



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ÁRBOLES EN LAS ESTELAS DE IZAPA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
ANA SOMOHANO ERES

TUTORA:
MARTHA ILIA NÁJERA CORONADO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)

MÉXICO, D. F.
AGOSTO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para las dos Fridas
El pilar que me sostiene

Para Antonio
Las flores que lo embellecen

ÍNDICE

Índice	2
Agradecimientos	5
Introducción	8
Justificación de la investigación	8
Las fuentes	10
Organización del trabajo	11
El marco teórico-metodológico	13
Metodología de acercamiento a las imágenes	13
La historia de las religiones	17
¿Podemos hablar de simbolismo? La agencia del arte	23
1. El objeto de estudio	33
1.1. Izapa	33
1.2. El problema del estilo izapeño	39
1.3. El complejo estela-altar	46
1.4. La función del árbol. Antecedentes	51
1.4.1. El árbol y la geografía cósmica	55
1.4.1.1. <i>Axis mundi</i>	55
1.4.1.2. Cuatripartición del mundo	58
1.4.2. El árbol. Fertilidad y vida	60
1.4.3. Los árboles y su asociación con los antepasados y el parentesco	64
1.4.4. Los árboles, medio de comunicación con los 'dioses'	67
1.4.5. El árbol como elemento de identidad	68
1.4.6. Árboles y poder político	69
1.4.7. Los árboles como constructores del tiempo	70
2. Análisis de las estelas izapeñas en las que aparece el árbol	73
2.1. La estela 2	76
2.1.1. Caracterización física	76

2.1.2. Descripción	77
2.1.3. Estudio de sus elementos	79
2.1.4. Análisis de la escena	87
2.2. La estela 5	91
2.2.1. Caracterización física	92
2.2.2. Descripción	93
2.2.3. Estudio de sus elementos	102
2.2.4. Análisis de la escena	108
2.3. La estela 10	110
2.3.1. Caracterización física	110
2.3.2. Descripción	111
2.3.3. Estudio de sus elementos	113
2.3.4. Análisis de la escena	116
2.4. La estela 25	118
2.4.1. Caracterización física	119
2.4.2. Descripción	120
2.4.3. Estudio de sus elementos	124
2.4.4. Análisis de la escena	130
2.5. La estela 27	133
2.5.1. Caracterización física	133
2.5.2. Descripción	134
2.5.3. Estudio de sus elementos	137
2.5.4. Análisis de la escena	140
2.6. Un caso especial, la estela 12	142
2.6.1. Caracterización física	142
2.6.2. Descripción	143
2.6.3. Estudio de sus elementos	148
2.6.4. Análisis de la escena	153
3. El árbol en Izapa	155
3.1. Análisis formal del árbol en Izapa	155
3.1.1. Raíces	155
3.1.2. Tronco	157

3.1.3. Cuerpo superior: ramas, hojas y frutos	158
3.1.4. Una excepción: el árbol cruciforme de la estela 25	159
3.2. Identificación de especies	159
3.2.1. Familia Bignoniaceae: <i>Crescentia aff. cujete</i> L. Árbol de jícaros	159
3.2.2. Familia Magnoliaceae: <i>Magnolia sp.</i>	161
3.2.3. Familia Araceae: <i>Philodendron sp.</i>	162
3.2.4. ¿Es el árbol cocodrilo una ceiba?	164
3.2.5. ¿Un posible caso de amate (género <i>Ficus</i>)?	165
3.2.6. Un aspecto llamativo: la ausencia del cacao	166
3.3. El origen iconográfico de la escritura: el árbol e Izapa	167
3.3.1. El árbol de la estela 10 y el glifo T24	167
3.3.2. El árbol de la estela 27 y los glifos T350, T513 y T514v	170
3.4. El árbol como <i>axis mundi</i>	172
3.4.1. Elementos del cielo	173
3.4.2. Elementos de la tierra	174
3.4.3. Elementos del inframundo	174
3.4.4. ¿División de tres planos cósmicos verticales?	177
3.4.5. Cuadripartición del cosmos	179
3.5. La imposibilidad de definir los árboles como marcadores temporales en Izapa	181
3.6. Los árboles izapeños y la fertilidad	181
3.7. Identificación del árbol con el poder ¿existió en Izapa?	182
3.7.1. El régimen político en Izapa	182
3.7.2. Árboles y gobernantes	186
3.8. El árbol como elemento de integración comunitaria. La comunicación con seres no humanos.	190
3.8.1. El árbol como elemento comunicador	191
Epílogo: la función del árbol en Izapa.	193
Bibliografía citada	198

AGRADECIMIENTOS

Lo más bello de aprender y descubrir es que cada persona que se cruza en tu camino aporta algo y engrandece el proyecto. Es el momento, por tanto, de reconocer a cada una de estas personas.

Gracias, en primer lugar, a mi tutora, la Dra. Martha Iliá Nájera. Con paciencia e ilusión me ha instruido, con cariño me ha aconsejado, y con una enorme disponibilidad se ha enfrentado a los retos que mi trabajo demandaba; he disfrutado de cada uno de los minutos compartidos en su cubículo. Gracias también a mis sinodales, el Dr. Manuel Alberto Morales, la Dra. María Isabel Martínez, la Dra. Sanja Savkic y la Mtra. Lynneth Lowe, que con su sabiduría han colaborado en mejorar el producto.

Esta tesis no podría haberse escrito sin una cantidad considerable de personas que conforman el aparato burocrático de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gracias a la coordinación del Posgrado en Estudios Mesoamericanos, especialmente a la Dra. María del Carmen Valverde que mira por todos sus alumnos. Gracias a sus secretarías, Myriam Fragosó y Elvia Castorena, por agilizar y estar pendientes de nuestros trámites. Gracias al personal de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño por facilitar mi acercamiento a los libros, particularmente a Luz María Cortés, a Claudia Perches y a María de los Ángeles Ciprés. Gracias a la beca otorgada por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, que ha permitido que dedicara a mi formación e investigación todo el tiempo que estas merecían.

Gracias a mis maestros, que me han enseñado a ser mejor profesional: Maricela Ayala Lorena Pool, Tomás Pérez Suárez, Alfredo López Austin, Leopoldo Valiñas, Ana Luisa Izquierdo, Cecilia López Ridaura, Beatriz García Marañón, Federico Navarrete, Guillermo Bernal, Rodrigo Liendo. Gracias también a mis maestros de la Complutense, que me enseñaron a amar este lugar del mundo y que son los responsables de que hoy me encuentre aquí: Juan José Batalla, José Luis de Rojas,

Francisco Miguel Gil, Carlos Santamarina, Jesús Adánez, Manuel Gutiérrez Estévez, Pedro Pitarch, Oscar Muñoz Morán, Alfonso Lacadena, Emma Sánchez Montañés, Miguel Rivera Dorado, María Josefa Iglesias, Mercedes Guinea, Alicia Alonso Sagaseta.

En los seminarios me he encontrado a gente siempre dispuesta a comentar, discutir y enriquecer mi trabajo. Gracias a los miembros del seminario *La Humanidad Compartida*: Carlo Bonfiglioli, Alejandro Fujigaki, Imelda Aguirre, Susana Kolb, María Benciolini, Hilda Landrove, Citlali Rodríguez, Daniel Albatch, Friné Castillo, Antonio Sampayo, Israel Lazcarro, Paulina del Moral. Gracias también a los compañeros del seminario de Epigrafía Maya del Dr. Bernal, sobre todo a Pablo Mumary, Azael García y Octavio Esparza. Gracias a los integrantes del seminario *Eje Cósmico* de la UAEH, coordinados por el Dr. Gabriel Espinosa, que tan bien me acogieron en Pachuca: Alondra Domínguez, Rosario González Hernández, Antonio Bautista, Ana Sofía Holguín Luisa Villani, Saúl Rosas, Ariadna Herrera, María Monserrat Camacho y Liliana González Austria. Distintos colegas fueron asimismo de una gran ayuda; gracias sobre todo a Luis Núñez, a Felipe Trabanino, a Jaime Bernardo Díaz Díaz, Daniel Salazar.

Gracias a los investigadores del Herbario Nacional de México (MEXU) del Instituto de Biología de la UNAM, por colaborar en la identificación de los árboles de las estelas: Mtro. Rafael Torres, Mtra. Blanca Verónica Juárez, Dra. Lidia Cabrera, Mtra. Edelmira Linares.

Gracias a mis amigos, que me han acompañado en todo momento. Gracias sobre todo a Elena Fernández Rubio y a Álvaro de la Reina, porque sin ellos la vida sería de color gris. Gracias a Alejandro Pérez Olivares, Rubén Muñoz Farrona, Ana Haizea, Víctor Sánchez López, Isabel de la Rubia y Alejandro Ramírez, porque con ellos aprendí el oficio de historiar. Gracias a Mariana Favila y a Concetta Bellomo, mis compañeras del alma aquí en México. Gracias a Blanca Villanueva, por el desestrés. Gracias también, por el peso que han tenido en mi vida, a Verónica Pérez, Helen Mower, Beatriz Muruzábal, Clara Sosa.

Gracias a mis hermanas, Andrea Rubio y Laura Rubio, por la complicidad.

Finalmente, el trayecto habría sido mucho más difícil sin el amor, paciencia y constancia de las tres personas a quien está dedicada esta tesis. Gracias a mi abuela, Frida Eres Guerrero, que me recibió con los brazos abiertos en México y se enfrentó a la convivencia. Gracias, por estar siempre dispuesta a escucharme, a animarme y a apoyarme. Gracias a mi madre, Frida Somohano Eres, porque nadie muestra tanto entusiasmo por mi trabajo como ella. Gracias por comprender, por enseñarme a creer en mí, por leerme y por estar siempre ahí. Gracias por inculcarme la semillita de la curiosidad.

Gracias a Antonio Jaramillo. Por las horas y horas de discusión, por el trabajo conjunto, por leer y releer todo lo que escribo, por tus sugerencias, por no dejarme caer y por evitar que me venzan mis miedos; de ti aprendo todos los días. Gracias por aceptar caminar conmigo, no podía haber encontrado mejor compañero.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo es el producto final de una investigación de tesis efectuada en el programa de la Maestría en Estudios Mesoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México.¹ Su temática gira en torno a la figura del árbol en el arte de Izapa² y sus connotaciones en el pensamiento³ de los izapeños.

El interés sobre el tema nace de mi preocupación por analizar a profundidad el motivo del árbol izapeño dentro del contexto de construcción de realidad en el que se sitúa. Por un lado, el árbol en Mesoamérica ha sido ampliamente estudiado por numerosos investigadores (Schele *et al.* 1993; López Austin 1997; Morales 2006a; entre otros) y muchos de estos recurren a Izapa para explicar el origen de este concepto (ver Kocyba 2001: 67), explicando cómo opera en Izapa en función de cómo funciona en los grupos que ellos estudian. Un ejemplo de esta actitud la podemos encontrar en el siguiente fragmento, procedente de un artículo de Alfredo López Austin:

Sin embargo, las manifestaciones incontrovertibles de la creencia en el árbol cósmico son mucho más tardías. Rivera Dorado, al referirse a las estelas de estilo Izapa, que se produjeron a partir del año 400 a.C., comenta asombrado cómo aparecen en ellas símbolos de creencias que mucho después plasmarían también en la piedra los mayas del Clásico (López Austin 1997: 86).

¹ Creo pertinente hacer una aclaración sobre la redacción del texto. Si bien esta es una tesis presentada en una universidad mexicana, su autora, a pesar de haber nacido en México, residió gran parte de su vida en España, incluyendo en esta etapa su formación escolar. Ciertas particularidades en la forma de redactar se deben a que su empleo del idioma es, ante todo, el de una variante procedente de este segundo país.

² Izapa es un sitio preclásico del Soconusco, de afiliación probablemente mixe-zoque, cuyo momento de máximo esplendor fue el periodo comprendido entre 300 y 50 a.C (fase Guillén).

³ Tradicionalmente, este tipo de análisis se han efectuado en el marco de los estudios sobre cosmovisión indígena. Sin embargo, lo que se entiende por el término cosmovisión es muy diverso dependiendo de los distintos autores y la discusión acerca de cómo la manejamos es muy amplia. Sirva de ejemplo de esta discusión el debate que tuvo lugar en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México el 16 de agosto de 2013 en el marco del taller "Signos de Mesoamérica". En él, Alfredo López Austin, Carlo Bonfiglioli y Johannes Neurath discutieron sobre la pertinencia del término. No obstante, yo prefiero evitar el vocablo debido a que implica la existencia de un único mundo objetivo y distintas maneras de verlo por parte de las distintas culturas (Henare, Holbraad y Wastell 2007: 10-12). Algunos autores, contrarios a esta postura, sugieren la existencia no sólo de múltiples culturas, sino también de múltiples naturalezas y distintas maneras de ser, lo que implica la existencia de distintos mundos (Viveiros de Castro 2004).

Aunque Izapa aparece a menudo en los trabajos sobre el árbol, no se ha hecho un estudio exhaustivo sobre el sentido posible que los izapeños dieron a este. Y el árbol no juega en Izapa exactamente el mismo papel que en otras culturas mesoamericanas: hay conceptos ligados a él que no aparecen más tarde, otros que están presentes en las culturas posteriores que aún no habían aparecido en el Preclásico tardío, y hay algunos que se mantienen, como veremos a lo largo de esta tesis.

Por otro lado, la obra de estos investigadores que han estudiado el árbol suele recurrir a tan sólo dos estelas para explicar la función que ejercía el árbol en Izapa, la estela 5 y la estela 25. Si bien estas dos estelas son muy conocidas, hay otras cuatro que contienen elementos vegetales. Estos otros monumentos son esenciales para poder comprender completamente nuestro objeto de estudio. Además, la estela 5 tiene tal complejidad que su estudio no puede desligarse del análisis del conjunto del arte izapeño.

En cuanto a los trabajos que se han efectuado exclusivamente sobre Izapa ninguno se ha centrado en el árbol. Existen, o bien estudios artísticos que se dedican al conjunto de las manifestaciones escultóricas (Miles 1965; Quirarte 1973; Norman 1973, 1976; Smith 1984), o bien obras que se centran en distintos aspectos de la cultura izapeña ajenos al árbol (Ekholm 1969; Lowe *et al.* 2000; Gómez Rueda 1994; Guernsey 2006).

Es por tanto necesario un estudio concentrado exclusivamente en el árbol izapeño por dos razones. Uno, para tener un componente más que nos ayude a comprender el conjunto de ideas presentes en Izapa y dos, para contar con un referente más completo a la hora de analizar uno de los orígenes del árbol en Mesoamérica, sin caer en generalizaciones que diluyan las especificidades del estudio.

LAS FUENTES

El estudio de la historia en una temporalidad como el Preclásico limita las fuentes a las que el investigador puede recurrir. Esto se debe a que las culturas mesoamericanas, o bien no habían desarrollado una escritura, o bien la que tenían apenas ha sido descifrada.⁴ En el caso concreto de Izapa, de una temporalidad anterior a la del resto de sitios del Soconusco y del Altiplano (chiapaneco y guatemalteco) que cuentan con el mismo estilo (300-50 a.C), carecemos de escritura, pues únicamente está presente en el monumento misceláneo 60 y en las estelas 21 y 27, tratándose tan sólo de fechas calendáricas, lo que no nos ofrece gran información.

Es por ello que para el análisis de las sociedades preclásicas debemos remitirnos a otro tipo de fuentes, plásticas y arqueológicas, la primera vía para acercarnos a la realidad de las culturas sin escritura. Por fuentes plásticas-arqueológicas entiendo toda obra artística⁵ producida (pictórica, escultórica, arquitectónica y aquella realizada en otros soportes, como pueden ser hueso o cerámica), que ha salido a la luz a través de excavaciones arqueológicas u otros medios. Este tipo de fuentes conforma una vía enormemente valiosa para adentrarnos en el pensamiento de los izapeños y de las culturas que tuvieron contacto con ellos.

Dentro del arte nos centraremos sobre todo en las manifestaciones plásticas presentes en las estelas y los altares. En Izapa, ambos tipos de monumentos fueron un medio privilegiado por los habitantes de este centro para expresar su pensamiento, por lo que suponen una valiosísima fuente de información.

Al ser el árbol en Izapa el motivo de mi objeto de estudio centraré mi atención en el análisis de las cinco estelas izapeñas donde éste aparece: la 2, la 5, la 10, la 25 y la

⁴ Si bien la escritura mixe-zoque ha comenzado a leerse por investigadores como Justeson y Kaufman (1993), el desciframiento de esta escritura está todavía en sus inicios. Por otro lado, las lecturas realizadas por estos dos autores hoy en día han sido puestas en tela de juicio, siendo criticadas por estudiosos como Stephen Houston y Michael Coe (2003). Para obtener una comprensión más amplia de la discusión, el lector puede acudir a los trabajos de Erik Velásquez (2008) y Tomás Pérez Suárez (2012).

⁵ Sobre la pertinencia del término arte y sus fines estéticos al hablar de grupos mesoamericanos, ver el apartado *¿Podemos hablar de simbolismo? La agencia del arte*, al final de la introducción.

27; además añadiré el examen de la estela 12 en la que aparecen unos motivos vegetales. El capítulo 2 de este trabajo se concentra en el estudio de las estelas mencionadas con el fin de llegar a una mayor comprensión de la función del árbol en el sitio arqueológico que me atañe. Sin embargo, y a pesar de que sólo se efectúa un análisis detallado de estas estelas, se recurrirá a otros monumentos izapeños cuando sea necesario para nuestro entendimiento del árbol.

Al acercarme a las estelas izapeñas trabajé con los monumentos directamente y con fotografías que resaltaban algunos aspectos pero, debido a su deterioro, utilicé mucho los dibujos realizados. Empleé, en primera instancia, tanto los dibujos de Garth Norman (1973, 1976) como los de Ayax Moreno (2007), los dos de la *New World Archaeological Foundation*. Aunque existen otros dibujos y fotografías efectuadas por Hernando Gómez Rueda (Gómez Rueda 1995b, 1998), el hecho de que éstos no estén publicados y la imposibilidad de comunicarme con él supone la falta de fuentes que me serían, sin duda, de una valiosísima utilidad.⁶ También emplearé dibujos efectuados puntualmente por otros autores, como el dibujo de la estela 25 hecho por Oswaldo Chinchilla (2010: Fig. 1), o el de la misma estela realizado por Ramiro Jiménez del Pozo y Máximo Prado (en Chinchilla 2010: Fig. 4).

Por otro lado, como ya se ha indicado, a la hora de analizar el motivo del árbol entre los izapeños, busco establecer analogías con otros sitios y culturas mesoamericanas. Recurriré entonces a expresiones artísticas olmecas, mayas y de otros sitios del Soconusco y del Altiplano chiapaneco y guatemalteco. Además, para el estudio de la cultura maya sí contamos con datos epigráficos, lo que sin duda nos ayuda al conocimiento de los conceptos ligados al árbol en este grupo cultural.

ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

He dividido el trabajo en tres capítulos que guíen al lector en el propósito de lograr la comprensión de la función del árbol en Izapa.

⁶ Sí se emplean, en cambio, dos detalles de la fotografía de la estela 25 tomada por este arqueólogo, publicadas por Oswaldo Chinchilla (2010: Fig. 3) y Liwy Grazioso (2002: Fig. 11.5). Asimismo, Liwy Grazioso (2002: Fig. 2.3) realizó un dibujo del detalle de la fotografía que ella publica.

Antes de éstos capítulos, abordo en ésta introducción el marco teórico metodológico del que parto para elaborar mi propuesta sobre el árbol. En primer lugar razono el porqué de la necesidad de elaborar una investigación de estas características: la carencia de un estudio sobre el árbol en Izapa que parta de los datos izapeños en vez de intentar aplicar los conocimientos que sobre el árbol se tienen para el resto de Mesoamérica. Luego hago explícitas las fuentes que voy a emplear en mi estudio. A continuación explico mi método para acercarme a las imágenes y posteriormente hago manifiestos los problemas que pueden acarrear tanto un acercamiento desde la historia de las religiones como desde el simbolismo a la hora de estudiar las estelas izapeñas.

En el primer capítulo me enfoco en analizar los distintos conceptos y elementos básicos que se manejan en la investigación. Hago una breve descripción del sitio de Izapa para situar al lector tanto geográfica como temporalmente. Asimismo, explico la confusión que puede acarrear la definición de un ‘estilo izapeño’ para luego analizar el soporte en que se encuentran las imágenes que analizo: las estelas y su relación con los altares. La parte más importante del capítulo, sin embargo, es la dedicada al árbol en Mesoamérica. En ella, intento detectar las distintas funciones que se le han otorgado al árbol en el resto del área cultural de manera que se pueda, a continuación, ver cuáles de ellas podrían ser identificadas en Izapa y cuáles no.

El segundo capítulo es la parte central de la investigación. Se analiza cada una de las seis estelas en las que se observa el árbol en Izapa, siguiendo para cada una de ellas un proceso en cuatro pasos: caracterización física, descripción, análisis de los motivos por separado y explicación de cómo se relacionan los motivos entre sí. Aquí empiezo a sugerir cuál es la función del árbol izapeño.

En el tercer y último capítulo se extraen las conclusiones del análisis de las estelas efectuado en el capítulo previo. Se retoman, también, las distintas funciones del árbol mesoamericano que se habían detectado en el primer capítulo para ver, una por una, su pertinencia o no en Izapa.

Añado, al final, un epílogo para recapitular lo analizado a lo largo del trabajo intentando ofrecer una conclusión sobre la función del árbol en Izapa a partir de los datos de mi análisis de las estelas.

EL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

El objetivo del presente trabajo es llegar a un entendimiento del papel que jugó la figura del árbol en la iconografía y el pensamiento izapeño. Para ello voy a efectuar un análisis con dos enfoques:

- Interno: Se examinará la imagen del árbol dentro de su contexto iconográfico en Izapa, estableciendo su relación con el resto de figuras.
- Comparativo: Se estudiará el significado del árbol en culturas distintas aunque cercanas a la izapeña, tanto geográfica como temporalmente. Para ello se recurrirá a otros sitios preclásicos situados en el Soconusco y en los altos de Guatemala, así como a sitios olmecas y mayas preclásicos. Esto es pertinente debido a la interacción que estos sitios mantuvieron con Izapa.

Metodología de acercamiento a las imágenes

Es esta una investigación en la que se estudia un elemento gráfico,⁷ utilizando para ello como fuente imágenes plasmadas en forma de relieve sobre las estelas. Es por tanto un trabajo iconográfico, por lo que el primer paso habrá de ser definir qué entendemos por iconografía. Etimológicamente iconografía significa descripción de imágenes (de *eikon*, imagen y *gráphein*, describir) (Castiñeiras 1998: 19) y, según Erwin Panofsky, “es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte” (1980: 13).⁸

⁷ Utilizo elemento gráfico como aquella figura delineada sobre un soporte. No obstante, quiero separar esta definición de ‘gráfico’ de aquellas que relacionan esta palabra con la escritura, pues forman parte de procesos de construcción del conocimiento diferentes.

⁸ Por motivos que señalaré más adelante, la palabra ícono (signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado) puede tener relación con el término símbolo, con el que no estoy del todo de acuerdo. Por eso, aunque este trabajo es un estudio dentro de la tradición de los estudios de iconografía, prefiero evitar la palabra y, cuando la emplee lo haré en este sentido más sencillo, el de descripción de imágenes, evitando así su connotación simbolista.

El análisis de las imágenes esculpidas en las que aparece el árbol se hará a partir un modelo de acercamiento a las imágenes creado por la autora. Este modelo está inspirado en los distintos pasos que integran el método elaborado por el historiador del arte Erwin Panofsky (1980: 20-25) para estudiar las imágenes. Debido a que el método panofskiano no me satisfacía completamente, por los motivos que expondré a continuación, elaboré uno nuevo que modificará aquellos aspectos que eran pertinentes para el caso de estudio, así como los que han sido criticados ya por otros autores.

No obstante, primero habremos de comprender el método de Panofsky con el fin de entender su crítica y la llegada a un nuevo modelo. El método del estudioso alemán puede apreciarse en el cuadro (Tabla 0.1) que aquí se presenta y plantea tres pasos en la interpretación.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. Contenido <i>temático primario o natural</i> a) fáctico b) expresivo constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre- iconográfica (y análisis pseudoformal).</i>	<i>Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones).</i>	Historia del <i>estilo</i> (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, <i>objetos o acciones</i> han sido expresadas por <i>formas</i>).
II. Contenido <i>temático secundario o convencional</i> , constituyendo el mundo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico, en el sentido más estrecho de la palabra.</i>	<i>Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y conceptos específicos).</i>	Historia de los <i>tipos</i> (percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, <i>temas o conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos y acciones</i>).
III. <i>Significado intrínseco o contenido</i> , que constituye el mundo de los valores "simbólicos"	<i>Interpretación iconográfica, en un sentido más profundo (Síntesis iconográfica)</i>	<i>Intuición sintética (Familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la "Weltanschauung".</i>	Historia de los <i>síntomas culturales o símbolos en general</i> (percatación acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas y conceptos</i> específicos.

Tabla 0.1: Fases de la interpretación iconográfica según Erwin Panofsky (1980:25)

Estos tres pasos pueden resumirse de la siguiente manera:

- 1) Identificación de las formas que aparecen como objetos naturales;
- 2) Relación entre los motivos artísticos con los temas o conceptos;
- 3) Interpretación del concepto.

También hay que tener en cuenta, a la hora de hacer análisis iconográficos, el 'principio de disyunción' planteado por este mismo autor (Panofsky 1970: 136). Según él, existe una separación entre significado y significante que permite que puedan evolucionar de manera diferente: con el tiempo, un mismo significado puede cambiar de significante, de manera de expresarse, mientras que un mismo significante puede pasar a tener un significado diferente.

A pesar de la utilidad de las reflexiones efectuadas por Panofsky, no hay que olvidar, empero, que el método de Panofsky es un patrón de estudio diseñado para el estudio de las obras de arte de tradición euroamericana, que es el tipo de arte al que este autor alemán se dedicaba. Sin embargo, estoy analizando un arte que se desarrolló sin tener contacto alguno con la tradición del arte europeo y que por tanto guarda características propias que hay que contemplar. Así, a pesar de que la utilización de este método es frecuente entre algunos investigadores del arte mesoamericano, habrá que seguir siempre ciertas precauciones, cautela que ya señalaron autores como Henry B. Nicholson (1976: 160) o George Kubler (1969: 2-9). Este último autor señala algunas de las diferencias existentes entre el tipo de arte que trabaja Panofsky, como la inexistencia en muchos casos de un *corpus* de motivos sobre el que trabajar o la frecuente falta de fuentes literarias que nos permitan un entendimiento completo del pensamiento de la época (Kubler 1969: 2). La falta de fuentes escritas, cabe destacar, es la principal dificultad a la que se enfrentan los estudios de iconografía prehispánica.⁹ Otro ejemplo de estas ideas que deberían ser reconsideradas son la separación entre significante y significado (disyunción), y por ende el concepto de símbolo. Este concepto debería

⁹ Aunque sí disponemos de fuentes glotográficas para el área maya, el volumen de ellas es escaso en comparación con lo que se ha perdido. De todos modos, para el sitio de Izapa y el estudio de su arte esta falta sí es notable y determinante.

replantearse a la hora de acercarnos al arte prehispánico, tal y como haré más tarde en el último epígrafe de la introducción.

A pesar de ello, el método esbozado por Panofsky resulta muy útil para no pasar por alto ningún detalle de la imagen y para, analizando todos sus componentes, llegar a una interpretación; es por ello que debo considerarlo. Aún así, debido a que no comparto sus consecuencias epistemológicas, lo adecuó a las necesidades de mi objeto de estudio para llegar a un nuevo modelo adaptado de análisis de la imagen. Se compone también de tres pasos, que procederían de la siguiente manera:

- 1) Descripción formal de la imagen, atendiendo a todos los motivos que en ella aparecen y procurando evitar hacer valoraciones sobre éstos;¹⁰
- 2) Estudio de cada uno de los elementos que componen la imagen, realizando un análisis de ellos por separado y teniendo en cuenta los estudios iconográficos que se han realizado de cada uno de los componentes;¹¹
- 3) Análisis de la imagen en su conjunto, viendo como los distintos elementos que aparecen en la imagen interactúan entre sí.

Hay que especificar que para el arte izapeño ya contamos con una obra que realiza el primer paso, la identificación de motivos. Me refiero a la obra de Virginia Smith (1984), que analiza su recurrencia en las estelas de Izapa siguiendo el modelo de Tatiana Proskouriakoff para el arte maya (1950). No obstante, creo conveniente volver a hacer la descripción de las estelas para no pasar por alto ningún detalle.

¹⁰ Soy consciente que el mero hecho de describir conlleva un juicio por parte del investigador en el que está implicado tanto su conocimiento previo como su manera de relacionarse con el objeto de estudio. La descripción, por tanto, ni es una cosa ingenua ni será nunca completamente objetiva. Sin embargo, al realizar el primer paso descriptivo, el investigador deberá intentar deshacerse, cuanto más sea posible, de sus propias valoraciones.

¹¹ A diferencia del modelo de Panofsky, que intenta desentrañar los distintos significados que existen tras los elementos que componen la imagen, aquí lo que se intenta ver es la relación que existe entre la idea que se presenta y las convenciones formales que se utilizan para presentarla. Para que esto se pueda entender mejor ofrezco el siguiente ejemplo: si un mesoamericano concibe la tierra como un cocodrilo, plasmará la tierra como tal, como la forma que para él tiene ese elemento; eso no quiere decir que el cocodrilo simbolice la tierra. Del mismo modo, un cuadrado y un triángulo encima es, para un niño occidental, la convención para plasmar una casa; ello no implica que ambas formas geométricas simbolicen una casa.

Además de la obra de Panofsky, considero pertinente acercarse a las observaciones de otro autor, esta vez estudioso del arte mesoamericano. Me refiero a la obra de Herbert J. Spinden titulada *A Study of Maya Art* (1975), publicada por primera vez en 1913. En ella, este autor nos indica que cualquier motivo puede sufrir una serie de procesos que lo hacen transformarse en el tiempo. Estos procesos son cuatro: simplificación, elaboración, eliminación y sustitución (Spinden 1975:38-46),¹² y hay que estar atentos a ellos si queremos apreciar cómo operaban los distintos motivos en el arte izapeño, pues lo más probable es que lo hicieran de manera diferente al resto de culturas mesoamericanas. También este autor nos hace una indicación que es imprescindible tener en cuenta cuando nos enfrentamos a elementos gráficos, hay tres posibles maneras de transformación de los motivos (que no tienen por qué darse obligatoriamente): de lo geométrico a lo realista, de lo realista a lo geométrico y combinando ambas direcciones (Spinden 1975:47).

La historia de las religiones

Dentro de la academia el objeto de estudio que aquí nos ocupa, el árbol, al haberse considerado un 'símbolo' se ha analizado en el pasado desde el campo teórico de la historia de las religiones. A pesar de que en mi investigación me desvíó en cierta manera de esta disciplina, considero que es importante definir primero en qué consiste para luego poder rebatir aquellos aspectos que no comparto.

La historia de las religiones considera los hechos religiosos como hechos históricos, productos culturales del hombre, por lo que han de ser estudiados desde una perspectiva histórica. Entiende el fenómeno religioso como la relación del ser humano con un universo que lo trasciende, calificado como sagrado. No obstante, el fenómeno religioso, a pesar de que puede considerarse desde muy diversas disciplinas, habrá de estudiarse desde una disciplina aparte, dada su

¹² La explicación de estos procesos sería la siguiente: la simplificación es la capacidad de presentar un motivo en unas pocas líneas eliminando detalles superfluos; la elaboración sería lo contrario, ya que amplía en vez de reducir la imagen, dotándola de ornamentación. En cuanto a la eliminación es la omisión de algunos rasgos, mientras que la sustitución consiste en el reemplazo de algunos de los rasgos por otros (Spinden 1975: 38-46). A estos fenómenos habría que añadirle el proceso de *pars pro toto* (parte por el todo), que se produce cuando uno de los rasgos aparece de manera aislada comprendiendo al motivo entero.

complejidad, que requiere un método específico para acercarse a él (de la Garza 1993).

La historia de las religiones surge con el objetivo de enfocarse en la fenomenología de las religiones, es decir, encontrar patrones del comportamiento humano en la forma que tiene el hombre para relacionarse con lo sagrado. Así, los primeros historiadores de las religiones recurrían con frecuencia al estudio comparado de las religiones (Eliade 1972; ver Díez de Velasco 2002: 366), comportamiento que han continuado algunos de los estudiosos de la disciplina. Esto es apreciable, por ejemplo, en las comparaciones que realiza el investigador Miguel Rivera Dorado (2004) entre los mayas y otras religiones. Aún así, debido a la imposibilidad de abarcar el estudio de todas las religiones existentes en el mundo a lo largo del tiempo, un gran número de investigadores, una vez se comenzaron a comprender en mayor medida los procesos religiosos, prefirieron concentrarse en el estudio de la religión de una sola cultura.

Esta disciplina nace en Europa en la segunda mitad del siglo XX de la mano de investigadores como Mircea Eliade. Sin embargo, siguiendo el procedimiento citado en el párrafo anterior por el cual los investigadores comenzaron a concentrarse en una sola área, la tradición de estudio de la religión mesoamericana fue iniciada en México por Mercedes de la Garza (1978). En los últimos años, la escuela fundada por ella ha seguido investigando la religión de esta área cultural enfocándose, sobre todo, en la cultura maya (Nájera 1987; Sotelo 1998; Valverde 2004; Morales 2006a; Romero 2013). Estos autores se han dedicado principalmente al estudio de diversos 'símbolos' presentes en la religión maya.

Así pues, este trabajo se enmarca tradicionalmente dentro de los estudios de una disciplina que tiene como objeto de estudio la religión. No obstante, en él he intentado separarme de algunos de los supuestos que se siguen en esta escuela.¹³

¹³ No pretendo, de todos modos, desligarme completamente de esta escuela, pues sus aportes son de enorme interés a la hora de entender el pensamiento de los grupos humanos. No obstante, sí considero que ciertos planteamientos deben actualizarse y enriquecerse a la luz de las nuevas investigaciones y corrientes teórico-metodológicas, sobre todo las realizadas dentro del campo de la antropología. El esfuerzo contenido en esta tesis, por tanto, no es ver cómo superar, rechazar o contradecir los postulados teórico-metodológicos anteriores a favor de los más recientes, sino

Para ello, y aunque lo que entendemos por religión puede ser muy diverso, parto de una definición del término que encontramos en la obra *Symbols for Communication* de Jan van Baal. Este autor establece que: “La religión comprende todas las ideas implícitas y explícitas aceptadas como verdaderas, que se refieren a una realidad que no podemos comprobar empíricamente” (Van Baal 1971: 3).¹⁴

Encuentro, no obstante, objeciones a la definición que acabamos de ver. En primer lugar quedaría matizar, como indica Henri Claessen (1979:73), si dentro de religión podemos incluir toda idea no comprobable empíricamente, o si por el contrario, sólo vamos a considerar las ideas que quedan institucionalizadas dentro de una sociedad. Para la realización de este estudio prefiero optar por lo primero, pues por religión se debe considerar tanto la religión oficial como la no oficial a la hora de estudiar el pensamiento de una determinada cultura. Aún así, no debemos olvidar que estamos tratando con sociedades que han llegado a nosotros sobre todo a través de manifestaciones materiales oficiales, más imperecederas que las que no lo son, así que las fuentes disponibles van a hacernos llegar, ante todo, esta visión oficial de lo ‘sagrado’.

Sin embargo, hay un aspecto más que me parece importante discutir, el hecho de que aceptemos el precepto de unas ideas aceptadas como verdaderas que no se pueden comprobar empíricamente (Van Baal 1971: 3). Creo que de ahí parten gran parte de los equívocos que afectan a la definición de religión: el ver a esta como una serie de ideas que se asumen como ciertas sin poderse comprobar, en vez de atender a la posibilidad de la existencia de otras categorizaciones y experiencias de lo empírico. Al hacer esto estamos, mediante nuestro “pensamiento racional”, desechando las experiencias de otros; unas experiencias que, además, para estos otros, pueden sí ser *comprobables empíricamente*. Esta objeción ha sido hecha

poner las distintas posturas a dialogar con el fin de que el intercambio de ideas resulte lo más enriquecedor posible.

¹⁴ Como explicaba en el cuerpo del texto, lo que se entiende por religión es muy variado. Asimismo, la definición de Van Baal puede ser compartida o no por distintos investigadores; empero, esta me es muy útil a la hora de resaltar los problemas que considero que lleva consigo la idea de religión a la hora de aplicarla a ciertos grupos humanos. La religión, sin embargo, no se mueve sólo en el ámbito de las ideas o creencias; a esta definición habría que añadir las implicaciones que tiene en la vida de los ‘creyentes’, es decir, la serie de actividades que estos realizan y los comportamientos que estos tienen en relación a estas ideas y a esta ‘realidad no comprobable empíricamente’.

incluso por algunos investigadores que se inscriben en la escuela de la historia de las religiones al comprobar en campo que para los creyentes la religión es una experiencia vivida; sin embargo, aunque el debate esté planteado, la tensión de esta discusión sigue presente en muchos trabajos con este enfoque.

Esta polaridad entre lo comprobable empíricamente y lo no comprobable empíricamente se puede trasladar a la oposición entre lo tangible y lo no tangible que lleva implícita la distinción que hace Eliade (1973) entre el espacio profano (realidad tangible) y sagrado (realidad no tangible), ambas manifestaciones de un mismo cosmos. Aunque, según Eliade, ambas manifestaciones son igual de reales, el espacio profano comprendería todo aquello que el ser humano es capaz de percibir a través de los sentidos, mientras que el campo de lo sagrado incluye lo que el ser humano no puede observar directamente pero a lo que puede acceder a través de la imaginación y de la manifestación de lo sagrado en lo profano (lo tangible), quedando pues la religión incluida en este espacio sagrado. Así, según este autor (Eliade 1973: 19), lo sagrado “se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo ‘completamente diferente’, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo ‘natural’, ‘profano’”. Así, el autor rumano no niega la realidad de lo sagrado, así como defiende que el ámbito sagrado, por el contrario es aquel que existe realmente (es la totalidad) y que el ámbito profano en realidad existe en función de la existencia de lo sagrado, no deja de hacer la distinción entre un espacio tangible y uno intangible (que trasciende al ser humano), donde el intangible sólo se manifiesta en el tangible a través de hierofanías. Esta separación, aunque es mucho más compleja que el dualismo simple que plantea Van Baal, acarrea a mi juicio, un peligro al acercarnos a otras sociedades humanas: parte de la idea de la existencia de un mundo compartido para la totalidad de la humanidad (aquel que se define profano o natural) y una explicación de este que es contingente a cada cultura (el ámbito sagrado o religioso). Aunque desde esta definición se acepta la validez cultural de la religión en su contexto, se restringe su carácter de realidad a las concepciones de un grupo humano. Apoyada en las ideas de Mircea Eliade, propongo que en vez de separar el fenómeno religioso en un mundo profano (natural y compartido) y otro sagrado (cultural y contingente), es

más pertinente si abarcamos ambos como parte de una misma realidad que no es reducible a la dicotomía universal/particular.

Esta diferencia sutil pero significativa, ya ha sido desarrollada en alguna medida en los estudios sobre Mesoamérica. Alfredo López Austin (2012: 3), aunque este investigador no pertenece a la escuela de la historia de las religiones, se aleja de la distinción entre profano y sagrado y propone una división del cosmos mesoamericano entre ecúmeno y anecúmeno. El investigador mexicano observa como existen dos ámbitos de existencia (dos tiempos-espacios) diferentes y paralelos, habitados por distintos tipos de seres y sustancias (el ecúmeno, habitado por humanos, y el anecúmeno, habitado por dioses y fuerzas). Empero, a diferencia de Elíade, considera que ambos están en constante interacción y que el anecúmeno se adentra en el ecúmeno, pues los seres del ecúmeno están también formados por materia anecuménica. No obstante, a pesar de que las reflexiones de López Austin van encaminadas a superar la tajante separación entre sagrado y profano que hacía Elíade, siguen implicando un mundo con dos ámbitos diferenciados; un mundo en el que la materia anecuménica no es tangible para los humanos, que, por regla general, solo pueden permanecer en el ecúmeno. . A pesar de esto, los trabajos de López Austin representan un esfuerzo por superar las dicotomías teóricas que resultan inoperantes para explicar la realidad mesoamericana.

Por tanto, vemos que en ambas distinciones (sagrado-profano, ecúmeno-anecúmeno), aunque diferentes entre sí, mantienen la separación de un mundo en dos ámbitos diferentes. En este contexto, el ser humano queda reducido a un ámbito y no puede acceder al otro que lo trasciende, el ámbito de la religión. Es vital que nos preguntemos, sin embargo, si el concepto de religión es verdaderamente universal. Según lo que hemos visto, parecería que esta idea es un concepto occidental que los investigadores solemos imponer a las culturas que nos son ajenas, categorizando dentro de religión todo aquello que creemos que, para los grupos que estudiamos, pertenece a un ámbito no accesible para los humanos y sí a otro tipo de seres. Lamentablemente no disponemos de escritura en Izapa para estudiar si los habitantes de esta ciudad hacían distinciones en su lengua entre un aspecto 'sagrado' y otro 'profano', desde el punto de vista euroamericano.

Debemos ir por tanto con cautela a la hora de considerar estos asuntos, contemplando la posibilidad de que, en un mundo tan distante a nosotros, este tenga otra estructura, orden y categorías diferentes a los nuestros.

Por ende, habría que ver hasta qué punto es pertinente hablar de religión a la hora de acercarnos a estas sociedades, así como hablar de conceptos ligados a nuestra idea de religión como pueden ser 'dioses', 'ritual' o 'símbolos'. Por ejemplo, el término "sobrenatural" es un concepto totalmente nuestro, que presupone una división obvia entre natural y cultural. Tal diferenciación está enmarcada en una tradición cultural específica y varios estudios históricos y antropológicos han negado su universalidad (Viveiros 2010, Descola 2012, Sahlins 2011, entre otros). Es por ello que, para los efectos de este trabajo, he preferido evitar seguir empleando el término 'religión' y 'sagrado' para referirme a todo lo relacionado con este mundo diferente, debido a los problemas que entrañan. Asimismo, prefiero también evitar vocablos como 'dioses' o 'seres sobrenaturales'. El uso del término 'símbolo' o 'simbolismo' lo abordo en el siguiente subapartado.¹⁵

No obstante, creo poder reconocer que, a partir del estudio de las culturas que nos atañen, sí es posible apreciar un mundo en el que la vinculación de los humanos con otros seres se define por la alteridad, seres que, si bien pueden pertenecer a otros ámbitos de existencia, la comunicación con ellos es viable a partir de ciertas técnicas. Para interactuar con estos seres, habrá un grupo de personas destinadas a este fin, lo que llevará a una institucionalización de esta interacción. Asimismo, se realizan una serie de actividades conectadas con esta relación.

Al estudiar los grupos mesoamericanos prehispánicos, observo entonces como los humanos interactúan con una serie de seres diversos. Esto no quiere decir que todos estos seres pertenezcan a una misma categoría, simplemente tienen naturalezas diversas que los diferencian de los humanos y a la vez entre ellos (entre los mayas, por ejemplo, no tiene la misma naturaleza K'awiil que un *wahyi*).

¹⁵ No procuro hacer en este trabajo una total rechazo de nuestras categorías euroamericanas. Simplemente, creo que el uso de ciertos términos implica unas consecuencias epistemológicas que nos dificultan acercarnos a la realidad del otro. Creo que, más que rechazar nuestras categorías, de lo que se trata es de ponerlas a dialogar con el otro al que nos enfrentamos.

Los humanos van a establecer relaciones con estos percibidas desde la alteridad. En este sentido me apoyo y amplío los postulados de Alfredo López Austin de separar el cosmos en dos realidades tajantemente diferentes aunque en contacto; desde mi visión, la realidad mesoamericana se define precisamente por la interacción dinámica entre múltiples planos diversos. Es por ello que, en vez de dioses, seres sobrenaturales, ámbito sagrado, religión, etc. prefiero optar por “seres pertenecientes a ámbitos ontológicos diferentes” o “seres pertenecientes a realidades distintas” para referirme a ellos. Sin embargo, los humanos no sólo tienen la capacidad de comunicarse con estos otros seres sino que además pueden adoptar su misma perspectiva mediante ciertos métodos. Para las técnicas destinadas a la interacción con estos otros seres prefiero seguir optando por el vocablo ‘ritual’, como explico en la nota 28.

¿Podemos hablar de simbolismo? La agencia del arte

El estudio del arte mesoamericano prehispánico (y en general de los grupos indígenas americanos) se ha visto influenciado por ciertos marcos teóricos propios del análisis del arte occidental o euroamericano (entendiendo por este la tradición artística europea que también se implementó en las colonias tras la conquista). Es frecuente en los análisis de arte euroamericano concebir las obras de arte como un conjunto de símbolos, elementos gráficos de los cuales el autor se sirve para transmitirnos una serie de ideas. Como ejemplo, sólo tenemos que remitirnos a la tercera etapa del método de E. Panofsky al que ya me referí (Panofsky 1980: 25; ver Tabla 1); esta fase está dedicada al análisis de los valores simbólicos o, dicho de otro modo, desentrañar el “significado intrínseco” de la obra. Empero, la aplicación de estos términos al arte indígena puede acarrear ciertos problemas que abordaré más adelante. Veamos por lo pronto en qué consiste el simbolismo, para poder efectuar más tarde su crítica.

Un símbolo (del griego *symbolon*) es un concepto (que puede ser transmitido en forma gráfica o no) que por un grupo de personas es asociado a, y representa, una serie de ideas. Según Paul Ricoeur (en De la Garza 1984: 15), el símbolo da sentido a la realidad. Un símbolo puede ser religioso y como tal lo definió Eliade (1972:

398-400), como una hierofanía o, lo que es lo mismo, una manifestación de lo sagrado y una expresión de lo sobrenatural que es en sí misma sagrada. El sentido de un símbolo no es único, pues los símbolos son multivalentes (Eliade 1979: 15), es decir, tienen varios significados; significados que forman parte del subconsciente y son reconocidos por un grupo de personas. De este modo, el símbolo fomenta la cohesión social y la identidad de una persona dentro de un colectivo. Fue Carl Jung (1966: 67-69, 1977) quien determinó que el símbolo consta de dos partes: una que es universal y que forma parte de la misma cultura heredada, sin tener por qué pertenecer a la experiencia del individuo, a la que se llama arquetipo, y otra que varía según el contexto y la tradición cultural, que depende de la experiencia individual. De acorde con esto, Mircea Eliade (1979: 11, 16) sostiene que los símbolos no desaparecen, siempre están ahí, aunque varían según el contexto histórico y cultural. Por otro lado hay que tener en cuenta que una cosa es el símbolo, que está dentro de la mente de las personas, y otra cosa es la representación de dicho símbolo: los símbolos tienen una capacidad representativa que se basa en la existencia previa de una interpretación convencionalmente admitida (Valverde 2004: 13). Aún así, desde esta perspectiva, el símbolo mental no deja de ser una representación.

De este modo, el símbolo constaría de dos elementos separados, aunque asociados: un significado (que es la serie de ideas detrás de él) y un significante (sea gráfico o mental); o como lo explica Norbert Elias: la relación “entre algo que existe realmente y algo que sólo es su representación simbólica” (Elias 1994: 34). Así, el significado sería la realidad, mientras que el significante sería tan sólo una representación, la apariencia de esa realidad (Henare, Holbraad y Westell 2007: 11). Relacionadas con esta diferencia encontramos palabras como índice, ícono o signo: índice se refiere a un vínculo entre dos elementos debido a alguna peculiaridad de estos, mientras que los íconos se conectan por el parecido físico entre los elementos (Hendon 2012:84, ver Savkic 2012: 39-41). En el caso de los signos, por otro lado, la relación entre significante y significado es completamente arbitraria.

De este supuesto (separación de significante y significado) parten los análisis semióticos del arte, a menudo aplicados para el estudio del arte indígena

americano (por ejemplo, para Mesoamérica, ver Salgado 2001, Craveri 2012: 12-14). Para la semiótica, el arte es un lenguaje cuyo significado debe desentrañarse y cuyas grafías son los símbolos que en la obra aparecen y que deben aprender a leerse (Keane 2005: 185). Tal y como lo define Alfred Gell, la semiótica supone que las obras de arte son vehículos de significado (Gell 1998: 66).

Sin embargo, ciertos investigadores nos invitan a ver otras perspectivas a la hora de acercarnos al arte indígena. Uno de los autores que supusieron un punto de partida para observar este tipo de arte desde otro ángulo fue el mencionado Alfred Gell en su obra *Art and Agency*, publicada en 1998. En ella, Gell propone un estudio antropológico del arte y dice que, para lograr este, es necesario apartarse del estudio semiótico y estético del arte, debiéndonos enfocar en cómo las obras artísticas se insertan en las relaciones sociales (Gell 1998: 7, 19; Martínez Luna 2012:177). El investigador inglés propone que los objetos pueden actuar como agentes (entes con capacidad de emitir acción intencionalmente) o como pacientes (entes que reciben los efectos de una acción) en estas relaciones sociales. Un ejemplo que este autor pone, y en un caso que a nosotros nos interesa particularmente, es el caso de los objetos/obras de arte en el ritual. En este, las figurillas no representan a ciertos dioses, sino que interactúan con los demás participantes, siendo los dioses mismos porque tienen capacidad de agencia. Según él, “en el contexto de la idolatría el ídolo no es la ‘representación’ del dios, sino el cuerpo del dios en su forma de artefacto”.¹⁶

Esta misma idea afirma el antropólogo Carlo Severi en su estudio de la pragmática del ritual. De acuerdo con él, en el contexto del ritual los participantes otorgan la palabra al artefacto, humanizándolo de este modo.

No hay duda de que, en el seno de la acción ritual, donde se construye progresivamente un universo de veracidad distinto al de la vida cotidiana, el ejercicio del pensamiento antropomórfico puede cristalizar y engendrar creencias durables. Los objetos asumen entonces, de manera infinitamente más estable, una serie de funciones que le son propias a los seres vivos. Pueden, según el caso, percibir, pensar, actuar o tomar la palabra (Severi 2009: 12).¹⁷

¹⁶ Traducción de la autora. En el original: “... in the context of idolatry, the idol is not a ‘depiction’ of the god, but the body of the god in artifact form”.

¹⁷ Traducción de la autora. En el original: “C’est sans doute au sein de l’action rituelle, où se construit progressivement un univers de vérité distinct de celui de la vie quotidienne, que l’exercice de la pensée anthropomorphique peut cristalliser et engendrer des croyances durables. Les objets

Sin embargo, al dedicarnos a la Mesoamérica prehispánica, habrá que contrastar si estos datos, observados por antropólogos para culturas de otros ámbitos geográficos y temporales, son verdaderamente aplicables. Los datos que tenemos permiten sugerir que cuando los religiosos ibéricos acusaban a los indígenas mesoamericanos (y de otras áreas) de idolatras, lo que están haciendo es condenando la adoración de imágenes; es decir, están poniendo en evidencia que los indígenas están prestando culto a las imágenes como seres con vida y agencia. Así, idolatría, en el *Diccionario de la lengua española*, es “adoración que se da a los ídolos”,¹⁸ donde ídolo es “imagen de una deidad objeto de culto”;¹⁹ definiciones que parecen concordar con lo aquí expuesto. En el *Diccionario de Autoridades*, de 1734, idolatría aparece como “La adoración o culto que los Gentiles dán (sic.) a las criaturas y estátuas (sic.) de sus falsos Dioses”²⁰ (el subrayado es mío).

La palabra idolatría deriva del griego *eidololatria*, que a su vez se compone de los vocablos *eidolon* (imagen, figura) y *latris* (devoto); su significado remite a la adoración de imágenes. Si bien es posible que con el tiempo su uso se extendiera al conjunto de las prácticas heréticas, durante la época en que se generaron gran parte de estos documentos es probable que todavía se conservara su acepción original. Al menos es lo que parece inferirse de ciertos procesos eclesiásticos, como el llevado a cabo en Tixcacal contra Andrés Chí y Catalina Uk, recogido por Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva. En él la acusación se centra, precisamente, en la posesión de ídolos: “La pareja de indígenas inculpados fue aprehendida e interrogada por medio de un intérprete; entonces Chí declaró que efectivamente adoraban a esos ídolos, con cierta predilección por uno de ellos (...), al que veneraban con sahumerios, en compañía de otros indios y se les pedía agua en tiempo de secas (...)” (Izquierdo 1988: 160).

assument alors, de manière infiniment plus stable, un certain nombre de fonctions propres aux êtres vivants. Ils peuvent, selon le cas, percevoir, penser, agir ou prendre la parole”.

¹⁸ Sitio web de la Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. <http://lema.rae.es/drae/?val=idolatr%C3%Ada>. (consultado en abril de 2015)

¹⁹ Sitio web de la Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. <http://lema.rae.es/drae/?val=%C3%ADdolo>. (consultado en abril de 2015)

²⁰ Sitio web de la Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. <http://web.frl.es/DA.html> (consultado en abril de 2015)

Vemos entonces como en Mesoamérica ciertos objetos empleados en el ritual adquirirían esa agencia de la que hablaban Gell (1998) y Severi (2009). Por tanto, estos no eran meras representaciones de dioses, sino que eran los dioses, porque así se les trataba.

No obstante, para estos dos autores la agencia de estos elementos no deja de ser otorgada por los seres humanos; no es sino una manifestación de la agencia humana distribuida. Mientras que Severi (2009) habla de un *habla prestada* (por los humanos a los objetos), Gell (1998:13) habla de una abducción de la agencia humana por parte de los objetos. Para este último autor, los objetos/obras de arte son índices²¹ que sirven de conductor de agencia entre los demás elementos humanos de la relación social: artista, receptor y prototipo (Gell 1998: 15-65). De este modo, mientras que la agencia del ser humano (por ejemplo, el artista), es una agencia primaria, la agencia del índice tan sólo es secundaria (abduce la agencia del agente primario) (Gell 1998: 17, 36). Entonces, para estos autores, la agencia de los objetos es secundaria, es decir, no tienen agencia por sí mismos, sino que son una extensión de la agencia que poseen los humanos.

A pesar de lo novedoso de la propuesta de Alfred Gell, algunos investigadores han ido más allá criticando su concepto de agencia secundaria y de abducción de agencia (por ejemplo, Henare, Holbraad y Wastell 2007:17; Leach 2007; ver Martínez Luna 2012:185). A Gell se le critica el hecho de ver la agencia como algo exclusivamente humano o, como dice Leach, que para animar sea necesario que haya una mente (humana) detrás; la agencia no sólo tiene que ser agencia humana distribuida sino que los objetos pueden tener agencia de por sí (Leach 2007: 169-170). Considero necesario que nos planteemos que nuestra concepción de la agencia como algo exclusivamente humano (y que sólo los humanos pueden otorgar) es una manera de pensar euroamericana. De esa manera, cuando un objeto adquiere agencia en un contexto social específico, habremos de aceptarlo sin asumir que la agencia de ese objeto es otorgada por los seres humanos.

²¹ Si consideramos que una de las posiciones de Gell es el rechazo de la semiótica y el simbolismo, y si tenemos en cuenta la relación señalada antes entre el índice y el símbolo (Hendon 2012: 84), vemos como el empleo de este término por el autor inglés es inadecuado.

Al ampliar la idea de que la agencia de los objetos es exclusivamente secundaria,²² habrá que aceptar que los objetos pueden entrar en las relaciones sociales como agentes o pacientes,²³ así como los seres humanos pueden ser también agentes o pacientes en estas mismas relaciones. Asimismo, al poder actuar como agentes o pacientes, los objetos pueden obtener la calidad de persona, es decir, la de un sujeto con capacidad de agencia. Al ser considerados persona, estos objetos pasan a ser un participante más de las relaciones sociales de ciertas sociedades.²⁴

Por tanto, podríamos afirmar que, en otras culturas distintas a la nuestra, los objetos pueden tener agencia primaria y ser considerados personas. Parece ser que en Mesoamérica, en efecto, parecía funcionar este principio. Tenemos casos de objetos y edificios que eran enterrados como personas (Hendon 2012: 86; Jaramillo, en dictamen). Contamos, por otro lado, con objetos que adquieren agencia y pueden influir a otras personas: el hecho de que ciertos objetos fueran matados puede interpretarse como la necesidad de anular su agencia (Jaramillo, en dictamen). Hay, asimismo, un bello pasaje del *Popol Vuh* que nos muestra a estos objetos en acción, rebelándose contra una generación de hombres, la de las personas talladas de madera:

Y cayó una lluvia negra, una lluvia que cayó tanto de día como de noche. Los animales pequeños y los grandes cayeron sobre ellos. Los árboles y las piedras aplastaron sus rostros. Les hablaron todas sus cosas: sus metates y sus comales, sus platos y sus ollas, sus perros y sus piedras moledoras. Todas y cada una de las cosas que tenía les aplastaron la cara (Christenson 2012:120).

²² Como veremos más adelante, no pretendo negar la agencia secundaria de estos objetos; sí creo que entre otros grupos los objetos pueden tener agencia secundaria o distribuida. Aún así, creo que la agencia secundaria no es la única atribuible a los objetos, ya que estos pueden tener tanto agencia primaria como secundaria. Así, los objetos pueden ser sólo 'cosas sin agencia', pueden ser índices, o pueden ser agentes, dependiendo del contexto y de la relación social de la que haga parte.

²³ Podrían sustituirse los términos de Gell agente y paciente por sujeto y objeto, refiriéndose al emisor de agencia y al receptor de agencia. Sin embargo, prefiero mantener las palabras empleadas por Gell debido a que el término objeto puede llevar a confusión entre dos acepciones del mismo vocablo: objeto como elemento al que se dirige la agencia en una relación social y objeto como artefacto. Por otro lado, aunque algunos autores defienden la idea de diluir la diferencia entre agente-paciente/sujeto-objeto (Miller 2005: 36-41), creo observar que en las relaciones sociales estas se mantienen.

²⁴ Vemos entonces que humano y persona dejan de ser sinónimos. Por persona entiendo a un ente que tiene capacidad de agencia y que por ello entra en las relaciones sociales; por humano concibo a un grupo de seres con unas determinadas características corporales (lo que nosotros llamaríamos una especie biológica, aunque estas características pueden variar para las distintas sociedades). Atendiendo a la construcción de persona en otras sociedades alrededor del mundo, ni todos los humanos son personas, ni todas las personas son humanos.

Si consideramos que los objetos pueden tener agencia primaria en las culturas mesoamericanas y pueden por tanto ser personas, debemos entonces replantearnos la existencia de simbolismo en ciertos objetos (ya sea el objeto entero o ya sea la existencia de figuras pintadas o esculpidas en uno de estos objetos),²⁵ al menos dentro de los contextos rituales. Si el significante es el significado mismo, entonces no hay ni simbolismo ni representación o, como dice Isabel Martínez, “más que representar el mundo, se trata de multiplicarlo, expandirlo y transformarlo” (Martínez, en prensa).

Toda esta argumentación teórica no es banal en un trabajo de este tipo ya que, si vamos a estudiar las estelas de un sitio arqueológico, debemos preguntarnos qué son realmente esas estelas; considero que mirar estas manifestaciones más allá del simbolismo nos ayuda mucho a la hora de hacernos estos planteamientos. Quiero aclarar que estoy lejos de pretender negar el pensamiento simbólico o la capacidad de metáfora de los grupos mesoamericanos (fenómenos que no son completamente equiparables),²⁶ simplemente sugiero que al estudiar las estelas es enriquecedor incluir el contexto social y ritual en el que estaban inmersas.

En un trabajo en preparación, Antonio Jaramillo ha detectado varias maneras de ser objeto entre los mayas: a) objetos-persona, b) objetos como parte de un cuerpo individual y c) objetos-máquina (Jaramillo, en dictamen). Sobre los objetos-persona ya hablamos anteriormente. Por otro lado, hay elementos que nos permiten inferir que en ciertas culturas el concepto de persona no se corresponde con el de individuo, como en el pensamiento euroamericano, sino que la persona puede dividirse y manifestarse en varios cuerpos diferentes (Strathern 1988:13; Fowler

²⁵ La metodología semiótica ha sido cuestionada por diversos autores a la hora de acercarnos a las manifestaciones plásticas americanas. El autor interesado en este cuestionamiento podrá profundizar en ello en textos como el de Pedro de Niemeyer Cesarino acerca de los Marubo (2012) o el de Elsje Maria Lagrou sobre los Kaxinawa (2002).

²⁶ De hecho, considero que hay ámbitos en los que este pensamiento simbólico se manifiesta con bastante claridad, como es el caso de los difrasismos, presentes en varias lenguas mesoamericanas. Tampoco quiero argumentar que el acercamiento iconográfico o simbólico a las imágenes sea erróneo y ha resultado, de hecho, muy productivo en el pasado; solamente quiero enfatizar que estudiar las estelas considerándolas más allá de un soporte iconográfico es algo que puede resultar enriquecedor. Aunque esta aproximación dentro del estudio de los monumentos prehispánicos no es muy abundante, sí hay que resaltar las investigaciones de David Stuart (1996, 2010), Elizabeth Newsome (1998) y Julia Guernsey *et al.* (2010), en este sentido.

2004; Sahlins 2011: 62-67),²⁷ un fenómeno que Susan Gillespie ha constatado para el área maya (Gillespie 2001, 2008a). Así, la persona se distribuye en varias materialidades, algunas de las cuales pueden ser objetos. Por último, existen también objetos sobre los que se proyecta la agencia humana (la agencia secundaria de la que Gell hablaba) con el fin de transformar el mundo; son las máquinas que Antonio Jaramillo menciona y que yo prefiero denominar instrumentos para evitar las connotaciones mecánicas que la palabra máquina conlleva.

Aunque Jaramillo especifica que no se trata de una taxonomía ni de una lista fija, sino que la manera de ser objeto depende del contexto en que se sitúe (pues lo que lo define son las relaciones sociales en donde se inserta), me parece importante resaltar que un mismo objeto no sólo puede asumir cualquiera de las tres formas según su contexto, sino que también puede ser varias a la vez. A la hora de hablar de estas estelas izapeñas, definidas por un contexto ritual, me parece de hecho que estas encarnan estas tres maneras de ser objeto.

Por un lado, considero que las estelas de Izapa formaban parte del ritual²⁸ interactuando, como personas no humanas, con otras personas humanas y no humanas. Eran parte de los sujetos que intervenían en el ritual y que tenían, en determinados momentos, capacidad de agencia por sí mismos. Sobre las estelas como parte de un cuerpo individual ya ha llamado la atención David Stuart, aunque en otros términos, en un importante artículo publicado en 1996. Según este autor, el término *u b'aah* que aparece en las estelas mayas, y que tradicionalmente se ha traducido como 'su imagen', significa realmente 'su cuerpo y su persona'. A pesar de que en maya yucateco *b'ah* aparece como 'cosa semejante a otra' (Stuart 1996:163), en diccionarios de otras lenguas mayas aparece con otro sentido: en *ch'orti*, como cuerpo, persona; en *tzotzil* como cara; en yucateco colonial, aparecen

²⁷ En su obra *The Archaeology of Personhood*, Chris Fowler (2004) de hecho argumenta que el concepto de persona como individual e indivisible es producto de la era moderna y sólo es perceptible en Europa en el transcurso de los últimos siglos.

²⁸ A pesar de lo polémico del término ritual y de que no lo comparto completamente por ser un concepto euroamericano aplicado a sociedades que tienen una realidad diferente; he optado utilizar este término para referirme a una serie de actividades realizadas como mecanismos para interactuar con ese otro ámbito ontológicamente diferente (es decir, que tiene una diferente forma de ser) al que están habituados los humanos.

k'oh bah y *winik b'ah* como imagen y retrato. En su tesis doctoral, Erik Velásquez utiliza indistintamente dos traducciones para *u b'aah*: su imagen (ver, por ejemplo, 2009: 235, 315, 398) y su ser (ver, por ejemplo, 2009: 210, 526). El mismo autor, además, explica como en algunas lenguas mayas el vocablo *b'aah* se extiende al resto del cuerpo (2009: 525) y utilizo la traducción de 'es la personificación de' para '*u b'aahil'a'n* (2009: 354, 405-458). Por tanto, vemos como imagen, persona y cuerpo pertenecen al mismo campo semántico (Jaramillo, en dictamen) y que, como apunta Stuart, las estelas son parte del cuerpo antes que representaciones del ser que aparece en ellas. Propongo por tanto que las estelas izapeñas son parte del cuerpo de los seres que en ellas se muestran y no meras representaciones. Por último, las estelas también son instrumentos en el ritual, pues son usadas por los participantes para obtener determinados fines que transformen el entorno en que se sitúan.

Visto el sentido de las estelas nos queda determinar si es apropiado hablar de arte a la hora de referirnos a ellas. Alfred Gell, en su obra, argumenta en contra del sentido estético del arte indígena, pues dice que es un concepto exclusivamente "occidental". Sobre la pertinencia del uso de la palabra arte al tratar las culturas mesoamericanas, otros autores han establecido los problemas que entraña, ya que lo que nosotros denominamos "manifestaciones artísticas" tenía, en estas culturas, un sentido diferente (por su vinculación 'religiosa' y social, diferente a la nuestra) (ver, por ejemplo, Morales 2002). Por otro lado, la no distinción entre arte y escritura, nos habla asimismo de lo diferente de los conceptos de arte indígena y de arte euroamericano. Sin embargo, opino, como Alberto Morales (2002:17), que no podemos negar el sentido estético de lo indígena, aunque este sea también diferente al nuestro.²⁹ Por tanto, a pesar de lo problemático del término, opto por

²⁹ Me parece muy sugerente la propuesta de Isabel Martínez en la que se argumenta que, para los rarámuri, lo bello es aquello que es bueno: "Todas las mujeres discutían cuál diseño bordado en las tagóra y zapeta era 'el más bonito', cuál 'estaba más bueno', ya que cada una de ellas había confeccionado alguno y hacía una evaluación colectiva y pública de su trabajo (...). 'Wee ga'rá jukú', 'está bueno', se escuchaba entre los asistentes a las teswinadas (...) Al exaltar el trabajo de la mujer con un 'wee ga'rá jukú', se reconoce simultáneamente su particularidad creativa y el trabajo colectivo que está involucrado en su elaboración" (Martínez, en prensa).

emplear el término de arte para ello que se crea con un sentido de lo que es bello,³⁰ aunque esto sea bello por unas razones diferentes a las nuestras.

Por tanto, tenemos ciertos elementos que nos permiten cuestionarnos la categoría arte entre los grupos prehispánicos mesoamericanos, como que el contexto relacional de estos objetos esté muy lejos de lo que nosotros consideramos un objeto artístico. Asimismo, la ‘creación artística’ de ciertos grupos indígenas americanos parece responder a regímenes de creación de conocimiento distintos a los nuestros (ver Lagrou 2002; Cesarino 2012) . Por otro lado, es difícil obviar el cuidado por la forma que se tiene entre otros grupos. Será necesario que, en el futuro, tal y como expongo en el epílogo, nos volvamos a replantear esta categoría y su pertinencia a la hora de acercarnos a ciertos grupos culturales, así como hicimos anteriormente con la categoría de religión.

* * *

Propongo a lo largo de este trabajo, por tanto, un análisis de las estelas izapeñas que incluya estos postulados teóricos, tratando a las estelas no como un compendio de símbolos que hay que aprender a desentrañar, sino como personalidades que tenían una parte activa en el ritual. Esto se reflejará en el estudio de las estelas que sigue en el capítulo 2 en el que mi pretensión no es desentrañar el “significado” del árbol, sino ver cómo este elemento era construido por los izapeños y cómo éste, a su vez, construía a los izapeños en una red social de interacción mutua.

³⁰ Aunque normalmente asociamos la estética con aquello que es bello, no hay que olvidar que, incluso dentro de nuestras concepciones euroamericanas, también existe una estética de lo feo. Agradezco a Sanja Savkic (2015: comunicación personal) el haberme llamado la atención sobre esta distinción.

CAPÍTULO 1: EL OBJETO DE ESTUDIO

1.1. IZAPA



Fig. 1.1: Localización del sitio de Izapa. Modificado de Guernsey (2006: Fig. 1.1)

Izapa es un sitio arqueológico situado en la costa Pacífica del sur de México, en el estado de Chiapas. Está localizado a unos 5 km de la frontera con Guatemala y a unos 35 km de la línea costera. Se emplaza en el área conocida como Soconusco, que ocupa la franja costera (entre el Océano Pacífico y las Tierras Altas) del suroeste de México y del noroeste de Guatemala, entre los paralelos 14 y 17 (Figura 1.1).

Esta área recibe su nombre del territorio que conformaba, durante el Posclásico Tardío, la provincia mexicana del Soconusco, tributaria de Tenochtitlan. Izapa y el resto de la región se sitúan justo al pie de la Sierra Madre de Chiapas, lo que conlleva un paisaje volcánico en el área con afloraciones de pedruscos de basalto (Lowe *et al.* 2000: 87); de hecho, Izapa se localiza justo al pie del volcán Tacaná, el más alto de Chiapas. El resultado de esto es un suelo volcánico altamente fértil y rico en andesol y fluvisol (Salgado-Mora *et al.* 2007: 764). La región cuenta con un

clima cálido y húmedo calificado como Aw2(w)Ig, que se corresponde con el clima “más húmedo de los cálidos sub-húmedos tropicales con lluvias de verano” (Salgado-Mora *et al.* 2007: 764; Roa-Romero *et al.* 2009: 99). Esto implica una temperatura de entre 26,8 °C y 36,4 °C (Salgado-Mora *et al.* 2007: 763; Roa-Romero *et al.* 2009: 99), y un régimen alto de precipitaciones que oscilan entre los 2.500 y los 5.000 mm anuales (Sánchez *et al.* 2005:58), siendo la temporada de secas muy corta, ya que abarca tan sólo de diciembre a febrero (Lowe *et al.* 2000: 91). Esto provoca una humedad relativa del 79,4% (Roa-Romero *et al.* 2009:99). Las características climáticas citadas resultan en una vegetación característica de selva verde (Miranda en Roa-Romero *et al.* 2009: 103). Destacaba ya en época prehispánica el cultivo del cacao (el Soconusco era el principal proveedor de cacao para el centro de México durante el Postclásico)³¹ y también el de algodón. Actualmente es una importante zona cafetalera.

El sitio de Izapa estuvo ocupado de manera continua desde el Preclásico Temprano (1500 a.C.) hasta el Posclásico Temprano (1200 d.C). Durante todo este tiempo se sucedieron quince fases cerámicas de diversas características e influencias (Tabla 1.1). No obstante, Izapa alcanzó su máximo apogeo durante su fase Guillén (300-50 a.C): en este periodo se llevó a cabo una gran actividad constructiva y artística que convirtió a Izapa en un gran centro ceremonial. Posteriormente, la configuración de Izapa se mantuvo más o menos como había quedado fijada durante esta fase del Preclásico tardío.³²

³¹ Mónica Guadalupe Andalón (2010: 6, 18-19) señala como la variedad de cacao que se producía en el Soconusco, *Theobroma angustifolium* D.C., era de una calidad mucho mejor que la variedad producida en el resto de Mesoamérica, *Theobroma bicolor* H. et B o ‘pataxte’.

³² No sufriría Izapa un gran cambio hasta el periodo Clásico, momento en el que se construyó el Grupo F, produciéndose un desplazamiento de población hacia esta nueva área.

900-1200 d.C.	Postclásico	Remanso
700-900 d.C.	Clásico	Peistal
600-700 d.C.		Metapa
500-600 d.C.		Loros
400-500 d.C.		Kato
300-400 d.C.		Jaritas
100-300 d.C.	Preclásico Tardío	Itstapa
50 a.C-100 d.C.		Hato
300-50 a.C.		Guillén
500-300 a.C.	Preclásico Medio	Frontera
700-500 a.C.		Escalón
900-700 a.C.		Duende
1000-9000 a.C.		Jocotal
1200-1000 a.C.		Cuadros
1500-1200 a.C.	Preclásico Temprano	Ocos

Tabla 1.1: Fases arqueológicas de Izapa. Tabla de la autora inspirada en la división cronológica realizada por Lowe *et al.* (2000: Fig.7.1)

Izapa fue el sitio más importante del Soconusco durante el periodo Preclásico Tardío, irradiando su influencia a otros focos urbanos. Su importancia radica en una dinámica de centros de poder sucesivos a lo largo del periodo Preclásico en la región (Rosenswig *et al.* 2012). Tras haber predominado Cantón Corralito y Ojo de Agua sucesivamente durante el Preclásico temprano, estos colapsaron hacia el año 1000 a.C. para dejar el predominio a La Blanca durante el Preclásico medio.³³ No obstante, hacia el 850 a.C., se producirá la caída de ésta y, tras un periodo en el que se disputaron el predominio varios sitios, Izapa se convirtió en centro rector en algún momento entre el colapso de La Blanca y el 300 a.C. (Rosenswig *et al.* 2012).

³³ A pesar de la importancia política de La Blanca durante el Preclásico Medio, no debemos olvidar la relevancia de otros sitios durante este periodo, como pueden ser Chalchuapa en El Salvador o Tak'alik Ab'aj en Guatemala. De hecho, fue Tak'alik Ab'aj quien produjo el mayor *corpus* de escultura en esta franja temporal (Love 2010: 158)

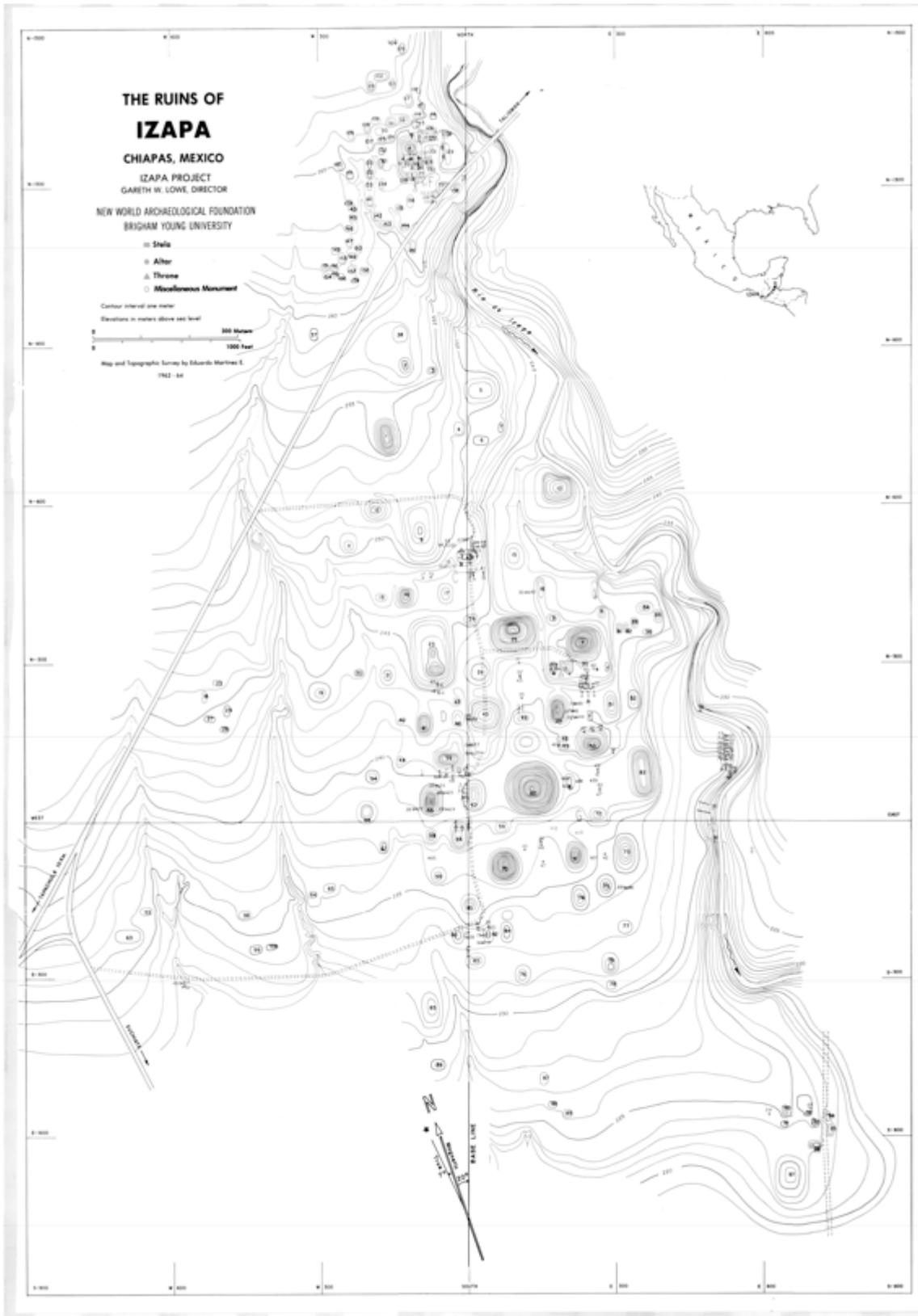


Fig. 1.2: Plano de Izapa realizado por Eduardo Martínez (Lowe *et al.* 2000)

Izapa abarca un espacio de unas 200 ha² (Gómez Rueda 1992: 7), aunque el área ocupada por el centro ceremonial tan sólo ocupa unos 4 km² (Lowe *et al.* 2000: 1). Es necesario hacer una apreciación sobre este último dato: realmente el sitio tiene dos núcleos de urbanización, como veremos a continuación. Uno es de mayores dimensiones, por lo que nos referiremos a él como centro principal.

Como podemos apreciar en el mapa realizado por Eduardo Martínez (2000) (Figura 1.2) durante las excavaciones realizadas por la Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo en la década de 1960, el sitio arqueológico se encuentra delimitado al este por el curso del río Izapa, afluente del río Suchiate. Vemos, como había dicho antes, dos grandes centros urbanos, uno al centro del sitio y otro más al norte; ambos quedan separados por la carretera Tapachula-Talismán. El núcleo del norte lo conforma un grupo arquitectónico nombrado con la letra F;³⁴ el resto del sitio, al sur de la carretera, queda dividido en ocho grupos arquitectónicos y algunas áreas periféricas. Estos grupos, denominados con letras de la A a la H, están conformados por plazas rodeadas de conjuntos piramidales dispuestos de manera cruciforme (Gómez Rueda 1994, 1998). El centro neurálgico del sitio es el montículo 60 (Figura 1.3); se encuentra al sur del grupo H y es el montículo más grande, no sólo de Izapa, sino de varios de los sitios preclásicos del Soconusco (Gómez Rueda 1994:15). Le siguen en importancia el montículo 25, al norte de la misma plaza (es también la de mayores dimensiones del sitio) y el montículo 30, en el grupo B, no lejos de allí.

³⁴ El grupo F merece una consideración aparte, pues no sólo se encuentra separado del resto de grupos geográficamente (hoy en día ha quedado al otro lado de la carretera que divide el yacimiento en dos), sino que la mayor parte de su construcción fue realizada durante el periodo Clásico.

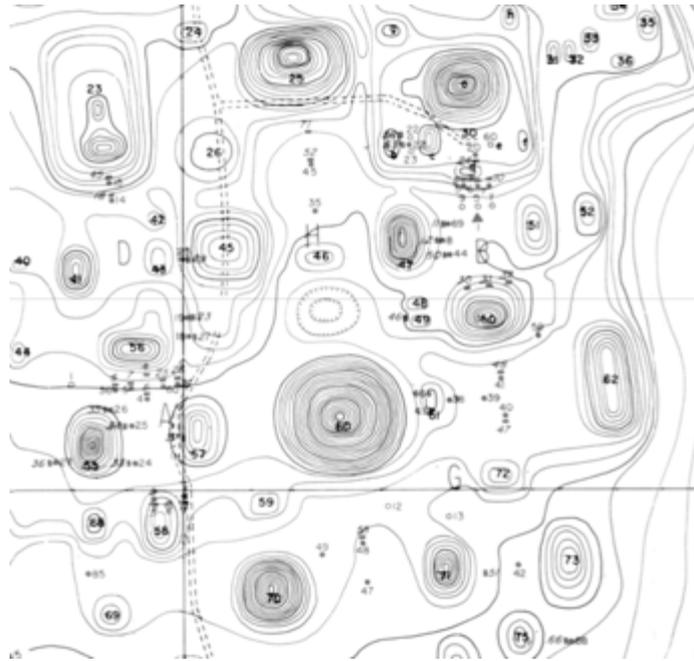


Fig. 1.3: Detalle del núcleo urbano de Izapa. Tomado del mapa efectuado por Eduardo Martínez (Lowe *et al.* 2000)

Frente a las pirámides, de cara a la plaza, se colocaron diversas estelas que reflejaban distintos aspectos del pensamiento izapeño. El sitio arqueológico cuenta con 281 monumentos hallados hasta la fecha de 2001 (Gómez Rueda en Grazioso 2002: 233). La gran mayoría de las estelas fueron realizadas durante la etapa Guillén, por lo que datan del Preclásico tardío. Parece ser que las estelas sobre las que voy a centrar mi atención (2, 4, 10, 12, 25, 27) proceden todas de esa fase. De estos grupos la mayoría de las estelas se encuentran en los grupos A y B, por lo que será en estos grupos sobre los que enfocaré la mayor parte de mi estudio.

En cuanto a la adscripción étnica de los habitantes de Izapa, generalmente se acepta que estos eran mixe-zoques (ver Lowe *et al.* 2000: 36-38), al igual que sus contemporáneos del Golfo de México. John E. Clark (2000) afirma que durante el Formativo los habitantes del Soconusco (lo que él denomina cultura mocaya) eran, efectivamente, hablantes de mixe-zoque. No obstante, este investigador afirma que, hacia el 850 a.C., ambas lenguas se separaron, quedando el zoque adscrito al Golfo y al interior de Chiapas y el mixe a la región del Soconusco. Más tarde, entre el 400 a.C. y el 250 a.C. el área sufrió una serie de incursiones de hablantes de maya que se asentaron en las regiones montañosas centrales de Chiapas, las montañas orientales de Guatemala y el valle alto del río Grijalva. De esta manera, los mixes de

Izapa, rodeados de mayas, habrían quedado aislados de otros mixe-zoqueanos. Los mayas, se asentaron en las cercanías: Lowe et al. (2000: 37) reportan una frontera fluctuante en torno a los volcanes Tacaná y Tajumulco, y es generalmente aceptado que la adscripción étnica de sitios del pie de monte y del altiplano guatemalteco, como Tak'alik Ab'aj o Kaminaljuyu, es maya.

Clark (2000: 50, 52) define a los habitantes del Soconusco como mixes y por tanto, a los izapeños, como tales. No obstante, Foster (en Lowe et al. 2000:37) afirma que en época colonial se reportaba lengua zoque en una serie de pueblos del Soconusco. Por lo tanto, prefiero seguir empleando la designación de mixe-zoques para los habitantes de Izapa.

De todos modos, no debemos olvidar que Izapa formaba parte de una lógica cultural y de intercambio que incluía al Soconusco, al pie de monte y al Altiplano guatemalteco, en la que cabían tanto grupos mixe-zoques como los grupos mayas que la rodeaban (además de tener una fuerte interacción con los mayas de las tierras bajas).

1.2. EL PROBLEMA DEL ESTILO IZAPEÑO³⁵

Tal y como indicamos en el apartado anterior, la prolífica elaboración de estelas durante la fase Guillén (300-50 a.C.) llevó a Izapa a convertirse en un gran centro ceremonial. Además de ello, Izapa se convirtió en una de las máximas expresiones de un estilo artístico que lleva su nombre, el estilo izapeño o estilo Izapa. No obstante, la definición del estilo izapeño es una tarea complicada, pues no está del todo claro que su denominación sea la más adecuada.

Desde que fue descubierto el centro en 1943, y con él las primeras estelas, los estudiosos se sintieron rápidamente atraídos hacia el arte que en estas se manifestaba. Se relacionó su estilo con el olmeca (Thompson 1943: 100-112;

³⁵ Tomo aquí la definición de estilo de Meyer Schapiro. Según este autor, estilo es “un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo” (Schapiro, 1999:77), considerando en este trabajo como grupo la población de Izapa durante la fase Guillén.

Proskouriakoff 1959: 177; Bernal 1968: 227-229), con el maya (Stirling 1943: 73), e incluso con Monte Albán (Parsons 1987: 47), por su parecido con estos estilos. A su vez, Michael D. Coe (1965: 773-774) lo definió como un puente de transición entre la cultura olmeca y la maya, otorgándole así su lugar dentro de la historia mesoamericana, un lugar que ha sido ampliamente aceptado por los especialistas. No obstante, muy pronto también algunos investigadores empezaron a percibir este estilo como una manifestación plástica original y singular, con parecidos a las dos culturas (maya y olmeca) pero que contaba también con una gran cantidad de características propias (Quirarte 1973; Smith 1984). Estos estudiosos hablaban de un estilo izapeño y el nombre de éste rápidamente se difundió siendo aceptado por la mayoría de la comunidad científica para denominar un estilo, escultórico ante todo, que predominó en el área del Soconusco y en los altos de Guatemala durante el Preclásico Tardío y el Protoclásico.

Así, definido como un estilo izapeño, algunos autores comenzaron a trabajar sobre él, destacando los trabajos de Suzanne Miles (1965), Garth Norman (1973, 1976) y Virginia Smith (1984). La primera realizó una división del arte del Soconusco en ocho etapas estilísticas, ocupando el Preclásico Tardío las cuatro primeras. Sin embargo, su división estilística supone dos problemas: por un lado no tiene manera de datarlas y, por otro, la autora hace una evolución de piezas menos complejas a más complejas. Hoy sabemos que más complejo no significa necesariamente un mayor número de componentes en la obra de arte y, además, es necesario tener en cuenta que lo más “complejo” no siempre es lo más tardío. Por otro lado, en la década de 1970, Garth Norman publicó todas las estelas de Izapa encontradas hasta la fecha y realizó los dibujos de algunas de ellas, además de añadir una explicación que incluye sus propias interpretaciones de lo que se muestra en la estela. Finalmente, como ya comenté en la introducción, Virginia Smith seleccionó, a la manera de Proskouriakoff (1950), los distintos motivos que aparecen en las estelas de Izapa, estudiando la frecuencia de su aparición.

No obstante, en 1986 el investigador Lee Allen Parsons introdujo una novedad: dividió el arte de esta época, localizado en una región que comprendía tanto el Soconusco como el Altiplano de Guatemala y el pie de monte, en tres estilos

diferentes. Uno de ellos, el izapeño, sería el más temprano, limitándose al Preclásico Tardío (350-50 a.C.), y estaría restringido a la zona del Soconusco. Sería este estilo más narrativo, pues las escenas que se vislumbran en las estelas muestran la interacción de varios personajes. Los otros dos estilos, el Miraflores y el Arenal, contemporáneos, serían más tardíos (50 a.C-200 d.C.),³⁶ es decir, estarían ligados al Protoclásico, y se darían en otros sitios del área (El Baúl, Tak'alik Ab'aj, etc.), aunque sobre todo predominarían en Kaminaljuyú, es decir, estaría limitado al pie de monte y al Altiplano. Según este autor, el arte de estos dos estilos es notablemente menos narrativo y más individual, pues se muestran pocos personajes y en una actitud más estática. Sin embargo, Parsons (1986) deja poco claras las diferencias entre estos dos últimos estilos.³⁷

Si observamos varios de los monumentos que Parsons (1986) engloba en cada uno de los tres estilos, veremos que efectivamente existen diferencias entre ellos (Figura 1.4). De hecho, como apunta este investigador, el arte izapeño es más dinámico y suele presentar varias figuras interactuando, mientras que el estilo Miraflores y el Arenal son más estáticos y presentan, o bien pocas figuras o, muy frecuentemente, una sola. También, mientras que en Izapa hay un mayor uso de la línea curva, en los dos estilos restantes, sobre todo el Miraflores, la línea es más recta y los perfiles son más angulosos. También, en algunos casos, como el altar 9 de Kaminaljuyú, que Parsons encasilla en el estilo Arenal, se observa una mayor tendencia al *horror vacui* que la que podemos apreciar en Izapa.³⁸

³⁶ Las fechas que da Parsons para la división de los tres estilos son diferentes, siendo 200 a.C-0 para el estilo izapeño y 0-200 d.C. para el Arenal y el Miraflores. No obstante, yo prefiero utilizar las fechas 300-50 a.C. y 50 a.C-200 d.C. para ajustarlas a la temporalidad de las fases arqueológicas que nos proporcionan Lowe, Lee y Martínez (2000: Fig. 7.1)

³⁷ El nombre de estos dos estilos está basado en la denominación de dos fases cerámicas de Kaminaljuyú: Arenal y Miraflores, lo que implica el predominio de este sitio en el estudio estilístico de Parsons (1986). Aunque la distinción de estas dos fases, contemporáneas, se hacía antiguamente en función de una separación de expresiones de élite y expresiones provinciales o rurales (Lyneth Lowe 2015: comunicación personal), la distinción entre ambas no se utiliza en la arqueología moderna (ver Kaplan 2011). Aún así, sí creo poder distinguir ciertas diferencias estilísticas entre los dos estilos separados por Parsons: mientras que el estilo Miraflores parece más anguloso y con mayor predominio de la línea recta, el estilo Arenal presenta líneas más suaves y redondeadas, así como una mayor tendencia a llenar el espacio disponible para esculpir.

³⁸ En Izapa las escenas suelen configurarse con pocas figuras y algún espacio entre ellas. El único monumento en el que puede apreciarse este *horror vacui* es la estela 5, en la que sí entran en juego un gran número de personajes ocupando todo el espacio de la piedra. A pesar de que *horror vacui* es un término para calificar al arte occidental, sí creo que es pertinente usarlo aquí, no porque los izapeños tuvieran un 'horror al vacío' sino porque transmite la saturación de elementos que en la estela se produce.

A pesar de las diferencias apreciables entre los tres grupos a los que apunta Parsons (1986) encontramos, no obstante, similitudes claras que señalan una tradición común que integraba altiplano, pie de monte y costa. Por ejemplo, aparecen motivos prácticamente iguales en estos estilos. El ave que ocupa el altar 9 de Kaminaljuyú, ya mencionado anteriormente, guarda una gran semejanza con el ave descendente que se encuentra en la parte superior de la estela 11 del mismo sitio, de estilo Miraflores temprano. A su vez, ambas nos remiten a las aves que encontramos en Izapa, bien en posición descendente (estela 2, estela 4, etc.) o no (altar 3). Estas aves, en cuyas alas desplegadas podemos apreciar serpientes, poseen signos de bandas cruzadas en las alas en todos los casos. Hay además otra serie de motivos que se aparecen tanto en Kaminaljuyú como en Izapa: la banda inferior de la estela 4 de Izapa³⁹ es exactamente igual que la que se ve en la estela 11 de Kaminaljuyú y los incensarios que se aprecian en esta última estela son prácticamente idénticos a los que fueron esculpidos en las estelas 5 y 24 de Izapa. Las volutas, un elemento sumamente importante en el arte izapeño, será un recurso muy utilizado también en los estilos Miraflores y Arenal. En el altar 1 de Kaminaljuyú (estilo Arenal), por ejemplo, las volutas aparecen en el mismo sitio que en la estela 21 de Izapa, sobre el tocado de uno de los personajes.

³⁹ La figura a la que me refiero es la banda horizontal cuyos extremos bajan verticalmente para luego curvarse hacia dentro. Puede que este elemento evolucionara en la escritura maya como el glifo *naah* (Figura 0.1)



Figura 0.1: Glifo T23, *naah*. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, John Montgomery. www.famsi.org

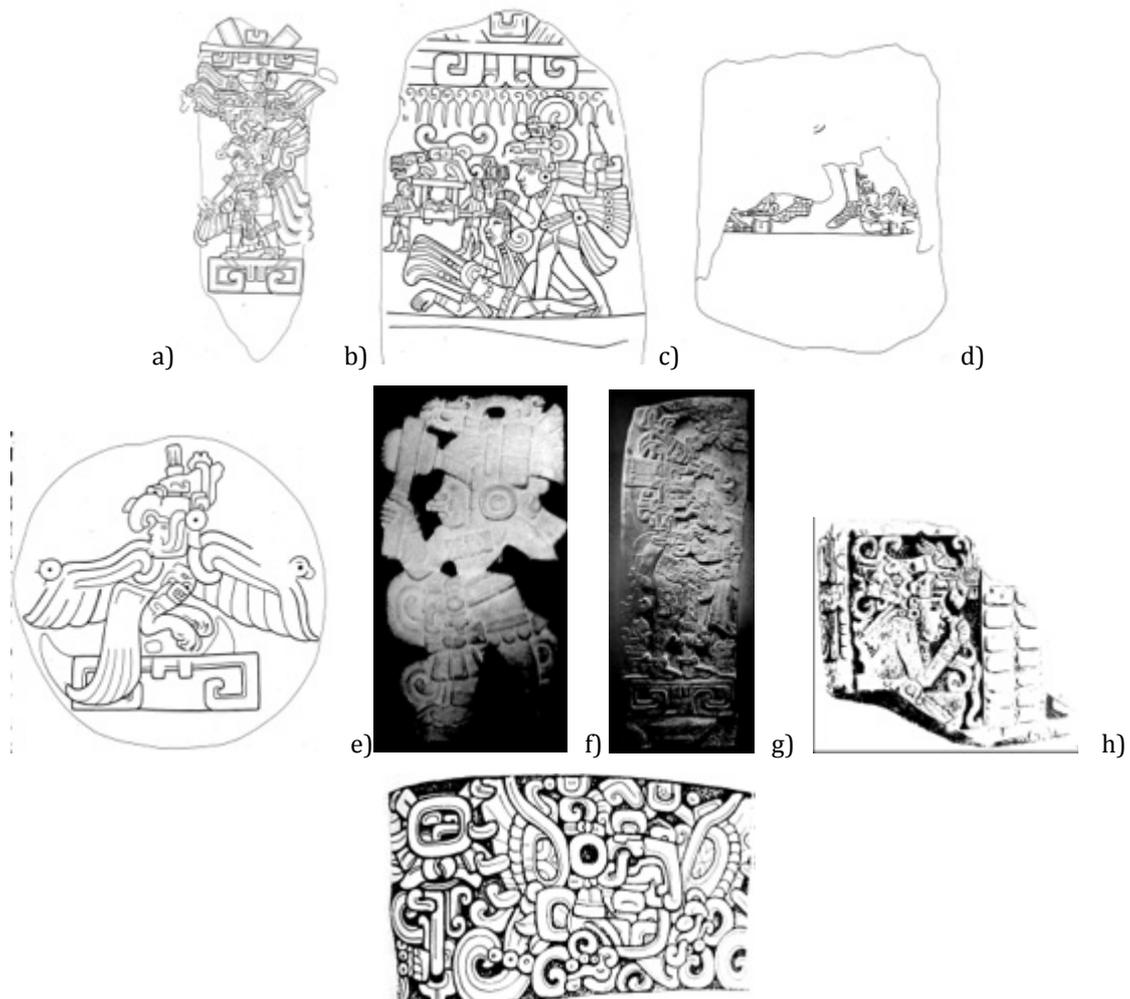


Fig. 1.4: Distintos ejemplos de los diferentes estilos señalados por Parsons (1986): a) Estela 4 de Izapa, estilo izapeño. Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.4). b) Estela 21 de Izapa, estilo izapeño Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.19). c) Estela 24 de Izapa, estilo izapeño Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.23). d) Altar 3 de Izapa, estilo izapeño. Dibujo realizado por Ajax Moreno (en Guernsey 2006: Fig. 6.5). e) Silueta 4 de Kaminaljuyu, estilo Miraflores (Parsons 1986: Fig. 154) f) Estela 11 de Kaminaljuyu, estilo Miraflores (Parsons 1986: Fig. 169). g) Altar 1 de Kaminaljuyu, estilo Arenal (Parsons 1986: Fig. 153). h) Altar 9 de Kaminaljuyu, estilo Arenal (Parsons 1986: Fig. 140).

En la definición de estilos se han integrado en muchas ocasiones elementos que son muy dispares, pero que forman parte de una misma lógica artística. Un ejemplo cercano a Izapa es el caso del estilo olmeca. Dentro de éste se han incluido elementos con una gran vinculación entre sí pero a la vez distintos, como las cabezas colosales del área nuclear y las pequeñas cabecitas que podemos encontrar dentro de la colección Sáenz del Museo Amparo. Si recurrimos a las figuritas propias de este estilo, encontramos tanto los denominados *baby face*, cuyo origen de muchos es atribuido a Las Bocas, como las figuritas tipo Tlatilco que, aunque guardan alguna relación con las anteriores, presentan claras diferencias.

En los casos citados vemos como dentro de un estilo caben elementos que, aunque presenten un vínculo artístico, pueden llegar a ser bastante diferentes; esto ha de ser tenido en cuenta a la hora de fijar si la escultura que encontramos en Izapa puede definirse como estilo o no, además de cómo se relaciona con la escultura de los sitios aledaños. Hemos visto como en el área del Soconusco-Altiplano-pie de monte existe un estilo compartido que nos remite a una tradición común,⁴⁰ un estilo que se ha denominado comúnmente izapeño por parte de los especialistas. No obstante, no podemos ignorar las disparidades estilísticas que existen entre tres grupos distintos de esculturas, diferencias que se presentan en el espacio y en el tiempo, desigualdades que han llevado a Parsons (1986) a hablar de tres estilos diferentes. Si hablamos de un mismo estilo, estamos obviando las diferencias, mientras que si hablamos de tres estilos distintos, ignoramos las similitudes que existen.

Considero por tanto que la mejor manera de abordar el problema es hablar de un mismo estilo para toda el área (del Altiplano a la costa) , un mismo estilo dentro del cual encontramos tres variantes regionales distintas: Izapeña, Arenal y Miraflores. Estas tres variantes comparten una serie de elementos en común que responden a una misma tradición, elementos que en el estudio que realizo es importante detectar. Esto es así debido a que los sitios preclásicos localizados en esta área no sólo compartieron convenciones artísticas, sino también otros elementos culturales. En el caso de los conceptos asociados al árbol se va a producir el mismo fenómeno: van a haber tanto similitudes como diferencias entre los tres grupos.

Surge de este modo un nuevo problema: ¿cómo definir este estilo común que se dio en todo el Soconusco durante un periodo de tiempo determinado (300 a.C-200d.C)? No podemos seguir denominándolo estilo izapeño ya que, por una parte,

⁴⁰ Por tradición común entiendo una historia compartida, producto de una interacción constante entre determinados grupos de personas que lleva a integrarlos en una misma lógica cultural. Dentro de esta lógica cultural podemos encontrar un solo estilo, varios estilos parecidos o varios estilos diferentes. Al mismo tiempo, es importante llamar la atención sobre el hecho de que la interacción constante no siempre produce homogeneidad (para profundizar en esta problemática, ver Jaramillo 2014).

podría confundirse con la variante regional del mismo nombre y, por otra parte, estaría dando una preeminencia a esta variante (y con ella tanto su temporalidad como su localización geográfica) sobre las otras dos.

En la bibliografía dedicada al tema podemos encontrar otros modos de llamar a este estilo. Por un lado, algunos autores han hablado de un estilo epiolmeca (Lowe 1998: 35; Mora Marín, 2002; Justeson y Kaufman en Quirarte 2007: 247; Bachand 2014: 44). Creo, sin embargo, que este término es inadecuado, ya que si bien nos da una idea de su temporalidad (posterior al horizonte olmeca, que llega hasta el 400 a.C.), no nos da una idea de su constrictión geográfica. Además, está subordinando este estilo al olmeca, que se consideraría mayor en importancia. El mismo problema ocurre con el nombre istmeño (Coe y Houston en Quirarte 2007: 247): éste asocia ciertas manifestaciones artísticas comunes que se relacionaron con la presencia de la escritura conocida como istmeña, también presente en ciertos sitios del Soconusco.⁴¹ No obstante, tanto esta escritura como el arte relacionado con ella estuvieron presentes en otros sitios más allá de la región geográfica que nos atañe, entre el Soconusco y el Altiplano, apareciendo en sitios que muestran notables diferencias culturales con esta como La Mojarra. Se añade a esto la traba de que la escritura estuvo prácticamente ausente en el sitio de Izapa. El mismo problema a la inversa ocurre con otras dos denominaciones que pudieran ocurrírseles: estilo del Soconusco y estilo Pacífico. Estas nos remiten al área geográfica pero no nos dan idea de la localización temporal, pues en estas áreas hubo arte más allá del Preclásico tardío. El estilo Pacífico además añade el inconveniente de que las manifestaciones artísticas que se han dado a lo largo del litoral de este océano son muy variadas, así como el estilo Soconusco limitaría el área dejando fuera parte del territorio en el que se dio este estilo: el Altiplano y el pie de monte.

Dado que los distintos nombres que se han dado en la bibliografía para este estilo nos son poco prácticos, considero adecuado recurrir a un neologismo para

⁴¹ En noviembre de 2013 presenté la problemática del estilo izapeño en el simposio “Estilo y región en el arte mesoamericano”, celebrado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue ahí donde la doctora Annick Daniels me sugirió el empleo del término “istmeño” que yo, en aquel momento, había pasado por alto. No obstante, tampoco lo considero adecuado por las razones que indico arriba.

denominarlo. Es por ello que en esta investigación, a falta de un nombre más adecuado, me referiré al estilo IAM- Izapa, Arenal, Miraflores-, utilizando las iniciales de las tres variantes regionales que la integran. Así, en el presente trabajo hablaré tanto de un estilo IAM como de una variante izapeña, esta última para referirme a la escultura que se dio en el Soconusco en el periodo comprendido entre el 300 a.C y el 50 a.C.

Finalmente, nos queda definir las características principales de esta variante regional izapeña, que es la que nos atañe en primera instancia. La variante regional, como habíamos dicho, es ante todo escultórica, pues se manifiesta mayoritariamente en estelas y altares que aparecen asociados formando un conjunto al que me referiré en el siguiente apartado. Aunque existen monumentos lisos, una gran parte de estos se encuentran esculpidos en bajo relieve;⁴² el bajo relieve se encuentra en una sola de las caras de la estela (a diferencia de algunas estelas mayas) o en la parte superior del altar. Las escenas se dividen generalmente en tres franjas, predominando la línea recta y las formas geométricas en la superior e inferior y reflejándose una escena en la franja intermedia, que suele ser de mayores dimensiones. En estas escenas predomina la línea curva, lo que le otorga un gran dinamismo. Hay poca sensación de profundidad: sólo en ocasiones hay planos superpuestos y los detalles se marcan meramente mediante incisión. Por lo general –pues la estela 5 supone una excepción- la escena incluye pocos personajes y elementos (en raras ocasiones se plasma un único personaje) que interactúan entre sí, provocando la narratividad de la que hablaba Parsons (1986).

1.3. EL COMPLEJO ESTELA-ALTAR

Aunque existen otros tipos escultóricos en Izapa, la mayor parte de las manifestaciones escultóricas de este sitio son altares y estelas. En general, ambos formatos aparecen asociados formando un complejo estela-altar (a menudo llamado culto estela-altar). Las escenas en las que voy a enfocar mi atención en el estudio van a estar esculpidas en bajo relieve en las estelas; debido a la asociación

⁴² Hay que contar, además, con la existencia de algunos altares esculpidos en bulto redondo.

de estos dos tipos de monumentos es necesario reflexionar sobre la importancia del complejo estela-altar. Aunque este complejo ha estado muy presente en la literatura sobre la escultura del Soconusco y la maya, es poca la información publicada sobre su razón de ser. A grandes rasgos, los autores se limitan a decir que existe una relación entre los dos tipos de monumentos, que esta relación nació en el Soconusco y que posteriormente se extendió al área maya,⁴³ donde adquirió una altísima relevancia.

Frecuentemente se ha apuntado al área del Soconusco para el surgimiento de este complejo⁴⁴ (por ejemplo, Sharer 1998: 610; Newsome 1998: 116)- en ocasiones apuntando a Izapa como su lugar de nacimiento (ver Sheseña 2004: 26, Guernsey 1997: 3)-. No obstante, aunque se ha creado la imagen de que el complejo estela-altar nació en Izapa, investigadores como Barbara Arroyo han localizado su presencia en los altos de Guatemala en fechas tan tempranas como el 800 a.C., concretamente en el sitio de Naranjo (Guernsey *et al.* 2010: 12); tanto la estela como el altar, en este caso, son lisos. También es posible detectarlo en Tak'alik Ab'aj en el Preclásico Medio (Schieber y Orrego 2010).

Para entender cuál es el sentido de este vínculo escultórico, primero es necesario definir qué entendemos cuando hablamos de ambos tipos de monumentos, algo que puede parecer muy obvio, pero que es necesario tener siempre presente.⁴⁵ Estela podría definirse como bloque monolítico de piedra con predominio de la verticalidad, de forma cúbica o paralelepípeda, que se encuentra fijado en el suelo (Grube y Graña-Behrens 2000 : 432; Sotelo 2004: 8). Por su parte, altar sería un bloque, generalmente de piedra, de poca altura y que suele ser redondo, que se situaba o bien directamente sobre el suelo o bien sobre tres pies de piedra (ver

⁴³ A pesar de su importancia en el área maya, el complejo se extendió hacia otras áreas, posiblemente desde el mismo Soconusco, a lugares como Chalcatzingo, en Morelos, o el El Pelillo y Metates, en la Costa Chica de Guerrero (ver Pye y Gutiérrez 2007: 239).

⁴⁴ Aunque las estelas ya eran utilizadas en el área nuclear olmeca durante el Preclásico Medio- es posible encontrarlas ya en La Venta- el acto de asociarlas con un altar sí parece haber comenzado en la costa del Pacífico y en las Tierras Altas. Sin embargo, el origen de uno de los dos elementos del complejo podría encontrarse tanto en estas estelas olmecas como en la costumbre olmeca de erigir pilares basálticos (Guernsey *et al.* 2010:19).

⁴⁵ Para el área maya, David Stuart (2010: 286) ha propuesto el nombre de *lakamtun* “piedra grande” para estela y las denominaciones *sibik tun* “piedra de hollín”, *kuch tun* “piedra sostenedora” o *taj tun* “piedra-antorcha” para altar.

Grube y Graña-Behrens 2000: 428). El altar solía colocarse enfrente de la cara esculpida de la estela (en caso de que fuera sólo una cara la esculpida). Ambos monumentos, al menos en Izapa, se encontraban localizados frente a una estructura arquitectónica y frecuentemente se situaban varios de estos complejos formando hileras ante el edificio.⁴⁶

Como indicaba anteriormente, es poco lo que se ha dicho sobre la razón de ser de estos complejos, aunque ciertos autores nos sugieren algunos datos que pueden ayudarnos a desentrañarlo; veamos en que consisten estos.

Algunos investigadores han apuntado a la posible relación de significado entre las imágenes plasmadas en el altar y en la estela. Galina Yershova, por ejemplo, sugirió que mientras en la estela se perfilan motivos relacionados con elementos terrestres en el altar se encontraban motivos relacionados con el inframundo. En el caso de no existir altar, en cambio, se plasmaban los motivos inframundanos en la base de la estela (Yershova en Sheseña 2004).⁴⁷ Otra especialista que hace referencia a la unidad temática del complejo es Elizabeth Newsome, que argumenta que ambos se relacionan para plasmar escenas míticas (ver Newsome 1998: 118; 2001: 111-112).

⁴⁶ Aunque lo común es encontrar un altar por estela, a veces se dan otras combinaciones. En Tak'alik Ab'aj, por ejemplo, es posible apreciar una estela con dos altares (la estela 13 se asocia con los altares 10 y 37), una hilera de monumentos que comparte un solo altar (frente a las estructuras 10, 11 y 12 se puede apreciar este patrón), o altares que acompañan a un monumento distinto a una estela (ver Schieber y Orrego 2010: Fig. 8.2, Fig. 8.8).

⁴⁷ No comparto, sin embargo, esta distinción, ya que en ocasiones encontramos los mismos motivos tanto en estelas como altares (ver Figura 1.5).

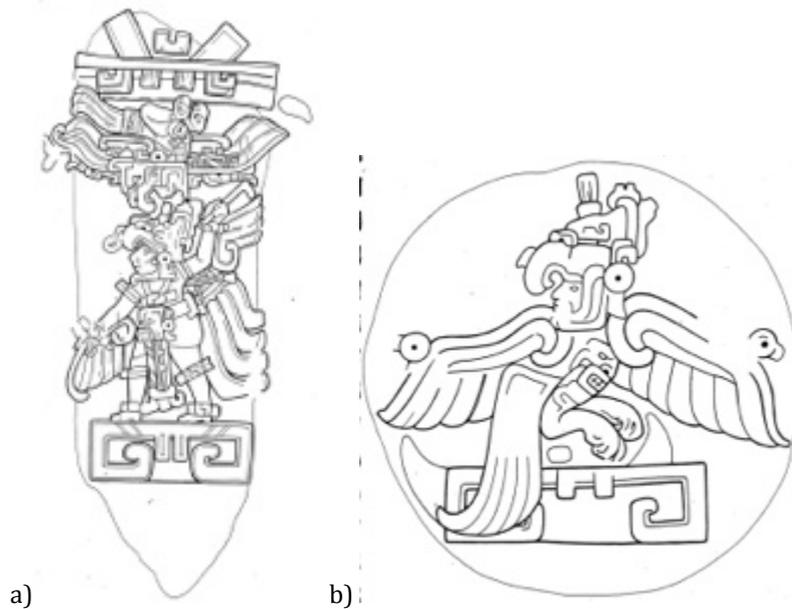


Fig. 1.5. a) Estela 4 de Izapa en la que se observa un ser humano con atavíos de ave. Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.4) b) Altar 3 de Izapa en el que se observa el mismo motivo anteriormente descrito. Dibujo realizado por Ajax Moreno (en Guernsey 2006: Fig. 6.5)

Sin embargo, hay un dato a tener en cuenta que dificulta ambas interpretaciones, la presencia de monumentos lisos asociados entre sí.⁴⁸ En estos casos, ¿qué relación temática guardan si no hay figuras plasmadas en ellos que se puedan relacionar? Stuart (2010: 284-285) apunta a la importancia de los monumentos por sí mismos, independientemente de los temas que pudiera haber esculpidos en algunos de ellos o la ausencia total de estos.

No está muy clara cuál era la función de los altares. Algunos autores sugieren que pudiera tratarse de asientos en los que se sentaban gobernantes o miembros de la élite (Sharer 1998:607; Stuart en Newsome 2001: 208), mientras que investigadores más recientes apuntan a que se trata, con poco lugar a dudas, de

⁴⁸ La presencia de estos monumentos lisos es muy abundante y ha intrigado en gran manera a los especialistas, de hecho, según Stuart (2010: 284), son más frecuentes que los monumentos esculpidos. Algunos investigadores explican que estos monumentos lisos pudieran estar pintados o estucados (Guernsey 2006: 40; ver Stuart 2010: 284; ver Newsome 2001: xiii); aunque Stuart (2010:284) argumenta que el hecho de que no haya rastros de pintura o estuco rebata en gran manera esta teoría, habiendo de suponer que originalmente eran lisos. Por su parte, Love explica como, aparte de la frecuente aparición de estela y altar liso, en Izapa es más frecuente encontrar que tanto estela como altar estén lisos, en Tak'alik Ab'aj es más recurrente encontrar altares labrados con estelas lisas y, finalmente, en el área maya es más probable encontrar estelas labradas con altares lisos (Love 2010: 202) . Además, según este autor, los monumentos labrados son más frecuentes en los centros primarios mientras que en los centro secundarios la probabilidad de encontrarlos es menor, siendo la mayoría de sus monumentos lisos. Así, podemos encontrar ciertos patrones que apoyarían el argumento de que estos monumentos fueron lisos desde su elaboración (Love 2010:165).

mesas sacrificiales (Grube y Graña-Bahrens 2000: 428; Miller 1999: 9; Stone y Zender 2011: 93). En mi opinión, esta opción parece bastante sustentada y pareciera que, efectivamente, los altares eran lugares donde se realizaban ofrendas, tanto incruentas como de sangre. Para comenzar, los nombres mayas que David Stuart (2010: 286) atribuye para estos monumentos, como vimos en la nota 45, están relacionados con el acto de quemar ofrendas: *sibik tuun* (piedra de hollín o, más probablemente, piedra con hollín), *kuch tuun* (piedra sostenedora) o *taj tuun* (piedra-antorcha), asumiendo que estas piedras cargaban cosas y que estas pudieran ser quemadas sobre ella. Por otro lado, tal y como indican Andrea Stone y Mark Zender, en la iconografía aparecen a veces ejemplos de humanos siendo sacrificados sobre estos monumentos (ver Figura 1.6.a, Figura 3.17).⁴⁹ Finalmente aunque los ejemplos anteriores se remiten al área maya, tenemos otro tipo de evidencia que pudiera indicar que, en la costa pacífica en sitios como Tak'alik Ab'aj, durante el Preclásico, los altares tenían un uso similar: la presencia de ciertos altares, llamados altares-incienso, que estaban diseñados con un orificio para contener elementos y que cuentan con restos de material carbonizado (Figura 1.6.b).



Fig. 1.6: a) Vasija K8351. Tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>. b) Altar 36/38 de Tak'alik Ab'aj (Schieber y Orrego 2010: Fig. 8.17)

El hecho de que estos casos insinúen la utilización de altares como *locus* de ofrendas y sacrificios sugiere que el vínculo de las estelas con los altares formaba

⁴⁹ Nótese que en la imagen de ésta vasija el altar se encuentra delante de lo que parece una estela, sugiriendo que aquí se da el complejo estela-altar y que esta estela también entra en las prácticas que se están llevando a cabo. Adviértase también que la estela parece envuelta en algún tipo de tejido que ha sido atado en su parte superior, dándonos ciertas pistas sobre cómo determinados participantes del ritual se relacionan con ella.

parte de una relación ritual.⁵⁰ Como ya planteé en la introducción, las estelas adquieren su razón de ser dentro de la relación que se establece con ellas, frecuentemente en el marco del ritual (con el propósito de modificar el entorno o con el objetivo de interactuar con una alteridad) . Así, al interactuar con ellas las estelas podían ser participantes del ritual y/o ser instrumentos que servían para obtener unos fines específicos (ver Introducción). En esta interacción ritual, los participantes se sirven de ofrendas (cruentas e incruentas) que forman parte de un sistema de reciprocidad con otros participantes no humanos (tanto aquel “otro” ontológico que otros llaman divinidades como las estelas mismas). En esa interacción, que se hace a través de las estelas, se emplean los altares como instrumento para colocar estas ofrendas. A su vez, siendo un tema que, si bien aquí no dispongo de espacio de explorar y queda para investigaciones futuras, lo más probable es que los altares puedan ser también participantes del mismo ritual y adquieran formas distintas de ser objeto en el este tipo de contextos.

Por ende, propongo que la conexión que existe entre ambos monumentos dependía del ritual y de las relaciones que en este se establecían. En consecuencia aparecen frecuentemente relacionados porque formaban parte de una serie de actividades en los que se necesitaban uno del otro; su existencia y su razón de ser dependían uno del otro.

1.4. LA FUNCIÓN DEL ÁRBOL. ANTECEDENTES

Este apartado pretende ser un estado de la cuestión de lo que hasta ahora se ha dicho sobre el árbol en los estudios de religión mesoamericana. Por lo tanto, reúno varias de las afirmaciones que otros autores han hecho sobre este elemento, sin estar siempre de acuerdo con estos. Advierto, por tanto, que muchas de las opiniones aquí vertidas no son asumidas por mí, pero me son útiles como punto de partida al analizar el papel del árbol en Izapa.

⁵⁰ La importancia de estelas y altares dentro del ritual ha sido ampliamente tratada por diversos autores. No podemos olvidar su relevancia dentro de las ceremonias que tenían que ver con el paso del tiempo (ver Newsome 1998: 124-125; 2001: 119-120; Stuart 1996, 2010: 289-291; entre otros), ni su papel dentro de las peregrinaciones rituales (Newsome 2001: xiii, 215).

Es mucho lo que se ha escrito sobre el papel del árbol en el pensamiento mesoamericano. Aquí intentaré hacer una recopilación de los trabajos más relevantes sobre las distintas funciones que se le han atribuido al árbol a lo largo de Mesoamérica para el periodo prehispánico y también en los estudios etnográficos,⁵¹ con el fin de ofrecer un panorama general que me permita, posteriormente, establecer una comparación con el árbol izapeño, viendo qué analogías y disimilitudes se pueden encontrar.

Aunque, como he indicado, son muchas las menciones que se han hecho sobre el árbol, destacando sobre todo su función como *axis mundi*, son contados los estudios centrados enteramente sobre el árbol. Destaca para el área maya la obra de Manuel Alberto Morales (2006a) *Árbol sagrado; origen y estructura del universo en el pensamiento maya* (con un gran contenido etnográfico), los trabajos de Henryk Karol Kocyba (2001, 2007) y la monografía de Silvia M. Salgado sobre la forma arbórea en el *Códice Dresde* (2001). Para el centro de México contamos tanto con los aportes de Alfredo López Austin (1994, 1997) como con la reciente tesis de José Arturo Viezca Vizuet (2013) sobre árboles en el *Códice Borgia*. No obstante, es posible también encontrar importantes estudios sobre los árboles en distintas obras dedicadas al cosmos mesoamericano (por ejemplo, Schele *et al.* 1993; Paxton 2001).⁵²

En casi toda la bibliografía el árbol es considerado un símbolo al ser “arquetípico, atemporal, no-causal y multívoco” (Viezca 2013: 23).⁵³ Estos autores afirman que como símbolo es multivalente; a continuación se exploran varios de los significados que han sido asociados con el árbol: como *axis mundi*, como elemento

⁵¹ A pesar de que la distancia temporal entre estos estudios etnográficos y el Preclásico en el que Izapa alcanzó su esplendor, considero útil utilizar estos datos. Ahora bien, estos son tan sólo llamadas de alerta para estar atentos a que ciertos fenómenos se puedan dar en tiempos prehispánicos y nunca han de extrapolarse a temporalidades anteriores sin una rigurosa crítica.

⁵² Menciono aquí algunas de las obras que he alcanzado a revisar, intentando dar una visión amplia sobre ciertas áreas de Mesoamérica. No obstante, se debe tener en cuenta que Mesoamérica es muy amplia tanto geográfica como temporalmente y que, abarcarlo todo hubiera sido, dentro de una investigación de estas características, muy difícil. Empero, creo que he conseguido, mediante estas lecturas, llegar a una comprensión suficientemente amplia de las distintas funciones que el árbol pudo tener en el pensamiento mesoamericano.

⁵³ Ya apunté en la introducción los riesgos de considerarlo como símbolo. Aún así, como tal aparece en casi toda la bibliografía que lo estudia.

de fertilidad, su relación con el parentesco y también con el poder, como mecanismo de tiempo y como constituyente de identidad.

Antes de analizar estos 'significados' hemos de tener en cuenta qué otros elementos pueden funcionar como árbol en determinadas ocasiones. El más mencionado es la cruz. La gran importancia de la cruz en el mundo maya ya fue observada por los primeros europeos que llegaron a aquellas tierras. Así, Francisco Hernández de Córdoba comentaba con asombro como los autóctonos tenían cruces pintadas clavadas sobre el suelo, por lo que tenían que tener cierto conocimiento del cristianismo (ver Vogt 1992: 271). Según varios autores (por ejemplo, Schele *et al.* 1993: 39; Valverde 1990: 41), la cruz cristiana que llegó con la evangelización se solapó con la indígena, produciéndose una reinterpretación de la segunda. Sin embargo, Miguel Ángel Astor-Aguilera (2010: 81-92) argumenta que las cruces que se encuentran en contextos propiamente mayas continuaron manteniendo sus significados originales, guardando grandes diferencias con las cruces que se pueden encontrar en las iglesias.

Que la cruz sustituye al árbol en Mesoamérica ya fue señalado en 1868 por Daniel G. Brinton (en Callaway 2006:9) y en 1900 por Zelia Nuttall (en Callaway 2006: 10), y ha sido resaltado posteriormente por varios investigadores (Valverde 1990; Vogt 1992; Callaway 2009; Astor-Aguilera 2010, entre otros). La interrelación entre ambos elementos puede verse desde las estelas de Izapa (estela 25) hasta el Posclásico y la Colonia (Figura 1.7) , siendo quizás su expresión más clara las cruces de los tableros del Grupo de la Cruz en Palenque, pertenecientes al periodo Clásico maya. Esta conexión deriva de que en realidad la cruz es un árbol estilizado, de ahí la valencia de esta como *axis mundi*, y el hecho de que muchas cruces están hechas de madera, aunque las cruces de otros materiales como el jade son también el árbol (ver las cruces de jade que integran ofrendas en Palenque y Río Azul en Callaway 2010: 87, 90, 103-110).

En la actualidad en comunidades a lo largo y ancho de Mesoamérica es posible observar como las cruces son árboles, siendo además muchas veces adornadas con flores. Es más, entre los mayas del presente estas cruces se llaman *yaax che'*

(“primer árbol” o “árbol primordial”), como los árboles, y suelen estar pintadas de verde/azul (Vogt 1992: 257).



Fig. 1.7: Cruces que funcionan como árbol. a) Estela 25 de Izapa, dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.24) b) Lámina 50v del *Códice Borgia*, detalle. c) Detalle del *Códice Fernández Leal* (tomado de Norman 1976: Fig 3.29)

Por otro lado, también se ha dicho que las estelas son árboles petrificados, viendo los conjuntos de estos monumentos como una selva de piedra que crecía en las plazas mayas prehispánicas (Schele y Freidel 1999; Newsome 2001). Asimismo, Nikolai Grube (en Newsome 2001:114) argumenta que algunas imágenes de árboles, como en el caso de las cruces de Palenque, son en realidad estelas. Ya en los apartados 0.4.3 y 1.3 mencionamos qué función podían tener estas estelas que, además, pueden sustituir al árbol. Vemos, además, que las materialidades de la madera y la piedra están íntimamente conectadas formando un difrasismo *te'-tuun* en maya y *in quahuatl-in tetl* en náhuatl. El significado de este difrasismo todavía resulta un gran enigma, aunque ciertos autores han hecho algunas propuestas: Montes de Oca (2004: 230-231) sugiere que se usa para referirse a ‘castigo’, haciendo referencia a los materiales con los que se reprendía a alguien (la piedra, el palo). Este mismo significado ha sido retomado por Lacadena (2010: 14) para el maya. Sin embargo, independientemente del significado que se le atribuyera, lo cierto es que madera y piedra parecen estar profundamente ligados como materiales. De hecho, el glifo *tetl* se puede ver sobre el tronco de algunos árboles en los códices del centro de México, como es el caso del árbol que se encuentra en la lámina 59v del *Códice Borgia* (Viezca 2013: 71).

La unión entre madera y piedra también puede verse en época colonial en el área maya: esto puede apreciarse en el *Ritual de los Bacabes* en donde se menciona el difrasismo *uinicel te'-uinicel tuun*, interpretado por Arzápalo como cuerpo de piedra, cuerpo de madera (Arzápalo 2007: 86). Alberto Morales (2007) retoma en un artículo el estudio de esta expresión argumentando que este difrasismo se refiere a la humanidad y vincula al hombre con las materialidades de la piedra y del árbol. Hay además una conexión entre los *acante'* (“árbol erguido”) de los que hablaba Thompson y los *acantuun* prehispánicos que aparecen en las páginas de Año Nuevo en el *Códice Dresde* (ver Newsome 1998; Morales 2006a: 106); *acante'* *acantuun* es también un paralelismo recurrente en el *Ritual de los Bacabes* (Arzápalo 2007).

1.4.1. El árbol y la geografía cósmica

1.4.1.1. Axis mundi

La función más resaltada del árbol en la bibliografía es la de su papel en la geografía cósmica, ocupando el lugar central del universo y enlazando los distintos planos de realidad (cielo, inframundo y nivel terrenal). Esto se ha hecho aplicando la definición de árbol cósmico planteada por Eliade para otras partes del mundo a los estudios de religión mesoamericana. Según este autor, a nivel universal:

En ciertos casos, el árbol cósmico se revela sobre todo como *imago mundi*, y en otros se presenta como *axis mundi*, como un trono que a la vez sostiene al cielo, une entre sí las tres zonas cósmicas (cielo, tierra, infierno) y tiene a su cargo la comunicación entre cielo y tierra. Por último, otras variantes subrayan, sobre todo, la función de regeneración periódica del universo, el papel del árbol cósmico como centro del mundo o sus posibilidades creadoras, etc. (Eliade 1969: 253).

Para varios autores el árbol por tanto es, también en Mesoamérica, un elemento vertical que conecta los tres niveles cósmicos (Freidel 1992; Schele *et al.* 1993; López Austin 1994, 1997; Morales 2006a; Kocyba 2007),⁵⁴ integrándolos a su vez en su propia fitotomía: las raíces serían el inframundo, el tronco el plano terrenal y las ramas/ copa corresponderían al plano celeste (Salgado 2001: 33-34; Kocyba 2001: 67; López Austin 1994: 21; Viezca 27). De esta manera, según estos autores, el árbol es también la imagen del mundo, como veíamos en la cita de Eliade.

⁵⁴ María del Carmen Valverde (1990: 39) habla de la cruz como una escala que sirve para trasladarse entre los distintos planos.

De acuerdo con estos investigadores, reflejo de lo anterior es el hecho de que en las expresiones artísticas prehispánicas el árbol aparezca acompañado de una serie de elementos, que habiéndose considerado en la bibliografía tradicional como manifestaciones de los distintos planos cósmicos, aluden a la condición del elemento vegetal como unión de estos. Dichos elementos serían, según varios especialistas, los siguientes. Como representantes del cielo encontramos aves (De la Garza 1995; Morales 2006a: 79-86) o monos (Morales 2006a: 86-90; Craveri 2012: 109-116). En cambio, los siguientes elementos, en la base del árbol, nos indicarían el plano terrestre: el saurio (Arellano 1995; López Austin 1997; Salgado 2001: 121; Morales 2006a: 100; Arias 2007), la vasija (Morales 2006a: 98),⁵⁵ Tlaltecuhltli en el universo nahua (Arias 2007:105) o la montaña (López Austin 1994, 1997), que entre los mayas puede presentarse como un *kawak* o un monstruo *witz* (Arellano 1995: 24; Morales 2006a: 107). Asimismo, algunos elementos descarnados bajo el árbol, como el monstruo cuadripartita entre los mayas, serían referencias al inframundo. Finalmente, el árbol aparece frecuentemente asociado a la serpiente, que muchas veces aparece entrelazada con el tronco (aunque en San Bartolo, por ejemplo, los árboles se sitúan sobre la serpiente) y que también sirve para reflejar la comunicación entre los seres de los distintos planos.

Según Schele *et al.* (1993: 61), para los mayas prehispánicos el origen del árbol como elemento de comunicación de los niveles cósmicos probablemente tenga su raíz en el mito. En el momento de la creación, el creador (el Primer Padre *Hu-Nal-Ye* en el Clásico) levanta el Árbol Primordial para separar el cielo y la tierra. De este modo, el árbol va a quedar como sostén del cielo, rasgo que se menciona también para el centro de México en temporalidades más tardías (López Austin 1994: 18-19). Este hecho mítico, el levantamiento del cielo, es para Schele *et al.* (1993: 117-121), conmemorado hoy en día por algunas comunidades mayas; la autora pone como ejemplo el levantamiento de cruces durante el festival que se celebra en San Juan Chamula, Chiapas, a comienzos de febrero.

⁵⁵ Entre los mayas esta olla puede encarnarse en la vasija *k'in*. Empero, según Callaway, este tipo de vasija no nos estaría remitiendo al centro sino al rumbo oriental, pues el glifo *k'in* se asocia con el este (Callaway 2006: 89).

El eje cósmico como árbol se ha asociado frecuentemente con una especie arbórea concreta, la ceiba, sobre todo al referirnos a los mayas. Esto es debido a la importancia de ésta en las fuentes coloniales, como en la *Relación de las Cosas de Yucatán* o en el *Chilam Balam de Chumayel*, relevancia que se va a ver reflejada en los escritos de los mayistas pioneros que sirvieron de referencia a investigaciones posteriores (por ejemplo, Thompson 1934; Tozzer 1941). Además, también ha contribuido esta asociación la denominación de la ceiba en documentos coloniales mayas como *yaax che'* ("primer árbol"), remitiéndonos al mito de la creación.⁵⁶ Por otro lado, también se reconoce que el maíz puede fungir como *axis mundi* y, de hecho, este vegetal fue el centro por antonomasia durante el Preclásico (Newsome 2001: 18; Taube 2005). No obstante, vemos que el papel de árbol cósmico puede ser ocupado por diversas especies en distintos lugares y periodos dentro de Mesoamérica. Esto es debido a que, tal y como indica Alberto Morales (2006a: 35), "el 'árbol sagrado y central' aunque puede ser identificado con la ceiba no es un árbol preciso y concreto, sino un árbol mítico que en caso necesario puede ser representado por otra especie botánica".

Como árbol cósmico, los mayas del Clásico dieron varios nombres a este árbol-eje del mundo. Linda Schele, David Freidel y Joy Parker (1993: 53) desentrañaron el nominativo de *Wakah Chan*, "cielo levantado", en los paneles palencanos.⁵⁷ De igual manera, los tres autores de *Maya Cosmos* identifican en Copán el nombre de *Na-Te-K'an* para el maíz que funciona como centro (Schele *et al.* 1993: 53). Por último, Callaway (2006: 67-68) propone, para la cruz de jade que es el árbol, el nombre de *Uh te'* o "árbol de jade". Asimismo, como indiqué en el anterior párrafo, en numerosas fuentes coloniales y en la actualidad en algunas comunidades mayas la ceiba es denominada *yaax che'*, aunque otros árboles como el zapotal también pueden llamarse de esa manera en determinados momentos en los que funge como *axis* (Villa Rojas en Morales 2010: 34).

⁵⁶ Aunque Kocyba (2001, 2007) argumenta que la asociación del *axis* con la ceiba entre los mayas existió tan sólo tras la conquista, los biólogos Charles Zidar y Wayne Elisens (2009) detectan varios elementos diagnósticos de esta planta en algunas de las imágenes mayas del Clásico.

⁵⁷ Sin embargo, Carl Douglas (2006: 74-86) rechaza este nombre, pues afirma que la expresión *Wakah Chan* aparece en una única ocasión, el Tablero de la Cruz de Palenque.

La función del árbol como eje del mundo puede verse reflejada en la costumbre que tenían varios grupos mayas de colocar árboles en el centro de las plazas en la época colonial (Hernández Pons 1997: 69; Morales 2006a: 34). También se colocaban en el centro de algunos edificios, como en medio del palacio de Kan Ek' en Tayasal (Schele *et al.* 1993: 164). Actualmente, se instalan en el centro de las plazas de toros en donde se celebran las vaquerías (Schele *et al.* 193: 168).

1.4.1.2. Cuadripatición del mundo

En el mundo mesoamericano el universo es cuadrado y se divide en cuatro sectores a partir del centro (López Austin 1994: 189; Salgado, 2001: 33; Morales 2006a: 63). De acuerdo con varios autores (Schele *et al.* 1993: 75-76; Paxton 2001: 15, 23, 31, 95; Villa Rojas en Paxton 2001: 19) los cuatro rumbos quedan definidos por el rumbo del sol: el este y el oeste quedarían marcados por la salida y la puesta del astro, el norte y el sur, por el cenit y el nadir.

Tomando el concepto de 'réplica', que López Austin adapta de Evon Z. Vogt (Vogt en López Austin 1994: 107), "un fenómeno derivado de la posibilidad de división y transmisión de la esencia divina", el centro es capaz de fisionarse y replicarse en los cuatro rumbos del mundo. De esta manera, el árbol central se reproduce en cuatro árboles en cada uno de los rumbos, fungiendo todos ellos como *axis*. Se forma así un conjunto de cinco árboles sostenedores del cielo que a la vez pueden volver a fisionarse o fusionarse (López Austin 1994: 94; Salgado 2001: 84; Morales 2006a: 70-74).

Este esquema cuadripartita del árbol es posible apreciarlo en algunas celtas olmecas, como el hacha de Arroyo Pesquero, en la cual aparecen cuatro brotes de maíz en cada uno de los rumbos (Figura 1.8.a). A pesar de que este esquema cósmico de centro y cuatro esquinas es difícil encontrarlo en los códices prehispanicos, el trazado cuadripartito es posible apreciarlo tanto en el *Códice Madrid* (láminas 75-76), del área maya, como en el *Féjervary-Mayer* (lámina 1), del área centromexicana; si bien en el caso maya los árboles son sustituidos por otras formas de *axis mundi*, en el *Féjervary-Mayer* sí aparecen las formas arbóreas pese a que falta el árbol central (Figuras 1.8.b y 1.8.c). Además, Silvia Salgado (2001: 34)

argumenta que, cuando los cuatro árboles aparecen de manera seguida en los códices mayas, lo que se quiere plasmar es este mismo esquema, aunque desdoblado. Es más, en el *Códice Dresde* estos árboles vienen acompañados de su nombre y del rumbo cósmico que les corresponde. Igualmente, Doris Heyden (1993: 215-216) explica como en la fiesta mexicana de *Huey Tozoztli* se levantaba un árbol junto al adoratorio de Tlaloc, localizado al norte del Templo Mayor, y alrededor se colocaban otros cuatro árboles que se ataban al central por medio de sogas.

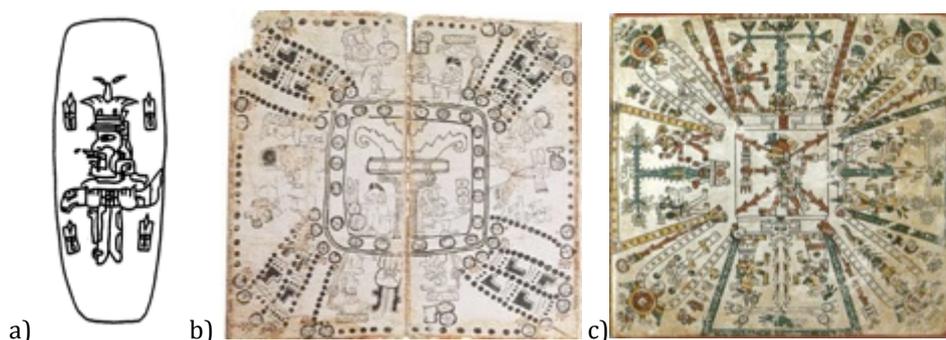


Fig. 1.8: Cuadripartición del mundo: a) Hacha de Arroyo Pesquero (tomado de Guernsey 1997: Fig. 1.7); b) Páginas 75-76 del *Códice Madrid* (tomado de www.arqueomex.com); c) Lámina 1 del *Códice Féjérvary-Mayer* (tomado de www.famsi.org).

Tal y como es posible observar en el *Chilam Balam de Chumayel* (de la Garza 1985: 41; ver Newsome 2001, 2007), los mayas coloniales consideran que cada árbol, según el rumbo, adquiere sus propias características y se asocia con un color, un pedernal, un ave, una deidad, un tipo de maíz, un objeto, un alimento sagrado y una estación (Valverde 1995: 35, 31). Asimismo, el *Códice Dresde* y la obra de Diego de Landa (1959: 63-70) nos muestran como cada árbol (materializado en piedra) se asocia con un marcador de año (ver Newsome 1998, 2001). Según Arturo Viezca (2013: 39), esta asociación del árbol de cada rumbo con distintos elementos también se da en el centro de México.⁵⁸

⁵⁸ A pesar de que Viezca (2013: 19-20) hace una sugerente afirmación al comentar que la diferenciación de las especies según los rumbos se debe a los distintos cultivos que predominaban en las distintas regiones de Mesoamérica (el árbol de chalchihuites para el este -Golfo de México-, el nopal para el norte, el maíz para el oeste, un árbol rojo de espinas para el sur -Oaxaca- y nuevamente el maíz para el centro - Cholula), hay varios detalles que me sugieren que, si bien la propuesta es interesante, en este caso no es atinada. Primeramente porque, de ser así, la misma especie no aparecería repetida. Por otro lado, me cuesta creer que el maíz, cultivo panmesoamericano, se asimilara con un rumbo concreto. Aún así, considero que sería pertinente analizar esta posibilidad, tal vez con otra división de especies, con una mayor profundidad.

Por último, Schele, Freidel y Parker (1993: 76-90) defienden que, aparte de poderse dividir fijando los cuatro rumbos del mundo, el *axis mundi* puede, de manera horizontal, marcar el eje cenit-nadir. Así, el árbol marcaría uno de los ejes que divide el mundo en dos; mientras que el otro eje (este-oeste) dividiendo el mundo de nuevo, formando una cruz que separa cuatro sectores. Mientras que el árbol (que es, a su vez, la Vía Láctea) sería el primer eje; el segundo podría, entre los mayas, reflejarse mediante un monstruo cósmico, una serpiente o una canoa.

1.4.2. El árbol. Fertilidad y vida

El ciclo regenerativo del mundo vegetal, según varios autores, ha servido como sinónimo de fertilidad; un ciclo en el que la muerte, la simiente, da paso a la vida,⁵⁹ como ya veíamos en la definición de Eliade (1969: 53) en el apartado anterior. En algunas lenguas mayences, la savia se equipara a la saliva, la sangre y al semen como proveedores de vida, quedando las tres dentro del mismo campo semántico (estas sustancias son clasificadas como *k'ik'* y como *itz'*) (Salgado 2001: 51, 210; Morales 2006a: 43 y 53, 2006b).⁶⁰ Esta equivalencia también se refleja en el *Popol Vuh*, donde se observa que la saliva también tiene capacidad fecundativa y donde la resina sustituye al corazón (sangre) de Ixquic (Christenson 2012: 185-187; Morales 2006a: 31), así como, según Mercedes de la Garza (1998: 79), la resina podía sustituir al corazón de los animales que, aún siendo difíciles de conseguir, necesitaban ser ofrendados. Por su parte, para los nahuas del centro de México el árbol era, además, el lugar donde fueron creados los primeros hombres a partir de los huesos del Mictlán (López Austin 1994: 78).

Sin embargo, los árboles no sólo dan vida, también tienen vida y son actantes. Schele, Freidel y Parker (1993: 177) nos dicen que entre los mayas prehispánicos los árboles tenían vida. Para los nahuas de comienzo de Colonia tenemos los datos de Jacinto de la Serna, quien escribe que los árboles originalmente eran hombres y conservan su alma racional (en Heyden 1993: 203, 207): asimismo, en esta misma

⁵⁹ No obstante, al igual que da la vida, el daño al árbol genera lo contrario, destrucción. Así, el árbol roto, según Viezca (2013: 97), es señal de infortunios.

⁶⁰ Según Emilie A. Carreón (2006: 20, 103), aunque en náhuatl no se denominan igual, el hule (*olli*) también está fuertemente vinculado a los líquidos vitales: la sangre (*eztli*), la saliva (*chichitl*) y el esperma (*achtli*).

área se debía pedir permiso a los árboles para poder cortarlos (Heyden 1993:297; Viezca 2013: 139). Carmen Valverde (1995: 81) y Astor-Aguilera (2010), a su vez, resaltan la función oracular de las cruces (que, como vimos, son el árbol estilizado) entre los mayas, tomando como referencia sobre todo la época de la Guerra de Castas; así, éstas cruces tenían voz en un sentido parecido a lo que Severi (2009), como veíamos en la introducción, denomina 'habla prestada'. Valverde también comenta, en su tesis de licenciatura (1995: 131), como algunas cruces son quemadas en las comunidades, quizás con el objetivo de eliminar su agencia. Esta agencia de las cruces se mantiene entre los mayas contemporáneos: entre los tzotziles, por ejemplo, se dice que los árboles/cruces también tienen *ch'ulel* (Vogt 1992:258).

Por otro lado, la abundancia vegetal equivale también a la fertilidad. El mundo de las plantas suple muchas de las necesidades que los humanos tienen: los proveen de alimento, de papel, materia para realizar imágenes de dioses, material para ofrendar, vestido, los elementos para construir sus casas, etc. (ver Morales 2006a: 26, 31; Salgado 2001:35). Según los datos con que contamos para los mayas coloniales el primer árbol del mundo se denominó *Yax Imix Che'*, "primer árbol de alimento" (Valverde 1995: 36; Kocyba 2001: 75). Es más, en el centro de México, según Viezca (2013: 9), el árbol fue el primero que alimentó a los seres humanos. Esta concepción del árbol como proveedor se mantiene entre los mayas contemporáneos: el siguiente relato recogido en Santiago Atitlán, comunidad tz'utujil, permite hacernos una idea de la abundancia asociada con el árbol:

antes de que hubiera un mundo (lo que nosotros llamaríamos el 'universo'), en el centro de todo lo que había estaba un solitario árbol deificado. A medida que se acercaba la creación del mundo aquella deidad se preñó de vida potencial; en sus ramas creció un fruto de cada uno de los que hay. De las ramas colgaban no sólo grandes objetos físicos como rocas, maíz y venados, sino también elementos como algunos tipos de rayo e incluso segmentos individuales de tiempo. Finalmente, aquella abundancia fue más de la que pudo soportar el árbol y los frutos cayeron. Abriéndose al caer, esparcieron sus semillas, y pronto hubo muchos arbolitos al pie del viejo árbol. El gran árbol servía de abrigo a las jóvenes 'plantas', alimentándolas hasta que, al cabo, quedó apretujado entre ellas. Desde entonces ese árbol ha existido como tocón en el centro del mundo (Carlsen y Prechtel 1991 :27).⁶¹

Entre los mayas prehispánicos el árbol está también íntimamente relacionado con la lluvia, elemento a su vez de fertilidad. Según Elizabeth Newsome (2001: 194),

⁶¹ La traducción de este fragmento se ha tomado de la versión en español de *The Maya Cosmos (El cosmos maya)* (Schele et al. 1999: 252).

hay un estrecho vínculo entre el Chaahk y los árboles, vínculo que se aprecia en los códices mayas donde este ser aparece en varias ocasiones asociado con el árbol, como en las páginas 29-30a, 30b, 30-31c, 33c, 40a, 67b y 69a del *Códice Dresde* y en las páginas 24a, 24b y 96a del *Códice Madrid* (Morales 2006a: 76-77, 98-99). A propósito de esto, Teri Arias considera que esta deidad cuidaba y/o creaba los árboles (2007:116). La relación de los árboles con la lluvia también se ve en la actualidad entre los mayas: se percibe tanto en el hecho de que las cruces de las comunidades tengan una gran presencia en las peticiones de lluvia (Valverde 1995: 71-91), como en las ceremonias yucatecas del *Ch'a-Chak* (Schele *et al* 1993: 29-33; Newsome 2001; Astor-Aguilera 2010: 101, 118).

Además los vegetales están muy relacionados con las peticiones y rituales para propiciar fertilidad; en estos rituales se efectúan ofrendas de plantas y resinas vegetales (Morales 2006a: 31). Por otro lado, entre los mayas prehispánicos, los árboles estaban muy vinculados con distintos tipos de sacrificios: existen escenas de autosacrificio por sangramiento del miembro viril frente a algunos de los árboles en los murales de la antepenúltima fase del Edificio de las Pinturas de San Bartolo (ver Savkic: lám. 2); en la lámina 3a del *Códice Dresde*, surge un árbol de un individuo sacrificado por extracción de corazón, sugiriendo la fertilidad que se origina con el sacrificio; el mural de Mulchic, en Yucatán, nos muestra a un hombre muerto colgado de un árbol con el pene erecto (Staines 2015: comunicación personal). La relación del árbol con el sacrificio se mantendrá entre los mayas coloniales: los *Cantares de Dzitbalché* contienen un canto intitulado *X' Kolom-Che'*, que podría estarse refiriendo a un desollamiento (Morales 2006a: 50) o a un sacrificio por flechamiento (Nájera 2007: 140); por su parte, Valverde (1995: 112) afirma también que las cruces, que como ya vimos fungen como árboles, estaban relacionadas con crucifixiones. Sin embargo, el vínculo árbol-sacrificio no es exclusivo de los mayas: es muy frecuente en los códices del centro de México ver cómo se efectuaban autosacrificios por sangramiento de pene a la sombra de los árboles (Figura 1.9).



Fig. 1.9: Autosacrificio bajo un árbol. Lámina 10 del *Códice Laud*. www.famsi.org

En el centro de México, es posible detectar cómo el tronco de una gran cantidad de árboles está conformado por dos bandas que se entrelazan formando el *malinalli* (Figura 1.10). Esto es apreciable, por ejemplo, en los murales de Tepantitla en Teotihuacán y en varios códices. Hay además, hasta donde sé, un ejemplo en área maya, perceptible en la pintura preclásica del Mural Oeste de la estructura Sub-1A de la Pirámide de las Pinturas de San Bartolo (ver Savkic 2012: lám. 2; Viezca 2013: 9). Estas dos hebras expresan la unión de dos fuerzas opuestas: una masculina (ígnea, celeste, seca, vital, luminosa) y otra femenina (acuática, húmeda, mortífera, oscura) (López Austin 1997: 93). Para los mexicas, además, la primera fuerza se relaciona con Quetzalcoatl y la segunda con Tezcatlipoca, dos de los dioses que se transforman en árboles para sostener el mundo (Heyden 1993: 205; López Austin 1997:93). Independientemente de la existencia del *malinalli* o no, al unir el cielo y el inframundo el árbol conjuga las fuerzas opuestas de ambos planos (Morales 2006a: 60-61, 2006b).⁶² Al encontrarse las dos fuerzas opuestas se genera, según López Austin (1994: 9, 17), fertilidad.



⁶² Según Alberto Morales (2006b) las sustancias vitales (savia, semen, agua, leche etc.) se dividen en una dualidad masculino y femenino, componiendo estas fuerzas opuestas que circulan por el árbol.

El árbol también está conectado con la fertilidad humana, relacionándose con los nacimientos y con la sexualidad. En el centro de México, durante el Posclásico, se pensaba que los niños que morían eran alimentados por un árbol con muchos senos hasta que su simiente volvía a nacer; este árbol era denominado *Xochitlalpan* (Heyden 1993: 203) o *Chichihuacuauhco* (*Códice Vaticano A*, Viesca 2013: 11).⁶³ Entre los mayas actuales el árbol está muy vinculado a la sexualidad: a los pies del árbol se producen, en área maya, tanto encuentros sexuales (Morales 2006a: 40) como nacimientos (Morales 2006a: 33-36).⁶⁴ Entre estos mismos grupos las niñas no pueden jugar con los frutos de la ceiba o del *ch'oy* so pena que sus senos crezcan demasiado (Barrera Vásquez 1974-5: 189). Por otro lado, en yucateco dos términos relacionados con el árbol reciben el mismo nombre de dos de las partes de la anatomía humana relacionadas con la fertilidad: el tronco, al igual que el vientre humano, se denomina *nak'* (Barrera 1980: 555); y pene y árbol provienen de la misma raíz, *che'* y *che'il* (Barrera 1980: 85, 87). Asimismo, entre los tzotziles está también presente la idea del árbol que alimenta a los niños que mueren antes de ser destetados (Schele *et al.* 1993: 184).

1.4.3 El árbol y su asociación con los antepasados y el parentesco

Al igual que el árbol fomenta la fertilidad, de acuerdo con ciertos investigadores, es también un elemento estrechamente asociado con la muerte, pues ambos forman parte de un mismo ciclo. Elizabeth Newsome (2001: 191) cree que el árbol se liga con la resurrección del espíritu de los muertos entre los mayas clásicos. En varias imágenes mayas de esta misma temporalidad es posible observar cómo de las tumbas emergen árboles, confirmando lo anteriormente expuesto; un bello ejemplo de esto es el vaso de Berlín, en el que se aprecia en la base un entierro del que surgen tres árboles de cacao (Figura 1.11). Por su parte, Diego de Landa

⁶³ Alfredo López Austin (1994: 136-137, 162), en cambio, argumenta que los niños van a *Tamoanchan*.

⁶⁴ Los lacandonos, por ejemplo, dicen que antiguamente nacían de las raíces de los árboles (Morales 2006a: 35)

(1959: 60) escribe en el inicio de la Colonia que el árbol es a donde van las almas. Otros autores se van a apoyar en datos coloniales y etnográficos para hacer afirmaciones similares para el área maya, los muertos que se convierten en antepasados se vinculan al árbol. Algunos autores consideran que los espíritus de los muertos ascienden por los diferentes niveles de los cielos a través de un árbol o ceiba gigante (Villa Rojas en Morales 2006a: 42; Thompson en Viezca 2013: 9; Kocyba 2001: 82) y, según Elsa Hernández (1997: 68), el árbol lo mismo se asocia con el origen que con la morada de estos antepasados. Saliéndonos del área maya, López Austin (1994: 219, 1997: 90) afirma que entre los ‘antiguos nahuas’ el Árbol Florido es el destino final de los muertos.



Fig. 1.11: Detalle del vaso de Berlín (K6547) donde se observa como de un entierro surgen tres antepasados en forma de árboles de cacao. Tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.

Entre los mayas prehispánicos los incensarios pueden corresponderse con el árbol. Tanto en la arqueología del Soconusco y del Altiplano (plasmados en los relieves) como de ciertos lugares mayas es común encontrar incensarios a los que se añaden, en forma de pastillaje, elementos cónicos que nos recuerdan a la ceiba (Callaway 2006:31-32, Fig. 2.15; Taube 2013). Callaway (2006: Fig. 2.15a), además, añade la existencia de incensarios que llevan en su superficie el glifo de árbol **TE'** (T87). Martha Cuevas (2005, 2007), por su parte, identifica en los incensarios de Palenque elementos que normalmente aparecen asociados al árbol: un ave en la parte superior, elementos que nos remiten a la serpiente tanto en el

cuerpo tubular como en las aletas, y un monstruo *Imix* (relacionado con el cocodrilo) en la parte inferior del incensario. No obstante, aparte de tener un vínculo con el árbol, estos incensarios también se relacionan con los antepasados: en Palenque algunos de estos incensarios muestran la imagen de estos antepasados (Cuevas 2005, 2007) y en Copán algunos incensarios con forma de árboles de cacao también muestran rostros de ancestros (McNeil en Andalon 2010: 120). Es más, el humo que emerge de estos incensarios es una medio para comunicarse con estos antepasados.

Vemos así cómo los vivos se relacionan con sus parientes a través del árbol. Empero, contamos con datos que nos indican que el árbol también entra dentro de las redes de parentesco: Doris Heyden (1993:201, 215) afirma que en el centro de México los mexica' denominaban al árbol 'nuestro padre, nuestro abuelo', algo que también observa Evon Z. Vogt (1992:265) en la actualidad para los mayas: las cruces de San Juan Chamula son llamadas 'Nuestro Padre'.

Adicionalmente, parece ser que los mayas coloniales visualizaban el parentesco como ramificaciones de árboles, como puede verse en el árbol de los Xiu (ver Okoshi y Quezada 2001)(Figura 1.12). Así, según el *Chilam Balam de Chumayel* las nuevas generaciones son ramas o árboles jóvenes (de la Garza 1985: 161; Morales 2006a: 131).⁶⁵



Fig. 1.12: Árbol de los Xiu (Okoshi y Quezada 2001)

⁶⁵ Es altamente probable que esta concepción se derive de la influencia de los árboles genealógicos europeos; obsérvese que las fuentes que disponemos para hacer tal afirmación son coloniales.

Esto a su vez está conectado con el lazo que existe entre el árbol y el origen de los linajes. Fray Francisco de Burgoa (en Heyden 1993: 201; en Vieczca 2013: 11) nos indica que los linajes mixtecos tienen su origen en las ramas de los árboles del Apoala. A su vez otro cronista colonial, Núñez de la Vega (en Kocyba 2007), dejó escrito que los mayas consideraban que de las raíces de la ceiba es de donde procede su linaje. Asimismo, recordemos que en el apartado anterior vimos que en la actualidad el tronco del árbol se denomina en yucateco *nak'*, 'vientre' (Barrera 1980: 555), lo que haría referencia al origen de la familia y del grupo humano.

1.4.4. Los árboles, medio de comunicación con los 'dioses'⁶⁶

Entre los mayas prehispánicos es frecuente encontrar a varios dioses asociados con el árbol; este vínculo es posible apreciarlo con K'awiil (*Códice Madrid*: 90b), con Chaahk (*Códice Dresde*: 29-30a, 30b, 30-31c, 33c, 40a, 67b y 69a; *Códice Madrid*: 24a, 24b y 96a), con el dios C (*Códice Madrid*: 24, 10c; *Códice Paris*: 16b), con el dios de la muerte (*Códice Dresde*: 15a) y con Itzamnaaj (*Códice Dresde*: 15a) (ver Morales 2006a: 185-186). Así pues, los antepasados no son los únicos que viajan por los distintos planos a través del cosmos, también lo hacen las deidades (Callaway 2006:22). Esta misma afirmación, la de que las divinidades se mueven a través del árbol, la hace Galinier (en López Austin 2004: 129) para los nahuas etnográficos de la Sierra Norte de Puebla.

Además, el árbol va a ser concebido, entre los mayas, como lugar de encuentro de dioses y hombres (Morales 2006a: 67; López Austin 1997: 85-86, 95). Newsome (2001: 213) define el árbol, para tiempos prehispánicos, como un portal. Sin embargo, esto también va a ser así entre los mayas etnográficos: el altar, un medio para establecer esta comunicación, puede ser equiparado con el árbol y es frecuente encontrarlo decorado como tal (Morales 2006a: 67). De igual manera, Pedro Pitarch (2013) define la cruz, que es también el árbol, como un umbral entre

⁶⁶ A pesar de que no considero que, al referirnos a sociedades amerindias, ciertos seres pertenecientes a ámbitos ontológicos diferentes deban ser llamados dioses, deidades o divinidades, he optado por mantener aquí los términos que son empleados por los distintos autores que cito en este apartado.

mundos. La cruz, a su vez, es para Villa Rojas (en Morales 2006a: 118) una intermediaria entre dioses y hombres.

Asimismo, al igual que los antepasados, los dioses nahuas prehispánicos tienen su origen en el árbol (López Austin 1994:72); Viezca (2013: 11) considera que el árbol es creador de estos dioses.

1.4.5. Los árboles como elemento de identidad

El árbol también funciona como elemento identitario de las comunidades a lo largo de Mesoamérica, tanto temporal como geográficamente. Es común encontrar árboles en el centro de las plazas; así como en ciertas comunidades es frecuente encontrar un palo volador, que, originalmente, era un árbol (ver Heyden 2013: 207).

Este árbol, en el centro de la comunidad, sirve como regidor de la vida social, pues a su alrededor se efectúan rituales;⁶⁷ ya sean públicos, como la celebración de varias fiestas de veintena entre los mexica' (Viezca 2013: 145-147), o bien privados, como autosacrificios. También a su sombra se realizan eventos políticos en la actualidad: elección de autoridades o cambios de varas (López Austin 1997: 89-90; Hernández Pons 1997: 69; Morales 2006a: 162). Por último, son significativos, también actualmente, los eventos sociales en torno al árbol: como ejemplos tenemos la actividad del mercado (Hernández Pons 1997: 68; Morales 2006a: 154), la lectura de libros en torno al árbol (Morales 2006a: 143) o la celebración del matrimonio entre los nahuas prehispánicos (Viezca 2013: 70-72). Además, en el *Chilam Balam de Chumayel* los grupos humanos, cuando quieren recuperar la unidad, se reúnen en torno al árbol (de la Garza 1985: 44; Morales 2006a: 134).

Aún así, no sólo los árboles que se encuentran en el centro de la comunidad articulan la vida de esta, sino que también se localizan en las afueras de la

⁶⁷ Núñez de la Vega (en Newsome 2001: 191; en Paxton 2001: 25), por ejemplo, explica cómo era frecuente sahumar braseros en torno al árbol.

comunidad delimitándola. Éste es, por ejemplo, el caso de las cruces de Zinacantan (Vogt 1992: 254). Estas cruces funcionan, por otro lado, como guardianes de la comunidad, protegiéndola (Vogt 1992: 266).

Recordemos, además, que anteriormente hice referencia al árbol como origen de los linajes. El linaje da sentido de pertenencia a un grupo de parentesco, por lo que en este sentido el árbol también se relaciona con la identidad. Al mismo tiempo, hemos de considerar que en los libros de *Chilam Balam* se hace referencia a un *Libro de Yax Che*, que está relacionado con el árbol y en el que supuestamente está depositado el origen de la comunidad (ver Morales 2006a: 142).

1.4.6. Árboles y poder político

Como vimos en el anterior apartado, entre los mayas es frecuente que en las comunidades actuales se realicen actos políticos bajo una ceiba u otro árbol situado en el centro de la plaza. Ejemplos de estos eventos pueden ser la elección de autoridades o el intercambio de varas de mando (López Austin 1997: 90; Hernández Pons 1997: 69; Morales 2006a: 162).

No obstante, los árboles no sólo sirven de emplazamiento para los actos de las autoridades de la comunidad; en tiempos prehispánicos, entre los mayas, las autoridades se identificaban con los árboles. Esto se debía a que los gobernantes, al encarnar al árbol que fungía como eje del mundo, se asimilaban ellos mismos como *axis mundi*.⁶⁸ Es más, dadas las asociaciones de la vegetación con la fertilidad, se daban a entender como proveedores de abundancia ante la comunidad. Así, en las estelas es frecuente encontrar a los gobernantes con atuendos que los identifican como árboles o como maíz (Freidel 1992; Schele *et al.* 1993; Schele y Freidel 1999; Newsome 2001: 131, 195; Kocyba 2001: 67; McAnany 2010: 166, entre otros).

⁶⁸ Es curioso que, hasta donde alcanza mi conocimiento, son sólo los hombres los que se representan como *axis*. Rosemary Joyce (en Gillespie 2008b: 127) tiene una teoría sobre esto: opina que, mientras el sexo masculino encarna el eje vertical, el eje femenino encarna el eje horizontal.

También Alberto Morales identifica ciertos nombres o títulos vinculados a lo vegetal de los que los gobernantes mayas se apropiaban para reforzar esta identificación. Entre las denominaciones que este investigador menciona está el título de *Chac Te'*, leído como "Gran árbol" (Morales 2006a: 175). No obstante, es importante indicar que esta lectura ha sido superada y que el glifo T1030 hoy es leído como *kalomte'* (Macri 2003: 166), título político que, hasta donde sé, no guarda relación con el árbol.

También los instrumentos de poder entre los mayas prehispánicos tenían características vegetales. El dios Bolon Dz'acab (o K'awiil), presente en los llamados cetros maniquís, elementos de poder, presenta, por ejemplo, una nariz foliada. De esta manera, la función de comunicación con el otro mundo del árbol se asimila a la misma función que cumple el cetro maniquí (Morales 2006a: 164-165). En Yaxchilán, por otro lado, este tipo de cetros adquieren a veces la forma de cruces, reforzando la asociación cetro-árbol (Morales 2006a: 166).

Aunque entre los mexica' los gobernantes no se presentaban directamente como árboles, algunas especies eran también metáforas para el *tlatoani*, como la ceiba, el sauce, el cedro o el ahuhuete. Asimismo, los tules eran un elemento de autoridad (Heyden 1993: 217; Viezca 2013: 4).

1.4.7 Los árboles como constructores del tiempo

Hemos visto como el árbol tenía una importante función en la construcción del espacio. Sin embargo, también era fundamental a la hora de construir el tiempo.

Tanto entre los mayas prehispánicos como entre los mexica' es un evento mítico relacionado con el árbol el que da origen al tiempo. Por un lado, entre los mayas, el levantamiento del árbol por parte del Primer Padre, separando así el cielo y la tierra, va a dar paso al tiempo (Schele *et al.* 1993: 255). Este árbol, el *Yax Imix Che'*, va a sostener el tiempo según Alberto Morales (2006a: 110). A su vez, López Austin (1994: 73-79, 1997: 91) describe como entre los nahuas la rotura del árbol de *Tamoanchan* es la circunstancia que crea el tiempo.

Existía además, entre los mayas, una relación entre la cuadripartición del espacio con la cuadripartición del tiempo. Valverde (1995: 25) indica como el tiempo se divide en cuatro momentos del día, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones (a pesar de que en Mesoamérica son dos), etc. Asimismo, vimos ya la relación que guardan, para los mayas, los árboles de los cuatro rumbos con los cargadores de año.⁶⁹ Además, en el Posclásico y los primeros tiempos de la Colonia, durante las ceremonias del Año Nuevo⁷⁰ que tenían lugar en el *wayeb* o los últimos días de año, ciertos árboles de piedra, los *acantuun*, eran atados al mismo tiempo que se ataba el año, renovándose así el tiempo (Newsome 1998, 2001; Morales 2006a: 104-105). Es probable que, durante el Clásico, esta función la realizaran las estelas que, recordemos, son también árboles.

No obstante, esta función de los árboles de piedra como constructores del tiempo no sólo la realizaban durante el *wayeb*. Según Diego de Landa (1959: 104), unos ídolos eran los guardianes de los *k'atunes* (periodos de 20 años). Newsome relaciona estos ídolos con monolitos de piedra y además afirma que no sólo eran los guardianes, sino que eran el mismo *k'atun*, y como tal se relacionaban con él (ver Newsome 1998).

También entre los mayas contemporáneos existe una conexión entre los árboles y el tiempo. Recordemos como en el relato de Santiago Atitlán (Guatemala) el árbol, entre las numerosas cosas que carga, contiene segmentos del tiempo (Carlsen y Prechtel 1991: 27)

Además, la relación de los árboles con el calendario no sólo se daba entre los mayas; Arturo Viesca (2013: 6) señala como en el *Códice Borgia* gran parte de los árboles aparece en contextos calendáricos.

* * *

⁶⁹ De acuerdo con Donald Thompson (en Valverde 1995: 22), también entre los ixiles actuales las cruces tienen una relación importante con los cargadores de año.

⁷⁰ Barrera Vásquez (1974-1975) además llama la atención sobre la relación que guarda el árbol con el primer mes del calendario maya, *Imix*.

Hemos visto pues, distintas funciones que se le han atribuido al árbol en distintos lugares y épocas de la historia prehispánica de Mesoamérica. No obstante, estos han de ser tratados con cautela, pues no en todos los sitios ni tiempos se dieron todos ellos. Aunque muchos son compartidos no podemos esperar que siempre aparezcan. Identificarlos nos servirá no obstante para tenerlos en cuenta a la hora de ver cuáles podemos detectar en Izapa y cuáles no, labor a la que me dedicaré en los siguientes capítulos. Asimismo, es importante no tratar estos sentidos como concatenaciones de significados que refieren unos a otros y siempre se sustituyen: primero porque un elemento no equivale siempre al otro (la cruz, por ejemplo, guarda sentidos que el árbol no tiene y viceversa), segundo porque los sentidos no son intrínsecos sino que dependen del contexto relacional en el que se encuentra el árbol; es decir, la razón de ser del árbol depende de cómo los humanos (y otros seres) se relacionen con él.

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS ESTELAS IZAPEÑAS EN LAS QUE APARECE EL ÁRBOL

En el presente capítulo procedo a realizar un estudio de cada una de las estelas que contienen la figura del árbol en Izapa: las número 2, 5, 10, 25 y 27. También incluyo la estela 12 debido a que esta contiene un elemento trilobulado fuertemente vinculado a las connotaciones que el árbol guardó en Mesoamérica, elemento que creo que es importante analizar en su contexto iconográfico para llegar a un mayor entendimiento del papel que el árbol (u otros elementos vegetales) podían jugar en Izapa. Además, esta estela parece tener elementos arbóreos en su parte superior.

Examino cada estela por separado. Como ya indiqué en la introducción, el análisis de cada una de ellas lo separo en tres pasos que, aunque inspirados en la metodología establecida por Erwin Panofsky (1980), crean un nuevo modelo de análisis de imagen que es consecuente epistemológicamente con mi objeto de estudio:

- Descripción de la imagen. Creo conveniente indicar aquí que la descripción de los distintos elementos que intervienen no sigue un orden espacial concreto, sino que se realiza siguiendo el concepto de tensión visual, esbozado por Moisés Aguirre (1992: 165). Según éste, hay unos elementos de mayor tensión visual que otros y que captan más la atención del espectador. La tensión visual del elemento con mayor peso nos guía hacia otros elementos creando una narrativa visual. Sin embargo, la tensión visual es algo subjetivo y dependerá del observador, que crea su propia narrativa.
- Estudio de los elementos que componen la imagen.
- Análisis de la escena, considerando cómo interactúan sus distintos elementos entre sí.

Mi análisis de las estelas es, por tanto, un reflejo de la manera en que yo, como investigadora, y con base a ciertas bases que componen mi conocimiento acerca de a qué me estoy enfrentando, me relaciono con la imagen que tengo delante.

Considero que la forma de relacionar unos motivos con otros en una manifestación plástica deriva en el 'sentido' que le da cada uno, y este varía en función de cómo cada persona se relaciona con el objeto, en este caso la estela; también los izapeños se relacionarían de manera distinta con ella, así como los grupos de temporalidades más tardías que se enfrentaran a ella.

Además de los tres pasos señalados anteriormente, añado un apartado previo en el que indico las características físicas de la estela, así como las condiciones en que se encuentra. Esto último es importante debido a que algunas de las estelas, dadas las características del régimen de propiedad de las distintas áreas del yacimiento, se han visto afectadas y deterioradas. El sitio de Izapa está parcelado y cada una de las parcelas pertenece a distintos propietarios con los que el Instituto Nacional de Antropología e Historia ha llegado a distintos tipos de acuerdo, según la disposición a colaborar de cada uno de éstos (Gómez Rueda 1995b: 6). En algunas de las parcelas el INAH no ha sido autorizado a intervenir, mientras que en otras, a pesar de obtener la autorización, los dueños ejercen sus derechos sobre la propiedad efectuando actividades que pueden perjudicar a las estructuras y a los monumentos, como es la cría de ganado. El roce de los animales contra las piedras, añadido a las inclemencias temporales y climáticas, han perjudicado, entre otros, a las estelas, muchas veces modificando las escenas plasmadas en ellas (Gómez Rueda 1998: 5). Estas modificaciones, aunque a veces no sean tan significativas, pueden en ocasiones afectar la apreciación que podamos hacer de ellas, por lo que es imprescindible tenerlas en cuenta.

Considero oportuno señalar que para el estudio de cada estela, sobre todo en el primer paso, la descripción, se han empleado los dibujos de Ayax Moreno (2007). Esto se debe a que, además de ser los más completos, al ser los más recientes se efectuaron con una tecnología más avanzada a la hora de fotografiar y dibujar la estela, por lo que la apreciación de los distintos elementos tuvo que ser mejor; según el mismo autor, ofrece los dibujos más fiables disponibles para Izapa (Moreno y Clark 2007: 280).⁷¹ No obstante, no debemos olvidar que existen

⁷¹ El método de Ayax Moreno consistió en tres pasos, a saber: primero se elaboró de un primer boceto frente a la estela mediante luz natural y luz artificial; a continuación se completó el dibujo en

diferencias importantes con los dibujos que Norman elaboró con anterioridad (1973) y con los efectuados por otros autores (Grazioso 2002: Fig. 11.3; Chinchilla 2010: Figs. 1 y 4). Estas diferencias serán tomadas en cuenta en los siguientes pasos del análisis y, en caso de duda, se recurre a las distintas fotografías realizadas tanto por diversos investigadores como por la autora de esta tesis.⁷² Es conveniente también indicar que el arqueólogo encargado de Izapa entre los años 1992-1998, Hernando Gómez Rueda, llevó a cabo en la temporadas tercera y cuarta, correspondientes a 1995 y 1997, una serie de fotografías y dibujos que sería conveniente que futuros investigadores tomaran en cuenta (Gómez Rueda 1995b, 1998). No obstante, al no localizar al arqueólogo no pude acceder a ellas, por lo que no fueron tomadas en cuenta para el análisis.⁷³

el estudio con la ayuda de fotografías en una versión a escala 1-4; finalmente se regresó al sitio para prestar atención a los detalles (Moreno y Clark 2007: 278). Sin embargo, a pesar de la afirmación del autor de que se trata de los dibujos más fiables, y de que el proceso fue supervisado en todo momento por John Clark, estos dibujos han sido fuertemente criticados y muchas veces presentan elementos que no se aprecian en las fotografías (Moreno y Clark 2007: 280). Trabajar con dibujos es siempre un problema, por lo que se hacen necesarias fotografías de mayor resolución de los elementos que nos preocupan.

⁷² Al comienzo de la investigación para la elaboración de la presente tesis tuve la oportunidad de acudir a Izapa y al Museo del Soconusco, localizado en Tapachula, momento en que pude tomar algunas fotografías de las estelas. No obstante, a lo largo de la investigación han surgido nuevas preguntas que precisan un mayor detalle. Aunque debido a diversas circunstancias no he podido regresar al sitio, sería conveniente en el futuro regresar para que, mediante fotografías de mayor resolución y más enfocadas a las distintas preguntas que se han ido planteando, así como a través de la experiencia directa con las estelas mismas, se puedan confirmar las propuestas sugeridas en esta tesis.

⁷³ Del conjunto de fotografías de Hernández Rueda sólo he podido acceder a dos detalles de la estela 25, publicadas por Oswaldo Chinchilla (2010: 3) y Liwy Grazioso (2002: Fig. 11.5)

2.1. LA ESTELA 2

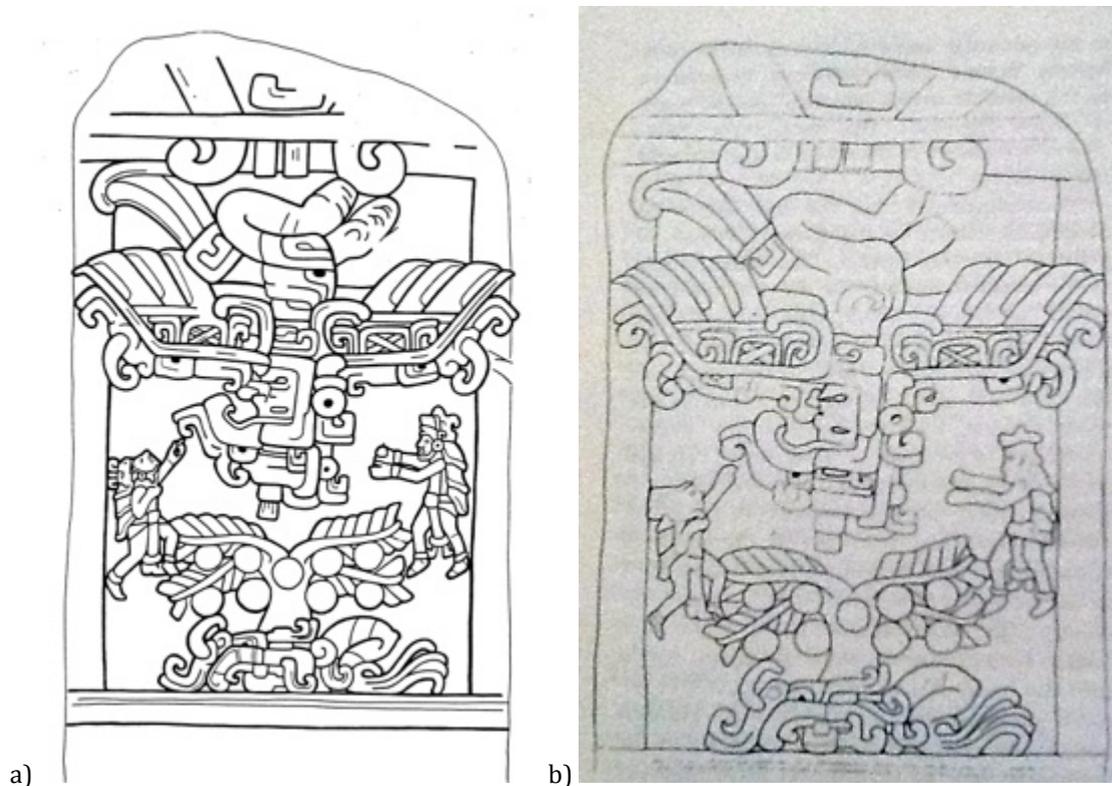


Figura 2.1: Estela 2. a) Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.2). b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig. 3.3)

2.1.1. Caracterización física

La estela 2 mide 144 cm de altura, 84 cm de ancho y 53 cm de grosor (Norman 1976: 92). La piedra empleada para la estela pudiera ser andesita, con fenocristales de hornblenda muy negra de unos 5 mm y plagioclasa vidriosa, en una matriz afanítica gris (Norman 1976: Tabla 1)⁷⁴. Tiene aspecto rectangular

⁷⁴ Como se observará más adelante, Norman sólo nos da la composición de la roca de las estelas 2, 5, 10 y 12, por lo que no indico la composición de las estelas 25 y 27 (Norman 1976: Tabla 1). Aún así, especulo que debe tratarse de rocas volcánicas pues todos los ejemplos señalados por Norman en esta tabla contienen roca volcánica: la andesita es la más usada, pero encontramos también piedras graníticas, gabbro, diorita, toba y riolita, todas ellas rocas ígneas. Por lo tanto, es altamente probable que el resto de estelas que no se reflejan en su tabla sean también de origen volcánico, lo que tiene lógica si tenemos en cuenta el entorno volcánico en el que se emplaza Izapa. Tal vez habría que preguntarse cuál es la relevancia de que la roca empleada sea volcánica: por un lado,

(siendo más alta que ancha), aunque la erosión ha actuado en la parte superior, dándole a esta un aspecto curvo. La erosión de esta zona se ha comido más la sección derecha que la izquierda.

En cuanto a su conservación en general es buena, ya que el relieve es bastante profundo. La sección superior sin embargo está considerablemente dañada y en la banda superior apenas se esbozan los motivos. También hay deterioro en algunas partes de la figura descendente: parte del tocado y una erosión mayor en el ala izquierda, el cuerpo y la cabeza. Asimismo, existe daño en las cabezas de los dos personajes a los lados de la figura descendente, daño que pudiera ser intencional.⁷⁵ Exceptuando el desgaste señalado, la estela está intacta (Norman 1976: 92).

La estela se sitúa en el grupo A del sitio (Figura 1.3, Figura 3.18). Es esta una plaza en cruz y está conformada por los montículos 56, al norte; 55, al oeste; 57, al este; y 58, al sur. Al norte del montículo 58 encontramos una hilera de tres estelas, estando situada la estela 2 al medio. Al este se encuentra la estela 1 y al oeste la estela 3. La estela 2 es la única que no tiene altar asociado, mientras que las otras dos sí tienen (el altar 1, la estela 1; el altar 2, la estela 3).

2.1.2. Descripción⁷⁶

La estela 2 cuenta tanto con banda superior como con banda inferior, que enmarcan la escena. En la banda superior podemos distinguir dos líneas horizontales paralelas. Sobre ellas observamos en el centro un elemento con forma

este tipo de piedra abundaba en la zona así que era de fácil obtención, lo que podría haber motivado su uso (la roca empleada para las estelas de la Península, por otro lado, es a menudo la calcita, abundante en aquella zona). Sin embargo, las razones para la elección de la roca volcánica pudieran haber sido otras, aunque de momento no tengo suficiente información como para afirmarlo o para aventurar una hipótesis.

⁷⁵ Ya hablé en la introducción sobre el daño intencional realizado a las estelas y como éste podría realizarse con el fin de acabar con la agencia del objeto. El hecho de que este tipo de daño también pareciera surgir en Izapa indicaría que las estelas izapeñas también hubieran tenido agencia y hubieran sido consideradas personas. En el caso concreto que nos ocupa, la posibilidad de que se trate de daño intencional es reportada por Norman (1976: 92): sin embargo, el hecho de que el daño se haya realizado en la zona de la cabeza parece suficiente para indicar que, efectivamente, fue deliberado: en área maya es recurrente que en las manifestaciones plásticas las cabezas sean mutiladas, lo que sugiere que estos daños no eran accidentales.

⁷⁶ De aquí en adelante, al describir, cuando se empleen términos como arriba o abajo, superior o inferior, izquierda o derecha, etc., se hará con respecto al observador, a no ser que se indique lo contrario.

de U. A la izquierda hay dos líneas diagonales que van de izquierda a derecha de manera descendente. A la derecha del elemento con forma de U parece vislumbrarse otra línea diagonal que va de izquierda a derecha de manera ascendente. Bajo las dos líneas horizontales al centro vemos dos rectángulos cuyos lados laterales son más largos. Junto a estos, hay dos volutas que se curvan hacia fuera. La banda inferior consiste en cuatro líneas horizontales.

Además de por las bandas superior e inferior, la escena queda enmarcada en un rectángulo. La figura predominante de la escena ocupa toda la mitad superior. Se observa una figura que mezcla elementos antropomorfos y zoomorfos (de ave). Arriba a la izquierda se distingue la cola⁷⁷ y debajo de ella hay un rectángulo con un elemento en forma de U inscrito en él. A la derecha de la cola están las piernas, dobladas hacia el mismo lado. Bajo ellas se encuentra el cuerpo; éste se divide en dos secciones, cada una con varias líneas curvas en su interior, así como un punto negro en la sección inferior. A los lados se observan las alas: arriba las plumas de estas y debajo, en cada una de ellas, un elemento compuesto por dobles bandas que se curvan hacia la izquierda, una cruz de San Andrés al centro, y luego dobles bandas que se curvan hacia la derecha. Bajo las alas surgen las cabezas de dos serpientes, una por cada ala, que miran hacia los lados de la estela. Cada una de estas cabezas se divide en tres secciones, dos lados de los que surgen volutas y una sección central en la que se representa el ojo como un punto, inscrito en un elemento rectangular. En cada una de las dos serpientes, en la sección más cercana al extremo de la estela (de cada lado), surge otra voluta a la manera de colmillo. Entre las dos serpientes y bajo el torso se sitúa una cabeza humana que se gira hacia la izquierda. Existe una orejera al lado derecho. Bajo la cara (según la perspectiva del espectador, no del personaje) vemos un tocado de ave: arriba de todo está el pico, luego el ojo y más allá una serie de elementos geométricos que forman parte del tocado.

El segundo elemento que llama nuestra atención es un ser reptiliano que se encuentra en la base de la estela al centro, ocupando la mitad de la sección inferior.

⁷⁷ Es curioso que la cola está desconectada del resto del cuerpo de este ser. Pudiera ser que falta alguna línea que conectara ambos motivos. Si no, tal vez se tratara de elementos separados.

La cabeza se sitúa a la izquierda, mirando hacia ese mismo lado. Se distinguen, empezando por el lado izquierdo, una serie de volutas que sobresalen a la manera de bigotes. A continuación se aprecia, arriba, la fosa nasal y, a su derecha, el ojo con la ceja por encima. Bajo la fosa nasal se distinguen las fauces con una protuberancia sobre estas. También se prolonga la comisura de la boca y a la derecha del ojo vemos sobresalir una voluta. Tras la cabeza, a la derecha, se distingue un cuerpo tubular. Se dobla por la mitad y lleva inscritas tres líneas que lo atraviesan. Termina el cuerpo en cinco prolongaciones.

Entre estos seres que he mencionado, el ser con características antropomorfas y zoomorfas (de ave) y el ser reptiliano, hay un árbol, ocupando la parte superior de la mitad inferior. Se trata de un árbol achatado perfilado de manera muy naturalista. En su parte superior el tronco se divide en cuatro ramas que se extienden hacia los lados. De ellas salen elementos rectangulares dispuestos en hileras y que parecen ser hojas. Por otro lado, está cubierto de círculos que son seguramente frutos.

A cada uno de los lados de la estela, un poco más abajo que la cabeza del ave y junto al ramaje del árbol, hay un personaje que mira hacia el centro. Los dos tienen los brazos extendidos hacia el ave. Llevan sendos tocados que se extienden por la espalda, un cinturón con una prolongación larga en el centro, muñequeras y tobilleras.

2.1.3. Estudio de sus elementos

Contamos con siete elementos en la estela: una banda superior, una banda inferior, un ave (o un ser antropomorfo con características de ave), un árbol, un ser reptiliano y dos seres humanos.

1) Las bandas superior e inferior

Estas bandas han sido interpretadas como las fauces del monstruo olmeca: diversos monumentos del Preclásico medio, como por ejemplo el mismo monumento misceláneo 2 de Izapa (Figura 2.2), muestran figuras humanas en la

boca abierta de un ser que se entendió como felino (Stirling en Quirarte: 35) . Sin embargo, tanto Jacinto Quirarte (1973: 35) como Mercedes de la Garza (1998: 145) opinan que en realidad se trata de un ser que combina las características de varios animales, entre ellos el jaguar y la serpiente. Jacinto Quirarte (1973), además, divide estas bandas que enmarcan la escena como celeste y terrestre, pues según él, las escenas, más que situarse en el interior de la tierra (el interior del dragón), se emplazan en la superficie de la tierra (1973: 37).



Fig. 2.2: Monumento misceláneo 2 de Izapa (Guernsey 2006: Fig. 2.26)

La banda inferior de esta estela no presenta grandes problemas, ya que está compuesta tan sólo por varias líneas horizontales. Debe tratarse de la superficie sobre la que se asientan el resto de figuras.

La banda superior, en cambio, es más compleja. Además de las bandas diagonales distinguimos en ella dos motivos: el motivo en forma de U, y el motivo llamado por Sanja Savkic en su tesis de doctorado (2012) J, I, J invertida (aquí J, I, I, J invertida). En cuanto al segundo, según la misma autora (2012: 155) se trata de las fauces del jaguar, aunque también pudiera tratarse de los colmillos de la serpiente, entre los que se encuentra la lengua bífida de este animal. Para la hipótesis de la lengua bífida me apoyo en la banda superior de la estela 21 de Izapa que, tanto en el dibujo de Norman (1976: Fig. 3.20) como en el de Ajax Moreno (2007:Fig. 13.19) presenta dos bandas que se curvan hacia los lados (Figura 2.3).

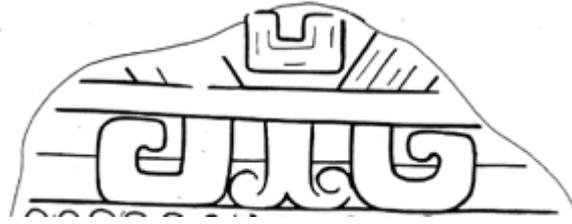


Fig. 2.3: Banda superior de la estela 21 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno (2007:Fig. 13.19)

El motivo en forma de U, en cambio, merece un mayor análisis. Esta forma ha sido relacionada por Quirarte (1976: 78) con el jaguar y por Mercedes de la Garza (1998: 149) con la serpiente. Esto podría tener sentido si tenemos en cuenta que dentro del estilo IAM, gran parte de las veces, este elemento aparece en la banda superior, relacionándose así con el jaguar-serpiente. Por tanto, la encontramos en varias estelas, como U en su posición original, invertida o ladeada. De esta última manera está en la estructura G-103 Sub 2 de Río Azul, fechada para el Preclásico Tardío, si bien este fechamiento se hizo estilísticamente por su parecido con el estilo IAM (ver Grazioso *et al.* 2006: Fig. 3).

No obstante, esta figura aparece en las escenas dentro de diversos contextos, tanto en manifestaciones plásticas del estilo IAM como del preclásico maya (Figura 2.4). En las estelas 3 y 6 de Izapa aparecen emergiendo de las fauces de una serpiente-dragón y portan a lo que parece una figura antropomorfa en su parte superior; en la estela 26 de Izapa, muy mal conservada, parecen flotar a lo largo de la escena con ciertos personajes encima; en la estela 74 de Tak'alik Ab'aj aparece de manera muy parecida a las bandas superiores, dentro de un elemento trifoliado semejante a las plantas del maíz olmecas que derivan en la diadema del Dios Bufón; en la estela 25 de Kaminaljuyú flota también, con un personaje encima, lo que ha llevado a Parsons (1988: 18) a decir que se trata de la luna, misma identificación que hace Norman (1976:44). No obstante, en el área maya, para el Preclásico, aparece en otro tipo de situaciones, como por ejemplo en los ojos de los mascarones de la estructura 1 del grupo 1 de Cival. En los murales de la estructura Sub-1A del Edificio de las Pinturas de San Bartolo es muy recurrente (y suele estar relacionado con el color amarillo): aparece varias veces en la banda inferior que enmarca la escena (que también presenta el elemento J, I, J invertida), también lo encontramos en el cuerpo de los árboles, guajes y elementos vegetales, sobre el

cuerpo de los personajes inscritos en el elemento cuadrifoliar y en algunas de las vestimentas de los personajes (sobre todo en tocados y cinturones) (Savkic 2012: ver lám. 2).

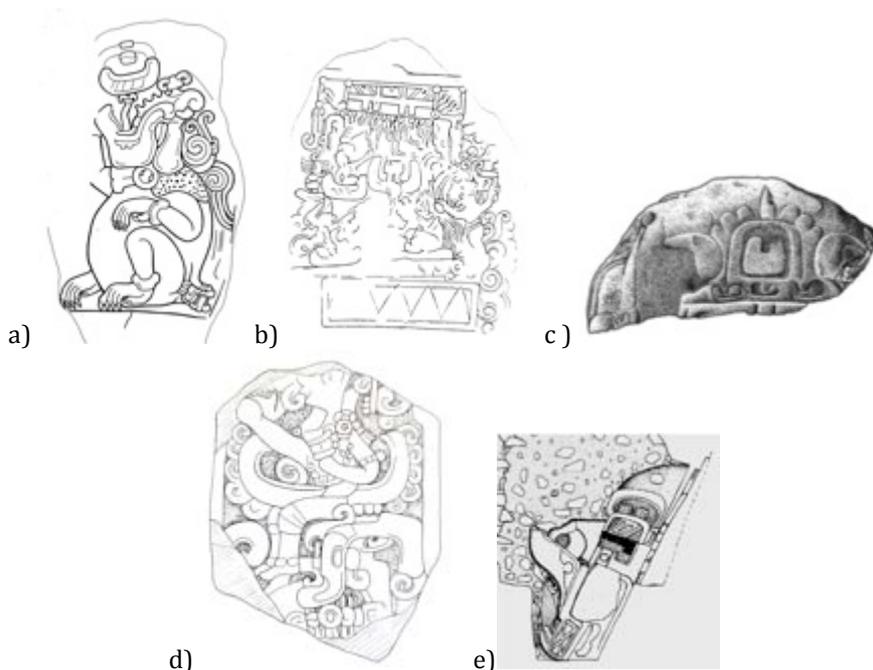


Fig. 2.4: Elementos en forma de U en varios monumentos. a) Estela 6 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.18); b) Estela 26 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.25); c) Estela 74 de Tak'alik Ab'aj (Schieber y Orrego 2010b: Fig. 3); d) Estela 25 de Kaminaljuyú (Parsons 1988: Fig. 1.6); e) Estructura 1 del Grupo 1 de Cival (Savkic 2012: Fig. 34a)

Por los contextos presentados considero que este elemento con forma de U se empleaba para señalar elementos que estaban en otro plano de existencia. En San Bartolo, por ejemplo, creo que se utiliza para marcar que la escena ocurre en un marco no humano; en Cival marca el distinto carácter ontológico del ámbito en el que se sitúa el ser del mascarón; en las estelas 3 y 6 de Izapa podría señalar seres que emergen de otro plano a través de la serpiente, al modo de las serpientes de la visión del Clásico maya (ver, como ejemplo, el dintel 25 de Yaxchilán); en la estela 25 de Kaminaljuyú estaríamos ante un ser de ese otro plano. En los abundantes casos en los que lo encontramos en la banda superior de una estela, podría estar haciendo referencia, tal vez, al cielo como un ámbito ontológicamente distinto.⁷⁸

⁷⁸ Alberto Morales (2015: comunicación personal) hace una muy interesante para este elemento en U. Así como en el cuerpo del texto yo sugería que el elemento J, I, J invertida podía hacer referencia a las fauces de la serpiente (con la lengua bífida en medio), el investigador mayista plantea que los hocicos de algunas serpientes forman esta misma U, por lo que esta sería un elemento más de la faz del ofidio. Su aparición en las bandas superiores podría, de esta manera, no referirse al cielo como

2) *El ave*

Esta figura ocupa más de la mitad de la escena y es la que, visualmente, más capta nuestra atención; planteo, por tanto, que se trata de la figura principal de la escena. No es, sin embargo, un ave zoológica, sino que se trata de un personaje vestido de ave. Esto lo apreciamos debido a que bajo la cabeza del ser aparece una cara humana, así como a que las piernas son de aspecto humano. Por otro lado, mientras que su forma es de ave, discernible sobre todo a partir de las plumas y las alas, presenta cabezas de serpiente en la parte superior de las alas (como es una figura descendente, en la parte inferior de la imagen), así como en la testa del ser (que no la humana). En el dibujo de Ajax Moreno distinguimos además cómo en el tórax del ser aparece un ojo similar a los ojos serpentinos de las alas y de la cabeza.

Estas características serpentinas, junto al labio prominente del ser, lo identifican con lo que Bardawil (1976) ha llamado Deidad Ave Principal y Maudslay (en Bardawil 1976:195) pájaro-serpiente. Este tipo de ave, tan presente en el estilo IAM, es muy común en el arte maya contemporáneo a Izapa (Figura 2.5): en San Bartolo y en la estela 2 de El Mirador, por ejemplo, la encontramos también bajando hacia un árbol.⁷⁹ En otros casos la encontramos posada sobre el árbol, como en el dintel 3 del Templo IV de Tikal: esta ave posee unas convenciones muy parecidas a la de la estela 2, pues también apreciamos los motivos en forma de

un ámbito ajeno a lo humano, sino a la serpiente como elemento comunicador de distintos planos ontológicos (como hace en los murales de la estructura Sub-1A) de San Bartolo). Es, a mi juicio, una hipótesis muy sugerente que merece ser tenida en cuenta.



Fig. 0.2: Cabeza de serpiente en la que el hocico toma forma de U.
<http://www.fondosni.com/wallpapers-gratis/Cabeza-de-serpientes/640x480.html>

⁷⁹ Sonia Lombardo (1996: 23), aunque aplicándolo para el arte teotihuacano, considera que la razón de ser de las figuras descendentes que aparecen boca abajo en la pintura se debe a una convención para plasmar la perspectiva, así los elementos más altos estarían más lejanos. De ser esto correcto, el ave de la estela 2 no estaría bajando sino que estaría llegando desde la lejanía. Esto podría adquirir sentido si consideramos que las bandas superiores e inferiores pueden ser unas fauces de serpiente, como expuse en el apartado anterior: de este modo, el ave podría estar surgiendo del interior del animal para aproximarse al árbol; la aparición de seres surgiendo de la boca de un ofidio son abundantes en la plástica maya, como en el dintel 25 de Yaxchilán.

Cruz de San Andrés en sus alas.⁸⁰ Estas cruces pueden ser sustituidas por glifos de *k'in* (“día”, “sol”) y *ahk'ab* (“noche”, “oscuridad”) en ciertas aves, como la del altar 9 de Kaminaljuyú.



Fig. 2.5. Otros ejemplos preclásicos del Ave Deidad Principal. a) Detalle de la pintura mural de San Bartolo (Savkic 2012: Fig. 35). b) Estela 2 de El Mirador (Savkic 2012: Fig. 35). c) Dintel 3 del Templo IV de Tikal (Taube 1987: Fig. 2.c). d) Altar 9 de Kaminaljuyú (Parsons 1986: Fig. 140)

Este tipo de ave, aunque con ciertas modificaciones (ver Bardawil 1976), va a ser muy común en la plástica maya del Clásico, como se puede observar en los relieves palencanos (Figura 2.6). Aquí ha sido identificada con Itzam Yeh o Itzamnaaj: ciertos autores (por ejemplo, Bardawil: 1976: 208; de la Garza 1995: 14) consideran que se trata del *nagual*, *way* o *alter ego* de la deidad.

⁸⁰ Observemos, además, que en la estela 2 de Izapa las cruces de San Andrés aparecen inscritas en sendos elementos J, I, J invertida.

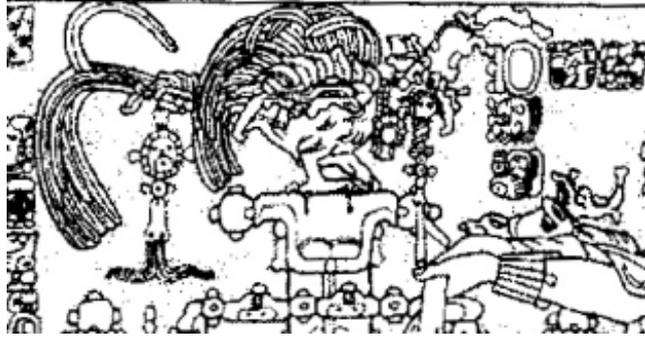


Fig. 2.6: Detalle del relieve del Templo de la Cruz. Dibujo cortesía de la Glifoteca del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Las aves, que muchas veces se encuentran sobre los árboles dentro del arte mesoamericano, se han considerado como manifestaciones de lo celeste (de la Garza 1995; Guernsey 1997: 52; Callaway 2006: 21, entre otros). Esto pudiera verse reforzado por la presencia de las serpientes sobre el ave (en lenguas mayences las palabras para serpiente -kaan- y para cielo -ka'an- son parecidas, en tiempos prehispánicos ambas podrían haber sido homófonas); de las cruces de San Andrés en las alas (que en área maya se han asociado con el sol, *k'in*, y que son un elemento apreciable en las bandas celestes) y la del elemento en forma de U que aparece en la cola del ave (y en el dibujo de Norman, en el cuerpo de esta), recurrente en las bandas celestes.

La Deidad Ave Principal, en muchos casos, ha sido asociada con el Vucub Caquix del *Popol Vuh*, vinculación que también se ha establecido para los pájaros de Izapa. No obstante, como veremos en el siguiente apartado dedicado al análisis de la escena, la distancia temporal entre las dos fuentes dificulta la viabilidad de esta conclusión.

3) *El ser reptiliano*

El ser que se encuentra bajo el ave tiene un aspecto reptiliano no identificado con ninguna especie zoológica en concreto. Su cabeza, de la que es significativo el labio prominente, no puede relacionarse con un animal determinado; en cambio, el cuerpo tubular puede identificarse, o bien con el cuerpo de una serpiente, o bien con la extremidad superior de una especie similar a un lagarto o cocodrilo, en cuyo caso las cinco prolongaciones serían las garras.

Es frecuente apreciar reptiles de aspecto más o menos cocodriliano en la base de los árboles. Según Mercedes de la Garza se trata del dragón que, en el acto de creación, fue partido para separar el mundo en cielo y tierra: el dragón superior sería el ave o el cocodrilo cósmico (ver de la Garza 1995, 1999; Velásquez 2006; Arias 2007) y el dragón inferior sería éste, *Itzam Cab Ain*, que es la manifestación de la tierra.⁸¹ Por otro lado, existen algunas imágenes en las que encontramos la tierra presentada como un cocodrilo o dragón flotando sobre el agua, como en la lámina 4 del *Féjerváry-Mayer* (Figura 2.7). En el caso de la estela 2, por tanto, el ser bajo el árbol sería la tierra (Quirarte 1976:76, Arellano 1995).



Fig. 2.7: Detalle de la lámina 4 del *Códice Féjerváry-Mayer* (Arias 2007: Fig. 73)

4) El árbol

Encontramos un árbol entre el ser reptiliano y el ave. Las distintas funciones que se han atribuido al árbol ya las vimos en el capítulo anterior. Sin embargo, recordemos el papel que se le ha atribuido como *axis mundi*: vemos como aquí el árbol se relaciona con dos elementos que habitualmente forman parte de la convención plástica del árbol: un ave en su parte superior y un dragón en su parte inferior (aunque el ave se encuentre en su versión descendente y no posada sobre el árbol, como en la estela 2 de El Mirador o una de las aves de la pintura mural de San Bartolo). El posible papel de este árbol como eje cósmico se analizará en el siguiente capítulo (ver apartado 3.4.). Por otro lado, vemos como el árbol sitúa la escena espacialmente para ciertas actividades que se realizan en torno a él, en el sentido integrador de la comunidad ya señalado (ver apartado 1.4.5.). Así, el árbol es un elemento importante del espacio en que se desarrollan dichas actividades.

⁸¹ Los dragones según esta autora (1995, 1999) son seres que se asocian con la totalidad del cosmos al presentar características de animales celestes, acuáticos y terrestres. Estos seres pudieran derivar del motivo olmeca garra-mano-ala (Joralemon 1976).

5) *Los dos personajes humanos*

Vemos dos seres humanos en torno al árbol que están interactuando entre sí y con el ave. Por un lado el personaje de la derecha mira hacia el de la izquierda (y parece que porta un elemento redondo), mientras que el de la izquierda mira hacia arriba y apunta al ave con su índice. Esta postura del índice levantado ha sido sugerida como un elemento para señalar la comunicación o diálogo (Savkic 2012: 92). Ambos personajes portan tocado (en el de la izquierda se ve un ser de aspecto zoomorfo), lo que sugiere tal vez una función ritual.

Es posible que el elemento que porta el personaje de la derecha (y que sólo se aprecia en el dibujo de Ayax Moreno) se trate de una bola de resina, tal vez para ser utilizada en un ritual.

2.1.4. Análisis de la escena

Esta escena ha sido relacionada varias veces con una escena del *Popol Vuh* (Taube 1987: 4; Constance Cortez en Taube 1987:4; Barba 1990; Lowe *et al.* 2000: 325, entre otros): los personajes serían así los dos gemelos del *Popol Vuh* que estarían atacando al ave que se encuentra sobre el árbol, que sería Vucub Caquix; la posición descendente del ave estaría, por tanto, mostrando el momento en que cae del árbol (ver Christenson 2012: 140). No obstante, no creo que esta manera de acercarse a la estela sea la más correcta debido a varios factores: 1) por la distancia temporal que existe entre la fase Guillén para la que se han fechado las estelas y el s. XVI, momento en que fue redactado el *Popol Vuh*, más de 1.500 años de diferencia; 2) porque la convención de presentar a un cerbatanero atacando a un pájaro en un árbol existe en grupos mesoamericanos distintos al maya, como en los códices mixtecos (considerando además que parece que los habitantes de Izapa fueron mixe-zoques y no mayas) (Figura 2.7); 3) no se aprecia tampoco aquí la convención de la cerbatana en la que los distintos autores se apoyan para afirmar que una imagen se corresponde con esta escena de la narración *k'iche* (como por ejemplo, en el caso de la vasija K1226, el vaso del cerbatanero,⁸² o la K4546). Veo, en cambio, la necesidad de acudir a propuestas alternativas que no partan de una

⁸² Traducción de la autora para 'Blowgunner vase'

comparación aislada de motivos con más de un milenio de diferencia, como la que propongo a continuación.⁸³



Fig. 2.7: Ejemplo de cerbatanero disparando al ave en un códice mixteco. 2 Lluvia Sol-Jaguar caza unas aves para el padre de su futura esposa con el fin de poderse casar. Detalle de la lámina 38 del *Códice Bodley* (www.famsi.org)

El elemento principal de la imagen es, como dije en el apartado anterior, el ave que ocupa casi todo el espacio. Esta no es un ave en sí sino que es un personaje con vestimenta de ave, por lo que creo que se trata de un individuo en transformación.⁸⁴ Sabemos que la transformación es importante en los ritos chamánicos –siguiendo la denominación tradicional- (de la Garza 2012: 156). Sin embargo, considero que los ritos de transformación no han de ser interpretados como una especie de éxtasis para elevarse a lo sagrado, como lo entendía Eliade (1997:114), sino como una relación con seres pertenecientes a ámbitos

⁸³ Aunque no creo que los escultores de las estelas estuvieran, ni en el caso de esta estela ni en el de las siguientes, plasmando narrativas del *Popol Vuh*, la identificación de otros autores con este me parece sugerente. Como expuse al comienzo del capítulo, la relación que cada persona establece con una imagen es distinta y su razón de ser va cambiando según sea quien se encuentre delante. Más allá de estar ante un elemento de que permanece del Preclásico al Posclásico, las convenciones artísticas van cambiando según la persona que se acerca a ellas, siendo posible que elementos del pasado sean reutilizados por grupos posteriores para crear sus propias convenciones. Lo que ha llegado a nosotros es la reelaboración de las ideas preclásicas y clásicas por grupos del Posclásico, de ahí que ciertos investigadores las hayan detectado en imágenes anteriores.

⁸⁴ El que ciertos humanos adopten rasgos animales ha sido interpretado por algunos autores (De la Garza 2012: 151) como técnica o método de transfiguración. Por otro lado, aquí el humano está llevando una indumentaria de ave (se distingue al humano bajo la vestimenta). En antropología mesoamericana se ha observado como el hecho de portar una vestimenta de un determinado ser hace que la persona que viste de esa manera integre la alteridad de ese otro ser en su propia persona, pues el vestido es una parte constitutiva del cuerpo (ver Pitarch 2013: 105). Así, es una manera de adoptar la perspectiva de otro ser para comunicarse con él; el personaje no deja de ser humano pero es, al mismo tiempo, un ser que pertenece a una realidad ontológica diferente. Para el lector interesado en la ‘alteridad constituyente’, ver Erikson (1999: 346), Fujigaki (2015).

ontológicamente diferentes en la que, para poder establecer la comunicación, el ser humano ha de sufrir un cambio corporal con el fin de adquirir la misma perspectiva que aquellos con los que se comunica (ver Pitarch 2013: 105; Romero López: 2011).

En este sentido, parece que los dos seres humanos que se encuentran en torno al árbol se están comunicando con el personaje-ave. En concreto, el personaje de la izquierda levanta el dedo hacia al árbol que, como vimos, pudiera ser una convención para señalar la comunicación. Es más, este personaje porta un tocado que, según el dibujo de Ajax Moreno, parece de un ser zoomorfo; este tocado sugiere un estado de transformación. Su compañero parece llevar el mismo tocado, aunque no se aprecia la cabeza zoomorfa en él. La relación de los dos humanos con el ave pudiera establecerse de distintas maneras:

- Estos dos personajes son los que están llevando a cabo el ritual (la comunicación con otro plano ontológico) y se están comunicando con el ave.
- El ave es la misma persona que uno de los dos personajes que están llevando a cabo el ritual; el ave y el personaje serían dos partes de un cuerpo dividual. Así, el humano, en el plano ontológico diferente, es el ave. Sin embargo, aquí tendríamos que apostar por uno de los dos humanos que aparecen: tal vez podría tratarse del de la izquierda, por ser el que establece la comunicación más directa.
- Pudieran tratarse de tres estadios del proceso de transformación en el que el personaje de la derecha pasa a ser el de la izquierda, más involucrado en el rito, y de ahí se convierte en el ave.

Entre estas distintas posibilidades abogo por la segunda opción, aunque no me gustaría desechar completamente las anteriores. Esto se debe a que entiendo que en un rito de transformación la persona se desdobra corporalmente en otro ser que opera en el otro plano ontológico. Sin embargo, nos quedaría la duda de la función del segundo ser humano.

Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante un rito de transformación para comunicarse con otro tipo de seres⁸⁵. Este rito se desarrolla en torno a un árbol; como vimos en el anterior capítulo, los árboles son sitios propicios para que se distintos ritos se emplacen en torno a él (ver apartados 1.4.2. y 1.4.5.). Adelanto pues la función que creo que tienen los árboles en Izapa: la de ser instrumentos que favorecen la comunicación con seres no humanos, pues debe haber una razón para que los rituales se realicen, preferentemente, junto a él.

Quiero apuntar aquí que Julia Guernsey ya ha propuesto anteriormente que este tipo de aves son personajes en el transcurso de un rito de transformación relacionado con el chamanismo (ver Guernsey 1997, 2006): ella apunta que se trata de un rito que permite legitimarse al gobernante. No obstante me gustaría señalar que no me parece que haya suficiente evidencia para afirmar que se trata de un gobernante, por un lado, y por otro, creo que el ritual tiene como objetivo más comunicar que legitimar (aunque puedan legitimar al mismo tiempo, su principal función es la de comunicar).

⁸⁵ Se podría argumentar que, si lo que estamos viendo es el proceso de transformación de unos humanos en ave para poderse comunicar con otros seres, entonces la idea de que estos humanos se están comunicando con el ave (como señala el dedo levantado) se invalida. Sin embargo, el ser humano transformado mantiene, como veíamos en la nota 84, su condición humana, pero a la vez es un ser perteneciente a un ámbito ontológico diferente. En ese sentido, los humanos participantes en el rito (su condición humana incluida) se comunican con él (en su forma de ser perteneciente a otro ámbito de existencia).

2.2. LA ESTELA 5



Fig. 2.8: Dibujo de la estela 5 realizado por Ajax Moreno (Clark 1999)



Fig. 2.9: Estela 5. Dibujo efectuado por Ajax Moreno (2007: 13.7)⁸⁶

⁸⁶ Existen dos dibujos de esta estela elaborados por Ajax Moreno (Clark 1999, Moreno y Clark 2007: Fig. 13.7). El segundo fue elaborado tras las críticas que sufrió la versión preliminar publicada en 1999 (Moreno 2007: 279-280). Para la descripción hemos utilizado la versión más reciente, pues su autor la considera más cercana al original.



Fig. 2.10: Dibujo de la estela 5 realizado por Garth Norman (1976: Fig. 4.1)

2.2.1. Caracterización física

La estela mide 158 cm de alto, 160 cm de ancho y 84 cm de grosor (en su punto más delgado) (Norman 1976: 166). La piedra utilizada pudiera ser andesita: contiene abundantes fenocristales de plagioclasa que miden alrededor de 1mm, a su vez subordinadas a piroxeno negro, en una matriz afanítica gris (Norman 1976: Tabla 1). El aspecto de la estela es, al contrario de las demás estelas, que tienen una forma más bien rectangular, casi cuadrado, lo que le da una sensación de voluminosidad.

En cuanto a su conservación, la estela 5 ha sufrido una avanzada erosión, siendo el cuarto inferior izquierdo el mejor conservado. La superficie se ha descascarillado en las extremidades del panel superior (aunque tres cavidades grandes del lado

central izquierdo pueden ser imperfecciones de la piedra)⁸⁷. Por otro lado, es posible que haya ocurrido algún daño intencional en la sección inferior del tronco del árbol (Norman 1976: 166).

La estela se encuentra en el grupo A (Figura 1.3, Figura 3.18). Está frente al montículo situado más al norte, el 56, localizándose al sur de este. Es este el montículo que más estelas tiene: una alineación de cinco estelas y frente a esta, al centro, una estela más, la 6. La estela 5 se encuentra a la izquierda de la alineación, seguida por la 7, la 4, la 25 y la 26. No tiene altar asociado.

2.2.2. Descripción

La estela 5 presenta tanto banda superior como banda inferior. El elemento predominante de la superior es una franja horizontal que la divide en dos por la mitad. En la sección superior apreciamos distintos elementos geométricos. A la izquierda hay un elemento en forma de U diagonal (descendente de izquierda a derecha), situado entre dos bandas diagonales (en la misma dirección). En el centro hay otro elemento con forma de U, rodeado por arriba y por los lados con dos bandas semicirculares. A cada uno de los lados de esta figura hay dos bandas que se curvan en un ángulo de 90° hacia arriba y hacia el lado más cercano de la estela. A la derecha hay un elemento más en forma de 'U' diagonal entre dos bandas diagonales, de manera simétrica al de la izquierda. Detrás de estos elementos geométricos hay cuatro líneas horizontales. En la sección inferior encontramos otra serie de elementos geométricos. De izquierda a derecha son los siguientes: un semicuarto (la mitad inferior), un rectángulo vertical, dos semióvalos verticales (la mitad inferior), otro rectángulo vertical y, finalmente, una banda vertical que se gira en su extremo inferior en un ángulo de 90° hacia afuera.⁸⁸ También detrás de estos elementos geométricos hay tres líneas horizontales.

⁸⁷ A pesar de que Norman habla de sólo dos cavidades, estas parecen ser tres: una en la mitad de la serpiente izquierda y las otras dos afectan al personaje principal del sector izquierdo: una junto a la pierna izquierda y la otra junto al brazo derecho.

⁸⁸ La simetría de las bandas superiores permite pensar que el semicuarto de la izquierda es también una banda vertical que se gira en hacia fuera (como el elemento de la derecha) y que, el

La banda inferior está formada por un rectángulo horizontal que tiene otro inscrito en su interior. En el centro se vislumbra lo que parece ser un triángulo. A la izquierda hay otros dos más que tienen en su interior, en la base, un elemento formado por un rectángulo con dos cuadrados prominentes arriba. Además, dentro del rectángulo hay tres líneas horizontales. Bajo el rectángulo hay una fila de espirales que continúa por el lado derecho de la estela, hasta aproximadamente la mitad de la piedra. Sobre estas espirales hay una serie de puntos.

El elemento principal de la escena es un árbol que se sitúa en la mitad de la estela, de arriba abajo, solapándose con la banda superior y la banda inferior. El tronco es largo y ocupa casi toda la escena. En su parte superior está decorado por líneas diagonales hacia los dos lados que forman cuadrados. Cerca de la banda superior se abre en ocho ramas, hacia arriba y hacia los lados. Sobre las ramas hay varias hojas, en las que se distinguen la nervadura. Se trata de un árbol frondoso. Hay además numerosos círculos entre las hojas y un ave del lado derecho.

En la mitad del tronco éste queda interrumpido por una figura antropomorfa que ocupa la mitad derecha del tronco del árbol. La figura está de perfil mirando hacia la derecha. El tocado está formado por una figura rectangular y, debajo suyo, se encuentra la cara. No se aprecia el ojo, tiene la nariz redondeada, el labio apenas se perfila con una línea y tiene la barbilla puntiaguda. Junto a la boca, en la parte inferior izquierda de la cara, vemos la orejera, formada por un cuadrado con otro inscrito en su interior y un punto en el centro. Bajo la barbilla hay una especie de rectángulo y, bajo éste, una banda puntiaguda que se estrecha en la base. Esto pudiera ser una barba. Bajo la cabeza está el torso; el personaje parece llevar una vestimenta larga hasta los tobillos, bajo la que se encuentran dos pies de perfil, uno delante del otro. Este hombre parece tener el brazo izquierdo (del personaje) estirado hacia delante, mientras que el derecho baja para luego doblarse en un ángulo de 90°, también hacia delante. En el lado izquierdo del tronco del árbol, tras

semicuartado se debe al dibujo del Ajax Moreno. En el dibujo de Norman (Figura 2.10) vemos como ambos parecen ser el mismo elemento.

la cabeza del personaje, hay un cuadrado con una cruz de San Andrés dentro. Bajo este cuadrado hay una serie de líneas curvas.

Abajo de estos elementos y del ser antropomorfo, el tronco del árbol vuelve a abrirse formando la figura de un ser de aspecto zoomorfo. En el lado izquierdo del tronco, arriba, hay un rectángulo horizontal que forma una ceja (el lado superior está punteado). Debajo de éste hay otro rectángulo con un círculo en su centro, es el ojo. A la izquierda del ojo hay un rectángulo marcado por una línea diagonal curva (descendente de izquierda a derecha) y un círculo con un punto dentro: es la nariz. Bajo esta está el hocico, que baja por el lado formando un ángulo de 90º; es ganchudo y prominente. En la parte inferior de la cara distinguimos varios círculos y de estos salen hacia abajo una serie de bandas, que pudieran ser parte de las raíces. También parecen ser raíces las barbas que se encuentran hacia la derecha de la cara, formadas por líneas diagonales (descendientes, de izquierda a derecha). Sobre estas supuestas 'barbas' está la orejera, formada por un cuadrado y una banda sobre él que se gira hacia la derecha en un ángulo de 90º. A la derecha de toda la cara se distingue un brazo o una pata que se curva hacia arriba del personaje para luego volver a bajar, convirtiéndose en una mano con dedos con aspecto de garras, que también pudieran ser raíces. A la altura de la muñeca se distingue, tras las barbas, un cuadrado.

El elemento principal del lado izquierdo del tronco parece ser un personaje de aspecto antropomorfo que se encuentra justo en medio de este espacio. Está de perfil, mirando hacia la derecha, e inclina ligeramente la cabeza hacia abajo. Tiene la cabeza chata y el hocico con dos labios picudos, parecido al de un ave. El ojo, rasgado, se encuentra sobre el pico y junto a este. Arriba y a la derecha, hay una serie de líneas que forman la ceja. Bajo el ojo, a su izquierda, vemos una orejera formada por un círculo con un punto en medio. Sobre la cabeza (tras ella), hay un elemento geométrico con varios puntos y dos cuadrados abajo, que recuerda la forma de un concha o caracol. Sobre la cabeza está el tocado, formado por un rectángulo. Sobre éste y sobre la frente surgen tres bandas curvas que terminan en espiral, como volutas. Bajo la cabeza está el cuerpo, que se inclina levemente hacia delante. Lleva una vestimenta que llega hasta la altura de las rodillas, bajo la que se

encuentran las dos piernas, una delante de otra. Sólo se ve un brazo, que baja para luego extenderse hacia delante. Varias líneas lo atraviesan y termina en algo parecido a una pezuña, orientada hacia arriba. Lleva banda horizontal en los tobillos y en los pies están decorados con diagonales hacia los dos lados que forman cuadrados. Sobre la espalda, encorvada, tiene unos elementos geométricos; uno de ellos se extiende hacia abajo y hacia la izquierda.

A la derecha de este personaje, dándole la espalda al tronco, hay otro personaje más bajo, de pie y de perfil. Lleva un tocado rectangular y bajo éste, a la izquierda, está la cara; a la izquierda y a la derecha del rostro se encuentra una orejera formada por un círculo con un punto en el centro. El ojo apenas se perfila con un círculo, tiene nariz ancha y abajo dos labios abultados. Una serie de líneas curvas recorren el carrillo y el mentón. Abajo está el cuerpo: extiende los dos brazos hacia delante y a la altura del pecho una banda horizontal cruza el torso. Las piernas son cortas y se encuentran una delante de otra. A la altura de las manos hay un elemento con forma de otra mano que parece colgar de ellas.

Entre estos dos personajes hay dos peces, uno al lado de otro. Arriba está la cara y, en ella, los ojos son apenas círculos. Su cuerpo lo recorren dos líneas verticales y a los lados del cuerpo están las aletas. Abajo del cuerpo tienen una banda horizontal que los atraviesa y en la parte inferior de esta se encuentra la cola con dos aletas. Estos peces pudieran estar colgado del brazo del personaje principal.

A la izquierda del personaje principal está la cara de un ser de aspecto zoomorfo; es una cara cuadrada. A la izquierda, arriba de todo, emergen hacia la izquierda dos volutas, una hacia arriba y otra hacia al lado. A la derecha de estas hay un elemento cuadrado rectangular; la mitad de la derecha se curva hacia el mismo lado y hacia abajo formando una espiral. Dentro de este elemento hay una serie de líneas y puntos. Debajo de la mitad izquierda de este elemento está el ojo, formado por un cuadrado que tiene dentro dos círculos concéntricos. A la derecha del ojo está la nariz, un rectángulo que dentro tiene un círculo y a su vez, dentro de éste un punto. De este círculo emergen dos bandas hacia delante que terminan con la

forma de unas manos humanas. Sobre estas hay unos círculos a la manera de muñecas o muñequeras.

Bajo el ojo y la nariz están las fauces, completamente abiertas. Ocupan dos tercios de la altura de la cara del ser. El labio superior es prominente y abultado; bajo éste se encuentra la encía, que termina en una especie de prolongación hacia delante y, bajo esta, aparecen los dientes. La parte de atrás de la boca es un rectángulo vertical que tiene decoración geométrica en su interior; destacan cuatro cuadrados pegados al lado izquierdo. En donde debería estar la mandíbula inferior hay un rectángulo y en su interior, a la izquierda, una cara de aspecto extraño que mira hacia la derecha. Tiene una ceja flamígera, bajo esta un ojo y a la derecha, la nariz. Bajo todo esto hay una boca alargada; el labio superior se prolonga mucho y cae sobre el inferior. Entre ambos parece haber unos dientes.

A la izquierda de la cabeza y bajo el elemento de las volutas hay otra serie de elementos. Bajo estos hay una cabeza que parece ser de ave que mira hacia la izquierda. Sólo se vislumbra el pico superior, que es abultado y cae como un gancho hacia abajo. Abajo hay un cuadrado que, en su interior, a la derecha, tiene un elemento en forma de estrella de varias puntas. Dentro de esta hay, a su vez, un rectángulo, que tiene también dentro un elemento en forma de U, girado en un ángulo de 90º hacia el sentido contrario a las manecillas del reloj. Abajo del todo hay otra serie de elementos geométricos que no se pueden distinguir muy bien.

Sobre la cabeza de este ser zoomorfo hay dos peces cuyas colas se insertan en la banda superior. Las colas tienen dos aletas y, bajo ellas, hay una banda horizontal. Luego se encuentra el cuerpo, con dos líneas verticales dentro del cuerpo. Abajo está la cabeza, formada por un ojo cuadrado con un semicírculo a la derecha (encima del ojo) y unos labios prominentes. A la izquierda de las cabezas vemos una aleta dorsal.

Debajo de la mitad izquierda hay un espacio ocupado por cuatro personajes. El principal es el segundo personaje comenzando por la izquierda. Es éste un individuo que se encuentra de perfil mirando hacia la derecha. Está sentado sobre

un elemento rectangular que tiene, a los lados, lo que parecen ser dos cabezas de perfil mirando hacia los extremos. Sobre este asiento están las piernas y a la izquierda empieza a elevarse el torso, inclinándose ligeramente hacia enfrente. El cuerpo está decorado con varias líneas y en el lado izquierdo, donde está la espalda, hay una fila vertical de círculos que pudiera ser la columna vertebral. El brazo izquierdo (del personaje) se extiende hacia enfrente y lleva una banda horizontal en la muñeca. En la mano, el dedo pulgar es bastante alargado y los demás dedos están recogidos. Entre el pulgar y el resto de dedos surge hacia enfrente un elemento puntiagudo. El brazo izquierdo se extiende hacia abajo para, a la altura del codo, doblarse levemente hacia delante. A la izquierda de la cabeza tiene una orejera formada por un círculo con otro dentro y, en el centro, un punto. Arriba de este círculo hay otro círculo. A la derecha está la cara: el ojo es un círculo, la nariz es pequeña y de la boca salen tres elementos puntiagudos a la manera de dientes. Debajo tiene un triángulo invertido que sugiere una barba. Sobre la cabeza es posible apreciar varias hileras horizontales de círculos y, encima, un gorro con forma de pico.

Este personaje está situado frente a otro que está también sentado y de perfil. Se miran mutuamente. Este personaje es más pequeño. Se sienta sobre la banda inferior con las piernas cruzadas y, bajo éstas, hay un círculo que pudiera ser una planta de pie. Sobre las piernas cruzadas se encuentra el torso, que tiene una banda horizontal a la altura de la cintura. Extiende los dos brazos hacia delante y tiene las palmas de las manos vueltas hacia arriba. En el cuello encontramos un círculo. Sobre el cuerpo está la cabeza: se ve la nariz redondeada y abajo, los labios, abultados, están abiertos. Lleva una orejera circular con un punto en el centro. El tocado es puntiagudo, parecido al del personaje anterior.

Entre estos dos últimos personajes hay un elemento formado por un rectángulo vertical con dos puntos en su interior. A los lados de éste hay varios triángulos y, en su parte superior, un rectángulo. Sobre el rectángulo emergen hacia arriba varias volutas.

Entre este personaje y el tronco del árbol hay otro personaje de tamaño pequeño. Está de pie, de perfil y mirando hacia la derecha. Los pies se apoyan sobre la nariz del ser zoomorfo de la base del tronco del árbol; se encuentra un pie delante del otro. Sobre éste hay un cuadrado que llega hasta la altura de la rodilla, podría ser una vestimenta. Arriba se ve la parte superior del cuerpo (los hombros) y los brazos se extienden hacia delante. La mano izquierda sostiene, hacia arriba, un objeto que tiene aspecto de mano (o de báculo que termina en mano). Sobre el cuerpo hay una cabeza muy redonda. Sólo se distingue la nariz, los labios abultados y la orejera, redonda y con un punto en el centro.

Por último, detrás del personaje con el gorro puntiagudo, en el extremo inferior izquierdo de la estela, hay otro personaje sentado, con las piernas recogidas, de perfil. Mira hacia la derecha y extiende los brazos hacia delante, ambos con bandas que cruzan las muñecas. La mano derecha (del personaje) sostiene un elemento rectangular que podría ser una tela; en cambio la izquierda sostiene una franja horizontal que tiene una cabeza en su parte superior. En el cuello el personaje tiene una hilera de círculos que formarían un collar. Arriba está la cara: el ojo es almendrado, la nariz pequeña y los labios abultados. A la izquierda hay una orejera. Arriba, el tocado está formado por tres bandas puntiagudas (como un elemento trilobulado) dispuestas de manera diagonal (descendientes de izquierda a derecha). A la izquierda de estas bandas caen hacia el suelo otras dos bandas.

En cuanto a la cabeza que sostiene la banda vertical, el ojo es de forma rectangular, con un punto en el centro. Abajo hay un hocico prominente, bajo éste hay una banda curva y bajo esta una hilera de círculos a la manera de dientes. A la izquierda de la cara hay una orejera formada por un rectángulo que dentro tiene un elemento en forma de U invertida.

Pasando a la mitad derecha de la estela, el personaje que más llama nuestra atención se sitúa de pie, de perfil, justo enfrente del personaje que interrumpe el tronco a la mitad. De hecho, la mano del personaje del tronco llega hasta la boca de el personaje que describimos. Éste es un personaje grande. Tiene su pie derecho (del personaje) adelantado al pie izquierdo. Arriba está el cuerpo: una banda

horizontal lo cruza a la altura de la cintura; banda que termina en una cara a la altura del vientre del personaje. Esta cara tiene el ojo rasgado, la nariz alargada y una mandíbula muy prominente. A la mitad de la boca hay un elemento puntiagudo que pudiera ser un diente. De esta cara baja una banda que llega a la espalda del personaje pasando por entre las piernas. Sobre la cara están los brazos del personaje, adelantados hacia delante. Las manos tienen forma de pezuñas y las muñecas las cruzan hileras de círculos. También hay una hilera de círculos a la altura del cuello. Sobre esta hilera está la cabeza: tiene ojo almendrado y nariz redonda abultada. Sobre el ojo hay un elemento flamígero que pudiera ser la ceja. A la derecha de la cara hay una orejera formada por un círculo con un punto en medio. De este círculo emerge hacia arriba una banda que se gira en la parte superior hacia la derecha y luego vuelve a doblarse hacia abajo.

Sobre la cara del personaje hay un cuadrado con las esquinas marcadas y líneas en su interior. A la izquierda del cuadrado hay un círculo y, sobre ambos, la cara de un ser de aspecto zoomorfo que mira hacia la izquierda. Tiene un ojo almendrado y a la izquierda de éste está el hocico, formado por un rectángulo con un punto en el centro. Abajo hay un gran labio superior y bajo éste, una hilera de círculos a la manera de dientes. Del labio superior sale, hacia delante y hacia arriba, una voluta. A su vez, sobre esta cara, hay una serie de bandas y elementos circulares y, a la izquierda, dos bandas con algo parecido a unas borlas que se adelantan hacia el árbol. Sobre todos estos elementos y entre las ramas del árbol está la parte superior de otro ser de aspecto antropomorfo, de tamaño muy pequeño. Lleva dos elementos cuadrados al cuello y de estos sale, hacia la izquierda y hacia arriba, una voluta que pudiera ser un brazo. Sobre los cuadrados está la cabeza mirando hacia la izquierda: el ojo se ve como una línea y tiene la nariz redonda. Porta un tocado que se eleva hacia arriba dividiéndose en dos volutas que giran hacia los lados.

A la derecha del personaje principal está la cabeza, de gran tamaño, de un ser zoomorfo que abre las fauces. La nariz la forma un elemento cuadrado con un punto en medio. A la derecha está el ojo, formado por una cabeza que mira hacia arriba y cuyo tocado es una voluta que gira hacia arriba también. Sobre la nariz y el ojo hay dos volutas grandes que giran hacia los lados. A su vez, sobre la voluta

izquierda se posa un ave con cabeza grande y pico largo. La cara zoomorfa tiene un labio superior abultado, abajo una línea curva y bajo esta un semicírculo. Bajo éste hay una hilera de puntos que serían los dientes, siendo el último puntiagudo. La banda que rodea la boca tiene varios elementos geométricos. Tras esta banda, a la derecha, hay otros elementos geométricos de los que surgen, hacia abajo, varias líneas verticales.

Dentro de las fauces de este ser zoomorfo hay otro personaje de pie y de perfil que mira hacia la izquierda. Tiene un tocado rectangular con otro rectángulo que se prolonga por encima. La cara apenas se dibuja con unas líneas y tiene una orejera circular, con un punto, a la derecha. Bajo la cara está el cuerpo: parece que extiende el brazo izquierdo hacia delante. La vestimenta le llega hasta las rodillas y, bajo esta, están las piernas, una delante de la otra. A la espalda del personaje, tras la cabeza, hay un elemento cuadrado con una cruz de San Andrés en su interior. De éste cuelgan tres bandas hacia abajo y, sobre él, hay un elemento geométrico que tiene forma de bulto.

Como en la mitad izquierda de la estela, en la mitad derecha también hay, sobre la banda inferior, una serie de personajes. El principal es el segundo empezando por la derecha. Está sentado de perfil y mira hacia la izquierda. Tiene las piernas recogidas y, bajo estas, parece haber la planta de un pie. Arriba está el torso, con una banda horizontal que le cruza en la cintura. Extiende los brazos hacia delante y lleva bandas que le cruzan la muñeca. Sobre el cuerpo está la cabeza: la nariz es recta y bajo esta están los labios abultados. A la derecha está la oreja, cuadrada. Sobre la cabeza está el tocado, formado por varios cuadrados. En la parte trasera se distinguen varias bandas que cuelgan verticalmente y, en la parte delantera del tocado, hay una cabeza pequeña. Esta cabeza lleva un elemento triangular en la boca. Sobre el tocado hay un elemento rectangular y, arriba de éste, hay dos volutas que giran hacia abajo y hacia los lados.

Frente a este personaje hay, sentado, otro más pequeño mirando hacia la derecha. Apenas se perfila con unas pocas líneas: tiene las piernas recogidas, extiende el brazo hacia delante y tiene una banda que le cruza la cabeza. La mano sujeta un

elemento vertical. Entre ambos personajes hay un elemento muy parecido al de la mitad izquierda: un rectángulo con dos puntos en el centro, triángulos a los lados y volutas sobre él.

Finalmente, en la esquina inferior derecha de la estela hay otro personaje. También está sentado con las piernas recogidas, bajo las que se ve la planta de un pie. Tiene una banda que le cruza la cintura. El tocado está formado por un elemento puntiagudo con varias líneas verticales en su interior. Tiene los brazos extendidos hacia delante, que sujetan una vara. Sobre la vara hay un elemento semicircular: la parte de abajo está decorada con líneas verticales y la superior lleva inscrita un cuadrado. Sobre éste semicírculo hay una cabeza pequeña de aspecto zoomorfo. El ojo es almendrado, la oreja redonda, tiene el labio superior más grande y abre las fauces mostrando los dientes. Frente a la boca emergen unas bandas horizontales.

2.2.3. Estudios de sus elementos

Se trata de una escena muy compleja ya que consta de numerosos elementos: una banda superior y una inferior, dos cabezas zoomorfas a los lados, un árbol en el medio de la escena con un ave en su parte superior y un dragón en su parte inferior, y varias figuras antropomorfas que realizan actividad ritual.⁸⁹

1) Las bandas superior e inferior

Como vimos en la estela 2, la banda superior es una manera de plasmar el cielo. Es posible apreciar aquí varios de los elementos ya estudiados para la estela 2: en la franja superior de la banda tenemos tres elementos en U, estando el central inscrito posicionado al revés en un motivo J, I, J invertida. Por otra parte, en la franja inferior contamos con un motivo J, I, J invertida espaciado, es decir, la I se ha cuadruplicado.

En cuanto a la banda inferior también podemos dividirla en dos. La franja inferior (y que sube por el lado derecho de la estela) se compone de unas volutas y puntos,

⁸⁹ Dada la complejidad de la escena, no se podrán analizar todos los elementos al mínimo detalle. No obstante, confío en resaltar lo esencial como para comprender la imagen en su totalidad.

así como líneas horizontales curvas, que parecen una convención para agua. En la parte superior se esbozan unos triángulos con un motivo geométrico en su interior. Varios autores han elaborado teorías sobre este elemento: Garth Norman (1976: 48-56) lo identifica como una variación del motivo en forma de T y argumenta que se trata del hocico de un jaguar; Newsome (2001:146), para Copán, considera que se trata de la hendidura de la cabeza del monstruo de la tierra y Guernsey cree que se trata de un tetrafoliar parcial (teniendo en cuenta que el tetrafoliar se asocia con la apertura de la cueva). Estas hipótesis no obstante se pueden conjugar: la cueva podría ser la boca del jaguar, que a la vez es una apertura del interior de la tierra (que se puede emplazar en las fauces o sobre la cabeza del monstruo). El emplazamiento de este motivo dentro del triángulo, tradicionalmente asociado con una montaña, podría identificar la entrada a un cerro: bien por la cima, bien por una cueva.

Sea como fuere, esta banda inferior parece ser la superficie terrestre, bajo la que se encuentra el agua (como manto freático o como inframundo). Sobre mis dudas con respecto a la identificación del agua que aparece en esta estela con el inframundo ya hablaré en el próximo capítulo.

2) *Las cabezas zoomorfas de los lados*

A sendos lados de la escena, enmarcándola de cierta manera, contamos con dos cabezas zoomorfas híbridas, que no se pueden identificar con ninguna especie en concreto. Esta característica, aunada a la presencia del elemento en forma de U en la cabeza de la izquierda, me inclinan a creer que se trata de criaturas pertenecientes a un plano ontológico diferente. Además, la parte superior de la cabeza izquierda parece presentar, tanto en los dibujos de Ajax Moreno como en el de Garth Norman, un elemento parecido a lo que en el Clásico maya se ha llamado el elemento distintivo del monstruo *witz*. Si juntamos este rasgo con el hecho de que las cabezas tienen las fauces abiertas, me inclino a pensar que se trata de este mismo monstruo: la tierra cuyas fauces son la cueva. Esto se refuerza si

consideramos que hay una figura humana⁹⁰ en el interior de la cabeza derecha, a la manera de 'El Rey' de Chalcatzingo (Figura 2.11).



Fig. 2.11: El Rey, Chalcatzingo. Tomado de Grove (2008: Fig. 2)

3) El árbol

Si los árboles en Izapa plasmaran la idea de *axis mundi* (ver discusión en el capítulo siguiente), éste sería el ejemplo por excelencia, ya que hunde sus raíces en la banda inferior terrestre y sus ramas se solapan con la banda celeste superior. La configuración del árbol es muy sencilla, pero aparecen una serie de elementos asociados a él que no podemos ignorar.

- Las raíces: están conformadas por las garras y la 'barba' de un ser zoomorfo con características de dragón. La forma de este dragón es igual que la de el dragón de la estela precedente, aunque algo más elaborada. Por tanto, afirmo que la función que cumple en la escena es la misma: la tierra.
- El ave en sus ramas, aunque no queda claro si se apoya al final de una de las ramas o sobre la cabeza zoomorfa de la derecha, está asociada al árbol. Al contrario del ave de la estela 2, esta no es un ser antropomorfo vestido como ave, sino que sí se trata del animal; tampoco cuenta con las características que definen a la Deidad Ave Principal. Aún así, está asociada también con lo celeste.
- El ser de aspecto antropomorfo que se solapa con el tronco del árbol. Para comenzar, me gustaría indicar que este ser sólo aparece en los dibujos de Ayax Moreno y que, ni en el dibujo de Garth Norman ni en las fotografías que

⁹⁰ Tanto esta figura como la del tronco del árbol, al ser analizadas aquí, no se estudiarán posteriormente en el espacio dedicado a las figuras antropomorfas.

dispongo de la estela parece mostrarse, por lo que no creo que esté presente (ver discusión del apartado 3.7). Garth Norman (1976: 202-206), al no ver a este personaje, discurrió que el tronco se hallaba interrumpido o partido, como el Tamoanchan del centro de México; otra vez la distancia temporal y espacial de este elemento con las fuentes sobre el Tamoanchan hace difícil, desde mi punto de vista, esta asociación.

4) *Los peces*

En la parte superior izquierda de la escena aparecen dos peces boca abajo. A su vez, se distinguen dos peces junto a la figura antropomorfa principal de la mitad izquierda de la imagen, que se analizarán cuando se estudie a esta figura humana. Apenas se ha escrito sobre los peces en la plástica del estilo IAM o maya y, los que lo hacen, asocian la aparición de estos animales con la historia del *Popol Vuh*, en la que los gemelos renacen con forma de peces, por lo que los peces remitirían a la resurrección o una nueva creación (ver Kerr s.f.; Ruud Van Akkeren 2012: 29). En el caso de la estela que nos ocupa, Garth Norman (1976: 61-63) identificó la especie como marsopa y explicó que estos peces eran meramente una extensión de los peces sacrificados en la parte inferior de la escena (que son, según él, delfines).

No obstante, creo que los peces aquí están cumpliendo una función determinada más allá de ser una mera extensión de los peces inferiores (desechando, por motivos que expuse anteriormente, la hipótesis del *Popol Vuh*). Observo en Izapa que los peces aparecen siempre asociados a ámbitos acuáticos (ver estelas 1, 22 y 67), creo que los peces se vinculan aquí a un tipo determinado de agua: la lluvia. Estos peces, por tanto, serían el agua de la lluvia. Como veremos más adelante, creo que la estela 5 presenta una serie de rituales; estos rituales podrían estar dirigidos a la obtención de lluvia, plasmada en la imagen mediante los peces.⁹¹

⁹¹ Esto es tan sólo una hipótesis. Alberto Morales (2015: comunicación personal) plantea otra interesante posibilidad: al estar los peces sobre las figuras zoomorfas analizadas ya, podía ser que la mano que se encuentra sobre estas sea en realidad un nenúfar asociado a los peces – en el dibujo de Norman (Figura 2.10) no está tan claro que sean manos-. Como indica van Akkeren (2012: 26), en los tocados mayas es frecuente encontrar peces vinculados a un nenúfar, por lo que ambos elementos podrían formar parte del tocado de las figuras antropomorfas de los lados de la escena.

5) Figuras antropomorfas

Existen varias figuras antropomorfas en distintos contextos rituales. Recordemos que teníamos, de acuerdo con mi postura, una figura antropomorfa principal en cada una de las dos mitades de la escena. Ambas figuras aparecen con máscaras y atavíos que sugieren que se trata de figuras en ritos de transformación, dentro de una actividad chamánica como la que indicamos para el ave de la estela 2.

La figura de la izquierda lleva una máscara con pico alargado, como de ánade. Porta además una orejera que puede ser vista como concha o caracol. Estos dos rasgos han llevado a Garth Norman (1976: 218) a asociarlo con Quetzalcoatl; no obstante, la distancia temporal y geográfica con el momento y *locus* donde aparece esta 'deidad' me hacen dudar que se trate de este ser. Aún así, el mismo autor reconoce que es más probable que se trata del Dios B (Chaahk) por su asociación acuática (Norman 1976: 216-220); no obstante, no creo que sus características permitan identificarlo por el momento como un Proto-Chaahk.

El personaje de la izquierda se confronta además con otro personaje más pequeño. Aunque la función de este humano es incierta, propongo que pudiera estar asistiendo al personaje principal en el ritual. Entre ambos aparecen los dos peces que antes comentábamos: sugiero que se trata de ofrendas que el personaje principal está realizando. Si aceptáramos la idea de Norman (1976: 63) de que los peces de la parte superior son una extensión de estos, pudiera ser que estas ofrendas se utilizaran en la petición de lluvias y se transformaran, de este modo, en la lluvia misma.

En cuanto al personaje principal de la mitad derecha, su máscara parece tener aspecto de ave, aunque sus extremidades se asemejan a pezuñas. Este segundo personaje, además, lleva una especie de estandarte que emerge de su cabeza; pudiera ser un objeto empleado en el ritual.

En la parte baja de la escena aparecen otra serie de personajes sentados y asociados a dos incensarios, cada uno en una de las mitades de la imagen. Creo que se trata de dos humanos (la figura junto al árbol de cada una de las mitades) que se

comunican, por medio del incensario, con dos seres (que a mi parecer entran en la categoría de “no humanos”) que están en cada uno de los extremos de la escena. Aquí he de aclarar que considero que el humo que proviene de los incensarios era un medio de comunicación con seres pertenecientes a ámbitos ontológicos diferentes.⁹²

En el caso de la mitad izquierda parece que la comunicación del ser humano se está estableciendo con un ser de gorro cónico y descarnado, pudiendo ser algún aspecto de la muerte también plasmado en la estela 50 del sitio de Izapa (Figura 2.12). Este ser se sienta sobre un trono parecido a los que aparecen en la pintura mural de San Bartolo y que también guarda semejanzas con monumentos como el altar 41 de Copán (Figura 2.13). El personaje a la izquierda del ser descarnado, con un complejo tocado, pudiera ser otro ser con el que se establece la comunicación o bien pudiera estar asistiendo al ser descarnado, por analogía con la mitad derecha.



Fig. 2.12: Estela 50 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 3.35)



⁹² Recordemos además que, como expuse en el capítulo 1, los incensarios pueden funcionar como árboles, que también son medios de comunicación.

Fig. 2.13: Ejemplos de tronos con cabezas en los lados. a) Tronos de la pintura mural de San Bartolo (Savkic 2012: Fig. 33). b) Altar 41 de Copán (Arias 2007: Fig. 5a)

En cambio, el personaje que debiera pertenecer a un plano ontológicamente diferente de la mitad derecha no presenta signos claros de ello. Aún así creo que esta parte de la escena es equiparable con la de la izquierda y por lo tanto debe de tratarse de algo similar (desechando la idea de que se tratara de un gobernante). El elemento trilobulado sobre su cabeza, interpretado por Norman (1976: Fig. 2.28) como otra variante del motivo T, el hocico del jaguar, pudiera tal vez ser una identificación para indicar que se trata de un ser diferente al humano de la izquierda, como expondré más tarde en el estudio de la estela 12. Tras este personaje hay otro que lo asiste sosteniendo una especie de sombrilla. Dada su relación con él, debe de encontrarse también en un plano de existencia diferente al humano.

La comunicación con seres pertenecientes a ámbitos ontológicamente diferentes debe enmarcarse dentro del ritual que implica la transformación de los personajes principales de cada una de las dos mitades.

Por último, nos queda identificar la función de un ser antropomorfo que se encuentra de pie sobre la cabeza del dragón. Considero que nos falta información para saber cuál es su actividad, aunque seguramente debe estar relacionada con las acciones rituales que se llevan a cabo en la escena.

2.2.4. Análisis de la escena

Debido a la intensa actividad que se desarrolla en esta imagen ciertos investigadores han querido ver una escena de mercado (ver, por ejemplo, Hernández Pons 1997: 69; Morales 2006a: 154). Empero, creo que no hay evidencia de que las acciones que se llevan a cabo en torno al árbol sean de carácter comercial; más bien considero, por lo expuesto anteriormente, que se trata de acciones rituales.

El conjunto de las actividades rituales que realizan los seres antropomorfos de la escena van todos dirigidos a la comunicación con seres diferentes a lo humano, tanto mediante ritos de transformación como mediante la utilización de incensarios como instrumentos de comunicación. Esta comunicación se hace, tal vez, con el fin de conseguir un objetivo, que pudiera ser la lluvia que aparece en forma de pez (aunque recordemos, esto sólo es una hipótesis).

Así pues, volvemos a encontrar al árbol en un contexto similar al de la estela 2, como entorno o instrumento favorecedor de la comunicación con el otro.

Por otro lado, algunos autores (Norman 1976; Hernández Pons 1997: 69; Lowe *et al.* 2000: 322-326) afirman que se trata de una imagen del árbol de la vida debido a la abundancia de los frutos que presenta el árbol. Aunque no creo que se pueda descartar completamente la idea, el hecho de plasmar frutos en un árbol es algo totalmente lógico, pues es ahí dónde se suelen encontrar.

2.3. LA ESTELA 10

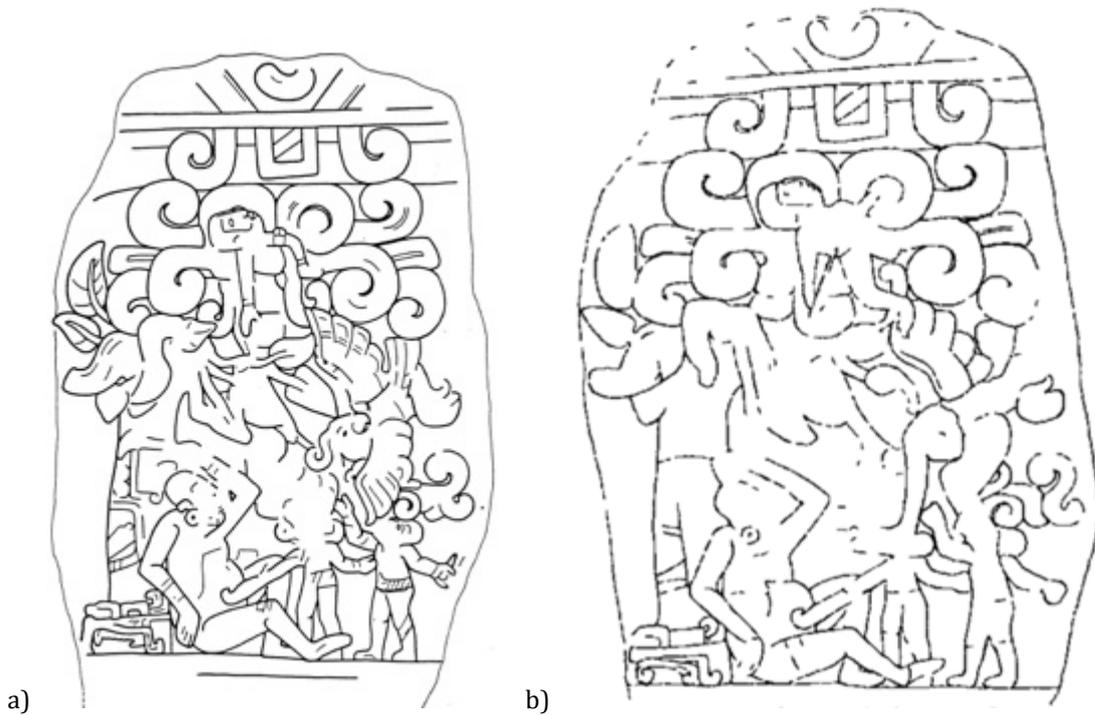


Figura 2.14: Estela 10. a) Dibujo de la estela 10 realizado por Ajax Moreno (2007: Fig.13.12). b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig. 3.10)

2.3.1. Caracterización física

La estela 10 mide 130 cm de alto, 103 cm de ancho y unos 35 cm de grosor (Norman 1976: 109). La piedra con la que está elaborada parece ser andesita, y Norman nos da la misma composición para esta estela que para la estela 5: abundantes fenocristales de plagioclasa que miden alrededor de 1mm, a su vez subordinadas a piroxeno negro, en una matriz afanítica gris (Norman 1976: Tabla 1). Tiene forma rectangular, aunque la erosión ha recortado el límite superior y los lados. Al ser más ancha en el centro, le da un aspecto algo ovalado (roto por la línea inferior horizontal).

En cuanto a su conservación, ha sufrido una erosión profunda, debida sobre todo a su exposición boca arriba. También contiene daño intencional (Norman 1976: 109). Además, la parte inferior central de la escena presenta marcas que semejan picaduras, debidas a golpes o abrasiones.

La estela se sitúa en el grupo B del sitio (Figura 3.18), ocupando la posición de la derecha de un conjunto de tres estelas situadas frente a la estructura piramidal de mayores dimensiones del grupo, y por lo tanto la más importante. También es la segunda más alta de Izapa y la más grande en construcción en superficie (Lowe *et al.* 2000: 221). Las estelas que se encuentran alineadas con esta son la 50, a la izquierda, y la 9, al centro; todas ellas llevan altares asociados. La estela 10 está asociada con el altar 7. Frente a ellas se sitúan los monumentos misceláneos 5, 7, y 9, que son pilares de aspecto tubular con esferas en su parte superior (monumentos misceláneos 6, 8 y 10). Frente a ellos, al centro y asociado a los monumentos 7 y 8, se encuentra el trono 1.

2.3.2 Descripción

La escena de la estela 10 queda enmarcada en su parte superior por una banda con motivos geométricos. Un par de líneas horizontales atraviesan la banda a la mitad. Sobre ella encontramos al centro un elemento en forma de U. A la izquierda hay dos líneas diagonales que descienden de izquierda a derecha. A la derecha hay otras dos líneas diagonales, esta vez ascendentes de izquierda a derecha. Estas cuatro líneas diagonales forman dos bandas en forma de V. Bajo las dos líneas horizontales encontramos al centro un elemento cuadrado en el que se inscriben dos líneas diagonales que ascienden de izquierda a derecha. A cada lado de este elemento hay unas volutas que giran hacia los lados. Tras estos elementos en la parte inferior de la banda encontramos una tercera línea horizontal que se encuentra bajo el otro par de líneas horizontales que dividen la banda en dos. En la parte inferior de la estela encontramos, en el lugar de la banda acostumbrada, dos sencillas líneas horizontales que marcan la superficie terrestre sobre la que se desarrolla la escena.

La composición de la escena se divide en dos mitades, una superior y otra inferior. En cada una de ellas destaca un personaje. En la mitad superior es una figura antropomorfa tumbada ocupando la parte central de esta sección. En la parte izquierda se sitúa la cabeza del personaje, siguiéndole el cuerpo. El brazo izquierdo

se dobla en un ángulo de 90º hacia abajo mientras que el derecho está extendido, también hacia abajo. La pierna derecha cuelga hacia abajo y la izquierda está ausente.

Tras este personaje, en un segundo plano, distinguimos una serie de figuras geométricas. Vemos una serie de volutas que se curvan hacia arriba y, bajo estas, otras volutas que se curvan hacia abajo. Entre las dos bandas de volutas, tras ellas, aparece una banda horizontal.

A la izquierda de las volutas vislumbramos, todavía en la mitad superior, el ramaje de un árbol del que se distinguen algunas hojas. En la mitad inferior se sitúa el tronco y en él se distinguen una serie de elementos. Arriba y pegado al lado derecho del tronco, un elemento cuadrado con líneas curvas a su izquierda. Debajo de estas líneas curvas, otro elemento rectangular con dos líneas diagonales, ascendentes de abajo a arriba, inscritas en él. En la base se ve la cabeza de un ser zoomorfo. A la izquierda se encuentra la fosa nasal. Después, a la derecha, viene un ojo. Abajo se encuentran las fauces del ser, distinguiéndose los colmillos. La comisura se curva hacia el lado.

Este árbol nos lleva la mirada hacia el personaje principal de la mitad inferior, una figura humana en posición sedente que se apoya sobre el árbol. La cabeza se gira hacia la derecha y mira hacia arriba; este personaje porta además una orejera. El brazo derecho se encuentra reclinado hacia abajo. Una línea diagonal divide su torso en dos. Tiene la pierna izquierda doblada en un ángulo de 90º y la izquierda extendida, con una banda que le cruza el muslo.

A la derecha de este personaje hay otras dos figuras humanas. Están de pie y tienen los brazos estirados. Dos líneas horizontales cruzan su cuerpo a la altura de la cintura. Además, el personaje de la derecha tiene dos líneas diagonales, ascendentes de izquierda a derecha, que le cruzan a la altura de la rodilla. El personaje de la izquierda sostiene algo con el brazo izquierdo que se sitúa sobre la pierna izquierda del personaje reclinado sobre el árbol. Sobre estos dos personajes se encuentra un ave con las alas extendidas en posición de vuelo. El ave, cuya

cabeza se encuentra a la izquierda, mira hacia arriba girando la cabeza. La cola del ave se divide en dos partes.

2.3.3. Estudio de sus elementos

En la estela 10 contamos con los siguientes elementos: las bandas superior e inferior, el personaje acostado de la parte superior, las nubes que se encuentran detrás de él, el árbol a la izquierda, el personaje sentado, las otras dos figuras humanas y el ave que se encuentra sobre éstas.

1) Las bandas superior e inferior

Las bandas superior e inferior son muy parecidas a la de la estela 2. La banda inferior está compuesta también de unas líneas horizontales, señalando la superficie terrestre. La banda superior asimismo consta de diagonales, un elemento en U y un elemento J, I, J invertida, todo ello en la misma posición que la anterior estela. No obstante, la I de este último motivo presenta una ligera variación, con una diagonal en vez de dos líneas verticales.

2) Las nubes

El empleo de volutas ha sido relacionado por diversos autores (ver Pye y Gutiérrez 2007) con las nubes, como una elaboración del motivo que se distingue en el glifo T632v, *muyal*, presente entre olmecas y mayas (Figura 2.15). Además, estas volutas aparecen, en ciertas manifestaciones artísticas como El Rey de Chalcatzingo, emitiendo gotas de agua, lo que confirma su identificación (Figura 2.11). Las volutas o nubes, por su situación en esta escena, estarían haciendo alusión a lo celeste.



Fig. 2.15: Glifo T632v, *muyal*. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, John Montgomery. www.famsi.org

3) *El personaje en posición horizontal*

Es este un ser extraño para el que no he encontrado paralelo en ninguna otra manifestación plástica. Además, el deterioro de la estela nos dificulta establecer su régimen ontológico debido a que varios de sus rasgos se han perdido. Aún así, es complicado definirlo como humano debido a su extraña posición y por el excepcional yelmo/cobertura que lleva sobre su cabeza. Nótese además que, mientras el resto de figuras de la variante regional izapeña llevan adornos a la altura del antebrazo y de la muñeca, este personaje la lleva en la parte superior del brazo. En cuanto a la postura, el análogo más próximo serían las diversas figuras de 'nadadores' del Preclásico maya, como el Friso de los Nadadores de El Mirador, el friso del Grupo H de Uaxactún o el friso de la Estructura II Sub C de Calakmul (Figura 2.16). Aún así, guarda grandes disimilitudes con estos otros seres.

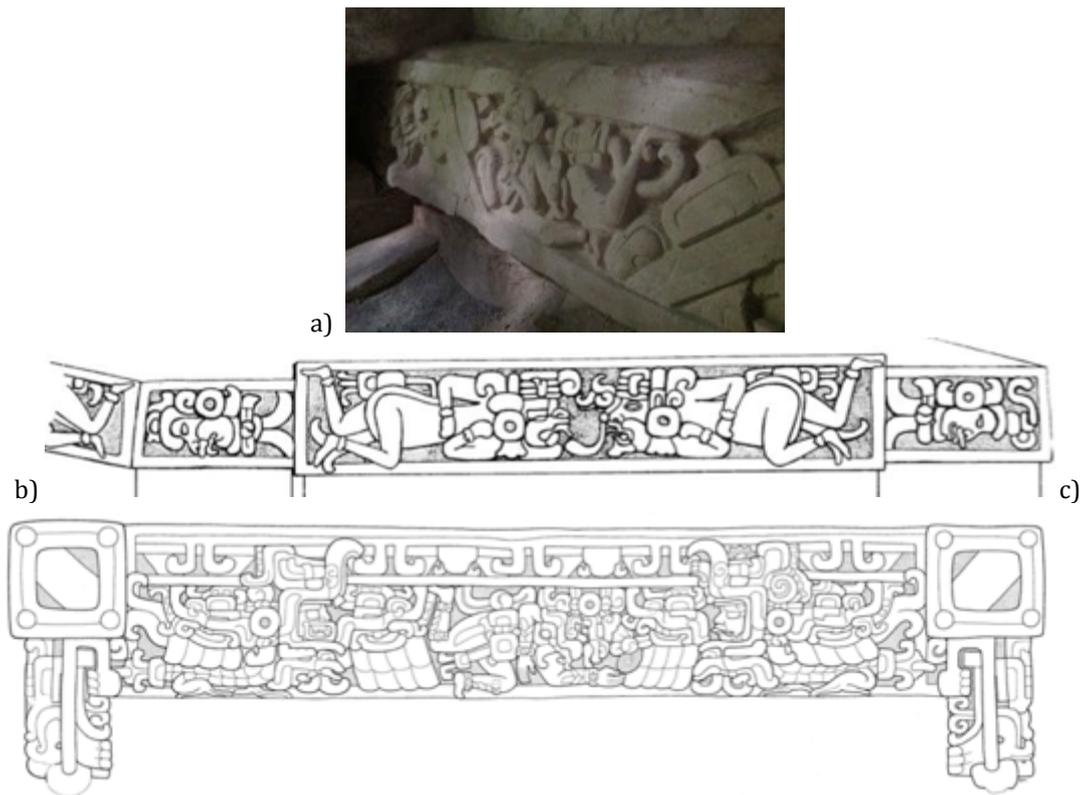


Fig. 2.16: Frisos de Nadadores. a) El Mirador. Fotografía de Antonio Jaramillo Arango. b) Grupo H de Uaxactún (Fahsen y Valdés 2007: Fig. 2) c) Estructura II Sub C de Calakmul (García Barrios 2008)

4) El árbol

El árbol, una vez más, contiene la cabeza de un zoomorfo en la base del tronco. Se trata de la misma cabeza que aparece en las estelas 2 y 5 (en su versión menos elaborada, como en la estela 2), aunque no aparece su cuerpo/extremidad superior. Es por tanto, una vez más, el dragón que es a su vez la tierra de la que emerge el árbol.

El árbol contiene una serie de motivos esbozados en su tronco que varían enormemente de un dibujo a otro. En el dibujo de Norman son meramente unas líneas horizontales que llevaron al mismo autor (1976: 111) a afirmar que, como en la estela 5, se trataba del árbol de Tamoanchan. Ya en el caso anterior comenté porque creo que esta asociación es inviable. En el caso del dibujo de Ajax Moreno aparecen dos motivos diferentes. Del motivo superior no contamos con suficientes rasgos para poder aventurar una explicación. Sobre el motivo inferior considero, como analizaré en el apartado 3.3. del siguiente capítulo, una forma temprana del glifo T24.

5) El personaje sentado

Este personaje, sentado y apoyado en el árbol, dirige su mirada y su atención hacia la parte superior de la imagen, donde se encuentra el personaje acostado, estableciendo una conexión entre ambos (aunque también podría estar mirando al ave). El personaje, al encontrarse reclinado sobre el árbol, pudiera estar durmiendo, a pesar de la extraña posición de su brazo. Por otro lado, Saude Beatriz Pavón (2011: 283) afirma que esta posición del brazo levantado se presenta en varias vasijas mayas asociada a rituales.

6) Los otros dos personajes

Estos dos personajes, de pie, también parecen enfocar su atención en lo que está ocurriendo en la parte superior de la escena, hacia donde dirigen su mirada. Puede incluso que se estén comunicando con el ser acostado de la parte superior o con el ave que se encuentra sobre ellos: aunque el deterioro y la poca definición de los dibujos nos impiden apreciarlo, pudiera ser que tuvieran las manos con el índice

apuntando hacia allí, en señal de comunicación/diálogo, tal y como lo manifiesta Savkic (2012:92). Sobre los objetos que llevan en la mano, son difícil de determinar debido a que los dibujos no permiten apreciarlos bien. En el caso del personaje de izquierda pudiera tratarse de un bastón plantador, aunque no me queda muy claro que función estaría ejerciendo en la escena. En cuanto al personaje de la derecha, sostiene un elemento puntiagudo que tal vez sea una herramienta o de un punzón para autosacrificio. La relación de los árboles con el autosacrificio, recordemos, es frecuente en la plástica mesoamericana (ver apartados 1.4.2. y 1.4.5.).

Me gustaría aquí apuntar al hecho de que, tanto aquí como en la estela 2, son dos los personajes que se asocian con un ave (a pesar de que esta no es un individuo en transformación). Aunque pudiera ser una coincidencia, sí pudiera ser que lo que se expresa en esta escena sea algo muy similar a lo que encontramos en la estela 2.

7) El ave

El ave, como la de la estela 5, está plasmada de manera naturalista, sin las características de la Deidad Ave Principal. Tampoco parece ser un humano con indumentaria de ave. Está, como en los dos casos anteriores, haciendo referencia a lo celeste. Asimismo, como en la estela 2 de Izapa, la estela 2 de El Mirador y una de las aves de San Bartolo, está descendiendo para posarse sobre el árbol. Este hecho ha sido explicado por Linda Schele (en Guernsey 1997: 42) como un ordenamiento del cosmos.

2.3.4. Análisis de la escena

El personaje principal de la imagen, y el que más capta la atención es, como indiqué anteriormente, el personaje en posición horizontal superior. También, como ya afirmé, no parece que este ser sea humano, por lo que debe pertenecer a un campo ontológico diferente.⁹³ A su vez, el resto de los personajes de la escena, (que a pesar de las dificultades de identificación debido al deterioro de la estela, sí parecen ser humanos) dirigen su atención hacia este, estableciendo una conexión

⁹³ Aunque se pueden sugerir varias hipótesis: que este personaje esté muerto, que sea un antepasado, etc., no disponemos de elementos suficientes como para aseverar nada.

(y probablemente una comunicación) con él. Existe además una probabilidad de que la herramienta sostenida por el personaje de la derecha sea un punzón de autosacrificio, haciendo referencia al ritual que se pudo llevar a cabo para establecer la comunicación.

En cuanto al personaje apoyado sobre el árbol, indiqué anteriormente que, por su postura, pudiera estar durmiendo. En caso de que así fuera (y que, debido al deterioro de la estela es difícil de comprobar), nos estaría indicando otro modo para establecer la comunicación, pues es otra vía que implica un cambio corporal para poder comunicarse con seres pertenecientes a planos ontológicamente diferentes (ver Romero López 2011). También pudiera ser que el personaje de la parte superior fuera el mismo que está reclinado contra el árbol, desdoblado en otro plano ontológico.

2.4. LA ESTELA 25

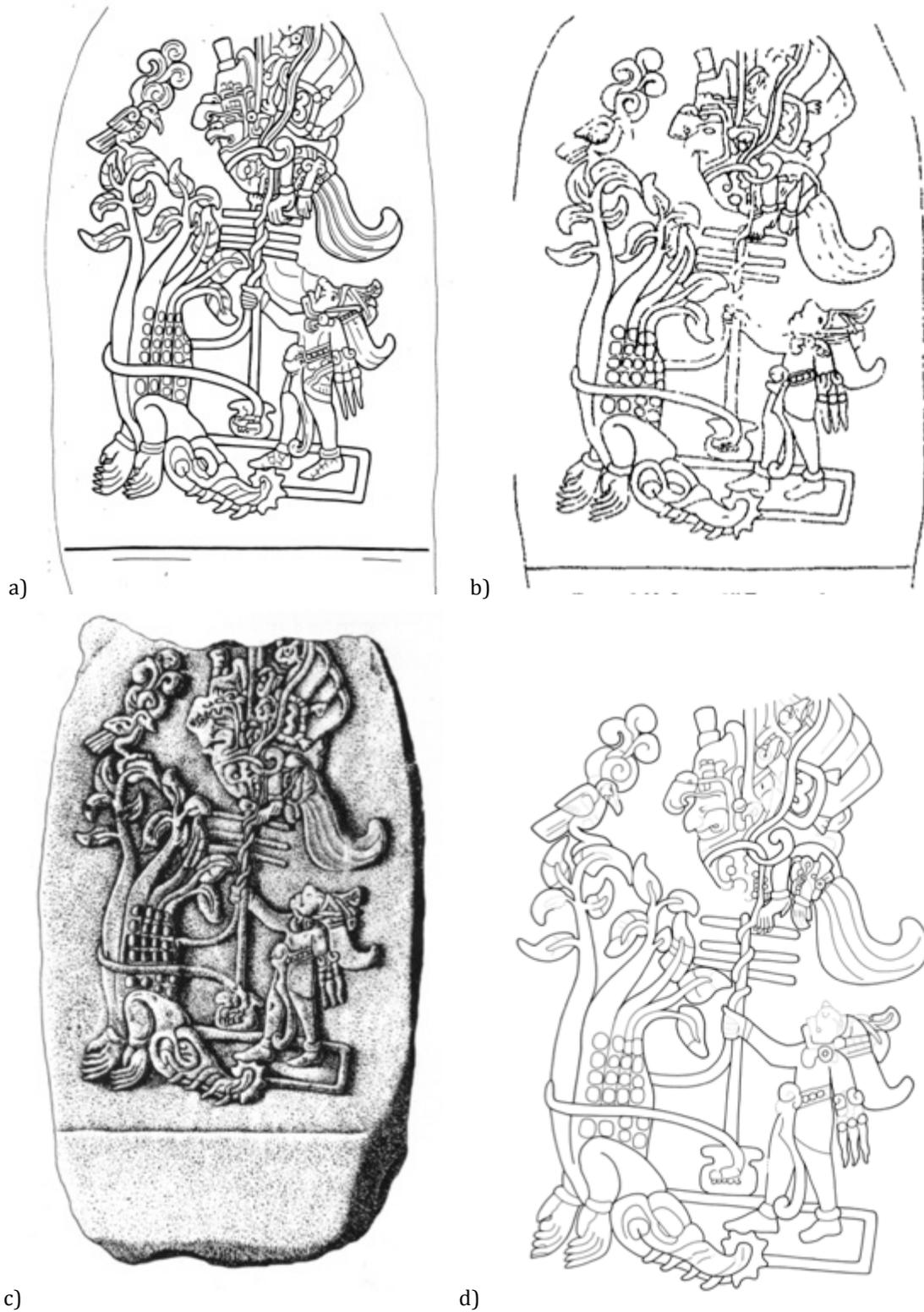


Figura 2.20: Estela 25. a) Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.24) b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig 3.26) c) Dibujo realizado por Ramiro Jiménez del Pozo y Máximo Prado (en Chinchilla 2010: Fig. 4). d) Dibujo realizado por Oswaldo Chinchilla (2010: Fig.1).

2.4.1. Caracterización física

Las dimensiones de la estela 25 son 128 cm de alto, 105 cm de ancho y 35 cm de ancho. Aunque Norman (1976: 132) no nos indica de qué piedra está hecha, lo más probable es que se tratara de roca de origen volcánico (ver nota 74). Tiene aspecto rectangular, siendo más alta que ancha, aunque en la parte superior los lados comienzan a converger, dándole un aspecto redondeado. Falta la parte superior de la estela.

En cuanto a su conservación, Norman (1976: 132) nos indica que es una de las mejor conservadas, ya que fue enterrada completamente. Sin embargo, como ya indicamos en el párrafo anterior, el panel superior sufrió una rotura y se ha perdido. Por otro lado, Lowe nos indica que la estela fue robada del sitio, siendo posteriormente hallada en Tapachula en 1960; tras ello, en 1962, la Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo la devolvió a su lugar original.⁹⁴ Empero, durante el transcurso del robo fue modificada por los saqueadores: aunque se mantuvo el diseño, este fue vuelto a delinear con la intención de resaltar la escena (Lowe *et al.* 2000: 125; Grazioso 2002: 236). Aunque posiblemente podamos fiarnos de la escena que vemos, no debemos confiarnos y tener precaución sobre su alteración. Además, la estela fue dañada por una sierra cuando fue trasladada por los saqueadores hasta Tapachula. Aún así, la escena se distingue claramente y se conservan restos de pigmento rojo en su área central (Norman 1976: 132).⁹⁵

La estela se localiza en el grupo A (Figura 1.3, Figura 3.18), en una alineación de cinco estelas frente a la estructura 56, al norte del grupo. Como ya comenté para la estela 5, con la que se encuentra alineada, la fila de estelas esta compuesta por las estelas 5, 7, 4, 25 y 26, en orden de izquierda a derecha. Frente a ellas, además está la estela 6. La estela 25 está asociada al altar 60.

⁹⁴ Tras la creación del Museo Arqueológico del Soconusco en la ciudad de Tapachula, Chiapas, la estela 25 fue trasladada allí, donde se encuentra actualmente.

⁹⁵ Es común que las estelas en área maya contengan pigmentación roja. Es necesario un mayor análisis sobre el por qué del color rojo en estos monumentos.

2.4.2 Descripción

Esta estela no tiene ni banda superior. La escena se delimita por debajo tan solo por una línea horizontal. Bajo esta hay otras dos líneas horizontales más cortas, a la misma altura, que sugieren que había otra línea continua parcialmente deteriorada.

El elemento de la escena que mayor tensión visual provoca es un cocodrilo que ocupa, en la mitad izquierda de la estela, los tres cuartos inferiores de esta. Lo que más nos llama la atención es su boca, que se encuentra de perfil en la parte baja, mirando hacia la derecha. Está parcialmente inclinada formando una diagonal que va de izquierda a derecha de manera descendente. Abajo del todo encontramos el hocico rodeado por una especie de estrella o halo de siete puntas. El labio superior es prominente, se marca con una banda curva que contiene una serie de líneas diagonales (ascendentes de izquierda a derecha) que marcan los dientes. La mandíbula inferior es más estrecha y es interrumpida por cuatro piezas dentales. La línea que separa la boca termina en el carrillo formando un círculo y, alrededor de este, otros dos semicírculos. La línea que marca el primer semicírculo se funde con el ojo, formado por un círculo dividido en dos por una línea diagonal y dos semicírculos a los lados.

La línea que delimita la parte superior de la cabeza gira a la izquierda para luego descender, formando la pata derecha del ser zoomorfo. Lleva una banda a la altura de la muñeca y, bajo esta, se representa la garra con cinco falanges que se curvan hacia la izquierda. De la garra emerge una línea hacia arriba que formará el cuerpo del animal; a la izquierda de esta línea está la otra garra, que surge por detrás del cuerpo.

El cuerpo se eleva por encima de la cara del animal. Va abombándose a medida que se sube hasta que, llegando aproximadamente a la mitad, vuelve a estrecharse. Está dividido en cinco franjas verticales. Todas ellas tienen en su interior una fila vertical de círculos excepto la del lado izquierdo, que no tiene, y la del lado derecho, que tiene dos filas. Posteriormente estas franjas, ya sin círculos en su

interior, se separan, emergiendo las tres primeras hacia arriba y las dos últimas hacia arriba y hacia la derecha. En su parte superior tienen hojas, con forma alveolar y con líneas en su interior a la manera de nervios. En los primeros dos casos hay varias hojas hacia los lados (en el primero hay cinco y en el segundo cuatro) mientras que en los demás sólo hay una hoja en el extremo.

En una de las hojas de la franja extrema izquierda se posa un pájaro. La pata se sostiene sobre la hoja, para luego estrecharse y surgir diagonalmente, hacia arriba y hacia la izquierda. Posteriormente da un giro de unos 90º y sube ahora hacia la derecha, formando el vientre del pájaro. En el vientre del pájaro vemos esbozado un rostro humano de perfil: tiene los labios abultados, la nariz redondeada y el ojo formado por un círculo con un semicírculo que lo rodea por arriba (del mismo ojo). Sobre el cuerpo del pájaro vemos, en dos secciones, el plumaje del ave. La sección inferior, la cola, está formada por un rectángulo diagonal con varias líneas diagonales paralelas (ascendentes de izquierda a derecha, como el rectángulo). La sección superior, el ala, es también un rectángulo diagonal como el de abajo, aunque esta vez el lado superior es curvo. En la mitad más baja de esta sección, separada por una línea diagonal (descendente de izquierda a derecha), hay también una serie de líneas diagonales paralelas (ascendentes de izquierda a derecha). La mitad superior consiste en una espiral que baja hasta la parte más baja del ala. Sobre el cuerpo está la cabeza del ave: chata y alargada, se presenta de perfil y mirando hacia la derecha. Sólo se vislumbra el ojo, un círculo, y el pico, alargado y con una línea diagonal (descendente de izquierda a derecha) en medio. Sobre el ojo hay una línea curva que separa la mitad trasera de la cabeza. Sobre la cabeza hay cuatro volutas divergentes que se elevan hacia arriba.

El siguiente elemento que nos llama la atención es la figura de otra ave, que ocupa el cuarto superior derecho de la escena. Destaca la cara que, de perfil, mira hacia la izquierda. El ojo es cuadrado y la nariz, también. Bajo esta encontramos un pico: la mitad superior es alargada y puntiaguda. Alrededor de la cabeza encontramos el tocado, compuesto por la cara de otra ave: también tiene ojo cuadrado, nariz prominente y el pico superior sobresale, ganchudo, por encima de la primera cabeza. A la derecha de este pico y bajo el ojo hay un rectángulo que tiene en su

interior otros tres cuadrados a la manera de dientes. El lado derecho del rectángulo baja rodeando la primera cara y se cierra hacia la izquierda bajo esta, formando la mitad inferior del pico. A la derecha de este lado está la orejera, formada por un círculo con un punto en medio del que salen dos bandas hacia arriba y dos bandas hacia abajo. Estas cuatro bandas se doblan en un ángulo de 90º hacia la derecha. Sobre la segunda cara encontramos la frente del ave, formada por una especie de cuadrado cuya esquina superior derecha es puntiaguda. Como tocado hay una banda curva a la derecha de la frente y dos rectángulos estrechos sobre esta.

De la orejera vemos ascender una banda vertical hacia arriba de la escena (la parte superior se ha perdido.) A la derecha de ésta hay una serie de elementos geométricos y, a la derecha, una banda diagonal curva (ascendente de izquierda a derecha), que en su parte inferior se curva en una espiral hacia arriba y hacia la derecha. Más a la derecha aún encontramos las alas, formadas por tres rectángulos diagonales (ascendentes de izquierda a derecha). En la sección inferior izquierda de las alas hay un elemento geométrico formado por un cuadrado con un elemento con forma de 3 en su interior. En las dos esquinas derechas del cuadrado hay un círculo, del que emergen dos elementos trilobulados.

Bajo las caras de las aves y bajo las alas está el cuerpo del ave principal (es decir, la de la segunda cara que rodea a la primera cara). En la sección inferior izquierda hay una serie de líneas que nos recuerdan a una cara viendo de perfil hacia abajo y hacia la izquierda (y que sólo se ve claramente como cara en el dibujo de Ajax Moreno). Hay un círculo rodeado por otros dos semicírculos, que podría ser el ojo. A la derecha de éste hay un elemento geométrico no identificable y, bajo éste, dos líneas verticales que pudieran ser el labio superior. A la derecha de estas hay tres cuadrados que tal vez sean dientes. En la sección inferior derecha del cuerpo identificamos dos brazos de aspecto humano que se estiran hacia abajo, con manos. Llevan bandas horizontales en las muñecas y los dedos de la mano izquierda se doblan hacia la derecha. Alrededor de los brazos hay una serie de líneas. A la derecha del cuerpo, y hacia abajo, hay una serie de bandas que se curvan hacia el mismo lado. Es la cola del ave.

Esta ave se encuentra sobre una banda vertical. En su parte superior, esta es atravesada por otras tres bandas horizontales paralelas; el ave se encuentra apoyada sobre la superior. Bajo la banda vertical hay un elemento geométrico con forma de vasija. En su interior hay una cara que mira, de perfil, hacia la izquierda. Está formada por un ojo cuadrado, un hocico prominente que se prolonga hacia arriba, un carrillo cuadrado y unos dientes puntiagudos bajo el hocico.

De la parte superior de la cara emerge una banda hacia arriba y hacia la izquierda. Rodea el cuerpo del cocodrilo y gira hacia la derecha. Llega al travesaño de la banda vertical, enrollándose varias veces en su parte superior, y luego se eleva hacia el ave, rodeando la cara dibujada en su vientre.

Bajo el elemento con forma de vasija y a la derecha de la cabeza del cocodrilo hay un medio rectángulo horizontal con otro inscrito. A la derecha del rectángulo se distinguen los pies de una persona. Los pies se encuentran de perfil y el derecho (del personaje), que se apoya sobre el elemento en forma de halo que rodea al hocico del cocodrilo, se adelanta al izquierdo. Los pies están decorados con líneas y en los tobillos hay bandas horizontales. Sobre ellos surgen las piernas y, sobre estas, el torso del personajes. La parte inferior del torso lleva una serie de decoraciones que pudieran ser su vestimenta. A la derecha hay una línea diagonal (ascendente de derecha a izquierda) de círculos, que se encuentra entre otras dos bandas diagonales. Abajo y a la izquierda hay otra serie de líneas y un elemento emerge hacia abajo, entre las dos piernas, con forma de banda vertical que en su extremo se curva hacia la izquierda y hacia arriba.

A los lados del extremo superior del torso están los brazos. El derecho (del personaje) se estira hacia la izquierda, tiene una banda vertical en la muñeca, y la mano sujeta la banda vertical sobre la que se posa el ave. El brazo izquierdo se estira hacia abajo. Hacia la mitad hay dos volutas que se giran hacia los lados. Más abajo hay una fila horizontal de tres círculos; bajo éstos, el brazo se divide en tres secciones que se estrechan en sus extremos. Pudiera ser un ala.

Sobre el torso está la cabeza del personaje, que porta orejera. La cara, de perfil, mira hacia la izquierda y hacia arriba. A la izquierda se encuentra la boca, sobre ella una nariz abultada y más a la derecha el ojo. En la parte superior derecha de la cara hay un tocado con formas alveolares que pudieran ser hojas. Bajo este tocado hay una serie de bandas que se dirigen hacia abajo y luego, en sus extremos, se curvan hacia la derecha y hacia arriba.

2.4.3 Estudio de sus elementos

En la estela 25 contamos con los siguientes elementos: una banda inferior, un árbol-cocodrilo, una concha-caracol, dos pájaros, una serpiente, un poste-árbol, una vasija, un rectángulo y un personaje.

1) La banda inferior

La banda inferior, la superficie terrestre, está, como en las estelas 2 y 10, esbozada con apenas dos líneas horizontales.

2) El árbol-cocodrilo

Como vimos anteriormente, en el mito de la creación maya se partió un cocodrilo creando así el cielo y la tierra (Velásquez 2006; Arias 2007). Aunque disponemos de un 'cocodrilo venado estelar', de aspecto celeste, el cocodrilo frecuentemente aparece como una manifestación de la tierra, función que cumple cuando ocupa la base del tronco o cuando aparece flotando sobre el agua (Arellano 1995: 3-4).

No obstante, el cocodrilo es un ser que puede ocupar los tres sectores en los que tradicionalmente se ha dividido el cosmos mesoamericanos; según Teri Arias (2007: 93) cuando aparece en esta posición, con la cabeza hacia abajo, la cabeza es el inframundo.

Este cocodrilo,⁹⁶ además, presenta la peculiaridad de convertirse en árbol mismo. Cuando esto ocurre, el cuerpo rugoso del animal se confunde con las espigas de la ceiba (Barrera 1974/5); así, los redondeles que encontramos sobre su piel en la imagen serían las espigas de la ceiba. No obstante, a pesar de la asociación que se ha hecho entre esta especie animal y esta especie arbórea, debemos contar, como profundizaré en el siguiente capítulo, con que la ceiba no es el único árbol que cuenta con espigas, algo que se aúna con el hecho de que las hojas de este árbol no son propias de la ceiba. Sea como fuere, el cocodrilo arbóreo se va a manifestar de nuevo en el Clásico maya, en ejemplos como el Vaso Delataille del Clásico temprano y en la vasija K1607; también va a ser un motivo muy frecuente en el centro de México (Figura 2.21).

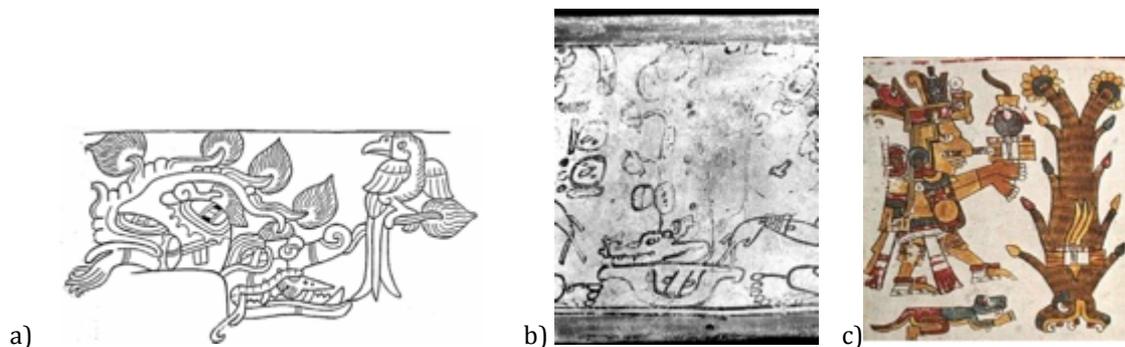


Fig. 2.21: Ejemplos del árbol cocodrilo en el Clásico maya: a) Vaso Delataille (Callaway 2006: Fig. 2.11); b) Detalle de la vasija K1607 (www.famsi.org); c) Detalle de la lámina 14 del *Códice Borgia* (www.famsi.org)

El árbol en el que se convierte el cocodrilo, de esta manera, quedaría conectando, en principio, el inframundo (cabeza del cocodrilo) con el cielo (el pájaro que se posa encima).

3) *La concha-caracol*

El elemento que encontramos en torno al hocico del cocodrilo ha sido identificado con una concha o caracol (siendo su forma más aproximada al segundo). En los estudios mesoamericanos el caracol y la concha han sido frecuentemente catalogados como un elemento del inframundo (Gómez 2010, 2011; Malbrán 2013). Esto se debe a que es este un ámbito acuático y estos moluscos, al proceder

⁹⁶ El cocodrilo ante el que estamos pudiera ser, tanto por la forma de su cuerpo como de sus garras, así como la de la nariz y la de sus dientes, un *Crocodylus acutus*. Agradezco a Martha Iliá Nájera (2015: comunicación personal) el haberme llamado la atención sobre la similitud entre esta especie y el cocodrilo de la estela.

del mar, son también seres acuáticos. De ser cierta esta asociación, el elemento de la escena estaría confirmando el carácter inframundano y telúrico de la cabeza del cocodrilo.

No obstante, la concha-caracol también se ha vinculado con otros ámbitos diferentes al inframundo, lo que, aunque no niega, por lo menos pone en tela de juicio que estemos aquí ante una manifestación de lo infraterreno. Algunos caracoles, por ejemplo, se han asociado con el viento: es por ello que existe una conexión entre los *pawahtunes*, criaturas del viento (Newsome 1998: 127), y estos; así como el nexo existente en el centro de México entre *Quetzalcoatl* y la concha-caracol.⁹⁷ Además, la concha se vincula, según ciertos autores (Suárez 1991, 2004, 2011; Velázquez 2000,) a todo tipo de aguas y no sólo las del inframundo: es así también un elemento celeste (por el agua de la lluvia) y terrestre.

Aún así, me gustaría aclarar que, aunque la forma parece la de un caracol o concha, no existe una base que nos permita denominar este motivo como tal. Podría ser, por lo escueto de su delineación, otro elemento diferente, tal vez un nenúfar, por su conexión con el cocodrilo al estar en contextos parecidos (ver Arias 2007: 119).

4) *Las aves*

En la estela 25 es posible apreciar dos aves, una más naturalista, posada sobre el árbol, y otra híbrida, sobre el poste-árbol. En el caso del ave de la izquierda, está simplemente haciendo alusión a lo celeste, reforzado por la presencia de volutas que, como recordamos, pudieran ser nubes.

En cambio, el ave de la derecha vuelve a ser un ser humano con vestimenta de ave; se trata, una vez más, de la Deidad Ave Principal que está, al igual que su compañera, haciendo alusión a lo celeste. Considero, como en los casos anteriores, que se trata de un ser humano efectuando un rito de transformación.⁹⁸

⁹⁷ Tal vez el uso de los caracoles como instrumento de viento ayudó a esta identificación.

⁹⁸ Es curioso que, aunque en el resto de casos en los que aparece la Deidad Ave Principal en Izapa solemos estar ante una cara humana, aquí la cara dentro de la máscara es también de pájaro según los dibujos. Aún siendo así, las manos identifican a este ser como humano, pudiendo éste llevar una doble máscara. De todos modos, si nos fijamos en la fotografía de Hernando Gómez Rueda (Figura 2.22), no está tan claro que la cara interior tenga rasgos aviarios.

Cabría señalar que en el caso de esta estela aparecen esbozadas unas caras en los vientres de las aves. Aunque cuando tuve la oportunidad de acudir a Tapachula en abril de 2013 pude ver la estela directamente y no logré apreciar tales caras, en la fotografía efectuada por Hernando Gómez Rueda sí parecen existir (Figura 2.22).⁹⁹ La única sugerencia que se ha hecho sobre la función de estas caras es la de Sanja Savkic (2012: 128-129): según ella se trata de antepasados. Para plantear tal hipótesis sostiene su argumentación en una afirmación que Patricia McAnany hizo acerca de la identificación de antepasados con caras que miran hacia abajo en el arte maya.



Fig. 2.22: Detalle de la estela 25. Fotografía de Hernando Gómez Rueda (Chinchilla 2010: Fig. 3)

5) *La vasija*

Bajo el poste-árbol que analizamos a continuación hay una vasija. La vasija ha sido asociada por los mesoamericanistas con la tierra (López Austin 1994: 131; Morales 2006a: 96-97; Callaway 2006: 48; Mikulska 2007: 45). Según Schele *et al.* (1993: 127) se trata del portal que permite comunicarse con aquello que está dentro de la tierra.

En el arte mesoamericano es frecuente distinguir vasijas bajo los árboles. En el Clásico maya ya vemos la olla en su modalidad de vasija *k'in*, como se puede apreciar en Palenque (Figura 2.23). Asimismo, McNeil (en Andalón 2010: 119-120) afirma que en el arte copaneco las vainas de cacao crecen desde el tronco de un

⁹⁹ Aunque no pude, como ya he explicado con anterioridad, contar con las fotografías del arqueólogo Gómez Rueda, el detalle del vientre del ave elaborada de esta estela aparece publicada en un artículo de Oswaldo Chinchilla, misma que reproduzco aquí.

incensario que, según dijimos anteriormente (ver capítulo 1, ver nota 92), puede equipararse también con el árbol.

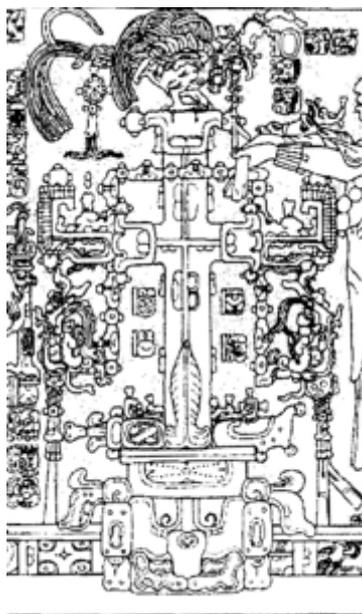


Fig. 2.23. Árbol emergiendo de la vasija *K'in* en el relieve de Templo de la Cruz de Palenque. Dibujo cortesía de la Glifoteca del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

6) *El poste-árbol*

Como aclaramos en el anterior capítulo, el árbol puede estilizarse en la forma de una cruz: este es el caso del segundo árbol de la estela 25 (aunque dispone de varios travesaños horizontales, esto es una forma de reflejar las distintas ramificaciones del árbol). Como ya explicamos en el citado capítulo, el poste-árbol de este monumento guarda grandes semejanzas con el que aparece en el *Códice Fernández Leal* (Figura 1.7.c). Aunque propongo que en el caso de este códice se trata de un palo volador (que es en realidad un árbol), creo que sería demasiado aventurado hacer tal afirmación para la estela izapeña.

7) *La serpiente*

La serpiente, según Mercedes de la Garza (1998), pertenece a los tres ámbitos del cosmos: cielo, tierra e inframundo. La vemos así enrollada en el poste-árbol, asimilándose a este como comunicador con otros planos de existencia. Es esta, a mi modo de ver, la principal función de la serpiente dentro del arte maya: un animal que permite traer a seres que pertenecen a un distinto campo ontológico a la realidad humana, permitiendo la comunicación entre ambos. Así opera la serpiente

de la visión, como puede verse en el dintel 25 de Yaxchilán, la versión más famosa de este ser.¹⁰⁰

Por otro lado, debo llamar la atención sobre el hecho de que la serpiente introduzca su cabeza en la vasija a los pies del poste-árbol. Mercedes de la Garza (1998: 222) hace una interesante mención a ciertas serpientes que se enrollan formando con su cuerpo un contenedor con agua en su interior y las denomina serpientes-vasija. Según esta investigadora, esta asociación reafirma el carácter telúrico de la serpiente, que se identifica con la tierra como principio generador. Así, la cabeza de la serpiente cumple la misma función que el dragón en el resto de árboles izapeños.

8) *El rectángulo*

El rectángulo sobre el que se posa el personaje es, a mi modo de ver, la superficie terrestre. Aunque pareciera que las fauces del cocodrilo estuvieran inmersas en este polígono, considero que esta forma es en realidad la superficie, produciéndose un cambio de perspectiva. Esto lo afirmo debido a que los pies del personaje también parecieran estar inmersos en la tierra cuando en realidad se están apoyando en ella. No creo pues que se confirme la afirmación de Sanja Savkic (2012: 153-154) de que “se relaciona con los espacios delimitados, acotados, precisos de carácter sagrado, como cuevas, así como con la oscuridad”, al menos en la categorización de este espacio como sagrado por ser acotado. En caso de ser un espacio delimitado podría tratarse, quizás, de un elemento arquitectónico, como pudiera ser una plataforma.

9) *El personaje*

Encontramos, siendo el poste-árbol, a un personaje con aspecto antropomorfo (Figura 2.24). Lleva una indumentaria elaborada, y un tocado que, en el dibujo de Ajax Moreno, parece tener aspecto vegetal. Este tocado es parecido al de la estela 11 de Kaminaljuyú y podría estar identificando al personaje con un árbol,

¹⁰⁰ A pesar de que el ejemplo más claro de que la serpiente opera como comunicador de planos ontológicos es la serpiente de la visión (Schele *et al.* 1993: 196-201), opino que esta función puede extenderse a otras serpientes que no presentan a seres pertenecientes a otro plano en sus fauces.

probablemente en su función de *axis mundi*, sobre él volveremos a hablar en el apartado 3.7 del capítulo siguiente.

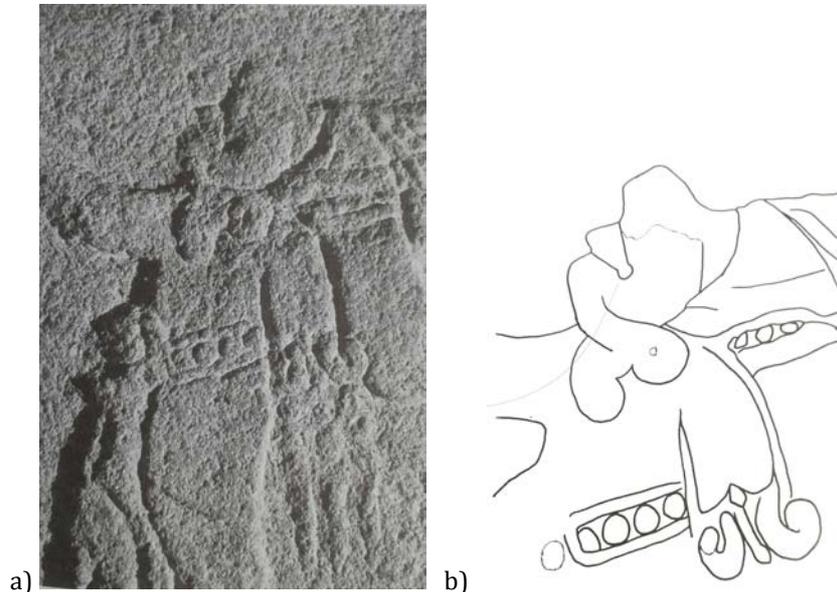


Fig. 2.24: Personaje de la estela 25. a) Detalle de la fotografía de Hernando Gómez Rueda (en Grazioso 2002: Fig. 11.5); b) Dibujo de Liwy Grazioso a partir de esta fotografía (2002: Fig. 11.3)

El brazo izquierdo del personaje se interrumpe a la mitad, ramificándose en tres prolongaciones. Ciertos autores han afirmado que estas prolongaciones son sangre (Chinchilla 2010: 127), aunque realmente considero, como me propuso Martha Iliá Nájera (2013: comunicación personal) que se trata del plumaje de un ave. Así, el personaje estaría también en un proceso de transformación en el que su brazo se vuelve ala.

2.4.4. Análisis de la escena

Esta estela ha sido analizada por distintos autores a partir del estudio de Lowe *et al.* (2000: 325) como una imagen del *Popol Vuh*, concretamente el momento en que Vucub Caquix arranca el brazo de Hunahpú (ver Christenson 2012: 137). Esta hipótesis se apoya sobre todo en el brazo roto del personaje, del que supuestamente mana sangre. Uno de los más fervorosos defensores de esta idea, Oswaldo Chinchilla (2010), va más allá en su explicación: según él es posible apreciar el brazo cercenado en las fauces de la cara del vientre del ave, que habría

ingerido la extremidad. Para ello recurre a la teoría de la vagina dentada, que también observa en la guacamaya de estuco del primer juego de pelota de Copán. Rechazo la explicación relacionada con el *Popol Vuh* por dos razones: 1) creo que el brazo al que se refiere Chinchilla es parte de una de las extremidades del ser humano con indumentaria aviaria, agarrándose al poste sobre el que se posa el ave; 2) como también observé en el apartado anterior, considero como Martha Iliá Nájera que la supuesta sangre que emerge es en realidad plumaje de ave.

Teniendo en cuenta que esto pudiera ser un plumaje y que por tanto el brazo de este personaje pudiera estarse transformando en un ala creo que pudiéramos estar ante el comienzo del cambio corporal de un rito de transformación cuyo estadio final sería el ave que encontramos sobre el poste-árbol.¹⁰¹ Vemos además como el personaje mira directamente al ave –esto también es apreciado por Grazioso (2002: 238, Fig. 11.4), estableciendo una comunicación/conexión con ella. Tendríamos delante, por tanto, dos aspectos o cuerpos diferentes de una persona dividual que se transforma con el objetivo de establecer una comunicación con seres no humanos, en el mismo sentido que observábamos en el la estela 2. Estas dos estelas, junto con la estela 4, con un motivo similar, podría estarnos diciendo que el ave era un ser recurrido para la transformación en Izapa.

La comunicación entre los dos planos ontológicos se ve favorecida por la serpiente que, como se ha establecido, es un vehículo que favorece el diálogo entre dos modos de existir diferentes.

Si estas suposiciones son correctas contaríamos, una vez más, con un rito de transformación para comunicarse con seres pertenecientes a ámbitos ontológicamente diferentes que se emplaza no junto a un árbol, sino junto a dos. La recurrencia de este aspecto empieza a apoyar con más fuerza la idea del árbol como un instrumento de comunicación entre alteridades.

¹⁰¹ Como se observa en el apartado 3.7. del siguiente capítulo, la presencia de las hojas en el tocado del personaje de la estela 25 no es clara. Me pregunto entonces si, en caso de no haber hojas, pudiéramos estar ante otro elemento del tocado que no haya sido identificado correctamente. ¿Podría entonces haber un tocado aviar que nos permitiera afirmar aún más la posibilidad de la incipiente transformación?

Este árbol además podría, de ser correcta la asociación de la concha-caracol con el inframundo (y en caso de ser realmente una concha-caracol), estar estableciendo la comunicación entre tres planos: cielo (ave), tierra (cocodrilo) e inframundo (concha). Mantengo mis reservas sobre esta deducción, mismas que desarrollaré en el siguiente capítulo.

Por último, me ha sido señalado que el personaje, al estar asiendo el poste-árbol, se está asociando 'simbólicamente' con él, permitiendo la identificación entre ambos (y tal vez asumiendo el personaje el supuesto papel de *axis mundi* establecido por el árbol) (Martha Ilia Nájera 2014: comunicación personal). Quiero plantear empero otra posibilidad que me parece más viable: el personaje agarra el poste que, como árbol, es un instrumento que favorece la comunicación debido a que es una herramienta que le ayuda en su proceso de transformación

2.5. LA ESTELA 27

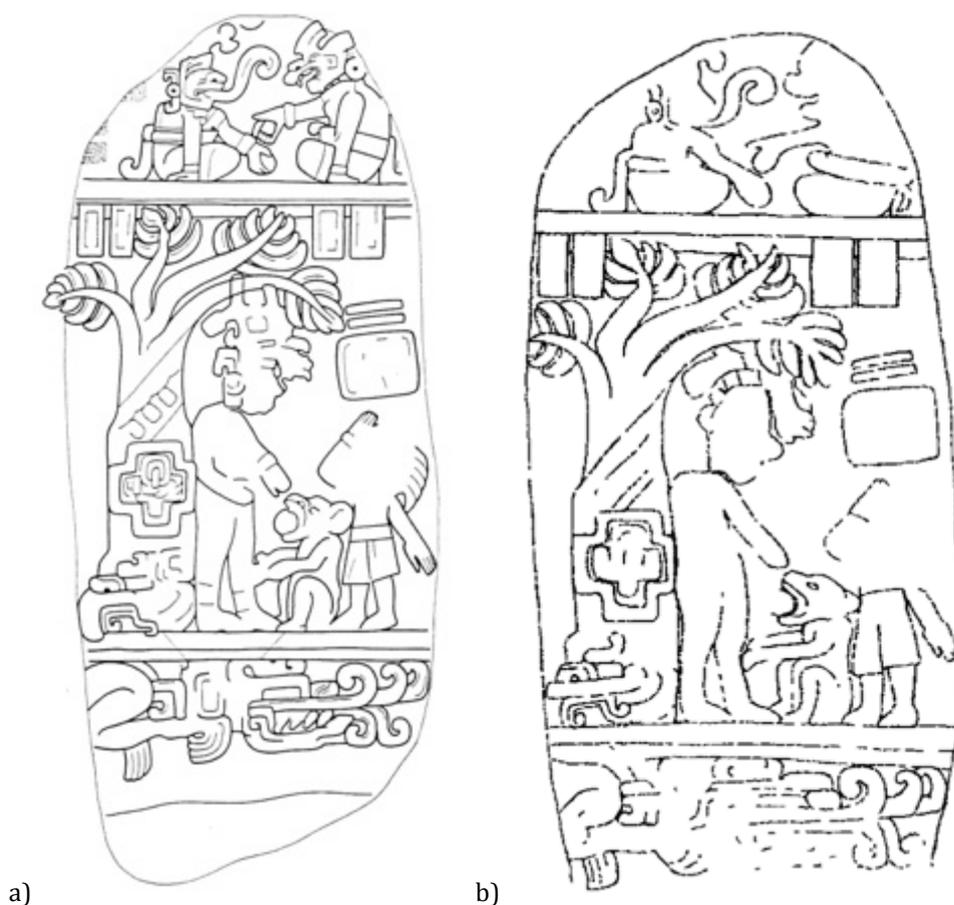


Figura 2.25.: Estela 27 a) Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.26) b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig. 3.31)

2.5.1. Caracterización física

La estela 27 mide 188 cm de alto, 92 cm de ancho y 33 cm de ancho. Como en el caso de la estela 25, no tengo información acerca de la composición de su piedra, aunque seguramente es volcánica (ver nota 74). Tiene aspecto rectangular aunque en la parte superior tiene apariencia triangular. Además, esta estela es peculiar en el sentido de que parece redondeada en la parte posterior.

Su conservación es considerablemente mala; tiene la superficie muy carcomida por la descomposición de los componentes minerales de la misma piedra. Aunque la imagen se ha preservado, casi todas las líneas secundarias se han perdido. El daño parece haber sido tanto intencional como producto de las inclemencias

meteorológicas y del paso del tiempo. La parte superior izquierda está además rota (Norman 1976: 138).

Se localiza en el grupo A del sitio (Figura 1.3, Figura 3.18). Es la única estela situada frente al montículo 57, al este del grupo. No lleva altar asociado.

2.5.2 Descripción

En la estela 27 no encontramos las bandas superior e inferior, compuestas por elementos geométricos, tan típicas en las estelas izapeñas. En su lugar podemos apreciar otras imágenes, quedando la estela dividida en tres escenas diferentes, una principal, que ocupa aproximadamente la mitad del espacio, y dos secundarias, una superior y otra inferior. Las escenas quedan separadas unas de otras mediante dos líneas horizontales paralelas. Además, en el caso de las líneas que dividen la escena superior de la principal, hay una línea horizontal adicional. Por otro lado, de las líneas paralelas cuelgan cuatro rectángulos verticales, dos a cada lado. Estos rectángulos a su vez llevan inscritos otros rectángulos.

El elemento que más capta nuestra atención es un árbol, situado a la izquierda de los personajes, y que ocupa gran parte de la escena hacia ese lado. El tronco es ancho, aunque se hace más estrecho en su mitad superior. Sobre él queda delineado un motivo geométrico consistente en una cruz griega. Esta lleva inscrita otra cruz y en su interior parece figurar otro motivo: en su parte superior se aprecian dos círculos concéntricos con una banda vertical partiendo del centro hacia abajo. Sobre la cruz griega encontramos tres líneas diagonales paralelas, que van de abajo a arriba, de izquierda a derecha. La del centro presenta ondulaciones y de ella parten tres rectángulos, dispuestos de manera diagonal, de arriba a abajo, de izquierda a derecha. Del tronco surgen cuatro ramas: una hacia la izquierda, otra hacia arriba y dos hacia la derecha. Cada rama tiene hojas, entre cinco y ocho, que salen hacia los lados en el extremo de la rama. Estas hojas, que son curvas, tienen una forma más o menos rectangular. En la base del árbol se distingue un ser de aspecto zoomorfo. A la izquierda podemos apreciar la fosa nasal, a cuya derecha aparece un ojo rectangular. Sobre éste hay una ceja flamígera, su parte derecha se

curva hacia arriba. Más a la derecha, una forma cuadrada, con dos líneas curvas en su interior, configura la oreja. Bajo la fosa nasal aparece el hocico, con la boca abierta. Sólo aparece el labio superior, que, ancho, cuelga sobre la boca. En el interior de la boca apreciamos una banda curva, probablemente un colmillo y, a la derecha, la comisura se curva hacia el interior. Bajo la oreja encontramos el carrillo, grande, con dos líneas curvas que lo cruzan.

Los brazos del personaje se extienden hacia la derecha y el brazo izquierdo (del personaje) tiene dos líneas diagonales paralelas a la altura de la muñeca. De las manos sólo se distingue el dedo pulgar, a la manera de manoplas. Las manos nos dirigen la vista al animal que se encuentra a la derecha del hombre. Este está sentado sobre la línea que delimita la escena en su parte inferior y tiene las piernas, de aspecto humano, dobladas. El cuerpo se encuentra erguido y extiende los brazos hacia el personaje de la izquierda, dispuestos de manera paralela al suelo. La cabeza mira hacia la izquierda; tiene el ojo cuadrado y las fauces abiertas. En el interior de estas aparece un elemento circular que sostiene en la boca. A la derecha de la cabeza aparece una oreja de gran tamaño.

Junto al animal, aún más a la derecha, aparece otro personaje más bajo que el anterior, pues apenas ocupa la mitad del espacio de la escena. Este personaje se encuentra de perfil, en una posición de tres cuartos, con el torso girado hacia el espectador. Las piernas se apoyan sobre las líneas horizontales que separan la escena principal de la banda inferior. La pierna derecha (del personaje) se adelanta a la izquierda. Sobre las rodillas, hasta la cintura, este ser antropomorfo parece llevar algún tipo de vestidura, consistente en dos rectángulos verticales, uno por cada pierna, y otro rectángulo horizontal en la cintura. Sobre éste último se eleva el torso, del que parten los dos brazos. El brazo derecho (del personaje), se eleva hacia arriba y está doblado en un ángulo de 90°. El brazo izquierdo, en cambio, se estira hacia abajo. De los dos brazos emergen las manos (con cinco dedos). El derecho, además, tiene una banda que recorre su muñeca.

Arriba de este personaje se vislumbra el boceto de un rectángulo horizontal con doble contorno. Sobre este rectángulo hay dos barras horizontales y estrechas.

En cuanto a la banda superior, encontramos en esta dos figuras antropomorfas sentadas que se miran. El personaje de la izquierda parece tener tocado, bajo el que se encuentra la cara, que mira hacia la derecha. A la izquierda de la cara encontramos una orejera compuesta por un círculo al centro (con un punto en su interior) y bandas arriba y debajo de este círculo que se curvan hacia la izquierda. De la boca sale, hacia el centro, una voluta. Bajo la cabeza se encuentra el torso, con una banda horizontal en la cintura a la manera de cinturón: este se anuda en la espalda y lo que queda cae hacia abajo, curvándose luego hacia la izquierda y hacia arriba. Bajo el torso se encuentra el trasero, que se apoya en el suelo, y las piernas dobladas están a la derecha. En cuanto a los brazos, el izquierdo (del personaje) se estira hacia abajo y hacia el centro mientras que el derecho cae vertical. La mano derecha (del personaje) sostiene un objeto circular y la derecha apoya la palma en el suelo. El personaje de la derecha también parece llevar un tocado que presenta una hendidura arriba en el centro, quedando de este modo el 'tocado' dividido en dos. Su cara, de perfil, mira asimismo hacia el centro. Presenta un ojo almendrado y nariz prominente. El labio superior también se prolonga, como si fuera un hocico animal. En la parte superior de la boca destaca un colmillo. A la derecha de la cabeza distinguimos una orejera, apreciándose otro círculo con punto en su interior. En el cuello hay varios círculos que podrían hablarnos de un colgante o collar. Bajo la testa se encuentra el torso, con el brazo derecho (del personaje) estirándose hacia el otro ser. El brazo izquierdo, sin embargo, se estira hacia abajo, apoyando la mano en el suelo como en el caso del personaje de la izquierda. Ambos brazos llevan bandas a la altura de las muñecas. Bajo el torso, otra banda horizontal aparece a la manera de cinturón; también se ata atrás, cayendo. Está también sentado, con las rodillas recogidas.

Por último, en la banda inferior tenemos un ser reptiliano de perfil, que mira hacia la derecha. La cabeza ocupa la mitad derecha y la parte superior del cuerpo, con las patas, la izquierda. En el extremo izquierdo encontramos las extremidades superiores, que se doblan: primero hacia arriba y luego hacia abajo. Las extremidades inferiores se extienden hacia abajo, cada una con cuatro dedos. A la derecha de las patas encontramos una orejera, consistente en un rectángulo con

otro inscrito y otros dos elementos con forma de banda que se curva, hacia la izquierda. A la derecha se encuentra la cara. La parte superior de esta la forma el ojo, rectangular. A la derecha de este, con una línea, se perfila la frente: la misma línea continúa por la parte superior del ojo, a modo de ceja. Sobre esta, encontramos un elemento curvilíneo, que parece ser la parte superior de la cabeza. Junto al ojo, a la derecha, encontramos un elemento rectángulo que pudiera ser la nariz. En cuanto a la parte inferior de la cara, hay una banda bajo el ojo y la nariz que se prolonga hasta el extremo derecho de la este acabando en cinco volutas: tres hacia arriba y dos hacia abajo. Bajo la banda hay cuatro colmillos y, bajo estos, la mandíbula inferior.

2.5.3. Estudio de sus elementos

En esta estela distinguimos los siguientes elementos: una banda superior y una inferior, un árbol, un personaje principal y otro más pequeño en la parte derecha, un ser zoomorfo de aspecto felino, una fecha calendárica, dos seres antropo-zoomorfos no humanos en la parte superior de la estela y dos seres de aspecto reptiliano.

1) La banda superior e inferior

En el caso de la estela 27 la banda superior es bastante sencilla, pues se compone de unas líneas horizontales con cuatro bandas verticales que descienden de ella. Estos colmillos pudieran ser, como en el caso del motivo J,I J invertida de algunas de las estelas anteriores, las fauces del jaguar o los colmillos de la serpiente.

La banda inferior, como en el resto de casos aquí planteados (aunque no tan común en Izapa), se compone tan sólo de unas líneas horizontales. Es, otra vez, la superficie terrestre.

Sin embargo, sendas bandas están empleándose también, en esta estela, para delimitar ciertas acciones y seres en ámbitos distintos al que se desarrolla en la escena.

2) *El árbol*

El árbol de la escena, emplazado entre la banda superior y la inferior, tiene dos motivos en su tronco. El motivo superior, que pudiera estar relacionado con el glifo maya para **TE'**, árbol, es analizado en el capítulo 3. El motivo cuadrifoliar inferior ha sido identificado como una convención para un portal a otro plano ontológico, es decir, un umbral (ver Guernsey 2010). También, como glifo maya *k'an*, se ha asociado con lo precioso y con el maíz (Callaway 2006: 18)

3) *Los personajes antropomorfos*

Vemos dos personajes antropomorfos en la escena: uno principal y con un tocado más complejo que apenas se esboza, tal vez con rasgos de astas de venado (aunque esto no es muy claro), y uno situado a la derecha que mira hacia los seres de arriba o hacia su compañero de la izquierda; levanta el brazo en la posición que Pavón (2011: 283) señalaba como propia del ritual (como el personaje sentado de la estela 10). Pudieran estar participando en un ritual relacionado con el felino que se encuentra entre ambos y con los personajes de la parte superior.

4) *El ser zoomorfo-felino*

El ser zoomorfo con el que interactúa el personaje principal tiene aspecto felino (discernible sobre todo por las orejas), aunque lo escueto de los dibujos no permite apreciarlo bien. En Mesoamérica (así como en otros grupos prehispánicos americanos) los felinos se han asociado con la noche y el inframundo debido a que su pelaje moteado se vincula con el cielo estrellado nocturno (Miller y Taube 1993: 104; Valverde 2004). Es más, entre los mayas, el sol nocturno, durante su viaje por el inframundo, se manifestaba mediante un ser que se ha llamado Dios Jaguar del Inframundo (Figura 2.26).



Fig. 2.26: Detalle del relieve del Templo del Sol en Palenque, en el que se aprecia al Dios III o Dios Jaguar del Inframundo. Dibujo cortesía de la Glifoteca del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Sin embargo, no me queda muy clara la función que el felino pudiera estar cumpliendo aquí; parece, eso sí, estar situado en el mismo plano de existencia que el resto de personajes de la escena (sin contar los personajes superiores y el zoomorfo inferior). Considero, sin embargo, que es un participante más de los ritos que se están elaborando para comunicarse con los personajes de arriba: tal vez una pista para ello pudiera ser el elemento redondo que lleva en la boca;¹⁰² este guarda semejanzas con lo que es portado por el humano de la derecha de la estela 2, que anteriormente habíamos sugerido que pudiera ser, tal vez, resina para el ritual.

5) *La fecha calendárica*

Las figuras geométricas de la parte superior derecha de la escena están esbozando la convención para reflejar, en el área maya y la cuenca central de México, las fechas calendáricas. En este caso estaríamos hablando de un numeral diez, aunque la forma del mes no es distinguible. Esta fecha podría estar funcionando de dos maneras distintas: bien situando la escena en una temporalidad concreta, bien aludiendo al nombre calendárico de alguno de los personajes que forman parte de la imagen.

6) *Los seres de la parte superior del monumento*

¹⁰² El elemento redondo no se aprecia claramente en el dibujo de Norman. No obstante, si se puede, aunque difícilmente, vislumbrar.

Vemos sobre la banda superior (la celeste) dos personajes que tienen aspecto antropomorfo, aunque por sus máscaras podrían estar haciendo referencia a humanos en ritos en transformación o a seres antropomorfos no humanos. Estos seres se comunican entre sí: apreciamos que extienden sus brazos hacia el otro y el personaje de la derecha tiene extendido, si bien no su índice, sí su pulgar, lo que tal vez también pueda referirse al diálogo; asimismo de la boca del personaje de la izquierda emerge algo parecido a una vírgula de la palabra.

7) *Los seres de aspecto reptiliano*

Vemos en este monumento dos seres de aspecto reptiliano que son el dragón de la tierra que ya vimos en todas las estelas anteriores; es curioso, sin embargo, que aquí se duplique. En cuanto a la forma de la cabeza, el dragón situado en la base del árbol, es prácticamente igual a la de los seres híbridos de las estelas 2, 5 y 10. En cambio, el dragón de la base de la estela 27 presenta una cara que, aunque similar, es más alargada. El cuerpo, no obstante, es parecido al de estelas 2 y 5, lo que reafirmaría que cuerpo tubular de los dragones de estos otros monumentos no es el cuerpo sino la extremidad superior, pues en la estela que ahora nos ocupa está más definido.

2.5.4. Análisis de la escena

A pesar de la complejidad de la estela 5, es la estela 27 la que más difícil me es de entender. Aunque mi explicación aquí me supone más dudas que en las otras estelas, explicaré lo que percibo de la imagen.

Tenemos dos seres humanos en la escena, uno de mayores dimensiones, con un tocado que pudiera ser de venado. A pesar de la presencia de una posible indumentaria animal no me parece suficiente determinante para hablar de si en este caso estamos ante un rito de transformación, pues la recurrencia de los tocados con motivos animales en Mesoamérica no hacen necesariamente referencia a este tipo de ritos.¹⁰³ A su vez, el personaje situado más a la derecha es

¹⁰³ Soy consciente de que, para la estela 2, planteé que los tocados de los dos humanos podrían hacer referencia a la incipiente transformación. La diferencia entre esos tocados y el de la estela 27

también un ser humano que, por su postura inclinada, parece estar mirando hacia arriba.

Por otro lado, contamos con tres personajes que no parecen ser humanos, o al menos no se están comportando como tal. En la escena tenemos un animal que, probablemente, es un felino. En la parte de arriba de la estela, en un ámbito que queda separado del resto de la escena por la banda superior, tenemos dos seres que, por sus cabezas con rasgos zoomorfos, pudieran ser humanos en ritos de transformación o seres pertenecientes a otro plano de existencia.¹⁰⁴

Creo que aquí estamos ante dos tipos de comunicación con seres no humanos. Por una parte el ser humano de la izquierda (el del tocado con aspecto de astas) se está comunicando con el ser zoomorfo (extiende los brazos y parece que, de haberse conservado los ojos, pudiera existir un contacto visual entre ambos). Por la otra, el personaje situado en el extremo derecho tal vez estaría, mediante la mirada, estableciendo una conexión con los personajes de la franja superior (aunque también pudiera estar mirando hacia su compañero de la izquierda).

Estos dos tipos de comunicación se están desarrollando, como el caso de las estelas anteriores, junto a un árbol, elemento que favorece la comunicación con seres distintos a los seres humanos; es, así, un vórtice de alteridades. Además, la comunicación se ve reforzada por el motivo cuadripartita que aparece en el tronco del árbol que, como ya vimos, es relacionado por algunos autores como un portal a otros planos ontológicos (Guernsey 2010). Así, al estar sobre el árbol, estaría marcando a este como un elemento que produce la comunicación con otros ámbitos de existencia.

Estamos, por tanto, ante un rito que crea la comunicación entre los seres que elaboran el rito (los dos humanos de la escena) con los dos seres de la parte de

es que aquellos parecían incorporando una máscara que transformaría la cara, caso que no parece estarse dando aquí.

¹⁰⁴ La separación de esta escena del resto de la escena principal debe ser, de algún modo, relevante. Tal vez está haciendo referencia a que este es un espacio creado, aunque esto tan sólo es una posibilidad.

arriba de la estela. El jaguar, que pudiera estar sosteniendo una bola de resina, estaría participando en el ritual.

2.6. UN CASO ESPECIAL, LA ESTELA 12

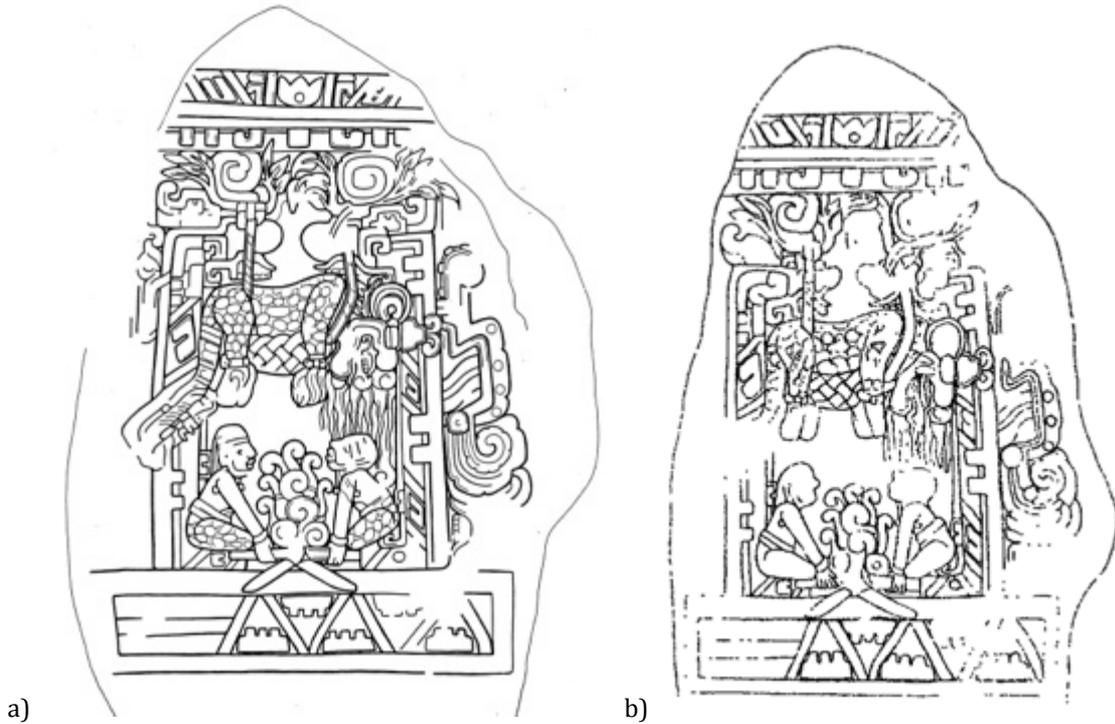


Fig. 2.27: Estela 12. a) Dibujo realizado por Ayax Moreno (2007: Fig. 13.14). b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: fig. 3.12)

2.6.1. Caracterización física

La estela 12 mide 200 cm de alto, 150 cm de ancho y 84 cm de grosor; es la más alta de Izapa (Norman 1976: 113). Probablemente está realizada en andesita, con una composición idéntica a la de las estelas 5 y 10: abundantes fenocristales de 1mm., con plagioclasa blanca y piroxeno negro subordinado, en una matriz gris afanítica. Su aspecto es irregular: la erosión se ha comido bastante los lados de la parte superior, dándole aspecto triangular; asimismo, en el lado izquierdo, la parte superior se curva hacia la derecha; y en el lado derecho aparecen dos protuberancias.

Lamentablemente, Norman (1976: 113-116) no nos ofrece información acerca del estado de conservación de la estela y las fotografías de las que dispongo no son suficientes para poder hacer aseveraciones sobre este estado. Aún así, Gómez Rueda nos indica que ha sufrido debido al roce de ganado (Gómez Rueda 1998:5).

La estela se sitúa en el grupo B (figura 3.18), junto al montículo 47, al oeste de la plaza en cruz. Se encuentra al centro de una alineación de tres estelas, estando la estela 50 a su izquierda y la 11 a su derecha. Todas ellas tienen altar asociado, en el caso de la estela 12 se trata del altar 8.

2.6.2. Descripción

La estela 12 cuenta con banda superior e inferior geométricas, aunque sobre la superior queda un espacio en blanco hasta el límite de la estela.

La banda superior se separa de la escena principal mediante una línea recta horizontal. La banda, a su vez, se divide en tres secciones horizontales. La central consiste en otras tres líneas horizontales. Sobre esta, la sección superior se compone de varios elementos. De izquierda a derecha encontramos los siguientes: dos líneas diagonales que van de izquierda a derecha de manera descendente; un elemento en forma de U que se inclina un poco hacia la izquierda en su parte superior; otras dos líneas diagonales idénticas a las recién mencionadas, un elemento que sube, recto, hasta la mitad, para luego curvarse hacia la izquierda, y que tiene otro elemento rectangular sobre él; por último, dos líneas verticales. El elemento central de la banda tiene forma semicircular en su base, y sobre esta emergen tres triángulos hacia arriba, sin marcarse la base. En el centro de esta figura aparece un círculo. A la derecha del elemento trilobulado aparecen las mismas formas que a la izquierda pero a la inversa: dos líneas verticales; un elemento que sube vertical hasta la mitad y que se curva luego hacia la derecha, también con rectángulo sobre él; dos líneas diagonales que van de izquierda a derecha de modo ascendente, un elemento con forma de U que se inclina hacia la derecha en su parte superior, y otras dos líneas diagonales que ascienden de izquierda a derecha. En la sección inferior de la banda vemos también una serie de

elementos dispuestos de manera simétrica: al centro un cuadrado; a los lados, sendos elementos que bajan verticalmente hasta la mitad de la sección para luego curvarse hacia los lados; y finalmente, dos rectángulos verticales en cada extremo.

La banda inferior es un rectángulo horizontal en el que se inscribe otro rectángulo. El centro es un triángulo cuyo vértice está abajo. A los lados, hay otros dos triángulos con el vértice hacia arriba. Al lado derecho de estas tres figuras hay otros dos triángulos más, el de más hacia la izquierda con el vértice hacia abajo y el del extremo con el vértice hacia arriba. Hacia la izquierda del total de triángulos aparecen dos líneas horizontales. Todos los triángulos tiene un elemento inscrito en su interior, que se compone de un rectángulo horizontal con tres cuadrados que sobresalen hacia arriba o hacia abajo, coincidiendo con el lugar dónde se sitúa el vértice del triángulo.

La figura principal de la imagen, un ser zoomorfo, se sitúa en la mitad superior de la escena. Ocupa la mitad inferior de esta sección superior y se extiende horizontalmente a lo largo de toda la estela. El torso se encuentra dispuesto de manera horizontal y de él sobresalen hacia abajo, estiradas, dos patas. Bajo ambas patas encontramos, a la altura de las muñecas, un rectángulo horizontal estrecho. A su vez, bajo estos, hay un elemento formado por un cuadrado central y dos círculos a los lados de cada cuadrado. Por último, donde deberían estar las manos, encontramos esbozadas bandas verticales curvilíneas. Todo este cuerpo aparece decorado con círculos, aunque en el vientre estos son sustituidos por líneas paralelas diagonales, hacia ambos lados, formando una retícula.

A la izquierda del cuerpo aparece un elemento semejante a una cola. Arriba de todo está decorada, como en el caso del cuerpo, con círculos, pero luego estos se transforman en líneas horizontales que atraviesan la cola. Ésta se extiende más allá de las manos, curvándose ligeramente hacia la izquierda. A la derecha del cuerpo se aprecia la cabeza, que se encuentra de perfil mirando hacia abajo. En la parte superior está la oreja, formada por varios semicírculos concéntricos. Bajo esta, a la derecha, está el ojo, rectangular y dividido en dos por una línea vertical a la mitad. A la izquierda del ojo están las fauces, formadas por una U invertida e irregular,

con líneas curvas en su interior. En medio de la U encontramos una línea semicircular vertical y, a su izquierda, tres cuadrados dispuestos verticalmente a la manera de dientes. Bajo las fauces hay dos volutas y, aún más abajo, una serie de líneas curvas verticales que caen a la manera de cortina. A la derecha de la cabeza, junto al ojo, encontramos el tocado, formado por un elemento en forma de "T" girado (la parte superior se encontraría a la izquierda, junto al ojo). A la derecha del tocado (es decir, sobre éste), salen dos volutas.

El personaje se encuentra colgado. Observamos dos cuerdas que lo sujetan (aunque estas no llegan a la parte superior de la escena). Estas cuerdas, formadas por bandas verticales (sus lados están formados por una doble línea) con líneas diagonales que la atraviesan, llegan a la pata inferior y al cuello. Esta última se inclina ligeramente hacia la izquierda, rodeando el cuello.

Bajo este personaje, en la base de la estela (y ocupando un tercio del alto de la escena) encontramos, al centro, un fuego. Sobre el suelo (y entrando parcialmente en la banda inferior), hay cuatro bandas en forma de cruz: las dos superiores son horizontales mientras que las dos inferiores son diagonales, en forma de "V" invertida. Sobre el punto central del travesaño emergen tres volutas con forma muy circular, que parecen ser el fuego. Sobre éstas hay otra serie de volutas hacia arriba, esta vez más alargadas, que pudieran ser humo. Dos de ellas tienen una banda horizontal que las atraviesa.

A los lados del fuego hay dos personajes sentados, con las piernas recogidas como si estuviesen arrodillados. El personaje de la izquierda se encuentra bastante erguido. Arriba de todo se divisa la cabeza, que mira de perfil hacia la derecha. El ojo, la nariz y el carrillo apenas se perfilan con una línea curva, tiene labios abultados y sobre la frente, una banda horizontal. Tras la nuca hay una serie de líneas verticales. Bajo la cabeza se sitúa el torso. El brazo derecho está estirado hacia abajo y hacia delante. Tiene una banda que cruza la muñeca y la mano esté sosteniendo uno de los travesaños sobre los que se sitúa el fuego. Bajo la axila se puede ver un elemento rectangular. En la cintura tiene dos bandas horizontales

que pudieran ser un cinturón, y un cuarto de círculo (con otro inscrito) sobre estas bandas en la zona del vientre. Las piernas están decoradas con círculos.

El personaje de la derecha es muy parecido al de la izquierda. Se encuentra también sentado o arrodillado, de perfil y mirando hacia la izquierda. La cabeza está ligeramente ladeada hacia atrás. Los labios son abultados, una línea curva delinea el ojo y otra el carrillo. Además tiene otras tres líneas rectas en la zona de la frente y otras dos en donde debería estar la oreja. Abajo está el torso y el brazo se estira hacia abajo y hacia el frente. La única diferencia con su compañero son tres líneas curvas en la parte superior del brazo. También lleva una banda en la muñeca y la mano también sujeta uno de los travesaños del fuego (aunque esta vez sí se perfilan los dedos). Sujeta, asimismo, una banda bajo la axila. Existe también una banda en la zona de la cintura y, sobre esta y en la zona del vientre, un cuarto de círculo. Por último, también hay decoración de círculos en las piernas.

A los lados, dos bandas compuestas por elementos geométricos delimitan la escena. La tensión visual parece ir de abajo a arriba. Las bandas parten de debajo de los personajes que acabamos de describir hasta arriba de la escena.

Empezando por la banda de la izquierda, que se interrumpe en la mitad de la escena por la cola del ser que está colgado, quedando dividida en dos secciones. La sección inferior esta formada por cinco líneas verticales. Se conforman así cuatro franjas, siendo la primera y la tercera (desde la izquierda) más anchas que la segunda y la cuarta. La primera franja presenta a la derecha dos protuberancias cuadradas a la altura de la espalda del ser antropomorfo de la izquierda. La cuarta banda, a su vez, queda interrumpida a la altura de la nuca de este mismo personaje por un elemento rectangular con un elemento inscrito en forma de U, virado en un ángulo de 90º en el sentido de las manecillas del reloj. En la sección superior, sobre la cola, la banda queda dividida en una franja estrecha, a la izquierda, y otra mucho más ancha. Dentro de la franja más ancha encontramos, de abajo a arriba, una banda diagonal que va de izquierda a derecha en sentido ascendente, un elemento con forma de U girado en un ángulo de 90º hacia el sentido contrario de las manecillas del reloj, otra banda diagonal igual a la anterior, dos cuadrados (uno

sobre otro) a la izquierda, un rectángulo a la derecha de estos, y una banda que forma un ángulo de 90° a la izquierda, arriba de todo. La franja más estrecha de la izquierda continúa doblándose sobre la franja de la derecha hasta terminar en un elemento formado por un rectángulo vertical con dos cuadrados a cada lado (de los que cuelga la cuerda izquierda que sujeta al ser zoomorfo). A la derecha de la banda izquierda, entre este elemento y el cuerpo del animal, hay una serie de elementos curvos con volutas. Bajo éstos, hay una línea horizontal de círculos a la manera de dientes. Más o menos a la misma altura, a la izquierda de la banda, hay una serie de líneas rectas y curvas.

La banda de la izquierda, al llegar al punto más bajo de la escena, gira en un ángulo de 90° hacia la derecha quedando bajo el personaje del mismo lado. Hay, a la derecha, una línea vertical que delimita la banda. En el interior de la banda, a la izquierda de esta línea y bajo las piernas de los personajes hay una decoración formada por dos bandas diagonales ascendentes, de izquierda a derecha. En el espacio que queda entre ellas hay un elemento con forma de U, girado en un ángulo de 90° en el sentido de las manecillas del reloj.

La banda de la derecha también empieza bajo el personaje del mismo lado para luego ascender por el lado de la estela, quedando interrumpida también a la mitad por el tocado del personaje colgado. También se divide en cinco líneas verticales que dividen cuatro franjas, siendo la segunda y la cuarta (empezando por la izquierda) más anchas que la primera y la tercera. La cuarta franja tiene dos cuadrados protuberantes a la altura de la cabeza del ser antropomorfo de la derecha y otros dos sobre el tocado del ser zoomorfo colgado. La segunda franja tiene, de abajo a arriba, dos elementos en forma de 'U' girados en un ángulo de 90° en el sentido contrario a las manecillas del reloj. Estos están a la altura del trasero del personaje y a la altura de la cara del ser zoomorfo. Ambos están entre dos bandas diagonales que van de izquierda a derecha en sentido descendente. En el extremo superior de la banda, a la izquierda, hay otra serie de elementos curvos y volutas con otra línea horizontal de círculos, como en el caso de la banda izquierda.

Como indicamos, esta banda también se prolonga bajo el cuerpo del personaje de la derecha del fuego. Bajo éste encontramos una línea diagonal que va en sentido ascendente de izquierda a derecha y, a la derecha de ésta, un círculo.

A la derecha de la banda de la derecha encontramos un elemento difícil de definir que ocupa casi toda la banda. Está compuesto por un elemento más o menos cuadrado que lleva inscrito varias líneas curvas diagonales en su interior, que van de izquierda a derecha en sentido ascendente. Este cuadrado está inscrito en una banda que lo rodea y que tiene cuatro círculos en el lado derecho: la banda continúa en la parte superior del cuadrado formando un círculo que a su vez se rodea por otros círculos mucho más pequeños. Bajo el cuadrado hay un círculo con otro inscrito y bajo este salen una serie de líneas curvas hacia abajo y hacia la derecha, formando una especie de voluta. Finalmente, abajo de todo, hay un semicírculo con una línea vertical de varios círculos pequeños seguidos.

Sobre las dos bandas hay una serie de elementos. Sobre la banda de la derecha: hay un elemento en forma de T invertida que lleva otro inscrito que en su parte superior presenta dos protuberancias con forma de cuadrado. Estos elementos están rodeados por dos bandas que se curvan hacia la derecha y hacia arriba en forma de voluta. Sobre todo ello, hay una espiral. A los lados de esta surgen una serie de hojas. Los mismos elementos se replican de manera simétrica sobre la banda de la izquierda.

2.6.3 Estudio de sus elementos

La estela 12 consta de los siguientes elementos: banda superior e inferior, un ser zoomorfo que ocupa la parte principal de la escena, una hoguera, dos personajes humanos, una ser zoomorfo que rodea la escena y un conjunto de hojas arbóreas.

1) Las bandas superior e inferior

Estamos ante una banda superior algo compleja: contiene elementos en U, que la relacionan, bien con el cielo, bien con un ámbito diferente al humano, un elemento de J, I, J invertida en medio de cuatro bandas verticales y, además, en el centro, un

elemento trilobulado. Este motivo está relacionado con las manifestaciones del maíz en las hachas olmecas (ver Taube 2005, Figura 2.28), elemento que evolucionó, según Virginia Fields (1991), a la diadema del Dios Bufón entre los mayas, relacionada con el poder. La posición que ocupa el motivo dentro de la estela es similar al de las plásticas olmecas, pero plantea una nueva pregunta: ¿Si es ahí de donde surge el maíz, podemos hablar entonces de una banda superior celeste? Tal vez aquí el motivo sólo está marcando el eje de la composición.



Fig. 2.28. Elementos de maíz en las hachas olmecas. a) Hacha de El Sitio (Navarrete 1971: Fig. 5); b) Hacha de Dumbarton Oaks (Taube 2004: Pl. 24)

En cuanto a la banda inferior, observamos otra vez los triángulos con las variaciones con motivos de T que habíamos explicado anteriormente. Aquí, sin embargo, hallamos también triángulos invertidos lo que dificulta la asociación de los triángulos con las montañas.

2) *El ser zoomorfo*

En el medio de la escena, y ocupando una gran parte de ella, encontramos un ser de aspecto felino en su parte horizontal, colgando de la parte superior de la escena: la asociación con el felino la hacemos tanto por su piel moteada como por sus orejas. No obstante, la forma de sus garras se asemeja a las humanas y, además, porta una máscara que no es felina. Esta máscara, además, contiene un elemento que, en mi opinión, sirve para designar a seres que pertenecen a otro plano ontológico dentro de la variante regional estilística izapeña, la presencia de un ojo cuadrado. Por lo tanto, estamos seguramente ante un ser híbrido que indica un rito de transformación, más que tratarse de un animal. Este ser está además situado

sobre la hoguera: creo que el humo, como elemento comunicador, está permitiendo la transformación del ser.

El jaguar, en Mesoamérica, estaba asociado con el poder (Valverde 2004), algo que se junta con el entramado de la estera en el vientre del ser. No obstante, el petate aquí podría estar funcionando de una manera distinta: en el área maya, al menos, sabemos que existen casos de cuerpos humanos que se envolvían en tejido al ser enterrados (Felipe Trabanino 2014: comunicación personal; ver Cobos 2005: 43). ¿Podiera entonces el tejido hacer referencia a que el ser es una persona muerta, un antepasado? El ojo cerrado parece indicar también que el ser está muerto.

Por último, señalar que en la parte superior de la cabeza encontramos una variante del motivo T que Norman (1976: Fig. 2.28) distinguió como el hocico del jaguar. Vemos, no obstante, el motivo sobre un jaguar, no situado en la boca sino en la coronilla. Esta es la misma posición que el elemento guarda en uno de los personajes de la estela 5, al que se nos dificultaba clasificarlo como humano o como no humano. Entonces pudiera ser, tal vez, una marca o atavío que distingue a cierto tipo de seres distintos ontológicamente a los humanos. La presencia del motivo en la cabeza de este ser reforzaría la idea de que estamos ante una persona que, o bien pertenece a un ámbito de existencia diferente, o bien mediante la transformación accede a este otro ámbito. Yo me inclino más por esta segunda opción, por los motivos anteriormente expuestos.

3) *Los seres antropomorfos*

En la parte inferior de la imagen se presentan dos seres humanos en torno a la hoguera, que sujetan los troncos sobre los que se levanta esta. Estos personajes, relacionados con el humo, deben estar inmersos en algún tipo de actividad ritual. La piel moteada de sus extremidades, que sólo se aprecia en el dibujo de Ajax Moreno, podría estar haciendo alusión al comienzo de un rito de transformación, que habría de terminar en el estadio del personaje zoomorfo (o que les permite comunicarse con él). Convendría por tanto disponer de una buena fotografía que nos permitiera confirmar esta hipótesis. Si así fuera, esta escena guardaría una similitud muy cercana a la de la escena de la estela 25, con el personaje humano en el comienzo de la transformación en un ser que también se plasma en la imagen.

4) La hoguera

La hoguera que se sitúa entre los dos personajes humanos emite humo que, como ya expuse en la estela 5, impulsa la comunicación con planos ontológicos distintos, provocando la transformación que tiene lugar en la escena.

5) El ser zoomorfo que rodea la escena

En esta imagen es posible apreciar como un motivo alargado rodea la escena por los lados y por la parte de abajo, siendo sólo interrumpido por la escena. Este cuerpo acaba, en sus dos extremos que se emplazan en la parte superior de la estela bajo las hojas de los árboles, en dos cabezas descarnadas. Además, se distingue un gran ojo adosado en el lado derecho de este cuerpo, sugiriendo que el cuerpo forma, a la vez, una gran fauce. Este elemento guarda grandes similitudes con el *way* que rodea a *K'inich Janaahb' Pakal* en el Sarcófago de Palenque (Figura 2.29), ser que ha sido identificado por Guillermo Bernal (2011: 113) como las fauces de *Sak B'aak Naah Chapaat*.



Fig. 2.29: Fauces de *Sak B'aak Naah Chapaat* en el Sarcófago de Palenque. Dibujo de Antonio Jaramillo Arango.

Me parece importante resaltar dos elementos que aparecen asociados a este motivo en la estela 12. Uno es los motivos en U que se repiten a lo largo de ésta. Recordemos que también lo habíamos definido como un elemento que indica otro plano ontológico (aunque, al ser un ser descarnado no sería celeste, en principio, en este caso). Otro elemento son las bandas (aquí horizontales) que salen como protuberancias de la banda vertical. Esto se asemeja bastante a algunas bandas superiores, de las que decíamos caían bandas verticales como colmillos de

serpiente.¹⁰⁵ Sugiero entonces que aquí también se trata de los colmillos de la criatura.

Los *way* para la cultura maya han sido definidos como portales al inframundo. Esto es debido, sobre todo, por la aparición del motivo en el glifo T769a: “cueva, agujero, pozo, cenote” (Figura 2.30). La aparición de este motivo emplaza entonces la escena en un portal que permite la comunicación con seres de otro plano ontológico.



Fig. 2.30: Glifo T769a, *way*. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, John Montgomery. www.famsi.org

Asimismo, parecen estar relacionados con el origen de los linajes y con el poder, como sugiere el texto de la Estela A de Quiriguá en el que el gobernante *K'ahk' Tiliw Chan Yopaat* es definido como ‘el señor negro de *Waynal*’ (Lacadena 2010). Esto, junto a la piel de jaguar y el motivo de estera que porta el ser con el que se están comunicando los humanos podría sugerir que este ser es un antepasado, tal vez perteneciente al grupo de poder de Izapa.

Hay, al menos, otro ejemplo de *way* en el estilo IAM, la estela 4 de Tak'alik Ab'aj (Figura 2.31). No obstante, el *way*¹⁰⁶ de la estela izapeña guarda grandes diferencias con éste último.

¹⁰⁵ En un interesante artículo, Harri Kettunen (2004) argumenta que para los mayas prehispánicos, ciertas especies que hoy distinguimos como diferentes, eran consideradas lo mismo. Este era el caso de ciempiés, *Chapaat*, y la serpiente.

¹⁰⁶ Utilizo la palabra maya *way* para referirme a este ser pues es la denominación que contamos para designarlo. No obstante, no debemos olvidar que estamos probablemente ante un grupo mixe-zoque y que hay que contemplar la distancia temporal, geográfica y cultural entre ambos grupos.

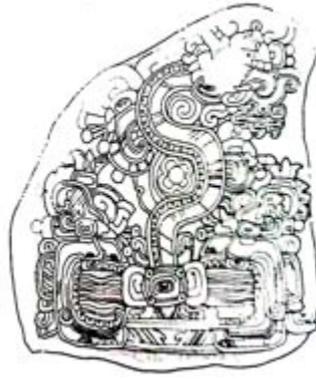


Fig. 2.31: Estela 4 de Tak'alik Ab'aj. Tomado de Schieber y Orrego 2002: 50

6) *Las hojas de los árboles*

Vemos en la parte superior de la escena las hojas de un árbol; empero, supongo que cumplen la misma función del árbol completo, siguiendo el principio de *pars pro toto*. Aunque no podríamos afirmar un posible papel como *axis mundi*, al faltarnos la verticalidad, sí puede este árbol ser una herramienta para acercarnos al otro: de hecho, es de este árbol de donde cuelga el ser zoomorfo, pudiendo aludir a que el árbol es el medio que permite la comunicación entre los humanos y este ser.

2.6.4. Análisis de la escena

Estamos, de nuevo, ante un rito de transformación (aunque esta vez provocado por el humo y el medio arbóreo) para establecer la comunicación con otro ser, el personaje zoomorfo principal de la escena. Los personajes humanos, que están comenzando su transformación en felinos,¹⁰⁷ están comunicándose con la ayuda del humo que emerge de la hoguera que se encuentra entre ellos. Además, han creado un emplazamiento que propicia la comunicación, un lugar determinado que se caracteriza tanto por la presencia del *way* como de los árboles que aparecen en la parte superior: ambos facilitarían la conexión con los seres distintos a los humanos.

¹⁰⁷ Si bien es cierto que el uso de faldellines de piel de felino es frecuente entre algunos grupos mesoamericanos como los mayas, quiero resaltar que su uso es una forma de asociarse con estos animales; cubrirse con la piel de un animal puede ser una manera de incorporar la alteridad en uno mismo. Por lo tanto, que estas personas estén utilizando este faldellín como vestimenta, podría estar indicando un incipiente estado de transformación. De ser así, estos humanos primero estarían transformando al ser zoomorfo y luego se identifican con él.

Es interesante que, mientras en las estelas 2 y 25 los humanos se transforman en aves para acceder al cielo, aquí, que la escena se emplaza en un *way*, el animal en el que se produce la transformación es un felino.

Me gustaría sugerir, asimismo, que el objetivo del ritual es el mismo que en el caso de la estela 5, la obtención de lluvia. De esta manera, las líneas verticales que caen de la cabeza del felino serían la lluvia, la consecuencia del ritual.¹⁰⁸

Para finalizar, me parece importante indicar que, a primera instancia, la escena parece estar reflejando a un animal que está siendo asado en una hoguera: el hecho de que pudiera estar maniatado y que además esté colgado de un árbol sobre la hoguera confirmarían esto. Sin embargo, tanto la máscara como la forma humana de las manos, así como el elemento que aparece sobre su cabeza y que, además, la escena se plasme dentro de un *way*, me parecen suficientes para indicar que estamos ante un individuo en transformación perteneciente, al menos en el momento captado por la escena, a otro ámbito ontológico. El hecho de que el ser estuviera siendo asado no niega esta opción. Es más, pudiera incluso ser posible que el hecho de asarlo (sacrificarlo) formara parte del rito que permite la comunicación con el ámbito ontológico distinto.

¹⁰⁸ Otra alternativa, que es importante contemplar, es que se tratara de sangre que cae del ser que está siendo asado (Martha Iliá Nájera 2015: comunicación personal). No tenemos información suficiente que nos permita abogar por una u otra opción. En caso de que realmente fuera sangre, entonces no contaríamos con la consecuencia del ritual en la escena, pero el hecho de que no se reflejara en la imagen no niega que el ritual tuviera un objetivo.

3. EL ÁRBOL EN IZAPA

Este capítulo presenta las conclusiones obtenidas tras el análisis de las estelas izapeñas donde aparecen árboles. En la primera parte del capítulo se estudian ciertos aspectos referidos al árbol que no se examinaron, o que no se analizaron con suficiente profundidad, en el capítulo anterior. A partir del acápite 3.4 el capítulo retoma el último apartado del capítulo 1 en el que se veían los antecedentes del estudio del árbol en Mesoamérica. Una a una, se toman de nuevo las distintas funciones que se han atribuido al árbol en las diferentes regiones y temporalidades de Mesoamérica para ver cuáles de estas funciones, y cuáles no, es posible detectar en Izapa.

3.1. ANÁLISIS FORMAL DEL ÁRBOL EN IZAPA

Existen ciertas características comunes en las imágenes izapeñas que contienen árboles que me permiten hablar de una convención para plasmar el árbol propia de Izapa. La única excepción a la regla es el árbol-poste en la estela 25, que sigue una dinámica propia. Todos los demás árboles entran dentro de esta forma común, aunque con ciertos rasgos que son los que ofrecen una variabilidad. Incluso la estela 12, a pesar de no contar con gran parte de los componentes, sigue la misma lógica que el resto en la parte superior del árbol.

Para el análisis formal de las convenciones con las que los árboles son representados en Izapa, los dividiré en tres partes: raíces, tronco y copa (ramas, hojas y frutos).

3.1.1. Raíces

Todos los árboles cuentan con un elemento zoomorfo en su base, todos ellos de perfil. Estos elementos son considerablemente similares. En las estelas 27 y 10 el elemento es bastante cuadrado, sólo se muestra la cabeza, y se compone de los mismos elementos distribuidos de manera parecida: dos tercios de la testa están conformados por la boca; el hocico se curva sobre ella a la izquierda, para luego

ascender y volverse a curvar hacia abajo en los carrillos, plegándose las comisuras hacia atrás; sobre la boca, a la izquierda, se encuentra la nariz, más a la derecha el ojo y por último la oreja, siendo esta más cuadrada en el caso de la estela 27 y más curva en el caso de la estela 10; el elemento de la estela 27, además, cuenta con una ceja flamígera sobre el ojo.

El elemento zoomorfo de la estela 2 es muy similar a estos dos, aunque algo más elaborado. La estructura es parecida: la boca ocupa dos tercios de la cara, con el hocico plegado sobre ella y las comisuras plegadas hacia atrás, y arriba la nariz, ojo y oreja, aunque esta última es redonda y en espiral. También lleva ceja flamígera sobre el ojo. Sin embargo, lleva una serie de elementos curvos sobre el hocico, a la manera de barbas, y se presenta otro elemento a la derecha de la cara. Este es alargado, se pliega sobre sí mismo y acaba en cinco elementos filosos que giran hacia la derecha, primero hacia arriba y luego hacia abajo. Esta parte podría ser, o bien un cuerpo serpentino, o bien el brazo del “animal”, que se dobla y acaba en las garras.

El ser de la estela 5 se complejiza aún más. Cuenta asimismo, con los mismos elementos, boca, nariz y ojo, aunque no parece tener oreja. La ceja flamígera se curva bastante hacia arriba. Bajo la boca, sin embargo, tiene una serie de elementos redondos (o cuadrados) de los que cuelgan elementos filosos que podrían ser barbas. A la derecha, como en la estela 2, tiene un elemento alargado que se pliega sobre sí mismo hacia abajo y que termina en lo que parece una mano. Esto parece apoyar la idea de que en la estela 2 lo que tenemos es la extremidad superior que acaba en una garra.

Mientras que todos los seres mencionados tienen características híbridas y son difícilmente identificables con una especie (son dragones), en el caso de uno de los árboles de la estela 25 sí podemos hablar de un animal concreto, el cocodrilo. Este, esbozado de una manera muy naturalista, apoya la cabeza y las garras en el suelo. El cuerpo, con las escamas en su dorso, se yergue hacia arriba, convirtiéndose en el tronco del mismo árbol (en las estelas 5, 10 y 27 también parece producirse el

mismo fenómeno, aunque de manera más esquemática; en la estela 2 es más difícil aseverarlo, pues parece haber una discontinuidad entre el ser y el tronco).

Vale la pena indicar que si bien estos seres se encuentran en la base del tronco, no son las raíces propiamente dichas, sino la tierra. Sólo en dos casos aparecen las raíces notoriamente, aunque formando siempre parte de este ser (quizás porque las raíces se insertan en la tierra formando parte de ella). En la estela 5, los elementos filosos que parten colgando de la boca del ser parecen raíces y, en la estela 2, las protuberancias de la cola del dragón podrían también ser consideradas como tales. No obstante, en los casos en los que no se muestran las raíces, (estelas 10, 25 y 27), estas estarían englobadas en el mismo ser, formando parte de él (es decir, de la tierra).

3.1.2. Tronco

En general, se trata de troncos alargados y estrechos, salvo en el caso de la estela 2, cuyo árbol es considerablemente más achatado. No parece plasmarse la corteza del árbol. Según la estela, los troncos pueden presentar ciertas particularidades:

- Estelas 10 y 27: aparición de figuras geométricos. En el caso de la estela 10 contamos con dos elementos de aspecto rectangular, el de abajo con líneas diagonales en su interior. En el árbol de la estela 27 aparecen, arriba, dos líneas diagonales con una hilera de tres cuadrados; abajo, una cruz griega con una serie de líneas curvas en su interior.
- El tronco del árbol izquierdo de la estela 25 es el cuerpo del cocodrilo que se encuentra bajo este. Cinco hileras verticales de círculos muestran las escamas.
- El árbol de la estela 5 parece incluir en la mitad de su tronco un personaje que mira, de perfil, hacia la derecha. Sin embargo, este sólo aparece en el dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.24).

3.1.3. Cuerpo superior: ramas, hojas y frutos

El cuerpo superior de los árboles contiene, en todos los casos, ramas y hojas. Las ramas suelen ser pocas, con un mínimo de 4 (estelas 2 y 10) y un máximo de 8 (estela 5). No se aprecia bien, por la falta de detalle, el número de ramas del árbol de la estela 10.

En cuanto a las hojas hay que precisar que, aunque no contamos con un árbol propiamente en la estela 12, si tenemos las hojas que pudieran corresponder a este en la parte de arriba de la escena, justo debajo de la banda superior.

Las hojas pueden ser de distintos tipos:

- Hojas de aspecto rectangular,¹⁰⁹ sin mostrarse la nervadura y dispuestas de manera alineada en toda la rama. Estela 2.
- Hojas de manera lanceolada, alineadas sobre toda la rama. En raras ocasiones se muestra la nervadura interior. Estela 5.
- Hojas con forma cordada (parecidas a un corazón), enseñándose la nervadura interior. Son pocas hojas por rama. Estelas 10, 12 y 25.
- Hojas de aspecto rectangular, parecidas a las de la estela 2, aunque se curvan y acaban en un pico. También dispuestas de forma alineada alrededor de la rama, con un promedio de 7 hojas por rama. Estela 27.

Sólo dos estelas presentan frutos en sus árboles: la estela 2 y la estela 5. En sendos casos se esbozaron apenas con una circunferencia, aunque en el caso de la estela 2 son más grandes en proporción al árbol y en la estela 5 son mucho más abundantes. Además, en la estela 2 aparecen sobre las ramas y en la estela 5 entre las hojas.

¹⁰⁹ Tanto en este caso, como en las hojas de la estela 27, no he encontrado una denominación en las clasificaciones de hojas que se corresponda con lo que veo en la imagen, por lo que he preferido describirlas. La designación de la forma como rectangular en ambos casos es mía.

Es también significativa la ausencia de flores en los árboles. Para otros grupos, como en el centro de México, se ha apuntado la importancia de las flores y las joyas en los árboles (López Austin 1994: 83, 189; Taube 2010). Aunque no tengo una explicación de por qué en los árboles de Izapa no contamos con flores, dada su posterior relevancia sería una buena pregunta para el futuro plantearse el por qué de esta omisión.

3.1.4. Una excepción: el árbol cruciforme de la estela 25

El árbol derecho de la estela 25 se presenta, al contrario de la tendencia naturalista de Izapa, de manera muy estilizada, por lo que supone una excepción en las estelas del sitio. El tronco es un mero poste y las ramas tres postes que se le atraviesan. No muestra raíces ya que, dentro de una vasija, solo se muestra a un ser zoomorfo, esculpido con muy pocas líneas (apenas se muestra el ojo, un hocico prolongado que se curva hacia arriba y una boca pronunciada de la que surgen dientes afilados). Esta forma de delinear los árboles es, como vimos en los capítulos 1 y 2.4, común entre los grupos mesoamericanos, aunque no en Izapa.

3.2. IDENTIFICACIÓN DE ESPECIES¹¹⁰

En las seis estelas izapeñas con árboles se pudieron identificar seis especies diferentes, de las que se pudieron determinar con cierto grado de exactitud al menos tres.

3.2.1. Familia Bignoniaceae: *Crescentia aff. cujete* L. Árbol de jícaros

El árbol de la estela 2 fue identificado por Matthew Stirling (en Guernsey 1997: 181) como un árbol de jícaros debido a la forma de sus frutos, lo que fue corroborado posteriormente por varios investigadores (Norman 1976: 94; Romero

¹¹⁰ Este apartado se realizó gracias a la colaboración del Herbario Nacional de México (MEXU), perteneciente al Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco a los siguientes investigadores su ayuda en la determinación de las especies: maestro Rafael Torres Colín (MEXU), maestra Blanca Verónica Juárez Jaimes (MEXU), doctora Lidia Cabrera (Laboratorio de Sistemática Molecular), maestra Edelmira Linares (Jardín Botánico), todos ellos pertenecientes al Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sandoval 2014). Esta identificación, por otra parte, coincide en gran medida con la asociación que establecen varios investigadores entre la escena de la estela 2 y el episodio del *Popol Vuh* en el que los gemelos agreden a Vucub Caquix (ver capítulo 2). Cabe señalar, no obstante, que el árbol que aparece en ese momento de la narración, en el que se posa el ave que es atacada con una cerbatana, es un árbol de nance (*Byrosinima crassifolia*) y no de jícaras (Christenson 2012: 137, nota 180); mientras que el árbol de jícaras que aparece en el *Popol Vuh* es el vegetal en el que se convierte la cabeza de Hun Hunahpú al ser sacrificado tras su primera noche en Xibalbá (Christenson 2012: 175, nota 272).

A pesar que esta asociación con el árbol de jícaras en muchas ocasiones se ha realizado, de forma equivocada, por las explicaciones de la estela basadas en la narrativa *k'iche*, lo cierto es que sí parece tratarse de un árbol de jícaras (Figura 3.1). La determinación de la especie de la estela la realizó la maestra en Ciencias Blanca Verónica Juárez Jaimes (2014: comunicación personal).

Los frutos de este árbol fueron muy utilizados por los grupos prehispánicos de México: se emplearon en preparaciones para tratar enfermedades respiratorias, asma, golpes, fiebres, dolores de oído, enfermedades de riñón, varices y caída de cabello (Bye y Linares 1999: 9). Según Raquel Birman, en su comentario a los *Recetarios de indios*, también aliviaban la distensión abdominal, y la presencia de sangre en las heces y en la orina (Birman 1996: 255-256). Asimismo, su cáscara, extremadamente dura, fue empleada (y es empleada aún hoy) en la elaboración de recipientes (Birman 1996: 258).



Fig. 3.1: *Crescentia aff. kujete* L. (Pool-Chalé 2014: Fig. 1)

3.2.2 Familia Magnoliaceae: *Magnolia sp.*

El árbol de la estela 27 fue identificado por el M. en C. Rafael Torres Colín (2014: comunicación personal) como una magnolia (Figura 3.2), especie abundante en el Soconusco (Pennington y Sarukhán 2005: 165).



Fig. 3.2: *Magnolia sp.* Fotografía de Patricia Ramos Romero (s.f)

La magnolia era altamente valorada por los *mexica'*, que reconocían las propiedades de sus flores, corteza y hojas como estimulantes de la frecuencia cardiaca (Waizel 2002). Así, estos grupos, que la denominaban *yololxochitl*, mezclaban sus flores con cacao al beberlo (Waizel 2002; Andalón 2010: 39; Moreiras 2010: 13). Es más, la magnolia tiene numerosas propiedades medicinales: estimula el sistema nervioso, fortalece el estómago y controla la esterilidad femenina (Waizel 2002:31), además de servir como diurético, curar la fiebre y favorecer la circulación (Bye y Linares 1999:13).

Si esta especie era tan apreciada por los grupos del centro de México en el Posclásico, es posible que sus propiedades como estimulante cardiaco ya fueran conocidas durante el Preclásico en el Soconusco.

3.2.3. Familia Araceae: *Philodendron sp.*

Los árboles de las estelas 10 y 25 fueron identificados por la M. en C. Edelmira Linares y la Dra. Lidia Cabrera (2014: comunicación personal) como pertenecientes a la familia de las Araceae, enredaderas que crecen sobre los árboles de las selvas del sur de México (Figura 3.3). A pesar de que el árbol de la estela 12 no fue identificado, las hojas que aparecen en esta estela guardan un gran parecido con las de las estelas 10 y 25, por lo que es posible que se trate de una especie emparentada o incluso de la misma especie.



Fig. 3.3: *Philodendron sp.* en Calakmul. Fotografías de la autora

Aunque se trata de enredaderas y no de árboles, la especialista en esta familia, la Dra. Cabrera (2014: comunicación personal), señaló que las hojas de los árboles de estas estelas pertenecen casi con seguridad a la género *Philodendron* y que ciertos grupos de México las han considerado como parte del árbol mismo.¹¹¹ Así aparecen, por ejemplo, en los murales del convento de Malinalco, del s. XVI (Figura 3.4).¹¹²

¹¹¹ Con esta afirmación no quiero decir que fueran incapaces de distinguir físicamente entre la enredadera y el árbol. Sin embargo, sí hay que tener en cuenta que estos grupos construyen su realidad de una manera diferente y que, en su construcción, es factible que enredadera y árbol fueran parte de un mismo ser. Esto no quiere decir que fueran enredadera y árbol fueran lo mismo, sino que eran concebidos juntos, y por lo tanto pueden ser clasificados de manera diferente. Sin embargo, aunque en ciertas lenguas mayas las enredaderas se conocen comúnmente como *ak'*, algunas enredaderas llevan la raíz *che'* en su denominación. Es el caso, por ejemplo, de la *Philodendron oxycardium*, conocida por los mayas con el nombre de *ak'alk'umche'*. (www.conabio.gob.mx/institucion/.../M013_Hoja%20de%20calculo.xlsx: consultado mayo 2015)

¹¹² A pesar de la coincidencia, es importante tener en cuenta la distancia geográfica, temporal y cultural entre estas dos manifestaciones plásticas.



Fig. 3.4: Pintura mural del convento agustino de Malinalco. Fotografía de Antonio Jaramillo Arango.

Esta especie era muy apreciada por los grupos prehispánicos debido a su uso para aliviar la fatiga (Bye y Linares 1999: 10). Ejemplos de ella los encontramos en otras manifestaciones plásticas mesoamericanas como un petroglifo del cerro de Cuahuilama o una figurita maya de Jaina (Velasco 1999: Figura 3.5).

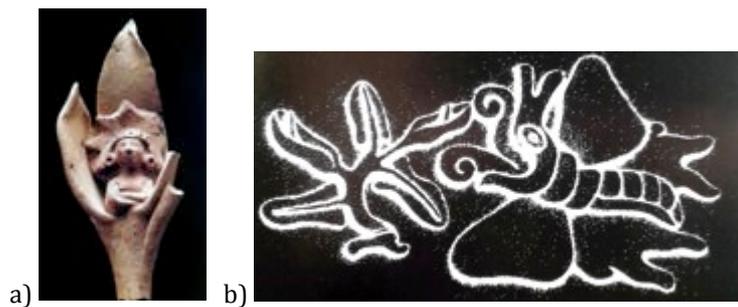


Fig. 3.5: *Philodendron sp.* a) Figura de cerámica de Jaina (Velasco 1999). b) Petroglifo del cerro de Cuahuilama, D.F (Velasco 1999).

La Dra. Martha Ilia Nájera Coronado (2015: comunicación personal) me indicó que las hojas guardan un gran parecido con las del árbol de mamey (*Pouteria sapota*), así como con las de las distintas variedades de *Saurauia sp.* No obstante, mientras que las hojas que encontramos en las estelas y las de la *Philodendron sp.* son lanceoladas, las de estas dos especies mencionadas son oblanceoladas, no siendo totalmente iguales.

A pesar de haber identificado la enredadera que crece sobre los árboles de las estelas 10 y 25 como *Philodendron sp.*, aún falta por determinar la especie de los

árboles. Aunque en el caso de la estela 10 es complicado saberlo debido a lo escueto del dibujo, el árbol de la estela 25 se analizará en el siguiente subapartado.

3.2.4. ¿Es el árbol cocodrilo una ceiba?

Como indicábamos en el subapartado anterior, los especialistas identificaron la enredadera de la estela 25 como *Philodendron sp.*; sin embargo, el árbol sobre el que crece no fue identificado. Los especialistas mesoamericanistas (Barrera 1974-1975; López Austin 1997, entre otros) han asociado a este árbol con una ceiba, debido a la semejanza entre las escamas del cocodrilo y las espinas de la ceiba. Esta asociación ha sido promovida, sobre todo, por la importancia de la ceiba entre los mayas.

Aunque esta identificación parece plausible, no debemos olvidar que la ceiba no es el único árbol con espinas en las selvas del sur de México.¹¹³ También tienen espinas especies como el Castaño de Guinea (*Pachira aquatica*) (Zidar y Elisens 2009: 126) o el Palo de Lagarto (*Zanthoxylum sp.*) (Hellmuth 2014: 55).

El hecho de que exista una especie denominada ‘Palo de Lagarto’ hace pensar que la asociación entre este árbol y los lagartos podría remontarse a épocas más tempranas; por lo tanto, el hecho de plasmar un cocodrilo-árbol podría derivar de esta asociación. Así, la estela 25 podría ser en realidad un árbol del género *Zanthoxylum sp.* (Figura 3.6), empleado en el área maya para tratar varias enfermedades, como las bubas o las convulsiones (Birman 1996: 262).¹¹⁴



¹¹³ Agradezco a Felipe Trabanino su colaboración con esta sección de la tesis con la que mostró un gran entusiasmo, tanto por sus sugerencias como por la bibliografía que me proporcionó.

¹¹⁴ Según Puga-Jiménez *et al.* (2013: cuadro 1) la variedad de esta especie que se encuentra presente en el Soconusco es *Zanthoxylum arborescens*.

Fig. 3.6: *Zanthoxylum* sp. http://www.botanicalgarden.ubc.ca/potd/zanthoxylum_oxyphyllum.jpg

También es perfectamente posible que aquí sólo tuviéramos las protuberancias de la piel del animal y que no se estuvieran asociando con espina alguna. En este caso me gustaría plantear otra posibilidad: tal vez no estamos realmente ante un árbol y el cocodrilo se está transformando directamente en la *Araceae*. El hecho de que el cuerpo del animal se divida en varios filamentos indicaría que de ahí parte la enredadera, que posteriormente se entrelazará con un árbol.

3.2.5. ¿Un posible caso de amate (*Ficus* sp.)?

El árbol de la estela 5 fue identificado por Lowe *et al.* (en Norman 1976: 195) como un árbol de ramón (*Brosimum alicastrum*), algo que ratifica Norman (1976: 195-196) por las analogías entre el ramón y el árbol de su escena (Figura 3.7). Era esta una especie de importancia para el sustento de los mayas.



Fig. 3.7. *Brosimum alicastrum*. <http://www.verarboles.com/Ojoche/ojoche.html>

Asimismo, Orellana (en Norman 1976: 195) apuntó a que el árbol de la estela 5 era una ceiba, por su relevancia como árbol 'sagrado'. No obstante, el árbol del relieve no se parece físicamente a una ceiba.

Los especialistas del Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México no pudieron identificar la especie del árbol de la estela 5. Sugirieron, sin embargo, que se podría tratar de un ejemplo de *Ficus* sp., conocido como amate (Figura 3.8). Dada la importancia del amate en Mesoamérica, principalmente como

soporte para escribir y pintar, así como el parecido de esta especie con el árbol de la estela, se podría considerar la identificación.



Fig. 3.8: *Ficus*. <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/354720-Ficus-palmeri>

De este modo, tanto la identificación del ramón como la sugerencia de que podría tratarse de un árbol de amate son perfectamente posibles. Además, ambas especies tienen parecido con el árbol que aparece en la estela 5.

3.2.6. Un aspecto llamativo: la ausencia del cacao

Teniendo en cuenta la importancia del cacao en el Soconusco (Lowe *et al.* 2000: 73-85; Andalón 2010: 6, 18-19; ver capítulo 1), es curioso que no encontremos en los relieves izapeños el árbol del cacao. Lowe *et al.* (2000: 85) identificaron el árbol de la estela 10 como un árbol del cacao, pero esto parece, tanto por el poco parecido de la especie con el relieve como por la determinación realizada por la M. Edelmira Linares y la Dra. Lidia Cabrera, poco viable (si las hojas son de la enredadera *Araceae*, entonces estas hojas no serían las del cacao).

A pesar de las identificación de las distintas especies en las estelas izapeñas, no me gustaría acabar este apartado sin indicar cuál es la relevancia de esta identificación. Como Morales (2006a: 35), creo que la función del árbol es independiente de la especie y que cualquier árbol puede servir para marcarla. No obstante, sí creo que cuando estos grupos deciden plasmar un árbol en una estela reflejan aquello que ven a su alrededor: así, toman como modelo aquellas especies que los rodean y que, por distintos motivos (como por ejemplo su uso alimenticio o

terapéutico) son relevantes para ellos. De ahí que podamos distinguir distintas especies en la plástica izapeña.

3.3. ANALOGÍAS ENTRE EL ARTE IZAPEÑO Y LA ESCRITURA MAYA

Varios investigadores han aceptado el origen iconográfico del sistema escriturario maya, así como la interdependencia entre esta escritura y la iconografía maya (ver Stone y Zender 2011: 10-12).¹¹⁵ A pesar de que Izapa no ha sido clasificada como maya y de que su lógica cultural es también independiente, sí es posible detectar ciertos elementos iconográficos, relacionados con los árboles, que tienen ciertas similitudes con algunos glifos mayas.

3.3.1. El árbol de la estela 10 y el glifo T24



Fig. 3.9: Árbol de la estela 10 de Izapa. Dibujo de la autora a partir del dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.12)

Si acudimos al dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.12; Figura 2.14a) es posible apreciar dos motivos inscritos en el tronco del árbol que no podemos apreciar en el dibujo de Norman (1976: Fig. 3.10; Figura 2.14b), en el que apenas aparecen esbozadas unas líneas horizontales. Como ya explicamos en el estudio de esta estela en el anterior capítulo, el motivo superior no se puede discernir debido a lo

¹¹⁵ De hecho, en algunos talleres de epigrafía maya a los que he asistido recientemente, parte de las actividades programadas ha sido la identificación iconográfica de ciertos glifos. Hablo del 'Taller de Epigrafía Avanzado' de Marc Zender y Dmitri Beliaev, desarrollado en el marco del curso 'La gramatología y los sistemas de escritura mesoamericanos', y del taller 'Los métodos de la epigrafía maya sobre los orígenes gráficos y léxicos de los signos mayas' impartido por el Dr. Harri Kettunen en la Universidad Nacional Autónoma de México en junio de 2014.

escueto del dibujo; el motivo inferior, en cambio, cuenta con suficientes elementos para poder proponer una hipótesis sobre él.

El elemento guarda una semejanza bastante alta con el glifo T24 de la escritura maya (Figura 3.10); nótese que si se invierte el glifo se parece mucho al de la estela 10. Este motivo, denominado glifo de espejo, ha sido muy discutido debido a su importancia, aunque todavía se está lejos de llegar a un acuerdo definitivo. La tradicional lectura de Linda Schele como *tzuk*, “partición”, y su relación con la división cuadripartita, ha sido hoy desechada (Schele *et al.* 1993: 72, 110).

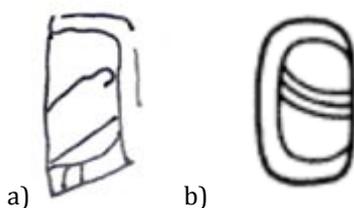


Fig. 3.10: Glifo espejo. a) Estela 10 de Izapa. Dibujo de la autora a partir del dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 3.12) b) Glifo T24. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, John Montgomery. www.famsi.org

Varios autores han afirmado desde entonces que se trata de una convención para jade (Callaway 2006: 67, 96-102; Stone y Zender 2011: 71, entre otros), apoyándose para ello en la importancia de las joyas en los árboles del centro de México y en el hecho de que es un elemento relacionado con las celtas de los cinturones que aparecen en la plástica maya, hechos de jade. En relación con las joyas, además, Stone y Zender (2011: 71) argumentan que se trata de los frutos de los árboles. Así, estos dos autores ofrecen la posibilidad de *hut* para su lectura, la palabra *ch'orti* para “fruta”, “cara” o “semilla”. No obstante, no creo que esta identificación sea correcta, al menos para Izapa, por las siguientes razones: 1) tenemos en la variante izapeña otra convención para plasmar las frutas, los elementos redondos que aparecen en las estelas 2 y 5; y 2) estos elementos, cuando aparecen asociados a árboles, no sólo en Izapa sino también en el área maya, no aparecen en la copa, donde deberían estar emplazados de ser frutas, sino en el cuerpo del árbol.

David Stuart, no obstante, ofrece una lectura diferente para el glifo: *lem*. Según él, esta convención se emplea para marcar superficies brillantes; una hipótesis que también defienden Stone y Zender (2011: 71). En este caso, estaría calificando el árbol de la estela 10 como algo precioso, importante, que ilumina.¹¹⁶ David Mora-Marín (2012) también está de acuerdo con esto pero propone una lectura diferente, *win* (cara, ojo, superficie). Según él, el motivo son ojos, que son también elementos brillantes. Su propuesta es interesante, pues apoya la lectura en una raíz mixe-zoque (con lo que podría tener validez para Izapa) y, de ser correcta, el ojo podría hacer alusión a la comunicación con seres pertenecientes a una alteridad ontológica que permite el árbol. Aún así, creo que la propuesta de lectura de David Stuart es la mejor argumentada.

Sea como fuere, el glifo T24 es un elemento que suele aparecer asociado a árboles en el arte maya, un ejemplo muy claro es el del Sarcófago de Pakal en Palenque (Figura 3.11), donde la cruz, que es el árbol, aparece adornada con numerosos ejemplos de este motivo. Por lo tanto, haría sentido que se encontrara en el tronco de un árbol izapeño y sugeriría una posible relación de los motivos iconográficos izapeños con la escritura maya.

¹¹⁶ Creo que la calificación de el árbol como brillante y precioso pudiera equipararse a su catalogación como algo valioso que permite la comunicación con seres diferentes. Veámos en la introducción como los conceptos de lo que es estético o bello pueden cambiar en distintos grupos humanos, pudiendo denominarse lo bello como algo bueno (ver el caso rarámuri en la nota 29) o, en este caso, útil.



Fig. 3.11: Lápida del Sarcófago de K'inich Janaahb' Pakal. Dibujo de M. G. Robertson. Tomado de Guillermo Bernal (2011: Fig. 2.37)

3.3.2. El árbol de la estela 27 y los glifos T350, T513 y T514v.



Fig. 3.12: Árbol de la estela 27 de Izapa. Dibujo de la autora a partir del dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.26)

En el caso del motivo superior del árbol de la estela 27, en el dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.26; Figura 2.24.a) distinguimos un elemento que no aparece en el dibujo de Garth Norman (1976: 3.31; Figura 2.24.b): mientras que en el segundo aparecen simplemente unas líneas diagonales, Moreno curva una de las líneas y plasma tres protuberancias bajo éste (Figura 3.13). Este motivo guarda un gran parecido con el elemento diagnóstico de los glifos T350, T513 y T514v (Figura 3.14). La lectura para estos logogramas, unidos todos por la presencia de este elemento diagnóstico, es **TE'**, “árbol” o “madera”.¹¹⁷



Fig. 3.13: Árbol de la estela 27 de Izapa. Dibujo de la autora a partir del dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.26)

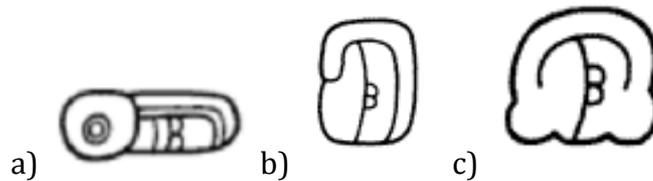


Fig. 3.14: Logogramas **TE'**, *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, John Montgomery. www.famsi.org: a) Glifo T350; b) Glifo T513 ; c) Glifo T514v

Una vez más tenemos un elemento que nos podría hablar de una factible relación entre la plástica izapeña y la escritura maya. El hecho de contar con el elemento diagnóstico del logograma **TE'** en un árbol, que lo señala como tal (o señala el material de que está hecho),¹¹⁸ sería perfectamente viable. La aparición del motivo

¹¹⁷ Aunque en el dibujo de la estela aparecen tres protuberancias (Figura 3.13) y en el glifo diagnóstico y el Sarcófago de Pakal (Figuras 3.14 y 3.11) sólo dos, advierto que en las manifestaciones plásticas mayas, cuando aparece como diagnóstico de madera, el motivo puede tener tres o más protuberancias. Este es el caso, por ejemplo, de los remos de las vasijas K1247 y K3033 o del hacha de la vasija K1250.

¹¹⁸ En el área maya se ha documentado los ‘calificadores de materialidad’, elementos de la escritura que, dentro del arte, marcan bien la materia de la que están realizados los objetos que allí aparecen, o bien alguna propiedad de estos (y de su materialidad). Así, puede aparecer el glifo *tuun* sobre objetos de piedra y el glifo *k'an* sobre objetos brillantes o amarillos (Stone y Zender 2011: 13-14). En el caso del logograma **TE'**, se emplea para marcar objetos de madera, como canoas, árboles o hachas (Callaway 2006: 92-95; Stone y Zender 2011: 13).

sobre árboles mayas también es apreciable, como podemos ver también en la lápida del Sarcófago de K'inich Janaab' Pakal (Figura 3.11).

Para finalizar este apartado, me gustaría aclarar que, mientras que veo ciertas analogías entre las imágenes plasmadas en las estelas izapeñas y la escritura maya, no creo que esto deba concluirse en que la escritura o el arte maya tenían un origen en la plástica izapeña. Para la fecha en la que se están realizando estas estelas ya existen tanto escritura como algunas de estas convenciones dentro del arte preclásico maya (ver Savkic 2012: 56-57). Un ejemplo son los elementos en U, que aparecen tanto en el arte preclásico IAM como en el maya. Por tanto, más que establecer direccionalidades de influencia, propongo que estas dos áreas tenían un contacto más o menos intenso que permitía la circulación de ideas entre ambos, lo que va a llevar a que se den manifestaciones e ideas parecidas entre los distintos grupos que habitaban en el Soconusco y en el área maya.

3.4. EL ÁRBOL COMO *AXIS MUNDI*

Una de las explicaciones más recurridas del árbol en Izapa es la de que este funge como *axis mundi*, uniendo así cielo, tierra e inframundo. De hecho, estas estelas se utilizan como ejemplo para afirmar que este concepto ya existía en el Preclásico. Esto se debe a que en todos los ejemplos (sin contar la excepcional estela 12) los árboles aparecen con un ave en su copa y un dragón en su base, elementos que, como vimos en el capítulo 1, se han asociado a los planos cósmicos del cielo y el inframundo respectivamente. No obstante, existen ciertos trabajos que plantean la duda de la existencia de tres niveles cósmicos diferenciados para otras partes y temporalidades de Mesoamérica (Mikulska 2008; Romero 2011; Pitarch 2013) que me hacen preguntarme si realmente podemos apreciar tres planos cósmicos diferenciados en Izapa. Veamos a continuación, uno por uno, los distintos elementos que aparecen en Izapa y que sirven para argumentar la idea del *axis mundi*, para ver si esta idea se sostiene o no.

3.4.1. Elementos del cielo

1) *Las aves*

Uno de los elementos que en Izapa identifica un espacio celeste es la presencia de aves en los espacios superiores de las estelas. Sin embargo, debemos apuntar que el ave no siempre aparece en este extremo de las imágenes, es decir, en Izapa no siempre aparece en el cielo: en el altar 3, por ejemplo, aparece fuertemente asociada a un elemento propio de las bandas terrestres (Figura 3.15).



Fig. 3.15: Altar 3 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno.

Por otro lado, es perfectamente lógico que una ave se emplace en el cielo y o en las copas de los árboles, pues son los ámbitos en que se mueven. Eso no implica que estén necesariamente haciendo referencia a un espacio ontológicamente diferenciado, o al menos no en todos los momentos en que hacen aparición.

Asimismo, si bien es factible que definamos las aves como seres celestes, el cielo no tiene por qué ser un ámbito diferente del inframundo; el inframundo también puede aparecer en el cielo. Mercedes de la Garza estudia en su libro sobre las aves en el pensamiento maya (1995) diversas especies de aves, tanto ígneas como inframundanas, y define los dos tipos como celestes. Por ejemplo, encontramos casos en los códices mayas en los que un ave, celeste, pero propia del inframundo, se sitúa sobre un árbol. Es el caso del zopilote, que aparece de este modo tanto en el *Códice Dresde* como en el *Códice Madrid* (Figura 3.16).

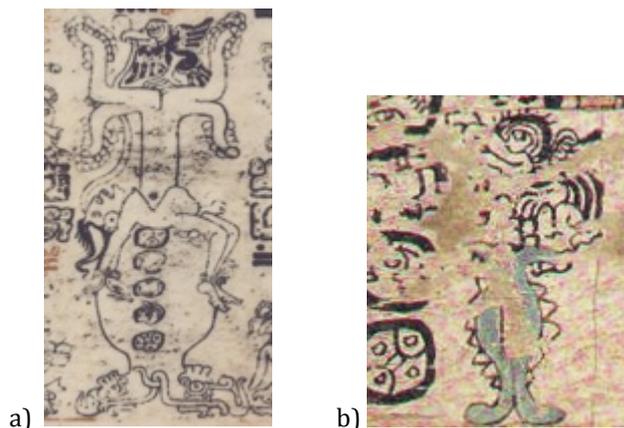


Fig. 3.16: Zopilotes sobre árboles en los códices mayas. a) *Códice Dresde*, lámina 3a. b) *Códice Madrid*, lámina 91 c

Las aves, por lo tanto, implican el cielo, pero no un cielo separado de un inframundo que, por definición misma de su nombre, ha de estar obligatoriamente localizado bajo la tierra.

2) *Las nubes*

Como las aves, también es lógico que las nubes se emplacen en el cielo. Empero, como en el caso anterior, no implica que este sea un espacio ontológico diferenciado. Simplemente los izapeños están plasmando la ubicación de las nubes en cielo, como la perciben en su mundo.

3.4.2. Elementos de la tierra

Sí es cierto que en Izapa los seres humanos se localizan en un ámbito terrestre, pero eso es debido a que éste suele ser su campo de actuación.

3.4.3. Elementos del inframundo

1) *El dragón*

El dragón en la base del árbol es un elemento que se ha utilizado para hablar del tercer nivel localizado bajo la tierra. No obstante, no creo que el dragón sea el inframundo: por un lado, si se trata de un dragón, ser que contiene elementos de animales de los tres ámbitos, no se puede reducir a uno sólo de ellos; por otro, esta es una convención mesoamericana para plasmar la tierra. Al encontrarse debajo de

los árboles, está meramente indicando que los árboles surgen de ella, lo cuál es una observación práctica sin implicaciones cosmológicas.

2) *La vasija de la estela 25*

Este caso es idéntico al anterior. La vasija es una convención para la tierra, de donde es normal que crezcan árboles.

3) *La concha-caracol de la estela 25*

Aunque las conchas-caracoles tradicionalmente se han relacionado con el inframundo como ámbito acuático, ya vimos en el anterior capítulo, en el estudio de la estela 25, que estos moluscos, como seres acuáticos, no sólo se relacionan con lo inframundano, sino con todo tipo de aguas, incluidas las celestes. Además, la concha se puede vincular con el viento, por lo que no necesariamente tenemos aquí un elemento que identifique al inframundo.

4) *El agua de la estela 5*

El agua de la estela 5, definida por Roberto Romero (2014 : 49) como agua primordial, es un elemento que me hace dudar, pues el inframundo es un lugar acuático y en este caso se emplaza en la parte inferior de la escena, bajo el árbol. No obstante, existe un elemento que pudiera controvertir esta suposición: Gabriel Espinosa (2014: comunicación personal) me sugirió que aquí podríamos estar ante un caso de perspectiva, en el que el agua se encontrara más cerca que el resto de elementos de la escena. Esto tendría sentido si consideramos que Izapa es un lugar donde el entorno es altamente acuático: se encuentra bastante cerca del mar y el río Izapa corre junto al sitio arqueológico. Había, además, importantes reservorios de agua dentro de la ciudad (Gómez Rueda 1995: 7, 9). Asimismo, recordemos las afirmaciones de Sonia Lombardo de que en ciertas plásticas la perspectiva¹¹⁹ podía plasmarse dejando arriba lo que se encuentra más lejos (1996: 23; ver nota 79). ¿Podría entonces ser la corriente de la estela 5 el mar, el río o el agua de los

¹¹⁹ La posibilidad de que se pudiera estar usando perspectiva en la plástica izapeña es una suposición altamente sugerente y sería muy interesante analizar este aspecto en investigaciones futuras. Sin embargo, es este un campo muy complejo, pues se podrían estar combinando distintos tipos de perspectiva. La idea de Sonia Lombardo (1996:23) de que en ciertas figuras lo más lejano está más arriba es sugestiva pero no siempre es aplicable en estas estelas. Como no tengo suficientes medios todavía como para deducir unos patrones para esta perspectiva, me limito a proponer las posibilidades que la propuesta de Lombardo abre en el estudio de las estelas.

reservorios? Aunque es una sugerencia precipitada y carezco de suficientes elementos como para sustentarla, se abre aquí una posibilidad interesante.

Por otro lado, de no existir esa perspectiva mencionada (que se plantea sólo como una idea) y de encontrarse el agua bajo los demás elementos que componen la escena, los izapeños podrían simplemente estar plasmando el agua freática bajo la tierra, sin necesidad de identificarlo con ese plano de existencia que llamamos Inframundo (pues el agua no siempre implica este plano de existencia).

5) Los triángulos en las bandas inferiores de las estelas 5 y 12

Aunque se ha identificado ciertos triángulos con montañas, no hay suficiente evidencia como para afirmar tal cosa. De hecho, la existencia de triángulos invertidos en la estela 12 parece desmentir la hipótesis. Asimismo, en la estela 5, las montañas se manifestarían más por la presencia de seres con características de monstruos *witz* que por estos triángulos.

6) La presencia de felinos

Ninguno de los dos casos de felinos que tenemos en estas estelas parece estar relacionado con un ámbito en el interior de la tierra o emplazado bajo el árbol. El animal de la estela 27 se encuentra en el mismo plano que los humanos, interactuando con uno de ellos. El ser antropo-zoomorfo con indumentaria de felino de la estela 12, por su parte, se encuentra sobre los humanos.

Por otro lado, tenemos un ejemplo, en una vasija maya, en la que un jaguar aparece en la parte superior de una estela, en la sección del monumento que, normalmente, correspondería al cielo (Figura 3.17) . Además, si tenemos en cuenta que las estelas son árboles, este jaguar está ocupando el lugar que generalmente ocupan las aves. ¿Está este jaguar, entonces, actuando como elemento celeste,¹²⁰ como sol nocturno?. En este caso, seguiría siendo un elemento perteneciente al inframundo, pero a un inframundo celeste (el cielo nocturno).

¹²⁰ La ubicación del jaguar en un espacio celeste no sólo se da por estar emplazado en el lugar habitualmente ocupado por las aves (consideradas, como vimos, celestes), es decir, sobre el árbol, en este caso el árbol petrificado. La parte superior de las estelas ha sido considerada como un ámbito celeste, de ahí que la banda superior haya sido identificada como el cielo (ver Quirarte 1973).



Fig. 3.17: Vasija K928. www.famsi.org

7) *El way*¹²¹

Fijémonos en que el *way* engloba la totalidad de la escena de la estela 12, incluyendo a los humanos. Esta observación se resolvería argumentando que la escena de la estela se emplaza en un ámbito ontológico diferenciado; no obstante, vemos que el elemento arbóreo, del que carecemos de gran parte de sus componentes, quedaría englobado en él. Es entonces muy difícil argumentar que el árbol está actuando aquí como *axis mundi* (el árbol está en un ámbito ontológico diferenciado, no está uniendo planos cósmicos).

3.4.4 ¿División de tres planos cósmicos verticales?

Todos los casos anteriores pueden explicar la existencia de tres niveles cósmicos separados; no obstante, como vimos, ninguno es completamente definitorio. Vemos entonces que aún aplicando estas asociaciones o ‘significados’ que se les han dado a los distintos elementos que aparecen en las estelas desde un acercamiento simbolista, no podemos afirmar completamente que el concepto de eje cósmico existiera en Izapa. A esto se añaden otras complicaciones más para definir al árbol como *axis mundi* en Izapa.

Por un lado, tres de las estelas (las número 2, 10 y 25) carecen de banda inferior. Bajo el árbol no existe nada, tan sólo el dragón (o cocodrilo) que, como vimos anteriormente, no es el inframundo sino la tierra. Por lo tanto, en ninguno de esos casos el árbol está actuando como unión de tres niveles verticales (contando,

¹²¹ Como ya indiqué en la nota 106, empleo el término maya *way* para referirme a este ser, pues el nombre con el que contamos para identificarlo. No obstante, se debe contar con que Izapa probablemente era mixe-zoque y no maya, como indicaba en el capítulo 1.

además, con que la identificación de la concha de la estela 25 con el inframundo es muy dudosa).

Además, tenemos la presencia de seres de otros planos ontológicos en el mismo nivel de los humanos en la estela 5; ¿podemos entonces clasificar la tierra como un contexto humano? A esto se aúna la presencia de un portal, la boca de una cueva, que supuestamente sería la entrada al inframundo, en el mismo nivel donde se desarrolla la escena de la estela 5: la presencia de los dos seres con características de monstruos *witz*. Estos sugieren una entrada al campo ontológicamente diferente de manera horizontal y no vertical, y además de un modo totalmente ajeno al eje marcado por el árbol.

Asimismo, el elemento cuadripartita del árbol de la estela 10 nos sugiere una comunicación con otros planos de existencia a través del árbol, pero no insinúa que esta comunicación se haga de manera vertical.

Por último, las bandas celestes y terrestres rara vez se presentan como el lugar donde se emplazan criaturas no humanas, lo que implicaría que estos son campos de acción diferentes. La única excepción es la estela 27: si bien sí creo que los personajes de la banda superior se encuentran en el cielo, creo que el ser de la banda inferior simplemente está identificando a esta banda como la tierra.

Por todas estas razones, afirmo que es complicado distinguir tres niveles cósmicos dispuestos de manera vertical en las estelas izapeñas. Ante la idea de que los árboles funjan como *axis mundi* en Izapa, contamos con suficientes elementos dentro de la iconografía izapeña que ponen tal afirmación en tela de juicio. Por lo tanto, opino que los árboles en este sitio sí sirven para comunicarse con otros planos de existencia, pero no creo que este diálogo se establezca de manera vertical: en las escenas me cuesta ver a esas energías moviéndose hacia arriba y hacia abajo por el tronco del árbol, tal y como lo plantea López Austin (1997: 91).

Aún así, quiero hacer una última observación. Sí tenemos, como explique antes, a seres pertenecientes a ámbitos de existencia diferentes emplazados en el cielo: los

dos seres no humanos de la estela 27 y el personaje de aspecto inusual que se encuentra entre las nubes de la estela 10. Asimismo los humanos, al transformarse en aves, suben al cielo. Y, aunque considero que es la tierra, no podemos obviar al lagarto de la banda inferior de la estela 27. Desde mi punto de vista, el cielo y el ámbito infraterrestre, así como el espacio interior de las cuevas, al ser lugares de difícil acceso para los humanos son contextos donde fácilmente los humanos pueden localizar a seres que son diferentes a ellos. No obstante, eso no implica que lo celeste y lo infraterrestre sean ámbitos ontológicamente diferenciados entre sí, ni que lo no humano no pueda encontrarse en la tierra. Por ende, mientras sí considero que hay varios planos ontológicos diferenciados (tampoco todos los no humanos son iguales), creo que estos se disponen independientemente de una división vertical.

Por todo lo expuesto anteriormente, sí considero, como he reiterado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo, que el árbol es una vía de comunicación entre seres que pertenecen a ámbitos ontológicos diferenciados; como tal, podría pensarse que son *axis mundi*. No obstante, a mi entender, el concepto de *axis mundi* implica una concepción vertical de estos ámbitos al ser un eje que se dispone espacialmente de un modo vertical, separando y sosteniendo tres niveles diferenciados, tal y como veíamos en la definición de Eliade (1969: 253; ver apartado 1.4.1.). De este modo, no pienso que todos los objetos, vías y medios de comunicación con otros planos de existencia sean *axis mundi*. En este sentido, y por las razones que he expuesto en este apartado, considero que la aplicabilidad del concepto a los árboles de las estelas de Izapa puede ser dudosa.

3.4.5. Cuadripartición del cosmos

En cuanto a la cuadripartición de un árbol en cuatro rumbos cósmicos distintos, no podemos afirmar, a partir de las estelas, que existiera tal idea en Izapa. Los árboles en las escenas que nos ocupan aparecen siempre de manera individual, sin que se manifiesten proyecciones. Aunque los árboles no se plasmen cuadruplicados en las imágenes, si podría ser que la disposición en las plazas de los monumentos con árboles estuviera distribuida de manera que quedaran cada uno en un ‘rumbo’,

asociados a cada una de las estructuras que componen la plaza. Vemos, en el plano de estas plazas, que eso no es así (Figura 3.18).

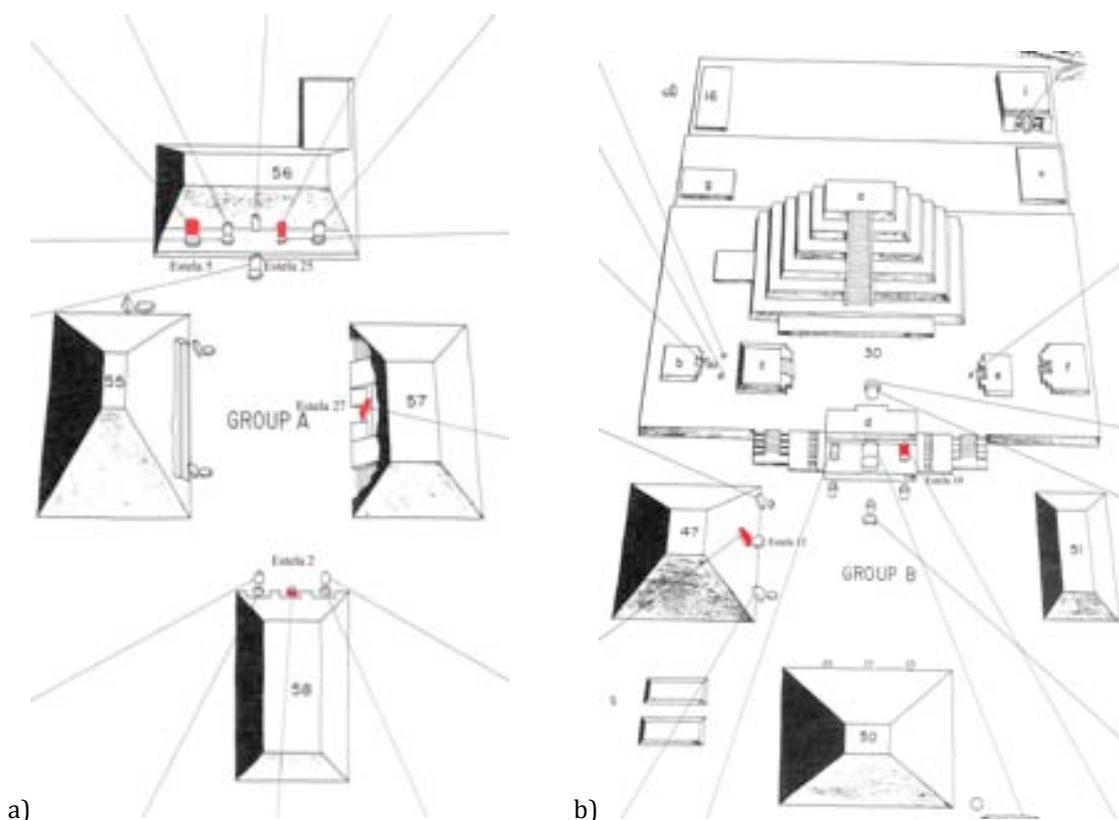


Fig. 3.18: Distribución de las estelas con árboles en Izapa. a) Grupo A. Modificación de la autora a partir de Lowe *et al.* (2000: Fig. 8.1) b) Grupo B. Modificación de la autora a partir de Lowe *et al.* (2000: Fig. 9.1)

Es de notable mención que, mientras en Izapa no parece existir esta fisión del árbol en cuatro, sí contamos para una temporalidad similar, en el área maya, con la presencia de cuatro árboles dispuestos de manera consecutiva; me refiero a los murales de estructura Sub-1A de San Bartolo (ver Savkic 2012: lám. 2).

Dicho esto, me parece oportuno comentar que cuando se dice que hay cuatro árboles en las cuatro esquinas del mundo, no considero que se esté haciendo referencia a cuatro postes en las cuatro esquinas del mundo que funcionan como *axis mundi*. Más bien creo que esto se debe a una división cuadripartita del espacio en la que en cada una de las divisiones se emplazan distintos seres y elementos: aves, tipos de alimento, colores, guajolotes, etc.; una lista en la que los árboles son tan sólo un elemento más. En fuentes coloniales como el *Chilam Balam de Chumayel* (de la Garza 1985: 41), donde tal vez sí se puede hacer esta afirmación

que estos árboles sostengan el cielo, habría que tener en cuenta el impacto del pensamiento europeo (no en cuanto a la cuatripartición del mundo, sino en lo que se refiere a los árboles aguanten el cielo).

3.5. LA IMPOSIBILIDAD DE DEFINIR LOS ÁRBOLES COMO MARCADORES TEMPORALES EN IZAPA

Normalmente, la estipulación de los árboles como marcadores temporales se hace en unos términos que no podemos encontrar en Izapa. La distribución temporal en el área maya, en relación a los árboles, se solía hacer mediante la división del espacio y del tiempo en cuatro, relacionándose cada uno de los cuatro árboles con un marcador de año (ver Newsome 1998). Al no contar, como vimos en el apartado anterior, con ningún indicio de esta división de árboles en cuatro, es complicado hacer tal asociación. Tampoco encontramos ningún indicio de que los rituales que se efectúan en torno a los árboles tuvieran alguna connotación temporal. La única excepción es la fecha calendárica de la estela 27 que está, a mi modo de ver, sólo señalando la fecha en la que se produjo el ritual o el nombre de uno de los personajes.

Por ende, no quiero negar que los árboles tuvieran alguna implicación temporal en este sitio del Soconusco. Sólo argumento que las escenas donde aparecen los árboles en las estelas no nos permiten inferir una relación de los árboles con el tiempo.

3.6. LOS ÁRBOLES IZAPEÑOS Y LA FERTILIDAD.

Se ha asociado los árboles de las estelas 2 y 5 como árboles de la vida o árboles de la abundancia (Norman 1976: 94; Hernández 1997: 69, entre otros) por la presencia de frutos en sus copas. Aunque es de sentido común que se suelen plasmar frutos en la copa de un árbol, pues es allí donde se localizan, la necesidad de representar frutos sí podría hacer cierto alarde a la fertilidad. A pesar de que en ninguna de las dos estelas parece haber personas alimentándose del árbol, lo que nos garantizaría que los árboles de estas estelas estarían transmitiendo esa idea de

proveedores del sustento para el hombre, ya expliqué en el apartado 3.4.1, en donde hablé de la determinación la especie de la estela 2 como un árbol de jícaros, la importancia de sus frutos. La enorme utilidad de estos como recipiente y como planta medicinal puede haber llevado a los escultores a plasmar precisamente ese rasgo de la especie en la estela, para resaltar su importancia.

No obstante, considero también que los árboles izapeños están asociados a la fertilidad en un sentido diferente. Vemos que en todas las estelas se están realizando rituales, actividad que debe tener un objetivo. Ese objetivo tal vez se aprecia en dos estelas: en la estela 5 y en la estela 12 el ritual pudiera estar orientado a la consecución de lluvia. Esta lluvia se vislumbraría, de ser ciertas las hipótesis, tanto en los peces de la esquina superior izquierda de la estela 5 como en las líneas verticales que caen del felino en la estela 12.

3.7 IDENTIFICACIÓN DEL ÁRBOL CON EL PODER ¿EXISTIÓ EN IZAPA?

3.7.1 El régimen político de Izapa

A pesar de que las dimensiones y la estructura del sitio, así como ciertos aspectos constructivos como la existencia de una red canalizadora de agua, nos obligan a pensar en cierta organización social que implicara una jerarquía suficiente como para poder organizar las actividades constructivas, lo cierto es que lo que sabemos del régimen político que existió en Izapa es muy poco.

El tratar de vislumbrar qué tipo de régimen imperó a través de la estructura del sitio es complicado. Si bien fue necesario un grupo de gente que organizara el trabajo para edificar tales construcciones, la distribución de las estructuras nos ayuda poco. A esto se le añade el hecho de que gran parte de la superficie del sitio no ha sido excavada,¹²² desconociéndose gran parte de la realidad de la sección

¹²² Esta situación se debe sobre todo al régimen de propiedad de la tierra que existe en Izapa, ya que el terreno que ocupan los restos arqueológicos pertenece a distintos propietarios, que tienen su residencia allí. El Instituto Nacional de Antropología e Historia de México ha llegado a algunos acuerdos con algunos de los propietarios, que permiten excavar dentro de sus tierras, mientras que otros se han negado sistemáticamente a permitir que los arqueólogos trabajaran en sus parcelas,

doméstica del sitio. Sin embargo, sí conocemos parte del centro monumental, que arroja poca información al respecto. Las grandes estructuras piramidales parecen haber tenido funciones públicas y la disposición de las plazas, con sus monumentos, sugiere un empleo ritual del espacio. A esto se le añade que dentro del conjunto de estructuras excavadas ninguna parece haberse destinado a funciones civiles, lo que nos limita a la hora de conocer cómo se regía la ciudad.¹²³

El hecho de que se construyera un sistema de conducción de aguas en la ciudad tampoco parece suficiente para sugerirnos una centralización del poder, según lo reporta el arqueólogo encargado del sitio durante varias temporadas de campo en la década de los 90, Hernando Gómez Rueda. Este, que estudió en profundidad el sistema hidráulico de Izapa, determinó que:

La naturaleza de la construcción y sus características arquitectónicas implican control y organización adicionales como factores de integración a la planeación en arquitectura y escultura anteriormente conocidas. Sin embargo no hay que sobrevalorar las implicaciones de estas construcciones en términos de la planeación y control de la fuerza de trabajo y su especialización. Muy probablemente la nivelación de los canales es el único detalle técnico que requiere dirección precisa y mediciones cuidadosas. De hecho el sistema hidráulico es relativamente simple y difícilmente podría inferirse de su existencia un sector de población especializado (Gómez Rueda, 1995a: 12).

A pesar de esta afirmación, sí considero que la existencia de un sistema hidráulico, aunque no nos hable de un control fuerte de la población, sí implica cierta especialización que debería ser considerada. De todos modos, aunque esta no fuera suficiente para hablar de un sector especializado de la población, el hecho de que exista una escultura como la que podemos encontrar en Izapa sí nos hablaría, por lo menos, de un sector especializado en el ámbito artístico, que reafirmaría la idea de una jerarquía.

El reconocer que la sociedad que residió en aquel centro no fue totalmente igualitaria no es suficiente como para abogar por un tipo u otro de organización política: a pesar de que podemos hablar de cierta jerarquización social, no podemos asegurar qué tipo de gobierno existía en ella. No poseemos suficientes

limitando las labores de investigación y, por ende, la cantidad de información que nos ofrecen las ruinas (Gómez Rueda 1992).

¹²³ El hecho de que no podamos distinguir esta actividad civil no significa, empero, que esta no existiera. Simplemente, al no poder detectarla, se nos dificulta el conocimiento de la realidad política de Izapa.

argumentos como para afirmar que hubiera un gobierno centralizado en la figura de un gobernante, sí existía un cacicazgo o si las decisiones que concernían a la ciudad las tomaba un grupo de principales.

Teniendo en cuenta que los izapeños plasmaron gran parte de su realidad en los relieves esculpidos en sus monumentos, acercarnos a la plástica de los altares y estelas podría ayudarnos a vislumbrar qué tipo de gobierno existía en la ciudad. Sin embargo, las manifestaciones artísticas tampoco nos ayudan mucho ya que, a pesar de tener contenido civil, no vislumbramos directamente a ningún personaje ejerciendo directamente funciones políticas o administrativas, ni solo ni en grupo. Algunos indicios sí podrían hablarnos de la posible existencia de una persona que pudiera tener un papel especial en el gobierno de la ciudad, como veíamos en el análisis de la estela 12 en el anterior capítulo, aunque ninguna es totalmente determinante.

Por un lado, Guernsey (1997, 2006) ha afirmado que las personas con atavío de ave que aparecen en algunos de los relieves (altar 3, altar 20, estela 2, estela 4, estela 25 y posiblemente la estela 3), son gobernantes involucrados en ritos de transformación, especialmente en los casos en los que estas aves aparecen en posición descendente (estelas 2 y 4). Ya vimos que estoy de acuerdo con esta investigadora en que lo que se está presentado en dichas estelas es un ritual de transformación, de hecho creo que es el tema central de las estelas que analizo, pero ello no obligatoriamente significa que el personaje que realiza el rito sea un gobernante. Este tipo de rituales se llevaba a cabo por un especialista religioso y, a pesar de que en otras culturas de Mesoamérica (como la maya) los dirigentes efectuaban ciertas funciones rituales, la persona que los asumía no tenía por qué tener una función civil. Además, el hecho de que un individuo con cargos administrativos pudiera tener funciones religiosas tampoco nos permite hablar de un tipo de gobierno u otro.

El hecho de que se hallan reportado tres tronos¹²⁴ en el sitio arqueológico también pudiera hablarnos de la posible existencia de un gobernante o al menos de un

¹²⁴ Fue Garth Norman (176: 151-156) quien denominó estos monumentos como tronos.

personaje lo suficientemente importante como para ostentar el privilegio de utilizarlo (Lowe *et al.* 2000: 131-132). No obstante, no existe ninguna evidencia de que estos tres monumentos fueran utilizados realmente como tronos y pudiera tratarse simplemente de tres altares más que añadir al catálogo ya formado.

A mi parecer, la única posible prueba viable para la existencia de un individuo o grupo gobernante está en las estelas 21 y 12. En la estela 21, un personaje es portado por otros dos individuos en un palanquín, demostrando una importante diferenciación social entre ellos (Figura 3.19). Empero, lo que realmente parece confirmar la hipótesis de que se trate de un dirigente es la existencia de un jaguar sobre el palanquín, animal que en Mesoamérica estaba fuertemente vinculado a los gobernantes (Valverde 2004). Aún así, esta evidencia no es completamente definitiva, pues no sabemos exactamente cuál era la función del jaguar dentro de la sociedad izapeña, por lo que se debe tener cautela al asumir este vínculo. Asimismo, aunque parece que hay un nombre personal junto al jaguar, esto pudiera deberse tan sólo a que era un personaje destacable y reconocible dentro de la sociedad. En cuanto a la estela 12, vimos que hay varios elementos asociados con el poder en Mesoamérica: el elemento trilobulado que evolucionaría en la diadema del Dios Bufón, el *way* y el hecho de que el ser no humano con el que se comunicaban los humanos tuviera piel de jaguar. Sin embargo, ninguno de ellos es totalmente determinante para afirmar que este ser, posiblemente un antepasado, fuera un antiguo gobernante, ya que todos estos motivos pueden tener vinculaciones distintas según el contexto. Asimismo, puede ser que el antepasado estuviera relacionado con algún grupo de poder dentro de la ciudad, pero no implica que ese poder se concentrara en una figura única.



Fig. 3.19: Estela 21 de Izapa. Dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.19)

3.7.2. Árboles y gobernantes

Un tema bastante trabajado en la iconografía mesoamericana ha sido las connotaciones ideológicas asociadas al árbol. Entre estas, se ha señalado la fuerte asociación que existía, sobre todo para los mayas, entre gobernantes y árboles (Taube 2005; Schele *et al.* 1999), como ya vimos en el capítulo 1.

De acuerdo con Karl Taube (2005), este vínculo entre gobernante y árbol tiene sus orígenes en la cultura olmeca del Preclásico. En varias imágenes olmecas, y sobre todo en las realizadas en hachas petaloides, aparece un ser con la parte de la cabeza hendida en forma de V. De esta hendidura suele emerger una planta de maíz,¹²⁵ cereal que en esta cultura guardaba connotaciones similares a las que el árbol, según algunos autores, va a tener en épocas posteriores: se asocia con el centro como *axis mundi* y tal vez con el poder (Taube 2005: Fig. 3.27). De acuerdo con estos especialistas, del Preclásico Medio (900-400 a.C), que es cuando esta asociación se vio más claramente entre los olmecas, el vínculo pasó al Clásico en la figura del árbol.

¹²⁵ Este vegetal suele aparecer como un elemento trilobulado sobre la cabeza que se ha identificado con una mazorca de maíz abierta (Taube: 2005). Empero, en algunas hachas se aprecia muy claramente la silueta de la mazorca, como es el caso del hacha de El Sitio (Figura 2.27.a), localizada en el departamento de San Marcos, Guatemala.

Sin embargo, ¿cuándo es que el árbol adoptó las connotaciones ideológicas que guardaba el maíz? Dada la importancia del árbol en la iconografía izapeña (aparece en seis estelas, entre ellas las dos más conocidas, la estela 5 y la estela 25) y que, al parecer, son las manifestaciones más antiguas en Mesoamérica de árboles como tales, se ha apuntado a Izapa como el posible lugar de nacimiento de los conceptos asociados al árbol que más tarde existieron en toda Mesoamérica (como ejemplo, ver López Austin 1997).

Esta asimilación del gobernante con el árbol, apuntada por otros autores para Mesoamérica, podría resultarnos muy útil a la hora de analizar cómo era la realidad política de Izapa, si se pudiera encontrar también este vínculo en la ciudad del Soconusco.

Si nos fijamos en todas las escenas en las que aparece el árbol -exceptuando las estelas 5 y 25-, en ninguna aparece ningún personaje sustituyendo el tronco del árbol. En la estela 12 tampoco aparece persona alguna bajo el eje vertical que establece el elemento trilobulado dividiendo la escena en dos mitades. De hecho, en estas imágenes sí aparecen algunos humanos, pero todos parecen estar relacionados con actividades que se efectúan en torno al árbol (rituales de transformación chamánica), sin estar ellos directamente vinculados al árbol.

Los casos de las estelas 5 y 25 son excepcionales. En la estela 5, si nos fijamos en el dibujo efectuado por el artista de la Fundación Arqueológica del Nuevo Mundo, Ayax Moreno (Moreno 2007: Fig. 13.6), sí parece haber un personaje con tocado que se inserta en el tronco del árbol y que mira hacia el lado derecho (desde la perspectiva del espectador). Este dibujo sugiere que tal vez el personaje podría estar imbricando con el árbol lo que, si tenemos en cuenta lo que se ha dicho para el resto de Mesoamérica, podría llevarnos a pensar que en Izapa pudiera existir un gobernante o personaje con función similar que, como centro del mundo, se asimila al árbol. Además, si esto fuera así, daría la razón a aquellos estudiosos que mantienen que el origen de este concepto se encuentra en el Preclásico tardío en el centro monumental de Izapa. No obstante, estos datos son demasiado precipitados si nos atenemos al resto de fuentes secundarias con las que contamos para el

análisis plástico en Izapa (Figura 3.20). Si nos concentramos en el dibujo efectuado unas décadas antes por Garth Norman (1973), no existe tal personaje en el tronco, por lo que esta estela deja de comprobar la hipótesis de la asimilación gobernante-árbol. Al acudir a las fotografías de esta estela, lo que se conserva del relieve parece dar más la razón a Norman que a Moreno en este aspecto, por lo que sugiero que esta sustitución del árbol por el gobernante necesita de más abundantes y contundentes pruebas para poder afirmar que estuvo presente en Izapa.

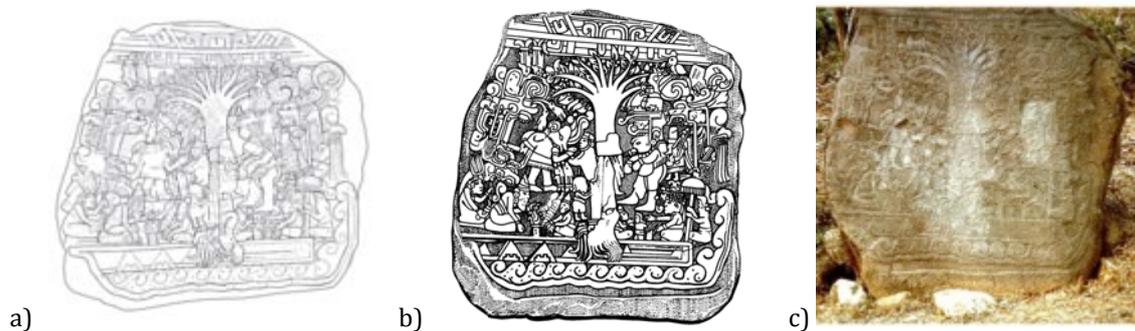


Fig. 3.20: Estela 5 a) Dibujo realizado por Ajax Moreno (Moreno 2007: Fig. 13.6) b) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig. 4.1). c) Fotografía (<http://www.evidenciaslibrodemormon.org/2010/08/la-estela-n-5.html>).

El caso de la estela 25 es más sospechoso, pero muy parecido al anterior (Figura 3.21). En el dibujo de Ajax Moreno (2007: Fig. 13.24) se vislumbran claramente tres hojas sobre el personaje de la sección inferior derecha de la escena. No obstante, al acudir a la fotografía y al dibujo de Norman (1976: Fig. 3.26), las dos hojas superiores no aparecen y, en el caso de la inferior, lo único que se aprecia es un elemento con forma de corazón, sin ninguna garantía de que se trate de una hoja. En el caso del dibujo de Oswaldo Chinchilla (2010: Fig. 1), tampoco se puede garantizar al cien por ciento que se trate de hojas.



Fig. 3.21: Estela 25. a) Dibujo realizado por Ajax Moreno (2007: Fig. 13.24) b) Dibujo realizado por Oswaldo Chinchilla (2010: Fig. 1) c) Dibujo realizado por Garth Norman (1976: Fig. 3.26) d) Fotografía de la autora.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la mera aparición de hojas en el tocado no implica que un personaje se esté asociando al árbol como *axis mundi*.

Consecuentemente, considero que la equiparación árbol-gobernante no es un concepto que parezca encontrarse en ninguna de las estelas de Izapa (tampoco en la 5 ni en la 25) y, que por lo tanto, no nos ayuda para establecer qué régimen político existió en Izapa.¹²⁶

Por otro lado, creo que es necesario considerar que, en un periodo no muy posterior (50-250 d.C.), en un lugar muy cercano a Izapa, tanto geográficamente como culturalmente, sí aparecen personajes con elementos vegetales sobre la cabeza, que nos remiten a las imágenes que conocemos para el área maya durante el Clásico. En Kaminaljuyú, ciudad de adscripción maya localizada en las tierras altas de Guatemala, aparece en la estela 11 un individuo con elementos foliares sobre el tocado (Figura 3.22).¹²⁷ En la estela Hauberg, de procedencia desconocida

¹²⁶ Como expuse anteriormente, no pretendo negar la noción de poder en Izapa (aunque no podemos definir cómo era este sistema de poder). De hecho, la existencia de estelas, como decía, implica un esfuerzo que implica la existencia de un grupo de poder (en este sentido, las estelas sí serían políticas). Aún así creo, sin embargo, que no había una asociación gobernante-árbol que nos permita establecer la existencia de un gobierno unipersonal en el sitio para esta época.

¹²⁷ Creo por tanto que es muy acertada la afirmación que Elizabeth Newsome hace con referencia a la manera de plasmar el poder político: "Muchos de los temas mitológicos básicos y de las prácticas sagradas asociadas con la estela parecen haber florecido durante el horizonte izapeño. La adaptación de la estela al retrato político, en cambio, surgió con posterioridad, durante la esfera de influencia de Kaminaljuyu" (Newsome 2001: 19). Traducción de la autora del inglés: "Many of the basic mythological themes and sacred practices associated with stela appear to achieve florescence in the Izapan horizon. The stela's adaption to political portraiture, however, occurs later, in the Kaminaljuyu sphere of influence".

pero fechada para un periodo similar e identificada como maya, también aparecen hojas sobre el personaje (Figura 3.23). Todo esto indica que tal vez sea más conveniente buscar los orígenes de la identificación del gobernante con el árbol en la propia cultura maya, más que en la vecina Izapa mixe-zoque.



Fig. 3.22: Estela 11 de Kaminaljuyú (Parsons 1986: Fig. 169). Dibujo de Ajax Moreno (www.famsi.org)



Fig. 3.23: Estela Hauberg (<https://decipherment.wordpress.com>). Dibujo de John Montgomery (www.famsi.org)

3.8. EL ÁRBOL COMO ELEMENTO DE INTEGRACIÓN COMUNITARIA E IDENTITARIA. LA COMUNICACIÓN CON SERES NO HUMANOS

Vemos como todos los ejemplos de árboles en las estelas de Izapa están integrando una serie de actividades en torno a ellos. De este modo, el árbol no sólo sirve para relacionarse con seres pertenecientes a ámbitos ontológicamente diferentes, sino

que derivado de esto que fortalece las relaciones entre los humanos, entre los miembros de una misma comunidad.

Lo que no queda claro a través de las estelas es si estas actividades integraban a la totalidad de la comunidad o tan sólo a ciertos sectores de esta. En todas las estelas vemos que la aparición de humanos se limita a la aparición de participantes en el ritual. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de ellos participa dentro de ritos de transformación, entonces podemos concluir que en todos estos casos se trata de especialistas rituales. Si el resto de la comunidad tenía un papel o no dentro del ritual, como participantes o como meros espectadores, no lo podemos deducir a partir de las estelas.

Sea como fuere, el rito se efectuaba buscando un objetivo (tal vez, en dos de las estelas, la lluvia) que buscaba, seguramente, beneficiar a la comunidad. Por tanto, esto estaba, en cierto modo, integrando a la comunidad.

Sin embargo, como ya he venido afirmando a lo largo de toda la tesis, el árbol servía, sobre todo, para integrar a otros miembros de la comunidad que no eran humanos: seres que, pertenecientes a otros planos ontológicos, eran antepasados o seres de otras características. Al permitir la comunicación con estos, permitía que estos entraran en una red de relaciones con los humanos; el árbol era de este modo, un creador de la interacción entre planos ontológicos. Estas redes de relación creadas alrededor del árbol integraban a todas estas personas, humanas y no humanas, dentro de una misma comunidad.

Por último, existe la posibilidad de que una parte de estos seres no humanos fueran antepasados. Creo que así es, al menos, para la estela 12, dada la presencia de un posible petate en torno al ser, que podría indicar que está muerto (ver análisis de este ser en el anterior capítulo); para el resto de casos es altamente probable. El hecho de que el árbol en Izapa pudiera estar permitiendo la comunicación con antepasados reafirma la idea de comunidad, pudiendo dar razón de ser al linaje que deriva de él, a la vez que otorga a sus miembros un sentido de pertenencia.

3.1.8. El árbol como elemento comunicador

Para terminar este apartado, me gustaría matizar a qué es a lo que me refiero cuando digo que el árbol es un elemento creador de comunicación (entendiendo por comunicación el modo de vincularse con el otro). Observo que el elemento en común de las estelas izapeñas que muestran el árbol es que alrededor de éste se está produciendo una comunicación con seres pertenecientes a ámbitos ontológicos diferentes. Esta comunicación puede realizarse por varios métodos: cambios corporales -transformación (estelas 2, 5, 12, 25), muerte (estela 12) y tal vez sueño (estela 10)-; mediante técnicas corporales -levantando el dedo (estelas 2, 10, 27), levantando el brazo en señal de ritual (ver Pavón 2011) (estelas 10 y 27), el habla (estelas 5 y 27) y el contacto visual (estelas 2, 5, 10, 25, 27)-; y finalmente, por medio de elementos que crean comunicación (incensarios y humo en la estela 5, hoguera y humo en la estela 12). Entre estos últimos elementos habría que incluir también al árbol.

El hecho de que, siempre que aparece el árbol, aparezcan diversos tipos de comunicación con seres pertenecientes a ámbitos de realidad diferentes me lleva a pensar que el árbol está tomando un papel activo en el ritual: es la herramienta a través de la que se produce la comunicación, pero a la vez es agente y participa del ritual creando comunicación.

El árbol que cumple esta función puede ser un árbol que se encuentre en el entorno, o bien considero que puede ser creado a través del ritual (con el fin de que a su vez cree comunicación. Es, sin embargo, tan sólo una hipótesis. De todas maneras esta idea podría sugerir que las estelas son estos árboles creados.

EPÍLOGO: LA FUNCIÓN DEL ÁRBOL EN IZAPA

A través de las páginas anteriores he intentado desentrañar qué papel jugaban los árboles dentro de la realidad izapeña; en primera instancia en las escenas de sus estelas y, por extensión, en la sociedad izapeña. Soy consciente de los problemas que acarrea hacer la extrapolación de tan sólo seis imágenes a la totalidad de un pensamiento; sin embargo, estas pueden permitirnos acercarnos, aunque sea levemente, al lugar del árbol en Izapa.

Aunque el árbol parece desempeñar varias funciones en este sitio preclásico, una parece ser la principal: la de ser una herramienta que crea la comunicación entre los miembros humanos y un tipo de miembros no humanos de una comunidad. De esta función se derivan las demás, que son propiciadas por este tipo de intercambio: el árbol potencia las relaciones humanas dentro del grupo, fomenta la identificación de este con su parentesco y propicia la fertilidad. Además, es una fuente de sustento para el grupo. El árbol izapeño, es por tanto, un vórtice de relaciones que permiten dar continuidad a la existencia de la comunidad.

En todas las estelas estudiadas esta comunicación entre humanos y seres pertenecientes a planos de existencia diferentes se da en torno al árbol, un elemento que crea la relación entre seres que pertenecen a ámbitos ontológicos diferentes. Para posibilitar esta relación es necesario que se lleven a cabo una serie de actividades de manera normada para que la comunicación se establezca de una manera segura. De este modo, estas actividades se van a llevar a cabo mediante el ritual; ritual en el que el árbol es un elemento y un participante más, creando los lazos comunicativos.

Debido a que las personas que se están comunicando en el ritual pertenecen a planos ontológicos distintos, los participantes de uno de estos planos ha de sufrir un cambio corporal con el fin de adquirir unas características que le permitan interactuar con el otro. Este cambio corporal, que se puede producir de muchas maneras (ingesta de ciertos productos, la danza, el canto, etcétera), lo vamos a percibir en las estelas izapeñas analizadas sobre todo de una manera: la

transformación que, como diría Pitarch (2013: 105), es como si una persona se desarrollara/desplegara de su propio cuerpo y se envolviera/plegara en el cuerpo del otro. En Izapa, a partir de las estelas estudiadas, uno parece ser el animal favorito para transformarse: un ave que, a su vez, tiene características serpentinas. Aún así, también encontramos el jaguar.

Sin embargo, en la estela 10 también podríamos estar ante otro tipo de cambio corporal. En el caso de que se tratara del paso de la vigilia al sueño, implicaría una transformación en el cuerpo de la persona que le permite cambiar su perspectiva; una transformación que incluye, según Laura Romero (2011: 100), el paso de la posición vertical a la horizontal.

Pero en Izapa el cambio corporal, que por sí mismo permite que el que lo sufre pueda adquirir las mismas condiciones de ser que el otro con el que se comunica, necesita de un aliado, el árbol. Un árbol que crea la comunicación; una comunicación que no necesariamente ha de ser de manera vertical. La comunicación no se da porque los seres de un nivel cósmico se desplacen por el árbol para llegar a otro plano cósmico, sino porque los participantes del ritual pueden adquirir, mediante diferentes métodos, la capacidad de relacionarse con el otro; relación que es propiciada por la presencia del árbol. La comunicación, en las estelas de Izapa en las que aparecen árboles, parece darse alrededor del árbol (de una manera más horizontal que vertical) la mayor parte de las veces.

De este modo, a través de estas páginas espero haber puesto de manifiesto que, más allá de aplicar ciertas teorías y tratar de encasillar los datos en ellas, antes de aplicar indiscriminadamente aquello que creemos saber del árbol para el resto de Mesoamérica, es mucho más práctico partir de los datos mismos, en este caso las imágenes, estudiarlas en su contexto y, sólo entonces, ver si podemos crear una teoría que partan de ellos. Es decir, es necesario que sean los datos los que generan la teoría, nunca debe ser al revés.

Si bien creo que he llegado a una explicación satisfactoria de la función del árbol en Izapa, esta investigación no es sino el punto de partida para un gran número de

preguntas que aquí, por las características de este trabajo, han quedado sin resolver.

El primer punto a examinar podría ser cómo se produce esta comunicación con planos ontológicos diferentes en el resto de manifestaciones artísticas izapeñas en las que no aparece el árbol; cómo se suple la ausencia de este y si es sustituido por algún otro instrumento que cree la comunicación.

Asimismo, me parece que es necesaria una reflexión más profunda sobre el por qué los izapeños eligieron las estelas como medio en dónde plasmar este elemento que es el árbol. Por qué la piedra para estas escenas y por qué precisamente este formato que forma, al fin y al cabo, parte de la escena misma. La equivalencia entre árbol y estela podría ser un principio para entender esta asociación; sobre todo porque creo que las estelas en Izapa cumplían una función muy parecida, si no la misma, que los árboles: la de posibilitadoras de la comunicación entre planos cósmicos. Aún así, pienso que la importancia de esta asociación radica más allá: ¿podría ser, quizás, que la durabilidad de la piedra como material garantizara la perpetuación del ritual a través del monumento? También, como comentaba al final del último capítulo, es posible que estas estelas fueran árboles creados, árboles que los humanos crean para que estos a su vez creen la comunicación. Por otro lado, es necesaria una exploración sobre cómo se relacionaban la estela y la imagen plasmada en ella dentro del ritual. Como indico, sería muy productivo seguir pensando en estas preguntas.

Otra vía de continuar el camino comenzado sería preguntarse si, entre otros grupos mesoamericanos, el árbol cumple una similar función. Me interesan, sobre todo, los mayas del Clásico, donde ciertas manifestaciones artísticas pudieran indicarnos que el árbol funge como comunicador entre planos ontológicos diferentes, como es el caso del Tablero de la Cruz de Palenque. En él, Kan B'ahlam se comunica con su padre muerto, K'inich Janaahb' Pakal, a través de una cruz (un árbol) que se interpone entre los dos (Figura 4.1).

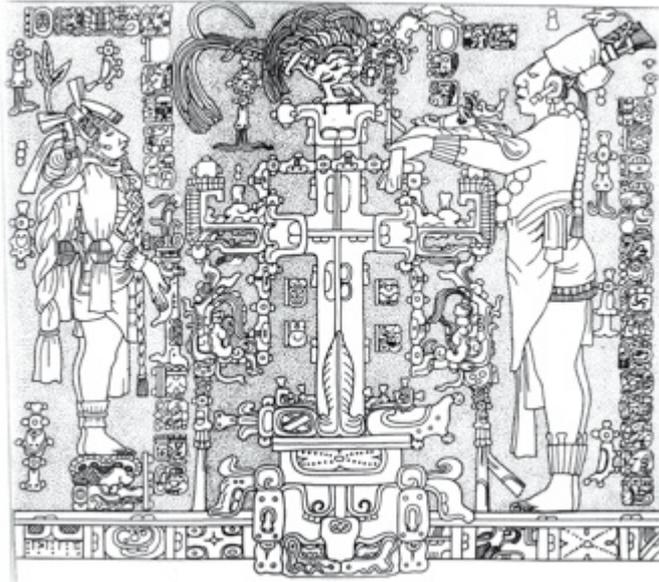


Fig. 4.1: Sección central del Tablero de la Cruz de Palenque. Dibujo cortesía de la Glifoteca del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Aunque considero, como expuse en el capítulo tercero, que con base en estas seis estelas de Izapa es complicado aferrarse a la idea de tres niveles del cosmos dispuestos de manera vertical, me queda explorar esta idea con más profundidad. El hecho de que otros autores (Mikulska 2008; Romero 2011; Pitarch 2013) hayan señalado para otras temporalidades y lugares de Mesoamérica que esta disposición cósmica es dudosa, me impulsa a buscar si, en otras áreas como la maya, también se puede reexaminar la idea que tenemos sobre su geografía cósmica. Por el momento ya contamos con un trabajo, realizado por Jiesper Nielsen y Toke Sellner Reunert (2008), que pone en duda, al menos, la idea de los trece niveles celestes y nueve infraterrenos para los mayas, de una manera parecida a como hace Ana Guadalupe Díaz (2009) para el centro de México.

Si Izapa nos permite cuestionar ciertas funciones del árbol, como la de *axis mundi*, también nos permite replantearnos otros conceptos que se han asociado anteriormente con el árbol en otras regiones mesoamericanas. ¿Pudiera ser que, en otras áreas, tampoco existiera una vinculación tan fuerte entre gobernante y árbol como hasta ahora se ha dicho? Sólo investigaciones futuras pueden decidir sobre esto.

Finalmente, esta tesis me ha abierto otras vías de interés que me gustaría explorar en el futuro y que considero necesario revisar al tratar cuestiones de arte prehispanico. El trabajo que presento acarrea una serie de cuestionamientos: la pertinencia sobre hablar de arte al tratar estos grupos; si existe una estética para ellos y en qué consiste; de ser así, esta estética, qué lugar ocupa el arte en las relaciones sociales mesoamericanas; a qué nos referimos cuándo decimos imágenes; qué es un monumento y qué papel jugaba dentro de una sociedad. Si bien este trabajo inicia una exploración en estos temas, veo imperioso seguir profundizando en ellos si queremos seguir enfrentándonos a las formas plásticas mesoamericanas de antes y después de la Conquista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUIRRE, Moisés

- 1992 “Un comentario acerca de la aplicación áurea y composición de los dinteles 24, 25 y 26 de Yaxchilán” en *Yaxchilán* (SOTELO, Laura Elena, ed.). Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez. pp. 163-176.

AKKEREN, Ruud van

- 2012 *Xib'alb'a y el nacimiento del nuevo sol; Una visión posclásica del colapso maya*. Piedra Santa, Ciudad de Guatemala

ANDALÓN GONZÁLEZ, Mónica Guadalupe

- 2010 *El cacao en Mesoamérica: Aspectos naturales y culturales*. Tesis para obtener el grado de maestra en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

ARIAS ORTIZ, Teri Erandeni

- 2007 *El simbolismo del cocodrilo en la mitología maya. Análisis comparativo*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

ARELLANO HERNÁNDEZ, Alfonso

- 1995 “El monstruo de la tierra: una revisión” en *Religión y sociedad en el área maya* (VARELA TORRECILLA, Carmen *et al.*, eds.). Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid. pp. 15-28 .

ARZÁPALO MARÍN, Ramón (Ed.)

- 2007 *El ritual de los Bacabes*. Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

ASTOR-AGUILERA, Miguel Ángel

- 2010 *The Maya World of Communicating Objects; Quadripartite Crosses, Trees, and Stones*. Universidad de Nuevo México, Albuquerque.

BAAL, Jan van:

- 1971 *Symbols for Communication; An Introduction to the Anthropological Study of Religion*. Van Gorcum, Assen.

BACHAND, Bruce R.

- 2013 "Las fases formativas de Chiapa de Corzo: Nueva evidencia e interpretaciones" en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLII. IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

BARBA DE PIÑA CHAN, Beatriz

- 1990 "Buscando raíces de mitos mayas en Izapa" en *Historia de la Religión en Mesoamérica y áreas afines; II Coloquio* (DAHLGREN, Barbro, coord.). Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 9-58

BARDAWIL, Lawrence W.

- 1976 "The Principal Bird Deity in Maya Art- An Iconographic Study of Form and Meaning" en *The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque Part III* (ROBERTSON, Merle Greene, ed.). Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach. pp. 195-209

BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo

- 1974-5 "La ceiba-cocodrilo" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. INAH, México D.F. pp. 187-208

BERNAL ROMERO, Guillermo

- 2011 *El señorío de Palenque durante la Era de K'inich Janaahb' Pakal y K'inich Kan B'ahlam (615-702 d.C)*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

BERNAL, Ignacio

- 1968 *El mundo olmeca*. Porrúa, México D.F.

BIRMAN FURMAN, Raquel

- 1996 *Recetarios de indios en lengua maya*. IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

BRELICH, Angelo

- 1977 "Prolegómenos a una historia de las religiones" en *Historia de las religiones*, vol. 1 (PUECH, Henri-Charles, coord.). Siglo XXI, México D.F. pp. 30-97.

BYE, Robert y Edelmira Linares

- 1999 "Plantas medicinales del México prehispánico" en *Arqueología mexicana*, vol. VII, n. 39. Raíces, México D.F. pp. 4-13.

CALLAWAY, Carl Douglas

- 2006 *The Maya Cross at Palenque: A Reappraisal*. Tesis para optar al grado de Maestro en Artes. Universidad de Texas, Austin.

CARLSEN, Robert S. y Martin Prechtel

- 1991 "The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture" en *Man*, vol. 26, n.1. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Londres. pp. 23-42

CARREÓN, Emilie A.

- 2006 *El olli en la plástica mexicana: el uso del hule en el siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

CESARINO, Pedro de Niemeyer

- 2012 "A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo" en *Revista de Antropologia* 55, n.1. USP, São Paulo. pp. 75-137

CHINCHILLA MAZARIEGOS, Oswaldo

- 2010 "La vagina dentada: una interpretación de la estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán" en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXXVI. IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 117-144.

CHRISTENSON, Allen J.

- 2012 *Popol Vuh; Traducción del quiché al inglés, notas e introducción*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

CLAESSEN, Henri J.M

- 1979 *Antropología política. Estudio de las comunidades políticas (una investigación panorámica)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

CLARK, John E.

- 1999 "A New Artistic Rendering of Izapa Stela 5: A Step Toward Improved Interpretation" en *Journal of Book of Mormon Studies*, 8. pp. 20-33
- 2000 "Los pueblos de Chiapas en el Formativo" en *Las culturas de Chiapas en el periodo prehispánico* (SÉGOTA, Dúrdica, coord.). Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, México D.F. pp. 37-57.

COBOS, Rafael

- 2005 "Prácticas funerarias en las Tierras Bajas mayas del Norte" en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya* (CIUDAD RUIZ, Andrés et al. coords.). SEEM y IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F. pp. 35-48

COE, Michael D.

- 1965 "The Olmec Style and its Distribution" en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3 (WAUCHOPE, Robert y George Willey, eds.), University of Texas Press, Austin. pp. 739-775

CRAVERI, Michela

- 2012 *Contadores de historias, arquitectos del cosmos; El simbolismo del Popol Vuh como estructuración del mundo*. FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

CUEVAS GARCÍA, Martha

- 2005 "Ritos funerarios de los dioses-incensarios de palenque" en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya* (CIUDAD RUÍZ, Andrés et al., eds.). Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 317-336.
- 2007 *Los incensarios efigie de Palenque,: deidades y rituales mayas*. UNAM-INAH, México D.F.

DESCOLA, Philippe:

2012 *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu, Buenos Aires/Madrid.

DÍAZ ÁLVAREZ, Ana Guadalupe

2009 "La primera lámina del *Códice Vaticano A*; ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la Antigüedad pagana indígena? en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 95. IIE, UNAM, México D.F. pp. 5-44.

DÍEZ DE VELASCO, Francisco:

2002 "El estudio de la religión: autonomía, neutralidad, pluralidad" en *El estudio de la religión* (DÍEZ DE VELASCO, Fernando y F. García Bazán, eds.). Trotta, Madrid.

EKHOLM, Susanna

1969 *Mound 30a and the Early Preclassic Ceramic Sequence of Izapa, Chiapas, México*. Papeles de la New Archaeological Foundation, 25. Brigham Young University, Provo.

ELIADE, Mircea

1969 *Meristófeles y lo andrógino*. Guadarrama, Madrid.

1972 *Tratado de historia de las religiones*. Era, México D.F.

1973 *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Madrid.

1976 *Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Taurus, Madrid.

1997 *El vuelo mágico y otros ensayos*. Ediciones Siruela, Madrid.

ELIAS, Norbert

1994 *Teoría del símbolo; un ensayo de antropología cultural*. Península, Barcelona.

ERIKSON, Phillippe

1996 *El sello de los antepasados. Marcado del cuerpo y demarcación étnica entre los Matis de la Amazonía*. Abya Ayala, Quito.

FAHSEN, Federico y Juan Antonio Valdés

- 2007 "La figura humana en el arte maya del Preclásico" en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (LAPORTE, J.P et al. eds.). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala. pp. 1160-1170.

FIELDS, Virginia

- 1991 "The Iconographic Heritage of the Maya Jester God" en *Sixth Palenque Round Table, 1986* (ROBERTSON, Merle Greene y Virginia Fields, eds.). Univeristy of Oklahoma Press, Norman. pp. 167-174

FOWLER, Chris

- 2004 *The Archaeology of Personhood; An Anthropological Approach*. Routledge, Londres y Nueva York.

FREIDEL, A. David

- 1992 "The Trees of Life: Ahau as Idea and Artifact in Classic Lowland Civilization" en *Ideology and Pre-Columbian Civilizations* (DEMAREST, Arthur A. y Geoffrey W. Conrad, eds.). School of American Research. Santa Fe.

FUJIGAKI, Alejandro

- 2015 *La disolución de la muerte y el sacrificio. Contrastes de las máquinas de transformaciones y mediaciones de los rarámuri y los mexicas*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

GARCÍA BARRIOS, Ana

- 2008 *Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos*. Tesis para optar al grado de Doctora. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

GARZA CAMINO, Mercedes de la

- 1978 *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM, México D.F.
- 1993 "Cómo abordar el estudio de las religiones mesoamericanas? en *Memoria del Coloquio "La historia hoy"*. IIFL, UNAM, México D.F. pp. 113-121

- 1995 *Aves sagradas de los mayas*. IIFL, UNAM, México D.F.
- 1998 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. IIFL, UNAM, México D.F.
- 1999 “El dragón, símbolo por excelencia de la vida y la muerte entre los mayas” en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XX. IIFL, UNAM, México D.F. pp. 179-204.
- 2012 *Sueño y éxtasis; visión chamánica de los nahuas y los mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica. México D.F.

GARZA CAMINO, Mercedes de la (ed.)

- 1985 *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. SEP, México D.F.

GELL, Alfred

- 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.

GILLESPIE, Susan

- 2001 “Personhood, Agency, and Mortuary Ritual: A Case Study from the Ancient Maya” en *Journal of Anthropological Archaeology*, 20. John O’ Shea. pp. 73-112.
- 2008a “Aspectos corporativos de la persona (*personhood*) y la encarnación (*embodiment*) entre los mayas del periodo clásico” en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXXI. IIFL, UNAM, México D.F. pp. 65-89.
- 2008b “Embodied Persons and Heroic Kings in Late Classic Maya Imagery” en *Past Bodies: Body-Centered Research in Archaeology* (BORIC, Dusan y John Robb, eds.). Oxbow Books, Oxford. pp. 125-134

GÓMEZ GASTÉLUM, Luis

- 2010 “El simbolismo de las conchas marinas en el antiguo Occidente de México” en *Ecos del pasado: los moluscos arqueológicos de México* (SUÁREZ DIEZ, Lourdes y Adrián Velázquez Castro, coords.). INAH, México D.F. pp. 311-329
- 2011 “¿Existió un culto lunar prehispánico en la cuenca de Sayula?” en *Moluscos arqueológicos de América* (VELÁZQUEZ CASTRO, Adrian *et al.* eds.). Universidad de Guadalajara, Guadalajara. pp. 103-128

GÓMEZ RUEDA, Hernando

- 1992 *Proyecto arqueológico Izapa, Chiapas. Informe 1992*. Archivo técnico del INAH.

- 1994 “Apéndice 4. Izapa: organización espacial de un centro formativo en la costa pacífica de Chiapas” en *Informe de la segunda temporada 1994, Proyecto Arqueológico Izapa, Chiapas*. Archivo técnico del INAH.
- 1995a “Exploración de sistemas hidráulicos en Izapa”, en *VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1994* (LAPORTE, J.P. y H. Escobedo, eds.). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ciudad de Guatemala .
- 1995b *Informe de la tercera temporada 1995. Informe del estudio iconográfico. Proyecto arqueológico Izapa, Chiapas*. Archivo técnico del INAH.
- 1998 *Informe de la cuarta temporada 1997, Proyecto Arqueológico Izapa, Chiapas*. Archivo técnico del INAH .

GRAZIOSO, Liwy *et al.*

- 2002 “El nuevo rostro del personaje en la Estela 25 de Izapa, Chiapas” en *Incidents of Archaeology in Central America and Yucatán; Essays in Honor of Edwin M. Shook* (LOVE, Michael *et al.*, eds.). University Press of American Lanham. pp. 233-247.
- 2006 “Río Azul vuelto a visitar: nuevas investigaciones y orígenes preclásicos” en *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005* (LAPORTE, J.P. *et al.*, eds.). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Ciudad de Guatemala. pp. 729-738.

GROVE, David C.

- 2008 “Chalcatzingo: A Brief Introduction” en *The PARI Journal*, vol. IX, n. 1. Pre-Columbian Art Research Institute, Washington D.C. pp. 1-7.

GRUBE, Nikolai y Daniel Graña-Behrens

- 2000 “Glosario” en *Los mayas: una civilización milenaria* (Grube, Nikolai, ed.), Könemann, Colonia. pp. 428-439

GUERNSEY, Julia

- 1997 *On Macaws and Men: Late Preclassic Cosmology and Political Ideology in Izapán-Style Monuments*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía. Universidad de Texas, Austin.
- 2006 *Ritual and Power in Stone: The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapán Style Art*. University of Texas Press, Austin.

- 2010 "A Consideration of the Quatrefoil Motif in Preclassic Mesoamerica" en *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 57/58. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge. pp. 75-96

GUERNSEY, Julia *et al.*

- 2010 "Stone Monuments and Preclassic Civilization" en *The Place of Stone Monuments ; Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (Guernsey, Julia *et al.*, eds). Dumbarton Oaks, Washington D.C. pp. 1-26.

HELLMUTH, Nicholas M.

- 2014 *Maya Ethnobotany: Complete Inventory*. FLAAR Reports. http://www.maya-ethnobotany.org/FLAAR-Reports-Mayan-ethnobotany-Iconography-epigraphy-publications-books-articles-PowerPoint-presentations-course/26_Mayan-ethnobotany-Guatemala-Honduras-El-Salvador-Mexico-Belize-utilitarian-and-sacred-plants-flowers-annual-report-J-2014.pdf

HENARE, Amiria; Martin Holbraad y Sari Wastell

- 2007 "Introduction; Thinking through Things" en *Thinking Through Things; Theorising Artefacts Ethnographically* (Henare, Holbraad y Wastell, eds). Routledge, Nueva York. pp. 1-31

HENDON, Julia

- 2012 "Objects as Persons; Integrating Maya Beliefs and Anthropological Theory" en *Power and Identity in Archaeological Theory and Practice; Case Studies from Ancient Mesoamerica* (Harrison-Buck, Eleanor, ed.). The University of Utah Press, Salt Lake City. Pp. 82-89

HERNÁNDEZ PONS, Elsa

- 1997 "La ceiba, el árbol sagrado" en *Arqueología Mexicana*, vol. 5, n. 28. Raíces, México D.F. pp. 68-73

HEYDEN, Doris

- 1993 "El árbol en el mito y el símbolo" en *Estudios de cultura náhuatl* 23, UNAM, México D.F. pp. 201-219

HOUSTON, Stephen D. y Michael D. Coe

2003 "Has Isthmian Writing Been Deciphered?" en *Mexicon* 25, n. 6.

IZQUIERDO Y DE LA CUEVA, Ana Luisa

1988 "Documentos de la división del Beneficio de Yaxcabá. El castigo a una idolatría" en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XVII. IIFL, UNAM, México D.F. pp. 159-195

JARAMILLO ARANGO, Antonio

2014 "La cuenca del Caribe como unidad diversa: el juego de pelota, una máquina para lidiar con la alteridad" en *Memorias III Congreso Internacional de Estudios Caribeños*, UNAL, Sede Caribe. pp. 228-255

En dictamen "Régimen objetual entre los mayas del periodo Clásico, una propuesta".

JORALEMON, Peter D.

1976 "The Olmec Dragon: A study in Pre-Columbian iconography" en *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*" (NICHOLSON, Henry B., ed.). UCLA, Los Angeles. pp. 27-71.

JUNG, Carl Gustav

1966 *El hombre y sus símbolos*. Aguilar, Madrid .

1977 *Psicología y simbólica del arquetipo*. Paidós, Buenos Aires.

JUSTESON, John y Terrence Kaufman

1993 "A decipherment of epi-Olmec hieroglyphic writing" en *Science*, N.259. AAAS, Nueva York. Pp. 1703-1711.

KAPLAN, Jonathan

2011 "Miraflores Kaminaljuyu: Corpse and Corpus Delicti" en *The Southern Maya in the Late Preclassic: The Rise and Fall of an Early Mesoamerican Civilization* (LOVE, Michael and Jonathan Kaplan, eds.). University Press of Colorado, Boulder. pp. 237-286.

KEANE, Webb

- 2005 "Signs are not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things" en *Materiality* (MILLER, Daniel, ed.). Duke University Press, Durham. pp. 182-205.

KERR, Justin

- s.f. "A Fishy Story" en www.famsi.org/research/kerr/articles/fishy_story/ . Consultado en abril de 2015

KETTUNEN, Harri y Bon V. Davis II.

- 2004 "Snakes, Centipedes, Snakepedes, and Centiserpents: Conflation of Liminal Species in Maya Iconography and Ethnozoology" en *Wayeb Notes*, 9.

KOCYBA, Henryk Karol

- 2001 "Consideraciones críticas en torno al significado religioso de la ceiba entre los mayas" en *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana* (GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, coord.). Plaza y Valdés, México D.F. pp. 65-88
- 2007 "La sagrada Ceiba maya y el eje del universo: Dificultades de una relación" en *Episteme*, N. 10, pp.

KUBLER, George

- 1969 *Studies in Classic Maya Iconography*. The Connecticut Academy of Arts and Sciences, Connecticut

LACADENA GARCÍA-GALLO, Alfonso

- 2010 "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica maya" en *Figuras mayas de la diversidad* (MONOD BECQUELIN, Aurore et al. eds.). Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 55-85. Consultado en forma de manuscrito.

LAGROU, Elsje Maria

- 2002 "O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade" en *Mana* 8, n.1. UFRJ, Río de Janeiro. pp. 29-61

LANDA, Diego de

- 1959 *Relación de las cosas de Yucatán*. Porrúa, México D.F.

LEACH, James

- 2007 "Differentiation and Encompassment; A Critique of Alfred Gell's Theory of the Abduction of Creativity" en *Thinking Through Things; Theorising Artefacts Ethnographically* (Henare, Holbraad y Wastell, eds). Routledge, Nueva York. pp. 167-188.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia

- 1996 "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en *La Pintura Mural Prehispánica en México*; vol. 1, Teotihuacan; tomo II, estudios. IIE, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 33-64

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo

- 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- 1997 "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana". *Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, n. 5. pp. 85-98.
- 2012 "Cosmovisión y pensamiento indígena" en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. IIS, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 1-14.

LOVE, Michael W.

- 2010 "Thinking Outside the Plaza: Varieties of Preclassic Sculpture in Pacific Guatemala and Their Political Significance" en *The Place of Stone Monuments ; Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (GUERNSEY, Julia *et al.*, eds). Dumbarton Oaks, Washington D.C. 149-175.

LOWE, Gareth W.

- 1998 *Mesoamérica olmeca: diez preguntas*, INAH, México D.F.

LOWE, Gareth W.; Thomas A. Lee y Eduardo Martínez Espinosa

- 2000 *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos*. Papeles de la New Archaeological Foundation, 31. CONACULTA, Tuxtla Gutiérrez.

MACRI, Martha J. y Matthew G. Looper

- 2003 *The New Catalog of Maya Hieroglyphs; Volume One*. The University of Oklahoma Press, Norman.

MALBRÁN PORTO, América

- 2013 “El simbolismo de la concha entre los mayas” en *Revista Digital Universitaria*, vol. 14, n. 5. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 1-14

MARTÍNEZ RAMÍREZ, María Isabel

- En prensa “La producción de caminos y tejidos Rarámuri: sobre una teoría de la invención y de la creatividad nativa”

MARTÍNEZ LUNA, Sergio

- 2012 “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell” en *AIBR; Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, n.2. pp. 171-195.

McANANY, Patricia

- 2010 *Ancestral Maya Economies in Archaeological Perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.

MIKULSKA, Katarzyna

- 2007 “Las imágenes de la tierra, de su superficie y del aspecto terrestre en la iconografía del México Central” en *Reescritura e intertextualidad. Literatura-Cultura-Historia*. Universidad de Varsovia, Varsovia. pp. 263-290. Consulta de la versión en línea: https://www.academia.edu/4102407/Las_imágenes_de_la_tierra_de_su_superficie_y_del_aspecto_terrestre_en_la_iconografía_del_México_Central (consultado marzo de 2015)
- 2008 “El concepto de *ilhuicatl* en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices” en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, n.2. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. pp. 151-171.

MILES, Suzanne

- 1965 “Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes and Associated Hieroglyphs” en *Handbook of Middle American Indians*, vol. II (WILLEY, Gordon R., ed.). University of Texas Press. Austin.

MILLER, Daniel

- 2005 "Materiality: An Introduction" en *Materiality* (Miller, Daniel, ed.). Duke University Press, Durham. pp. 1-50.

MILLER, Mary Ellen

- 1999 *Maya Art and Architecture*. Thames and Hudson, Londres.

MILLER, Mary y Karl Taube

- 1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya; An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Thames and Hudson, Singapur.

MONTES DE OCA VEGA, Mercedes

- 2004 "Los difrasismos: ¿núcleos conceptuales mesoamericanos?" en *La metáfora en Mesoamérica* (MONTES DE OCA VEGA, Mercedes, ed.). IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 225-251.

MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto

- 2002 "La creación de imágenes en la cultura maya" en *Estudios Mesoamericanos*, 3-4. IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 111-119.
- 2006a *Árbol Sagrado; Origen y estructura del universo en el pensamiento maya*. UAEH, Pachuca.
- 2006b "Árbol adentro: la sustancia del cosmos" en *Cuiculco*. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México D.F. pp. 155-175.
- 2007 "*Uinicil Te Uinicil Tun*; La naturaleza humana en el pensamiento maya" en *Estudios de Cultura Maya XXIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 83-102.

MORA-MORÍN, David F.

- 2002 "An Epiolmec Jade Pendant Found in Costa Rica" en *Mexicon*, vol. XXIV, n. 1, pp. 14-19.

MOREIRAS, Diana K.

- 2010 *Thinking and Drinking Chocolate: The Origins, Distribution, and Significance of Cacao in Mesoamerica*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Artes. The University of British Columbia, Vancouver.

MORENO, Ajax y John E. Clark

- 2007 "Redrawing the Izapa Monuments" en *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe* (LOWE, Lynne S. y Mary P. Pye, eds.). New World Archaeological Foundation, 68. Brigham Young University, Provo. pp. 277-320.

NÁJERA CORONADO, Martha Ilia

- 1987 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*. Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM, México D.F.
- 2007 *Los Cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

NAVARRETE, Carlos

- 1971 "Algunas piezas olmecas de Chiapas y Guatemala" en *Anales de Antropología*, vol. 8. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

NEWSOME, Elizabeth

- 1998 "The Ontology of Being and Spiritual Power in the Stone Monument Cults of the Lowland Maya" en *RES: Anthropology and Aesthetics* 33. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge. pp. 115-136.
- 2001 *Trees of Paradise and Pillars of the World; The Serial Stela Cycle of '18-Rabbit-God K,' King of Copan*. University of Texas Press, Austin.

NICHOLSON, Henry B.

- 1976 "Preclassic Mesoamerican iconography from the perspective of the Postclassic: Problems in interpretational analysis" en *Origins of religious art and iconography in Preclassic Mesoamerica* (Nicholson H.B. ed.), UCLA, Los Ángeles, p. 157-175

NIELSEN, Jesper y Toke Sellner Reunert

- 2009 "Dante's Heritage: Questioning the multi-layered model of the Mesoamerican universo" en *Antiquity*, 83. Universidad de Durham, Durham. pp. 399-413

NORMAN, Garth V.

- 1973 *Izapa Sculpture, Part 1: Album*. Papeles de la New Archaeological Foundation, 30. Brigham Young University, Provo
- 1976 *Izapa Sculpture, Part 2: Text*. Papeles de la New Archaeological Foundation, 30. Brigham Young University, Provo

OKOSHI HARADA, Tsubasa y Sergio Quezada

- 2001 *Papeles de los Xiu de Yaxá, Yucatán*. CEM, IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

PANOFSKY, Erwin

- 1975 *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid
- 1980 *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid.

PARSONS, Lee Allen

- 1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Dumbarton Oaks. Washington D.C.
- 1988 "Proto-Maya Aspects of Miraflores-Arenal Monumental Stone Sculpture from Kaminaljuyu and the Southern Pacific Coast" en *Maya Iconography* (BENSON, Elizabeth P. y Gillet G. Griffin, eds.). Princenton University Press, New Jersey. pp. 6-43.

PAVÓN ANGULO, Saude Beatriz

- 2011 "Una posible clasificación de representaciones de sufrimiento en el periodo Clásico Maya" en *Estrat Critic* 5, vol. 1. pp. 279-291

PAXTON, Merideth

- 2001 *The Cosmos of the Yucatec Maya, Cycles and Steps from the Madrid Codex*. Universidad de Nuevo México, Albuquerque

PENNINGTON, Terence D. y José Sarukhán

- 2005 *Árboles tropicales de México; manual para la identificación de las principales especies*. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México D.F.

PÉREZ SUÁREZ, Tomás

- 2012 “La escritura istmeña o epiolmeca como antecedente de la maya: una revisión histórica” en *Revista Digital Universitaria* 13, n.11. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

PITARCH, Pedro

- 2013 *La cara oculta del pliegue; ensayos de antropología indígena*. Conaculta-Artes de México. México D.F.

POOL-CHALÉ, Manuel R.

- 2014 “La jícara y sus usos tradicionales en Yucatán, una vasija hecha del fruto de *Crescentia cujete* L. (Bignoniaceae)”. http://www.cicy.mx/Documentos/CICY/Desde_Herbario/2014/2014-11-27-Pool.pdf (Consultado en abril de 2015)

PROSKOURIAKOFF, Tatiana

- 1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution. Washington D.C.
1971 “Early Architecture and Sculpture in Mesoamerica” en *Observations on the Emergence of Civilization in Mesoamerica* (HEIZER, Robert F. y John A. Graham, eds.). University of California, Berkeley. Pp. 141-156

PUGA-JIMÉNEZ, Ana Laura *et al.*

- 2013 “Patrones de distribución del género *Zanthoxylum* L. (Rutaceae) en México” en *Revista Mexicana de Biodiversidad* 84. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. pp. 1179-118

PYE, Mary E. y Gerardo Gutiérrez

- 2007 "The Pacific Coast Trade Route of Mesoamerica: Iconographic Connections Between Guatemala and Guerrero" en *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe* (LOWE, Lynneth S. y Mary P. Pye, eds.). Papeles de la New World Archaeological Foundation, 68. Brigham Young University, Provo. Pp. 229-246.

QUIRARTE, Jacinto

- 1973 *El estilo artístico de Izapa; estudio de su forma y su significado*. IIE, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- 1976 "The Relationship of Izapan Style Art to Olmec and Maya Art: A Review" en *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*" (NICHOLSON, Henry B., ed.). UCLA, Los Angeles. pp. 73-86.
- 2007 "Revisiting the Relationship Between Izapa, Olmec, and Maya Art" en *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe* (LOWE, Lynneth S. y Mary P. Pye, eds.). Papeles de la New World Archaeological Foundation, 68. Brigham Young University, Provo. pp. 247-276.

RAMOS ROMERO, Patricia

- s.f. *Sistematización de la información de los senderos interpretativos de las comunidades de Sontecomapan y Miguel Hidalgo pertenecientes a la RECT*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Biología. Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F.

RIVERA DORADO, Miguel

- 2004 *Espejos de poder; un aspecto de la civilización maya*. Miraguano ediciones, Madrid.

ROA-ROMERO, Hugo *et al.*

- 2009 "Análisis de la estructura arbórea del sistema agroforestal de cacao (*Theobroma cacao* L.) en el Soconusco" en *Acta biológica colombiana*, vol. 14, n.3, pp.97-110.

ROMERO LÓPEZ, Laura Elena

- 2011 *Ser humano y hacer el mundo: la terapéutica nahua en la Sierra Negra de Puebla*. Tesis para optar al grado de Doctora en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

ROMERO SANDOVAL, Roberto

- 2013 *Zotz; el murciélago en la cultura maya*. Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, 39. IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

ROSENSWIG, Robert M. *et al.*

- 2012 *Proyecto de reconocimiento regional de Izapa 2011. Informe técnico parcial*. Archivo técnico del INAH.

SAHLINS, Marshall

- 2011 *La ilusión occidental de la naturaleza humana*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

SALGADO-MORA, Marisela G. *et al.*

- 2007 "Diversidad arbórea en cacaotales del Soconusco, Chiapas, México" en *Interciencia*, vol. 22, n.11 pp. 763-768.

SALGADO RUELAS, Silvia M.

- 2001 *Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice Dresde*. Dirección General de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

SÁNCHEZ, José E. *et al.*

- 2005 "La frontera comercial; breve diagnóstico del Soconusco" en *Frontera Sur, cinco formas de interacción entre sociedad y ambiente* (HERNÁNDEZ DAUMÁS, Salvador, 1990oord.). ECOSUR, Tapachula. pp. 57-74.

SAVKIC, Sanja

- 2012 *Valores plástico-formales del arte maya del Preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Petén, Guatemala*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

SCHAPIRO, Meyer

1999 *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Editorial Tecnos, Madrid.

SCHELE, Linda *et al.*

1993 *Maya cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. W. Morrow, Nueva York

SCHELE, Linda y David Freidel

1999 *Una selva de reyes: la asombrosa historia de los antiguos maya*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

SCHIEBER DE LAVARREDA, Christa y Miguel Orrego Corzo

2002 *Takalik Abaj*. Galería, Ciudad de Guatemala.

2010a "Preclassic Olmec and Maya Monuments and Architecture at Takalik Abaj" en *The Place of Stone Monuments ; Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (GUERNSEY, Julia *et al.*, eds). Dumbarton Oaks, Washington D.C. pp. 177-206.

2010b "La escultura 'El Cargador Ancestral' y su contexto. En *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009* (ARROYO, Barbara *et al.* eds.). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

SEVERI, Carlo

2009 "Le parole prêtées, or comment parlent les images" en *Paroles en actes: Antropologie et Pragmatique* (SEVERI, C. Y J. Bonhomme, eds.). L'Herne, Paris. pp. 11-42.

SHARER, Robert

1998 *La civilización maya*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

SHESEÑA, Alejandro

2004 "La antigüedad del Grupo 2 de la cueva de Joloniel, Chiapas" en *Bolom*, 1. Asociación Cultural Na Bolom, San Cristóbal de las Casas. pp. 19-54.

SMITH, Virginia G.

- 1984 *Izapa relief carving: Form, Content, Rules for Design, and Role in Mesoamerican Art History and Archaeology*. Dumbarton Oaks. Washington D.C.

SOTELO SANTOS, Laura Elena

- 1997 *Los dioses antropomorfos en el Códice Madrid*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- 2004 "Escultura en movimiento" en *Revista Digital Universitaria*, vol. 5, n.7. UNAM, México D.F. pp. 1-14.

SPINDEN, Herbert J.

- 1975 *A Study of Maya Art; its Subject Matter and Historical Development*, Dover Publications, Nueva York.

STONE, Andrea y Marc Zender

- 2011 *Reading Maya Art*. Thames and Hudson, Londres.

STIRLING, Matthew

- 1950 "Stone Monuments of Southern Mexico" en *Bureau of American Ethnology, Bulletin 138*, Washington.

STRATHERN, Marilyn

- 1988 *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. University of California Press, Berkeley.

STUART, David

- 1996 "Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation" en *RES: Anthropology and Aesthetics*, ns. 29/30. pp. 148-171.
- 2010 "Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early MaStelae" en *The Place of Stone Monuments; Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (GUERNSEY, Julia et al eds.). Dumbarton Oaks: Washington D.C. pp. 283-298

SUÁREZ DIEZ, Lourdes

- 1991 *Conchas y caracoles: ese universo maravilloso*. Grupo Financiero Mexival.
- 2004 *Conchas, caracoles y crónicas: el material conquiológico en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII en la cultura mexicana*. INAH, México D.F.
- 2011 *La joyería de concha de los dioses mexicana*. INAH, México D.F.

TAUBE, Karl A.

- 1987 "A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex" en *Research Reports of Ancient Maya Writing*. Center for Maya Research, Washington D.C. pp. 1-10.
- 2004 *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.
- 2005 "The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion" en *Ancient Mesoamerica*, 16. Cambridge University Press. pp. 23-50.
- 2010 "At Dawn's Edge: Tulum, Santa Rita and Flora symbolism in the International Style of Late Postclassic Mesoamerica" en *Astronomers, Scribes, and Priests; Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period* (VAIL, Gabrielle y Christine Hernández, eds.). Dumbarton Oaks, Washington D.C. pp. 145-191.
- 2013 "The Classic Maya Temple: Centrality, Cosmology, and Sacred Geography in Ancient Mesoamerica" en *Heaven on Earth; Temples, Ritual, and Cosmic Symbolism in the Ancient World* (RAGAVAN, Diana, ed.). Universidad de Chiacago, Chicago. pp. 89-125

THOMPSON, J. Eric S.

- 1934 "Sky Bearers, Colors, and Directions in Maya and Mexican Religion" en *Contributions to American Archaeology*, 10 (2). The Carnegie Institution, Washington D.C. pp. 209-242.

TOZZER, Alfred M.

- 1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán: A Translation*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. 18. Harvard University, Cambridge.

VALVERDE VALDÉS, María del Carmen

- 1990 *El símbolo de la cruz entre los Mayas*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- 2004 *Balam: el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM, México D.F.

VELASCO LOZANO, Ana María L.

- 1999 "Representación de algunas plantas medicinales en la arqueología" en *Arqueología mexicana*, vol. VII, n. 39. Raíces, México D.F. pp. 24-29.

VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik

- 2006 "El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán cósmico" en *PARI Journal* 7(1). pp. 1-10.
<http://mesoweb.com/pari/publications/journal/701/Diluvio.pdf>.
- 2008 "El desciframiento de la escritura istmeña: reevaluación del estado de la cuestión" en *Olmeca: Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda* (URIARTE, María Teresa y R. González Lauck, eds.). UNAM e INAH, México D.F. pp. 639-665.

VELÁZQUEZ CASTRO, Adrian

- 2000 *El simbolismo de los objetos de concha encontrados en las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. INAH, México D.F.

VIEZCA VIZUET, José Arturo

- 2013 *El árbol y su iconografía: simbolismo y significación en el Códice Borgia*. Tesis para optar por el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 2004 "Perspectivismo y multiculturalismo en la América Indígena" en *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. IWGIA, Lima. pp. 37-82.
- 2010 "Cosmological Deixis and American Perspectivism" en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, n. 3. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Pp. 469-288.

VOGT, Evon Z.

- 1992 "Cruces indias y bastones de mando en Mesoamerica" en *De palabra y obra en el Nuevo Mundo, Vol.2, Encuentros interétnicos* (GUTIÉRREZ ESTEVEZ, Manuel *et al.*, eds.). S. XXI de España, Madrid. pp. 249-294 .

WAIZEL BUCAY, José

- 2002 "Uso tradicional e investigación científica de *Talauma mexicana* (D.C.) Don., o flor del corazón " en *Revista Mexicana de Cardiología*, vol. 13, n.1. pp. 31-38

ZIDAR, Charles y Wayne Elisens

- 2009 "Sacred Giants: Depiction of Bombacoideade on Maya Ceramics in Mexico, Guatemala, and Belize" en *Economic Botany*, 63(2). The New York Botanical Garden Press, Nueva York. pp. 119-129.