

Ancient America 7

Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte

William A. Saturno
Karl A. Taube
David Stuart

con dibujos de los murales de
Heather Hurst



Los murales de San Bartolo,
El Petén, Guatemala, parte 1:
El mural del norte

Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte

William A. Saturno
University of New Hampshire

Karl A. Taube
University of California, Riverside

David Stuart
University of Texas, Austin

Con dibujos de los murales de
Heather Hurst
Yale University

COPYRIGHT © 2005 CENTER FOR AMERICAN STUDIES
SEGUNDA IMPRESIÓN CON UNA APÉNDICE DE ILUSTRACIONES COMPLEMENTARIAS

DISEÑO, COMPOSICIÓN Y TIPOGRAFÍA DE JEFF SPLITSTOSER Y GEORGE STUART
EDICIÓN Y ESTILO DE JOHN ORAVETS, GEORGE STUART Y MELINDA STUART
ARTE DE LA PORTADA E ILUSTRACIONES DEL APÉNDICE HECHAS POR HEATHER HURST
DISEÑO DE LA PORTADA DE CHIP BREITWIESER
COMPOSICIÓN DEL APÉNDICE DE JOEL SKIDMORE
PUBLICADO EN COLABORACIÓN CON PRECOLUMBIA MESOWEB PRESS

7

Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte

William A. Saturno
University of New Hampshire

Karl A. Taube
University of California, Riverside

David Stuart
University of Texas, Austin

Con dibujos de los murales de Heather Hurst, *Yale University*

En marzo del 2001, William Saturno, con la ayuda de guías locales, se encontró inesperadamente ante las ruinas de San Bartolo en el Departamento de Petén en Guatemala. La expedición, patrocinada por el *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions* del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, originalmente se había propuesto documentar y registrar los monumentos jeroglíficos en los sitios cercanos a Naachtún y Dos Lagunas. Sin embargo, dado que el tiempo del que disponían los guías era bastante limitado, no pudieron hacer el viaje de la manera en que originalmente lo habían planeado. Como alternativa, sugirieron otro sitio que estaba a medio día de distancia en donde saqueadores recientemente había descubierto tres estelas grabadas. El equipo de seis personas partió al día siguiente tomando una vieja carretera usada por taladores para transportar troncos, que salía desde el noreste de Uaxactún hacia las grandes ruinas de Xultún. Los guías habían calculado que el viaje en carro tardaría como dos o tres horas y se mantuvieron firmes en esta idea a pesar de haber encontrado un letrero a la entrada del camino selvático que decía: "*Xultún, camino en mal estado*". De hecho, el mensaje del letrero resultó subestimar dramáticamente la condición del camino y el progreso fue a un paso mucho más lento del pensado. Al final del primer día, al disminuir la luz al anochecer, el grupo apenas se aproximaba a Xultún después de batallar durante más de 12 horas para abrirse camino. Desde Xultún, el equipo había planeado caminar aproximadamente seis kilómetros hacia el norte para llegar al nuevo sitio y a los monumentos. A pesar de haber subestimado el tiempo en que tardaría el viaje y por consiguiente la cantidad de provisiones que se iban a necesitar, decidieron seguir adelante recorriendo la distancia que aun faltaba para llegar a su destino en vez de regresar a Uaxactún para reabastecerse de provisiones y volver a comenzar el viaje otro día.

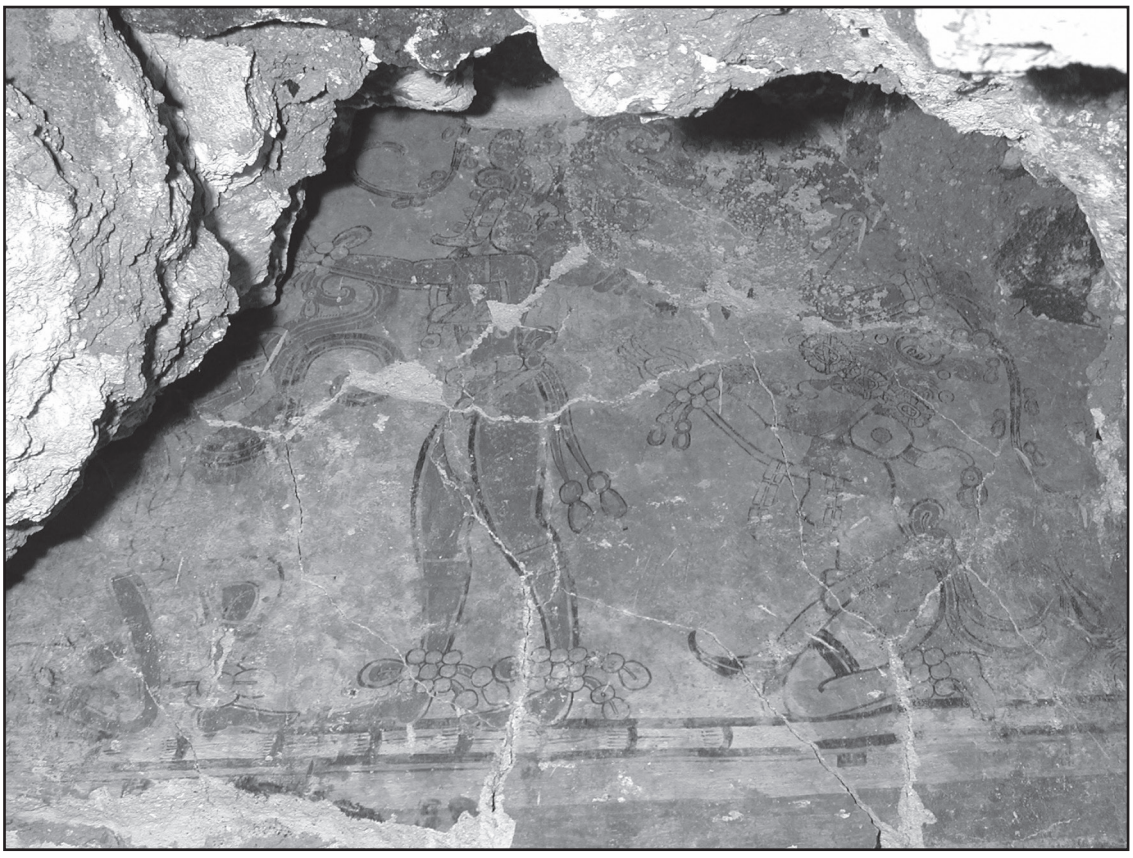
El viaje a pie también resultó considerablemente más largo de lo planeado y después de una caminata tortuosa de casi 20 kilómetros, el grupo exhausto y deshidratado llegó por detrás de una gran pirámide en ruinas llena de túneles que habían hecho los saqueadores al intentar penetrarla. Nuestro grupo se dirigió hacia el frente de la pirámide e instaló su campamento para pasar la noche en la plaza

Copyright © 2005 by the Center for Ancient American Studies

elevada al lado occidental de la estructura. Mientras los guías habían ido a buscar agua, Saturno, al borde de la deshidratación, desesperadamente se refugió en la sombra. Al volver sobre sus pasos hacia atrás del edificio, entró a uno de los túneles que habían dejado los saqueadores. Encontrándose poquito más allá de donde la luz alcanzaba a entrar, sentado aun en completa oscuridad, Saturno despreocupadamente dirigió la luz de su linterna hacia la pared del túnel iluminando una pequeña parte en donde se podía ver una pintura antigua (Figura 1). En ese momento se habían descubierto los murales de San Bartolo.

Años antes de que Saturno llegara a San Bartolo, los saqueadores aparentemente habían excavado el túnel con la esperanza de encontrar una tumba del periodo Clásico Tardío, y al ver caer del techo muy al fondo de la estructura, fragmentos de estuco pintado, probablemente pensaron que la habían encontrado. Evidentemente, los saqueadores habían llegado a determinar cuánto medía lo ancho del cuarto, encontraron el centro, y comenzaron a excavar en el lecho de roca buscando la habitación de la sepultura sin encontrarla. Durante los siguientes dos años continuaron su búsqueda en vano, dejando el mural parcialmente dañado pero quedando la mayor parte intacta. Según el cálculo de excavaciones posteriores, la parte que Saturno vio ese día venturoso representaba menos del 10 por ciento del área total de las pinturas, pero hasta con esa pequeña porción, era evidente que los murales en San Bartolo constituían uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes jamás hechos en el área maya.

FIGURA 1.
MARZO DE 2001: PANORAMA DEL MURAL EN EL MOMENTO DEL DESCUBRIMIENTO



(FOTOGRAFÍA DE WILLIAM A. SATURNO)

DESCRIPCIÓN DEL SITIO

Las ruinas de San Bartolo se encuentran ubicadas en 17 32'54" N, 89 24'14" O, aproximadamente a 30 kilómetros al noreste del poblado más cercano, Uaxactún (Figura 2), y se extienden sobre un área de aproximadamente un kilómetro cuadrado. La mayor parte de lo que se conoce acerca de su arquitectura, un poco más de 100 montículos, se encuentra concentrado en dos grupos principales, Ventanas y Pinturas (Figura 3). El grupo Ventanas rodea la plaza principal del sitio e incluye la enorme pirámide de Ventanas (Estructura 20) al norte, un pequeño juego de pelota (Estructuras 29 y 30) al este, y el palacio Tigrillo (Estructura 60) al oeste. El grupo queda abierto hacia el sur con una calzada elevada que sale de la plaza principal pasando por una pequeña cantera de piedra caliza hasta llegar a los *bajos*, o tierras pantanosas de temporada, que se encuentran un poco más lejos.

El saqueo era una actividad comúnmente practicada en este sitio; cada estructura había sido objeto de por lo menos una, si no es que varias excavaciones ilícitas. Los saqueadores habían perforado la pirámide de Ventanas, la construcción individual más grande del sitio, haciendo dos túneles que atravesaban todo el edificio desde el frente hasta atrás, uno en la base, y el otro a mitad de la escalera. Nuestras primeras excavaciones en el grupo de Ventanas, encabezadas por Héctor Escobedo y posteriormente por

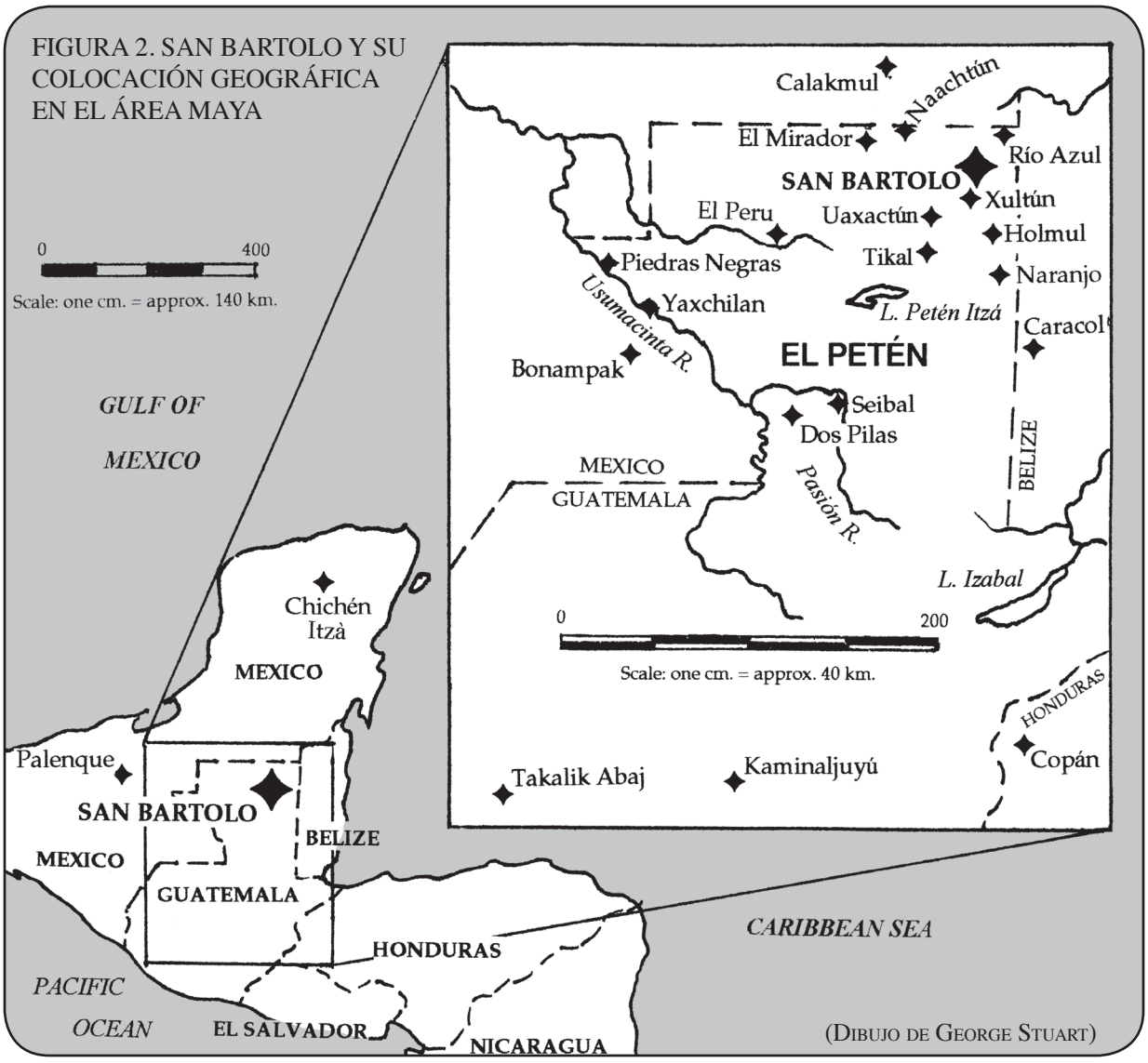
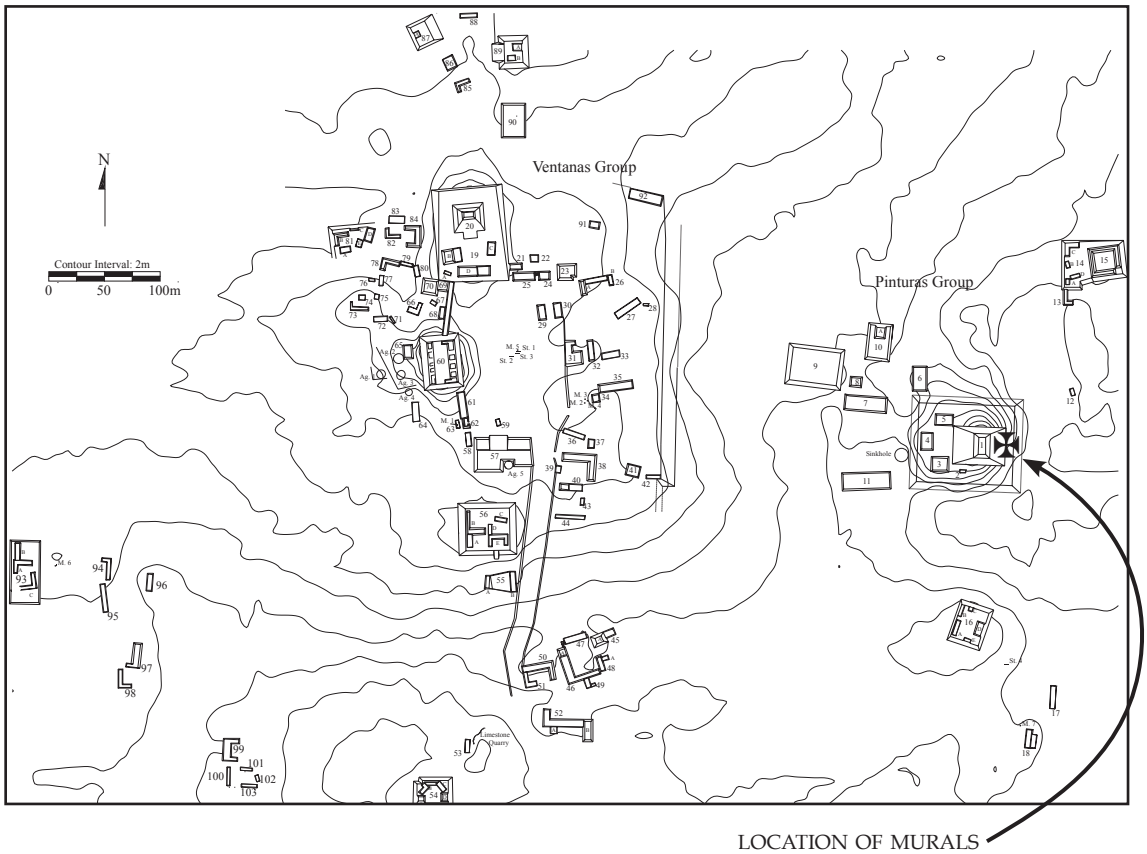


FIGURA 3. PLANO DE SAN BARTOLO MOSTRANDO
LOS GRUPOS DE VENTANAS Y PINTURAS

ESCALA 1:7,200



(LEVANTAMIENTO DE PLANOS POR H. MEJÍA Y THOMAS GARRISON. DIBUJO DE T. GARRISON Y W. SATURNO)

Mónica Urquizú, aprovecharon este perfil expuesto para revelar ocho fases de construcción que recorren desde contextos chicaneles puros del Preclásico Tardío (300 a. C. a 300 d. C.) en la etapa final de la construcción a una combinación de materiales chicaneles y mamomas hasta mamomas puros en el Preclásico Medio (ca. 700 a 300 a. C.) en sus construcciones más antiguas.

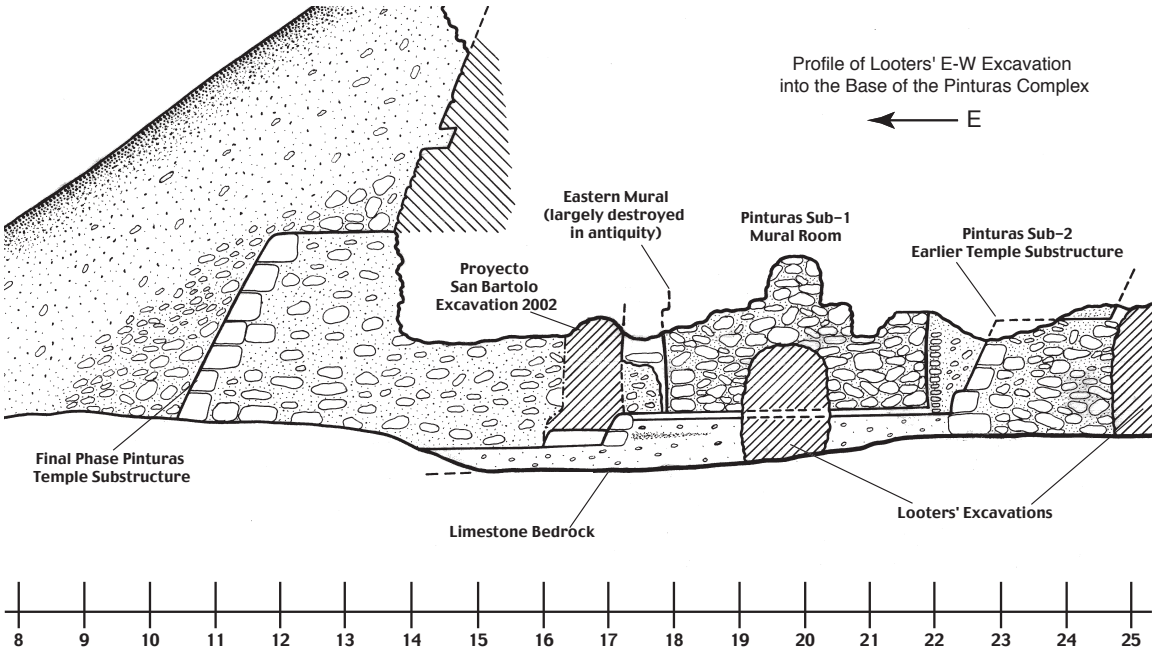
Las excavaciones arqueológicas realizadas en toda la arquitectura monumental de San Bartolo hasta ahora han revelado ensamblajes preclásicos similares. Sin embargo, curiosamente, gran parte de la arquitectura residencial en el sitio contiene materiales del periodo Clásico Tardío, lo cual implica que el sitio había sido ocupado mucho después de que quedaran en ruinas sus estructuras principales. Irónicamente, los objetos de cerámica pequeños que encontraron que corresponden a esa ocupación residencial del Clásico Tardío aparentemente fue lo que inspiró a los saqueadores a atacar esta arquitectura monumental, revelando inesperadamente la secuencia preclásica extensa.

Las primeras excavaciones ilícitas de la pirámide de Pinturas (Estructura 1) se llevaron a cabo perforando cuatro túneles, dos en frente y dos atrás, en donde el esfuerzo principal se concentró en el túnel excavado en la parte de atrás, cuya base queda orientada hacia el este. Este túnel principal se extendía a lo largo de 46 metros por el eje este-oeste de la pirámide, ocasionalmente girando hacia el norte y hacia el sur al ir buscando aspectos mortuorios. Estas excavaciones nunca llegaron a las primeras fases de

la construcción pero sí llegaron a revelar una secuencia de por lo menos seis fases en donde la habitación pintada constituía la penúltima construcción de esa secuencia (Figura 4).

Los murales fueron pintados a lo largo de la mitad superior de las cuatro paredes del interior de una construcción de una sola habitación, Pinturas Sub-1, que se encuentra en la parte de atrás de una pirámide por la línea del centro. Se entraba a la habitación, que mide aproximadamente nueve metros de largo y cuatro metros de ancho, a través de cinco puertas bajas, cada una con una altura de aproximadamente 1.2 metros, estando tres del lado más largo que da al oriente (el frente) de la construcción y una en cada una de las esquinas suroeste y noroeste terminando en la base de la pirámide. La estructura de Pinturas Sub-1 tenía un techo plano con vigas (un aspecto extraordinario de albañilería de la arquitectura maya) y estaba decorado en su exterior con murales en las esquinas y portales y con un friso de estuco modelado y pintado a lo largo de la fachada superior (Ver vista de la Estructura Sub-1 y del mural en el Muro del Norte que se muestra en el anexo que viene adentro de la contracubierta).

FIGURA 4. PERFIL PARCIAL DE LAS EXCAVACIONES DE SAQUEADORES EN LA ESTRUCTURA 1 (LAS PINTURAS). PINTURAS SUB-1, LA CÁMARA DEL MURAL, ESTÁ A LA DERECHA DEL CENTRO.



LA ESCALA EN METROS MUESTRA LA DISTANCIA A LO LARGO DEL TÚNEL DE LOS SAQUEADORES DESDE A BASE ESTE DEL MONTÍCULO; SUS EXCAVACIONS SE EXTIENDEN POR MÁS DE 40 METROS ADICIONALES.

(DIBUJO DE RENÉ OZAETA Y WILLIAM SATURNO)

EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Al cavar sus túneles, los saqueadores quitaron toda la mitad inferior del muro del norte, dejando los murales sin soporte. Recortes de prensa de fecha hasta abril de 1999 que se encontraron dentro del túnel, indican que los murales habían quedado sin soporte por lo menos dos años antes de que Saturno los viera. En 2001, las pinturas estaban en un estado un tanto frágil. De hecho, un fragmento grande de pintura se cayó a las pocas horas de su descubrimiento—una de las muchas razones que ocasiona que su conservación sea un aspecto central de las investigaciones en curso.

La excavación científica de los murales se pospuso durante dos años para dar lugar a que se estabilizara la porción que había quedado expuesta durante los saqueos y para que se analizaran los componentes físicos y las condiciones sedimentarias de los murales. El equipo de conservación limpió la superficie mecánicamente (sin usar sustancias químicas) e inyectó cal hidráulica y lechadas microesféricas para estabilizar las grietas de la superficie. Se tomaron muestras de pigmentos, yesos, y posibles adhesivos para analizar sus componentes. Se instaló un sistema de monitoreo del ambiente para registrar cada 20 minutos la temperatura y la humedad relativa dentro de la habitación y en la parte recubierta de la construcción en donde queda cubierto el mural que no ha sido excavado. El mismo sistema registró datos similares fuera de la estructura. De esta manera pudimos continuar el monitoreo de la manera en que nuestras propias actividades dentro del túnel así como los cambios externos podrían afectar la conservación de los murales después de su excavación. Por último, nuestro equipo construyó soportes de madera, y posteriormente de albañilería debajo del muro del norte para volver a dar soporte al mural antes de excavar.

En marzo del 2003, con la ayuda cuidadosa del equipo de conservación, comenzamos la excavación formal del mural en el muro del norte. El ritmo de la excavación fue extremadamente lento dando tiempo a que se terminara la documentación fotográfica de la pintura, al irse destapando cada parte, y también permitiendo que los conservadores realizaran una evaluación completa de la condición de cada uno de los segmentos recién expuestos y poder estabilizarlo antes de continuar. Debido a que los saqueadores habían debilitado la parte de abajo del mural y dado que la habitación se encuentra completamente enterrada bajo 12 a 15 metros de escombros diversamente consolidados, la excavación del mural continua siendo una tarea difícil. Los saqueadores habían dejado de cavar al llegar al lecho de la roca una vez quitado el suelo de la habitación. Por lo tanto, las excavaciones se tuvieron que realizar desde arriba sobre un andamio de aluminio. Por si fuera poco, el techo del túnel que habían hecho se asentaba en su gran mayoría sobre la base de la pintura, de manera que para poder destapar el mural se tenía que aflojar desde arriba cada pedazo de escombro que pesaba, en muchos casos más de 70 kilogramos (150 libras), y cautelosamente bajarlo al suelo. Bajo estas condiciones, fue necesario excavar de abajo a arriba hacia un conglomerado desconocido de piedra caliza y mortero a base de lodo, siempre con la esperanza de que no se movieran o inesperadamente quedaran sueltas las piedras de arriba. El mural del muro del norte se muestra en su totalidad en la figura 5.

Actualmente, la datación del mural se ha hecho a través de una combinación de datación estilística cruzada, cerámicas y datación por radiocarbono. El estilo del mural en sí es bastante parecido al de las pinturas de la Estructura 5D-Sub.10-1a. en Tikal, al de las esculturas de estuco del Grupo H en Uaxactún, y de las esculturas en piedra de Izapa, Kaminaljuyú y Takalik Abaj, que datan entre 100 a. C. y 100 d . C. Además, durante la destrucción parcial de la habitación para poder realizar la construcción de la fase final de la pirámide de Pinturas, la habitación se llenó de escombros entre los cuales había materiales de cerámica. Esta cerámica también corresponde a tipologías de cerámica regional del mismo periodo, es decir, del chicanel. El análisis de las muestras de radiocarbono tomadas de los componentes de yeso del mural y del suelo debajo de la habitación da fechas que corresponden al primer siglo antes de Cristo y, por lo tanto, es muy probable que los murales de San Bartolo se remonten a este periodo.

Aunque la excavación y documentación de los murales de la habitación de Pinturas Sub-1 actualmente continúan, las porciones expuestas hasta ahora nos ofrecen un panorama sin precedente de la tradición altamente desarrollada pero muy poco conocida de la pintura mural maya del Preclásico Tardío. El presente trabajo se enfoca sobre el Muro del Norte del interior de la habitación que ya ha sido

excavado. Midiendo aproximadamente cuatro metros de largo, la escena del Muro del Norte muestra una composición elaborada con 14 individuos a quienes designaremos por número comenzando por el lado occidental de la escena, de izquierda a derecha y de arriba a abajo (Figura 5). Los individuos del 1 al 6 forman parte de una extraordinaria escena mítica en que figuran cinco criaturas naciendo de un recipiente de guaje rajado. Los individuos del 7 al 14 forman parte de un evento distinto cubriendo unas tres cuartas partes del Muro del Norte. El presente trabajo se enfoca sobre esta escena más grande, donde figuran ocho individuos encima de una serpiente emplumada que emerge de una montaña zoomórfica.

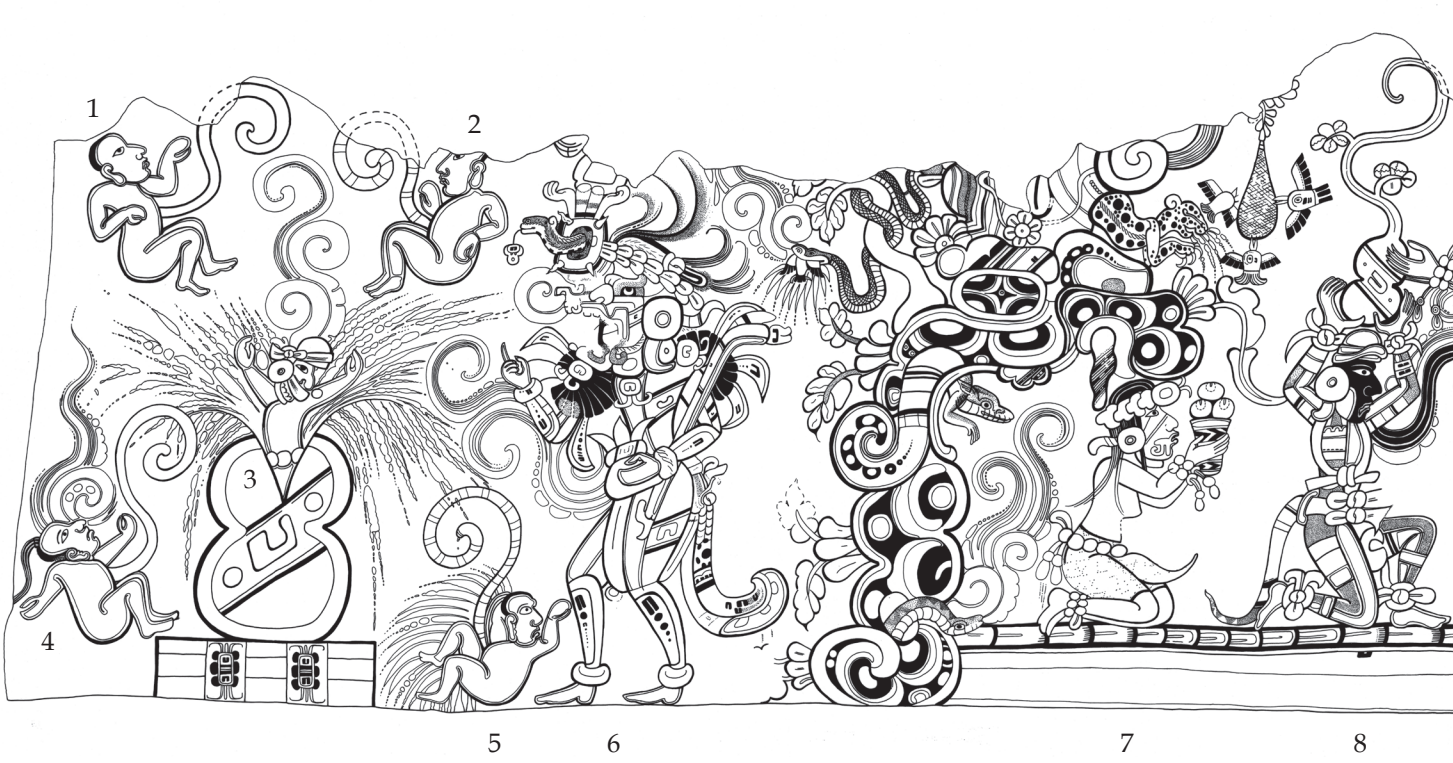
Dada la naturaleza extremadamente compleja de las pinturas de San Bartolo, resulta fácil comparar muchos detalles iconográficos con esculturas de piedra y de estuco de otros sitios mayas del Preclásico Tardío, incluyendo Tikal, Uaxactún, Kaminaljuyú, Takalik Abaj, e Izapa. Según hace notar Suzanne Miles (1965: 255), esta tradición del Preclásico Tardío es "uno de los estilos más brillantes que se hayan desarrollado en México y Mesoamérica." Sin embargo, los murales recién descubiertos de San Bartolo le han agregado una dimensión de color. Con el Muro del Norte, ya se pueden observar muchos patrones básicos de convenciones iconográficas. En la escena de nacimiento del guaje y en representaciones de pájaros devorados sobre la montaña zoomórfica, la sangre es roja con trazos gradualmente atenuantes terminando en una línea cada vez más delgada con puntos. Este tema de sangre es completamente distinto a los grandes trazos arremolinados de color rojo y a veces negro que emanan de las caras y objetos de los murales de San Bartolo. Estas espirales elaboradas se pueden comparar íntegramente con los santuarios más o menos contemporáneos pintados en Tikal, Estructura 5D-Sub.10-1er, así como la Estructura H-sub 10 en Uaxactún (véase Coe 1990: fig. 32; Valdés 1987: figs. 5-7). A pesar de haberse interpretado estas formas en espiral como "volutas de sangre " (Schele y Freidel 1990: fig. 4:9), probablemente se relacionen con otra fuerza vital corporal, el aliento.

EL MURO DEL NORTE Y LA ICONOGRAFIA DE ALIENTO Y VIENTO

En el arte maya antiguo, pares simétricos de volutas que van girando hacia afuera denotan aliento (Figura 6; Houston y Taube 2000:270, Taube 2001a:108-109; 2003b). La escultura maya del Preclásico Tardío comúnmente muestra serpientes que exhalan estos elementos, incluyendo ejemplos de Kaminaljuyú, Uaxactún, y la cueva de Loltún (Figura 6b-e). Además, las tres serpientes del Muro del Norte recién descubierto en San Bartolo tienen este par de volutas en color rojo sólido, de donde surgen trazos espirales más finos y más elaborados (Figura 6a-c). Al igual que la serpiente emplumada Quetzalcóatl del México central, muchas antiguas serpientes mayas simplemente no exhalan, sino que simbolizan el aliento y el viento (Taube 2001b: 272; 2003b). En la cueva de Loltún, una serpiente de aliento es exhalada de las fosas nasales del cráneo de un animal (Figura 6e). En un fuerte estilo Izapán, el Monumento C de Tres Zapotes, Veracruz, muestra una serpiente que exhala volutas de aliento similares a su cuerpo sinuoso, implicando que esta criatura también personifica el aliento y el viento (Figura 6f). En el arte maya del Clásico Temprano, cabezas de serpientes frecuentemente flotan frente a caras como elaboradas cuentas de aliento (Figura 6h; Houston y Taube 2001: 267). Aunque las volutas de San Bartolo bien podrían igualmente relacionarse con humo que va subiendo en corrientes de aire o quizá con conceptos abstractos de carácter espiritual sagrado, también representan aliento y viento.

El personaje central en la escena del Muro del Norte, el individuo 9, muestra un elemento de aliento semejante a un caracol (Figura 8a). La forma de caracol es claramente intencional, y se relaciona con la joya del viento del Posclásico Tardío del centro de México, un caracol de corte transversal. Sin embargo, el ejemplo más antiguo de un símbolo de viento proviene no del centro de México, o ni siquiera de San Bartolo, sino de Kaminaljuyú (Taube 2003b). Remontándose hasta aproximadamente 500 antes de Cristo, la Estela 9 de Kaminaljuyú muestra a un individuo exhalando un caracol de aliento hacia el cielo mientras se encuentra parado sobre la tierra-cocodrilo (Figura 8b). Desde el periodo Preclásico Tardío hasta el Clásico Tardío, las serpientes surgen de caracoles, muy probablemente significando el aliento de estas trompetas (Figura 8c-e). Al examinarse más detalladamente se puede ver que las formas de silueta de caracol aparecen frente a las caras de las figuras anteriormente mencionadas de Uaxactún y Tikal del

FIGURA 5. SAN BARTOLO, PINTURAS SUB-1 Y EL MURO DEL NORTE, CON LOCALIZACIONES DE LOS INDIVIDUOS DEL 1 AL 14

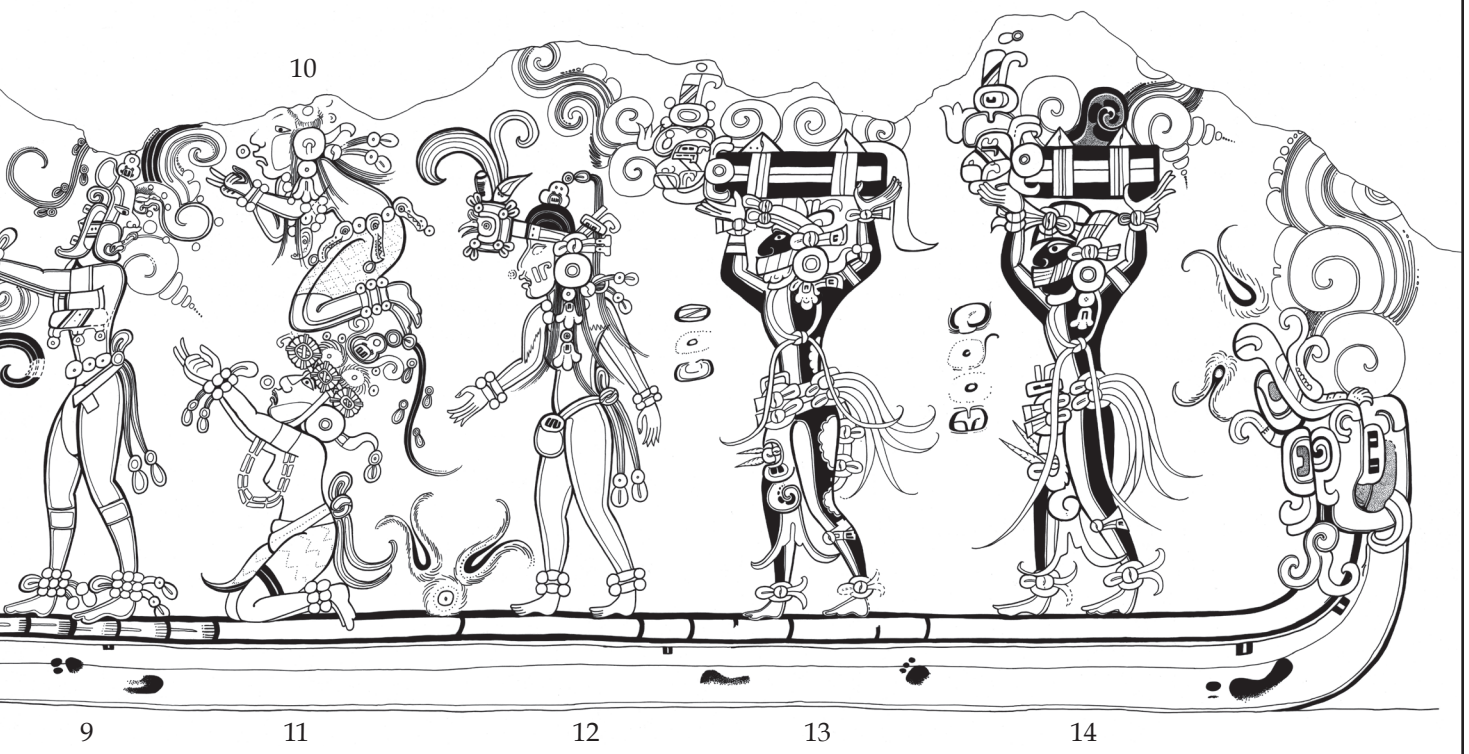


(PARA AMPLIFICACIÓN A TODO COLOR VER INSERCIÓN SUPLEMENTARIA)

Preclásico Tardío (véase Valdés 1987: figs. 5-7, Coe 1990: fig. 32). Sin embargo, para estas figuras, las conchas continúan bajando por ambos lados de los cuerpos y se encuentran acompañadas por un par de volutas de aliento, obviamente mostrando a estos individuos rodeados por el aliento o el viento del caracol.

LA ESCENA DE NACIMIENTO DEL GUAJE

El mural del lado occidental del Muro del Norte muestra una de las escenas más raras que se conocen en el arte maya antiguo (Figura 9). En esta parte del mural, un gran ser sobrenatural se encuentra parado frente a un guaje rajado, y cinco infantes (figura 5, individuos 1-5). Mientras que el infante central (individuo 3) que está dentro del guaje lleva puesto un cinturón, orejeras, y un tocado los otros infantes se encuentran completamente desnudos y tienen largos cordones umbilicales extendiéndose desde sus ombligos. Dada la sangre abundante que brota del guaje, es probable que la escena tenga que ver con el nacimiento de las cinco criaturas que salen de este objeto. El par de líneas curvas negras que se extienden hacia afuera desde la rajadura del guaje probablemente constituyan una forma del signo *si* que denota "nacimiento" en las inscripciones mayas Clásicas (para un ejemplo de un signo *si* en la iconografía del

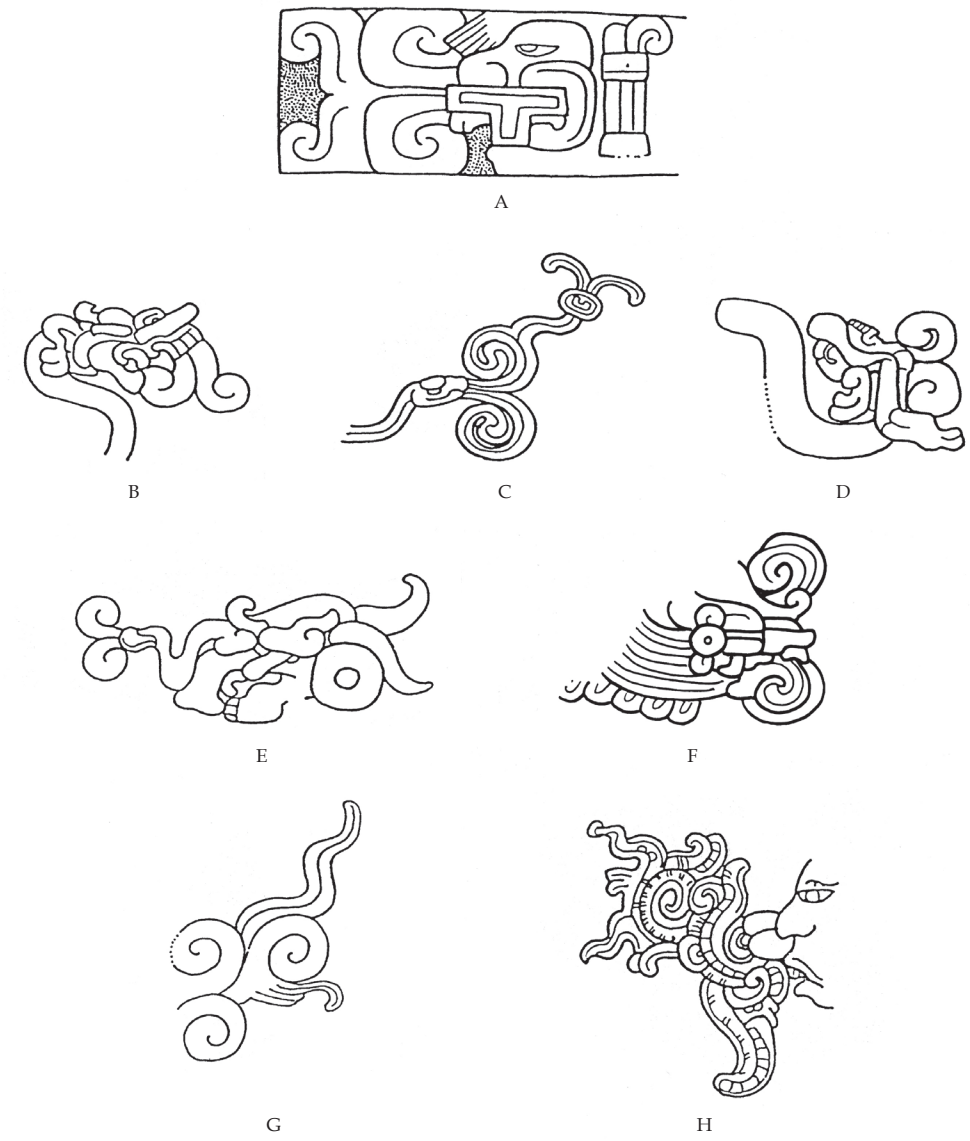


(Dibujo de Heather Hurst. Escala 1:10)

maya Clásico, véase Houston y Taube [2000: fig. 17a]). Además, las líneas que se curvan desde el guaje, dividen la sangre en cuatro corrientes que corresponden a los infantes que están en la esquina de la escena, sugiriendo que esta sangre denota y enfatiza su salida cuadripartita del "útero", ya que los dedos pulgares de los cinco infantes son los únicos dígitos que aparecen, dándole a las manos una apariencia curiosa, semejante a las pinzas de un cangrejo. En vez de interactuar los unos con los otros, los infantes tienen la vista fija en un vacío sin estar viendo aparentemente a ninguna persona u objeto, aunque cabe la posibilidad de que el infante que se encuentra abajo a la derecha, el individuo 5, esté a punto de tocar la rodilla del individuo 6. Entre las cuatro criaturas que rodean al infante del centro, existen diferencias sutiles. Mientras que los dos infantes de abajo, los individuos 4 y 5, tienen un largo mechón de pelo, los individuos 1 y 2, los infantes de arriba, parecen no tenerlo. Además, mientras que los cordones umbilicales de los individuos 1 y 4 son de color rojo sólido, los de los números 2 y 5 tienen rayas rojas y blancas.

Los individuos 4 y 5 muestran quizá la diferencia más importante entre los infantes: mientras que el individuo 4 exhala volutas de aliento de su cara, la sangre se despliega en un abanico desde el área del pecho del individuo 5. Estas criaturas representan dos fuerzas básicas vitales, el aliento que emana de la cara y la sangre que brota del corazón. Vale la pena hacer notar que el infante central, el individuo 3, combina ambas y se encuentra rodeado de sangre con volutas de aliento que le salen de la cabeza.

FIGURA 6. ICONOGRAFÍA DEL PRECLÁSICO TARDÍO RELACIONADA CON EL ALIENTO



A: CABEZA CON BOCA EN FORMA DEL SIGNO DE VIENTO IK' CON VOLUTAS DE ALIENTO, ALTAR 4, KAMINALJUYÚ (DE HOUSTON Y TAUBE 2000: FIG. 5A)

B: SERPIENTE CON VOLUTAS DE ALIENTO, KAMINALJUYÚ ALTAR 8 (SEGÚN PARSONS 1986: FIG. 142)

C: SERPIENTE CON VOLUTAS DE ALIENTO, KAMINALJUYÚ ALTAR 10 (SEGÚN PARSONS 1986: FIG. 175)

D: SERPIENTE CON PLUMAS EN CRESTA CON VOLUTAS DE ALIENTO, ESTRUCTURA H-SUB 3, UAXACTÚN (SEGÚN VALDÉS 1987: FIG. 8)

E: SERPIENTE CON VOLUTAS DE ALIENTO EXHALADAS DEL CRANEO, CUEVA DE LOLTÚN

F: SERPIENTE DE ALIENTO, MONUMENTO C, TRES ZAPOTES (SEGÚN COVARRUBIAS 1957: FIG. 31)

G: VOLUTAS DEL MURO OCCIDENTAL DE LA CÁMARA DE SAN BARTOLO

H: SERPIENTE DE ALIENTO CON VOLUTAS ELABORADAS (SEGÚN LAPORTE Y FIALKO 1995: FIG. 36)

(TODOS LOS DIBUJOS LINEALES, INCLUSIVE LOS QUE APARECEN EN OTRAS FIGURAS, SON HECHOS POR KARL TAUBE, A MENOS QUE SE HAGA MENCIÓN ESPECÍF ICA AL RESPECTO)

FIGURA 7. SERPIENTES DE SAN BARTOLO EXHALANDO VOLUTAS DE ALIENTO



A: DETALLE DE SERPIENTE SOBRE LA MONTAÑA DE LA FLOR
B: DETALLE DE LA SERPIENTE EMERGIENDO DEL AGUJERO EN LA MONTAÑA DE LA FLOR
C: CABEZA DE SERPIENTE EMPLUMADA EXHALADA DE LA MONTAÑA DE LA FLOR

(Dibujos de Heather Hurst)

En el lado derecho de la escena predomina el individuo 6, un gran hombre con cara de serpiente (Figura 9). Esta parte del mural parece haber sufrido daño por humedad en la antigüedad, y por tal razón, es difícil discernir muchos detalles del individuo 6. Ambos hombros parecen estar adornados con collarines de plumas que parecen alas. Sostiene en la mano lo que parece ser un palo curvo y tiene otro objeto en su brazo izquierdo mientras mira hacia la escena del nacimiento. La mano derecha que apunta hacia arriba probablemente significa que está presenciando el evento de nacimiento del guaje. El individuo 6 tiene un elemento de tocado elaborado—una diadema marcada con cuatro pedernales en las esquinas desde donde surge una serpiente exhalando un aliento de flor en forma del signo *ajaw* (Figura 10a). Las líneas finas de su cuerpo probablemente representen plumas, haciendo de este ser una forma temprana de la serpiente emplumada. Arriba de esta diadema hay lo que parecen ser las patas y cola de un pájaro. Una diadema extraordinariamente parecida, mostrando una víbora que está exhalando así como las patas y cola de un pájaro, aparece en la cercanamente contemporánea Estela 10 de Kaminaljuyú (Figura 10b).

El significado de la escena de nacimiento del guaje sigue siendo confuso, dado que no se conoce dicho evento mítico en la iconografía maya antigua o contemporánea.

Sin embargo, en el Teotihuacán del Clásico Temprano, existen representaciones de figuras que están naciendo de calabazas floreando (véase Paulinyi 1995). En una escena de una vasija teotihuacana, un

FIGURA 8. CARACOL ANTIGUO MAYA E ICONOGRAFÍA DE ALIENTO

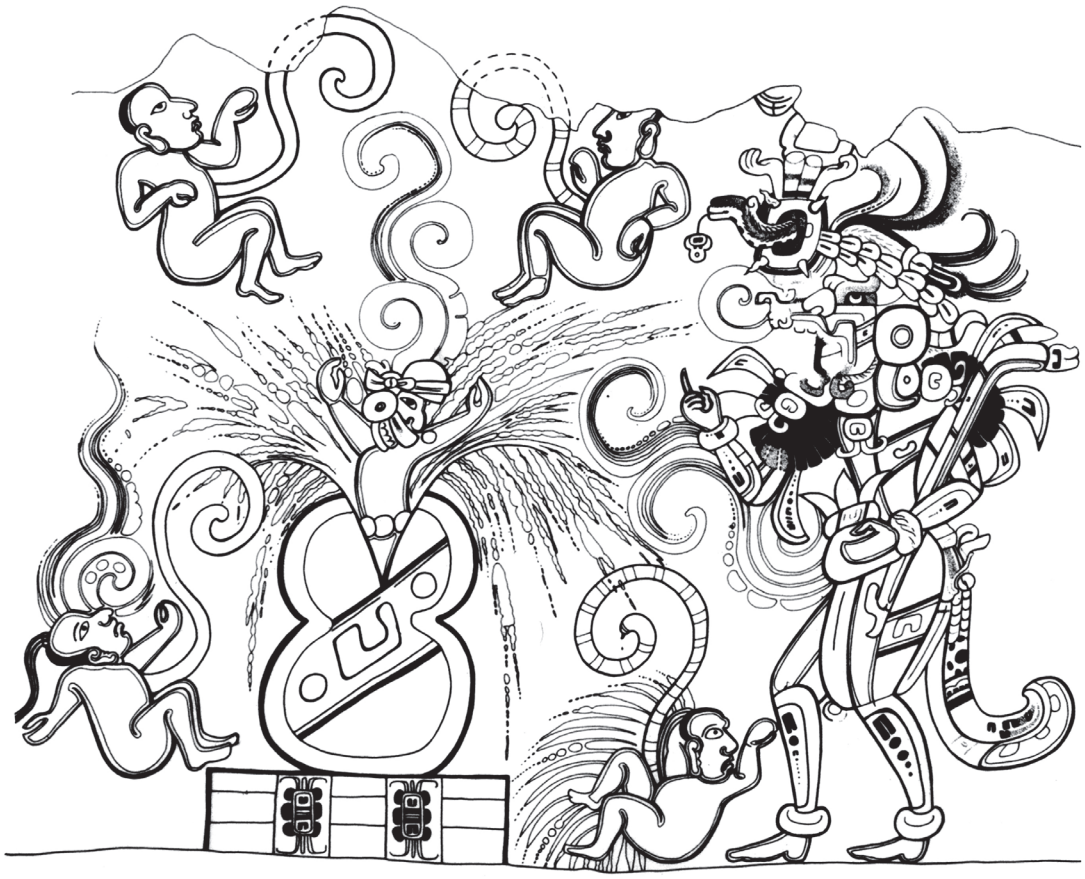


A: DIOS DEL MAÍZ CON CARACOL DE ALIENTO, SAN BARTOLO (DIBUJO DE HEATHER HURST).
B: FIGURA ENCIMA DEL COCODRILO-TIERRA EXHALANDO CARACOL DE ALIENTO, KAMINALJUYÚ, ESTELA 9 (DE HOUSTON Y TAUBE 2000: FIG. 2D)
C: SERPIENTE SALIENDO DEL CARACOL, DETALLE DE UNA CONCHA TALLADA DEL PRECLÁSICO TARDÍO (SEGÚN STUART 1989: FIG. 1)
D: SERPIENTE CON VOLUTAS DE ALIENTO SALIENDO DEL CARACOL, DETALLE DE LA VASIJA DE LA MUERTE (VÉASE FIG. 7)
E: SERPIENTE EMPLUMADA SALIENDO DEL CARACOL, DETALLE DE UNA CONCHA TALLADA DEL CLÁSICO TARDÍO (SEGÚN SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 59A)

individuo parece estar bailando y sosteniendo una sonaja al emerger de una calabaza rajada (Figura 11a). Otra vasija teotihuacana muestra el pájaro quetzal en un árbol floreando y calabazas en floración (Figura 11b). Este árbol crece de una montaña, y es probable que este árbol en flor y la montaña representen la Montaña de la Flor (véase Taube 2004). Esta montaña es también un tema importante en el mural del Muro del Norte.

El hecho de colocar a los cinco infantes en el centro y en las cuatro esquinas de la escena del nacimiento de San Bartolo sugiere un plan cosmológico de las cuatro direcciones y del centro del mundo, tal como el que aparece en la página 1 del Códice Fejérváry-Mayer del Posclásico Tardío. En esta escena del centro de México, Xiuhtecuhtli se encuentra parado en medio de las cuatro direcciones cósmicas, con gotas de sangre colocadas en los cuatro cuartos. Sin embargo, a diferencia de la escena del nacimiento de San Bartolo, el líquido cae hacia adentro como sacrificio de sangre de Tezcatlipoca, cuyo cuerpo desmembrado es lanzado hacia las cuatro direcciones. Un mito contemporáneo huichol contado por el chamán y artista José Benito Sánchez describe la fecundación del útero del inframundo de la tierra, que se encontraba en forma de una tasa de guaje cortado (Negrin 1975: 82-84). En su relato del útero guaje de la tierra, Benito Sánchez marca este reino del inframundo como un disco con un centro circular rodeado por los cuatro cuartos, haciendo recordar tanto la composición de San Bartolo como la de Fejérváry-Mayer,

FIGURA 9. LA ESCENA DE NACIENTO DEL GUAJE, MURAL DEL MURO DEL NORTE, PINTURAS SUB-1, SAN BARTOLO



(detalle de un dibujo de Heather Hurst)

página 1 (ibid., núm. 25). En su relato de la creación huichol, Benito Sánchez menciona que los dioses ancestrales crearon un diluvio de sangre que inundó el útero guaje de la tierra. Ahogados y transformados en "viento por arriba de las aguas," cuatro dioses-seres ancestrales surgían a la superficie actual de la tierra como serpientes de agua (ibid., 84-5). Además de estos seres, las diosas de la tierra, agua y maíz surgían en Tatei Matinieri, un lugar sagrado de flores (ibid., 85).

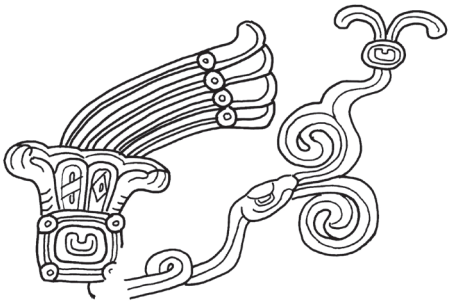
LA MONTAÑA DE LA FLOR

La escena de nacimiento del guaje se encuentra separada del resto del mural del Muro del Norte por una montaña zoomórfica maravillosamente compleja, o *witz* en maya (para la identificación de *witz*, véase Stuart 1987: 17-23). La montaña da al lado opuesto de la escena del nacimiento y queda orientada hacia un grupo de ocho figuras antropomórficas sobre el dorso de una serpiente (figuras 5, 12). Luciendo diversos colores del arco iris, la montaña está marcada con tiras diagonales, una convención para piedra en el arte posterior del maya Clásico y Posclásico Tardío del centro de México (Taube 1992: 110: fig. 56). También se encuentran marcas diagonales en el colmillo de las fauces de la montaña (Figura 12). Dada su forma irregular, este colmillo fácilmente puede identificarse como una estalactita. Un colmillo

FIGURA 10. COMPARACIÓN ENTRE DIADEMA DEL INDIVIDUO 6 Y EJEMPLOS DE LA ESTELA 10, KAMINALJUYÚ



A



B

A: ELEMENTO EN EL TOCADO DE UNA PROBABLE SERPIENTE EMPLUMADA CON FLOR DE ALIENTO SURGIENDO DE LA DIADEMA CON PEDERNALES EN LAS ESQUINAS, NÓTESE LAS PROBABLES PATAS Y COLA DE UN PÁJARO ARRIBA DE LA DIADEMA (DETALLE DE UN DIBUJO DE HEATHER HURST)

B: DIADEMA USADA POR UNA DEIDAD EN LA ESTELA 10, KAMINALJUYÚ, NÓTESE LA SERPIENTE EXHALANDO Y LA COLA Y PATAS DEL PÁJARO ARRIBA DE LA DIADEMA (SEGÚN PARSONS 1986: FIG. 175)

oscilante parecido aparece en una montaña zoomórfica en la Tumba 1 del Clásico Temprano en Río Azul, y es probable que los espeleotemas eran considerados los colmillos de las bocas de cuevas en el antiguo pensamiento maya (Figura 13b). El ojo de esta montaña es la Cruz K'an, que denota tanto el color amarillo como preciosidad. En este caso, el signo probablemente tiene el segundo significado, ya que, como se verá, de esta montaña emanan fuerzas de vida, fertilidad y abundancia. Con la Cruz K'an, esta montaña claramente está relacionada con el nombre del lugar K'anwitznal, "Lugar de la Montaña Preciosa," conocido a partir de inscripciones posteriores Clásicas como el topónimo de Ucanal, pero su origen es probablemente mítico. Los elementos en espiral negros, rojos y blancos en la parte inferior de la montaña de San Bartolo son versiones elaboradas del signo Ak'bal, denotando oscuridad. Sin embargo, en vez de tener una connotación negativa, estas marcas pudieran denotar la montaña como un lugar ancestral sagrado de la antigüedad remota.

Dentro de la cueva de la montaña, de rodillas directamente sobre una serpiente gigante, una mujer tiende la mano ofreciendo un cesto con objetos redondos amarillos. Por su forma y color, fácilmente se pueden identificar como tamales, los primeros ejemplos representados que se conocen en el arte maya (para la identificación de tamal, véase Taube 1989). El exterior de la montaña de San Bartolo se encuentra habitado por varias criaturas, incluyendo dos serpientes, un lagarto, un jaguar, y aves flotando sobre

FIGURA 11. EL EPISODIO DE NACIMIENTO DE LA CALABAZA DEL PERIODO CLÁSICO TEMPRANO EN TEOTIHUACÁN



A



B

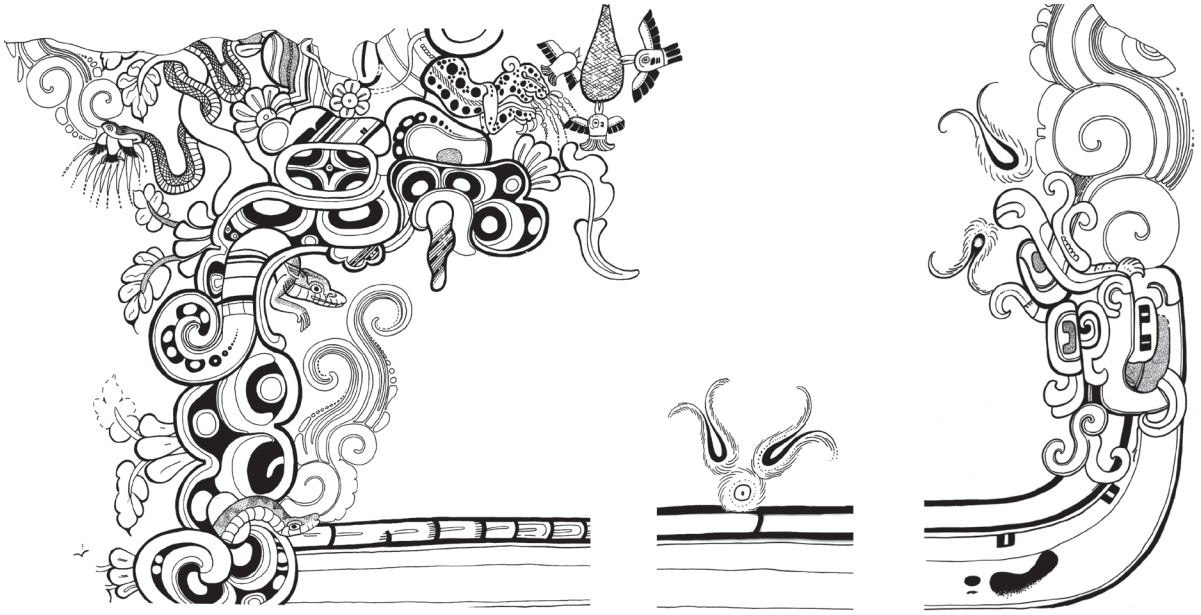
A: Figura juvenil con sonaja saliendo de una calabaza en flor rota, detalle de una vasija de estuco pintada (según Séjourné 1966: fig. 94)

B: Árbol con flores y calabaza floreando y quetzales sobre una montaña, una probable representación teotihuacana de la Montaña de la Flor (según Gaines 1980: fig. 5)

sus nidos colgantes (Figura 12). Una colección de animales salvajes igualmente compleja aparece en una vasija del Clásico Temprano apropiadamente llamada "Vasija de la Muerte", donde se ven dos panoramas de una montaña en floración ocupada por un par de serpientes, un lagarto y un jaguar, así como un mono y un pájaro carnívoro agarrando otra serpiente (Figura 14a-b). Los murales de la Tumba 1 del Clásico Temprano en Río Azul muestran una montaña con un pequeño venado sobre una flor, que nos hace recordar una escena en una vasija del Clásico Tardío que muestra el hocico *witz* transformándose en la cabeza de un venado (Figura 13b, 16b).

En la escena de San Bartolo, la serpiente de arriba y el jaguar atacan agresivamente a los pájaros amarillos. La pata derecha y las garras del jaguar se extienden en forma amenazante hacia las aves y su nido, y la sangre que mana de su boca abierta sugiere que el jaguar ya se comió un pájaro. Del lado opuesto de la montaña, la serpiente se traga un pájaro en donde las gotas de sangre igualmente indican que también éste ha muerto. Una fachada de estuco del Clásico Temprano en Balamk'u, Campeche, muestra un par de serpientes que igualmente se están devorando unos pájaros al salir estos de la boca de un *witz* marcado con una flor en su frente (Figura 13a). Además, la Estela 2 del Clásico Tardío en Nim Li Punit, Belice, muestra a un jaguar con sus garras extendidas el cual emerge como el hocico de una montaña zoomórfica (Figura 13d). Esta escena también nos hace recordar un pendiente de concha grabada del

FIGURA 12. MONTAÑA DE LA FLOR Y LA SERPIENTE EMPLUMADA DEL MURAL DEL MURO DEL NORTE



(PARA ESTA ILUSTRACIÓN, GRAN PARTE DEL CUERPO DE LA SERPIENTE EMPLUMADA HA SIDO OMITIDO, NÓTESE EL ELEMENTO DE ALIENTO FLOR EN LA SECCIÓN CENTRAL DEL CUERPO. PARA UNA VISTA COMPLETA VER FIGURA 5.)

(DIBUJO DE HEATHER HURST).

Clásico Tardío que muestra a una mujer joven en la boca de una cueva con un jaguar amenazándola desde arriba, un tema asombrosamente parecido a la escena de San Bartolo (Figura 13c).

El drama de la fauna sobre la montaña de San Bartolo ofrece un contraste fuerte con la escena mayor de figuras humanas que aparecen calmadamente cargando y aparentemente intercambiando unos objetos. Una posible interpretación es que estos animales feroces representen guardianes sobrenaturales de la montaña. Por ejemplo, Allen Christenson (2001: 84) hace notar que los tz'utuj'il contemporáneos de Santiago Atitlán consideran que la cueva sagrada de Paq'alib'al está custodiada por pumas y jaguares así como por una serpiente gigante que se encuentra dentro, haciéndonos recordar la enorme serpiente que emerge de la cueva de San Bartolo (Figura 12). Christenson (ibid., 85) menciona que una diosa frecuentemente aparece en la entrada ofreciendo comida, una descripción asombrosamente parecida a la escena de San Bartolo. Claro está que serpientes y jaguares constituyen amenazas muy reales así como sobrenaturales al visitar cuevas aisladas. Andrea Stone (1995:15-18) hace notar que en las creencias contemporáneas y antiguas mayas, las cuevas se relacionan con bosques salvajes como lugares con poderes sobrenaturales e igualmente con peligro. Entre los mayas, las regiones salvajes también evocan la antigüedad primordial: "Además, en el pensamiento tradicional maya, el bosque es indiferente al mundo humano y aun a las fuerzas de la creación, un lugar que siempre fue y siempre será" (Taube 2003a: 486).

FIGURA 13. REPRESENTACIONES MAYAS DEL PERIODO CLÁSICO DE LA MONTAÑA DE LA FLOR CON CRIATURAS SALVAJES



A: MONTAÑA DE LA FLOR DEL CLÁSICO TEMPRANO CON SERPIENTES DEVORÁNDOSE A PÁJAROS, BALAMK´U (SEGÚN BAUDEZ 1996: 38)

B: MONTAÑA DE LA FLOR CON VENADOS ENCIMA DE UNA FLOR, TUMBA 1, RÍO AZUL (SEGÚN HELLMUTH 1987: FIG. 594)

C: CONCHA TALLADA MOSTRANDO A UNA MUJER DENTRO DE UNA CUEVA CON UN JAGUAR AMENAZANDO DESDE ARRIBA (SEGÚN COE Y KERR 1997: LÁMINA 38)

D: MONTAÑA DE LA FLOR CON SERPIENTE Y JAGUAR AMENAZANDO, NIM LI PUNIT, ESTELA 2 (SEGÚN HAMMOND ET AL. 1999: FIG. 4)

De modo similar, los ancestros nómadas chichimecas de los aztecas vivían en cuevas remotas, y según Louise Burkhart (1986: 11), "simbolizaban tanto el pasado como la periferia del espacio asentado." En el antiguo *Códice Azcatitlán* colonial, la cueva mítica de salida, Chicomoztoc, es una montaña que tiene encima una cabeza de animal feroz con patas extendidas. En una escena que sigue, los ancestrales chichimecas van errando por un campo lleno de animales salvajes que se atacan mutuamente y hasta atacan a la gente que emigra (Michelet 1995: 56-61). Las criaturas salvajes que habitan la montaña de San Bartolo muestran que este es un lugar mágico, remoto tanto en tiempo como espacio.

La montaña de San Bartolo se encuentra cubierta por no menos de siete flores, identificándola como la Montaña de la Flor, un concepto generalizado y antiguo no sólo entre los mayas sino en el Centro de México y en el suroeste norteamericano (Taube 2003b: 435-7; 2004a). En el pensamiento clásico maya, es un lugar ancestral, paradisíaco, que ofrece un acceso sobrenatural desde el inframundo acuoso a los cielos. Entre los mayas tz'utujil contemporáneos, existe la Tierra Montaña en Flor. Siendo el *axis mundi* primordial, esta montaña floral sostiene el antiguo árbol de maíz ancestral, el Padre/Madre (Carlsen y Prechtel 1991: 28). Es probable que las escenas anteriores de animales sobre montañas se relacionen con este lugar, comúnmente denotado por medio de un brote de flor prominente en el centro o sobre la cresta de la montaña (Figuras 13, 14a-b, 16b). Aunque, en el caso del pendiente en forma de concha, la flor no tenga una forma muy floral, es idéntica al elemento de la cara del jaguar, que típicamente denota una flor de ninfea (Figura 13c, cf. Figura 13d). En la Estela 2 de Nim Li Punit, una flor nace sobre el hocico *witz*, y es probable que toda la frente irregular sea una flor (Figura 13d). Además, en la Estela 1 de Nim Li Punit, que muestra una escena muy parecida de una ofrenda de incienso ante una mujer en un trono, el elemento principal se compone de dos seres-montaña frente a frente compartiendo una flor central como elemento de su cara (véase Hammond et al. 1999: fig. 3).

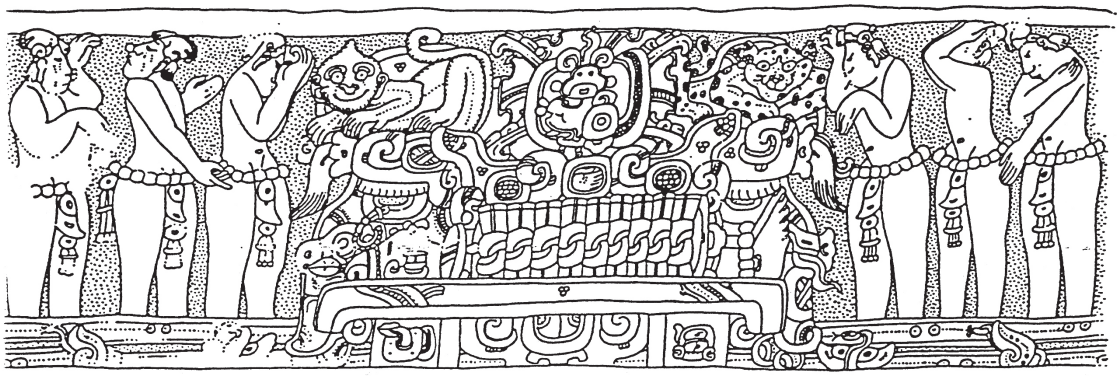
Existen otras representaciones de flor parecidas a la de San Bartolo en el arte maya del Preclásico Tardío. Una mascara enorme en estuco del Edificio H-Sub 3 en Uaxactún ofrece un ejemplo excelente, y las flores a los lados de la frente son básicamente idénticas a muchas de las flores de San Bartolo (Figura 15a). La montaña surge de un reino acuoso ocupado por peces, indicando que se trata de un eje central entre el inframundo y el cielo. Un tema similar aparece en la Estela 4 de Takalik Abaj. En esta escena del Preclásico Tardío, dos montañas zoomórficas con flores trilobuladas en su frente miran hacia adentro a un estanque creado por sus cuevas en forma de bocas abiertas (Figura 15b). Una serpiente enroscada alrededor de un disco solar emerge de este estanque de agua de la Montaña de la Flor dirigiéndose hacia los cielos.

La "Vasija de la Muerte" del Clásico Temprano que se muestra en la figura 14 contiene no sólo algunas de las representaciones más claras y más elaboradas de la Montaña de la Flor, sino también su significado simbólico. La vasija muestra dos metáforas básicas del arte maya Clásico para la muerte y renacimiento, el anochecer y la salida del sol al amanecer y la sepultura y el consiguiente crecimiento y renacimiento del maíz sembrado (véase Taube 2001b: 270-71). Por un lado, el dios del maíz con dos deidades a los lados crece como árboles saliendo de un cadáver descompuesto frente a la Montaña de la Flor (figura 14a). El nombre del dueño histórico de la vasija aparece sobre la cabeza del dios del maíz, indicando que se trata de una escena metafórica relacionada con un entierro humano en particular. Este mira hacia otra persona nombrada que tiene una cabeza parecida, probablemente se trate de su esposa. La cabeza de ella y su peinado son idénticos a los de las doncellas que están de luto que se encuentran a los lados de la escena de la Montaña de la Flor del otro lado de la vasija (Figura 14b). Al centro de esta escena, en la base de la Montaña de la Flor, yace el cadáver amortajado del dios del maíz. Esta escena probablemente sea una versión temprana de un tema mitológico bien conocido en las vasijas mayas del Clásico Tardío, la preparación del dios del maíz para su viaje de muerte y resurrección (Taube 1985: 181; 1993: 64; Freidel et al. 1993: 92; Quenon y Le Fort 1997). En varias escenas del Clásico Tardío, este episodio del inframundo se encuentra epigráficamente descrito como la muerte del dios del maíz (véase Robiscek y Hales 1981: vasijas 82, 186). Como ocurre en las escenas del Clásico Tardío, las doncellas que están de luto son aquellas que visten al dios del maíz, de la misma manera que el cadáver es vestido con sus mejores galas para su entierro. Es especialmente interesante que varias escenas del Clásico Tardío de

FIGURA 14. REPRESENTACIONES DE LA MONTAÑA DE LA FLOR SOBRE LA "VASIJA DE LA MUERTE"



A



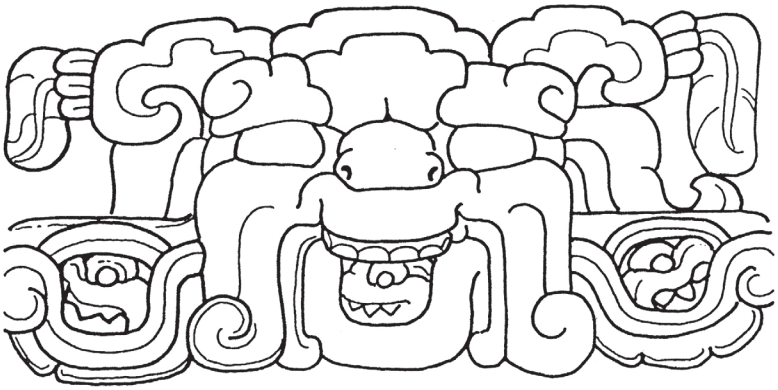
B

(DIBUJO DE STEPHEN HOUSTON, TOMADO DE KERR 2000: 972 K6547)

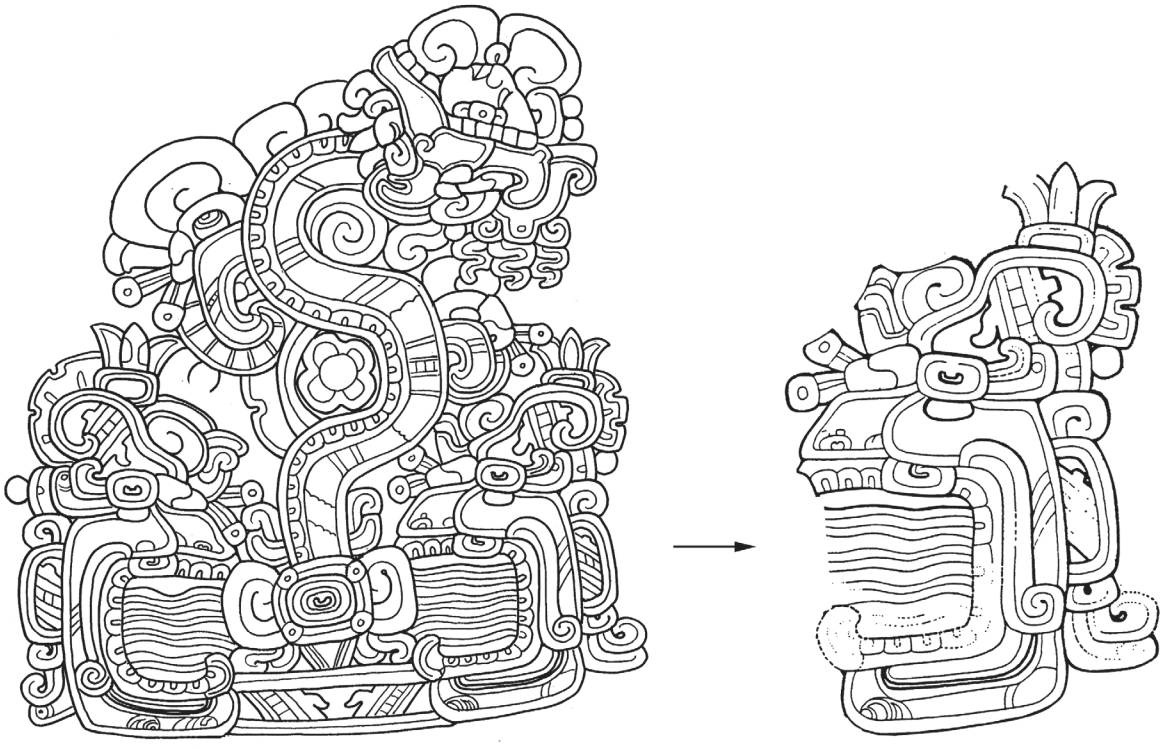
este episodio de preparación se llevan a cabo en la Montaña de la Flor, el lugar de ascenso y renacimiento (véase Kerr 1992: 478 [K4358]; 2000: 994 [K7268]).

En la escena de la "Vasija de la Muerte" del dios del maíz amortajado, un disco que contiene al dios del sol con un signo lunar asciende sobre la Montaña de la Flor, como referencia a la metáfora solar de renacimiento (Figura 14b). La combinación de símbolos solares y lunares relaciona su uso común con la formación de parejas ancestrales entre hombres y el sol y las mujeres con la luna en Yaxchilán así como en otros sitios. David Stuart (citado por Taube 2004a: 81) hace notar que el pequeño cartucho solar de la Estela 3 en Yaxchilán describe al ancestro como "Aquel de Cinco Montaña Janab'," janab' siendo el término empleado para un tipo de flor específica (para otros ejemplos del periodo Clásico de "Cinco-Montaña de la Flor," véase Looper 2003: 69-79). En los murales del Clásico Temprano de la Sepultura 1 en Río Azul, el muro oriental tiene una imagen del dios del sol sobre el cocodrilo-tierra así como de la Montaña de la Flor anteriormente mencionada (Figura 13b, véase Hellmuth 1987: fig. 594). En Balamk'u, las Montañas Flor sostienen unas ranas que eructan o exhalan imágenes de reyes en sus tronos quedando arriba el dios del sol (Figura 13a; véase Baudez 1996: 39). Tanto los dioses maya del maíz como los dioses del sol aparecen en la Montaña de la Flor no sólo por ser seres de vida, luz y fertilidad, sino también porque representan el proceso cíclico de sepultura y resurrección—el dios del sol saliendo en un ciclo diario, y el

FIGURA 15. EJEMPLOS DE LA MONTAÑA DE LA FLOR QUE APARECEN EN EL ARTE MAYA DEL PRECLÁSICO TARDÍO



A

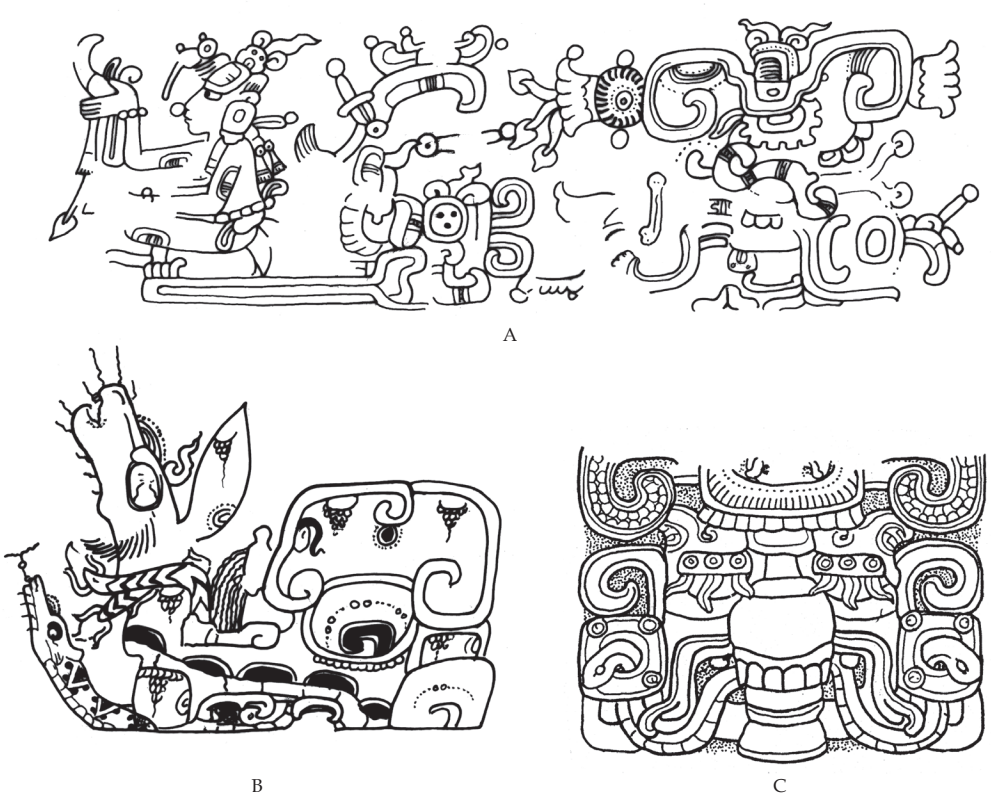


B C

A: MONTAÑA DE LA FLOR SALIENDO DEL AGUA CON PECES, EDIFICIO H-SUB 3, UAXACTÚN (SEGÚN VALDÉS 1987: FIG. 8)

B-C: SERPIENTE SALIENDO DE REPRESENTACIONES DE PERFIL DE LA MONTAÑA DE LA FLOR, TAKALIK ABAJ, ESTELA 4 (RESTAURADO PARCIALMENTE SEGÚN DIBUJO DE JAMES PORTER)

FIGURA 16. REPRESENTACIONES DE SERPIENTES SALIENDO DE LA MONTAÑA DE LA FLOR



A: Serpiente con dios del sol en la boca saliendo de la Montaña de la Flor, detalle de vasija del clásico temprano, Kaminaljuyú (según Kidder, Jennings y Shook 1946: fig. 204b)

B: Serpiente con elemento de aliento saliendo de la Montaña de la Flor en una vasija de Naranjo (según Kerr 1989: 81, Archivo No. 1398)

C: Par de serpientes saliendo del hocico de la Montaña de la Flor, nótese la flor en la frente, Estructura 5D-33-2º, Tikal (según Coe 1990: figs. 182a, 319)

dios del maíz brotando cada año. La Montaña de la Flor es el sitio central que hace posible este proceso de ascenso, surgimiento y renacimiento.

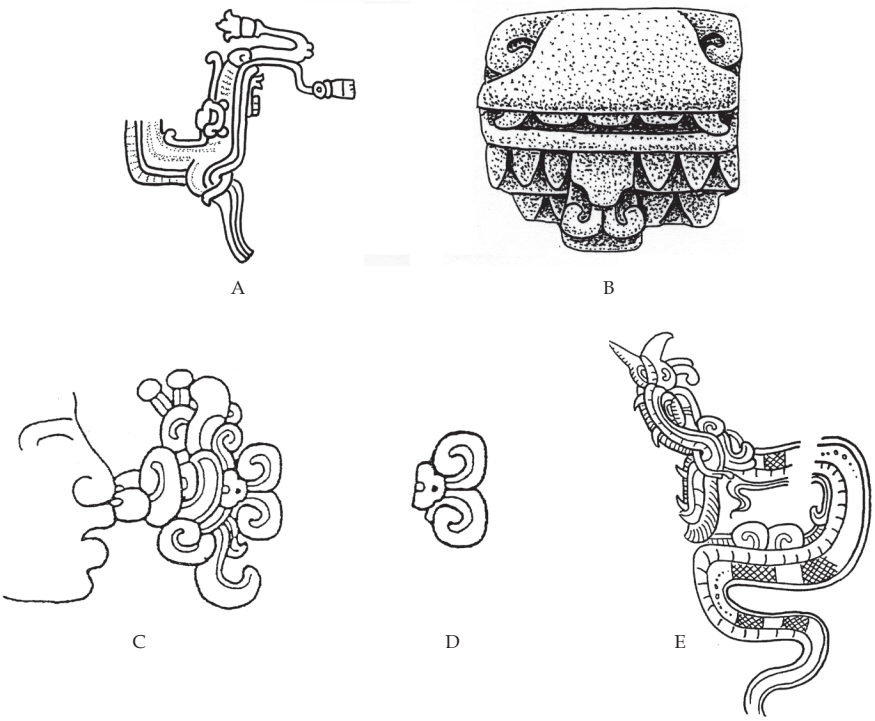
LA GRAN SERPIENTE

En la escena del Muro del Norte, una enorme serpiente se extiende desde la boca de la cueva de la Montaña de la Flor hasta la esquina noreste de la habitación, funcionando como "línea de fondo" para los ocho individuos (Figura 5, 12). Una gran columna de aliento sale en forma de espiral desde su cabeza que bruscamente gira hacia arriba. En la Mesoamérica antigua, esta pose comúnmente denotaba el acto de exhalar aliento y puede verse en la mujer de la cueva mencionada anteriormente, en la figura parada y en el cocodrilo en la Estela 9 de Kaminaljuyu, así como en los cocodrílidos propiciadores de lluvia en el arte estilo olmeca del Preclásico Medio (figs. 8b, 13c; y véase Taube 2001a: 107). Dos flores amarillas aparecen flotando cerca de la punta del hocico, con otras dos sobre una flor en el centro de su cuerpo. Al igual que las volutas rojas elaboradas, denotan aliento. En el arte Clásico maya, el aliento se indica comúnmente por medio de una flor que flota frente a la nariz (Houston y Taube 2001: 265). La flor de aliento en el dorso de la serpiente de San Bartolo indica que se trata de un ser de aliento y viento. Sin

embargo, los elementos parcialmente conservados delineados en negro sobre la zona blanca arriba de la serpiente son una referencia más directa de su naturaleza e identidad. Estas son plumas verdaderas, con cañones centrales y puntas en el copete claramente indicadas. Actualmente, esta es una de las instancias más antiguas que se conocen de una serpiente con plumas que se extienden a lo largo de todo su cuerpo, y precede con más de cien años a las serpientes emplumadas del Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán (para una discusión sobre serpientes emplumadas tempranas en Mesoamérica, véase Taube 1995).

Además de la escena de San Bartolo, serpientes emplumadas del Preclásico Tardío también aparecen como enormes máscaras en estuco a los lados de las escaleras radiales de la Estructura EVII-sub en Uaxactún (Figura 17b). El excavador de esta estructura, Oliver Ricketson, hace notar que las mascaras tienen "dos filas de diseño dentado, obviamente plumas o escamas (Ricketson y Ricketson 1937: 79)." Estas son claramente plumas, y probablemente constituyen una forma temprana de "barba" apareciendo junto a la serpiente Dragón con Barba del maya Clásico. Un ejemplo de esta criatura del Clásico Temprano muestra un par de volutas de aliento en el dorso, haciendo recordar las flores de aliento sobre la serpiente de San Bartolo (Figura 17e). De acuerdo a Ricketson (ibid.) la parte inferior de las máscaras del Preclásico Tardío de Uaxactún "representan la garganta del monstruo vista desde abajo." Con sus cabezas volteadas hacia arriba, estas esculturas de las balaustradas son notablemente parecidas a la serpiente

FIGURA 17. SERPIENTE EMPLUMADA Y LENGUAJE FIGURADO DE ALIENTO EN EL ARTE MAYA



A: SERPIENTE CON FLORES DE ALIENTO EN EL HOCICO, DETALLE DEL MURAL DE LA ESTRUCTURA 16, TULÚM

B: VISTA DE FRENTE DE BALAUSTRADA DE LA SEPIENTE EMPLUMADA, EVII-SUB, UAXACTÚN, NÓTESE LA FLOR DE ALIENTO (SEGÚN RICKETSON Y RICKETSON 1937: FIG. 39, LÁMINA 31C)

C: SERPIENTE DE ÉPOCA TEMPRANA CON ALIENTO FRENTE A LA CARA DE UNA MUJER MAYA DE LA REALEZA, EL ZAPOTE, ESTELA 5 (DE TAUBE 2003B: FIG. 13A)

D: DETALLE DE FLOR DE ALIENTO EN LA BOCA DE LA SERPIENTE DE LA ESTELA 5 DE EL ZAPOTE (IBID.)

E: SERPIENTE DRAGÓN CON BARBA CON VOLUTAS DE ALIENTO EN EL DORSO, DETALLE DE TROMPETA DE CARACOL DEL CLÁSICO TEMPRANO (SEGÚN SCHELE Y MILLER 1986: 309)

emplumada de San Bartolo. Las serpientes de Uaxactún también tienen flores de aliento frente a sus caras, un rasgo que aparece no solo en la gran serpiente emplumada en el mural del Muro del Norte, sino también en la serpiente emplumada que emerge de la diadema que lleva puesto el Individuo 6 (Figuras 7c, 10a). Tales flores de aliento también aparecen en las serpientes mayas del Clásico Temprano, incluyendo la de la Estela 5 de El Zapote (Figura 17c-d). En este caso, la serpiente de aliento que flota frente a la cara de una mujer de la realeza, tiene una flor virtualmente idéntica a la de los ejemplos de Uaxactún del Preclásico Tardío. Aunque las serpientes del maya Clásico generalmente se muestran con cuentas de jade para denotar aliento, los murales del Posclásico Tardío de la Estructura 16 en Tulúm muestran serpientes emplumadas con flores que exhalan de sus hocicos. A veces, las flores son flores de calabaza, en donde la fruta que crece queda claramente indicada (Figura 17a, y véase Miller 1982: lámina 40). Con su forma y su color amarillo brillante, las flores de San Bartolo bien pudieran ser flores de calabaza. Aunque no tienen flores fragantes, las calabazas florean abundantemente durante la primavera y el verano, funcionando, por lo tanto, como excelentes indicadores de la temporada cálida lluviosa.

Las balaustradas de Uaxactún claramente preceden a las escaleras con serpientes emplumadas de Teotihuacan, Xochicalco, y Chichen Itza. En el centro de México, las balaustradas con serpientes emplumadas más antiguas que se conocen son las del Templo de Quetzalcóatl anteriormente mencionadas (ca. 200 d. C). A diferencia de las serpientes emplumadas mayas mucho más anteriores, del Preclásico Tardío en San Bartolo y Uaxactún, las serpientes emplumadas de Teotihuacán y posteriormente del centro de México están cubiertas con las plumas largas verde esmeralda del quetzal. Evidentemente, el quetzal es un pájaro que sin duda resulta extraño para el centro de México, teniendo su origen en las tierras altas mayas de Chiapas y Guatemala. El uso de este pájaro que no es natural de la región montañosa de México denota que la serpiente emplumada es una entidad que se deriva del reino maya oriental, la misma dirección de donde vienen los vientos del este portadores de lluvia. Ya hace tiempo, Spence (1923: 138-9) dijo que Quetzalcóatl encarna los vientos del este de la primavera y del verano, y es por ello que el dios azteca del viento, Ehecatl-Quetzalcóatl, aparece como un maya huasteco de la costa oriental del Golfo. También, la serpiente emplumada-quetzal hace alusión al este, aunque en este caso a las tierras aun más lejanas de Chiapas y Guatemala.

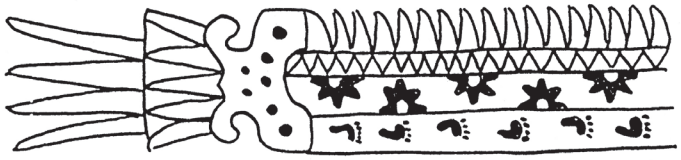
Como se ha dicho anteriormente, la serpiente emplumada era un símbolo básico de viento y de aliento de vida en el centro del México Clásico y Posclásico (Spence 1923: 138-9; Graulich 1992; Taube 2001a). Marcada con elementos de aliento exhalados de su boca y fosas nasales así como con el signo en el dorso, la serpiente de San Bartolo constituye claramente esta esencia vital. En la escena, la Montaña de la Flor exhala de su boca abierta a la serpiente, un tema común en la iconografía maya Clásica. Dos de los ejemplos antes mencionados de la Montaña de la Flor del Clásico Tardío muestran a las serpientes saliendo de la boca de la cueva (Figuras 13d, 16b). En el caso de la vasija de Naranjo, las semejanzas son especialmente asombrosas (Figura 16b). No sólo voltea la serpiente bruscamente hacia arriba mientras emerge, sino que tiene un elemento de aliento bifurcado muy parecido a las flores de aliento de San Bartolo. Una vasija parcialmente erosionada del Clásico Temprano de Kaminaljuyú tiene otro perfil representando a una serpiente exhalada de la Montaña de la Flor (Figura 16a). Un dios del sol joven emerge de su boca abierta, una versión posterior de la escena en la Estela 4 de Takalik Abaj, en donde una serpiente sale de la Montaña de la Flor junto con la salida del sol (Figura 15b). Además de las presentaciones de perfil de este lugar, también existen representaciones de frente de serpientes del Clásico Temprano exhaladas de los lados de la boca (Figuras 13a, 16c). Las serpientes que emergen de la Montaña de la Flor probablemente se refieren al viento que sale en forma de aliento de las bocas de las cuevas. En este sentido, Vincent Stanzione (en comunicación personal, 2000), hace notar que entre los tz'utujiles contemporáneos, el viento es *xlaajuyu'*, que significa "aliento de montaña " (véase Pérez Mendoza y Hernández Mendoza 1996: 158, 507).

En la escena de San Bartolo, la serpiente emplumada es la línea de base que apoya a las figuras humanas, constituyendo las primeras instancias conocidas de este tema que aparece ampliamente a través de Mesoamérica así como en el arte antiguo y contemporáneo de los indios pueblo del suroeste norteamericano. Sin embargo, la serpiente emplumada no sirve solamente como soporte o plataforma;

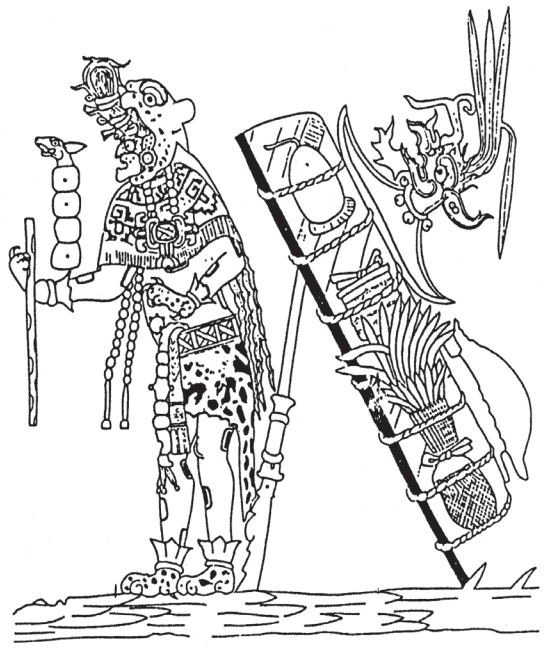
FIGURA 18. REPRESENTACIONES HOPI Y DE LAS TIERRAS ALTAS MEXICANAS DE LA SERPIENTE EMPLUMADA COMO VEHÍCULO SOBRENATURAL



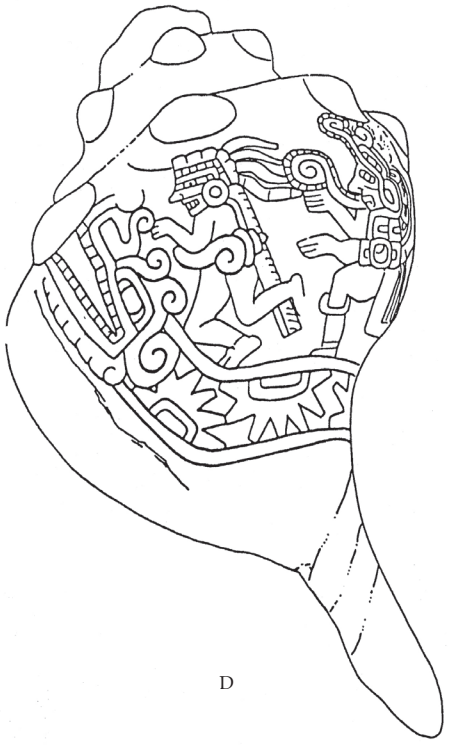
A



B



C



D

A: JEFE HOPI LLEVANDO A HOMBRES Y MUJERES SOBRE LA SERPIENTE EMPLUMADA, PAALOLOQANGW, DIBUJO DE MILLAND LOMAKEMA (REPRODUCCIÓN POR CORTESÍA DE FERRELL H. SECAKUKU)

B: REPRESENTACIÓN TEOTIHUACANA DEL CUERPO DE LA SERPIENTE EMPLUMADA MARCADA CON ESTRELLAS Y HUELLAS, DETALLE DEL MURAL DE LA ZONA 5-A (SEGÚN MILLER 1973: FIG. 129)

C: DEIDAD MERCANTE MAYA DEL PERIODO CLÁSICO, DIOS L, SOBRE LA SERPIENTE EMPLUMADA, EL TEMPLO ROJO, CACAXTLA (DE COE Y KOONST 2002: FIG. 94)

D: CARACOL TALLADO CON FIGURAS CORRIENDO SOBRE LA SERPIENTE EMPLUMADA (SEGÚN SOTHEBY PARK BERNET 1977: NO. 72)

es un camino o vehículo para el viaje sobrenatural. De acuerdo a los aztecas, la serpiente emplumada Quetzalcóatl barre el camino de los dioses de la lluvia (Sahagún 1997: 156). Porque sobre las balaustradas de serpientes emplumadas anteriormente mencionadas, los individuos simbólicamente ascienden o descienden desde el dorso de las serpientes, lo que constituye un sendero o camino (Taube 2002: 39). El mero símbolo del viento, un caracol tallado del Clásico Temprano de estilo teotihuacano, muestra un par de individuos caminando a grandes pasos sobre el dorso de una serpiente emplumada marcada con estrellas (Figura 18d). La cabeza volteada hacia arriba de esta criatura nos hace recordar un ejemplo anterior de San Bartolo. Aparte de Teotihuacán, un mural del Clásico Tardío en Cacaxtla muestra a la deidad maya mercante, el Dios L con su bulto, viajando sobre el dorso de una serpiente emplumada que vierte lluvia desde su cabeza y cola al subir una escalera (Figura 18c).

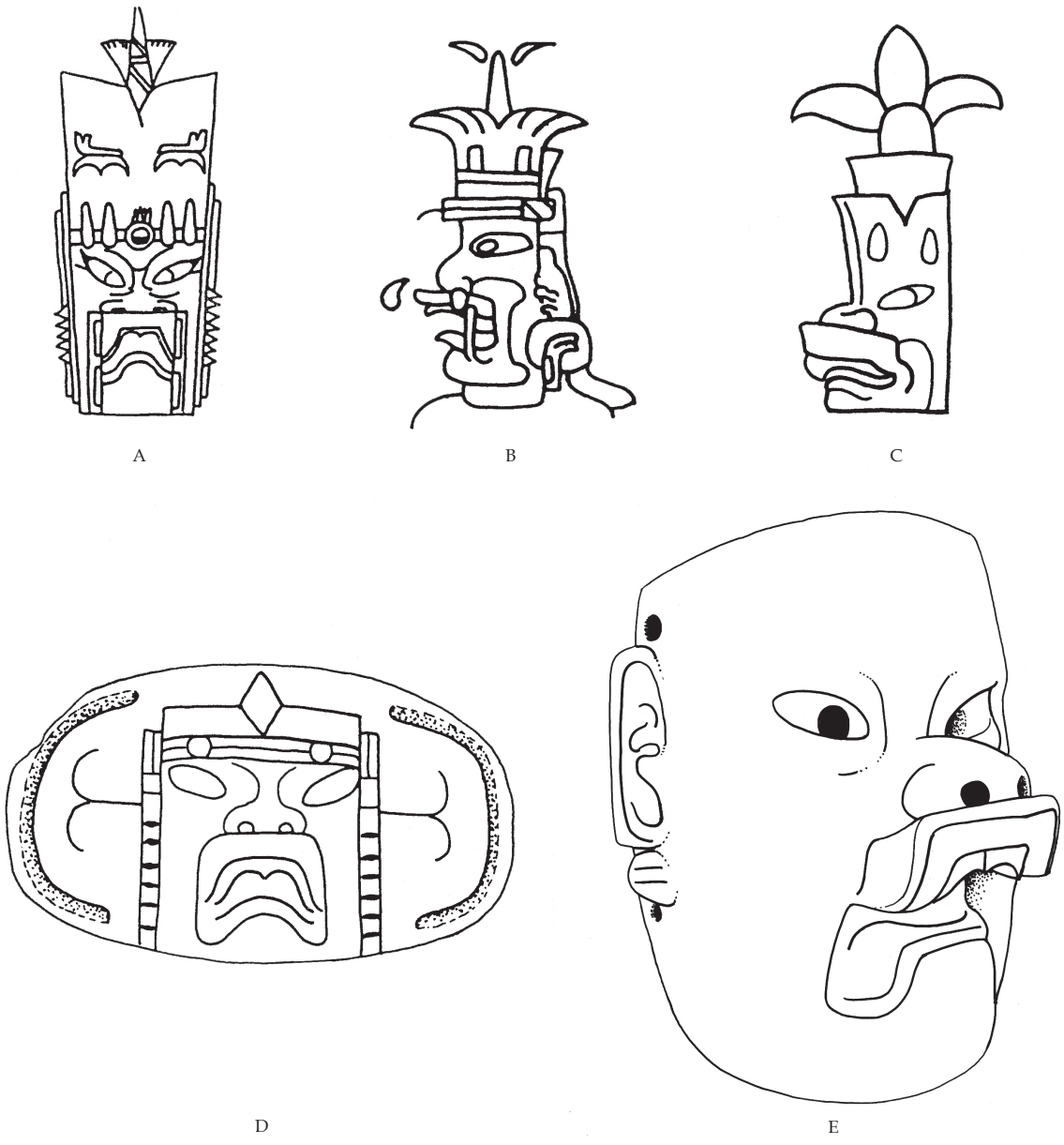
Una serie de huellas aparece en la serpiente de San Bartolo, marcándola como un camino sobrenatural. De manera extraña, las huellas no siguen la dirección de la serpiente sino que señalan hacia atrás a la Montaña de la Flor. Posiblemente, las huellas estén aquí principalmente para denotar el concepto básico de "camino" en vez de dirección hacia donde viajar. Los murales del Clásico Temprano de Techinantitla, Teotihuacán, muestran una serie de figuras caminando a grandes pasos sobre un camino marcado con huellas. Sin embargo, en una parte del mural, las huellas también quedan orientadas en dirección opuesta a la del viaje (véase Berrin 1988: fig. V.1). Un mural de la Zona 5-A en Teotihuacán muestra el cuerpo de una serpiente emplumada marcada con estrellas y con huellas inmediatamente haciéndonos recordar a la serpiente emplumada de San Bartolo (Figura 18b). En el suroeste norteamericano, los murales antiguos en kivas del periodo Pueblo IV y el arte ceremonial contemporáneo hopi muestran a la serpiente emplumada con rastros de un pájaro de agua sobre su cuerpo, denotando por lo tanto a la serpiente como "camino de lluvia " simbólico (Schaafsma y Taube por publicarse). Además, figuras humanas también pueden aparecer sobre la serpiente emplumada hopi, Paaloloqangw, inmediatamente haciéndonos recordar la escena de San Bartolo (Figura 18a). Aunque la serpiente emplumada como camino o vehículo sobrenatural se encuentre presente en un área muy amplia, el ejemplo más antiguo del que se tiene conocimiento aparece en San Bartolo.

LAS FIGURAS HUMANAS

Extendiéndose al este de la Montaña de la Flor, la serpiente emplumada lleva encima ocho figuras, dos individuos vestidos de manera singular y dos grupos compuestos de tres hombres y tres mujeres que están vestidos en forma parecida. Resulta extraño que el personaje central que sirve de eje a la escena, el individuo 9, haya sido la primera figura que quedara expuesta por la zanja de los saqueadores (Figura 1 y ver O'Neill 2002). De los ocho personajes, este aparece de manera más clara como un ser sobrenatural, y constituye un enlace fascinante entre el dios del maíz de los olmecas del Preclásico y el de los mayas del Clásico. Para los olmecas, el dios del maíz queda denotado por la mazorca de maíz que le sale desde arriba de su cabeza hendida (Joralemon 1971: 59-66; Taube 1996; 2000). Además de tener el labio superior resaltado y los dientes salidos, sus ojos típicamente se inclinan hacia arriba en las esquinas exteriores, posiblemente una señal de belleza (Figura 19). Una máscara de jade tamaño natural en Dumbarton Oaks ofrece una excelente perspectiva del rostro de este dios (Figura 19e), "una representación extraordinaria de la cara viva del maíz" (Taube 2004b).

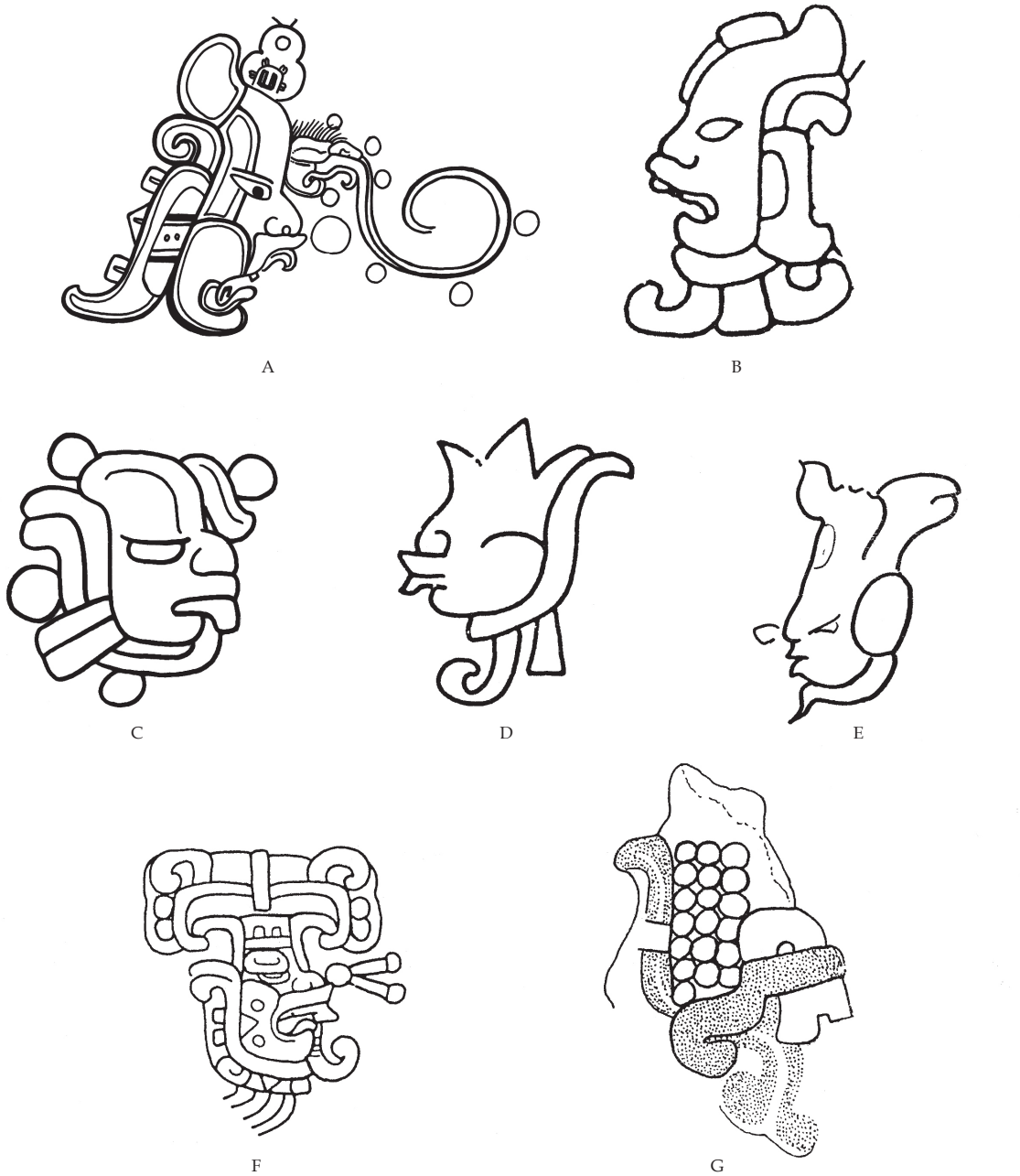
El perfil de la máscara olmeca es casi idéntico al del individuo 9, y la alusión a la tradición olmeca más antigua es seguramente intencional. De la misma manera en que los aztecas tenían conciencia de las convenciones artísticas toltecas y teotihuacanas precedentes, los mayas del Preclásico Tardío tenían conocimiento de las tradiciones olmecas (para arcaísmos aztecas véase Umberger 1987; López Luján 1989). De hecho, los ejemplos mayas del dios del maíz del Clásico Temprano muestran rasgos olmecas: "ejemplos tempranos del dios del maíz parecen tener en muchos casos un labio superior largo, casi 'olmecoide' con incisivos que salen hacia abajo" (Taube 1992: 48). Estos rasgos faciales definitivamente se encuentran en el dios del maíz de San Bartolo como en los ejemplos del Clásico Temprano (Figura 20a). Además, el individuo 9 es muy parecido a otras representaciones previamente identificadas del dios del

FIGURA 19. EL DIOS OLMECA DEL MAÍZ



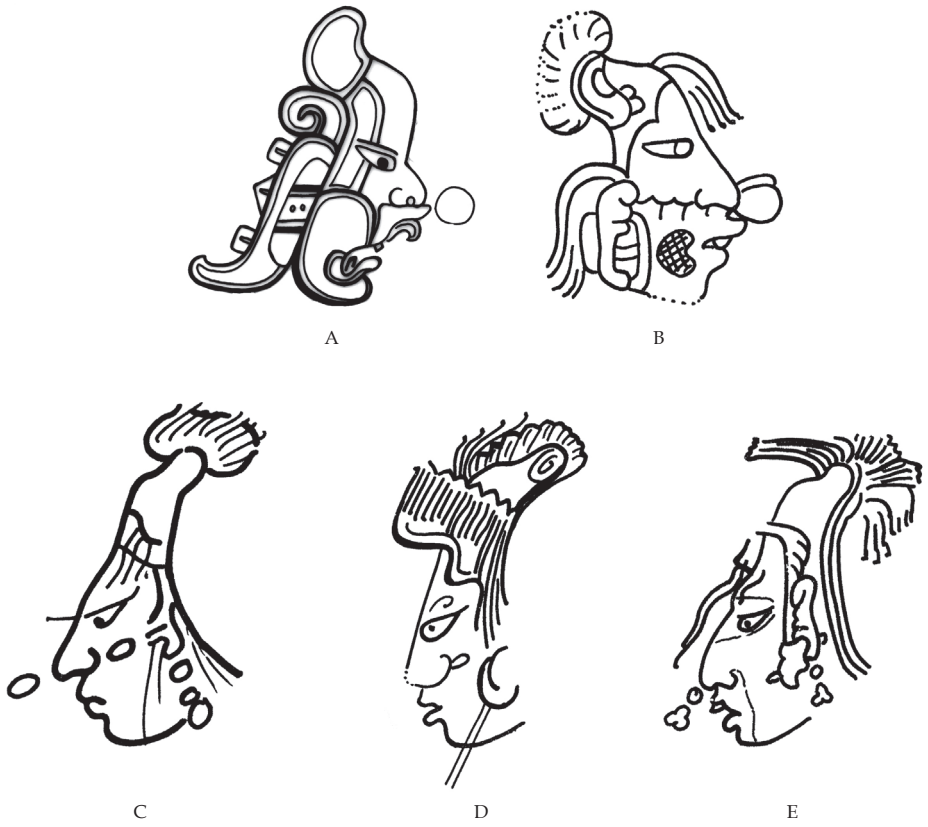
A: VISTA DE FRENTE DE LA DEIDAD OLMECA DEL MAÍZ, DETALLE DE CELTA DE JADE TALLADA (DE TAUBE 1996: FIG. 5B)
B: PERFIL REPRESENTANDO AL DIOS OLMECA DEL MAÍZ, DETALLE DE CELTA DE JADE TALLADA (DE TAUBE 1996: FIG. 6E)
C: DIOS OLMECA DEL MAÍZ, DETALLE DE UNA CELTA TALLADA EN JADEÍTA PARA CINTURÓN (DE TAUBE 1996: FIG. 5F)
D: DIOS OLMECA DEL MAÍZ SOBRE EL CAPARAZÓN DE UNA TORTUGA, VÉASE FIGURA 24F, PARA UN EJEMPLO DEL PERIODO CLÁSICO MAYA (DE TAUBE 1996: FIG. 22C)
E: MÁSCARA DE JADE REPRESENTANDO AL DIOS OLMECA DEL MAÍZ (DE TAUBE 2004B)

FIGURA 20. COMPARACIÓN DEL DIOS DEL MAÍZ DE SAN BARTOLO CON EL DIOS BUFÓN MAYA Y DEIDADES TEMPRANAS DEL MAÍZ



A: Dios del maíz del Muro del Norte, San Bartolo (detalled del dibujo de Heather Hurst)
B: Dios del maíz representado como Dios Bufón, Estela 1 de Nakbe (de Taube 1996: fig. 20b)
C: Dios del maíz maya del Preclásico Tardío (de Taube 1996: fig. 20a)
D: Dios Bufón como dios del maíz del Preclásico Tardío (de Taube 1996: fig. 20c)
E: Dios Bufón maya del Clásico Tardío como deidad del maíz (según Robicsek y Hales 1981: vasija 68)
F: Dios del maíz del istmo como Dios Bufón, Estela 1 de La Mojarra (de Taube 1996: fig. 18e)
G: Deidad zapoteca del maíz del Preclásico Tardío con cabeza de mazorca (de Paddock 1985: fig. 9)

FIGURA 21. EL CRÁNEO SINUOSO DEL DIOS MAYA DEL MAÍZ DEL PRECLÁSICO TARDÍO, CLÁSICO TEMPRANO Y CLÁSICO TARDÍO

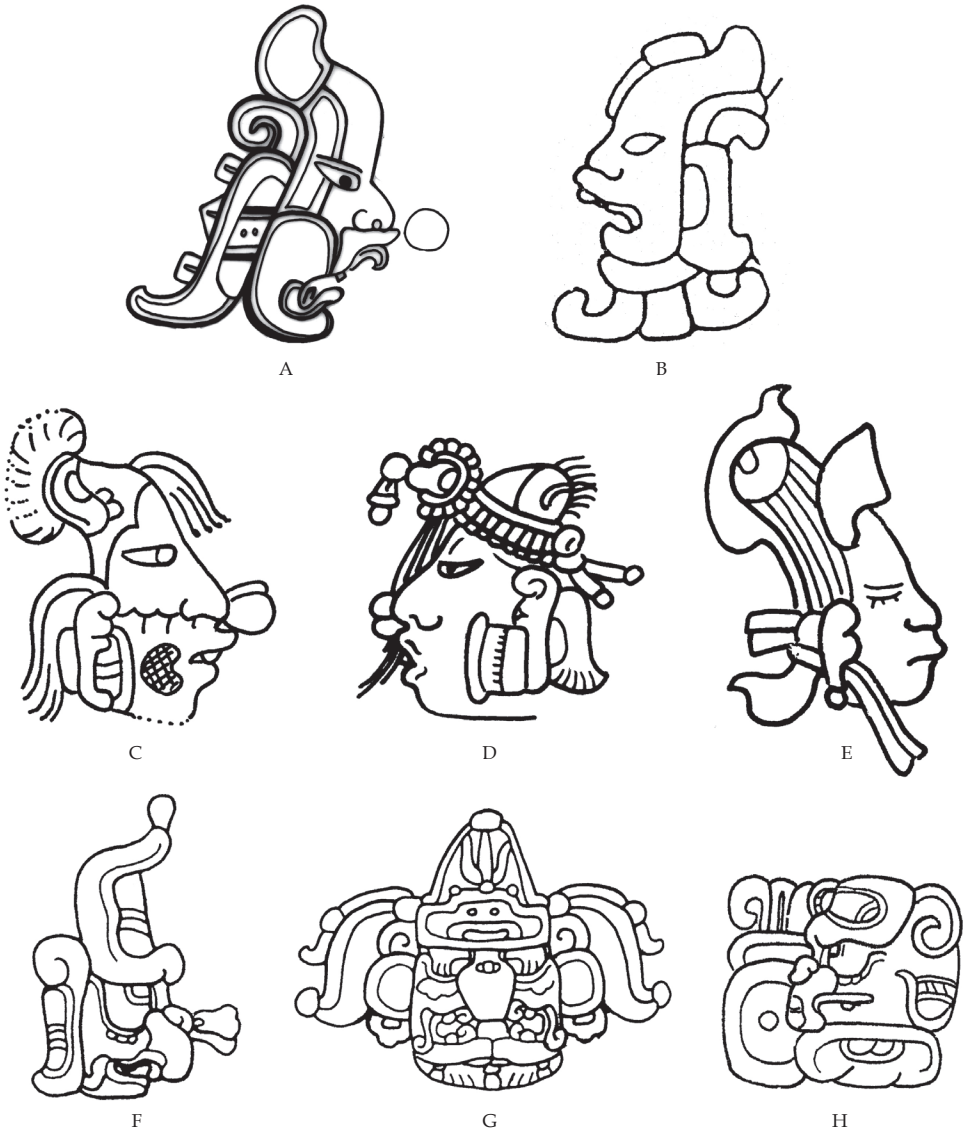


A: CABEZA DEL INDIVIDUO 9 EN EL MURAL DEL MURO DEL NORTE (DETALLE DE DIBUJO DE HEATHER HURST)
B: CABEZA DE DIOS DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TEMPRANO, DETALLE DE VASIJA TALLADA (SEGÚN HELLMUTH 1988: FIG. 4.2)
C-E: DIOSES DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TARDÍO CON CRÁNEOS DE FORMA SINUOSA (SEGÚN ROBICSEK Y HALES 1981: VASIJA 69; GRUBE 2001: 65; IBID.: 246)

maíz del Preclásico Tardío. Su cabeza es virtualmente idéntica al adorno de un "Dios Bufón" que aparece en el ornamento de la cinta de la cabeza de la Estela 1 en Nakbe, una imagen que tanto Hansen (1992: 143-45) como Taube (1996: 59-60) habían identificado previamente como el dios del maíz (Figura 20b). El cráneo sinuoso volteado hacia atrás aparece no sólo en ejemplos del Preclásico Tardío sino que continúa en el Clásico Temprano y hasta en las representaciones de esta deidad en el Clásico Tardío (Figura 21). Un medallón en estuco del Preclásico Tardío muestra al dios del maíz con incisivos salientes parecidos y con la cabeza bruscamente volteando hacia atrás (Figura 20c). El elemento que enmarca esta cabeza se encuentra en otros dioses del maíz del Preclásico Tardío en Mesoamérica, incluyendo un ejemplo zapoteca en donde la cabeza es simplemente una mazorca de maíz (Figura 20f-g).

Virginia Fields (1991) hace notar que el Dios Bufón del maya Clásico se deriva de la iconografía del maíz olmeca. Aunque poco comunes, existen ejemplos de adornos en la cabeza, del Clásico Tardío maya del Dios Bufón en forma de dios del maíz, incluyendo un ejemplo en donde el cráneo está volteando hacia atrás. Este ejemplo es bastante parecido al de la cabeza de la deidad de San Bartolo (Figura 20e). Además, los ejemplos del Clásico del Dios Bufón tienen ornamentos en forma de hojas, curvados hacia abajo con marcas diagonales en forma de "espejos" en la parte de atrás de la cabeza (Figura 22f-h). En cuanto a su forma y colocación, es bastante parecido al elemento en forma de mazorca que se encuen-

FIGURA 22. EJEMPLOS DE LOS DIOSES MAYA DEL MAÍZ Y DIOSES BUFONES CON FOLIACIÓN DE MAÍZ DETRÁS DE LA CABEZA



A: INDIVIDUO 9, SAN BARTOLO, DETALLE DE UN DIBUJO DE HEATHER HURST

B: DIOS DEL MAÍZ DIOS BUFÓN, ESTELA 1, NAKBE (DE TAUBE 1996: FIG. 20B)

C: DIOS DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TEMPRANO CON FOLIACIÓN DETRÁS DE LA OREJA (SEGÚN HELLMUTH 1998: FIG. 4.2)

D: DIOS DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TEMPRANO CON PROBABLE MAZORCA DETRÁS DE LA OREJA, COMPÁRESE CON FIGURA 19A-B (SEGÚN KERR 2000: 972)

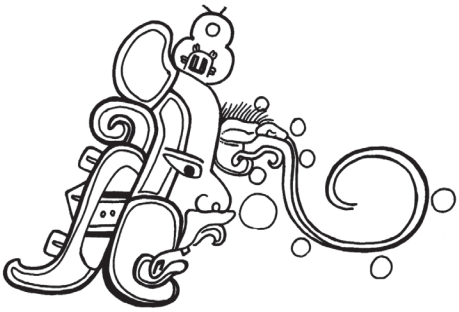
E: DIOS DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TARDÍO CON ELEMENTO FOLIADO DETRÁS DE LA OREJA (SEGÚN CHINCHILLA MAZARIEGOS 2003: 11)

F: DIOS BUFÓN CON FOLLAJE COLGANTE DETRÁS DE LA CABEZA, DETALLE DE SACRÓFAGO DEL TEMPLO DE LAS INSCRIPCIONES (DE TAUBE 1998: FIG. 15H)

G: ENORME DIOS BUFÓN DE JADE CON MAZORCAS A LOS LADOS DE LA CABEZA, DIBUJO DESPLEGABLE DEL JADE DE ALTÚN HA, BELICE (DE TAUBE 1998: FIG. 17B)

H: DIOS BUFÓN DEL CLÁSICO TARDÍO CON FOLIACIÓN A UN LADO DE LA CABEZA, DETALLE DE TEXTO EN LÁPIDA DEL PALACIO, PALENQUE (SEGÚN ROBERTSON 1985: FIG. 28)

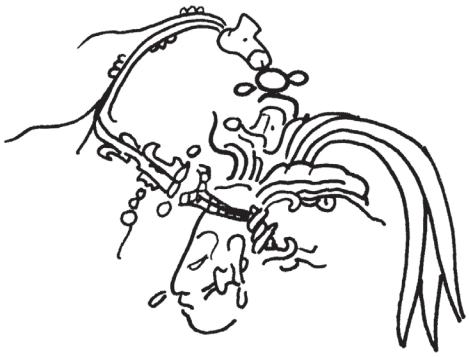
FIGURA 23. PIEZA EN LA FRENTE DE SERPIENTE DEL DIOS MAYA DEL MAÍZ DEL PERIODO PRECLÁSICO TARDÍO Y CLÁSICO TARDÍO



A



B



C



D



E

A: ELEMENTO EN LA FRENTE DE UNA SERPIENTE QUE APARECE EN LA FRENTE DEL DIOS DEL MAÍZ EN SAN BARTOLO, (DETALLE DE UN DIBUJO DE HEATHER HURST)

B: DIOS DEL MAÍZ DEL CLÁSICO TARDÍO CON PIEZA EN LA FRENTE DE UNA SERPIENTE (SEGÚN ROBISCEK Y HALES 1981: FIG. 59)

C-D: EJEMPLOS AL ESTILO CÓDICE DEL DIOS DEL MAÍZ Y ELEMENTO EN LA FRENTE DE SERPIENTE (DE TAUBE 1985: FIG. 1F,B)

D: DIOS DEL MAÍZ CON PIEZA EN LA FRENTE, DE SERPIENTE (SEGÚN KERR 2000: 994)

tra al lado de los dioses del maíz de San Bartolo y de Nakbe (Figura 22a-b). De hecho, el ejemplo de San Bartolo también tiene marcas diagonales que probablemente hacen referencia a una superficie brillante. Estos elementos a los lados de la cabeza se refieren a los ornamentos de foliación de maíz y más específicamente a una mazorca. Un enorme Dios Bufón de Altún Ha muestra esta foliación como mazorcas de maíz a los lados de la cabeza (Figura 22g). Además, ejemplos del periodo Clásico del dios del maíz también pueden mostrar esta foliación detrás de la oreja (Figura 18c-e).

El dios del maíz de San Bartolo muestra en la parte delantera de la frente a una criatura grotesca, con nariz larga y curvada, probablemente una forma temprana del tocado con una serpiente que comúnmente se encuentra en el dios maya del maíz del Clásico Tardío (Figura 23). Como ocurre con la cinta de la frente de San Bartolo, los hocicos de las serpientes del Clásico Tardío voltean bruscamente hacia arriba en la punta. Además, frecuentemente se les agregan elementos flotantes, parecidos a cuentas, componentes que también aparecen en la cabeza y el hocico de la criatura de San Bartolo.

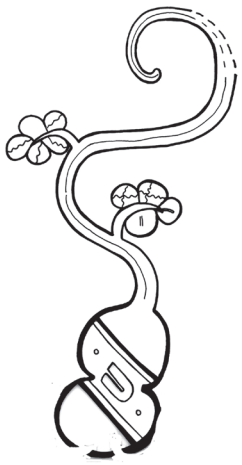
El individuo 9 del mural del Muro del Norte muestra no sólo las características faciales físicas de los dioses mayas más antiguos del maíz, incluyendo la boca y el cráneo sinuoso olmecoides, sino también atributos en su vestir, tales como la prenda que muestra la cabeza de la serpiente y el pectoral horizontal, que también llevan puestos los ejemplos de dios del maíz del Clásico Temprano (por ejemplo, la Figura 14b). Además, la escena de San Bartolo hace recordar el episodio mitológico comúnmente representado en las escenas en cerámica del Clásico Tardío, la acción antes mencionada de vestir al dios del maíz durante su viaje de muerte y resurrección. Cuando la porción pequeña del Muro del Norte quedó expuesta por primera vez, Taube tentativamente sugirió que esta escena era una versión temprana de mujeres jóvenes vistiendo al dios del maíz (O'Neill 2002: 74). Ahora que toda la escena ha quedado visible, se puede decir mucho más acerca de esta interpretación. Es obvio ahora que la escena se ve dominada por la Montaña de la Flor, la cual, como se ha mencionado, también aparece en las escenas posteriores del Clásico, del vestir y del viaje del dios del maíz.

En la escena de San Bartolo, los individuos 7 y 8 parecen estar presentándole al dios del maíz tamales y un recipiente de guaje tomado de la boca de la cueva de la Montaña de la Flor. De esta manera el dios del maíz parece estar pasando el guaje del individuo 8 al individuo 11, quien mira hacia arriba a la deidad con las manos abiertas. La mujer que está arriba, el individuo 10, se encuentra en una posición idéntica a la del individuo 11, y probablemente está esperando los tamales que aun tiene el individuo 7. El llevar los tamales ciertamente resulta consistente con las escenas de vasijas del Clásico Tardío en donde se ilustra el viaje del dios del maíz al otro mundo, y en varias escenas se le muestra cargando un saco con semillas de maíz (Figura 24f; Taube 1985: 177). Sin embargo, el guaje a primera vista podría parecer muy diferente a las imágenes de la vasija del Clásico Tardío relacionadas con el viaje y la resurrección del dios del maíz. Además, hay que recordar que un guaje idénticamente marcado es el elemento central en la escena que se encuentra junto a la del nacimiento en el Muro del Norte, un episodio que de otra manera resulta desconocido en la mitología maya antigua o contemporánea (Figuras 4, 9, 24a).

Una interpretación razonable de la escena de San Bartolo sería que tiene que ver con sacarle agua y sustento a la Montaña de la Flor. En Mesoamérica, la función principal de los recipientes de guaje es la de portar agua durante los viajes, y un glifo del Preclásico Tardío muestra a una figura bebiendo de tal vasija, que también está marcada con una banda diagonal diminuta parecida a los ejemplos de San Bartolo (Figura 24b). Siendo un tema que comúnmente aparece en jade pulido y otros materiales duros, esta banda diagonal probablemente denota una superficie duradera brillante, tal como la del guaje.

El descubrimiento reciente de la escena de San Bartolo ha revelado que el guaje de agua era en verdad un importante componente del viaje mítico y renacimiento del dios del maíz del Clásico Tardío. Se hizo notar que en las escenas en vasijas del Clásico Tardío, el dios del maíz o sus hijos, los Gemelos Héroes, comúnmente llevan un saco de grano de maíz durante este viaje (Taube 1985: 177-78). En su identificación inicial del dios del maíz del Clásico, Taube (ibid., 177) hacía referencia a un jarrón que muestra a los gemelos con el saco detrás de la deidad del maíz que se encuentra sentado (véase Coe 1973: núm. 43, 1978: vasija 2). Mientras un gemelo sostiene el saco de maíz, el otro se encuentra sentado frente a un guaje prominente, con el texto de arriba también haciendo referencia a lo mismo (Figura

FIGURA 24. TEXTOS Y LENGUAGE FIGURADO MAYAS DEL PRECLÁSICO TARDÍO Y CLÁSICO TARDÍO RELACIONADOS CON GUAJES



A



B



C

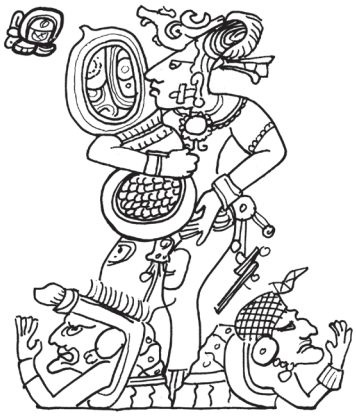




E



D



F

A: GUAJE SOSTENIDO POR DIOS DEL MAÍZ EN EL MURAL DEL MURO DEL NORTE

B: GLIFO DE INDIVIDUO BEBIENDO DE RECIPIENTE DE GUAJE, DETALLE DE TEXTO DEL PRECLÁSICO TARDÍO TALLADO SOBRE CONCHA DE JADEÍTA DE KENDAL, BELICE (SEGÚN SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 10)

C: GLIFO EN RECIPIENTE DE GUAJE DEL CLÁSICO TARDÍO, DETALLE DE TEXTO EN HUESO TALLADO (SEGÚN HOUSTON Y STUART 2001: FIG. 3.2)

D: GEMELOS HÉROES DEL CLÁSICO TARDÍO CON GUAJES Y SACOS DE MAÍZ DEL DIOS DEL MAÍZ, NÓTESE EL GLIFO EN GUAJE EN TEXTO ACOMPAÑANTE ARRIBA DEL GUAJE (SEGÚN COE 1978: NO. 2)

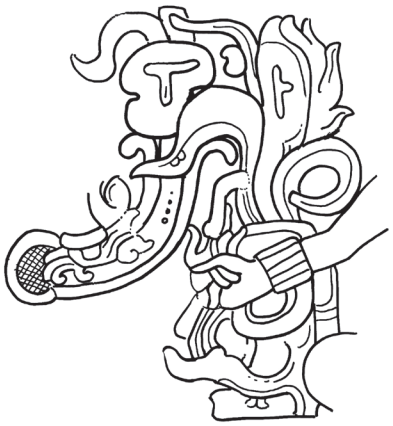
E: DETALLE DE TEXTO QUE APARECE EN JARRÓN CON GEMELOS HÉROES Y GUAJE, EL TEXTO DICE "EL PRIMER GUAJE EN LA TIERRA Y CUEVA DE LOS DIOSES " (SEGÚN COE 1978: NO. 2).

F: DIOS DEL MAÍZ SURGIENDO DE CONCHA DE TORTUGA-TIERRA SOSTENIENDO GUAJE SOBRE SACO DE MAÍZ (SEGÚN ROBICSEK Y HALES 1981: FIG. 59).

24d). Además, el texto principal de la vasija que está entre el dios del maíz y la deidad en su trono (de agua estancada) puede leerse como yax-tzuk tu-kab´tu-ch´een k´uh, o "es el primer guaje de la tierra, en la cueva del dios [o dioses] "(Figura 24e). Muy posiblemente, esta vasija tiene que ver con tomar el "primer guaje," y por extensión agua, que el dios del maíz y sus hijos toman para su viaje a la superficie de la tierra. En la creencia contemporánea maya yucateca, los dioses de la lluvia, o *Chakoob'*, crean lluvia al desparramar agua tomada de las cuevas con sus guajes mágicos (Thompson 1970: 253-4). De modo parecido, entre los tepehuanos del noreste de Jalisco, los *chanes* con cuernos, serpientes de viento y agua, cargan guajes de agua transparentes que también pueden servirles de vivienda (Mason 1918: 128-9). En el suroeste norteamericano, el guaje de agua es un componente importante del ritual y creencia pueblo contemporáneas relacionadas con atraer la lluvia (Schaafsma y Taube 2001).

La escena de San Bartolo del dios del maíz con el guaje es completamente consistente con representaciones mayas del Clásico Tardío de su viaje y resurrección. Aparte de la escena relacionada con quitarle el guaje al dios del agua, existen otras representaciones del viaje del dios del maíz con la misma vasija en la cerámica maya del Clásico Tardío. Una vasija del Clásico Tardío explícitamente muestra al dios del maíz emergiendo de la tortuga-tierra agarrando tanto el guaje como el saco de maíz (Figura 24f). El guaje está colocado directamente arriba del saco de semillas de maíz, indicando que el agua llevada

FIGURA 25. GUAJES Y MAÍZ QUE APARECEN EN ESCENAS DE VASIJAS MAYAS DEL CLÁSICO TARDÍO



A



B

A: Planta con guaje de agua y maíz que crecen en cabeza zoomórfica con flor (según fotografía de Justin Kerr, www.mayavase.com [K8242])

B: Detalle de escena estilo códice de Hun Ajaw con costal de maíz y guaje, nótese la forma Clásica de Xbalanque con atributos de muerte (según fotografía de Justin Kerr, www.mayavase.com [K6979]).

a la superficie de la tierra no es tan solo para beber sino también para el bienestar de los cultivos. Una vasija elaboradamente tallada del Clásico Tardío muestra una planta que crece con una mazorca de maíz y un recipiente de guaje de donde fluye una serpiente marcada con manchas de agua (Figura 25a). Tanto el recipiente de guaje como la mazorca de maíz están marcadas con el signo Ik' en forma de Tau, denotando viento, aliento y por extensión, la vida misma. Una rama prominente y una flor aparecen en el tronco de la planta debajo del guaje. Además, la cabeza zoomórfica de donde crece la planta también tiene una flor en su frente, y es probable que esta cabeza sea en sí la Montaña de la Flor. La escena de la vasija también muestra a un dios del sol en su trono así como a la deidad del maíz en la boca de una serpiente, ambos siendo dioses de la Montaña de la Flor (véase www.mayavase.com, K8242).

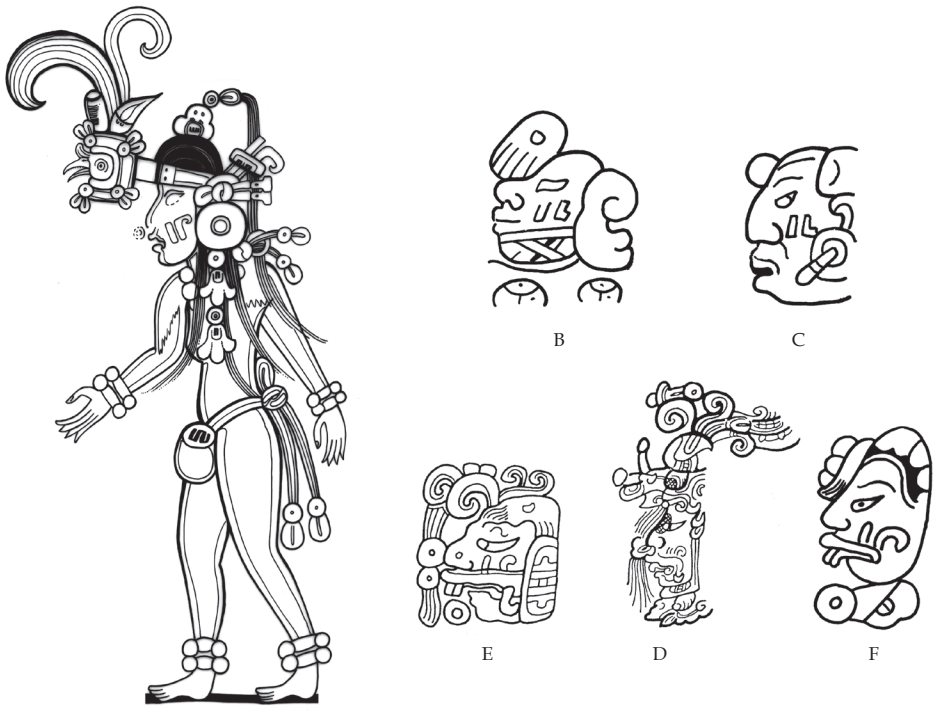
En una representación especialmente detallada de estilo códice del viaje y muerte del dios del maíz, las seis figuras que lo acompañan se encuentran enmarcadas en contraposiciones de vida y muerte (véase www.mayavase.com K6979). Mientras que la mujer a la derecha del dios del maíz tiene un resplandor de jade en la frente, la mujer en pose idéntica detrás de él está marcada con atributos explícitos de muerte, incluyendo un globo ocular como su pieza en la frente, "signos de división," y marcas faciales de una deidad de la muerte, el Dios A'. Además, mientras que otra mujer canta al mostrar un ornamento de jade del dios del maíz, su contraparte denotando muerte tiene la marca facial del Dios A' y se retuerce el pelo en un gesto extraordinario de duelo. Finalmente, están los Gemelos Héroes, con la versión del periodo Clásico de Xbalanque que lleva puesto un collar de muerte ornamentado con globos oculares y con el "signo de división" de muerte. El otro gemelo, Hun Ajaw lleva tanto el saco de maíz colgando del cuello y hombro, así como el recipiente de guaje, con el tallo doblado claramente indicado (Figura 25b). En cuanto a las contraposiciones dualistas que aparecen en la vasija, la contraparte Clásica de Xbalanque denota muerte mientras que Hun Ajaw con su saco y su guaje significa vida, probablemente en términos de sustento y agua.

En las imágenes del viaje del dios del maíz del Clásico Tardío, frecuentemente lo visten mujeres jóvenes bonitas y atractivas, probablemente sus esposas. Frecuentemente, muestran el mismo cráneo inclinado que se encuentra en la deidad del maíz (Figura 27c). Cuatro mujeres jóvenes aparecen en la escena del Muro del Norte, y aunque tres de ellas están vestidas de manera muy parecida y se encuentran arrodilladas en posiciones de súplica, hay otra persona, el individuo 12, que está parado vestido de forma diferente (Figura 26a). Ella lleva alrededor de la frente una cinta de color rojo y blanco haciéndonos recordar la cinta *ajaw* de los reyes mayas Clásicos, aunque durante el periodo Clásico la cinta de soberanía típicamente tiene una banda roja en el centro de la frente en vez de tenerla al lado de la cabeza. En el caso del Individuo 12, una diadema con la cabeza de un pájaro ocupa el centro de la cinta. El pájaro muestra una serie de dientes filosos en el pico, una convención denotando pájaros acuáticos en la iconografía maya, incluyendo los elementos de cabeza de pato en el cinturón que lleva puesto el individuo 10.

El individuo 12 probablemente sea la esposa del individuo 9, el dios del maíz. La única mujer que se encuentra parada en la escena, la que está representada en blanco con un contorno rojo, complementa perfectamente la combinación de colores del dios del maíz, quien se muestra en rojo con un contorno blanco. Su vestido es simple; lleva puesto un cinturón de concha *spondylus* muy parecido al que usan las doncellas del maíz que aparecen en la "Vasija de la Muerte". Además, el dios del maíz frecuentemente usa la placa del cinturón de *spondylus* (Taube 1985: 172, fig. 9). Además del cinturón de *spondylus*, el individuo 12 también tiene una marca en la mejilla que parece una "**JI**" invertida. Dicha marca es completamente diferente de la marca "**IL**" en la mejilla que llevan las mujeres mayas del Clásico, que no está invertida y que tiene el segundo elemento en un ángulo recto agudo en vez de gancho (Figura 26c). De hecho, la marca facial **IL** convencional ya se encuentra en los textos durante el periodo del Preclásico Tardío (Figura 26b). La marca invertida **JI** en la mejilla se encuentra comúnmente en representaciones del dios del maíz del Clásico Temprano (Figura 26d-e). De hecho, un ejemplo de un jarrón de alabastro del Clásico Temprano excavado en Tikal podría ser la versión femenina, o la esposa, del dios del maíz (Figura 26f).

En el arte maya Clásico, existen muchas representaciones de la esposa del dios del maíz (Figura 27; para una discusión reciente acerca del simbolismo femenino del maíz entre los mayas, véase Bassie-

FIGURA 26. INDIVIDUO 12 EN EL MURO DEL NORTE EN SAN BARTOLO, UNA POSIBLE DIOSA DEL MAÍZ DEL PRECLÁSICO TARDÍO

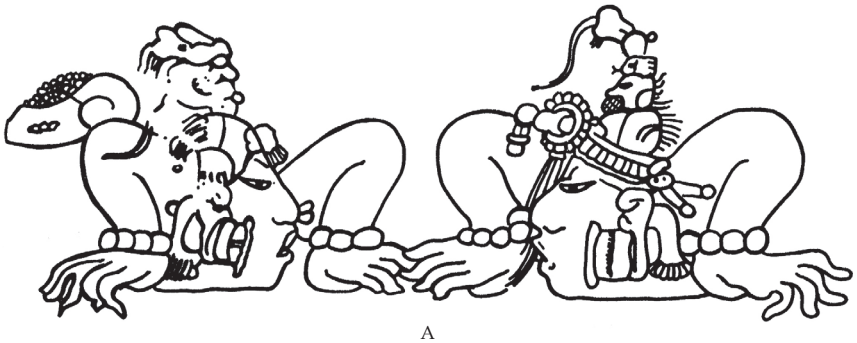


A: Individuo 12, nótese pieza de cinturón de *Spondylus* y marca en la mejilla (dibujo de Heather Hurst).
B: Glifo del Preclásico Tardío con marcas **IL** en la mejilla, detalle de jade tallado de Kendal, Belice (según Schele y Miller 1986: lámina 10).
C: Glifo del Clásico Tardío de mujer con marca **IL** en la mejilla, Piedras Negras, Estela 3).
D-E: Dioses del maíz del Clásico Temprano maya con marcas en la mejilla de **IJ** invertidas (de Taube 1992: figs. 20c,g).
F: Deidad del maíz del Clásico Temprano con marca en la mejila de **IJ** invertida, detalle de texto tallado en vasija de alabastro de Tikal (según Shook y Kidder 1961: 5).

Sweet 2002). Se han mencionado las seis doncellas del maíz en un lado de la "Vasija de la Muerte" (Figura 14b). Al examinarlas con mayor detalle se puede ver que tienen el mismo cráneo que el dios del maíz, incluyendo el "rizo de maíz " y la foliación resaltante del maíz en la parte de atrás de la cabeza (Figura 27b). Se ha hecho notar que para la "Vasija de la Muerte", las escenas de resurrección son metáforas de la muerte del dueño de la vasija (véase Taube 2004a: 79-81). El árbol central del dios del maíz epigráficamente nombrado como el dueño mira hacia otro árbol antropomórfico que muestra los mismos atributos del cráneo como el de las doncellas del maíz en el otro lado de la vasija (Figura 14a). También se nombra a este segundo individuo, y es casi seguro que se trata de la esposa del dueño (Figuras 14a, 27a). Un hueso tallado del Clásico Tardío en la Estructura 10L-16 en Copán muestra al gobernante Yax Pasaj como el dios del maíz con la antorcha craneal de K'awiil asistido por otra figura que lleva puesto un vestido. Schele y Miller (1986: 152) describen la escena de la siguiente manera:

> Una mujer sin nombre a la izquierda, vestida de manera sencilla con una falda de piel de jaguar, le ayuda al rey a ajustarse su ropa más íntima, vistiéndolo o desvistiéndolo.

FIGURA 27. LA ESPOSA DEL DIOS DEL MAÍZ DEL MAYA CLÁSICO



A



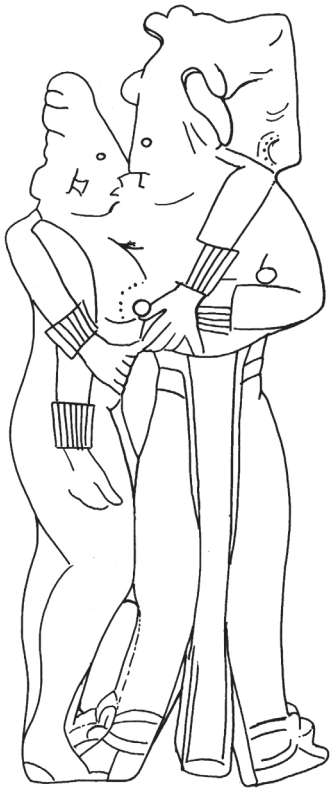
B



C



D



E

A: DIOS DEL MAIZ Y ESPOSA TOCANDOSE LAS MANOS, DETALLE DE "VASIJA DE LA MUERTE" DEL CLASICO TEMPRANO (DIBUJO DE HEATHER HURST SEGÚN KERR 2000: 972)

B: DONCELLA DEL MAÍZ QUE ESTÁ DE LUTO, DETALLE DE "VASIJA DE LA MUERTE" (DIBUJO DE HEATHER HURST, SEGÚN KERR IBID.)

C: MUJER CON CRÁNEO DE DIOS DEL MAÍZ, DETALLE DE VASIJA ESTILO CÓDICE MOSTRANDO AL DIOS DEL MAÍZ SIENDO VESTIDO (SEGÚN ROBICSEK Y HALES 1981: VASIJA 81)

D: DIOSA DEL MAÍZ, DETALLE DE HUESO TALLADO DE LA ESTRUCTURA 10L-11, COPÁN (SEGÚN SCHELE Y MILLER 1986: PLATE 50A)

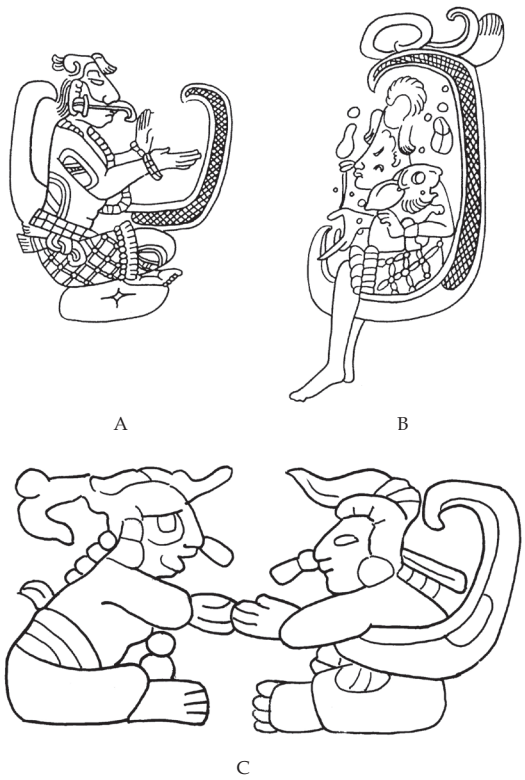
E: DIOS DEL MAÍZ Y MUJER EN ERÓTICO ABRAZO, CONCHA TALLADA ATRIBUIDA A JAINA (SEGÚN VON WINNING 1968: NO. 479)

La figura con falda que lo asiste tiene el cráneo aplanado, un rizo de maíz y tonsura de dios del maíz, y es probable que esta escena represente una versión de las esposas vistiendo al dios del maíz para su viaje de muerte y resurrección (Figura 27d). Una concha tallada del Clásico Tardío que se le atribuye a Jaina muestra al dios del maíz con una mujer desnuda, quien es casi seguramente una de las mujeres desnudas que aparecen con frecuencia que típicamente visten al dios del maíz (Figura 27e). Los dos se encuentran fundidos en un abrazo decididamente amoroso, indicando que las asistentes del dios del maíz del Clásico Tardío son sus esposas o consortes.

Aparte de la esposa o las esposas del dios del maíz, el dios del maíz también muestra un aspecto decididamente femenino (Taube 1992: 67-8). En este caso, la deidad está combinada con la diosa de la luna, y frecuentemente aparece con una medialuna (Figura 28). Esta ambigüedad de género probablemente se deriva del hecho que junto con el dios del sol, la deidad del maíz también se le identifica con ancestros glorificados. Parece ser que dentro de este contexto compartido, los mayas Clásicos consideraban que el dios del maíz era el consorte femenino de la deidad solar, y un relieve del Clásico Tardío los muestra sentados juntos, como si fueran una pareja (Figura 28c).

Las otras tres mujeres, los individuos 7, 10, y 11, se encuentran en poses muy parecidas, y están arrodilladas en ambas piernas con sus brazos alzados hacia el dios del maíz. En el caso de los individuos

FIGURA 28. LA FUSIÓN DEL DIOS DEL MAÍZ CON LA DIOSA DE LA LUNA ANCESTRAL EN LA ICONOGRAFÍA CLÁSICA MAYA



A: Figura con peinado de dios del maíz y cráneo con falda de cuentas y signo lunar, detalle de trompeta de caracol del Clásico Temprano (según Schele y Miller 1986: lámina 121)

B: Diosa de la luna con cráneo y peinado de dios del maíz, detalle de jarrón tallado (según Schele y Miller 1986: lámina 120)

C: Dios del sol viendo a la deidad del maíz con signo lunar (según Mayer 1984: lámina 174)

10 y 11, sus manos están paralelas con sus dedos índice extendidos, una convención que también se observa en una figura asistente sentada que aparece en la estela del Preclásico Tardío de Alvarado en el sur de Veracruz. Aunque tienen diferentes tipos de joyas, todas tienen los pechos desnudos y llevan puestas faldas tipo *sarong* marcadas de manera parecida. Los individuos 7 y 11 tienen tocados florales con botones en la frente emitiendo elementos de aliento bifurcados. Aunque le falta la mayor parte del tocado al individuo 10, probablemente era parecido al del individuo 11, ya que se puede discernir la base de una flor circular roja. La identidad específica de estas tres doncellas permanece incierta. Los tocados florales nos hacen recordar las grandes flores que típicamente llevan puestas las doncellas que visten al dios del maíz en escenas del Clásico Tardío. Sin embargo, los tocados de los individuos 7 y 11 son muy parecidos a los ejemplos del periodo Clásico del juvenil dios del viento que usa sobre la frente una cinta parecida a un petate con una flor prominente que respira (Figura 29c-e; para una discusión del dios maya del viento, véase Taube 1992: 56-60; Houston y Taube 2002: 272-73; Taube 2004a: 73-78). Además, en el Códice Madrid del Posclásico Tardío, este ser puede aparecer con dos grandes flores sobre la frente, esencialmente el mismo tocado que se ve en los individuos 10 y 11 (Figura 29b, g-h). Al presentar por lo general rasgos delicados, el signo **IL** en la mejilla y los rizos largos de pelo que le caen libremente, el dios del viento es frecuentemente afeminado, y las tres doncellas bien pudieran ser aspectos femeninos de esta deidad (véase Figura 29f).

Aparte de estas tres mujeres, hay tres hombres jóvenes, los individuos 8, 13 y 14, con marcas similares en el cuerpo y vestidos en forma parecida (Figura 5). Todos tienen cinturones con nudos, brazaletes en las muñecas y tobillos, y también cordones largos flojamente atados que les cuelgan del cuello. Además, llevan puestos taparrabos con morrales vacíos o guajes con las puntas hendidas. Espinas de pastinaca salen de las bolsas de los individuos 13 y 14. Taparrabos virtualmente idénticos, así como bolsas vacías o guajes, se pueden ver en los relieves de estuco del Preclásico Tardío del Edificio H-sub 10 en Uaxactún (véase Valdés 1987: figs. 5-7). Aunque raramente, el taparrabo hendido continua en el periodo Clásico Temprano, y se encuentra tanto en la Estela 35 de Copán como en una celta de un cinturón de jade en Dumbarton Oaks (véase Baudez 1994: fig. 74; Schele y Miller 1986: lámina 22b).

Los tres hombres jóvenes cargan algo: el individuo 8, el recipiente de guaje; los individuos 13 y 14, bultos ornamentados con máscaras. A diferencia del individuo 8, los dos últimos jóvenes tienen las bocas tapadas con papel o tela. Con sus elementos faciales y sus gorras que parecen cascos, los individuos 13 y 14 nos hacen recordar al individuo 3, el infante central en la escena de nacimiento del guaje. Los objetos en blanco y negro que cargan los individuos 13 y 14 son idénticos al elemento glífico que aparece en un pectoral de concha del Clásico Temprano (Figura 30b). Estos diseños son similares a los elementos en el trono que se encuentran en la Lápida del Palacio en Palenque del Clásico Tardío (véase Robertson 1985: fig. 258). Sin embargo, en el caso de los ejemplos de San Bartolo, vienen con nudos prominentes, y es probable que sean formas de bultos sagrados, siendo artículos ampliamente identificados con la creación y los orígenes humanos en Norte América así como en Mesoamérica (véase Stenzel 1970; Taube 1986: 72-3). Vale la pena mencionar que de todos los catorce individuos representados en el Muro del Norte, sólo los que llevan bultos, los individuos 13 y 14, son lo que tienen epítetos epigráficos. Como portadores de los bultos ancestrales, estos dos individuos podrían haber tenido lazos legendarios o históricos con los habitantes de San Bartolo.

Los dos bultos están marcados con una deidad específica que frecuentemente se encuentra en la iconografía maya del Preclásico Tardío y el Clásico Temprano, una forma de Dios C pero con los ojos y los dientes del dios del sol y frecuentemente con marcas "de espejo" diagonales en la región de la boca (Figura 30d-g). Ambos bultos emiten espirales de humo o aliento, que salen de la cara de un bulto y de atrás de la cabeza del otro, creando una composición más o menos simétrica. Mientras que el aliento del bulto que carga el individuo 13 es totalmente rojo, una de las volutas arriba del otro bulto es negra. Durante el periodo Preclásico Tardío, el dios del sol puede aparecer con ojos en forma de -L- y esto es también un rasgo común de las formas contemporáneas de esta variante de Dios C. El ojo en forma de -L- es claramente una versión de los ojos bizcos que aparecen en el dios maya del sol del periodo Clásico, en donde las pupilas están trazadas en forma de -L-. El dios del sol del Dios C se puede rastrear desde

FIGURA 29. COMPARACIÓN EN EL MURO DEL NORTE ENTRE LAS FIGURAS 7 Y 10 CON DIOS MAYA DEL VIENTO



A: Individuo 7, nótese el pelo largo y en la cabeza la cinta con flores con elemento de aliento bifurcado (dibujo de Heather Hurst)

B: Individuo 10, nótese la cinta tejida con flores, elemento de aliento bifurcado sobre la frente, y pelo con dos espirales florales

C: Dios del viento del Clásico Temprano, Estela 31 de Tikal (de Taube 2001a: fig. 85)

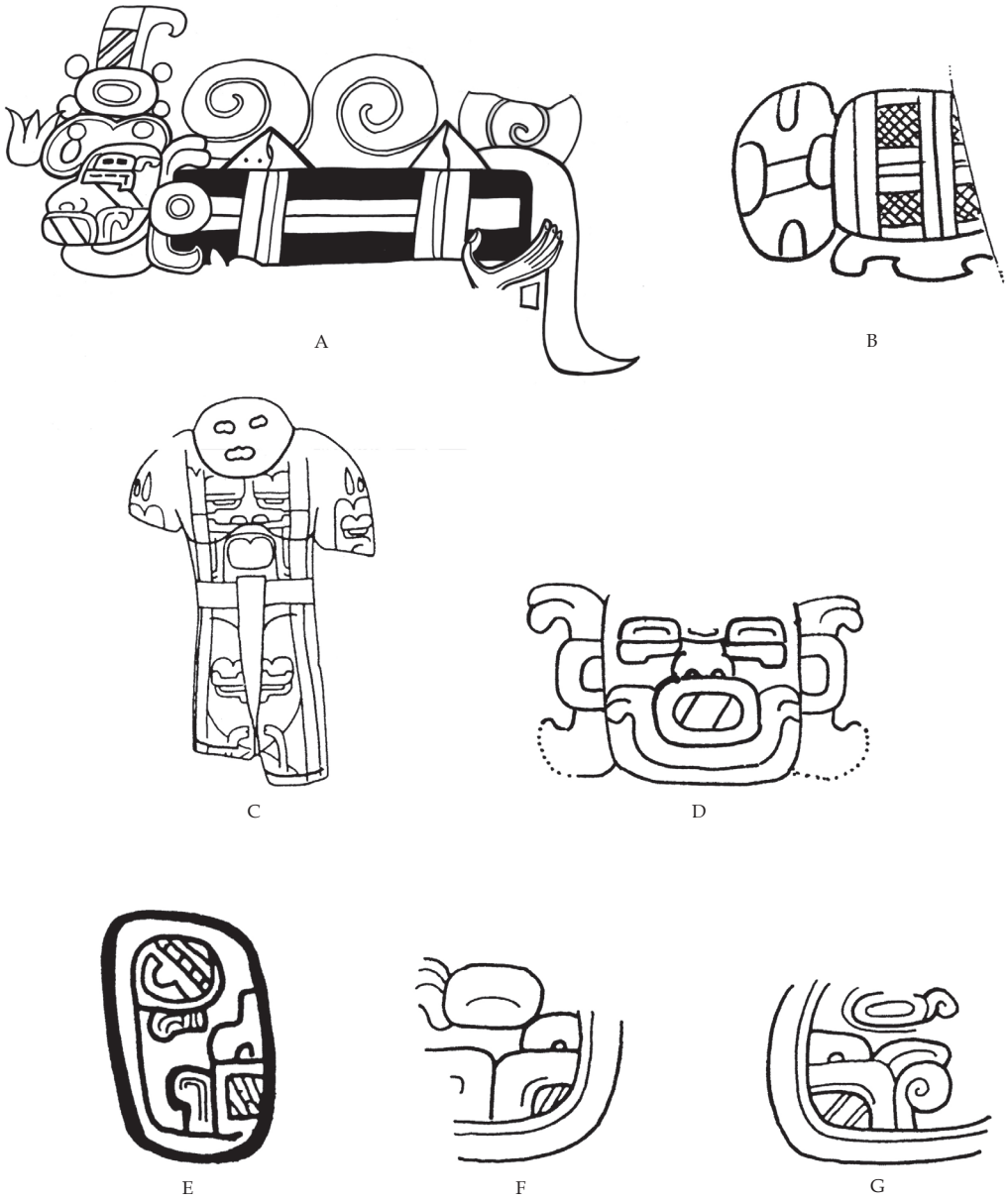
D: Dios del viento del Clásico Temprano como patrón del mes Mak, nótese cinta tejida sobre la cabeza y elemento de aliento bifurcado (ibid.)

E: Dios del viento del Clásico Tardío con cinta tejida y cinta bifurcada en la cabeza, detalle de hueso tallado de Entierro 116, Tikal (ibid.)

F: Dios H, la forma del Posclásico Tardío del dios del viento (Códice Dresde, p. 12b)

G-H: Ejemplos del Dios H del Códice Madrid páginas 63a y 17b. nótese los pares de flores en los tocados.

FIGURA 30. BULTO ATADO CARGADO POR EL INDIVIDUO 13



A: BULTO CON CABEZA DE DEIDAD "VARIANTE DE DIOS C " EN LA PARTE DE ENFRENTE

B: CONJUNTO GLÍFICO DE BULTO, DEL CLÁSICO TEMPRANO, DETALLE DE PLACA DE CONCHA TALLADA (SEGÚN COE Y KERR 1998: LÁMINA 39)

C: FIGURILLA OLMECA DE JADE TALLADA CON CARA DE DEIDAD TALLADA EN EL TORSO (DE TAUBE 1996: FIG. 9D)

D: VISTA DE FRENTE DE "VARIANTE DE DIOS C" DEL PRECLÁSICO TARDÍO EDIFICIO H-SUB 3, UAXACTÚN (SEGÚN VALDÉS 1987: FIG. 8).

E: GLIFO DEL PRECLÁSICO TARDÍO DE "VARIANTE DE DIOS C", KICHPANHA, BELICE (DE TAUBE 1992: FIG. 11A)

F-G: CABEZAS DE "VARIANTE DE DIOS C " DEL PRECLÁSICO TARDÍO QUE APARECEN EN EL PECHO DE LA DEIDAD PRINCIPAL DE PÁJAROS, ALTARES 9 Y 10 DE KAMINALJUYÚ (DE TAUBE 1992: FIG. 11E-F)

tiempos tan remotos como el Formativo Medio olmeca. Una figurilla de jade olmeca lleva una imagen tallada de este ser sobre su pecho, la misma región en donde comúnmente aparece la deidad maya (Figura 30c, f, g). Excavaciones recientes realizadas por Francisco Estrada Belli en Cival han revelado una figura enorme de estuco de este ser, con todo y ojos en forma de -L- (Estrada Belli 2003: fig. 3). Las cabezas de ambos bultos tienen arriba mazorcas de maíz verticales así como elementos zigzagueantes que salen hacia arriba desde la frente, formas esquemáticas del Dios Bufón. Según Virginia Fields (1991), el Dios Bufón trilobulado maya se deriva del simbolismo del maíz del Preclásico Medio. El significado de los dos bultos permanece oscuro, pero bien podrían denotar materiales preciosos sagrados del dios del maíz y de su probable esposa.

LAS INSCRIPCIONES JEROGLÍFICAS

Aquí es importante regresar a los breves textos jeroglíficos pintados que se encuentran entre los elementos complejos de los murales que claramente funcionan como pies de grabado para las figuras y escenas. Seguramente se encuentran entre los glifos mayas más primitivos que se conocen y controvertiblemente podrían llamarse los ejemplos más antiguos de escritura que se hayan encontrado *in situ* en las tierras bajas maya. Estos glifos primitivos formulan preguntas interesantes acerca de la naturaleza de la escritura jeroglífica maya de los tiempos Preclásicos.

Como se hizo notar anteriormente, dos rótulos acompañan a los individuos 13 y 14, y a pesar de que la iconografía del Muro Oeste que se encuentra parcialmente expuesto será el tema de una publicación posterior, aquí hablaremos sobre el texto que acompaña el Muro Oeste. Haremos referencia a dichos textos a través de un sistema de designación que indica la ubicación del muro con un número romano por separado para cada uno de los distintos textos, como por ejemplo Texto N-I, N-II, y O-I. Debemos enfatizar que solo una porción muy pequeña del Muro Oeste—la esquina noroeste—ha quedado expuesta en el momento del presente trabajo, y que la numeración de más textos que se encuentren en ese muro seguirá de norte a sur, o de derecha a izquierda al estar orientados hacia esa porción del mural.

En el momento en que se elaboró el presente trabajo (diciembre del 2003) , aun falta por excavarse la mayor parte de la habitación de San Bartolo, y existen varias razones para creer que hay más glifos pintados que quedan por descubrirse en los próximos meses. Los lectores probablemente pronto tendrán mucho más material comparativo al cual recurrir de lo que se tiene en esta primera etapa preliminar del estudio de estos glifos antiguos, de manera que estos comentarios deberán considerarse como muy preliminares.

Los rótulos del Muro del Norte están pintados con trazos bastante sencillos pero confiados. El texto N-I está compuesto de tres signos, ordenados verticalmente al igual que las demás inscripciones de los murales (Figura 31). Cada uno de los tres signos parece ser reconocible en base a formas posteriores Clásicas que corresponden a los sílabas conocidas po, mo, y ja. Sin embargo, esta es una combinación poco usual. Po-mo está bien confirmado en la ortografía de *pom*, "copal," pero la adición de ja debe quedar sin explicación. Es probable que se esté deletreando algún otro lexema aquí, probablemente el nombre del individuo, pero es difícil explicar la secuencia usando el conocimiento que actualmente se tiene de la escritura maya Clásica.

El rótulo N-II consiste de cuatro signos, cada uno nuevamente relegado a un solo bloque (Figura 32). Si le asignamos valores a estos empleando las correlaciones más cercanas de las inscripciones Clásicas, el resultado es ?-mo-mo?-cha. El signo inicial es desconocido, pero las sílabas supuestas mo son claramente afines a sus formas descendientes. Sin embargo, es difícil explicar la línea curiosa "de latigazo" que adorna al segundo mo. Podría tratarse de un trazo caligráfico de poca importancia, pero debe dejarse abierta la posibilidad de que se trate de alguna distinción formal entre los dos. Si los dos son signos mo, sugiere fuertemente que toda la secuencia sea en efecto silábica.

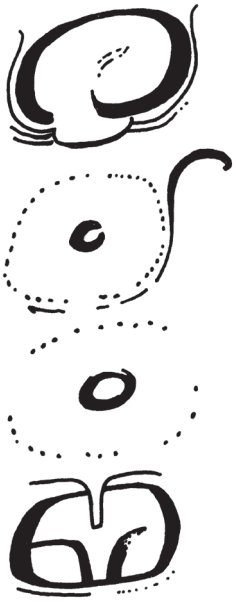
El rótulo del Muro del Oeste, que se encuentra muy cerca de la esquina noroeste de la habitación, consiste de ocho glifos y entre las tres inscripciones, ésta es la más larga (Figura 33). Está asociado directamente con la escena que muestra el ascenso real, pero todo el lenguaje figurado que lo rodea

FIGURA 31. TEXTO N-I



(DIBUJO DE DAVID STUART)

FIGURA 32. TEXTO N-II



(DIBUJO DE DAVID STUART)

FIGURA 33 TEXTO W-I



(dibujo de David Stuart)

aun tiene que ser descifrado. Obviamente, el texto ocupa una posición central entre las dos figuras: un gobernante (?) sentado a la derecha, y otra figura a la izquierda cargando un tocado en la mano que tiene levantada.

La caligrafía es de una calidad muy alta y el estilo elaborado muestra algunas diferencias interesantes con los glifos del Muro del Norte. Los signos en sí mismos son más pequeños y muestran detalles un tanto más ornamentados que los signos relativamente más moderados de los Textos N-I y N-II. Nuevamente vemos el uso de contornos muy gruesos y definidos para cada signo, así como el uso de líneas muy finas en los detalles internos.

La inscripción es extremadamente difícil de analizar a pesar de que su conservación es excelente. De los ocho signos, solamente tres tienen formas que sean fácilmente reconocibles, y ninguno de ellos tiene las funciones silábicas obvias manifiestas en los pies de grabado del Muro del Norte. El glifo inicial parece ser un signo de perfil de cabeza de algún tipo. Podría tratarse de una variante caligráfica de un signo de cabeza humana que se encuentra en otras inscripciones muy antiguas de las tierras bajas mayas, que pueden también aparecer en posición inicial (Figura 34). Los ejemplos más sencillos muestran un infijo semejante a *imix* en la boca, aunque podría tratarse de una barba estilizada, y a veces un sufijo –ne. En San Bartolo, sin embargo, el aspecto humano de la cabeza es menos obvio, y el signo adquiere una

FIGURA 34. COMPARACIÓN ENTRE SIGNOS DE PERFILES SELECTOS DE SAN BARTOLO Y DOS TEXTOS DEL PRECLÁSICO TARDÍO



A B C

A: SAN BARTOLO, TEXTO W-I, A (DIBUJO DE HEATHER HURST)
B: JADE DE KENDAL GRABADO (DE SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 10)
C: PECTORAL DE DUMBARTON OAKS (DE SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 32B)

apariencia mucho más compleja. Las líneas radiantes en la frente y detrás parecen ser pelo al principio, pero anuncian un "borde" un poco más floral que se encuentra en el tercer glifo del rótulo.

El segundo signo es también difícil de equiparar con cualquier otra forma familiar. Tiene un parecido muy superficial a los ejemplos del logograma B'AAH del Clásico Tardío, pero esto probablemente se trate de una coincidencia dado que hasta formas más contemporáneas de B'AAH del Clásico Temprano son notablemente diferentes. Una pequeña grieta en el yeso de la pared en la parte izquierda superior del bloque dificulta identificar plenamente la forma de la cabeza, pero es posible imaginarse, por medio de una ligera reconstrucción, una cabeza de loro o de tortuga. Nuevamente, es imposible asignarle un valor fonético.

El tercer signo es más fácil de reconocer como el logograma "remolino" que aparece de vez en cuando en las inscripciones Clásicas. Desafortunadamente la lectura del signo es desconocida, pero claramente representa el brote de una flor de algún tipo.

El cuarto bloque parece estar compuesto de un signo principal con un superfijo NAL bastante claro; bien pudiera ser un solo logograma. La parte inferior parece ser un elemento WINIK, pero las formas semejantes a un gancho en los lados del signo señalan en direcciones opuestas – algo que nunca encontraríamos aun en los elementos más tempranos WINIK. También, los raros "adornos" dentados a la

derecha e izquierda del bloque son bastante extraños. Si uno busca semejanzas en la escritura maya posterior, las asociaciones más fáciles serían con signos llenos NAHB', "estanques con agua,", o quizá formas más grandes de NAL ("maíz tierno," también un sufijo locativo).

Poco se puede decir del siguiente bloque, que muestra pocos detalles internos distintivos. Sólo se pueden discernir unas cuantas bandas diagonales ligeras. El siguiente glifo (bloque 6), el perfil de una cara, claramente se relaciona con otros signos parecidos de la escritura del Preclásico Tardío. El mejor punto de comparación es el dispositivo parecido a una barra que se encuentra arriba de la nariz de la cabeza, que tiene paralelos directos en varios otros ejemplos, incluyendo el texto en el pectoral de Dumbarton Oaks (Figura 35). Sin embargo, aunque no tenemos una buena sugerencia para la lectura de este glifo, la conexión que sugiere con otras inscripciones tempranas es, no obstante, intrigante y significativa.

El penúltimo glifo también es difícil de leer, pero en el último glifo tenemos la única parte legible del pie de grabado, el cual es, por lo menos en parte, un tratamiento honorífico AJAW, "señor, gobernante." El superfijo superior es muy parecido en su escritura a los signos *ajaw* tempranos, y es posible que el signo principal sea parte de un logograma lleno AJAW. De manera alternativa, el elemento principal podría ser un signo separado, como lo sugiere su forma ondulada, casi espiral. De ser así, y siguiendo

FIGURA 35. TEXTO DEL PECTORAL DE DUMBARTON OAKS



(de Schele y Miller: Lámina 32b)

el orden de lectura acostumbrada de signos, se leería antes de AJAW en el glifo del título ("x señor"). Parece razonable suponer que varios de los glifos precedentes en este pie de grabado, si no es que todos, constituyen un nombre personal y otros títulos para una de las figuras en la escena de ascenso.

La parvedad de las conexiones formales con escritos posteriores del periodo Clásico impide cualquier tipo de interpretación sólida de los tres textos de San Bartolo que se examinan aquí, a pesar de su excelente conservación. Varios signos individuales (mo, po, ja, etc.) son fáciles de reconocer, especialmente en los dos rótulos del Muro del Norte, pero se encuentran con combinaciones raras e "ilegibles". El texto del Muro del Este, pintado por una mano diferente, muestra signos más elaborados que tienen sólo unas cuantas contrapartes en la escritura del Clásico.

Parece que la mejor manera en que se puede explicar la naturaleza opaca de estos textos es a partir de su fecha extremadamente temprana (ca. 50 a. C.). Los jeroglíficos que han quedado expuestos hasta ahora en los murales de San Bartolo se encuentran entre los ejemplos más primitivos de la escritura maya de las tierras bajas, y existen pocos textos del Preclásico en sitios de las tierras bajas con los cuales podamos compararlos. Una inscripción casi contemporánea de la Estela 10 en Kaminaljuyú, en las tierras altas, se ve significativamente diferente a la forma de escritura evidente en San Bartolo, y estamos dispuestos a aseverar que estos sistemas de escritura representados en estos dos sitios son bastante difer-

FIGURA 36. LA INSCRIPCIÓN EN JADE DE KENDAL



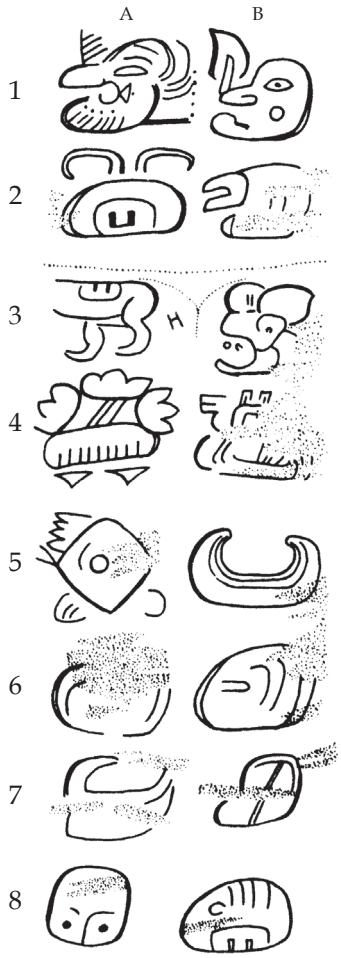
(DE SCHELE Y MILLER 1986: LÁMINA 10)

entes. Se ha supuesto ampliamente que la escritura en Kaminaljuyú era el precursor directo de la escritura maya de las tierras bajas, pero la evidencia inicial de San Bartolo plantea la posibilidad que la escritura maya en las tierras bajas sea mucho más antigua y con una historia independiente.

Conexiones más directas con los glifos de San Bartolo se encuentran en unos cuantos textos muy primitivos en objetos portátiles, siendo todos probablemente de las tierras bajas maya. El pectoral de Dumbarton Oaks es uno de los más famosos de éstos, pero su datación es un tanto incierta; bien pudiera ser posterior a los murales de San Bartolo. Otra comparación interesante es la del jade de Kendal (Figura 36), cuya fecha pudiera ser más cercana a la de los murales. Otro ejemplo que es más parecido en cuanto a su estilo tipo escribiente es la figurilla de piedra con inscripciones publicada por Coe (1973:25) (Figura 37). Aquí, como ocurre frecuentemente en los textos tempranos mayas, cada signo se encuentra relegado a su propio bloque. Más aun, encontraremos unas cuantas semejanzas formales con los glifos de San Bartolo, incluyendo la "medialuna" en B5, y los restos dañados de B4, que muestran un "ala" en la esquina superior izquierda que se parece al cuarto glifo del texto de San Bartolo en el Muro del Oeste. Este rasgo también parece estar presente en un glifo en el bloque A9 en una inscripción Preclásica en la Estela 2 en El Mirador (Hansen 1991).

Varios de los textos cuyo origen no se ha confirmado muestran el perfil inicial "con barba" que

FIGURA 37. INSCRIPCIÓN EN LA FIGURILLA GROLIER



(de Coe 1973:25)

también se encuentra en el texto del Muro del Oeste (véase Figura 34), pero este parecido no es tan fuerte como uno pudiera esperar. La conexión entre el sexto signo en el Muro del Oeste con su elemento parecido a una "barra" enfrente de la nariz es mucho más fuerte, ofreciendo contrapartes más claras con varios de estos textos contemporáneos, como se ha mencionado arriba.

De entre el corpus de material del que disponemos aquí, parece que los monumentos no eran el medio preferido de los glifos mayas del Preclásico en las tierras bajas—virtualmente no existen – lo cual sugiere que la escritura maya de las tierras bajas era aun un arte de pintura. La sensibilidad y el cuidado caligráfico de los glifos de San Bartolo sugiere ésto. Mayor especulación probablemente sería injustificada en esta etapa, pero existen buenas razones para creer que al efectuar mayores excavaciones de los murales de San Bartolo se producirá un corpus más amplio de los glifos mayas más tempranos de las tierras bajas.

EL MITO DEL SURGIMIENTO

La actividad principal de los individuos sobre la serpiente emplumada parece ser la de sacar maíz y agua de la Montaña de la Flor. El guaje denota este evento como un viaje, dado que el propósito de estas vasijas es la de cargar agua para el viaje, como sucede durante la caza o al trabajar los campos de maíz. Los individuos 7 y 8 están llevando la canasta de tamales y el recipiente de guaje desde la cueva de la Montaña de la Flor al dios del maíz. A su vez, es probable que el dios del maíz esté preparándose para pasar el recipiente de guaje al individuo 11, el individuo 10 también está esperando los tamales con las manos abiertas. En esta escena, la Montaña de la Flor aparentemente está representada como la fuente de vida, agua y sustento. En sus discusiones acerca de la Tierra Montaña en Flor, Carlsen y Prechtel (1991: 28) graban una oración popular tz'utujíl relacionada con este lugar ancestral, cuyo extracto ofrecemos a continuación:

> Dador de vida.
> Dador de alimento.
> Dador de agua.
> Tú que eres las bisabuelas y los bisabuelos
> Nosotros somos tus flores, nosotros somos tus retoños...

Esta descripción de la Tierra Montaña en Flor como fuente de alimento y agua es extraordinariamente parecida al mural de San Bartolo, una escena pintada hace más de dos mil años.

El significado completo de la escena de la Montaña de la Flor queda por discutirse. En la esquina inferior de la boca de la cueva, una pequeña serpiente emerge de un agujero (Figura 38a). Esto probablemente sea una forma temprana del signo del Clásico y Posclásico LOK', una serpiente saliendo de una forma hendida (Figura 38b). El término *lok'* significa salir o partir, y los textos históricos del Clásico frecuentemente hacen referencia a individuos que parten de una comunidad a otra. Sin embargo, también podría referirse al hecho de salir o emerger de montañas y cuevas. De ahí que donde un monumento en Bonampak describe el salir de una montaña, otro menciona partir de una cueva, o CH'EN (véase Arellano 1998: figs. 12, 14). Exhalando volutas de aliento al salir de su agujero, la serpiente de San Bartolo es esencialmente una forma en miniatura de la serpiente emplumada gigante saliendo de la cueva de la Montaña de la Flor (véase Figura 12). En la página 19a del Códice de Madrid, el evento LOK' está ilustrado con el dios de la muerte surgiendo de la boca de una serpiente emplumada (Figura 38c). La serpiente diminuta de San Bartolo ofrece una pista importante en cuanto al significado de la escena, que probablemente sea una representación temprana del mito de surgimiento que se encuentra ampliamente en Mesoamérica y en el suroeste norteamericano, es decir, el nacimiento mítico de gente cuyo origen se funda en una cueva ancestral (véase Taube 1986).

En el centro de México, el lugar de surgimiento era conocido como Chicomoztoc, las Siete Cuevas. Quizá la mejor representación que se conoce de Chicomoztoc aparece en la *Historia Tolteca-*

FIGURA 38. EL EVENTO *LOK'* Y EL SURGIMIENTO



A: SERPIENTE EN EL MURO DEL NORTE CON ELEMENTOS DE ALIENTO SALIENDO DEL AGUJERO EN LA BASE DE LA MONTAÑA DE LA FLOR (VÉASE FIG. 5)

B: GLIFO **LOK'** DEL CLÁSICO TARDÍO DE SERPIENTE EMERGIENDO DENOTANDO LA SALIDA O PARTIDA EN LOS TEXTOS DEL MAYA CLÁSICO, ESCALÓN III, ESCALERA JEROGLÍFICA 4 EN DOS PILAS (SEGÚN HOUSTON 1993: FIG. 4-11)

C: ESCENA DEL POSCLÁSICO TARDÍO MOSTRANDO EL SURGIMIENTO DEL DIOS DE LA MUERTE DEL HOCICO DE LA SERPIENTE EMPLUMADA, TEXTO ACOMPAÑANTE DESCRIBE EL SURGIMIENTO, **ULOK'**, DE LA DEIDAD DE LA MUERTE (CÓDICE MADRID, P. 19A)

D: ESCENA COLONIAL TEMPRANA DE LOS CHICHIMECAS EMERGIENDO DE CHICOMOZTOC. NÓTESE LA CUEVA ILUSTRADA COMO UN HOCICO ZOOMÓRFICO GIGANTE (SEGÚN DURAN 1994: LÁMINA 3)

Chichimeca colonial temprana (véase Kirchhoff et al. 1989: fol. 16r). La escena muestra huellas humanas tanto entrando como saliendo de la cueva, haciéndonos recordar las huellas sobre la serpiente emplumada de San Bartolo. La cueva de surgimiento se encuentra recluida dentro de la montaña escarpada ancestral de Culhuacán, una escena que se repite en otra parte del manuscrito (ibid., fol. 5r). En ambas escenas, la montaña está cubierta con cactos en flor así como con grandes flores, y es bastante posible que este lugar sea una versión de la Montaña de la Flor ancestral. En una ilustración del siglo dieciséis en donde aparece el pueblo azteca ancestral partiendo de Chicomoztoc, sale de una cueva zoomórfica, un tema que es también muy parecido a la escena de San Bartolo (Figura 38d).

La presencia prominente de los tamales y del recipiente de guaje en el mural de San Bartolo resulta completamente consistente con la mitología del surgimiento de Mesoamérica y del suroeste norteamericano. En el pensamiento de los nativos, tanto el agua como el maíz son no solo necesarios para sobrevivir en la superficie de la tierra, sino también denotan lo que significa ser humano. De acuerdo al relato de Chicomoztoc en *Historia Tolteca-Chichimeca*, el chichimeca ancestral comió maíz al salir, permitiéndoles así hablar (Kirchhoff et al. 1989: 169). La ilustración del surgimiento de Chicomoztoc en el *Códice de Azcatitlán* viene con acotaciones en nahuatl significando "su agua [*el agua de ellos*]," y "salieron del lugar donde se siembra el maíz (Graulich 1995: 58)." Habría que recordar que en el relato huichol citado sobre la creación, diosas de agua y maíz subieron a la superficie de la tierra en el momento del surgimiento (Negrín 1975: 85). En la mitología del suroeste norteamericano, los bultos sagrados que cargaron en el momento del surgimiento frecuentemente contenían los materiales vitales necesarios para la vida humana, incluyendo agua y maíz sagrados (Taube 1986: 72-73). La mitología hopi contiene algunas de las descripciones más extraordinarias de la importancia del maíz y el agua en el momento del surgimiento. Al surgir de Sipaapuni, la cueva de origen, los humanos fueron recibidos por Masaaw el dios de la muerte y el fuego. Esta deidad terrible ordenó a los diversos pueblos que seleccionaran un tipo de maíz que se convertiría el de ellos en particular, los hopi escogieron el maíz azul corto (Malotki y Lomatuway'ma 1987: 116-19). Además, antes de emigrar del lugar de surgimiento, Masaaw le dio a los diversos clanes jarrones de agua que mágicamente producirían agua al sembrarse en el suelo (ibid., 62-3).

En el mural del Muro del Norte, los ocho individuos sobre la serpiente emplumada probablemente sean parejas ancestrales, el dios del maíz con su pareja, y tres pares de hombres y mujeres jóvenes. De hecho, dado que tanto el *Popol Vuh* como los *Anales de los cakchiqueles* describen la creación de gente hecha del maíz, la llegada del dios maya del maíz sobre la superficie de la tierra es una forma de mito de surgimiento (Taube 1986: 57). La aparición de la serpiente emplumada de aliento y viento es también apropiada en términos de la mitología de la creación mesoamericana, dado que según la creencia azteca, Quetzalcóatl trajo los huesos de la creación previa desde el inframundo para formar gente de nuevo (ibid., 55-57). Entre los navajos del suroeste norteamericano, las primeras gentes emergieron de una flauta gigante: "La caña de surgimiento es una gran flauta, y su música es el aliento del viento de los ancestros" (Taube 2001a: 121). Entre los zunis y los hopis, la esencia de los espíritus de lluvia ancestrales es el aliento de vida (ibid., 106). Regresando a los mayas, Christenson (2001:84) cita la descripción de la cueva sagrada tz'utujil de Paq'alib'al (el lugar de revelación) proporcionada por Nicolás Chávez:

> Fuertes lluvias salen de esta cueva porque ahí es donde se forman las nubes. Siempre existe el ruido del viento saliendo de la cueva porque ahí es donde viven los antiguos.

La relación tanto del surgimiento y de los ancestros con el aliento y el viento contienen una lógica interna maravillosa, los ancestros originalmente surgieron como aliento, y esto sigue siendo su naturaleza hoy en día.

CONCLUSIONES

El mural del Muro del Norte de Pinturas Sub-1 en San Bartolo constituye una representación detallada de mitología maya del Preclásico Tardío. No es sino hasta el periodo Clásico Tardío cuando las escenas mitológicas comparativamente complejas aparecen ampliamente en el arte maya, en ese caso sobre vasijas policromas. Entre los temas más sobresalientes que aparecen en las escenas de las vasijas del Clásico Tardío se encuentra aquel en que las doncellas y los Gemelos Héroes están vistiendo al dios del maíz, una versión temprana de la resurrección de Hun Hunahpu por parte de sus hijos, Xbalanque y Hunahpu del *Popol Vuh* (Taube 1985). La escena del Muro del Norte en donde se representa a la Montaña de la Flor parece ser una versión aun más anterior de este episodio. Como sucede en las escenas de las vasijas del Clásico Tardío, el dios del maíz del Preclásico Tardío se encuentra acompañado por mujeres jóvenes en la Montaña de la Flor, el lugar de resurrección y ascenso. Además, el guaje para agua es un objeto importante que se lleva consigo tanto en la escena del Muro del Norte como en el viaje y surgimiento del dios del maíz del Clásico Tardío.

Obviamente, no toda la escena de San Bartolo corresponde a las imágenes de las vasijas mayas del periodo Clásico y del *Popol Vuh* del siglo 16. De ahí que, en vez de un par de gemelos, tres jóvenes acompañen al dios del maíz. Además, mientras que en las escenas del Clásico Tardío en donde se está vistiendo al dios se ven mujeres adornadas en forma muy parecida, una de las mujeres en San Bartolo es claramente muy diferente a sus compañeras, y probablemente sea la esposa del dios del maíz. Un elemento bastante destacado en la escena de San Bartolo es la gran serpiente emplumada. No solo se encuentra ausente en las escenas del Clásico Tardío relacionadas con el dios del maíz, sino que las serpientes con plumas que cubren sus cuerpos son también excepcionalmente raras en la iconografía maya Clásica (Nicholson 1987). Además, el uso de serpientes emplumadas como un soporte o vehículo para las figuras no constituye una convención maya del Clásico sino que es algo común que se encuentra en el arte mexicano antiguo de las tierras altas así como en las culturas antiguas y contemporáneas de los indios pueblo del suroeste norteamericano. Esto plantea un aspecto relacionado. Algunos de los principales temas de la escena del Muro del Norte, incluyendo el de la Montaña de la Flor, el vehículo de la serpiente emplumada, y el mito del surgimiento, se encuentran ampliamente a través de Mesoamérica y del suroeste norteamericano. En discusiones actuales sobre los orígenes de la civilización mesoamericana frecuentemente existe controversia respecto a si la cultura mesoamericana se desarrolló de una sola "cultura madre", la de los olmecas, o en forma autónoma de "culturas hermanas", incluyendo a los zapotecas, olmecas y mayas (véase Hammond 1988). El hecho de que el mural maya excepcionalmente temprano de San Bartolo comparta tantos rasgos con culturas posteriores de Mesoamérica y hasta del suroeste norteamericano nos sugiere que existen orígenes comunes en vez de divergentes para este complejo religioso. A pesar de que las excavaciones de los murales de la Cámara de Pinturas Sub-1 en San Bartolo siguen en curso, queda claro que estos murales tienen mucho que decirnos no sólo acerca del Preclásico Tardío maya, sino también acerca de la evolución de la civilización mesoamericana.

RECONOCIMIENTOS

Primero y ante todo debemos reconocer la extraordinaria contribución de Heather Hurst, cuyo talento, perseverancia y su registro meticuloso al ilustrar los murales ha hecho posible gran parte del este análisis. Además, los esfuerzos incansables de, Leslie Rainer y Angelyn Bass Rivera y Harriet Beaubien en conservar el mural han hecho posible que esta maravilla artística aun esté ahí para ser analizada *in situ*. Ian Graham no solamente apoyó los esfuerzos iniciales para documentar y preservar los murales, sino que fue personalmente, en un viaje largo y arduo en abril del 2001 para ayudar con el apuntalamiento del túnel en el templo de Pinturas. Damos gracias a Mary Miller por ofrecernos tanto su hospitalidad como el espacio donde reunirnos a discutir mucho de lo que se presenta aquí, y a Joseph Kowan por su ayuda con todas las ilustraciones publicadas. Nuestro agradecimiento también se extiende a Mónica Urquizú, co-directora del Proyecto San Bartolo; Hector Escobedo, quien con generosidad contribuyó su experiencia y conocimientos, Anatolio López, nuestro utilísimo asistente, a Bernie Mittelstaedt, el guía principal en las primeras expediciones. Y a George y Melinda Stuart del *Boundary End Archaeology Research Center*, en Barnardsville, Carolina del Norte, por organizar el congreso en 2004 en donde se discutieron los murales dentro de su contexto cultural y cronológico.

Se ha recibido financiamiento para realizar esta investigación y para la conservación del mural del *National Endowment for the Humanities* (Grant RZ-50086); la *National Geographic Society* (Grants 7065-01, 7222-02, 7393-03); *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, *Universidad de Harvard*; *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc*. (Grants 01038, 02039); *Dumbarton Oaks Research Library and Collections*; y la *American Philosophical Society*. Se ha obtenido apoyo institucional por parte de la *Universidad de New Hampshire*, el *Smithsonian Institution*, el *Getty Conservation Institute*, la *NASA*, el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, el Instituto de Antropología e Historia (IDAEH) y el Departamento de Monumentos Prehispánicos. Debemos también extender nuestro agradecimiento al gran número de donantes privados que han mantenido el Proyecto San Bartolo a flote durante los intervalos, y además de los financiamientos (*grants*) mencionados anteriormente. Finalmente, debemos agradecer muy especialmente a Leon Reinhart y a su familia por su continua consideración y apoyo, sin el cual nada de esto hubiera sido posible.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, ALFONSO

1998 Diálogo con los abuelos. In *La Pintura Mural Prehispánica en México, Área Maya, Bonampak*. Estudios, vol. 2, tomo 2, edited by Leticia Staines Cicero, pp. 255-297. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

BASSIE-SWEET, KAREN

2002 Corn Deities and the Complementary Male/Female Principle. In *La Organización social entre los Mayas prehispánicos, coloniales y modernos, Memoria de las Tercera Mesa Redonda de Palenque*, II, edited by Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos and Merle Greene Roberston, pp. 105-137. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

BAUDEZ, CLAUDE-FRANCOIS

1994 *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. University of Oklahoma Press, Norman.

1996 La casa de los cuatro reyes de Balamku. *Arqueología Mexicana* 3(18):36-39.

BURKHART, LOUISE

1986 Moral Deviance in Sixteenth-Century Nahua and Christian Thought: The Rabbit and the Deer. *Journal of Latin American Lore* 12(2):107-39.

CARLSEN, ROBERT S., AND MARTIN PRECHTEL

1991 The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture. *Man* (n.s.) 26:23-42.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo
2003 *Los dioses del Popol Vuh en el arte Maya clásico*. Museo Popol Vuh, Universidad Franciso Marroquín, Guatemala City.

Christenson, Allen J.
2001 *Art and Society in a Highland Maya Community: The Altarpiece of Santiago Atitlan*. University of Texas Press, Austin.

Coe, Michael D.
1973 *The Maya Scribe and His World*. The Grolier Club, New York.
1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton University Press, Princeton.

Coe, Michael D., and Justin Kerr
1997 *The Art of the Maya Scribe*. Harry N. Abrams, New York.

Coe, Michael D., and Rex Koontz
2002 *Mexico: From the Olmecs to the Aztecs*. Thames and Hudson, London and New York.

Coe, William R.
1990 *Excavations in the Great Plaza, North Terrace and North Acropolis of Tikal*. Tikal Report No. 14. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Covarrubias, Miguel
1957 *Indian Art of Mexico and Central America*. Alfred A. Knopf, New York.

Durán, Fray Diego de
1994 *The History of the Indies of New Spain*, translated by Doris Heyden. University of Oklahoma Press, Norman.

Estrada Belli, Francisco
2003 Holmul, Peten Guatemala 2003: Post-Season Interim Report (http://www.vanderbilt.edu/estrada-belli/holmul).

Fields, Virginia
1991 The Iconographic Heritage of the Maya Jester God. In *Sixth Palenque Round Table, 1986*, edited by Merle Greene Roberston and Virginia Fields, pp. 167- 174. University of Oklahoma Press, Norman.

Freidel, David, Linda Schele, and Joy Parker
1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. William Morrow and Company, New York.

Gaines, Mary E.
1980 A Pre-Columbian Ceremonial Vase from Teotihuacan. *The Museum of Fine Arts Bulletin*, n.s., 8(2):13. Houston.

Graulich, Michel
1992 Quetzalcoatl-Ehecatl, the Bringer of Life. In *Ancient America: Contributions to New World Archaeology*, edited by Nicholas Saunders, pp. 33-38.

Grube, Nikolai (editor)
2001 *Maya: Divine Kings of the Forest*. Koenemann, Cologne.

Hammond, Norman
1988 Cultura Hermana: Reappraising the Olmec. *Quarterly Review of Archaeology* 9(4):1-4.

Hammond, Norman, Sheena Howarth, and Richard R. Wilk
1999 The Discovery, Exploration, and Monuments of Nim Li Punit, Belize. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 40. Center for Maya Research, Washington, D.C.

Hansen, Richard
1992 The Archaeology of Ideology: A Study of Maya Preclassic Architectural Sculpture at Nakbe, Guatemala. Ph.D. dissertation. University of California, Los Angeles.

Hellmuth, Nicholas M.
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Akademische Druck, u. Verlagsanstalt, Graz.
1988 Early Maya Iconography on an Incised Cylindrical Tripod. In *Maya Iconography*, edited by Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, pp. 152-74. Princeton University Press, Princeton.

Houston, Stephen D.
1993 *Hieroglyphics and History at Dos Pilas*. University of Texas Press, Austin.

HOUSTON, STEPHEN, AND DAVID STUART
2001 Peopling the Classic Court. In *Royal Courts of the Ancient Maya: Volume 1, Theory, Comparison, and Synthesis*, edited by Takeshi Inomata and Stephen Houston, pp. 54-83. Westview Press, Boulder.

HOUSTON, STEPHEN, AND KARL TAUBE
2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10(2):261-94.

JORALEMON, PETER DAVID
1971 A Study of Olmec Iconography. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 7. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

KERR, JUSTIN
1989 *The Maya Vase Book*, vol. 1. Kerr Associates, New York.
2000 *The Maya Vase Book*, vol. 6. Kerr Associates, New York.

KIDDER, ALFRED V., JESSE D. JENNINGS, AND EDWIN M. SHOOK
1946 *Excavations at Kaminaljuyú, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Pub. 561, Washington, D.C.

KIRCHHOFF, PAUL, LINA ODENA GUEMES, AND LUIS REYES GARCIA
1989 *Historia Tolteca-Chichimeca*. Fondo de Cultura Economica, Mexico City.

LAPORTE, JUAN PEDRO, AND VILMA FIALKO
1995 Un reencuentro con Mundo Perdido, Tikal, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 6:41-94.

LOOPER, MATTHEW G.
2003 *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*. University of Texas Press, Austin.

LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO
1989 *La recuperación Mexica del pasado Teotihuacano. Proyecto Templo Mayor*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.

MALOTKI, EKKEHART, AND MICHAEL LOMATUWAY'MA
1987 *Maasaw: Profile of a Hopi God*. University of Nebraska Press, Lincoln.

MAYER, KARL HERBERT
1984 *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenience in Middle America*. Karl-Freidrich von Flemming, Berlin.

MICHELET, DOMINIQUE (EDITOR)
1995 *Codex Azcatitlan: Codice Azcatitlan*. Bibliotheque nationale de France y Societe de Americanistes, Paris.

MILES, SUZANNE W.
1965 Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs. In *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, edited by Robert Wauchope and Gordon Willey, pp. 237-75. University of Texas Press, Austin.

MILLER, ARTHUR G.
1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1982 *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

NEGRÍN, JUAN
1975 *The Huichol Creation of the World*. E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento.

NICHOLSON, H.B.
1987 The 'Feathered Serpents' of Copan. In *The Periphery of the Southeastern Classic Maya Realm*, edited by Gary W. Pahl, pp. 171-88. UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles.

O'NEILL, TOM
2002 Uncovering a Maya Mural. *National Geographic* 201(4):70-75.

PADDOCK, JOHN
1985 Painted Architecture and Sculpture in Ancient Oaxaca. In *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica*, edited by Elizabeth Boone, pp. 91-109. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

PARSONS, LEE ALLEN
1986 The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyú, Guatemala, and the Southern Pacific Coast. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeol-*

ogy, No. 28. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Paulinyi, Zoltan
1995 El pájaro del dios mariposa de Teotihuacan: Analisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala. *Boletín del Museo Chileño de Arte Precolombino* 6:71-110.

Pérez Mendoza, Francisco, and Miguel Hernández Mendoza
1996 *Diccionario Tz'utujíl*. Proyecto Linguístico Francisco Marroquín, Antigua.

Quenon, Michel, and Genevieve le Fort
1997 Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography. In *The Maya Vase Book*, vol. 5. edited by Justin Kerr, pp. 884-902. Kerr Associates, New York.

Ricketson, Oliver G., Jr., and Edith B. Ricketson
1937 *Uaxactun, Guatemala, Group E 1921-1931*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.

Robertson, Merle Greene
1985 *The Sculpture of Palenque, Volume III: The Late Buildings of the Palace*. Princeton University Press, Princeton.

Robicsek, Francis, and Donald M. Hales
1981 *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville.

Sahagún, Fray Bernardino
1950 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, translated 1982 by A.J.O. Anderson and C.E. Dibble. School of American Research, Santa Fe.

Schaafsma, Polly, and Karl Taube
2001 Bringing the Rain: An Ideology of Rain Making in the Pueblo Southwest and Mesoamerica. In *The Pre-Columbian World*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Schele, Linda, and David Freidel
1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*. William Morrow and Company, New York.

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

Séjourné, Laurette
1966 *Arqueología de Teotihuacan: La cerámica*. Fondo de Cultura Económica, Mexico City.

Shook, Edwin M., and Alfred Kidder II
1961 The Painted Tomb at Tikal. *Expedition* 4(1):2-7.

Sotheby Park Bernet
1977 *Fine African, Oceanic and Pre-Columbian Art*. Sotheby Parke Bernet, Inc., New York.

Spence, Lewis
1923 *The Gods of Mexico*. Frederick A. Stokes Company, New York.

Stenzel, Werner
1970 The Sacred Bundles in Mesoamerican Religion. In *Proceedings of the 38th International Congress of Americanists* 2:347-52, Stuttgart and Munich.

Stone, Andrea J.
1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.

Stuart, David
1987 Ten Phonetic Syllables. *Research Reports on Ancient Maya Writing* 14. Center for Maya Research, Washington, D.C.
1989 An Early Maya Shell at Princeton. *Record of the Art Museum* 48(2):37-38. Princeton University.

Taube, Karl A.
1985 The Classic Maya Maize God: A Reappraisal. In *Fifth Palenque Round Table, 1983*, edited by Virginia M. Fields, pp. 171-181. Pre Columbian Art Research Institute, San Francisco.
1986 The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of the Emergence in Mesoamerica and the American Southwest. *Res: Anthropology and Aesthetics* 29/30:39-81.

1989 The Maize Tamale in Classic Maya Diet, Epigraphy and Art. *American Antiquity* 54(1):31-51.
1992 The Major Gods of Ancient Yucatan. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 32. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1995 The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. In *The Olmec World: Ritual and Rulership*, pp. 83-103. The Art Museum, Princeton University, Princeton.
1996 The Olmec Maize God: The Face of Corn in Formative Mesoamerica. *Res: Anthropology and Aesthetics* 29/30:39-81.
1998 The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple. In *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, edited by Stephen D. Houston, pp. 427-78. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
2000 Lightning Celts and Corn Fetishes: The Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and the American Southwest. In *Olmec Art and Archaeology: Social Complexity in the Formative Period*, edited by John E. Clark and Mary E. Pye, pp. 296-337. National Gallery of Art, Washington, D.C.
2001a The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest. In *The Road to Aztlan: Art From a Mythic Homeland*, edited by Virginia M. Fields and Victor Zamudio-Taylor, pp. 102-23. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
2001b The Classic Maya Gods. In *Maya: Divine Kings of the Forest*, edited by Nikolai Grube, pp. 262-77. Koenemann, Cologne.
2002 La serpiente emplumada en Teotihuacan. *Arqueología Mexicana* 9(53):36- 41.
2003a Ancient and Contemporary Maya Conceptions about the Field and Forest. In *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, edited by Arturo Gómez-Pompa, Michael F. Allen, Scott L. Fedick and Juan J. Jiménez-Moreno, pp. 461-92, Haworth Press, New York.
2003b Maws of Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion. In *Antropología de la eternidad: La muerte en la cultura Maya*, edited by Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa and María Josefa Iglesias Ponce de Leon, pp. 405-442. Sociedad Española de Estudios Mayas y El Centro de la Cultura Maya, Madrid and Mexico, D.F.
2004a Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya. *Res: Anthropology and Aesthetics* 45:69-98.
2004b *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

THOMPSON, J. ERIC S.
1970 *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman.

UMBERGER, EMILY
1987 Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art. *Res: Anthropology and Aesthetics* 13:62-105.

VALDÉS, JUAN ANTONIO
1987 Los mascarones preclásicos de Uaxactun: El caso del Grupo H. In *El primer simposio mundial sobre epigrafía Maya*. Asociación Tikal, Guatemala City.

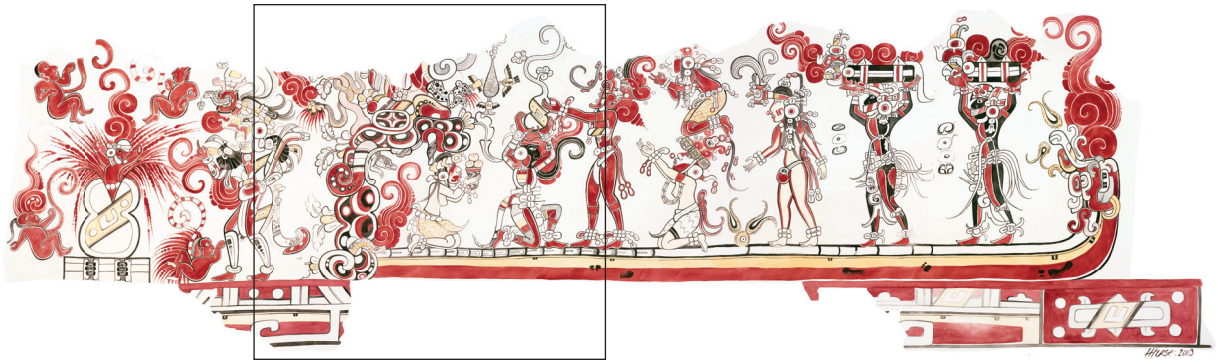
VON WINNING, HASSO
1968 *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*. Harry N. Abrams, New York.

Apéndice de ilustraciones complementarias: Detalles tomados de un dibujo de Heather Hurst

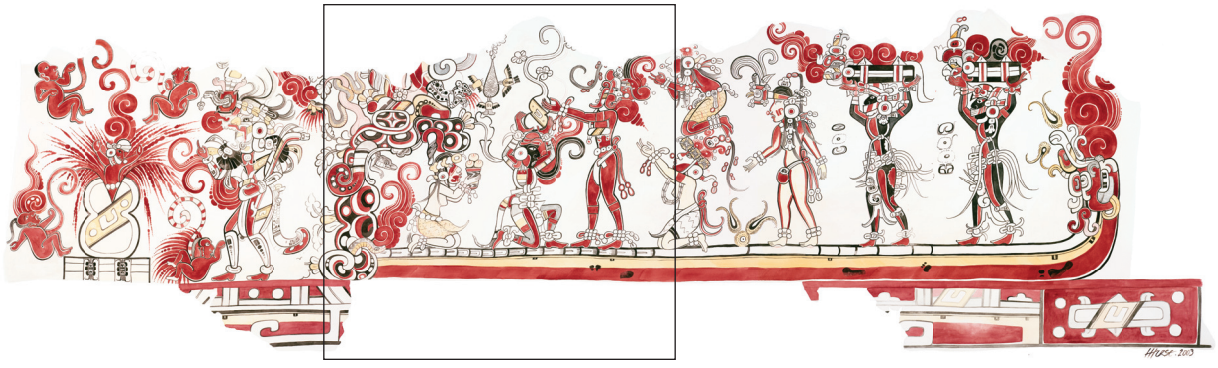




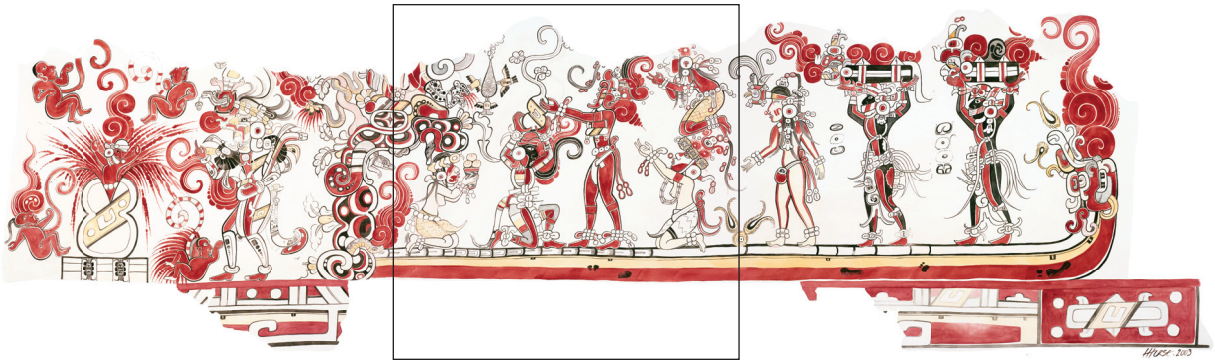




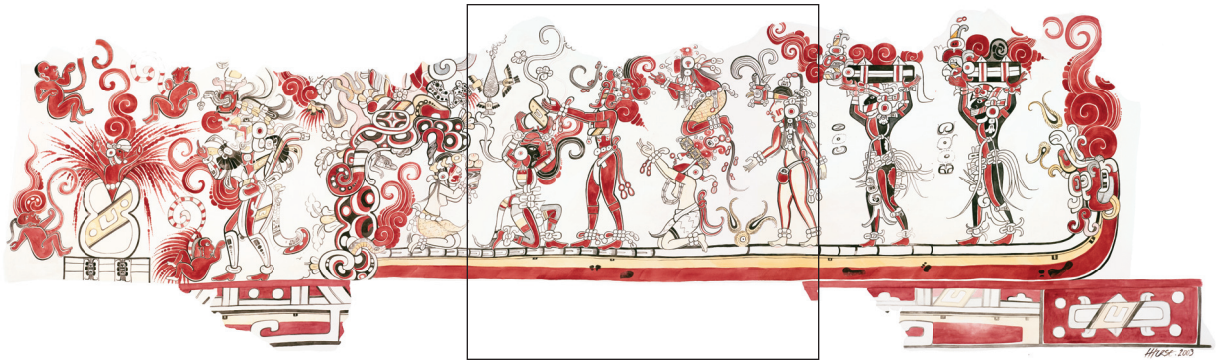




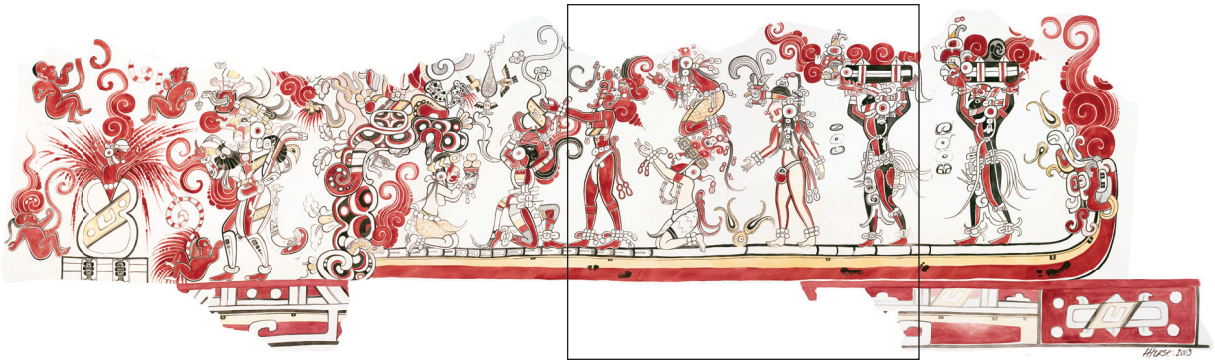




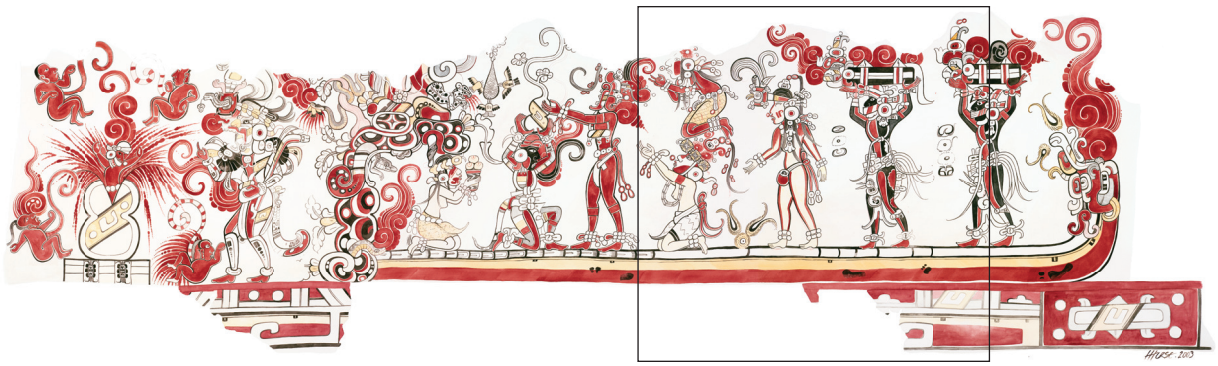















HURST. 2003











