



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

NACER, MORIR, RENACER O PERMANECER: EL SER HUMANO EN LAS  
FAUCES DE LA TIERRA. LA REPRESENTACIÓN DE CRIATURAS  
FANTÁSTICAS CON PERSONAJES ANTROPOMORFOS ENTRE SUS  
MANDÍBULAS EN EL IMAGINARIO MAYA

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
EDUARDO SALVADOR RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL  
ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
GENÈVIEVE LUCET  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ARIANNA CAMPIONI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecer a mi alma mater, la Universidad Nacional Autónoma de México por haber sido y seguir siendo mi casa de estudios. Al posgrado en Historia del Arte por permitirme realizar mi investigación y al Conacyt por la beca que la hizo materialmente posible.

A mi director el Dr. Erik Velásquez García, quien con su infinita paciencia y sabiduría supo llevarme por los caminos complejos de la iconografía maya, plagada de monstruos dispuestos a devorarte. A la Dra. Genèvieve Lucet, quien me acompañó a enfrentarme a monstruos descomunales, para volverlos objetos funcionales que tienen una razón de ser en las antiguas sociedades. A la Dra. Arianna Campiani, quien me dotó de las más novedosas armas, teorías, postulados y técnicas que me permitirían enfrentar a estos seres.

A mis profesores del Posgrado, a la Dra. Didanwe Kent, gracias por a su pasión y por abrirme los ojos a un mundo más basto. Al Dr. Pablo Escalante, por su forma de ver las cuevas que me llevó a buscar monstruos fuera del mundo maya. A la Dra. Mariana Favila y al Dr. Aban Flores, cuya pasión por lo que hacen es contagiosa y siempre están dispuestos a compartir sus conocimientos. Al Dr. Daniel Montero, le agradezco su visión sobre la forma de ver el estilo en el arte, la cual me llevo por caminos insospechados y a cuestionar cánones dentro del mundo maya. A la Dra. Ana Díaz Álvarez †, a quién conocí en el año 2008 en una Mesa Redonda de Palenque y con quien emprendimos un viaje al inframundo a visitar la tumba de Pakal. Ana me enseñó que a veces es bueno volver a lo básico y cuestionarlo todo, agradezco infinitamente su apoyo. En enero del 2021 nuevamente emprendimos un viaje al inframundo, cada uno, por su lado, pero ahora ella se adentró más en las aguas eternas, buen viaje.

A Ramón Carrasco, le agradezco el permitirme estar en lugares que muchos solo se atreven a soñar, por hacerme entender que detrás de esas monstruosidades que la mayoría ve, está el rostro de la montaña de una población. Él me enseñó a cuestionar incluso a mi propia sombra y sé que, sin pretenderlo, al final se convirtió en mi mentor. A María Cordeiro con quien reafirme que hay que tener pasión para hacer las cosas, aun con tantas adversidades, siempre pensar en grande y, sobre todo, no rendirse. A Iken Paap, quien tiene la amabilidad como forma de ver el mundo y me enseñó que la investigación seria y rigurosa también te puede llevar a tener una familia eventual en la cual todos los miembros del equipo son importantes. A Lola Martina Kaiser, le agradezco su amistad incondicional y que me contagiara su pasión por las portadas zoomorfas.

A Laura Gilabert porque, aunque nos conocemos poco, lo que interactuamos fue la piedra angular de mi investigación, fue con ella que planteé este trabajo por primera vez y otras futuras investigaciones. A Elena San José y Diego Ruiz, les agradezco su amistad, las cervezas y las muchas charlas sobre religión e iconografía maya, así como nuestra pasión por los gatos. También agradezco a Gabriela Rivera, con quien desde que estuvimos en Toniná hemos tenido muchas aventuras juntos y bastantes pláticas sobre los mayas de las cuales aprendí muchísimo. A Patri Horcajada, por esta amistad que surgió hace años en el Café Yaxhá en la Isla de Flores y que nos reencontró a lo largo de los años en ponencias, congresos y fiestas y nos permitió retroalimentarnos de conocimientos cerámicos.

A Antelma Premio y Sol Ochoa, que son mis amigas del alma, con quienes yo decidí formar una familia arqueológica, que espero algún día pueda continuar. A Weselina Gacińska y Sergio García gracias por las buenas vibras, los apoyos, las pláticas del EZLN, pericos, perros, ardillas y niños. A Mario Zimmerman, gracias por las gomitas y los buenos deseos. A Magally Castillo, mi hermana del alma, gracias por estar conmigo

todos estos años. A Franciny Abbatemarco y Mariana Hernández, les agradezco la amistad que creamos en el posgrado y esas largas charlas sobre arte en el metro.

Agradezco a mi familia, a mis padres Nazario y Rita y a mi hermano Marco, por todo el apoyo brindado para que pudiera escribir este ensayo, gracias por cuidar y amar a mi hijo. A mi abuela Rafaela Rodríguez gracias por guiarme durante años y por, de alguna manera, estar para su bisnieto. A mi abuelo Vicente Salvador † por heredarme la fuerza y la terquedad y por el amor que le diste a Gael.

Al escribir el presente ensayo tuve que pasar una prueba muy dura, emprender un viaje al inframundo, al igual que algunos iniciados mayas, y colocarme en las fauces de un gran monstruo, solo que en este caso no era una personificación de la montaña o de la cueva, sino el Covid. Ese viaje fue terrible, lleno de riesgos y la bestia casi me devora en vida, pero no estuve solo del todo, un grupo de amigos me tendieron la mano para que pudiera regresar a contar la hazaña. Este ensayo está escrito gracias a que ellos estuvieron ahí: Erik Velásquez, Mariana Hernández, Magally Castillo, Norma García, Sol Ochoa, Martha Sandoval, Franciny Abbatemarco, Patri Horcajada, Juan Calvo y, por supuesto, mi familia y muchos amigos y conocidos que estuvieron al pendiente.

Una vez que me recuperé de ese terrible viaje, regresé a trabajar en la arqueología. Muy renuente entré al Tren Maya, sin esperar nada, y así encontré un tesoro, agradezco a Belén Naranjo y a Ramón Guzmán que me dieron su amistad y cariño, además de revivir en mí las ganas de enseñar. A Arlette Soloveichik, por su forma de ver el mundo que me sorprendió, tratando de ser siempre alegre, siempre para arriba. Gracias por las risas y el aprendizaje a Iliana Echaury, Moisés Herrera, Adriana Tirado, Ana Luna, Miguel Ángel Marín, Cuitláhuac Jiménez, Jonathan Velázquez, Josué Santiz, Ana Bravo, Leslie Adame, Francisco Ávila, Eduardo Luna y muchos colegas más.

Finalmente, agradezco muy especialmente a mi familia. A Gael Alfonso, mi hijo, gracias por darle un nuevo sentido a mi vida, por enseñarme a valorar las cosas y demostrarme que se puede amar con tantas fuerzas. A Sydulla y Ahsoka gracias por estar conmigo al escribir este ensayo, por su amor y lealtad. Pero a quien agradezco sobre todas las cosas es a Florencia Scandar, mi gran amor, con quien aprendí a formar una familia, a quien le debo tanto en este ensayo, su apoyo invaluable, su amor incondicional. Amor, sin ti yo no estaría en este mundo, gracias por no rendirte conmigo, te amo.

Candelaria, Campeche 14/12/2021

*A mi pequeña pero hermosa familia  
Florenxia, Gael, Syndulla y Ahsoka*

## Introducción

En el arte y la iconografía maya existen representaciones de una gran criatura fantástica de aspecto híbrido, pero con remarcados rasgos reptilianos. Ésta tiene diversas advocaciones, entre las que sobresale la de la montaña-cueva. En algunas ocasiones este ser monstruoso comparte la escena con una figura antropomorfa de alto rango que se ubica en sus fauces y que puede representar a un héroe, a un gobernante o a una deidad.<sup>1</sup>

Las imágenes sugieren que estos personajes emergen de o se sumergen en la boca de estos animales fantásticos, es decir, están en un tránsito entre diferentes regiones: el inframundo, la superficie terrestre y, en algunos casos, el cielo como meta final.

El presente ensayo propone que este tipo de imágenes mostraban intencionalmente a la figura antropomorfa en la mitad su viaje, sin importar si estaba o no de camino a encumbrarse en el cielo o a adentrarse más en la región de los muertos. Es decir, a los mayas lo que más les interesaba era la representación del personaje en el momento en que se encontraba en las fauces del gran monstruo, en la región liminar entre dos mundos. En ese punto, las deidades, héroes o gobernantes presidían ambos lados, actuando como conexión entre estas regiones con toda la carga simbólica que esto implicaba.

Por otra parte, propongo que las llamadas Portadas Zoomorfas<sup>2</sup> corresponden a esta fórmula que implica una figura antropomorfa colocada en las fauces de una criatura fantástica, en este caso a través de una representación de tipo arquitectónica y,

---

<sup>1</sup> Por mencionar algunos ejemplos, hay héroes o fundadores de linajes como el caso de Xul Cielo [Chan Tiliw(?) Yopaat] en el Zoomorfo P de Quiriguá; en Palenque se observa al gobernante K'ihnich Janaab' Pakal I, en su lápida funeraria; y, finalmente, una deidad en el vaso inciso de Mundo Perdido de Tikal, donde se puede ver al dios jaguar del inframundo. Todos estos ejemplos serán abordados más adelante.

<sup>2</sup> Portada zoomorfa: la que presenta el aspecto de unas fauces monstruosas. Usualmente concebida como un ancho mascarón superior que se complementa, contorneando a la puerta, con grandes fauces serpentinadas de perfil, puede complementarse tan solo con paneles verticales de mascarones. Paul Gendrop, *Diccionario de arquitectura mesoamericana* (México: Trillas, 2007), 165.



seguramente, performativa, ya que muy probablemente una persona se ubicaba en su boca para celebrar algún tipo de ritual.

Para demostrar estas dos cuestiones relacionadas con la interacción entre la montaña- cueva y una figura antropomorfa, se analizarán diversas imágenes del arte maya en las que se representa a un gobernante o personaje de alto rango en las fauces de una criatura fantástica. La mayoría de estos ejemplos pertenecen al período Clásico, en el cual se centrará esta investigación; sin embargo, se hará una revisión de los antecedentes del Preclásico maya y olmeca, así como también se mencionarán algunos ejemplos del Posclásico.

El *corpus* de imágenes seleccionado está compuesto por estelas, zoomorfos, frisos y portadas, además de algunos objetos portátiles como vasos y códices. El análisis buscará identificar la posición de la figura antropomorfa en las fauces de la gran criatura para ver si ésta concuerda con la hipótesis planteada sobre la importancia del momento del cruce entre las dos regiones.

Es importante mencionar que este ensayo se basa en que la concepción de la montaña-cueva como una criatura fantástica forma parte de numerosas ideas que perduraron a través del tiempo manteniendo su esencia. Este fenómeno es denominado por Alfredo López Austin y Leonardo López Luján<sup>3</sup> como “*núcleo duro*,” es decir, la presencia de ciertos elementos culturales sumamente resistentes al cambio que actúan como acervo de tradiciones, pero que están dispuestos a aceptar nuevos componentes. Éstas serían imágenes que demuestran su capacidad de perdurar y sobrevivir en el imaginario de las sociedades, evidenciado en su expresión artística.

---

<sup>3</sup> Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor* (México: INAH-UNAM-IIA, 2011), 27.

La relación entre el hombre y las montañas es tan antigua como la especie humana. La apropiación del paisaje comienza primero al destacar de la geomorfología a la montaña o cerro especial, para después culminar esta asimilación al llevar a la gran mole al centro del asentamiento humano en forma del templo pirámide como su representante a escala humana.<sup>4</sup> Esta relación llevó a los mayas a dotar de atributos fantásticos a la montaña y a la cueva, su objetivo era mostrar la inconmensurabilidad que tienen estos elementos, mediante la representación de una criatura monstruosa.

Antes de proseguir debo aclarar que la representación de la montaña-cueva por medio de una criatura fantástica con unas grandes fauces abiertas no es la única forma de construir este concepto. Existen otras opciones, como el uso de cabezas o mascarones zoomorfos, pero éstas no serán abordadas en esta investigación. De la misma manera, quedan excluidas de este ensayo las representaciones de personajes antropomorfos saliendo de las fauces de una criatura serpentina conocida como “*Vision Serpent*,” serpiente de la visión o serpiente de las apariciones,<sup>5</sup> ya que tienen un significado diferente al de la montaña-cueva.

### **El monstruo, la montaña-cueva y el hombre**

Antes de iniciar con el tema central, es pertinente hacer una revisión de algunos conceptos pertenecientes a la cultura maya que son necesarios para entender mejor el planteamiento de la investigación. Me refiero al simbolismo que atañe a la criatura fantástica y a su advocación como montaña-cueva, así como a la idea de colocar un cuerpo humano en sus fauces.

---

<sup>4</sup> López Austin y López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor*, 17-18.

<sup>5</sup> Linda Schele y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art* (Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986), 46-47.

Una de las criaturas que alberga al personaje antropomorfo en sus fauces es conocida por diferentes nombres, entre ellos el de Monstruo Cósmico,<sup>6</sup> denominación habitual entre los investigadores modernos.<sup>7</sup>

Dentro de la civilización maya, este monstruo tiene sus orígenes en el Preclásico Tardío en lugares como Chiapa de Corzo y Takalik Abaj, donde aparecen sus primeras representaciones.<sup>8</sup>

Como dice Erik Velásquez García el Monstruo Cósmico es concebido como una quimera de cuerpo alargado y dos cabezas, una en cada extremo. El lado izquierdo ha sido denominado como Monstruo de Venus o Dragón Celeste (por ser producto de la fusión de un cocodrilo y un venado), mientras que el extremo derecho ha sido nombrado como Monstruo Cuatripartita.<sup>9</sup> También se menciona que ambas criaturas pueden aparecer formando un arco por encima de algún espacio o escena, simbolizando el cielo.<sup>10</sup>

Sobre el lado derecho de este ser Velásquez García especifica que:

El Monstruo Cuatripartita tiene, como su nombre lo indica, cuatro elementos identificativos en su tocado. Dentro de un plato *lak* se observa al sol *k'in*, y sobre él una concha *spondylus*, una espina de raya con un manojito de plumas y una cruz de San Andrés o signo *way* (Fig. 1). Esta criatura es una de las manifestaciones del monstruo terrestre maya, pero al mismo tiempo es el Sol. Otra forma de representar a este ser es

---

<sup>6</sup> También es conocido como “Monstruo Celeste” o “Serpiente Cósmica.” David S. Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones del Templo XIX de Palenque* (San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005), 69.

<sup>7</sup> Schele y Miller, *The Blood of Kings*. Erik Velásquez García, “Una nueva interpretación del Monstruo cósmico maya” en *Arte y Ciencia XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Pieter Krieger (México: UNAM-IIE, 2002). David Stuart y George Stuart, *Palenque Eternal City of the Maya* (Londres: Thames & Hudson, 2008).

<sup>8</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 419.

<sup>9</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 419-420.

<sup>10</sup> Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones*, 71-72.

a través del árbol incensario o ceiba cocodrilo, una entidad que sirve como portal entre el mundo y el inframundo.”<sup>11</sup>

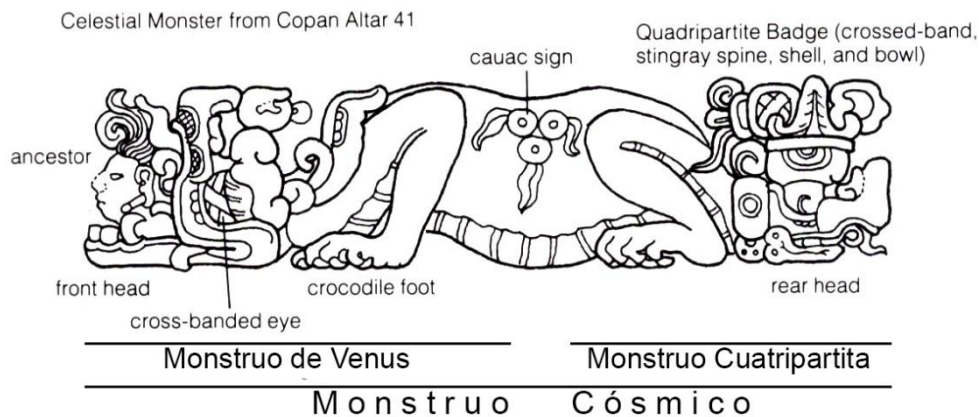


Figura 1: dibujo del Altar D de Copán donde se muestra al Monstruo Bicéfalo o Cósmico, según Linda Schele, modificado por Eduardo Salvador Rodríguez, tomado de Schele y Miller, *The Blood of*, 45.

El Monstro Cósmico simboliza el aspecto estrellado del cielo nocturno y en esencia es el símbolo de la nubosa Vía Láctea,<sup>12</sup> sin embargo, hay quienes no están de acuerdo con este postulado.<sup>13</sup> Pero también es asociado al concepto del “Caimán de la Tierra” del Yucatán posclásico, al que algunas fuentes han llamado *Itzam Kaab Aayin*.<sup>14</sup> De este modo, esta criatura tiene aspectos celestes y terrestres, siendo esta última la advocación que se relaciona con la montaña-cueva.<sup>15</sup> Retomando lo anterior, el Monstruo Cósmico, también conocido como el Cocodrilo-Venado Estrellado,<sup>16</sup> podría tener la función de ser el cielo estrellado del mundo subterráneo, donde el cocodrilo es el símbolo

<sup>11</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 419.

<sup>12</sup> Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones*, 72.

<sup>13</sup> Erik Velásquez piensa que la hipótesis de que el Monstruo Cósmico representa la Vía Láctea está construida sobre bases endebles; la presencia del planeta Venus colocado en uno de los extremos de la criatura es uno de los principales factores en contra de esta teoría. Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 425.

<sup>14</sup> Karl Andreas Taube, “Itzam Cab Ain: Caimans, Cosmology, and Calendrics in Postclassic Yucatán,” en *Studies in Ancient Mesoamerican Art and Architecture: Selected Works by Karl Andreas Taube* (San Francisco: Precolumbica Mesoweb Press, [1989] 2018).

<sup>15</sup> No se debe de olvidar que sus fauces celestes también son una cueva. Velásquez García, comunicación personal noviembre 2021.

<sup>16</sup> Erik Velásquez propone traducir el “Starry Deer Cocodrile” de Stuart como “Lagarto Venado Estelar.” Erik Velásquez García, “El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán cósmico,” *PARI Journal* vol.7, núm. 1 (2006).

de la tierra,<sup>17</sup> formando una bóveda celeste en el inframundo donde la tierra que pisamos sería el cielo para un habitante de este lugar.<sup>18</sup>

Otra advocación terrestre en forma de criatura fantástica es el Monstruo *Kawak*, personificación de las rocas, el cual comparte con el Monstruo de Venus (celeste) “algunos atributos como las hojas de maíz en el tocado, las escamas supra oculares, los párpados estriados, las marcas de *kawak* y el hocico de lagarto, aunque sin mandíbula inferior.”<sup>19</sup> En las representaciones de frente, las fauces abiertas son semejantes a la forma utilizada en la iconografía maya para agujero *hol* o caverna *hom*, además el jeroglifo maya de estrella y lucero *ek'* comparte esta forma cavernosa y el Monstruo de Venus es la variante de cabeza de este jeroglifo.<sup>20</sup>

El Monstruo Witz o montaña es otra de las advocaciones terrestres que se personifica a través de una criatura fantástica. En algunas ocasiones, las representaciones de este monstruo tienen escalones propios en un hundimiento formado en su cabeza, rasgo que también tiene el Monstruo de Venus, como si ambos mostraran que esta estrella podría salir de dicha hendidura escalonada. Esto sugiere que el Monstruo de Venus es una cueva o pabellón auroral que separa el mundo del inframundo.<sup>21</sup> También se considera a esta criatura como el jaguar-caverna, una puerta por donde sale el sol naciente o que devora al sol en el poniente.<sup>22</sup> Es necesario mencionar que si bien estas criaturas

---

<sup>17</sup> Para David Stuart las representaciones de estas criaturas formando arcos, como en el caso del cocodrilo pétreo del Templo 22 de Copán, son “el símbolo de la tierra que todo lo consume.” Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones*, 73.

<sup>18</sup> Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones*, 73.

<sup>19</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 433.

<sup>20</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 433.

<sup>21</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 438.

<sup>22</sup> Daniel Schàvelzon, “Temples, Caves, or Monsters? Notes on Zoomorphic Façades in Pre-Hispanic Architecture,” en *Third Palenque Round Table, 1978*, ed. M. G. Robertson (Austin-Londres: University of Texas Press, 1980), 156-157.

comparten entre sí cavernas, aspectos pedregosos y hasta montañas, el Cocodrilo Venado Estrellado y la representación de la montaña Witz no son directamente el mismo ser.<sup>23</sup>

Erik Velásquez García<sup>24</sup> acota que el termino de Monstruo *Kawak* está en desuso, en su lugar los investigadores referencian al *Witz* o Monstruo *Witz*. No obstante, piensa que la diferenciación podría ser útil, ya que son criaturas distintas. El Monstruo *Kawak* es la representación iconográfica del logograma **TUN**, piedra, mientras que el Monstruo *Witz* es representa el logograma **WITZ**, montaña.

Ocasionalmente, un personaje humano está en las fauces del Monstruo de Venus, como se puede observar en el Zoomorfo 16 de Quiriguá (Fig. 15), que visto desde arriba evidencia que se trata del monstruo *Kawak*.<sup>25</sup>

De manera similar, en la iconografía y arquitectura maya existe el caso de las Portadas Zoomorfas ya mencionadas, que, según Jacinto Quirarte,<sup>26</sup> son figuras compuestas que simbolizan el cielo y la tierra, funcionando como estructuras para escenas narrativas.

De esta manera se puede observar que en la narrativa de la iconografía maya existen gestas o grandes viajes que algunos personajes están destinados a protagonizar, ya sea por su condición mítica o por su alto rango. Es una travesía de proporciones cósmicas que se presenta como una prueba de su propia existencia, un viaje que tiene que ver con la muerte y el nacimiento o renacimiento, es decir, con vencer a la muerte. Esta es la prueba que aparece representada empleando a estas grandes criaturas fantásticas.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, agosto de 2021.

<sup>24</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, noviembre de 2021.

<sup>25</sup> Velásquez García, “Una nueva interpretación del,” 433.

<sup>26</sup> Jacinto Quirarte *apud* Velásquez García, “Una nueva interpretación del Monstruo,” 433.

<sup>27</sup> Esto se puede observar en monumentos como en el Zomorfo P de Quiriguá, en la lápida funeraria de Pakal en Palenque, la Estela 5 de Piedras Negras o en el vaso inciso de mundo perdido Tika, como se verá más adelante.

Sobrevivir a las fauces del Monstruo Cósmico o de otras criaturas semejantes no es una prueba que cualquiera pudiera realizar. El individuo que muere y es devorado por estos seres, es representado en las fauces como testimonio de que vence a la muerte y renace.

Las fuentes documentales del centro de México hacen referencia a una división vertical del mundo, los cielos, el ámbito mundano y el inframundo, creando estratos que en esta verticalidad tienen forma de bandas dobladas una sobre otra, como si fueran mantas en forma de meandros. A través de ellos confluyen flujos y seres que los cruzan, se ubican y transitan.<sup>28</sup> Inclusive en textos mayas coloniales como *El ritual de los Bacabes* existen reminiscencias de este acomodo usando dobleces.<sup>29</sup> Hay un consenso por parte de los investigadores de que este tipo de imágenes que muestran a una gran criatura fantástica con un ser humano en sus fauces están evocando una travesía mítica del personaje entre el inframundo, el mundo y el cielo. Es decir, aunque el personaje esté representado en una posición estática, en la narrativa de la escena éste se encuentra emergiendo de o sumergiéndose en las fauces de la criatura. Sin embargo, debo mencionar que existe un grupo de imágenes asociadas a gobernantes, en las cuales éstos claramente presiden desde las fauces del monstruo, empleándolas a manera de trono, tema del que se hablará más adelante.

De la misma manera, Velásquez García<sup>30</sup> menciona que el término de Monstruo Cósmico ya no se utiliza tanto. Hoy en día se le llama Cocodrilo Venado Estrellado a su manifestación celeste, mientras que sobre el aspecto terrestre no hay un consenso por parte de los investigadores y tiene varios nombres, como Monstruo de la Tierra o Cocodrilo de la Tierra. Para el presente ensayo se utilizará el término Monstruo cósmico

---

<sup>28</sup> Alfredo López Austin, "La verticalidad del cosmos," *Estudios de Cultura Náhuatl* 52, 212 y 143.

<sup>29</sup> Ramón Arzápalo Marín, *El ritual de los Bacabes. Edición facsimilar con transcripción rítmica, traducción, notas, índice, glosario y cómputos estadísticos*. Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya. 5 (México: UNAM-IIFL-CEM, 1987), 344.

<sup>30</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, noviembre de 2021.

cuando se hable de la criatura masiva que abarca los aspectos celeste y terrestre. Para el aspecto celeste se empleará el nombre de Cocodrilo Venado Estrellado, mientras que para el terrestre se usarán los nombres de Monstruo de la Tierra o Cocodrilo de la Tierra.

### **La montaña y la cueva**

En el imaginario del mundo prehispánico, la montaña y la cueva son elementos que tienen una fuerte presencia en los mitos, rituales y creencias. Las montañas son grandes moles que se levantan del suelo para adentrarse en el cielo y, a través de su cuerpo, interactúan casi todas las fuerzas de la naturaleza. Las cuevas son el primer refugio del hombre, proporcionando abrigo, seguridad y, en algunos casos, agua.

Tanto la montaña como la cueva son apropiadas en todos los sentidos por el ser humano, quien intenta comprender e interpretar el ambiente que lo rodea y con el que se relaciona. De esta manera, sus sociedades están inmersas en medio de un sistema cultural compartido que se enfoca en los símbolos.<sup>31</sup> Es decir, se puede afirmar que el hombre observa el paisaje en el que vive y lo dota de una carga simbólica que va más allá de lo físico y práctico, que va creciendo y adaptándose con el tiempo.

Los mayas y sus antepasados no fueron la excepción en buscar la relación con las montañas, y sus grandes estructuras piramidales son prueba de ello. Estas construcciones son una constante en toda el área maya, incluso en aquellas zonas que carecen de dichas formaciones geológicas, es decir, en la mayor parte de las Tierras Bajas.

Es sabido que en todos los períodos de la historia prehispánica hubo constantes movimientos poblacionales, ya sea a causa de un desastre natural, de la guerra, por presión

---

<sup>31</sup> Luis Alberto Martos López, *Espacios sagrados espacios profanos, cuevas mayas del centro-oriente de Yucatán* (México: INAH, 2015), 21.



demográfica o en búsqueda de una vida mejor.<sup>32</sup> En estos movimientos las personas se llevaron las ideas y tradiciones, la memoria y las fórmulas ideológicas que tenían establecidas. Tal vez esta es una de las posibles explicaciones por la cual, aunque no hay grandes montañas en las Tierras Bajas mayas, aparecen estas representaciones artificiales de igual manera; es decir, quizás sí las había en el lugar del que provenía esa población y perduró en el recuerdo, adaptando las colinas locales a sus creencias.

Dentro de la apropiación del paisaje por parte de los mayas, las montañas fueron concebidas como residencias de dioses y antepasados, volviéndose importantes destinos de peregrinación a la par de las cuevas y otros accidentes geográficos sagrados. Tanto las montañas reales como las míticas se mencionan en inscripciones jeroglíficas y el signo que las representa está personificado como el Monstruo *Witz*, una cabeza zoomorfa con labio superior largo y sin mandíbula inferior provista con los rasgos diagnósticos del logograma TUN (Fig. 2a). De esta forma, el monstruo *Witz* es en sí mismo una parte importante del cosmograma maya.<sup>33</sup>

El cráneo escalonado del monstruo *Witz* en ocasiones se sugiere como un elemento arquitectónico.<sup>34</sup> Esto no es un accidente, ya que los mayas veían las pirámides como montañas y, en algunos casos, la adición de cabezas de monstruo *Witz* en las fachadas corrobora esta situación. En el Clásico, replicar la montaña sagrada o montaña animada

---

<sup>32</sup> Alfonso Lacadena y Andrés Ciudad opinan que hay otros motivos para la migración aparte de problemas de subsistencia, como pueden ser la búsqueda del conocimiento del medio circundante, la necesidad de obtener materias primas y productos escasos o estratégicos, además de la propia curiosidad humana. Alfonso Lacadena García-Gallo, Andrés Ciudad Ruiz, “Migraciones y llegadas: mito, historia y propaganda en los relatos mayas prehispánicos en las tierras bajas,” en *Diásporas, migraciones y exilios en el mundo maya*, ed. Mario Humberto Ruz Sosa, Joan García Targa y Andrés Ciudad Ruiz (Mérida: UNAM-Cepchis-Sociedad Española de Estudios Mayas, 2009), 57.

<sup>33</sup> Andrea J. Stone y Marc Zender, *Reading de Maya Art. A Hieroglyphic Guide to the Ancient Maya Painting and Sculpture* (Londres: Thames & Hudson, 2011), 139.

<sup>34</sup> Stone y Zender, *Reading de Maya Art*, 138-139.

fue común en la iconografía, asociándose los centros ceremoniales mayas con matrices de montañas-pirámides y cuevas-templos.<sup>35</sup>

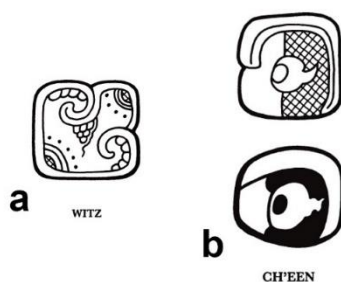


Figura 2: Jeroglifos de montaña y de cueva, tomados de Stone y Zender, *Reading de Maya Art*, 139 y 133.

Estas montañas fueron representadas en el arte maya por medio de un gran mascarón con las mandíbulas descarnadas que personificaba al inframundo. Para ello empleaban la imagen del llamado Monstruo de la Tierra, el *Witz*, así sus grandes fauces fueron identificadas como la entrada de la cueva y su oscuro interior la región de los muertos.<sup>36</sup>

Por su parte, las cuevas son formaciones naturales que jugaron un papel de suma importancia en el desarrollo de las culturas prehispánicas por ser el origen de múltiples mitos. Esto constituyó una forma de conocimiento y explicación del mundo que responde a los intereses y cubre las necesidades de sus creadores y seguidores, ya que, al igual que la ciencia, el mito es un producto superestructural de la formación económico social a la que pertenece.<sup>37</sup> De esta forma, el ser humano se apropió física y simbólicamente de las cuevas y, del mismo modo que con las montañas, esto debió ocurrir en tiempos remotos.

---

<sup>35</sup> Evon Z. Vogt y David Stuart, "Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya," en *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave use*, ed. James E. Brady y Keith M. Prufer (Austin: University of Texas Press, 2005), 156.

<sup>36</sup> Roberto Romero Sandoval, *El inframundo de los antiguos mayas* (México, UNAM-III, 2017), 53.

<sup>37</sup> Silvia Limón Olvera, *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica* (México: Conaculta, 1990), 15.

Las cuevas fueron asociadas y valoradas por los mayas en relación con la organización del cosmos y, por tanto, con el sistema de reglas diseñado para la interacción óptima de la sociedad con el mundo sobrenatural, con lo cual se mantenía la prevalencia del orden en ambos niveles y sentidos.<sup>38</sup> En el aspecto mitológico, las cuevas eran y siguen siendo símbolos de la naturaleza hueca del gran promontorio cósmico y la entrada al otro mundo. En la antigüedad, la cueva era concebida como el recipiente de las aguas, la casa del dueño de la tierra y otros habitantes de naturaleza acuática. Era el lugar del origen de la vida y del tiempo.<sup>39</sup>

En muchos idiomas mayas, un término para "cueva" es *áaktun*, "casa de piedra" y "cueva," "pozo" e incluso "tumba" era *ch'e'en*, palabra que se relacionaba con el concepto de un agujero o abertura húmeda en la tierra. Cuando se representaba gráficamente (Fig. 2b) podía estar acompañado de los signos de tierra, montaña y piedra. El símbolo de agujero en la iconografía puede transformarse en las fauces de una gran serpiente esquelética por donde tanto dioses como personas emergen o se hunden en ella.<sup>40</sup>

Es importante destacar el hecho de que las cuevas y las montañas son el hogar de las fuerzas de la naturaleza. En las montañas se guardan los bienes más preciados para el ser humano y las cuevas son el punto de conexión entre esos dos mundos, el origen de las cosas y del hombre, pero no cualquiera puede aventurarse en estos lugares, ya que es una empresa peligrosa que puede costar la vida misma.

---

<sup>38</sup> Martos López, *Espacios sagrados espacios profanos*, 21.

<sup>39</sup> López Austin y López Lujan, *Monte Sagrado Templo-Mayor*, 50.

<sup>40</sup> David Freidel, Linda Schele y Joy Parker, *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path* (Nueva York: William Morrow, Inc., 1993), 269.

Así, la cueva, además de ser ocasionalmente un lugar de sepultura, era, sobre todo, un lugar propicio para la práctica de otras actividades rituales.<sup>41</sup> Las cuevas tenían que ver con ritos de paso, transición o ceremonias de sucesión política.<sup>42</sup>

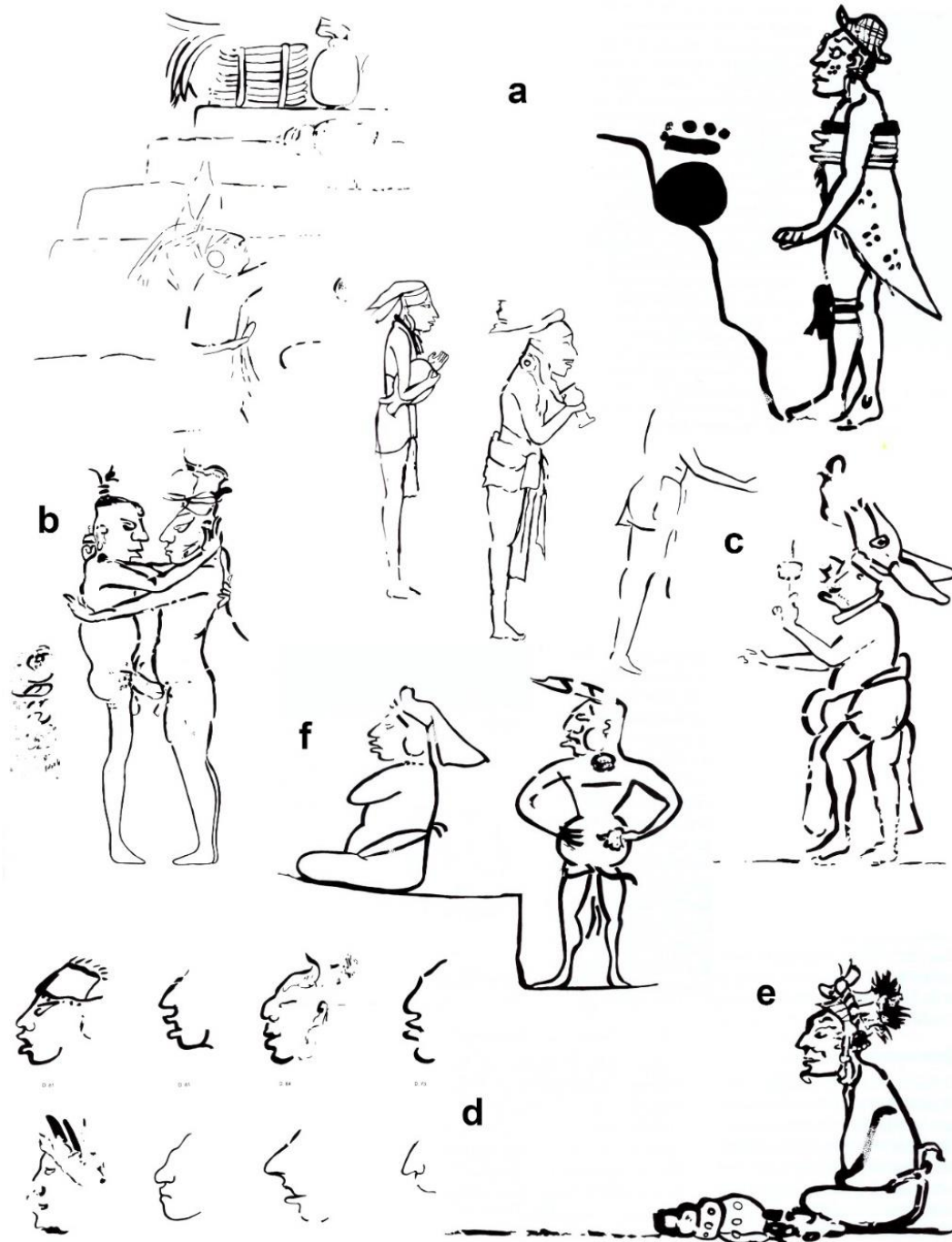


Figura 3: dibujos de las pinturas de la cueva de Naj Tunich: a) escenas asociadas a arquitectura; b) connotaciones sexuales; c) músicos y danzantes; d) cabezas antropomorfas y e) posibles trances. Tomados de Stone, *Images of the Underworld*, 136, 141, 143, 147, 148 y 150.

<sup>41</sup> Claude-François Baudez, *Una historia de la religión de los antiguos mayas* (México: UNAM-IIA-CEMCA, 2002), 65.

<sup>42</sup> Karen Bassie-Sweet, *From the Mouth of the Dark Cave. Commemorative Sculpture of Late Classic Maya* (Norman-Londres: University of Oklahoma Press, 1991), 77.

Un caso sobresaliente que se debe mencionar es el de las pinturas de la cueva de Naj Tunich, ubicada en el sureste del departamento del Petén, en Guatemala. Se puede inferir que en ese lugar se realizaban rituales que implicaban a personajes de alto rango, ya que hay posibles escenas palaciegas con representación de arquitectura. Otros temas pintados son las escenas con connotación sexual, músicos y danzantes, manos y cabezas humanas rituales, posibles trances, escenas de enfermedad u obesidad, representación de deidades y animales<sup>43</sup> (Fig. 3).

En la cueva de Naj Tunich siempre que hay una pintura hay también, en el área circundante, cerámica, brea y carbón. En algunos casos hay altares asociados.<sup>44</sup> La distribución de artefactos en la oscuridad en el sistema de túneles interiores de la cueva refleja una preferencia por la actividad privada a pequeña escala, teniendo en cuenta la elección de espacios restringidos para el ritual.<sup>45</sup> En el mismo sentido, pudieron existir circuitos rituales o de procesiones dentro de las cuevas, donde participaban diferentes especialistas. Los rituales públicos tenían lugar en los abrigos rocosos y cámaras abiertas.<sup>46</sup>

El caso de Mayehal Xheton, en las Montañas Mayas ubicadas el sur de Belice, ejemplifica cómo fue el origen del culto a las cuevas como acceso al inframundo (Fig. 4). La entrada de la cueva fue modificada colocando plataformas en su área iluminada, además de una escalera que baja desde el fondo en el área oscura. La plataforma más

---

<sup>43</sup> Andrea Stone, *Images of the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting* (Austin University of Texas Press, 1995), 131-243.

<sup>44</sup> Stone, *Images of the Underworld*, 127 y 129.

<sup>45</sup> James E. Brady, "An Investigation of Maya Ritual Cave Use with Special Reference to Naj Tunich, Petén, Guatemala" (tesis de doctorado, Los Ángeles: California State University, 1989), 402, *apud* Andrea Stone, "A Cognitive Approach to Artifact Distribution in Caves of the Maya Area," en *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave use*, ed. James E. Brady y Keith M. Prufer (Austin: University of Texas Press, 2005), 253-254.

<sup>46</sup> Stone, *Images of the Underworld*, 181. Keith M. Prufer, "Shaman, Caves, and the Roles of Ritual Specialist in Maya Society," en *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave use*, ed. James E. Brady y Keith M. Prufer (Austin: University of Texas Press, 2005), 199.

grande tiene una roca que bloquea la vista hacia la cueva desde el altar. La intención es la de realizar rituales públicos en las plataformas de acceso, mientras los rituales más privados se realizarían en la parte oscura. Sería como un performance en el cual el pueblo en general estaría observando desde la parte baja en la entrada de la cueva, mientras especialistas o actores estarían realizando actividades en las plataformas.<sup>47</sup> Keith M. Prufer<sup>48</sup> piensa que este escenario podría haber servido para invocar a un ancestro o señor de la tierra, el cual por medio de un actor podría haber aparecido desde la parte oscura y bajado por las escaleras emergiendo desde el interior. Con toda probabilidad, este tipo de exhibiciones fueron de naturaleza político-religiosa, con la intención de reafirmar las conexiones entre los individuos de alto estatus y las fuerzas sobrenaturales legitimadoras dentro de la cueva.

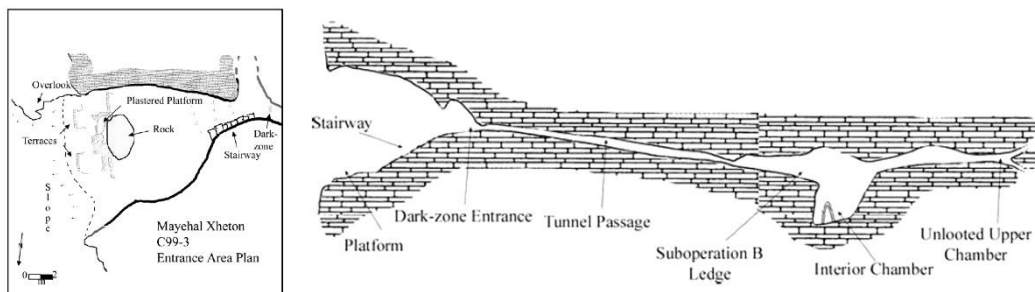


Figura 4: plano de las modificaciones de la entrada a la cueva Mayehal Xheton y corte del sistema de cámaras, tomado de Prufer, “Shaman, Caves,” 204.

La boca de la cueva Mayehal Xheton es el caso de un escenario ritual natural de suma importancia, lo cual pudo ocurrir en otras cuevas del área maya. Así, esta ritualidad que ocurría en las cuevas fue exportada y abstraída por la iconografía y después llegaría a la pintura, la escultura y, finalmente, a la arquitectura de los centros urbanos por medio de mascarones, frisos y Portadas Zoomorfas.

<sup>47</sup> Prufer, “Shaman, Caves and the,” 204-205.

<sup>48</sup> Prufer, “Shaman, Caves and the,” 205.

Otro ejemplo importante del culto en las cuevas y lo que simbolizaban se encuentra en La Pailita, ubicada en el Petén central de Guatemala. Dentro del refugio bajo de esta cueva sobresalía una efigie de tamaño real del dios de la lluvia Chaahk, sentado en un trono.<sup>49</sup>

Finalmente, para entender esta apropiación de las cuevas sería útil mencionar un ejemplo de ritual fuera del área maya, en Oxtotitlán, Guerrero, donde se observa una pintura del Preclásico con una criatura similar a la de los altares olmecas, pero en este caso el personaje antropomorfo está vestido de búho y sentado sobre la cabeza del monstruo-jaguar<sup>50</sup> (Fig. 5).

Al describir la ubicación de las pinturas de la cueva de Oxtotitlán, David Grove<sup>51</sup> menciona que la cueva está situada en lo alto de una gran colina y que las pinturas están frente a la cueva en barrancas. Desgraciadamente, el texto de Grove no tiene un corte donde se pueda observar la ubicación exacta de esta pintura, pero, investigando un poco más sobre el tema, se puede afirmar que la ubicación de la pintura sería en lo alto de la barranca, dentro del abrigo rocoso en una de las entradas de la cueva, justo formando parte del techo de la misma; es decir, la criatura fantástica con rasgos felinos se encontraría en la parte superior de la entrada de la cueva y esta última sería su boca. De esta manera, el hombre búho estaría simulando estar sentado sobre la entrada de la cueva o boca de la criatura.

Karen Bassie-Sweet<sup>52</sup> menciona que los rituales se originaron en cuevas naturales, que son una matriz simbólica o vagina de la tierra. A partir de la naturaleza, los mayas crearon una criatura fantástica que representaría a la montaña y a la cueva. López Austin

---

<sup>49</sup> Vogt y Stuart, "Some Notes on Ritual," 163.

<sup>50</sup> David C. Grove, *Los murales de la cueva de Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero*, Serie Investigaciones 23, (México: INAH, 1970), 23.

<sup>51</sup> Grove, *Los murales de la*, 17.

<sup>52</sup> Bassie-Sweet, *From the Mouth of*, 84.

y López Lujan<sup>53</sup> sustentan esto asegurando que hay abundante iconografía antigua, escultórica, arquitectónica y pictórica que se refiere a la boca de la cueva como las fauces de la tierra. En este mismo sentido Oswaldo Chinchilla Mazariegos<sup>54</sup> opina que en época prehispánica las construcciones artificiales o semi artificiales creaban réplicas de las cavidades sagradas de las cuevas, fuentes y túneles. Se piensa que la ubicación de estos edificios que representan montañas y cuevas pudo haber estado relacionada con la presencia de cavernas naturales y, si no las había, se podrían haber excavado unas artificiales.



Figura 5: dibujo del hombre búho de la cueva de Oxtotitlán, tomado de Grove, *Los murales de la cueva*, 29.

Por su parte, Alexandre Tokovinine plantea una dualidad que parece inseparable, la montaña-cueva y, a continuación, lo aplica a la arquitectura y dice:

---

<sup>53</sup> López Austin y López Lujan, *Monte Sagrado Templo-Mayor*, 51-52.

<sup>54</sup> Oswaldo Chinchilla Mazariegos piensa que “existe evidencia de que los antiguos templos mayas a menudo se equiparaban con montañas. La iconografía de las fachadas de los templos contiene con frecuencia imágenes de montañas, las habitaciones interiores se equipararán con cuevas y las puertas a veces representan las bocas abiertas de seres terrestres fantásticos. Las cuevas se asocian con los templos mayas y los complejos rituales, hasta el punto de que su ubicación a veces estaba determinada por la presencia de cuevas y, en algunos casos, se excavaban cuevas artificiales cuando no había cuevas naturales disponibles. Los antiguos dioses mayas se creía que habitaban los espacios interiores de estas montañas, ya sean naturales o simbólicas” Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Art and Myth of the Ancient Maya* (New Heaven y Londres: Yale University Press, 2017), 68-69. La traducción es del autor de este ensayo.



Las montañas pueden tener cuevas (por ejemplo, *Ch'e'n Witz*), pero las "cuevas" no son "montañas," ni siquiera metafóricamente. El nombre de un lugar *witz* puede tener su *ch'e'n* (por ejemplo, *tukab ch'e'n Usiij Witz*), pero la relación es complementaria, no una sustitución, donde hay una "montaña," hay una "cueva". El mismo concepto se manifiesta en la arquitectura, si el exterior del edificio representa una montaña, entonces el interior se indexa como un espacio en forma de cueva.<sup>55</sup>

Si partimos de lo anterior, la relación de la montaña y la cueva resulta más evidente y se representa mediante una o varias criaturas fantásticas.

Recapitulando, se puede afirmar que hay una gran variedad de rituales que se han registrado en cuevas en el área maya en época prehispánica y cuyas reminiscencias llegan hasta la actualidad. Estos rituales tienen que ver con temáticas que aluden al origen de las cosas como el tiempo, la sexualidad, la fertilidad, los mantenimientos (maíz y agua), la música y la danza, el culto a los linajes, la muerte, los ancestros y las fuerzas de la naturaleza o deidades que viven dentro de ellas.

### **Los orígenes de la montaña-cueva**

La idea de representar el concepto de la montaña-cueva por medio de una criatura fantástica con las fauces abiertas por donde los seres humanos pudieran entrar, salir o permanecer no es original de los mayas, sino que es un elemento compartido con otras culturas de Mesoamérica, cuyo origen se pueden remontar al Preclásico o más atrás.

---

<sup>55</sup> Alexandre Tokovinine, *Place and Identity in Classic Maya Narratives*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology number 37 (Washington: Trustees for Harvard University, 2013), 29. La traducción es del autor de este ensayo.

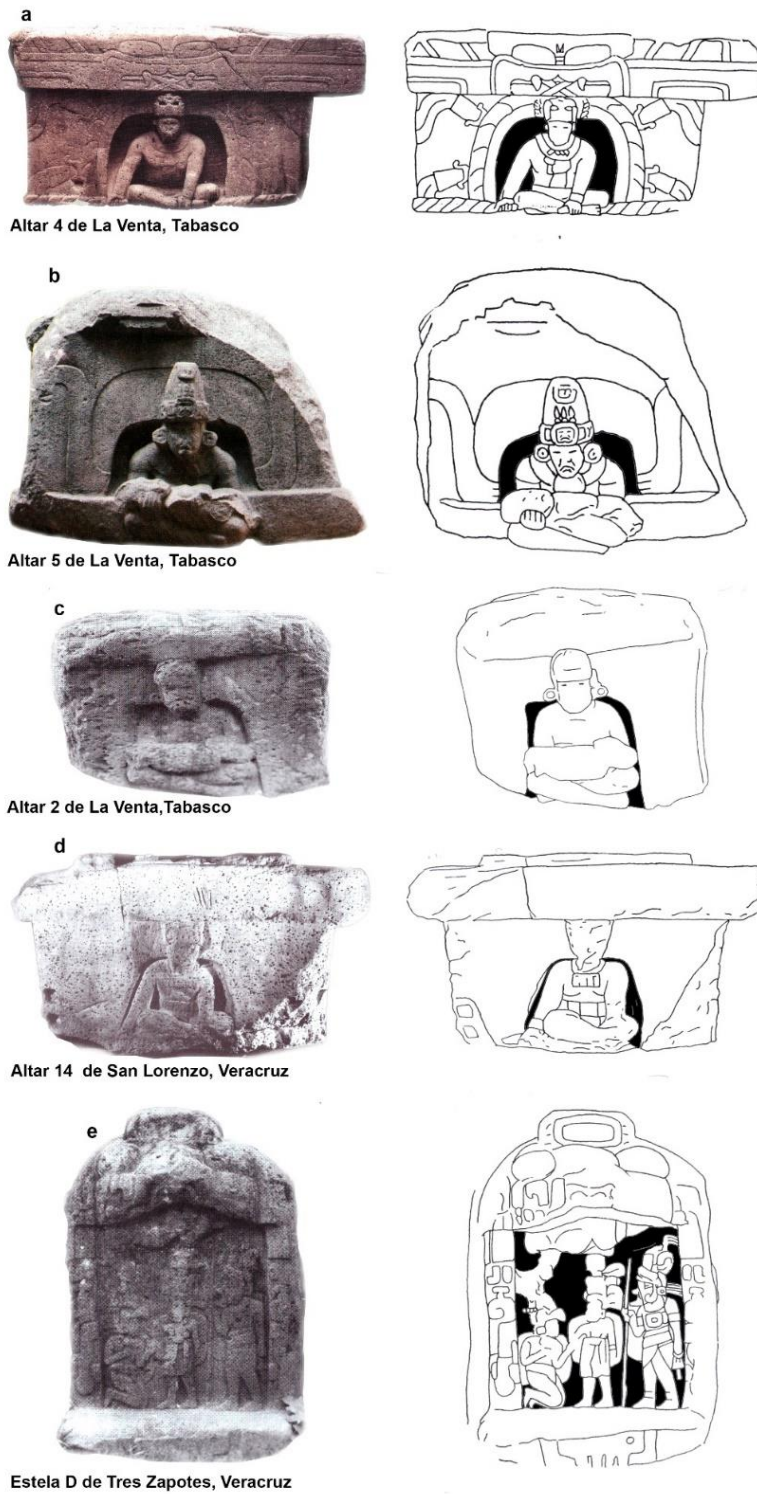


Figura 6: fotografías y dibujos de los Altares 4, 5 y 2 de la Venta, Altar 19 de San Lorenzo y Estela D de Tres Zapotes. Tomados de Fuente, *Obras. Tomo 4*, 17-18, 25-26, 30-31, 258, 260, 380-381.

Las primeras representaciones iconográficas de esta criatura que se conservan pertenecen a la cultura olmeca. En el sitio arqueológico de La Venta, en Tabasco, encontramos varios de estos ejemplos en los denominados altares y tronos (1300 a 200 a.

C.). Se pueden observar diferentes esculturas como los altares 2, 4 y 5, entre otros, en los cuales se ve a un hombre que está colocado en un nicho o cueva, bajo el gran mascarón de un ser con rasgos de jaguar<sup>56</sup> (Fig. 6).

En el Altar 4, varios autores observan una figura humana emergiendo de un nicho.<sup>57</sup> Se piensa que es el ejemplo más espectacular de tronos que muestran al ancestro sagrado emergiendo de la cueva que, a su vez, es símbolo del portal del inframundo y de la boca del Monstruo de la Tierra.<sup>58</sup> Por otra parte, en el Altar 5 se ve en la escena una figura humana que sostiene un niño en sus brazos mientras está en el nicho.<sup>59</sup> El Altar 2 es descrito de forma similar, excepto que el personaje tiene sus brazos flexionados, mientras sostiene a un niño y tiene las piernas cruzadas.<sup>60</sup> En el sitio de San Lorenzo, Veracruz, hay un altar con características similares al Altar 4 ya mencionado, se trata del el Altar 14<sup>61</sup> (Fig. 6).

Román Piña Chan<sup>62</sup> piensa que estos altares podrían estar representando a la deidad de la tierra y el nicho sería como la caverna o entrañas de la cual sale el sacerdote de su culto. Además, este autor piensa que los personajes con niños en los brazos que salen de las entrañas de la tierra aluden a la fertilidad y al nacimiento, lo cual podría interpretarse como la presentación del niño escogido para el sacrificio a la deidad.<sup>63</sup> Por su parte, Ann Cyphers<sup>64</sup> propone que estos tronos representan el surgimiento formal del

---

<sup>56</sup> Fuente, Beatriz de la, *Obras. Tomo 4, El arte olmeca, escultura monumental olmeca, catálogo* (México: Colegio Nacional, 2007), 26.

<sup>57</sup> Fuente, Beatriz de la, *Escultura monumental olmeca, catálogo*, Cuadernos de Historia del Arte (México: UNAM-III, 1973), 23. Román Piña Chan, *Los olmecas antiguos* (México: Editora del Sureste, S. de R.L., 1982), 185.

<sup>58</sup> Ann Cyphers, “Los olmecas y sus esferas de interacción,” en *Olmecas*, ed. María Teresa Uriarte (Milán: Jaca Book-UNAM, 2018), 245.

<sup>59</sup> Fuente, *Obras. Tomo 4. El*, 27.

<sup>60</sup> Fuente, *Obras. Tomo 4. El*, 17.

<sup>61</sup> Román Piña Chan, *Los olmecas, la cultura madre* (Milán: Lunewerg Editores, S. A., 1990), 112.

<sup>62</sup> Piña Chan, *Los olmecas antiguos*, 188.

<sup>63</sup> El niño también podría significar la continuación del linaje: es decir el heredero. Mientras que el nicho es el útero de donde todo nace. Erik Velásquez, comunicación personal, noviembre 20201.

<sup>64</sup> Cyphers, “Los olmecas y sus,” 33.

liderazgo y prueba de esto serían las nociones cosmológicas y la ideología de poder que se ven en los altares olmecas. Entonces, los gobernantes buscarían legitimar el derecho a gobernar respaldando su autoridad en su genealogía, dado que ubicaban el origen de los ancestros en la montaña sagrada que abrigaba la cueva primordial.

Concuerdo con que estos altares o tronos olmecas representan a la montaña y que el nicho simula la cueva. Esto era una forma de legitimar el poder del gobernante asociándose al ancestro mítico o héroe cultural. Estos personajes y su contexto fueron ampliamente descritos por Beatriz de la Fuente<sup>65</sup> como figuras antropomorfas que emergen del nicho; sin embargo, se puede ver que están a la vista y que, por tanto, no se encuentran en el interior de la cavidad. Las posiciones de estos personajes no son las de un cuerpo humano en movimiento, sino las de uno en posición estática, reclinado hacia el frente con las piernas cruzadas; las manos pueden estar cargando un niño, sosteniendo cuerdas o simplemente apoyándose en ellas.<sup>66</sup> Es decir, la posición del personaje no es de emerger, sino que está sentado y, en algunas ocasiones, parece que se apoya con uno de sus brazos para sostener su cuerpo, pero siempre permaneciendo en el umbral de la cueva.

En el sitio de Tres Zapotes, en Veracruz, sobresale la Estela D como un caso muy particular, en el que se puede apreciar la cabeza de un animal, posiblemente un jaguar, con las fauces abiertas, dentro de las cuales se desarrolla una escena protagonizada por tres figuras humanas sobre un fondo plano<sup>67</sup> (Fig. 6). El personaje que está de rodillas aparece dentro de las fauces y desde ahí recibe a los otros dos que recién están llegando.

---

<sup>65</sup> Fuente, *Escultura monumental*, 23. Fuente, *Obras. Tomo 4. El*, 27.

<sup>66</sup> El tema de las cuerdas entre los mayas también está asociado con el nacimiento en escenas donde aparece una diosa joven que se aferra a una cuerda mientras da a luz y, en algunos casos, la cuerda se transforma en una serpiente bicéfala. Karl A. Taube, "The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual," en *The Maya Vase Book, A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr Vol. 4*, ed. Barbara Kerr y Justin Kerr (Nueva York: Kerr Associates, 1994), 659-660.

<sup>67</sup> Fuente, *Obras. Tomo 4. El*, 376-381.

La composición de la escena recuerda a la pintura mural del muro norte de la Sub-1 del sitio arqueológico de San Bartolo, Guatemala, del que hablaremos más adelante.

En el Monumento 19 de La Venta se puede observar una figura humana y una serpiente, donde la primera está sentada en una de las ondulaciones de la segunda que forma sinuosamente una U, mientras mantiene la cabeza erguida con las fauces abiertas.<sup>68</sup> Beatriz de la Fuente<sup>69</sup> propone que en este monumento quizás se puede observar un cambio, pasando del culto a la criatura fantástica humano-felina al de la serpiente emplumada<sup>70</sup> (Fig. 7).



Figura 7: fotografía y dibujo del Monumento 19 de La Venta, Tabasco, tomado de Fuente, *Obras. Tomo 4*, 91-92.

El personaje del Monumento 19 está en una posición peculiar, ya que pareciera que se hamaca con el cuerpo de la serpiente en forma de U, la cual, a su vez, envuelve al ser humano casi por completo. El personaje mira hacia adelante como si no le importara la gran criatura, mientras levanta la mano en ademán de mostrar una bolsita que podría

---

<sup>68</sup> Fuente, *Escultura monumental olmeca, catalogo*, 75-76.

<sup>69</sup> Fuente, Beatriz de la, *Los hombres de piedra, escultura olmeca* (México: UNAM-III, 1977), 204.

<sup>70</sup> Por su parte, Piña Chan afirma, aunque sin mayor explicación, que se trata de un sacerdote del culto al agua que está representado por la serpiente de cascabel. Piña Chan, *Los olmecas antiguos*, 191.

contener copal.<sup>71</sup> No se ve ningún indicio de que la figura antropomorfa intente salir de entre las ondulaciones del cuerpo de la serpiente, al contrario, pareciera presidir desde allí una acción que no se ve en el monumento. Es probable que con el tiempo el cuerpo de la serpiente se transformara metonímicamente en las fauces de la misma criatura, como ocurre en los altares olmecas ya mencionados y como se verá más adelante en la iconografía maya.

En Chalcatzingo, Morelos, se observa, en la montaña cercana al sitio arqueológico, el petrograbado más importante del lugar llamado IA-1 o El Rey (900 a. C.). En este relieve se ve nuevamente una representación temprana de un jerarca,<sup>72</sup> el cual se encuentra sentado en la entrada de la cueva que tiene rasgos zoomorfos como ojos y nariz<sup>73</sup> (Fig. 8a).

Otra representación en este mismo sitio es el Monumento IB-1, conocido como El Gobernador (Fig. 8b). Éste se encuentra fracturado, a pesar de lo cual se logra distinguir que aquí el monstruo terrestre está de frente, observándose parte de un ojo y una ceja, al parecer flamígera. Hay dos bandas que circundan las fauces y en las comisuras se distingue una bromelia en plena floración.<sup>74</sup> El personaje está de perfil y por la erosión no se distingue si está hincado o con las piernas cruzadas, pero se pueden observar sus

---

<sup>71</sup> Fuente, *Los hombres de piedra*, 202.

<sup>72</sup> David C. Grove, *Chalcatzingo Excavations on the Olmec Frontier*, (Londres: Thames and Hudson, 1984), 27.

<sup>73</sup> Jorge Angulo Villaseñor hace una descripción muy detallada de este petrograbado. Él dice que de la boca-nicho abierta del monstruo de la tierra emergen largas volutas rizadas en diferentes direcciones que representan el viento. Posteriormente, identifica al perfil del monstruo terrestre como el de un jaguar-serpiente, donde las tres bandas que surcan las fauces son encías de felino, mientras los ojos presentan una Cruz de San Andrés que está asociada a los reptiles. Angulo Villaseñor identifica las plantas ubicadas en las comisuras de la boca de la criatura como bromelias de una especie típica que crece en la región. El personaje está sentado dentro de la boca del monstruo terrestre, sobre un bloque rectangular que contiene una S horizontal. La figura humana usa sus brazos para sostener una barra ceremonial con el mismo símbolo horizontal, además de usar un enorme tocado tubular en la parte trasera de la cabeza. Jorge Angulo Villaseñor, "The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis," en *Ancient Chalcatzingo*, ed. David C. Grove (Austin: University of Texas Press, 1987), 135-136.

<sup>74</sup> Jorge Angulo Villaseñor, "Origen mítico de las fachadas zoomorfas de Río Bec," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 12 (1991): 31.

brazos extendidos y sus manos llevadas hacia las rodillas, sedente sobre un pequeño asiento con respaldo.

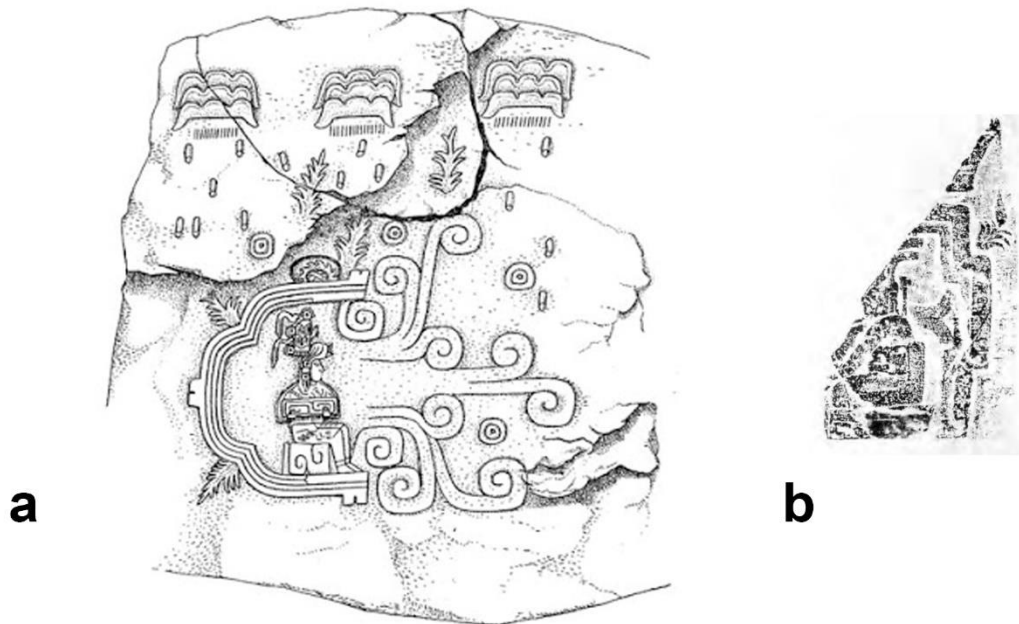


Figura 8: a) dibujo del petrograbado IA-1 conocido como El Rey, tomado de Grove, *Chalcatzingo Excavations*, 27.; b) calca del monumento Ib-1 llamado El Gobernador, tomado de Angulo, “The Chalcatzingo Reliefs: An,” 141.

Finalmente, el Monumento 9 de Chalcatzingo es, según Jorge Angulo Villaseñor, el posible antecesor de las Fachadas Zoomorfas Río Bec, puesto que para este autor esta escultura con una boca pudo haberse empotrado en una estructura de lodo y funcionar como acceso.<sup>75</sup> En este mismo sentido, David Grove<sup>76</sup> plantea que fue labrado en un relieve a propósito, para que la boca del monstruo-jaguar simulara una cueva natural, además pareciera ser que el monumento en cuestión estuvo en la parte superior de una

<sup>75</sup> El Monumento 9 “representa al jaguar serpiente con las fauces abiertas mostrando labios y encías, de cuyas esquinas o comisuras de la boca crecen plantas de bromelia. Al igual que en el relieve de El Rey los ojos están cruzados como Cruz de San Andrés, mientras las grandes y alargadas cejas terminan en dos protuberancias extendidas hacia arriba. Posiblemente lo más importante del monumento es su gran boca abierta por una horadación cruciforme que atraviesa el espesor de la piedra gravada donde se presenta un fuerte desgaste en la parte baja, lo que sugiere que estuvo erecta de tal manera que algunas personas pudieron arrastrarse a través de la boca.” Jorge Angulo Villaseñor, “Origen mítico de las,” 30-31.

<sup>76</sup> David C. Grove, *Los murales de la*, 31.

estructura de donde fue saqueado<sup>77</sup> (Fig. 9). El monstruo que fue esculpido en este monumento tiene rasgos similares a los relieves IA-1 y IB-1.

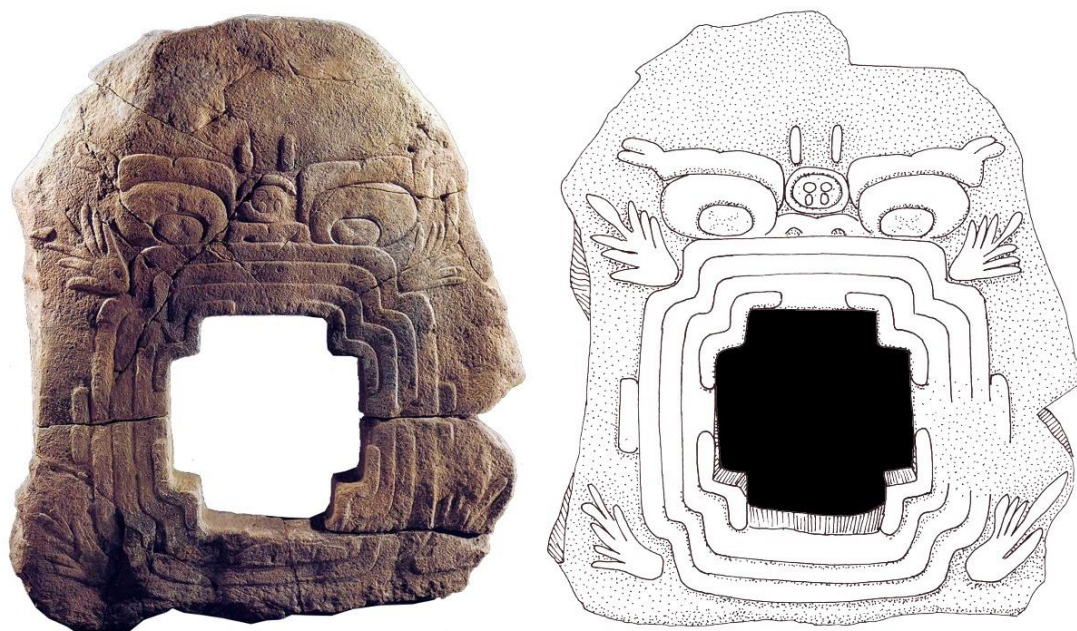


Figura 9: fotografía y dibujo del Monumento 9 de Chalcatzingo, tomados de Grove y Angulo, “A Catalog and Description,” 125 y Grove, *Chalcatzingo Excavations on the*, 49.

Se observa que en Chalcatzingo, en los monumentos El Rey y El Gobernador, los personajes permanecen sentados en las entradas de estas criaturas fantásticas y presiden en el borde de las fauces lo que sucede afuera. Estas formas humanas no tienen rastros de una acción dinámica, es decir, no están entrando ni saliendo.<sup>78</sup>

En Izapa, en el Preclásico Tardío, se cuenta con dos monumentos que deben ser mencionados. En primer lugar, está el Monumento Misceláneo 2 fechado para 300 a. C., o un poco antes, donde se puede observar a un gran animal que abre la boca y, tallada dentro de ella, se encuentra sentada una figura humana<sup>79</sup> (Fig. 10a). Para Gareth W. Lowe

<sup>77</sup> David C. Grove y Jorge Angulo Villaseñor, “A Catalog and Description of Chalcatzingo’s Monuments,” en *Ancient Chalcatzingo*, ed. David C. Grove (Austin: University of Texas Press, 1987), 124.

<sup>78</sup> El estado estático, liminar e inmóvil (contemplativo), podría estar asociado a un estado de éxtasis en que se encontrarían los personajes. Erik Velásquez, comunicación personal, noviembre 2021

<sup>79</sup> V. Garth Norman, *Izapa Sculpture. Part 2: Text*, Papers of the New World Archaeological Foundation Number Thirty (Provo: New World Archaeological Foundation, 1976), 256-259.



*et al.*<sup>80</sup> los altares olmecas que representan figuras humanas en nichos fueron precursores de este monumento.

El segundo monumento es la Estela 11, en la cual la criatura central tiene las piernas flexionadas y de sus fauces nace una figura antropomorfa<sup>81</sup> (Fig.10b). En los dos casos de Izapa mencionados, las criaturas con las fauces abiertas fueron identificadas como jaguares o jaguares-serpientes.<sup>82</sup> Sin embargo, los rasgos felinos no son tan evidentes y lo que está claro es que se trata de animales híbridos (anfibia y reptiles) que abren sus fauces, de las cuales sale un personaje.



Figura 10: a) fotografía del Monumento Misceláneo 2; b) fotografía de la Estela 11. Tomadas de V. Garth Norman, *Izapa Sculpture. Part 1: Album*, Papers of the New World Archaeological Foundation Number Thirty (Provo: New World Archaeological Foundation, 1973), láminas 22 y 64.

En el Preclásico maya, en el muro norte de la Sub-1A de la Estructura 1 del Grupo Las Pinturas del sitio San Bartolo (100 a. C.), en el Petén guatemalteco, se observa una

---

<sup>80</sup> Gareth W. Lowe, Thomas A. Lee, Jr. y Eduardo Martínez Espinoza, *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos*, Fundación arqueológica Nuevo Mundo núm. 31 Libros de Chiapas, Temas representativos (Tuxtla Gutiérrez: New World Archaeological Foundation-Consejo Estatal para la Cultura y las Arte de Chiapas, 2001), 140.

<sup>81</sup> V. Garth Norman, *Izapa Sculpture. Part 2*, 112.

<sup>82</sup> V. Garth Norman, *Izapa Sculpture. Part 2*, 112, 256-259.

escena con una montaña zoomorfa muy compleja que contiene una cueva ricamente ornamentada y poblada de animales que fue identificada por Karl A. Taube como la Montaña Florida. En el umbral de esta oquedad se ubica una mujer hincada participando de un ritual o procesión que involucra a otras siete figuras antropomorfas que se encuentran fuera de la cueva y entre las cuales se ha identificado al dios del maíz (Fig. 11). Una de las características que remarcan los investigadores sobre esta representación de la montaña-cueva es que se trata de la Montaña de San Bartolo, como símbolo identitario de esa población maya del Preclásico.<sup>83</sup> Es digno de mencionar que toda esta escena ocurre sobre una gran criatura serpentina.

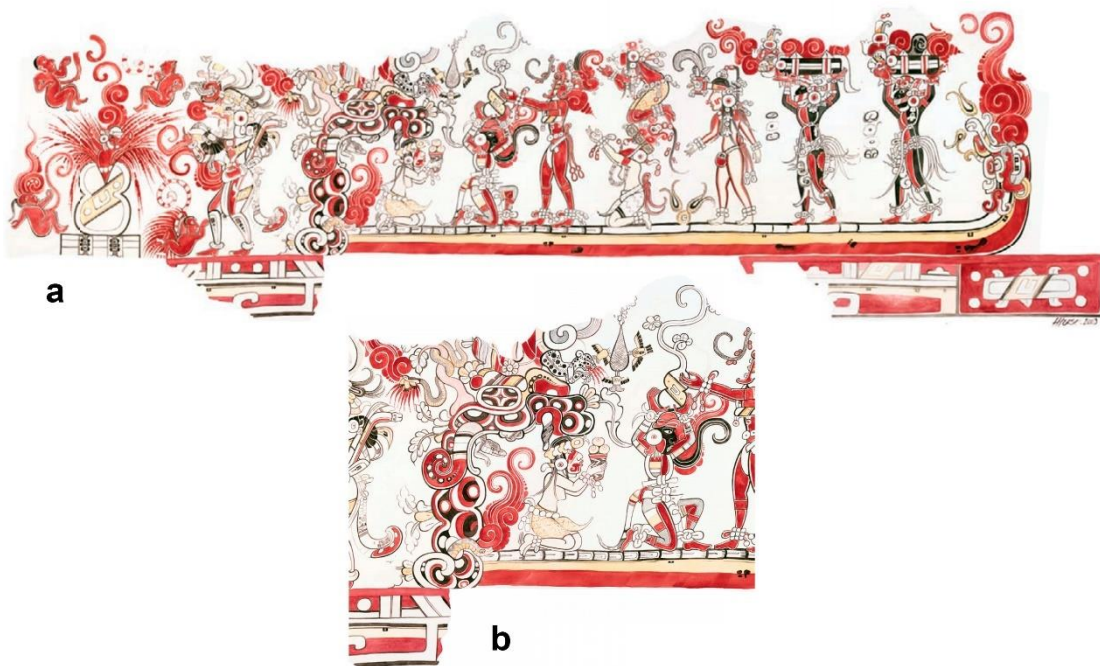


Figura 11: a) dibujo del muro norte Sub-1 de San Bartolo; b) la Montaña Florida, dibujos de Heather Hurts. Tomados de Satumo, Taube, Stuart y Hurts, “Los murales,” 59.

En este punto, es importante destacar que el personaje femenino que se ubica en las fauces de la criatura-montaña, si bien está haciendo un movimiento de presentar el

<sup>83</sup> William A. Saturno, Karl A. Taube, David S. Stuart y Heather Hurts, “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: el mural norte,” *Ancient America* 7 (2005), 1-71. Karl A. Taube, “Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya,” *Res. Anthropology and aesthetics* 45 (2004).

cesto con tamales al personaje ubicado frente a ella, permanece hincada en el umbral de la cueva sin desplazarse.

En el periodo Clásico proliferaron las imágenes de grandes monstruos que representaban la montaña-cueva y que albergaban en sus fauces una figura humana que se ha interpretado como en tránsito entre diferentes regiones. Sin embargo, es posible que algunas de esas imágenes sean las de gobernantes presidiendo desde esa gran boca y empleándola a manera de trono sin ejercer desplazamiento alguno.

### **Monstruos, fauces y hombres en el Clásico maya**

Los mayas del período Clásico fueron sociedades con un fuerte componente jerárquico y la arquitectura fungía como un medio para exhibir poder y riqueza, como también para comunicar y enviar mensajes en cuanto al uso y accesibilidad de los espacios y a creencias compartidas expresadas en las decoraciones de los edificios.<sup>84</sup>

Como ya se vio en el apartado anterior, en el Preclásico se generó la fórmula iconográfica de una criatura fantástica con un personaje humano en sus fauces. En el periodo Clásico se observará una continuidad de la esencia de esta idea, que será readaptada y apropiada por las sociedades de este periodo.

En una subestructura del sitio de Balamkú, Campeche, se encuentra un edificio con un friso almenado, cuya decoración presenta una escena que probablemente puede atribuirse al género histórico-mítico. Esta fachada puede ser dividida en cuatro secciones, separadas por tres jaguares fantásticos. Cada una de estas escenas representa una montaña de la cual emerge un animal que, en el caso de los dos de la izquierda parece un sapo y

---

<sup>84</sup> Arianna Campiani, “El entorno construido y su capacidad comunicativa: las ciudades mayas de Chinikihá y Palenque en el Clásico Tardío,” en *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, ed. Sanja Savkić y Hannah Baader. Estudios Indiana 13 (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, 2019), 166.

en los dos de la derecha un cocodrilo.<sup>85</sup> Estos animales están sentados sobre sus patas traseras, mientras miran hacia arriba abriendo sus enormes fauces, de las cuales emergen figuras antropomorfas, posiblemente reyes, que están sentados con las piernas cruzadas y los brazos recogidos hacia el pecho<sup>86</sup> (Fig. 12). La posición de los personajes se ha asociado a la jerarquía y al poder y se cree que podrían ser antepasados reales, invocados o renacidos. Estos estarían siendo representados en la culminación de un proceso de transformación y tránsito por el inframundo iniciado con su fallecimiento<sup>87</sup> y que terminaría con el renacimiento de deidades o gobernantes y antepasados.<sup>88</sup>



Figura 12: dibujo del friso de Balamkú realizado por Anne S. Dowd, tomado de Baudez, “La Casa de los Cuatro,” *Arqueología Mexicana*, 18 (1996), 39-38.

Esta escena histórico-mítica es muy interesante por la forma en que están colocados los personajes antropomorfos sobre las fauces de los animales fantásticos que, aunque ya pasaron el umbral de las bocas de estas criaturas, continúan sentados en ellas, manteniendo el contacto con este portal. Esta idea se puede rastrear desde el Preclásico en Izapa, donde en la Estela 11 se observa a un sapo fantástico con las fauces abiertas hacia el cielo, de cuya boca sale una figura antropomorfa. En la Estela 6 de Izapa se ve una imagen similar, pero sin ningún personaje.

---

<sup>85</sup> Claude-François Baudez, “La Casa de los Cuatro Reyes de Balamkú,” *Arqueología Mexicana*, 18 (1996), 36-41.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

<sup>87</sup> En realidad no murieron, sólo fallecieron, ya que en estas imágenes están triunfando sobre la muerte. Erik Velásquez García, comunicación personal, agosto 2021.

<sup>88</sup> Daniel Salazar Lama, “Los señores mayas y la creación de episodios míticos en los programas escultóricos integrados en la arquitectura,” *Estudios de Cultura Maya XLIX* (2017), 177-178.

Posiblemente, se podría encontrar una continuidad de esta composición iconográfica de Balamkú durante el Posclásico en el *Códice de Dresde*, donde se observa a varios personajes antropomorfos sentados en las fauces de serpientes que abren su boca hacia el cielo, cuestión que se retomará más adelante. Además, en la escritura maya del Clásico el logograma **SIY**, nacer, que es llamado la iguana virada, está representada con la cabeza de un reptil que mira hacia arriba. Tema que se tratará más adelante.

Como ya se dijo, la posición de las figuras humanas en el friso de Balamkú pareciera que muestra a los personajes de la realeza presidiendo dignamente desde las fauces de estas criaturas fantásticas, disposición que a los mayas definitivamente les atraía, ya que, como abordaremos más adelante, existen representaciones en que estos seres están convertidos en verdaderos tronos en escenas palaciegas.

En la lápida de la tumba de K'ihnich Janaab' Pakal I se puede ver que el soberano está descansando sobre un cuenco decorado con el signo solar que, a su vez, forma la frente de una calavera que hace muecas; mientras el soberano está ubicado en el borde de unas fauces simétricas de una serpiente o ciempiés.<sup>89</sup> David S. Stuart y George E. Stuart<sup>90</sup> plantean que la figura de Pakal en la tapa de su sarcófago está ubicada en el centro cósmico, un lugar que indica transformación, ya que el rey renace del mundo de los ancestros. Se ha señalado que se trata de una escena en la que Pakal representa el renacimiento del dios del maíz.<sup>91</sup> También hay opiniones que afirman que el soberano es plasmado como que está cayendo en las fauces de la tierra o del inframundo; sin embargo, son más investigadores lo que piensan que Pakal emerge del inframundo y renace de la tierra como el sol en el este, en el horizonte, emergiendo de la tierra representada por una

---

<sup>89</sup> David S. Stuart y George E. Stuart, *Palenque Eternal City of*, 173 y 175.

<sup>90</sup> Stuart y Stuart, *Palenque Eternal City of*, 173.

<sup>91</sup> Simon Martin y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas, La primera historia de las dinastías mayas* (México: Planeta, 2002), 176.

serpiente esqueleto,<sup>92</sup> más recientemente clasificado como un gran ciempiés donde las pinzas del animal simbolizan la entrada al mundo subterráneo.<sup>93</sup> (Fig. 13).

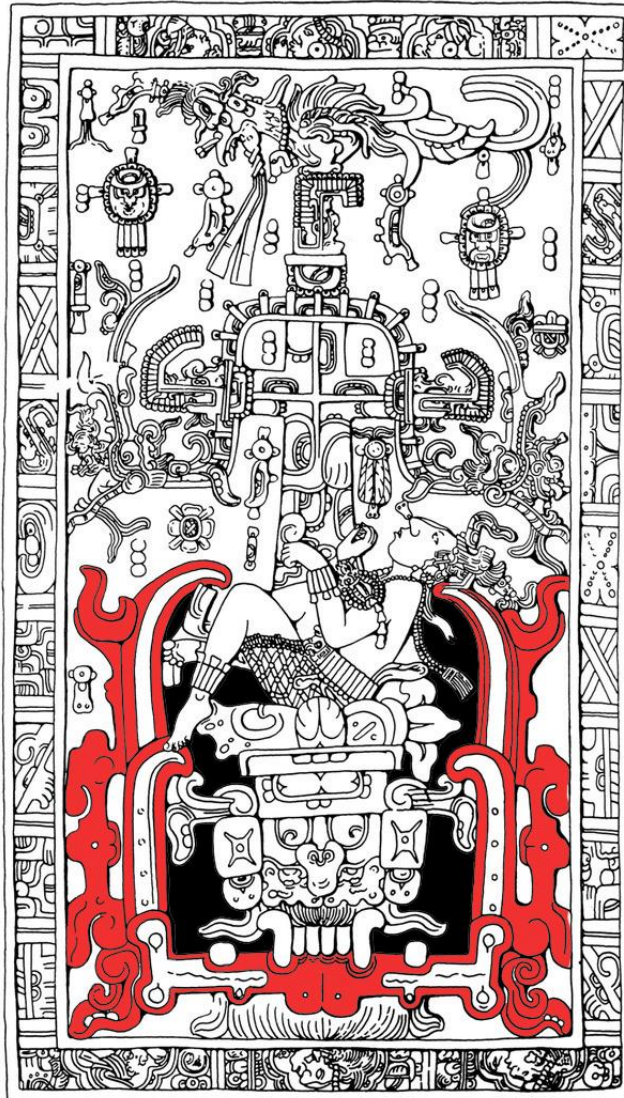


Figura 13: dibujo de la Lápida de K'ihnich Janaab' Pakal I; se resaltan las fauces de la serpiente descarnada y el interior de la misma, dibujo de Ignacio Bernal modificado por Eduardo Salvador Rodríguez, tomada de Eduardo Matos Moctezuma, “¿Un Astronauta en Palenque?” *Arqueología Mexicana* 121 (2013), 89.

Esta escolopendra descarnada es nombrada como Sak Baak Naah Chapaht, ‘Ciempiés de la Casa de los Huesos Blancos’,<sup>94</sup> y se ha propuesto que funcionaba como

<sup>92</sup> Stuart y Stuart, *Palenque Eternal City of*, 174-175.

<sup>93</sup> Karl A. Taube, “Maws of the Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion,” en *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, edit. Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias de León (México: Sociedad Española de Estudios Mayas UNAM-IIFL-CEM, 2005), 413.

<sup>94</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, junio del 2021.

conexión del mundo de los vivos con el de los ancestros.<sup>95</sup> De manera similar, en las Portadas Zoomorfas otro ser fantástico descarnado servía como acceso, pero muy probablemente en doble sentido, es decir, tanto para invocar ancestros como para que los gobernantes vayan en su búsqueda por legitimación y consejo.

Considero que en la composición de la lápida de la tumba de Pakal, el soberano parece estar en reposo, remarcando su posición en el lugar en que se cruzan los diferentes planos del mundo. Sin embargo, en la narrativa de la escena Pakal está en acción de renacer y, por tanto, de emerger del inframundo y subir al cielo.

En la cuenca del Río Motagua, en el sur de Guatemala y el norte de Honduras, en las ciudades de Copán y Quiriguá, encontramos otros dos ejemplos de las representaciones de la cueva-montaña con una figura humana en sus fauces. Me refiero a los altares y zoomorfos.<sup>96</sup>



Figura 14: fotografía y dibujos de los costados del Altar U, donde se puede observar a un soberano sentado sobre la mandíbula de una criatura serpentina, tomado de Baudez, *Maya Sculpture*. 106.

<sup>95</sup> Linda Schele y Peter L. Mathews, *The Codex of the Kings. The Language of seven sacred Maya Temples and Tombs* (Nueva York: Scribner, 1998), 113.

<sup>96</sup> Los zoomorfos son esculturas de animales mitológicos tallados en grandes rocas. Elizabeth Marroquín, *Quiriguá, patrimonio de la humanidad* (Guatemala: Ediciones Papiro, S. A., 2010), 26.

El Altar U o Altar 34 de Copán es un monolito prismático horizontal con una gran máscara de jaguar flanqueada por dos figuras antropomorfas sentadas en las mandíbulas de dos serpientes descarnadas. Uno de los personajes lleva asociado el título de *K'ihnich Ajaw*, nombre del dios solar comúnmente usado por los gobernantes, mientras que las serpientes esqueléticas se han interpretado como una representación del cielo bicéfalo<sup>97</sup> (Fig. 14). Las dos figuras humanas están sentadas con las piernas cruzadas y se encuentran reclinadas hacia el frente en un acto que refleja que más que intentar salir o sumergirse en las fauces, están observando desde ese punto lo que sucede frente a ellos.

El Zoomorfo P de Quiriguá representa un trono ceremonial en forma de cocodrilo cósmico, en el cual la figura del rey Xul Cielo [Chan Tiliw(?) Yopaat] está sentada dentro de su boca, enmarcada en sus fauces (Fig. 15). Este monumento tiene la superficie esculpida en forma de la montaña de la creación y la abundancia, o *Yahx Haal Witz*. Los costados de la cara se transforman en montañas secundarias representadas de perfil y colocadas en cascada por ambos lados. Las fosas nasales del monstruo de la montaña serían las cuevas y otros agujeros en la tierra. En el Zoomorfo P, cabezas invertidas del dios de maíz son utilizadas para representar a esta planta. La montaña maya de la creación y de la abundancia que se representa en el monumento, se encuentra flotando en las aguas del inframundo, simbolizando los poderes del rey sobre la creación de la vida humana a través de su mediación con el poder fértil del mundo subterráneo. El texto sur del Zoomorfo P hace explícita la relación entre el monumento y la creación del mundo, al mismo tiempo que describe la fundación de la dinastía de Quiriguá bajo la autoridad del rey de Copán.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Claude-François Baudez, *Maya Sculpture of Copán. The Iconography* (Norman y Londres: University of Oklahoma Press, 1994), 104-107.

<sup>98</sup> Matthew G. Looper, *Quiriguá A Guide to an Ancient Maya City* (Guatemala: Editorial Antigua S. A., 2007), 145-154.



El personaje que se encuentra sentado usando las fauces de la criatura como trono fantástico tiene las piernas cruzadas y, por tanto, no se está desplazando. Sin embargo, en la narrativa del monumento nuevamente encontramos que el rey emerge de la cueva en la gran montaña, la cual además no es cualquier montaña, ya que está asociada con la creación.

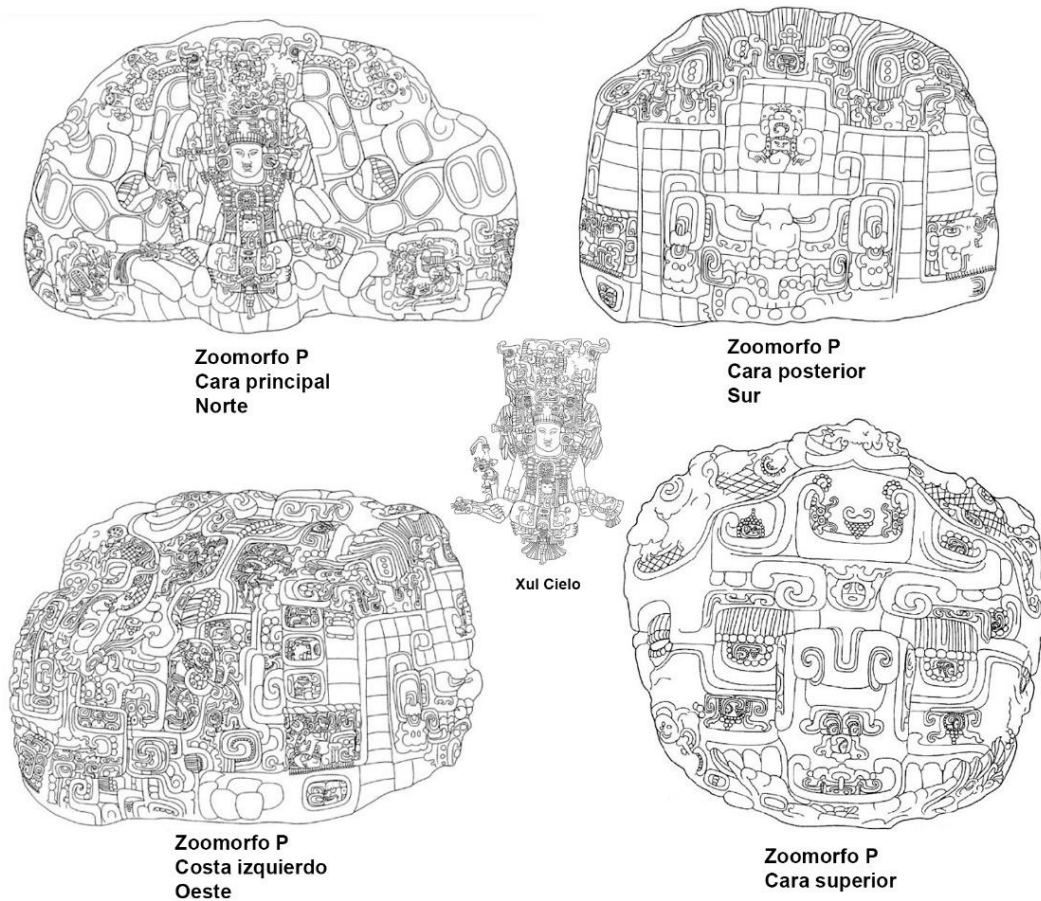


Figura 15: dibujos de las diferentes vistas del Zoomorfo P de Quiriguá y detalle del gobernante Xul Cielo [Chan Tiliw(?) Yopaat], tomados de Looper, *Quiriguá A Guide*. 142, 143, 145, 146 y 148.

La Estela 5 de Piedras Negras, en Guatemala, tiene labrada una escena palaciega donde se puede observar un trono que en realidad es un enorme *witz* y que forma un arco que se cierne sobre la cabeza del personaje principal, el gobernante. En la imagen, se pueden ver varios seres nocturnos en la periferia, incluyendo al dios jaguar del inframundo y a un mono fumando un cigarro (Fig. 16). Esta estela resalta la relación de

los soberanos con las cuevas o casas de piedra, ya que en el monumento se puede observar al gobernante dirigiéndose a su *sajal* desde el interior de una cueva.<sup>99</sup>

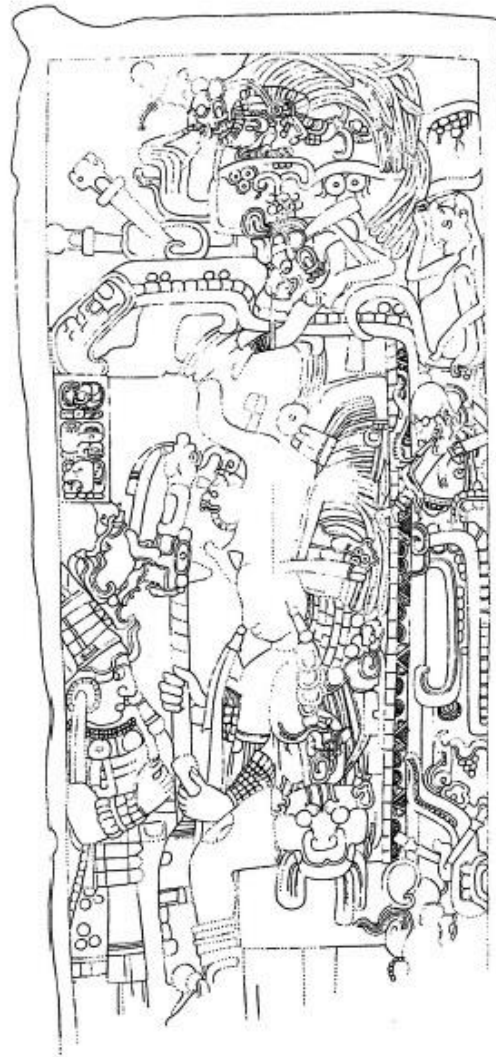


Figura 16: dibujo de la Estela 5 de Piedras Negras Guatemala, tomado de Coltman, “A Study of Maya Classic,” 27.

La escena de esta estela muestra tanto un contexto histórico de la corte real del gobernante de Piedras Negras, como un ambiente cosmológico a través del gran monstruo *witz*, que representa a la montaña, y de toda la fauna que éste alberga. El soberano utiliza las grandes fauces como un trono desde donde preside y da audiencia a sus cortesanos.

---

<sup>99</sup> Jeremi D. Coltman, “A Study of Maya Classic Cave Iconography” (tesis de Maestría, Los Ángeles: California State University, 2014), 24.

La composición de la criatura fantástica recuerda mucho a las Portadas Zoomorfas del Clásico, de las cuales se hablará más adelante.

En la cerámica, se debe mencionar el ejemplo del vaso nombrado como K530 (Fig. 17), que contiene una escena en la que se puede ver a Chaahk en clara posición jerárquica, dominando desde el interior de la cueva representada por una gran boca con signos *tuun*, “piedra.”<sup>100</sup> Chaahk está sentado con la mano extendida, mientras conversa con los habitantes del interior de la tierra, entre los que se encuentran cuatro aspectos del dios N.<sup>101</sup> En esta imagen la situación es similar a la de los casos ya analizados, es decir, la deidad se encuentra en el borde de las fauces del monstruo que representa a la cueva, es decir en el umbral de la misma.

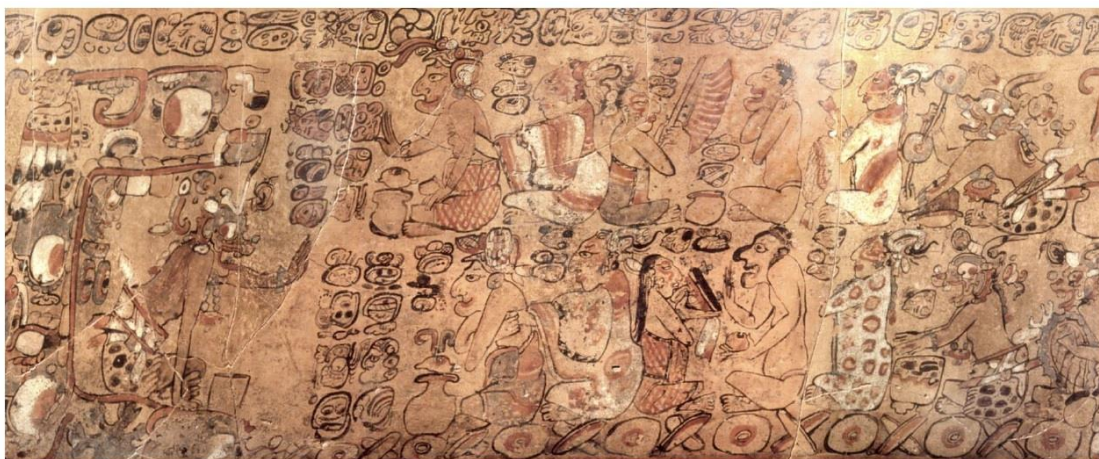


Figura 17: *Rollout* del vaso K530. En la escena se puede observar a Chaahk presidiendo desde las fauces de una cueva zoomorfa, tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.

En los ejemplos que se han revisado hasta el momento en este apartado, la composición muestra claramente la utilización como asiento o trono de las fauces del monstruo o criatura fantástica, desde el cual se preside. Los ejemplos que siguen a continuación muestran escenas cortesanas o palaciegas donde la idea de usar de trono las fauces de una criatura fantástica es condensada de tal modo que la criatura se convierte

<sup>100</sup> Stone, *Images from the Underworld*, 35.

<sup>101</sup> Ana García Barrios, “Chaahk, el dios de la lluvia en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos” (tesis de Doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008), 233-234.

en sí misma en un asiento. Es decir, tenemos representaciones de gobernantes sentados sobre una mandíbula abatida y erizada con colmillos, perteneciente a una criatura fantástica, como se puede ver en los vasos K8526, K8655 y K8734.



Figura 18: fotografía *rollout* del vaso K8526. En la escena se observa un soberano sentado en un trono de serpiente con las fauces abiertas, tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.



Figura 19: fotografía *rollout* del vaso K8655. En la escena se observa un soberano sentado en un trono de serpiente con las fauces abiertas, tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.



Figura 20: fotografía *rollout* del vaso K8734. En la escena se observa un soberano sentado en un trono de serpiente con las fauces abiertas, tomado de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>.

En el vaso K8526 (Fig. 18) parece representarse una escena de entrega de tributo al gobernante que está sentado en su trono y el objeto tributado parece ser mantas. En el vaso K8655 (Fig. 19), se ha propuesto que la escena presenta a un dignatario ataviado como el dios del comercio que aparece frente al soberano presentándole a un bebé con cola de jaguar, el cual es depositado en una cama de hojas o sobre una almohada.<sup>102</sup> Otra interpretación es la de Erik Velásquez García,<sup>103</sup> quien piensa que es una deidad de la muerte y quizá de la decapitación, relacionada con el dios A, quien trae el tributo. Por último, en el vaso K8734 (Fig. 20) aparecen dos personajes interactuando, un gobernante sentado en su trono y un dignatario que usa un sombrero cónico.

La similitud en la posición en que se representaron los tres gobernantes de las vasijas del párrafo anterior, es decir, sentados en sus respectivos tronos, es muy peculiar. Los asientos en sí están conformados por seres fantásticos, criaturas de aspecto serpentino que representan a la entidad de la tierra, la montaña-cueva. En las tres escenas esta criatura levanta la mandíbula superior abriendo sus fauces descomunales, de tal forma que el dignatario entra cómodamente en el espacio que se forma entre la mandíbula y el cráneo

<sup>102</sup> Rogelio Valencia Rivera y Hugo García Capistrán, "In the Place of the Mist: Analyzing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective," en *Acta Mesoamericana Volumen 26. Maya in a Mesoamerica Context: Comparative Approaches to Maya studies*, ed. Jesper Nielsen, Christophe Helmke y Rosa-Maria Worm Dando (Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2013), 44. 35-50

<sup>103</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, agosto 2021.

del ser sobrenatural. Por un lado, el cráneo y parte del hocico del reptil sirven como respaldo para el dignatario, mientras que, por otro, abajo del personaje podemos observar la mandíbula erizada con colmillos. Sobre este elemento, se puede identificar una especie de almohadón o pieles sobre el cual se sienta el gobernante (Fig.21).

Hasta este punto se han observado diferentes representaciones iconográficas de criaturas fantásticas que abren sus fauces mientras que un personaje antropomorfo emerge, se sumerge o, como se ha observado, preside desde ellas. El objetivo de la realización de estas imágenes no se puede saber a ciencia cierta, pero es evidente que era importante para los mayas representar el punto en que el cuerpo de un ser humano se colocaba en las fauces del monstruo, no importando si éste estaba en medio de un tránsito mítico o si se sentaba plácidamente a presidir desde la mandíbula erizada con colmillos de la criatura.



Figura 21: comparación entre los soberanos y sus tronos formados por criaturas serpentinas de los vasos K8526, K8655 y K8734. *Rollout* tomados de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>, editado por Eduardo Salvador Rodríguez.

Es evidente que esto debió ser de suma importancia en la religiosidad de las sociedades mayas. Llegando al punto en que, como vimos con los vasos K8526, K8655 y K8734 o la Estela 5 de Piedras Negras, se están retratando gobernantes vivos y en

funciones,<sup>104</sup> mientras se colocan en tronos formados con las fauces de estas criaturas, presidiendo actos en sus cortes reales.

La carga ideológica que implica que un dignatario se coloque en las fauces del Monstruo de la Tierra las o de las criaturas *Witz* o *Kawak* debió de ser de gran relevancia, y no solo en lo simbólico, sino que performativamente hablando del impacto visual que provocaba debió ser muy grande. Es por esta razón que es necesario incluir en esta investigación a los edificios cuya entrada o entradas están decoradas por un gran mascarón que abarca su fachada principal, hoy conocidas como Portadas Zoomorfas.

Las Portadas Zoomorfas forman parte del grupo de imágenes en que se representa a una figura antropomorfa en las fauces de una gran criatura híbrida. Se les ha asociado con criaturas pétreas como la montaña y la cueva,<sup>105</sup> es decir, personifican a criaturas terrestres como los monstruos *Witz* o *Kawak*. En estos casos las imágenes están conformadas por estructuras y edificios con escultura integrada a la arquitectura, donde la presencia del cuerpo humano no resulta evidente a simple vista, pero como se verá a continuación, la fórmula es la misma.

Durante el periodo Clásico Tardío en el área maya, y principalmente en la Península de Yucatán, proliferaron edificios que tenían la característica de tener como decoración grandes mascarones en sus caras principales y que reciben el nombre de Portadas Zoomorfas (Fig. 22). Se trata de grandes mascarones con rasgos de animales que

---

<sup>104</sup> Me refiero a gobernantes vivos y aparentemente en funciones, porque hay otros casos ya mencionados, como las representaciones de la lápida de la tumba de K'ihnich Janaab' Pakal I o de Xul Cielo [Chan Tiliw(?) Yopaat] en el Zoomorfo P, en que los gobernantes ya habían muerto y están representados en un viaje mitológico.

<sup>105</sup> Daniel Schávelzon, "Templos, cuevas o monstruos. Notas sobre las fachadas zoomorfas en la arquitectura prehispánica," ediciones de la *Revista Punto de Partida* 15 (1978): 11; Paul Gendrop, *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya* (México: UNAM-División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura 1983), 82; Freidel *et al.*, *Maya Cosmos. Three Thousand*, 149; George F. Andrews, "La arquitectura de Río Bec. Un estudio de contrastes," en *Arquitectura e ideología de los antiguos mayas. Memoria de la segunda mesa redonda de Palenque*, ed. Silvia Trejo Campos (México: Conaculta-INAH, 2000), 137-138; Baudez, *Una historia de la*, 73.

representan a una criatura híbrida que, por lo general, envuelve parcial o totalmente la fachada principal de un edificio. En estas portadas, el vano de acceso funciona como boca o fauces del mascarón.

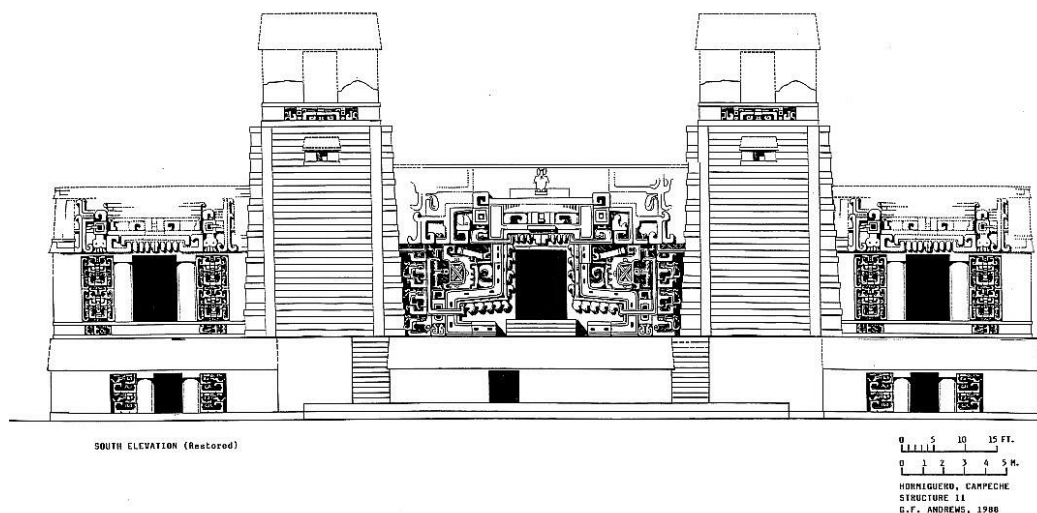


Figura 22: dibujo reconstructivo de las Portadas Zoomorfas de la Estructura II de Hormiguero, en el sur de Campeche, tomado de George F. Andrews, *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks. The Golden Age of Maya Architecture. Architecture of the Río Bec Region and Miscellaneous subjects. Vol. III* (Lancaster: Labyrinthos, 1998), lámina extraíble.

Sobre la criatura que es encarnada por el gran mascarón se han generado diferentes hipótesis a lo largo de tiempo. Se ha dicho que es la representación de un monstruo celeste, personificación de Itzam Na (*sic*) o casa de la iguana;<sup>106</sup> también se ha defendido que tendría que nombrársele como dragón;<sup>107</sup> se le ha asociado con la cueva y la montaña; y se ha dicho también que es una construcción artificial de lo natural.<sup>108</sup> Parece que no existe un común acuerdo sobre la identidad de la criatura, pero sí se acepta en general que tiene un carácter reptiliano.<sup>109</sup> Por su parte, Linda Schele plantea que es necesario estudiar

<sup>106</sup> John Eric Sidney Thompson, *Maya History and Religion* (Norman: University of Oklahoma Press, 1972), 212-215.

<sup>107</sup> Mercedes de la Garza Camino, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas* (México: UNAM-IIFL, 2003 [1984]), 144-148 y 190.

<sup>108</sup> Schávelzon, "Templos, cuevas o monstruos, 11. Claude-François Baudez, *Una historia de la*, 68-71.

<sup>109</sup> Andrews, "La arquitectura de Río, 137-138.



el contexto de cada portada para deducir la identidad del gran mascarón.<sup>110</sup> A raíz de lo cual se ha pensado que los artistas mayas emplearon recursos para diferenciar a las montañas zoomorfas entre sí.<sup>111</sup>

Basado en los componentes, ornamentación y complejidad del mascarón, Paul Gendrop hace una división entre portadas integrales y parciales<sup>112</sup> (Fig. 23). Todas las Portadas Zoomorfas tienen una plataforma adosada en la entrada (boca-cueva), pero en el caso de las portadas integrales esta plataforma de acceso representa una mandíbula abatida, erizada con colmillos colocados al frente.<sup>113</sup>

Como apunta George F. Andrews<sup>114</sup> estos edificios eran un gran acento en la ciudad, a pesar de no siempre formar parte de las estructuras más altas. Además, este autor propone que las Portadas Zoomorfas o edificios con grandes mascarones tenían una carga propagandística<sup>115</sup> que era empleada por los gobernantes. Eran pues un claro esfuerzo organizado y consciente por parte del grupo dirigente para proclamar

---

<sup>110</sup> Linda Schele, "The Iconography of Maya Architectural Façades during the Late Classic Period," en *Functions and Meaning in Classic Maya Architecture*, ed. Stephen D. Houston (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998), 485.

<sup>111</sup> Daniel Salazar Lama, "Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C – 600 E.C 363)" (tesis doctoral, México: Universidad Autónoma de México-Posgrado en Estudios Mesoamericanos, 2019), 41-42.

<sup>112</sup> Al hablar de una portada "integral" -tema que se extiende hasta algunos sitios de las regiones de los Chenes y del Puuc- se refiere a la presencia, en torno a una puerta (real o simulada), de unas fauces serpentinadas que se complementan con un ancho mascarón frontal superior para dar a esta portada el aspecto de una boca monstruosa. Las portadas parciales consisten en la combinación de un ancho mascarón superior con dos paneles verticales o cascadas de mascarones que se recortan en los paramentos de la fachada a ambos lados de la puerta. Compuesta por lo general de mascarones idénticos entre sí, estas cascadas pueden ostentar una o varias máscaras diferentes en la parte superior. Gendrop, *Los estilos Río Bec*, 79 y 85.

<sup>113</sup> En este sentido, hubo un cambio en las teorías de Gendrop, ya que originalmente él pensaba que los colmillos en las mandíbulas eran solo laterales, pero, gracias a los trabajos de campo de Ramón Carrasco Vargas, pudo comprobar que al menos en el caso de Chicanná estos colmillos aparecían en el frente. Hoy en día se conocen más ejemplos de esta mandíbula abatida en otras Portadas Zoomorfas, sobresaliendo sin lugar a duda la de Ek Balam, que aún conserva los colmillos en la parte frontal y algunos en los laterales. Ramón Carrasco Vargas, "La consolidación como perspectiva en la conservación del patrimonio cultural: restauración en Hochob, Dzibilnocac y Chicanná, Campeche," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 3 (1985): 34-40.

<sup>114</sup> Andrews, "La arquitectura de Río," 137-138.

<sup>115</sup> Hay que aclarar que, si bien comparto la interpretación general de Andrews, no estoy de acuerdo con todos los términos que emplea, ya que usa calificativos modernos cuando dice que las Portadas Zoomorfas tenían una carga propagandística, o que son "edificios con un gran anuncio espectacular," que podría no ser lo más acertado. *Loc. cit.*

públicamente su autoridad, un gran telón de fondo para escenarios rituales y eventos públicos que fortalecían el poder del gobernante.<sup>116</sup>

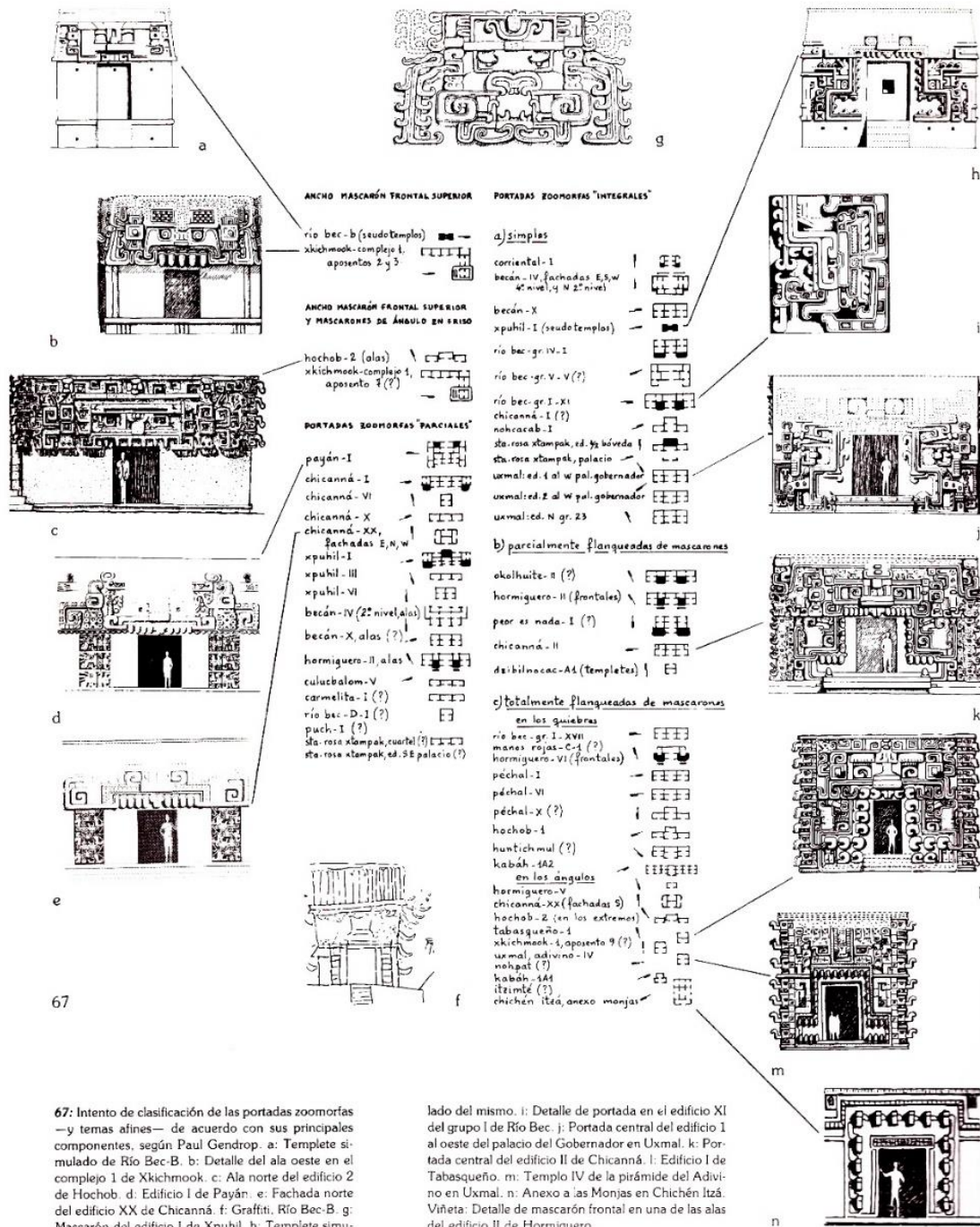


Figura 23: clasificación de las Portadas Zoomorfas en integrales y parciales, tomado de Gendrop, *Los estilos*. 106.

<sup>116</sup> Andrews, "La arquitectura de Río," 138.

Siendo así, las Portadas Zoomorfas pueden ser consideradas como artefactos performativos, en los cuales una figura central, el gobernante, se colocaba en las fauces de la criatura fantástica, en la mandíbula abatida o simplemente en la plataforma elevada. Esta plataforma-mandíbula era un escenario donde el gobernante llevaría a cabo los rituales públicos frente a la plaza y frente a su pueblo, mientras que los rituales más privados ocurrirían dentro del edificio que contiene la Portada Zoomorfa.<sup>117</sup> Para confirmar lo anterior, Takeshi Inomata<sup>118</sup> piensa que realizar un análisis de las plazas como espacios para la teatralidad ritual proporcionaría una gran aportación para el estudio de eventos públicos, ya que no se pueden observar directamente representaciones antiguas. Por su parte, Roberto Romero Sandoval<sup>119</sup> opina que muy probablemente estos edificios contaron con ciertos elementos teatrales, por así llamarlos, como luz artificial, humo, sonido y decoración con colores intensos, lo que generaba un mayor impacto en el espectador.

Se podría decir que en las Portadas Zoomorfas la plataforma adosada erizada de colmillos o sin ellos podría ser el punto de contacto entre el exterior mundano y el interior que simboliza el inframundo. De este modo, este lugar sería un punto estratégico que podría ser empleado por los gobernantes para relacionarse visual y conceptualmente con el gran mascarón y lo que sucede en el exterior.

Siendo así se puede proponer que la plataforma ubicada en la entrada de los edificios con Portadas Zoomorfas pudiera haber sido empleada como estrado, trono o palco en ciertos rituales en los que el gobernante presidía, justo colocado en las fauces de

---

<sup>117</sup> *Loc. cit.*

<sup>118</sup> Takeshi Inomata, "Plazas, Performers, and Spectator, Political Theaters of Classic Maya," en *Current Anthropology*, Vol. 47, No. 5 (Chicago: The University of Chicago Press-Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, octubre de 2006), 811.

<sup>119</sup> Romero Sandoval, *El inframundo de los*, 111.

la montaña, y que lo que vemos en los vasos K8526, K8655, K8734 (Figs. 18, 19 y 20) y en la Estela 5 de Piedras Negras (Fig. 16) es una representación de esta situación.

De acuerdo con esta interpretación, las Portadas Zoomorfas son las representaciones de una criatura fantástica que encarna a la montaña-cueva que sería, a su vez, una de las atribuciones del Cocodrilo Venado Estrellado y del Caimán de la Tierra. En su entrada, boca-fauces, puede estar colocada una figura antropomorfa que podría presidir, como lo hace en las representaciones que proliferaron durante el periodo Clásico maya y que ya se han revisado. Estos edificios con portadas serían, entonces, la expresión máxima de la fórmula de la criatura fantástica que alberga a un personaje humano en sus fauces, estando este último a mitad de una gran travesía o presidiendo desde ese punto.

Dado lo que estos edificios con un gran mascarón zoomorfo representan y teniendo en cuenta su ubicación en plazas estratégicas, podemos suponer que tenían suma importancia dentro de la cultura maya del Clásico y que su ritualidad asociada podría haber sido registrada también dentro de la iconografía y el arte maya. Como ya se vio, hay escenas donde un personaje preside desde una cueva fantástica como en el mural de San Bartolo del Preclásico (Fig. 11), o el vaso K530 (Fig. 17), donde Chaahk pareciera parlamentar desde las fauces de una cueva monstruosa. Pero hay otras representaciones que están aludiendo a una estructura con una Portada Zoomorfa, de las cuales veremos algunos ejemplos a continuación.

En primer lugar, hay que tener en cuenta el caso de la Estela 5 de Piedras Negras, ya revisada en el presente ensayo, en la cual se ve a un gobernante de esa ciudad sentado en unas fauces desde donde dialoga con un subordinado.

Un segundo ejemplo, del Clásico Tardío, es el del vaso inciso de Mundo Perdido que presenta una escena mitológica donde un dios jaguar da una conferencia a sus

subordinados desde lo que, Andrea J. Stone y Marc U. Zender<sup>120</sup> (Fig. 24), consideran que es el interior de una cueva en la montaña. Sin embargo, también se puede interpretar que la deidad está en el borde de las fauces de la montaña y no dentro. La criatura está representada de perfil en lo que podría ser un corte arquitectónico<sup>121</sup> y se pueden observar características del gran mascarón, similares a la de edificios que contienen una Portada Zoomorfa. El personaje principal está sentado en la mandíbula del animal híbrido, lo cual recuerda a las mandíbulas abatidas erizadas con colmillos de algunas Portadas Zoomorfas integrales.

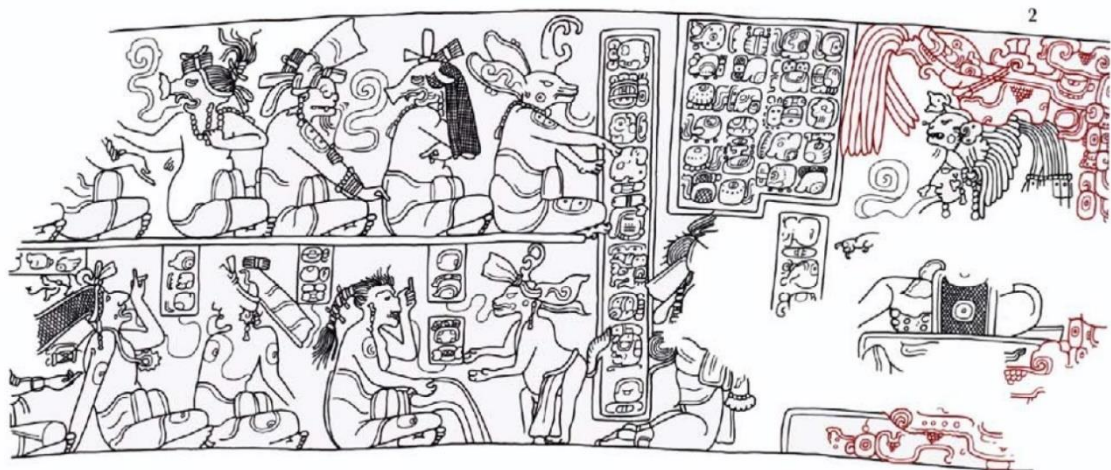


Figura 24: dibujo del vaso inciso de Mundo Perdido, Tikal. En la escena se puede observar al Dios Jaguar del Inframundo presidiendo desde las fauces de una cueva zoomorfa, tomado de Stone y Zender, *Reading Maya*, 132.

En el caso del vaso K8947, se puede observar la representación (similar a la del vaso de Mundo Perdido) de un edificio con una posible Portada Zoomorfa que estaría vista de perfil. El texto que acompaña la imagen está compuesto por una Fórmula Dedicatoria o Secuencia Primaria Estándar que menciona que es un vaso de cacao de Iximte<sup>?</sup> y, posteriormente, aparece el nombre del poseedor.<sup>122</sup> Por otro lado, se ha

<sup>120</sup> Stone y Zender, *Reading the Maya Art*, 132.

<sup>121</sup> Ciertamente, no se puede saber si la estructura en cuyas fauces se encuentra esta divinidad es realmente un componente arquitectónico o un elemento mueble como, por ejemplo, un trono.

<sup>122</sup> Elena San José Ortigosa, comunicación personal, mayo de 2019

propuesto que los músicos de la imagen están saliendo de la cueva y que podrían estar relacionados con rituales de lluvia<sup>123</sup> (Fig. 25).

Lo que se observa en la escena es un grupo de músicos y danzantes realizando su presentación frente a un gobernante que está sentado en un trono, además de estar acompañado por un dignatario anciano. Estos dos últimos personajes y el trono están colocados sobre una plataforma que inicia justo debajo del personaje principal, el gobernante, y culmina hacia la derecha con un enorme mascarón que se alza y abarca casi toda la altura de la escena. Es decir, el ritual de los músicos y los zanqueros es visto por los dos personajes y toda la escena está ocurriendo dentro de un recinto arquitectónico que representa una cueva, dentro de una estructura que tiene una Portada Zoomorfa. Este elemento arquitectónico está esquematizado según los cánones de representación de la pintura maya, pero si la comparáramos con el corte arquitectónico del Cuarto 35 de la Acrópolis de Ek Balam, podemos observar similitudes (Fig. 26).

En el vaso K8947 los músicos y danzantes están dentro del edificio de la Portada Zoomorfa, este representa una cueva artificial que emula lo natural, situación que también se puede observar en las pinturas de Naj Tunich, donde dentro de la cueva se muestran escenas con este tipo de artistas.<sup>124</sup> Además, Taube<sup>125</sup> menciona que, en la antigüedad, la música era un medio esencial para conjurar a dioses y otros seres sobrenaturales. Por esta razón, suena lógico que esto se lleve a cabo dentro de la Portada Zoomorfa en un ritual privado.

---

<sup>123</sup> Coltman, "A Study of Maya." 24.

<sup>124</sup> Stone, *Images of the Underworld*, 141.

<sup>125</sup> Taube, "Flower Mountain, Concepts of," 78.



Figura 25: fotografía *rollout* del vaso K8947. En la escena se observa un edificio con un Portada Zoomorfa dentro del cual ocurre una escena donde músicos y danzantes se presentan frente a un soberano y un anciano. En la parte superior se ve la imagen original; en el centro, la escena limpia; y en la inferior se observa la extracción de la portada y la banqueta. Tomado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>, edición de la imagen Eduardo Salvador Rodríguez.

En este mismo sentido, en la escena de la vasija K1534 (Fig. 27) se pueden observar dos personajes. El de la izquierda es una criatura fantástica que porta un tambor, mientras que el personaje principal se encuentra a la derecha. Este último tiene atavíos de alto rango, maracas en las manos y está sentado en las tenazas de un gran ciempiés, que representa la entrada o boca del inframundo.<sup>126</sup> En la escena, el personaje antropomorfo realiza el ritual con música, mientras ocupa su lugar liminar en las fauces del inframundo, a la vez que pone su atención hacia el exterior de éste.



Figura 26: comparación entre el gran mascarón del vaso K8947, fotografía *rollout* tomada de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>, y la Portada Zoomorfa del Cuarto 35 de Ek Balam, fotografía y manipulación de imágenes Eduardo Salvador Rodríguez.

En apoyo a mi propuesta de que en la escena del vaso K8947 (Fig. 25) se puede apreciar una Portada Zoomorfa, me referiré a otras dos piezas cerámicas, el llamado Vaso de los Siete Dioses o K2796 (Fig. 28), y el Vaso de los Once Dioses K7750 (Fig. 29). Se considera que ambas imágenes son paralelas y que muestran *instantáneas* míticas de

---

<sup>126</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, agosto de 2021.



dioses reunidos en la corte del inframundo del dios L para establecer el orden en los albores del nuevo ciclo.<sup>127</sup>



Figura 27: fotografía *rollout* del vaso K1534. En la escena se observa un personaje de alto rango sentado en las fauces abiertas de un gran ciempiés, mientras hace música con unas maracas. Su acompañante, a la izquierda, toca un tambor, tomado de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>.

En ambas escenas, el dios L se encuentra sentado sobre un trono de piel de jaguar. A la derecha y debajo de él hay cuatro cabezas de un reptil sin mandíbula, el monstruo Kawak, deidad de la lluvia.<sup>128</sup> Este ser tiene rasgos similares a la criatura del vaso K8947, pero la composición está invertida, dado que la criatura se ubica con la cabeza en lo más bajo de la escena. La acción en el Vaso de los Siete Dioses ocurre dentro de una cueva y pareciera que se trata de una escena palaciega en la que el inframundo es imaginado como un reflejo del plano terrestre, un mundo paralelo al que los reyes mayas y chamanes podían pasar por medio de trances y rituales.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Carl D. Callaway, "Primordial Time and Future Time: Maya Era Day Mythology in the Context of the Tortuguero 2012 Prophecy," *Archaeoastronomy* XXIV (2011), 39. 37-55.

<sup>128</sup> Michael D. Coe, *The Maya Scribe and his World* (Nueva York: The Grolier Club, 1973), 107.

<sup>129</sup> Roberto Romero Sandoval, "El transcurrir del tiempo en el inframundo maya," en *El tiempo de los dioses-tiempo, concepciones de Mesoamérica*, coord. Mercedes de la Garza Camino (México: UNAM-IIFL, 2015), 97.

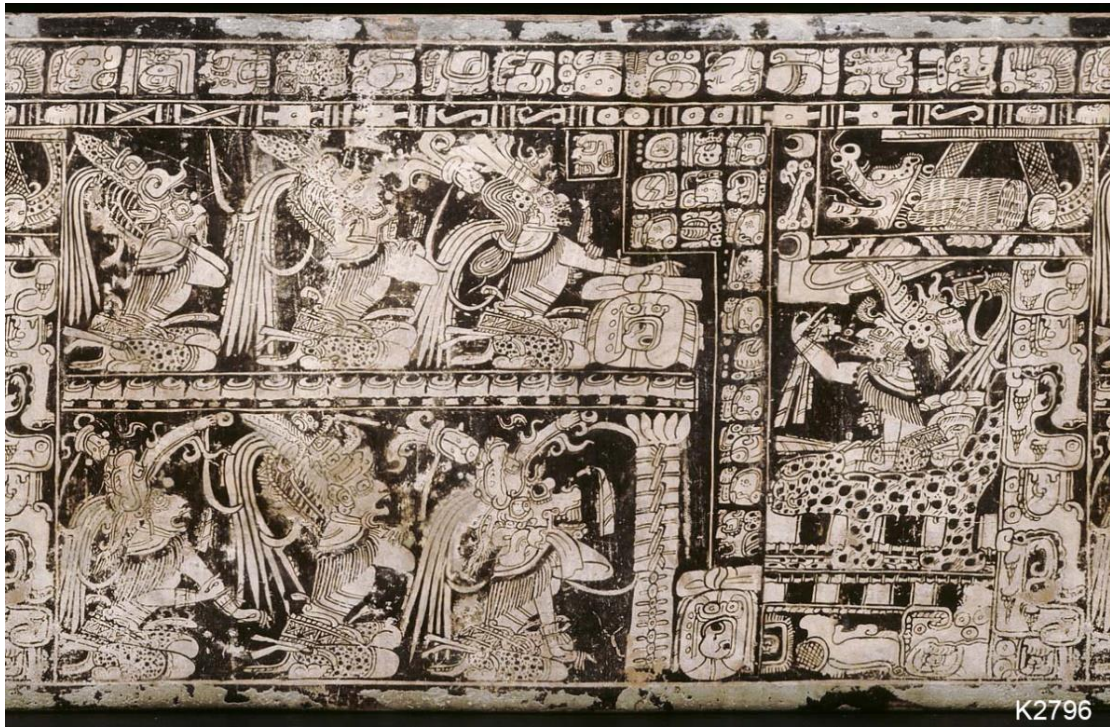


Figura 28: fotografía *rollout* del vaso K2796 o Vaso de los Siete Dioses. En la escena se observa al dios L presidiendo una reunión en un lugar de oscuridad, la deidad está sentada en un trono y bajo este elemento se puede observar una criatura zoomorfa fantástica parecida a la del vaso K8947, aunque invertida, tomado de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>.

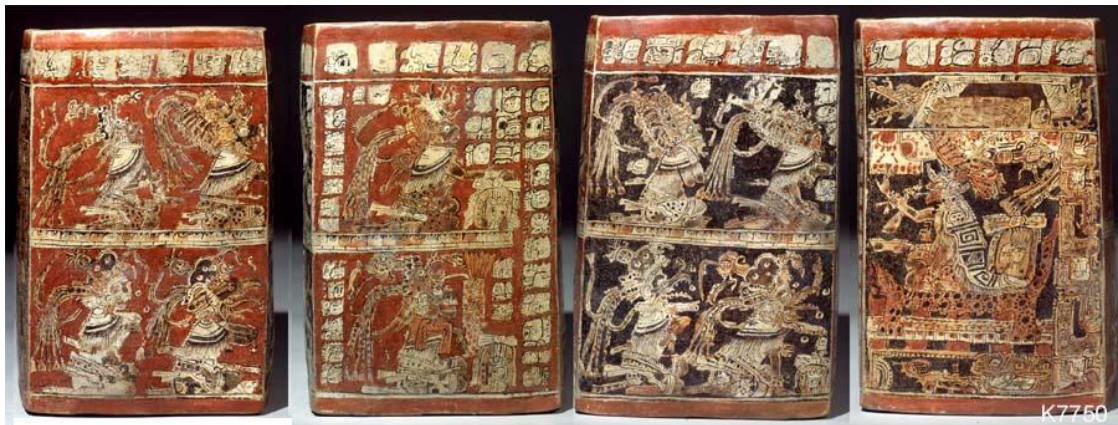


Figura 29: fotografías de los cuatro lados del vaso K7750 o Vaso de los Once Dioses. En la escena se observa al dios L presidiendo una reunión en un lugar de oscuridad, la deidad está sentada en un trono y bajo este elemento se puede observar una criatura zoomorfa fantástica parecida a la del vaso K8947, aunque invertida, tomado de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>.

Al ser el reflejo del mundo exterior y encontrarnos entonces en el “estómago” de la criatura o dentro de la montaña-cueva, que simboliza el inframundo, es acertado que el monstruo esté invertido y tocando el fondo de la escena, pero se debe resaltar que aun así el dios L, el personaje principal, está colocado muy cerca de las fauces invertidas de este ser.



Figura 30: comparación entre las criaturas fantásticas de los vasos K8947, K2796 y K7750. *rollout* tomados de <http://research.mayavase.com/kermaya.html>, manipulado por Eduardo Salvador Rodríguez.

En conclusión, el vaso K8947 es una cueva artificial representada por una criatura serpentina erguida que abarca hasta lo más alto de la escena, es decir, una Portada Zoomorfa dentro de la cual ocurre la acción de los danzantes. Los vasos K2796 y K7750 muestran en la esquina inferior derecha a la misma criatura, pero invertida, ya que la escena ocurre al interior del mundo, sea una cueva o el inframundo (Fig.30). La escena de los danzantes ocurre idílicamente (porque en la realidad no hay mucho espacio en los edificios mayas) dentro de la construcción. Según lo hasta ahora expuesto, el gobernante no podría estar de frente al monstruo en el otro extremo de una plaza, ya que la fórmula no lo permite y la vasija K1534 es una muestra de esto (Fig. 27). Es decir, no se podría desaprovechar la carga simbólica del gran mascarón, pero sí podría haber estado dentro del edificio, presidiendo un ritual privado. De hecho, si observamos todas las portadas zoomorfas, éstas están ubicadas frente a espacios abiertos que tienen la capacidad de albergar a un cierto número de personas. Por lo general, las portadas están ubicadas en plazas, que son un punto neurálgico en las ciudades, ya que el espacio abierto era la base de los conceptos urbanísticos mayas prehispánicos.<sup>130</sup>

<sup>130</sup> En la escala urbana encontramos las monumentales plazas y sus calles, mientras que a nivel residencial el patio se vuelve el centro de la organización de las habitaciones. La plaza es el lugar de reunión de la vida

Como ya se vio, las Portadas Zoomorfas son cuevas artificiales que representan el concepto de la montaña-cueva por medio de un gran mascarón que personifica una criatura fantástica. Después de estudiar algunos ejemplos de este ser en la iconografía maya del Clásico, se puede afirmar que es muy probable que se esté representando descarnado. Es decir, una gran calavera de una criatura híbrida. Este tipo de representaciones ya se han observado en el arte maya; se asocian con monstruos que contienen una figura antropomorfa en sus fauces, como es el caso del Altar U de Copán (Fig. 14) y la lápida funeraria de Pakal, en Palenque (Fig. 13). En algunos casos se hace la comparación al referirse al concepto de montaña-cueva como parte de la tierra que tiene vida propia, es decir, montaña-cabeza, cueva-boca/útero y piedras-huesos.<sup>131</sup>

Con este apartado se termina la revisión del *corpus* reunido para sustentar la idea principal del presente ensayo; sin embargo, queda remarcar que en el periodo Posclásico se suscitaron grandes cambios en el pensamiento maya y en el estilo de representación iconográfica, que se vio influida por el surgimiento de nuevas tradiciones.<sup>132</sup> Todos estos cambios terminan, de alguna manera, con los cánones que predominaron a lo largo del periodo Clásico, pero, aun así, la esencia de las ideas no se perdió. De tal forma que se hace necesario finalizar con una pequeña revisión de lo que sucedió a partir del Posclásico con la montaña-cueva y la figura antropomorfa en sus fauces.

---

social, es donde se pueden realizar las ceremonias con la asistencia de grupos numerosos, de ahí que siempre sea un espacio diseñado con cuidado y es donde se ubican los edificios principales. Geneviève Lucet Lagriffoul, "El urbanismo en Mesoamérica," en *Museo de Sitio Tlatelolco* (México: INAH-UNAM, 2010), 78. 71-82.

<sup>131</sup> James L. Fitzsimmons, *Death and the Classic Maya Kings* (Austin: University of Texas Press, 2009), 18.

<sup>132</sup> Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural," *Arqueología mexicana*, 93 (2017), 60-65.

## La evolución de la montaña-cueva después del periodo Clásico

Aunque no se cuenta con abundantes ejemplos durante el Posclásico, en los códices podemos observar la pervivencia de imágenes de una criatura fantástica abriendo sus grandes fauces donde se ve una figura antropomorfa, aunque cambia su forma de representación.

En los pasajes de los “Números de Serpiente y almanaques de 7 x 260” y en los “Almanaques de los campesinos”<sup>133</sup> del *Códice de Dresde* se pueden observar una serie de imágenes en que una figura antropomorfa se coloca en las fauces de una criatura fantástica (serpiente) o, en algunos casos, se encuentra sobre una oquedad en la tierra que puede contener agua o no. La gran mayoría de estas escenas son protagonizadas por la deidad de la lluvia Chaak<sup>134</sup> y, en algunas ocasiones, por algún animal como un tapir o un conejo.

En los fragmentos de los “Números de serpientes y almanaques de 7 x 260” del *Códice de Dresde* aparecen tres escenas diferentes en las páginas 61, 62 y 69, en las cuales cinco serpientes con el cuerpo ondulado salen de la parte inferior de la lámina y llegan hasta la parte superior de la misma (Figs. 30). Al llegar a la cabeza de los ofidios, éstos se encuentran mirando hacia el cielo mientras abren sus fauces descomunales de donde un personaje emerge. Erik Velásquez García<sup>135</sup> piensa que las ondulaciones de la serpiente representan el movimiento del animal cuando entra y sale del agua, al mismo tiempo también es la estructura ondulante del cosmos, que es señalada por López

---

<sup>133</sup> Erik Velásquez García, “Parte 2. Edición facsimilar *Códice de Dresde*,” *Arqueología mexicana*, Edición especial 72 (2017).

<sup>134</sup> En este ensayo se ha utilizado la ortografía Chaahk para nombrar a esta deidad durante el período Clásico; sin embargo, se escribirá Chaak para las menciones pertenecientes al Posclásico, dado que se piensa que esto es lo correcto para este período. Erik Velásquez, comunicación personal, noviembre de 2021.

<sup>135</sup> Erik Velásquez García, comunicación personal, abril de 2021.

Austin<sup>136</sup> y también es mencionada en el *Ritual de los Bacabes*.<sup>137</sup> En tres de estos ofidios se observa a Chaak emergiendo, ya sea hincado (página 61), con las piernas cruzadas (página 62) o sentado con las piernas flexionadas al frente (página 69), mientras un conejo y un pecarí (páginas 61 y 62) emergen sentados de las fauces de grandes sierpes.<sup>138</sup>



Figura 31: imágenes del *Códice de Dresde* y del *Códice de París* donde se pueden observar figuras antropomorfas saliendo o entrando en las fauces de grandes serpientes y cuerpos de agua, ya sean aguadas o cenotes. Tomado de Velásquez García, “Parte 2. Edición facsimilar *Códice de Dresde*,” 9, 11, 27, 63, 65, 67, 69, 73, y 75 y Bruce Love, *The Paris Codex Handbook for a Maya Priest* (Austin: University of Texas Press, 1994), portada.

En el apartado sobre el “Almanaque de los campesinos” en las páginas 33, 34 y 35, Chaak como protagonista emerge o se sumerge dentro de las fauces de una serpiente, ya que en las tres representaciones tiene parte de su cuerpo dentro de la boca del animal

<sup>136</sup> Alfredo López, “La verticalidad del cosmos.” 212.

<sup>137</sup> Arzápalo Marín, *El ritual de los*, 344.

<sup>138</sup> Velásquez García, “Parte 2. Edición facsimilar,” 8-11 y 25-27.

(Figs. 31). En esta ocasión nuevamente los ofidios están mirando hacia arriba abriendo casi en 180° sus fauces para que entre la deidad. El cuerpo de los reptiles se enrosca formando una circunferencia cuyo interior está pintado de azul. Chaak interactúa con un lugar mítico y acuoso formado por los cuerpos de las serpientes y la forma recuerda a un cenote u ojo de agua.<sup>139</sup>

Esta manera de representar la cabeza de la serpiente mirando hacia arriba con las fauces abiertas recuerda al logograma **SIY**, ‘nacer’, el cual es representado como una iguana virada hacia arriba.<sup>140</sup> Algunos gobernantes emplearon este término dentro de sus nombres y títulos de nobleza. Tal es el caso del señor de Tikal Siy[aj] K’ahk’ o ‘Nacido del Fuego,’ que es escrito en la gran mayoría de los textos empleando un logograma que consiste en la cabeza de un reptil,<sup>141</sup> la posición de la cabeza es la de mirar hacia arriba y abre sus mandíbulas disimuladamente. El otro logograma que completa el nombre hace referencia a las volutas de fuego o humo, que son colocadas a un costado del cráneo del reptil o en sus fauces (Fig. 32). El signo **SIY** representa a un reptil que recuerda mucho a la posición anatómica que guardan las serpientes que observamos en los códices del Posclásico. Esto permite hablar de reminiscencias que sobreviven, además de evidenciar el acto de nacer asociado a criaturas que miran hacia arriba, mientras algo emerge de sus fauces. Esta relación la podemos observar inclusive en las almenas del friso Clásico Temprano de Balamkú (Fig. 12), donde observamos la misma composición, solo que en vez de serpientes son anfibios y lagartos

Finalmente, en las páginas 36, 38 y 39, en un tipo diferente de escena, podemos observar tres representaciones de Chaak de pie en una cavidad subterránea que está

---

<sup>139</sup> Velásquez García, “Parte 2. Edición facsimilar,” 62-67.

<sup>140</sup> Martha J. Macri y Matthew G. Looper, *The New Catalog of Maya Hieroglyphs. Volume 1. The Classic Period Inscriptions* (Norman: University of Oklahoma Press, 2033), 64.

<sup>141</sup> Martin Simon y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas* (México: Planeta, 2002), 30-31.

pintada de azul, simbolizando la presencia de agua y, tal vez, representando una aguada, un cenote o agua subterránea dentro de una cueva (Figs. 31). En la página 36 el dios mira al cielo en una clara actitud de estar emergiendo del agua subterránea, lo cual permite, nuevamente, relacionar la cabeza virada hacia arriba con el nacimiento. Por su parte, la escena de la página 38 pareciera mostrar a la deidad caminando en el agua subterránea, mientras que en la página 39 se sienta sobre la cavidad acuática.<sup>142</sup>



Figura 32: nombre del gobernante Siy[aj] K'ahk', 'Nacido del Fuego,' tomado de Simon y Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. México: Planeta, 2002), 31.

En la página 22 del *Códice de París* se encuentra una escena que se ha propuesto que ocurre en el mundo espiritual<sup>143</sup> y en la cual se observan, en la mitad inferior de la lámina, dos serpientes que ascienden ondulando su cuerpo, mientras cada una de sus cabezas abre las fauces en 180° para contener una figura antropomorfa que tiene las piernas cruzadas. La escena es enmarcada por la banda celeste y los personajes, que dialogan entre sí, son deidades de la muerte, identificados por sus collares de ojos. Estos dioses están a punto de ser comidos por las dos serpientes devoradoras<sup>144</sup> (Fig. 31).

<sup>142</sup> Velásquez García, "Parte 2. Edición facsimilar," 68-69 y 72-75.

<sup>143</sup> Love, *The Paris Codex Handbook*, 82-83.

<sup>144</sup> Love, *The Paris Codex Handbook*, 83.



En este punto es necesario mencionar que en el *Códice de Dresde*, páginas 56-57, como en el *Códice de París*, páginas 23-24, encontramos pasajes donde se pueden observar serpientes devoradoras abriendo sus grandes fauces para tragar o albergar algo, solo que en este caso no es un personaje antropomorfo o animal. Estos ofidios parecieran que engullen la representación de un eclipse y se ha propuesto que la criatura que realiza las acciones es Venus<sup>145</sup> en su advocación monstruosa. En las páginas mencionadas del *Códice de París* no solo se tienen serpientes devoradoras, ya que en la parte media e inferior también se pueden observar aves, felinos, un escorpión y una posible deidad de la muerte, todos dispuestos a tragar el signo de eclipse, aunque hay quien piensa que estos seres son meras influencias no devoradoras.<sup>146</sup>

En la composición de la mayoría de las imágenes mencionadas se observa a la gran serpiente con sus fauces abiertas al máximo y una figura, ya sea Chaak, animales o deidades de la muerte, sentadas y, salvo una o dos escenas, estos personajes no parecen presentar intención de moverse.

En el caso de las Portadas Zoomorfas, éstas no se extinguieron con el periodo Clásico maya. En el Posclásico, hay rastros de estas representaciones muy cercanas al momento de la conquista europea, aunque se trata de templos con una planta circular, como el de Q'uq'umatz en Uxatlán,<sup>147</sup> (Fig. 33a) en los Altos de Guatemala.

Hay, además, otros ejemplos tardíos fuera del área maya, como ocurre con el Cuauhcalli de Malinalco<sup>148</sup> (Fig. 33b). Por otro lado, el cronista fray Juan de Torquemada,<sup>149</sup> en su Libro Octavo, Capítulo XI, describe un edificio similar en el recinto

---

<sup>145</sup> Velásquez García, "Parte 2. Edición facsimilar," 82-85.

<sup>146</sup> Love, *The Paris Codex Handbook*, 93.

<sup>147</sup> Robert M. Carmack, *Evolución del reino quiché* (Guatemala: Piedra Santa, 1979), 269.

<sup>148</sup> Baudez, *Una historia de la*, 81.

<sup>149</sup> "La entrada de este templo tenía la forma y hechura de boca de serpiente feroz y grande, y pintada a la manera que nuestros pintores pintan una boca de infierno, con sus ojos, dientes y colmillos horribles y espantosos. Hubo de los nuestros muchos que, a los principios, entraron a lo interior de este infernal y

sagrado de Tenochtitlan, estructura que estaba asociada al dios del viento Ehécatl Quetzalcóatl.

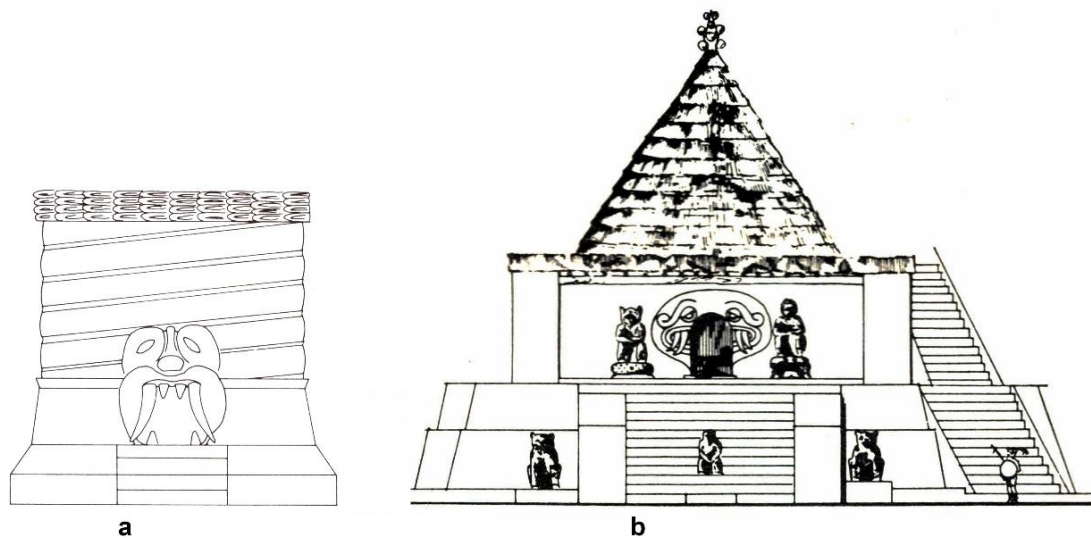


Figura 33: a) reconstrucción del templo de Q'úq'umatz en Uatlán, tomado de Carmack, *Evolución del reino*, 269; b) reconstrucción del Cuauhcalli de Malinalco, tomado de Francisco Arturo Schroeder Cordero, "La arquitectura monolítica en Tezcotzingo y en Malinalco Estado, de México," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 4 (1985):81.

Con la conquista europea se terminaron las representaciones de criaturas fantásticas con personajes antropomorfos en sus fauces; sin embargo, y como ya se señaló en la introducción, el siglo XVI no fue el fin de las criaturas fantásticas que representaban aspectos terrestres y celestes. En este sentido, Erik Velásquez García<sup>150</sup> menciona el caso del Cocodrilo Venado Estrellado, el cual sobrevivió al paso del tiempo y aparece en textos como el *Chilam Balam de Chumayel*, el *Chilam Balam de Tizimín* y el *Códice Pérez*.

A finales del siglo XVII, en las *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa*, el obispo Núñez de la Vega narra, dentro de una recopilación de "execrables maldades," cómo un maestro ha de iniciar a su discípulo en el oficio de hechicero. Para este fin, lo lleva hasta un hormiguero donde una culebra se encarga de sumirlo dentro de

---

caliginoso templo por aquella horrenda y espantosa entrada y testificaron que era el miedo y asombro que les causaba tanto, que temblaban y temían como azogados." Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, volumen 3 (México: UNAM-IIIH, 1976), 218.

<sup>150</sup> Velásquez García, "Una nueva interpretación del," 419.

éste, ahí el discípulo se enfrenta a una gran serpiente que lo devora y lo excreta para así dotarlo del conocimiento e iniciarlo.<sup>151</sup>

En la actualidad, en los altos de Chiapas tienen la creencia de que todas las montañas y cerros tienen dueños, el Señor de la Tierra o del Monte. Cada uno, por así decirlo, es la concreción antropomorfa de la montaña y todos los animales son sus parientes.<sup>152</sup> En Zinacantán, son llamados *Yahval Balamil* y tienen la capacidad de manifestarse en la superficie a través de cualquier cavidad o accidente en la tierra,<sup>153</sup> ya sean manantiales, lagunas o cuevas, poniendo en comunicación al mundo de la superficie con el mundo subterráneo.<sup>154</sup> Para los tzeltales de Cancú, hay una montaña principal o *ch'iibal* en donde habita el *ch'ulel* (una clase de alma).<sup>155</sup> En la actualidad, las cuevas son los principales puntos de comunicación con el otro mundo y los lugares por los que salen vientos y nubes.<sup>156</sup>

Entre los mopanes y kekchís de Belice hay rituales de iniciación que implican que el iniciado debe confrontarse con Kisin (el dios del inframundo), que aparece bajo la forma de una gran serpiente *ochkaan*. El iniciado se presenta desnudo ante un hormiguero

---

<sup>151</sup> “Con esta prevención le lleva en diferentes días al monte, barranca, cueva, milpa u otro lugar oculto donde hace pacto con el Diablo (que ellos llaman concierto a dar palabra) y en algunas provincias usan, para aprender aqeste oficio, de poner al discípulo sobre un hormiguero de hormigas grandes y puesto el maestro encima llama a una culebra pintada de negro, blanco y colorado, que llaman madre de las hormigas la cual sale acompañada de ellas y otras culebras chiquillas, y se van entrando por las coyunturas de las manos, comenzando por la izquierda y saliéndoles por las narices, oídos y coyunturas de la derecha; y la mayor, que es la culebra, dando saltos se le entra y sale por la parte posterior y según van saliendo se van entrando en el hormiguero. Después lo lleva al camino donde sale al encuentro un feroz dragón a modo de serpiente echando fuego por la boca y ojos y abriéndola se traga al tal discípulo y lo vuelve a echar por la parte prepostera del cuerpo, y entonces le dice a su maestro que ya está en señado.” Francisco Núñez de la Vega, *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa*, edición de María del Carmen León de Cázares y Mario Humberto Ruz Sosa, Fuentes para el estudio de la Cultura Maya no. 6 (México: UNAM-IIFL-CEM, 1988), 755.

<sup>152</sup> Pedro Pitarch Ramón, *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 49 y 56.

<sup>153</sup> Evon Z. Vogt, *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969), 302.

<sup>154</sup> Pitarch Ramón, *Ch'ulel: una etnografía de*, 49.

<sup>155</sup> Pitarch Ramón, *Ch'ulel: una etnografía de*, 35.

<sup>156</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 161.

de donde después de tres toques aparece el maestro de brujería bajo la forma de una gran serpiente que a continuación le lame todo el cuerpo y lo traga vivo para, postreramente, excretarlo ya dotado de todos los conocimientos.<sup>157</sup> Algunos autores piensan que la gran boa aparece en sí misma como la serpiente ctónica por medio de la cual los hombres logran la trascendencia y así vincularse con la serpiente bicéfala celeste.<sup>158</sup> La narración sobre este tipo de rituales que implican a una serpiente devoradora y un hormiguero es una creencia que se tiene registrada desde el XVII.<sup>159</sup> De esta manera la *ochkaan* se traga a los iniciados, vomitándolos o excretándolos con una condición superior; un renacimiento apoteósico.

En la tradición oral del poblado de Maxcanú, Yucatán, hay una historia que cuenta que en el laberinto o Satunsat del sitio arqueológico de Oxkintok habita un monstruo. Esta criatura, a veces nombrada como Itzam, en ocasiones es alimentada con hombres y su boca es comparada con una cueva oscura rodeada por colmillos blancos. Dentro de la cueva artificial que es el Satunsat hay en una cámara secreta y, entre llamas, una mesa y tres sillones de oro pulido. Debajo de la mesa se esconde el monstruo.<sup>160</sup>

Como se puede constatar, si bien actualmente no queda rastro de las representaciones visuales de criaturas como el Cocodrilo Venado Estrellado y el Monstruo de la Tierra, *Witz* o cualquiera de sus advocaciones, sí existen reminiscencias en la liturgia y creencias asociadas al culto a los montes y las cavidades subterráneas en las comunidades mayas actuales. La representación del monstruo con un ser humano en

---

<sup>157</sup> John Eric Sidney Thompson, *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, Publication 274, Anthropological Series, vol. XVII, no. 2 (Chicago: Field Museum of History, 1930), 68-69.

<sup>158</sup> de la Garza Camino, *El universo sagrado de*, 303.

<sup>159</sup> Núñez de la Vega, *Constituciones diocesanas del obispado*, 755.

<sup>160</sup> Ascensión Amador Naranjo, "El origen del mundo en Oxkintok," en *Oxkintok 2, Misión Arqueológica de España en México, Proyecto Oxkintok*, ed. Miguel Rivera Dorado (Madrid: Comisión Nacional para la Conmemoración del Quinto Centenario-Ministerio de Cultura, 1989), 160-161.

sus fauces se originó con el culto a las cuevas y las montañas naturales y, de cierta manera, después de la conquista se regresó a ese mismo punto.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de este ensayo se ha visto que el culto a la montaña-cueva, que llevó a representar a estas entidades como una gran criatura fantástica monstruosa en su inconmensurabilidad, tuvo que nacer forzosamente en cuevas y en montañas naturales. La adaptación de las cuevas de Mayehal Xheton<sup>161</sup> (Fig. 4), en Belice, o la de Oxtotitlan<sup>162</sup> (Fig. 5), en Guerrero, donde se modifica lo natural para crear un gran escenario, son ejemplos de los orígenes de esta creencia. Con el tiempo, las bocas de las cuevas se volverían las fauces de un monstruo y éste llevaría o traería esencias, fuerzas o personajes desde el interior de la tierra, volviéndose medios de comunicación entre mundos.

El culto a la montaña y la cueva empleó avatares terrestres monstruosos como *Witz*<sup>163</sup> y *Kawak*,<sup>164</sup> que compartieron el uso de sus grandes fauces para albergar a hombres y dioses con otras entidades de la religión maya, como las que tenían relación con el Sol, Venus, el cielo, el tiempo y el calendario. Seres fantásticos como el Cocodrilo Venado Estrellado<sup>165</sup> compartirían advocaciones y características terrestres con las criaturas que representan la montaña-cueva.

Estos monstruos no pueden ser domados, solo se puede aceptar su embate y convivir con ellos. Únicamente unos pocos elegidos pueden sobrevivir a ser devorados o regurgitados por estos seres, proeza que se registra desde el Preclásico en los altares olmecas, los relieves de Chalcatzingo (Figs. 8 y 9) o en los monumentos de Izapa (Fig.

---

<sup>161</sup> Prufer, "Shaman, Caves, and the" 199.

<sup>162</sup> Grove, *Los murales de la*.

<sup>163</sup> Stone y Zender, *Reading the Maya Art*, 139.

<sup>164</sup> Velásquez García, "Una nueva interpretación del," 433.

<sup>165</sup> Velásquez García, "Una nueva interpretación del," 419-420.

10). Esta gesta estaría reservada para deidades como Chaahk,<sup>166</sup> el dios del maíz o sus agentes,<sup>167</sup> el Dios Jaguar del Inframundo,<sup>168</sup> el dios L y otras deidades de la muerte.<sup>169</sup> También habrían conseguido esa distinción soberanos sobresalientes del pasado o héroes como K'ihnich Janaab' Pakal I en su lápida mortuoria en Palenque (Fig. 13), Xul Cielo [Chan Tiliw(?) Yopaat] en el Zoomorfo P de Quiriguá (Fig. 15),<sup>170</sup> los señores en el friso de Balamkú (Fig. 12) o en el Altar U de Copán (Fig. 14). Pero también algunos gobernantes que aparentan estar en funciones como el de la Estela 5 de Piedras Negras (Fig. 16), o los representados en los vasos K8526, K8655 y K8734 (Figs. 18, 19 y 20), que contienen escenas cortesanas.<sup>171</sup>

De este modo, queda claro que la representación de un cuerpo humano en las fauces de la criatura que personifica la montaña-cueva tiene sus orígenes en el Preclásico, alcanza su esplendor en el Clásico Tardío y continúa, aunque modificada, durante el Posclásico. Tras la conquista, no se conocen representaciones de esta criatura, pero aparece como personaje en algunos textos y en mitos orales.

Aunque los personajes siempre están en las fauces, propongo que habría dos tipos de representaciones. Las primeras serían cuando éstos están en medio de un viaje y son capturados justo en el momento intermedio, es decir, en el portal formado por las

---

<sup>166</sup> Como se puede ver en el Vaso K530, en los pasajes de Números de Serpiente y Almanaque de los Campesinos del *Códice Dresde*.

<sup>167</sup> El mural norte sub-1 de San Bartolo.

<sup>168</sup> El vaso inciso de Mundo Perdido de Tikal.

<sup>169</sup> Los vasos de los siete y once dioses (de manera inversa), el *Códice de París*.

<sup>170</sup> Pensando en estos dos ejemplos de Palenque y Quiriguá, Erik Velásquez García propone que es posible que la boca del Cocodrilo Venado Estelar represente las fauces que engullen en el poniente (*ochk'in*, 'entrada del sol'), mientras que la Insignia Cuatripartita represente el portal de donde emergen los astros y los ancestros que suben al cielo por el oriente (*elk'in*, 'salida del sol'). De este modo, la imagen del Zoomorfo P representaría el *ochk'in*, mientras que la de la lápida de Pakal representaría el *elk'in*. Erik Velásquez García, comunicación personal, agosto de 2021.

<sup>171</sup> Roberto Romero Sandoval piensa que las escenas cortesanas del inframundo son una proyección de las cortes mayas del Clásico o de la corte de Q'umark'aj. Roberto Romero, "El transcurrir del tiempo," 97-98.

mandíbulas. La segunda intención sería representarlos en un lugar fijo, normalmente sentados, en el cruce entre ambos mundos fungiendo como nexos.

Entre las representaciones del primer tipo, se encuentra la de la lápida de K'ihnich Janaab' Pakal I (Fig. 13), donde el gobernante aparece renaciendo en camino de ascender al cielo, siendo una imagen de su triunfo sobre la muerte. Sin embargo, en mi opinión, para los mayas fue de suma importancia representar a este soberano en el momento del cruce, en un estado liminar entre la vida y la muerte y no en el momento en que llega al cielo. Por esta razón, Pakal aparece en las fauces de la criatura fantástica y su posición no refleja un desplazamiento.

Se ha demostrado que los personajes que están sentados lo hacen en una especie de trono fantástico, desde donde se preside con una gran carga de poder y simbolismo. Los tronos en forma de fauces de serpiente de los vasos K8526, K8655 y K8734 (Figs. 18, 19 y 20) muestran la importancia que tenía para los soberanos el colocarse en una mandíbula abatida de una serpiente fantástica, de la misma forma que ocurre en el Altar U de Copán (Fig. 14), otro trono serpentino. Esta idea, como ya se vio, la podemos encontrar en otros monumentos mayas como el Zoomorfo P de Quiriguá (Fig. 15) y en el friso de Balamkú (Fig. 12). Pienso que por esta razón algunas portadas zoomorfas tienen una mandíbula abatida erizada con colmillos y que estas plataformas pudieron funcionar como tronos ocasionales.

En las Portadas Zoomorfas se representó a los monstruos Kawak y Witz, y posiblemente en algunos casos a advocaciones del Monstruo de la Tierra,<sup>172</sup> con

---

<sup>172</sup> Pienso que la posición y ubicación de las Portadas Zoomorfas podría decirnos mucho de la identidad de la criatura que representan. Algunos casos de portadas como la de la Pirámide del Adivino de Uxmal podrían estar aludiendo a una cueva celeste, seguramente relacionada de alguna forma con el Monstruo Cósmico o alguna de sus advocaciones como el Cocodrilo Venado Estrellado o el Monstruo de la Tierra. Sin embargo, solo un estudio más profundo nos podrá acercar a la identidad de estos seres.

arquitectura y escultura adosada para ser empleados litúrgica y políticamente gracias al impacto visual que debieron causar. Teniendo en cuenta lo anterior, el personaje que presidía en el umbral de las fauces de la portada zoomorfa era el de más alto rango y era el contacto entre los dos mundos, el cual decidía quién o qué cruzaba el portal.

Los dirigentes de estas sociedades mayas llegaron a sacar el mayor provecho de la imagen de la montaña-cueva creada a partir del empleo de la arquitectura, la escultura y, muy probablemente, la pintura. Por lo tanto, lo que sucedía en el interior de estos edificios tenía un carácter muy importante, mientras que lo que acontecía en el exterior, frente al gran mascarón, estaba revestido de una sacralidad teatral, que era empleada por los gobernantes en la relación con su pueblo. Esto se habría conseguido a través de ceremonias que podrían abordar la personificación ritual de una deidad como el *ub'aahil a'n*,<sup>173</sup> en las cuales el escenario fantástico sería un apoyo para la liturgia. De esta forma, la Portada Zoomorfa es una solución arquitectónica a la necesidad de representación y apropiación del mundo y de los mitos por parte de una comunidad maya determinada y, por tanto, cada población le daba una solución propia.

Geneviève Lucet<sup>174</sup> menciona que no debe sorprender que el origen de las ciudades prehispánicas esté siempre ligado a leyendas y mitos que buscan dar un sentido cósmico a su existencia, son una mitología que fortalece a la población misma y pasa a ser un aspecto atractivo para otras poblaciones. Este atractivo explicaría la acción de, por

---

<sup>173</sup> El ritual de personificación es un fenómeno religioso universal y consiste en la encarnación, a través de la posesión, de un dios o ser sobrenatural en el cuerpo de una persona. En algunos casos, la posesión anulaba la personalidad del *personificador*, pero en otros se mantenía. Esta era la forma en que los seres humanos podían interactuar directamente con entidades importantes y poderosas del mundo sobrenatural, ya fueran dioses o entidades de otra categoría, como, por ejemplo, ancestros venerados. Macarena Soledad López Oliva, "Las personificaciones de (*'ub'aahil 'a'n*) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del Clásico" (tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2018), 928.

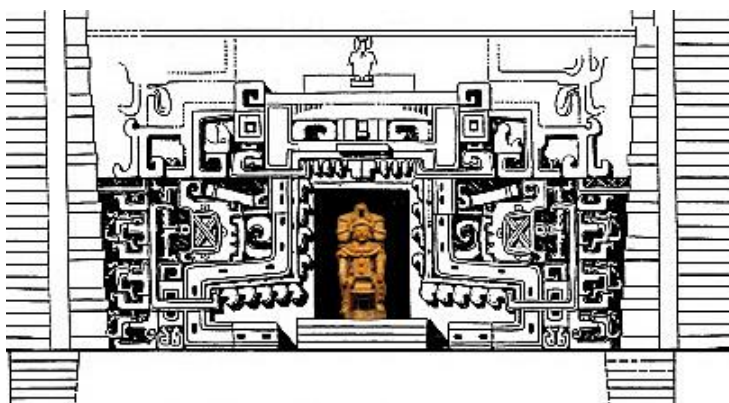
<sup>174</sup> Lucet Lagriffoul, "El Urbanismo," 79.



un lado, compartir e imitar formas de representación y, por otro, de diferenciarse a través de ellas.

La composición de las Portadas Zoomorfas se ve desde la Montaña Florida de San Bartolo (Fig. 11). En esta representación hay una doble comisura marcada por las volutas o colmillos curvos; la superior pertenece a la montaña y la inferior a la cueva. Si se pudiera desdoblar esta montaña-cueva para verla de frente, se podría apreciar una configuración temprana de estas portadas.

Es importante destacar que cuando se estudian las Portadas Zoomorfas hoy en día seguramente falta un elemento fundamental, es decir, la persona que se habría colocado en las fauces del mascarón en ciertos eventos o rituales, sin la cual la portada está incompleta y no se puede entender. En una analogía tomada del cristianismo, es como tener la cruz sola sin la presencia de Cristo. Cuando no está presente en ella, las personas familiarizadas con esa representación saben que ahí debería estar un cuerpo humano.<sup>175</sup> Dada la evidencia recabada en los vasos y monumento revisados, lo mismo debió ocurrir en las Portadas Zoomorfas, donde el gran mascarón con sus fauces abiertas nos dice que ahí falta una figura antropomorfa, es decir, el gobernante, ancestro, deidad o persona de alto rango (Fig. 34).



<sup>175</sup> Siguiendo con las analogías cristianas, Erik Velásquez propone que es equivalente a tener el altar en una iglesia sin el sacerdote. Erik Velásquez García, comunicación personal, noviembre de 2021.

Figura 34: dibujo de la Portada Zoomorfa de Hormiguero con el gobernante, dibujo tomado de Andrews, *Pyramids and Palaces*. Lámina extraíble, fotografía y manipulación de imagen por Eduardo Salvador Rodríguez.

El concepto de los monstruos terrestres y celestes con sus implicaciones simbólicas fue de gran importancia para los mayas y, en general, para los pueblos de Mesoamérica. La representación de una figura antropomorfa en sus fauces es una imagen que perduró en el imaginario de los mayas como una fórmula que sobrevive al paso del tiempo, formando parte del *núcleo duro* de sus creencias.

Estas escenas debieron de estar dedicadas, en un principio, a que fueran protagonizadas por héroes, ancestros míticos, fundadores de linajes o deidades. Con el tiempo esto se fue diversificando y gobernantes sobresalientes (históricos) fueron representados en las fauces del monstruo por parte de sus descendientes. Estos personajes se encontraban en viajes complejos entre las diferentes regiones del mundo. En este punto, la criatura había evolucionado y en algunos casos, mediante invocación, funcionaba como medio de comunicación y transporte para deidades, ancestros y seres míticos.

Los grandes señores debieron ver la importancia que cobraban los humanos cuando eran representados en las fauces del monstruo y decidieron emplearlas. Las imágenes se volvieron una forma reforzar los mensajes de autoridad de gobernantes y dinastías. Seguramente, en un primer momento, los soberanos en funciones fueron retratados sentados en escenas donde usaban de trono a la criatura que representaba la montaña-cueva. Estas primeras versiones pudieron tener tronos o palanquines de un material perecedero. Posteriormente, estas escenas serían llevadas a la masividad con la arquitectura y la escultura adosada, donde las imágenes mitológicas cobraban vida y ahora el acto performativo giraría en torno al gobernante en turno, que estaría en conexión con las diferentes regiones de su mundo. Con la caída de los grandes reinos del periodo

Clásico pareciera que este derecho fue de nueva cuenta restringido a las deidades y seres mitológicos, aunque se tienen registradas Portadas Zoomorfas incluso hacia final del Posclásico.

En conclusión, en las diversas representaciones de la montaña-cueva el énfasis está puesto en la mediación entre el exterior y el interior, llevado a cabo por un personaje ya sea humano o divino. Es por esto que dicho personaje aparece en las fauces (en el umbral) y en posiciones más bien estáticas. Por otro lado, se ha demostrado que las Portadas Zoomorfas son otra manera de representar esta idea, si tenemos en cuenta que falta el actor que ejecuta la ceremonia, porque éste era interpretado por un hombre de carne hueso.

## **Bibliografía**

Amador Naranjo, Ascensión. “El origen del mundo en Oxkintok.” En *Oxkintok 2, Misión Arqueológica de España en México, Proyecto Oxkintok*, editado por Miguel Rivera Dorado, 157-171. Madrid: Comisión Nacional para la Conmemoración del Quinto Centenario-Ministerio de Cultura, 1989.

Andrews, George F. *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks. The Golden Age of Maya Architecture. Architecture of the Río Bec Region and Miscellaneous Subjects*, vol. III. Lancaster: Labyrinthos, 1998.

Andrews, George F. “La arquitectura de Río Bec. Un estudio de contrastes.” En *Arquitectura e ideología de los antiguos mayas. Memoria de la segunda mesa redonda de Palenque*, editado por Silvia Trejo, 109-157. México: Conaculta-INAH, 2000.

Angulo Villaseñor, Jorge. “The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis.” En *Ancient Chalcatzingo*, editado por David C. Grove, 132-158. Austin: University of Texas Press, 1987.

- Angulo Villaseñor, Jorge. "Origen mítico de las fachadas zoomorfas de Río Bec." *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 12 (1991): 22-33.
- Arzápalo Marín, Ramón. *El ritual de los Bacabes. Edición facsimilar con transcripción rítmica, traducción, notas, índice, glosario y cómputos estadísticos*. Fuentes para el estudio de la Cultura Maya. 5. México: UNAM-IIFL-CEM, 1987.
- Bassie-Sweet, Karen. *From the Mouth of the Dark Cave. Commemorative Sculpture of Late Classic Maya*. Norman-Londres: University of Oklahoma Press, 1991.
- Baudez, Claude-François. "La Casa de los Cuatro Reyes de Balamkú." *Arqueología Mexicana*, 18 (1996): 36-41.
- Baudez, Claude-François. *Maya Sculpture of Copán, The Iconography*. Norman y Londres: University of Oklahoma Press, 1994.
- Baudez, Claude-François. *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. México: UNAM-IIA-CEMCA, 2002.
- Brady, James E. "An Investigation of Maya Ritual Cave Use with Special Reference to Naj Tunich, Petén, Guatemala." Tesis de doctorado, Los Ángeles: California State University, 1989.
- Callaway, Carl D. "Primordial Time and Future Time: Maya Era Day Mythology in the Context of the Tortuguero 2012 Prophecy." *Archaeoastronomy* XXIV (2011): 37-55.
- Campiani, Arianna. "El entorno construido y su capacidad comunicativa: las ciudades mayas de Chinikihá y Palenque en el Clásico Tardío." En *Culturas visuales indígenas y las practicas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, editado por Sanja Savkić y Hannah Baader. Estudios Indiana 13, 165-189. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, 2019.
- Carmack, Robert M. *Evolución del reino quiché*. Guatemala: Piedra Santa, 1979.

- Carrasco Vargas, Ramón. “La consolidación como perspectiva en la conservación del patrimonio cultural: restauración en Hochob, Dzibilnocac y Chicanná, Campeche.” *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 3 (1985): 34-40.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Art and Myth of the Ancient Maya*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2017.
- Coe, Michael D. *The Maya Scribe and his World*. Nueva York: The Grolier Club, 1973.
- Coltman, Jeremi D. “A Study of Maya Classic Cave Iconography.” Tesis de Maestría, Los Ángeles: California State University, 2014.
- Cyphers, Ann. “Los olmecas y sus esferas de interacción.” En *Olmecas*, editado por María Teresa Uriarte, 25-78. Milán: Jaca Book-UNAM, 2018.
- Escalante Gonzalbo, Pablo y Saeko Yanagisawa. “Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural.” *Arqueología mexicana*, 93 (2017): 60-65.
- Fitzsimmons, James L. *Death and the Classic Maya Kings*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker. *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. Nueva York: William Morrow, Inc., 1993.
- Fuente, Beatriz de la. *Escultura monumental olmeca, catalogo*, Cuadernos de Historia del Arte. México: UNAM-IIE, 1973.
- Fuente, Beatriz de la. *Los hombres de piedra, escultura olmeca*. México: UNAM-IIE, 1977.
- Fuente, Beatriz de la. *Obras. Tomo 4, El arte olmeca, escultura monumental olmeca, catálogo*. México: Colegio Nacional, 2007.
- García Barrios, Ana. “Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos.” Tesis de Doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

- Garza Camino, Mercedes de la. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM-CEM, 2003 [1984].
- Gendrop, Paul. *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*. México: UNAM-División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura 1983.
- Gendrop, Paul. *Diccionario de arquitectura mesoamericana*. México: Trillas, 2007.
- Grove, David C. *Los murales de la cueva de Oxtotitlán Acatlán Guerrero*. Serie Investigaciones 23. México: INAH, 1970.
- Grove, David C. *Chalcatzingo Excavations on the Olmec Frontier*. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- Grove, David C. y Jorge Angulo Villaseñor, “A Catalog and Description of Chalcatzingo’s Monuments.” En *Ancient Chalcatzingo*, editado por David C. Grove, 114-131. Austin: University of Texas Press, 1987.
- Inomata, Takeshi. “Plazas, Performers, and Spectator, Political Theaters of Classic Maya.” *Current Anthropology*, vol. 47, no. 5, 805-842, octubre de 2006.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso y Andrés Ciudad Ruiz. “Migraciones y llegadas: mito, historia y propaganda en los relatos mayas prehispánicos en las tierras bajas.” En *Diásporas, migraciones y exilios en el mundo maya*, editado por Mario Humberto Ruz, Joan García Targa y Andrés Ciudad Ruiz, 57-78. Mérida: UNAM-Cepheis-Sociedad Española de Estudios Mayas, 2009.
- Limón Olvera, Silvia. *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica*. México: Conaculta, 1990.
- Looper, Matthew G. *Quiriguá A Guide to an Ancient Maya City*. Guatemala: Editorial Antigua S. A., 2007.
- López Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- López Austin, Alfredo y Leonardo López Lujan. *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México: INAH-UNAM-IIA, 2011.
- López Austin, Alfredo. “La verticalidad del cosmos,” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 52, 119-150. 2016.
- López Oliva, Macarena Soledad. “Las personificaciones de (?ub’aahil ?a?n) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del Clásico.” Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2018.
- Love, Bruce. *The Paris Codex Handbook for a Maya Priest*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Lowe, Gareth W., Thomas A. Lee, Jr. y Eduardo Martínez Espinoza. *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos*. Fundación arqueológica Nuevo Mundo núm. 31. Libros de Chiapas, Temas representativos. Tuxtla Gutiérrez: New World Archaeological Foundation-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2001.
- Lucet Lagriffoul, Geneviève. “El Urbanismo en Mesoamérica.” En *Museo de Sitio Tlatelolco*, 71-82. México: INAH-UNAM, 2010.
- Marroquín, Elizabeth. *Quiriguá, Patrimonio de la Humanidad*. Guatemala: Ediciones Papiro, S. A., 2010.
- Martos López, Luis Alberto. *Espacios sagrados espacios profanos, cuevas mayas del centro-oriente de Yucatán*. México: INAH, 2015.
- Martin, Simon y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas, La primera historia de las dinastías mayas*. México: Planeta, 2002.
- Matos Moctezuma, Eduardo. “¿Un astronauta en Palenque?”. *Arqueología Mexicana* 121 (2013), 88-89.

- Macri, Martha J. y Matthew G. Looper. *The New Catalog of Maya Hieroglyphs. Volume 1. The Classic Period Inscriptions*. Norman: University of Oklahoma Press, 2033.
- Norman, V. Garth. *Izapa Sculpture. Part 1: Album*, Papers of the New World Archaeological Foundation Number Thirty. Provo: New World Archaeological Foundation, 1973.
- Norman, V. Garth. *Izapa Sculpture. Part 2: Text*, Papers of the New World Archaeological Foundation Number Thirty. Provo: New World Archaeological Foundation, 1976.
- Núñez de la Vega, Francisco. *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa*. Edición de María del Carmen León de Cázares y Mario Humberto Ruz Sosa. Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya no. 6. México: UNAM-IIFL-CEM, 1988.
- Piña Chan, Román. *Los olmecas antiguos*. México: Editora del Sureste, S. de R.L., 1982.
- Piña Chan, Román. *Los olmecas, la cultura madre*. Milán: Lunwerg Editores, S. A., 1990.
- Pitarch Ramón, Pedro. *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Prufer, Keith M. "Shaman, Caves, and the Roles of Ritual Specialist in Maya Society." En *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave use*, editado por James E. Brady y Keith M. Prufer. 186-222. Austin: University of Texas Press, 2005.



- Romero Sandoval, Roberto. “El transcurrir del tiempo en el inframundo maya.” En *El tiempo de los dioses-tiempo, concepciones de Mesoamérica*, coordinado por Mercedes de la Garza Camino, 91-108. México: UNAM-CEM, 2015.
- Romero Sandoval, Roberto. *El inframundo de los antiguos mayas*. México, UNAM- IIF, 2017.
- Salazar Lama, Daniel. “Los señores mayas y la creación de episodios míticos en los programas escultóricos integrados en la arquitectura.” *Estudios de Cultura Maya* XLIX (2017): 165-199.
- Salazar Lama, Daniel. “Escultura integrada en la arquitectura maya: tradición y retórica en la representación de los gobernantes (400 A.E.C – 600 E.C 363).” Tesis doctoral, México: Universidad Autónoma de México-Posgrado en Estudios Mesoamericanos 2019.
- Saturno, William A., Karl A. Taube, David S. Stuart y Heather Hurts. “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: el mural norte,” *Res. Ancient America* 7 (2005): 1-71.
- Schávelzon, Daniel. “Temples, Caves, or Monsters? Notes on Zoomorphic Façades in Pre-Hispanic Architecture.” En *Third Palenque Round Table, 1978*, editado por M. G. Robertson, 151-162. Austin-Londres: University of Texas Press, 1980.
- Schávelzon, Daniel. “Templos, cuevas o monstruos. Notas sobre las fachadas zoomorfas en la arquitectura prehispánica.” Ediciones de la *Revista Punto de partida* 15 (1978).
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller. *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986.
- Schele, Linda y Peter L. Mathews, *The Codex of the Kings. The Language of seven sacred Maya Temples and Tombs*. Nueva York: Scribner, 1998.

- Schele, Linda. "The Iconography of Maya Architectural Façades during the Late Classic Period." En *Functions and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen D. Houston, 479-517. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.
- Schroeder Cordero, Francisco Arturo. "La arquitectura monolítica en Tezcotzingo y en Malinalco Estado de México." *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 4 (1985): 64-88.
- Stone, Andrea J. *Images of the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Stone, Andrea J. y Marc Zender. *Reading the Maya Art. A Hieroglyphic Guide to the Ancient Maya Painting and Sculpture*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- Stuart, David S. *Comentarios sobre las inscripciones del Templo XIX de Palenque*. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005.
- Stuart, David S. y George E. Stuart. *Palenque Eternal City of the Maya*. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- Taube, Karl A. "The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual." En *The Maya Vase Book, A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases by Justin Kerr Vol. 4*. Editado por Barbara Kerr y Justin Kerr, 650-685. Nueva York: Kerr Associates, 1994.
- Taube, Karl A. "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise Among the Classic Maya." *Anthropology and aesthetics* Res 45 (2004): 69-98.
- Taube, Karl A. "Maws of the Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion." En *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María

- Josefa Iglesias de León, 405-442. México: Sociedad Española de Estudios Mayas UNAM-IIFL-CEM, 2005.
- Taube, Karl Andreas. "Itzam Cab Ain: Caimans, Cosmology, and Calendrics in Postclassic Yucatán." En *Studies in Ancient Mesoamerican Art and Architecture: Selected Works by Karl Andreas Taube*, 108-117. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, [1989] 2018.
- Thompson, John Eric Sidney. *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, Publication 274, Anthropological Series, vol. XVII, no. 2. Chicago: Field Museum of History, 1930.
- Thompson, John Eric Sidney. *Maya History and Religion*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.
- Tokovinine, Alexandre. *Place and Identity in Classic Maya Narratives*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology number 37. Washington: Trustees for Harvard University, 2013.
- Torquemada, fray Juan de. *Monarquía Indiana*, volumen 3. Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 5. México: UNAM-IIH, 1976.
- Valencia Rivera, Rogelio y Hugo García Capistrán, "In the Place of the Mist: Analyzing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective." En *Acta Mesoamericana Volumen 26. Maya in a Mesoamerica Context: Comparative Approaches to Maya studies*, editado por Jesper Nielsen, Christophe Helmke y Rosa-Maria Worm Dando, 35-50. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2013.
- Velásquez García, Erik. "Una nueva interpretación del Monstruo cósmico maya." En *Arte y Ciencia XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Peter Krieger, 419-457. México: UNAM-IIIE, 2002.

Velásquez García, Erik. “El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán cósmico.” *PARI Journal* vol.7, núm. 1 (2006): 1-10.

Velásquez García, Erik. “Parte 2. Edición facsimilar *Códice de Dresde*.” *Arqueología mexicana*. Edición especial 72 (2017).

Vogt, Evon Z. *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

Vogt, Evon Z. y David Stuart. “Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya.” En *In the Maw of the Earth Monster. Mesoamerican Ritual Cave use*, editado por James E. Brady y Keith M. Prufer, 155-185. Austin: University of Texas Press, 2005.

<http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>