



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL DIOS N ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA: CONFLUENCIAS Y DONES EN EL
SER TELÚRICO DE UNA DEIDAD ANCIANA.

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

PRESENTA:
DELONIS ESCALANTE RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. ÉRIK VELÁSQUEZ GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
LIC. LETICIA STAINES CICERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. MARÍA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. , MAYO DE 2017



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.

A la memoria de mis padres
A los artistas mayas de ayer y hoy

Agradecimientos

A mis hermanos de viaje y de la vida, por hacerme disfrutar la magia sutil del presente. Somos fragmentos no totales sino aprendemos a ser juntos. A mis padres que están en mí. A mis perritas Lily y Chuchi, por tanta ternura y a mis parientes gatos. A mis maestros cubanos de licenciatura, que cultivaban la excelencia y la madurez de criterio. A todos los amigos mexicanos dentro y fuera de la academia, por el aprendizaje, la familiaridad y el cariño. A todas las personas que en esta aventura de hacer una tesis han contribuido a que las ideas lluevan y den frutos.

Agradezco a CONACyT por la oportunidad de dedicarme a tiempo completo a algo que he hecho con gusto casi toda mi vida: estudiar. El poder sumergirme en una investigación de maestría fue un sueño hecho realidad, un proceso enriquecedor y una apertura de múltiples caminos. A la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, por la eficiencia y dedicación de sus integrantes. Ellos mueven los hilos que nos mantienen a todos en órbita. Al personal de las bibliotecas Justino Fernández del IIE y Rubén Bonifaz Nuño del IIF, por su buena disposición y amabilidad. A la UNAM, por ser un oasis.

A José Barreiro, por hacerme ver Guatemala a través de sus ojos y su experiencia; por abrirme la puerta de una bodega cargada de tesoros prehispánicos, porque pude llegar lejos y nutrirme de las culturas antiguas de América y del mundo. A Isa, por ser la luz en un camino nocturno, por su atinada conducción, sus esclarecedores consejos y su amistad. A Deborah Dorotinsky Alperstein por su liderazgo, su capacidad de integración y por ser una mente inquieta. Gracias a México, tierra de fuertes contrastes, donde me sentí en casa desde el primer día y donde entre el desgarró y la belleza, surgen posibilidades sorprendentes. Gracias a la oportunidad de ver culturas indígenas vivas y en pie, creciendo como flores delicadas y decididas en medio de la barbarie; han sido inspiración y sentido en esta búsqueda. Gracias a las fuerzas sutiles que nos acompañan, a la naturaleza que nos mantiene cada día. Gracias a la vida que me ha dado tanto.

Contenido

Introducción. Preludio del dios anciano	1
Capítulo 1. Sobre el <i>corpus</i> y herramientas metodológicas	13
<i>CORPUS</i>	14
Modelos de trabajo	20
Condicionantes en el estudio del acervo prehispánico y herramientas de la filosofía del arte ...	28
Capítulo 2: El Dios N y el entramado del mundo	32
El Agua y la Tierra	33
Los anfibios, la lluvia y el 'Anjel.....	48
El Dios N como <i>axis mundi</i> : una función de sostén que apunta a lo alto	58
Capítulo 3. El dios anciano y los dones culturales	69
Pintando la escritura	70
Un ritual de la Tierra	82
Conclusión	90
Bibliografía	93

Introducción. Preludio del dios anciano



Fig. 1. El Dios N se asoma sonriente en su caracol. Cerámica del Clásico Tardío (600-909 d.C). Isla de Jaina, Campeche, México. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Citlali Rodríguez Venegas.

Entre las divinidades que habitan el arte maya del período Clásico (250-909 d.C.) y que pululan en la cerámica, la pintura mural o los relieves que pertenecen a monumentos de antiguas ciudades mayas, encontramos cuatro dioses mayores que se presentan como viejos. 'Itzamna', deidad suprema que puede manifestarse como ave o inmenso reptil bicéfalo, cuya advocación antropomorfa consiste en un dios viejo con ojos inmensos y un medallón en la frente con el signo *ahk'ab*, 'noche', 'oscuridad',¹ identificado como el Dios D por Paul Schellhas.² Tenemos a Chaahk, el Dios B, deidad del trueno y la lluvia; del mismo modo al Dios L, entidad del Inframundo, deidad del comercio, que suele portar un sombrero de ala ancha donde se posa un ave. Puede vérselo ataviado con una larga manta sobre los hombros y en ocasiones fumando un cigarro o pipa. Estrechamente vinculado a estas figuras encontramos al Dios N, divinidad terrenal y del medio acuático, razón de estas páginas.³

Sus apariciones son muy variadas, en ocasiones se presenta como viejecillo que emerge de una concha de caracol (fig.1), se le puede ver dentro de un caparazón de tortuga (fig.2), o bien como parte de una flor (fig.3). En los tres casos, la deidad aparece como figura pequeña, que cabe en una arácea azul o se ve a sus anchas en un caracol. No se muestra totalmente y pertenece más bien a ese espacio interior. Como molusco y tortuga es una criatura de la tierra

¹ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 98.

² Schellhas realizó un compendio de deidades mayas a partir de tres de los cuatro códices que se han conservado del Posclásico y, al no tener certeza acerca de sus nombres propios, los bautizó según las letras del abecedario. Así, encontramos que el Dios A quedó fijado como la deidad de la muerte y la Diosa I, como la Diosa joven de la Luna.

Paul Schellhas, *Representation of Deities of the Maya Manuscripts. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* vol. 4, núm. 1 (Cambridge: Peabody Museum, 1904).

³ Rocío García Valgañón, a partir de la lista de Paul Schellhas, hace un conteo de 9 dioses que tienen alguna aspectación de anciano. Entre estos, figura K'in Ajaw, 'Señor Solar', que tiene una advocación joven, pero se manifiesta como viejo cuando desciende hacia el oeste. Está el Dios Jaguar del Inframundo, aspecto del Sol en su periplo nocturno y otros como el Dios M, con nariz de Pinocho, boca pintada de rojo, labio inferior colgante, que se relaciona con el comercio, el viaje y puede aparecer desdentado y con arrugas.

Rocío García Valgañón, "La representación de los ancianos mayas prehispánicos desde una perspectiva de género", *Temas americanistas: historia y diversidad cultural* 286 (2015): 664.



Fig. 2. Cerámica del Dios N como tortuga. Museo de Arte de Princeton, New Jersey, EUA. Foto: Justin Kerr. Archivo de imágenes de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos (FAMSI).
a) La deidad de frente con los brazos sobre su parte ventral.
b) El caparazón de tortuga junto a la cabeza extraíble.

y el medio acuático. En la arácea azul ocupa el centro de la flor, el sitio de la espiga con pequeñas flores apiñadas sobre un eje carnosos. De esta forma, el Dios N se relaciona también con las funciones de la reproducción. Él no es el único que surge de flores. Podemos encontrar figurillas homólogas de la isla de Jaina, cuyo centro floral está ocupado por otros personajes como el Dios del Maíz (fig.4). Estas piezas de flores con deidades suelen ser silbatos, de modo que se trata de instrumentos musicales, muy probablemente rituales, que evocan la fuerza superior del viento.

El Dios N tampoco es la única deidad que emerge de la concha de tortuga o de caracol. Existen otros dioses que pueden aparecer de esta forma y en especial tenemos a K'awiil, que puede presentarse de las dos maneras. En relación con esta deidad: "Su imagen es fácilmente reconocible por sus atributos característicos: una de sus piernas siempre aparece representada como una serpiente y en la frente lleva un espejo, el cual tiene un hacha incrustada de la que sale fuego o humo (...). Este dios ha sido definido como una deidad celeste relacionada con



Fig. 3. Figurilla del dios anciano emergiendo de una arácea azul (*Philodendron spathiphyllum*). Clásico Tardío. Isla de Jaina, Campeche, México. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Delonis Escalante Rodríguez.

Fig. 4. Dios del Maíz. Figurilla de barro cocido con restos de pintura azul. Clásico Tardío. Isla de Jaina, Campeche, México. Foto: Justin Kerr. FAMSI.



el fuego y el rayo (...) Además, los gobernantes del período Clásico lo portaron como cetro, convirtiéndolo en símbolo y emblema de poder real (Coggins 1988). Una de las formas de indicar el acceso al trono de los gobernantes era mediante la expresión *uch'amaw K'awiil*, «tomar o agarrar (recibir) a K'awiil».⁴ Como entidad asomada en un caracol lo encontramos en el Tablero Central del Templo de la Cruz Foliada, en Palenque.

En el relieve del Tablero, K'ihnich Kan Bahlam, quien gobernara del 684 al 702 d.C.,⁵ aparece a la izquierda como adulto y como un joven a la derecha (fig.5a). En el centro, encontramos una cabeza del Monstruo Cósmico,⁶ de la que nace una planta de maíz en forma de cruz. Hay dos rostros de perfil a cada lado del tronco, de donde surgen las ramas del maíz. Éstas conforman la parte horizontal de la cruz y abren sus hojas para dar paso a sendas deidades con la apariencia de mazorcas. En la cúspide de este Árbol de la Vida⁷ se encuentra otra divinidad con el rostro de frente, en cuya parte superior está posada la Deidad Ave Principal, manifestación aviana de la deidad suprema (fig.5a).

⁴ Ana García Barrios y Rogelio Valencia Rivera, "Rituales de invocación al dios K'awiil", en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, ed. Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Ángel Sorroche Cuerva (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas-UNAM, 2010): 235.

⁵ Kerry M. Hull y Michael D. Carrasco, eds., *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial and Classic Maya Literature* (Colorado: University Press of Colorado, 2012) 204.

⁶ "El Monstruo Cósmico maya es, en realidad, una quimera fantástica de cuerpo alargado y dos cabezas, una en cada extremo. Como otros seres de la iconografía maya tiene manifestaciones celestes (...) y terrestres (...). En estas últimas adopta el cuerpo de un lagarto (*ahiin*) de dorso dentado y marcas *kawak*, vinculadas con la lluvia y las rocas. Como ha mostrado Karl A. Taube (...) dicha manifestación del monstruo corresponde a *Itsam Kab Ahiin* o *Yax Mumul Ahiin*, ser que representa la superficie de la tierra. Bajo su forma celeste presenta un cuerpo serpentiforme, casi siempre dividido en segmentos con signos astronómicos."

"Con frecuencia se posa sobre él la Deidad Ave Principal, *Mut Itsamna ' o Itsam Yeej*, pájaro encumbrado de la iconografía maya y manifestación aviana de *Itsamna '.*"

Érik Velásquez García, "Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico", en *Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Peter Krieger (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 419 y 420.

⁷ Doris Heyden, "Birth of a Deity. The Talking Cross of Tulum", *Tlalocan* 5, no. 3 (2016): 239.

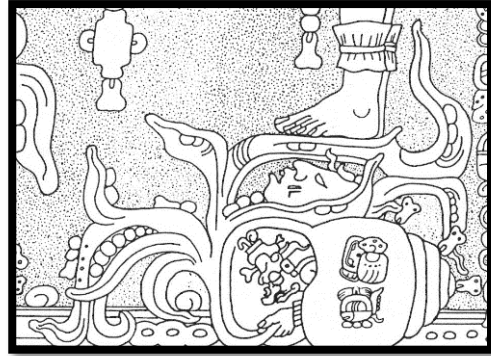


Fig. 5 a) Tablero Central del Templo de la Cruz Foliada. Clásico Tardío. Palenque, Chiapas, México.

Foto: Elize Van Zandt. Fuente:

<https://www.flickr.com/photos/elizevanzandt/3675996214/in/photostream/>

b) Detalle del Tablero de la Cruz Foliada. K'awiil emergiendo del caracol con la planta del maíz en las manos, a los pies del joven K'ihnich Kan Bahlam. Foto: Elize Van Zandt.

c) En la superficie del caracol de K'awiil se observan los dos elementos jeroglíficos.

Dibujo: Merle Greene Robertson. Fuente: Material de apoyo del Taller Intermedio de Epigrafía Maya, impartido por Hugo García Capistrán (INAH-ENAH, 2013).

El gobernante en edad madura se halla encima de Yaxhaal Witznal, montaña sagrada de los sostenimientos de cuya cabeza nace abundante vegetación.⁸ Lleva en las manos una efigie del dios K'awiil, como emblema del poder que adquiere al asumir su liderazgo. El joven K'ihnich Kan Bahlam que vemos a la derecha, está de pie sobre un follaje que guarda a la deidad del maíz, semejante a las cabezas del árbol. La vegetación que sostiene al joven proviene de las manos de K'awiil, que se encuentra a la entrada de un caracol (fig.5b). En este caso, dicho dios muestra un hocico pronunciado y en lugar de su antorcha humeante lleva un hueso clavado en la frente. El caracol, morada de K'awiil, tiene inscrita la frase: “preciosa concha de Matwiil” (fig.5c), en alusión a un sitio acuático de renacimiento y germinación.⁹ El nuevo señor, apunta David Stuart, presenta de esta forma su compromiso como gobernante y se inserta en los procesos cósmicos, mostrando su dependencia respecto a los dos ámbitos: la tierra y el agua. Por otra parte, en varios textos se menciona a Matwiil como el lugar en que nacieron los dioses de la Tríada de Palenque.¹⁰ Como veremos, la relevancia simbólica del caracol en este relieve del Templo de la Cruz Foliada, se halla muy cerca de la que posee cuando acompaña al dios anciano.

Aunque sus manifestaciones pueden ser muy variadas, el Dios N presenta ciertos rasgos distintivos que fueron apuntados por Simon Martin y funcionan como una buena guía para su identificación. Estos son: los ojos almendrados, la apariencia de viejo con arrugas, las huellas de los años en el cuerpo y, en ocasiones, puede presentar una barba fina. Sus atuendos

⁸ David Stuart y George E. Stuart, *Palenque: eternal city of the Maya* (Londres: Thames & Hudson, 2008), 209.

⁹ Stuart y Stuart, *Palenque: eternal city*, 209.

¹⁰ David Stuart, *Comentarios sobre las inscripciones del Templo XIX de Palenque*, trad. Jorge Pérez de Lara (San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2010), 79.

Y agrega Stuart: “la prominencia única que recibe Matwil en las inscripciones de Palenque -a veces, los reyes y reinas locales lo utilizan como Glifo Emblema- pareciera sugerir que se hallaba ligado a la dinastía local de forma específica y ampliamente reconocida”.

suelen ser muy sencillos: un braguero, un caracol cortado que pende sobre el pecho y un turbante con un entramado semejante a una redcilla. En ciertas apariciones se halla de forma cuadripartita, lo cual apunta como se verá, a su relación con los rumbos cardinales.¹¹

La aparición del Dios N ataviado con su turbante la encontramos en numerosas piezas como la vasija K8798.¹² La pintura de la misma consta de dos secciones (figs.6 y 7). A la izquierda de la imagen desplegada vemos al Dios N dentro de un caparazón de tortuga y en la derecha como caracol. En la primera sección el dios tiene una jeringa para enemas en la mano y en la segunda extiende una vasija al frente (fig.7). El *motivo* humeante que suele aparecer en la frente del dios K'awiil, se halla aquí en la parte trasera de ambas variantes del Dios N. En esta recombinación de *motivos iconográficos* el dios anciano reitera su vínculo con lo acuático, el crecimiento, la tierra y lo oculto, a la vez que introduce un contenido nuevo, presentado de forma más clara mediante la jeringa para enemas. De amplio uso en la cultura prehispánica maya, ésta se empleaba como forma eficaz de suministrar al cuerpo sustancias enteogénicas.¹³ Veremos detenidamente un ejemplo en que la jeringa se vincula nuevamente al dios anciano en un contexto más complejo.

¹¹ Simon Martin, "The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension within Ancient Maya Religion", en *Maya Shamanism*, ed. Loa Traxler (Filadelfia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2007), 3.

¹² Esta nomenclatura fue fijada por Justin Kerr, quien fotografió con la técnica de *rollout* un amplio grupo de piezas de cerámica clásica maya y así recogió en imagen numerosos platos, vasijas y otros ejemplares de este período. Para identificarlos utilizó la letra "K" de Kerr y una numeración: K305, K306, etc.

Justin Kerr, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases* vol. 1, 2, 3, 4, 5 y 6 (Nueva York: Kerr Associates, 1992).

Las fotografías se pueden consultar en el sitio de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos (FAMSI): <http://www.famsi.org/spanish/index.html>

¹³ Los entégenos son aquellas sustancias de procedencia vegetal o animal que inducen alteraciones de la conciencia, pueden producir visiones y han figurado en numerosos ritos religiosos o chamánicos de todo el mundo. Del griego *entheos*, 'el dios (*theos*) dentro' y de la raíz *gen*, que significa 'devenir', el término alude a la experiencia de estar embebido por la divinidad, momento proclive para el trance y la inspiración.

Albert Hofmann, Carl A. P. Ruck y Robert Gordon Wasson, *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los Misterios*, trad. Felipe Garrido (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 235.

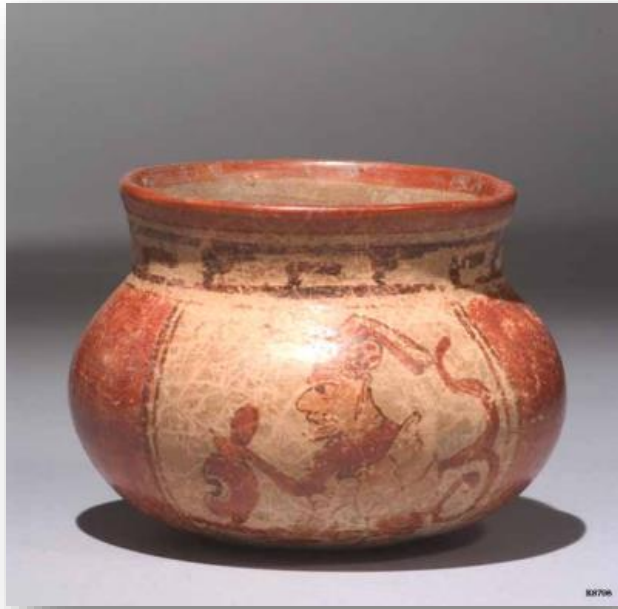


Fig. 6. Vasija polícroma K8798.
Foto: Justin Kerr. FAMSI.



Fig. 7. Vasija polícroma K8798. Imagen desplegada. Foto: Justin Kerr. FAMSI

El tocado de esta deidad anciana puede presentar variantes y en ocasiones ser una simple diadema que se anuda sobre su frente. De esta forma lo podemos ver en una de las cabezas de piedra de Copán (fig.8). En este caso, la banda anudada se acomoda como si se tratara de una liana o cuerda. La deidad tiene solo dos dientes a los lados que evidencian su edad. Sus ojos almendrados resaltan entre las arrugas y las que tiene bajo los pómulos se juntan arqueadas cual aletas de pez, otra forma de referir su vínculo con el agua.



Fig. 8. Cabeza de piedra. Copán, Departamento de Copán, Honduras.
Foto: Linda Schele. FAMSI.

Cada atributo del Dios N abre un camino de indagación que conduce a asuntos diversos. Ya desde esta rápida enumeración de elementos diagnósticos se suscitan preguntas como: ¿Está limitada la acción de esta deidad anciana al ámbito terrestre? ¿Con qué otros temas ésta se vincula? ¿Qué significado pueden tener en su figura los reiterados rasgos de vejez? Para responder éstas y otras cuestiones es preciso sondear ciertos dominios de dicho dios anciano. En el presente trabajo me propongo como objetivo trazar una caracterización del Dios N, a partir de algunas de sus formas de aparición. De su rico espectro de manifestaciones he escogido aquellas que guardan relación con su propiedad mediadora, es decir, su carácter como deidad situada en un plano próximo a los seres humanos, como heraldo de las instancias superiores o inframundanas, según el caso, que ejerce una acción sobre el mundo. Así, recorreré temas referentes a los ámbitos de la naturaleza y el mundo a los que pertenece, tanto como a ciertas funciones que él desempeña.

Para dicha tarea me basaré en obras del arte clásico maya, con la ayuda de dos códices del período Posclásico maya yucateco (909-1542 d.C.). También me apoyaré en textos de la etapa virreinal de fuerte raigambre indígena como son el *Popol Vuh*¹⁴ y el *Chilam Balam de Chumayel*.¹⁵ Serán importantes tres tipos de acercamiento al arte: una mirada iconográfica

¹⁴ El *Popol Vuh*, 'Libro del Consejo' o 'Libro de la Comunidad', es una recopilación de historias y mitos del linaje Kaweq de los quichés, uno de los grupos étnicos de la familia mayance de Guatemala. Según Adrián Recinos Ávila, este fue transcrito entre los años 1554 y 1558, en lengua quiché, pero con caracteres latinos. Proveniente de los altos guatemaltecos la versión original debió tener la forma de los códices, con escritura jeroglífica y pictogramas, enriquecido posteriormente a partir de la tradición oral. Enrique Sam Colop, trad., *Popol Wuj* (Guatemala: F&G Editores, 2011), XVII.

¹⁵ Elaborado por mayas yucatecos en la época novohispana, forma parte de una serie de libros homólogos de distintas ciudades como el *Chilam Balam* de Tizimín, el de Maní, de Ixil, entre muchos otros. Redactados entre los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, en distintas etapas, y dados a conocer al mundo occidental en el XIX, estos recogen textos religiosos e históricos provenientes de antiguos códices, de la tradición oral y otros que se le han sumado con posterioridad. La versión que conocemos del *Chilam Balam de Chumayel* se adjudica a un indígena llamado Juan José Hoil. Ha sido objeto de varias traducciones, se piensa que es del siglo XVIII y, al

adecuada al acervo maya, un análisis visual centrado en la filosofía del arte y una búsqueda de referencias en textos de tipo etnográfico.

La hipótesis que alentará esta pesquisa propone al Dios N como una entidad que apunta a confluencias y mediaciones. Como bien señala Ana García Barrios los dioses mayas prehispánicos “son entidades que habitan y actúan en los tres ambientes: celeste, terrestre e inferior”.¹⁶ En este trabajo se enfocará el aspecto telúrico del Dios N, para ver cómo existen resonancias de los tres niveles del mundo en él y en determinados casos se produce una comunicación entre éstos.¹⁷ Del mismo modo, el Dios N funciona como una entidad relacional y tiene algo que comunicar a los humanos. Esta condición no es exclusiva de él, pero el análisis de su figura nos permitirá ver cómo ciertas pautas culturales provienen del ámbito de los dioses, para enriquecer la vida en la tierra. Así pues, recorreremos diversos *topos* vinculados al Dios N, unas veces tocando cuestiones del arte mismo, otras divisando referentes míticos, con el fin de examinar algunas implicaciones cosmológicas de este dios anciano.

igual que los otros libros, fue copiado varias veces. *Chilan* significa ‘el que es boca’, refiriéndose a los sacerdotes profetas que interpretaban los libros antiguos. Mientras que *Balam* significa ‘jaguar’, ‘brujo’, y también es un nombre de familia. *Chilam Balam* al parecer, fue un sacerdote que vivió poco antes de la conquista y predijo la llegada de una nueva religión. Tales profecías están incluidas en esos libros y por ello recibieron dicho nombre.

Antonio Mediz Bolio, trad., *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, pról. Mercedes de la Garza Camino (México: Conaculta, 2006), 9-18.

¹⁶ Ana García Barrios, “Cuevas y montañas sagradas: espacios de legitimación y ritual del dios maya de la lluvia”, en *Cuevas y cenotes mayas: una mirada multidisciplinaria*, ed. Roberto Romero Sandoval (México: Centro de Estudios Mayas-UNAM, 2016), 16.

¹⁷ Aunque este tema será eventualmente abordado, es conveniente trazar ciertas definiciones. Como bien expresan Linda Schele y Mary Ellen Miller: “El universo maya, en el cual tenían lugar la acción histórica y la vida diaria, poseía una estructura de tres niveles, consistente en el Mundo Superior, el Mundo Intermedio y el Inframundo. Al Inframundo se accedía a través de cuevas y masas de agua como el mar o los lagos. El Mundo Intermedio, el mundo de los humanos, estaba orientado según cuatro direcciones cardinales, cada una asociada con un árbol, un ave y un color (...) Las almas de los muertos y los seres sobrenaturales del cosmos maya viajaban entre los niveles a través de este árbol.”

Linda Schele y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art* (Nueva York: Kimbell Art Museum, 1986), 42.

Capítulo 1. Sobre el *corpus* y herramientas metodológicas



Fig. 1. Vaso del Museo Metropolitano, Nueva York. K521.
Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Esta exploración en torno al Dios N toma como material de análisis ejemplos de tallas en piedra, relieves y especialmente piezas de cerámica del período Clásico. Dentro de esta última encontramos el universo de las vasijas mayas, de donde tomaré variados ejemplos. Una vez fotografiadas por Justin Kerr con la técnica de *rollout*, las vasijas fueron clasificadas según seis tipos de piezas. Dentro de las vasijas pintadas están las polícromas, las de estilo códice y las elaboradas en blanco y negro. Por otra parte tenemos las esculpidas en piedra o barro, las trabajadas con incisión (sobre piedra o barro) y las modeladas (en barro o estuco).¹⁸

En las vasijas pintadas se ha trabajado la superficie exterior aplicando pigmentos sobre una capa de estuco que rodea el vaso. Las polícromas pueden utilizar el rojo, negro, azul y crema en el trabajo interior de las figuras.¹⁹ Las piezas de estilo códice emplean una misma paleta de color, pero los contornos se trazan con la línea sobre el fondo crema, permitiendo que éste conforme el área interna de las figuras, a la que se añaden texturas y rellenos en negro (fig.1). Por su parte, las piezas pintadas en blanco y negro utilizan este último pigmento sobre un fondo blanco, que constituye la base de las figuras y textos. Tanto las vasijas pintadas como las esculpidas, por lo general, muestran personajes repetidos en dos secciones o bien escenas que involucran a varios “actores”. Las figuras suelen estar acompañadas de textos jeroglíficos, aunque también se encuentran piezas que contienen sólo texto o diseños como entramados.

¹⁸ Justin Kerr, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases* vol. 2 (Nueva York: Kerr Associates, 1997), 191. (Edición Digital)

¹⁹ Ver la *Introducción* de este ensayo, figuras 6 y 7.

La denominación “estilo códice” fue propuesta por Michael D. Coe, debido a cierta cercanía estilística entre estas piezas y los manuscritos que se conservan del período Posclásico, basándose en su idea de que los artífices de la cerámica de estilo códice también eran pintores de libros.²⁰ Ciertamente, aunque se trata de soportes distintos, en este tipo de cerámica y los cuatro manuscritos mayas se siguieron técnicas de pintura semejantes, con un predominio de la línea. Pero esto habla más bien de una forma pictórica que funciona, se difunde y permanece en el tiempo con variaciones creativas. Una mirada más atenta, puede encontrar diferencias sustanciales en la pintura de ambos tipos de objetos sobre todo en cuanto a la aplicación del color. No obstante, sí es significativo que entre la cerámica del Clásico y los códices existen puntos en común en cuanto a temas y deidades, aún con variaciones importantes. Es por ello que en este texto apelaré al referente de dos manuscritos: el *Códice de Madrid*²¹ y el *Códice de Dresde*,²² de donde extraeré ejemplos.

La mayoría de los recipientes del período Clásico maya que se conservan en la actualidad carecen de contexto arqueológico. Muchas de las piezas fueron extraídas clandestinamente de tumbas o depósitos de objetos descartados de antiguas ciudades mayas. Fueron sacadas

²⁰ Michael D. Coe, *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics* (Princeton: The Art Museum-Princeton University, 1978), 16.

²¹ El *Códice de Madrid* o *Tro-Cortesiano* se dio a conocer en España a finales del siglo XIX, en dos fragmentos separados, de ahí su doble nombre. Actualmente se halla en el Museo de América de Madrid. La tira de papel hecho a base de corteza de árbol, se extiende como biombo y contiene almanaques adivinatorios, registros de ceremonias propiciatorias de los trabajos agrarios y rituales en honor a dioses. Se piensa el manuscrito es de poco antes de la Conquista y que proviene del norte de Yucatán.

Juan Antonio Ortega y Medina y Rosa Camelo Arredondo, coords., *Historiografía novohispana de tradición indígena* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2011), 44.

²² El *Códice de Dresde* estuvo en esta ciudad alemana desde 1740, cuando lo adquirió en Viena el bibliotecario real y actualmente se halla en la Biblioteca de Sajonia. Se piensa pudo haber sido confeccionado en el siglo XIII, posiblemente como copia de varios manuscritos anteriores. Está pintado sobre una tira de *copó*, papel indígena con superficie pulimentada y doblado como biombo en 39 secciones. Contiene almanaques de 260 días para predicciones, tablas vinculadas con los ciclos de Venus, tablas calendáricas relacionadas con eclipses y otras de profecías para el año solar. Ortega y Camelo, *Historiografía novohispana*, 43.

Dr. Érik Velásquez García [Comunicación Personal].

del territorio de origen y vendidas, para terminar en museos o colecciones privadas de Europa, Norteamérica y Australia, principalmente, aunque también encontramos un buen número en los museos de México y Guatemala.

En la década de los setentas, la presencia de numerosas vasijas en distintos centros culturales de Norteamérica despertó un gran interés en el mundo académico. Eventualmente el estudio arqueológico se complementó con un análisis estilístico-epigráfico y siguiendo la factura misma de los objetos, lo que permitió recabar mucha información acerca de la historia, el pensamiento y el arte de las sociedades mayas antiguas. En este sentido es fundamental la investigación liderada por Dorie J. Reents-Budet, que devino en una exposición de cerámica pintada y su correspondiente catálogo *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. En dicha ocasión, se dieron a conocer unas noventa y seis piezas de cerámica maya.²³

Los autores identificaron el Clásico Tardío (600-909 d.C.) como un momento de especial dinamismo en la producción de cerámica y la aparición de diferentes estilos. Todo esto vinculado a la proliferación y crecimiento de ciudades, dirigidas por una nobleza pujante, inmersa en numerosos cambios políticos.²⁴ De esta forma, se pudieron tipificar y describir siete estilos regionales que representan aproximadamente un diez por ciento de otros muchos identificados. Así, tenemos el estilo de los vasos de la entidad política Ik'a, el estilo Holmul, el estilo del "pavo-buitre", llamado cui-anaranjado, del norte de Campeche, el estilo Chamá, los platos de los bailarines de Tikal y alrededores de Uaxactún, el estilo de Altún Ha y el de

²³ Dorie J. Reents-Budet, Ronald L. Bishop y Barbara MacLeod, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994).

²⁴ Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 5 y 6.

Naranja²⁵. A éstos se pueden sumar el estilo Chocholá, el Nebaj y el Chamá. Las piezas de estilo códice parecen haber tenido a Calakmul y otros sitios de la Cuenca de El Mirador como una sede importante de generación y distribución. La cerámica pintada tuvo sus centros de producción y difusión más importantes en el suroeste de Yucatán, el sur de Quintana Roo y Campeche, en México, y el área central del Usumacinta, el Petén en las tierras bajas de Guatemala, la región oeste de Belice y los Altos de Guatemala.²⁶

Aunque esta clasificación se ha centrado en las vasijas, la pintura sobre cerámica se presenta en una amplia variedad de objetos como vasos, cuencos, platos de diversas formas según su función, frascos para guardar sustancias, especie de jarras con asa, entre otras tipologías más inusuales.²⁷ Estas piezas eran utilizadas ritualmente por la élite gobernante y en ciertos casos su uso se extendió a sectores más amplios de la sociedad. Podían formar parte de intercambios rituales entre integrantes de la nobleza o allegados y con frecuencia su destino final se veía ligado a su propietario, formando parte de los objetos que lo acompañaban en su sepulcro.²⁸

Fue Michael D. Coe²⁹ quien, por primera vez, se percató de la existencia en los vasos de un texto dedicatorio, que repetía cierta estructura básica. La llamó la “Secuencia Primaria Estándar” e intentó determinar sus constantes y variaciones.³⁰ Posteriormente, estudiosos como Peter Mathews, Stephen Houston, Karl A. Taube, David Stuart, Barbara Macleod y Brian Stross, estudiaron los textos epigráficamente y desbrozaron el camino del

²⁵ Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 170.

²⁶ Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 203.

²⁷ Francis Robicsek y Donald H. Hales, *The Maya Book of the Dead, the Ceramic Codex: The Corpus of Codex Style Ceramics of the Classic Period* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 1981), 3.

²⁸ Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 4.

²⁹ Michael D. Coe, *The Maya Scribe and His World* (Nueva York: Grolier Club, 1973).

³⁰ Coe, *The Maya Scribe*, 18.

desciframiento de la secuencia. David Stuart contribuyó en varios casos a la lectura de ciertos jeroglifos y propuso el nombre de “Fórmula Dedicatoria” para referirse a la Secuencia Primaria Estándar, de una forma más precisa y fácil de pronunciar.³¹ Según Dorie J. Reents-Budet los textos dedicatorios contienen información sobre qué tipo de sustancia contenía el recipiente: si era para consumir una bebida de cacao o de maíz fermentado. También suele aparecer el nombre del antiguo poseedor, su título nobiliario y en ocasiones se incluye la firma del artista.³²

Otros elementos importantes de la Fórmula Dedicatoria son las fechas y las referencias al tipo de trabajo realizado en el objeto, ya sea de pintura o talla. Esta fórmula tan frecuente en la cerámica, puede también encontrarse en una amplia variedad de objetos fabricados a partir de hueso, concha, jade, tanto como en tronos, estelas y paneles de monumentos.³³ Además del texto dedicatorio, encontramos glosas que acompañan a los personajes de las pinturas, revelando sus nombres, otras que refieren relaciones entre éstos o bien pueden aclarar la circunstancia en que aparecen.

He intentado trazar aquí un mapa general, que permita un acercamiento general al mundo de la cerámica maya y en especial a las vasijas pintadas. Estas son algunas líneas básicas en relación a la factura de las piezas, la variedad de estilos, así como al origen del interés por las mismas en el sector académico estadounidense. La proliferación de estudios en torno a las vasijas mayas ha posibilitado realizar una especie de reconstrucción de su antigua vida: su uso y difusión en ciertas áreas geográficas, la inserción en una determinada ritualidad y el

³¹ David Stuart *et al.*, "Glyphs on pots: decoding classic Maya ceramics", en *Sourcebook for the 29th Maya hieroglyphic forum* (Texas: Universidad de Texas en Austin, 2005), consultado el 20 de mayo de 2017, <https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/stuartceramictxts.pdf>

³² Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 13.

³³ Stuart *et al.*, "Glyphs on pots", 5-7.

movimiento en una red de relaciones, integrada por personas influyentes. Del mismo modo, la lectura de textos contenidos en los recipientes ha permitido determinar diversos temas, historias míticas y ha resultado ser una buena fuente de información acerca de los dioses mayas.

Modelos de trabajo

Resulta pertinente sentar una base metodológica apropiada, en esta aproximación a la figura de una deidad maya, a partir de un arte producido hace más de ocho siglos y perteneciente a una cultura muy distinta a esta en la que me hallo inmersa. Con este fin, he adaptado herramientas de los estudios occidentales del arte al análisis de una producción prehispánica, de modo que puedan sortearse aquellas limitaciones que me separan de mi objeto de estudio. Partiré del modelo presentado por Erwin Panofsky,³⁴ en sus reflexiones sobre *iconología* y el estudio del arte renacentista, para aplicarlo al estudio de las vasijas pintadas del Clásico maya. Luego, abordaré la problemática que se desprende de la traslación de modelos europeos al análisis de las culturas mesoamericanas, con la ayuda de las apreciaciones de Maarten Jansen.³⁵ Y por último, integraré a esta metodología ciertas formas de abordar las artes visuales que provienen de la filosofía del arte.

En su propuesta teórica, Panofsky parte de un ejemplo de la cotidianidad: el saludo de un conocido en la calle que se descubre la cabeza. Con esto examina cómo decodificamos realidades de nuestro día a día, desde una “lectura” inmediata, hasta alcanzar otras capas de sentido, más profundas y abarcadoras. Esta manera gradual de aprehender el mundo la aplica al estudio del arte y es así que propone tres niveles hermenéuticos.³⁶

Cuando estamos frente a una obra, explica Panofsky, podemos captar en primera instancia una *significación primaria o natural*, al identificar formas puras (líneas, colores, volúmenes), como representaciones de objetos del mundo, seres humanos, plantas, animales, contextos

³⁴ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Forma, 1987).

³⁵ Maarten Jansen, "The Art of Writing in Ancient Mexico: An Ethno-iconological Perspective", *Visible Religion: Annual for Religious Iconography. The image in writing* 6 (noviembre 1988).

³⁶ Panofsky, *El significado*, 45.

espaciales o instrumentos. Las diversas relaciones que se establecen entre estos serían los acontecimientos que tienen lugar dentro de la obra.³⁷ Del mismo modo, se pueden captar cualidades expresivas como la agonía, el duelo, el carácter de un gesto, una postura, la atmósfera de un interior o un entorno abierto. En esta fase Panofsky se refiere al universo de los *motivos* artísticos, cuya enumeración constituye la *descripción pre-iconográfica* de una pieza artística.³⁸

En el siguiente nivel accedemos a la *significación secundaria o convencional*, que deriva de vincular los *motivos* artísticos y sus combinaciones posibles (las composiciones) con *temas* y conceptos. Este es el momento de reconocer imágenes (*motivos* portadores de *significación convencional*), historias y alegorías que corresponden al ámbito de la *iconografía*. Si en una lectura *pre-iconográfica* del célebre fresco de Leonardo da Vinci, la *Última Cena*, se puede hablar de un grupo de figuras sentadas a una mesa, en una cierta disposición con un personaje al centro, en el nivel *iconográfico* hay que reconocer a Jesús acompañado de los doce apóstoles, en la última reunión antes de la crucifixión.³⁹

En el tercer nivel tenemos la *significación intrínseca o contenido*, que es posible captar “investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra (...). Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernst

³⁷ Panofsky, *El significado*, 47.

³⁸ Panofsky, *El significado*, 47 y 48.

³⁹ Panofsky, *El significado*, 48.

Cassirer llamó valores «simbólicos»⁴⁰. Cabe aclarar que los principios subyacentes se manifiestan también a través de la composición en una lectura formal y mediante las *significaciones iconográficas*. Ambas pueden decir mucho sobre la sensibilidad de una cultura y el enfoque de un *tema*.

La interpretación de los *valores simbólicos*,⁴¹ que pueden ir más allá de las intenciones básicas del artista y hablar por sí mismos, es el objeto del tercer nivel: la *iconología*. Si hablamos, en primer lugar, de trece figuras en torno a una mesa, que luego entendemos *iconográficamente* como los asistentes a la *Última Cena*, estamos considerando a la obra de Leonardo da Vinci en cuanto tal. Pero si, ampliando el diafragma, consideramos el fresco como un testimonio sobre el sentir del propio da Vinci, sobre el Alto Renacimiento italiano o bien sobre una particular perspectiva religiosa, estamos llevando la cuestión a un plano más amplio.⁴²

Si bien la *iconografía* produce análisis, la *iconología* realiza síntesis, a partir de los datos aportados por la *iconografía*. La *iconología* se pregunta por aquellas ideas teológicas o filosóficas contenidas en las imágenes y especula sobre los conceptos inteligibles que adoptan ésta o aquella forma en las obras. Ahora bien, podemos hacer el ejercicio y recorrer los tres niveles de esta “lectura” hermenéutica, tomando la imagen de un vaso maya de estilo

⁴⁰ Panofsky, *El significado*, 49.

Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*, trad. Armando Morones (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 151.

⁴¹ En relación con lo simbólico Ernst Cassirer dice: “El hombre (...) ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red”.

Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, trad. Eugenio Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 47.

⁴² Panofsky, *El significado*, 50.



Fig. 2. Vaso K521. Imagen desplegada. Museo Metropolitano de Nueva York. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

código. Por ejemplo, apliquémoslo a la pintura del vaso K521, que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Observemos la imagen que rodea el vaso (fig.2). Rápidamente podemos decir: dos figuras “danzan” en torno a una más pequeña, que se encuentra sobre un cerro, mientras otras dos criaturas atestiguan el hecho. Ya en esta *descripción pre-iconográfica* se debe tener cierta familiaridad con la cultura maya y un conocimiento básico acerca de las convenciones de su arte, para reconocer la *acción* de los personajes y entender la figura del centro como cerro.

En el nivel *iconográfico*, se puede reconocer al personaje que lleva el hacha en la mano derecha y un “cuenco” en la izquierda como Chaahk, deidad de la lluvia y el trueno. Esta figuración del dios es la mejor identificada del período Clásico. Como señala Ana García Barrios esta es una deidad de rostro antropomorfo, reconocible entre otros rasgos, por el cabello recogido hacia adelante, la orejera de concha y el elemento que se extiende pasando junto a la comisura de la boca (fig.2).⁴³ En este caso, lleva un collar de glóbulos oculares,

⁴³ Ana García Barrios, “Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos”. (PhD diss., Universidad Complutense de Madrid, 2009), 34.

característico de los dioses inframundanos de Xib'alb'a y presenta escamas de serpiente en las piernas. Del otro lado tenemos al Señor de la Muerte, de cuerpo esquelético y cráneo con glóbulos de ojos. Tiene las manos extendidas al frente y un pie alzado, pues está siguiendo el movimiento de la danza (fig.2). Acaba de arrojar hacia el cerro al Bebé Jaguar, personaje con cuerpo de niño, patas y cola de felino. Éste aparece en diversas vasijas pintadas del Clásico y es el eje en torno al cual se desarrolla un *tema iconográfico* importante dentro del arte maya: el *tema* del sacrificio (fig.3).

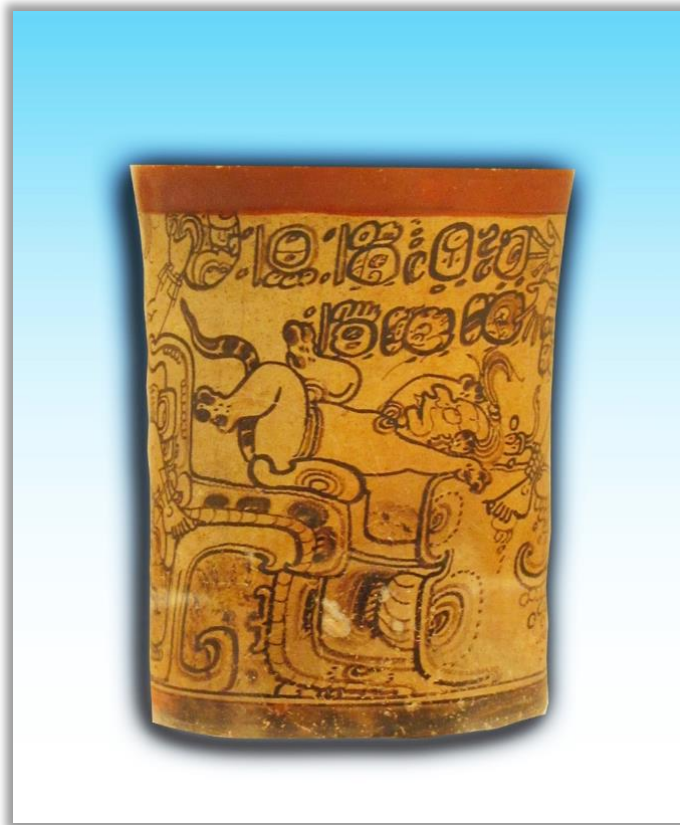


Fig. 3. El Bebé Jaguar cayendo sobre la deidad del cerro.
Vaso K521. Museo Metropolitano de Nueva York.
Foto y diseño: Delonis Escalante Rodríguez.

El cerro sobre el que se encuentra el Bebé Jaguar tiene la forma de una cabeza pétrea. Este *elemento iconográfico* se ha desarrollado a partir del signo *witz'*, 'montaña', 'cerro', 'monte'.⁴⁴ En la imagen se pueden apreciar su ojo, la mandíbula superior y una segunda cabeza serpentina que se extiende hacia arriba, mientras otra elongación flamígera se dirige hacia abajo (fig.4). La escena se completa con la presencia de un perro, frecuente actor psicopompo y una criatura que levita detrás. Este ser suspendido en el aire tiene un aspecto más difícil de definir, pero se pueden identificar ciertos rasgos significativos (fig.5).



Fig. 4. El cerro en el Vaso del Metropolitano. K521.

a) Jeroglifo del cerro. Complemento fonético **wi** y logograma **WITZ**, 'montaña, cerro, colina, monte'. Fuente: (Kettunen y Helmke 2010, 87).

b) Detalle del vaso K521. Desarrollo plástico del signo *witz'*, representando la deidad del cerro.

⁴⁴ Harri Kettunen y Christophe Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas. Manual para Taller de Escritura* (2010), trad. Verónica Amellali Vázquez López y Juan Ignacio Cases Martin, consultado el 14 de marzo de 2016, <http://www.mesoweb.com/es/recursos/intro/JM2010.pdf>

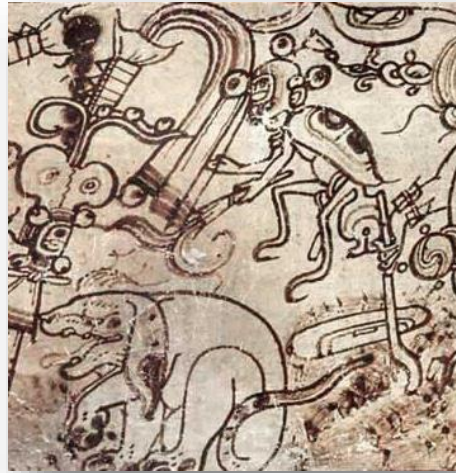


Fig. 5. Testigos del Sacrificio del Bebé Jaguar en el vaso K521.

a) Detalle del vaso K521. Perro y criatura con apariencia de insecto. Este último lleva en la espalda el signo *ahk'ab'*.

b) Tercer signo del *tzolk'in* con la marca de *ahk'ab'*, 'noche, oscuridad'.

Fuente: (Kettunen y Helmke 2010, 56 y 98).

Dicho personaje tiene apariencia de insecto y por cabeza un cráneo con tres glóbulos oculares. En una mano lleva una antorcha humeante, como la que porta el dios K'awiil. En su coraza o alas recogidas tiene el signo *ahk'ab'* y por estas señas se le puede vincular con el nivel del Inframundo, con lo nocturno y la muerte (fig.5).⁴⁵ Ahora, si me desplazo al terreno de la *iconología*, puedo partir del *tema* central de la vasija: el sacrificio del Bebé Jaguar, para reflexionar acerca del papel que este tópico tenía dentro de la cultura clásica maya.

En una indagación de esa índole se puede acudir a la lectura del texto jeroglífico que en la vasija alude al nombre de Chaahk: *Yahx Ha'al Chaahk*, el 'Chaahk de la primera lluvia'.⁴⁶

⁴⁵ Schele y Miller, *The Blood of Kings*, 43.

⁴⁶ Simon Martin, "The baby jaguar: An Exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing", *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque I* (2002): 53.

Érik Velásquez García, "Reflections on the Codex Style and the Princeton Vessel", *The PARI Journal* vol. x, núm. 1 (verano 2009): 4, consultado el 13 de junio de 2016, www.mesoweb.com/pari/journal/Codex.html

De esta forma, se pudiera hablar de la relación que los rituales sacrificiales sostenían con la convocación de la lluvia. Todo esto me lleva, en el tercer nivel, a un marco de referencia mucho más amplio. Como hemos podido ver, al aplicar los tres niveles del acercamiento *iconográfico* a una pintura sobre cerámica del Clásico maya, se puede extraer de la pieza mucha información. No hay que ser absolutos, sino realizar “traducciones” tentativas y esperar que nuevos datos confirmen o modifiquen la apreciación.

Condicionantes en el estudio del acervo prehispánico y herramientas de la filosofía del arte

Al acercarnos al mundo prehispánico, encontramos la producción cultural de pueblos que fueron sometidos a un proceso de conquista y evangelización, a partir de la llegada de los europeos a nuestro continente, en 1492, momento en que tocan las costas del Caribe. Para los nativos, este encuentro implicó entrar en contacto con una cultura que pretendía imponer su bagaje, mediante la guerra y la destrucción cultural. La forzosa ruptura de las comunidades nativas con su pasado, hace que una mirada rápida a las poblaciones actuales de nuestro continente no sea suficiente para comprender las tradiciones milenarias que encontramos reflejadas en el arte, tanto el depositado en museos como en antiguos centros urbanos. Quien estudia el acervo nativo norteamericano, mesoamericano o suramericano, enfrenta el reto de reconocer objetos, situaciones, *temas* y conceptos que pueden resultar extraños y hasta desconcertantes.

Este problema fue expuesto por Maarten Jansen,⁴⁷ en su intento de proponer un paradigma adecuado al estudio de la escritura y pictografía mixtecas. Sus apreciaciones, en principio enfocadas a ese tema, son válidas y extensibles a otras culturas prehispánicas. Jansen se apoya en un presupuesto básico: si bien la antigua tradición pictográfica se vio interrumpida, muchos elementos culturales anteriores a la colonización se han preservado en determinadas comunidades indígenas.⁴⁸ El profesor holandés propone la continuidad cultural como un

⁴⁷ Jansen, "The Art of Writing", 91 y 92.

⁴⁸ "Natural u originario del país en cuestión."

Eugenia Arce L. y Clara Inés Quintín M., eds., *Diccionario Mega Siglo XXI* (Colombia: Grupo Editorial Norma, 2004), 476.

"Los estudiosos prefieren el término 'amerindio' en vez del término indígena cuando se refieren a los pueblos que vinieron de Asia alrededor de 12 mil años atrás y ocuparon las tres Américas. Aunque sea el más difundido, el término "indígena" se aplica también a pueblos de otros continentes (los nativos de Australia, África y Asia, por ejemplo), y no solo a los amerindios. (...) opté por utilizar con más frecuencia el término "indígena" no

principio fundamental para la comprensión del pasado pre-colonial. Dicha continuidad es lo que permite encontrar claves en la etnografía, para la clarificación de los datos arqueológicos e históricos. Se trata de complementar las fuentes históricas y corregir distorsiones etnocéntricas, tomando en cuenta el conocimiento que pervive en los pueblos nativos. Esta perspectiva se conoce como la aproximación histórica directa, que orienta a la arqueología hacia una etno-arqueología, la historia hacia la etno-historia y el estudio de los signos e imágenes indígenas hacia una etno-*iconología*.⁴⁹

Siguiendo esta perspectiva, ha resultado útil el apoyo de textos etnográficos, mediante los cuales he intentado profundizar en ciertos temas. He querido confrontar la mirada *iconográfica* con una voz nativa, indígena, que pueda rescatarse del discurso etnográfico, sopesando continuidades y discontinuidades culturales. El erudito alemán Eduard Goerg Seler (1849-1922) fue un pionero en el uso de analogías etnohistóricas y etnográficas, para la comprensión del legado prehispánico. Aunque su método fue propuesto por él a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, es comúnmente utilizado en las aproximaciones *iconográficas* aún en la actualidad.⁵⁰ En el estudio del arte maya han seguido esta práctica autores como Herbert Joseph Spinden (1879-1967), Tatiana Proskouriakoff (1909-1985), John Eric Sidney Thompson (1898-1975) y Karl Andreas Taube (1957), por mencionar

solo por ser el más común y usado en portugués, sino también por ser adoptado por los propios pueblos nativos, muchas veces de forma positiva y política.”

Pedro de Niemeyer Cesarino, *Histórias indígenas dos tempos antigos* (São Paulo: Editora Claro Enigma, 2014), 8 [mi traducción].

En este ensayo utilizaré el término “indígena” para referirme a aquellos pueblos que se asentaron en el continente americano en oleadas migratorias sucesivas y constantes movimientos internos, conformando una rica y amplísima red de culturas, milenios antes de la llegada de los españoles.

⁴⁹ Jansen, "The Art of Writing", 92.

⁵⁰ Jesper Nielsen, "Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A. D. 380-500)" (PhD diss., Universidad de Copenhagen, 2003), 22.

algunos ejemplos, estos dos últimos con resultados notables en cuanto a la identificación de las deidades mayas.

Paralelamente a esta perspectiva cercana a la etno-*iconología*, será también importante para este ensayo la obra *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, del filósofo francés Paul Ricoeur.⁵¹ La reflexión teórica de Ricoeur se vincula con las concepciones aristotélicas sobre el teatro y la narrativa, pero los mecanismos de comunicación artística que identifica se pueden reconocer en el cine, la arquitectura o la pintura, tomando en cuenta el lenguaje de cada uno.

En el proceso de captación de un fenómeno artístico, explica Ricoeur, encontramos la afectación que experimenta el receptor ante la obra (Mímesis III), la configuración del objeto artístico mismo (Mímesis II) y la “lectura” que debe realizar el receptor para comprender lo que percibe (Mímesis I).⁵² El momento de la “lectura” de la obra (Mímesis I) será la instancia en que me ubicaré, para articular ciertos análisis a partir de los recursos visuales de las piezas. La “lectura” de la obra se hace efectiva mediante: las estructuras inteligibles, los recursos simbólicos y el carácter temporal del objeto artístico. El receptor debe tener una competencia previa para identificar la *acción* que tiene lugar dentro de la obra por los elementos estructurales, lo que Ricoeur entiende como *semántica de la acción*. Luego, requiere también una aptitud para percatarse de las *mediaciones simbólicas*. Por último, al apreciar una obra de arte el espectador dura en el *tiempo* con ella, participa de su *tiempo* y esto se hace posible mediante las *acciones* contenidas en la misma.⁵³

⁵¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira (México: Siglo XXI, 1995).

⁵² Ricoeur, *Tiempo y narración*, 113.

⁵³ Ricoeur, *Tiempo y narración*, 115-168.

En el presente trabajo, la referencia a las *mediaciones simbólicas* estará incluida en las descripciones y comentarios en torno a las obras. En casos puntuales, trataré de dilucidar qué ocurre con la *semántica de la acción*, identificando las *acciones* de los personajes. Estos pueden ser definidos como *agentes* que funcionan en conjunto y construyen una red de significado, cuya identificación ayuda a esclarecer el “discurso” de las piezas. La implicación del *tiempo* se verá en el análisis específico de una vasija y de esta forma, a través de los recursos y códigos visuales de que se valen las obras enriqueceré mis observaciones.

Capítulo 2: El Dios N y el entramado del mundo



Fig. 1. Figurilla del Dios N. Fusión de animales del agua y la tierra.
K3331A. Roca caliza. Clásico Temprano (250-600 d.C.).
Museo de Arte de Princeton, EUA.
Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Fig. 2. Figurilla del Dios N como caracol. Roca caliza. K3331A. Clásico Temprano. Museo de Arte de Princeton, EUA. Foto: Justin Kerr. FAMSI.



Existen dos hermosas tallas en piedra caliza muy cercanas entre sí, que datan del Clásico Temprano (250-600 d.C.) y muestran al Dios N como tortuga en un caso (fig.1) y en la forma de caracol en el otro (fig.2). En ambas piedras talladas la deidad tiene los ojos almendrados, el mentón saliente, los pómulos abultados y una barba fina en arco, rasgos que le dan la apariencia de un viejo. Este asoma apenas la cabeza de su concha y se apoya sobre unos brazos o patitas cruzadas al frente. Las piezas muestran mucha semejanza en su forma y factura, como hechas conjuntamente para un mismo fin, pero al ser de procedencia incierta el misterio se cierne sobre ellas. El preciso despliegue de *motivos* y *elementos iconográficos* que se vinculan al Dios N, no obstante, invita a pensar en torno a estas criaturas que envuelven y anuncian a la deidad.

Podemos comenzar con la figurilla del Dios N asomado en la concha de caracol (fig.2). Las *mediaciones simbólicas* que la cubierta de este molusco hace posible se hallan muy bien resumidas en las palabras de J. Eric S. Thompson cuando dice: “La concha de caracol posee dos asociaciones simbólicas. Por un proceso natural representa el agua, y como la tierra se

creía que estaba en la espalda de un cocodrilo que flotaba en la superficie de un océano cósmico, la concha devino un símbolo de la región subterránea y sus habitantes divinos. Como tal también era el símbolo de la gran madre, la diosa Luna, quien era una deidad de la procreación, de la tierra y el agua”.⁵⁴ Las criaturas divinas que merodean bajo las aguas y el mundo subterráneo guardan una relación estrecha con la Luna, en una comunión de los planos celeste y terrenal. El caracol se halla en el centro de estas relaciones, como intersección de ideas en torno a lo acuático, lo nocturno, la fertilidad y la germinación.

Si nos movemos al terreno lingüístico, encontramos que uno de los términos mayas para el caracol aporta otro campo de significado. En la lengua chol de Tila, Chiapas, según Otto Schumann, *puy xiba (sic)* designa al ‘caracol de monte’. El primer término *puy* significa ‘caracol de río’, mientras que *xiba* es ‘brujo’ y ‘diablo’, de ahí que *aj xiba (sic)* se entienda como ‘nahual’.⁵⁵ El significado de ‘brujo’ apunta al mundo de los curanderos y ‘nahuales’, mientras el de ‘diablo’ a un ser que pertenece a otro orden de realidad distinto al humano. En lengua chol estos “diablos” tienen otros nombres como el de *tentsun (sic)*, que alude a un espíritu de apariencia extraña, aliado del brujo.⁵⁶ Así pues, el término *puy xiba (sic)*, literalmente ‘caracol brujo’, nos sugiere otra capa de sentido para la imagen del caracol vinculada al Dios N. La aparición de este dios anciano en la forma de un molusco pudiera entenderse también en relación al mundo de los brujos, de los ‘nahuales’ y de los seres extraordinarios vinculados a éstos.

⁵⁴ John Eric Sidney Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950), 133 [mi traducción].

⁵⁵ Otto Schumann Gálvez, *La lengua chol, de Tila (Chiapas)* 8 (México: Centro de Estudios Mayas-Coordinación de Humanidades, 1973), 5, 12, 27 y 30.

⁵⁶ H. Wilbur Aulie y Evelyn W. de Aulie, comps., *Diccionario Ch’ol-Español/Español-Ch’ol* (México: Instituto Lingüístico de Verano, 1978), 58.

En cuanto a la pieza del anciano como tortuga, ésta también abre un espacio de ricas asociaciones. En torno a la entrada del caparazón donde se asoma la deidad, se genera un volumen esférico en el que confluyen varios seres. Podemos advertir en la figurilla una aleta de pez y unas patas traseras de anfibio (fig.1). En su espalda se enlazan un pez y una serpiente (figs.3). Éstos forman un patrón equivalente a la espiral del caracol en la otra estatuilla del dios anciano (figs.4a y b). Los jeroglifos que se hallan en la parte superior de la pieza que combina varios animales están encerrados en una “rueda dentada”. Este *motivo iconográfico* se forma a partir del caparazón desplegado, de forma que el contorno lo constituyen las placas externas de la tortuga (fig.4a).



Fig. 3. Parte trasera del Dios N como tortuga.
Museo de Arte de Princeton, EUA.
K3331B. Clásico Temprano.
Foto: Justin Kerr. FAMSI.



Fig. 4. Vista superior de las figurillas del Dios N. Obsérvese el elemento en espiral de la parte trasera que se sugiere en los dos casos. Ambas piezas presentan un cartucho jeroglífico en su parte superior. K3331C. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

a) Talla del Dios N como tortuga con elementos de anfibio, pez y serpiente.

Presenta escritura también en la cabeza.

b) Talla del Dios N como caracol. Presenta escritura también en los costados y en su cabeza se puede apreciar el tocado de redecilla.

Para comprender mejor este recurso visual podemos acudir a otra variante del mismo *motivo iconográfico*, que aparece en la pintura del vaso K5961. Aquí el *motivo* posee un sentido doble, pues representa la hoja del lirio acuático, a la vez que lleva en su interior unas retículas onduladas con puntos infijos, remedo de la superficie dorsal de la tortuga (fig.5). Entre las dos versiones del *motivo* de caparazón el elemento en común es la “rueda dentada” o placas externas de tortuga desplegadas, mientras que el centro de las figuras cambia (fig.5a).

En la vasija K5961, el *motivo* en cuestión nace de un cráneo florecido, una de las manifestaciones del Monstruo del Lirio Acuático (fig.5b). Éste es un tema recurrente de la cerámica maya y una de las manifestaciones del Monstruo Cósmico. Además de poseer la forma de cráneo florido, con frecuencia éste se representa como una cabeza monstruosa, de



Fig. 5. Comparación entre dos ejemplos del *motivo* de caparazón desplegado.

- a) Jeroglifos rodeados por la “rueda dentada” en la figurilla K3331C y detalle de la hoja del lirio acuático.
 b) Imagen desplegada del vaso K5961. Monstruo del Lirio Acuático en forma de cráneo, con la florescencia del nenúfar y la hoja con retículas onduladas que llevan puntos infijos.

la que crecen las hojas, cogollos, flores y frutos de la planta del lirio acuático. Como habitante y representante del Inframundo sus atributos *iconográficos* incluyen una mandíbula descarnada o la ausencia de ésta.⁵⁷ Merle Greene Robertson lo identifica como el dios patrono del número trece y, siguiendo a Linda Schele, como una deidad de los cuerpos de agua: el océano, lagos, pantanos y canales.⁵⁸ La investigadora resume los rasgos fundamentales de esta figura entre los que se encuentran la inserción de la cruz de San Andrés en alguna parte del cuerpo (especialmente la boca o bien los párpados), un hocico largo dirigido hacia abajo, unos “tubos” que crecen de su cabeza (como especies de carrizos) y la presencia de peces

⁵⁷ J. Andrew McDonald y Brian Stross, “Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Conduits of the Maya Spirit Realm”, *Journal of Ethnobiology* vol. 32, núm. 1 (2012): 81, consultado el 20 de enero 2017, <http://www.utrgv.edu/biology/files/documents/publications/amcd5.pdf>

⁵⁸ Merle Greene Robertson, “The Celestial God of Number 13”, *The PARI Journal* vol. 12, núm. 1 (verano 2011): 2, consultado el 21 de mayo de 2017, <http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1201.pdf>

alrededor de la entidad y de las flores del lirio.⁵⁹ Una de sus representaciones más bellas la encontramos en un cuenco polícromo del Clásico Tardío, la pieza K1162 (fig.6). La deidad aquí aparece de dos maneras: como cabeza extraordinaria con ojo en espiral, hojas y flores cerradas del lirio acuático, a la vez que como deidad de hocico largo dirigido hacia abajo, con cuerpo serpentino y emplumado (fig.7). En su cabeza se anuda un tallo del lirio que muestra al frente una flor libada por un pez. Tiene otro pececillo en la parte trasera con una aleta dorsal semejante a una flor o plumas. Ambos parecen alimentarse ávidamente de la entidad magnífica que en su cuerpo lleva signos del caracol (fig.7).



Fig. 6. Monstruo del Lirio Acuático en el cuenco polícromo K1162. Clásico Tardío. Colección Barbier-Mueller. Fuente: (Ocampo 2003, 32)

⁵⁹ Greene, "The Celestial God", 3.



Fig. 7. Dos formas del Monstruo del Lirio Acuático. Sección de la imagen desplegada del cuenco K1162. Clásico Tardío. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Michael D. Coe reparó en el entorno en que el Monstruo del Lirio Acuático se halla inmerso: unas aguas rojas que sirven de fondo y contexto.⁶⁰ Es muy interesante esta observación, pues el vínculo entre el agua y la sangre está presente en otras vasijas mayas, como una asociación bien asentada en esta cultura. Karl A. Taube reflexiona en torno a esto, viendo una equivalencia entre lo salado del mar y el sabor de la sangre, buscando una posible base mítica para esta relación y finalmente apunta, tomando las palabras de un curandero maya de Tepich, Yucatán, que el agua de la Tierra⁶¹ es como la sangre de nuestro cuerpo, la Tierra tiene muchas venas donde se deposita el agua y esa es su sangre.⁶² Por otra parte, Stephen D. Houston subraya el hecho de que las aguas en movimiento, burbujeantes, crecientes y menguantes, en un constante fluir, para los mayas tomaba la forma de un ser vivo, como serpiente de agua con perlas y tocado de lirio acuático (fig.7). Con su existencia

⁶⁰ María Estela Ocampo Siquier, ed., *Tesoros de la cerámica precolombina: del Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona* (Ginebra: Somogy Editions d'Art–Museo Barbier-Mueller d'Art Precolombí, 2003), 31.

⁶¹ Aquí me refiero a la Tierra en mayúscula, para marcarla ya no como un ámbito de la naturaleza sino como entidad viva. Haré esta distinción entre “Tierra” y “tierra” en lo adelante.

⁶² Karl Andreas Taube, “Where earth and sky meet: The sea and sky in ancient and contemporary Maya cosmology”, en *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*, ed. Terry Ann R. Neff (Tucson: Peabody Essex Museum-Yale University Press, 2010), 209.

este ser redefine la naturaleza de las aguas, pues en lugar de comportarse como una sustancia física lo hace como una criatura, con voluntad propia y capacidad de acción.⁶³

El recorrido que hemos realizado a partir del *motivo iconográfico* del caparazón de tortuga desplegado, nos ha llevado de la figura del Dios N a la del Monstruo del Lirio Acuático, encarnación de las fuerzas superiores del agua, tanto como del poder de generación y destrucción. El dios anciano como deidad acuática, en su forma de caracol y tortuga, está estrechamente vinculado a esta entidad mayor. Más adelante veremos otra referencia a dicha relación. Por lo pronto vale preguntarnos qué resonancias simbólicas posee la tortuga y qué importancia posee como habitáculo del Dios N.

La aparición de la tortuga como imagen de la Tierra es otra constante del arte maya. El evento mítico del nacimiento de la divinidad del maíz, ampliamente representado en la cerámica maya, evidencia su papel en una red de vínculos que hace posible la existencia de la preciada planta. Así se puede apreciar en la vasija polícroma K731 (fig.8). En la pintura del vaso cilíndrico aparecen tres deidades que se suceden en sus canoas, siguiendo al dios del Maíz que va al frente (fig.9). Según Marc Zender, este dios lleva una bolsa con semillas de maíz y una calabaza de agua.⁶⁴ La deidad del maíz emerge de una tortuga fracturada, en cuyos extremos aparece el Dios N como entidad doble. En el caparazón quebrado se puede apreciar el patrón de retícula con puntos infijos que evoca el caparazón de la tortuga, interpretado por

⁶³ Stephen D. Houston, "Living waters and wondrous beasts", en *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*, ed. Terry Ann R. Neff (Tucson: Peabody Essex Museum-Yale University Press, 2010), 72.

⁶⁴ Marc Zender, "Para sacar a la tortuga de su caparazón: AHK y MAHK en la escritura maya", *The PARI Journal* vol. 6, núm. 3 (2005): 11, consultado el 10 de julio de 2016, <http://www.mesoweb.com/pari/publications/journal/603/Tortuga.pdf>



Fig. 8. Chaahk en su canoa, cargando una piedra de pedernal. Vaso polícromo K731. Clásico Tardío. Museo de Bellas Artes de Boston, EUA.
Fuente: (Reents-Budet 1994, 208).



Fig. 9. Tres deidades van en sus pequeñas embarcaciones, detrás del joven dios del Maíz. Vaso polícromo K731. Imagen desplegada. Museo de Bellas Artes de Boston. EUA. Foto: Justin Kerr. FAMSI.



Fig. 10. Detalle del vaso K731. Dos dioses ancianos habitan la tortuga, de donde surge el dios del Maíz.

Zender como una alusión a la superficie seca y endurecida de la milpa, que es necesario picar e irrigar para hacer crecer en ella el maíz (fig.10).⁶⁵

En diversas mitologías del mundo la tortuga encarna una presencia divina, que expresa las fuerzas de la Tierra y el Agua.⁶⁶ En numerosas estelas chinas y templos balineses las tortugas se encuentran en los soportes, contribuyendo así al orden y equilibrio del mundo. En China, se asocia también a las fases lunares.⁶⁷ En la mitología hindú el supremo dador de gracia, Vishnú, se representa en forma de tortuga cuando emerge de las aguas prístinas, llevando sobre sí la Tierra.⁶⁸ Dentro de la mitología de los iroqueses este animal también posee una connotación telúrica y está vinculado a la creación del mundo.⁶⁹ En un relato mítico “la Gran Madre de los hombres cae del cielo sobre el mar cuando todavía no hay tierra. La Gran Tortuga la recoge sobre su dorso, que la rata almizclada recubre de tierra (limo), que ha bajado a buscar al fondo del mar. (...) Así sobre el dorso de la tortuga se forma la primera isla que, agrandándose, se convierte en la superficie de la tierra”.⁷⁰ La Gran Tortuga

⁶⁵ Zender, “Para sacar a la tortuga”, 11.

⁶⁶ Haré la misma distinción que he seguido para Tierra también para el Agua, siguiendo la idea de Stephen D. Houston de que ésta corresponde a una entidad viva, con voluntad propia.

⁶⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Editorial Herder, 1986), 1008.

⁶⁸ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 1009.

⁶⁹ Los iroqueses en el momento del contacto con los europeos se agrupaban en cinco naciones: los mohawk, oneida, onondaga, cayuga y seneca. En el siglo XVIII se unieron los tuscarora y comenzaron a llamarse las Seis Naciones (*Six Nations*) o Confederación Iroquesa. Su territorio comprendía el área este de los Lagos Erie y de Ontario, más otras zonas de Nueva York y Pensilvania. Para los iroqueses, un par de gemelos creó el mundo en tres niveles: el reino positivo del cielo, el negativo del inframundo y el sitio de la experiencia humana, una amalgama de los dos. Tsenta, el Señor de la Vida, héroe cultural, creador de la flora y la fauna, otorgó al ser humano costumbres vinculadas al mundo del cielo. Taweskare, el gemelo maligno, asociado al inframundo, afecta toda la vida con su influencia fría. La vida espiritual iroquesa busca fomentar las fuerzas sostenedoras de la vida y disminuir en lo posible el efecto de las relacionadas con la muerte.

Hope B. Werness, *Continuum Encyclopedia of Native Art: Worldview, Symbolism, and Culture in Africa, Oceania, and North America* (Nueva York: A&C Black, 2003), 151.

⁷⁰ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 1008.

reaparecerá luego en la forma de un muchacho para fecundar a la hija de la Gran Madre del cielo, de quien nacerán los Héroes Gemelos antagonistas, creadores del bien y el mal.⁷¹

Otro *motivo iconográfico* importante en la figurilla del dios anciano como tortuga son las patitas de anfibio (fig.3). La presencia de éstas en la piedra tallada reafirma el vínculo con el Agua y alude a un tema presente en distintas áreas del conocimiento maya. “Cada año, la aparición de la primitiva rana *Uo*, saliendo de su hábitat subterráneo, es la señal de la llegada de la estación de lluvias, como lo era para los antiguos mayas”.⁷² Así, los anfibios remiten al ámbito de las aguas subterráneas, por su pertenencia natural, a la vez que apuntan a la interrelación de los planos terrenal y celeste, por la conexión de estas criaturas con la lluvia. Las ranitas también funcionaban como un referente para la medición del tiempo. El término <uo> designaba al segundo mes del año *ha'ab'*, período de 365 días,⁷³ mientras que <uinal> se refería a un ciclo de 20 días dentro de los 365, cuyo signo principal era la cabeza de una rana.⁷⁴

La presencia del pez en la estatuilla del dios anciano como tortuga es otra alusión al mundo acuático, a la vez que indicio de una mirada atenta a la naturaleza que se refleja en el arte maya (fig.3). Los peces representaban una fuente de alimentación importante para los antiguos mayas asentados en las costas y el pescado seco se transportaba hacia tierra adentro, como sucede en la actualidad en la zona maya. Al mismo tiempo, los ríos y lagos de las tierras altas y tierras bajas del sur y centro, albergaban una gran variedad de peces, de forma que

⁷¹ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 1008 y 1009

⁷² Robert J. Sharer, *La civilización maya*, trad. María Antonia Neira Bigorra (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 48.

⁷³ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 58.

⁷⁴ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 55.

eran importantes para la dieta básica y por extensión se hacían notar en el arte maya.⁷⁵ Al mismo tiempo, hemos podido constatar la relación de los peces con el Monstruo del Lirio Acuático. Su adherencia a esta entidad, como veíamos en la pieza K1162 (figs.6 y 7), señala el papel del dios de las aguas como fuente nutritiva y, en compañía del nenúfar, el pez puede representar metonímicamente a la deidad.

La serpiente enlazada al pez en la estatuilla del Dios N, es otra criatura que reviste una gran importancia (fig.3). El ofidio acompaña a varias deidades y entidades extraordinarias, como manifestación de un poder común subyacente. La deidad suprema puede manifestarse como serpiente celeste, Chaahk con frecuencia lleva marcas de serpiente en el cuerpo y posee una manifestación de esta naturaleza, mientras el dios K'awiil tiene una pierna serpentina y también se vincula a una serpiente enorme. Entre los chortí,⁷⁶ del sureste de Guatemala, noroeste de Honduras y parte del Salvador, encontramos unas deidades que se conocen como <chicchan>, que coinciden con el quinto signo del calendario *tzolk'in*⁷⁷ de los mayas yucatecos. Estos seres tienen apariencia de serpientes enormes. En ocasiones la parte superior de su cuerpo se ve con forma humana, pero también pueden aparecer como serpientes

⁷⁵ Sharer, *La civilización*, 424 y 425.

⁷⁶ La población chortí se encuentra asentada principalmente en Honduras y Guatemala, donde se encuentra su principal centro cultural. En el aspecto religioso, el 90% de los campesinos con tradición chortí practican la religión católica. No obstante, sus prácticas religiosas reúnen en una misma devoción a la Diosa de la Tierra y a la Virgen María. El santo patrono de cada comunidad está directamente vinculado con los ritos agrarios. <Chaac>, dueño de la lluvia y Panahturo, el viento, están dirigidos por el arcángel San Miguel, quien influye en el clima y las precipitaciones. La Virgen María, que es guardiana del maíz, auxilia a los dioses cuando vierten el agua de sus calabazas y ésta cae sobre la tierra como lluvia.

Ramón Douglas Rivas, *Pueblos indígenas y garífuna de Honduras: Una caracterización* (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2000) 214-218.

⁷⁷ El calendario maya se basa en la combinación de un calendario sagrado y adivinatorio de 260 días, el *tzolk'in*, y un calendario solar de 365 días que se conoce como *ha'ab'*. El calendario adivinatorio resulta de la combinación de 20 signos con 13 números, marcando el carácter de cada día, que se repite al cabo de las 260 posiciones. El *ha'ab'* consiste en 18 períodos de 20 días llamados *winales*, que funcionan como nuestros meses. Una vez que terminan los 20 días del último mes se completan 360 días, a los que se suma otro período de solo cinco días que constituye el *wayeb'*.

emplumadas. Hay cuatro de ellas que pertenecen al cielo y están vinculadas a los rumbos cardinales. Son quienes envían las lluvias y producen el trueno cuando gritan entre ellas. Junto a las <chicchan> celestes, están las <chicchan> que pertenecen a la tierra. Éstas viven en la montaña, lagos o las corrientes del río.⁷⁸

En chortí existe la frase: *ch'i'ih chan ik'ar ch'i'ij chanikar*, que alude a ‘una tormenta o huracán causado por el paso de una <chicchan>’, cuando va por el cielo.⁷⁹ De igual modo, tenemos la expresión: *u yukba'ar e chihchan*, en referencia al ‘movimiento en la tierra de una <chicchan> que causa temblor’.⁸⁰ Así, estas entidades fluyen tanto por el cielo como la tierra, desplegando un poder que conmueve el mundo. En el libro *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, de Mercedes de la Garza Camino, se puede encontrar un análisis de la serpiente en su sentido religioso, que también permite entenderla como *mediación simbólica*. La autora propone una definición abstracta, que sirve de base común tanto a la apreciación del arte clásico maya como al registro de tipo etnográfico:

En la religión maya, la serpiente tiene una significación plurivalente: es vida y muerte, bien y mal, masculino y femenino; es celeste, terrestre e infra-terrestre. Así, en tanto que otros animales simbolizan aspectos concretos de la naturaleza, la serpiente parece encarnar los grandes contrarios cósmicos y su armonía, que hace posible la existencia; simboliza una energía sagrada de la que participan dioses y

⁷⁸ Thompson, *Maya Hieroglyphic*, 75.

⁷⁹ Charles Wisdom, *Chorti Dictionary: From Microfilm of Handwritten Notes Deposited at the University of Chicago* (Austin: Universidad de Texas en Austin, 1950), 62, consultado el 4 de enero de 2017, <https://es.scribd.com/document/76007365/Chorti-Dictionary>

⁸⁰ Wisdom, *Chorti Dictionary*, 284.

hombres; de ahí su omnipresencia en el arte plástico y los códices, y el papel que desempeña en los mitos y en los ritos.⁸¹

Los animales reunidos en ambas tallas del Dios N que hemos analizado, poseen varios niveles de significación. Confieren a la deidad sus cualidades como criaturas de la naturaleza, señalan los ámbitos en que el dios anciano tiene responsabilidad e invitan a buscar las implicaciones simbólicas que cada uno posee. La tortuga se relaciona con la Tierra, con las aguas subterráneas y los mitos de creación. El caracol también terrenal y de naturaleza acuática, del mismo modo que los anfibios en su conexión con la lluvia, habla de la relación con el mundo de arriba, el cielo, a través de su vínculo con la Diosa de la Luna. La serpiente enfatiza aún más la relación de los tres niveles, por su pertenencia al cielo, la Tierra y el Agua. Al mismo tiempo, introduce de una manera clara la relación con una “energía sagrada”, como bien observa Mercedes de la Garza, que involucra a las entidades extraordinarias y a la deidad suprema. Todas estas criaturas, de una forma u otra, apuntan a esa instancia que los unifica: el de los fenómenos naturales y los procesos cósmicos, donde tienen acción las deidades.

⁸¹ Mercedes de la Garza Camino, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya* (México: Paidós-UNAM, 1998), 127.

Los anfibios, la lluvia y el 'Anjel



Fig. 1. Vasija antropomorfa de anciano con características de anfibio. Xcambó, Yucatán, México. Clásico Tardío. Colección del Museo Regional de Antropología, del Palacio Cantón, Mérida, Yucatán. Exposición de Arte Maya en el Palacio Nacional de Ciudad de México. Foto: Delonis Escalante Rodríguez.

a) Vista frontal de la pieza.

b) Vista lateral.

Las patitas traseras de anfibio en la figurilla del Dios N como tortuga poseen aun más implicaciones que merecen ser analizadas. Un vaso efigie de Yucatán, del período Clásico Tardío, muestra la combinación de la tipología del anciano con el anfibio. El añoso ser está sentado con expresión grave, sus manos sobre las rodillas, sus patas dobladas, dejando ver el vientre abultado en una postura cómoda pero atenta (fig.1a). Las arrugas de su rostro ayudan a moldear los pómulos y la frente; la comisura de la boca arqueada hacia abajo y el ceño fruncido producen una expresión de seriedad. La figura recuerda la apariencia del sapo y las marcas redondas en su espalda remedan las glándulas de la piel de los anfibios, a través de las cuales éstos pueden respirar (fig.1b). En algunos casos, como el de la especie del sapo *Bufo marinus*, las glándulas son proveedoras de una sustancia enteogénica, cuyo uso se ha registrado entre los mayas.⁸²

Las ranas se hallan estrechamente vinculadas con Chaahk, por su relación con las lluvias. Ellas con su croar anuncian aguaceros y tormentas, sobre todo en tiempos de apareamiento. En un almanaque del *Códice de Madrid*,⁸³ se puede apreciar la relación entre las ranas y esta deidad de la lluvia (fig.2). En la imagen aparece Chaahk en el centro de la composición, emanando lluvia por el recto, con cola de escorpión y acompañado de unos personajes ranas. Estos expelen agua por la boca, mientras se hallan sentados alrededor de la deidad y dejan descansar las manos sobre sus rodillas o sus piernas. Como vemos se encuentran repartidos en cuatro esquinas, mientras Chaahk ocupa el centro, de modo que la lluvia proviene de los cinco puntos del cuadrante.

⁸² Sharer, *La civilización*, 517.

Peter T. Furst, *Alucinógenos y cultura*, trad. José Agustín (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 154.

⁸³ *Códice de Madrid*. El combinado Braiseur de Bourbourg y León de Rosny: disponible en http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/madrid_rosny_bb.pdf



Fig. 2. Chaahk y sus ranas auxiliares a cargo de la lluvia.
Fragmento del *Códice de Madrid*, pág. 31, sección a.

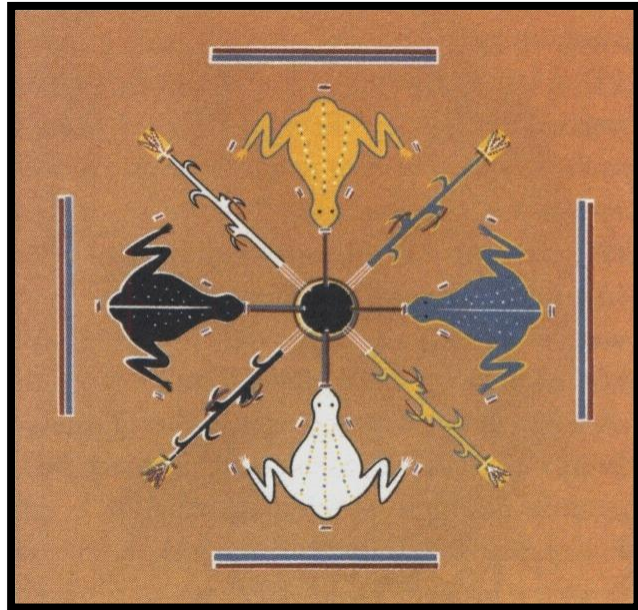


Fig. 3. Relación de las ranas con los puntos cardinales y el centro. *Ranas en el Charco*. Copia de pintura ceremonial de arena navajo. Wilito Wilson, 1942. EUA. Fuente: (Martin 2012, 191).

La relación de las ranas y los rumbos es apreciable también entre los nativos navajos de Norteamérica.⁸⁴ En la copia de una pintura ceremonial de arena de 1942, pueden verse cuatro ranitas que marcan las esquinas con sus cuerpos, en un cuadrante cuyos ejes están formados por plantas de maíz (fig.3). En los mitos de los navajos las ranas eran originalmente personas que cultivaban y cosechaban elotes para alimentarse.⁸⁵ Entre el fragmento del *Códice de Madrid* y la pintura de arena navajo hay un elemento común fundamental: la idea de que estos postes del mundo son proveedores de un elemento que hace posible la vida de todos los seres. Finalmente, cuando vemos el vaso efigie del anciano anfibio debemos pensar en la referencia a la lluvia y al poder asociado a los rumbos cardinales (fig.1).

El libro de Calixta Guiteras Holmes intitulado *Los peligros del alma: visión del mundo de un tzotzil* resulta un maravilloso acercamiento a la visión maya. Éste se basa en su experiencia etnográfica durante los años cincuentas, en San Pedro Chenalhó, con una comunidad tzotzil.⁸⁶

⁸⁴ “El nombre navajo se piensa deriva de la palabra tewa *navahu’u*, ‘arroyo con campos cultivados’. Los navajo se llaman a sí mismos *dine o dineh*, ‘la Gente’ (...) los ancestros de los navajo del Suroeste (de Norteamérica) entraron al territorio durante un largo período de tiempo, posiblemente en fecha tan temprana como el 1200 d.C. y hasta el siglo XVI. A mediados del siglo XIX, las tierras de los navajo estaban siendo robadas por mineros, colonos, gente de Nuevo México y otros nativoamericanos. Cuando se resistieron, el ejército norteamericano, en la década de 1860, instituyó una acción militar y una política de tierra quemada para expulsar a los navajo de su sitio. (...) Finalmente, los sobrevivientes regresaron luego de los tratados de 1868 y establecieron una reserva, que ocupaba solo el diez por ciento de sus antiguas tierras. Gradualmente, se han ido sumando más tierras dentro de las cuatro montañas sagradas. Los navajo han sido intensamente estudiados por su accesibilidad, pero sobre todo por su visión estética del mundo, su poderoso arte, sus mitos y ceremonias.” Werness, *Continuum Encyclopedia*, 215 [mi traducción].

⁸⁵ Kathleen Martin, ed., *O Livro dos Símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas* (Minas Gerais: Taschen, 2012), 191.

⁸⁶ A partir de investigaciones arqueológicas y lingüísticas, se ha determinado que los ancestros mayas de los totziles ocuparon las Tierras Altas y el Noroeste de Guatemala, para luego moverse a Tierras Bajas, a ambos lados del Río Usumacinta. Desde allí participaron en el crecimiento de la civilización Clásica. Cerca del 200 d.C. los antecesores de los tzotziles, que hablaban una lengua tzeltalana, comenzaron a moverse a los Altos de Chiapas, donde alrededor del 600 d.C. se dividieron en los tzeltales, localizados al este y los tzotziles, al oeste. Fue en los Altos de Chiapas donde los españoles los encontraron y acosaron, para en 1528 fundar la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, que aún hoy sigue siendo el centro político de la región. Evon Zartman Vogt, *The Zinacantecos of Mexico: A Modern Maya Way of Life* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970) 2.

En el capítulo IV, “Análisis de la visión del mundo de Manuel”, fruto de los diálogos entre Calixta Guiteras y su informante, Manuel Arias Sojom, podemos encontrar una referencia a la rana en relación con lo divino: “Cuando se quiere una comunicación directa con el Dios de la Lluvia, se le pide a la pequeña rana, guardián del hueco, que lo abra; y esto sucede durante las visitas que se hacen a los cerros para celebrar las *mixás* agrícolas”.⁸⁷ El término *mixá* viene del castellano ‘misa’ y se refiere a los rituales dedicados a la petición de lluvia y el éxito de las cosechas.⁸⁸ Al Dios de la Lluvia se le conoce como el 'Anjel, señor de la vida animal y protector de “nuestro sustento”. Las cuevas son las entradas a la mansión del 'Anjel; las fuentes y manantiales son los dones que éste le ofrece a los seres humanos.⁸⁹

Como dispensador de la lluvia, el 'Anjel dialoga con la figura de Chaahk, de los períodos Clásico y Posclásico. Mientras que como señor de las aguas terrenas refleja el dominio del Dios N. La naturaleza del 'Anjel en la descripción de Guiteras Holmes, sugiere que las aguas del cielo y de la tierra responden a una misma voluntad divina. Esta conexión también puede verse reflejada en el vínculo que guardan Chaahk y el Dios N. En otro fragmento esta vez del *Códice de Dresde*,⁹⁰ vemos una combinación de ambas deidades en un contexto alusivo a la lluvia (fig.4). Del dios anciano se puede identificar el ojo almendrado, la diadema de su cabeza anudada en el centro y su caparazón de tortuga estilizado con el signo *k'an*, ‘amarillo’, ‘maduro’,⁹¹ que también se utiliza con el sentido de ‘precioso’. En su mano izquierda lleva el hacha del Dios Chaahk y está inmerso en la lluvia que cae desde un segmento de la banda

⁸⁷ Calixta Guiteras Holmes, *Los peligros del alma: visión del mundo de un tzotzil* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 233.

⁸⁸ Guiteras, *Los peligros del alma*, 270 y 276.

⁸⁹ Guiteras, *Los peligros del alma*, 233.

⁹⁰ *Códice de Dresde*. Versión completa de Ernst W. Förstemann: disponible en http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/dresden_fors_schele_all.pdf

⁹¹ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 82.

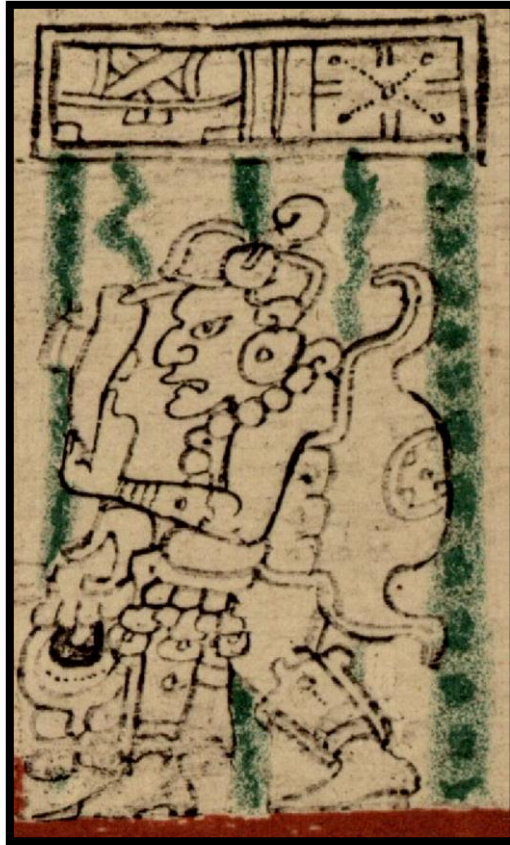


Fig. 4. Fusión del Dios N y Chaahk.
Fragmento del *Códice de Dresde*, página 37, sección a.

celeste, ubicada sobre su cabeza. La operación de unir ambas deidades se ha realizado incorporando en la figura del Dios N una herramienta de Chaahk y situándolo en un contexto vinculado a la deidad pluvial, de modo que los dominios de ambas deidades quedan interconectados. Ciertamente, el papel del Dios N en el plano telúrico como deidad de las aguas y la fertilidad tiene repercusiones en el plano celeste, pues el medio acuático depende de la estación de lluvia y el ciclo de precipitaciones de verano, que guardan una interdependencia con el Sol, las estrellas, las rotaciones planetarias, así como sucede con los ciclos bióticos de la vida y la muerte.⁹²

⁹² Mcdonald y Stross, "Water lily and cosmic serpent", 75.



Fig. 5. El Dios N en una cavidad lobular del Monstruo de la Tierra.
Altar 4 de Tikal, Departamento del Petén, Guatemala. Clásico Temprano.
Foto: Linda Schele. FAMSI.

En el reporte de Guiteras Holmes, encontramos que las cuevas son las entradas a la mansión del 'Anjel. Estas representan una zona de transición entre el espacio humano y el divino, a la vez que una comunicación posible entre ambos. La evocación de una deidad que habita el cerro, cuyas compuertas son las formaciones cavernarias, es muy sugerente y encuentra una analogía en el arte clásico maya. El Altar 4 de Tikal ofrece una imagen muy cercana a esta idea, que tiene como protagonista al Dios N (fig.5). En la piedra tallada del Altar, viven cuatro dioses ancianos que emergen de sus conchas y se hallan en la entrada de cuatro cuevas, planteadas como *motivos* lobulares. Las cavernas se hallan insertas en el cuerpo macizo del Monstruo de la Tierra, que muestra en la imagen del Altar 4 su ojo inmenso y las fauces serpentinas.

En el umbral de la cavidad lobular, el Dios N mantiene en alto un recipiente bien cargado (figs.5 y 6). El mismo puede estar dedicado a algún poder superior o ser un obsequio a los humanos, pero en ambos casos nos remite al valor de la ofrenda y se vincula con la función

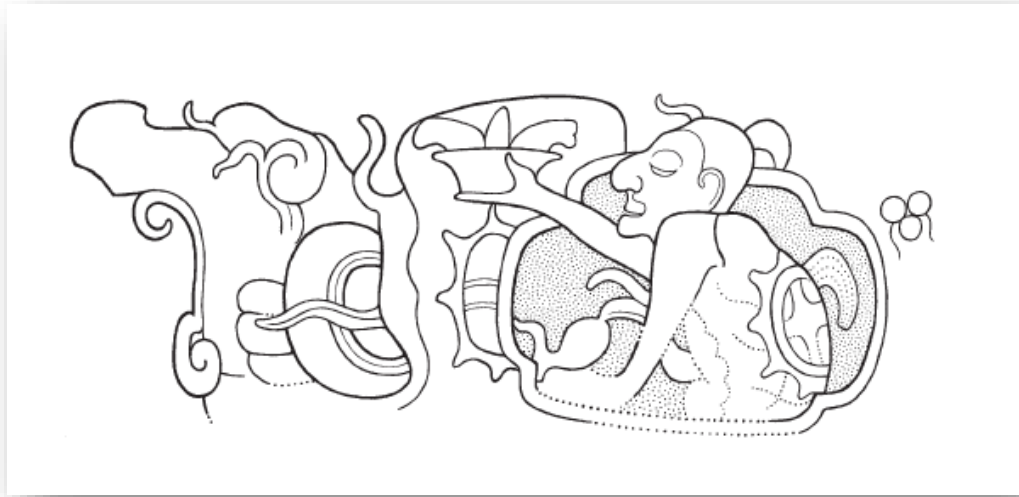


Fig. 6. Uno de los dioses ancianos emergiendo de una cueva cuadrifolia. Lleva caparazón de tortuga. Alza con una mano un recipiente cargado. Detalle del Altar 4 de Tikal. Departamento del Petén, Guatemala. Clásico Temprano. Dibujo: Simon Martin. Fuente: (Martin 2007, 47)

proveedora de las deidades de la montaña. Así, el dios anciano coincide con ese aspecto del ‘Anjel que lo hace protector de “nuestro sustento”, “protector de los seres humanos y preservador de la vida, pues el alimento es la existencia”.⁹³

La idea de una entidad que desde las alturas rocosas ejerce una influencia sobre el mundo es sumamente antigua y excede el área maya. Podemos encontrarla en el Preclásico Medio (700-500 a.C.), en una cultura de tradición olmeca, artífice del Monumento 1 del Cerro de la Cantera, Chalcatzingo, Morelos. El relieve del Monumento 1 muestra un personaje sentado en el interior de una cueva, demarcada por la boca abierta del Monstruo de la Tierra visto de perfil (fig.7). El *motivo* lobular en vez de aparecer en el cuerpo del Monstruo telúrico, como veíamos en el Altar 4 de Tikal, en este caso conforma su cabeza, cuyos bordes están habitados

⁹³ Guiteras, *Los peligros del alma*, 235.



Fig. 7. Personaje en el interior de una cueva, que es la cabeza del Monstruo del cerro. Encima se ciernen nubes que dejan caer la lluvia. Monumento 1 del Cerro de la Cantera, en Chalcatzingo, Morelos, México. Fuente: (Duverger 2000, 151)

por plantitas. Su gran ojo se deja ver en la parte superior de la cavidad. Los dones enviados desde la montaña son la lluvia que cae de las nubes y el viento que se expele desde la gran boca cavernaria, en forma de volutas (fig.7). El personaje sedente ha sido identificado como Señor del Monte o Corazón de la Montaña, “dios poderoso, tan necesario para la subsistencia de los campesinos que su culto ha podido resistir el paso de los siglos de vida colonial”.⁹⁴

El Monumento 1 de Chalcatzingo se realizó sobre la roca del propio cerro, de manera que la deidad de la cueva se insertó en su espacio mismo de pertenencia y acción. De forma semejante el dios anciano se halla en la piedra, parte importante del todo que es el cerro y de este modo cargada de su fuerza. El *tema* de la montaña como sitio de origen de lluvias y vientos ofrece otro puente de unión entre el Dios N y los fenómenos celestes. Al mismo tiempo, como espacio de tesoros subterráneos apela a la capacidad de los cerros y las entidades vinculadas a éstos de dispensar bienes.⁹⁵ Es una reafirmación del aspecto del Dios N como entidad proveedora, tal cual lo vemos en el Altar 4 de Tikal. Él es ese dios que ofrece alimentos y es la tierra de la que nace la deidad del Maíz. Es esa entidad de la montaña, que emerge desde la misteriosa boca cavernaria y esa base telúrica que se parte, para permitir el crecimiento del maíz, regalo esencial para el sostenimiento de la vida y el desenvolvimiento cultural.

⁹⁴ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana* (México: INAH-Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 2009), 67 y 68.

⁹⁵ López y López, *Monte sagrado*, 41.



Fig. 1. Vasija de estilo códice K1345. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Hasta aquí hemos visto una serie de *mediaciones simbólicas* basadas en animales, como formas de hablar de ciertas propiedades de la divinidad y de apuntar a algo más. La estatuilla en roca caliza del Dios N como caracol y el vaso efigie del anciano anfibio de Xcambó evocan esta unión de la realidad terrestre con el cielo, en una operación mental que debe hacer el observador cuando está frente a estas piezas. Sin embargo, hay formas más directas de hablar del vínculo entre ambos planos. La pintura que rodea el vaso K1345 de estilo códice, despliega una narrativa visual que tiene al árbol y al Dios N como dos formas de referir la conexión con un plano superior. Analicemos la imagen de la vasija para entender cómo sucede esto (fig.1).

En términos *pre-iconográficos*, se puede decir que vemos a un personaje disparando una cerbatana, mientras otro lo observa reclinado. La escena contiene un movimiento interno que se articula a partir de esta *acción* principal. El primer personaje se halla en cuclillas, un sombrero de paja levita sobre su cabellera. Sus dos manos afirman la cerbatana, mira al frente

y dispara (fig.1). La cerbatana se cruza con un árbol, en cuyo tronco se enrosca una serpiente que muestra su lengua bífida. El objetivo del cerbatanero está más allá. Hay un pequeño animal cuadrúpedo en una de las ramas que ve pasar el proyectil muy cerca de él y en esto coincide con el personaje reclinado, quien también presta atención al tiro (fig.1). Desde su postura sedente éste controla unas líneas que salen de su centro, con las que coincide la cola de un quetzal.⁹⁶ La delicada ave se mantiene en el aire, mientras liba una flor prendida al cabello del joven cerbatanero y con esto se cierra la red de *elementos iconográficos* interconectados (fig.1). En esta primera descripción de la escena tenemos las *acciones* y *atenciones* de los personajes que aparecen en la pintura del vaso y que pertenecen a la *semántica de la acción*. Al mismo tiempo, he incorporado a estos comentarios una referencia muy básica a ciertos *motivos* y *elementos*.

Ya en el siguiente nivel *iconográfico*, puedo reconocer al Dios N en el personaje reclinado, por su rostro con arrugas curvas, su braguero y el tocado de redecilla, que se proyecta de forma oblicua hacia un lado (fig.1). Él apoya una parte del cuerpo sobre el suelo con las piernas dobladas; tiene la espalda en el aire y los brazos alzados, sujetando las líneas que salen hacia arriba. Su cabeza se halla completamente volteada, en una posición imposible de mantener para un humano y más común en animales con un cuello que puede girar 360°. Existe una postura semejante a esta del Dios N, asumida por una criatura de cuerpo antropomorfo y rostro de animal, que aparece en la página 49 del *Códice de Dresde* (fig.2).

⁹⁶ Fue Francis Robicsek quien reconoció en esta ave a un quetzal. Ciertamente, la delicada forma de la cabeza del pajarillo representado en la vasija y su larga cola apoyan esa identificación. Robicsek y Hales, *The Maya Book of the Dead*, 86.

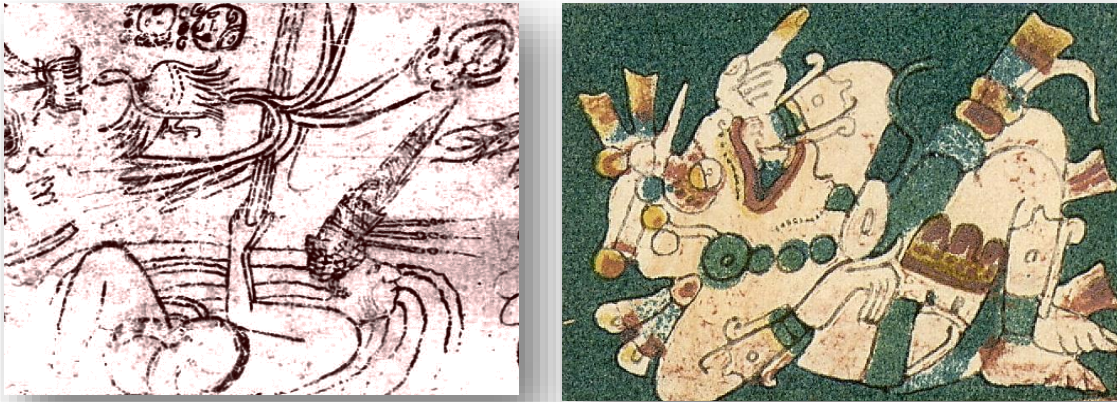


Fig. 2. Semejanza entre la postura del Dios N en la vasija K1345 y el fragmento del *Códice de Dresde*, pág.49, viñeta 3.

El personaje del manuscrito está acostado en el suelo con las piernas dobladas. Se apoya en un codo, mientras con la mano izquierda, que acerca a su rostro, apunta de forma oblicua hacia arriba. Aunque el rasgo del cuello en extremo flexible del Dios N no se repite en esta criatura, es significativa la cabeza de tortuga o anfibio que presenta y la forma de apoyar el cuerpo sobre el suelo. En ambas figuras se trata de una postura receptiva a la vez que proyectiva, que señala hacia arriba diagonalmente.

La aparición del Dios N en la vasija K1345 con este rasgo paradójico de la cabeza completamente volteada, ofrece en el plano visual una interesante *disonancia*.⁹⁷ Es una forma de presentar al dios anciano como una entidad extraordinaria y una solución para permitirle

⁹⁷ Ricoeur, *Tiempo y narración*, 97. En la obra de Paul Ricoeur, el concepto de “concordancia discordante” está basado en el modelo trágico aristotélico y en las reflexiones sobre el tiempo de Santo Tomás de Aquino. En el teatro clásico griego, a la red de relaciones concordante que genera la trama se le suman *discordancias* internas. Éstas son los golpes del azar, lo no esperado, lo sorprendente (*peripecia*), que rompen con el “orden” generado por la *concordancia*. La pintura occidental ofrece abundantes ejemplos, donde se juega visualmente con una armonía que genera el todo y con determinados elementos paradójicos. Tal es el caso de los *trompe l’oeil*, esta especie de trampa para el ojo, en la que un objeto genera la ilusión de salirse del plano. También pasa cuando se juega con el punto de fuga, generando paradojas espaciales o bien cuando se incumplen de algún modo las representaciones acostumbradas. En la tradición maya, tanto en la cerámica como en los monumentos, es muy común ver que los artistas jueguen con ciertas “lógicas de representación”.

abarcar varias perspectivas a la vez. El Dios N en la imagen del vaso es un elemento de conexión importante. Por la circularidad de la pieza se encuentra al frente del joven y a la vez detrás de él. Según una visión euclidiana del espacio, un cuerpo no debe estar al mismo tiempo delante y detrás de otro. Sin embargo, esto se hace posible y es así como la figura del anciano propone una segunda *disonancia*. La misma se resuelve mediante la composición. La deidad anciana mira a la derecha y el ave que le acompaña se dirige a la izquierda, generando una transición.

Pero, ¿quién es el joven cerbatanero cuyo disparo es la *acción* que da pie a todo lo demás? Este personaje ha sido identificado por Oswaldo Chinchilla Mazariegos como el Dios S.⁹⁸ El mismo corresponde a una pareja de deidades que pueden funcionar juntas o separadas y en ciertas escenas participan del nacimiento del Dios del Maíz. Se trata de las deidades que Chinchilla Mazariegos, siguiendo a Michael D. Coe, llama los Dioses con Diadema, por las bandas que en ocasiones llevan en sus cabezas. Esta pareja está compuesta por el Dios CH, que presenta parches de piel de jaguar en la boca, los brazos y las piernas, y el Dios S, que se distingue por unos puntos o manchas negras, distribuidos por la cara y el cuerpo.⁹⁹ Con estas características podemos encontrarlos en la pieza K1004, donde se refleja la muerte y renacimiento del dios del Maíz.¹⁰⁰ Esta deidad se encuentra frente a una mujer con el rostro oscurecido que le muestra una llama. Es apenas perceptible pues su silueta se hace borrosa confundándose con el fondo (fig.3).

⁹⁸ Oswaldo Fernando Chinchilla Mazariegos, *Imágenes de la mitología maya* (Guatemala: Museo Popol Vuh-Universidad Francisco Marroquín, 2011) 108 y 109.

⁹⁹ Chinchilla, *Imágenes*, 101.

¹⁰⁰ Chinchilla, *Imágenes*, 99.

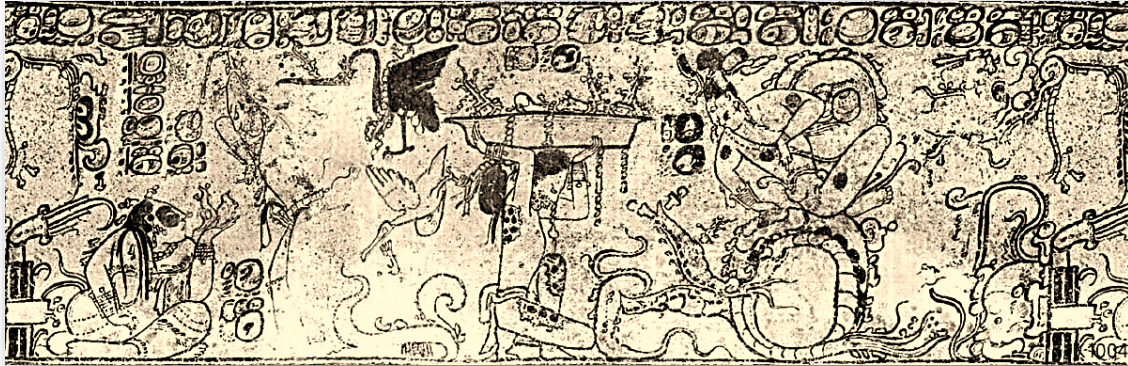


Fig. 3. Pieza de estilo códice K1004. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

El dios CH, con sus parches de jaguar, se halla cargando un recipiente con un dios del Maíz recién nacido que apenas asoma la cabeza. Mientras el dios S, con sus manchas redondas y oscuras, se sitúa sobre una serpiente arremolinada. Estos dioses según sus variadas apariciones se han podido identificar como pertenecientes al ámbito montaraz. El Dios CH sostiene una relación de soberano con los animales, mientras que el Dios S suele aparecer como cazador, provisto de su cerbatana.¹⁰¹ Al mismo tiempo, por la forma en que el Dios S se presenta en el *Códice de Dresde*, Karl A. Taube lo describe como una deidad del sacrificio, la muerte y el Inframundo.¹⁰²

En la vasija K1345 (fig.1) el Dios S se presenta esencialmente como cerbatanero. Aunque su cuerpo no se aprecia del todo, pues esa parte de la pieza está borrosa, se puede advertir una de sus manchas negras sobre la mejilla. Él dirige su cerbatana hacia arriba, cruzándose con el árbol y lanzando el proyectil hacia un blanco que no se halla presente en esta escena.

¹⁰¹ Chinchilla, *Imágenes*, 105.

¹⁰² Karl Andreas Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan* (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992), 116.



Fig. 4. Vasija de estilo códice K1226. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Por fortuna, existe otro vaso que reproduce la *acción* central de la imagen y aporta un nuevo elemento clarificador. Tal es el caso de la vasija K1226, donde volvemos a encontrar al Dios S en cuclillas, con las manchas redondas en su cuerpo y dirigiendo su cerbatana hacia el Árbol Paax (fig.4).

En esta ocasión su objetivo se halla explícito y consiste en una deidad alada, que desciende de cabeza hacia el centro del árbol. Marc Zender reconoce en esta figura al Dios D en su manifestación aviaria.¹⁰³ De modo que la deidad suprema en su forma de pájaro, contribuye a completar el binomio de la Deidad Ave Principal y el Árbol del Mundo, presente en numerosos ejemplos como los Murales de San Bartolo en el Petén o la Estela 25 de Izapa.¹⁰⁴ El concepto de eje también se halla presente en la pieza K1345 (fig.1) que hemos analizado. Las líneas en ascenso desde el centro del dios anciano, se completan con las ondas que hay a su alrededor y forman una especie de nicho, desde donde se disparan las bandas hacia arriba. De manera semejante, el tronco del árbol presente en la escena asciende más allá del borde

¹⁰³ Marc Zender, "The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing", *The PARI Journal* vol. 5, núm. 4 (primavera 2005): 9, consultado el 14 de enero 2017, <http://www.mesoweb.com/pari/journal/0504/>

¹⁰⁴ Chinchilla, *Imágenes*, 116 y 117.

superior de la imagen. Este no es un árbol común. En él se puede reconocer al Dios Paax (Sib'ikte'), llamado así pues su rostro de ojo agrandado representa al mes *paax* o *paaxil*. Esta deidad se identifica por estar desprovisto de mandíbula inferior, llevar el signo de espejo en la frente y una pata de jaguar adosada a la oreja.¹⁰⁵ Tanto esta figura del árbol como las líneas que acompañan al Dios N, en su sentido más básico, pueden entenderse como ejes del mundo, que apuntan a un plano superior.

El *topos* del *axis mundi* da pie a un rico despliegue de *temas* y referencias. En una indagación de tipo *iconológico*, podemos hurgar en uno de los textos indígenas del período virreinal, a propósito de los árboles del mundo. En el primer capítulo del *Chilam Balam de Chumayel*, llamado “Libro de los Linajes”, se describe la existencia de las Ceibas Madres, los árboles ejes, como el paso previo al establecimiento de las deidades responsables de las esquinas del mundo, los “jefes de los rumbos”.¹⁰⁶

El pedernal rojo es la sagrada piedra de Ah Chac Mucen Cab. La Madre Ceiba roja, su Centro Escondido, está en el oriente. El *chacalpucté* es el árbol de ellos. Suyos son el zapote rojo y los bejucos rojos. Los pavos rojos de cresta amarilla son sus pavos. El maíz rojo y tostado es su maíz.

El pedernal blanco es la sagrada piedra del norte. La Madre Ceiba Blanca es el Centro Invisible de Sac Mucen Cab. Los pavos blancos son sus pavos. Las habas blancas son sus habas. El maíz blanco es su maíz.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ana García Barrios y Rogelio Valencia Rivera, “Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de estilo códice”, en *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, coord. Merideth Paxton y Manuel A. Hermann Lejarazu (México: Centro de Estudios Mayas-UNAM, 2011), 64.

¹⁰⁶ Mediz, *Chilam Balam*, 41 y 42.

¹⁰⁷ Mediz, *Chilam Balam*, 41.

Esta descripción se aplica a cada punto cardinal caracterizado por un color entre el rojo, blanco, negro, amarillo, en las cuatro esquinas, y verde-azul en el centro. En cada rumbo hay una Madre Ceiba, un pedernal, un pavo y plantas como el maíz, el frijol o el camote, más frutos y semillas que se vinculan a cada árbol, que muestra una identidad distinta, aplicable a las divinidades de cada punto. En estrecha relación con el concepto de eje encontramos la noción de “Centro Invisible”, “Centro Escondido”. Las Ceibas de los rumbos son *axis mundi*, sitios desde donde las deidades respectivas ejercen un poder, a la vez que centros intangibles de <Ah Mucen Cab>, “El que guarda la miel”.¹⁰⁸

En la explicación que ofrece Alfredo López Austin sobre el establecimiento de los cuatro árboles-postes, encontramos que éstos son los caminos de los dioses y por su tronco corren las esencias divinas opuestas.¹⁰⁹ El árbol *Tamoanchan*, como totalidad, como sitio de origen, ilustra magníficamente este ordenamiento del mundo. El mismo abarca el *Tlalocan*, la parte oscura, húmeda, fría del tronco, que llega hasta las raíces formadoras del mundo de los muertos y el *Tonatiuh Ichan*, la parte caliente del tronco del árbol, que forma las ramas de luz y fuego a donde van a posarse las deidades aladas:

Tamoanchan es uno, cuatro y cinco al mismo tiempo: es el Árbol Florido; el Árbol se proyecta en los cuatro árboles floridos que separan y conectan Cielo e Inframundo, y todos, los cinco, son los lugares en que se da el proceso cósmico.

Tamoanchan es, con esto, doble síntesis: de la horizontalidad del cosmos, como árbol de cuatro colores, y de la verticalidad del cosmos, como árbol de dos ramales en movimiento helicoidal.¹¹⁰

¹⁰⁸ Mediz, *Chilam Balam*, 87.

¹⁰⁹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994) 19.

¹¹⁰ López, *Tamoanchan*, 224 y 225.

En el plano horizontal hay cinco sitios donde tiene lugar el proceso cósmico, cinco centros invisibles. En un corte vertical del mundo, estos árboles ejes “separan y conectan Cielo e Inframundo”. La función del Dios N como eje y conexión entre el cielo y la tierra que en la pieza K1345 (fig.1) debemos más bien deducir, en otros ejemplos se presenta de una manera mucho más clara. Así lo podemos ver en uno de los soportes de la Banqueta de Jeroglíficos de la Estructura 9N-82 de Copán (fig.5).

Aquí el dios anciano extiende una mano hacia arriba, sosteniendo el cuerpo del Monstruo Cósmico, mientras la otra queda apoyada en el suelo, tocando la tierra. En su cuerpo lleva las marcas del signo *tuun*, ‘piedra’ y *witz*, ‘cerro’, en alusión a las montañas, otra forma de sostén. La insignia del pez libando el lirio acuático que muestra el anciano nos remite al



Fig. 5. El Dios N en el pilar extremo izquierdo del Banco de Jeroglíficos, de la Estructura 9N-82 de Copán. Departamento de Copán, Honduras. En este monumento el Dios N sostiene, junto a otros cinco personajes, a la deidad suprema en su forma de Monstruo Celeste. Foto: Linda Schele. FAMSI.

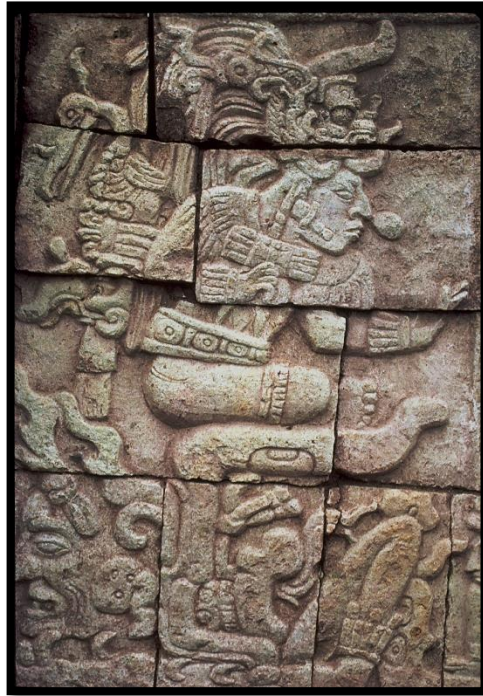


Fig. 6. Parte delantera del Monstruo Cósmico del Banco de Jeroglíficos de la Estructura 9N-82 de Copán. Departamento de Copán, Honduras.

Foto: Linda Schele. FAMSI.

Monstruo del Lirio Acuático y por consiguiente, al mundo subterráneo y de las aguas. La alusión a los tres niveles del mundo y su interrelación queda de esta forma sutilmente expresada. En esta Banca de Jeroglíficos se produce además otra comunicación de niveles, mediante la presencia del Dios N en las fauces del Monstruo Cósmico que él mismo sostiene (fig.6). Como podemos apreciar la deidad anciana se asoma a continuación de la mandíbula superior del Monstruo, que se extiende hacia arriba para formar el asiento de un dignatario. El Dios N se reconoce por sus arrugas, una diadema flamígera sobre su frente y un círculo con tres puntos, que se entiende en el arte maya como una forma de marcar a ciertos batracios generadores de bufotenina y es frecuente verlo en el dios anciano.¹¹¹ El don de ubicuidad del

¹¹¹ Dr. Érik Velásquez García [Comunicación Personal].

anciano enfatiza la movilidad entre los planos, evidencia la existencia en el nivel terrenal y el celeste de un mismo principio divino, de una misma entidad.

En un texto de discusión epigráfica, David S. Stuart sugirió que el jeroglífico de la cabeza del dios anciano y su abreviación, que es simplemente el tocado del anciano anudado en medio, podía leerse como **ITZAM**.¹¹² Así puede verse en ciertas inscripciones en la antigua ciudad de Piedras Negras, donde varios gobernantes adoptaron nombres que reflejan una manifestación divina en forma de tortuga, asociada a las particiones del mundo. Es el caso de *Itzam K'an Ahk*, cuya primera parte *Itzam K'an*, se menciona en el *Ritual de los Bacabs*, como denominación de cuatro entidades adscritas a los rumbos cardinales y la segunda, *Ahk*, tiene el significado de 'tortuga'.¹¹³

Cuando el nombre acompaña al Dios N se adecua a su forma de aparición. Por lo general, la raíz que se mantiene es la de *Itzam* y alrededor de esta se dan una serie de combinaciones. Puede aludirse al animal que define su aspecto e influencia en cada caso, como el caracol o la tortuga y cuando se quiere enfatizar su papel como cargador del mundo se presentan los signos de *tuun*, 'piedra' o *haab'*, el año de 365 días. Del mismo modo, pueden estar incluidos los números cuatro y cinco. Como resultado podemos encontrar nombres como: *Chan Itzam Tuun*, 4- Piedra de Itzam y *Ho Itzam Ha'ab'*, 5- Itzam del Ha'ab'.¹¹⁴ Así pues, el nombre *Itzam* en la figura de este dios anciano afirma la presencia de la deidad suprema en esta entidad. Al mismo tiempo, ya sea como un sostenedor de piedra o como centro de un vórtice de líneas, el Dios N intercomunica la tierra con el cielo y contiene en sí los tres niveles.

¹¹² David Stuart, *Old notes on the posible IZTAM sign*, consultado el 2 de Agosto 2016, <https://decipherment.wordpress.com/2007/09/29/old-notes-on-the-possible-itzam-sign/>

¹¹³ Martin, "The Old Man", 14.

¹¹⁴ Así lo podemos ver en el *Códice de Dresde*. En la página 4, sección a y en la página 37, sección a.

Capítulo 3. El dios anciano y los dones culturales



Fig. 1. Aprendiz de escriba con cuenco de tinta en la mano.
Vasija de estilo códice K4010. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Pintando la escritura

En estas condensadas páginas hemos podido corroborar la naturaleza del Dios N como una deidad que funciona en la vecindad de lo humano. En su papel de entidad terrestre y de las aguas se halla en ámbitos muy cercanos, de gran importancia para la perpetuación de la vida. Ejerce una acción directa sobre el mundo también como sostenedor. Funciona como una entidad de confluencias en tanto vincula los tres niveles del mundo. Y es relacional además en lo que concierne al alimento. Pero los bienes que esta divinidad provee no se limitan a “nuestro sustento”, sino que van más allá y abarcan el plano del conocimiento.

La capacidad de relación y el carácter mediador del Dios N podemos corroborarlo en ciertas piezas de estilo códice, donde la deidad aparece junto a un humano, desempeñándose como maestro de escritura. Un ejemplo de esto lo tenemos en el vaso K4010, en el que se aprecia un joven junto a un códice, con un cuenco de tinta en su mano izquierda (fig.1). Él presta total *atención* a la actividad de un anciano, que se puede identificar como el Dios N, por su turbante de cuadrículas y las arrugas del rostro (fig.2). Notemos la presencia en el brazo y la espalda del signo *ahk'ab*, ‘noche’, ‘oscuridad’. Es también significativa su espalda jorobada, algo que puede hacernos pensar en la avanzada edad, a la vez que contribuye a que su presencia tenga ese matiz de lo extraño y recuerda a los enanos jorobados que acompañan a los dignatarios en otros vasos. Donde la figura del Dios N debiera apoyar los glúteos tiene la cabeza de un ave que abre el pico, para dejar salir una lengua que se extiende hacia arriba, cual flama ondulante, y en su recorrido se acompaña de varios glóbulos oculares. Este *motivo iconográfico* se presenta en otros personajes igualmente vinculados a los códices y la escritura.



Fig. 2. Vasija de estilo códice K4010. Imagen desplegada. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

El Dios N y su aprendiz sostienen sendos cuencos de caracol, que sirven como depósitos de tinta. Aquí resurge la relación del dios anciano con los caracoles, que de ser refugio y recinto han pasado a convertirse en instrumentos. Junto al brazo que apoya el joven sobre el suelo, está el códice abierto sin su tapa superior, dejando ver un pliego de hojas y el forro de piel de jaguar en la parte inferior. La presencia de pinceles reitera el tema de la escritura. El Dios N alza uno con su mano derecha, mientras el joven lleva dos en su tocado, quizás por su papel de aprendiz que por el momento solo observa al maestro ejecutor y aprende de él.

Como vemos el amanuense cuenta con una deidad mentora en su actividad escrituraria. Esto marca una diferencia importante respecto a la tradición occidental y nos sirve para proponer un contraste en ésta y la cultura maya. En el mundo occidental,¹¹⁵ la escritura es

¹¹⁵ Sería útil aclarar a qué me refiero con “mundo occidental” o “cultura occidental”. El término Occidente nace en contraposición territorial y cultural con Oriente. El surgimiento de esta cultura se ha ubicado en distintos momentos de la historia europea, según el autor que enfoca el tema. En una de las versiones, su inicio se fija en la comunidad religiosa que surge de las ruinas del Imperio Romano, heredera de sus tradiciones, a la vez que regida por la Iglesia Cristiana. En la forma de una “alta cultura” se expandió por Europa Occidental al norte, “unificando” el entramado de culturas diversas que existía en el área. Christopher Dawson, *La religión y el origen de la cultura occidental*, trad. María Elena Vela (Madrid: Ediciones Encuentro, 2010), 32 y 33.

resultado de un proceso que condujo al sistema alfabético manejado en la actualidad, como un logro exclusivo del ser humano. Sin embargo, al ahondar en el arte maya, veremos que los humanos no están tan solos en dicha actividad. Como puede leerse en la *Historia de Yucatán*, de fray Diego López Cogolludo, se ha registrado a 'Itzamna' como la deidad que otorgó el don de la escritura a los humanos. En su reporte, López Cogolludo cuenta cómo la deidad suprema adoptó la forma humana para llevar a la gente el preciado bien.¹¹⁶ En otras palabras, la escritura proviene de los dioses y se da en su presencia. Las marcas de *ahk'ab'* en el cuerpo del Dios N pueden hacernos pensar en la procedencia inframundana del saber que él comparte con su alumno. De ser así, dicho conocimiento tendría un origen común a los bienes que se dispensan desde las montañas.

Si acudimos a lo que nos dicen los estudios históricos, el uso de la escritura en Mesoamérica es sumamente antiguo. La evidencia más temprana se remonta al 900 a.C. aproximadamente, y se conoce como el Bloque de Cascajal, de Jaltipan, Veracruz, que contiene secuencias de jeroglíficos.¹¹⁷ Al ser encontrado este monumento en piedra fue retomada la idea de que los olmecas de la Costa del Golfo de México fueron precursores en el uso de la escritura. “No obstante, conviene decir que cualquiera que haya sido el primer sistema de escritura de la zona dio origen, con el tiempo, a diversas escrituras que heredaron una serie de rasgos comunes entre los que se pueden mencionar el uso de un sistema de numeración vigesimal, el registro del calendario de 260 días, la utilización del principio de *rebus* y de un sistema

¹¹⁶ Fray Diego López Cogolludo, *Historia de Yucatán* (México: Editorial Academia Literaria, 1957), 196.

¹¹⁷ Érik Velásquez García, “Imagen y escritura en Mesoamérica”, en *De la antigua California al Desierto de Atacama*, coord. María Teresa Uriarte Castañeda (México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010), 62 y 66.



Fig. 3. Cabeza del Dios N en sustitución del número 5. Fragmento del Tablero Central del Templo de la Cruz Foliada. Palenque, México. Foto: Linda Schele. FAMSI. El cefalomorfo se combina con el signo de la tercera posición (*ha'ab'*) de la Cuenta Larga, ciclo de años de 360 días, con una fecha era (13 de agosto de 3114 a.C.- 4 Ajaw 8 Kumk'u'), que permitía ubicar la combinación del *tzolk'in* y el *ha'ab* en un período largo de 5125 años. (Velásquez 2010, 173-175)

logosilábico, así como un repertorio básico de signos compartidos, algunos de los cuales se remontan hasta los tiempos olmecas.”¹¹⁸ Aunque la mayoría de los sistemas mesoamericanos más antiguos no han sido descifrados completamente, en el caso de la escritura maya esta se ha podido decodificar en su mayor parte y en la actualidad se pueden leer numerosos textos contenidos en monumentos, en la cerámica o los códices. La escritura maya se puede definir como sistema logosilábico, “compuesto por signos que representan palabras completas (logogramas) y sílabas (signos silábicos-silabogramas, que pueden funcionar de forma silábica o vocálica)”.¹¹⁹ Al mismo tiempo, esta escritura posee ciertas peculiaridades que le otorgan una increíble flexibilidad. Por ejemplo, en ciertas secuencias de registros calendáricos, se pueden emplear elementos cefalomorfos de dioses y variantes de cuerpo completo para representar los números (fig.3). Otro caso curioso resulta ser la firma de un escriba que se coloca al final de una glosa dedicatoria. Ésta cierra con la presencia del propio

¹¹⁸ Velásquez, “Imagen y escritura”, 66.

¹¹⁹ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 7.



Fig. 4. Firma del artista en el texto dedicatorio. Vaso polícromo K6020. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

artista, que se pinta de cuerpo completo, empleando un elemento figurativo para completar la información de los signos jeroglíficos (fig.4).¹²⁰

Los textos podían figurar solos, pero es mucho más común verlos combinarse con escenas y personajes. Por lo general, en el arte maya texto e imagen sostienen una relación de complementariedad. Basta asomarnos a los códices mayas, para percatarnos de la presencia e importancia que tienen las escenas figurativas dentro de estos manuscritos. En el *Códice de Dresde*, las páginas que corresponden a augurios emplean una glosa que define el pronóstico para cada día y por lo general se hacen acompañar de la deidad que regirá en ese momento (fig.5).

¹²⁰ Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 58.

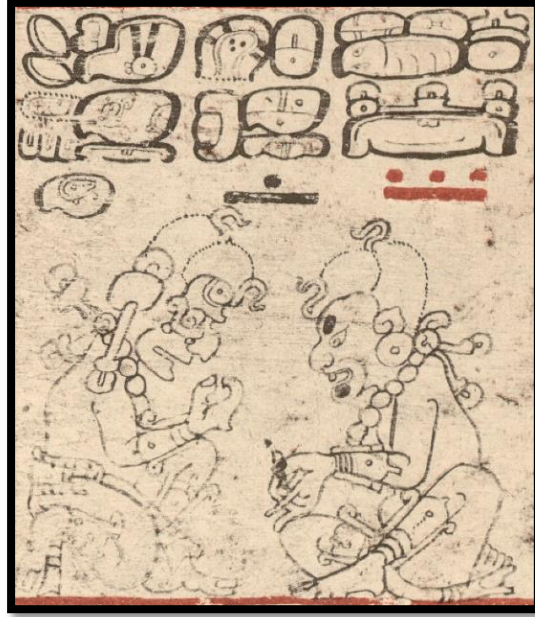


Fig. 5. Fragmento del *Códice de Dresde*, pág.8, sección b.
Texto jeroglífico: *Nuchjol ti ajawlel Itzamna' Kokaaj ? h'inaj*,
Traducción: 'Itzamna' ? junta su cabeza (se pone de acuerdo), en el Señorío, semillas.
(Lectura y traducción del Dr. Érik Velásquez García [Comunicación en clase])
Los dioses reflejan lo que enuncia el texto y a la vez aportan matices al mensaje.

Por otra parte, es importante notar que no existía división lingüística alguna entre la pintura y la escritura:

...en las lenguas mayas no existe una diferenciación lingüística o semántica para las palabras pintura, dibujo y escritura; a todas se refiere la raíz *ts'ib*.¹²¹ La distinción entre estas técnicas gráficas es una separación etimológica occidental, a partir de los dos implementos principales de Occidente, la pluma y el pincel, con los que se hacen marcas en papel, así como la distinción conceptual occidental entre los caracteres de tinta, que representan el lenguaje, en contraposición a los pigmentos de pincel, que crean imágenes pictóricas. Para los mayas del Clásico, sin embargo, la creación de imágenes

¹²¹ Actualmente se escribe *tz'ihb*, 'escritura, pintura'. Kettunen y Helmke, *Introducción*, 113.

–ya sea escritura, dibujo o pintura- nació del pincel. Técnica y conceptualmente, eran la misma actividad creativa.¹²²

Cuando se trata del arte en piedra la distinción debe cambiar. En ese caso se trataría de la coordinación de un sistema de escritura que tiene la lengua como referente y la imagen propiamente dicha. Estamos hablando de un sistema que reviste una interesante complejidad en sus mecanismos internos y al exterior, en su forma de insertarse en la sociedad. En las páginas de la *Relación de las cosas de Yuactán*, encontramos una referencia a la forma de utilización de los libros:

En el mes de *Uo* se comenzaban a aparejar con ayunos y las demás cosas, para celebrar la fiesta, los sacerdotes, los médicos y hechiceros, que eran todos uno (...). Se juntaban en casa del señor con sus aderezos, echaban antes al demonio, como solían hacerlo y después sacaban sus libros y los tendían sobre las frescuras que para ello tenían, e invocando con sus oraciones y su devoción a un ídolo que llamaban *Cinchau-Itzamná* (K'in Ajaw 'Itzamna'), del cual dicen fue el primer sacerdote, y ofrecíanle sus dones y presentes y quemábanle con la lumbre nueva sus pelotillas de incienso (...) y hecho esto abría el más docto de los sacerdotes un libro y miraba los pronósticos de aquel año y los declaraba a los presentes, y predicábales un poco encomendándole los remedios...¹²³

El primer dato que salta a la vista es el sentido de sacerdocio que posee el manejo de los libros y vinculado a esto su inserción en un contexto ceremonial. Los códices funcionaban dentro de prácticas rituales, en que intervenía una deidad invocada –en este caso 'Itzamna' en su aspecto solar-. Contribuían, de este modo, al objetivo de ver más allá del presente inmediato, avisorando a través de predicciones lo que deparaba el futuro y la mejor forma de

¹²² Reents-Budet, Bishop y MacLeod, *Painting the Maya*, 8 [mi traducción].

¹²³ Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (México: Editorial Porrúa, 1978), 92.

afrontarlo. En Asia, África y Medio Oriente existen también casos de culturas en que la escritura posee un origen divino y un funcionamiento social religioso. Un ejemplo muy cercano al que hemos analizado aquí lo tenemos en la figura del dios Thot, del antiguo Egipto, que puede manifestarse como el ave ibis o como un babuino. En ocasiones Thot lleva la Luna sobre su cabeza, él es la inteligencia suprema y durante la creación del mundo pronunció palabras que mágicamente se transformaron en los objetos visibles. Es el creador del habla, la escritura, las artes, la ciencia y la cronología del universo.¹²⁴

Según textos antiguos sobrevivientes, Thot concedió a los egipcios el arte de escribir mediante jeroglíficos, con la intención de que estos conservaran siempre su fuerza mágica. En un himno dedicado a Thot se dice que el ojo del babuino vigila a los escribas para que no abusen de sus habilidades ni las utilicen en beneficio propio.¹²⁵ Una escultura muy conocida del Imperio Nuevo, presenta a la deidad en su forma de babuino asistiendo al escriba Nebmertuf. Los caracteres jeroglíficos se encuentran alrededor del altar de Thoth, en la base de la escultura y en el papiro que descansa en el regazo del amanuense (fig.6). El auspicio divino en las labores escriturarias hace que esta pieza sea muy cercana al vaso maya K4010, por la relación explícita que se establece entre el escriba y la deidad.

Del mismo modo que Thot como babuino, el Dios N presenta una manifestación con rasgos de simio, como podemos ver en una escultura que se encuentra en el museo de Copán, Honduras (fig.7). Cuando se excavó la Estructura 9N-82 de la antigua ciudad de Copán, se encontró en su interior una pieza escultórica, consistente en un personaje que sostiene un

¹²⁴ Wayne M. Senner, "Teorías y mitos sobre el origen de la escritura", en *Los orígenes de la escritura*, comp. Wayne M. Senner (México: Siglo XXI, 1992), 20.

¹²⁵ George Hart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses* (Nueva York: Taylor & Francis, 2005), 158 (Edición e-Library).



Fig. 6. Escriba real Nebmertuf con el dios Thoth como babuino. Dinastía XVIII, Reino de Amenhotep III. Museo Metropolitano de Nueva York, en préstamo del Louvre. Fuente: (Narváez 1992, 42)



Fig. 7. Escriba de Copán, Departamento de Copán, Honduras. Clásico Tardío. Pieza K2870b. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

recipiente de tinta en una mano y un instrumento para pintar en la otra.¹²⁶ El rostro de la escultura presenta un abultamiento de los pómulos que le ofrece una apariencia simiesca, combinado con un cuerpo antropomórfico. Tiene orejas de venado, su cabeza está protegida por el tocado de redcilla del Dios N y en ambos brazos lleva las marcas del glifo *tuun*, “piedra” (fig.7). De su cuello pende una flor estilizada, tiene las piernas dobladas y de ropaje lleva solo un braguero. La escultura pertenecía a una construcción previa a aquella que se conoce actualmente. Fue encontrada en dos mitades, su cabeza fue separada del cuerpo y quemada, antes de haber sido sepultada para dar paso a la nueva edificación.¹²⁷

Esto ubica a la escultura del Dios N escriba como centro de un culto, en calidad de dios patrono. La necesidad de “matar” la efigie del dios amanuense, indica la existencia de un poder en torno a la misma. Habla de una atención concentrada en otorgar fuerza a esta figura, mediante rituales que giran alrededor del desempeño de la escritura. Esto nos mueve de la imagen del escriba solitario a la de una comunidad de entendidos, que sostienen una práctica compleja. En la esquina noreste de la misma Estructura 9N-82, se encontró la tumba de un escriba, el Entierro VIII-6. Por los estudios arqueológicos realizados en el recinto, se ha concluido que al menos dos generaciones de escribanos estuvieron vinculadas con la Estructura 9N-82, que el oficio fue transmitido de padre a hijo y que pertenecían a la élite de la ciudad.¹²⁸

El rostro simiesco de la escultura de Copán recuerda las numerosas representaciones de monos escribas y del mismo modo podemos encontrar a personajes con cuerpo antropomorfo

¹²⁶ William L. Fash, *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya* (Londres: Thames & Hudson, 1991), 120 y 121.

¹²⁷ Schele y Miller, *The Blood of Kings*, 151.

¹²⁸ Fash, *Scribes, Warriors and Kings*, 120.

y cabeza de perro, tlacuache, buitre¹²⁹ y conejo, encargados de las labores escriturarias. Queda abierta la pregunta acerca de la relación entre la animalidad y un don como el de la escritura. En lo que se refiere a los changos, contamos con un modelo contenido en el *Popol Vuh* que los vincula con el arte.

Los primeros hijos de Jun Junajpu, hermanos mayores de Junajpu y Xbalamke, fueron hábiles en las artes y llevaban el nombre de Jun Batz' y Jun Chowen.¹³⁰ El término *b'a'tz'* se refiere al 'mono aullador', también conocido como zaraguato.¹³¹ Mientras que *chuwen* es otra variante para 'mono' y corresponde al onceavo signo del *tzolk'in*.¹³² El pasaje del *Popol Vuh* que describe a esta pareja de personajes míticos, relata cómo fueron adiestrados por Jun Junajpu y Wuqub Junajpu, la primera generación de gemelos que enfrentó a los Señores de Xib'alb'a. Los por ellos adiestrados, Jun Batz' y Jun Chowen, se convirtieron en "flautistas, en cantantes, en cerbataneros, escritores; así mismo en escultores, en orfebres del jade en orfebres de la plata se constituyeron".¹³³ De esta forma, los personajes monos no sólo llevan en sí el arte de la escritura, sino que condensan una serie de habilidades que van desde las manuales hasta la destreza en la cacería.

Igualmente pudiéramos preguntarnos: ¿por qué el Dios N, siendo una deidad con tan fuertes vínculos con la tierra, tiene un papel tan importante en el imaginario que remite a la escritura-pintura y la elaboración de libros? El dios anciano en ambos temas posee un rasgo común: es una deidad eminentemente proveedora. Puede ofrecer a los humanos dones del agua y la

¹²⁹ Elizabeth Hill Boone y Gary Urton, eds., *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America* (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011), 24.

¹³⁰ Me atengo aquí a la ortografía de los nombres que utiliza Enrique Sam Colop. Sam, *Popol Wuj*, 41.

¹³¹ Kettunen y Helmke, *Introducción*, 98.

¹³² Kettunen y Helmke, *Introducción*, 57.

¹³³ Sam, *Popol Wuj*, 42.

tierra, tanto como velar por la transmisión de un don cultural. Recordemos la piedra tallada del Dios N como caracol. Ésta contenía un cartucho jeroglífico en su parte superior que puede leerse: *Aj k'an b'a'tz'*, título que pudiera traducirse como: 'Señor del mono precioso'¹³⁴ (fig.10). Así, confluyen en esta talla en piedra las connotaciones simbólicas del caracol con las del simio. Hay una convivencia de dos *temas*: los poderes del agua y el arte. La figura del Dios N revela una vez más su amplia capacidad para integrar funciones distintas.



Fig.10. Texto contenido en la parte superior del Dios N como caracol.

a) Fragmento de la figurilla del Dios N. Vista superior. K3331C. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

b) Dibujo del texto inscrito en la figurilla. Fuente: (Hellmuth 1987, fig.180)

Lectura del texto:

Transliteración: **a-K'AN-b'a-tz'u**

Transcripción: *a[j] k'an b'a'tz'*

Sintagma nominal: *Aj k'an b'a'tz'*, 'Señor del mono precioso'.

¹³⁴ Agradezco al Dr.Érik Velásquez García la rectificación de esta lectura.

Un ritual de la Tierra



Fig. 1. Ritual oficiado por Chaahk. Vasija polícroma K530. Foto: Justin Kerr. FAMSI.

Chaahk está sentado en la entrada de la cueva. Tiene enfrente una vasija, apoya su mano en el suelo y extiende la otra, para hacer una señal a los presentes (fig.1). El Monstruo del cerro resguarda a Chaahk y amplía sus rasgos: su ojo, la boca abierta, el hocico y los dientes. Crea una gran cabeza pétreo que contiene a Chaahk, llevando en sí otros cinco rostros y un ave. Chaahk se ha desdoblado en otros tres, que también llevan cuerno, hocico, oreja de caracol, el mismo pendiente y el braguero de piel de jaguar. Éstos se hallan al fondo, detrás de los concurrentes. Son los que aportan la música, con las sonajas que agita uno, el tambor que percute el otro y el caparazón de tortuga, que con un asta de venado el tercero hace sonar. Los cuatro Chaahk parecen cantar, mientras rodean a cuatro dioses ancianos, acompañados de sus mujeres (fig.1).

Los dioses viejos son también cuatro instantes en el *tiempo*. El primero tiene enfrente una vasija con una jeringa para enemas. Una de las mujeres, de rico ropaje y cabello en forma de caracol, agarra al dios anciano por detrás. El viejo que se halla debajo le responde a la mujer

que tiene tras de sí, tocando su mano bienhechora. Frente a él ya está humeando la jeringa. A continuación, esta desaparece y solo queda la vasija entre el Dios N y otra mujer. Ella lo asiste con un abanico, mientras él, desprendido del tocado y el braguero, se cubre con los brazos. En el último instante la vasija está ausente. Una joven sostiene un espejo ante el dios anciano, que tiene un pequeño cuenco en una mano y se lleva la otra hacia el rostro, para aplicarse algún afeite o ungüento. Otras dos mujeres con pintura facial y cabellos cual caracoles, se ubican detrás. Una de ellas sujeta una prenda que en otras ocasiones el Dios N lleva en el cuello, mientras la otra chica se mantiene con los brazos cruzados, muy atenta (fig.1).

Esta descripción de la pintura contenida en la vasija K530, ha tenido un carácter más bien narrativo, siguiendo apreciaciones propias de la *semántica de la acción*. Las *acciones* de los personajes y su interrelación sugieren un discurrir ritual, en que interviene la música. Los recipientes con una posible pócima y la presencia de jeringas para enemas son una referencia a la asimilación de preparados enteógenos. No siempre las sustancias se administraban por vía oral. “Varias vasijas de barro pintadas describen de manera gráfica el uso de un aparato para enemas, al parecer en contextos rituales; la introducción directa de sustancias alucinógenas o alcohólicas en el colon da por resultado su inmediata absorción en el cuerpo, y por lo tanto acelera su efecto.”¹³⁵

El cambio de dos dioses viejos ataviados a los que se hallan sin sus atributos, puede entenderse como la transformación que tiene lugar durante la experiencia con enteógenos y en ciertos rituales, en que el individuo puede verse “reducido” a su descripción más básica. El éxtasis litúrgico o acrecentamiento de la conciencia puede tener como efecto la disolución

¹³⁵ Sharer, *La civilización*, 517 y 518.

de todo lo que sirve para definirnos: títulos, posiciones sociales, definiciones personales, creencias. Del mismo modo, pueden borrarse los límites de la individualidad, que sostienen la sensación de estar separados unos de otros.

En la escena de este vaso Chaahk es el oficiante de la ceremonia. Dicha deidad tiene responsabilidad en los fenómenos atmosféricos y pluviales como entidad celeste, pero en este caso muestra su aspecto terrenal y su papel en una ceremonia que tiene por contexto al cerro. “Aunque se encuentran representaciones de otros dioses que también son habitantes del espacio subterráneo, como por ejemplo el Dios N (...), esencialmente es Chaahk quien habita y mora en el interior de la cueva, como (...) lo muestra la iconografía preclásica, clásica y posclásica.¹³⁶ Como hemos comprobado, la existencia de deidades que habitan los cerros y desde el interior o exterior ejercen sus poderes es una tradición de larga historia en Mesoamérica y tiene aún hoy vigencia. Entre los kekchíes¹³⁷ de Guatemala y Belice, posee un lugar especial cierta figura equivalente al ‘Anjel de los tzotziles, el *Tzuultaq’a* (*sic*), de *tzuul*, ‘cerro’ y *taq’a*, ‘valle’, traducido como ‘Dios del cerro-valle’.¹³⁸ Las funciones de este ser son sumamente abarcadoras. “El *Tzuultaq’a* es el dueño de la tierra y de sus riquezas: los animales para cazar, los árboles y la piedra para construir, las plantas para curar y las

¹³⁶ García, “Cuevas y montañas”, 29 y 30.

¹³⁷ Los kekchíes son uno de los más de veinte pueblos mayas que habitan Guatemala en la actualidad. Se distribuyen en los departamentos de Alta Verapaz, Petén e Izabal, y algunos municipios de El Quiché, Baja Verapaz y el distrito de Toledo, en Belice. Lingüísticamente pertenecen a la rama quiché mayor. El asentamiento kekchí en Alta Verapaz se dio mucho más temprano que la llegada de los pueblos quicheanos al altiplano guatemalteco y corresponde a oleadas migratorias que se dieron en el siglo VI desde Petén hacia el sur. La forma de evangelización de los dominicos hizo que la colonización de las tierras kekchíes se diera de manera distinta. Esto favoreció el aislamiento respecto al poder colonial que, sin embargo, se vio alterado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el gobierno de Justo Rufino Barrios aprobó nuevas leyes sobre la tenencia de la tierra, que resultaron en el desplazamiento forzado de los kekchíes. Adriana C. Estrada Ochoa, “Los hijos de la tierra: identidad q’eqchi’ en la aldea global”, en *Dialogando alteridades: Identidades y poder en Guatemala*, ed. José Alejos García (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2006), 87-90.

¹³⁸ Estrada, “Los hijos de la tierra”, 92.

semillas que proporcionan la alimentación a los q'eqchi'es.¹³⁹ Él es el dueño del maíz, su propietario original, y lo entrega al hombre en una especie de contrato a cambio del cual éste se compromete a cumplir con todas las reglas que imponen la moralidad y la ritualidad q'eqchi'."¹⁴⁰

Se deben seguir una serie de rituales y prácticas de vida para asegurar la faceta benigna del *Tzuultaq'a'* y mantener el equilibrio con la Tierra. Se le debe agradecer al *Tzuultaq'a'*, se le alimenta, ofreciéndole algo a cambio de todo lo que él ha proporcionado. "El alimento del cerro incluye candelas, copal *pom*, cacao, *boj*¹⁴¹ y sangre de *chompipes* (guajolotes) sacrificados especialmente para la ocasión. (...) Hacer las ceremonias de ofrenda al cerro involucra también el respeto a ciertas reglas previas, como la abstinencia sexual, «no comer nada dulce, no correr, no estar maltratando»."¹⁴²

Según Macario Can, un informante procedente del municipio de San Pedro Carchá, Alta Verapaz, la influencia de las iglesias evangélicas ha puesto en riesgo no sólo la cultura kekchí sino sobre todo la sobrevivencia misma de la gente. Como relata don Macario Can, aproximadamente veinte años atrás: "algunas personas muy cristianas dijeron que no estaba bien ir a las cuevas ni hacer las ceremonias (...) Dejaron de hacerlas, pero las cosechas empezaron a salir mal, a no salir (...) Luego volvieron a hacerlas (las ceremonias) y las cosechas volvieron a salir bien otra vez".¹⁴³

¹³⁹ Esta es la ortografía que utiliza Adriana C. Estrada Ochoa para kekchí, aparecerá de este modo cuando se trate de citas textuales.

¹⁴⁰ Estrada, "Los hijos de la tierra", 103.

¹⁴¹ "El *boj* es una bebida tradicional que se prepara a partir de maíz y caña de azúcar fermentados." Estrada, "Los hijos de la tierra", 98.

¹⁴² Estrada, "Los hijos de la tierra", 105.

¹⁴³ Estrada, "Los hijos de la tierra", 100.

En la figura del Dios N destaca esta faceta de “cercanía en una íntima relación con la vida, con la comida diaria y con todos los humanos y seres vivientes”.¹⁴⁴ Ahora bien, en la vasija K530 (fig.1) él asume junto a Chaahk un proceso ritual, en el que la música y la ingesta de una sustancia enteogénica son los medios propiciatorios, semejantes al sacrificio, el *pom* y el *boj* de los kekchíes. Así, el Dios N ofrece con su ejemplo una pauta cultural. La ceremonia realizada por los dioses en la pieza refleja ritos orientados a comulgar con los poderes del cerro. Es decir, las deidades reproducen la actividad que han de llevar a cabo los humanos y a la vez son las fuerzas a las que va dirigida dicha acción ritual. Son las entidades de las cuevas y montañas que, a semejanza del *Tzuultaq'a'*, deben ser ofrendadas y convocadas ritualmente. Tales prácticas también implican los tres niveles del mundo, pues tienen el propósito de preservar un equilibrio que abarca el cielo, el cerro y las cuevas, como pivotes de una multiplicidad de factores que hacen posible la subsistencia de todos los seres.

Es significativo que en el vaso K530 el Dios N posee una contraparte femenina, expresada en sus mujeres, que lo auxilian y tributan a un mismo propósito. Otro dato importante es que la deidad anciana, tanto como Chaahk, se encuentran desdoblados en cuatro entidades, una capacidad propia de los dioses mayas. El énfasis en el número cuatro es una forma de señalar el tema de los rumbos y la existencia de entidades “menores” vinculadas a los mismos, que tienen un papel activo en la propagación de aquello que los dioses principales contienen y emanan. Esto nos remite a los cuatro <*bacaboob*>, sostenedores del mundo, los cuatro <*pauhtunes*>, dioses de los vientos, los cuatro tlaloques, dispensadores de lluvia del centro

¹⁴⁴ Onofre Asig Cho, “Q’eqchi’ maya ancianos and evangelization: a search for a mayan church in Verapaz, Guatemala” (Tesis de Maestría en Teología, Maryhill School of Theology, 2000), 30. Estrada, “Los hijos de la tierra”, 102.

de México, entre otros homólogos mesoamericanos.¹⁴⁵ Cabe señalar que en determinados rituales de petición de lluvia los alimentos y bebidas de ofrenda se dedican a los dioses de los rumbos cardinales. La presentación de la comida a estas divinidades resulta ser el momento álgido de la ceremonia.¹⁴⁶

No debemos pasar por alto cierto detalle en la vasija K530: es un dios anciano quien vive la transmutación provocada por la pócima. Esto nos catapulta a otro tema, pues son justamente los especialistas rituales más viejos los que poseen una preparación especial para las ceremonias. Éstos han adquirido mediante la práctica ritual, tanto como por lo embates de la vida, una fuerza interna, una sabiduría y un “calor”. Habría entonces que sumar estas significaciones a los rasgos de vejez que se reiteran en una figura como la del Dios N, también portador de una alusión al conocimiento milenario.

Como explica Adriana Estrada Ochoa: “La ritualidad que exige el contrato con el *Tzuultaq’a* es compleja y es uno de los mayores legados heredados a los q’eqchi’es por sus

¹⁴⁵ El título de <*pauhtun*> lo encontramos en el *Chilam Balam de Chumayel*. Los seres llamados así son los <*Cangeles Ik’*>, ángeles o espíritus de los vientos, que responden a las cuatro regiones cósmicas con sus respectivos colores: <*Chac Pauahtun, Zac Pauahtun, Ek Pauahtun y Kanpauahtun*>. Mediz, *Chilam Balam*, 100. Dicho teónimo posee varias traducciones tentativas. Para Alfred M. Tozzer *pawahtuun* significa ‘piedra erigida’, pues *tuun* es ‘piedra’ y *wah* o *wa’* es ‘pararse’, ‘ponerse de pie’. Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón lo traducen como ‘Las erguidas columnas de piedra’. Y en una lectura un tanto distinta María Montolú Villas propone la traducción de ‘talega del señor de piedra’. El vocablo *pawo*, se refiere a una ‘bolsa circular de fibra de henequén’, ‘red’, en mopan y yucateco, lo que vendría siendo una especie de costal o morral. Mientras ‘*ah* o <‘*aj*> puede entenderse como ‘señor’ y *tuun* es ‘piedra’. Esta interpretación tiene que ver con que entre los mopanes los Pawahtuunes son dioses de la lluvia que guardan en talegas las piedras de los vientos y rayos. Siguiendo a Montolú Villas, este título también se pudiera traducir como ‘Señor de piedra portador del morral’. En esta traducción hay dos elementos en común con la figura del Dios N: la naturaleza de señor de piedra, que ya hemos visto es una forma de aparición de esta deidad, y la alusión a una talega contenedora de vientos y lluvia, que recuerda el frecuente tocado de red. La discusión etimológica en torno al título en cuestión se encuentra en: Érik Velázquez García, “Imagen, texto y contexto ceremonial del ‘Ritual de los Ángeles’: viejos problemas y nuevas respuestas sobre la narrativa sagrada en los libros de Chilam Balam”, *Acta Mesoamericana. The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies* 20 (diciembre 2007): 62.

¹⁴⁶ Marta Grube, “Tortillas y tamales: el alimento de los hombres de maíz y de sus dioses”, en *Los mayas: una civilización milenaria*, ed. Nikolai Grube, Eva Eggebrecht y Matthias Seidel (Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2006), 83.

ancestros. Las comunidades conocen a su *Tzuultaq'a* a través de los sueños, principalmente de ancianos y ancianas o de personas especialmente sensibles como los *aj ilonel*.¹⁴⁷ En estos sueños, el *Tzuultaq'a* aparece en forma humana, masculina o femenina (...) para comunicar a la comunidad su nombre, necesidades y deseos”.¹⁴⁸ Creo que la presencia de la vejez en la figura del Dios N contiene esta idea de una sensibilidad especial, la capacidad que pueden tener algunos ancianos y el valor de la madurez que puede aportar una existencia longeva vivida con sabiduría.¹⁴⁹ En la reflexión que dedica Simon Martin a las connotaciones que posee la vejez en la imagen del Dios N esto se comprende claramente:

La sola marca de su magnitud es su edad manifiesta, con sus bendiciones implícitas de experiencia, conocimiento y sabiduría. Esto lo convierte en un sabio, ciertamente, pero los mesoamericanos veían aún más grandes dones en una larga vida: los poderes místicos del adivino y el brujo. Tales poderes son irónicamente evidentes en el contraste entre la fuerza prodigiosa de los cargadores celestes y su físico marchito. No son los músculos sino la magia lo que mantiene al cielo arriba.¹⁵⁰

Permanecer en el tiempo, llevando una vida coherente, permite ser observador directo de los ciclos y fenómenos del universo. Se puede así anticipar el futuro, para tomar las

¹⁴⁷ *Aj ilonel*, derivado de *ilok*, ‘ver, mirar’, aquel que puede “ver” el mal que sufre la persona y la manera de resolverlo, profesión que suele traducirse como ‘curandero’.

Estrada, “Los hijos de la tierra”, 92.

¹⁴⁸ Estrada, “Los hijos de la tierra”, 103.

¹⁴⁹ Desde el punto de vista de la expectativa de vida, en el período Clásico maya llegar a ser anciano era un verdadero logro. Según un trabajo arqueológico en la región sureste del Petén, Guatemala, en que se extrajo información poblacional y biocultural a partir de 232 entierros prehispánicos, se estableció una esperanza de vida para el Clásico de 28.1 años. Aunque esta cifra no puede tomarse de forma absoluta, ofrece una idea del valor añadido que debió tener sobrevivir las adversidades de la vida y hacerse viejo.

Vera Tiesler y Andrea Cucina, “Afinidades biológicas y prácticas bioculturales del sureste de Petén”, en *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, ed. Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía (Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007), 704-706.

¹⁵⁰ Simon Martin, “The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension to Ancient Maya Religion”, en *Maya Archaeology 3*, ed. Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (San Francisco: Precolumbian Mesoweb Press, 2015), 218 [mi traducción].

precauciones necesarias, realizar las ofrendas adecuadas a los dioses y ser testigo de un amplio espectro de posibilidades en el devenir del mundo. Esto nos habla de un ideal cercano a la realidad de los *aj ilonel* y a la vez de las fuerzas supremas responsables del surgimiento de la vida. Una deidad como el Dios N, que en su advocación pétrea funge como sostén del mundo y que tiene tan crucial participación en el nacimiento del Dios del Maíz, sin dudas, colma este molde. La ancianidad y la magia se encuentran en este punto, para confirmar que “de grandes sabios, de grandes pensadores”¹⁵¹ es la esencia de este dios anciano.

¹⁵¹ Sam, Popol Wuj, 4.

Conclusión

Después de recorrer, a lo largo y ancho de estas páginas, algunos de los temas asociados a la figura del Dios N, más que afirmaciones rotundas nos queda el sabor de las confluencias. Hemos visto ecos celestes e inframundanos en su figura. Al analizar el papel del dios como caracol, nos topamos con los ciclos que incluyen las aguas terrenas y las del cielo. Su desempeño como deidad tortuga nos lleva, de igual modo, a las fuerzas ctónicas y acuáticas, cuyo núcleo duerme en las instancias inframundanas, bajo la forma del Monstruo de Lirio Acuático. Abordar la función del Dios N como *axis mundi*, nos permitió constatar el vínculo de los niveles del mundo, en que se inserta un esfuerzo por alcanzar lo alto.

El carácter relacional de este dios anciano abarca distintos temas. Como dueño de las aguas terrenas y morador de las cavidades del cerro tiene un impacto sobre el mundo, en tanto deidad proveedora. Ofrece determinados dones que hacen posible la vida, pero su capacidad va más allá del preciado sustento. Se mueve de todo aquello que hace posible la existencia física y biológica al terreno del arte y la cultura. El auspicio del Dios N en el desempeño de la escritura y su calidad de patrono hablan de una función de los dioses como proveedores de cultura. Su fomento no es responsabilidad única de los humanos, sino que tiene la participación activa de estas entidades superiores. Del mismo modo, cuando el Dios N vive las distintas fases de un ritual que tiene lugar frente a una cueva, bajo la dirección de la deidad de la lluvia, también entabla un diálogo con los humanos, ofreciéndoles una forma de relación con las fuerzas de la naturaleza, una pauta ritual y como resultado una forma de autoconocimiento.

Como hemos comprobado, es perfectamente posible realizar un exámen *iconográfico* y hermenéutico del arte clásico maya, para trazar análisis que nos acerquen a ciertos principios de una tradición cultural con disrupciones y continuidades. Un aporte de este trabajo consiste en la generación de una metodología para aproximarnos a la pintura sobre vasijas mayas. Esta es vista como un arte *otro*, de otro tiempo y otra cultura, que a la vez puede entenderse desde una perspectiva contemporánea. Tal y como pudimos apreciar, en la cerámica maya como en todo arte, hay una intención comunicacional y un juego con la coherencia interna de la obra, que generan códigos de significados múltiples. Seguir estas pistas resultó ser una forma útil de acercarnos a obras cuyo contenido mítico pide ser reconstruido. Aunque el resultado no es una dilucidación de qué historias exactas refieren los vasos, sí fue posible extraer de las piezas determinada información, que permitió emprender ciertos análisis.

Son numerosos los textos que contienen un compendio de rasgos característicos y *temas*, para trazar un esbozo del Dios N.¹⁵² En este ensayo he intentado conformar un repertorio de tópicos vinculados a esta deidad anciana, pero más que enumerarlos o describirlos someramente, ha sido prioridad el ahondar en las implicaciones profundas de las funciones

¹⁵² Algunos autores son:

Schellhas, *Representation of Deities of the Maya Manuscripts. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* vol. 4, núm. 1 (Cambridge: Peabody Museum, 1904). /Ernst Förstemann, *Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* vol. 4, núm. 2 (Cambridge: Harvard University, 1906). /John Eric Sidney Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950). /Karl Andreas Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan* (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992). /Simon Martin, "The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension within Ancient Maya Religion", en *Maya Shamanism*, ed. Loa Traxler (Filadelfia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2007). /Simon Martin, "The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension to Ancient Maya Religion", en *Maya Archaeology 3*, ed. Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (San Francisco: Precolumbian Mesoweb Press, 2015). / Francisco Barriga Puente, *Tsik: los números y la numerología entre los mayas* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010). /Karen Bassie-Sweet, "Maya sacred geography and the creator deities", *Mesoweb Articles* (2002 [citado el 4 de febrero 2017]): disponible en <http://www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/CreatorGods.pdf>

analizadas aquí. En otras palabras, cada *tema* ha motivado una indagación, que nos abre a espacios simbólicos como ventanas a la cultura maya. A esto hay que sumar la posibilidad de trasladar los *temas* identificados a otras culturas, para observar distintas formas de dar respuesta a un mismo asunto y sacar a la luz aquello que es común en el ser humano.

Quedan otros pretextos para seguir explorando la figura del dios anciano. Hay otros aspectos que abordar, como los contenidos en el episodio del Dios N y la Señora Dragón, los pasajes míticos reflejados en las vasijas del sitio Chama, en Alta Verapaz, o bien la relación de esta deidad con <Uk Zip>, *Huk Si'p*, el Señor de los Venados, entre otros muchos *temas* contenidos en la cerámica maya. Todo esto queda como invitación abierta para mentes curiosas, apasionadas de la cultura maya, para quienes puedan ser útiles las líneas metodológicas y analíticas trazadas en este trabajo.

Este ha sido un intento por despertar esos mundos que contienen las vasijas. Una forma de constatar que los dioses pueden estar muy cerca, como causa y sostén, unidad y diversidad del mundo. Los pueblos descendientes de estas culturas aún están ahí, con nuevos rostros, nuevas conductas, nuevos ropajes. Ante los enigmas vale preguntarles y constatar la multicrónica vigencia de prácticas milenarias. Hurgar en una cultura distinta a la nuestra, tratar de comprender un arte *otro*, puede ser una labor pretenciosa y osada que, sin embargo, nos puede llevar por insospechadas rutas. Caminos donde el pensamiento se ve a veces confrontado, a veces ensanchado, al intentar explicar formas ajenas de relacionarse con el mundo y con esas fuerzas suprahumanas, tan presentes en el arte prehispánico de México. Mimetecemos nuestros objetos, dejemos que nos contaminen de lo extraño, de lo antiguo, de lo insólito. Traigamos a este presente la frescura de lo viejo.

Bibliografía

Arce L., Eugenia y Clara Inés Quintín M., eds. *Diccionario Mega Siglo XXI*. Colombia: Grupo Editorial Norma, 2004.

Asig Cho, Onofre. "Q'eqchi' maya ancianos and evangelization: a search for a mayan church in Verapaz, Guatemala". Tesis de Maestría en Teología, Maryhill School of Theology, 2000.

Aulie, H. Wilbur y Evelyn W. de Aulie, comp. *Diccionario Ch'ol-Español/Español-Ch'ol*. México: Instituto Lingüístico de Verano, 1978.

Barriga Puente, Francisco. *Tsik: los números y la numerología entre los mayas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Bassie-Sweet, Karen. *Maya sacred geography and the creator deities*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2008.

Beliaev, Dmitri y Albert Davletshin. "Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre la cerámica del período clásico". *Sacred Books, Sacred Languages: Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literature. Acta Mesoamericana* 18 (2006): 21-44.

Boone, Elizabeth Hill y Gary Urton, eds. *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*. Traducido por Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Traducido por Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. *Histórias indígenas dos tempos antigos*. San Paulo: Editora Claro Enigma, 2014.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo Fernando. *Imágenes de la mitología maya*. Guatemala: Museo Popol Vuh-Universidad Francisco Marroquín, 2011.

Coe, Michael D. *The Maya Scribe and His World*. Nueva York: Grolier Club, 1973.

Coe, Michael D. *Lords of the Underworld: masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton: The Art Museum-Princeton University, 1978.

Coe, Michael D y Justin Kerr. *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. Jerusalem: The Israel Museum, 1982.

Contrera García, Irma. *Las etnias del Estado de Chiapas. Castellанизación y bibliografías*. México: UNAM, 2001.

Dawson, Christopher. *La religión y el origen de la cultura occidental*. Traducido por María Elena Vela. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.

De la Garza Camino, Mercedes. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México: Paidós-UNAM, 1998.

De la Garza Camino, Mercedes y María del Carmen Valverde Valdés, coords. *Teoría e Historia de las Religiones vol.1*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, 2010.

De la Garza Camino, Mercedes. *Sueño y Éxtasis: visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Fondo de Cultura Económica, 2012.

De Landa, fray Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Porrúa, 1978.

Duverger, Christian. *Mesoamérica. Arte y antropología*. Traducido por Aurelia Álvarez Urbajtel. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Landucci Editores, 2000.

Estrada Ochoa, Adriana C. “Los hijos de la tierra: identidad q’eqchi’ en la aldea global”. En *Dialogando alteridades: Identidades y poder en Guatemala*, editado por José Alejos García. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2006.

Fash, William L. *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*. Londres: Thames & Hudson, 1991.

Förstemann, Ernst. *Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology vol. 4, núm. 2*. Cambridge: Harvard University, 1906.

Furst, Peter T. *Alucinógenos y cultura*. Traducido por José Agustín. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

García Barrios, Ana. "Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos". PhD diss., Universidad Complutense de Madrid, 2009.

García Barrios, Ana. "Cuevas y montañas sagradas: espacios de legitimación y ritual del dios maya de la lluvia". En *Cuevas y cenotes mayas: una mirada multidisciplinaria*, editado por Roberto Romero Sandoval. México: Centro de Estudios Mayas-UNAM, 2016.

García Barrios, Ana y Rogelio Valencia Rivera. "Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de estilo códice". En *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, coordinado por Merideth Paxton y Manuel A. Hermann Lejarazu. México: Centro de Estudios Mayas-UNAM, 2011.

García Barrios, Ana y Rogelio Valencia Rivera. "Rituales de invocación al dios K'awiil". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Ángel Sorroche Cuerva. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas-UNAM, 2010.

García Valgañón, Rocío. "La representación de los ancianos mayas prehispánicos desde una perspectiva de género". *Temas americanistas: historia y diversidad cultural* 286 (2015): 655-666.

Greene Robertson, Merle. "The Celestial God of Number 13". *The PARI Journal* vol. 12, núm. 1 (verano 2011): 1-6. Consultado el 21 de mayo de 2017.
<http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1201.pdf>

Grube, Nikolai, Eva Eggebrecht y Matthias Seidel, eds. *Los mayas: una civilización milenaria*. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2006.

Guiteras Holmes, Calixta. *Los peligros del alma: visión del mundo de un tzotzil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. (Sección de obras de antropología)

Hanks, William F. y Don Stephen Rice. *Word and image in Maya culture: explorations in language, writing, and representation*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1989.

Hart, George. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Nueva York: Taylor & Francis, 2005. (Edición e-Library)

Hellmuth, Nicholas M. *The Surface of the Underwaterworld: Iconography of the Gods of Early Classic Maya Art in Peten, Guatemala* vol. 1 y 2. California: Foundation for Latin American Anthropological Research, 1987.

Heyden, Doris. "Birth of a Deity. The Talking Cross Of Tulum." *Tlalocan* 5, no. 3 (2016): 235-242.

Hofmann, Albert, Carl A. P. Ruck y Robert Gordon Wasson. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los Misterios*. Traducido por Felipe Garrido. México. Fondo de Cultura Económica, 1994.

Hull, Kerry M. y Michael D. Carrasco, eds. *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial and Classic Maya Literature*. Colorado: University Press of Colorado, 2012.

Jansen, Maarten. "The Art of Writing in Ancient Mexico: an Ethno-iconological Perspective". *Visible Religion: Annual for Religious Iconography* 6 (noviembre 1988): 86-113.

Kerr, Justin. *The Maya Vase Book: a Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases* vol.1, 2, 3, 4, 5 y 6. Nueva York: Kerr Associates, 1992.

Kettunen, Harri y Christophe Helmke. *Introducción a los Jeroglíficos Mayas* (2010). Traducido por Verónica Amellali Vázquez López y Juan Ignacio Cases Martin. Consultado el 14 de marzo de 2016. <http://www.mesoweb.com/es/recursos/intro/JM2010.pdf>

Kubler, George. *Studies in Classic Maya Iconography* vol. 18. New Haven, Conn: The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1969.

López Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte sagrado-Templo mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. México: INAH-Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 2009.

López Cogolludo, fray Diego. *Historia de Yucatán*. México: Editorial Academia Literaria, 1957.

Martin, Simon. "The baby jaguar: An exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing". *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque I* (2002): 49-78.

Martin, Simon. "The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension within Ancient Maya Religion". En *Maya Shamanism*, editado por Loa Traxler. Filadelfia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2007.

Martin, Simon. "The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension to Ancient Maya Religion". En *Maya Archaeology 3*, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore. San Francisco: Precolumbian Mesoweb Press, 2015.

Mcdonald, J. Andrew y Brian Stross. "Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Conduits of the Maya Spirit Realm". *Journal of Ethnobiology* vol. 32, núm. 1 (2012): 74-107. Consultado el 20 de enero de 2017.

<http://www.utrgv.edu/biology/files/documents/publications/amcd5.pdf>

Mediz Bolio, Antonio, trad. *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Prólogo y notas Mercedes de la Garza Camino. México: Conaculta, 2006.

Nielsen, Jesper. "Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A. D. 380-500)". PhD diss., Universidad de Copenhagen, 2003.

Narvárez Calero, José. "Introducción a la escritura jeroglífica. Breves nociones gramaticales". *Revista de Arqueología* 138 (octubre 1992): 41-49.

Ocampo Siquier, María Estela, ed. *Tesoros de la cerámica precolombina: del Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona*. Ginebra: Somogy Editions d'Art– Museo Barbier-Mueller d'Art Precolombí, 2003.

Ortega y Medina, Juan Antonio y Rosa Camelo Arredondo, coords. *Historiografía novohispana de tradición indígena*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2011.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Traducido por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Alianza Universidad, 1972.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Forma, 1987.

Pitarch Ramón, Pedro. “Los dos cuerpos mayas: esbozo de una antropología elemental indígena”. *Estudios de Cultura Maya* 37 (2011): 149-178.

Reents-Budet, Dorie J., Joseph W. Ball y Barbara Macleod. *Painting the Maya universe: royal ceramics of the Classic period*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducido por Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995.

Rivas, Ramón Douglas. *Pueblos indígenas y garífuna de Honduras: Una caracterización*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2000.

Robicsek, Francis y Donald H. Hales. *The Maya Book of the Dead, the Ceramic Codex: The Corpus of Codex Style Ceramics of the Classic Period*. Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 1981.

Sam Colop, Enrique, traducción y notas. *Popol Wuj*. Guatemala: F&G Editores, 2011.

Seler, Eduard. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Casa Juan Pablos, 2008.

Senner, Wayne M. “Teorías y mitos sobre el origen de la escritura”. En *Los orígenes de la escritura*, compilado por Wayne M. Senner. México: Siglo XXI, 1992.

Schele, Linda y Mary Ellen Miller. *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Nueva York: Kimbell Art Museum, 1986.

Schellhas, Paul. *Representation of deities of the maya manuscripts. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* vol. 4, núm. 1. Cambridge: Harvard University, 1904.

Schumann Gálvez, Otto. *La lengua chol, de Tila (Chiapas)* 8. México: Centro de Estudios Mayas-Coordinación de Humanidades, 1973)

Sharer, Robert J. *La civilización maya*. Traducido por María Antonia Neira Bigorra. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Sección de obras de antropología)

Smith, Huston. *La percepción divina: el significado religioso de las substancias enteógenas*. Traducido por Alicia Sánchez. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.

Stuart, David. *Comentarios sobre las inscripciones del Templo XIX de Palenque*. Traducido por Jorge Pérez de Lara. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2010.

Stuart, David, Barbara MacLeod, Simon Martin y Yuriy Polyukhovich. "Glyphs on pots: decoding classic Maya ceramics". En *Sourcebook for the 29th Maya hieroglyphic forum*. Texas: Universidad de Texas en Austin, 2005. Consultado el 20 de mayo de 2017. <https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/stuartceramictxts.pdf>

Stuart, David y George E. Stuart. *Palenque: eternal city of the Maya*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

Taube, Karl Andreas. *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

Taube, Karl Andreas. "Where earth and sky meet: The sea and sky in ancient and contemporary Maya cosmology". En *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*, editado por Terry Ann R. Neff. Tucson: Peabody Essex Museum-Yale University Press, 2010.

Thompson, John Eric Sidney. *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI, 1997. (Colección América Nuestra, vol.7)

Thompson, John Eric Sidney. *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950.

Tiesler, Vera y Andrea Cucina. "Afinidades biológicas y prácticas bioculturales del sureste de Petén". En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007.

Velásquez García, Érik. "Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico". En *Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Peter Krieger. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Velásquez García, Érik. "Imagen, texto y contexto ceremonial del 'Ritual de los Ángeles': viejos problemas y nuevas respuestas sobre la narrativa sagrada en los libros de Chilam Balam". *Acta Mesoamericana. The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies* 20 (diciembre 2007): 55-74.

Velásquez García, Érik. "El cosmos y la religión maya". En *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, coordinado por María Teresa Uriarte Casteñeda. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

Velásquez García, Érik. “Imagen y escritura en Mesoamérica”. En *De la antigua California al Desierto de Atacama*, coordinado por María Teresa Uriarte Casteñeda. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

Velásquez García, Érik. “Reflections on the Codex Style and the Princeton Vessel”. *The PARI Journal* vol. x, núm. 1 (verano 2009): 1-16. Consultado el 13 de junio de 2016.
www.mesoweb.com/pari/journal/Codex.html

Vogt, Evon Zartman. *The Zinacantecos of Mexico: A Modern Maya Way of Life*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.

Wisdom, Charles. *Chorti Dictionary: From Microfilm of Handwritten Notes Deposited at the University of Chicago*. Austin: Universidad de Texas en Austin, 1950. Consultado el 4 de enero de 2017. <https://es.scribd.com/document/76007365/Chorti-Dictionary>

Zender, Marc. “Para sacar a la tortuga de su caparazón: AHK y MAHK en la escritura maya”. *The PARI Journal* vol. 6, núm. 3 (2005): 1-14. Consultado el 10 de julio de 2016.
<http://www.mesoweb.com/pari/publications/journal/603/Tortuga.pdf>

Zender, Marc. "The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing". *The PARI Journal* vol. 5, núm. 4 (primavera 2005): 6-16. Consultado el 14 de enero de 2017.
<http://www.mesoweb.com/pari/journal/0504/>

Otros:

Códice de Madrid. El combinado Brasseur de Bourbourg y León de Rosny: disponible en
http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/madrid_rosny_bb.pdf

Códice de Dresde. Versión completa de Förstemann: disponible en
http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/dresden_fors_schele_all.pdf

Sitio de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos:
<http://www.famsi.org/spanish/index.html>

