

66

LA EXPRESIÓN DEL DOMINIO EN EL PERIODO FORMATIVO: REFLEXIONES EN TORNO A ALGUNOS MONUMENTOS EMBLEMÁTICOS

Pilar Asensio Ramos
Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE
Arqueología Maya, Iconografía, poder, mitología

ABSTRACT
**DOMINANCE EXPRESSION DURING THE FORMATIVE PERIOD: REFLECTIONS AROUND
SEVERAL EMBLEMATIC MONUMENTS**

Preclassic iconography is notable for its themes and styles. Undoubtedly, and as has been demonstrated by various researchers, some of these themes continued into the Classic period. In this work, I recognize that Preclassic iconography anticipates the transformation of some beings into others, according to the nature of the ritual in which they participate. This is a phenomenon that can be expressed through headdresses, costumes, and allusive paraphernalia to other entities, or from the drama that is recognized in the moment, whether it be a dance, a sacrifice, or other transformation per se. Once these different types of personification are delimited, I will explore the role they played in ritual, as well as their objectives, and if they had, or not, some type of continuity into the Classic Maya era.

INTRODUCCIÓN

De las múltiples formas de violencia a las que debe enfrentarse toda sociedad, dos tienen una especial importancia política y simbólica: la violencia con la que las élites gobernantes imponen su autoridad en el interior de la sociedad, y la violencia que establece las relaciones de poder entre diversas comunidades. El resultado de ambas es una relación de dominio, en el interior de la sociedad o entre comunidades. Esta relación de dominio necesita siempre alguna forma de legitimación. El estudio iconográfico de las sociedades mesoamericanas pone de manifiesto que existen diversos modos de expresar en imágenes la relación entre la violencia que ha generado la relación de poder y las imágenes que simbolizan esa relación de dominio.

La hipótesis que se busca someter a discusión es la de que la representación iconográfica de la relación de sumisión en el periodo Formativo es diferente de la que se conoce posteriormente en el Clásico, especialmente en el Clásico Tardío y Postclásico. Mientras que en el periodo Formativo apenas se encuentran imágenes explícitas de los actos de violencia que ha generado la relación de dominio, en el periodo Clásico Tardío y Postclásico, se ve manifestarse un gran número de escenas en las que se enfatiza el aniquilamiento del enemigo.

No se trata de negar que hubiese violencia en las sociedades del periodo Formativo, pero sí de constatar que la iconografía de este periodo optó por mostrar escenas en las que se consagraba la relación de sumisión sin mostrar la violencia que presumiblemente la generó. Esta diferencia en las tradiciones iconográficas del Formativo frente a la del Clásico Tardío y Postclásico podría estar señalando una tradición diferente en el ámbito de la legitimación política y simbólico-religiosa de las relaciones de poder.

Una historia de la iconografía parecería señalar que este cambio no fue radical, pero sí un proceso constante en el que la iconografía opta de manera cada vez más decidida por la demostración de una violencia aniquiladora del enemigo frente a los orígenes culturales del Formativo en que esta violencia no se explicita.

MARCO HISTÓRICO

Este trabajo se centrará en la segunda mitad del periodo Formativo. A grandes rasgos se puede decir que el Formativo Medio estuvo polarizado por una serie de centros, los más grandes y monumentales en la zona olmeca de la Costa del Golfo, siguiendo el patrón iniciado durante el Formativo Temprano. Pero a partir del Preclásico Tardío se asiste a un abandono de estos grandes pero escasos centros nucleados, y comienzan a surgir un nuevo patrón político en las Tierras Altas y en la Costa del Pacífico, con algunos núcleos nuevos y otros, que antes eran secundarios en creciente expansión. Algunos alcanzan una gran extensión en cuanto a área cubierta y número de monumentos –caso de Kaminaljuyu-, mientras que otros más pequeños, concentraban también una gran cantidad de escultura monumental, terrazas y tallas en la roca, como Izapa o Tak'alik A'baj.

Este panorama sugiere que, durante la primera etapa, hubo un control interno muy fuerte en los sitios olmecas de San Lorenzo, La Venta y Laguna de los Cerros, capaz de generar obras hidráulicas, monumentales y de planificación urbana de gran calibre. Y que, coincidiendo con el abandono de La Venta a finales del Formativo Medio, se abrió una nueva etapa en las relaciones políticas en una zona que abarcaba el corazón olmeca, y su área de expansión cultural y posiblemente comercial a lo largo de las Tierras Altas centrales, el valle de Oaxaca, y la costa y el altiplano de Chiapas y Guatemala. Si se concentra en la zona de la costa del Pacífico y Tierras Altas de Chiapas y Guatemala, se observan núcleos urbanos que posiblemente iniciaron una competencia por el control de las mejores tierras, los accesos al agua (Pool 2000), y a los bienes como la obsidiana, el cacao, y los de tipo más suntuario como el jade o las plumas.

EL ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El estudio iconográfico que se propone va a centrarse en el análisis de dos monumentos emblemáticos de cada periodo, la Estela 3 de La Venta, perteneciente al Formativo Medio, y el Monumento 65 de Kaminaljuyu fechado para el Formativo Tardío, concretamente hacia el 150 AC (Kaplan 1996). En ambos ejemplos el dominio se expresa a través de la definición de la personalidad de cada participante, que se hace representar con una iconografía que define cada personaje por sí mismo y la interrelación entre ellos. Son situaciones en las que se despliega toda una imaginería cargada de significado que persigue epatar, agradar o aniquilar al interlocutor.

LA ESTELA 3 DE LA VENTA (PRECLÁSICO MEDIO)

La Estela 3 de La Venta (Figura 1), representa una escena exenta de violencia, pero en la que se manifiesta el sometimiento de uno de los participantes, en base a la aceptación de los principios que representa su interlocutor. Es un monumento que deja ver un encuentro protocolario. Dos individuos, de igual tamaño, similar regalía, cetros en las manos, se encuentran sobre una plataforma. Nada indica sometimiento, sumisión o violencia, si no fuera por la mutilación intencionada de uno de los rostros, pero que podría ser posterior a la talla del monumento.

Sin embargo, si se analiza la posición relativa de los personajes en la escena, la gesticulación y la iconografía de tocados, cinturones y pectorales, sí que hay posiciones de subordinación y sometimiento. La relación entre el que somete y el sometido se manifiesta a través de los atributos que definen la personalidad de cada uno.

El de la izquierda es de tipo físico Olmeca, de formas redondeadas similares a las de los gobernantes de las cabezas colosales, del gobernante de la Estela 2 (Milbrath 1979, figura 68), o de las figuras que emergen de los altares con la divinidad del maíz infante en brazos, que posiblemente son los encargados de traer al mundo y de cuidar (Taube 2000). La iconografía, en especial la del tocado, pero también la del pectoral y cinturón del personaje “*olmeca*” de la Estela 3, remiten como en el de la Estela 2 al poder que se encuentra en la tierra, en su interior: la lluvia, la planta del maíz, con la divinidad Olmeca del maíz situada en el centro de su diadema.

El individuo de la derecha, en cambio, se presenta llevando sobre su cabeza las insignias del poder del cielo, con las alas, quizá las del águila arpía, que también adornan al individuo que emerge del Altar 4 (Figura 3). El tipo físico del individuo de la Estela 3 es distinto, con un rostro muy anguloso. Tiene una cuenta junto a su nariz que constituye también una novedad en la iconografía Olmeca, y que ha sido interpretada como el símbolo del aliento divino o si se quiere, “*precioso*” del que está imbuido el individuo que la lleva (Taube 2005), y que será un motivo recurrente en el final del Formativo Medio y durante el Formativo Tardío. Está presente en el Monumento 65 de Kaminaljuyu que se analizará a continuación, y con más o menos variantes, a lo largo de todo el Clásico y Postclásico. La alusión al jaguar se completa con la cabeza de este animal en su cinturón, que emplaza la cabeza del jaguar a la altura de una parte muy significativa del cuerpo, el ombligo, la referencia directa a la descendencia.

Así y según una primera lectura, se asiste a la narración del encuentro de dos representantes de lo que pudieron ser los principales dioses o conjunto de divinidades Olmecas, simplificando la “Tierra” y el “Cielo”, y que se ve en muchos monumentos Olmecas tanto de La Venta, como de San Lorenzo o Laguna de los Cerros. Una segunda lectura se dirige a explorar a los dioses o antepasados que flotan sobre la reunión (Figura 2). Ocupa la mitad del monumento, es decir, se les concede igual importancia y, en apariencia son los mismos y expresan el mismo concepto de los que aparecen en la Estela 2, la glorificación del gobernante en base a su descendencia o capacidad de comunicación con las fuerzas que residen en la tierra.

Pero en la Estela 3, junto a las imágenes de seres compuestos Olmecas, se observa a hombres con tocados de jaguares reales, no de los llamados “*were-jaguar*”, y con la cuenta junto a la nariz. Están escorados hacia la derecha, sobre el individuo de nariz aguileña. En el centro del monumento, “*flota*” uno de ellos con la mano y el dedo índice levantado, señal universal de aquel que tiene la razón y el poder para esgrimirlo (Figura 2).

En resumen, bajo una escena de consenso, se deja patente el ascendiente de un concepto que aúna la rapacidad del águila y la depredación del jaguar sobre otro que simboliza la tranquilidad y el orden, simbolizado a través de las bondades que puede ofrecer la tierra, dominada y domesticada por el hombre: el agua en su justa medida y el conocimiento de las técnicas agrícolas. Estos dos principios opuestos, el guerrero frente al partidario de una vida sedentaria, quizás esté reflejando una nueva etapa entre unidades político -geográficas, o bien, quizás incluso entre facciones dentro de una misma entidad política.

Otros monumentos de La Venta, en un marco más ritual podrían estar reflejando este nuevo orden socio-político. Así el Altar 4 (Figura 3) del mismo sitio estaría abundando en el mismo concepto, en contraste con lo que muestra, por ejemplo el Altar 3 del mismo sitio (Figura 4), fechado tentativamente por Milbrath (1979: 48) hacia el 1000 AC, es decir, para el final del Formativo Temprano. Es contemporáneo y está en la línea de los altares más tempranos de San Lorenzo o el Altar 5 de La Venta (Milbrath 1979, Figuras 32 y 33) que aluden a los mitos acerca del nacimiento y cuidado del dios del maíz (Taube 2000). El individuo que surge de la caverna del Altar 3 (De la Fuente, 1984, figura 48a y 48b) lleva el tocado alusivo a todo el complejo relacionado con el mito del maíz que se asocia con el interior de la tierra, mientras que en un lateral (Figura 3), el gesto con el dedo levantado lo hace un

anciano con tocado similar al cuidador del maíz, y lo esgrime en relación al personaje que encarna el poder político, sentado en un trono y a la derecha de la imagen.

En el más tardío Altar 4 de La Venta (Figura 3), que representa la iconografía esquematizada del jaguar en cambio, se enfatiza más la ascendencia de la fuerza ya que de él, emerge un sujeto, un gobernante con toda probabilidad, con un tocado de ave rapaz y que agarra una cuerda que sujeta a otro individuo que levanta su mano y su dedo índice en señal de poseer la razón, pero que se muestra atado, y con la mano que no hace el gesto casi desgajada del brazo (De la Fuente 1984, Figura 49a).

EL MONUMENTO 65 DE KAMINALJUYU (PRECLÁSICO TARDÍO)

Como ejemplo de la narración histórica de la violencia para el Formativo Tardío se ha elegido el Monumento 65 de Kaminaljuyu. Esta gran losa de 290 cm de alto, 200 cm de ancho y 33 cm de grosor, encontrada a 400 m al suroeste de la Acrópolis y a 100 m al sureste del Montículo B-III-1, está tallada por ambas caras. Se concentrarán las interpretaciones en su cara “A” ya que la “B” está muy dañada. Se aprecia (Kaplan 1996: 199 y figura 2) a dos individuos frente a frente, con una columna de glifos entre ambos, al estilo de la Estela 5 de Tak’alik A’baj, y un enano a los pies de la figura de la derecha como en la Estela de Alvarado, también del mismo periodo.

La cara “A” muestra tres registros con escenas de sumisión, pero, aunque se avanza en la expresión explícita de la violencia, el relato iconográfico se resuelve más en una integración de los vencidos, manifestada a través del gesto de la mano que en su aniquilación. En su cara “A” (Figura 5) hay tres escenas ordenadas de arriba abajo. El personaje central en todas ellas está sentado en un trono, lleva un tocado diferente en cada registro, pero sus rasgos físicos, la cuenta junto a su nariz y su actitud de dominio de la situación, con el dedo índice levantado, son muy similares.

ICONOGRAFÍA DEL PODER: LA FIGURA EN EL TRONO

El tipo físico del individuo del trono (Figura 6a) es el que aparece en otros monumentos de Kaminaljuyu, como en la Estela 11 (Figura 6b) y la Estela 21 (Parsons 1986, figura 157) del mismo sitio. De hecho el tocado que lleva en el registro inferior es el mismo, “*comprimido*” que el de la Estela 11, o la placa de jade de Dumbarton Oaks (Coe 1966, figura 7), que son a su vez, el motivo central que aparece en la Estela 25 de Izapa (Figura 6c), un cocodrilo con cola vegetal, una de las representaciones del “*monstruo*” de la Tierra. El tocado del registro superior está muy dañado (Figura 5). Ha sido interpretado por Kaplan (1996: 197) como un prototipo del glifo “serpiente” y su interpretación se remitirá aquí.

Afortunadamente el tocado del señor del registro del medio está muy bien conservado y se aprecia que lleva un signo “*kin*” o sol, con unos adornos (Figura 7a). Este tocado es similar al motivo de las alas que lleva el ser sagrado que combina rasgos de ave con los de serpiente (Kaplan 1999: 427) en el Monumento 63 (Figura 7b) o en el Altar 9 y 10 de Kaminaljuyu. (Figura 7c). Una divinidad que combina rasgos de ave con los de serpientes que pueden surgir de su boca más o menos grandes, y que se ve en objetos portátiles como la placa de jade de Motocintla, Chiapas (Figura 9.a), o en esculturas de bulto redondo como la *Piedra Santa* de Suchitepéquez (Figura 7d).

Una escultura hallada en Arroyo Sonso, el Monumento 1 conocido como “el Elefante” (de la Fuente 1984, figura 52), otro hallado Los Soldados y el Monumento 37 de San Lorenzo, todos de finales del Formativo Temprano, podrían ser los prototipos de esta criatura (Milbrath 1979, figuras 19 y 20). Es una divinidad que presenta rasgos de ave y de serpiente, con esta última se ve en su pico o ensamblada en su imagen, un concepto que también se observa, ligeramente modificado en el Clásico Tardío Maya (ver los vasos K791, y K1211), donde se observan, en la cerámica, distintas aves “*way*” con serpientes al cuello que participan en diferentes rituales colectivos.

En resumen, y volviendo al Monumento 65, puede afirmarse que el personaje que puede esgrimir la legitimidad de su poder, con su gesto y sobre su trono, se identifica en cada registro con un

ser sagrado. A falta de identificar con precisión el tocado del gobernante del registro superior, en el del medio y en el inferior sí que el gobernante lleva las insignias, y posiblemente es, en cada ocasión, un ser sagrado de indudable importancia en Kaminaljuyu y en toda la zona: el pájaro con las serpientes en la boca y el cocodrilo que con sus plantas lo identifican más con una representación de la tierra.

Añadir que esta asimilación entre el señor y la criatura sagrada podría incluir también un cierto concepto de territorialidad, no en el sentido de una unidad político geográfica, si no en el de un espacio sagrado del que ambos son partícipes, básicamente, “*cielo*” y “*tierra*” en los ejemplos del Monumento 65.

ICONOGRAFÍA DEL SOMETIMIENTO

En el Monumento 65 (Figura 5) los cautivos situados a la izquierda están recibiendo una lección de autoridad severa. Los situados a la derecha del trono denotan un sometimiento relativo: comparten los rasgos físicos del señor, pero, aunque tienen sus muñecas enlazadas, conservan sus tocados y orejeras. Puede que sean de la misma descendencia que el señor, pero que pertenecieran a distintas facciones territoriales, y que estas fueran anexionadas previamente. De hecho, el tocado con la garza mirando hacia arriba bien pudiera estar aludiendo a una unidad territorial específica.

El registro superior recoge el resultado de lo que pudo ser una lucha fratricida: todos comparten el tipo físico. El de la derecha, aunque conservando tocado y orejeras, está desnudo, señal de degradación evidente, pero el situado a la izquierda del trono maximiza la humillación; tira de papel en vez de sus orejeras, y desnudez total, y cabellos revueltos, que incluso podría ser sangre brotando de su cabeza con lo que le habrían arrancado la cabellera. Sin embargo, el desenlace del incidente apunta más bien a un escarmiento que a un aniquilamiento del vencido, interpretación que se podría dar al gesto de la mano del vencedor sobre su trono.

En el registro del medio el prisionero de la derecha conserva su taparrabo, mientras que el otro está desnudo. Pero aquí entra un nuevo factor: se ve un tipo físico distinto, más anguloso, con un tocado peculiar y una nariguera. Y este tipo físico con la nariguera está presente en otros monumentos de Kaminaljuyu, como en la Silueta 4 (Parsons 1986, figura 154), o fuera de su área, como el individuo que está en un trono en el lateral de la Estela 5 de Tak'alik A'baj (Guernsey 2006, Figura 5.4.A).

Y el relieve inferior registra sometimiento, pero en un contexto del ritual del Juego de Pelota. El prisionero lleva el cinturón de jugador de pelota. La criatura de su tocado, así como el uso de la nariguera, lo asemejan a la figura mencionada en el párrafo anterior, que está en la Estela 5 de Tak'alik A'baj.

Por otro lado, estas similitudes iconográficas abren la posibilidad de identificar a este señor del trono en otro monumento de Kaminaljuyu que comparte estos dos rasgos iconográficos. Pero además, el individuo representado en la Estela 11- fechada entre el 150 y el 50 AC, es decir, que pudiera ser contemporánea con el Monumento 65, podría estar vestido de jugador de pelota (Parsons 1986: 66) y de guerrero, y la criatura mítica que lleva en su cinturón, es la misma que la del tocado del jugador de pelota vencido en el registro inferior del Monumento 65 (Figura 5).

VIOLENCIA MITOLÓGICA

Si bien hasta ahora se ha centrado en episodios iconográficos en los que la representación de una relación de poder no se hace a través de una iconografía que enfatiza el acto de violencia, ello no significa que en la iconografía de este periodo no haya ejemplos de situaciones de violencia. Lo significativo es que en la gran mayoría de estas imágenes, esta violencia no se sitúa en el plano histórico sino más bien en el plano mitológico.

Y junto a escenas que recogen la misma voluntad de consenso entre opuestos, como se observa en la placa de jade hallada en Motocintla, Chiapas, lugar de paso entre la costa del Pacífico y

los valles del interior (Figura 8a), o en el mural de San Bartolo, Petén (Figura 8b), se conservan otras manifestaciones de violencia, como si el orden que reinase en la tierra fuese el resultado de las guerras que se libran entre seres sobrenaturales, cuya imagen se apropian los gobernantes en sus respectivas iconografías.

Un ejemplo temprano (Formativo Medio) sería el Relieve 4 de Chalcatzingo donde jaguares atacan a hombres (Figura 9). En la misma línea se sitúa la violencia encubierta que acecha a la serena escena del mito del maíz en la pared norte de los Murales de San Bartolo, con mucha probabilidad pertenecientes al Formativo Tardío. Como señalaron Saturno, Taube y Stuart (2005), los jaguares que merodean en la espesura dan rienda suelta a sus instintos predatorios atacando a las pacíficas aves que revolotean en los alrededores (Figura 10).

Estos ejemplos de violencia mitológica pueden tener distintas lecturas, cada una sujeta a su momento histórico, pero todas parecen tener en común una misma concepción: la ferocidad y la imposibilidad de control que representan criaturas de la selva como el jaguar frente a la placidez de la vegetación controlada y domesticada en forma de alimento. En definitiva, la amenaza tensa y constante entre el mundo de la selva –por extensión lo desconocido, el desorden (Taube 2003)-, sobre lo sedentario, lo ordenado y lo contenido. Otra posible interpretación, aunque no contradictoria con la anterior, vendría de la mano de las creencias actuales acerca de los guardianes de las cuevas en las que se conserva el ancestral árbol del maíz (Carlsen y Pretchel 1991), y que se resisten a dejar “escapar” su preciado tesoro y que pase a manos de la humanidad.

En todo caso, una tensión que, sin duda tuvo distintas versiones y matices, muchas de las cuales han llegado hasta el presente en forma de narrativa oral, y que se pueden ver en una de sus versiones en el Clásico Tardío Maya en el conjunto de cerámicas código conocidas como de la “confrontación” por los primeros en identificarlas (Robicsek y Hales 1981, vasos 92 a 106).

CONCLUSIONES

En definitiva, el análisis iconográfico muestra una representación de la relación de poder en el periodo Formativo en la que se enfatiza, no tanto el acto de violencia y la derrota que ha generado esa situación de dominio, sino que más bien se eluden las escenas de violencia y se concentra en mostrar la creación de un nuevo orden en el que el derrotado asume y se integra en la unidad del vencedor. Esta imaginaria, y sobre todo, esta concepción del poder irán cediendo ante una narrativa iconográfica que enfatiza cada vez más escenas de violencia, lo que parecería apuntar a un mensaje político en el que ya no prima tanto la integración del derrotado como la lección de escarmiento ante el rebelde o el enemigo.

REFERENCIAS

Carlsen, Martin y Pretchel

1991 The Flowering of the Dead: an Interpretation of Highland Maya Culture. *Man*. 26:23-42.

Coe, Michael D.

1966 *An Early Stone Pectoral from Southern Mexico*. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, number one. Dumbarton Oaks. Washington DC.

De la Fuente, Beatriz

1984 *Los hombres de piedra*. UNAM, México.

Guernsey, Julia

2006 *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. Austin. University of Texas Press.

Kaplan, Jonathan

- 1996 El Monumento 65 de Kaminaljuyu y su ilustración de ritos dinásticos de gobierno del Preclásico Tardío. En *IX Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala, 1995* (editado por J. P. Laporte y H. Escobedo), pp. 197-204. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

- 1999 Rulership and Ideology at Late Preclassic Kaminaljuyu: a Comparative Study. Tesis de Doctorado. Yale University.

Milbrath, Susan

- 1979 *A Study of Olmec Sculptural Chronology*. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, number 23. Dumbarton Oaks. Washington DC.

Parsons, Lee A.

- 1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, number 28. Dumbarton Oaks. Washington DC.

Pool, Christopher A.

- 2000 From Olmec to Epi-Olmec at Tres Zapotes, Veracruz, México. En *Olmec art and archaeology in Mesoamerica* (editado por J. E. Clark y M. E. Pye), pp. 137-153. National Gallery of Art, Washington DC.

Robicsek, Francis y Donald Hales

- 1981 *The Maya Book of the Death*. Charlottesville. University of Virginia Art Museum.

Saturno, William, Karl Taube, David Stuart y Heather Hurst

- 2005 The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall. *Ancient Mesoamerica*. No. 7. Center for Ancient American Studies, Barnardville, NC.

Taube, Karl A.

- 2000 Lightning Celts and Corn Fetishes: The Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and American Southwest. En *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica* (editado por J. E. Clark y M. E. Pye), pp. 297- 337. National Gallery of Art, Washington DC. Yale University Press.
- 2003 Ancient and Contemporary Maya Conceptions about Fields and Forest. En *The Lowland Maya Area, Three Millennia at the Human-wild land Interface* (editado por A. Gómez Pompa y Fedick). Binghamton NY: Food Products Press.
- 2005 Symbolism of the Jade in Classic Maya Region. *Ancient Mesoamerica* 16(10):23-50. Cambridge University Press.

Taube, Karl y William Saturno

- 2008 Los murales de San Bartolo: Desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica. En *Olmeca: balance y perspectivas: memoria de la primera mesa redonda* (editado por M. T. Uriarte y R. B. González Lauck). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, D.F y Universidad Brigham Young, Utah.

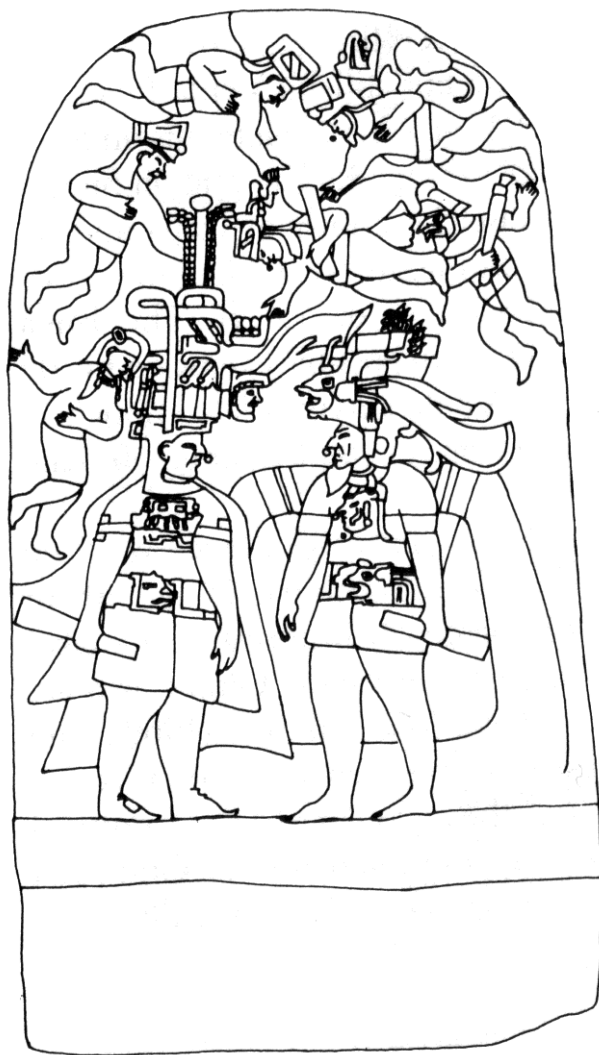


Figura 1 Estela 3 de La Venta.

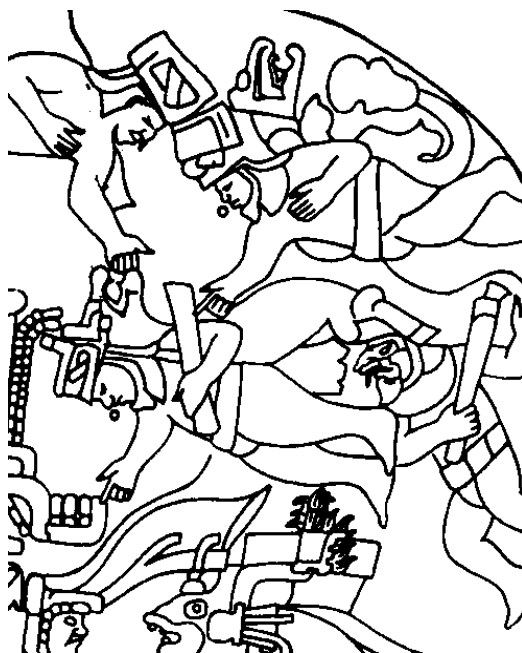


Figura 2 Parte superior de la Estela 3 de La Venta, detalle.

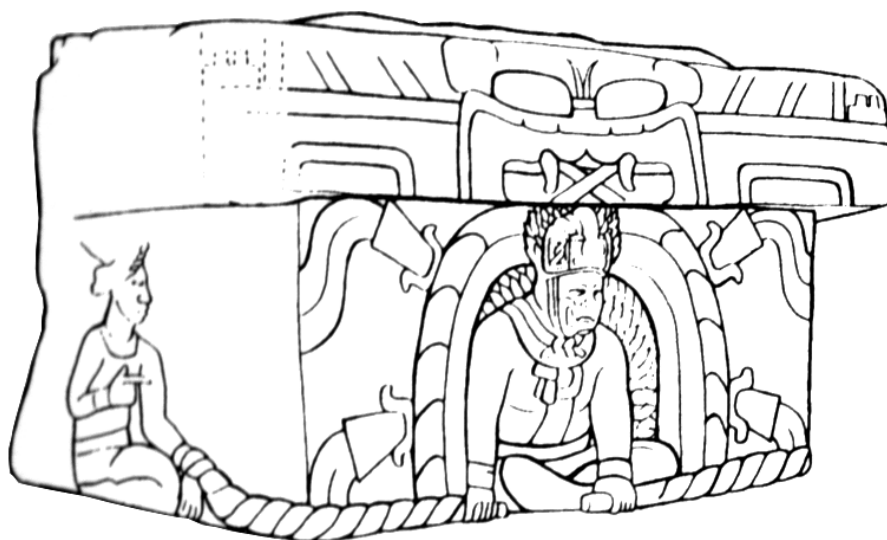


Figura 3 Altar 4 de La Venta.



Figura 4 Altar 3 de La Venta.

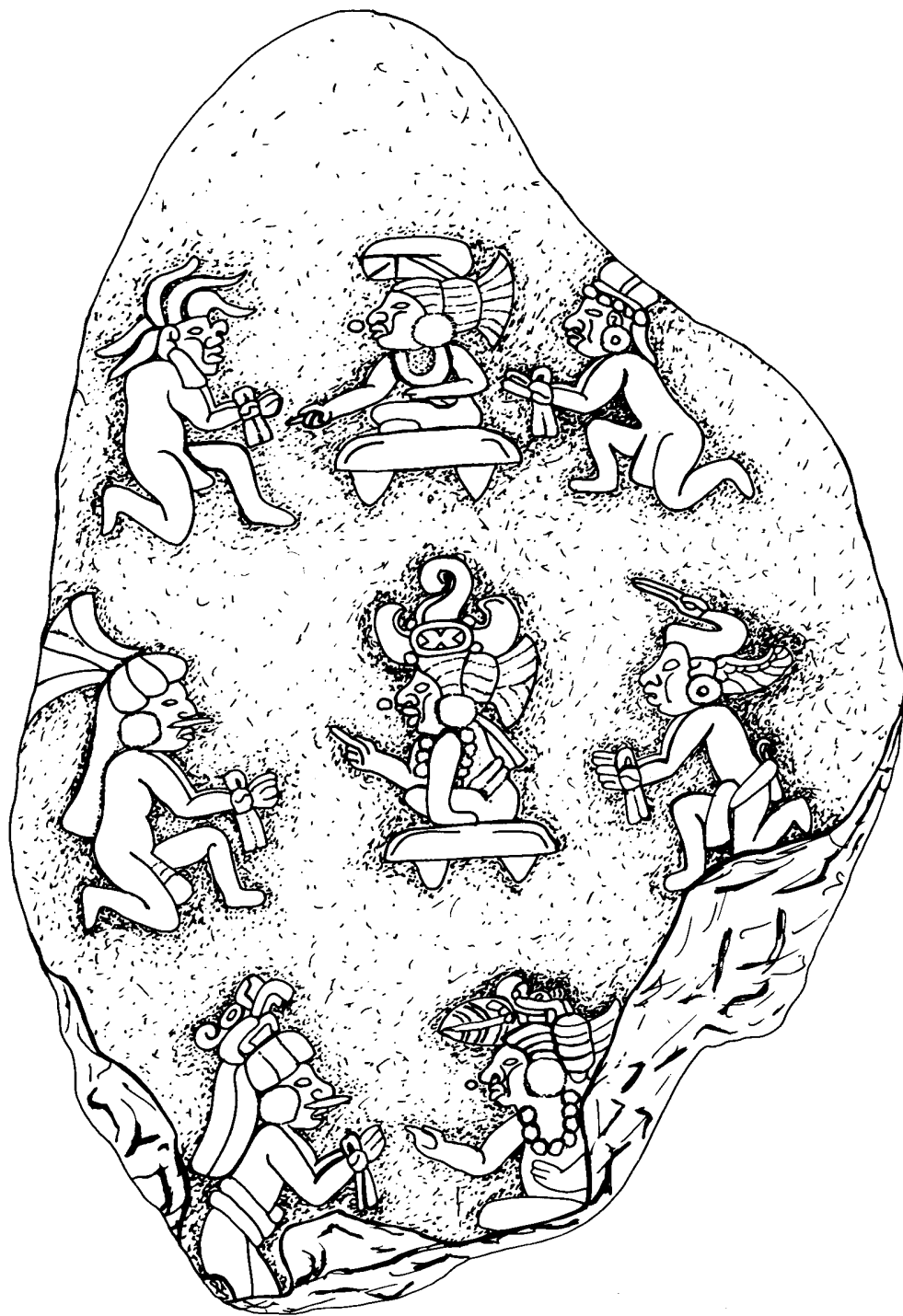


Figura 5 Monumento 65 de Kaminaljuyú, cara "A".



Figura 6 Rostros y tocados. A. El gobernante del registro inferior del Monumento 65; B. Estela 11 de Kaminaljuyu; C. Estela 25 de Izapa.

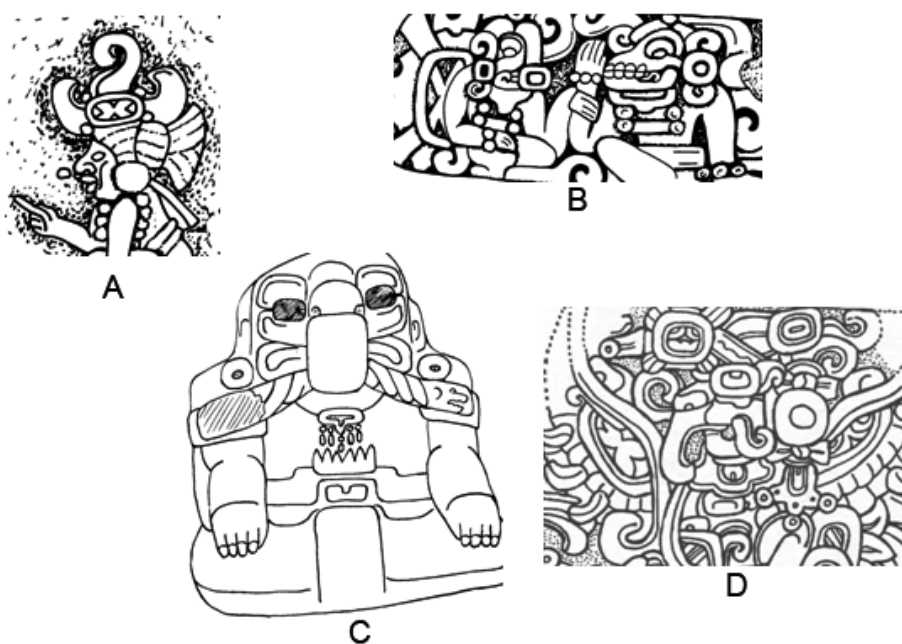


Figura 7 El ser sagrado con rasgos de ave y serpiente. A. El gobernante del registro medio del Monumento 65; B. Monumento 63 de Kaminaljuyu; C. Altar 10 de Kaminaljuyu; D. La *Piedra Santa* de Palo Gordo, Suchitepéquez.

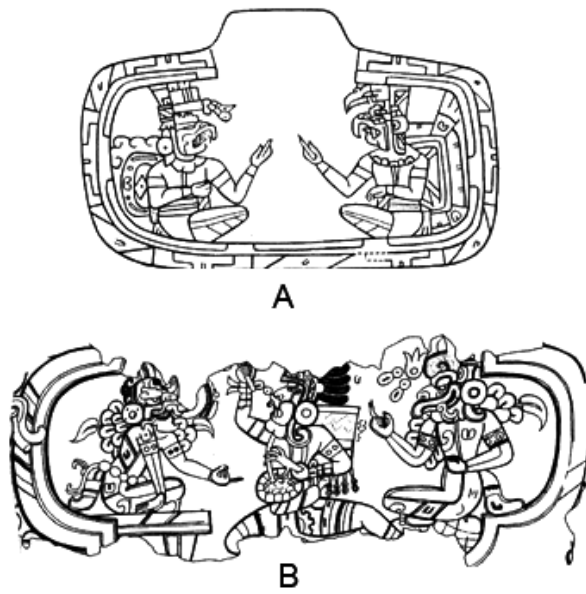


Figura 8 La “entente” mitológica. A. Placa de Motocintla; B. Fragmento de los murales de San Bartolo.

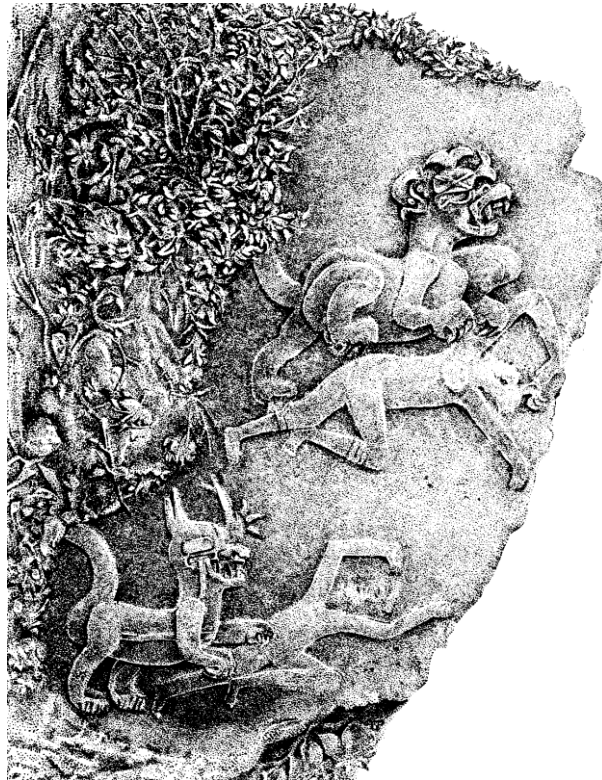


Figura 9 Relieve 4 de Chalcatzingo.



Figura 10 Fragmento del mural de la pared norte de la Estructura 1 de San Bartolo.