

Las espléndidas y bien conservadas pinturas murales del edificio Pinturas Sub-1 del sitio de San Bartolo, prometen ser uno de los hallazgos arqueológicos más significativos en la región maya. Las pinturas muestran un retrato detallado de los mitos mayas de la creación, y constituyen uno de los programas artísticos más desarrollados que se consagraron a la mitología nativa entre los pueblos prehispánicos del Nuevo Mundo. Además, cabe agregar que estos murales tienen una antigüedad excepcional, fechados para el primer siglo antes de Cristo. Es importante que el lector tenga presente que la descripción del mural se hará de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

La mitad sur del muro oeste representa la erección de cinco árboles de la vida en un contexto de ofrendas de sacrificio, incluyendo desangramiento ritual. El ofrecimiento de la sangre hacia las cuatro direcciones retoma la creación de la escena de la página 1 del código Fejervary-Mayer, del posclásico Tardío, que exhibe cuatro árboles de la vida y el cuerpo desmembrado sangrante de Tezcatlipoca, evocando las esquinas del cosmos. En el mural de la pared oeste, los personajes se perforan sus falos con ramas puntiagudas ante los cuatro árboles. A pesar de que la porción superior de la figura 1 esta ausente, el personaje tiene manchas prominentes en su cuerpo, mientras que las otras tres figuras despliegan grandes manchas en sus mejillas. Estos cuatro hombres jóvenes son aspectos cuatripartitos de los héroes gemelos conocidos como Hunahpú en el Popol Vuh y Hun Ajaw en los textos mayas clásicos. En la escritura clásica maya éste dios aparece comúnmente como una forma personificada del día Ajaw, que significa “dios” o “rey” en idiomas mayas. En los textos mayas clásicos y en la iconografía, Hun Ajaw también puede ser identificado por una banda en la cabeza de color blanco, que ostenta una franja roja a través de la frente, un dispositivo que puede ser visto en una de las figuras mejor conservadas de los jóvenes.

La banda de color rojo y blanco en la cabeza está parcialmente oscurecida por las prominentes joyas del dios Bufón, símbolo de realeza, así como otra banda elaborada en la cabeza, que se extien-

de alrededor del tocado y la barbilla, así como la parte trasera de la cabeza y la frente. Aparentemente los cuatro llevaban este tipo de ornamento en la cabeza. Esta banda de tela anudada denotaba un estatus alto durante el preclásico tardío. Los héroes gemelos portan el tocado anudado en la estela 25 de Izapa, que exhibe las formas del preclásico tardío de Vucub Caquix y Hunahpu. Ejemplos contemporáneos de esta misma banda en la cabeza de la realeza aparecen en muchas de las lajas de conquista del Montículo J de Monte Albán, monumentos que exhiben dioses Zapotecas derrotados debajo de los signos toponímicos de sus comunidades.

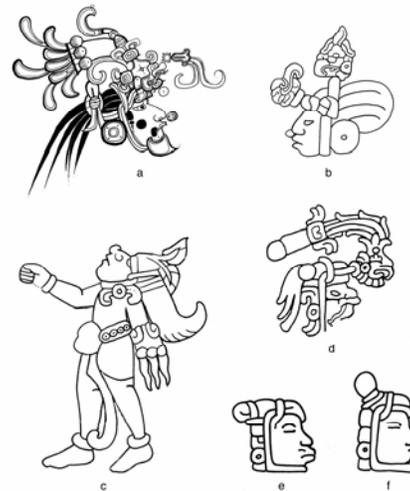


Figura 1. Ejemplos de la banda enrollada en la cabeza en el arte mesoamericano temprano. (a) Figura Ajaw llevando la banda enrollada, en el mural oeste de San Bartolo. Detalle por Heather Hurst. (b) Gobernante maya clásico temprano con banda enrollada con dos joyas del dios Bufón, detalle de concha tallada de Dzibanche. En *Arqueología Mexicana* 2004: 69. (c) Forma preclásica tardía de Hunahpu con banda. Obsérvese un brazo faltante. Izapa estela 25. En Norman 1973: fig. 41-2. (d) Dios del maíz del preclásico tardío con banda en la cabeza. Kaminaljuyu, estela 20. En Parsons 1986: fig. 143. (e-f) Cabezas de dioses zapotecas conquistados con bandas enrolladas en las cabezas. Detalles de las lajas de conquista del Montículo J, Monte Albán. En Caso 1947: fig. 53-54.

En el corpus provisto por Alfonso Caso (1947:85-89), no menos de nueve dioses llevan la banda enrollada en la cabeza.

En el pensamiento maya tradicional, el mundo tiene cuatro lados, y los cuatro árboles de las esquinas del mundo denotan el espacio construido socialmente de líneas rectas como en una casa o milpa, en contraste con el crecimiento caótico y los senderos serpenteantes de la floresta salvaje (ver Taube 2003a). La creación de este ordenamiento del mundo es el resultado de un sacrificio convenido con esfuerzo y trabajo. En una vena similar, las comunidades se consideran comúnmente como de cuatro lados, debido a su usual forma irregular (ibid: 462-5). Ángel García Zambrano (1994:219) observa que en la Mesamérica colonial, el evento político de establecer comunidades era expresado a través del acto cosmogónico de crear las cuatro direcciones y el centro del mundo. De acuerdo a Michael Coe (1965) la bien conocida celebración del año nuevo maya yucateco del período de contacto concierne a la rotación anual de una autoridad religiosa y política a través de los cuatro guardianes de una comunidad, cada uno identificado con una dirección del mundo. Con el cambio de poder político de una dirección hacia otra en una comunidad dada, las celebraciones mayas del año nuevo constituían un retorno de la creación, incluyendo el arreglo o la ubicación de los árboles del mundo direccionales y el centro (Taube 1988c). Las páginas del año nuevo del código de Dresden ilustran la erección original de los árboles del mundo y las esquinas del cosmos.

Para los antiguos mayas, la relación de autoridad y gobierno para las cuatro direcciones no estaba limitada únicamente a la comunidad sino que se extendía a los dominios políticos y territoriales mayores. Una obligación básica de los reyes mayas era incrementar sus dominios de forma similar a las formas antiguas del Hunahpu quiché, extendiéndose a las cuatro direcciones, en el mural de la pared oeste. Dennis Tedlock (2003:181, 331), apunta que de acuerdo al título colonial de Totonicapán, el rey quiché Quik'ab lanzó una serie de expediciones que fueron concebidas a partir de un tema cosmológico. Otro documento colonial de Totonicapán, el Título de Yax, provee otra relación reveladora de gobernantes relacionados con un arreglo de árboles del mundo. El pasaje inicial del texto menciona cinco dioses históricos, Quik'ab [K'i'q'ab'], Majucotaj, Yewi Balam, Balam Ak'ab y Nima Yax que estaban aún presentes al tiempo de la creación: "Ellos eran realmente los señores desde el principio. En verdad, desde la fundación de los árboles y piedras eran los señores" (Carmak y Mondloch 1989:76). Mediante el nombramiento de la forma personificada de reyes o Ajaw, antes de los cuatro árboles del mundo, los artistas del preclásico tardío de San Bartolo ya exhibían los reinados como una institución antigua, a pesar de ir hacia atrás en el tiempo de la creación.

Tres de las cuatro figuras ajaw aparecen como pescadores o cazadores presentando su presa sobre el fuego como ofrendas de sacrificio hacia los árboles del mundo. Todas las criaturas sacrificadas están en posición supina sobre soportes tripodes con pectorales humeantes en sus abdomenes. A la espalda del primer personaje se observa una aleta y parte del cuerpo de un pez que gotea sangre negra de una herida que puede ser observada en su parte trasera, con un pez grande en el plato de ofrendas antes o enfrente del árbol. El segundo cazador lleva un venado, y la misma criatura que es ofrecida ante su árbol. Un par de pájaros pegados a su bolsa tejida identifican al tercer personaje como un cazador de pájaros. Finalmente esta la última figura parada enfrente de su árbol. En vez de sacrificio animal, la base de este cuarto árbol está cubierta con botones amarillos exhalando aroma. El mismo botón se observa en la serpiente emplumada del mural de la pared norte (Saturno y Taube 2004). Se ha mencionado que los árboles del mundo aparecen también las páginas del año nuevo del código de Dresden del Posclásico Tardío. Frente a tres de estos árboles, en las páginas 26 a 28 están las mismas ofrendas animales colocadas en cuencos: un pavo, un pez y la cadera de un venado. Sin embargo en el caso del árbol del este en la página 25 hay un incensario en vez de una ofrenda animal. El incensario corresponde cercanamente a las flores aromáticas que aparecen en el cuarto árbol de San Bartolo. Aunque no están presentados en el mismo orden las ofrendas y árboles del mundo en las páginas del año nuevo de Dresden son notablemente similares a la serie de San Bartolo. Un gran pájaro mítico sosteniendo una serpiente bicéfala en su pico está encaramado en cada uno de los cuatro árboles del mundo. Esta criatura constituye una forma temprana de Vucub Caquix, el pájaro monstruo derrotado por los héroes gemelos. También el arte del preclásico tardío y el clásico contienen escenas explícitas de la batalla mítica entre los héroes gemelos y el ave monstruo. Los cuatro ajaws en la secuencia mostrada en San Bartolo, no muestran antagonismo sino que presentan ofrendas en frente de cada pájaro y árbol del mundo. El cuarto árbol corresponde más cercanamente al árbol frutal en el cual el Vucub Caquix del período preclásico tardío y clásico está encaramado. Aunque en el Popol Vuh del siglo XVI, es un nance, la fruta grande, redondeada y de hojas pintadas identifica la planta del período preclásico tardío y clásico como el árbol de calabaza (*Crescentia* spp.).

Hacia el norte del cuarto árbol, otra figura tiene la representación del dios pájaro principal. En vista de sus atributos virtualmente idénticos es ciertamente el mismo pájaro en el árbol de calabaza, que en este caso desciende del cielo hacia sus ramas arbóreas. En forma similar, la Estela 2 de

Izapa muestra el pájaro que se arroja hacia su árbol de calabaza.

Debajo del pájaro descendiente y la banda celestial esta otra figura interesante, con pico de pato, danzando y cantando acompañada por tres pájaros cantores. Las proporciones físicas de este ser son similares a la estatuilla de Tuxtla fechada a mediados del siglo II a.C. Ambos seres con forma de pato, son probablemente formas tempranas del dios del viento azteca Ehecatl-Quetzalcoatl, que usualmente lleva una máscara con un pico de pato. Un escalón tallado de la estructura 33 del Clásico Tardío de Yaxchilán, epigráficamente denota a un ser con pico de pato como un IK' K'UH o "dios del viento" y en el arte Clásico esta deidad puede desplegar alas con el signo Ik' como marcas en el cuerpo (ver Taube 2004b:173). En Mesoamérica los vientos de verano que traen la lluvia entran del este y es bastante posible que este cuarto árbol denote esta dirección.

Junto con los cuatro árboles del mundo con las figuras de héroes gemelos y pájaros míticos, hay un quinto árbol acompañado por el dios del maíz. Este quinto árbol probablemente denota el centro del mundo rodeado por otros árboles direccionales. Entre los olmecas, los mayas clásicos y los aztecas, las deidades del maíz estaban cercanamente identificadas con el *axis mundi* (Taube 2000).

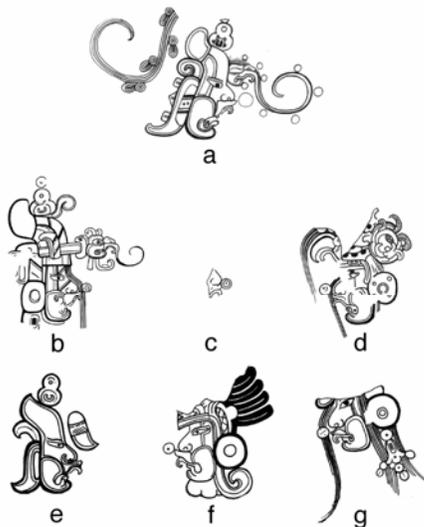


Figura 2. Ejemplos del dios del maíz en los murales de San Bartolo. (a) Dios del maíz del mural norte de Pinturas Sub-1. (b) Dios del maíz antes del árbol del mundo o árbol terrestre, muro oeste Figura 11. (c) Dios del maíz como un dios ascendente sobre el andamio, muro oeste, Figura P12. (d) Dios del maíz aviar presentando el dios Bufón foliado, Figura P12, muro oeste, Figura P13. (e) Dios del maíz infante del muro oeste, Figura P15. (f) Dios del maíz danzante, muro oeste, Figura P18. (g) Dios del maíz acuático, muro oeste, Figura P21.

Para la serie de árboles direccionales que aparecen en las páginas 49 a 53 del código Borgia del Posclásico Tardío, el quinto árbol, central, es una planta de maíz.

En la mitad norte del mural oeste, las escenas centrales están flanqueadas por dos escenas de ascensión real sobre andamios, los dos ejemplos más detallados conocidos para esta fecha tan temprana. Los conocidos nichos en las estelas 6, 11, 14 y 25 del período clásico en Piedras Negras, son retratos frontales de andamios usados en los ritos de sacrificio humano y de ascensión real (Taube 1988). En el andamio situado más al sur hay una tira o tela marcada con una huella humana, que cuelga de la plataforma, un rasgo también presente en los cuatro andamios de ascensión en Piedras Negras (ibid: 345). Cada una de las estructuras de San Bartolo tiene en la parte trasera un jaguar amarrado a un árbol y esas criaturas podrían corresponder a víctimas humanas en los eventos de ascensión en los andamios del Clásico Tardío.

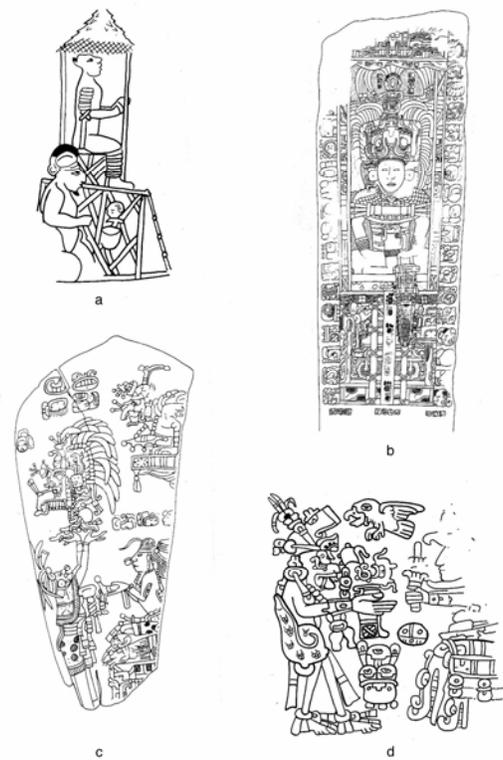


Figura 3. Ejemplos de dioses mayas antiguos en andamios y escenas de entronización. (a) Víctimas humanas atadas al andamio, detalle de vasijas del periodo clásico. Taube 1988:fig 12.11. (b) Estela 6 de Piedras Negras. Stuart y Graham 2003:36. (c) Escena clásica de ascensión supranatural. Taube 1987: fig 6b. (d) Dios ascendente del K'atun 7 Ajaw recibiendo el tocado del dios bufón, código de París, pagina 6.

Los dos individuos ascendentes sentados sobre los andamios de la pared oeste, se confrontan resaltando la escena central concerniente al ciclo mítico del dios del maíz. Schele y Miller (1986:

119-120), observaron que una placa incisa en la colección de Dumbarton Oaks despliega un texto del Preclásico Tardío con un verbo “asentarse” referido a una ascensión real. El estilo y el contenido iconográfico de la figura real que acompaña este texto, despliegan muchas similitudes con las figuras contemporáneas de San Bartolo. Para la escena del andamio en la pared oeste, el gobernante ascendiente se sienta sobre una piel de jaguar mientras recibe una joya de realeza de un segundo individuo. Esta figura acompañante es claramente el dios del maíz. La mayor parte de la cabeza del dios sentado esta ausente, pero su perfil, incluyendo su labio superior extendido, indica que es probablemente también el dios del maíz. La figura se muestra como aspecto de ave del dios del maíz. Lleva un tocado de pájaro, alas y una cola. El dios ave del maíz ofrece el dios bufón, símbolo de realeza, a la deidad ascendente. En la placa incisa de Dumbarton Oaks, el dios ascendente lleva un accesorio sobre su cabeza, y otro ejemplo es portado por el gobernante de Kaminaljuyu en la estela 11 (Schele y Miller 1986:119).

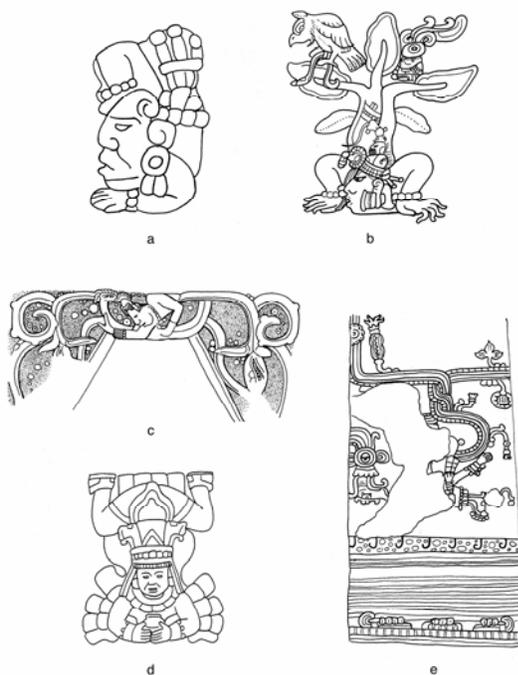


Figura 4. Dios del maíz maya en posición de contorsionismo y posición acuática. (a) Jade del clásico temprano mostrando al dios del maíz en posición contorsionada. En Bliss 1957: figura 64. (b) Dios del maíz en posición contorsionada como árbol del mundo. En Kerr 2000:927. (c) Dios acuático del maíz. Nótese el maíz y motivos de agua. Escultura en estuco en el palacio de Palenque. En Maudslay 1889-1902, IV: figura 97. (d-e) Dios del maíz aviar en posición acuática, escultura en estuco sobre el dintel de la puerta y pintura sobre columna, estructura 16 de Tulum. En Miller 1982: figura 37.

La escena del andamio mas al norte en la pared oeste está mejor conservada, y muestra una figura subsidiaria presentando un traje real a la figura ascendiente. En contraste con el par de deida-

des que aparecen en la escena de sucesión mas al sur, las figuras aparentan ser muy humanas y esta escena puede mostrar no una escena mítica, sino un evento histórico. El glifo final en el texto acompañante es claramente el glifo ajaw, pero podría ser un título correspondiente a un dios o a un rey actual. Con esta cinta en la barbilla en la pieza del dios bufón trilobular y elementos colgados de la banda en su frente, este tocado es muy similar al utilizado por el dios ascendente que aparece en la placa de Dumbarton Oaks (ver Schele y Miller 1986:119). Con ambos elementos del atuendo foliado del dios bufón en el tocado real, la figura de Dumbarton Oaks es esencialmente un conjunto de símbolos de los dioses ascendentes que aparecen en las escenas de los andamios de San Bartolo.

De la figura aviar del dios del maíz, parcialmente reconstruida, hay más o menos 20 cm del mural faltante hasta la siguiente serie de figuras que conciernen a la mitología del dios del maíz y su relación dinámica con la tierra, mostrada como una gran tortuga. En la orilla sur de esta escena compleja se puede discernir una pierna humana en el centro superior, la única porción de la figura que queda en la pared. Estos personajes presentan una escena importante del dios del maíz infante, mecido en los brazos de otro individuo parado de rodillas en el agua. En muchas regiones de la antigua y contemporánea Mesoamérica hay un aspecto infante del maíz relacionado al concepto diminutivo de la semilla del cual el maíz crece (Taube 2004b: 90-93).

A la derecha de las figura hay una tortuga masiva con pico encorvado y cuerpo con forma de caverna cuatripartita. Esta tortuga denota la suave tierra redondeada flotando en el mar primordial, una metáfora ampliamente difundida entre los mayas antiguos (Taube 1988a). Los individuos están sentados en torno a ambos lados de la cueva tortuga. Mientras que la figura del lado sur es Chaak, la figura norte es el dios terrestre del agua que aparece en la epigrafía maya clásica como la forma personificada del período tun de 360 días, así como el numeral 13 (Taube 1992). Cada figura tiene un brazo flexionado o extendido hacia un entusiasta dios del maíz danzante tocando un tambor de concha de tortuga con una pierna y garra de pájaro, una versión temprana de un episodio mayor de la creación mitológica maya clásica, el dios del maíz danzante saliendo de la tortuga terrestre (Taube 1993: 66).

En el lado norte de la tortuga terrestre, opuesta al dios bebé del maíz, está otra figura, el dios del maíz en posición de estar buceando con sus piernas sobre su cabeza. Esta figura hace ver la posición contorsionista comúnmente adoptada por el dios del maíz del período Clásico y el reptil del árbol del mundo, una posición que alude a estos

individuos como el *axis mundi* que crece del inframundo hacia el cielo (Taube 2003a:461; Figura 26.2). En el caso de este personaje, sin embargo, el dios del maíz no se sostiene a sí mismo en la tierra, sino que cae del cielo con sus brazos extendidos. Directamente debajo del dios del maíz hay una banda de agua vertical negra, ondulante. Esta escena probablemente se refiere a la muerte del dios del maíz, como una expresión de la muerte maya clásica *och ha*, que quiere decir “entra al agua”. También es raro encontrar al dios de maíz acuático, tal como ocurre en el arte maya clásico, en una bóveda que da a unas cámaras interiores del palacio de Palenque. Esta muestra al dios del maíz con orejas de maíz y motivos de agua en espiral. Sin embargo, algunos de los más claros ejemplos del dios del maíz acuático ocurren en el periodo postclásico tardío.

La cámara interior de la estructura 16 de Tulum muestra a un dios acuático sobre el acceso, al igual que la bóveda del Clásico Tardío de Palenque. Directamente abajo existe una columna del pasadizo con un mural que muestra al dios del maíz cayendo al agua, claramente una muestra del *och ha*. Mostrado de perfil, el dios del maíz cae en las sinuosidades de una serpiente. El tema es casi idéntico a la escena del muro oeste, a pesar del hecho de que este muro fue pintado 1,500 años antes.

El muro oeste muestra uno de los temas más significativos de la creación y realeza conocido para el periodo preclásico maya. Las primeras 10 figuras (de izquierda a derecha) conciernen el

arreglo de los árboles direccionales por cuatro aspectos del ajaw, la personificación de realeza. La ubicación de este ser hacia las cuatro direcciones concierne una obligación básica de reyes, el establecimiento y mantenimiento de un territorio, agregando a esto, el acto doloroso de perforación de pene, que denota a este acto como de esfuerzo y sacrificio, ya sea en términos personales como el cuerpo del gobernante o en un sentido social más amplio como el rol humano en la guerra y el conflicto.

La siguiente porción del muro oeste muestra los ciclos míticos del dios del maíz pero otra vez con referencias no ambiguas de realeza. La porción central está flanqueada por dos escenas de coronación real sobre los andamios, el primer personaje recibiendo el dios bufón trifoliado y el otro un tocado real con el dios Bufón Trifoliado. Este podría ser un individuo histórico. La relación del dios del maíz con la realeza probablemente concierne a la identificación ampliamente difundida de un gobernante con el maíz, no solo como una personificación del *axis mundi* sino como un proveedor de estabilidad económica y poder. La porción central concierne a tres episodios épicos, el pájaro del dios de maíz acuático, su muerte y su emergencia de la tortuga terrestre, todos los cuales aparecen en la iconografía maya del Preclásico Tardío. Estas escenas también ilustran el ciclo de la vida humana en la tierra, nuestro nacimiento, muerte y resurrección, el último acompañado por danza y música, por medio de las cuales todavía ahora contactan los mayas a sus ancestros.

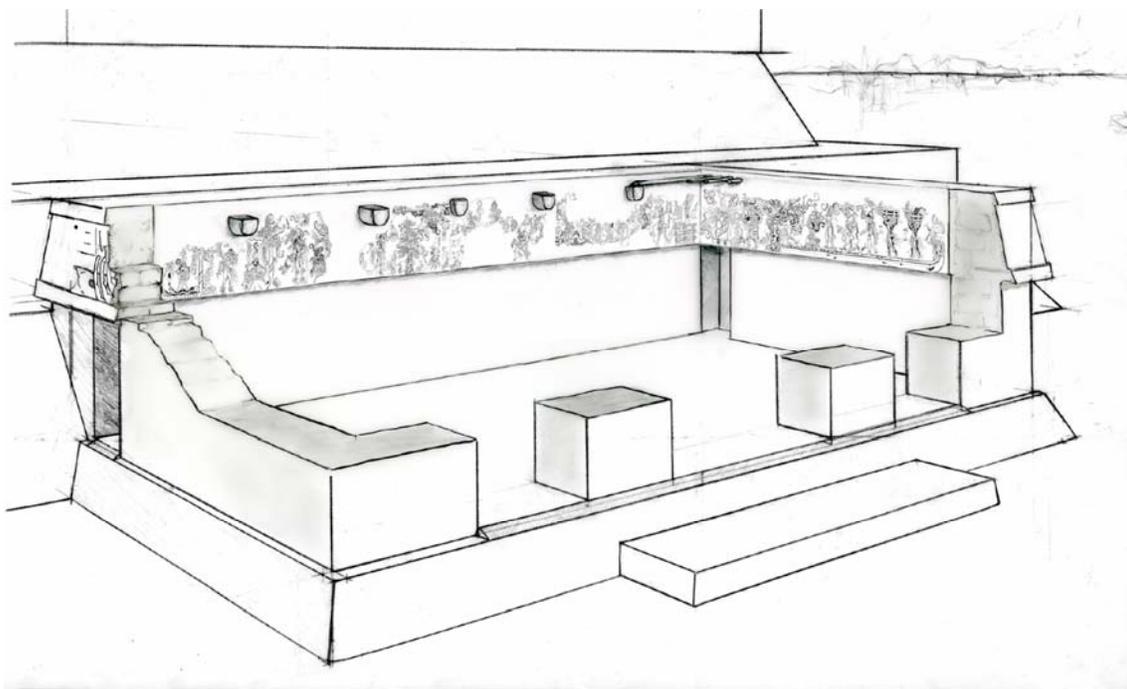


Figura 5. Reconstrucción de la Cámara de Pinturas Sub-1 con el Muro Oeste.



Figura 6. Fragmento del muro oeste con escenas de sacrificio.

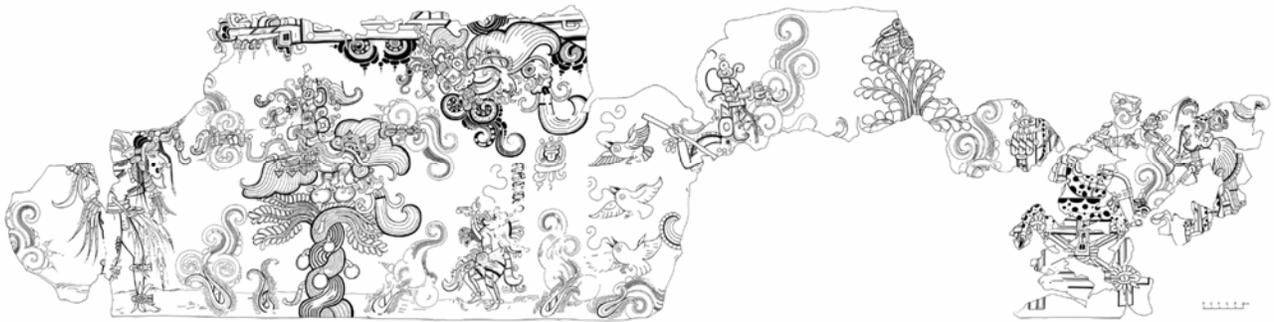


Figura 7. Fragmento del muro oeste con escenas de sacrificio y escenas míticas del dios del maíz.

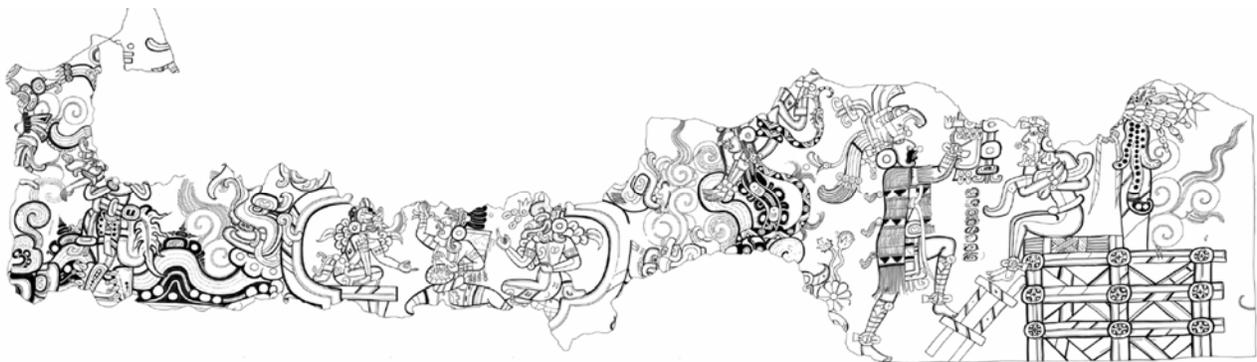


Figura 8. Fragmento del muro oeste con escenas míticas del dios del maíz.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Carmack, Robert M. and James Mondloch
 1989 *El Título de Yax y otros documento Quiches de Totonicapán, Guatemala*. Universidad Nacional Autónoma de México, México City.
- Caso, Alfonso
 1947 Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Alban, *Obras completas de Miguel Othon de Mendizabal*, vol. 1: 113-44, Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, México City.
- Coe, Michael D.
 1965 A Model of Ancient Community Structure in the Maya Lowlands. *Southwestern Journal of Anthropology* 21(2): 97-114.
- Garcia-Zambrano, Angel
 1994 Early Colonial Evidence of Pre-Columbian Rituals of Foundation. In *Seventh Palenque Round Table, 1989*, Virginia Fields, vol. ed.: 217-227. The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- Saturno, William and Karl Taube
 2004 Hallazgo: Las excepcionales pinturas de San Bartolo, Guatemala. *Arqueología Mexicana* 11(66): 34-35.
- Taube, Karl A.
 1988a A Prehispanic Maya Katun Wheel, *Journal of Anthropological Research*, 44(2): 183-203.
- 1988b A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice, in *Maya Iconography*, Elizabeth P. Benson and Gillett G. Griffin, eds.: 330-351. Princeton University Press, Princeton, N.J.
- 1988c *The Ancient Yucatec New Year Festival: The Liminal Period in Maya Ritual and Cosmology*. Doctoral dissertation, Department of Anthropology, Yale University, New Haven
- 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*, John E. Clark and Mary Pye, eds.: 297-337. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 2003a Ancient and Contemporary Maya Conceptions about the Field and Forest. In *Lowland Maya Area: Three Millennia at the Human-Wildland Interface*, Arturo Gomez-Pompa, Michael F. Allen, Scott Fedick and J. Jimenez-Moreno, eds.: 461-92. Haworth Press, New York.
- 2004b *Olmec Art at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Tedlock, Dennis
 2003 *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford University Press, New York.