewi Balam*, *Balam Ak'ab* y *Nima Yax*, quienes estuvieron presentes en el momento de la creación: “Ellos eran realmente los señores desde el principio. En verdad, desde la fundación de los árboles y piedras eran los señores” (Carmack y Mondloch, 1989: 76). Al orientar a distintos aspectos de la deidad *Jun Ajaw* —que es la personificación del gobierno real— ante los cuatro árboles cósmicos, los artistas del período Preclásico Tardío en San Bartolo presentaron a esta institución como algo ya antiguo, que

FIGURA 14. SOPORTES TRÍPODES EN LA ICONOGRAFÍA MAYA DE LOS PERÍODOS PRECLÁSICO TARDÍO Y CLÁSICO



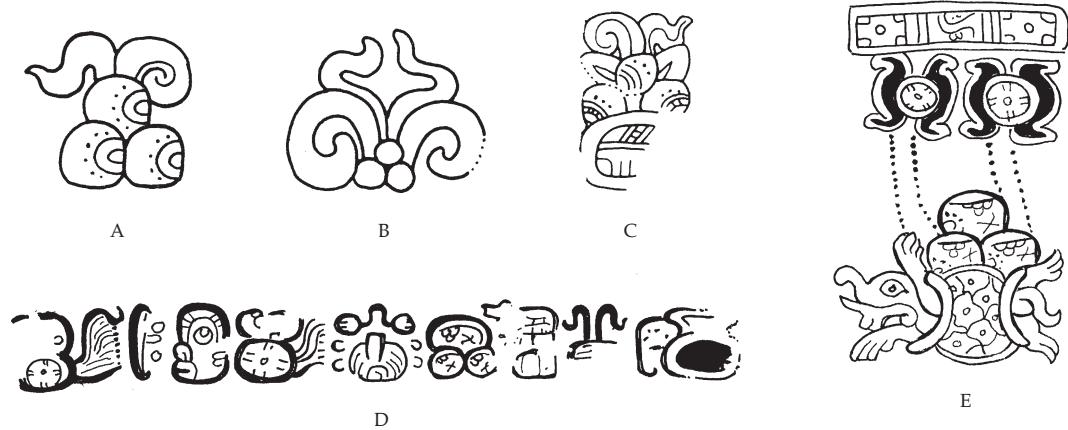
- A: TRÍPODE PRECLÁSICO TARDÍO CON CABEZA O TOCADO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; MONUMENTO 8 DE LA LAGUNITA (CONFORME A ICHON, 1977: FIG. 17).
- B: TAZÓN CON SOPORTE TRÍPODE DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO QUE CONTIENE INFANTE CON TRES PIEDRAS Y HUMO O LLAMAS; ESTELA 13 DE YAXHÁ (DETALLE CONFORME A DIBUJO DE IAN GRAHAM PUBLICADO EN HELLMUTH, 1972: FIG. 5).
- C: TAZÓN CON SOPORTE TRÍPODE QUE CONTIENE UN INFANTE; NÓTESE EL BRASERO ENCENDIDO ABAJO; DETALLE DE VASO ESTILO CÓDICE DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO (CONFORME A ROBICSEK Y HALES, 1981: VASIJA 17).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

se remontaba de hecho al tiempo de la creación.

Tres de los cuatro personajes Jun Ajaw pintados en el Muro Poniente son cazadores que presentan a sus presas, en proceso de cocerse, como ofrendas hechas a los árboles cósmicos. Todas las criaturas sacrificadas yacen en posición supina sobre soportes trípodas, formados por tres palos atados con un gran nudo único. En el Monumento 8 de La Lagunita, Guatemala (figura 14a), que data del período Preclásico Tardío y que es más o menos contemporáneo con las pinturas, puede verse la representación de un soporte trípoде similar. Resulta difícil determinar si el objeto que se halla encima del trípoде es la cabeza cortada de la Deidad Ave Principal o tan sólo un tocado de ésta. En la iconografía maya del período Clásico Tardío (figura 14b-c), trípodas similares sirven como soportes de ofrendas de sacrificio sometidas al fuego. En el mural de San Bartolo, las criaturas sacrificadas ante los tres primeros árboles cósmicos llevan piedras dentro de sus abdomenes abiertos. Las finas líneas paralelas que decoran estas piedras son marcas de *kawak* que denotan piedra y se cuentan entre los ejemplos más tempranos de este motivo que se conocen entre los antiguos mayas. En el caso del segundo y del tercer árbol de la serie pintada en el Muro Poniente, las piedras aparecen en grupos de tres, en lo que quizá sean versiones tempranas del signo glífico del período Clásico del fogón formado por tres piedras, identificado primeramente por Linda Schele (ver Freidel *et al.*, 1993: 65-71). En investigaciones posteriores, Taube (1998: 434) notó que las tres piedras a menudo aparecen asociadas con humo o con fuego en los textos mayas del período Clásico, lo que brinda un fuerte apoyo a su identificación como piedras de fogón (figura 15a-c). En San Bartolo, puede apreciarse que de las piedras que hay en los abdomenes de las criaturas sacrificadas emerge lo que bien podría ser humo o llamas. La Estela 13 de Yaxhá, que data del período Clásico Tardío, ilustra un trípoде ritual que sostiene a un infante sacrificado;

FIGURA 15. LAS TRES PIEDRAS DE FOGÓN EN LA ESCRITURA Y EL ARTE DE LOS ANTIGUOS MAYAS



- A: PIEDRAS DE FOGÓN CON UN SIGNO DE FUEGO ENCIMA; DETALLE DE ESTELA DE TONINÁ (TOMADO DE TAUBE, 1998: FIG. 3D).
 B: PIEDRAS DE FOGÓN CON HUMO O LLAMAS; DETALLE DEL MONUMENTO 74 DE TONINÁ (TOMADO DE TAUBE, 1998: FIG. 3C).
 C: PIEDRAS DE FOGÓN ENCENDIDAS ENCIMA DE UN SIGNO CELESTE; DETALLE DE LA ESTELA 16 DE COPÁN (TOMADO DE TAUBE, 1998: FIG. 3F).
 D: DETALLE DE PASAJE ADIVINATORIO CON LOS PRIMEROS GLIFOS DE OCHO COLUMNAS QUE MENCIONAN LOS RUMBOS DEL MUNDO, LAS PIEDRAS DE FOGÓN Y OTROS ELEMENTOS CÓSMICOS; CÓDICE DE MADRID, P. 43B.
 E: PIEDRAS DE FOGÓN ENCIMA DE TORTUGA TERRESTRE CON LLUVIA QUE CAE DEL CIELO OSCURECIDO; CÓDICE DE MADRID, P. 71A.

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

humo o quizás llamas surgen de las tres piedras colocadas sobre el cuerpo, siendo éstas una clara representación de las tres piedras y de los fuegos rituales colocados en los abdómenes abiertos del venado y del pavo en las escenas pintadas en San Bartolo (figura 14b). Otra escena del período Clásico Tardío representa a un infante sostenido en un trípode similar, con un incensario encendido debajo (figura 14c).

Aunque las piedras de fogón de San Bartolo probablemente aludan a que las criaturas se están cocinando y forman parte de una ofrenda, también tienen un significado cosmológico. Entre los antiguos mayas, las tres piedras se relacionan simbólicamente con la erección de los árboles cósmicos y el eje central (Freidel *et al.*, 1993: 65-71; Taube, 1998). Esto se representa de manera gráfica en Seibal, sitio en el que las tres piedras del fogón constituyen el signo principal de su glifo emblema. La Estructura A-3 de Seibal es un edificio que denota los rumbos del mundo y el *axis mundi* central; se trata de una plataforma radial que presenta cuatro estelas en las direcciones cardinales, una frente a cada una de las cuatro escalinatas, así como una quinta estela en el centro de la superestructura del templo. Ocultos bajo esta estela central se hallaron tres guijarros de jade, que claramente simbolizan las piedras de fogón del *axis mundi* (Taube, 1998: 441).

Lejos del área maya, en el centro de México durante el período Postclásico Tardío, el símbolo del fogón central formado con tres piedras tiene que ver con la creación del fuego nuevo, la caza de animales y la fundación de territorios orientados hacia los cuatro rumbos cardinales, además de aludir a los orígenes de la institución de gobierno. Lo que queda del inicio de los Anales de Cuauhtitlan narra la creación de las cuatro direcciones y el centro del mundo en términos de la cacería y ofrenda en sacrificio de los animales cazados (ver Bierhorst, 1992: 23). Si bien la porción inicial de este pasaje está incompleta, el texto menciona la delineación de las direcciones por colores en términos de la cacería de diversos animales: el águila, el jaguar, la serpiente, el conejo y el venado. Si bien los animales al principio se describen como amarillos,

cuando se les menciona de nuevo, en el mismo orden, se dice que son rojos —color que aquí se asocia con el sur. Resulta claro que originalmente se incluyeron los cuatro rumbos y los colores asociados con cada uno de ellos. Además, el texto menciona que una diosa tutelar de los chichimecas, Itzpapálotl, dio la instrucción de que debía hacerse una ofrenda de las presas cobradas en la caza al dios central del fuego, Xiuhtecuhtli, así como a los dioses específicos de las tres piedras del fogón: “Y cuando haya concluido vuestra cacería, dejad vuestras presas en manos de Xiuhtecuhtli, el Espíritu Viejo, a quienes estos tres han de cuidar: Mixcóatl, Tozpan e Ihuítl. Son éstos los nombres de las tres piedras del fogón” (Bierhorst, 1992: 23). En este pasaje, los tres dioses de las piedras del fogón son los protectores del *axis mundi*, personificado aquí por Xiuhtecuhtli, dios del fuego, como fogón central.

Los Anales de Cuauhtitlan mencionan posteriormente otra versión de este episodio, “cuando comenzó el gobierno de los chichimecas” (Bierhorst, 1992: 27). En este relato, Itzpapálotl ordena la creación de la casa de cuatro lados y petate, a partir de materiales silvestres del desierto, en aparente referencia al palacio y trono originales de los chichimecas:

Cuando comenzó el gobierno de los chichimecas, una mujer llamada Itzpapálotl les habló, diciéndoles: “Debéis hacer de Huactli vuestro gobernante. Id a Necuameyocan y construid una casa de espinas, una casa de maguey. Y en ella, habréis de extender el petate de espinas, el petate de maguey.” (Bierhorst, 1992: 27)

Itzpapálotl ordena entonces a los chichimecas obtener presas, disparando sus flechas hacia los cuatro rumbos. Los animales así muertos son posteriormente presentados a Xiuhtecuhtli y sus tres dioses, quienes claramente constituyen las mismas piedras de fogón, con el fin de cocinarlos como ofrendas de sacrificio:

Y cuando hayáis terminado vuestra cacería y hayáis recogido a los sagrados: el azul, el amarillo, el blanco y el rojo; el águila, el jaguar, la serpiente y el conejo, etc., deberéis colocar a Tozpan, Ihuítl y a Xiuhnel a cuidar a Xiuhtecuhtli, etc. Es ahí donde deberéis cocinar a vuestras capturas. (Bierhorst, 1992: 27)

Es muy probable que el acto de cazar denote la posesión simbólica de un territorio, dado que cazar y consumir animales silvestres no sería posible en los cotos de caza de otros pueblos. En los Anales de Cuauhtitlan, la creación del territorio y del gobierno chichimecas se describen en términos de los cuatro rumbos y de la cacería y ofrenda de animales cazados, temas todos que son completamente congruentes con las escenas representadas en el Muro Poniente.

En el pensamiento maya, tanto en la antigüedad como actualmente, una metáfora muy común del cosmos es la casa de cuatro lados; los cuatro postes de las esquinas corresponden a los cuatro árboles cósmicos y el fogón central, constituido por tres piedras, constituye el *axis mundi* central, mencionado también en los Anales de Cuauhtitlan (Taube, 1998: 429-433). La página 43b del Códice de Madrid, que data del período Postclásico Tardío, tiene un pasaje que consta de ocho columnas verticales, de las que las primeras cuatro comienzan con los rumbos del mundo, seguidos por las tres piedras del fogón, un signo de casa, el glifo de fuego y, finalmente, un compuesto que contiene una vasija (figura 15d). Esta serie de glifos probablemente aluda a los cuatro rumbos en relación con el fuego y con las piedras del fogón del centro de la casa cósmica. Entre los antiguos mayas, las tres piedras del fogón pueden representarse en el lomo de la tortuga terrestre, denotando el pivote central del mundo (figura 15e).³

Volviendo al mural, resulta interesante constatar que, a diferencia de lo que ocurre en el caso del segundo y del tercer árbol, la ofrenda de sacrificio frente al primer árbol cósmico muestra cinco y no tres piedras. Linda Brown (comunicación personal, 2004) nos ha sugerido que las cinco piedras podrían aludir al establecimiento inicial de los cuatro rumbos del mundo más el centro. Brown señala que los grupos de cinco piedras son importantes en los ritos contemporáneos de los grupos mayas de las Tierras Altas, pues permiten colocar dos vasijas de manera contigua sobre piedras de fogón dispuestas en forma de quincunce. Entre los mayas

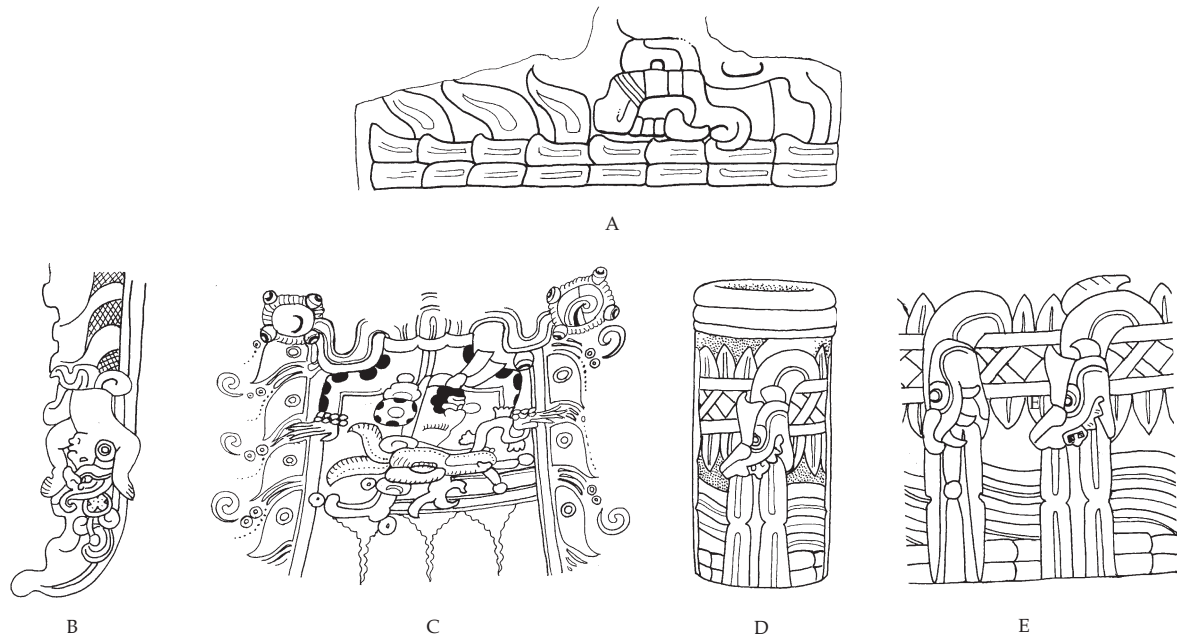
chortís contemporáneos, las celebraciones de Año Nuevo entrañan la obtención de cinco piedras más o menos esféricas de un estanque sagrado situado en El Orégano, con el fin de formar un diagrama del cosmos, con cuatro puestas en las esquinas y una en el centro (Girard, 1962: 23, 39-41). Asimismo, según Girard, la colocación ritual de estas cinco piedras en el altar por parte del sacerdote nativo constituye una recreación simbólica tanto del mundo como del tiempo. Vale la pena no olvidar que estas piedras se toman de un estanque pues, como habremos de ver con mayor detalle más adelante, las cinco piedras que aparecen en la pintura de San Bartolo se colocan junto con un pescado sacrificado y en el contexto más amplio la acción se lleva a cabo en un ambiente acuático.

Considerando las tres ofrendas animales que aparecen en San Bartolo (pescado, venado y pavo), podemos ver que cada uno de los cazadores Jun Ajaw lleva sobre la espalda a un animal que corresponde a éstas (figura 7). En lo que puede apreciarse del Individuo 1, podemos ver una aleta y parte del cuerpo de un pescado que gotea sangre proveniente de una herida que alcanza a verse en la parte superior de su lomo, lo que quizás denota un pescado atravesado por una lanza, en gran medida como el gran pescado que aparece en el tazón de ofrenda que hay frente al árbol (figura 57). En el caso del Individuo 3, el cazador carga un pequeño venado —la misma criatura que se ofrece en este árbol (figura 58).⁴ El par de aves unido a su recipiente tejido identifican al Individuo 5 como un cazador de aves y ante su árbol podemos ver un pavo ocelado con una carnosidad prominente (figura 59).

El primero de los jóvenes que ofrecen su sangre, el Individuo 1, muestra grandes manchas sobre el cuerpo. Si bien resulta tentador identificar éstas como las manchas negras circulares que es común hallar con las formas de Junajpu que se conocen para el período Clásico así como en el caso de los otros tres personajes masculinos de San Bartolo, estas marcas son ovaladas y no circulares. Además, aunque los otros tres personajes Jun Ajaw presentan manchas circulares en el rostro, las marcas de sus cuerpos son totalmente distintas. Los Individuos 3, 5 y 7 presentan filas de círculos rojos abiertos, y cada fila termina en una progresión cada vez más pequeña de puntos sólidos, pintados en sus muslos, pantorrillas, torsos y en la parte superior de sus brazos. Si bien estos elementos rojos podrían representar sangre que escurre, ciertamente son muy distintos de los chorros de sangre de bordes irregulares pero color sólido que aparecen con frecuencia en los murales de San Bartolo, incluyendo los chorros que salen de los falos de los cuatro jóvenes. Es más probable que estas marcas rojas en el cuerpo denoten brillantes gotas de sudor. Los círculos unidos se parecen mucho a las marcas *kawak* del período Clásico maya, que bien podrían denotar la superficie brillante de la piedra húmeda. Además, una vasija de estilo códice que proviene de Calakmul tiene representaciones de renacuajos con este tipo de marcas *kawak* en sus cuerpos, lo que seguramente alude a la naturaleza acuática de estas criaturas y no a un carácter pétreo (figura 45b). Las marcas corporales que presentan los cuatro jóvenes bien podrían reflejar los entornos en los que viven y viajan. Así pues, las grandes manchas negras que presenta el Individuo 1 bien podrían ser manchas de lodo, del tipo de las que pueden adquirirse con facilidad si uno se dedica a pescar peces con lanza y, de hecho, a este personaje se le representa en pie sobre una banda negra de ondulante agua. En contraste con esto, las marcas rojas sobre los cuerpos de los otros personajes podrían ser representaciones de rasguños que escurren sangre, consecuencia de correr a través de arbustos espinosos en pos de presas o bien perspiración debida al ejercicio físico en un clima tropical. Además de sus marcas corporales distintivas, el pescador de la primera escena lleva sólo sencillas ajorcas atadas, en tanto que los otros tres jóvenes llevan en las piernas prendas ceñidas atadas con hojas. Estas hojas bien podrían denotar un reino terrestre, más que uno acuático.

El pescador que representa el Individuo 1 aparece en pie en una corriente de agua, representada por un ejemplo temprano de la ondulante “banda de agua” marcada por puntos en sus crestas, lo que posiblemente denote rocío o burbujas formadas por las olas. Hay versiones más grandes y más complejas de éstas más hacia el norte del Muro Poniente, encima de olas mucho más violentas, que probablemente denoten el mar. Bajo la banda de agua del Individuo 1, hay una

FIGURA 16. FIGURAS DE SAURIOS, CHORROS DE AGUA Y DE SANGRE EN EL ARTE MAYA TEMPRANO



- A: PORCIÓN BASAL DE ESTELA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, QUE MUESTRA UNA CABEZA ZOOMORFA CON ESCAMAS Y PROBABLES ELEMENTOS DE SANGRE; ESTELA 12 DE KAMINALJUYÚ (CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 172).
- B: PERSONAJE PARTIDO EN UN CHORRO DE SANGRE QUE CAE; DETALLE DE LA ESTELA DE HAUBERG (CONFORME A SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 66).
- C: PERSONAJE PARTIDO EN UN CHORRO QUE CAE DE LA BOCA DE UN SAURIO (CONFORME A CHINCHILLA MAZARIEGOS, 2006: 83).
- D: VASIJA DE PIEDRA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO CON PEZ, SOBRE ELEMENTOS QUE PARECEN ESCAMAS Y UNA BANDA ONDULANTE DE AGUA (CONFORME A BERJONNEAU Y SONNERY, 1985: NO. 316).
- E: DIBUJO APLANADO DE UN PEZ QUE ESCUPE AGUA Y UNA SERPIENTE QUE ESCUPE SANGRE, ESCULPIDOS EN UNA VASIJA DE PIEDRA (DIBUJO HECHO A PARTIR DE FOTOGRAFÍAS CORTESÍA DEL MUSEO DE ARTE DE DENVER).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

banda basal, formada por dos niveles de elementos parecidos a escamas, lo que hace recordar la porción tallada más baja de la Estela 12 de Kaminaljuyú (figura 16a). Según Parsons (1986: 68), la cabeza central que está en la base de la talla de la Estela 12 de Kaminaljuyú denota un “dragón terrestre.” Por desgracia, dado que falta la porción superior de la estela, no se sabe si esta cabeza también sostenía un árbol. Los elementos curvos en forma de coma que hay sobre la banda de Kaminaljuyú hace pensar en los chorros de sangre que aparecen en la Estela de Hauberg, que data del período Clásico Temprano, y en la complejamente ilustrada tapa de tazón de Becán, de reciente excavación, que probablemente representa una batalla mítica con el monstruo terrestre, de naturaleza sauriana (figura 16b-c; ver Houston *et al.*, 2006: 95). Tanto en la Estela de Hauberg como en la escena pintada en la vasija de Becán, pueden verse cuerpos humanos desmembrados dentro del chorro que cae, lo que denota con claridad su naturaleza sangrienta y de sacrificio. Además del monumento de Kaminaljuyú, una vasija de piedra tallada, que data del período Preclásico Tardío, lleva la representación de una suavemente ondulante banda de agua sobre las mismas dos filas de formas escamosas (figura 16e). En una banda por encima de esto, puede verse una serpiente que

arroja sangre por la boca y un pez que arroja un chorro de agua recordando, una vez más, el tema acuático del primer árbol. Entre los antiguos mayas, pescar era simbólicamente un acto para hacer llover (Taube, 1995: 95) y a este respecto vale la pena hacer notar la presencia de negras cuentas de agua que escurren del abdomen del pescado que se halla en el soporte trípode de ofrenda.⁵

El chorro del Muro Poniente y la banda escamosa terminan en una cabeza zoomorfa de la que surge el árbol cósmico. Considerando lo que bien podría representar un cuerpo escamoso, es concebible que la cabeza sea una representación del cocodrilo de la tierra, el cual a menudo se representa como un árbol cósmico en el arte de los antiguos mayas. No obstante lo anterior, debe señalarse que en la Estela 25 de Izapa, que es más o menos contemporánea, al igual que en otros ejemplos del período Clásico, el cocodrilo de la tierra es representado erguido en sus miembros anteriores, y el “tronco” de su cuerpo se transforma en el árbol cósmico. En el caso del árbol de San Bartolo, sin embargo, el árbol crece directamente de la cabeza, la cual está marcada con líneas de puntos minúsculos, que aparentemente denotan humedad y niebla. Dado su perfil, dentición y el hecho de que su cabeza se transforma en nubes de niebla, la cabeza del primer árbol corresponde más a Chahk que al cocodrilo de la tierra y habrá de señalarse que la ya mencionada banda de olas que aparece más hacia el norte en el Muro Poniente termina en una probable cabeza de Chahk. Al respecto, cabe apuntar que en la representación de los árboles cósmicos direccionales en las páginas de Año Nuevo del Códice de Dresde, el primer “árbol,” que aparece en la página 25, es una efigie de Chahk, dios de la lluvia, siendo el único ejemplo deificado que aparece en la serie de cuatro árboles.

En el caso de la serie de árboles cósmicos de San Bartolo y de las escenas de sacrificio asociadas con cada uno de ellos, cada uno de los personajes se representa en un entorno o ambiente diferente: en tanto que el pescador se encuentra claramente en una región acuosa, el cazador de venados se representa en la tierra y el cazador de aves se halla ligeramente por encima de la línea de piso del mural, como si flotara en el aire. Los tres primeros personajes probablemente denoten los niveles básicos del cosmos, cada uno con su animal icónico de sustento: el inframundo acuoso (pescado), la superficie de la tierra (venado) y el entorno celestial (pavo). En el área maya, estas tres clases de animales siguen considerándose presas especialmente valiosas: los grandes peces, parecidos a lubinas; los venados y los pavos ocelados salvajes. El cuarto joven, sin embargo, carece tanto de una presa que lleve a cuestas como inclusive de un animal para el sacrificio. En lugar de ellos, el suelo contiguo a la base de este cuarto árbol está cubierto con flores amarillas, que emiten volutas de aroma; se trata de las mismas flores que aparecen en el cuerpo de la serpiente emplumada representada en el Muro Norte (Saturno *et al.*, 2005). Estas flores fragantes quizás aludan al “alimento” simbólico de dioses y ancestros y este árbol podría corresponder a un reino paradisiaco de dulces aromas y flores (si se desea contar con mayores detalles sobre el papel de las flores en la concepción maya del paraíso, consultar Taube, 2004b).

Como se mencionó brevemente, los árboles cósmicos representados en las páginas 25 a 28 del Códice de Dresde muestran paralelos notables con las escenas direccionales representadas en San Bartolo. Vemos una relación notable en las ofrendas mismas: ante tres de los árboles del Códice de Dresde (páginas 26 a 28) se hallan las mismas ofrendas animales puestas en tazones: un pavo (sur), un pescado (poniente) y unas ancas de venado (norte). No obstante, el árbol oriental que aparece en la página 25 muestra un gran incensario vertical que toma el lugar de las ofrendas de animales asociados con los demás rumbos. El incienso corresponde a las flores aromáticas que aparecen en San Bartolo en el caso del Individuo 7, el cuarto Jun Ajaw, y del árbol asociado con él (figura 60). Como se ha señalado, esta porción del muro fue dañada de manera considerable por la quema de ofrendas —probablemente incienso—, que también mancharon el piso. Aunque no se presentan en el mismo orden, las ofrendas y los árboles cósmicos que aparecen en las páginas del Año Nuevo en el Códice de Dresde son notablemente similares a la serie presente en San Bartolo, a pesar del hecho de que fueron pintadas unos 1,500 años después de la pintura del Muro Poniente.

El paralelo existente con las páginas de Año Nuevo del Códice de Dresde hace surgir

la cuestión de asignar rumbos a los cuatro árboles cósmicos y a los sacrificios ilustrados en el Muro Poniente. Este problema aún no resuelto depende, a su vez, de conocer el orden de lectura de las escenas. En el Códice de Dresde, el movimiento direccional de las cuatro escenas va en el sentido de las manecillas del reloj: Oriente a Sur, a Poniente, a Norte. En San Bartolo, ya hemos considerado la posibilidad de que las escenas de sacrificio hayan debido leerse a partir del eje central del cuarto, en el punto en el que aparece el texto vertical, moviéndonos desde ahí hacia el sur. Si estamos en lo correcto, hallamos un reflejo parcial de la misma estructura presente en el Códice de Dresde, con la escena inicial correspondiendo al Oriente y a su ofrenda de incienso o de flores aromáticas. Si se considera que el Oriente es el más importante de los cuatro rumbos del mundo, su aparición en la escena inicial en ambos casos parece apropiada.

La asignación de los tres rumbos restantes a los otros árboles pintados en San Bartolo es algo más problemático, pues la secuencia de las ofrendas mismas no corresponde de manera perfecta a la disposición del Códice de Dresde:

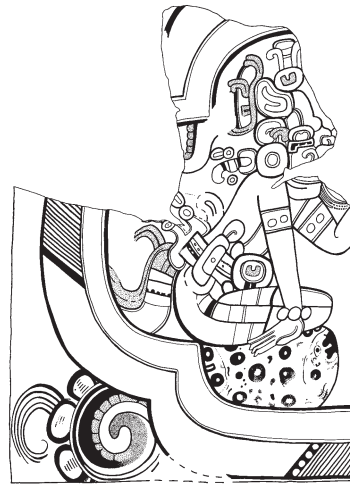
SAN BARTOLO	CÓDICE DE DRESDE
1. Flor	1. Incienso (Oriente)
2. Pavo	2. Pavo (Sur)
3. Venado	3. Pescado (Poniente)
4. Pescado	4. Venado (Norte)

Es posible que la segunda escena del Muro Poniente, con su sacrificio asociado del pavo, sea una escena alusiva al Sur, pero esto es algo especulativo y habrá de discutirse con mayor detalle más adelante. Y, si intentamos avanzar en la cuestión de la correspondencia con los rumbos, veremos que la tercera y la cuarta escena presentan muchas ambigüedades; o bien las ofrendas están “cambiadas” en relación con el orden de los rumbos presentes en el Códice de Dresde o bien los rumbos mismos no corresponden. Además la rotación, que explícitamente avanza en el sentido de las manecillas del reloj en los árboles cósmicos del Códice de Dresde con todo y sus glifos direccionales acompañantes, no corresponde con la secuencia de los cargadores de año que también aparece en el Códice y cuyo orden es contrario al de las manecillas del reloj, partiendo del Oriente (Ben) al Norte (Etz'nab), al Poniente (Ak'bal) y, finalmente, al Sur (Lamat). Partiendo de la evidencia conocida, resulta imposible resolver el asunto tocante a la correspondencia direccional en la secuencia de los murales de San Bartolo con las páginas de Año Nuevo del Códice de Dresde.

LAS DEIDADES AVES PRINCIPALES

Cada uno de los árboles cósmicos ilustrados en el mural presenta en su parte superior una gran ave mítica y cada una de ellas es la representación, con ligeras variantes, de la llamada “Deidad Ave Principal,” que Lawrence Bardawil (1976) identificó por primera vez y que posteriormente ha sido estudiada por otros investigadores (Cortez, 1986; Taube, 1987; Guernsey Kappelman, 2004). Como lo han mencionado muchos autores, esta criatura tiene una correspondencia distante con el personaje “Siete Guacamaya” (Vucub Caquix) del Popol Vuh, la monstruosa ave a quien derrotan los Gemelos Heroicos. Resulta curioso que, aunque existen escenas en el arte maya de los períodos Preclásico Tardío y Clásico que ilustran la mítica batalla entre los Gemelos Heroicos y la monstruosa ave (por ejemplo, las Estelas 2 y 25 de Izapa), los cuatro jóvenes que aparecen en el mural de San Bartolo no muestran antagonismo abierto alguno hacia esta criatura. En lugar de ello, hacen ofrendas frente a cada ave y cada árbol cósmico. En las fuentes del período Clásico, no existe evidencia de que la gran ave haya sido llamada “Siete Guacamaya”; en esta época el nombre de este personaje más bien parece haber sido Muut Itzamnaaj; es decir, “Pájaro Itzamnaaj,” el aspecto de ave de la anciana deidad creadora Itzamnaaj, también conocida como Dios D (lectura propuesta por Stuart y citada en Houston *et al.*, 2006: 236).

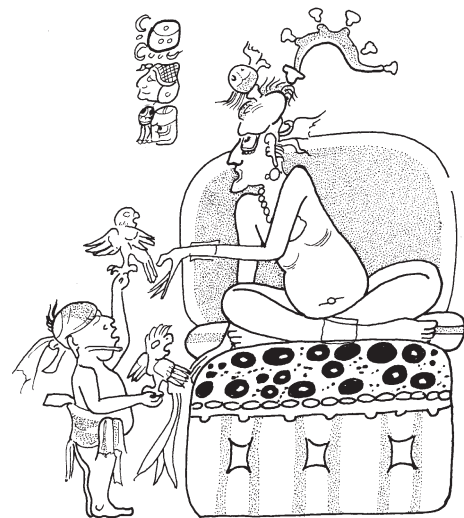
FIGURA 17. REPRESENTACIONES DE FORMAS DE ITZAMNAAJ DE LOS PERÍODOS PRECLÁSICO TARDÍO Y CLÁSICO



A



B

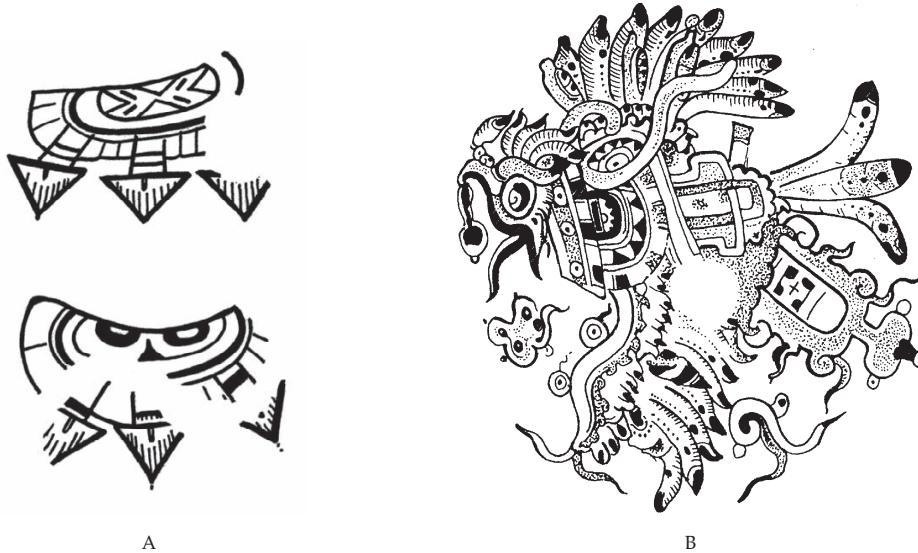


C

- A: PERSONAJE ENTRONIZADO CON CABEZA DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; PINTURA MURAL DEL MURO ORIENTE; ESTRUCTURA SUB-1A DE *LAS PINTURAS* (DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: ITZAMNAAJ DANZANTE, PARCIALMENTE TRANSFORMADO EN LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 578).
- C: ITZAMNAAJ ENTRONIZADO, RECIBIENDO QUETZAL Y GUACAMAYA O LORO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A KERR, 2000: 1005 [K7727]).

Otros han sugerido que el antiguo nombre de esta criatura era Itzam Yeh (Freidel *et al.*, 1993: 170), si bien esta propuesta se basa en una lectura epigráfica incorrecta. Como lo ha señalado Hellmuth (1987: 255-262), la Deidad Ave Principal presenta asociaciones visuales estrechas con el Itzamnaaj antropomorfo y hay varias escenas que parecen retratar a Itzamnaaj en el acto de transformarse en su equivalente de carácter aviar (figura 17b). Dada la repetición en la representación de jóvenes nobles moteados, árboles y aves, la escena mural de San Bartolo muestra claras relaciones temáticas

FIGURA 18. REPRESENTACIONES DE ALAS DE AVE CON FILOS DE PIEDRA EN EL ANTIGUO ARTE MAYA



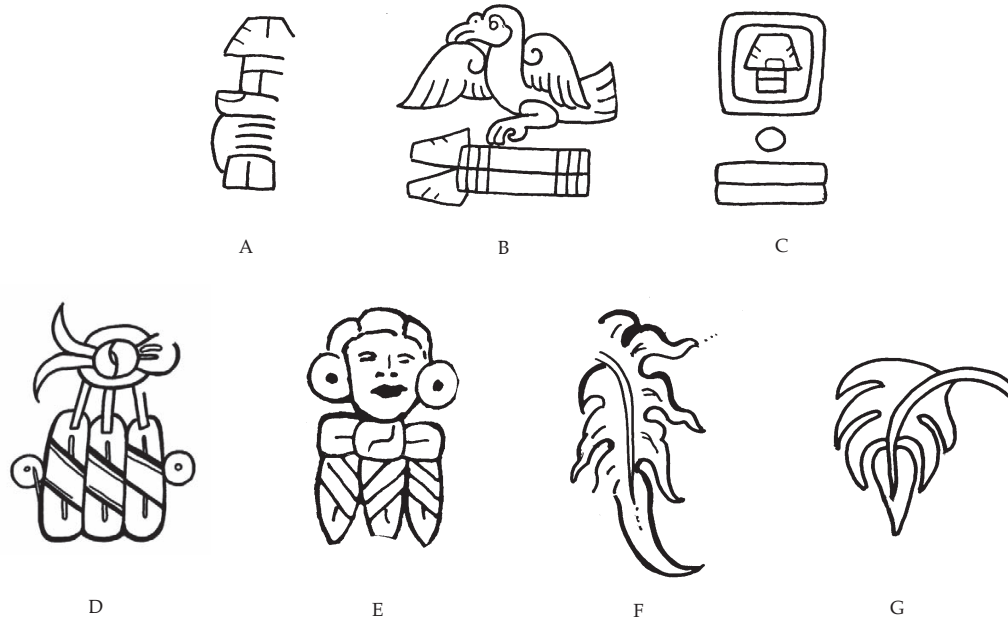
- A: DETALLES DE ALAS DE AVE DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE APARECE SOBRE EL CUARTO ÁRBOL CÓSMICO (INDIVIDUO 8); NÓTENSE LAS TRES PUNTAS MONTADAS EN CUERPOS DE LANZAS O FLECHAS EN CADA ALA (DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: BÚHO DE ESTILO TEOTIHUACANO EN EL QUE UN ALA PRESENTA NAVAJAS DE OBSIDIANA Y LA OTRA DE PEDERNAL (DIBUJO DE SIMON MARTIN, EN MARTIN Y GRUBE 2000: 39).

con el Popol Vuh, si bien el contenido es diferente.

Una imagen del Muro Oriente del edificio Sub-1A de San Bartolo guarda relación con representaciones de Muut Itzamnaaj. En la esquina nororiental del cuarto hay un personaje entronizado, sentado dentro de una forma cuadrifoliada; probablemente se trate de una forma temprana de Itzamnaaj (figura 17a). Aunque su cuerpo es humano, la cabeza es la de la Deidad Ave Principal en la forma en que se le puede ver con frecuencia representada en la pintura del Muro Poniente. El personaje retratado en el Muro Oriente de San Bartolo aparece sentado en un trono de jaguar y se inclina hacia adelante, recargándose en uno de sus brazos, en tanto que el otro se extiende hacia adelante. En su carácter de ser supremo del panteón maya, Itzamnaaj a menudo aparece sentado en un trono, y en un vaso pintado se le muestra sentado con las piernas cruzadas sobre un cojín de jaguar, recargado en su brazo derecho, en una pose casi idéntica a la que aparece en el Muro Oriente (figura 17a, c).

Las cinco grandes aves de la pintura del Muro Poniente (que en nuestra designación se identifican como Individuos 2, 4, 6, 8 y 9) comparten varias características. Aunque falta gran parte del Individuo 2, todos ellos parecen haber sido de escala similar y todos parecen haber sido representados con las alas abiertas, dominando visualmente en gran medida cada una de las escenas. De hecho, mediante una comparación de la composición y de la técnica pictórica, es posible encontrar evidencias que sugieren el uso de un estencil para pintar los Individuos 2, 4 y 6. Los bordes superiores de las alas de todas las aves muestran rostros serpentinos estilizados, en lo que constituye una característica común de este ser (Bardawil, 1976). Las alas también muestran cartuchos glíficos directamente por debajo de los perfiles serpentinos; la mayoría de ellos llevan bandas diagonales en su interior: el llamado signo "de espejo" que denota superficies brillantes o reflejantes (ver Schele y Miller, 1983). No obstante, la cuarta ave que aparece sobre

FIGURA 19. COMPARACIÓN DE ELEMENTOS DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE DE SAN BARTOLO CON LA ESCRITURA Y EL ARTE TEMPRANOS DE OAXACA



- A-C: GLIFOS DE MONTE ALBÁN II CON DARDOS MONTADOS EN LANZAS O EN FLECHAS QUE EXHIBEN PUNTAS SERRADAS (VER FIG. 18A; DIBUJOS DE KARL TAUBE CONFORME A CASO, 1947: FIGS. 18F, 63, 68).
- D: CONJUNTO DE HACHUELAS DE CINTO QUE EXHIBEN BANDAS DIAGONALES, HALLADO DETRÁS DEL INDIVIDUO P12, PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE, SAN BARTOLO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST)
- E: CONJUNTO DE HACHUELAS CON BANDEADO DIAGONAL; DETALLE DE URNA DE LA ÉPOCA DE TRANSICIÓN ZAPOTECA; ALREDEDOR DEL AÑO 250 DE NUESTRA ERA (TOMADO DE TAUBE, 1996: FIG. 11A).
- F: FOLIACIÓN QUE CRECE A PARTIR DEL CINTURÓN DEL INDIVIDUO P15, SAN BARTOLO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST)
- G: FOLIACIÓN EN UN GLIFO ÑUÑE TEMPRANO; EL PUENTE, OAXACA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A URCID, 2001: FIG. 1.7A).

el probable árbol oriental, el Individuo 8, muestra cartuchos de ala que contienen los signos *k'in* y *ak'bal*, que aluden al día y a la noche, respectivamente. Tanto en el arte maya del período Preclásico Tardío como en el del período Clásico Temprano, la Deidad Ave Principal comúnmente lleva el pareo de los signos *k'in* y *ak'bal* en sus alas (ver Hellmuth, 1987: figs. 484-485, 489-495). Sin embargo, las marcas de las alas de las aves de San Bartolo resultan inusuales en un aspecto, pues sus cartuchos glíficos están forrados con puntas de proyectil hechas de piedra (figura 18a). En la iconografía maya del período Clásico, las aves a menudo muestran cuchillos en sus alas, incluyendo un ejemplo proveniente de Tikal, que muestra un búho de estilo teotihuacano con una de sus alas marcada con el signo de obsidiana, en tanto que la otra está marcada con el signo de pedernal (figura 18b). En el centro de México, durante el período Postclásico Tardío, es común ver representaciones de águilas con cuchillos de pedernal en sus alas.

En el caso de las alas de las aves cuatro y cinco, denominadas Individuos 8 y 9 de la pintura del Muro Poniente, las puntas parecen estar engastadas en una especie de lanza (figura 18a). Estos ejemplos guardan una fuerte semejanza con los dardos que aparecen en los textos tempranos de Monte Albán, incluyendo los glifos a grandes rasgos contemporáneos del Montículo J, de la fase II de Monte Albán (figura 19a-c). En el caso de uno de los textos de Monte Albán, la

FIGURA 20. PAREO DE LOS DIOSES SOLARES K'IN Y AK'BAL DURANTE EL PERÍODO CLÁSICO



A



B



C



D



E

- A: DEIDADES SOLARES K'IN Y AK'BAL EN EXPRESIÓN DE NÚMERO DE DISTANCIA; TABLERO DE LOS 96 GLIFOS, PALENQUE.
- B: DIOSES SOLARES K'IN Y AK'BAL EN LA BANCA DE BANDA CELESTE DE LA ESTRUCTURA 66C, COPÁN (CONFORME A WEBSTER *ET AL.*, 1998: FIG. 11).
- C: DIOSES SOLARES K'IN Y AK'BAL EN EL ZOOMORFO P DE QUIRIGUÁ, CON LA FORMA K'IN EN LA PULSERA DERECHA Y LA VARIANTE AK'BAL EN LA AJORCA IZQUIERDA (CONFORME A MAUDSLAY, 1889-1902, II: LÁM. 64).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

punta de un dardo engastado funge como nombre de un día, con casi total certidumbre el décimo octavo día: Pedernal. En los centros más tardíos de Xochicalco y Tula, se usa una punta de dardo como nombre de día y como cargador de año. Además de las puntas de dardo, los murales de San Bartolo comparten otras convenciones con la Oaxaca del período Preclásico Tardío. Entre las más impactantes se encuentra la presencia de una versión de la Deidad Ave Principal, a menudo llamada “El Ave de Pico Ancho” en el campo de los estudios sobre los zapotecos (Caso y Bernal, 1952: 199-206; Taube, 1987). Además, es posible asimismo hallar versiones del juego de tres hachuelas para cinturón que penden detrás del Individuo P12 en el arte zapoteco de los períodos Preclásico Tardío y Clásico, aunque en este caso penden típicamente de pectorales en forma de máscara (figura 19d-e). Sin embargo, las placas de estas hachuelas se ilustran casi de manera

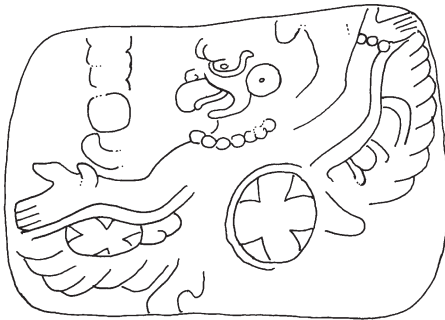
idéntica, con anchas bandas diagonales y una línea delgada que atraviesa su eje central. Además, un temprano texto ñuiñe pintado, que se halló en El Puente, Oaxaca, muestra una hoja de borde serrado similar a los ejemplos que existen en San Bartolo (figura 19f-g). Es más que probable que el rico *corpus* de imágenes que hay en los murales de San Bartolo habrá de permitir muchas comparaciones fructíferas con el arte y la escritura del período Preclásico Tardío de Oaxaca.

Si bien los signos mayas *k'in* y *ak'bal* representan el día y la noche, este par de signos también puede ser una alusión al sol, que atraviesa todos los días el cielo diurno y el inframundo nocturno. Un signo introductor de número de distancia, presente en el Tablero de los 96 Glifos de Palenque y que data del período Clásico Tardío, muestra a un par de dioses solares, uno de ellos con un signo *k'in*, en tanto que el otro lleva un signo *ak'bal* (figura 20a). Existe un par similar en una banca tallada, proveniente de la Estructura 66c de Copán, en la que hay un par de dioses solares que miran hacia adentro de la composición y que llevan signos *k'in* y *ak'bal* en sus cuerpos (figura 20b-c). En Quiriguá, el Zoomorfo P representa a un gran cocodrilo que lleva un brazalete marcado con el sol diurno en su pata derecha y otro marcado con el sol nocturno, denotado con el signo *ak'bal*, en el brazalete de su pata izquierda, lo que alude con claridad a la oposición dualista en el cuerpo de la criatura cósmica (figura 20d-e).⁶ Para el período Preclásico Tardío, existe una representación de la Deidad Ave Principal en Takalik Abaj que lleva un ala marcada con el signo *k'in* y un probable signo *ak'bal* en la otra. Sin embargo, esta ave también lleva un prominente signo *k'in* en el centro del abdomen (figura 21a). En la Estela 2 de Takalik Abaj, un dios celestial solar lleva un tocado de la Deidad Ave Principal (figura 21b). En San Bartolo, un dios solar fragmentario, que probablemente formaba parte de la pintura del Muro Oriente, lleva un traje de ave con una marca de *ak'bal* en su ala mejor conservada (figura 21c). La parte de su tocado que se ha conservado sugiere que también lleva la cabeza de la Deidad Ave Principal, incluyendo porciones del pico del ave y el medallón *ak'bal* con borlas. Parece que durante el período Preclásico Tardío, la Deidad Ave Principal era un ser estrechamente asociado con el sol, quizás inclusive era la representación de un aspecto particular del sol.

Aparentemente, todas las aves representadas en el Muro Poniente llevaban medallones florales *ak'bal* en la frente, lo que constituye un elemento diagnóstico tanto de la Deidad Ave Principal como de Itzamnaaj. Esta convención aparece por primera vez en el período Preclásico Tardío y, además de las de San Bartolo, lo llevan las representaciones de la Deidad Ave Principal que aparecen en los Altares 9 y 10, así como en la Estela 11 de Kaminaljuyú (figuras 22b, 23e; ver Parsons, 1986: figs. 140-41, 169). En el caso de las aves que se representaron en el Muro Poniente, pueden distinguirse medallones *ak'bal* en el caso de los Individuos 8 y 9, así como en el Individuo 6, si bien en este último caso el objeto flota ante el ave emitiendo volutas de aliento, lo que quizás denote su poder sobrenatural innato (figura 22a). Los signos *ak'bal* que aparecen en el centro de los medallones del Muro Poniente son rojos, negros y blancos, los mismos colores que aparecen en el caso de las complejas marcas *ak'bal* en la montaña representada en la pintura del Muro Norte (ver Saturno *et al.*, 2004). Los medallones presentes en el Muro Poniente llevan un elemento floral que sale del centro del signo *ak'bal*, característica hallada también en los ejemplos del período Clásico cuando los llevan Itzamnaaj y la Deidad Ave Principal. Como ya se ha mencionado, es probable que el dios solar ave de la estructura Pinturas Sub-1A al que hemos aludido llevara también este pendiente floral (ver figura 21c). En el caso de las aves pintadas en el Muro Poniente, las flores emergen de un elemento protuberante que se halla en el centro del signo *ak'bal* (por ejemplo, ver la figura 22a). Con sus formas redondas, cuatro pestañas en los bordes y el elemento protuberante central, los medallones *ak'bal* del Muro Poniente sugieren una tortuga con su cabeza y miembros que se proyectan hacia afuera. Sin embargo, no es probable que esta similitud fuera intencional, dado que los medallones *ak'bal* con el elemento central continúan representándose hasta el período Clásico Temprano y no tienen parecido alguno con tortugas (figura 22c-d). Más que la cabeza de una tortuga, el elemento sobresaliente probablemente represente el brote de una flor.

Es posible que el medallón *ak'bal* represente un espejo oscurecido, del tipo de los utilizados en ritos de adivinación. En la antigua Mesoamérica, los espejos circulares a menudo se representan

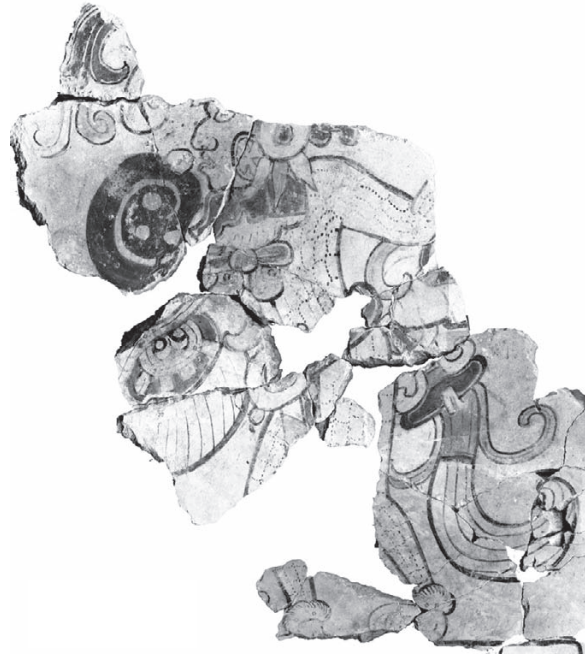
FIGURA 21. EJEMPLOS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL CON ATRIBUTOS SOLARES



A



B



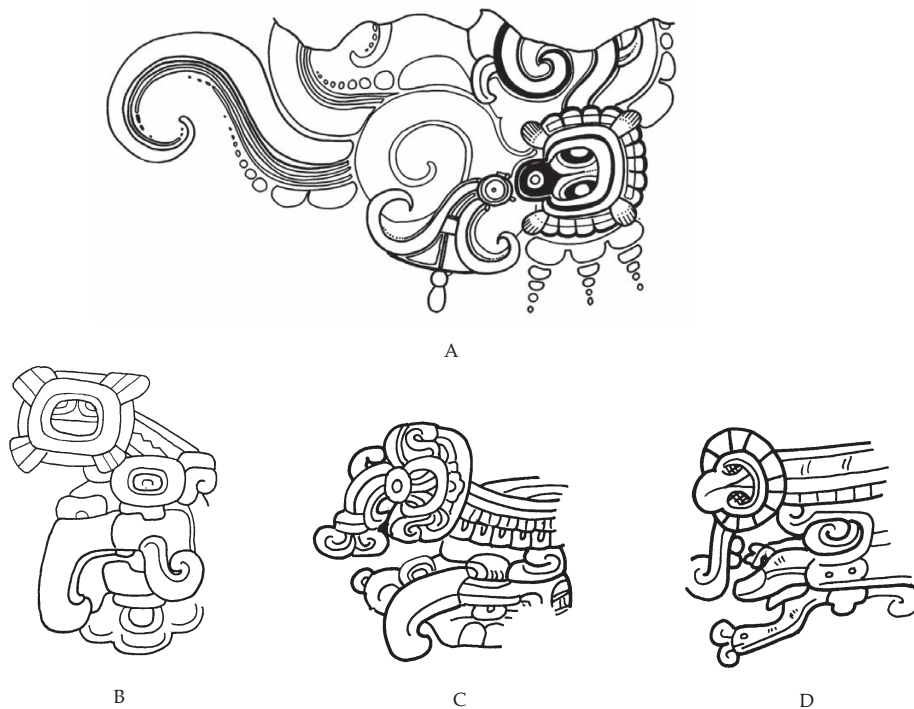
C

- A: DEIDAD AVE PRINCIPAL CON DISCO SOLAR EN EL ABDOMEN; ALTAR 30 DE TAKALIK ABAJ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A GUERNSEY, 2006: FIG. 5.3).
- B: DIOS SOLAR QUE LLEVA EL TOCADO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; ESTELA 2 DE TAKALIK ABAJ (TOMADO DE TAUBE, 1992B: FIG. 23A).
- C: DIOS SOLAR VESTIDO COMO LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; FRAGMENTOS DE PINTURA MURAL DEL MURO ORIENTE DE LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS (IMAGEN DIGITALIZADA COMPUESTA, HECHA POR WILLIAM SATURNO).

con bordes florales y pétalos, y en Teotihuacan los adornos florales hechos de cerámica que embellecen los incensarios llevan en el centro un espejo circular, hecho de mica (Taube, 1992a: 184, 1992b: 32-34). Aunque no están marcados con el signo *ak'bal* en su superficie, unos espejos circulares floriformes, marcados con el signo en forma de "U," aparecen también en la base de la cola de la mayoría de las aves del Muro Poniente, los Individuos 4 y 8, así como en el fragmento de dios solar ave, proveniente del Muro Oriente (figura 21c). Otro espejo como los de las colas aparece en la representación de la Deidad Ave Principal que hay en el Altar 13 de Takalik Abaj (figura 30b). Como lo señala Hellmuth (1987: 234-235), el elemento circular presente en la cola de la Deidad Ave Principal es el mismo disco que llevan personajes humanos en el pequeño elemento de espalda. Estos objetos dorsales son formas mayas tempranas de los espejos *tezcacuitlapilli* que los aztecas utilizaban en la parte baja de la espalda. Es muy probable que cuando la antigua nobleza maya usaba estos espejos con sus plumas pendientes, concibieran que con este acto llevaban simbólicamente la cola del ave sobrenatural.

Las aves sobrenaturales representadas en el Muro Poniente llevan un cráneo sinuoso notablemente similar a los ejemplos del Dios del Maíz presentes en los murales de San Bartolo.

FIGURA 22. LA DIADEMA AK'BAL DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL



- A: DIADEMA DE AK'BAL CON ELEMENTOS DE ALIENTO, QUE FLOTA FRENTE A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE ESTÁ EN EL TERCER ÁRBOL O INDIVIDUO 6 (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, CON DIADEMA DE AK'BAL; ALTAR 10 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS 1986: FIG. 141).
- C: TOCADO ZOOMORFO DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO CON DIADEMA AK'BAL, QUE LLEVA EL MISMO ELEMENTO QUE SE PROYECTA Y QUE APARECE EN EJEMPLOS MÁS TEMPRANOS EN LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE DE SAN BARTOLO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A BERJONNEAU Y SONNERY, 1985: NO. 352).
- D: DIADEMA AK'BAL CON ELEMENTO QUE SE PROYECTA; DETALLE DE VASIJAS TALLADAS DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 434).

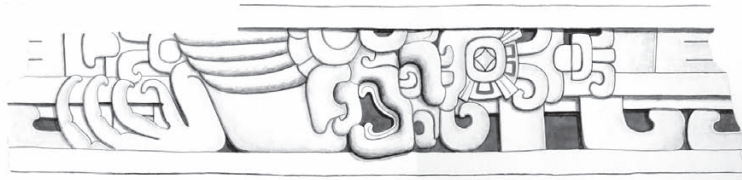
En el caso del Individuo 4, el ave incluso tiene un “rizo de maíz” infijo en su cabeza, característica hallada en ejemplos del Dios del Maíz del período Clásico (figura 58; ver Taube, 1985: figs. 2a, 3). La cresta de plumas que corona las cabezas de estas aves hace recordar los pelos que crecen en las puntas de las mazorcas de maíz, como si sus cabezas superiores fueran mazorcas simbólicas (figura 23a; en relación con las plumas como pelos simbólicos del maíz, ver Taube 2000: 305, 313-314). Ciertamente, la relación existente entre la cabeza y el maíz no es fortuita. El Itzamnaaj del período Clásico —equivalente antropomorfo de la Deidad Ave Principal— comúnmente lleva la misma cabeza tonsurada que el Dios del Maíz (Taube, 1985: 173). Incluso hay ejemplos de Itzamnaaj del período Clásico Tardío que ostentan frentes con una notable similitud a la de las aves de San Bartolo (figura 17c).

El mismo cráneo de forma extraña puede hallarse en otras ilustraciones de la Deidad Ave Principal que datan del período Preclásico Tardío, incluyendo ejemplos de Izapa, La Lagunita, Kaminaljuyú y Palo Gordo (figura 23c, e; para más sobre Palo Gordo, ver Navarrete 1986; Parsons 1986: fig. 75). Además, esta cabeza incluso aparece en ilustraciones olmecas de este ser que datan del período Formativo Medio, incluyendo ejemplos de un sangrador de jadeíta y de un núcleo

FIGURA 23. ELEMENTOS DE MAÍZ QUE APARECEN EN EJEMPLOS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL



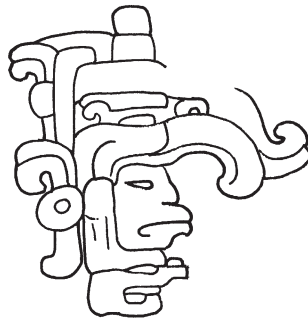
A



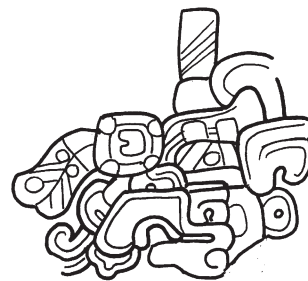
B



C



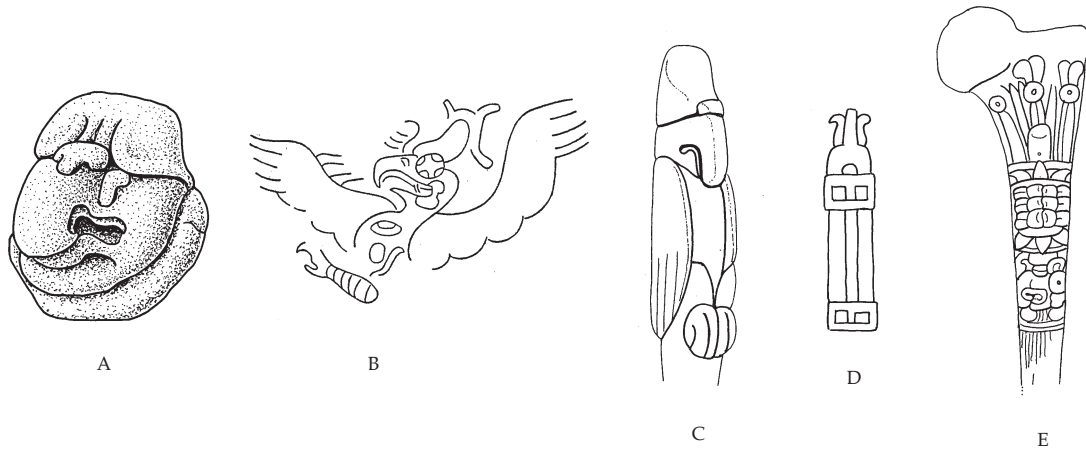
D



E

- A: DEIDAD AVE PRINCIPAL CON LA CABEZA SINUOSA DEL DIOS DEL MAÍZ MAYA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, CON MAZORCA DE MAÍZ ESQUEMATIZADA ENCIMA DE LA CABEZA; INDIVIDUO 8 DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: AVE DEIDAD PRINCIPAL DESCENDENTE, CON ELEMENTOS BIFURCADOS DE MAÍZ EN LA CABEZA Y EN LA COLA; FACHADA DE ESTUCO EN LA CORNISA EXTERIOR NORTE DE LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- C: DEIDAD AVE PRINCIPAL CON EL CRÁNEO SINUOSO DEL DIOS DEL MAÍZ Y UNA MAZORCA DE MAÍZ SOBRE LA CABEZA; DETALLE DEL MONUMENTO 8 DE LA LAGUNITA (VER FIG. 14A) (DIBUJO DE KARL TAUBE).
- D: DEIDAD AVE PRINCIPAL CON MAZORCA ESQUEMATIZADA SOBRE LA CABEZA; ESTELA 2 DE IZAPA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 3-4).
- E: DEIDAD AVE PRINCIPAL CON CRÁNEO SINUOSO Y MAZORCA DE MAÍZ BANDEADA SOBRE LA CABEZA; ESTELA 11 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 169).

FIGURA 24. ANTECEDENTES OLMECAS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL Y EL SANGRADO RITUAL

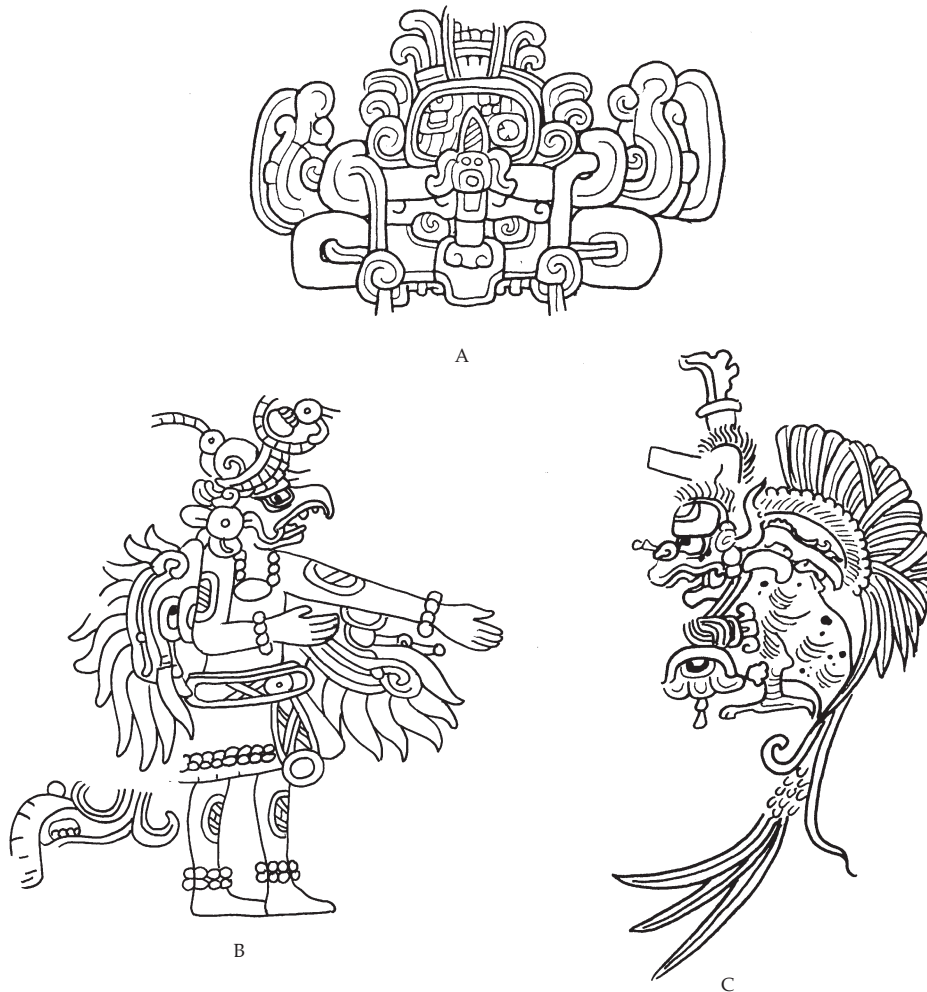


- A: FRAGMENTO DE FIGURILLA PROBABLEMENTE OLMECA, QUE MUESTRA UNA VERSIÓN TEMPRANA DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (DIBUJADO A PARTIR DEL OBJETO EXHIBIDA EN LA SALA DEL GOLFO DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DE LA CIUDAD DE MÉXICO).
- B: AVE OLMECA INCISA EN UN NÚCLEO POLIÉDRICO DE OBSIDIANA HALLADO EN LA VENTA; NÓTESE EL CRÁNEO SINUOSO HALLADO EN EJEMPLOS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO (CONFORME A DRUCKER, 1952: FIG. 48).
- C: SANGRADOR DE JADEÍTA PROBABLEMENTE CON VERSIÓN OLMECA DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (CONFORME A BENSON Y DE LA FUENTE, 1996: N.º 10).
- D: ELEMENTO INCISO EN LA PARTE POSTERIOR DEL SANGRADOR OLMECA, QUE MUESTRA UNA MAZORCA DE MAÍZ EMBLUMADA (A PARTIR DE UNA FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL MUSEO DE ARTE DE CLEVELAND).
- E: SANGRADOR RITUAL MAYA, HECHO DE HUESO, QUE MUESTRA A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL EN EL MANGO; PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO (CONFORME AL OBJETO IDENTIFICADO CON EL NÚMERO 87520 EN [HTTP://RESEARCH.MAYAVASE.COM/KERRPORTFOLIO.HTML](http://RESEARCH.MAYAVASE.COM/KERRPORTFOLIO.HTML)).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

poliédrico de obsidiana excavado en La Venta (figura 24b-c). Además del cráneo curvo, ambas aves presentan un pico largo y curvado hacia abajo, igual al de ejemplos mayas más tardíos de la Deidad Ave Principal, que datan de los períodos Preclásico Tardío y Clásico. El ejemplo de La Venta lleva una cresta de plumas que la corona, característica que también puede observarse en relación con las aves de San Bartolo (figura 24b). Además, Constance Cortez (1986: 17) compara el rostro estilizado que aparece en el abdomen del ave de La Venta con los ejemplos mayas del período Preclásico Tardío de la Deidad Ave Principal, en los que aparece un rostro esquemático dibujado en la región del abdomen (figura 24b; ver también Parsons, 1986: figs. 140-141). Además de un ojo que posiblemente lleve un signo de estrella, el ave de La Venta ostenta una mandíbula esquelética, característica que también se halla en uno de los dos personajes ave sedentes incisos en un pectoral olmeca tardío (ver Clark y Pye, 2000: fig. 12b). En tanto que este personaje lleva un objeto dorsal que contiene un elemento romboide, que muy posiblemente sea un signo de estrella, el individuo opuesto lleva un elemento dorsal que se asemeja a los signos solares mayas posteriores. Con sus picos curvados fuertemente hacia abajo, estos personajes ave probablemente sean otras versiones olmecas de la Deidad Ave Principal, quizás denotando los aspectos nocturno (estrella) y diurno (sol) de este ser. La fachada exterior, hecha de estuco, de la cornisa norte del edificio Sub-1A retrata a una Deidad Ave Principal descendente, que ostenta una probable estrella en su tocado (figura 23b). A diferencia de la mayoría de los retratos de este ser, incluyendo a los ejemplos presentes en las pinturas del Muro Poniente, el ave no tiene los ojos en forma de “L” del

FIGURA 25. EJEMPLOS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL CON COLA DE MAZORCA DE MAÍZ



- A: TOCADO DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO QUE MUESTRA A UNA DEIDAD AVE PRINCIPAL DESCENDENTE CON UNA MAZORCA DE MAÍZ EN EL CENTRO DE SU COLA; MONUMENTO 26 DE QUIRIGUÁ (CONFORME A ASHMORE, 1984: FIG. 6).
- B: DETALLE DE VASO DE KAMINALJUYÚ, DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, QUE MUESTRA A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL CON COLA QUE TERMINA EN UNA MAZORCA DE MAÍZ (CONFORME A KIDDER ET AL., 1946: FIG. 207E).
- C: DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO, CON COLA COMO MAZORCA DE MAÍZ CON PUNTAS DE PLUMA DE QUETZAL EN LUGAR DE LOS PELOS DE LA MAZORCA (CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 579).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

dios solar diurno, sino los ojos en espiral asociados con los seres que se mueven en la oscuridad y el inframundo (para una mayor discusión del simbolismo de los ojos, ver Houston y Taube, 2000: 283-285). Debe notarse que, en la iconografía maya posterior, la Deidad Ave Principal aparece con signos de estrella, del sol y de otros elementos celestiales.

Michael Coe (comunicación personal, 2004) señala que la aparición de la Deidad Ave Principal olmeca como sangrador es congruente con la iconografía maya del período Clásico

posterior. En el arte maya del período Clásico, los mangos de los instrumentos de sangrado a menudo llevan la cabeza de la Deidad Ave Principal, a la que generalmente se alude en este contexto con el nombre de “Dios del Perforador” (ver Joralemon, 1974: fig. 24). Apoyando lo anterior de manera directa, existe un sangrador de hueso del período Clásico Temprano que ostenta la cabeza de la Deidad Ave Principal en el mango, incluyendo el tocado de “nudo de moño” triple que es común hallar en asociación con los sangradores mayas del período Clásico (figura 24e). El núcleo poliédrico de La Venta bien podría también relacionarse con el sangrado, pues las navajas prismáticas de amplio uso en las ofrendas de sangre de penitencia en toda la antigua Mesoamérica se extraían de dichos núcleos de obsidiana. Ciertamente, el tema principal de esta porción del Muro Poniente tiene que ver con el sangrado, con los cuatro jóvenes nobles que ofrecen sangre de sus falos a los cuatro árboles y aves cósmicos.

Según Peter David Joralemon (1996: 260), el dorso del ave del sangrador olmeca de jade muestra “un brote, con un elemento vegetal puntiagudo, detrás del cual hay dos hojas curvas.” Todo el objeto no parece ser sino un fetiche en forma de mazorca de maíz con un signo trifoliado de maíz coronándolo (figura 24d; para una discusión más detallada del fetiche emplumado de maíz olmeca, ver Taube, 2000: 306-308). Como señala Joralemon (1996: 260), los “elementos brotantes de la parte posterior del sangrador refuerzan el vínculo existente entre el monstruo ave, el maíz y la sangre ofrecida en sacrificio.”

Otro probable ejemplo de la Deidad Ave Principal olmeca es el de una cabeza de cerámica exhibida en la Sala del Golfo del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México (figura 24a). Como en el caso del perforador de jade, esta ave presenta ranuras en el lugar de los ojos. Además, la criatura lleva elementos parecidos a bigotes en los lados del pico superior, característica que también tiene el posible Itzamnaaj de la pintura del Muro Oriente, así como la Deidad Ave Principal representada en la Estela 11 de Kaminaljuyú (figuras 17a, 23e).

Los Individuos 4, 6, 8 y 9, que son los ejemplos mejor conservados del ave mítica en la pintura del Muro Poniente, llevan mazorcas estilizadas en la parte superior de su cabeza, característica que también se halla presente en el probable Itzamnaaj del Muro Oriente (figuras 17a, 23a). Durante el período Preclásico Tardío, es esta una convención común y aparece en las representaciones de la Deidad Ave Principal en la fachada exterior de estuco del edificio Sub-1A, así como en los sitios de Kaminaljuyú, La Lagunita e Izapa (figura 23b-e; ver Taube y Saturno, 2008: figs. 5a-e, 11a, d-e). La fachada exterior de estuco del lado norte de la estructura Pinturas Sub-1A ilustra al maíz tanto en la cabeza como en la cola de una Deidad Ave Principal descendiente (figura 23b). El Altar 113 de Takalik Abaj, que data más o menos de la misma época que esta fachada, también nos muestra a esta criatura con una cola formada por una mazorca, característica compartida con otros tipos de aves durante el período Clásico posterior (figuras 25, 30b; ver Taube, 2000: fig. 18). En el caso de las aves del Muro Poniente, del Altar 13 de Takalik Abaj y de los ejemplos mayas del período Clásico, las plumas de la cola son largas y flexibles, lo que sugiere el plumaje del quetzal macho. De hecho, entre los mayas del período Clásico, las largas plumas del quetzal se utilizan con frecuencia para representar los pelos que coronan las mazorcas de maíz (por ejemplo, ver figura 25c). Al respecto, vale la pena hacer notar que todas las aves representadas en el Muro Poniente tienen pechos rojos, característica inusual y muy llamativa de los quetzales. Con sus crestas de plumas, largas colas y rojos abdómenes, las aves de San Bartolo ostentan características de los quetzales machos. Sin embargo, dado que se trata de aves de presa, resulta altamente improbable que sea ésta su principal identidad como aves. En lugar de ellos, sus atributos aparentes de quetzal probablemente sirvan para calificarlos como “aves preciosas” de riqueza y abundancia. Tanto entre los antiguos mayas como entre los pueblos del centro de México durante el período Postclásico Tardío, el quetzal se asociaba con la verde planta del maíz (Taube, 2000; Aguilera, 2001: 230-231). Creemos que la Deidad Ave Principal se consideraba, entre otras cosas, un ser de maíz, abundancia y riqueza. Esto resulta también congruente con el Vucub Caquix del siglo dieciséis entre los k'ichés, que era una ave hecha de materiales hermosos y raros. En el Popol Vuh, los Gemelos Heroicos describen de manera explícita su plan para destruir su riqueza:

“Podríamos hacer que enfermara y luego acabar con su riqueza, su jade, su metal, sus joyas, sus gemas, la fuente de su brillo” (Tedlock, 1996: 77).

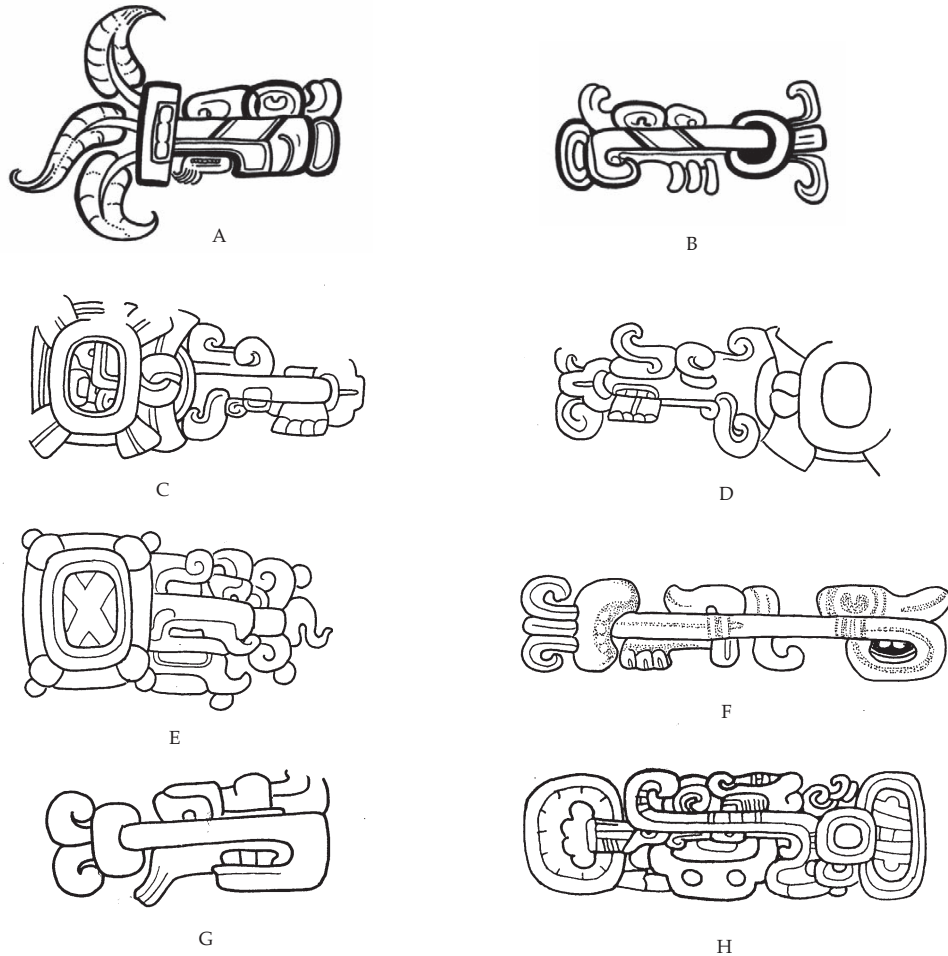
Las cuatro aves que coronan los árboles cósmicos sostienen serpientes bicéfalas que se retuercen en sus picos y, a su vez, exhalan prominentes volutas de aliento, lo que probablemente los identifica no sólo como seres vivos, sino también como criaturas capaces de conferir vida (figuras 26a-b). Una excepción notable a lo anterior la constituye una cabeza de serpiente asociada con el Individuo 4: el ave que preside la escena del venado sacrificado (figura 58). En este caso, la cabeza de la serpiente flota, cortada de su cuerpo, con sangre que sale a chorros del corte irregular, cayendo sobre la ofrenda del venado que hay abajo. A diferencia de la otra cabeza de serpiente, esta cabeza no tiene el elemento de aliento, por lo que se le denota como carente de vida. No sabemos cuál sea la razón de este curioso episodio, aunque nos remite al medallón *ak'bal* sangrante y que respira, flotando frente al ave identificada como Individuo 6. Aunque falta casi toda el ave designada como Individuo 2, es posible que a este personaje también se le haya representado perdiendo parte de su atuendo, riqueza y poder, episodio gráficamente descrito en el caso de la derrota de Vucub Caquix en el Popol Vuh. En otras palabras, en tanto que los Individuos 8 y 9 aparentemente son representaciones del ave aterrizando en el árbol en plena gloria, los otros tres árboles pudieron haber descrito la pérdida gradual de algunos de sus atributos y de su poder sobrenatural.

En el antiguo arte maya, la Deidad Ave Principal a menudo sostiene en su pico una serpiente bicéfala que se retuerce. La escultura conocida como “piedra santa” que procede del sitio de Palo Gordo y data del período Preclásico Tardío —y que es un personaje humano sedente que lleva la cabeza de la Deidad Ave Principal— sostiene una serpiente que se retuerce en su gran pico (ver Navarrete, 1986; Parsons, 1986: figs. 74-75). Como en el caso de la figura sedente que aparece en la pintura del Muro Oriente, esta imagen bien podría representar una forma temprana de Itzamnaaj. La serpiente bicéfala que se retuerce generalmente aparece en ejemplos de la Deidad Ave Principal que datan del período Clásico, tanto temprano como tardío, y se relaciona estrechamente con los dinámicos procesos de hacer aparecer y de nacer (ver, por ejemplo, Hellmuth, 1987: figs. 490-491-551-552; Coe, 1989: fig. 14). En su detallado estudio de este importante tema, MatthewLooper y Julia Guernsey Kappelman (2001: 25) señalan que la serpiente simboliza un cordón umbilical celestial, “un cordón umbilical cósmico que acompaña al nacimiento de los dioses.” Además, este cordón umbilical en forma de serpiente retorcida también simboliza una sogá de nacimiento del tipo que sostienen las mujeres embarazadas en el curso de las prácticas tradicionales mayas de alumbramiento (Taube 1994).

En la secuencia del Muro Poniente, las cuatro serpientes bicéfalas se presentan en un patrón constante. En tanto que el hocico de la cabeza de serpiente que se halla cerca del ala izquierda de cada ave remata en una flor, la versión de la derecha presenta hojas, en lugar de la flor (figura 26a-b, 28a). Puede verse un pareo similar en el caso del Individuo 10, un enano con pico de pato que baila y cuyo cinturón lleva tanto la cabeza foliada de serpiente como una flor, cuyos pétalos se proyectan hacia arriba, por encima de la panza del personaje (figura 32a). No sabemos bien cuál es el significado de este pareo, aunque es concebible que la serpiente floral denote germinación, en tanto que el aspecto foliado represente el crecimiento. El pareo de flores y crecimiento vegetal aparece en otros contextos en la pintura del Muro Poniente. En la porción del norte, detrás del Individuo P21 surgen de una flor tanto una flor de lirio acuático como una hoja de esta misma planta (figura 67). De manera similar, puede verse el crecimiento de vegetación, surgiendo desde el interior de unas flores, tanto en el tronco del segundo árbol cósmico como en los hombros de los Individuos P17 y P19, así como en cuatro ejemplos de la Montaña Florida en la pintura del Muro Norte. No sabemos qué signifique este pareo, aunque sugiere un fuerte interés en los procesos botánicos de fertilización, germinación y crecimiento, así como un gran conocimiento de los mismos.

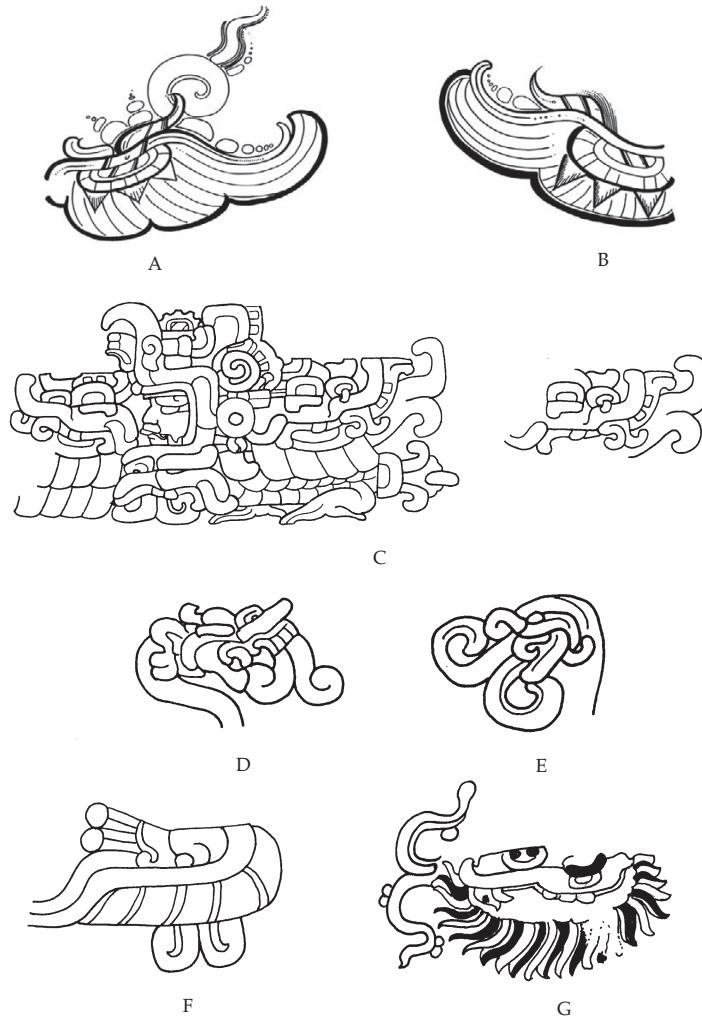
En tanto que la cabeza de la serpiente foliada es un tema poco común, es común hallar representaciones de la serpiente con el hocico floral en el arte maya de los períodos Preclásico Tardío y Clásico Temprano (figura 26b-h). A menudo surgen un par de volutas de aliento de la

FIGURA 26. CABEZAS DE SERPIENTE DE LOS PERÍODOS PRECLÁSICO TARDÍO Y CLÁSICO TEMPRANO



- A-B: CABEZAS DE SERPIENTE EN LA CUERDA TORCIDA QUE SOSTIENE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL EN EL TERCER ÁRBOL CÓSMICO (VER FIGURA 59); NÓTESE QUE EL HOCICO DEL EJEMPLO A TIENE HOJAS EN LA PUNTA, EN TANTO QUE EL EJEMPLO B LLEVA UNA FLOR ESQUEMATIZADA (DETALLES DE DIBUJOS DE HEATHER HURST).
- C: CABEZA DE SERPIENTE CON FLOR EN LA PUNTA DEL HOCICO; ALTAR 9 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 140).
- D: CABEZA DE SERPIENTE CON FLOR Y ELEMENTO BIFURCADO DE ALIENTO; ALTAR 10 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 141).
- E: CABEZA DE SERPIENTE CELESTE CON ELEMENTO BIFURCADO DE ALIENTO EN LA PUNTA DEL HOCICO; ALTAR 13 DE TAKALIK ABAY (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A GRAHAM Y BENSON, 2005: FIG. 6).
- F: CABEZA DE SERPIENTE CELESTE CON FLOR ESQUEMATIZADA EN EL HOCICO; ESTRUCTURA 5C-2ª DE CERROS, BELICE (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHELE Y FREIDEL, 1990: FIG. 3:12).
- G: SERPIENTE CELESTE CON FLOR ESQUEMATIZADA Y ELEMENTO BIFURCADO DE ALIENTO SOBRE EL HOCICO; ESTELA 23 DE IZAPA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 37-38).
- H: CABEZA DE SERPIENTE DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO CON FLOR QUE EMERGE DEL HOCICO; NÓTESE EL HACHUELA EN LA PARTE POSTERIOR DE LA CABEZA; REVERSO TALLADO DE ESTATUILLA DE JADÉITA HALLADA EN ESCONDITE DE INAUGURACIÓN DE LA ESTRUCTURA 10L-26 DE COPÁN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A FASH, 1988: FIG. 6A).

FIGURA 27. ELEMENTOS DE ALIENTO EN LAS ALAS DE SERPIENTE DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL



- A: ELEMENTOS ROJOS DE ALIENTO QUE SURGEN DE LA REGIÓN DEL HOCICO DEL ALA-SERPIENTE; DETALLE DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (INDIVIDUO 4) SOBRE EL SEGUNDO ÁRBOL CÓSMICO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: ELEMENTOS ROJOS DE ALIENTO EN EL ALA DEL AVE (INDIVIDUO 6) QUE ESTÁ SOBRE EL TERCER ÁRBOL CÓSMICO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- C: FORMA DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, CON CABEZA DE SERPIENTE DEL ALA IZQUIERDA QUE EXHALA VOLUTAS BIFURCADAS DE ALIENTO; DETALLE DE LA FACHADA DE LA SUBESTRUCTURA II-C1, CALAKMUL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A CARRASCO VARGAS, 2005: FIG. 4).
- D: SERPIENTE DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO QUE EXHALA UN PAR DE VOLUTAS DE ALIENTO; ALTAR 8 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 142).
- E: PIE SERPENTINO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE EXHALA UN PAR DE ELEMENTOS DE ALIENTO; ALTAR 10 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 141).
- F: ALA DE SERPIENTE DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, CON PAR DE ELEMENTOS BIFURCADOS DE ALIENTO; DETALLE DE REVERSO DE ESPEJO DE PIZARRA PROVENIENTE DE ZACULEU (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A WOODBURY Y TRIK, 1953: FIG. 131).
- G: ELEMENTOS DE ALIENTO EXHALADOS DEL HOCICO DEL ALA DE SERPIENTE; DETALLE DE DEIDAD AVE PRINCIPAL DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, INVERTIDA PARA FACILITAR LA COMPARACIÓN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 550).

flor que remata el hocico de la serpiente, lo que resulta claramente una versión de las volutas rojas de aliento halladas en asociación con las serpientes del Muro Poniente (figura 26d, g). Como lo han señalado Looper y Guernsey Kappelman (2001: 4), las serpientes florales simbolizan “la fuerza vivificante del aliento que da como resultado el renacimiento de seres humanos, dioses y el cosmos.” Durante el período Clásico, la serpiente floral evolucionó gradualmente, llegando a convertirse en una criatura con un hocico más cuadrado y virado hacia atrás, aunque en muchos casos la flor continúa estando presente (figura 26h). En la iconografía maya del período Clásico, esta cabeza de serpiente puede aparecer frente a rostros —incluyendo el del dios solar— como símbolo del aliento (Taube, 2003b: fig. 18). En el arte maya del período Clásico, la cabeza de serpiente comúnmente tiene un perfil en forma de “S” que recuerda al signo jeroglífico *muyal*, que denota nubes (figura 26h). La alusión a nubes es probablemente intencional y en una vasija del período Clásico Temprano aparecen signos de nube en forma de “S” directamente atrás de las cabezas de serpiente (ver Hellmuth, 1987: fig. 491). Además, la fachada de estuco del período Clásico Temprano de la plataforma llamada Margarita en Copán muestra al dios de la lluvia Chahk blandiendo un hacha de relámpago ardiente al emerger del ojo de esta misma criatura serpentina que desciende verticalmente de la banda celeste superior (ver Bell *et al.*, 2004: lám. 2b). Uno de los autores (Stuart) cree que estas cabezas de serpiente que miran hacia abajo simbolizan relámpagos animados. Independientemente de su interpretación específica, estas imágenes de serpientes, que difieren pero se traslapan y que incluyen a las sostenidas por la Deidad Ave Principal, a menudo parecen estar relacionadas con los poderes cósmicos del viento, la lluvia y las tormentas.

Como se ha mencionado, Lawrence Bardawil (1976) señaló que una de las características básicas y definitorias de la Deidad Ave Principal es su ala serpentina: una cabeza de serpiente vista de perfil, con el hocico en el borde superior del ala. En el caso de la pintura del Muro Poniente, el Individuo 8 y probablemente el 9 muestran los ejemplos más desarrollados de alas serpentinadas, quedando claramente de manifiesto la narina y la frente de la serpiente en el ala derecha del Individuo 8 (figura 28a). En el caso de las aves que corresponden a los Individuos 4 y 6, puede verse la emanación de corrientes de viento o de aliento de la que sería el área del hocico de la cabeza de serpiente (figura 27a-b). La aparición de estos elementos en esta área específica del ala no es algo fortuito. Como criaturas de aliento y de viento, las alas serpentinadas “exhalan,” fenómeno que con toda seguridad se relaciona con las corrientes de aire creadas por el batir de las alas. La masiva fachada de la Estructura II-c1 de Calakmul, que data del período Preclásico Tardío, presenta un par de aves a ambos extremos, con pares de volutas de aliento que surgen del área del hocico de las alas serpentinadas, lo que recuerda los ejemplos de otras serpientes del período Preclásico Tardío, que exhalan volutas similares (figura 27c-e). A lo largo del período Clásico Temprano, las volutas de aliento aparecen en asociación con las alas serpentinadas, incluyendo la compleja representación de la Deidad Ave Principal que se halló en el reverso de un espejo de pizarra proveniente de Zaculeu (figura 27f). En este caso, los elementos del aliento son dos pequeñas volutas que se hallan en el borde inferior de las plumas de las alas, los mismos elementos de aliento que generalmente aparecen en las narinas de los rostros humanos del período Clásico Temprano (ver Houston y Taube, 2000: fig. 5d-e). Además, un tazón del período Clásico Temprano ostenta elementos de aliento que se despliegan hacia afuera desde la punta del ala serpentina, como si emanaran del hocico (figura 27g). Como seres de aliento y viento, las serpientes presentes en las alas de las aves podrían denotar la creación de corrientes de aire y el transporte sobrenatural que representa el vuelo.

La relación existente en el período Preclásico Tardío entre la Deidad Ave Principal y el maíz y la fertilidad agrícola puede explicarse en parte gracias a la escena que acompaña al cuarto árbol, que probablemente corresponde al Oriente. De todos los árboles, es éste el que más se aproxima a las ilustraciones de otros árboles cargados de frutos en los que se posa la Deidad Ave Principal (figura 28). Aunque el texto del Popol Vuh, que data de siglo dieciséis, sostiene que el árbol frutal de Siete Guacamaya es un nanche, sus frutas grandes y redondeadas, así como su

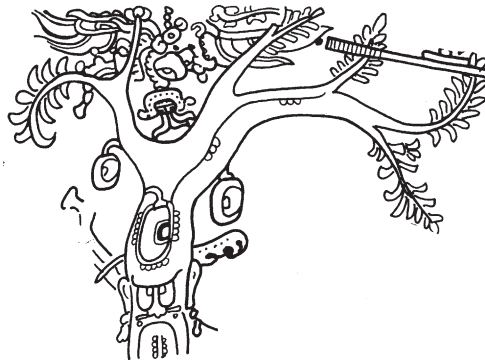
FIGURA 28. REPRESENTACIONES DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL ENCIMA DEL ÁRBOL DE GUAJES



A



B

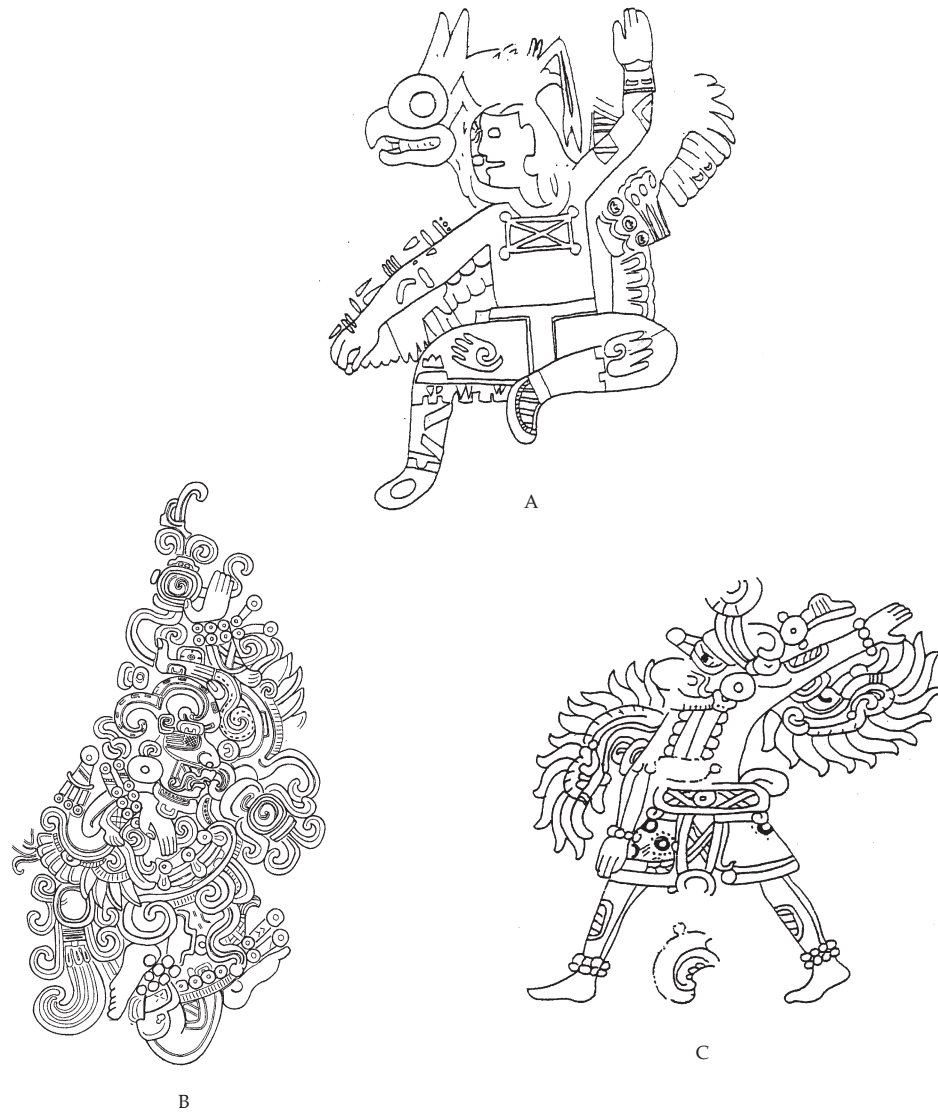


C

- A: DEIDAD AVE PRINCIPAL (INDIVIDUO 8) ENCIMA DEL CUARTO ÁRBOL CÓSMICO, CON FRUTAS Y HOJAS DE ÁRBOL DE GUAJES (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE DESCENDE DEL ÁRBOL DE GUAJES CON LA MISMA AVE EN LA BASE DEL TRONCO; PROBABLEMENTE UNA VERSIÓN DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO DE LA DERROTA DE VUCUB CAQUIX; ESTELA 2 DE IZAPA (TOMADO DE TAUBE, 1993: 65).
- C: DETALLE DE ESCENA DE VASAJA ESTILO CÓDICE DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO, QUE MUESTRA A JUN AJAW DISPARANDO CONTRA UN AVE QUE DESCENDE PARA POSARSE EN UN ÁRBOL DE GUAJES (TOMADO DE TAUBE, 1993: 64).

follaje pinado identifican a las representaciones que datan de los períodos Preclásico Tardío y Clásico como un árbol de guaje o morro (*Crescentia spp.*).⁷ Aunque no es comestible, el guaje en el área maya es de amplia utilización en el confeccionamiento de maracas y cascabeles musicales, así como de tazones para beber.

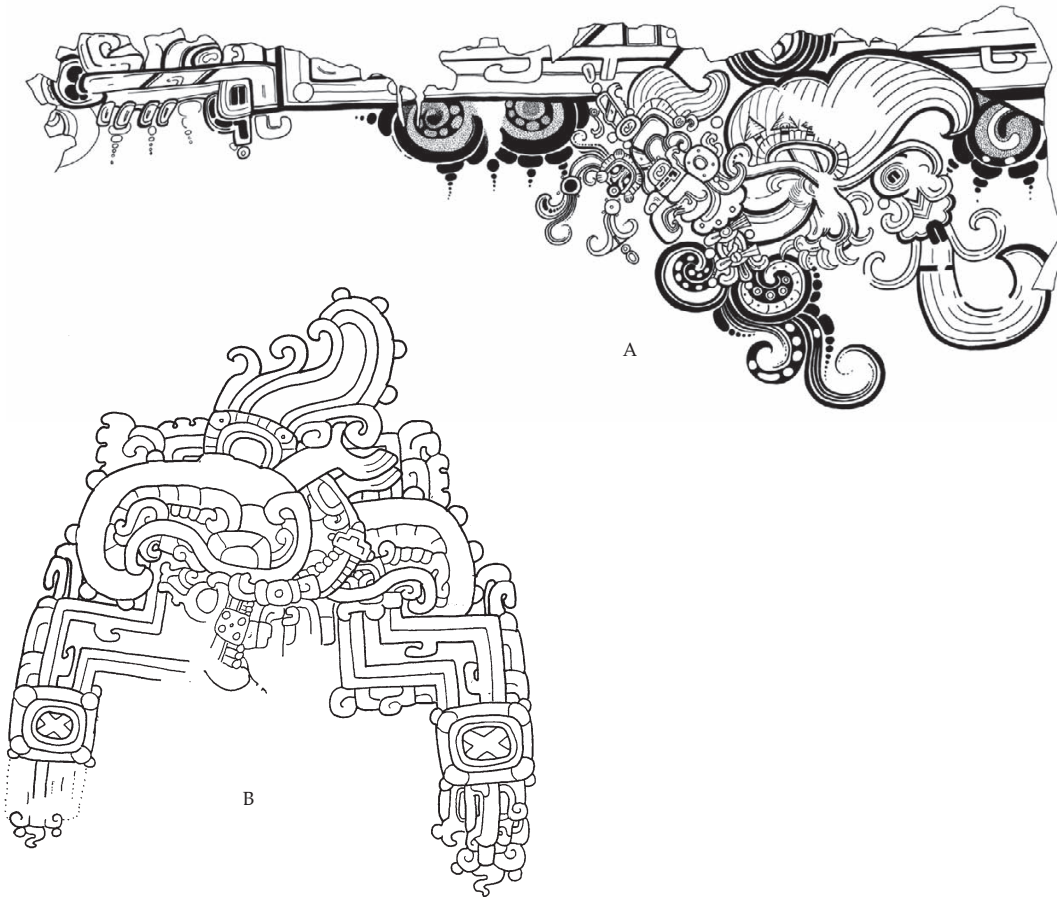
FIGURA 29. FIGURAS DE AVES CON ALA LEVANTADA Y BRAZO EN POSE DE DANZA
(VER TAMBIÉN FIGURAS 37D, 44A)



- A: FIGURA DE ESTILO OLMECA VESTIDA COMO AVE, ENCIMA DE UN TRONO; DETALLE DEL MURAL 1 DE LA CUEVA DE OXTOTITLÁN, GUERRERO (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A GROVE, 1970: FRONTISPICIO).
- B: FIGURA DE ESTILO PRECLÁSICO TARDÍO EN POSE DE AVE DANZANDO Y VOLANDO, DETALLE DEL TAZÓN DIKER (DIBUJO DE DIANE G. PECK, TOMADO DE COE, 1973: 27).
- C: DEIDAD AVE PRINCIPAL EN POSE DE DANZA; DETALLE DE VASIJAS ESTUCADAS Y PINTADAS DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO; KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A KIDDER ET AL., 1946: FIG. 207E).

Justo a la derecha (o al norte) del árbol, puede verse otra representación del ave mítica (Individuo 9) que desciende de una banda celeste hendida, atravesando oscuras nubes arremolinadas (figura 30a). Considerando la dirección de su vuelo y la proximidad con el Individuo 8 en el árbol de guaje, es probable que el Individuo 9 sea el mismo ser, en este caso descendiendo del cielo para posarse en su árbol. De forma similar, la Estela 2 de Izapa ilustra de

FIGURA 30. ESCENAS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL DESCENDIENDO DE UNA BANDA CELESTE HENDIDA

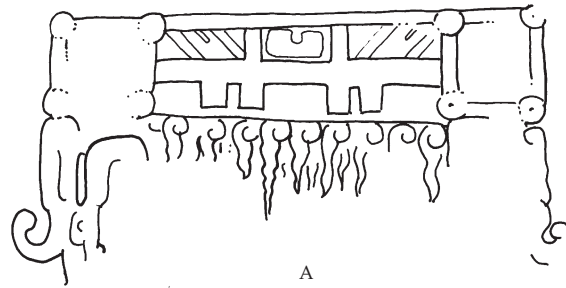


- A: DEIDAD AVE PRINCIPAL (INDIVIDUO 9) DESCENDIENDO DE UNA BANDA CELESTE CON NUBES TURBULENTAS (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE DESCENDE A TRAVÉS DE UNA BANDA CELESTE HENDIDA EN FORMA DE SERPIENTE BICEFÁLICA; ALTAR 13 DE TAKALIK ABAJ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A GRAHAM Y BENSON, 2005: FIG. 6).

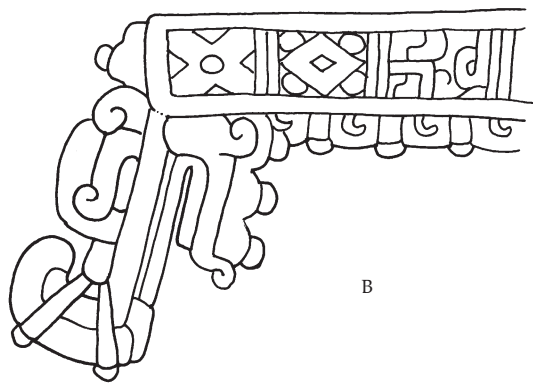
manera simultánea al ave que baja a su árbol de guaje y al ave posada junto a su base (figura 28b). Sin embargo, hay diferencias entre las aves ilustradas en el Muro Poniente, siendo más majestuosa y compleja la representación del ave posada. Como ya se ha mencionado, el Individuo 8 es la única Deidad Ave Principal en la serie de cinco aves que ostenta las marcas *k'in* y *ak'bal* en sus alas. Además, el ave representada sobre el árbol de guaje presenta la versión más impresionante y animada de las serpientes bicéfalas entrelazadas, que se retuercen y se yerguen a ambos lados del pico. En contraste con lo anterior, la Deidad Ave Principal descendiente (el Individuo 9) es el único ejemplo de la serie que carece de las serpientes entrelazadas (figura 30a).

En lo que hace a las porciones conservadas de las aves designadas como Individuos 2 y 4, que están posadas en el primero y el segundo árboles cósmicos, ambas patas aparecen de perfil y apuntan en la misma dirección. A diferencia de las anteriores, las patas del ave que se posa en el cuarto árbol aparecen giradas claramente hacia afuera en ángulo recto en relación con su cuerpo.

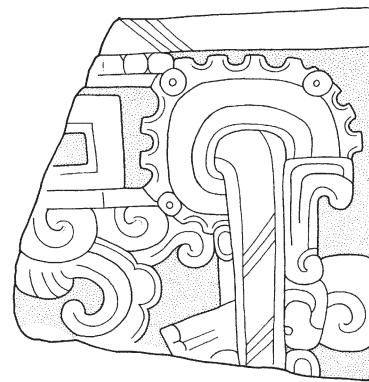
FIGURA 31. ELEMENTOS DE NUBES Y LLUVIA BAJO BANDAS CELESTES BICEFÁLICAS MAYAS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO



A



B



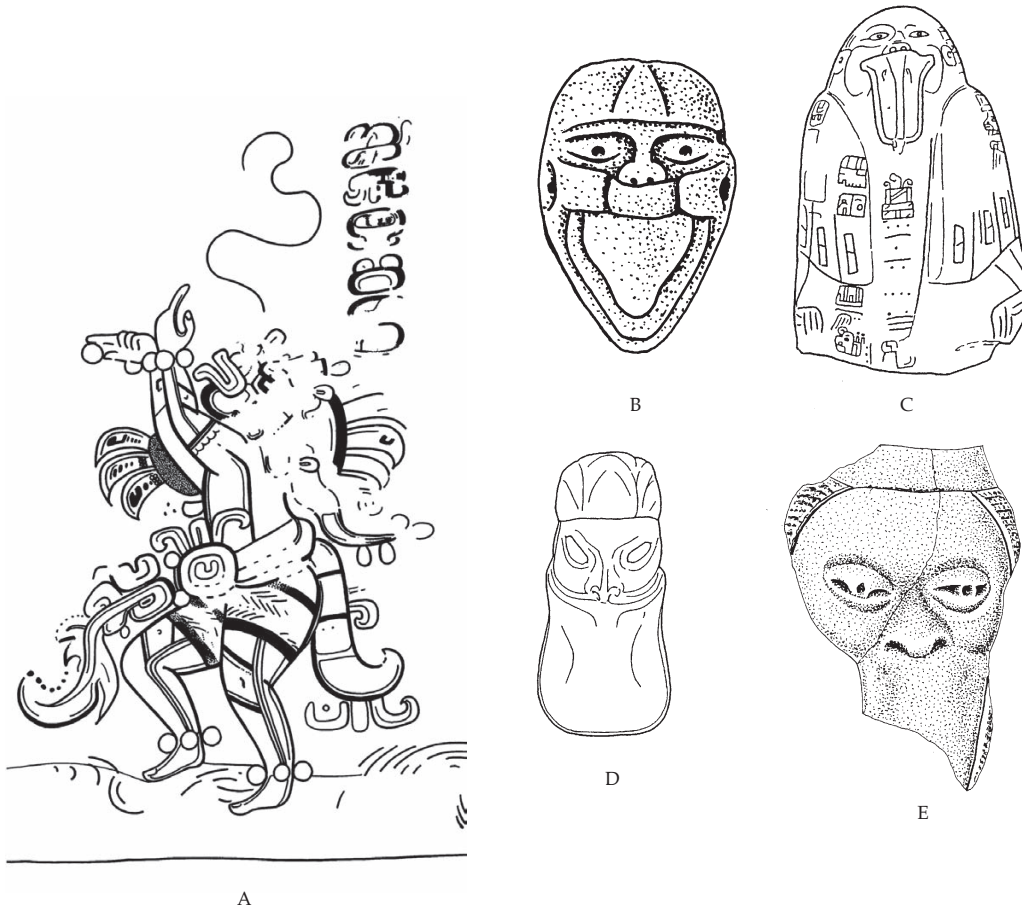
C

- A: BANDA CELESTE CON VOLUTAS ONDULANTES DE NUBES Y AGUA QUE SE PRECIPITA; ESTELA 26 DE IZAPA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 43-44).
- B: DETALLE DE BANDA CELESTE EN FORMA DE SERPIENTE BICEFÁLICA, PROBABLEMENTE CON VOLUTAS Y GOTAS DE LLUVIA EN LA PARTE INFERIOR; ALTAR 12 DE TAKALIK ABAJ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A GRAHAM Y BENSON, 2005: FIG. 4).
- C: FRAGMENTO DE ESCENA DE BANDA CELESTE EN FORMA DE SERPIENTE CON VOLUTAS DE NUBES; ALTAR 14 DE KAMINALJUYÚ (DETALLE DE DIBUJO DE LUCIA HENDERSON).

Además, el ala izquierda del ave aparece invertida, con sus plumas apuntando hacia arriba. No sólo las patas vueltas hacia afuera hacen pensar en las representaciones de danza del período Clásico maya, sino que el ala invertida también recuerda las poses de danza de los períodos Preclásico Tardío y Clásico, en las que el danzante sostiene un brazo hacia abajo y el otro hacia arriba (por ejemplo, ver figuras 29b-c, 37d, 44a). En muchos casos, los danzantes que adoptan esta pose evocan el vuelo de las aves y con frecuencia llevan un traje de ave. Aunque el personaje en cuestión aparece sentado, la figura olmeca del Mural 1 en la cueva de Oxtotitlán adopta esta pose, además de ostentar un traje de ave que incluye una máscara-casco y alas de ave (figura 29a). Más adelante, habremos de detenernos en la presencia de un ser adyacente con características de ave que canta y danza detrás del ave del Muro Poniente, acompañado de pájaros que vuelan y cantan (figura 32a).

La Deidad Ave Principal descendente ocupa un puesto central en el diseño general del mural (figura 30a). Vuela desde el centro de la banda celeste hendida, con una cabeza de serpiente en el extremo sur (la porción septentrional evidentemente terminaba en una de las cinco vigas de

FIGURA 32. FIGURAS DE PATOS ANTROPOMORFOS EN EL ARTE MESOAMERICANO TEMPRANO



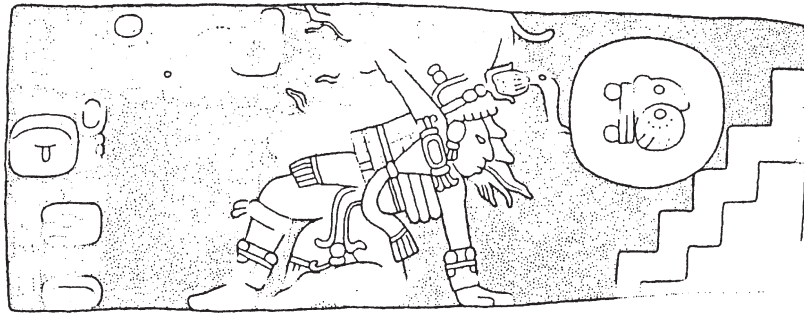
- A: PERSONAJE QUE CANTA Y BAILA Y LLEVA UN PICO DE PATO; INDIVIDUO 10 DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: EFIGIE DE JADE CON CABEZA QUE LLEVA UN PICO DE PATO, HALLADA EN HATZCAP CEEL, BELICE (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A THOMPSON, 1931: LÁM. 32).
- C: ESTATUILLA DE TUXTLA, DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO; ALREDEDOR DE MEDIADOS DEL SIGLO II DE NUESTRA ERA (DIBUJO DE ELIZABETH WAHLE, TOMADO DE TAUBE, 2004C: FIG. 81C).
- D: PENDIENTE OLMECA DEL PERÍODO FORMATIVO MEDIO, QUE MUESTRA A UN SER CON PICO DE PATO (DIBUJO DE ELIZABETH WAHLE, TOMADO DE TAUBE, 2004C: FIG. 81A).
- E: FRAGMENTO DE VASIJA DE LA FASE MOKAYA QUE MUESTRA UN ROSTRO HUMANO CON PICO DE PATO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A ROSENWIG, 2003: FIG. 3).

techo que originalmente atravesaban la cámara). El hocico de la banda celeste serpentina remata en una flor, lo que la identifica como la serpiente celestial del aliento, el viento y las nubes. Como en el caso de las serpientes florales que lleva la Deidad Ave Principal, la criatura exhala volutas rojas de aliento de su hocico. La base de la banda celeste está forrada con elementos negros que se arremolinan, lo que probablemente denote oscuras nubes cargadas de lluvia. En el Altar 3 de La Venta, que data del período Formativo Medio (ver de la Fuente, 1977: ilus. 69), puede hallarse

un antecedente temprano de la línea de nubes arremolinadas presentes en la parte inferior de la banda celestial en San Bartolo. Las bandas celestes con nubes son bastante comunes en la escultura del período Preclásico Tardío; podemos ver un ejemplo de ella en la Estela 21 de Izapa, en la que los remolinos de las nubes rematan en puntos (ver Norman, 1973: láms. 33-34). Aunque está muy erosionada, la Estela 26 de Izapa representa remolinos pendientes de nubes, así como cabezas serpentinas que emergen de unos cartuchos rectangulares con puntos, que se hallan ubicados en las esquinas; detrás de la cabeza de serpiente de San Bartolo pueden apreciarse también los restos de uno de estos cartuchos (figura 31a, cf. figura 30a). Con la cabeza serpentina en la que remata y las nubes arremolinadas y cargadas de lluvia que hay bajo ella, la banda celestial de San Bartolo se parece a otra banda representada en un fragmento de monumento de Kaminaljuyú que data del período Preclásico Tardío, en el que hay volutas de nubes y una cabeza serpentina que se proyecta desde un objeto con rayos que, una vez más, aparece marcado con los cuatro puntos (figura 31c). Como forma temprana del signo *yax*, que significa “verde” o “primero,” este objeto con rayos frecuentemente rodea a los signos solares *k'in*, que también pueden funcionar como remates de los cartuchos de banda celeste, incluyendo el ejemplo del Altar 13 de Takalik Abaj (ver figura 30b). La banda celestial que tiene el Altar 12 de Takalik Abaj remata con cabezas serpentinas que ven hacia abajo y emergen de signos *k'in*, en tanto que por debajo hay remolinos de nubes que se alternan con probables gotas de lluvia (figura 31b). Hay otra banda celestial del período Preclásico Tardío con remolinos de nubes y cabezas serpentinas descendentes en el Monumento 8 de Nakbé, si bien en este caso los remolinos de nubes se hallan encima y no debajo de la banda celestial (ver Hansen, 2001: fig. 73). A diferencia de ejemplos posteriores que datan del período Clásico maya, las bandas celestiales del período Preclásico Tardío generalmente se representan llevando nubes cargadas de lluvia.

Volviendo a la escena central del Muro Poniente, bajo el ave descendente hallamos un curioso personaje danzante, parecido a un enano —mucho más pequeño que las formas humanas presentes en los murales. El Individuo 10 arquea su cabeza hacia arriba para ver al ave descendente, levanta los brazos y tiene un pie levantado del piso, en acto de danzar (figura 32a). El pequeño personaje tiene características de ave, incluyendo brazos emplumados y un pico o máscara bucal de pato. En la escena, danza y canta con tres pájaros representados en estilo naturalista que vuelan, emitiendo volutas de canto de sus picos abiertos (figura 62). El pico de pato y las proporciones físicas redondas del Individuo 10 recuerdan a la Estatuilla de Tuxtla, que es más tardía, pues data de mediados del segundo siglo de nuestra era (figura 32c). En Hatzcap Ceel, en Belice, se halló una cabeza de jade con pico de pato en una ofrenda de escondite que también contenía un hachuela incisa con un texto maya muy temprano (ver Thompson, 1931: láms. 32-33). El excavador de la ofrenda, J. Eric S. Thompson (1931: 272) comparó este jade de pico de pato con la Estatuilla de Tuxtla (figura 32b-c). El pendiente muestra una forma de tocado comúnmente hallada en los jades mayas tempranos “de pendiente estilo babero” y es probable que el ejemplo proveniente de Belice sea al menos tan temprano como la Estatuilla de Tuxtla, si es que no contemporáneo con el personaje de San Bartolo. También se conocen personajes humanos con pico de pato en el arte olmeca del período Formativo Medio, incluyendo pendientes hechos de piedra (figura 32d). Michael Coe (comunicación personal, 2007) ha llamado nuestra atención hacia un ejemplo aún más antiguo: un fragmento de vasija de cerámica de la cultura mokaya, que habitó en la región costera del sur de Chiapas durante el período Formativo Temprano (ver Rosenswig, 2003). Este rostro, que data más o menos del año 1400 antes de nuestra era, parece ser la representación más temprana de una deidad en toda Mesoamérica (figura 32e). Estos seres-pato bien podrían ser versiones ancestrales del dios azteca del viento, Ehécatl-Quetzalcóatl, quien generalmente lleva una máscara bucal en forma de pico de pato. Es importante señalar aquí que entre los mayas del período Clásico también existía un dios del viento similar, que también ostenta un pico de pato. Hace algunos años, uno de los autores (Stuart) notó que un escalón tallado de la Estructura 33 de Yaxchilán, que data del período Clásico Tardío, alude epigráficamente a

FIGURA 33. LA DEIDAD-PATO DEL VIENTO DE LOS MAYAS DEL PERÍODO CLÁSICO



A



B



C

- A: JUGADOR DE PELOTA QUE LLEVA MÁSCARA DEL DIOS PATO DEL VIENTO; EN EL TEXTO ACOMPAÑANTE SE LEE *IK' K'UH* o "DIOS DEL VIENTO"; ESCALÓN X, ESCALINATA JEROGLÍFICA 2 DE YAXCHILÁN (DIBUJO DE IAN GRAHAM, TOMADO DE GRAHAM, 1982: 163).
- B: DEIDAD CON PICO DE PATO Y SIGNOS DE VIENTO *Ik'* EN EL CUERPO; DETALLE DE VASIJA DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO (CONFORME A TAUBE, 2004c: FIG. 82c).
- C: ESCENA DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO DE DIOS DEL VIENTO CON PICO DE PATO CON LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; DETALLE DE VASIJA DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO (DIBUJO DE MARC ZENDER A PARTIR DE FOTOGRAFÍA DE JUSTIN KERR [K7821], KERR, 2000: 1010).

este ser con pico de pato como un *IK' K'UH* o "dios del viento," y en el arte del período Clásico este ser puede representarse con signos de viento *ik'* como marcas corporales (figura 33a-b). En Mesoamérica, los vientos estivales que traen la lluvia provienen del Oriente y es muy probable que el cuarto árbol denote este rumbo. Como ya se ha hecho notar, es probable que el cuarto árbol sea la representación de un paraíso floral, una región celestial que se identifica fuertemente con el Oriente, tanto en el pensamiento maya como en el del centro de México (Taube, 2004a, 2005a, 2006, 2010).

En términos de la Deidad Ave Principal y del duende que aparece junto a ella, hay una escena notablemente similar en una vasija maya del período Clásico Tardío que Justin Kerr fotografió (figura 33c; ver vasija K7821 en www.mayavase.com). La vasija muestra a un hombre sedente con una boca similar a un pico que mira hacia una gran Deidad Ave Principal, al tiempo que gesticula hacia ella. La imagen está yuxtapuesta a otra escena que muestra al mismo individuo con pico ante la deidad Itzamnaaj, aspecto humano de la gran ave, sentada en su trono. Las dos escenas de la vasija parecen estar estrechamente relacionadas, si es que no se trata de representaciones alternativas de la misma narrativa. De hecho, los textos jeroglíficos que identifican a cada escena muestran importantes paralelos, incluyendo el hecho de que comparten la fecha de Rueda Calendárica: 1 Ajaw 8 K'ank'in. El evento identificado en el texto principal es *ehm-ey*, “desciende” (Zender, 2005) y es posible que esto aluda de alguna manera a la ilustración del descenso del ave. Otra imagen que data del período Clásico Tardío y que corresponde al mismo mito aparece en el más famoso “Vaso del Tirador de Cerbatana” (K1226), pintado en estilo códice, que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston y en el que la Deidad Ave Principal desciende del cielo tras haber sido herido por la cerbatana de Jun Ajaw; en esta vasija, el evento consignado es *ehm-chan* o “desciende (del) cielo” (figura 28c; para ver toda la escena con el texto glífico, ver Kerr, 1989: 68 [K1226]; Taube, 1993: 64).

El personaje con aspecto de pato que aparece en la vasija K7821 es claramente una manifestación de muchos posibles diferentes animales o seres compuestos con características tanto humanas como animales, que aparecen en compañía de Itzamnaaj entronizado, representado en muchas vasijas mayas del período Clásico. De hecho, se trata de uno de los temas míticos más comunes representados en vasijas de cerámica. En casi todas estas escenas pueden verse aves o mamíferos sentados ante Itzamnaaj con alimentos o bebidas, a menudo conversando con este anciano dios. En los textos jeroglíficos que complementan estas escenas se indica específicamente que se está dando una conversación mediante la frase de cita: *yalajjiy ANIMAL ti Itzamnaaj*, “... el [animal] se lo dijo a Itzamnaaj.” Con base en las dos escenas paralelas de la vasija K7821, puede especularse que estas conversaciones tienen que ver con actos encargados a los animales por Itzamnaaj o bien con llamados hechos por éste a aquellos, probablemente en tiempos primordiales, antes de la creación de los seres humanos. Pensamos que tanto la vasija K7821 como la llamada “Vasija del Tirador de Cerbatana” y posiblemente muchas otras vasijas nos muestran paralelos temáticos —según su concepción en el período Clásico Tardío— de la imagen central del Muro Poniente en San Bartolo, en donde el personaje con aspecto de pato parece estar convocando a la Deidad Ave Principal (Muut Itzamnaaj) mediante vocalización. Como se ha señalado, este personaje aparece acompañado de aves ilustradas de manera naturalista, que emiten vírgulas de canto de sus picos abiertos.

Una vasija incisa que data del período Clásico Temprano y que fue hallada en Tikal, nos muestra otra escena notablemente similar a la del cuarto árbol de la secuencia del Muro Poniente. En este caso, un personaje con pico de pato aparece sentado bajo la lluvia, acompañado de dos aves que cantan y vuelan, lo que hace recordar a las tres aves pintadas en la escena de San Bartolo (figura 34a). La vasija de Tikal muestra también un árbol con una cabeza zoomorfa dentro de un elemento cuadrifoliado sobre su tronco. Aunque resulta algo difícil de distinguir, el perfil y el pectoral trifoliado hacen probable que la cabeza sea la de la Deidad Ave Principal. Observando con atención, puede verse que el personaje con pico de pato que aparece en la vasija de Tikal sostiene un objeto en su mano levantada (figura 34a-b). Debe hacerse notar que el personaje con pico de pato de San Bartolo también sostiene una pequeña bola blanca en su mano derecha (figura 32a). Una compleja vasija de dos cámaras, que data del período Clásico Temprano, muestra al Gemelo Heroico Jun Ajaw disparando su cerbatana contra la Deidad Ave Principal, que está posada en su árbol (ver Coe, 1989). Las alas del ave llevan las marcas *k'in* y *ak'bal* y en su pico sostiene una serpiente bicefálica extendida que resulta notoriamente similar a la que sostiene el ave posada sobre el árbol de guajes en la escena pintada en San Bartolo. La vasija también retrata a un tercer personaje que presenta, con sus manos levantadas, un objeto esférico al ave. Los autores

de *Maya Cosmos* describen a este tercer personaje como “[un] ser de labios largos, quizás un mono de la creación anterior” (Freidel *et al.*, 1993: nota de pie de las láminas 11a y 11b). Sin embargo, este personaje en realidad es la misma criatura con pico de pato que puede verse tanto en San Bartolo como en la vasija de Tikal, cuyo pico guarda semejanza con unos labios largos y curvados hacia afuera (ver Coe, 1989: fig. 14).

La presentación de un objeto esférico a la Deidad Ave Principal también ocurre en el reverso de un espejo tallado del período Clásico Temprano (figura 34c). Como en el caso de la escena de San Bartolo, el ave sostiene a la serpiente bicéfala en su pico y aparece posada en un árbol de guajes que parece doblarse bajo su prodigioso peso. En tanto que la cabeza de serpiente que queda a la derecha del espectador presenta el hocico floral trifoliado, el hocico de la segunda cabeza remata en una forma ondulante, lo que muy posiblemente sea otra versión del elemento de foliación hallado en el caso de la serpiente correspondiente en la escena de San Bartolo (ver figura 26a). Además, el signo *k'in* que aparece en el ala visible sugiere que esta ave también presenta el pareo *k'in* y *ak'bal*. Un personaje de labios largos presenta un objeto esférico al ave y es muy posible que este ser sea, una vez más, el personaje con pico de pato. Además de estas escenas, en una vasija de doble cámara, que data del período Clásico Temprano, se muestra a un suplicante enteramente humano que presenta una bola al ave (ver Coe, 1966b: lám. 23).

Si bien la presentación del objeto esférico a la Deidad Ave Principal parece ser un episodio mítico de importancia, sigue sin entenderse cabalmente su significado. Es posible que corresponda al relato del Popol Vuh en el que los dientes de Vucub Caquix se sustituyen por granos de maíz, lo que mágicamente ocasiona su derrota. Los ancianos curanderos que engañan al ave le dicen que en lugar del diente pondrán hueso molido, pero el “hueso molido” es tan sólo maíz blanco.

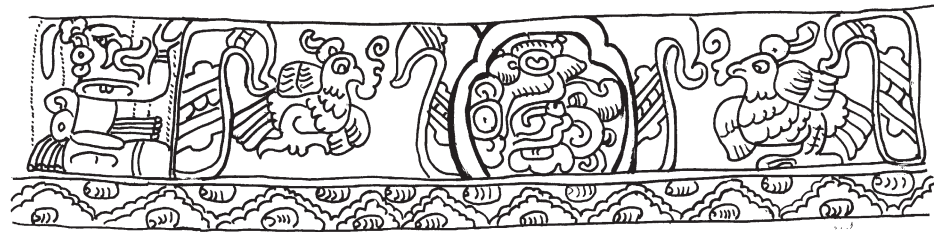
“Pero entonces colocaremos un sustituto. Pondremos hueso molido en su lugar.” Y es éste el “hueso molido”: es tan sólo maíz blanco. (Tedlock, 1996: 80)

En el caso de las escenas pintadas en San Bartolo y en las vasijas del período Clásico Temprano, el material bien pudo ser una bola de masa (de maíz) que, de hecho, guarda cierta semejanza con el “hueso molido.” Si bien la derrota de la Deidad Ave Principal no se ilustra de manera explícita en la escena pintada en San Bartolo, la presencia del árbol de guaje y del personaje con pico de pato sugiere que bien podría relacionarse con este evento mítico.

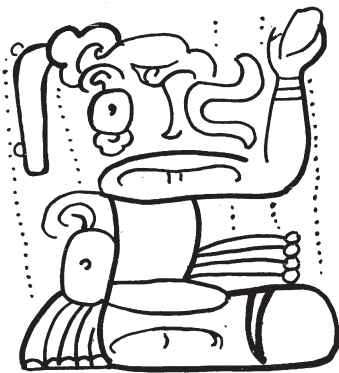
Ya hemos visto que las cuatro Deidades Ave Principales posadas que se representaron en el mural tienen implicaciones direccionales obvias y, en el pensamiento mesoamericano, las aves que coronan los árboles cósmicos comúnmente están orientadas a los puntos cardinales. Una vasija maya del período Clásico Tardío muestra a cuatro jóvenes que llevan tocados de ave de los que surgen mazorcas de maíz; estos seres probablemente se identifiquen con los rumbos cardinales (ver vasija K8242 en www.mayavase.com). Dados sus picos gruesos y prominentemente curvados, es probable que estas aves sean águilas. Hay también cuatro aves direccionales a lo largo del labio superior de un gran incensario del período Postclásico, descubierto en las aguas del Lago Atitlán, en Guatemala. La porción inferior de la vasija presenta una versión del quincunce, el signo de los cuatro rumbos y el centro del mundo (ver Mata Amado, 2000: fig. 11). En las fuentes yucatecas del período colonial también está bien documentada la existencia de aves direccionales. En una porción del Libro de Chilam Balam de Chumayel, cuatro tipos de pavos se orientan hacia cuatro árboles, pedernales, productos agrícolas y colores direccionales (Roys, 1933: 64). Tres relatos de la Creación estrechamente relacionados entre sí y que aparecen en los Libros de Chilam Balam de Chumayel, Maní y Tizimín, mencionan que, tras la gran inundación, se erigieron cinco árboles cósmicos, uno en cada uno de los rumbos del mundo y el quinto en el centro (Roys, 1933: 99-100; Craine y Reindorp, 1979: 118; Edmonson, 1982: 48-49). Los relatos también dan listas parciales de las aves que se posaron sobre estos árboles cósmicos. Según Roys (1933: 100, n. 5, lám. 1c), un relieve del Templo de los Tableros de Pared de Chichén Itzá bien podría ser una versión de este episodio, ya que presenta “cuatro árboles, cada uno de ellos coronado por un ave.”

El contenido y la composición de las escenas de sacrificio representadas en el Muro

FIGURA 34. REPRESENTACIONES DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO DE ARTÍCULOS OFRECIDOS A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL



A



B



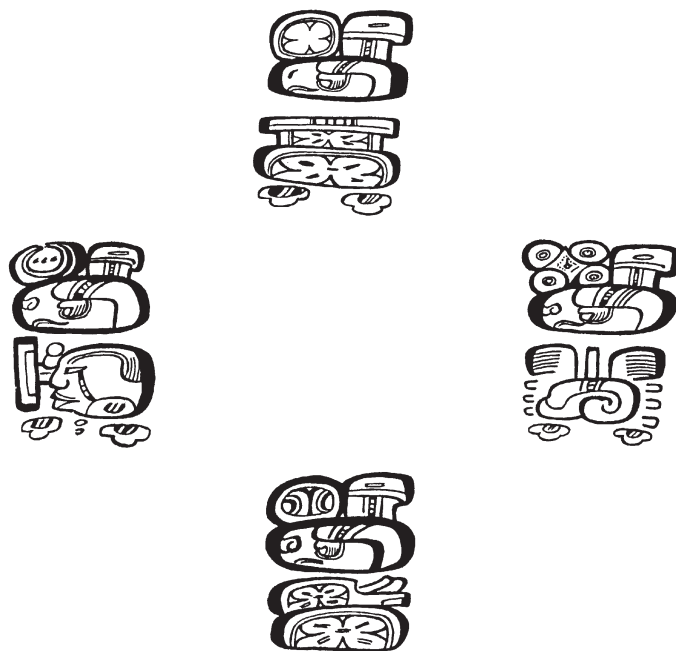
C

- A: ESCENA PINTADA EN UNA VASIJA DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, QUE MUESTRA A UN PERSONAJE CON PICO DE PATO EN LA LLUVIA, ANTE AVES QUE CANTAN Y UN ÁRBOL QUE CONTIENE LO QUE PODRÍA SER UNA IMAGEN DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (CONFORME A CULBERT, 1993: FIG. 31A).
- B: DETALLE DE DIOS DEL VIENTO CON PICO DE PATO EN UNA VASIJA DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO HALLADA EN TIKAL, QUE SE MUESTRA ENTERA EN EL EJEMPLO A.
- C: REVERSO DE ESPEJO DE PIZARRA DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, QUE MUESTRA A UN PERSONAJE QUE OFRECE UN OBJETO OVOIDE A LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (CONFORME A HELLMUTH, 1987: 490).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

Poniente pueden interpretarse a la luz de otro ejemplo, más modesto, de pintura mural maya temprana, hallado en la Tumba 12 de Río Azul (Stuart, 1987). Esta famosa tumba del período Clásico Temprano ostenta grandes glifos pareados, pintados sobre cada una de sus cuatro paredes (figura 35a). El segundo de cada par glífico es el conocido nombre que corresponde a la dirección cardinal de que se trate, en tanto que los glifos superiores de cada par son ligeramente distintos entre sí. Todos ellos comparten un signo principal que representa un rostro abstracto y que es idéntico al signo utilizado para el día número quince, conocido por el nombre de Men en el Yucatán del período de contacto con los europeos. En la mayoría de las otras lenguas mayas, el nombre de este día es Tz'ikin, "Pájaro" y probablemente sea importante que ejemplos posteriores del signo de este día sin duda representan un cierto tipo de cabeza de ave (en el centro de México,

FIGURA 35. EJEMPLOS DE CABEZAS DE DEIDAD AVE PRINCIPAL QUE APARECEN CON UN JUEGO ESPECÍFICO DE CUATRO SIGNOS CELESTES



A



B

A: REPRESENTACIÓN DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO DE SIGNOS DIRECCIONALES Y ELEMENTOS CELESTES EN UNA CABEZA ESTILIZADA DE AVE; TUMBA 12 DE RÍO AZUL (DIBUJO DE DAVID STUART, TOMADO DE STUART, 1987).

B: EXCÉNTRICOS DE OBSIDIANA CON INCISIONES QUE REPRESENTAN SIGNOS CELESTES Y CABEZAS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (DIBUJOS DE DAVID STUART CONFORME A KIDDER, 1947: FIG. 72).

el día correspondiente era Quauhtli o “Águila”). Así pues, bien podrían analizarse los glifos de Río Azul diciendo que su signo principal es un “ave” y es posible que el valor de la cabeza fuera **TZ’IKIN**, aunque esto resulta difícil de confirmar actualmente. En la parte superior derecha de cada nombre o título aparece una porción del signo **AJAW**, que debe leerse en posición final y que marca con claridad esta construcción como una referencia personal de algún tipo, presumiblemente aludiendo a una deidad direccional (el “Señor ‘Ave’ de...”).

En cada nombre o título, lo único que difiere es el prefijo inicial. En su parte superior izquierda, los cuatro glifos muestran los logogramas de “día,” “noche,” “luna” y “estrella.” Moviéndose en un sentido contrario al de las manecillas del reloj, las correspondencias cardinales para estos nombres ligeramente diferentes son:

Oriente	K’IN-TZ’IKIN?-AJAW	<i>k’in tz’ikin ajaw,</i>	“señor ave del día”
Norte	UH?-TZ’IKIN?-AJAW	<i>uh(?) tz’ikin ajaw,</i>	“señor ave de la luna”
Poniente	AK’AB-TZ’IKIN?-AJAW	<i>ak’ab, tz’ikin ajaw,</i>	“señor ave de la noche”
Sur	EK’-TZ’IKIN?-AJAW	<i>ek’ tz’ikin ajaw,</i>	“señor ave de la estrella”

Evidentemente, se trata de designaciones de aspectos o formas diferentes de una deidad ave con características direccionales. El signo *k’in* que aparece asociado con el ave oriental y el signo *ak’ab* (*ak’bal*) asociado con el ave occidental no sólo recuerdan las marcas *k’in* y *ak’bal* que aparecen en las alas de la Deidad Ave Principal, sino también los pareos de dioses solares *k’in* y *ak’bal* del período Clásico Tardío maya (figura 20). En el caso de la banca ya mencionada de la Estructura 66 de Copán, hay otros dos personajes celestiales: uno de ellos ostenta una marca en forma de luna creciente, en tanto que el otro está marcado con la cola de un alacrán y un prominente signo de estrella (ver Webster *et al.*, 1998: fig. 11). En su descripción de la banca, los autores manifiestan que estos cuatro seres probablemente tengan un significado direccional, presumiblemente basados en lo observado en la tumba de Río Azul:

Cada uno de los cuerpos celestiales se asocia con una dirección cardinal: la Diosa Lunar con el Norte, Venus con el Sur y los Dioses Solares opuestos de día y noche, con el Oriente y el Poniente, respectivamente. El antiguo escultor muestra así los cuatro “lados” del cielo de manera lineal. (Webster *et al.*, 1998: 332-333)

Las cabezas de águila presentes a ambos extremos de la banca denotan adicionalmente la importancia celestial de estos cuatro personajes y de sus signos acompañantes. Como en el caso de las águilas de la banca de Copán, las cuatro cabezas de ave de Río Azul podrían denotar direcciones del reino celestial y no tanto del terrestre.

Hace más de diez años, uno de los autores (Stuart) identificó un notable patrón relacionado con las deidades patronas de mes del Glifo Introdutor de Serie Inicial (GISI) utilizado en el período Clásico maya, según el cual la sucesión consecutiva de patronos parece darse en pares contrastantes (ver Thompson, 1960: figs. 22-23). Quizás los más notables de la serie sean los patronos del GISI correspondientes a los meses Yaxk’in, Mol, Ch’en y Yax (ver Thompson, 1960: fig. 22, n.ºs 30-59). Aunque resulta difícil distinguirlo en la ilustración citada, el patrono del GISI correspondiente al mes de Mol es el signo *ak’bal* y hay una versión, en la Estela 10 de Piedras Negras, que parece ser un retrato de perfil del Dios Solar. El recientemente descubierto y maravillosamente conservado Tablero Sur del Templo XIX en Palenque deja muy en claro la identidad del patrono del GISI correspondiente al mes de Mol: se trata del “Dios del Sol Oscuro,” con la marca *ak’bal* incisa en su frente (ver Stuart, 2005: fig. 34). Gracias a esta identificación, puede verse que esta serie de patronos del GISI opera así: el Dios Solar es el patrono de Yaxk’in, el Dios Solar Oscuro es el patrono de Mol, la Deidad Lunar corresponde a Ch’en y el ser asociado con la Estrella o Venus corresponde a Yax; en otras palabras, los mismos signos y dioses cósmicos que aparecen en las patas del Zoomorfo P de Quiriguá, en la Tumba 12 de Río Azul y en la banca tallada de Copán. Sin embargo, si bien constituye un patrón notable, no está clara la manera en que estos

patronos de mes se corresponden en términos del año de 365 días o del simbolismo direccional.

Los nombres aviares también aparecen en otras partes del *corpus* de textos mayas. Norman Hammond excavó una concha incisa en el sitio de La Milpa, en Belice, que ostenta el glifo del “señor ave del día,” en un estilo muy similar al ejemplo pintado en Río Azul (figura 36b). La forma triangular de la concha cortada sugiere que originalmente formó parte de un objeto cuatripartita de forma circular, cada una de cuyas partes debió llevar el glifo direccional correspondiente. El mismo nombre aparece como nombre de una deidad en la Estela 16 de Caracol (Stuart, 1987), así como en la Estela 9 de Calakmul, en un contexto que no se comprende con claridad. Tres obsidias incisas, recuperadas en ofrendas de escondite bajo estelas en Tikal (Kidder, 1947: 21-22), ofrecen una correspondencia directa (aunque incompleta) con los nombres de las aves presentes en Río Azul (figura 35b). Hallamos aquí los mismos componentes, con los prefijos variantes de “día,” “luna” y “noche” (presumiblemente el cuarto, el de “estrella,” no se halló en el contexto original). Resulta importante constatar que la cabeza de ave que aparece en las obsidias adopta una forma diferente y más tardía, que ostenta un pico curvo y elongado, así como un gran ojo cuadrado que resulta muy similar a las representaciones de perfil de la Deidad Ave Principal. Considerando esta correspondencia, creemos que estos cuatro pájaros nombran aspectos direccionales de esta importante deidad ave y que probablemente correspondan de alguna manera con las aves retratadas sobre los árboles que aparecen en los murales de San Bartolo. Una vasija de estuco pintado hallada en Kaminaljuyú y que data del período Clásico Temprano muestra cuatro formas danzantes de esta ave y es probable que también correspondan a los cuatro rumbos (ver Kidder *et al.*, 1946: fig. 207e).

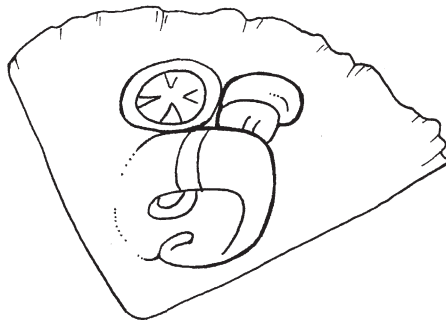
Una gran pieza de jadeíta, recientemente puesta en exposición permanente en la Colección Kislak de la Biblioteca del Congreso en Washington y cuyo aspecto recuerda a una enorme orejera, brinda fuerte confirmación de las Deidades Ave Principales identificadas con los cuatro elementos celestiales que aparecen en las paredes de la Tumba 12 de Río Azul (figura 36a). Resulta extraño, sin embargo, constatar que no están orientadas con las mismas oposiciones pareadas halladas en la Tumba 12 y en el Zoomorfo P de Quiriguá. En lugar de ello, el signo solar *k'in* se opone a la luna y el signo estelar *ek'* se opone a *ak'ab*, oscuridad. Esto indica que aunque estos elementos celestiales, con las cuatro aves, bien pueden simbolizar el concepto de la totalidad del cielo, estrictamente hablando no son signos cardinales, pues la diferencia observada equivaldría a transponer la dirección norte por la dirección oriente. Como en el caso de las obsidias de Tikal, los signos celestes aparecen en la frente de las Deidades Ave Principales, que presentan el pico grueso y curvado hacia abajo, así como el ojo solar, elementos característicos de este ser. Un ornamento de compleja talla, que data del período Clásico Temprano, ostenta cuatro cabezas de la Deidad Ave Principal, dispuestas en pares opuestos que miran hacia afuera (figura 36c). Aunque carecen de la serie de signos celestes, estas cabezas probablemente también aluden a las aves celestiales de las cuatro direcciones. Resulta concebible que muchos grandes jades tallados que tienen esta forma, incluyendo la llamada Orejera de Pomoná, se hicieran para colocarse en los extremos de las barras ceremoniales (ver Taube, 2005b). Sin embargo, también es probable que los ejemplos con simbolismo direccional pudieran haberse hecho para colocarse en ofrendas de escondite, siendo este ejemplo una versión más desarrollada y preciosa de las ofrendas con imágenes incisas de la Deidad Ave Principal con elementos direccionales.

Dada su forma ovalada, las cuatro cabezas de ave con marcas direccionales que se pintaron en el mural de la Tumba 12 de Río Azul recuerdan el perfil de una hachuela hecha de piedra. Además, llevan la diagonal llamada “marca de *nen*,” que denota una superficie dura y brillante, elemento que comúnmente aparece en las representaciones de hachuelas realizadas en los períodos Preclásico Tardío y Clásico (ver Taube, 2000: fig. 16). Ejecutado con bandas diagonales de color amarillo, puede verse un juego de tres hachuelas similares detrás del Individuo P12 en la pintura del Muro Poniente (figura 64). Además, elementos similares con forma de hachuela y que presentan también bandas diagonales, marcan los extremos de las bandas celestes que hay bajo la cornisa de los murales de la estructura Pinturas Sub-1A (Lang, 2004; Taube y Saturno, 2008: 304-

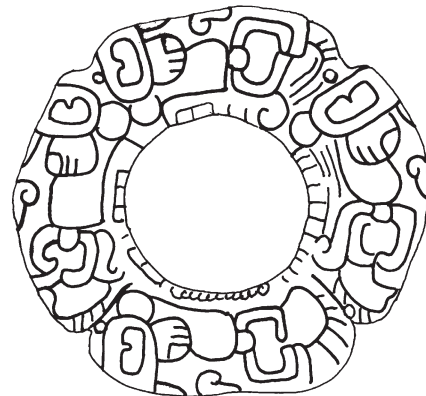
FIGURA 36. REPRESENTACIONES DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO DE DEIDADES AVE PRINCIPAL DE LOS CUATRO RUMBOS



A



B



C

- A: GRAN PIEZA EN FORMA DE OREJERA DE JADE, QUE MUESTRA CUATRO CABEZAS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL Y SIGNOS CELESTES; COLECCIÓN KISLAK, BIBLIOTECA DEL CONGRESO (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A DUNKELMAN, 2007: NO. 24).
- B: CONCHA DE *SPONDYLUS* CORTADA, DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO, QUE MUESTRA IMAGEN INCISA DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL CON UN SIGNO SOLAR (DIBUJO DE DAVID STUART A PARTIR DE UNA FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE NORMAN HAMMOND).
- C: OREJERA DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO QUE MUESTRA CUATRO CABEZAS DE LA DEIDAD AVE PRINCIPAL (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A JUSTESON *ET AL.*, 1988: FIG. 3.22A).

305, fig. 6f). Dado que aparecen en las esquinas del cuarto, es probable que estos objetos también aludan a las divisiones celestiales. En el caso de las Deidades Ave Principales que aparecen en las tres obsidias de Tikal, su frente parece estar formada con hachuelas marcadas con el mismo signo de reflejo. Es este también el caso de los pares ya mencionados de cabezas de águila de la banca celestial de la Estructura 66C de Copán, que llevan este elemento en su frente (ver Webster *et al.*, 1998: fig. 11). Si bien la banca de Copán se colocó contra una pared, es probable que estas aves conceptualmente estuvieran en sus cuatro esquinas. Entre los olmecas del período Formativo

Medio, era común el uso de hachuelas de piedra verde para denotar los cuatro rumbos (Taube, 2000) y esto bien podría explicar la relación aparente que hay entre la Deidad Ave Principal direccional y las hachuelas pulidas.

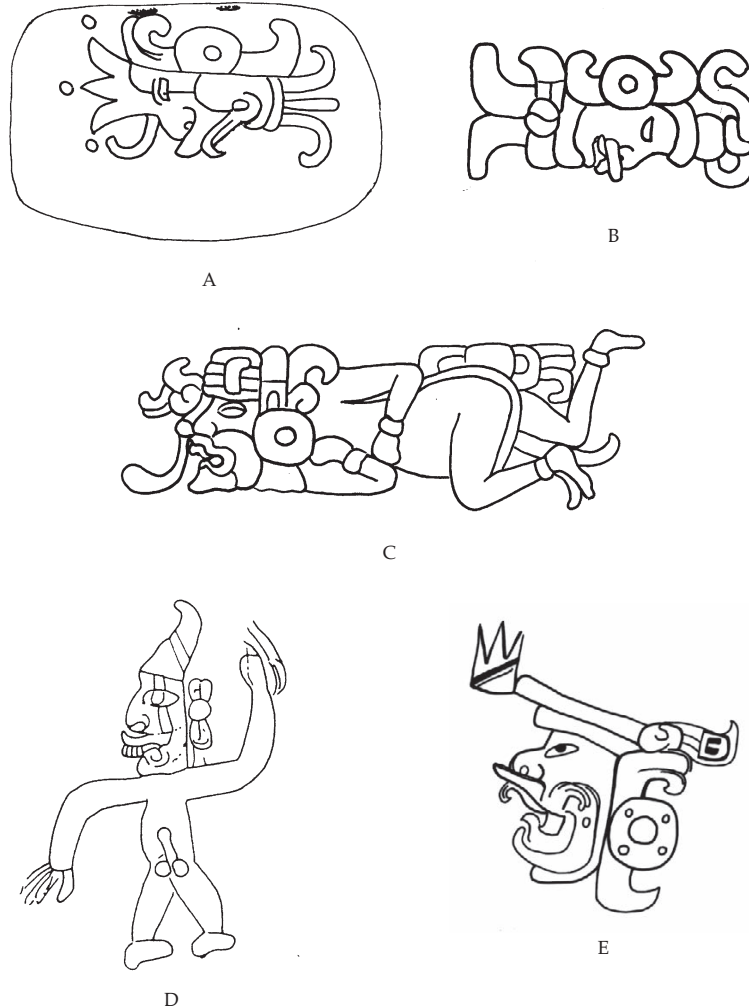
Las imágenes sobrevivientes de las cuatro deidades ave en San Bartolo no muestran relación obvia alguna con los cuatro tipos diferenciados nombrados en Río Azul, pero uno de los personajes humanos que aparecen de pie podría señalar una relación. El Individuo 5, la mejor preservada de las deidades masculinas en acto de autosacrificarse y que ofrece un pavo sacrificado, lleva en el texto que lo identifica un glifo muy claro “de estrella,” de lectura **EK’** en los textos posteriores del período Clásico (figura 59). El glifo que sigue es menos obvio, pero bien podría basarse en la palabra **WINIK**, “hombre, persona,” lo que daría una lectura parcial o tentativa de su título como “hombre de la estrella” o “persona de la estrella.” Este apelativo resulta apropiado, dado el signo amarillo “de estrella” que aparece en el tocado del personaje. Si, para efectos de esta discusión, establecemos una relación con los glifos direccionales de Río Azul, asociaríamos de manera natural al “hombre de la estrella” con la pared sur de la tumba y con su “señor del ave estrella.” De hecho, la estación meridional ilustrada en las páginas del Año Nuevo del Códice de Dresde muestra el sacrificio de un pavo, lo que brinda apoyo adicional a esta asociación direccional.

LA SECUENCIA DEL DIOS DEL MAÍZ

Gran parte de la porción remanente del Muro Poniente muestra al Dios del Maíz, representado hasta en seis ocasiones de cuerpo completo (figura 8b-g). Estos ejemplos enriquecen considerablemente el *corpus* conocido de representaciones del Dios del Maíz en el estilo del Petén del período Preclásico Tardío, incluyendo un pectoral inciso de jade, unas esculturas de estuco de Uaxactún y unos ejemplos pintados hallados en el sitio de Cival —que comparten muchas características con el *corpus* de San Bartolo (figura 37). Al norte del eje central del Muro Poniente —es decir, a la derecha del ave descendente y del texto glífico— se encuentra un área muy dañada del mural. Aún puede verse suficiente, sin embargo, como para distinguir otra escena en la que un personaje masculino, el Individuo 11, aparece de pie frente a un gran árbol (figura 63). Este personaje no es el joven noble moteado, sino el Dios del Maíz. La pieza que lleva en la frente, en forma de cabeza de serpiente, es muy similar a la que lleva el Dios del Maíz en el centro de la pintura del Muro Norte (figura 8a-b). Ambas cabezas serpentinas ostentan crestas de plumas, convención común para ilustrar las serpientes emplumadas entre los antiguos mayas y que probablemente aluda al quetzal (Taube, 2010). El personaje lleva una capa de plumas, así como un elemento similar a una cola y parece estar vestido como ave y llevar una capa parecida a alas, así como una larga cola emplumada, algo que también veremos en el caso del Individuo P13 adyacente, que constituye otro ejemplo de la deidad del maíz (figura 64; ver Taube y Saturno, 2008). El gobernante representado en la Estela 11 de Kaminaljuyú, que está claramente vestido a guisa de la Deidad Ave Principal, lleva una capa de plumas similar (ver Parsons, 1986: fig. 169). La capa de alas y la larga cola con plumas que es dable observar en los Individuos 11 y P13 también aparecen en el arte olmeca del período Formativo Medio. Una estatuilla de jade atribuida al área de Río Pesquero representa a un personaje sentado que lleva este atuendo; existe, asimismo, un ejemplo prácticamente idéntico en una hachuela de cinturón olmeca, hecha de jadeíta, que forma parte de la colección del Museo de Xalapa. En ambos casos, los personajes que llevan este atuendo aparecen vestidos también como el Dios olmeca del Maíz (Taube, 2004c: 105-109; Taube y Saturno, 2008: 307-311).

El Individuo 11 lleva un conjunto de orejeras con una flor trifoliada colgante parcialmente erosionada, que es un elemento de orejera hallado en otros ejemplos tanto de las pinturas del Muro Poniente como del Norte, así como en otros sitios de las tierras bajas del período Preclásico Tardío, incluyendo el sitio de Cerros, en Belice (figura 38). Con su elemento infijo en forma de “U,” el objeto floral presenta un fuerte parecido con los signos *ajaw* invertidos que aparecen casi en todas las representaciones de orejeras durante el período Clásico maya (figura 38e). En vista de

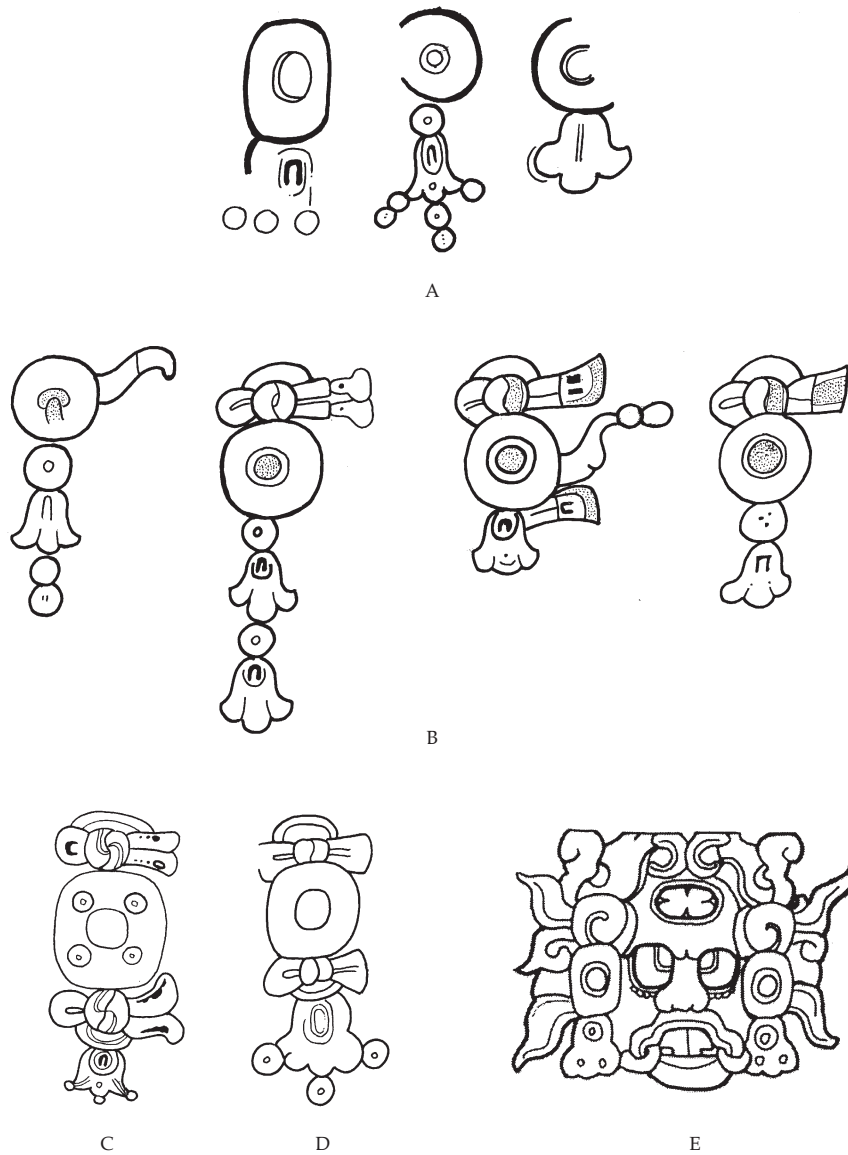
FIGURA 37. EJEMPLOS DE DIOS DEL MAÍZ DE LA REGIÓN DEL PETÉN, PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO



- A: DIOS DEL MAÍZ INCISO EN POSICIÓN ANCESTRAL EN PECTORAL DE JADEÍTA EN FORMA DE CONCHA DE ALMEJA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SOTHEBY'S, 1982: NO. 83).
- B: DIOS DEL MAÍZ EN POSICIÓN ANCESTRAL; DETALLE DEL FRISO DE ESTUCO DE LA ESTRUCTURA H-SUB 2 DE UAXACTÚN (TOMADO DE TAUBE, 1996: FIG. 20E).
- C: DIOS DEL MAÍZ EN ADEMÁN DE VOLAR O DE NADAR; DETALLE DEL FRISO DE ESTUCO DE LA ESTRUCTURA H-SUB 2 DE UAXACTÚN (TOMADO DE TAUBE, 1996: FIG. 20F).
- D: GRAFFITO QUE MUESTRA AL DIOS DEL MAÍZ DANZANDO, INCISO EN LA ESTRUCTURA 5D SUB10-1, ACRÓPOLIS NORTE DE TIKAL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A TRIK Y KAMPEN, 1983: FIG. 83G).
- E: CABEZA DE DIOS DEL MAÍZ EN LA ESTRUCTURA 1, SUB-1 DE CIVAL; PINTURA SOBRE MURO MEDIANERO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST, TOMADO DE HURST, 2009: 304).

las claras similitudes visuales y del contexto compartido específico, es altamente probable que los ejemplos del período Clásico se deriven del signo floral del período Preclásico Tardío, lo que da un considerable apoyo a la identificación como flor que hace uno de los autores del signo del día Ajaw, y que equivale al nombre del día Flor en el centro de México (Stuart, 1992).

FIGURA 38. EL ELEMENTO FLORAL TRILOBULAR EN LOS ANTIGUOS CONJUNTOS MAYAS DE OREJERA



A: EJEMPLOS DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE, ESTRUCTURA SUB-1A DE *LAS PINTURAS*, INDIVIDUOS 11, P20, P22 (DETALLES DE DIBUJO DE HEATHER HURST).

B: EJEMPLOS DE LA PINTURA MURAL DEL MURO NORTE; ESTRUCTURA SUB-1A DE *LAS PINTURAS*; INDIVIDUOS 10, 12, 13, 14 (DETALLES DE DIBUJO DE HEATHER HURST).

C: OREJERA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, HALLADA EN LA ESTRUCTURA 5C-2ª DE CERROS, BELICE (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHELE Y FREIDEL, 1990: FIG. 3:12).

D: OREJERA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO QUE LLEVA LA DEIDAD AVE PRINCIPAL; DETALLE DEL ALTAR 10 DE KAMINALJUYÚ (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A PARSONS, 1986: FIG. 141).

E: REPRESENTACIÓN DEL DIOS SOLAR, DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO, CON SIGNOS TRILOBULADOS *AJAW* INVERTIDOS QUE CUELGAN DE LAS OREJERAS; DETALLE DE LA ESTELA 1 DE YAXCHILÁN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A TATE, 1992: FIG. 27A).

Si bien el Individuo 11 blande un tipo de palo o bastón, el ángulo en el que lo sostiene indica que el personaje no está llevando a cabo una perforación de su pene, a diferencia de los cuatro personajes que aparecen asociados con los cuatro árboles direccionales. Además, en tanto que los otros cuatro árboles servían de lugar en el que se posa la Deidad Ave Principal, el pequeño pájaro que se posa en el quinto árbol parece ser totalmente natural y recuerda a la diminuta ave que se posa sobre el árbol-cocodrilo en la Estela 25 de Izapa (ver Norman, 1973: lám. 42).

Por ahora, no nos hemos decidido entre dos interpretaciones alternativas de las imágenes incompletas relativas al Dios del Maíz y al árbol. Es posible que sea éste un quinto árbol que denote el centro del mundo, rodeado de los otros cuatro árboles direccionales. Entre los olmecas, mayas del período Clásico y entre los aztecas, las deidades del maíz se identificaban estrechamente con el *axis mundi* (Taube, 2000). En el caso de la serie de árboles direccionales que aparecen en las páginas 49 a 53 del Códice Borgia, que data del período Postclásico Tardío, el quinto árbol, que también es el central, es una planta de maíz. Una interpretación alternativa consistiría en considerar que este árbol es independiente de los otros, separado por una interrupción en el diseño del eje central del Muro Poniente. Tanto el Dios del Maíz como el árbol de esta vista se integran mejor a la compleja iconografía que sigue a la derecha en donde, como habremos de ver, es el Dios del Maíz el personaje que domina la narrativa simbólica. Adelantándonos a algunos aspectos de la exposición del tema que habremos de hacer más adelante, señalamos aquí una posible simetría en el diseño más amplio de esta área del mural, en cuyo centro tenemos una tortuga, flanqueada a ambos lados con escenas de una presentación en un andamio y, más alejadas del centro, dos escenas que muestran, cada una, a una gran deidad que aparece de pie y mira hacia adentro — una de ellas (en el caso del Individuo 11, el Dios del Maíz) hacia un árbol, en tanto que la otra (el Individuo 6 del Muro Norte) hacia el curioso guaje que explota. Conforme a esta interpretación, el mural estaría entonces compuesto de dos segmentos largos y autocontenidos, separados a lo largo del eje central del muro. Uno de ellos tendría que ver con los cuatro árboles cósmicos y el mítico descenso de la gran ave (o las grandes aves), en tanto que el otro trataría del nacimiento del Dios del Maíz y de la autoridad real.

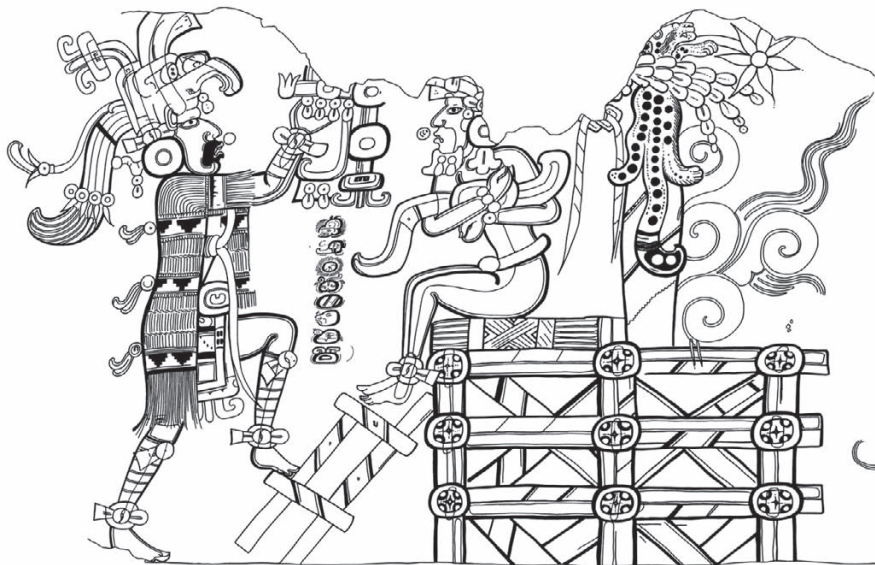
LA ESCENA DE ENTRONIZACIÓN EN EL ANDAMIO: LOS INDIVIDUOS P12, P13, P21 Y P22

La porción inferior del quinto árbol está rota, lo que crea mucha incertidumbre sobre si hubo uno o más personajes en esta región, haciendo por lo tanto que las designaciones por número de los personajes en esta área sea provisional. En el caso de esta mitad norte del Mural Poniente, la escena central que aparece dentro de la tortuga-cuadrifolio se halla flanqueada por dos complejos retratos de entronización real, que ocurre sobre andamios. Estas dos entronizaciones en andamios son, por mucho, los ejemplos más detallados de ceremonias de coronación que se conocen para esta fecha tan temprana (figura 39a-b). Las ampliamente conocidas “estelas de nicho” del período Clásico en Piedras Negras (Estelas 6, 11, 14 y 25) son representaciones frontales de andamios para el sacrificio humano y la entronización real relacionados con el final del período de un k’atun (figura 40; ver Taube, 1988b). Una vasija que data del período Clásico Tardío y que actualmente se halla en la colección del Instituto de Arte de Chicago muestra a una víctima atada a un andamio similar, representada de perfil; se trata de una estructura muy similar tanto a las ilustradas en los monumentos de entronización de Piedras Negras como a los andamios del Muro Poniente (figura 41a). En el andamio que se halla más al sur del Muro Poniente, hay una tira de tela marcada con la huella de un pie humano que cuelga a lo largo de la línea central de la plataforma; esto también puede verse en los cuatro andamios de entronización de Piedras Negras (figuras 40a, 64). Ambas estructuras de San Bartolo tienen en su respaldo un jaguar o una piel de jaguar atada a una forma vertical. Aunque el ejemplo que se halla más al sur no está conservado del todo, pueden distinguirse restos de hojas o bien una flor cerca del borde superior, que está roto. La parte correspondiente del andamio del norte parecería ser un árbol con un grueso tronco y una rama que florea (figura 39b). El lado norte del tronco se halla bordeado con volutas rojas de aliento, lo que recuerda las volutas que bordean a las figuras humanas del período Preclásico Tardío, tanto en San

FIGURA 39. ESCENAS DE ENTRONIZACIÓN EN ANDAMIO, TOMADAS DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE DE LA ESTRUCTURA SUB-1A DE LAS PINTURAS (DETALLES DE DIBUJO DE HEATHER HURST; VER FIGURA 7).



A



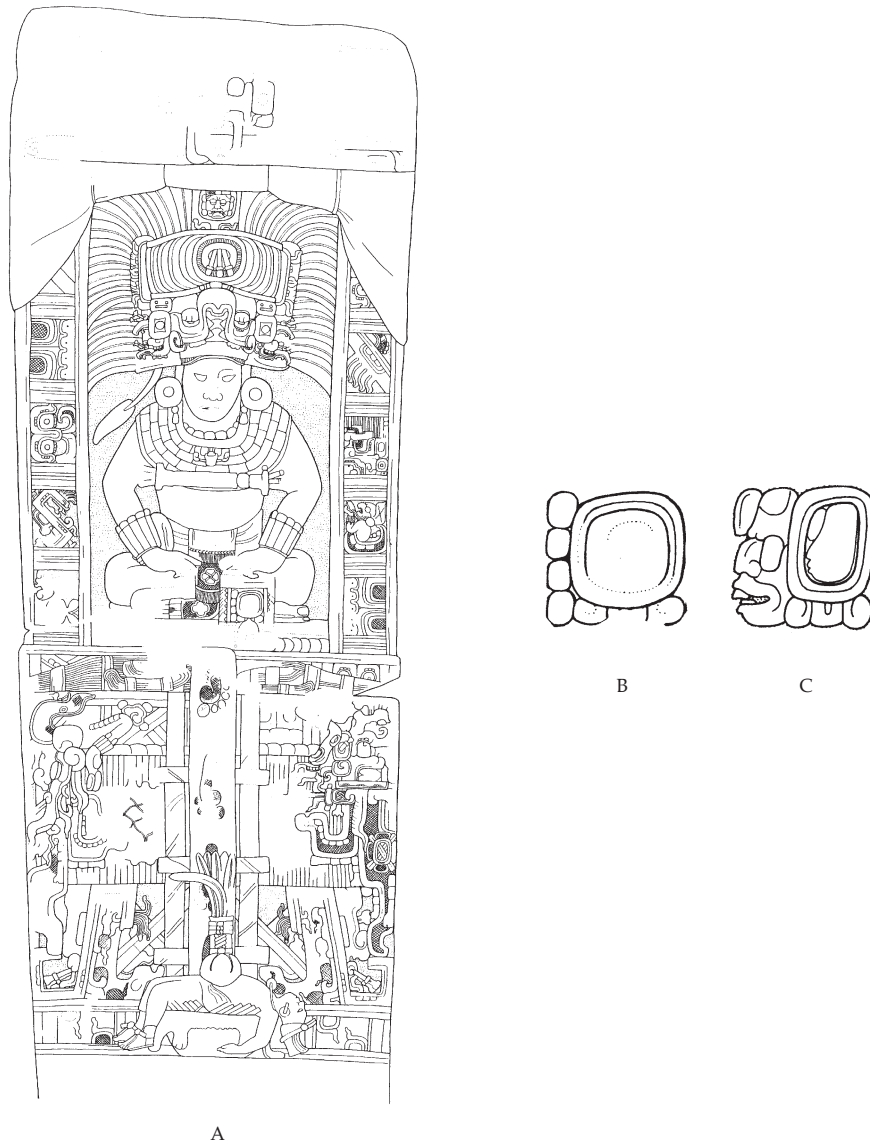
B

A: ANDAMIO CERCANO AL CENTRO DEL MURO PONIENTE, ATADO PROBABLEMENTE CON HOJAS.
 B: ANDAMIO EN EL EXTREMO NORTE DEL MURO PONIENTE, MARCADO CON CRUCES *k'an*.

Bartolo, como en Tikal y en Uaxactún (figura 5). Se ha dicho que los andamios mayas del período Clásico eran árboles simbólicos y es probable que el origen de esta tradición pueda ahora llevarse hasta el período Preclásico Tardío (ver Taube, 2003a).

Los andamios mismos son diferentes en las dos escenas pintadas en el Muro Poniente. Hay nueve cruces *k'an* en la celosía de la estructura que se halla más al norte, lo que establece una clara relación con varias plataformas y escaleras ceremoniales mayas posteriores (figura 39b). Quizás

FIGURA 40. ESTELA 11 DE PIEDRAS NEGRAS: REPRESENTACIÓN DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO DE UN ANDAMIO DE ENTRONIZACIÓN



A: VISTA FRONTAL DE LA ESTELA 11.

B: FECHA 4 *AJAW* PARCIALMENTE EROSIONADA, QUE APARECE EN LA BOLSA QUE SOSTIENE EL GOBERNANTE QUE SE ESTÁ ENTRONIZANDO.

C: FECHA 4 *AJAW* CON LA FECHA DE CUENTA LARGA 9.15.0.0.0 DE LA ESTELA 11.

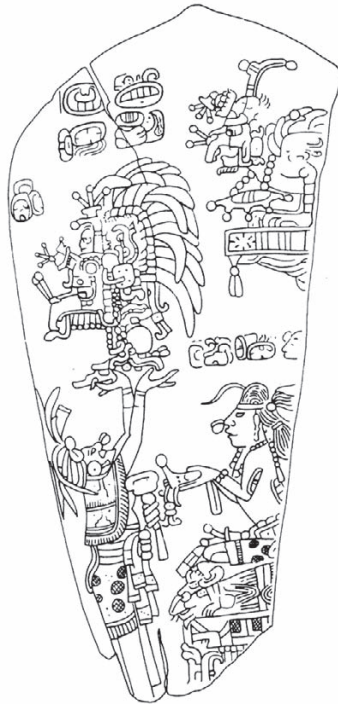
(DIBUJOS DE DAVID STUART, TOMADOS DE STUART Y GRAHAM, 2003: 57, 59)

el paralelo más claro pueda hallarse en el caso de la “escalinata K’an,” excavada en Coba (Con, 2000), en la que tres columnas del glifo *k’an* adornan las contrahuellas de cinco escalones (figura 42a). Relacionar este elemento con una escalinata podría parecer forzado, pero es importante enfatizar que tanto escaleras como escalones se denominaban con la palabra *ehb* en la terminología

FIGURA 41. ANTIGUAS REPRESENTACIONES MAYAS DE ANDAMIOS Y ENTRONIZACIONES



A



B



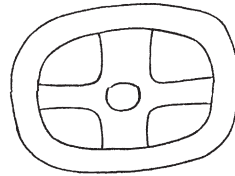
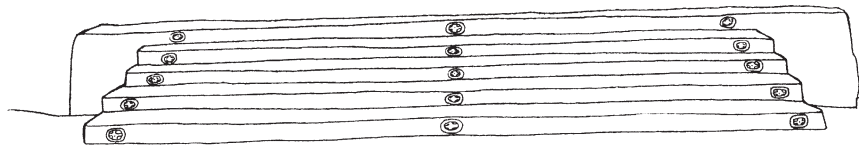
C

A: VÍCTIMA HUMANA ATADA A ANDAMIO; DETALLE DE VASIJA DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO (TOMADO DE TAUBE, 1988: FIG. 12.11).

B: ESCENA DE ENTRONIZACIÓN SOBRENATURAL DEL PERÍODO CLÁSICO (TOMADO DE TAUBE, 1987: FIG. 6B).

C: SEÑOR DEL K'ATUN 7 AJAW QUE SE ENTRONIZA, EN EL ACTO DE RECIBIR EL TOCADO O DIADEMA DEL DIOS BUFÓN; CÓDICE DE PARÍS, PÁGINA 6 (DIBUJO DE KARL TAUBE).

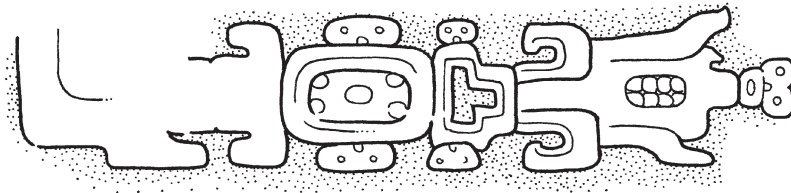
maya del período Clásico. En el nombre del fundador de la dinastía de Tikal, Yax Ehb Xook, el componente central puede representarse tanto con un escalón como con una escalera (Stuart, 1999;

FIGURA 42. EJEMPLOS DE ESCALINATAS *K'AN EHB* DEL PERÍODO CLÁSICO MAYA

A



B



C

- A: ESCALINATA MARCADA CON CRUCES *K'AN*, COBÁ.
 B: ESCALINATA DENOTADA COMO *K'ANNAL EHB*; DETALLE DE TEXTO DE ESCALÓN DE ANTE (CONFORME A FASH, 2004: FIG. 12.9).
 C: ESCALINATA EN FACHADA NORTE DEL TEMPLO 11 DE COPÁN.

(DIBUJOS DE DAVID STUART)

ver Martin, 2003: fig. 1.1). Así pues, tanto la escalinata de Cobá como la escalera-andamio de San Bartolo pueden verse como dos manifestaciones de la misma estructura conceptual. En Copán, hallamos que los escalones no decorados de la estructura Ante, de fecha temprana, se llamaba *K'annal Ehb*, "los Escalones del Lugar Amarillo" (figura 42b). La enorme escalinata de la fachada Norte del Templo 11 de Copán estuvo decorada con grandes cruces *k'an* y emblemas de maíz (*nal*) (figura 42c), lo que sugiere un ejemplo adicional de un nombre de larga historia, asociado con las plataformas ceremoniales y con el gobierno. Somos de la opinión de que el andamio *k'an* o los escalones *k'an* tenían la función de representar un lugar de fundación cosmológica o dinástica. En

los murales de San Bartolo, la asociación de este lugar con una imagen de la entronización de reyes parece apropiada.

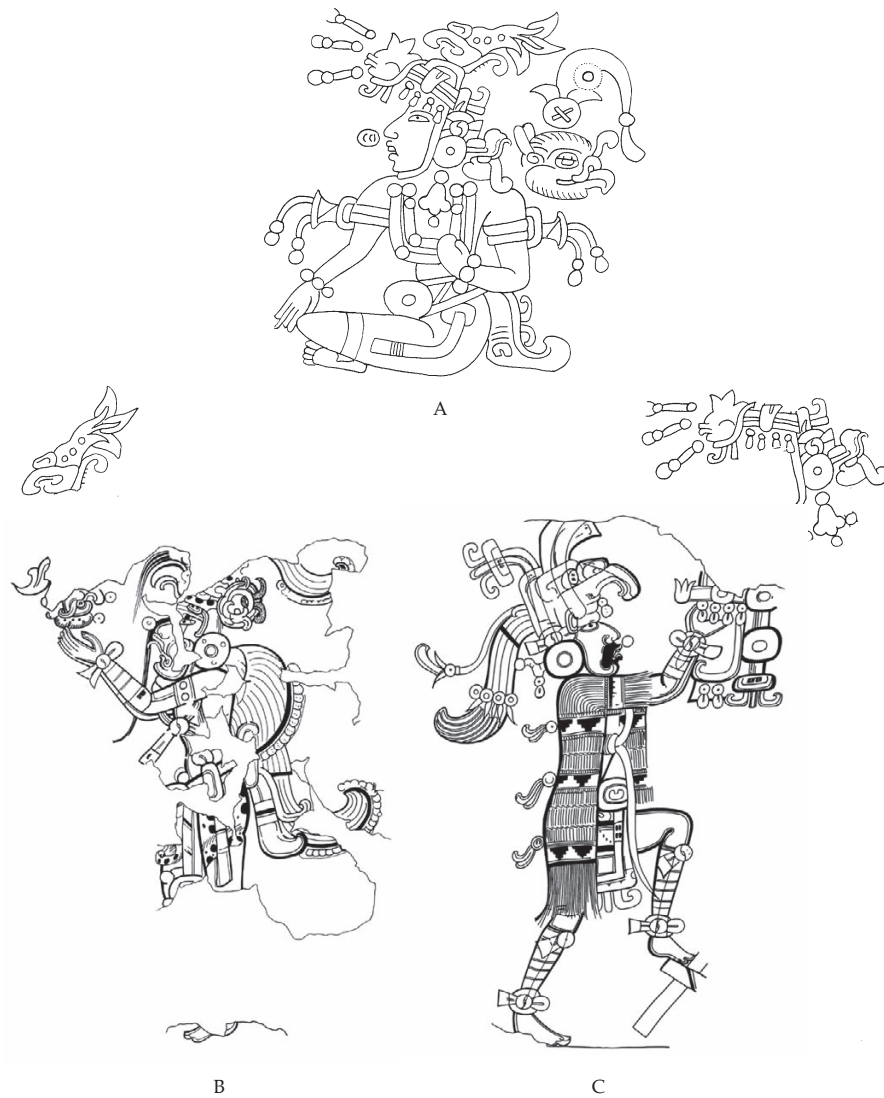
Después de pintada la entronización en andamio, las nueve cruces *k'an* se marcaron con brochazos amplios y verticales de pintura roja. Además, no sólo se pintó de manera similar el tobillo del señor entronizado, sino también las espinillas y los tocados del personaje que lo asiste, sobre cuya figura se pintaron tres bandas verticales largas de pintura roja. Vale la pena señalar que ninguna otra parte de los murales documentados hasta ahora en San Bartolo muestra un tratamiento similar. Además, en tanto que el resto de las escenas murales conocidas de la cámara pintada de la estructura Pinturas Sub-1A son claramente míticas, esta es la única escena que bien podría retratar un evento real de entronización histórica. Por este motivo, es concebible que la compleja serie de brochazos rojos finales formaba parte de un evento dedicatorio relacionado tanto con la terminación de las pinturas murales como con la entronización de un gobernante identificado que, en el extremo norte del programa pictórico, atestigua y preside todas las escenas pintadas en el Muro Poniente.

Ubicado cerca del centro de la pintura mural del Muro Poniente, el andamio opuesto presenta los mismos elementos anudados que llevan en las piernas tres de los jóvenes que están llevando a cabo sacrificios de sangre, al igual que los Individuos 3, 5 y 7, además de las patas de los trípodes de ofrenda de los tres primeros árboles. Como ya se mencionó, los nudos parecen sujetar bultos de hojas. En cuanto a la plataforma sobre la que está el Individuo P12, esto bien podría relacionarse con las imágenes mayas posteriores, del período Clásico, relativas a las estructuras de sacrificio, tales como andamios y plataforma de cráneos. Hechas con ramas atadas de árboles, estas estructuras a menudo aparecían cubiertas con hojas, probablemente para denotar su naturaleza de árboles simbólicos (ver Taube, 2003a). En Toniná, una compleja fachada de estuco muestra a habitantes sobrenaturales de la selva y la noche moviéndose dentro de una estructura foliada similar. En este y en otros ejemplos, el andamiaje presenta cabezas humanas y cráneos descarnados, identificándolos como una versión maya del período Clásico del *tzompantli* o estructura de cráneos de los aztecas (Taube, 2003a: fig. 26.8). Sin embargo y aunque tanto las plataformas para cráneos como el sacrificio en andamios están bien documentados entre los mayas del período Clásico —incluyendo los andamios de entronización de Piedras Negras— no existe evidencia alguna de sacrificio humano ni en los andamios de San Bartolo ni en el *corpus* completo de murales documentados en el Grupo Pinturas.

Los dos individuos que están entronizándose y que aparecen sentados en la parte superior de los andamios del Muro Poniente, los Individuos P12 y P22, se miran entre sí y enmarcan las escenas centrales que tienen que ver con el ciclo mítico del Dios del Maíz (figura 39). En la escena de andamio ubicada más al sur en el Muro Poniente, el gobernante que está entronizándose, identificado como Individuo P12, aparece sentado sobre una piel de jaguar en el momento de recibir una joya real que simboliza el reinado de manos de un segundo personaje, el Individuo P13 (figura 39a). Tras él, tres hachuelas de cinturón penden, junto con una piel o cuerpo de jaguar, de un probable árbol. Está claro que este personaje secundario es el Dios del Maíz y aunque se ha perdido gran parte de la cabeza del señor que aparece sentado, la porción sobreviviente de su rostro —incluyendo su labio superior extendido— indica que también se trata de la deidad del maíz (figura 8c-d). El Individuo P13 representa un aspecto de ave del Dios del Maíz y lleva el tocado, las alas y la cola de un ave. Con su cola emplumada y capa con alas, es muy similar al Individuo 11, el Dios del Maíz que aparece de pie ante el quinto árbol cósmico adyacente. Es posible que la pintura represente eventos que ocurrieron en secuencia: la creación de los cuatro rumbos y el *axis mundi* y la primera entronización —la del Dios del Maíz en el centro del mundo.

Schele y Miller (1986: 119-120) señalan que una placa incisa de la colección de Dumbarton Oaks lleva un texto del período Preclásico Tardío que contiene un verbo “de sentado” que alude a la entronización de reyes. Tanto por su estilo como por su contenido iconográfico, el personaje del rey que acompaña a este texto acusa muchas similitudes con los Individuos P12 y P22, que son más o menos contemporáneos, así como con otros individuos de la pintura del Muro Poniente

FIGURA 43. REPRESENTACIONES DE INSIGNIAS REALES DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO: EL DIOS BUFÓN FOLIADO Y EL TOCADO DEL DIOS BUFÓN TRIFOLIADO



- A: GOBERNANTE DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO QUE LLEVA TANTO LA EFIGIE DEL DIOS BUFÓN FOLIADO SOBRE LA CABEZA COMO UNA IMAGEN DEL DIOS BUFÓN TRIFOLIADO CON ROSTRO DE LA DEIDAD DEL MAÍZ EN LA FRENTE; PLACA INCISA DE LA COLECCIÓN DUMBARTON OAKS (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHMIDT ET AL., 1998: 250-251).
- B: COMPARACIÓN DE DIOS BUFÓN FOLIADO USADO POR EL PERSONAJE DE LA COLECCIÓN DUMBARTON OAKS CON EL QUE SOSTIENE EL INDIVIDUO P13 DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- C: COMPARACIÓN DEL TOCADO DEL DIOS BUFÓN TRIFOLIADO USADO POR EL PERSONAJE DE LA COLECCIÓN DUMBARTON OAKS CON EL QUE SOSTIENE EL INDIVIDUO P21 DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).

(figura 43a). Por ejemplo, la “cuenta de aliento” que exhala el personaje inciso en la placa y que se asemeja a la sílaba *le* del período Clásico, está también presente no sólo en asociación

con los Individuos P12 y P22 del Muro Poniente, sino en también con los Individuos 3, 5, 11 y posiblemente 7. Presente en las representaciones de personajes Jun Ajaw y de los señores que se entronizan, este elemento bien podría denotar una forma de “aliento real.” No obstante, además de los ejemplos de la placa de Dumbarton Oaks y de los murales de San Bartolo, el elemento de aliento que se asemeja al “signo *le*” es notoriamente raro en el *corpus* del período Preclásico Tardío, así como en el arte maya del período Clásico.

Durante el período Clásico Temprano, el Dios maya del Maíz a menudo se representa en forma de ave (figura 44), lo que sin duda se relaciona con el concepto maya de *muut* —el aspecto de ave celestial y de mensajero de algunos dioses en concreto, de forma similar a la manera en que la Deidad Ave Principal representa el *muut* de Itzamnaaj (Houston *et al.*, 2006). En el período Clásico, un tema relacionado con todo esto es el de *ebeet*, que alude a los mensajeros cortesanos tanto en forma de ave como en forma humana, como es el caso de quienes llevan riqueza o tributo. Muchos de los señores secundarios del Cuarto 1 de Bonampak que llevan collares de *spondylus* están identificados como *ebeet*; es decir, son los cuidadores de la riqueza y los enseres reales de la corte (Houston *et al.*, 2006). Dos vasijas del período Clásico provenientes de Kaminaljuyú tienen representaciones de dioses del maíz en forma de ave, que exhiben dos símbolos importantes de riqueza —concha de *spondylus* y jade— de forma muy similar a lo que ocurre en el caso del Individuo P13 (figura 44d-e).

En la escena pintada en San Bartolo, el Dios del Maíz de aspecto aviar también ofrece un objeto precioso de riqueza y poder a la deidad que se entroniza: el “Dios Bufón” de jade que simboliza el reinado y que Schele identificó y discutió por primera vez (1974, 1979: 47-49). Una de las formas importantes del Dios Bufón es el de una joya que funde los atributos de la Deidad Ave Principal con el árbol cósmico y que típicamente muestra al árbol surgiendo de la cabeza del ave (ver Taube, 1998: 454-58; Stuart, 2004a). En la escena de entronización de San Bartolo, el Individuo P13 sostiene este objeto en sus manos (figuras 39a, 43b). Aunque está dañado, el objeto ilustrado muestra el pico curvado hacia abajo de la Deidad Ave Principal, así como foliación detrás de la cabeza. En la placa incisa de Dumbarton Oaks, el señor que se está entronizando lleva este mismo objeto en su cabeza, en tanto que el gobernante retratado en la Estela 11 de Kaminaljuyú también lo hace (figura 43a-b; Schele y Miller, 1986: 119). El Dios del Maíz que se está entronizando, identificado como Individuo P12, lleva una orejera atada a la parte superior de su brazo, elemento de atuendo que también se halla en la placa de Dumbarton Oaks (figuras 39a, 43a). La entrega de Dioses Bufones foliados en ritos de entronización continuó llevándose a cabo hasta entrado el período Clásico Tardío. La Piedra Esculpida N.º 1 de Bonampak, que retrata a tres nobles que ofrecen esta joya al señor que está siendo entronizado (ver Mathews, 1980: fig. 9), es precisamente una representación de este tema. El texto que acompaña a la escena describe este acto de entronización como “sentarse” o *chum*, que es el mismo glifo que aparece en el texto, mucho más temprano, de la placa de Dumbarton Oaks. Con sus capas, tocados y prominentes collares de concha *spondylus*, los tres nobles de Bonampak pueden identificarse como *ebeet*. El Dios del Maíz de aspecto aviar pintado en la escena de San Bartolo sugiere que este puesto cortesano era de una antigüedad considerable entre los antiguos mayas.

La escena con andamio que se halla más al norte en el Muro Poniente se halla mucho mejor conservada y muestra a un personaje secundario que ofrece un tocado real al personaje que está entronizándose (figuras 39b, 43c). A diferencia del par de deidades que aparecen en la escena de entronización que se halla más al sur, los Individuos P21 y P22 parecen ser completamente humanos y esta escena podría representar no un evento mítico, sino uno histórico. El glifo final del texto que acompaña la escena es claramente el glifo **AJAW**, si bien no está claro si se trata de un título que corresponde a un dios o a un rey. Como ya se mencionó, esta es la única escena representada en los murales de San Bartolo que no es obviamente mítica; es decir, que no tiene la presencia de seres sobrenaturales como la Deidad Ave Principal, el Dios del Maíz o Chahk. Al respecto, presenta un gran contraste con la escena opuesta del andamio, en la que tanto el gobernante entronizado como el personaje que lo asiste resultan claramente ser representaciones

FIGURA 44. REPRESENTACIONES DE DIOS DEL MAÍZ CON ASPECTOS DE AVE DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO



- A: DIOS DEL MAÍZ ALADO QUE DANZA; VASIJA TALLADA (CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 575).
 B: DETALLE DE FACHADA DE ESTUCCO QUE REPRESENTA A CUATRO DIOS DEL MAÍZ CON ASPECTOS DE AVE; TONINÁ (DIBUJO A PARTIR DE UNA FOTOGRAFÍA DE KARL TAUBE).
 C: DIOS DEL MAÍZ CON ASPECTOS DE AVE QUE DANZA O VUELA, REPRESENTADO EN EL INTERIOR DE UN TAZÓN DE CERÁMICA; CALAKMUL (CONFORME A CARRASCO VARGAS Y COLÓN GONZÁLEZ, 2005: 44).
 D-E: DIOS DEL MAÍZ CON ASPECTOS DE AVE QUE PRESENTAN ARTÍCULOS DE RIQUEZA; DETALLES TOMADOS DE VASIJAS DE KAMINALJUYÚ (CONFORME A KIDDER *ET AL.*, 1946: FIGS. 205D, F).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

del Dios del Maíz.

La figura que asiste en la entronización, el Individuo P21, lleva un tocado de ave, lo que recuerda al Dios del Maíz en su versión de ave, según aparece en la otra escena de entronización (figura 43c). El tocado está adornado con una larga cola de plumas que muy posiblemente sean de quetzal y hay un elemento similar que se proyecta por detrás de la cabeza del Individuo P15,

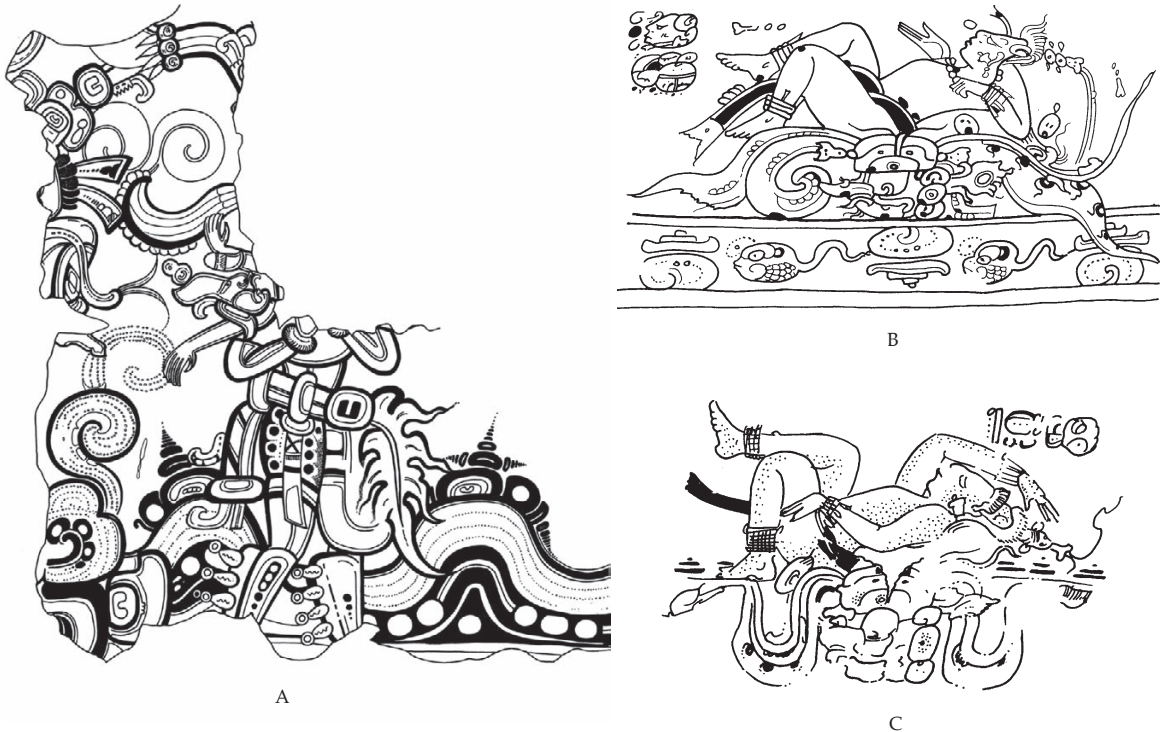
que no ha sobrevivido; este elemento es muy posiblemente lo que queda de su tocado (figura 45a). Las plumas del Individuo P21 están adornada con posibles cuentas de jade, convención que puede verse en otro conjunto de plumas que aparece por encima del Individuo P15. Si bien este es el único ejemplo de plumas con cuentas que se conoce en los murales de San Bartolo, pueden hallarse ejemplos más o menos contemporáneos en la escultura del período Clásico Temprano de Kaminaljuyú, Izapa y Takalik Abaj. Además de ser extremadamente comunes en los retratos monumentales de gobernantes realizados en el período Clásico maya, las plumas con cuentas también aparecen en el arte olmeca del período Formativo Medio. La parte posterior de una cabeza colosal de Tres Zapotes muestra una serie de siete largas plumas de quetzal, cada una con una cuenta (ver Clewlow *et al.*, 1967: lám. 15). Está claro que este antiguo y extendido elemento alude a los conceptos de belleza y preciosidad en relación tanto con las plumas de quetzal como con el jade.

Además del tocado con elementos de ave, el Individuo P21 lleva una capa finamente tejida y adornada con grandes cuentas de jade, por mucho el elemento de vestido más complejo que hay en los murales de San Bartolo. En los murales del Cuarto 1 de Bonampak, los nobles *ebet* llevan largas capas con bordes intrincadamente tejidos y es posible que, al igual que el Individuo P13, este también sea un *ebet*. En este caso, el Individuo P21 presenta un tocado real al rey. Este tocado, con su correa para atarlo bajo la barbilla, su elemento de Dios Bufón sobre la frente y los elementos colgantes de éste último, resulta muy similar al tocado que lleva el señor que se entroniza en la escena tallada en la placa de Dumbarton Oaks. En el caso del ejemplo de Dumbarton Oaks, sin embargo, la pieza del Dios Bufón que se lleva en la frente lleva la cabeza del Dios del Maíz, un elemento de gran importancia en las formas tempranas mayas (ver Fields, 1991; Taube y Saturno, 2008: fig. 3d-h). En su análisis inicial de la placa de Dumbarton Oaks, Michael Coe (1966a: 13-14) compara al Dios Bufón que se halla en la parte central de la frente del tocado con un ejemplo trifoliado que aparece en una máscara de piedra hallada en la Tumba 85 de Tikal que se remonta al período Preclásico Tardío. Sin el rostro del Dios del Maíz, este Dios Bufón de Tikal resulta muy similar al que se representó en el tocado de San Bartolo, así como a otros ejemplos hallados en las pinturas murales del edificio Sub-1A, como los del Individuo P19 de la pintura del Muro Poniente y los bultos sagrados que llevan los Individuos 14 y 15 en el Muro Norte.

Como ya se señaló, el personaje inciso en la placa de Dumbarton Oaks es notablemente similar en muchas formas a los murales de San Bartolo. El personaje de Dumbarton Oaks ostenta tanto al Dios Bufón foliado con aspectos de ave como el tocado real del Dios Bufón trifoliado, por lo que esencialmente resulta una fusión de los dos señores que se entronizan y que se representaron en las escenas de andamio en San Bartolo (figura 43). No es posible saber si este objeto proviene de algún lugar dentro de la esfera política de San Bartolo, pero resulta claramente contemporáneo en su fecha de ejecución, como lo es también la imagen del Dios del Maíz incisa en un pendiente hecho de concha de almeja (figura 37a).

La presentación del tocado al Individuo P22 hace recordar una entronización mítica representada en un hueso inciso del período Clásico y que actualmente se halla en el Museo de Arte de Dallas (figura 41b). En esta pieza, podemos ver la representación, de perfil, de una escena de entronización que se lleva a cabo en una estructura de andamio y que resulta casi idéntica a las plataformas de entronización que se representaron en Piedras Negras (la Estela 33 ofrece un paralelo especialmente bueno). El señor sedente podría ser una variante del Dios del Maíz, según lo sugiere su glifo nominal, y su cuerpo aparece marcado con elementos de "brillo" o de "dios." Una deidad anciana, que quizás sea el Dios L, aparece de pie frente a él, sosteniendo por lo alto un tocado que representa a la Deidad Ave Principal. Resulta tan similar a la escena de San Bartolo, de hecho, que creemos que se trata de una versión más tardía del mismo episodio mitológico: un representación de la coronación ritual del Dios del Maíz como gobernante. La fecha que aparece en el hueso es 5 K'an, que podría relacionarse con la composición completa de San Bartolo, pues cae apenas dos días después de la fecha 3 Ik', que es la fecha prominentemente mencionada en el

FIGURA 45. ESCENAS DEL DIOS DEL MAÍZ INFANTIL EN AGUA



- A: ESCENA DEL MURO PONIENTE DEL INDIVIDUO P15, SUMERGIDO HASTA LA RODILLA EN AGUA Y SOSTENIENDO AL DIOS DEL MAÍZ INFANTIL, INDIVIDUO P16 (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
- B: DIOS DEL MAÍZ INFANTIL SOBRE UNA BANDA DE AGUA QUE CONTIENE RENACUAJOS Y VOLUTAS DE AGUA; DETALLE DE VASIJA ESTILO CÓDICE DE CALAKMUL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHMIDT *ET AL.*, 1998: 294-295).
- C: DIOS DEL MAÍZ INFANTIL QUE NACE EN EL AGUA (DIBUJO DE STEPHEN HOUSTON, TOMADO DE HOUSTON Y TAUBE, 2000: FIG. 17A).

centro del Muro Poniente.

Los retratos de escenas de entronizaciones reales en andamios continuaron llevándose a cabo hasta bien entrado el período Postclásico Tardío, unos 1,500 años después de que se pintaron las escenas de San Bartolo. Tanto Taube (1987) como Hellmuth (1987) han comparado los andamios de entronización de Piedras Negras con las complejas plataformas que aparecen en las páginas de los k'atunes en el Códice de París, ejecutado en el período Postclásico Tardío. En estas páginas, los trece señores de los k'atunes, cada uno de los cuales tenía una duración aproximada de veinte años, fueron representados en el momento de su entronización, en el acto de recibir la cabeza de K'awiil de manos de un personaje secundario. En la página seis del Códice de París, la cabeza de la deidad lleva una banda para atarse alrededor de la cabeza, lo que la identifica como tocado o como adorno para la cabeza (figura 41c). De hecho, estas cabezas de K'awiil bien podrían ser interpretaciones del Dios Bufón en el período Postclásico Tardío. Las efigies de Dioses Bufones, hechas de jade y que datan del período Clásico terminal, que fueron halladas en el Cenote de Sacrificios de Chichén Itzá se parecen mucho a las cabezas de K'awiil que se ofrecen en las escenas de entronización del Códice de París (ver Proskouriakoff, 1974: lám. 63b). Directamente sobre cada Dios Bufón K'awiil o tocado vuela un ave, cada una de las cuales es específica de un k'atun

en particular. Seguramente estas aves son *muut*, aspectos o augurios en forma de ave del k'atun, y también es probable que los personajes que asisten constituyan la forma del período Postclásico Tardío del *ebet* que auxilia en las entronizaciones representadas tanto en el período Preclásico Tardío como en el período Clásico.

En términos de las entronizaciones en andamio que aparecen en el Códice de París y en Piedras Negras, el tema de las celebraciones de fin de k'atun resulta completamente congruente. Uno de los autores del presente estudio (Stuart) ha descubierto que los monumentos de "estela de nicho" de Piedras Negras no aluden sólo a entronizaciones reales, sino al k'atun en el cual ocurrió dicha entronización; es decir, los monumentos aluden a celebraciones que se dieron al final del k'atun en el que un rey dado subió al trono. Así pues, en la Estela 11 el gobernante sentado sostiene una bolsa marcada con la fecha 4 Ajaw, aludiendo al final de k'atun ocurrido en la fecha 9.15.0.0.0, fecha de inauguración del monumento (figura 40a-c). La referencia específica al final de k'atun en esta escena de andamio sugiere con vigor que las estelas de nicho de Piedras Negras representan celebraciones de k'atun que aluden y quizás recrean la entronización anterior del gobernante. Como ocurre en las escenas del Códice de París, los gobernantes son retratados en realidad como "señores del k'atun." Pero aunque se ha documentado muy bien la existencia de la Cuenta Larga en los sitios del período Preclásico Tardío de la región meridional del piemonte de Chiapas y de Guatemala, la fecha de Cuenta Larga más temprana que se conoce en el área del Petén central sigue siendo la tallada durante el período Clásico Temprano en la Estela 29 de Tikal, que data del año 292.

EL CICLO MÍTICO DEL DIOS DEL MAÍZ Y DE LA TIERRA-TORTUGA: LOS INDIVIDUOS P14 a P20

Partiendo del Dios del Maíz con aspectos aviares parcialmente reconstruido, que se identifica como Individuo P13, encontramos unos 20 cm. de mural faltante antes de llegar a la siguiente serie de personajes, relacionados con la mitología del Dios del Maíz y su dinámica relación con la tierra, representada aquí como una gran tortuga. En el borde meridional de esta compleja escena, pueden distinguirse una pierna humana del lado derecho, así como una porción de un brazo en la parte superior central: lo único que queda del Individuo P14 en el muro (figuras 45a, 65, borde superior izquierdo). El elemento sinuoso que cruza sobre la canilla del personaje termina en una bifurcación, lo que sugiere que se trata de una serpiente con una lengua bífida que se proyecta, tal y como la que se muestra envolviendo al Individuo P20, el Dios del Maíz descendente. Muy probablemente esta criatura sea un cinturón-serpiente, similar al que lleva Chahk en la Estela 1 de Izapa (ver Norman, 1973: láms. 1-2). El lado del brazo pareciera tener plumas, como en el caso del Individuo 10, el enano danzante con pico de pato, así como en el del Individuo 6 de la pintura del Muro Norte. Dada su ubicación muy por encima de la línea del horizonte, es probable que este personaje esté volando. Además, las volutas rojas próximas al ala probablemente indiquen movimiento del aire, como se notó anteriormente en el caso de varias imágenes de la Deidad Ave Principal en la pintura del Muro Poniente. Justo por encima de las plumas puede distinguirse parte de un cráneo coronado con una mazorca estilizada de maíz (si se quiere saber más sobre este elemento relacionado con el maíz, ver Taube y Saturno, 2008: 299, fig. 5). Si bien es concebible que sea ésta la cabeza del personaje alado, es más probable que se trate de un elemento que éste lleva en los brazos. Es claro que se trata de la misma cabeza que aparece en los bultos que llevan los Individuos 13 y 14 de la pintura del Mural Norte, en donde también aparecen coronadas por mazorcas de maíz. Este ser tiene características tanto del Dios Solar como del Dios C en el arte maya de los períodos Preclásico Tardío y Clásico y lleva las marcas que denotan superficies brillantes y preciosas, tales como el jade; por esta razón, uno de los autores (Stuart) ha sugerido el apelativo de "El Brilloso." Ligeramente al norte del personaje volador, hay un gran coeficiente numérico, que probablemente sea doce o trece (ver figura 65). Además, puede verse la pequeña porción de un textil. Sin embargo, es imposible saber actualmente si formaba

parte del vestido del personaje o si se hallaba atado a algún objeto.

Los Individuos P15 y P16 representan una notable escena del Dios del Maíz como infante, acunado en los brazos de otro individuo que está de pie, hundido hasta las rodillas en agua ondulante (figura 45a). Como en el caso del arroyo con el primer árbol cósmico que se representa en el Muro Poniente, este cuerpo de agua lleva una cabeza, lo que le confiere la característica de estar personificada. Aunque la parte frontal del rostro está rota, puede distinguirse un arete u orejera de concha roja, similar a la pieza de cinturón, hecha de *spondylus* rojo, que lleva el Individuo 12 en la pintura del Muro Norte. Es probable que se trate de la cabeza de Chahk, quien lleva un elemento de oreja hecho de *spondylus* tanto en la iconografía maya del período Preclásico Temprano como en la del período Clásico (para una consideración más amplia de las imágenes de Chahk, ver Taube, 1995). El cráneo se transforma en volutas formadas de cuentas de nubes o niebla, convención que también se señaló en el caso del primer árbol, el más meridional de la secuencia de pinturas del Muro Poniente, además de en otros ejemplos de representaciones de Chahk que datan del período Preclásico Tardío. Tanto la Estela 1 como la 23 de Izapa representan pares de cabezas de Chahk que flanquean una banda basal de agua (ver Norman, 1973: láms. 1-2, 37-38). En ambas escenas, las cabezas de Chahk presentan grandes espirales, con tres volutas de nube adicionales que se alzan de los ejemplos de la Estela 23.

El borde norte de la banda ondulante de agua se halla acotado por una gran tortuga, misma que habremos de considerar detalladamente más adelante (figura 65). En su carácter de conocido símbolo de la tierra, esta tortuga denota el agua del mar y sus olas, coronadas con gotitas de agua o espuma. Las volutas de aliento o de viento que emergen de la ola que se halla inmediatamente frente a la cabeza de la tortuga de la tierra bien podría ser la representación del concepto nativo del viento cargado de lluvia, creado por las grandes olas que chocan contra la costa de la tortuga terrestre. Entre los huicholes contemporáneos de Jalisco, la diosa del mar, Haramara, se suicidó al estrellarse en forma de ola contra una roca. Levantada por la brisa, su alma se transformó en la diosa del rocío: “Alma de Rocío se alza en el viento en la espuma de la ola que estalla” (Negrín, 1975: 105). De manera similar, las olas que se estrellan contra la tortuga cósmica podrían representar la creación del húmedo aliento del mundo.

Por ahora no es posible identificar al ser (Individuo P15) que sostiene al infante, pues su cabeza se ha perdido (figura 45a). Sin embargo, su físico y su taparrabo lo identifican como un personaje masculino, como es el caso de todos los personajes que aparecen en el Muro Poniente. El área próxima a sus pantorrillas presenta extensiones parecidas a aletas, marcadas con elementos formados con cuentas que denotan gotas de agua. Estos elementos de pantorrilla recuerdan al principal personaje de Chahk que aparece en la Estela 1 de Izapa, cuyas piernas en su parte inferior se convierten en peces con aletas claramente protuberantes. El personaje de la estela de Izapa, sin embargo, también tiene aletas en los antebrazos, lo que no ocurre en la escena de San Bartolo. Como en el caso del Individuo 10, el enano danzante con pico de pato, de la parte delantera del cinturón del Individuo P15 pende un elemento foliado.

El infante, que es el Individuo P16, es incuestionablemente el Dios del Maíz como bebé. Su cráneo sinuoso y curvo, sus ojos oblicuos y su protuberante labio superior no dejan lugar a dudas en su identificación. Aquí podemos establecer vínculos firmes con muchas otras representaciones artísticas, tanto mayas como mesoamericanas, así como con creencias que enfatizan la importancia del maíz infantil. Dos vasos de estilo códice, incluyendo uno excavado en Calakmul, representan el nacimiento del Dios del Maíz en un estanque de agua, motivo que seguramente está relacionado con la escena representada en San Bartolo, que también parece denotar al Dios del Maíz infantil nacido del agua (figura 45b-c). En muchas regiones de Mesoamérica, tanto en época antigua como contemporánea, existe un aspecto infantil del maíz que se relaciona con el concepto de la diminuta semilla a partir de la cual crece el maíz (ver Braakhuis, 1990; Taube, 2004c: 90-93). Según Rafael Girard (1962: 137-138), los mayas chortíes contemporáneos piensan en el maíz como en un infante al que se refieren como *el niño*. Entre los popolucas contemporáneos de Veracruz, existe Homshuk, quien encarna la pequeña pero poderosa semilla de la que crece el maíz (Taube, 2004c: 91). Hay

FIGURA 46. ESCENA DE RESURRECCIÓN DEL DIOS DEL MAÍZ EN LA TORTUGA TERRESTRE, EN SAN BARTOLO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST)

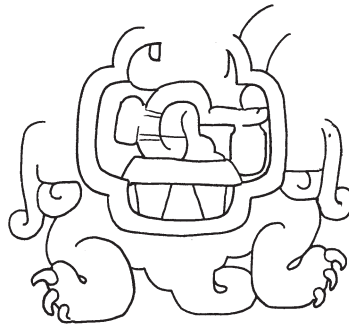


representaciones de dioses del maíz infantiles no sólo entre las civilizaciones mesoamericanas de los períodos Clásico y Postclásico, sino también entre los olmecas del período Formativo (Taube, 2004c: 88-93). Esta deidad infantil generalmente se representa con un elemento de bandas cruzadas en su cinturón y en su pectoral. El personaje infantil que sostiene el personaje de Las Limas es un excelente ejemplo de este ser (ver de la Fuente, 1977: ilus. 85-87).

A la derecha de los Individuos P15 y P16 hay una enorme criatura con un pico curvo y cuyo cuerpo tiene la forma del elemento cuadrifoliado de las cavernas (figuras 46, 65). Por su cabeza de saurio y su pico curvado, así como por su pata con garras, puede identificarse a esta criatura como una tortuga, símbolo básico de la tierra en el pensamiento maya antiguo (Taube, 1985, 1988a). En la colección del Museo Amparo existe una tortuga similar y apenas ligeramente más tardía, que adopta la forma de un tazón de piedra, si bien en este caso el carapacho tiene sólo tres y no cuatro lóbulos (ver Easby y Scott, 1970: no. 168). Es claramente visible la pata delantera escamosa y con garras de la tortuga (figura 65). Aunque no puede verificarse debido a que gran parte de la porción superior de la tortuga se ha perdido, es poco probable que se hayan representado sus cuatro patas en el mural. En la parte superior de atrás del carapacho cuadrifoliado, pueden verse tanto la cabeza de una serpiente como parte del cuerpo de la misma, detrás del Individuo P19, y es posible que hubiera otra serpiente, simétricamente ubicada, por encima de la cabeza de la tortuga terrestre.

En lugar de representarse como algo sólido, el carapacho de la tortuga de San Bartolo resulta ser una cueva de cuatro lóbulos, ocupada por tres individuos. Aunque se le conoce sobre todo por los relieves de estilo olmeca hallados en Chalcatzingo, el elemento de la cueva cuadrifoliada se halla en muchos lugares de la antigua Mesoamérica e inclusive aparece en documentos nahuas del siglo XVI, incluyendo tanto al Códice Mendoza como al Códice Kingsborough. Además de la tortuga representada en el Muro Poniente, hay una segunda cueva cuadrifoliada en el Muro Oriente, representada como la cámara en la que se hallaba el posible ejemplo de Itzamnaaj (figura 17a). Otro ejemplo que data del período Preclásico Tardío puede verse en la Estela 28 de Kaminaljuyú, en este caso ocupada por un ser zoomorfo que ostenta un elemento de aliento de formas complejas (ver Parsons, 1986: fig. 173).

FIGURA 47. REPRESENTACIONES DE TORTUGAS CUATRIFOLIADAS EN MONUMENTOS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO



A



B

- A: TORTUGA CON PERSONAJE ENTRONIZADO DENTRO DE UN ELEMENTO CUATRIFOLIADO; DETALLE DE LA ÉSTELA 8 DE IZAPA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 15-16).
- B: PERSONAJE SENTADO EN UNA PIEDRA DENTRO DE UN ELEMENTO CUATRIFOLIADO QUE APARECE EN EL INTERIOR DE UNA TORTUGA; POSIBLEMENTE, SE TRATE DE UN RETRATO AUTORREFERENTE DE UN GOBERNANTE QUE SE SENTABA SOBRE EL MISMO MONUMENTO EN CALIDAD DE TRONO EN FORMA DE TORTUGA; ALTAR 48 DE TAKALIK ÁBAJ (DIBUJO DE KARL TAUBE A PARTIR DE UNA CALCA EXHIBIDA EN EL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, CIUDAD GUATEMALA, JULIO DE 2008).

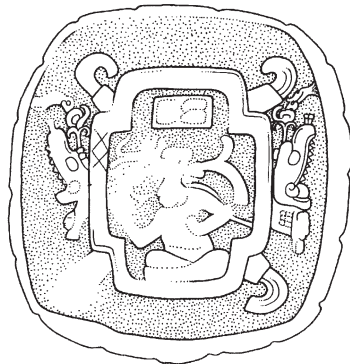
En la iconografía maya, es común hallar el elemento de la cueva cuadrifoliada en conjunto con la tortuga terrestre, probablemente para denotar una cueva en el centro del mundo. La Estela 8 de Izapa, que data del período Preclásico Tardío, muestra una tortuga en la que hay un personaje entronizado dentro del elemento cuadrifoliado (figura 47a) y más adelante habremos de señalar que la tortuga del Muro Poniente tiene la representación de dos dioses entronizados que miran a un personaje danzante en el centro de la escena. El Altar 48 de Takalik Abaj, recientemente descubierto y que es más o menos contemporáneo de los murales, es especialmente parecido a la tortuga de San Bartolo (ver Schieber de Lavarreda y Orrego Corzo, 2009). Al igual que en el caso de la Estela 8 de Izapa, el carapacho de la tortuga es un elemento cuadrifoliado que contiene a un solo personaje sentado (figura 47b). No obstante, en este caso parece que se han representado los cuatro miembros de la tortuga. En la parte posterior de la tortuga representada en Takalik Abaj hay una gran cabeza que mira hacia abajo, probablemente la de Chahk, que evidentemente es a la vez la cola curva de la tortuga, de manera muy similar a lo que vemos en la Estela 8 de Izapa.

Aunque en este caso mira hacia arriba, detrás de la tortuga de San Bartolo puede distinguirse una cabeza de apariencia similar y su mentón casi toca la parte posterior del carapacho. Dado el hocico, los dientes y la voluta craneal, este ser bien podría ser Chahk. El perfil muestra un gran parecido con una serie de cabezas de Chahk incisas en una vasija de piedra que data del período Preclásico Tardío, mismas que también parecen estar exhalando volutas de aliento (ver Kerr, 1994: 544 [K4480]). En lugar de ser un personaje animado, esta gran cabeza probablemente haya sido una versión temprana de las cabezas de deidad que aparecen en la parte posterior de la tortuga terrestre, quizás con el propósito de manifestar ya fuera algún aspecto de esta criatura cósmica o bien su ubicación. En el caso de San Bartolo, la cabeza exhala volutas rojas de aliento que aparentemente convergen con las de la serpiente que hay arriba.

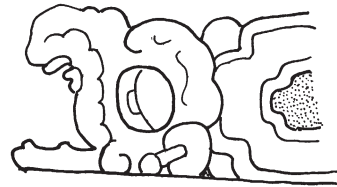
En el caso del Altar 48 de Takalik Abaj, el personaje central aparece sentado encima de un elemento ovalado marcado con finas líneas diagonales que constituyen una forma de marcas *kawak* o piedra que pueden hallarse sobre las piedras de los fogones de cocinar, tanto en la pintura del Muro Poniente como en la cueva cuadrifoliada del Muro Oriente (ver figura 17a). La representación de un personaje sentado en un trono de piedra en el centro del elemento cuadrifoliado de la tortuga bien podría ser una escena que hace autorreferencia al mismo monumento. Es decir, el “Altar” 48 probablemente haya sido un trono con el elemento central cuadrifoliado marcando el lugar en el que ha de sentarse el gobernante. Un monumento Clásico Tardío, proveniente del sitio de El Perú, en Guatemala, muestra la representación de un individuo sentado en el interior de una tortuga cuadrifoliada; el texto que acompaña la escena menciona esta región como *tuyohl ahk*, lo que significa “dentro del/ sobre el corazón de la tortuga” (figura 48a; ver Taube, 1998: 440-441). Al igual que en el caso de la escultura proveniente de Takalik Abaj, este monumento bien pudo haber sido un trono. En el registro basal de la Estela 16 de Dos Pilas tenemos otro ejemplo de la tortuga cuadrifoliada que seguramente fungió como referencia toponímica para el gobernante que aparece de pie sobre dicho registro (figura 48b). En una escena pintada en una vasija del período Clásico Tardío que muestra el surgimiento del Dios del Maíz, la tortuga tiene un carapacho en forma de elemento cuadrifoliado aplanado (figura 48c). Si bien la escena está algo erosionada, pareciera que hay dos deidades sentadas dentro de la cámara cuadrifoliada, en lo que resulta una representación notablemente similar a la de la tortuga de San Bartolo. Más adelante, habremos de señalar que la escena de San Bartolo también representa el surgimiento mítico del Dios del Maíz. Con sus cuatro lóbulos direccionales, el elemento de la cueva cuadrifoliada denota una apertura sobrenatural en el centro de la tortuga terrestre, en forma muy similar al lugar de surgimiento *sipapu* que se conoce para los hopis y los indios pueblo del Suroeste norteamericano.⁸ Diversas esculturas de tortugas provenientes de Mayapán y otros sitios y que datan del período Postclásico Tardío con frecuencia presentan un profundo orificio en el centro del carapacho, mismo que probablemente represente la misma cueva denotada por el elemento cuadrifoliado (Taube, 1998).

En los sitios de San Bartolo, Takalik Abaj e Izapa, todos del período Preclásico Tardío, así como en el sitio de El Perú, ya durante el período Clásico, pueden verse personajes entronizados sentados dentro de la cueva cuadrifoliada de la tortuga. La relación entre tronos y cuevas es de gran antigüedad en Mesoamérica y aparece ya en el arte de estilo olmeca del período Formativo Medio. Tanto la escultura conocida como “El Rey” como la conocida como “El Gobernador,” en el sitio de Chalcatzingo, representan personajes sentados en el interior de cuevas cuadrifoliadas (Angulo, 1987: figs. 10.8, 10.12). Adicionalmente, la pintura principal que se halla en la entrada a la cueva de Oxtotitlán, en el estado moderno de Guerrero, muestra a un personaje olmeca sentado sobre un trono (figura 29a). En parte, la relación entre la institución del gobierno y las cuevas podría tener que ver con su similitud, inspiradora de admiración, con grandes cámaras de mampostería o “casas de piedra.” Una vasija bien conocida, que data del período Clásico Tardío, muestra a Chahk entronizado en la entrada de una cueva y presidiendo un evento festivo, como si la cueva fuera su palacio (ver Coe, 1978: no. 11). Además, un santuario ubicado en una cueva en La Pailita, en el noreste del Petén, muestra una representación de Chahk del período Preclásico Tardío, sentado en un asiento o trono de piedra (Graham, 1997).

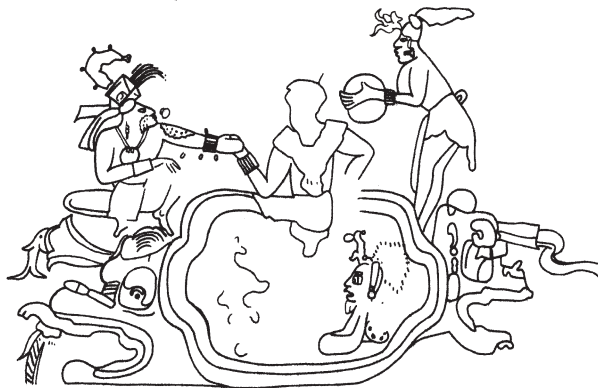
FIGURA 48. REPRESENTACIONES DE ELEMENTO CUATRIFOLIADOS EN TORTUGAS DURANTE EL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO



A



B



C

- A: ALTAR O TRONO QUE REPRESENTA A UN PERSONAJE SENTADO EN EL INTERIOR DE UN ELEMENTO CUATRIFOLIADO EN UNA TORTUGA; EL PERÚ (DIBUJO DE DAVID STUART).
- B: TORTUGA CON CAPARAZÓN CUATRIFOLIADO EN LA BASE DE LA ESTELA 16 DE DOS PILAS (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A HOUSTON, 1993: FIG. 3-26).
- C: ESCENA QUE PROBABLEMENTE REPRESENTA A LOS GEMELOS HEROICOS CON EL DIOS DEL MAÍZ QUE EMERGE DE UNA TORTUGA (DIBUJO DE KARL TAUBE A PARTIR DE UNA FOTOGRAFÍA DE JUSTIN KERR [K4998], DISPONIBLE EN WWW.MAYAVASE.COM).

En el caso de la tortuga del Muro Poniente, hay dos deidades, los Individuos P17 y P19, sentados a ambos lados de la cueva de la tortuga, uno de ellos sobre un trono de piedra con patas y el otro sobre un cojín redondeado (figura 46). La composición de esta escena hace pensar en la placa incisa, de estilo olmeca tardío, que se exhibe en el Museo Regional de Antropología de Tuxtla Gutiérrez y que muestra a dos deidades con aspectos de ave, sentados uno frente al otro en el interior de un marco ovalado (ver Clark y Pye, 2000: fig. 12b). Al igual que en el caso de los dioses de San Bartolo, estos personajes aparecen con las piernas cruzadas y apuntan con sus índices extendidos, convención para representar conversación que viene desde tiempos de los olmecas y llega hasta el siglo XVI (ver Houston *et al.*, 2006: 250, fig. 7.29). Ambas deidades presentan los elementos florales y vegetales ya mencionados, que crecen desde sus respectivos hombros, elementos que probablemente identifiquen a estos dioses del agua como seres asociados con el crecimiento y la fertilidad. El Individuo P17 que aparece en el lado sur es Chahk, dios de la

FIGURA 49. EJEMPLOS DE CHAHK CON ELEMENTO QUE SE PROYECTA DESDE SU FRENTE

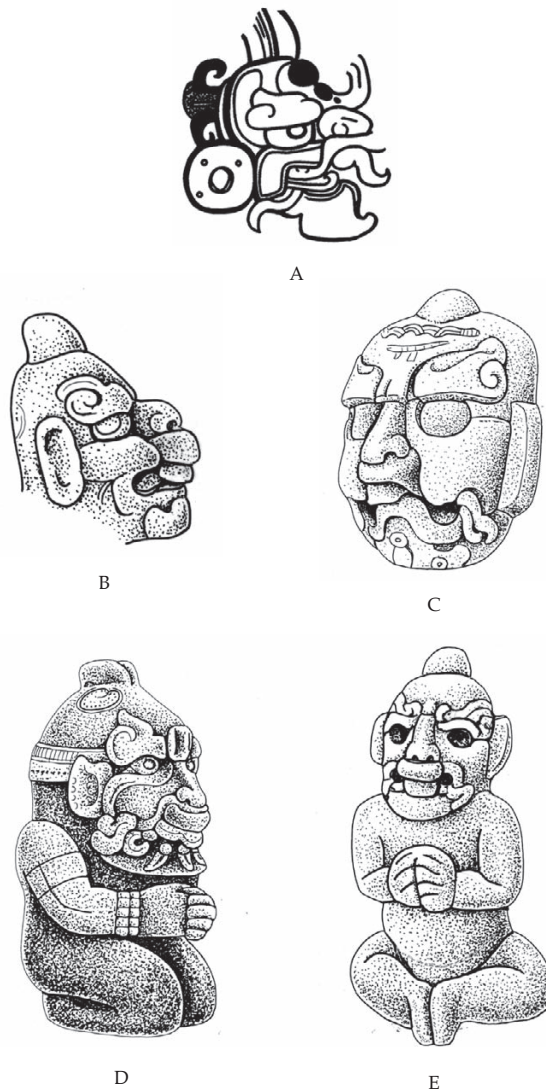


- A: REPRESENTACIÓN DE CHAHK DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO, QUE MUESTRA UN ELEMENTO EN SU FRENTE Y ALETAS DE PEZ QUE LE SALEN DE LAS NARINAS (CONFORME A MAYER, 1980: LÁM. 73).
- B: CHAHK CON ELEMENTO EN LA FRENTE Y ELEMENTO ANUDADO EN EL PECHO; ESTELA 3 DE IZAPA (CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 5-6).
- C: REPRESENTACIÓN DE CHAHK DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO DE LA FACHADA DE LA ESTRUCTURA MARGARITA, EN COPÁN (CONFORME A BELL ET AL., 2004: LÁM. 2B).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

lluvia y el relámpago, que presenta un elemento parecido a una pluma o voluta que se proyecta de su frente, convención hallada también en representaciones de Chahk tanto del período Preclásico Tardío como del período Clásico Temprano (figura 49). Aunque con frecuencia se le identifica de manera equivocada como el dios K'awiil, con un pie en forma de serpiente, el protagonista de la Estela 3 de Izapa es Chahk, quien también aquí presenta el elemento que se proyecta desde su frente y el pectoral anudado que se halla con frecuencia en los ejemplos del dios de la lluvia que datan del período Clásico (figura 49b). El Chahk representado en San Bartolo aparentemente tuvo alguna vez un elemento parecido a un cuerno que se curvaba hacia atrás—que actualmente está parcialmente destruido— que salía de la parte superior de su cabeza (figura 50a). Presente en otras representaciones tempranas de Chahk, este elemento se asemeja a una aleta de pez y existen elementos craneales similares asociados con representaciones de tiburones tanto entre los mayas del período Preclásico Tardío como entre los olmecas en un período anterior (figuras 50-51). Dada su naturaleza acuática, no resulta sorprendente que Chahk tenga claros elementos ictioformes y existe un ejemplo, que probablemente date del primero o segundo siglo de nuestra era, que lo muestra con “bigotes” de pez que se proyectan desde sus fosas nasales y que probablemente constituyan un antecedente de las barbillas de pez que se proyectan de sus mejillas en muchas

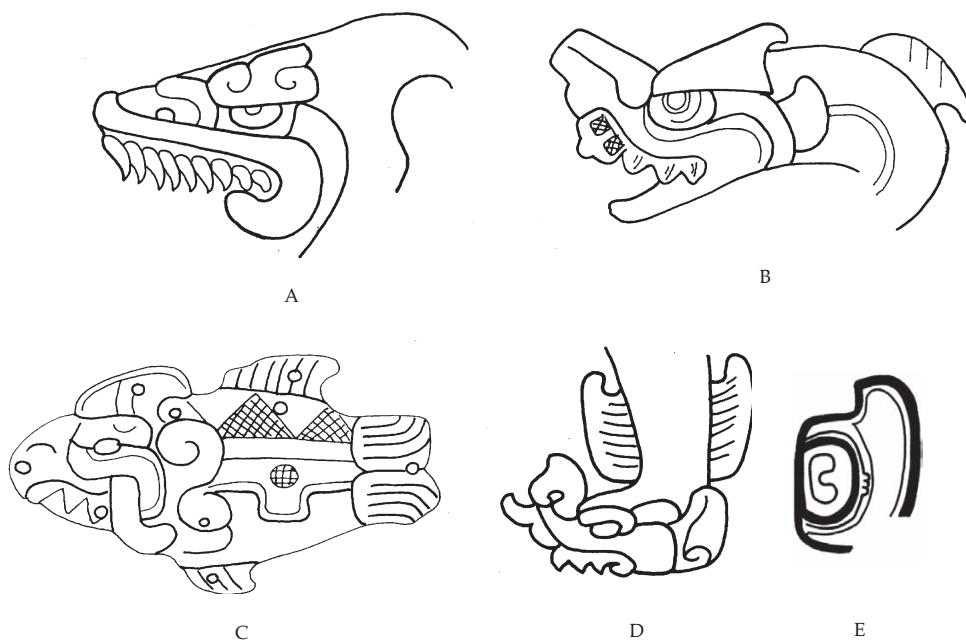
FIGURA 50. REPRESENTACIONES TEMPRANAS DE CHAHK CON PROYECCIONES CRANEANAS



- A: DETALLE DE CHAHK DENTRO DE LA TORTUGA DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).
 B: CHAHK DE ESTEATITA, CON ELEMENTO CRANEAL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A COE, 1973: N.º 1).
 C: MÁSCARA DE CHAHK HECHA DE JADEÍTA (DIBUJO DE KARL TAUBE A PARTIR DE FOTOGRAFÍA DE JUSTIN KERR [N.º 8346 EN [HTTP://RESEARCH.MAYAVASE.COM/KERRPORTFOLIO.HTML](http://research.mayavase.com/kerrportfolio.html)]).
 D: ESTATUILLA DE PIEDRA QUE REPRESENTA A CHAHK ARRODILLADO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SOTHEBY'S, 2003: N.º 4).
 E: ESTATUILLA DE CHAHK DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A ARTE PRIMITIVO, 2007: N.º 254).

representaciones de Chahk que datan del período Clásico (figura 49a). Además, es probable que las orejeras de *spondylus* de Chahk aludan a las aletas caudales de los tiburones y otros peces. Durante el período Preclásico Tardío, estas orejeras de concha generalmente no están redondeadas sino que presentan una punta en su borde superior. En forma y colocación, resultan virtualmente

FIGURA 51. REPRESENTACIONES DE TIBURONES HECHAS POR LOS OLMECAS Y POR LOS MAYAS DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO



- A: TIBURÓN OLMECA CON UNA PRONUNCIADA ALETA CRANEANA; MONUMENTO 63 DE LA VENTA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A ARNOLD, 2005: FIG. 9).
- B: TIBURÓN MAYA DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO; DETALLE DE VASIJAS DE PIEDRA TALLADA (VER FIG. 16D-E).
- C: PENDIENTE DE JADE EN FORMA DE TIBURÓN (DIBUJO DE KARL TAUBE, CONFORME A BERJONNEAU Y SONNERY, 1985: LÁM. 317).
- D: TIBURÓN CON ALETA CAUDAL QUE SEMEJA UNA CONCHA DE *SPONDYLUS*; ESTELA 1 DE IZAPA (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A NORMAN, 1973: LÁMS. 1 Y 2).
- E: OREJERA DE CONCHA DE *SPONDYLUS*, PROBABLEMENTE PERTENECIENTE A CHAHK; DETALLE DE PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE, SAN BARTOLO (CONFORME A DIBUJO DE HEATHER HURST).

imposibles de distinguir de las representaciones de aletas caudales en tiburones (figura 51b, d-e).

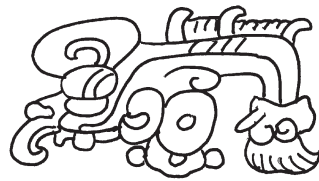
El personaje que aparece en el otro lado de la cueva de la tortuga, el Individuo P19, es el dios del agua terrestre que aparece en la epigrafía maya del período Clásico como forma encarnada del período Tun de 360 días y del número 13 (figura 52; Taube, 1992b: 56-59; Ishihara *et al.*, 2006). Esta deidad también aparece, en raros ejemplos, asociado con el Dios del Maíz en el arte maya del período Clásico Tardío, incluyendo una importante escena, pintada en una vasija del período Clásico Tardío, en la que se muestra al Dios del Maíz y a los Gemelos Heroicos obteniendo de esta deidad un guaje para agua, episodio que tiene que ver con el surgimiento del Dios del Maíz representado en el Muro Norte, en el que este dios aparece acompañado por personajes que sacan tamales y un guaje de agua de la Montaña Florida (ver Coe, 1978: n.º 2; Saturno *et al.*, 2005: 31-33). Sin embargo, en otra vasija que data del período Clásico Tardío aparece otra escena más relacionada con el episodio de la tortuga representado en San Bartolo, en la que se ve al dios del agua de pie detrás del Dios del Maíz en el momento en el que éste emerge de la tierra, un tanto como si estuviera favoreciendo su crecimiento (ver vasija K8540 en www.mayavase.com).

Los Individuos P17 y P19 atraen ambos, con un brazo extendido, a un Dios del Maíz, el Individuo P18, que baila con entusiasmo y que golpea un carapacho de tortuga con un asta de venado (figura 46). En muchas escenas del arte maya del período Clásico pueden verse tambores

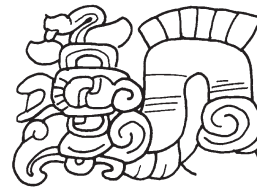
FIGURA 52. LA SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO, DEIDAD DEL AGUA TERRESTRE



A



B



C



D



E

A: DETALLE DE SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO; INDIVIDUO P19 DE LA PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).

B: SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO QUE FUNGE COMO SIGNO *TUN*; PLACA DE LEIDEN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A SCHELE Y MILLER, 1986: LÁM. 33).

C: SIGNO *TUN* DE LA SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO; ESTELA 20 DE CARACOL (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A FIELDS Y REENTS-BUDET, 2005: N.º 97).

D: SIGNO *TUN* DE LA SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO; DINTEL 48 DE YAXCHILÁN (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A GRAHAM, 1979: 105).

E: SERPIENTE DEL LIRIO ACUÁTICO DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO CON EL NOMBRE DEL DÍA *IMIX* (DIBUJO DE KARL TAUBE CONFORME A HELLMUTH, 1987: FIG. 323).

hechos con carapachos de tortuga, y este tipo de tambores continúan utilizándose entre diversos pueblos mayas contemporáneos, como los tzeltales y los pokomames (Thompson, 1955: 60; Reina, 1966: 15-52). Además de entre los mayas, los tambores hechos con carapachos de tortuga alguna vez fueron de uso muy común entre otros pueblos de la antigua Mesoamérica. Según Eduard Seler (1990-1998, V: 281), este instrumento se relacionaba con el propiciamiento de la lluvia y simbolizaba al trueno: “el carapacho de tortuga es un tambor natural..... El estruendo de la tormenta, el trueno, es el tambor celestial.”⁹ La escena anteriormente mencionada, pintada en

FIGURA 53. EJEMPLOS DEL PERÍODO CLÁSICO TARDÍO DEL DIOS DEL MAÍZ DANZANTE, EMERGIENDO DE LA TORTUGA TERRESTRE



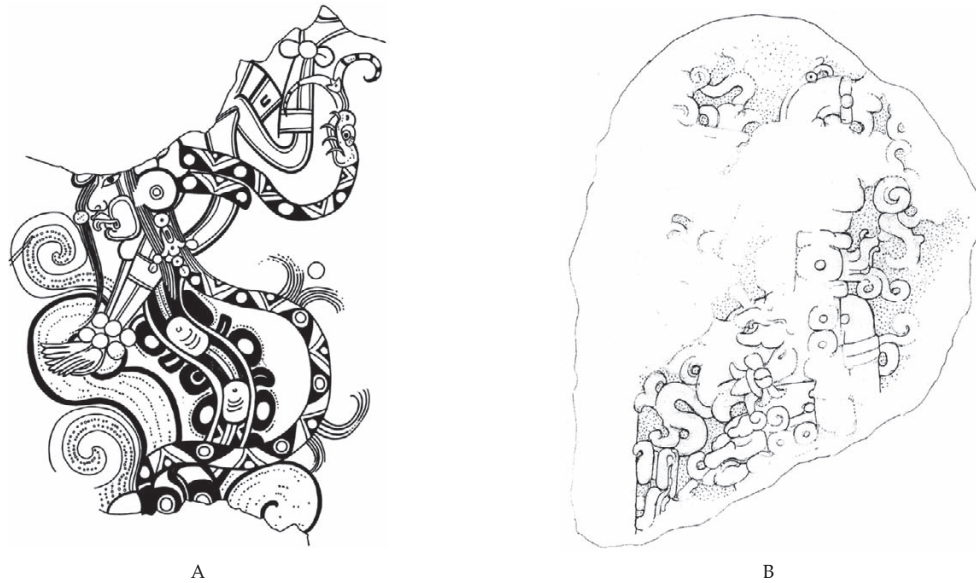
- A: DIOS DEL MAÍZ EN ADEMÁN DE DANZAR, ALZÁNDOSE DE LA HENDIDURA DEL CAPARAZÓN DE UNA TORTUGA (DETALLE DE TAUBE, 1993: 66).
- B: DIOS DEL MAÍZ DANZANTE, CON CACAO QUE CRECE, EMERGIENDO DE UN CAPARAZÓN DE TORTUGA ORIENTADO VERTICALMENTE (CONFORME A CHINCHILLA MAZARIEGOS, 2003: FIG. 6).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

una vasija del período Clásico Tardío, que muestra a Chahk dentro de su palacio–cueva brinda un apoyo directo a esta interpretación, pues la escena también muestra a otros tres Chahkes que golpean tambores hechos con carapachos de tortuga, así como otros instrumentos (ver Coe 1978: vasija 11). Entre los mayas del período Clásico, la música y la danza se relacionaban con el propiciamiento de la lluvia, y en una escena pintada en una vasija puede verse a un personaje que baila, rodeado de músicos, incienso y de lluvia que cae (Taube, 2004b: 78). Entre los indios pueblo del Suroeste estadounidense, se cree que las danzas enmascaradas de Katsina propician la lluvia: “Cuando vienen a bailar, vienen con lluvia” (Bunzel, 1932: 844). La escena pintada en San Bartolo es el ejemplo más temprano que se conoce de este importante complejo para propiciar la lluvia. Bailando bien acompañado ante los atentos dioses de la lluvia y del agua terrestre, el personaje central del Dios del Maíz produce el sonido del trueno dentro de la tortuga cósmica.

La escena de la tortuga pintada en San Bartolo constituye una versión temprana maravillosamente detallada de un episodio de gran importancia en la mitología de la creación de los mayas del período Clásico: el surgimiento del Dios del Maíz del interior de la tortuga terrestre (figura 46; ver Taube 1985, 1988c). El Dios del Maíz lleva un mecapal (elemento para cargar objetos, muy utilizado en Mesoamérica, cuyo elemento principal es una soga que se apoya en la frente) con el que carga un gran objeto cilíndrico. Las líneas punteadas en forma de “V” que hay en la parte superior de este objeto lo identifican como una canasta tejida, que probablemente sea una versión temprana de las canastas que se utilizan hasta la fecha para cosechar el maíz (ver Stuart y Stuart, 1993: 244-245). El Dios del Maíz parece salir bailando del inframundo acuoso, llevando

FIGURA 54. REPRESENTACIONES DE SERPIENTES DEL PERÍODO PRECLÁSICO TARDÍO EN EL GRUPO LAS PINTURAS, DE SAN BARTOLO



A: DIOS DEL MAÍZ DESCENDENTE Y SERPIENTE CON ELEMENTOS BIFURCADOS EN EL CUERPO; PINTURA MURAL DEL MURO PONIENTE DE SAN BARTOLO (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST).

B: PERSONAJE QUE SOSTIENE UNA SERPIENTE CON ELEMENTO BIFURCADO EN SU CUERPO; ESTELA 5 DE SAN BARTOLO (DIBUJO DE DAVID STUART).

su carga de maíz maduro, recién cosechado. En otra escena pintada en una vasija del período Clásico Tardío, puede verse al Dios el Maíz emergiendo con un saco de grano de maíz y con un guaje de agua, acompañado por un dios que golpea con un asta de venado un tambor hecho con el carapacho de una tortuga, el mismo instrumento que toca el Dios del Maíz en el interior de la tortuga pintada en el Muro Poniente (ver Robicsek y Hales, 1981: fig. 59). En otra vasija del período Clásico Tardío puede verse a un Dios del Maíz que danza de manera explícita mientras surge de la tortuga terrestre (figura 53a). Sin embargo, una de las representaciones más claras del período Clásico Tardío en las que aparece el Dios del Maíz bailando mientras sale de la tortuga terrestre la tenemos en una flauta de cerámica, objeto que es, en sí mismo, un elemento para hacer música (figura 53b).

Se ha mencionado la plaza principal de Machaquilá, en la que hay un claro altar en forma de tortuga y estelas que representan a gobernantes vestidos a guisa de la Serpiente de los Lirios Acuáticos, que es el dios del agua terrestre, así como un patio hundido en forma de elemento cuadrifoliado (ver Graham, 1967). En las Estelas 4, 7, 8 y 10 de Machaquilá, puede verse a los gobernantes de pie sobre elementos cuadrifoliados partidos a la mitad, lo que sin duda es una alusión al patio cuadrifoliado que hay en la misma plaza (Stuart y Houston, 1994: 33). En el caso de la Estela 10, el gobernante aparece danzando de manera explícita y hay una cabeza de Chahk en el elemento cuadrifoliado que mira hacia arriba. En Machaquilá, el patio cuadrifoliado parece haber sido un sitio en el que los gobernantes se vestían como la Serpiente de los Lirios Acuáticos al danzar. Investigaciones llevadas a cabo en fechas recientes en el Grupo de la Serie Inicial en Chichén Itzá llevaron al descubrimiento de una gran plataforma circular en forma de tortuga, con cuatro patas y una gran cabeza esculpida (ver Schmidt, 2007: 192-193). Según Schmidt, esta

enorme tortuga se usaba para llevar a cabo funciones públicas en las que posiblemente el Dios del Maíz jugara un papel prominente:

Resulta fácil imaginar que en esta plataforma se llevaran a cabo representaciones de la “resurrección del dios del maíz” similares a las que pueden verse en algunas vasijas policromas del período Clásico. (Schmidt, 2007: 293)

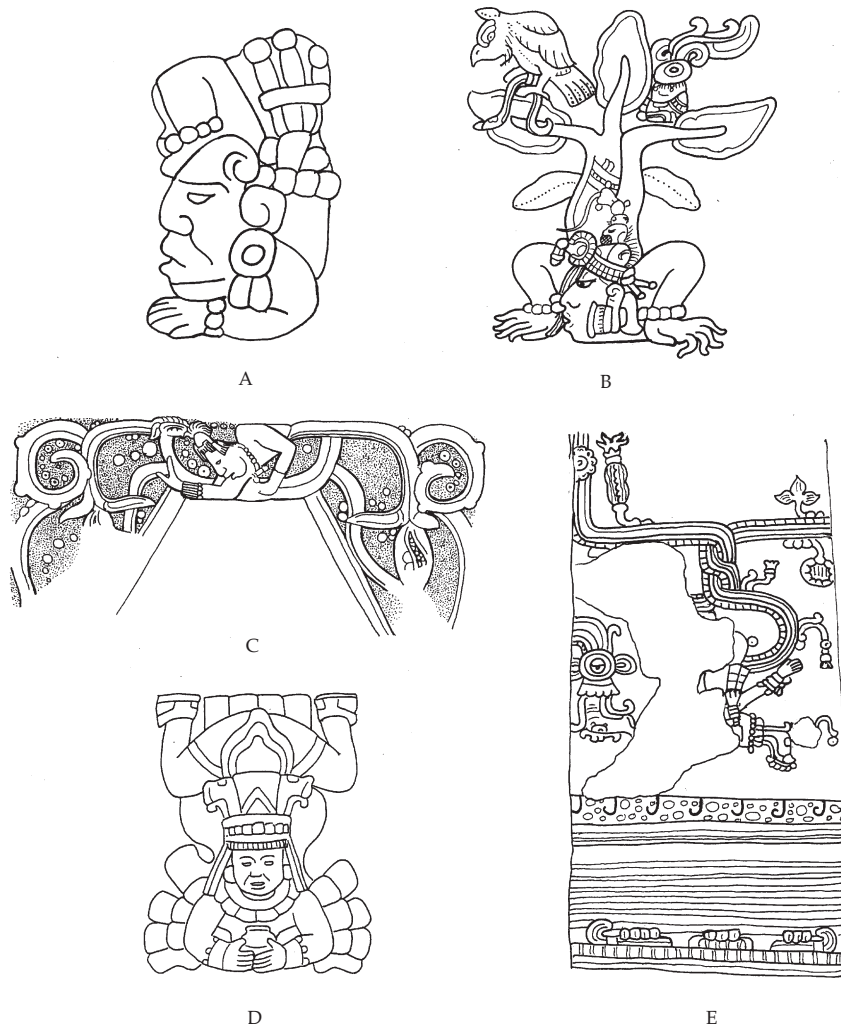
La escena pintada en el Muro Poniente indica que, unos mil años antes, la tortuga terrestre se consideraba el lugar en el que el Dios del Maíz llevaba a cabo su danza de renacimiento y en el cual resurgía.

Las representaciones conocidas del Dios del Maíz surgiendo de la tortuga terrestre generalmente se limitan a ejemplos artísticos del período Clásico Tardío maya. La escena recientemente recuperada del Muro Poniente constituye la versión más temprana que se conoce de este episodio entre los antiguos mayas. Sin embargo, hay un ejemplo aún más temprano en el arte olmeca del período Formativo Medio (entre los años 900 y 500 anteriores a nuestra era). Una placa de piedra de La Encrucijada, en el estado de Tabasco, muestra al Dios del Maíz infantil de los olmecas sobre un carapacho de tortuga; las aperturas de la parte inferior del carapacho pueden verse con claridad en ambos extremos (ver Taube, 1996: 62, fig. 22c; Taube y Saturno, 2008: fig. 13d). La relación entre el Dios del Maíz infantil y la tortuga continúa siendo vigente en el Veracruz contemporáneo (Braakhuis, 1990; Taube, 2004b: 91). En el caso del infante Homshuk de los popolucas, citado anteriormente, su vehículo es la tortuga. Entre los tepehuanes contemporáneos del norte de Veracruz, el Dios del Maíz infantil fue sacrificado, pero renació cuando su carne molida de maíz verde se echó a un estanque, cayendo sobre el lomo de una tortuga. Según el mismo mito, el Dios del Maíz fue quien dio origen a la música (Williams García, 1972: 86-94). Parece claro que el concepto del Dios del Maíz sobre la tortuga es de una antigüedad excepcional y puede seguirse desde tiempos de los olmecas del período Formativo Medio hasta los pueblos mesoamericanos actuales, lo que representa una historia de alrededor de 3,000 años. La escena pintada en San Bartolo es un ejemplo especialmente importante, no sólo por su vínculo entre los olmecas y los mayas del período Clásico, sino porque constituye una de las versiones más complejas de este episodio que se conozcan entre los antiguos mayas.

Volviendo al mural, en el lado norte de la tortuga terrestre, frente al Dios del Maíz infantil, hallamos al Individuo P20, que representa al Dios del Maíz maduro, en posición descendente (figura 54a). Con sus piernas sobre la cabeza, este personaje recuerda la postura de contorsionista que generalmente adopta el Dios del Maíz del período Clásico, así como el árbol cósmico con aspectos de cocodrilo. Esta pose alude a que estos seres son el *axis mundi* que crece desde el inframundo hasta el cielo (figura 55a-b; Taube, 2003a: 461, fig. 26.2, 2005b: 25, figs. 2, 3). En el caso del Individuo P20, sin embargo, el Dios del Maíz no se sostiene en la tierra, sino que cae desde el cielo con los brazos extendidos, de manera muy similar a la forma en que cae una persona que se lanza al agua desde una cierta altura. Las marcas rojas, negras y amarillas que lleva la serpiente enrollada en torno a su torso la identifican como una serpiente coralillo. Resulta extraño constatar que lleva en el cuerpo elementos bifurcados parecidos a cabello, característica prácticamente desconocida en las representaciones de serpientes hechas por los antiguos mayas. Sin embargo, en la Estela 5, monumento del período Preclásico Tardío que proviene del mismo grupo de Las Pinturas en San Bartolo, puede verse a un gobernante que sostiene otra serpiente que presenta un elemento bifurcado similar en su cuerpo (figura 54b).

Directamente debajo del Dios del Maíz descendente y de la serpiente hay una banda vertical de agua, negra y ondulante, marcada con signos *le*, lo que es una convención común en las representaciones de agua entre los mayas del período Clásico (figura 56). Esta escena probablemente aluda a la muerte del Dios del Maíz, pues una expresión común de aludir a la muerte entre los mayas del período Clásico es *och ha'*, que literalmente significa “entra al agua.” En una escena pintada en una vasija del período Clásico Tardío y que representa la travesía del Dios del Maíz a través del acuoso inframundo, este evento se identifica específicamente como *och*

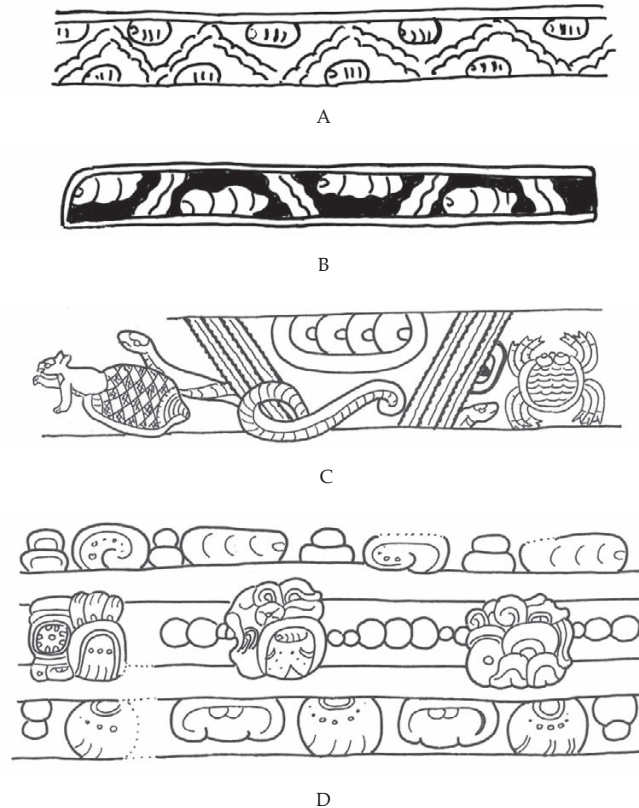
FIGURA 55. DIOS MAYA DEL MAÍZ EN POSTURA DE CONTORSIONISTA Y DESCENDENTE



- A: PIEZA DE JADE DEL PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO QUE MUESTRA AL DIOS DEL MAÍZ EN POSICIÓN DE CONTORSIONISTA (TOMADO DE TAUBE, 2005B: FIG. 2E).
- B: DIOS DEL MAÍZ EN POSICIÓN DE CONTORSIONISTA, COMO ÁRBOL CÓSMICO (CONFORME A KERR, 2000: 972).
- C: DIOS DEL MAÍZ DESCENDENTE; NÓTENSE LOS ELEMENTOS DE MAÍZ Y AGUA; ESCULTURA EN ESTUCO DE UNA BÓVEDA EN EL PALACIO DE PALENQUE (CONFORME A MAUDSLAY, 1889-1902; IV: LÁM. 97).
- D: DIOS DEL MAÍZ CON ASPECTOS DE AVE EN POSICIÓN DESCENDENTE; ESCULTURA DE ESTUCO SOBRE PUERTA DE SANTUARIO, ESTRUCTURA 16 DE TULUM (CONFORME A MILLER, 1982: LÁM. 37).
- E: DIOS DEL MAÍZ CON SERPIENTE, DESCENDIENDO HACIA EL AGUA; DETALLE DE PINTURA MURAL DE LA COLUMNA CENTRAL DE PUERTA DE SANTUARIO, ESTRUCTURA 16 DE TULUM (CONFORME A MILLER, 1982: LÁM. 40).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

ha' en el texto jeroglífico que la acompaña. Aunque no son comunes, hay ejemplos del Dios del Maíz descendente en el arte maya del período Clásico. Una bóveda que lleva a las oscuras cámaras bajas del Palacio de Palenque muestran al Dios del Maíz descendente entre mazorcas de maíz y elementos acuáticos en espiral (figura 55c). Sin embargo, algunos de los ejemplos más claros de

FIGURA 56. EL SIGNO *LE* EN LAS BANDAS DE AGUA DEL PERÍODO CLÁSICO

- A: REPRESENTACIÓN DE AGUA CON SIGNOS *LE*; PERÍODO CLÁSICO TEMPRANO; DETALLE DE VASIJA INCISA DE TIKAL (VER FIG. 34A).
- B: SIGNOS *LE* Y ELEMENTO ACUÁTICO DIAGONAL; DETALLE DEL VASO DE LOS SIETE DIOS (CONFORME A COE, 1973: N.º 49).
- C: SIGNO *LE* EN BANDA ACUÁTICA; EDIFICIO A DE CACAXTLA (CONFORME A MATOS MOCTEZUMA, 1987: 95).
- D: SIGNOS *LE* CON OTROS ELEMENTOS Y GLIFOS DE AGUA; DETALLE DEL TABLERO DEL TEMPLO XIV DE PALENQUE (CONFORME A ROBERTSON, 1991: FIG. 176).

(DIBUJOS DE KARL TAUBE)

representaciones del Dios del Maíz descendente datan del período Postclásico Tardío. Aunque muchas de estas figuras, provenientes de Tulum, Mayapán y otros sitios, se han interpretado como abejas, en la mayoría de los ejemplos se trata claramente de la deidad foliada del maíz, también conocida como Dios E en el contexto de los códices (Taube, 1992b: fig. 18). La cámara interior de la Estructura 16 de Tulum tiene una representación del Dios del Maíz descendente sobre la entrada, de forma muy similar a lo que vemos en la bóveda del palacio de Palenque, que data del período Clásico Tardío (figura 55d). Directamente debajo de esta representación hay una columna de umbral que tiene una pintura mural en la que se ve al Dios del Maíz cayendo al agua, lo que claramente representa la acción de *och ha'* (figura 55e). Representado de perfil, el Dios del Maíz cae en los anillos de una serpiente, en lo que temáticamente es una representación casi idéntica de la escena pintada en el Muro Poniente, a pesar de que el mural de Tulum fue pintado unos 1,500 años después.

CONCLUSIONES

El Muro Poniente muestra algunos de los temas más importantes relacionados con la creación y el gobierno entre los mayas del período Preclásico Tardío. Los Individuos 1 a 10 aluden a la erección de árboles direccionales por parte de jóvenes cazadores que personifican la institución del gobierno. Su asociación con los cuatro rumbos tiene que ver con uno de los deberes básicos de los gobernantes: el establecimiento y mantenimiento del cosmos y del territorio. Además, los ritos explícitamente mostrados de perforación del pene identifican a estas escenas como actos en los que se engendran los cuadrantes del mundo y sus significados asociados —un esfuerzo de doloroso sacrificio que habría de servir, sin lugar a dudas, como un poderoso estatuto de lo que constituían las obligaciones del gobernante en el período Preclásico Tardío. Los árboles de los cuatro rumbos se asocian con la Deidad Ave Principal, que bien pudiera ser un águila solar y que aparece también en el centro mismo del muro, descendiendo del cielo. Un quinto árbol, pintado ligeramente al norte del eje central del muro, quizás represente al *axis mundi* central, sobre el que se posa una pequeña ave, en una escena que parece presidir el Dios del Maíz, en este caso con aspectos aviares.

La parte norte del Muro Poniente muestra el ciclo mítico del Dios del Maíz, pero una vez más con referencias claras a la institución del gobierno. La porción central aparece flanqueada por dos escenas detalladas de coronaciones reales que ocurren en la parte superior de sendos andamios, en las que el Individuo P12 recibe un Dios Bufón foliado, en tanto que el Individuo P22 recibe un tocado real que incorpora una representación del Dios Bufón trifoliado en la frente. En tanto que el Individuo P12 probablemente sea el Dios del Maíz, el otro rey que se está entronizando bien pudiera ser un personaje histórico, si bien esto no puede afirmarse con certidumbre. La relación entre el Dios del Maíz y la institución del gobierno probablemente tenga que ver con la extendida identificación entre el gobernante y el maíz, no sólo como personificación del *axis mundi*, sino como proveedor de estabilidad económica, riqueza y poder. En los murales de San Bartolo, el Dios del Maíz presenta rasgos fuertemente olmecas, lo que muy probablemente sea una referencia intencional al hecho de que se trata de un ser de gran antigüedad, proveniente de una tradición y una civilización de profundas raíces. La escena central que se da entre los dos andamios pintados en el Muro Poniente ilustra tres episodios míticos: el nacimiento en el agua del Dios del Maíz, su muerte y su renacimiento y surgimiento desde el interior de la tortuga terrestre, todos los cuales también aparecen en la iconografía maya del período Clásico Tardío. Sin embargo, también es probable que estas escenas ilustren el ciclo de la vida humana en la tierra: nuestro nacimiento, muerte y resurrección, ésta última acompañada de música y danza, que hasta la fecha continúan siendo los medios con los cuales los mayas se ponen en contacto con sus ancestros.

NOTAS

1. Si bien el Chahk del período Clásico típicamente tiene un hocico zoomorfo, también puede representarse con un rostro humano, como en el caso del dios de la lluvia que blande un hacha en la vasija de estilo códice a la cual se alude con frecuencia como “el Vaso del Museo de Arte Primitivo” (ver Coe, 1978: n.º 4).

2. Según el cronista Chimalpahin de principios del siglo XVII (Chimalpahin, 1991: 26-29), la cueva de surgimiento de los nahuas, conocida como Chicomoztoc, era un sitio temido, pues la cuidaban criaturas salvajes, como serpientes y jaguares, que son las mismas criaturas ilustradas en el acto de atacar aves sobre la Montaña Florida en la pintura del Muro Norte.

3. Los tz’utujiles contemporáneos de Santiago Atitlán, Guatemala, llevan a cabo una ceremonia anual que incluye el lavado de vestimenta ceremonial en la parte superior de tres grandes piedras que se llevan a un lugar conocido localmente como el “Ombligo del Mundo” (Pieper, 2002: 87-91).

4. Una escultura en silueta, tallada en Takalik Abaj durante el período Preclásico Tardío, muestra a un ave posada en la parte superior de un árbol, con un venado en la base del tronco del mismo (ver Miles, 1965: fig. 16f). Detrás del venado puede verse un brasero ardiendo y es muy posible que, dada la presencia del ave, el venado y el brasero, este monumento corresponda al segundo árbol cósmico representado en la secuencia del

Muro Poniente en San Bartolo.

5. Entre los zoques contemporáneos de Tapijulapa, Tabasco, se pescan pececillos ritualmente en una cueva, en honor del dios de la lluvia; este rito se lleva a cabo durante la Semana Santa, justo antes del inicio de la temporada de lluvias (García Barrios, 2008: 359-360).

6. Nuestra orientación de los brazaletes y ajorcas es opuesta a la de Maudslay (1889-1902, II; lám. 64), pues éste identifica incorrectamente el cráneo posterior del monumento como la cabeza principal del Zoomorfo P, en lugar de asignarle este lugar al gran rostro de cocodrilo.

7. George Haas (2004) fue el primero en notar que el árbol en el que habitaba la encarnación de Vucub Caquix durante el período Clásico era un árbol de guajes y no de nanches.

8. Entre los hopis, el *sipapu* original es un estanque de agua que se halla en el centro de un domo de travertino, suavemente redondeado, que existe en el Gran Cañón. La forma de este domo recuerda al carapacho de una tortuga (ver Broder, 1978: figs. 2-11).

9. Entre los zunis contemporáneos, se cree que los cascabeles de tortuga que llevan los danzantes enmascarados de Kacina generan el trueno: “Las tortugas se capturan cada cuatro años en el Lago Sagrado y el ruido que producen hace que venga el trueno” (Bunzel, 1932: 1012).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, CARMEN
2001 El simbolismo del quetzal en Mesoamérica. In *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, edited by Yólotl González Torres, pp. 221-240. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.
- ANGULO V., JORGE
1987 The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis. In *Ancient Chalcatzingo*, edited by David. C. Grove, pp. 132-158. University of Texas Press, Austin.
- ARNOLD, PHILIP J. III
2005 The Shark Monster in Olmec Iconography. *Mesoamerican Voices* 2:5-36.
- ARQUEOLOGÍA MEXICANA
2004 Sala Maya: Museo Nacional de Antropología. *Arqueología Mexicana, Edición Especial* 14.
- ARTE PRIMITIVO
2007 *Fine Pre-Columbian and Tribal Art, Auction 42*. Howard S. Rose Gallery, New York.
- ASHMORE, WENDY
1984 Quirigua Archaeology and History Revisited. *Journal of Field Archaeology* 11:365-386.
- BARDAWIL, LAWRENCE W.
1976 The Principal Bird Deity in Maya Art - An Iconographic Study of Form and Meaning. In *The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Part III: The Proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 195-210. The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, CA.
- BELL, ELLEN E., MARCELLO A. CANUTO, AND ROBERT J. SHARER
2004 *Understanding Early Classic Copan*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- BELTRÁN, BORIS
2005 Excavaciones en los primeros estadios constructivos del conjunto arquitectónico de Las Pinturas (Pinturas Sub-5, 6 y 7). In *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe Preliminar No. 4, Cuarta Temporada 2005*, edited by William Saturno and Mónica Urquizú, pp. 59-78. Report submitted to the Instituto de Antropología e Historia, Guatemala City.
- BENSON, ELIZABETH P., AND BEATRIZ DE LA FUENTE, EDS.
1996 *Olmec Art of Ancient Mexico*. National Gallery of Art. Washington, D.C.
- BERJONNEAU, GÉRALD, AND JEAN-LOUIS SONNERY
1985 *Rediscovered Masterpieces of Mesoamerica*. Editions Arts, Boulogne.
- BIERHORST, JOHN
1992 *History and Mythology of the Aztecs: Codex Chimalpopoca*. The University of Arizona Press, Tuscon.
- BRAAKHUIS, H. E. M.
1990 The Bitter Flour: Birth Scenes of the Tonsured Maize God. In *Mesoamerican Dualism / Dualismo Mesoamericano*, edited by Rudolf van Zantwijk, Rob de Ridder, and Edwin Braakhuis, pp. 125-147. ISOR, Utrecht.
- BRODER, PATRICIA JANIS
1978 *Hopi Painting: The World of the Hopis*. E. P. Dutton, New York.
- BUNZEL, RUTH L.
1932 Zuñi Katsinas: An Analytical Study. In *Forty-Seventh Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1929-1930*, pp. 837-1086. Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- CARMACK, ROBERT M., AND JAMES MONDLOCH
1989 *El Título de Yax y otros documentos quiches de Totonicapan, Guatemala*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

- CARRASCO VARGAS, RAMÓN
2005 The Sacred Mountain: Preclassic Architecture in Calakmul. In *The Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*, edited by Virginia Fields and Dorie Reents-Budet, pp. 62-66. Scala, London.
- CARRASCO VARGAS, RAMÓN, AND MARINÉS COLÓN GONZÁLEZ
2005 El reino de Kaan y la antigua ciudad maya de Calakmul. *Arqueología Mexicana* 13(75):40-47.
- CASO, ALFONSO
1947 Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Alban. In *Obras completas de Miguel Othon de Mendizabal*, vol. 1, pp. 113-144. Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, Mexico City.
- CASO, ALFONSO, AND IGNACIO BERNAL
1952 *Urnas de Oaxaca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.
- CHASE, DIANE Z., AND ARLEN F. CHASE
1998 The Architectural Context of Caches, Burials and Other Ritual Activities for the Classic Period Maya (as Reflected at Caracol, Belize). In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen Houston, pp. 299-332. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- CHIMALPAIN CUAUHTLEHUANITZIN, DOMINGO FRANCISCO DE SAN ANTÓN MUÑÓN
1991 *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*. Translated by Victor M. Castillo. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.
- CHINCHILLA MAZARIEGOS, OSWALDO
2003 *Los dioses del Popol Vuh en el arte Maya clásico*. Museo Popol Vuh, Guatemala City.
2006 El Jaguar Iguana. *Arqueología Mexicana* 81:82-85.
- CLARK, JOHN E., AND MARY E. PYE
2000 The Pacific Coast and the Olmec Question. In *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, edited by John E. Clark and Mary E. Pye, pp. 217-51. The National Gallery of Art, Washington, D.C.
- CLEWLOW, C. WILLIAM, RICHARD A. COWAN, JAMES F. O'CONNELL, AND CARLOS BENEMANN
1967 *Colossal Heads of the Olmec Culture*. Contributions of the University of California Research Facility 4. University of California, Berkeley.
- COE, MICHAEL D.
1965 A Model of Ancient Community Structure in the Maya Lowlands. *Southwestern Journal of Anthropology* 21(2):97-114.
1966a *An Early Stone Pectoral from Southeastern Mexico*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 1. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1966b *The Maya*. Praeger, New York.
1973 *The Maya Scribe and His World*. Grolier Club, New York.
1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
1989 The Hero Twins: Myth and Image. In *The Maya Vase Book, Volume I*, edited by Justin Kerr, pp. 161- 184. Kerr Associates, New York.
- COE, WILLIAM R.
1990 *Excavations in the Great Plaza, North Terrace, and North Acropolis of Tikal*. 6 vols. Tikal Report 14, University Museum Monograph 61. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- CON, MARÍA JOSÉ
2000 El juego de pelota en Cobá, Quintana Roo. *Arqueología, Segunda Época* 23:27-50.
- CORTEZ, CONSTANCE
1986 *The Principal Bird Deity in Preclassic and Early Classic Maya Art*. Masters of Arts Thesis, Department of Art History, University of Texas at Austin.
- CRAINE, EUGENE R., AND REGINALD REINDORP
1979 *The Codex Pérez and the Book of Chilam Balam of Maní*. University of Oklahoma Press, Norman.

- CULBERT, T. PATRICK
1993 *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burials, Caches and Problematical Deposits*. Tikal Report 25, Part A. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- DE LA FUENTE, BEATRIZ
1977 *Los hombres de piedra: Escultura olmeca*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.
- DRUCKER, PHILIP
1952 *La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 153. Washington, D.C.
- DUNKELMAN, ARTHUR
2007 *The J. Kislak Collection at the Library of Congress*. Library of Congress, Washington, D.C.
- EASBY, ELIZABETH KENNEDY, AND JOHN F. SCOTT
1970 *Before Cortes: Sculpture of Middle America*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- EDMONSON, MUNRO S.
1982 *The Ancient Future of the Itza: The Book of Chilam Balam of Tizimin*. University of Texas Press, Austin.
- FASH, BARBARA
2004 Early Classic Sculptural Development at Copan. In *Understanding Early Classic Copan*, edited by Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, and Robert J. Sharer, pp. 249-264. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- FASH, WILLIAM
1988 A New Look at Maya Statecraft from Copán, Honduras. *Antiquity* 62:157-169.
- FIELDS, VIRGINIA M.
1991 The Iconographic Heritage of the Maya Jester God. In *Sixth Palenque Round Table, 1986*, edited by Merle Greene Roberston and Virginia Fields, pp. 167-174. University of Oklahoma Press, Norman.
- FIELDS, VIRGINIA, AND DORIE REENTS-BUDET, EDs.
2005 *The Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Scala, London.
- FINAMORE, DANIEL, AND STEPHEN D. HOUSTON
2010 *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*. Yale University Press, New Haven, CT.
- FREIDEL, DAVID, LINDA SCHELE, AND JOY PARKER
1993 *Maya Cosmos: 3000 Years on the Shaman's Path*. William Morrow, New York.
- GARCÍA BARRIOS, ANA
2008 Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo clásico Maya: Aspectos religiosos y políticos. Unpublished doctoral dissertation, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA-ZAMBRANO, ÁNGEL
1994 Early Colonial Evidence of Pre-Columbian Rituals of Foundation. In *Seventh Palenque Round Table, 1989*, edited by Virginia Fields, vol. pp. 217-227. The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- GILLESPIE, SUSAN D.
1991 Ballgames and Boundaries. In *The Mesoamerican Ballgame*, edited by Vernon L. Scarborough and David R. Wilcox, pp. 317-345. The University of Arizona Press, Tucson.
- GIRARD, RAFAEL
1962 *Los mayas eternos*. Libro Mex, Mexico City.
- GRAHAM, IAN
1967 *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala*. Middle American Research Institute, Pub. 33. Tulane University, New Orleans.
1979 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 2: Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.
1982 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 3 Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

- 1997 Discovery of Maya Ritual Cave in Peten, Guatemala. *Symbols*, Spring Issue:28-31. Peabody Museum, Harvard University, Cambridge, MA.
- GRAHAM, IAN, AND ERIC VON EUW
1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, Volume 3, Part 1: Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.
- GRAHAM, JOHN, AND LARRY BENSON
2005 Maya and Olmec Boulder Sculpture at Abaj Takalik: Its Development and Portent. In *Archaeology without Limits: Papers in Honor of Clement W. Meighan*, edited by Brian D. Dillan and Matthew A. Box, pp. 345-367. Labyrinthos, Culver City.
- GROVE, DAVID C.
1970 *The Olmec Paintings of Oxtotitlan Cave, Guerrero, Mexico*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 6. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- GRUBE, NIKOLAI
2001 Die Errichtung von Stelen: Entzifferung einer Verbhiero-glyphe auf Monumenten de klassischen Mayakultur. In *The Decipherment of Ancient Maya Writing*, edited by Stephen Houston, Oswaldo Chinchilla, and David Stuart, pp. 486-504. University of Oklahoma Press, Norman.
- GRUBE, NIKOLAI, AND WERNER NAHM
1990 A Sign for the Syllable *mi*. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 33. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- GUERNSEY, JULIA
2006 *Ritual and Power in Stone: The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. University of Texas Press, Austin.
- GUERNSEY KAPPELMAN, JULIA
2004 Demystifying the Late Preclassic Izapan-style Stela-Altar "Cult." *Res: Anthropology and Aesthetics* 45:99-122.
- GUTHRIE, JILL, ED.
1995 *The Olmec World: Ritual and Rulership*. The Art Museum, Princeton University.
- HANSEN, RICHARD D.
2001 The First Cities: The Beginnings of Urbanization and State Formation in the Maya Lowlands. In *Maya: Divine Kings of the Rain Forest*, edited by Nikolai Grube, pp. 50-65. Könemann, Cologne.
- HASS, GEORGE J.
2004 The Hero Twins and the Transformation of the Calabash Gourd into the Moon Glyph. Unpublished ms.
- HELLMUTH, NICHOLAS M.
1972 Report on First Season Explorations and Excavations at Yaxha, El Peten, Guatemala. *Katunoob* 7(4).
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Akademische Druck, u. Verlagsanstalt, Graz, Austria.
- HINTON, THOMAS B.
1964 The Cora Village: A Civil Religious Hierarchy in Northern Mexico. In *Culture Change and Stability: Essays in Memory of Olive Ruth Barker and George C. Baker Jr.*, pp. 45-62. University of California, Berkeley.
- HOUSTON, STEPHEN
1993 *Hieroglyphs and History at Dos Pilas*. University of Texas Press, Austin.
- HOUSTON, STEPHEN, DAVID STUART, AND KARL TAUBE
2006 *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.
- HOUSTON, STEPHEN, AND KARL TAUBE
2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10(2):261-294.

HURST, HEATHER

- 2005a Excavaciones en la Pirámide de Las Pinturas, Estructura 1, Sub 1A y Sub 1B. In *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe Preliminar No. 4, Cuarta Temporada 2005*, edited by William Saturno and Mónica Urquizú, pp. 1-33. Report submitted to the Instituto de Antropología e Historia, Guatemala City.
- 2005b San Bartolo: Técnicas de Pintura Mural Preclásico Tardío. In *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala. 2004*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, vol. 2, pp. 639-646. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- 2006 Los artistas de San Bartolo: Un estudio sobre la producción de murales en el Preclásico. Paper presented at the 52nd International Congress of Americanists, Sevilla, Spain.
- 2009 Murals and the Ancient Maya Artist: A Study of Art Production in the Guatemalan Lowlands. Ph.D. dissertation, Yale University.

ICHON, ALAIN

- 1973 *La religión de los totonacas de la Sierra*. Instituto Nacional Indigenista, Mexico City.
- 1977 *Les sculptures de La Lagunita, El Quiché, Guatemala*. Centre National de la Recherche Scientifique, Guatemala City.

IVIC DE MONTERROSO, MATILDA

- 2004 Las figurillas de La Blanca, San Marcos. In *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor L. Escobedo, and Héctor E. Mejía, vol. 2, pp. 417-427. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.

ISHIHARA, REIKO, KARL TAUBE, AND JAIME AWE

- 2006 The Water Lily Stucco Masks at Caracol, Belize. *Research Reports in Belizean Archaeology, Volume 3*, edited by John Morris, Sherlyne Jones, Jaime Awe, and Christopher Helmke pp. 213-23. Institute of Archaeology, Belmopan.

IXTLILXOCHITL, FERNANDO DE ALVA

- 1975 *Obras históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

JORALEMÓN, PETER DAVID

- 1974 Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya: Part 1. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part II*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 59-75. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, CA.
- 1996 Perforator with Bird Monster Handle (catalog entry). In *Olmec Art of Ancient Mexico*, edited by Elizabeth P. Benson and Beatriz de la Fuente, pp. 259-260. National Gallery of Art, Washington, D.C.

JUSTESON, JOHN S., WILLIAM M. NORMAN, AND NORMAN HAMMOND

- 1988 The Pomona Flare: A Preclassic Maya Hieroglyphic Text. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 94-151. Princeton University Press, Princeton, NJ.

KERR, JUSTIN

- 1989 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 1*. Kerr Associates, New York.
- 1994 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 4*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr. Kerr Associates, New York.
- 2000 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 6*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr. Kerr Associates, New York.

KIDDER, ALFRED V.

- 1947 *The Artifacts of Uaxactun*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

KIDDER, ALFRED V., JESSE D. JENNINGS, AND EDWIN M. SHOOK

- 1946 *Excavations at Kaminaljuyú, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Pub. 561. Washington, D.C.

- LANG, REBECCA
2004 *Contextualizing Cosmology in the Preclassic: Interpreting the San Bartolo Sky Band*. Senior Thesis, Department of Anthropology, University of New Hampshire.
- LOOPER, MATTHEW, AND JULIA GUERNSEY KAPPELMAN
2001 The Cosmic Umbilicus in Mesoamerica: A Floral Metaphor for the Source of Life. *Journal of Latin American Lore* 21(1):3-53.
- LOVE, MICHAEL, AND JULIA GUERNSEY
2007 Monument 3 from La Blanca, Guatemala: A Middle Preclassic Earthen Sculpture and its Ritual Associations. *Antiquity* 81:920-932.
- LOWE, GARETH W.
1982 The Izapa Sculpture Horizon. In *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments*, by Gareth Lowe, Thomas A. Lee, Jr., and Eduardo Martinez Espinosa, pp. 17-41. Papers of the New World Archaeological Foundation 31. New World Archaeological Foundation, Provo, UT.
- MARTIN, SIMON
2003 In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal. In *Tikal: Dynasties, Foreigners & Affairs of State*, edited by Jeremy A. Sabloff, pp. 3-45. School of American Research, Santa Fe.
- MARTIN, SIMON, AND NIKOLAI GRUBE
2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. Thames and Hudson, London.
- MATA AMADO, GUILLERMO
2000 A New Archaeological Museum in Panajachel. *Mexicon* 22(5):94-95.
- MATHEWS, PETER
1980 Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1. In *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2*, edited Merle Greene Robertson, pp. 60-73. University of Texas Press, Austin.
- MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO
1987 *Cacaxtla*. Citicorp, Mexico City.
- MAUDSLAY, ALFRED P.
1889-1902 5 vols. Porter and Dulau, London.
- MAYER, KARL HERBERT
1980 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in the United States*. Acoma Books, Ramona, CA.
- MILES, SUZANNE W.
1965 Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs. In *Handbook of Middle American Indians, Volume Three: Archaeology of Southern Mesoamerica, Part One*, edited by Robert Wauchope and Gordon Willey, pp. 237-275. University of Texas Press, Austin.
- MILLER, ARTHUR
1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1982 *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- MILLER, MARY ELLEN
1992 The Image of People and Nature in Classic Maya Art and Architecture. In *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*, edited by Richard F. Townsend, pp. 158-169. The Art Institute of Chicago.
- Miller, Mary, and Karl Taube
1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames and Hudson, London.
- NAVARRETE, CARLOS
1986 *El gran montículo de la culebra en el valle de Guatemala*. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.
- NEGRÍN, JUAN
1975 *The Huichol Creation of the World*. E. B. Crocker Art Gallery, Sacramento, CA.

- NICHOLSON, HENRY B.
1966 The Significance of the "Looped Cord" Year Symbol in Pre-Hispanic Mexico: An Hypothesis. *Estudios de Cultura Náhuatl* 11:135-148.
- NORMAN, V. GARTH
1973 *Izapa Sculpture*. Papers of the New World Archaeological Foundation 30. Brigham Young University, Provo, UT.
- PARSONS, ELSIE CLEWS
1939 *Pueblo Indian Religion*. University of Chicago Press, Chicago.
- PARSONS, LEE ALLEN
1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 28. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- PIEPER, JIM
2002 *Guatemala's Folk Saints: Maximón/San Simon, Rey Pascual, Judas, Lucifer, and Others*. Pieper and Associates, Los Angeles.
- PROSKOURIAKOFF, TATIANA
1974 *Jades from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 10(1). Harvard University, Cambridge, MA.
- REINA, RUBEN
1966 *Law of the Saints: A Pokomam Pueblo and Its Community Culture*. Bobs-Merril, Indianapolis, IN.
- ROBERTSON, MERLE GREENE
1985 *The Sculpture of Palenque, Volume 3: The Late Buildings of the Palace*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
1991 *The Sculpture of Palenque, Volume 4: The Cross Group, the North Group, the Olvidado, and other Pieces*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- ROBICSEK, FRANCIS, AND DONALD M. HALES
1981 *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville, VA.
- ROMÁN, EDWIN
2005 Excavaciones en la penúltima versión de la Pirámide de Las Pinturas: Plataforma Yaxche y Estructura Ixim. In *Proyecto Arqueológico San Bartolo: Informe Preliminar No. 4, Cuarta Temporada 2005*, edited by William Saturno and Mónica Urquizú, pp. 34-58. Report submitted to the Instituto de Antropología e Historia, Guatemala City..
- ROMÁN, EDWIN, HEATHER HURST, KARL TAUBE, DAVID STUART, AND WILLIAM SATURNO
2009 Estructuras ceremoniales del Preclásico: Ixim, un ejemplo de ello. In *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, vol. 2, pp. 1253-1265. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- ROSENSWIG, ROBERT M.
2003 Earliest Mesoamerican Human-duck Imagery from Cuauhtémoc, Chiapas, Mexico. *Antiquity* 77(298) Project Gallery: <http://antiquity.ac.uk/projgall/rosenswig/index.html>.
- ROY, RALPH
1933 *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Carnegie Institution of Washington, Pub. 438, Washington, D.C.
- SATURNO, WILLIAM
2006 The Dawn of Maya Gods and Kings. *National Geographic* 209(1):68-77.
2009 Centering the Kingdom, Centering the King: Maya Creation and Legitimization at San Bartolo. In *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, edited by William L. Fash and Leonardo López Lujan, pp. 111-131. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

- SATURNO, WILLIAM, DAVID STUART AND BORIS BELTRÁN
2006 Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala. *Science* 311:1281-1283.
- SATURNO, WILLIAM, AND KARL TAUBE
2004 Hallazgo: Las excepcionales pinturas de San Bartolo, Guatemala. *Arqueología Mexicana* 11(66):34-35.
- SATURNO, WILLIAM, KARL TAUBE, AND DAVID STUART
2005 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala, Part 1: The North Wall*. Ancient America 7. Center for Ancient American Studies, Barnardsville, NC.
- SATURNO, WILLIAM, KARL TAUBE, DAVID S. STUART, BORIS BELTRÁN, AND EDWIN ROMÁN
2006 Nuevos hallazgos arquitectónicos y pictóricos en la pirámide de Las Pinturas, San Bartolo, Petén. In *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor D. Mejía, vol. 2, pp. 571-578. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- SATURNO, WILLIAM, KARL TAUBE, AND DAVID STUART
2005 La identificación de las figuras del Muro Oeste de Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén. In *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor Mejía, vol. 2, pp. 646-655. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- SCHELE, LINDA
1974 Observations on the Cross Motif at Palenque. In *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I, 1973*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 41-62. Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, CA.
1979 Genealogical Documentation on the Tri-figure Panels at Palenque. In *Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. IV*, edited by Merle Greene Robertson and Donnan Call Jeffers, pp. 41-70. Pre-Columbian Art Research, Herald Printers, Monterey, CA.
- SCHELE, LINDA, AND DAVID FREIDEL
1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*. William Morrow, New York.
- SCHELE, LINDA, AND JEFFREY H. MILLER
1983 *The Mirror, the Rabbit, and the Bundle: "Accession" Expressions From the Classic Maya Inscriptions*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- SCHELE, LINDA, AND MARY ELLEN MILLER
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- SCHIEBER DE LAVARREDA, CHRISTA, AND MIGUEL ORREGO CORZO
2009 El descubrimiento del Altar 48 de Tak'alik Ab'aj. In *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, and Héctor E. Mejía, vol. 1, pp. 409-423. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- SCHMIDT, PETER
2007 Birds, Ceramics and Cacao: New Excavations at Chichén Itzá, Yucatan. In *Twin Tollans: Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*, edited by Jeff Karl Kowalski and Cynthia Kristan-Graham, pp. 151-203. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- SCHMIDT, PETER, MERCEDES DE LA GARZA, AND ENRIQUE NALDA
1998 *Maya*. Rizzoli, New York.
- SELER, EDUARD
1990-
1998 *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Iconography*. 6 vols. Labyrinthos, Lancaster, CA.
- SOTHEY'S
1982 *Pre-Columbian Art, New York Galleries, November 23 and 24, 1982*. Sotheby's, New York.
2003 *Sotheby's, Paris, April 13, 2003*. Sotheby's, Paris.

- STUART, DAVID
- 1987 The Paintings of Tomb 12, Rio Azul. In *Rio Azul Reports Number 3, The 1985 Season / Proyecto Rio Azul Informe Tres, 1985*, edited by Richard E. W. Adams, pp. 161-167. Center for Archaeological Research, University of Texas at San Antonio.
- 1992 Flower Symbolism in Maya Iconography. Paper presented at the VIIIth Symposium of the Maya Meetings at Texas, 'Origins: Creation and Continuity, Mythology and History in Mesoamerica,' University of Texas at Austin.
- 1999 The Name of the Tikal Founder. Unpublished ms.
- 2003 La ideología de sacrificio entre los mayas. *Arqueología Mexicana* 11(63):24-29.
- 2004a La concha decorada de la tumba del Templo del Bújo, Dzibanché. In *Los cautivos de Dzibanché*, edited by Enrique Nalda, pp. 132-151. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.
- 2004b New Year Records in Classic Maya Inscriptions. *The PARI Journal* 5(2):1-6.
- 2004c The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence. In *Understanding Early Classic Copan*, edited by Ellen E. Bell, Marcello A. Canuto, and Robert J. Sharer, pp. 215-248. University of Pennsylvania Museum, Philadelphia.
- 2005 *The Inscriptions from Temple XIX: A Commentary*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- STUART, DAVID, AND IAN GRAHAM
- 2003 *Piedras Negras: Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, vol. 9, pt. 1. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.
- STUART, DAVID, AND STEPHEN HOUSTON
- 1994 *Classic Maya Place Names*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 33. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- STUART, GENE, AND GEORGE STUART
- 1993 *Lost Kingdoms of the Maya*. National Geographic Society, Washington, D.C.
- STUART, GEORGE E.
- 1987 A Carved Shell from the Northeastern Maya Lowlands. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 13. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- TATE, CAROLYN E.
- 1992 *Yaxchilan: The Design of a Maya City*. University of Texas Press, Austin.
- TAUBE, KARL A.
- 1985 The Classic Maya Maize God: A Reappraisal. In *Fifth Palenque Round Table, 1983*, edited by Merle Greene Robertson, pp. 171-81. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1987 A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 6. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- 1988a A Prehispanic Maya Katun Wheel. *Journal of Anthropological Research* 44(2): 183-203.
- 1988b A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 330-351. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- 1988c *The Ancient Yucatec New Year Festival: The Liminal Period in Maya Ritual and Cosmology*. Ph.d. dissertation, Department of Anthropology, Yale University.
- 1992a The Iconography of Mirrors at Teotihuacan. In *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, edited by Janet Catherine Berlo, pp. 169-204. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1992b *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 32. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1993 *Aztec and Maya Myths*. British Museum Press, London.

- 1994 The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual. In *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 4*, edited by Barbara Kerr and Justin Kerr, pp. 650-685. Kerr Associates, New York.
- 1995 The Rainmakers: The Olmec and Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. In *The Olmec World: Ritual and Rulership*, edited by Jill Guthrie, pp. 83-103. The Art Museum, Princeton University, Princeton, NJ.
- 1996 The Olmec Maize God: The Face of Corn in Formative Mesoamerica. *Res: Anthropology and Aesthetics* 29/30:39-81.
- 1998 The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 427-78. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2000 Lightning Celts and Corn Fetishes: The Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and the American Southwest. In *Olmec Art and Archaeology: Social Complexity in the Formative Period*, edited by John E. Clark and Mary E. Pye, pp. 297-337. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 2003a Ancient and Contemporary Maya Conceptions About Field and Forest. In *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, edited by Arturo Gómez-Pompa, Michael F. Allen, Scott L. Fedick, and Juan J. Jimenez-Osornio, pp. 461-492. Haworth Press, New York.
- 2003b Maws of Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion. In *Antropología de la eternidad: La muerte en la cultura maya*, edited by Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa, and María Josefa Iglesias Ponce de León, pp. 405-442. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.
- 2003c Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan. In *Teotihuacan and the Maya: Reinterpreting Early Classic Maya Interaction*, edited by Geoffrey Braswell, pp. 273-314. University of Texas Press, Austin.
- 2004a Aztec Religion: Creation, Sacrifice, and Renewal. In *The Aztec Empire*, edited by Felipe Solís, pp. 168-177. Guggenheim Museum, New York.
- 2004b Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise Among the Classic Maya. *Res: Anthropology and Aesthetics* 45:69-98.
- 2004c *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2005a Representaciones del paraíso en el arte cerámico del Clásico Temprano de Escuintla, Guatemala. In *Iconografía y escritura teotihuacana en la Costa Sur de Guatemala y Chiapas*, edited by Oswaldo Chinchilla and Bárbara Arroyo, pp. 33-54. U tz'ib, Serie Reportes 1(5). Asociación Tikal, Guatemala City.
- 2005b The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion. *Ancient Mesoamerica* 16:23-50.
- 2006 Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife in Ancient Teotihuacan. In *Arqueología e historia del Centro de México: Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, edited by Leonardo López Luján, David Carrasco, and Lordes Cué, pp. 153-170. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.
- 2010 At Dawn's Edge: Tulum, Santa Rita and Floral Symbolism of Late Postclassic Yucatan. In *Astronomers, Scribes, and Priests: Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, edited by Gabrielle Vail and Christine Hernandez, pp. 145-191. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- TAUBE, KARL A., AND WILLIAM SATURNO
2008 Los murales de San Bartolo: Desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica. In *Olmeca: Balance y perspectivas*, edited by María Teresa Uriarte and Rebecca B. González Lauck, pp. 287-318. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

- TAUBE, KARL, WILLIAM SATURNO, AND DAVID STUART
 2004 Identificación mitológica de los personajes en el muro norte de la Pirámide de Las Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén. In *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, edited by Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo, Héctor L. Escobedo, and Héctor E. Mejía, vol. 2, pp. 871-880. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala City.
- TEDLOCK, DENNIS
 1996 *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. Revised ed. Simon & Schuster, New York.
 2003 *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford University Press, New York.
- THOMPSON, J. ERIC S.
 1931 *Archaeological Investigations in the Southern Cayo District, British Honduras*. Field Museum of Natural History, Pub. 301. Anthropological Series 17(3). Chicago.
 1955 Some Ethnological Notes on the Murals. In *Bonampak, Chiapas, Mexico*, by Karl Ruppert, J. Eric S. Thompson, and Tatiana Proskouriakoff, pp. 60-64. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
 1960 *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. University of Oklahoma Press, Norman.
- THOMPSON, PHILIP
 1985 The Structure of the Civil Hierarchy in Tekanto, Yucatan: 1785-1820. *Estudios de Cultura Maya* 16:183-205.
- TRIK, HELEN, AND MICHAEL E. KAMPEN
 1983 *The Graffiti of Tikal*. Tikal Report 31. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Urcid, Javier
 2001 *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- VALDÉS, JUAN ANTONIO
 1987 Los mascarones preclásicos de Uaxactun: El caso del Grupo H. In *El primer simposio mundial sobre epigrafía maya*, pp. 165-181. Asociación Tikal, Guatemala City.
- WEBSTER, DAVID, BARBARA FASH, RANDOLPH WIDMER, AND SCOTT ZELEZNIK
 1998 The Sky-band Group: Investigation of a Classic Maya Elite Residential Complex at Copán, Honduras. *Journal of Field Archaeology* 25:319-343.
- WILLIAMS GARCÍA, ROBERTO
 1972 *Mitos Tepehuas*. Secretaría de Educación Pública, Mexico City.
- WOODBURY, RICHARD B., AND AUBREY S. TRIK
 1953 *The Ruins of Zaculeu, Guatemala*. William Byrd Press, Richmond, VA.
- Zender, Marc
 2005 The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing. *The PARI Journal* 5(4):6-16.



FIGURE 57

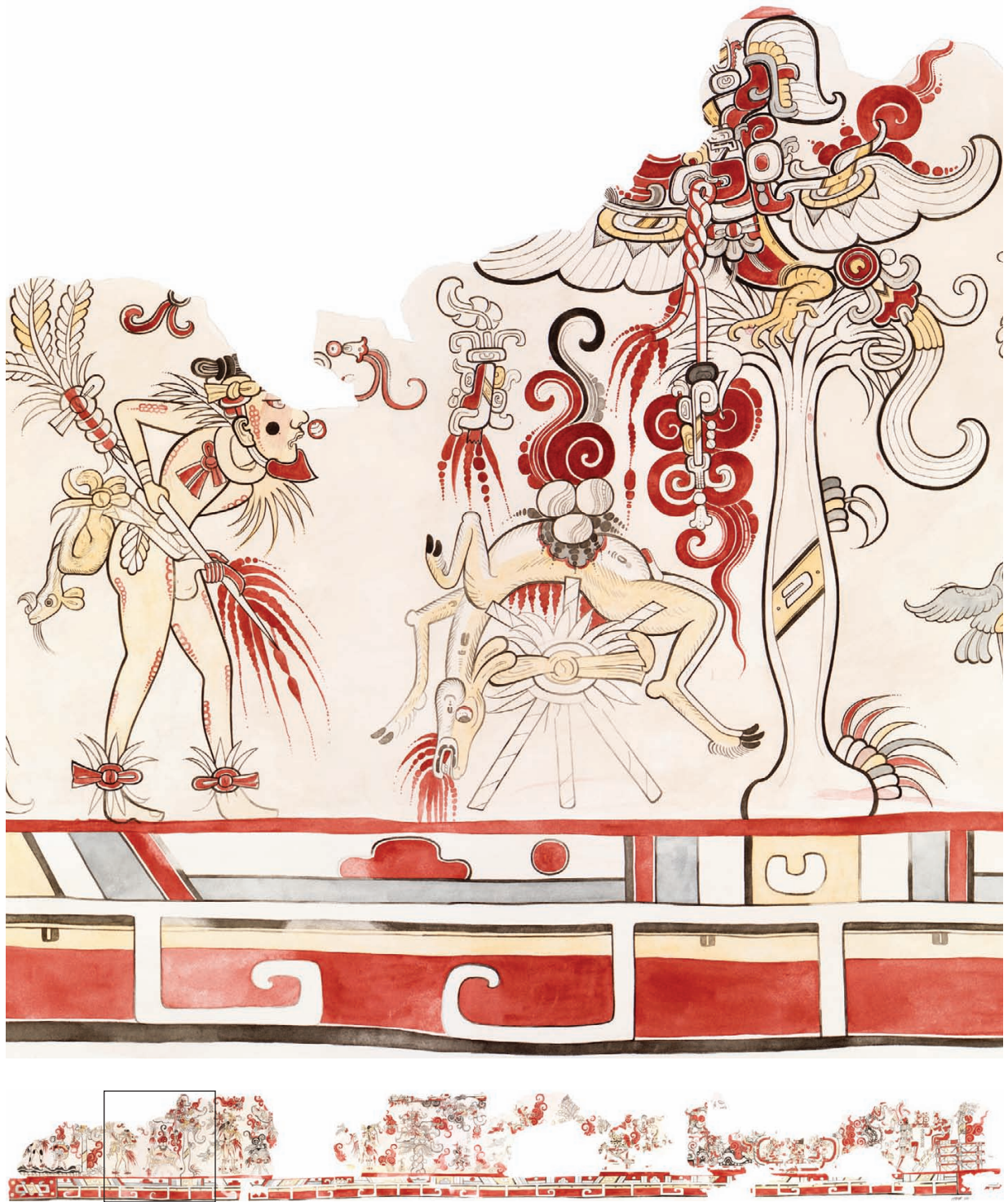


FIGURE 58



FIGURE 59



FIGURE 60



FIGURE 61

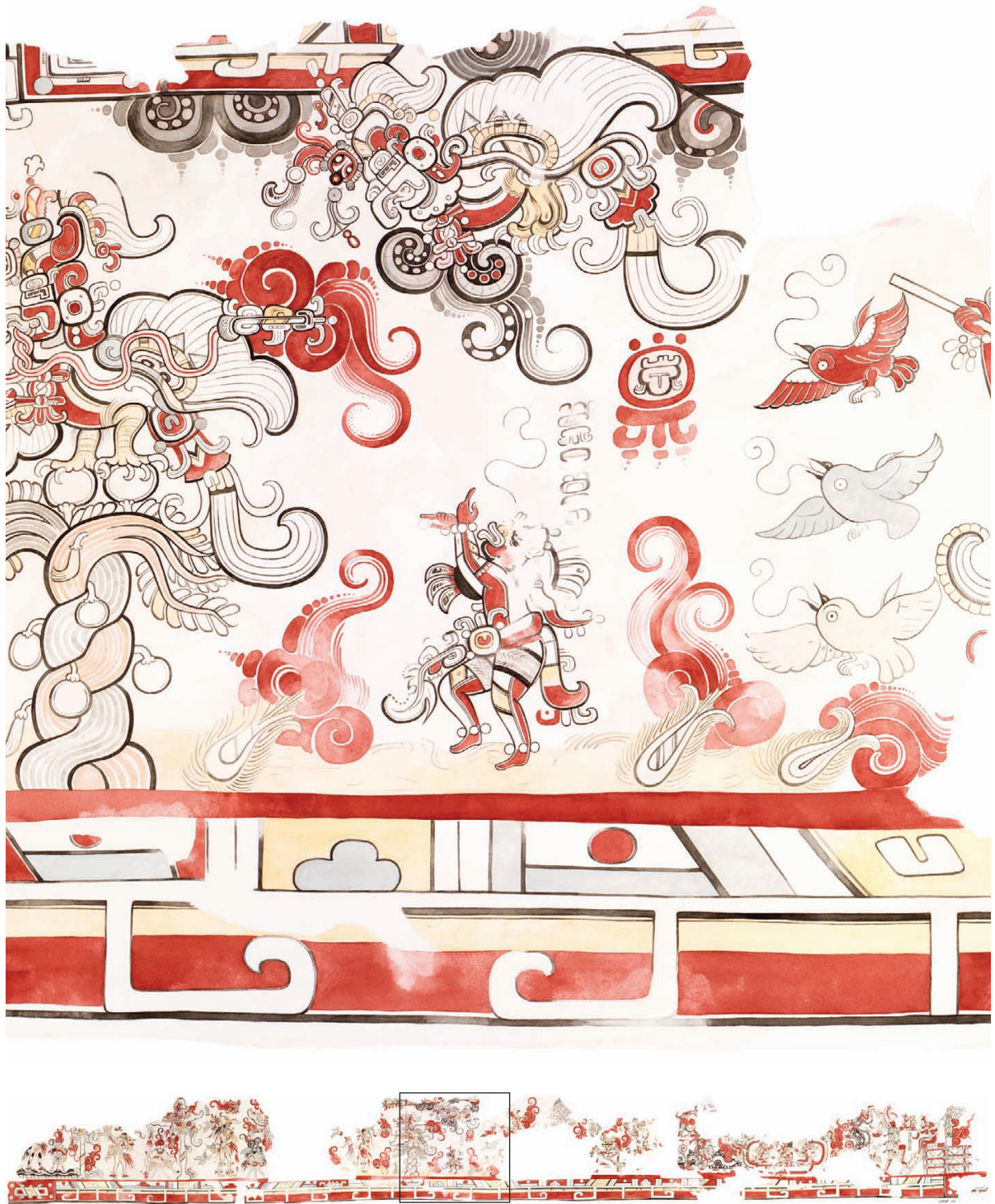


FIGURE 62



FIGURE 63



FIGURE 64

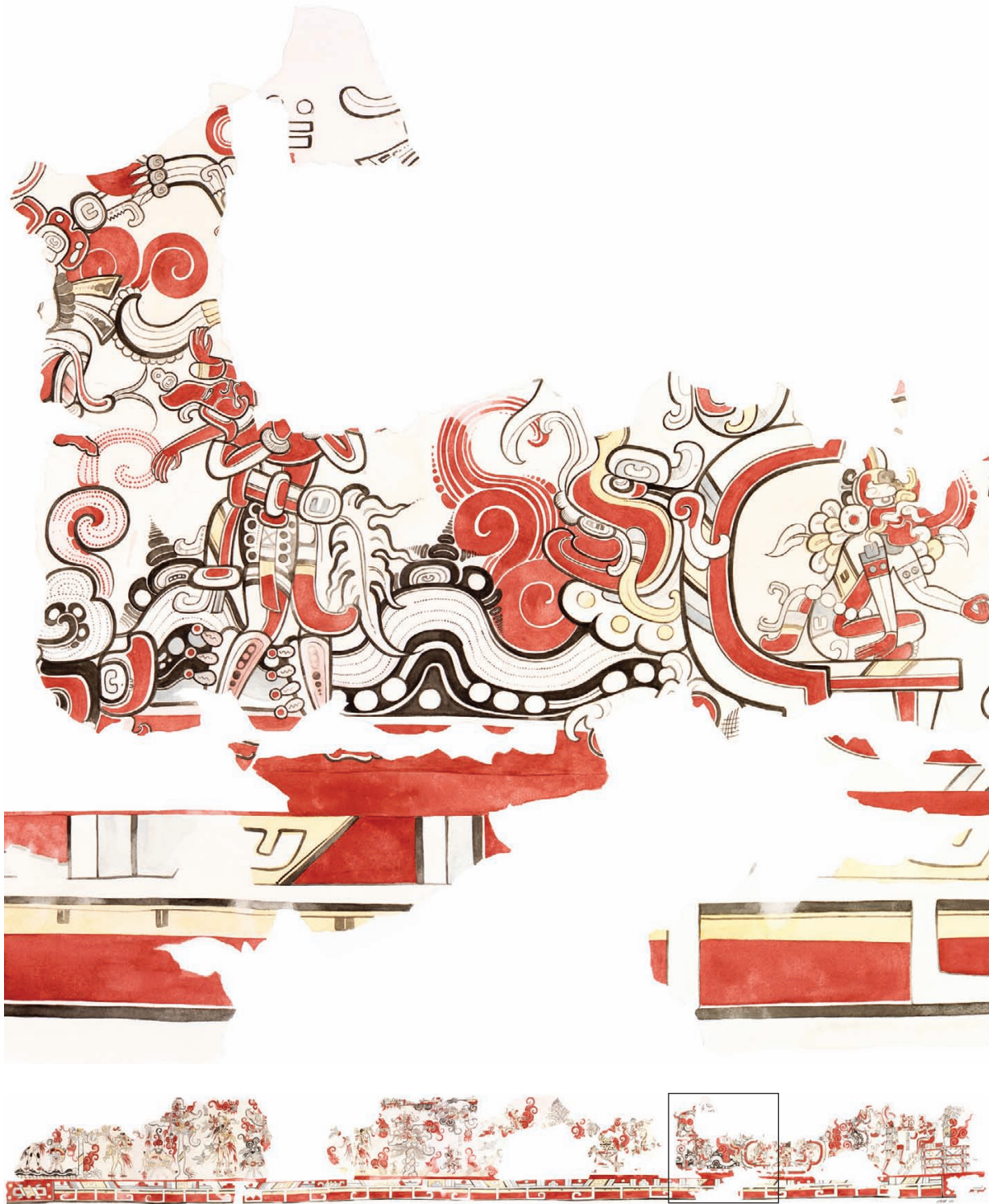


FIGURE 65



FIGURE 66



FIGURE 67



FIGURE 68