

Visión y sabiduría en el mundo prehispánico

Coordinadores: Manuel Alberto Morales Damián • Adriana Gómez Aiza



Visión y sabiduría en el mundo prehispánico

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Área Académica de Historia y Antropología



La publicación de este libro se financió con recursos del Proyecto Culturas Visuales en México. Estudios de caso y reflexiones metodológicas en torno a la imagen (CONACYT, Ciencia Básica, Número 169310).

Visión y sabiduría en el mundo prehispánico

Coordinadores

Manuel Alberto Morales Damián

Adriana Gómez Aiza



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Pachuca de Soto, Hidalgo, México

2022

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Adolfo Pontigo Loyola
Rector

Octavio Castillo Acosta
Secretario General

Marco Antonio Alfaro Morales
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Alberto Severino Jaén Olivas
Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

Fondo Editorial

Asael Ortiz Lazcano
Director de Ediciones y Publicaciones

Joselito Medina Marín
Subdirector de Ediciones y Publicaciones

Primera edición electrónica: 2022

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000
Dirección electrónica: editor@uaeh.edu.mx

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-482-693-7

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Hecho en México/Printed in México

Contenido

Introducción. Saber a través de mirar	7
<i>Manuel Alberto Morales Damián y Adriana Gómez Aíza</i>	
El perro prehispánico en la cerámica de las tumbas de tiro de Colima	13
<i>Marilyn Stephany Espinosa Guerrero</i>	
Una aproximación al dios de la muerte en el Códice Dresde	29
<i>Liliana González Austria Noguez</i>	
Representaciones de mictecas en el Códice Borgia	41
<i>Omar Rashid Yassin Alvarez</i>	
La decapitación y el flechamiento en los códices mayas	59
<i>Alondra Domínguez Ángeles</i>	
Página 32 del Códice Madrid: Itsam Tsab y la diosa lunar	83
<i>Doni Isabel Hernández Beltrán</i>	
Escarificaciones, tatuajes y pintura corporal entre los mayas	101
<i>Anaid Ileana Romero Naranjo</i>	
Conclusiones El testimonio de las imágenes prehispánicas	121
<i>Adriana Gómez Aíza y Manuel Alberto Morales Damián</i>	

Introducción. Saber a través de mirar

Manuel Alberto Morales Damián

Adriana Gómez Aiza

Ver y saber

Cuando el *Popol Wuj*, el libro del petate, fue destruido, los k'iche' decidieron utilizar los caracteres de la escritura occidental para conservar su conocimiento. Consideraban que aquel libro original —seguramente, uno perdido y que tendría las características de los que ahora llamamos códices— era un *saq ilb'al k'aslem*, un “instrumento para ver con claridad la vida” (Craveri, 2013:5). Con el rostro oculto, el libro tenía que ser visto y meditado, es decir, había que verlo, observarlo, prestarle atención, contemplarlo y reflexionar sobre él. De la misma manera, en el mundo náhuatl, quienes tenían a su cargo la lectura de los códices eran quienes “nos llevan, nos guían, dicen el camino. Los que ordenan cómo cae el año, cómo siguen su camino la cuenta de los destinos y los días, y cada una de las veintenas. De esto se ocupan, de ellos es el encargo, la encomienda, su carga: la palabra divina” (León-Portilla, 2006:96-97). Un *tlamatinime* era “el que sabe algo”, era un *tezcatl necuc xapo*, un “espejo agujereado por ambos lados”, un *tlachialoni*, un “miradero” (León-Portilla, 1983:66-67).

Para el mundo prehispánico, los llamados “libros de pinturas” en realidad eran un artefacto social de importancia capital: en él se depositaba un conocimiento que permitía comprender el mundo. Los *tlacuilloa* de la tradición náhuatl o los *ajts'ib* de la maya, eran los pintores, los escribas, quienes a través de grañas transmitían el conocimiento. Lo que se ve, lo que se sabe. ‘Ver’ y ‘saber’, visión y sabiduría. Imágenes que condensan diversas formas de conocer. Sabiduría resguardada sobre muros, cerámica, piedra, piel de venado, papel amate. Imágenes con menor o mayor grado de abstracción (icónico o escrito), que nos acercan al pensamiento prehispánico y el pasado mesoamericano. Denominador común de los estudios que componen el presente libro.

Testimonios visuales

Los historiadores trabajan a partir de testimonios. Una larga tradición decimonónica nos ha impulsado a trabajar especialmente sobre los documentos escritos. Sin embargo, de manera paralela se han venido escuchando voces que contra la norma, convocaban a la pintura, la escultura o la arquitectura como testigos de la historia. Recuérdese la propuesta de Burkhardt, uno de los pioneros, quien analizó al Estado como obra de arte y se interesó

en desentrañar el espíritu de la época, descubriendo que las imágenes permiten comprender las estructuras de pensamiento (Burckhardt, 2004). Esta práctica se retoma a mediados del siglo XX, por una serie de pensadores críticos que buscaban nuevas estrategias para integrar el análisis de las imágenes a un enfoque histórico.

No es que previamente no existieran procedimientos para analizar las imágenes. La historia del arte venía implementando diversas maneras de aproximarse a las imágenes como objeto de estudio desde el siglo XVI. El asunto es que la historia del arte hacía justamente eso, historia del arte, y sigue haciéndolo. La historia del arte no se ocupa de las imágenes como fuente primaria para el estudio de la historia, sea esta económica, política o cultural. Su preocupación es el arte, no la cultura, ni la política o la economía. Sus temas eje son las manifestaciones artísticas y su universo testimonial, sus debates giran en torno a lo que es y no es artístico, sus discusiones se centran en la estética y los estilos de representación. El interés por los datos que ese objeto —el arte— puede aportar al estudio de la historia es en definitiva otro asunto. Se trata de perspectivas diferentes, aunque no por eso antagónicas.

Hoy no tenemos problema en reconocer que las llamadas expresiones artísticas y los datos no escritos son fuente de información válida para el historiador; no obstante, este logro es reciente y, sobre todo, es parcial. Pocos han conseguido integrar plenamente el manejo del testimonio visual en el proceso formativo de las nuevas generaciones de historiadores. Lo más común es que el historiador utilice las imágenes mediante un argumento circular, donde el testimonio visual sirve para ilustrar lo explorado en la documentación escrita.

En parte, esto se explica porque hasta el momento, el historiador (a secas) ha recurrido a la historia del arte, la lingüística y las ciencias de la comunicación, en busca de herramientas como la iconografía y la semiótica, para tratar de entender el mensaje del testimonio visual. En ese esfuerzo, lo vemos transitar de una disciplina a otra, adaptando las categorías y teorías desarrolladas para otras áreas del conocimiento, al enfoque histórico. Muchas veces, ese esfuerzo se realiza de manera intuitiva o improvisada. Lo cual no necesariamente es un acto erróneo, pero sí muestra la urgencia de avanzar en un manejo del testimonio visual *ad hoc* al quehacer histórico. La interdisciplina es valiosa, pero no suficiente. Saber cómo y porqué trabajar con imágenes como fuente primaria desde el proceso formativo, es fundamental para que el historiador adquiera las herramientas teóricas y metodológicas que cimenten el enfoque que requiere su disciplina.

Esta, entre otras, fue una de las preocupaciones que animaron a un grupo de profesores a diseñar e implementar la asignatura “Testimonios visuales” en la licenciatura en Historia

de México, de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, a fin de brindar ese tipo de herramientas analíticas al estudiantado. Una necesidad apremiante, por cuanto la conectividad ha incrementado el acceso a la información, acelerando la movilidad de datos y ampliando sus soportes, con la consecuente facilidad para reproducir y poner en circulación de manera casi irrestricta miles de imágenes. Sean las producidas en el pasado o imágenes procesadas en el presente.

Sobra aclarar que conforme la comunicación se complejiza, se hace obligatoria una lectura crítica y responsable sobre la producción y el uso de imágenes en la investigación histórica. Inquietud que comparte el mismo grupo de investigadores, quienes también en respuesta, impulsaron el proyecto “Culturas Visuales en México. Estudios de caso y reflexiones metodológicas en torno a la imagen” con financiamiento del fondo de Ciencia Básica del Conacyt. En este volumen se incluyen seis trabajos de estudiantes de licenciatura y posgrado que se incorporaron como becarios o prestatarios de servicio social al citado proyecto.

Estudios sobre imágenes prehispánicas

Los trabajos de investigación que componen la presente obra, giran en torno a las imágenes producidas en el pasado por los llamados pueblos prehispánicos. Uno de estos se centra en la cultura del Occidente, otro en el Altiplano y los cuatro restantes en la cosmovisión maya. La mayoría de los trabajos derivan de tesis de grado (maestría en Ciencias Sociales, licenciatura en Historia de México) y aportan nuevas luces sobre aspectos particulares del rico acervo visual del mundo mesoamericano. Acervo de gran riqueza y complejidad, sobre el cual queda mucho que explorar.

Stephany Espinosa aborda la imagen del perro en la tradición de las tumbas de tiro de Colima, a partir de fuentes etnohistóricas y arqueozoológicas con las que describe los tipos de perro existentes en América antes de la conquista. Reconsidera las identificaciones de perros propuestas por estudiosos de las imágenes del *Códice Florentino*, al tiempo que refiere la manufactura cerámica y analiza los significados de las esculturas de barro.

Siguen tres trabajos centrados en imágenes asociadas con la muerte en códigos mayas. El primero corresponde al aporte de Liliana González Austria Noguez, quien investiga las representaciones del dios de la muerte en el *Códice de Dresde*. Para esto recurre a estudios epigráficos recientes, y explora la iconografía asociada al tocado de saurio para identificar elementos asociados a distintos animales que permiten ponderar el significado de dicho tocado dentro de la cosmogonía agrícola. En seguida, está el trabajo de Omar Rashid Yassin Álvarez, interesado en las representaciones de los mictecas, asistentes del dios de la

muerte Mictlantecuhtli, en el *Códice Borgia*. Se establecen distinciones icónicas particulares con base en elementos iconográficos diagnósticos para destacar la cualidad sagrada de desdoblamiento que efectúan los dioses mesoamericanos, en este caso, los tipos de muerte que uno y otro atienden. Por su parte, Alondra Domínguez Ángeles estudia dos formas de sacrificio humano: la decapitación y el flechamiento en los códices *Madrid* y *Dresde*, cuyo análisis complementa con las narrativas del *Popol Vuh* y los *Anales de Cuahtitlán*, entre otras fuentes mayas y nahuas, para interpretar la mitología mesoamericana que legitima la guerra y las élites gobernantes.

Continúan dos trabajos que nos recuerdan que la vida está tras toda muerte y que los vivos retan o veneran esa muerte con su cuerpo. Doni Isabel Hernández Beltrán se interesa por el proceso de renovación cósmica expresado en la pareja formada por el dios celeste y la diosa lunar que aparecen en el *Códice Madrid* y lo compara con dos códices más, *Dresde* y *París*. Cierra Anaid Ileana Romero Naranjo con las imágenes que hacían los mayas antiguos sobre la superficie de su piel, a través de la escarificación, el tatuaje o la pintura corporal, siendo el adorno un portador de mensajes identitarios y de distinción social.

El volumen termina con breves consideraciones sobre el análisis de los testimonios visuales que conforman este libro. Un comentario reflexivo por parte de los coordinadores, que no podía faltar en una obra que busca expresar el esfuerzo por dotar a los estudiantes de herramientas metodológicas con qué trabajar el universo visual de las culturas prehispánicas.

Referencias

- Burckhardt, Jacob (2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal.
- Craveri, Michela (2013). *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León-Portilla, Miguel (1983). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León-Portilla, Miguel, editor (2006) *¿Nuestros dioses han muerto? Confrontación entre franciscanos y sabios indígenas. Coloquios y doctrina cristiana*. México: Editorial Jus.

El perro prehispánico en la cerámica de las tumbas de tiro de Colima

Marilyn Stephany Espinosa Guerrero

“Morir para nacer. Toda muerte es para la mentalidad mesoamericana el preludio de una nueva vida. No hay ningún final: cada final es el principio de algo nuevo.”

Westheim (1972:70)

El perro fue muy apreciado en la época prehispánica, acompañante del hombre en diversas actividades de la vida cotidiana y conocido, sobre todo, por su papel como guía de los espíritus pertenecientes a los difuntos hacia el inframundo. Considerado también como “sagrado”, este animal estuvo estrechamente relacionado con los seres humanos, por lo que su representación es abundante en toda Mesoamérica, tanto en la pintura mural, la escultura, la cerámica, así como en los códices y fuentes históricas del siglo XVI. Además, es común la presencia de sus restos óseos asociados a contextos arqueológicos como parte de ofrendas en las tumbas, entierros y en algunas ocasiones, basureros domésticos.

En el Occidente prehispánico de México abundan diversas vasijas que representan perros, asociadas a la tradición de tumbas de tiro, las cuales fuera de esta área “sólo se encuentran en Colombia y Ecuador” (Schöndube, 1971:10). La mayoría de las efigies de perro conocidas, proceden de la fase Comala de la zona que ocupa el actual estado de Colima, y con el tiempo se han convertido en un emblema de dicha entidad. El presente trabajo constituye un primer acercamiento al análisis del papel que desempeñaban las vasijas con forma de perro en esta tradición, a través del estudio de sus rasgos morfológicos, técnicas de manufactura y asociación con su contexto arqueológico.

Tipos de perros prehispánicos en Mesoamérica

Los perros como hoy en día los conocemos, son producto de un largo proceso de domesticación y evolución. Una de las teorías más aceptadas con respecto de su origen, establece que estos mamíferos proceden del lobo asiático, que una vez domesticado y con el paso de los siglos y las variaciones genéticas, dio origen al perro (Valadez, 2003).

Siguiendo con la propuesta de Valadez (2003) la migración del perro al continente Americano, se llevaría a cabo desde Asia a través del estrecho de Bering, por lo que estos cánidos llegaron acompañando a grupos humanos que a su vez se desplazaron por el resto del continente. Este proceso de dispersión se llevó a cabo en distintas oleadas migratorias.

Recientemente Arot y Hers (2016) han propuesto que la difusión del perro desde el Occidente de México hacia el sur del continente, pudo haberse dado además, a través de las balsas: “El perro pelón acompañaba a marineros, a comerciantes, a los aventureros del mar que iban en pos del *Spondylus*, entre otros bienes preciados” (Arot y Hers, 2016:28). Lo anterior en vista de los datos arrojados por estudios a restos óseos de individuos del Occidente, “algunos con evidencias de haber sido buzos, relacionados con el trabajo de la concha marina” (Arot y Hers 2016:22).

Por esto, no debe extrañar que en el mundo andino también existan representaciones de estos canes “las primeras habrían pertenecido a las culturas Virú y Nazca de Perú, que datan de los primeros siglos de la era actual y son, por ende, contemporáneas de las obras del estilo Comala de la cultura de las tumbas de tiro y de las efigies en Anaranjado Delgado de Teotihuacán” (Arot y Hers, 2016:28).

Hasta hace no mucho tiempo era común suponer que a la llegada de los colonizadores españoles al Nuevo Mundo, existía una sola raza de perro prehispánico, el *xoloitzcuintle*. No obstante, gracias a los estudios multidisciplinarios en los campos de la historia, arqueología, biología, arqueozoología, paleontología, etcétera, se ha comprobado que esto no era así.

Existen diversas fuentes históricas escritas en el siglo XVI que dan cuenta de la existencia de perros en el Nuevo Mundo, sin embargo, no todas ofrecen una descripción de estos animales y se limitan a mencionar de manera ocasional su presencia en determinadas regiones.

Para adentrarnos al conocimiento de estos animales, contamos principalmente con tres fuentes, la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585) de fray Bernardino de Sahagún, la *Historia natural de las cosas de la Nueva España* (1959) de Francisco Hernández de Toledo y la *Historia antigua de México* (1964) de Francisco Javier Clavijero.

En el volumen III, del libro undécimo, párrafo sexto: *de los ciervos y de diversas maneras de perros, que estos naturales criaban* (Sahagún, III: 350) del *Códice Florentino*, Sahagún describe varios cuadrúpedos, comenzando por los distintos tipos de ciervos hasta llegar a los perros, en donde distingue cinco tipos de nombres y cinco razas:

Los perros de esta tierra tienen cuatro nombres: llámanse *chichi*, *itzcuintli*, *xochiocóyotl* y *tetlamin*, y también *teuítzol*. Son de diversos colores, hay unos negros, otros blancos, otros cenicientos, otros buros, otros castaños oscuros, otros morenos, otros pardos y otros manchados.

Hay algunos de ellos grandes, otros medianos; algunos hay de pelo lezne, otros de pelo largo; tienen largos hocicos, los dientes agudos y grandes, tienen las orejas cóncavas y pelosas, cabeza grande. Son corpulentos, tienen uñas agudas; son mansos, son domésticos, acompañan o siguen a su dueño; son regocijados, menean la cola, gruñen y ladran; bajan las orejas hacia el pescuezo en señal de amor, comen pan y mazorcas de maíz verdes, y carne cruda y cocida, comen cuerpos muertos, comen carnes corruptas.

Criaban en esta tierra unos perros sin pelo alguno, lampiños, y si algunos pelos tenían eran muy pocos.

Otros perrillos criaban que llamaban *xoloitzcuintli* que apenas ningún pelo tenían, de noche abrigábanlos con mantas para dormir. Estos perros no nacen así sino que de pequeños los untan con resina, y con esto se les cae el pelo quedando el cuerpo muy liso. Otros dicen; que nacen sin pelo, en los pueblos que se llaman *Teotlixco* y *Toztlan*.

Hay otros perros que se llaman *tlalchichi*, bajuelos, redondillos son muy buenos de comer.

Hay otro animal, al cual llama perro de agua: porque vive en el agua. Estos son los que nosotros llamamos nutrias, es del grandor de un podenco, tiene el pelo hosco oscuro, y muy blando, no le entra el agua, no se cala del agua, deslízase el agua del, como si estuviese grasiento: come este animal peces y todo lo que hay en el agua (Sahagún, III: 352-354).

En el texto antes citado, se menciona la presencia de perros que podían tener o no pelo y a su vez, este podía ser de distintos colores (véase la figura 1). También se atribuye la condición de “perro pelón” a un procedimiento realizado por el hombre para propiciar su caída.

También llama la atención que Sahagún recurre a comparativos con otros perros propios de Europa, para dar una idea de las dimensiones y similitudes de estos animales.

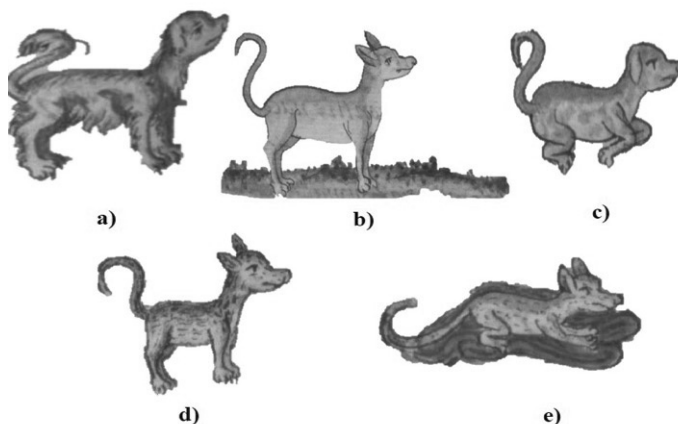


Figura 1. “Perros prehispánicos descritos por fray Bernardino de Sahagún en *Historia general de las cosas de Nueva España*”: a) *chichi itzquintli* (libro, XI, Vol. III, p. 352), b) *tenih* (libro, XI, Vol. III, p. 353), c) *xoloitzcuintli* (libro, XI, Vol. III, p. 353), d) *tlalchichi* (libro, XI, Vol. III, p. 354), e) “Perro de agua” (libro, XI, Vol. III, p. 354). Reprografía: M. Stephany Espinosa Guerrero. Versión facsimilar de la Biblioteca Digital Mundial en <http://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/>.

Por su parte, el doctor Francisco Hernández de Toledo viajó a la Nueva España a cargo de una investigación científica, entre 1571 y 1577, con la encomienda de realizar una minuciosa descripción de los minerales, las plantas medicinales y animales que resultasen útiles para la Corona española.

En su obra, *Historia natural de las cosas de la Nueva España* (1959), hace la descripción de tres tipos de perros: el *xoloitzcuintli*, *itzcuintepotzotli* o *mechoacanense* y *techichi*.

El primero, llamado *xoloitzcuintli*, supera a los otros en tamaño, que es por lo general de más de tres codos, y tiene la peculiaridad de no estar cubierto de pelo sino solo de una piel suave y lisa manchada de leonado y azul. El segundo es parecido a los perros malteses, manchado de blanco, negro y leonado, pero giboso, con cierta curiosa y graciosa deformidad, y con la cabeza como saliéndole de los hombros mismos; suelen llamarle *michoacanense* por la región en donde nace. El tercero llamado *techichi*, es un perro semejante a los perros chicos de nuestra tierra, de mal aspecto, y en lo demás parecido a los comunes y corrientes... (Hernández, 1959, III: 307).

Posteriormente, Hernández hace referencia nuevamente a un tipo de perro giboso, llamado *itzcuintepozotli*, mencionando que: “Son éstos un poco más grandes que los malteses y de varios colores, pero casi no tienen cuello, sino que la cabeza sale como del mismo lomo...” (Hernández, 1959, III: 313). Por esta razón podemos decir que *itzcuintepozotli* o *mechoacanense* se trata de un mismo perro.

Cabe hacer mención que de los cuatro perros que describe el autor, Hernández solo conoció al *xoloitzcuintli*, por lo que las demás descripciones de perros provienen de sus informantes.

Otra fuente que ofrece una descripción de los perros prehispánicos es la del fraile jesuita Francisco Javier Clavijero en *Historia antigua de México*, obra escrita entre 1770 y 1780 en Italia.

En el libro I, apartado 12, *Cuadrúpedos del reino de México*, menciona que existían tres especies de perros, el *itzcuintepozotli*, el *tepeitzcuintli* y el *xoloitzcuintli* eran tres especies de cuadrúpedos semejantes a los perros.

El *itzcuintepozotli* (perro corcovado) era de la grandeza de un perrillo de Malta, cuya piel era variada de leonado, blanco y negro. Su cabeza pequeña a proporción del cuerpo y que parecía unida a él inmediatamente por la suma pequeñez y grosura de su cuello. Sus ojos apacibles, sus orejas caídas y su nariz con una considerable prominencia en el medio. Desde el cuello se levantaba una corcova, que se extendía hasta las ancas. Su cola era tan pequeña que apenas alcanzaba la mitad de las piernas. El país propio de este animal era el reino de Michoacán, en donde le llamaban ahora. El *tepeitzcuintli* o perro montés es una pequeña fuera que tiene la cabeza de perro, el cuerpo todo negro, el pelo y la cola largos, la cabeza, cuello y pecho blancos. Su magnitud no excede de la de los gozquillos europeos; pero en tan pequeño cuerpo es tal su audacia que asalta y aun mata a los ciervos. El *xoloitzcuintli*, era mucho mayor que los dos antecedentes, pues había algunos de más de vara y media de largo. Su cara era de perro, sus colmillos de lobos, sus orejas paradas, su cuello grueso y su cola larga; pero lo más particular de este cuadrúpedo era el no tener pelo en todo su cuerpo, a excepción de algunas cerdas gruesas y retorcidas sobre el hocico; no cubría su cuerpo más de una piel desnuda y blanda de color ceniciento con algunas manchas leonadas y algunas negras. Estas tres especies de cuadrúpedos casi se han acabado (Clavijero, 1964:34-35).

Clavijero, al igual que Sahagún y Hernández, concuerda con la existencia de un animal llamado *techichi* o *tlalchichi*, no obstante no lo considera un perro:

El *techichi*, que en otros países llamaban alco, era un cuadrúpedo que había en México y otras partes de América, el cual por su figura, semejante al de los gozques europeos, llamaron perro los españoles. Era de aspecto triste; no ladraba jamás ni se quejaba aunque lo aporreasen. Su carne era comestible y si creemos a los que nos gustaron, de buen sabor y nutrimento. Después de la conquista de México, faltando a los españoles el ganado, de cuya carne se alimentaban en las Islas, por no haberse aun transportado a aquella tierra, hicieron de aquellos cuadrúpedos el abasto de sus carnicerías, con lo cual acabaron con la especie a pesar de ser muy numerosa (Clavijero, 1964:32).

Asimismo, efectúa una descripción del *itzcuintepozotli* (perro corcovado) o *mechoacanense*, muy parecida a la de Hernández, en la que además de coincidir en sus características físicas, se menciona que este perro derivaba su nombre a la región donde nace “el reino de Michuacán”. Es importante señalar que el término giboso o corcovado es utilizado para señalar que tiene una joroba.

Los tres textos permiten considerar que existían varias especies de perros y formas de nombrarlos, sin embargo existieron dos tipos de perros que destacan en las descripciones por sus características morfológicas: el *tlalchichi* y el *xoloitzcuintli*. Asimismo, los nombres de *itzcuintli* y *chichi* se utilizaron para designar al perro en forma general. En el caso del perro jorobado, llamado *itzcuintepozotli* o *michoacanense*, cabe la posibilidad de que sus proporciones corporales se deban a un estado avanzado de engorda, por lo cual este tipo de perro podría tratarse de un *tlalchichi* cebado.

En conclusión, se puede afirmar que en las fuentes se identifican tres razas de perros principales: el *xoloitzcuintli*, el *tlalchichi* y un perro común, nombrado de distintas maneras. Cabe mencionar que desafortunadamente “en el Occidente del México prehispánico no existen códices, únicamente se cuenta con las representaciones plásticas de perros y los restos óseos asociados al contexto funerario de las tumbas de tiro” (Cabrer, 2015:15).

Por otro lado, derivado de los diversos estudios arqueozoológicos y biológicos efectuados por Valadez (1994), se ha podido establecer que los tipos morfológicos de perros identificados en Mesoamérica son cuatro: el *xoloitzcuintle* o perro pelón; el *tlalchichi* o perro de patas cortas; el *itzcuintle* o perro común y el perro maya. Sin embargo, existe un

quinto espécimen por considerar, pues si bien es el resultado una cruce manipulada por el hombre, su presencia es abundante en el registro arqueológico; este animal es el loberro, un híbrido de perro con lobo.

Si bien las variaciones en los restos arqueológicos propone la existencia de otras razas, no se han encontrado ejemplares completos que permitan establecer una distinción de las variaciones morfológicas de las poblaciones americanas.

El perro en la tradición de tumbas de tiro

Una de las manifestaciones culturales más notables del Occidente es la llamada “tradición de las tumbas de tiro”, que se desarrolló en los actuales estados de Jalisco, Colima, Nayarit y Michoacán, caracterizada por “monumentos funerarios construidos en el subsuelo que, en ocasiones, presentan estructuras superficiales sobre la tumba” (Cabrero, 1995:63).

Según Rodríguez (1996:63) en lo que respecta a la arquitectura de tumbas de tiro, su construcción consiste en un pozo o tiro, que puede ser redondo o rectangular y varía en cuanto a su profundidad; contiguo al tiro se excavan de dos a tres cámaras funerarias en donde se depositaban a los muertos, acompañados de ofrendas. El tiro pudiera significar un “psicoducto”, es decir, un “conducto para la salida del espíritu de los muertos” (Schöndube, 1999:37).

Las tumbas son un lugar donde se entierran los miembros de una familia o grupo y conforme estos van muriendo, esta se vuelve a abrir y sus restos son depositados en el interior, el espacio para los nuevos restos “se liberaba en la cámara acomodando los primeros huesos en el fondo, junto con sus ofrendas” (Flores, 2004:8).

Una vez efectuado el entierro y depositadas las ofrendas, “se clausuraba la bóveda depositando lajas o una vasija grande, generalmente una olla, inmediatamente después se rellenaba el pozo con tierra hasta la superficie” (Rodríguez, 1996:63).

Bajo la creencia de que en el inframundo “el muerto seguía viviendo y tenía que cubrir sus necesidades de modo similar a como lo hacían los vivos” (Schöndube, 1999:7); las ofrendas consistían en objetos (cerámica, lítica, artefactos, piedras preciosas, etcétera), vasijas con alimentos, bebidas y/o instrumentos de la profesión que este desempeñaba en vida. También era común la representación cerámica de animales y plantas.

En las ofrendas funerarias de las tumbas de tiro, en particular en Colima, abunda la cerámica con forma de perro, ya que esta tradición lo consideraba como acompañante y guía en el viaje hacia el Mictlán, que era el lugar “a donde se encaminaba el hombre que había terminado su existencia terrenal, para continuar con su vida como huésped del dios de la muerte” (Westheim, 1972:64).

Es importante mencionar que el perro no es el único motivo representado. Los temas presentes en la cerámica arqueológica de las tumbas de tiro son muy variados, por lo que es posible encontrar figurillas zoomorfas (armadillos, loros, ranas, ratones, serpientes, insectos, etcétera), fitomorfas (calabazas, peyotes, etcétera) y antropomorfas (hombres y mujeres en distintas posturas, algunos con deformaciones); además de distintos tipos de vasijas, cajetes, platos, ollas, etcétera.

Desafortunadamente el saqueo arqueológico del que han sido objeto estas tumbas, en muchos casos impide conocer un contexto *in situ* y por lo tanto provoca la pérdida de datos valiosos sobre la asociación de los objetos con respecto de los entierros, ya que “si no se conoce el contexto en el que fue hallado, no es posible definir sus funciones” (Manzanilla, 1994:92). Por este motivo, es importante conocer el contexto funerario de las tumbas selladas, con lo que será posible “correlacionar los objetos encontrados en tumbas saqueadas con los hallados en tumbas intactas” (Rodríguez, 1996:74), con la finalidad de obtener una aproximación al tipo de situación arqueológica y asociación original (temporal y funcional, espacial y cronológica) al que pertenece la pieza.

Se añade a la problemática, la falsificación de piezas, sobre todo de perros, lo que “ha supuesto una dificultad añadida, para la comprensión e interpretación del significado de estas estatuas y de las poco conocidas culturas que las produjeron” (Pickering, 2003:71).

Por tal motivo, los investigadores han tenido que recurrir a novedosos recursos con la finalidad de rescatar información. Pickering y Cuevas (2003) desarrollaron un método, no destructivo, para determinar la autenticidad de los objetos cerámicos procedentes de Colima, basado en el análisis de residuos de insectos necrófilos y “negras máculas”¹ de mineralizaciones en la cerámica.

Técnicas de manufactura

La gran mayoría de las efigies de perros corresponden figuras huecas, con o sin vertedera, de carácter tridimensional, elaboradas a base de modelado en cerámica bien pulida, cuya materia prima es el barro rojo (véase figura 2). Las figuras de la fase Comala en Colima, se caracterizan por la representación de figuras huecas en rojo bruñado.

1 Se refiere a las manchas de color negro que aparecen en la superficie de la cerámica y son producto de la alteración de la pigmentación, derivada de la oxidación de manganeso a causa de bacterias.



Figura 2. Perro Cebado. Fase Comala, Tradición Tumbas de Tiro, Sala de Occidente, Museo Nacional de Antropología. Procedencia: Colima, dimensiones: 28 x 43 cm. Fotografía: M. Stephany Espinosa Guerrero.

En general, la técnica de manufactura, acabado y decoración de las vasijas de perros se puede resumir en los siguientes pasos:

Modelado: el fabricante utilizó pasta el barro color rojo, posiblemente acompañado de algún desgrasante (arena o concha triturada). Durante este proceso se efectuó el detalle de los ojos, patas y líneas de expresión del animal por medio de incisiones practicadas sobre la pieza fresca con un punzón de hueso o de madera. Los perros se muestran en diversas posiciones, donde las líneas de sus gestos parecen haber sido delineadas.

Engobe: el característico color rojo de estas piezas es resultado de este proceso, en el cual se añade a la figura una capa de barro o arcilla refinada, diluida en agua. Generalmente esta corresponde a la misma pasta con la que se fabricó la pieza. El engobe se aplica cuando la pieza se encuentra húmeda y proporciona una coloración diferente entre la pasta y la superficie de la vasija.

Cocción por horno de leña: posterior al proceso de dar forma a la obra, se procede a cocer la pieza en un horno de leña a una temperatura media, regulada por el fabricante de la misma.

Pulido: se realiza al final del proceso de cocción con el cual las partículas de barro se comprimen y se da brillo a la superficie de la pieza, frotándola con pulidores o fragmentos de hueso.

Bruñido: este es el proceso final al que se someten las piezas. El brillo que se obtiene durante la fase anterior, puede mejorarse empleando un fragmento de cuero, hueso o algunas fibras vegetales, aplicándose o no en la totalidad de la superficie de la pieza.

En algunos casos, las piezas también presentan aplicaciones mediante pastillaje de algunos elementos o rasgos. En su mayoría estas esculturas presentan en la superficie marcas post cocción de color negruzco, las cuales se deben al horno, el humo y el carbón. Gran parte de las esculturas “sobre todo las de mayor tamaño son huecas y monocromas” (Rodríguez, 1996:75).

Análisis de la representación cerámica del perro

En el occidente de México, la presencia de las efigies de perro en los contextos funerarios, obedece a la creencia de que este debía servir como guía, alimento y compañía de los muertos. Con su ayuda, el difunto podría sortear las diversas pruebas que se le presentasen en el camino hacia el Mictlán.

En Mesoamérica en general, permeaba esta idea del perro como guía, por ello la encomienda de llevar al difunto hacia su destino final, se llevaba a cabo “ya sea al enterrar a las personas con sus perros, o al sepultar cuidadosamente al animal mismo, o depositar en la ofrenda funeraria su representación en barro” (Arot y Hers, 2016:23).

Para el siglo XVI, Sahagún menciona la costumbre de sacrificar y enterrar un perro con el muerto:

...y cuando los mataban hacían un hoyo en la tierra, y metían en él las cabezas de los perros y los ahogaban; y el dueño del perro, que le vendía, poníale un hilo de algodón, flojo, en el pescuezo y halagábale trayéndole la mano por el cuerpo, diciéndole: aguárdame allá porque me has de pasar los nueve ríos del infierno (Sahagún, 1975: 223).

...y después de pasados cuatro años el difunto se sale y se va a los nueve infiernos, donde está y pasa un río muy ancho y allí viven y andan en la ribera del río por donde pasan los difuntos nadando, encima de los perritos (Sahagún, 1975:198).

Parece ser que dicha tarea no podía ser llevada a cabo por cualquier perro, pues este tenía que ser de color “bermejo”, lo que explicaría que las piezas sean manufacturadas con

su característico color rojizo. No obstante hasta que no contemos con más información al respecto, sobre todo fuentes históricas y datos arqueológicos más precisos, esta afirmación podría continuar siendo solo una hipótesis.

Dicen que el difunto que llega a la ribera del río, arriba dicho, luego mira el perro y si conoce a su amo luego se echa nadando al río, hacia la otra parte donde está su amo, y le pasa a cuestras. Por esta causa los naturales solían tener y criar los perritos, para este efecto. Y más, decían que los perros de pelo blanco y negro no podían nadar y pasar el río [del inframundo], porque decía el perro de pelo blanco: “Yo me lavé”; y el perro de pelo negro decía: “Yo me he manchado de color prieto, y por eso no puedo pasaros”. Solamente el perro de pelo bermejo podía bien pasar a cuestras a los difuntos, y así en este lugar del infierno se acababan y fenecían los difuntos (Sahagún, 1975:199).

“A los difuntos se les hacía llevar consigo un perrito de pelo bermejo, y al pescuezo le ponían un hilo flojo de algodón; decían que nadaban encima del perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra Chiconahuapan” (Sahagún, 1975:231).

Asimismo, el perro pudo haber servido como alimento, ya que “los perros se cebaban con maíz y eran vendidos en los mercados para su consumo”, (García, 1998:25), por lo que es común encontrar representaciones de estos animales portando mazorcas en sus hocicos (véase figura 3) o ser representados en su máximo nivel de engorda.

Además, como ya mencionamos con anterioridad, Sahagún también señala el consumo de la carne de perro (aunque hace alusión a una sola raza, el *tlalchichi*) y ofrece detalles sobre el comercio y consumo de estos animales, “porque era costumbre antiguamente comer los perros y venderlos en el mercado” (Sahagún, 1975: 222).

Los que criaban traían al mercado muchos perros, y los compradores a su placer y contento buscaban el que era mejor, o de pelo chico o de pelo largo. Cuando vendían los perros en este *tiánguez* unos ladraban y otros carleaban, y los ataban los hocicos porque no mordiesen... (Sahagún, 1975:223).



Figura 3. Perro con mazorca. Fase Comala, Tradición Tumbas de Tiro, Sala de Occidente, Museo Nacional de Antropología. Procedencia: Colima, dimensiones: 19.5 x 14.2 x 29 cm. Fotografía: M. Stephany Espinosa Guerrero.

En la obra de Durán, también se menciona el consumo de estos animales y la costumbre de sacrificarlos a los dioses:

...Y no sé por qué se ha de permitir. Y no soy de tan torpe juicio que no vea que estos son ya cristianos y bautizados y que creen la fe Católica y un Dios verdadero, y en Jesucristo, su único hijo, y que guardan la ley de Dios, pero por qué le hemos de consentir que coman las cosas inmundas que ellos tenían antiguamente por ofrenda a sus dioses y sacrificios. (Durán, 1967, II: 219).

De acuerdo con Seler (1963:15) y De la Garza (1997:111), el perro como un animal tan allegado al hombre, pudo haber sustituido a este último en los sacrificios que se les hacían a los dioses, ya que generalmente se le mataba por extracción del corazón. Además, “el rito de sustitución del hombre por un perro pudiera estar conectado también con la creencia de que este animal es un antepasado del hombre” (De la Garza, 1997:118).

Siguiendo con las propuestas con respecto de la función de estas piezas, en algunas ocasiones se ha planteado que los perros consisten en representaciones del dios Xólotl, debido a que este es el encargado de acompañar al sol por el inframundo.

Tanto Quetzalcóatl como Xólotl se relacionan con Tlahuizcalpantecuhtli, deidad de la aurora asociada al planeta Venus. Según la tradición, después de estar muerto

ocho días (se refiere al periodo en que Venus no es visible), Quetzalcóatl emerge como Venus, lucero de la mañana, y como tal se conocía con el nombre de Tlahuizcalpantecuhtli, “Señor de la aurora”. Xólotl, identificado con el lucero vespertino, se encargaba de conducir al “sol muerto” (nocturno) desde su ocaso, en su viaje a través del inframundo, es decir la noche (Spranz, 1973:419-421).

Xólotl era el encargado de transportar al sol en su camino al inframundo, no así a los seres humanos, por lo que resulta poco probable que esta hipótesis pueda ser aplicada a las figuras de perros procedentes de la tradición funeraria de las Tumbas de Tiro; además las vasijas no presentan ningún atributo asociado con la deidad canina. “Los perros gordos de Colima, están íntimamente asociados con los muertos, a los cuales guían, sirven y acompañan en su camino al Mictlán, pero no son representaciones del dios Xólotl” (De la Fuente, 1994, 33).

A la vez, se ha especulado sobre la posibilidad de que por sus características, las efigies de perros representan a una raza en específico, en este caso el tlalchichi. También si las líneas esgrafiadas o la ausencia de ellas, denotan la presencia o ausencia de pelo, así como si las piezas encarnan crías o ejemplares adultos.

En este sentido, las figuras de perros procedentes de la tradición de tumbas de tiro de Colima, no representan una raza de perro en específico, “no se trata de la exacta reproducción de los rasgos distintivos de las especies” (García, 1998:14), lo que busca entonces el artista es reproducir esta síntesis de atributos que permitan identificar a la figura como un perro (orejas, hocico, cola, etcétera), así como resaltar gestos, expresiones, posturas y posiciones.

Por lo anterior, representar las características distintivas de un determinado tipo, no parece ser importante; “quienes elaboraron las figuras se interesaron más en resaltar las características del perro, quizá para que no se confundiera con representaciones de coyotes o lobos, que en acentuar los detalles necesarios para distinguir a las distintas razas” (Valadez, 1994:9).

Hasta hoy desconocemos si para el artista era importante o no señalar la presencia o la ausencia de pelo, el sexo del animal representado o su tamaño, pues estos aspectos pudieron carecer de importancia durante su elaboración, ya que “los artistas plasman en múltiples variantes la corporeidad del ser representado, transportando la forma real a la forma expresiva. La capacidad de transmutación en ellas, ha facultado a sus creadores a modificar las dimensiones, a exagerar o suprimir ciertos detalles” (García, 1998:18).

Como ya hemos mencionado, en muchos casos estas piezas fueron depositadas con la intención de sustituir a un perro real. Siguiendo a Westheim (1950), cuando se trata de representar a un animal determinado, “no se procura de ninguna manera fijar y transmitir lo ópticamente aprehensible. En aquello que se figura, y en la forma en que se figura, se subraya siempre y enérgicamente que se trata de una sustitución; que no se representa al animal mismo, sino al espíritu, la deidad que éste encarna” (Westheim, 1950:96).

Esto quiere decir que aunque el perro que es depositado sea una representación cerámica, está ya se encuentra dotada de un espíritu y por lo tanto puede desempeñar las actividades del animal al que simboliza.

Respecto de su contexto, sabemos que “las figuras de perro fueron hechas para ser depositadas como parte ofrendas funerarias “no son objetos de culto, ni ornamentos destinados a la casa de los vivos” (De la Fuente, 1994:22). En la actualidad aún “no se ha podido determinar si cuando fueron enterradas contenían algún brebaje” (Wright, 1960:37), no obstante es probable que las vasijas contuvieran líquidos, ya que la mayoría son huecas y la superficie del bruñido las hace impermeables. Incienso o algunas materias orgánicas como semillas o plantas.

En conclusión, podemos afirmar que estos perros colimotes, como son comúnmente conocidos, desempeñaban el papel de guías y ayudantes de los muertos para conducirlos al inframundo. Es probable que hayan servido como símbolo del alimento necesario que requerían las almas para efectuar dicho el viaje. Si bien no fue el único animal domesticado por el hombre prehispánico, estos animales servían al hombre y lo acompañaban, por eso el perro era, según sus creencias, compañero incondicional de vida y muerte.

Referencias

- Arot, Patricia y Marie-Areti Hers (2016). “De perros pelones, buzos y Spondylus. Una historia continental”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, N. 108, pp. 9-50.
- Baus Reed Czitrom, Carolyn (1978). *Figurillas sólidas de estilo Colima: una tipología*. México: Colección Científica Núm. 66. SEP-INAH.
- Cabrero G., María Teresa (1995). *La muerte en el Occidente del México prehispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabrero G., María Teresa y Juan Carlos García Jiménez (2015). “Entierros intencionales de perros en la cultura Bolaños, Jalisco”, en *Arqueología Iberoamericana*, N. 26, pp. 13-24.
- Durán, Diego (1967). *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. México: Editorial Nacional.
- Flores Villatoro, Dolores (2004). *Occidente, Museo Nacional de Antropología*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuente, Beatriz de la (1994). *Arte prehispánico funerario: El occidente de México*. México: El Colegio Nacional.
- García Oropeza, Guillermo, et al. (1998). *Perros en las tumbas de Colima*. México: Gobierno del Estado de Colima-Universidad de Colima.
- Garza, Mercedes de la (1997). “El perro como símbolo religioso entre los nahuas y los mayas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 27., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 111-133.
- Hernández de Toledo, Francisco (1959). *Historia natural de las cosas de la Nueva España. Obras completas*, Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manzanilla, Linda R. y Luis Barba (1994). *La arqueología. Una visión científica del pasado del hombre*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fondo de Cultura Económica.
- Pickering, Robert B. y Ephraim Cuevas (2003). “Las cerámicas antiguas de la región mexicana de Occidente” en *Investigación y Ciencia-American Scientist Magazine*, N. 327, pp. 70-78.
- Rodríguez Almazán, Verónica Josefina (1996). *Las tumbas de tiro: un sistema de enterramiento prehispánico*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Sahagún, Bernardino de (1975). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Editorial Porrúa.

- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, disponible en su versión facsimilar de la Biblioteca Digital Mundial en <http://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/>.
- Schöndube B, Otto (1971). *Arqueología de Occidente: El territorio cultural de Occidente. Arqueología de Sinaloa*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Schöndube B, Otto (1999). *Espejo de la vida. Arte funerario del Occidente de México*. México: Museo Nacional de Seúl, Corea-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Spranz, Bodo (1973). *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Una investigación iconográfica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valadez Azúa, Raúl (1994). *¿Cuántas razas de perros existieron en el México prehispánico?* México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valadez Azúa, Raúl (2003). *La domesticación animal*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas- Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valadez Azúa, Raúl y Gabriel Mestre Arriola (1999). *Historia del xoloitzcuintle en México*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Westheim, Paul (1950). *Arte antiguo de Méxic*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Westheim, Paul (1962). *La cerámica del México antiguo. Fenómeno artístico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Westheim, Paul (1972). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Alianza Editorial Era.
- Wright, Norman P. (1960). *El enigma del xoloitzcuintle*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Una aproximación al dios de la muerte en el Códice Dresde

Liliana González Austria Noguez

Introducción

El presente ensayo tiene como finalidad conocer cuáles son las características con las que se representa al dios A, según la clasificación inicial de Schellhas, identificado como *Kiimil*, el dios de la muerte, en el *Códice Dresde*.

Es relativamente fácil reconocer al dios de la muerte debido a sus atributos físicos, por ejemplo, las manchas punteadas o circulares de putrefacción y el vientre inflamado. Otros símbolos de la muerte son los huesos cruzados, mandíbula y nariz descarnada, un signo parecido al del porcentaje (%), tres puntos horizontales sobre la frente, y el que ha sido llamado “ojo de la noche” (Schellhas, 1904:37-38).

De igual manera, a veces tiene lo que parece la médula espinal o tiras de tejido blando en la columna, y su esfínter lleva el signo silábico *mo*, que forma parte de la palabra *mool* “recto, ano”, tal vez en alusión a la degradación anaeróbica por las bacterias que producen flatulencias en los cadáveres (Velásquez, 2016:28).

En el *Códice Dresde* hay varios dioses relacionados con la muerte y el inframundo. Por ejemplo el Dios L, *Ha'an Ik' Mam*, dios del inframundo y la destrucción; el Dios Q, *Jun Labum Taalan*, de la guerra y el sacrificio, el Dios S, *Jun Ajaw*, del inframundo y estrella matutina y el dios A', *Abkan*, dios de la agonía, el dolor y la embriaguez. Algunos de ellos a veces comparten atavíos con el dios de la muerte, aunque también tienen características particulares.

Dios de la muerte

El dios de la muerte o dios A, también es conocido como *Jun Ajaw* (Señor Uno), *Kimiil* (muerte), *Ab Puch* (El Descarnado), *Kisin* (El Flatulento), *Yum Kimil* (Señor de la Muerte) (Schellhas, 1904:33). Según Velásquez, otro nombre de este dios sería “seis sexto”, ya que en la página 10 se lee: *pehkaj tuchich Kiimil wak waktal, chamal umu'uk* “fue atronado en la palabra de *Kimiil*, seis sexto, mortandad es su anuncio”. *Wak waktal*, “seis sexto”, es un título del dios A, quizá porque el día *Kiimi* “muerte”, es el sexto del calendario (Velásquez, 2016:32).

El jeroglífico que se utiliza para representar la muerte, es el T509. El verbo transitivo morir es el T736, con sus variantes a, b y c (Kettunen y Helmke, 2008:68) y expresan la

palabra *CHAM* o *CHAM-mi*. Lo podemos encontrar desde el Clásico hasta el inicio de la época Colonial. Los primeros dos son la representación de un rostro de perfil con los ojos cerrados y el último en vez de tener el ojo cerrado tiene el actual signo de porcentaje (%).

En el *Códice de Dresde* el nombre del dios de la muerte se escribe *KIMI-li*, *Kiimil* y su pronóstico siempre es mortandad, *CHAM-la*, *cham[a]l*, que se escribe con el bloque de signos T15.736:140 (Velásquez, 2016:16). Sus anuncios son *LOB-bala*, *lobal*, que significa maldad (la cual tendría como opuesto *yu-tzi-li*, *yutziil*, “su bendición”); *xib*, “miedo” y *tok'-te'*, que literalmente es “pedernal-palo”, un difrasismo que significa castigo. Otra palabra relacionada a este dios es *k'as?*, que significa feo, ruín, malvado, miserable.

Debido al principio de dualidad de la cosmovisión maya, el dios de la muerte es uno de los más representados en la iconografía maya, ya que es la parte complementaria de vida o el poder de creación, personificado en *Itzamna'*. Los dioses suelen combinarse o juxtaponerse en forma versátil, multívoca y plurivalente, sin importar el principio de no contradicción (Velásquez, 2010:160).

De igual forma, en la concepción agrícola de los opuestos complementarios, la estación de las aguas impulsó la unión simbólica de la mujer, la preñez, la germinación, la humedad, la oscuridad, la guarda de la riqueza, el inframundo y la muerte, esta última como generadora de vida. En el lado y tiempo opuestos se destacó el vínculo entre la figura del varón, la impregnación, la sequedad, la luz, el cielo, el disfrute de la riqueza y la vida (López, 1980:23). Es por esto que el dios de la muerte se puede desdoblar en un aspecto femenino, como por ejemplo en la página 31c (Velásquez, 2016:31).

En la sección de los almanaques de la diosa lunar, el nombre de los dioses está en el lugar donde debería ir el verbo por ejemplo, en el caso que nos atañe: “*Kiimil* es la carga de *Sak Ixik*”. Por eso se le representa cargado en las espaldas de la diosa *U'Ixik*. Aquí hay algunas representaciones distintas de las demás: se le representa con cabeza de ave *muwaan* pero con cuerpo de dios de la muerte, por ejemplo en la página 20c. Otro personaje que también puede llegar a tener a esta ave como parte de su cabeza, es el Dios Q, *Jun Lajun Talaan*, el cual también está relacionado con la muerte, ya que es el dios de la guerra y el sacrificio. De igual manera el canto del ave era asociado con el augurio, expresado por la palabra *MUT*, que puede significar pájaro o profecía a la vez. Lo cual confirma que los pájaros son mensajeros de la muerte como lo afirman Houston, Stuart y Taube (2008:232).

En la página 18b se ve a la Diosa I, cargando el jeroglífico de muerte, lo más interesante está en el texto que dice: *Sak chak cham iij ukuch U'Ixik, chamal*, “la gran muerte blanca

es la carga de *U'Ixik*, mortandad” (Velásquez, 2016:48-49). Y es de resaltar porque se le da el atributo de blanco a la muerte, como en otras expresiones relacionadas con ella. Por ejemplo, es el verbo general para morir, según la expresión: *k'a-yi U SAK NIK IK'-li/ch'a-yi U SAK NICH IK'-li* (*k'ay u sak nik ik'il/ch'ay u sak nich ik'il*), “se terminó, su blanco aliento” (Montgomery, 2006:151). Tatiana Proskuriakoff fue la primera en hacer mención esta expresión se refiere a la pérdida del espíritu. Con el tiempo se estableció que la expresión completa es *sak'ikaal* que significa literalmente ‘aliento blanco’ o ‘aliento puro’ (Velásquez, 2009:479).

Poses y posturas

El dios de la muerte puede estar representado parado, sentado o en forma descendente (página 15a). Cuando está sentado puede ser con las piernas cruzadas o con las piernas flexionadas el frente (páginas 11a, 13b, 19b). Cuando es la versión femenina aparece sentada en un banco. Puede tener un abrazo al frente como hablando (página 9c), con un gesto presumiblemente asociado con alocución (Velásquez, 2016:28) o puede estar con el brazo levantado y la mano en la frente, en un gesto de lamentación, ya que su augurio es siempre malo.

Manchas

El dios de la muerte regularmente tiene manchas. Únicamente se le representa sin estas en la página 23c. Las manchas características de este dios son de dos tipos: una que es punteada y la otra de círculos negros. La punteada podría hacer referencia a un esqueleto porque recuerda al logograma BAK, hueso y el otro se refiere a que está en estado de putrefacción. Con las manchas punteadas se le ve además la columna vertebral y las costillas. Cuando el cuerpo presenta las manchas de puntos grandes negros está más ancho de lo normal, hinchado. Aunque por supuesto puede tener elementos de ambos combinados, es decir, manchas de putrefacción con columna vertebral y costillas o manchas de hueso con vientre hinchado. A pesar de que puede cualquiera de los dos tipos de manchas, siempre tiene el rostro como cráneo y también el signo de *mo*, que hace referencia a *molo* “esfínter” o el ano abierto.

Las manchas punteadas no son exclusivas del dios de la muerte, ya que también las puede tener el Dios L, *Ha'al Ik' Maam*, el dios del inframundo (página 14c), el perro (página 7a y 13c), el búho (página 7c). Las manchas negras de putrefacción también las puede tener la diosa I y *Jun Ajaw* (página 2a y 3a).

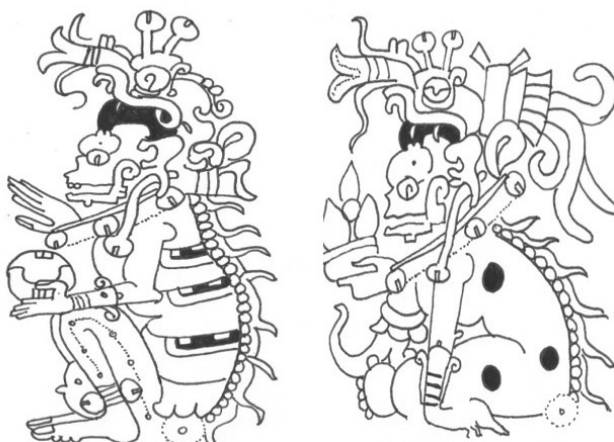


Figura 1. Tipos de manchas del dios de la muerte (Fösterman, 1880).

Dibujo de Liliana González Austria Noguez.

Tocado

El tocado más común del dios de la muerte es el de los globos oculares. De hecho, uno de los elementos más representativos del dios de la muerte son los ojos, porque los usa mucho como atavío, en la cabeza, en el cuello, en las muñequeras y en los tobillos. Desde inicios del siglo pasado, investigadores como Morley (1915), Brainerd (1956), Schellhas (1904), Villacorta (1930), Rivet (1954) y Peterson (1962) coincidieron en que estos círculos del atavío del dios de la muerte eran cascabeles (Rivard, 1965:79); actualmente se cree que son ojos (Velásquez 2016:28; Houston, Stuart y Taube 2008:172).

Se considera que en los ojos se concentra el campo de conocimiento y la percepción (López, 2004:213). Los ojos son representaciones circulares, que pueden ser blancas o negras, las blancas son las más sencillas y representadas, las negras parecen ser exclusivas del collar y rara vez en muñequeras y tobilleras. Pero hay otro tipo de ojos que tienen un par de líneas curvas emergiendo por la parte de arriba, lo cual recuerda a *il* “ver, atestiguar, presenciar” o a *pa*’ que significa “romper” o “quebrar”. Los dioses que también pueden tener ojos en el tocado son el dios A’, como en las páginas 5a, 6b y 9a.

En otras ocasiones, el dios de la muerte es representado con otro tipo de tocado, esta vez zoomorfo. Es importante mencionar que el único otro dios que trae este tocado o uno semejante es su contraparte *Itzamna*’, como en la página 5c o en la 6b. El animal representado parece ser un cocodrilo, ya que se parece a la base o raíces del árbol-lagarto-ceiba-cocodrilo presentado en la página 3a. Las raíces de este árbol son dos cabezas de lagarto o cocodrilo sin mandíbula inferior (Velásquez, 2016:18). Las raíces son las fuerzas

cronológicas del inframundo (Velásquez, 2010:167). Este saurio puede tener dos o tres ojos salidos, únicamente tiene la mandíbula superior, tiene dientes, y solo es la cabeza, algunas veces, le sigue un círculo punteado y termina con lo que parecen tres pedazos de papel.

Nadie ha presentado una hipótesis acerca de este tocado, pero teniendo en cuenta que únicamente lo portan *Itzamná* y *Kiimil*, propondré es una de las cabezas del que es llamado monstruo cósmico maya, en su versión terrestre, es decir, como *Itzam Kab Ahiin*, lagarto pluvial y superficie de la tierra (Velásquez, 2002:420). El monstruo cósmico puede representar tanto el cielo como la tierra, son esencialmente semejantes una imagen especular del otro, dualidad que da fundamento al pensamiento maya (Baudez, 2004: 150). En realidad, el lugar de este monstruo se refiere a la quinta dirección cardinal, es decir, al centro, al eje cósmico por excelencia, que es azul/verde, donde se procrean los dioses, origen del tiempo, creación del hombre, renovación vegetal y comunicación entre el cielo y el inframundo (Velásquez, 2010:172). Por eso, el monstruo cósmico también tiene una parte celeste, más vinculada con *Itzamná* y por eso este monstruo es símbolo de destrucción y de renovación cósmica, es decir, de la creación del orden cósmico (Velásquez, 2006:4). Una de las cabezas simboliza el aspecto vivo y húmedo de la tierra, la fertilidad terrestre. Remite a las aguas subterráneas, cenotes, cocodrilos, sapos, peces y lirios acuáticos. La otra cabeza simboliza el aspecto muerto y seco de la tierra (Baudez, 2004:160).

El otro tipo de tocado es más abstracto, parece ser un atado de tela o de papel con un elemento zoomorfo con manchas que otras veces también traen otros dioses como por ejemplo el Dios Q o *Jun Lajun Taalan*, dios de la guerra y el sacrificio, como en la página 10b.



Figura 2. Tipos de tocados del dios de la muerte (Fösterman, 1880).

Dibujo de Liliana González Austria Noguez.

Orejeras

Son flexibles y parecen ser ojos colgando de la oreja por el nervio óptico ya que son flexibles. Sólo hay una representación donde parece tener otro tipo de orejeras como de papel, en la página 7b.

Collar

El collar más común que usa el dios de la muerte en el *Códice Dresde* parece flexible y está compuesto por ojos, cuya cantidad es regularmente de cinco. Estos ojos pueden ser blancos, negros o negros con puntos blancos. En la mayoría de las representaciones sobresale en la parte de atrás un nudo. Otro dios que puede tener collar de ojos es Jun Ajaw, y el dios A' (5b, 6b).

Este mismo collar puede tener un elemento extra que parece estar colgando de él o tal vez está ubicado a la altura del pecho. Se parece al logograma *SAK* “blanco”, aunque a veces tiene el signo de porcentaje (%) en el centro. Tal vez refiriéndose a una cualidad de la muerte. Este mismo elemento lo podemos encontrar como uno de los cuatro del monstruo cuatripartita: un plato con el signo de *ke'in* “sol” y sobre de este una espina de mantarraya (vinculada con el autosacrificio), una concha *spondylus* (asociada al mundo telúrico) y un manojo de plumas con cruz de San Andrés o signos de la muerte en su interior y con lectura fonética *way* (celda, aposento, cuarto, soñar, transformarse como nahual) (Velásquez, 2002:424).

Se cree que está relacionado con la sangre y las ofrendas que se quemaban en los incensarios, acto ceremonial en el que los hombres alimentaban a los dioses por medio de sustancias etéreas (aroma y humo) (Velásquez, 2010:168, nota:140).

Es importante mencionar que a veces no está en el collar, lo que implicaría que entonces es un elemento separado y que más bien puede estar ubicado en el pecho o en la cabeza, ya sea en el mismo dios de la muerte o también en la cabeza de la diosa *Sak Ixik*, tal vez en este caso aludiendo a su nombre o a su relación con la muerte o el inframundo, como en la página 18a y 18b, 20c o 23c. Este elemento también lo trae el búho y *Jun Ajaw* en su cuello en la página 10a y 15b, respectivamente, un zopilote (página 8a y 19a).



Figura 3. SAK como parte del collar o en la cabeza del dios de la muerte (Fösterman, 1880).

Dibujo de Liliana González Austria Noguez.

Aliento y palabra

Los dioses de la muerte o personas fallecidas exhalan de sus orejeras el aliento de la muerte o una variedad peculiar de partes del cuerpo humano. El aliento fétido del dios de la muerte puede haber inducido enfermedad y puede ser una forma de hablar o respirar (Houston, Stuart y Taube, 2008:159 y 172).

En algunas de las representaciones aparece emitiendo algo de la boca que parece ser un ojo conectado al dios por una línea irregular. En todas las representaciones del *Códice Dresde* parece tener el mismo tipo de aliento. Según Velásquez, sale de su boca el último hálito (Velásquez, 2016:28 y 34). Algunas veces parece estar dibujado como si estuviera abierto o roto, tal vez exudando descomposición (Houston, Stuart y Taube, 2008:215).

Por ejemplo, en las páginas 8a y 10a, donde la palabra es atronada y el augurio dice: *pe[h] kaj tuchich Mas(?)*, *cham[a]l*, *loba[l]* *umu'uk* “fue atronado en la palabra de Mas (?), mortandad, maldad es su anuncio” (Velásquez, 2016:32). Por lo que el ojo que tiene delante el dios de la muerte se refiere a la palabra. Otro ejemplo en el que el ojo significa palabra es en 11a que dice: *och[i] tuchich Kiiml[a]l umu'uk*, “[el augurio] entró en la palabra de *Kiiml[a]l*, es su anuncio” (Velásquez, 2016:34). En la página 12b, lo que emite por la boca, aunque se represente de la misma manera, se refiere a gemidos, ya que el augurio escrito dice: *petaj Kiimlal abkan(?) umu'uk*, “el dios *Kiimlal* se hizo redondo, gemidos (?), son su anuncio”, donde según Velásquez, aquí *abkan* no es el nombre del dios A, sino un augurio que significa “el último gemido” o “aliento de la muerte” (2016:36). La peor emanación y más dañina es la de los cadáveres (López, 2004:262).

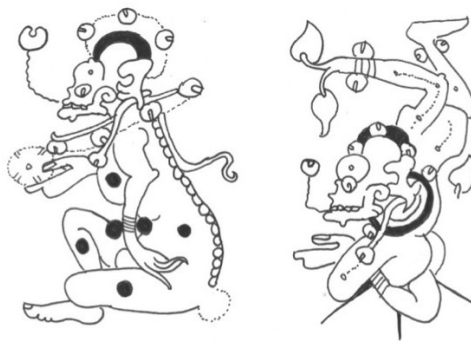


Figura 4. Aliento o palabra del dios de la muerte (Försterman, 1880).

Dibujo de Liliana González Austria Noguez.

Ropa

Regularmente el dios de la muerte está desnudo para poder representar sus huesos, sus costillas, su columna vertebral y la putrefacción de su cuerpo. Cuando llega a tener ropa es, por ejemplo, cuando es versión femenina y trae una falda negra con huesos cruzados y ojos. De igual forma en la versión masculina trae de pronto una capa con los mismos motivos. Su desnudez es la razón por lo que no trae cinturón y está descalzo.

Animales

Los animales (astros y plantas también) sirven de ordenadores de los demás seres y sus propiedades (reales o atribuidas) explican las leyes aplicables a la naturaleza y a la sociedad. Por lo regular, los personales zoomorfos que dan origen a su especie animal poseen en el mito casi todos los atributos que tendrán sus criaturas (López, 1999: 51). Entre esos atributos, los que destacan para aquellos que son los ayudantes de la muerte están, por ejemplo, la visión del búho, el canto del *muwaan* como augurio, la guía del perro en la oscuridad.

Muwaan

Es un animal que actúa como asistente del dios de la muerte. Por eso también su anuncio es malo: *[ch'oh]taj cham[a]l, k'as(?)*; *umu'uk, yat[aa]l loba[l]*, “fue retorcido / fue exprimido, [el augurio es] mortandad, ruin(?)”; su anuncio, su pago es maldad”. *Muwaan* a veces tiene el numeral 13 y su nombre se refiere al decimoquinto mes del *haab* (Baudez, año:422). De acuerdo con Brinton, es un miembro de la familia de los halcones y su nombre científico es

Spizæetus tyrannus (Schellhas, 1904:43). Esta ave tiene un fuerte simbolismo inframundano y nocturno. El augurio dice: *Oxlajun Muwaan umuut U'Ixik, umu'uk*, “Oxlajun Muwaan es el augurio de U'Ixik, su entierro es su anuncio” (Velásquez, 2016:44). Aparece de nuevo en su cabeza en la página 18b. Es posible que sea *kuy* o *muwaan*. (Velásquez 2016:48) y 19a donde ella es el pago del ave.

Perro

Es símbolo del dios de la muerte y portador de la luz. Día *ok*. Perro aullando (página 21b), está frente a la diosa I, con su única representación con tocado de papel. Dice: *hul[i] Ixik, yat[aa]l tzul, umu'uk*, “Ixik llegó, es el pago del perro, es su anuncio” (Velasquez, 2016:54).

Zopilote

Al zopilote o *k'uuch*; se le representa con rayas o puntos negros, aunque en 38b es casi todo negro. En la página 3a, donde está comiéndose un ojo humano, se posa en la cúspide de un árbol cruciforme sosteniendo en su pico un globo ocular desorbitado, que se encuentra unido al rostro de la víctima por medio de un largo nervio óptico (Velásquez, 2016:18). En la última viñeta de la página 8a, está un zopilote antropomorfo donde se lee que así como el dios de la muerte, también su augurio es malo: *[pehkajtuchich] K'uuch...k'as(?)...*, “fue atronado en la palabra de K'uuch... [el augurio es] ruín” (Velásquez, 2016:28). Aparece varias veces como por ejemplo en las páginas 11a, 11b, 12b y 24b.

Búho

El búho o *kuy*, está asociado con el aspecto inframundano del dios L o *Ha'al Ik' Mam*, “Abuelo Materno Negro de la Lluvia”. Lleva en la cabeza el signo del porcentaje (%), relacionado con la muerte, del cual salen plumas con manchas oscuras, y se lee: *pe[h]kaj tuchich Oxlajun Chan Winkil(?) kuy, umu'uk te'baab, tok' [baab]*, “fue atronado en la palabra del búho de *Oxlajun Chan Chan Winkil* (?), su anuncio es imagen de palo, imagen de pedernal que puede hacer referencia a que su augurio es guerra (Velásquez, 2016:32). En la página 11a es representado con un tocado del jeroglífico de tamal y hojas de maíz. Sólo que en esta escena parece estar vinculado a un aspecto celeste y de riquezas (Velásquez, 2016:34). Lamentablemente no se puede leer su augurio.

Conclusiones

El dios de la muerte es fácilmente reconocible debido a características particulares, como su cuerpo esquelético o hinchado de podredumbre. También es normal encontrarlo portando

en el tocado, en el collar, en las muñequeras y en las tobilleras ojos, los cuales están relacionados con su capacidad de visión, sobre todo en un ámbito oscuro y nocturno.

Es necesario ampliar esta investigación a detalle, ya que el dios de la muerte es muy conocido y solo se repiten sobre él las mismas cosas, que son los elementos más básicos y evidentes. Hay que indagar ahora porqué hay pequeñas diferencias entre estas representaciones y cuáles dioses o personajes del *Códice* los comparten, ya que hay otros dioses del inframundo que toman prestados algunos de sus atributos. Se requiere además acercarse a los mitos relacionados con los animales asociales al dios de la muerte para comprender mejor su significado.

De igual forma se necesita también hacer una comparación con otro tipo de representaciones del dios de la muerte, ya sea en escultura o pintura, para seguir conociendo sus diferencias y lograr conocer un poco más de este enigmático dios, muy representado por los mayas del periodo prehispánico.

Referencias

- Baudez, Claude- François (2004). *Una historia de la religión de los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Förstemann, Ernest (1880). *Códice Dresde*.
- Houston, Stephen, David Stuart y Karl Taube (2006). *The Memory of the Bones. Body, being and experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- Ketunnen, Harri y Christophe Helmke (2008). *Introduction to Maya Hieroglyphs*, Workshop Handbook, 13th European Conference, Paris, Diciembre 1-6.
- López Austin, Alfredo (2004). *Cuerpo humano e Ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- López Austin, Alfredo (1999). “Los animales como personajes del mito” en *Arqueología Mexicana*, *Los animales en el México prehispánico*, Vol. VI, N. 35.
- Montgomery, John (2006). *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. New York: Hippocrene Books.
- Ruz Lhuillier, Alberto (1968). *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivard, Jean-Jacques (1965). “Cascabeles y ojos en el dios maya de la muerte, Ah Puch”, en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. 5, pp. 75-91.
- Schellhas, Paul (1904). *Representation of the deities of the maya manuscripts. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Vol. IV, No. 1, Harvard University Cambridge.
- Thompson, Eric (1962). *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, University of Oklahoma Press.
- Velásquez García, Erik (2002). “Una nueva interpretación del monstruo cósmico maya” en *Arte y Ciencia*, XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Velásquez García, Erik (2006). “The Maya Flood Myth and the Decapitation of the Cosmic Caiman” en *The PARI Journal*, Vol. VII, N. 1, verano, pp. 1-10.
- Velásquez García, Erik (2009). “Los vasos de la entidad política de ’Ik’: una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Velásquez García, Erik (2010). “Cosmos maya” en *De la Antigua California al desierto de Atacama*, María Teresa Uriarte (coord.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural.
- Velásquez García, Erik (2016). “Códice Dresde. Parte I, Edición Facsimilar” en *Arqueología Mexicana*. Edición Especial 67.

Representaciones de mictecas en el Códice Borgia

Omar Rashid Yassin Álvarez

El pensamiento mesoamericano, aunque bastante amplio, está enriquecido con distintivas características culturales de cada grupo perteneciente a esta área cultural; sin embargo, gracias a los establecimientos de sistemas de alianzas y conquistas, a la existencia de múltiples rutas de comercio, así como los flujos de intercambio cultural, se ha permitido la identificación de estereotipos de representación gráfica que expresan patrones ideológicos comunes. De esta manera es posible identificar las imágenes de poder político, religioso, económico, etcétera, que han quedado asentados en distintos medios de representación, pintura mural, cerámica, estelas, lapidas, dinteles y en el estudio que se lleva a cabo aquí, los códices.

Se analizan las láminas 2, 3, 5, 6,7 y 8 del *Códice Borgia*, texto pictórico de la región Puebla-Tlaxcala, con un estilo Mixteca-Puebla (Escalante Gonzalbo, 2010: 46-47); en dichas páginas está representado lo que podría ser el dios de la muerte, *Mictlantecubtlí*, sin embargo, en este estudio se intentará demostrar que se trata de un *Micteca* o algún otro personaje perteneciente al imaginario social mesoamericano.

Primero, se describen los elementos diagnósticos del dios de la muerte, haciendo referencia a los que están presentes en las láminas seleccionadas; después será necesario establecer los elementos gráficos de poder, ya que es importante identificarlos tomando en consideración del papel principal de esta deidad, especialmente por el hecho de que *Mictlantecubtlí* es fundamental en el pensamiento dicotómico mesoamericano; finalmente, se comparan los datos.

El Códice Borgia

El Borgia es un libro calendárico/ritual, cuya procedencia se encuentra en debate; posiblemente sea de la zona Tlaxcala-Puebla, la comparación entre las representaciones de pinturas de *Tizatlán* y *Ocotelolco*, en Tlaxcala con el código han sido muy bien recibidas por los investigadores (Milbrath, 2013: 2). Las dataciones lo colocan en el siglo XV gracias a la identificación de cuatro fechas, dentro de las páginas de este documento (1457, 1470, 1483 y 1497), por parte de Christine Hernández (Milbrath, 2013:12).

Este código le da nombre a un conjunto de textos que comparten ciertas características en su contenido, denominados del grupo Borgia: Cospi, Ferjerváry-Mayer, Laud, Vaticano B y Becker I (Hill Boone, 2013: 40).

El *Códice Borgia* es un *Tonalámatl*, es decir, un calendario con fechas especiales para fiestas, rituales, generalmente su uso es para adivinación y la auguración de destinos para los individuos (Seler, 1980: 245), sus pasajes se dividen de la siguiente manera:

Páginas	Contenido
1-8	Cuenta de los 260 días dividida en 52.
9-13	Signos de los días con sus dioses patronos.
14	Los señores de la noche.
15-17 (superior)	Patronos del nacimiento.
17 (inferior)	Tecaztlipecta, señor de los días.
18- 21	Regiones del universo o periodos aciagos.
22 (superior)	Los venados.
22 (inferior)-24	Veintenas.
25	Dios del [día] movimiento.
26	Dios del [día] muerte.
27-28	Aspectos del dios de la lluvia.
29-46	Los viajes de Venus.
47-48	Tonaltepec y Cihuateteo.
49-52 (superior)	Dioses portadores de los años.
49-52 (inferior)	Regiones del universo.
53-54	Almanaque de venus.
55	Caminantes divinos.
56	Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli señores de las trecenas.
57-60	Parejas divinas.
61-70	Patronos de las trecenas.
71	Aves agoreras.
72	Dioses de la existencia.
73	Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, señores de los días.
74	Casa del hombre y casa de la mujer.
75-76	Dioses de las trecenas divinas.

Datos obtenidos en: Seler, 1980; Anders, Jansen, Reyes García, 1993; Milbrath, 2013.

El libro está segmentado en 39 láminas de 26 centímetros de ancho por 26.5, que resultan al ser doblada en forma de biombo la tira de piel de venado de 10 metros de longitud, recubierta de estuco blanco por ambos lados (Anders, Jansen, Reyes García, 1993: 39).

El estilo al que pertenece este documento es conocido como Mixteca-Puebla, caracterizado por sus proporciones no naturalistas, el uso de la línea-marco, la rigidez de

los objetos (no representan el movimiento natural), la no representación de la gravedad, la falta de distinción entre la izquierda o derecha en el cuerpo humano (Escalante Gonzalbo, 2010:47-204).

El dios de la muerte

Es realmente difícil conseguir fuentes escritas sobre esta deidad, pues al ser regente del inframundo se le ha asociado, desde la perspectiva cristiana, con un ser demoníaco, por lo cual muchos de los cronistas del contacto optaron por dejar su descripción y análisis de lado. Pero es cierto que hay un gran corpus de representaciones gráficas, que investigadores del siglo XX han abordado, dando datos convincentes.

Por ejemplo la identificación y función de la pareja divina de la muerte, regentes del último estrato del inframundo, *Mictlantecubhtli* y *Mictēcacibuatl*, dioses regentes de los muertos, ellos se encargan de recibir los *tonalli*, para que se desgasten y puedan engendrar una nueva semilla, *xinachtli* (López Austin, 1995:140-141). También es clara la doble idea de morir para iniciar una vida nueva, es decir, de la vida en el *Tlaltilēpac* al recorrido inframundano, hasta llegar al *Mictlán* donde está lista para salir nuevamente, ciclo perene, del cual las deidades de la muerte se encargan.

Pero también Rhode (1989: 45-46) señala ciertos desdoblamientos del dios de la muerte, los *mictēcas*, ayudantes relacionados con diferentes formas de muerte, entre otras actividades. Son 12 parejas, entre acepciones masculinas y femeninas, que cohabitan en el *Mictlán*, con los regentes del inframundo.

Hay que tomar en cuenta que *Mictlantecubhtli* tiene muchas funciones, una de las más importantes es la que lleva a cabo como regente de un cierto lapso de tiempo nocturno, es decir, como uno de los nueve señores de la noche, haciéndose cargo de una unidad de tiempo, precisamente cuando la noche es más oscura o se encuentra en su máximo. Los otros regentes son: *Xinhtecubhtli*, *Iztli*, *Pilzintecubhtli*, *Centeotl*, *Chalchiuhtlicue*, *Tlaꝑolteotl*, *Tepeyolobhtli* y *Tláloc* (Morante, 2000:43). El tiempo del señor de los muertos se encuentra entre *Centeotl* y *Chalchiuhtlicue*.

Pero no hay que olvidar que al ser un dios principal cumple funciones como portador del año y señor de las treceñas (*ce tecpatl*), regente del décimo día (*itꝑcuintli*); tenía fiestas rituales en su nombre, las más conocidas *Micailbuitontli* y *Hueymicailbuitontli* (Rhode, 1989:45-46), fiestas que tenían que ver con el cambio estacional y la recolección de cosechas, principalmente para que pararán las lluvias, de esa manera evitar que por exceso de agua murieran los plantíos, pero un punto más allá de la festividad era el sacrificio humano realizado para el dios de la muerte (Ragot, 2009: 3).

Así como se muestran en otros dos códices, de época colonial, el *Tudela* (lámina 76rº) y el *Magliabechiano* (lámina 88rº), había un ritual específico para que las personas hicieran pedimentos a este dios, el cual consistía básicamente en verter sangre humana, ya fuera por extracción ritual de muslos, lóbulos de las orejas, lengua, o de una persona sacrificada, sobre una estatua de *Mictlantecubtlí* y después se realizaban sus pedimentos. Los pedimentos iban sobre dos solicitudes generales, una el asegurar un buen trato en el *Mictlán* o ir a otro estrato de mejor recibimiento, mientras la otra era procurar el bien de sus muertos o que no murieran sus enfermos (Ragot, 2009:4, 6-7).

Otra función del dios es la regencia de un espacio en el *Tlaltilcpac* (independientemente de su reinado del *Mictlán*), generalmente se le asocia con el norte, porque este lugar era la zona de la muerte, más que nada por el tipo de viento que provenía de este sitio, porque en invierno los vientos del norte son bastantes fríos y con ellos vienen las heladas que matan a las cosechas, conocidos como *Mictlanpaehecatl* (Morante, 2000:38).

De esta forma se puede apreciar la gran jerarquía de *Mictlantecubtlí*, ser el señor de la muerte es vital en la dicotomía ya antes dicha, del pensamiento mesoamericano, pues sin él no habría vida, no habría regeneración o renacimiento, como se puede apreciar en el mito de la creación donde este dios es quien poseía los huesos y el maíz que Quetzalcóatl roba con ayuda de hormigas, para obtener el material con el que creará al hombre (Morante, 2000: 40). Con lo anterior, ya contamos con algunos elementos para acercarnos al imaginario social en torno a esta deidad, su pareja y ayudantes.

Elementos icónicos del dios de la muerte

Hay elementos gráficos para representar a los dioses que se vuelven icónicos, en el sentido de que siempre o casi siempre serán usados, ya sea en pintura, escultura o cualquier medio, para personificar a las deidades; tal es el caso del disco solar de *Tonatiuh* o el *quexquémitl* en forma de mariposa de *Itzpapálotl*, los cuales sirven para identificar a dichas deidades.

Mictlantecubtlí no es la excepción y tiene varios elementos que permiten su identificación:

- Ojo sin párpado.
- Mandíbula expuesta.
- Cabello negro rizado con estrellas.
- Nariz con pedernal.
- Orejera de mano.
- Espaldar doblado.
- Roscón cónico.

- Pintura corporal.
- Orificio de *Tzompantli*.
- Pechera/costillar.
- *Máxtlatl*.
- Hígado eventrado.

El ojo sin párpado no es particular de esta deidad, al igual que la mandíbula expuesta, mostrando completamente los dientes, son más bien convenciones para representar muerte. El caso de la pintura corporal es un poco más complejo, porque se le suele representar con diferentes pinturas corporales, roja con puntos amarillos, color negro o completamente blanco (el cuerpo solamente), lo cual se relaciona simbólicamente con distintas funciones del dios. Por ejemplo, el “ungüento negro” era usado por los sacerdotes para hacer ritos y asemejarse a un *tzitzimil* (Jansen, 1997:78-79), sin embargo, el más común es el color blanco con manchas amarillas y puntos rojos, a veces mezclados con el color nocturno, que representa la putrefacción de un cuerpo.

El orificio del *tzompantli* es, una vez más, una representación de muerte, pero no se trata de cualquier tipo de muerte sino de una relacionada con la guerra. En este sentido, la deidad se convierte en un guerrero, es decir, un personaje de gran estatus social, encargado de defender. Dicho guerrero también cumple una función como recolector de cautivos para el sacrificio.

El hígado eventrado es extremadamente representativo de esta deidad y un símbolo complicado de explicar. Tiene que ver con una entidad anímica específica, el *ihiyotl*, el aliento vital que se ha situado en esta parte del cuerpo humano (Martínez González, 2006:181). Esto sugiere una dualidad en el propio dios de la muerte; es probable que él sea quien controle el aliento vital de las personas, ya sea que lo otorgue cuando el *xinachtli* regrese al plano de los vivos, o que lo retire cuando el *tonalli* viaje al inframundo.

El negro cabello rizado con estrellas se utiliza como un icono que lo relaciona con las deidades nocturnas, es decir que le otorga su carácter como señor de la noche. Esta relación es algo abstracta, de llevar el cielo nocturno en su cabeza, sus cabellos son en sí mismos el cielo de la noche (Milbrath, 2013:54).

El espaldar, el *máxtlatl*, el roscón cónico, la orejera, la nariz con pedernal y la pechera, tienen otras connotaciones relacionadas con el empoderamiento divino. Subrayan su carácter de dios, pues lo colocan como un alto jerarca, quien, como ya se ha mencionado, al estar en la dicotomía de vida-muerte, se convierte en un pilar. Entonces, es necesario analizar estos elementos como atributos de poder, que señalan al dios de la muerte como

una figura de gran importancia al mostrar trajes realmente elaborados.

Lo que se aprecia es que en la cavidad donde debería de ir una nariz se encuentra un cuchillo de pedernal. Se puede tratar de la tradición de la perforación del septum y colocación de un adorno nasal, como símbolo de la unión del gobernante con una divinidad, usualmente con *Xiuhotecubtli* (Olko, 2006:71), pero en este caso el material y su significado, el pedernal, asociado con el sacrificio ritual, está emparentado con la muerte y su dios.

Las orejeras también son un atributo de poder que se utiliza para demostrar jerarquía social; claro, una vez más tiene que ver el material del que están hechas, siguiendo los cánones de las leyes suntuarias (Olko, 2006: 63-65), pero por tratarse de *Mictlantecubtli*, las suyas están hechas de manos humanas, mostrando de manera directa su relación con la muerte.

Tanto el pedernal como las orejeras, si bien entran en los elementos suntuarios y se pueden manejar como manifestación de jerarquía, fungirían más como insignias de poder (Florescano, 2010:12) que demuestran quién es gobernante, quien posee el poder sobre otros, mientras el *máxtlatl* y la pechera son atributos suntuarios que esbozan una jerarquía, pero que no se limitan al poder político, pueden ser religiosos, económicos, etcétera. Así el *máxtlatl* y la pechera, van cambiando de representación en representación, de color o de forma, principalmente porque estos van a estar condicionados por los contextos de las láminas.

En el caso de la pechera, es importante acotar la diferencia entre pechera y costillar, porque muchas veces el dios se representa sin pechera y solo muestra sus costillas descarnadas, que por necesidades estilísticas se observan de manera lateral, aparentando que sus costillas podrían ser en sí una pechera de huesos. Pero la presencia de las costillas sin carne o en estado de putrefacción (hay que recordar el color usado para representarla) es simplemente la indicación de que estamos frente a un cuerpo descarnado, muerto.

El espaldar es también un elemento suntuario, parece un banderín, el cual ciertamente también es una insignia de poder, ya que se utilizaba para representar o dar inicio a una batalla, así como para recibir a un gobernante con un alto grado de respeto. También funge como un elemento de guía de individuos, como comerciantes siguiendo una ruta, en este caso podría ser una guía por el inframundo por parte de *Mictlantecubtli* (Olko, 2006: 81).

Para finalizar, el roscón cónico es un elemento diagnóstico del dios de la muerte, nadie más lo presenta. Para Spranz es un sombrero de papel, situación que podría estar relacionada con la descripción de los pedimentos al dios que Ragot (2009:3), menciona en su texto, quien alude que un viejo se le ataviaba con un sombrero de papel, entre otros elementos representativos, ya que el anciano era la personificación del dios en vida y se le sacrificaba

sellándolo en una cueva con poco alimento. Sin embargo, en las representaciones del códice Borgia, este elemento no se encuentra en su cabeza sino en su espalda, lo cual no parece tener sentido, a menos de que se trate de una cuestión estilística para no cubrir su cabello nocturno.

Hasta aquí los elementos diagnósticos de *Mictlantecubtlī*, con los cuales siempre será posible identificarlo en los códices, en este caso a los prehispánicos de estilo Mixteca-Puebla. Era necesario mencionarlos antes de seguir en el estudio, pues se van a comparar estos elementos con las representaciones de las láminas 2, 3, 5, 6, 7 y 8 del *Códice Borgia*.

Descripción de las láminas

Las láminas objeto de nuestro estudio, pertenecen a la denominada sección de los dioses patronos, o cuenta de los 260 días dividida en 52, se organizan en tres partes, una línea superior con personajes y/o acciones, una parte central de signos de los días, por último una línea inferior parecida a la superior.

Lámina 2

En la parte final de la línea superior, de izquierda a derecha, se observa una personificación de *Mictlantecubtlī*, pues presenta mandíbula expuesta, cabello negro y rizado con estrellas, ojo sin párpado, nariz de pedernal, sin embargo no está descarnado, es decir carece de sus colores que lo asocian con un esqueleto.

La deidad se encuentra sobre la parte central de un basamento, pero este a su vez posee unas columnas de las cuales salen el glifo de fuego, parecen jambas quemándose, pues tiene las partes externas del dintel, entre las columnas se aprecia un cuchillo de pedernal.



Figura 1. Lámina 2, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

El personaje parece estar levitando, pues las piernas las tiene estiradas, además de mostrar una pose inclinada, un brazo lo tiene estirado, mientras en el otro sostiene una aguja de sacrificio, de la boca le sale una especie de fluido amarillento, que cae en el centro del basamento y a un lado del pedernal.

Lámina 3

De izquierda a derecha, *Mictlantecubtli* se hace presente en dos escenas. La primera es el segundo recuadro de la primera línea (F1), donde se advierte que de las fauces del monstruo de la tierras sale un rostro descarnado —blanco con manchas amarillas y puntos rojos, con la mandíbula expuesta, cabello negro rizado con estrellas y ojo sin parpado—, el cual engulle a un cuerpo, ya ha devorado la cabeza, el sujeto parece caer, pues tiene las manos estiradas a los lados y una de las piernas flexionadas, destaca la presencia de un símbolo de cañas o ramas anudadas.

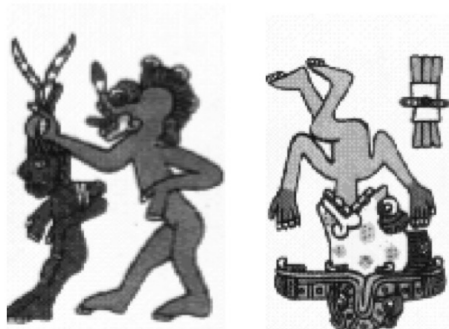


Figura 2. Lámina 3, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

La segunda representación (F2), en el quinto recuadro de la línea superior, presenta a un sujeto con pintura corporal negra, con el ojo sin parpado, nariz con pedernal cabello negro rizado con estrellas y mandíbula expuesta, mientras saca la lengua, la deidad tiene las piernas abiertas semejando un compás; un brazo doblado y el otro sostiene a un sujeto del cabello, junto con dos plumas coloridas, el personaje parece tener los brazos atados hacia su espalda y tiene pintura corporal rojiza.

Lámina 5

De izquierda a derecha, en el segundo recuadro de la primera línea, se presenta a *Mictēcacibuatl* (F1), con ciertas partes del cuerpo sin carne, cabello negro rizado con estrellas, la orejera

en forma de mano, el ojo sin parpado, la mandíbula expuesta; parece tener una pechera de hueso que tapa su torso, aunque quizá sea una representación de las costillas, hay que recordar que se trata de un esqueleto. Viste una falda blanca larga con la figura de la planta de un pie, lo que le da su carácter femenino. La diosa mira hacia arriba, tiene posición de genuflexión, así como los brazos abiertos hacia arriba; está engullendo a un personaje que tienen un *máxtlatl* blanco, que parece caer, por la postura de sus manos y piernas.

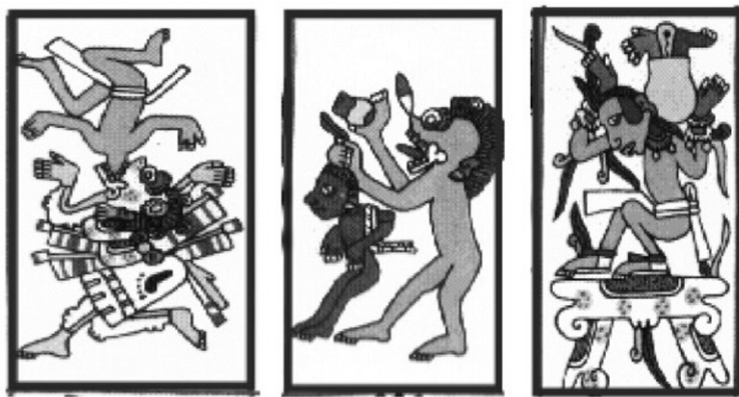


Figura 3. Lámina 5, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

La segunda representación, de izquierda a derecha, en el sexto recuadro, *Mictlantecubtlí* (F2) luce sus rasgos característicos, ojo sin párpado, mandíbula descarnada, mostrando la lengua, cabello negro rizado con estrellas y nariz con pedernal, pero no está descarnado, tampoco presenta pintura corporal alguna; tiene la piernas abiertas, así como un poco encogidas, los brazos un poco estirados, en una mano sostiene un corazón, en la otra a un cautivo por su cabello, el prisionero tiene pintura corporal roja y los brazos atados a la espalda.

En la línea inferior, de izquierda a derecha, en el tercer rectángulo, si bien no hay una representación directa *Mictlantecubtlí*, si hay una especie de altar o templo hecho con huesos, con colores que recuerdan a este dios. Sobre este se encuentra un personaje masculino, pues es notorio su taparrabo blanco, parece estar medio encogido, con los brazos abiertos hacia arriba, con la cabeza inclinada; es posible observar sus dientes, una olla con una mano y antebrazo naranja, así como una pantorrilla con pie incluido de color rojo, que carga en su espalda, el individuo presenta a lo largo de su cuerpo plumas negras, además de ciertos glifos que recuerdan al fuego.

Lámina 6

La representación de *Mictlantecubtli* está en el tercer cuadro de la línea superior. El personaje presenta los rasgos de la deidad de la muerte, mandíbula expuesta sacando la lengua, cabello negro rizado con estrellas, nariz con pedernal y ojo sin párpado, pero de nueva cuenta no presenta sus colores clásicos, ni pintura corporal alguna; tiene las piernas abiertas, un brazo estirado hacia arriba donde su mano sostiene un corazón, el otro brazo está enfrente, sosteniendo a un cautivo por el cabello, sin embargo el cautivo que tiene los brazos atados hacia la espalda, es una representación del mismo dios de la muerte, presenta ojo sin párpado, pintura corporal blanca (posible asociación con el esqueleto) y mandíbula sin carne, posee cabello negro rizado, pero sin estrellas.



Figura 4. Lámina 6, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

Lámina 7

La primera representación (F1), de izquierda a derecha, en el cuadro número tres de la línea superior, es un ente con pintura corporal blanca, rostro descarnado, pues es el único que presenta puntos amarillos, nariz con pedernal, cabello negro rizado con estrellas, ojo sin párpado y mandíbula expuesta mostrando la lengua; sostiene a un cautivo por el cabello junto con una cuerda, una vez más tiene los brazos atados, pintura corporal gris y rostro descarnado.

La segunda representación (F2) en el tercer recuadro de la banda inferior, debajo de los signos de los días, se encuentra una representación con un cráneo, teniendo el orificio del *tzompantli* sobre unos huesos cruzados, presentan los colores típicos blanco con manchas

amarillas. Está sobre lo que parece un corazón, además de un hígado, también se aprecian unos ojos, sin embargo no tiene el cabello negro con estrellas, ni orejera, tampoco posee nariz con pedernal.

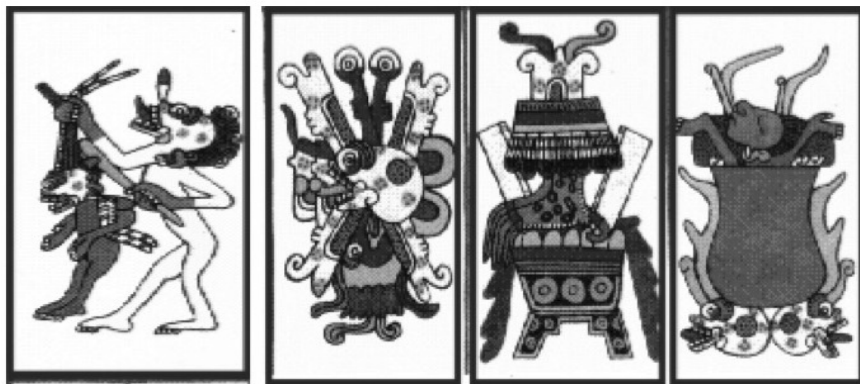


Figura 5. Lámina 7, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

A su derecha, en el cuarto recuadro (F3), aparece otra representación donde la muerte se hace presente. En un bracero negro, de donde salen flujos sanguíneos, se muestra la parte inferior de un cuerpo, se reconocen las patas de jaguar y el faldellín, donde debería ir el dorso. Una vez más está el símbolo hueso, con el color blanco con manchas amarillas, con el centro del color de la oscuridad, atrás de todo el conjunto hay dos banderines blancos, sin embargo no se trata del dios de la muerte, sino tal vez de una deidad emparentada con él.

Y la representación del quinto recuadro (F4) tiene una relación directa con la muerte, probablemente sacrificial, la imagen es de una olla sobre dos cráneos con el color blanco con manchas amarillas, el orificio del *tzompantli*, la olla parece tener a su alrededor líneas naranjas o amarillas que parecen llamas, dentro de la olla hay un individuo que tiene las manos y brazos extendidos hacia arriba, la cara hacia arriba y el ojo cerrado, señal de muerte.

Lámina 8

De izquierda a derecha, en el cuadro número cuatro de la línea superior, se advierte un personaje con el rostro descarnado, por los colores asociados a este elemento, cabello negro rizado con estrellas, mandíbula expuesta sin mostrar la lengua y ojo sin párpado, sin embargo su cuerpo no está descarnado ni tiene pintura corporal. En una mano dirigida

hacia arriba, sostiene una especie de bastón de mando o un arma *atlatl*, mientras la otra toma del cabello a un cautivo, quien tiene los brazos atados y pintura corporal roja.



Figura 6. Lámina 8, *Códice Borgia*, reprografía de Omar Yassin, a partir de la edición de Nowotny (1976), disponible en línea en <http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>.

Correlación de datos

La descripción ha sido necesaria para que el estudio se centre en las representaciones propias de nuestro objeto de estudio: única representación en la lámina 2, figura 2 (F2) en la lámina 3, (F2) también en la lámina 5, única en la lámina 6, (F1) en la lámina 7 y figura única en la lámina 8. La selección de las figuras se hace considerando que ellas no son el dios de la muerte sino sus ayudantes los *Mictecas*, comparando los elementos diagnósticos, con las descripciones realizadas.

Se enlistan a continuación los elementos propios de cada una.

Lámina 2

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.
- Púa de hueso: señal de sacrificio.
- Pintura corporal: parece no tener puesto que muestra el color de la piel.
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Lámina 3 (F2)

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.
- Sostiene a un cautivo por el cabello, está amarrado: referente de sacrificio, sumisión o conquista, el cautivo presenta pintura corporal roja.
- Pintura corporal: negra, asociada a los sacerdotes (Jansen, 1997:78-79).
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Lámina 5 (F2)

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.
- Sostiene a un cautivo por el cabello, está amarrado: referente de sacrificio, sumisión o conquista, el cautivo presenta pintura corporal roja.
- Sostiene un corazón o hígado: signo de sacrificio.
- Pintura corporal: parece no tener puesto que muestra el color de la piel.
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Lámina 6

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.
- Sostiene a un cautivo por el cabello, está amarrado: referente de sacrificio, sumisión o conquista, el cautivo presenta pintura corporal blanca con elementos de muerte, como el ojo sin párpado mandíbula expuesta y cabello risado.
- Sostiene un corazón o hígado: signo de sacrificio.
- Pintura corporal: parece no tener puesto que muestra el color de la piel.
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Lámina 7

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.

- Sostiene a un cautivo por el cabello, está amarrado: referente de sacrificio, sumisión o conquista, el cautivo presenta pintura corporal negra, con elementos de muerte como el ojo sin párpado y mandíbula expuesta.
- Sostiene un hacha: signo de sacrificio y de poder.
- Pintura corporal: blanca.
- Pintura facial: tanto la deidad como el cautivo presentan pintura de putrefacción (blanca con manchas amarillas y puntos rojos)
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Lámina 8

- Cabello negro con estrellas: carácter de señor de la noche.
- Nariz de pedernal y orejera de mano: iconos suntuarios de jerarquía.
- Ojo sin párpado y mandíbula expuesta: señales de muerte.
- Sostiene a un cautivo por el cabello, está amarrado: referente de sacrificio, sumisión o conquista, el cautivo presenta pintura corporal roja.
- Sostiene un símbolo hierba o bastón de mando (al no poder distinguir muy bien se darán ambos simbolismos).
- Hierba: signo de sacrificio.
- Bastón de mando: señal de poder.
- Pintura corporal: parece no tener puesto que muestra el color de la piel.
- Pintura facial: la deidad presenta pintura de putrefacción.
- Carece del espaldar, el máxtlatl, el roscón cónico, y la pechera.

Así, es posible asentar varios hechos: primero, los atributos suntuarios de poder, como la pechera, el *máxtlatl*, el espaldar y el roscón, no están presentes en ninguna representación.

Segundo, hay insignias de poder, como la nariz de pedernal y la orejera de mano, que le dan un sentido de pertenencia, así como de identidad (Olko, 2006:67), pertenencia como una deidad porque no cualquier personaje posee adorno de nariz y orejera, e identidad porque son elementos que se asocian con la muerte.

Tercero, no presentan pintura corporal de putrefacción, si bien sí las presenta faciales, no en el cuerpo; cuatro representaciones de ocho están con piel (láminas 2, 3, 6 y 8) mientras en otra con color negro (lámina 3) y otra con color blanco (lámina 7).

Cuarto, están presentes muchos símbolos sacrificiales púas de huesos, corazones o hígados, cautivos, hacha y hierba. Así estas representaciones hablan de acciones sacrificiales,

en especial donde aparecen los cautivos, considero que se trata de la recolección de alientos vitales. Los cautivos no tienen las mismas características, de cinco representaciones de cautivos, tres tienen pintura corporal roja (láminas 3, 5 y 8), uno tiene pintura corporal blanca y elementos de muerte (lámina 6), el otro tiene pintura negra pero solo en el cuerpo, porque la facial es de putrefacción, por la misma razón presenta símbolos de muerte.

Conclusiones

Los atributos de poder, ya fueran suntuarios o insignias, son clave para demostrar que las representaciones del dios de la muerte analizadas no refieren a *Mictlantecubtlī*, sino de sus desdoblamientos, los *Mictecas*. Si bien cuentan con dos atributos suntuarios, como la orejera de mano y la nariz con pedernal, no son insignias de un alto rango, pues el uso de estos elementos lo podían usar estratos menores; esto quiere decir que presentan insignias de poder pero de menor importancia que el roscón, el espaldar, el *máxtlatl* o la pechera, que son los que le dan un rango muy alto a *Mictlantecubtlī*. Los personajes analizados no son el dios mismo sino sus desdoblamientos.

Presentar rasgos tan diferentes entre las representaciones, como en la pintura corporal y los elementos sacrificiales (corazones, hígados, hachas, hierba), lleva a formular que se trata de diferentes tipos de sacrificios o penitencias, con la representación de la muerte, encargándose de llevarse el aliento vital del hombre sacrificado. Por eso los considero *mictecas*, pues ellos se encargaban de ciertos tipos de muerte, por eso es que tienen diferentes pinturas corporales, con distintos elementos de sacrificio.

Se pudieran confundir con representaciones de sacerdotes personificando al dios, sin embargo por el ojo sin párpado, la mandíbula expuesta y el cabello negro con estrellas, parece que se trata de deidades, aunque no muestren descarnación en todo su cuerpo o el costillar. Se trata de una deidad de la muerte, claramente de menor jerarquía.

De igual forma, las diferencias entre cautivos pudieran señalar, tal vez, que se trata de tipos de muertes o sacrificios diferentes, aunque también pudiera tratarse de diferentes etapas de descomposición del cuerpo, lo cual se puede relacionar con el viaje por el inframundo. Si se observa con atención, la evolución de las imágenes se encuentra el cautivo en una forma humana en las primeras representaciones, para la 6 y la 7 ya presenta atributos de descomposición y muerte, para finalizar en la 8, ya se observa de nueva cuenta como un ser humano, es decir el ciclo dicotómico de vida y muerte.

Así concluye este breve análisis. El dios de la muerte posee desdoblamientos que lo ayudan a llevar a cabo ciertos tipos de tareas, mientras se encarga de asuntos de mayor importancia como la regencia de un tiempo y espacio; sus ayudantes, los *Mictecas*, le auxilian

en la recolección de alientos (*ibiyotl*) o la energía (*tonalli*). Las representaciones de los desdoblamientos de *Mictlantecubtlī* expresen las funciones realizadas por esta deidad, pero gracias a la identificación de los atributos de poder, se puede diferenciar de quién se trata.

Referencias

- Anders, Ferdinand, Martin Jansen, y Luis Reyes García (1993). *Los templos del cielo y la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. México: FCE.
- Boone, Elizabeth Hill (2010). *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*. México: FCE.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (2010). *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: FCE.
- Florescano, Enrique (1997). “Sobre la naturaleza de los dioses de Mesoamérica” en *Estudios de cultura nahuatl*. N. 27, pp. 41-67.
- Florescano, Enrique (2010). “Los orígenes del poder en Mesoamérica” en *Presentación para la cátedra latinoamericana Julio Cortázar*, N. 27, pp. 1-24.
- Jansen, Martin (1997). “Símbolos de poder en el México antiguo” en *Anales del museo de América*, N. 5, pp. 73-102.
- Léon-Portilla, Miguel (1990) *Los antiguos mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Austin, Alfredo (1989). *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Austin, Alfredo (2012). *Cosmovisión y pensamiento indígena*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martínez González, Roberto (2006). “El ihiyotl, la sombra y las almas-aliento en Mesoamérica”. *Cuicuilco*, (38). Vol.13. Septiembre-diciembre, pp. 177-199.
- Milbrath, Susan (2013). *Heaven and earth in ancient Mexico. Astronomy and seasonal cycles in the Codex Borgia*. United State of America: University of Texas press.
- Morante López, Rubén (2000). “El universo mesoamericano. Conceptos integradores”, en *Desacatos Revista de Antropología Social* (5). Invierno, pp. 31-44.
- Nowotny, Karl A. (1976) *Codex Borgia (Cod. Borg. Messicano I)* Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Disponible en línea:
<http://www.famsi.org/research/graz/borgia/index.html>
- Olko, Justyna (2006). “Traje y atributos de poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales” en *Anales del museo de América* (14). pp. 61-68.
- Ragot, Natalie (2009). “Ritos y rituales en torno a Mictlantecuhtli” en *Image and ritual in the aztec world (Acte du lleme congress internacional de la société américaniste de Belgique, Louvain-la-Neuve)*. BAR internacional series 1896. pp. 34-43.
- Seler, Eduard (1963). *Comentarios al Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica.

La decapitación y el flechamiento en los códices mayas

Alondra Domínguez Ángeles

Este trabajo se centra en el análisis de las representaciones de las inmoluciones religiosas dentro de los códices mayas, específicamente los rituales de decapitación y flechamiento. Su objetivo principal es penetrar en la propia lógica del pensamiento indígena para así comprender el significado del sacrificio humano dentro de la cosmovisión maya prehispánica, cuya legitimación se encuentra dentro de los mitos cosmogónicos, que a su vez sirven de elementos ratificadores del poder durante el periodo Posclásico.

Primero se establece brevemente el papel de los códices dentro de la tradición de los estudios mesoamericanos, luego se reflexiona acerca de lo que se entiende por sacrificio humano, para acercarnos a las representaciones de las occisiones rituales dentro de los códices, posteriormente se realiza una comparación con las fuentes etnohistóricas que nos informan acerca de la decapitación y del flechamiento.

Siguiendo a Laura Sotelo (2012:2), un códice es un manuscrito elaborado sobre soporte flexible que contiene elementos de los sistemas escriturarios e iconográficos de tradición mesoamericana. Estos manuscritos son depositarios de la sabiduría acumulada durante siglos, plasmada en un amplio repertorio simbólico, tanto escrito como pictográfico² (Escalante, 2010:10). Debido a que los códices continuaron siendo elaborados durante la época virreinal, existe un vasto acervo de estos, los cuales fueron realizados sobre distintos soportes, en diferentes formatos y en idiomas distintos, con diferentes sistemas escriturarios tanto indígenas como europeos, y de un variado contenido temático. Por eso estos valiosos documentos han sido clasificados de acuerdo con algunos de los aspectos previamente mencionados, así que obedeciendo a la catalogación con base en la época en que fueron elaborados, tenemos dos grupos de códices los prehispánicos y los coloniales, dentro del primer grupo están los mayas –a los que remite este estudio–, los del grupo Borgia, los de tradición Mixteca-Puebla y uno mexicana.

Ahora es el turno de revisar qué se entiende por sacrificio humano, tomando como base la definición de sacrificio humano estructurada por Martha Ilia Nájera en su obra *El don de la sangre en el equilibrio cósmico* (1987), en la cual se explica de forma detallada el sacrificio humano entre los mayas en la época prehispánica. Nájera enuncia que el sacrificio humano

2 Pictograma: representación estilizada de objetos y de acciones; animales, plantas, edificios, montañas, escenas de danza, de procesión, de sacrificio, de guerra, dioses y sacerdotes (Gruzinski, 2001:16).

es la ofrenda ritual, la cual consiste en la destrucción total del objeto ofrendado, en este caso de la vida de la víctima o víctimas, de género y edad indistinta (Nájera, 1987:40).

Nos apoyamos de esta definición para identificar como occisiones rituales a las extracciones de corazón, decapitaciones, inmersión de cautivos en cuerpos de agua y flechamientos que encontramos expresados dentro los códices mayas.

De acuerdo con las fuentes indígenas novohispanas de las que no apoyamos para este estudio, en la realización de sacrificios humanos participaban autoridades tanto civiles como religiosas, como: el *batab* –cacique–, el *nakom* –guerrero-sacrificador–, el *ab kulel* –procurador– y el *holpop* –delegado político-religioso– (Nájera, 2007), lo que expresa el sentido guerrero contenido en estas inmolaciones, que curiosamente converge con los atributos iconográficos dentro de los códices que se asocian a la elite y a la actividad bélica.

La indagación para encontrar el discurso que legitima el poder dentro de los rituales sacrificiales condujo a la elección de nueve láminas que expresan los dos tipos de occisiones con mayor incidencia dentro de los códices *Dresde* y *Madrid*; estos son: la decapitación y el flechamiento, pues en ambos manuscritos, estos sacrificios involucran a deidades masculinas como víctimas sacrificiales y cómo sacrificadores.

La decapitación en la imagen y el mito

Al revisar los códices encontramos que el ritual de inmolación con mayor número de representaciones es la decapitación, pues aparece en tres páginas del *Dresde* y en cuatro del *Madrid*, por eso se ha elegido a esta occisión para comenzar nuestra lectura e interpretación del discurso inmerso en lo que he denominado rituales guerreros.

Comenzando con la examinación del *Dresde*, encontramos la primera manifestación de una mítica decapitación en la lámina 2a, ahí reconocemos al dios S identificado como *Jun Abaw* con la cabeza cercenada, a quien se le distingue por los siguientes atributos iconográficos, cuerpo humano de varón, ya que no tiene busto, con motas en color negro³ que se asocian con señales de un cuerpo en estado de putrefacción por lo que indica estar muerto, en su atavío se nota que porta un collar con cascabeles⁴ igual al que usa el dios A *Kimil* Señor de la muerte, viste un *ex* –bragas o taparrabo–, pulseras en pies y porta un objeto aún no identificado que Arturo G Miller (1974) identifica como ombligo⁵ y que para Knorosov (1999) es una sonaja, *Jun Ajaw* aparece con los brazos atados, pues se distingue

3 Aunque en la lámina 50 a del mismo códice aparece con motas rojas.

4 Los cascabeles son considerados una abstracción simbólica de los ojos siempre abiertos de *Kimil* deidad de la muerte en los textos jeroglíficos. La concepción del dios del inframundo con los ojos siempre abiertos aparecen desde el Preclásico. Vid Mercedes de la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, pp 20 -21.

5 Al encontrar una semejanza entre la representación de este artefacto y la representación gráfica de un *xictli*.

una soga y el nudo de esta. Aunado a su representación plástica, la viñeta muestra el glifo con su nombre T1003c (Vail, 1996:113; Velásquez, 2016:16). Se observa en el extremo izquierdo de la lámina 3 del mismo códice, a otro varón con cabeza cercenada y manchas negras en el cuerpo, de su cuello brota, el individuo es *Jun Abam*, quien está arrodillado y mostrando sus largos dedos de las manos, además se puede contemplar las pulseras de cascabel que lleva en sus pies haciendo juego con el collar.

Dichas representaciones llevan a recordar la travesía narrada en el *Popol Vuh* de los gemelos divinos durante su estancia en el inframundo, donde la cabeza de la deidad *Junajpu* fue decapitada por los murciélagos, y más tarde recuperada por su hermano gemelo *Xb'alanke*, durante su recorrido iniciático. Gracias a El *Popol Vuh* sabemos que *Junajpu* y *Xb'alanke* son los vástagos de la doncella virgen *Xkik* y de *Jun-Junajpu*, quien fue sacrificado por los nueve señores del inframundo en un *Pus-b'al* –cancha de juego de pelota–. *Junajpu* e *Xb'alanke* practicaron un juego de pelota justo en el sitio donde había jugado su padre, lo que resultó en el enfado de los señores de *Xibalbá*, quienes enviaron por ellos para llevarlos a sus dominios y retarlos a un juego de pelota.

En el inframundo, los míticos gemelos vivieron diferentes a través de los nueve pisos que componen el estrato infraterrestre. Finalmente, fueron sacrificados al ser arrojados vivos a una hoguera, con lo que burlaron a los señores del inframundo. Tras la inmolación de *Junajpu* e *Xb'alanke*, los señores del inframundo cuestionaron a los adivinos *Xulu* y *Pacam* acerca de qué deberían hacer con los huesos, a lo que ellos respondieron que los huesos se moliesen y se lanzaran al río (Recinos, 1978:71-89).

En esta narración encontramos a la muerte como facilitadora de la renovación, pues el sacrificio en la hoguera de los gemelos divinos faculta al cosmos de la existencia del Sol y la Luna, astros en los cuales se convirtieron los héroes divinos, que serían los regentes de la última edad cósmica poblada por los hombres verdaderos hechos del maíz, por lo que el rito se vuelve el modelo arquetípico con el cual se sustenta el hecho de que la sangre y la vida son necesarias para la continuidad de la existencia del cosmos y de la vida misma.

En este relato se encuentra también la alusión a la decapitación en un espacio que reproduce la geometría del cosmos mesoamericano, el *Pus-b'al* –juego de pelota– donde en cada juego ritual se recreaba la contienda entre las fuerzas del *Xibalba* con la luz y la vida representadas por los gemelos divinos, lo que ideológicamente legitima que el juego de pelota culmine con la inmolación de personas.

Se ha de notar la relación entre inframundo y semilla de vida, considerando que además de que los gemelos mueren en ese estrato, la cabeza de su padre es plantado en un árbol por los mismos señores del inframundo, y que a través de su muerte se genera vida. También

se debe destacar que la diosa madre *Xk'ik* es engendrada por las fuerzas del inframundo, ya que su padre es uno de los señores que lo habitan, por lo que el útero de la vida misma y de los astros, tiene su génesis en el inframundo, de esta forma se entiende que la contienda de las fuerzas contrarias como una eterna sintonía de los opuestos complementarios. Craveri (2012) destaca que en el viaje iniciático al inframundo de *Junajpu* e *Xb'alanke* se adquiere un conocimiento excepcional y con este se crean las bases de lo que debían de ser las conductas sociales y los roles políticos.

De acuerdo con el relato, se puede identificar al individuo decapitado en las láminas 2a y 3a, como su equivalente *Junajpu*, asociación que Vail y Hernández (2013) y Finley (2002:s/p) ya habían señalado, pues en el *Dresde*, *Jun Ajaw* es una advocación de *Junajpu*. Esta posibilidad fue sugerida por John Henderson (s/f), al señalar que *Junajpu* y *Xb'alanke* aparecían en los códices en un importante estudio que, desgraciadamente, no se ha publicado, pero que Coe (1989:178) ha rescatado. Veamos si esta tesis puede ser sostenida, de acuerdo con Coe (1989:168), el nombre del vigésimo día del calendario ritual, es decir el calendario de 260 días, es *Ajaw* y en las lenguas tanto quiche como ixil es *Junajpu*, con base en esta asociación y por lo señalado por Henderson, Coe decidió enfrentarse a la desafiante tarea de identificar unas representaciones de jóvenes que aparecían en unas vasijas⁶ del Clásico. Ellos aparecían con cerbatanas y elementos que los relacionó con las descripciones del *Popol Vuh*.

Los elementos iconográficos que distinguió en la cerámica del Clásico son: dos jóvenes que aparecían de la siguiente manera: uno de ellos con una o tres manchas en la mejilla y manchas en el cuerpo, el otro con un parche de piel de jaguar en la parte inferior del rostro, que se convierte en barba y con el símbolo *yax*—azul o sagrado— en la frente, ambos aparecían en contextos, los cuales son representaciones plásticas de eventos narrados en el *Popol Vuh* como la derrota de *Wuqub' Kaqix*, el enfrentamiento con los señores del inframundo y otras escenas que no aparecen en el *Popol Vuh*, ya que este libro es un copia de códices anteriores (Coe, 1989:164-167). Además, hay evidencia arqueológica en un marcador del Juego de Pelota en Copán, donde aparece *Junajpu* nombrado gemelo *Jun Ajaw* (Schelle, 1987).

Adicionalmente, se tiene la identificación de *Xb'alanke* como el dios Ch, señor de la cacería, con el nombre glífico *Yaax Balam* T275/1003, como se puede ver en la lámina 7 del *Dresde*. Esta deidad fue confundida por Schellas (1904:8-29) con el dios H, así lo

6 Estas vasijas fueron exhibidas en 1971, en la exposición Grolier, cuando Coe las examinó por primera vez. Más tarde aparecieron clasificadas en el catálogo de dicha exposición, realizado por el propio Coe (1973). Los jóvenes interpretados por Coe como los héroes del *Popol Vuh* también aparecen en otro grupo de vasijas del Clásico pertenecientes a la exposición de Pinceton en 1978.

señalan Vail (1996:11) y Sotelo (2002:137), estas dos investigadoras indican que a la deidad se le identifica como un varón joven con una mancha o manchas alrededor de la boca de piel de jaguar, está ataviado con un ex y porta orejeras redondas en el *Madrid*, pero en el *Dresde* sus orejeras son más garigoleadas, lleva pulseras de cascabel, en su cabeza porta un tocado formado por dos cintas que Coe (1985) ha llamado diademas. Se asocia con malos presagios y símbolos de la muerte. Tanto Vail (1996) como Sotelo (2002) mencionan la identificación del dios Ch con *Xb'alanke*, propuesta por Taube (1985), misma que retoma Coe (1989).

Con base en lo anteriormente explicado, se identifica que en el *Dresde*, el personaje decapitado en las láminas mencionadas es *Junajpu*, ya que si bien esta asociación es polémica y hasta hace poco difícilmente aceptada entre los mayistas, contamos con otro elemento de apoyo, el prestigiado investigador Nikolai Grube, tras un detallado análisis iconográfico de vasijas del Clásico, señaló de forma clara que *Junajpu* e *Xb'alanke* son respectivamente *Jun Ajaw* y *Yaax Balam*, en su conferencia *Los reyes cazadores: la cacería como modelo de la conducta real* en el marco del X Congreso Internacional de Mayistas.⁷

La última decapitación del *Dresde*, se encuentra en la página 63a, donde está un basamento piramidal, una cabeza cercenada con modelación craneal y una planta que nace de esta, lo que permite reconocer al personaje decapitado: el dios E Señor del maíz, llamado *Nal*, que tiene los ojos cerrados, la cabeza yace sobre el glifo T526 *kab'* –tierra/colmena/abeja/miel– (Barrera, 2007:278), la boca está cerrada y de esta emana una representación de lo que podría ser una entidad anímica (Vail, 2013), indicando así su muerte. ¿Pero quién es el dios E? es quien encarna la sagrada mazorca y el alimento divino, que requiere ser enterrado, es decir asesinado para su regeneración y florecimiento, lo que se análoga con la resurrección de *Jun-Junajpu*, hermano de *Wuqub' Junajpu* y padre los multicitados gemelos divinos. Esta identificación fue realizada por Taube (1985:1989) al señalar que la cabeza decapitada del dios E, aparecía en vasos policromos, pues la mazorca de maíz es una metáfora de una cabeza decapitada, por lo que *Jun Junajpu*, es en los códices el dios E, nombrado *Nal*.

Con la finalidad de aclarar la relación entre *Jun Junajpu* –mazorca– y el dios E, citaré el mito. Sucedió que los hermanos *Jun-Junajpu* y *Wuqub' Junajpu* visitaron el *Xibalbá*, ya que los nueve señores del inframundo los habían invitado a celebrar un juego de pelota con ellos, con la intención de matarlos por haber jugado sobre sus cabezas. Allí en el inframundo para su infortunio pasaron por diferentes pruebas y trampas, tras las cuales fueron sacrificados, el texto lo describe así:

7 Durante la Mesa Plenaria “Ritualidad y Poder” el jueves 30 de junio del 2016, en Izamal, Yucatán, México.

....Hoy será el fin de vuestros días. Ahora moriréis. Seréis destruidos, os haremos pedazos y aquí quedará oculta vuestra memoria. Seréis sacrificados dijeron *Hun Camé* y *Vucub Camé*.

En seguida los sacrificaron y los enterraron en el *Puchal Chab*, así llamado. Antes de enterrarlos le cortaron la cabeza a *Hun-Hunabpú* y enterraron al hermano mayor junto con el hermano menor... (Recinos, 1978:54).

El relato continúa narrando que la cabeza cercenada se colocó en un árbol que se estaba sembrando, con lo que el árbol se llenó de frutos que nunca había tenido, pues ese árbol jamás había antes florecido, y a partir de ese momento se le llamó a “árbol el de jícaros² (Recinos, 1978:54). Ahí la cabeza no se distinguía entre todos los otros frutos, pero ya que había florecido, los señores del inframundo ordenaron que no se cortase ninguno de los frutos.

Prosiguiendo con la parte de relato que sigue al florecimiento del árbol, cuenta el *Popol Vuh* que la doncella *Xkik'* cuyo nombre significa “La de la sangre” hija de *Kuchumakik'* -sangre recogida-⁸ había escuchado la historia del árbol del cual colgaba el cráneo de *Jun-Junajpu* de boca de su padre, lo que la llevo a visitar la cancha del juego de pelota, donde el árbol estaba plantado. Al llegar deseó cortar y probar uno de esos frutos, sin embargo el miedo de morir si lo hacía, la detenía, pero el cráneo de *Jun-Junajpu* le habló y le ofreció tomar de los frutos, aclarándole que el enigmático árbol solo tenía calaveras. Aun así, *Xkik'* seducida por la curiosidad, extendió su mano hacia el cráneo, al instante lanzó un chisguete de saliva, en el cual se contenía la semilla de *Jun-Junajpu*, con la que *Xkik'* quedó fecundada, al saberlo su padre se lo comunicó a los señores del inframundo, quienes al sentirse deshonrados, le pidieron a *Kuchumakik'* que la interrogase acerca del padre de la criatura, indicándole que si ella se negaba a hablar, debía ser sacrificada.

Xkik' al ser cuestionada negó haber fornicado y le contó a su padre la forma en la que fue fecundada; sin embargo, la incredulidad llevó a su padre a entregarla a unos búhos, indicándoles a estos que se le extrajeran el corazón. Pero en el camino la joven les explicó que no cometió ninguna transgresión y que sus hijos son el producto de la savia del cráneo de *Jun-Junajpu*, así que los convenció de no sacrificarla (Recinos, 1978:55-58). En este episodio se entiende la semejanza entre la savia y el semen (Nájera, 1987:50). Para engañar al padre de *Xkik'* y a los señores del inframundo, los búhos presentaron como prueba de su

8 Traducción de Allen Christenson, retomada por Craveri (2013).

inmolación la savia roja de un árbol,⁹ la cual al caer como sangre en una jícara, se coaguló en forma de corazón, y con esa forma, ese falso corazón fue ofrendado en una jícara a los amos del *Xibalbá*, quienes lo lanzaron al fuego, el texto lo narra así:

Todo está concluido, Señores. Aquí está el corazón en el fondo de la jícara.

—Muy bien. Veamos, exclamó Hun-Came. Y cogiéndolo con los dedos lo levantó, se rompió la corteza y comenzó a derramarse la sangre de vivo color rojo.

—Atizad bien el fuego y ponedlo sobre las brasas, dijo Hun-Came.

En seguida lo arrojaron al fuego y comenzaron a sentir el olor los de Xibalba, y levantándose todos se acercaron, y ciertamente sentían muy dulce la fragancia de la sangre (Recinos, 1978:58-59).

En las precitadas líneas en las que se narra el falso asesinato de *Xkik*, se observa lo que Nájera (1987) cataloga como sacrificio y que distingue de un castigo, pues el supuesto corazón es elevado, al igual que el de los sacrificados, al ser ofrendado y quemado. Con el aroma complace a las deidades del inframundo, al encontrarlo dulce y de fragancia agradable.

Volviendo a la travesía y renacimiento de los gemelos divinos, el *Popol Vuh* dice que estos lograron resucitar a su progenitor, consiguiendo lo que solo hacen los dioses: transitar por la noche, morir en el inframundo y resucitar facultados con más poder y vitalidad.

El código de *Madrid* ofrece un amplia muestra de almanaques que incluyen sacrificio, para este estudio elegimos analizar la decapitación en las escenas de las páginas 54b y 55b, sin embargo también se puede observar la decapitación en la 34a y en la 75.

En una sección en la que se observa en diferentes actividades al dios M, identificado por el color negro de su cuerpo, según Vail (1996:129) y Sotelo (2002: 167-168), dicho color se vincula al oeste, lugar que conduce al inframundo. También simboliza la fertilidad de la tierra y se asocia con la guerra y el sacrificio. Otros emblemas de este personaje son: su nariz estilo pinocho,¹⁰ la boca carnosa redondeada en color rojizo-café, que representa a la sangre, líquido vital, y al fuego, dador de calor. Es importante señalar que el labio inferior es más largo y colgante, atributo asociado con el nombre de esta deidad, *Ek Chuah*,¹¹ que

9 Chuh Cakché. Es el árbol que los mexicanos llamaban ezquahuitl, árbol de sangre, y los europeos denominaban sangre, Sangre de Dragón, *Croton sanguifluus*, una planta tropical cuya savia tiene el color y la densidad de la sangre (De la Garza, 1980:37).

10 Denominación de nariz utilizada por JES Thompson (1950: 76).

11 Llamado así por Cyrus Thomas (1888) y Schellas (1904).

significa escorpión negro,¹² al considerar que el efecto que produce la picadura de un alacrán en las personas, es engrosamiento y calentura en los labios, la deidad lleva un maquillaje estilo herradura alrededor de sus ojos de color blanco o azul (Sotelo, 2002:167,168).

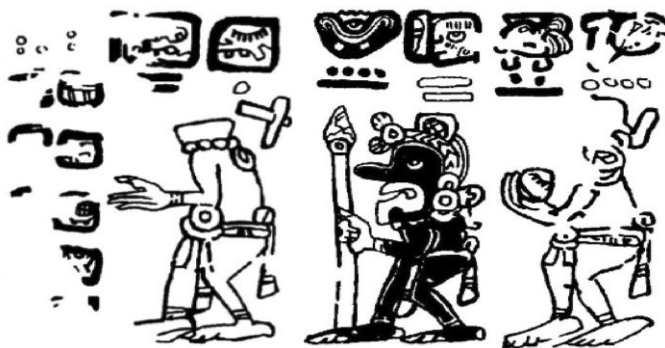


Figura 1. Madrid lámina 54b, Cuerpo cercenado con hacha, dios M *Eke Chuah* y ave antropomorfizada en peregrinación. Tomado de los dibujos de Villacorta y Villacorta (1976), en Vail, Gabrielle, y Christine Hernández (2013).



Figura 2. Madrid lámina 55b, dios M *Eke Chuah*, cautivo que será decapitado y ave antropomorfizada sujetando cráneo. Tomado de los dibujos de Villacorta y Villacorta (1976) en Vail, Gabrielle, y Christine Hernández (2013).

En la 34 b y en la 35 b observamos a *Eke Chuah* con el tocado de cuerda de mecapan (Vail, 1996:129; Sotelo, 2002:165-167), porta una lanza que en la punta muestra una mancha en ocre que representa sangre, se sabe que algunas características del dios M son semejantes con los de la deidad nahua de los mercaderes, *Yacatecutli* (Vail, 1996:126).

Landa (1978:48) apuntó que los mercaderes, quienes eran los caminantes por excelencia, cargaban en sus jornadas incienso para quemar en la noche rogándole a su protector *Eke*

12 De hecho esta deidad puede ser representada con una cola de escorpión, aunque en esta escena no se muestra, haciendo referencia a este arácnido (Vail, 1996: 131).

Chuah que volviesen con bien. Los comerciantes tenían entre sus funciones atribuciones militares, ser espías en otros señoríos, pues ellos informaban a qué señoríos se les podían hacer incursiones guerreras, las cuales tenían dos propósitos: conseguir víctimas para el sacrificio y conformar grandes unidades políticas mediante el sometimiento de otros pueblos (Olivier y López, 2010:30-31).

A la derecha del dios M, en ambas láminas se muestra un ave antropomorfizada, que en la 34 es difícil de identificar por el deterioro del códice, pero en la 35 se puede apreciar. Esta ave con cuerpo humano que en ambas páginas porta en la mano izquierda una cabeza con el ojo cerrado que se asocia a un muerto, este personaje podría ser el zopilote agorero *Kuch*, ya que en el texto se ve claramente incluso el glifo T747b, que se lee *Kuch*.

Se alude a la decapitación por la ausencia de la cabeza del personaje de la izquierda en la 54b y por el hacha que aparece a la altura del cuello en ambas escenas, en la 55b el mismo personaje que aparece decapitado en la 54 dobla la cabeza y tiene los ojos cerrados, en la primera imagen se observa al personaje con las manos hacia adelante, pero con una soga en el cuello; mientras que en la segunda escena aparece con las manos atadas en la espalda, al igual que en el *Dresde* se representó a *Jun Aham*, lo que muestra su calidad de prisionero; en la página 54a este sujeto carga una bolsa de copal a la altura de la cintura, y en la 55 la bolsa pende por debajo del cuello.

De acuerdo con lo antes descrito, se entiende que los almanaques, 54b y 55b, plasman una inmolación de carácter religioso al ser celebradas por un dios, *Ek Chuah*, en las cuales la víctima sacrificial es un cautivo de guerra que carga incienso, elemento con el que se les ofrenda a las deidades, así que estas escenas enfatizan el carácter guerrero del sacrificio durante el Posclásico, más aún si se retoma lo que dicen los textos indígenas novohispanos el *Popol Vuh* y el *Título de los Señores de Totonicapán*.

En ambos relatos encontramos las peticiones de *Tojil*, vocablo que alude a una denominación genérica de las deidades; *Tojil*, *Awilix*, *Jacawitz* y *Nik'aqaj*, es el señor del rayo, el dador del fuego y de las tormentas (Nájera, 1987:52-53), es descrito como un dios voraz y exigente, pues si bien les otorga el fuego a los quiches, les pide a estos que no lo compartan con sus vecinos, sin embargo ante la plegaria de los pueblos no quiches, para que estos les compartieran su fuego, *Tojil* acepta a cambio de que se le ofrenden los corazones de los habitantes de esos pueblos, que son los vencidos, a dicha petición acceden los sometidos para poder calentarse (Recinos, 1978:108) lo que permite ver la percepción que tiene los quiches de ellos mismos, como los elegidos para alimentar a las deidades. En el relato se encuentra el pago que se ofrecía desde tiempos míticos a las deidades, a cambio de sus dones, en este caso el don del fuego. Notamos que los quiches

no ofrendan a miembros de su comunidad sino a personas de otras tribus, por lo que el mito sustenta la toma de cautivos de señoríos vecinos y la realización de incursiones con las que se obtienen cautivos de guerra pero también mujeres y niños, que terminaran siendo ritualmente inmolados, sabemos este dato por el mismo *Popol Vuh*, que señala que en un determinado momento se robaban gente que andaba a solas, para el sacrificio, cuyos cadáveres tras la realización de una cardiectomía eran decapitados y sus cráneos colocados en el camino (Recinos, 1978:120; Craveri, 2013:174), para esto se requería precisamente del espionaje realizado por los mercaderes. Incluso, Nájera (1987) menciona la existencia de ciertos individuos encargados de ir a poblaciones aledañas a raptar niños, Landa (1978) sin embargo menciona que la única forma de obtener niños era ser ofrendados por los propios padres o tíos, como manifestación de su profunda devoción.

Este mismo relato aparece en *El Título de los Señores de Totonicapán* (es un manuscrito también de origen quiché datado en 1554) con ciertas divergencias en la descripción, pero convergen en señalar a *Tojil* como la deidad que requiere de sacrificios y en las desapariciones de los hijos de las otras tribus para ser inmolados.

El flechamiento

El segundo ritual que se presenta es el flechamiento ejemplificado en las tablas de Venus, láminas pertenecientes al códice *Dresde*, donde al planeta se le nombra *Chak Ek* Gran Estrella, la cual es representada en cinco de sus ciclos sinódicos, que fueron calculados por los mesoamericanos en 584 días, los cuales dan un total de ocho años de 365 días (Espinosa y Camacho s/f). Estas tablas, siguiendo la seriación utilizada por Velázquez (2016), están en las páginas: 24, 46, 47, 48, 49 y 50. En este trabajo nos apegamos a la sugerida por Erik Velásquez y de esta, seleccionamos tres escenas en que diversos personajes aparecen flechados.

Comenzamos con la representación visual perteneciente al tercer augurio de la lámina 46. En donde encontramos al dios K, a quien identificamos por su larga nariz bifurcada, su boca entreabierta con la dentadura expuesta, su corporeidad encarnada y maquillaje azul,¹³ su atavío conformado por orejeras grandes y redondas, collar de cuentas y muñequeras en forma de líneas (Sotelo, 2002: 160-161), esta deidad ha sido identificada desde Selser (1902) con el dios *Bolon Dz'acab* “Nueve generaciones” que mencionaba Landa (1978:63) y que en los códices es nombrado *K'awiil* con el glifo T1020 (Vail, 2002: 282).

13 Podemos encontrarlo en el códice Madrid con maquillaje corporal, ya sea blanco o azul, y en una ocasión con cuerpo de serpiente en la lámina M31b (Sotelo, 2002: 161-163).



Figura 3. Dresde lámina 48. Tomado de los dibujos de Villacorta y Villacorta (1976), en Vail, Gabrielle, y Christine Hernández (2013).

De acuerdo con Nájera (2004) esta deidad personifica la fertilidad terrestre y es la vegetación antropomorfizada, se asocia con la sangre ofrendada a las deidades mediante el autosacrificio, por lo que era la sangre de la elite, la vinculada con los antepasados como su propio nombre lo indica “Nueve generaciones”, de hecho Nájera (1987:27-103) observa que durante el periodo Clásico el cetro maniqui, insignia de poder de los gobernantes tenía la forma de *Bolon Dz’acab*, también se representó en los cuchillos utilizados por los

gobernantes para el autosacrificio. En el *Chilam Balam de Chumayel* (2001) se alude al carácter creador de la deidad, quien tras una catastrófica situación cósmica recogió los elementos vitales del universo, la semillas y el semen, los ató y los llevó consigo al piso 13 del estrato celeste (Sotelo, 2002:162-163).

El dios K está abatido y herido por un dardo o flecha, el cual sale de su pecho. En la parte central de la lámina 46 se identifica al dios L *Ha 'al Ik Mam*, deidad del inframundo, del cielo estrellado y de las riquezas inframundanas, a quien se reconoce por su maquillaje facial negro, porta un pectoral, un tocado, orejeras, pulseras y tobilleras, en esta escena está ataviado de guerrero (Vail y Hernández, 2012) pues sostiene un escudo en la mano derecha y un lanzadardos en la mano izquierda en posición amenazante, lo que nos hace recordar la posición del guerrero captor del Disco F extraído del Cenote Sagrado (Dominguez, 2014: s/p).

A esta deidad se le nombra de acuerdo con su nombre glífico T1054 (Macri y Hernández, 2009) *Ha 'al IK Mam* “abuelo materno negro de la lluvia”, quien es el señor de la riqueza inframundana y que en esta escena personifica a Venus como estrella de la mañana, quien con sus rayos flecha a *K'awiil*.

En la parte inferior derecha de la lámina 48, se aprecia a un individuo con rasgos humanos poseedor de juventud, cuya cabeza muestra una deformación craneal de la cual parece nacer una planta, tiene una pequeña nariz saliente, los ojos abiertos con la pupila dibujada en la parte superior, la boca abierta marcada con una línea y sin mostrar dientes, y el cuerpo pintado en amarillo. Estos elementos permiten identificarlo como el dios E (Sotelo, 2002: 123-126). Deidad del maíz nombrado en los códices como *Nal* con el glifo T1006, mismo que Velásquez (2016: 30) lee como *Aban* elote, se le caracteriza por su cabeza en forma de mazorca, ojos humanos, cuerpo pintado en amarillo, como aquí lo vemos, pero también en ocre, café y azul, lo que Sotelo (2002: 126) entiende como una intencionalidad para representar las diferentes variedades del maíz y su relación con los cuatro rumbos cósmicos. Aquí se aprecia con peculiares orejeras, brazaletes y tobilleras, la deidad yace sobre su espalda, está herido y en su abdomen se observa que sale una lanza o flecha, lo que indica que el dios del maíz fue flechado por *Tawiskal*.

Tawiskal “Señor del alba” (Tiesler y Cucina, 2007:127), que aparece en el centro de la lámina 48, es una deidad nahua, conocida como *Tlahuizcalpantecutli*, quien es entre los toltecas el desdoblamiento guerrero de Quetzalcóatl (López Austin y López Luján, 1999:47-54), el lucero matutino de carácter beligerante. Su carácter bélico flechador se fundamenta en los mitos, tomaremos de la *Leyenda de los Soles* (1992), el fragmento en el cual se describe la fecundación de *Chimalman* —madre de Quetzalcóatl— por *Mixcóatl*.

Con la aparición de la diosa en *Huitznáhuac*, la cual deja sus armas en el suelo. Enseguida *Mixcóatl* le dispara cuatro flechas: la primera pasa encima de la diosa; la segunda a un costado: *Chimalman* agarra la tercera flecha y la cuarta flecha pasa entre sus piernas. Vuelve a aparecer *Mixcóatl* en *Huitznáhuac* y maltrata a las mujeres de *Huitznáhuac*, quienes deciden traer a *Chimalman* y traerla al dios irritado.

Aparece de nuevo la diosa “de pie, desnuda” y *Mixcóatl* le dispara otra vez cuatro flechas y luego por eso la prende, se acuesta con la mujer de *Huitznáhuac*, es ella *Chimalman* que luego por eso se empareja.

De acuerdo con lo precitado, se nota un intento de flechamiento a una deidad femenina por parte de una deidad de la cacería que terminará no en una caza sino en un acto sexual, que tendrá como resultado la gestación de Quetzatcoátl, quien de acuerdo con los *Anales de Cuabuitlan* (1992:12-13) muere en una hoguera de Tlillan Tlapallan, donde se transformó en *Tlahuizcalpantecutli* y salió después de cuatro días armado de flechas. A partir de entonces disparó sus flechas hacia distintos tipos de personas. Este flechador aparece en el *Dresde* como *Tawiskal*, a quien se le reconoce por su rostro antropomorfo en color negro, por lo que se cree que su cara es la de un mono aullador también conocido como saraguato (Coe y Coe, 1999; Velásquez, 2016), lleva una línea sobre la cara que va de la nariz a la oreja, lo que de acuerdo con Sotelo (2002:96) en el *Madrid*, alude al pelaje de dicho mono, estos primates producen un rugido similar al de un jaguar que puede ser escuchada a más de dos kilómetros, producto de su mandíbula muy desarrollada y de su aparato vocal formado por los cartílagos de su garganta y por el hueso hioides,¹⁴ Velásquez (2016:66-67) señala que su relación con Venus, como estrella de la mañana, se deba a que estos monos aúllan principalmente en las mañanas. Se le muestra ataviado como guerrero, pues porta armas: en la mano derecha dardos y en la izquierda un *atlatl* con la misma actitud amenazante que el dios L en la lámina anterior. La postura que toma *Tawiskal*¹⁵ al mostrarse flexionando una pierna para pisar el suelo y la otra arrodillada, es la típica postura bélica con la que se representa a los guerreros en los códices de la Mixteca-Puebla (Velásquez, 2016:66-67).

La última lámina que tomamos de las Tablas de Venus es la número 50, donde en el extremo derecho, encontramos a un individuo, a quien se le reconoce por su corporeidad y rostro antropomorfo, de apariencia joven. Este sujeto yace sobre el piso recostado sobre su brazo derecho, lleva los pies al aire, sobre el pecho se distingue un escudo con un dardo saliente ensartado, está ataviado con tocado, orejeras, tobilleras y sartal, al igual que las

14 Descripción tomada de universoaullador.blogspot.mx/2012/05/los-monos-aulladores-características.html

15 De acuerdo con Whittaker (1986: 57), *Tawiskal* es una corrupción maya de *Tlaawiskalpanteek wtl*

anteriores tres víctimas del flechador Venus, se muestra derribado pero no muerto, pues se le plasma con los ojos abiertos y se le ve una vírgula simulando una lágrima que cae de su ojo, en el texto que acompaña a la imagen, se lee *tx'ul* extranjero (Vail y Hernández, 2011), por el contrario, Olivier (2015:91) supone que es una deidad relacionada con el agua. Ante la complejidad que presenta la identificación de esta deidad, nos concretaremos con señalar que es otra víctima del lucero guerrero proveniente del oeste. Su agresor es otra deidad proveniente del centro de México, identificada también por Whittaker (1986), dicho dios es entendido como una peculiar manifestación de *Tezcatlipoca* conocida como *Iztlacoluqui-Ixquimilli*, se le distingue por sus ojos vendados con una franja de tela o papel anudado, ataviado como guerrero con líneas que maquillan su cuerpo. Espinosa y Camacho (2015) precisan que dichas líneas se utilizan para representar a deidades asociadas con la muerte entre los nahuas, Velásquez (2016:71) apunta que estas líneas punteadas significan la piel desollada de cautivos que *Iztlacoluqui-Ixquimilli* viste en la lámina 12 del *Códice Borbónico*, porta en la mano izquierda un *átlatl*, que es un lanzadardos o propulsor, y en la derecha dardos que representan saetas de luz. En el texto se le nombra *Kaktunal*, Señor de los pedernales, de la miseria del frío, de la helada y de hielo. Esta deidad también tiene una advocación de dios del alba en el *Códice Chimalpopoca*, lo que Velásquez (2016:71) señala que está implícito con su representación en el *Dresde*, como advocación de Venus en el este, como lucero de la mañana.

De acuerdo con lo plasmado en el *Dresde*, se puede plantear que el flechador de saetas de luz por excelencia es Venus, a quien se le enviste como distintas deidades: Dios L *Ha'al Ik Mam*, deidad de la riqueza inframundana y del cielo nocturno, y patrón de la primera rueda de Venus; Dios *Tlaniskal* advocación maya de *Tlahuizcalpantecutli*, Señor del alba y del tercer ciclo de Venus, y *Kaktunal*, otra deidad foránea que puede ser interpretada como una manifestación de *Tezcatlipoca*, Señor del frío, la helada y los pedernales. Lo que permite asociar a Venus flechador con el estrato inframundano, no solo por inmolar a otras deidades mediante sus flechazos, sino también por las deidades con las que se funde de acuerdo con el calendario, las cuales se vinculan con elementos relacionados con la muerte, como el frío, la helada, la noche; pero también muestra una dualidad enmarcada en su manifestación como Señor del alba, lucero de la mañana en su personificación de *Tlaniskal*. Las tres posiciones que presentan los flechadores manifiestan el carácter bélico del astro, esto enfatizado en su advocación como *Tlaniskal*.

Las víctimas son identificadas como: Dios K *K'awiil*, deidad de la riqueza, estrechamente relacionada con el linaje divino y con ancestros de los gobernantes, por lo que se asocia con

la sangre proveniente del autosacrificio, con la que se veneraba a las deidades; dios E *Ahan* Señor del maíz,¹⁶ personificación de la sagrada mazorca y alimento divino, que requiere de ser enterrado, es decir, asesinado para su regeneración. El último abatido que presentamos fue una deidad foránea de difícil identificación, pero que sabemos que proviene del oeste. Con base en lo observado, inferimos que todas estas inmolaciones que Vail y Hernández (2007:140-146) han señalado, como los tipos de sacrificios requeridos para calmar los efectos de Venus cuando aparecía en el cielo, están sucediendo en un tiempo mítico, por lo tanto anecuménico, y que sirven como arquetipo de los rituales de flechamiento en el ecúmen.

Tras la interpretación de las representaciones de flechamiento en el *Dresde*, es necesario traer a colación las narraciones novohispanas en donde se describe el flechamiento. El cantar uno de *Los Cantares de Dzitbalché*, –documento novohispano indígena datado en 1740, que se cree que es una copia de un manuscrito anterior por los cantos contenidos, repetidos en distintos rituales– relata la celebración de un ritual de flechamiento y destaca el hecho de que la inmolación relatada no es un castigo, sino una ofrenda que otorga la oportunidad de encontrarse con la deidad.

Este cantar se titula *X'kolom che*, lo que de acuerdo con Ruz (1997) podría traducirse como “herir livianamente al del palo”, según Landa (1978) *kolomché*: es una danza ejecutada por hombres, quienes bailan con cañas y gran agilidad, por lo que Nájera (2007) sugiere que se trata de una danza ritual que se bailaba antes de realizar el ritual de flechamiento, ya que el Cantar uno comienza así: “Mocetones recios, hombres del escudo en orden, entran hasta el medio de la plaza para medir sus fuerzas en la Danza del Kolomché” (Garza, 1980:357-358) y continua así:

.....En medio de la plaza está un hombre atado al fuste de la columna pétrea, bien pintado con el bello añil. Puéstole han muchas flores de *Balché* para que se perfume; así en las plantas de las manos, en sus pies, como en su cuerpo también.

Endulza tu ánimo, bello hombre; tú vas a ver el rostro de tu Padre en lo alto. No habrá de regresarte aquí sobre la tierra bajo el plumaje del pequeño colibrí o bajo la piel del bello ciervo, del jaguar de la pequeña mérula o del pequeño paují.

Date ánimo y piensa solamente en tu Padre; no tomes miedo; no es malo lo que se hará... (Garza, 1980:357-358).

16 Sabemos que dentro de la cosmovisión mesoamericana existen diversos vínculos entre el maíz y los ciclos de Venus (Velásquez, 2016: 70).

El canto describe que se ataba a un joven guerrero dotado de belleza y virilidad a una columna de piedra pintada del color sagrado, del color del sacrificio, el azul, para así sacralizar el lugar y representar un *axis mundi* —eje cósmico—, donde se intercomunican los tres estratos cósmicos. Este joven sería ofrendado a las deidades mediante el flechamiento, para lo cual el cantar lo tranquiliza y reconforta haciéndole ver que estará en contacto con la deidad suprema, pero además que regresará convertido en algún animal apreciado por sus facultades divinas como el colibrí que encarna a los guerreros, el venado que era visto como el espejo del buen guerrero y que se vincula con deidades celestes, el jaguar que simboliza la fecundidad masculina y que es una manifestación de la deidad solar del inframundo y el hocofaisán que es asociado a la deidad creadora (Nájera, 2007:8787-88).

También se menciona el joven, fue antes acompañado sexualmente por hermosas doncellas, lo que recuerda a las acompañantes de la *ixiptla* de *Tezcatlipoca* en la veintena *Toxcatl*, antes de ser sacrificado entre los nahuas. De igual manera, el cantar atestigua que autoridades religiosas y civiles asisten al ritual al pronunciar:

No tomes miedo; pon tu ánimo
en lo que va a sucederte. Ahí viene el gran Señor Holpop;
viene con su Ah-Kulel; así también el Ahau Can Pech, ahí
viene; a su vera viene el gran Nacon Aké; ahí viene
el Batab H ... Ríe, bien endúlcese tu ánimo (Garza, 1980: 358).

Este ritual continúa con el Cantar 13,¹⁷ donde se leen las instrucciones para los flechadores danzantes, a quienes se les ruega no matarlo durante el flechamiento y se explica que el dolor causado por las heridas es parte de la ofrenda sagrada.

...Bien aguzado has la punta de tu flecha,
bien enastada has la cuerda
de tu arco; puesta tienes buena
resina de catsim¹⁸ en las plumas
del extremo de la vara de tu flecha.
Bien untado has grasa de ciervo macho
en tus bíceps, en tus muslos,

17 Sabemos que es el mismo ritual, debido a que se menciona al guerrero atado a la columna y por la mención de la danza de flechadores con la que comienza el Cantar 13.

18 Nombre de una planta leguminosa muy útil y común en Yucatán. Su resina tenía usos medicinales y era utilizada para fijar las plumas a las flechas.

en tus rodillas, en tus gemelos,
en tus costillas, en tu pecho.
Da tres ligeras vueltas
alrededor de la columna pétrea pintada,
aquella donde atado está aquel viril
muchacho, impoluto, virgen, hombre.
Da la primera; a la segunda
coge tu arco, ponle su dardo... (Garza, 1980: 381).

Nájera (2007) opina que este ritual alude a la cacería, pues en él, el animal cazador es encarnado por los flechadores, quienes al danzar hacen una analogía del acecho de su presa (la víctima) para lo cual el cazador engaña a su presa por medio de su apariencia, asemejándose a su víctima, para ello se untaba la grasa de ciervo. La dramatización previa a la extracción de corazón tenía como fin recrear la adquisición de la vitalidad y fuerza de los cazadores (flechadores) obtenida mediante la vida de la presa (la víctima).

Por otra parte, al danzar en forma circular, se está delimitando un espacio sagrado en movimiento, lo que podría simbolizar el movimiento del Sol, que al lanzar sus rayos representados con las flechas, entra en contacto con el *ol*, entidad anímica equivalente al *teyolia* nahua, por lo que se da un intercambio entre el poder celeste y las facultades racionales y emotivas contenidas en el *ol*, y mediante el derrame de gotas de sangre, el Sol está entonces fecundando a la tierra (Nájera, 2007:90-92).

El sacrificio por flechamiento también es descrito en el *Memorial de Sololá*, manuscrito cakchiquel de origen guatemalteco, escrito entre finales del siglo XVI y principios del XVII, en donde encontramos la inmolación de *Tolgom* —el hijo del lodo que tiembla— (la ciénaga), por parte de los chackicheles en su conquista de los *Ykomagi*, siguiendo el mito encontramos lo siguiente:

En seguida fue a ver a *Tolgom*, llegó y en verdad causaba espanto verlo y el lugar estaba temblando. Y le dijo a *Tolgom*: “¿Quién eres tú? No eres mi hermano ni mi pariente. ¿Quién eres? Ahora mismo te mataré”. Al instante se llenó de espanto [*Tolgom*] y dijo: “Soy el hijo del lodo que tiembla. Esta es mi casa ¡oh Señor!” , contestó. “Te castigaremos, beberemos tu sangre”, le dijo a *Tolgom*. En seguida se rindió, lo capturaron, fueron a prenderlo y llegaron con él. Y dijeron los guerreros de las siete tribus después de haberse rendido *Tolgom*: “Consagremos este lugar; regocijémonos de tener a nuestro prisionero, nuestro esclavo. Alegrémonos y cortémosle la cabeza a nuestro prisionero.

Divirtámonos, disparemos nuestras flechas, consagremos el nombre de este lugar, *Qakbatzulu*, y que así sea llamado por la gente ¡oh Señores!” , les dijeron a todos los guerreros (Garza, 1980:132).

Como observamos en este caso, el sacrificio por flechamiento se hace con un personaje antes temido, pero no tuvo todo el tratamiento previo ni la preparación ritual, que vivió el guerrero en los *Cantares de Dz'itbalché*, por otro lado el *Memorial de Sololá* brinda en su narración un acercamiento a las occisiones rituales que acontecían para la sacralización de lugares, pues el mito continua así:

Entonces comenzó la ejecución de *Tolgom*. Vistióse y se cubrió de sus adornos. Luego lo ataron con los brazos extendidos contra un álamo para asaetearlo. En seguida comenzaron a bailar todos los guerreros. La música con que bailaban se llama el canto de *Tolgom*.

A continuación comenzaron a disparar las flechas, pero ninguna de ellas iba a dar en las cuerdas [con que estaba atado], sino iban a caer más allá del árbol de jícaras,¹⁹ en el lugar de *Qakbatzulu*, a donde iban a caer todas las flechas. Por fin lanzó su flecha nuestro antepasado *Gagavitz*, la cual fue a dar al punto al sitio llamado *Cheetzulún* y se clavó en *Tolgom*. En seguida lo mataron todos los guerreros.

Algunas de sus flechas penetraron [en su cuerpo] y otras fueron a caer más lejos. Y cuando aquel hombre murió, su sangre se derramó en abundancia detrás del álamo. Luego llegaron y acabaron de repartir [sus pedazos] entre todos los guerreros de las siete tribus que tomaron parte en la ofrenda y sacrificio, y su muerte se conmemoró en lo de adelante en el mes *Uchum* (Garza, 1980:133).

En esta segunda parte se lee la forma en que es flechado *Tologom*, al igual que los *Cantares*, describe una danza mientras se está flechando. Cabe destacar que a *Tologom* se le ató a una representación de *axis mundi*, a un árbol. En esta narración se expresa cómo era repartido el cadáver entre guerreros y ofrendantes. Además, el texto continua señalando que salieron de *Qakbatzulu*, donde había una laguna y en esta se arrojaron los restos de *Tologom*, después se sugirió entrar en la laguna y realizar un festín, pero al adentrarse todos se atemorizaron, ya que las aguas²⁰ comenzaron a agitarse. De ahí en adelante la muerte ritual de *Tologom*

19 Árbol de la familia de las bignoniáceas, que da un fruto similar a la calabaza, en Guatemala llaman a este árbol jícaro.

20 Al igual que en el *Popol Vuh*, se encuentra una relación entre una occisión ritual y el agua, ya que en el *Popol Vuh* encontramos que los gemelos divinos, tras lanzarse a la hoguera, sus restos son arrojados a un río, donde milagrosamente se regeneran.

se conmemoraba cada año en el mes *Uchum* –quinto mes del calendario cakchiquel– en la celebración se ataban niños, los cuales según el *Memorial de Sololá* eran simbólicamente asaeteados, ya que se les lanzaban ramas de sauco y no flechas²¹ (Garza, 1980:133-134).

Conclusiones

De acuerdo con lo expresado, en estas imágenes se entiende que ambos códices no retratan sacrificios humanos sucedidos en el tiempo y espacio ecuménico, sino desarrollan acciones míticas, sucedidas en un tiempo sagrado, en el origen remoto que reconoce su cosmovisión, pues ahí se sentaron los arquetipos de conducta, experimentados en las vivencias de las deidades, las cuales establecían el modelo a seguir para los gobernantes.

Los dos rituales expresados en el *Dresde* y en el *Madrid* se ubican en el comienzo mítico sagrado del sacrificio humano dentro del pensamiento maya, al encontrar en el *Dresde* eventos primordiales que plasman el fundamento de la decapitación, pues muestran a *Jun Junajpu–Nał* y a su vástago *Junajpu–Jun Abaw* como seres inmolados quienes representan respectivamente a las fuerzas fecundadora, al renacimiento y a la regeneración, facultades de las que son dotados, solo tras haberse entregado a las fuerzas del inframundo. Ambas deidades mediante la decapitación se transmutan, uno en semilla fecundadora metáfora de la germinación y de la procreación, y el otro en un astro irradiante de fuerza que vitaliza a los humanos y a la naturaleza que lo rodea. Esta concepción sirvió a los gobernantes para la legitimación de su función, pues se creía que ellos eran las encarnaciones de las deidades por lo que debían reactualizar el momento mítico de forma cíclica mediante el ritual, lo que además de preservar la continuidad del cosmos legitimaba ideológicamente su cargo.

La necesidad de ser sacrificado también se expresa con otras deidades como con *Káwiil* y *Ek Chuah*, quienes aparecen abatidos por las flechas, pero también el deber divino de ser sacrificador (aquel que realiza la occisión) y sacrificante (ofrendante) como *Tlawiskal*, *Kaktunal* y *Ek Chuah*, con esto se cumple el ciclo vital de Venus, del Sol, de la Luna, de la reproducción asociada con la germinación y la continuidad del linaje de las dinastías, todo esquematizado en un orden calendárico que contempla la realización de actividades tan importantes como la cacería y la guerra (medio mediante el cual se somete y se obtiene cautivos).

21 Algunos traductores de los textos, entre ellos Daniel G.Brinton, sugieren que a los niños se les asaeteaba realmente no solo como simulacro, pero esto es su opinión, pues el texto claramente menciona a las ramas de sauco.

Igualmente apreciamos el derecho sagrado con el que se faculta a los mercaderes, los protegidos por *Ek Chuab* para llevar cautivos de otros señoríos al propio, y realizar con ellos inmolaciones de carácter religioso, las cuales les permiten a los sacrificadores y sacrificantes cumplir con la veneración y el sustento a las deidades, ya que los dioses mesoamericanos necesitan morir y renacer cíclicamente para así asegurar la continuidad del orden cósmico, por eso el flechamiento fue recreado en tiempos prehispánicos con varones jóvenes de la elite a quienes se les trataba como deidades, prueba de ello son los poemas contenidos en los cantares de *Los Cantares de Dzitbalché* que ofrecen una cuidadosa descripción del ritual. Mismo que al ser la recreación de un momento divino era celebrado año con año y utilizado para sacralizar lugares y expandir territorio, como muestra de esto, tenemos la occisión de *Tolgom* en el *Memorial de Sololá*.

Consideramos entonces que la legitimidad de las inmolaciones rituales está expresada en sus libros sagrados, que denominamos códices, los cuales presentan un complejo corpus de elementos que nos acercan a la comprensión del principio mesoamericano de guerra, sacrificio y creación. En estos manuscritos observamos que las instituciones de poder se legitiman mediante el enlace entre historias dinásticas y míticas, y que lo relatado en cuanto al sacrificio dentro de los códices no se constriñe únicamente a favorecer al poder, pues le otorga a los gobernantes obligaciones con las deidades y con sus señoríos.

Referencias

- Barrera Vásquez, Alfredo (2007). *Diccionario Maya*. México: Porrúa.
- Bierhorst, John (1992). «Leyenda de los Soles en Códice Chimalpopoca». En *The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes*. Tucson, Londres: University of Arizona Press.
- Bierhorst, John (1992). «*Anales de Cuabuitlan (1992)*» En *The Text in Nahuatl with a Glossary and Grammatical Notes*. Tucson Londres: University of Arizona Press.
- Coe, Michael (1989). “Los gemelos heróicos: Mito e imagen” en *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Volume 1 (págs. 161-184).
- Coe, Sophie D. y Michael D. Coe. (1999). *La verdadera historia del chocolate*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Craveri, Michela E. (2013). *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche' (traductor)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas.
- Craveri, Michela E. (2012). *Contadores de historias, arquitectos del cosmos. El simbolismo del Popol Vuh como estructuración de un mundo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas.
- Domínguez Ángeles, Alondra (2015). *Los rituales guerreros y los sacrificios agrarios en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. Tesis para obtener el grado de maestría en Ciencias Sociales (Estudios Históricos y Antropológicos). Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (2010). *Los códices mesoamericanos antes y después de la Conquista Española*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Espinosa, Pineda Gabriel y María Montserrat Camacho Ángeles (junio 2015). “El dios del maíz en la lámina 50 del Códice Dresde”. Manuel Alberto Morales Damián (encargado). IV Coloquio Internacional Imagen y Culturas. Efectuado en Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Finley, Michael John (2002). *The Dresden codex –Eclipse table–*. Disponible en: <http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/dresden/dresdencodex03.htm> (consulta: 30 de mayo del 2016).
- Garza, Mercedes de la (1980). *Literatura maya*. Compilación y prólogo, Barcelona: Editorial Galaxis maya.
- Grube, Nikolai (2016). *Los reyes cazadores: La cacería como modelo para la conducta real*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2Qle3UfCL5o> (Consulta: 2 de octubre del

2016).

- Knorosov, Yuri (1999). *Compendio Xcaret de la escritura jeroglífica maya*, México: Universidad de Quintana Roo.
- Landa, Diego de (1978). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (1999). *Mito y realidad Zuyuná. Serpiente emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- Macri, Martha y Vail Gabrielle (2009). *The New Catalog of Maya Hieroglyphs: The Codical Texts* Volumen dos. Oklahoma: University of Oklahoma Press-Norman.
- Miller, Arthur (1974). “The Iconography of the Painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo: The Twisted Cords”. In Norman Hammond, editor, *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, pp. 167-186. Austin: University of Texas Press.
- Nájera Coronado, Martha Ilia (1987). *El Don de la sangre en el equilibrio cósmico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas.
- Nájera Coronado, Martha Ilia (2007). *Los cantares de Dzilbalché en la tradición religiosa mesoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Olivier, Guilhem y Leonardo López Luján (2010). «El sacrificio humano en Mesoamérica: ayer, hoy y mañana» en Leonardo López Luján y Guilhem Oliver (coordinadores). *El sacrificio humano en la tradición religiosa Mesoamericana*, pp.30-31. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Olivier, Guilhem (2015). *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica: Tras las huellas de Mixcoátl “Serpiente Nube”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Recinos, Adrián (1978). *El Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché*, (traductor). México: Editorial Época.
- Ruz Sosa, Mario Humberto (1997). “Caracoles, dioses, santos y tambores. Expresiones musicales de los pueblos mayas” en *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas de la Época Colonial*. Campeche: Gobierno de Campeche, Universidad Autónoma del Carmen, Universidad Autónoma de Campeche, Instituto Campechano, Instituto de Cultura de Campeche.
- Schellhas, Paul (1904). “Representation of Deities of the Maya Manuscripts” en *Papers of the Peabody Museum of Archeology and Anthropology* Vol. IV, n.1, pp. 16-20.
- Seler, Eduard. “Corrections to the Length of the Year and the Venus Period in Mexican

- Picture Writings”, en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, v. 4, Labyrinthos, 1990 [1902], p. 91-103.
- Sotelo Santos, Laura Elena (2002). *Los dioses del Códice de Madrid*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas.
- Taube, Karl A (1985). «The Classic Maya Maize God: a Reappraisal» en M.G. Robetson y V.M. Fields (editores). *Palenque Round Table, 1983*. San Francisco: San Francisco Art Research Institute.
- Taube, Karl A (1989). “The maize tamale in Classic Maya diet, epigraphy, and art” en *American Antiquity*, Vol.54, no.1, pp.31-51.
- Tiesler, Vera y Andrea Cuccina (2007). *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Mayan Society*. Mérida: Facultad de Ciencias Antropológicas. Universidad Autónoma de Yucatán.
- Thompson, J. Eric S.(1972). *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglíficos mayas*, México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Vail, Gabrielle (1996). *The gods in Madrid Codex: An iconography an glyphic analysis*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía. Nuevo Orleans: Universidad de Tulane.
- Vail, Gabrielle, y Christine Hernández (2007). “Human Sacrifice in Late Postclassic Maya Iconography and Texts”. En Vera, Tiesler y Andrea Cucina (editores). *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatment in Ancient Maya Society*, pp.120-164. New York: Springer.
- Vail, Gabrielle, y Christine Hernández (2013). *The Maya Codice Database*. Disponible en: www.mayacodices.org/. (Consulta: 1 de junio de 2016).
- Vail, Gabrielle y Christine Hernández (2013). *Re-Creating Primordial Time: Foundation Rituals and Mythology in the Postclassic Maya Codices*. Colorado: University Press of Colorado.
- Velásquez, Eric (2016). “El Códice de Dresde. Parte 1” en *Arqueología Mexicana*, edición especial, N. 67, p. 14 -72.
- Villacorta Calderón, José Antonio y Carlos A. Villacorta (1976). *Códices mayas*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Whittaker, Gordon (1986). “The Mexican Names of three Venus Gods in the Dresden Codex” en *Mexicon* VIII (3): 56-60.

Página 32 del Códice Madrid: Itsam Tsab y la diosa lunar

Doni Isabel Hernández Beltrán

Este artículo es un acercamiento al estudio de la página 32 del *Códice Madrid* mediante el análisis simbólico de sus figuras. Primeramente se establece la ubicación espacio-temporal que organiza los dos almanaques de la citada página. Posteriormente se realiza el análisis de los elementos iconográficos, que permite reconocer a *Itsam tsab* y a la diosa lunar. La consulta de fuentes documentales novohispanas, los estudios sobre las creencias de los actuales mayas y la comparación con otros pasajes de los códices mayas, proporcionan la información necesaria para establecer la relación simbólica que existe entre la diosa lunar e *Itsam tsab*, con el complejo lluvia-maíz y el mito del diluvio maya. La finalidad es reconstruir el papel de estos dioses dentro del pensamiento religioso maya prehispánico.

El tiempo y el espacio de la página 32 del *Códice Madrid*

La página 32 del *Códice Madrid* se encuentra dividida en dos almanaques. Cada uno muestra los glifos calendáricos y los numerales que permitían conocer los días²² relacionados con los augurios en el contexto del ciclo de 260 días (*tzolk'in*). La irregularidad de la disposición de los numerales del almanaque 32a permite suponer diversos órdenes en la tabla de los días. De cualquier forma, la estructura es de 4x65. Una posibilidad se muestra en la siguiente tabla:

10 Ahaw + 1	11 Imix + 6	4 Manik + 20	11 Manik + 4	2 Chuwen + 5	7 Ki + 2	9 Etz'nab' + 21	4 Kawak + 6
10 Chikchan + 1	11 Kimi + 6	4 Eb + 20	11 Eb + 4	2 Kib + 5	7 Imix + 2	9 Ak'bal + 21	4 K'an + 6
10 Ok + 1	11 Chuwen + 6	4 Kab'an + 20	11 Kab'an + 4	2 Imix + 5	7 Kimi + 2	9 Lamat + 21	4 Mulk + 6
10 Men + 1	11 Kib + 6	4 Ik' + 20	11 Ik' + 4	2 Kimi + 5	7 Chuwen + 2	9 B'en + 21	4 Ix + 6
10 Ahaw + 1	11 Imix + 6	4 Manik + 20	11 Manik + 4	2 Chuwen + 5	7 Kib + 2	9 Etz'nab' + 21	4 Kawak + 6

Tabla 1. Almanaque *Códice Madrid*, página 32, banda a (Cfr. Förstemann, 1902 Vail y Hernández, 2011).

²² La unión de la divinidad-nombre con la divinidad-número formaba un nuevo dios: el día como se relata: “Cuando no había despertado el mundo antiguamente, nació el Mes y empezó a caminar solo... sucedió que emparejó sus pies... Y se dijo el nombre de los días” en *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1998:117).

El almanaque 32b presenta dificultades en la lectura por los daños que impiden reconocer algunos numerales. La propuesta de Vail y Hernández²³ está dominada por el numeral 4, formado por *Manik*, *Ben*, *Kawak*, *Chikchan*, *Chuwen*, *Kab'an*, *Ak'b'al*, *Muluk*, *Men* e *Imix*. Como se muestra en la siguiente tabla:

4 Manik + 5	9 Eb + 2	11 Ix + 2	13 Kib + 5	5 Imix + 2	7 Akb'al + 10
4 Ben + 5	9 Etz'nab' + 2	11 Ahau + 2	13 Ik' + 5	5 Manik + 2	7 Muluk + 10
4 Kawat + 5	9 K'an + 2	11 Kimi + 2	13 Lamat + 5	5 Ben + 2	7 Men + 10
4 Chikchan + 5	9 Ok + 2	11 Eb + 2	13 Ix + 5	5 Kawak + 2	7 Imix + 10
4 Chuwen + 5	9 Kib + 2	11 Etz'nab' + 2	13 Ahau + 5	5 Chikchan + 2	7 Manik + 10
4 Kab'an + 5	9 Ik' + 2	11 K'an + 2	13 Kimi + 5	5 Chuwen + 2	7 Ben + 10
4 Akb'al + 5	9 Lamat + 2	11 Ok + 2	13 Eb + 5	5 Kab'an + 2	7 Kawak + 10
4 Muluk + 5	9 Ix + 2	11 Kib + 2	13 Etz'nab' + 5	5 Akb'al + 2	7 Chikchan + 10
4 Men + 5	9 Ahau + 2	11 Ik' + 2	13 K'an + 5	5 Muluk + 2	7 Chuwen + 10
4 Imix + 5	9 Kimi + 2	11 Lamat + 2	13 Ok + 5	5 Men + 2	7 Kab'an + 10
4 Manik + 5	9 Eb + 2	11 Ix + 2	13 Kib + 5	5 Imix + 2	7 Akb'al

Tabla 2. Almanaque *Códice Madrid*, página 32, banda b (Cfr. Förstemann, 1902 Vail y Hernández, 2011).

***Itsam tsab* y la diosa lunar**

En la escena 32a aparece una banda, compuesta de izquierda a derecha, por un glifo no identificado, dos glifos T0504 y un glifo T0682b, bajo ella aparecen los glifos T326.682b y T326.281. En la banda celeste se observa un corte en forma escalonada, abajo de este una serpiente cuyo cuerpo ondulante termina en punta; en el dorso tiene una serie de puntos y fue pintada de color azul. La lluvia se dibujó mediante líneas verticales, paralelas y ondulantes coloreadas en azul. De perfil se encuentra un personaje de color negro con la boca desdentada, nariz aguileña y el ojo divino; porta un tocado, una orejera de la muerte, un medallón y adornos en los pies y muñecas. Trae un escudo rodeado por cuatro cascabeles, un lanzadardos o garrote de madera-piedra, dos dardos y una lanza. Ha sido identificado como el dios D (Sotelo, 2002:109) y como el dios Z (Vail y Hernández, 2011). La nomenclatura de los dioses mayas esconde que estamos hablando de una misma deidad: *Itsamná* es el dios D y que el dios Z es un desdoblamiento del mismo.²⁴ Otro elemento es el crótalo de serpiente que en maya se llama *tsab*, por lo tanto podemos identificarlo como *Itsam tsab* un desdoblamiento de *Itsamná*.

23 El dios Z es reconocido como un aspecto del dios D en Laura Sotelo (2002:109).

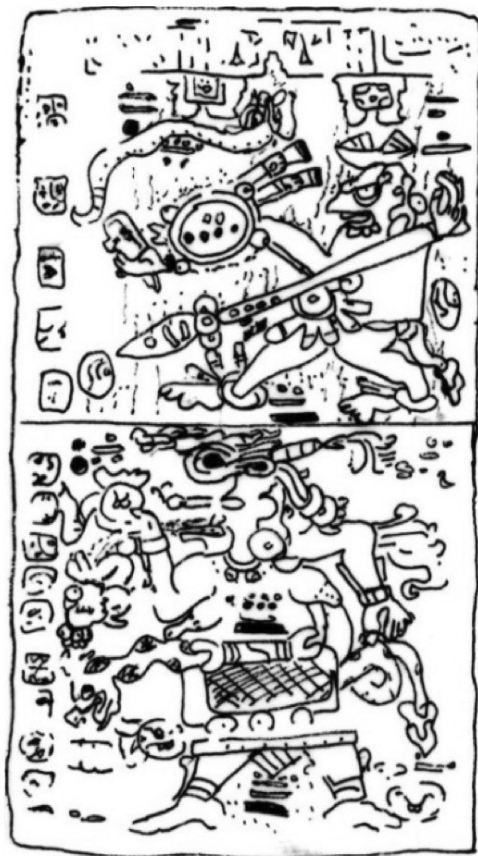


Figura 1. Página 32 del *Códice Madrid* (Cfr. Villacorta y Villacorta, 1976).

Ahora bien, en la escena 32b se extiende un personaje con boca protuberante y abierta rodeada por una línea curva que simula una profunda arruga, los pechos visibles y un ojo hinchado. Lleva una falda con cuentas circulares posiblemente de jade por ser de color azul, un trozo de tela o corteza de árbol en el vientre, un hueso largo en la cintura, ajorcas en los pies, una orejera de hueso y un collar de cascabeles. El fémur, la orejera de hueso y el collar de cascabeles, son símbolos de la muerte (Sotelo, 2002:74,77). Las características de este personaje no pertenecen a ninguna de las deidades que Sotelo identificó, por lo que cree que corresponde a otra deidad (Sotelo, 2002:143). Sin embargo, fue registrada Vail y Hernández (2011) como *Chac Chel*, una advocación de la diosa O, la anciana asociada con la Luna menguante (Sotelo, 2002b:97). No obstante, los recursos plásticos que conforman su tocado: la serpiente, la tela en forma de 8, el motivo floral y el husillo nos permiten identificarla con la diosa lunar asociada al tejido. A la altura de su cintura se encuentra una

serpiente de cascabel de la especie *Crotalonus durissus durissus* con sus distintivos rombos en el cuerpo. En una de sus manos y en la parte inferior derecha están glifos T0503. De un codo emergen formas ondulantes que recuerdan las espigas del maíz. En la parte inferior izquierda está un glifo erosionado que según Vail y Hernández (2011) es T0544 junto a un T15.T1047a. De la boca de la diosa surge un chorro de agua con el que cubre un hombrecillo de ojos cerrados y tocado de cuentas, por el deterioro no es completamente visible, está de manera invertida y sus manos se tuercen frente a su cabeza. Igualmente de la entrepierna de la diosa sale agua.

Itsam tsab: su carga de lluvia y hambruna

Las escenas muestran un complejo carácter simbólico, por lo que conviene pasar a dilucidar cada uno de los símbolos presentes. La banda celeste está formada por el glifo T0504 que es luna y el T0682b que refiere oscuridad. Dicha banda es cielo oscuro, pero también lluvia y caos.²⁵ Como la serpiente parece haber mordido la banda se asocia con un relámpago (Velázquez, 2007:6). Otros textos mayas refuerzan que se trata de una lluvia abundante.²⁶



Figura 2. Almanaque 32a del *Códice Madrid* (Cfr. Villacorta y Villacorta, 1976).

Itsamná era un dios celeste que decía ser el “rocío, sustancia del cielo y nubes”, es decir, la sustancia que daba la vida (Morales, 2006:157-178), por ello en el almanaque 8b del *Códice Madrid* aparece sentado sobre su nube-trono. Tiene diversas advocaciones como *Itsam*

25 El *Popol Vuh* relata que en el tiempo precósmico “sólo el cielo existía” habitado por la voluntad creadora y energías fertilizadoras. *Popol Vuh* (2009:23).

26 “Las lluvias asatearán los cielos” en *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1998:16) y “se romperán violentamente los cielos, y las nubes quedarán frente al sol juntamente con la luna” en *El libro de los libros del Chilam Balam* (Barrera y Rendón, 2011:116).

Kaan “Brujo del agua del cielo” e *Itsam Mnyal* “Brujo del agua de nube” (Sotelo 2002b:84). En el almanaque 32a reconocimos la advocación de *Itsam Tsab* por tener el crótalo de la serpiente de cascabel. Además entre los mayas *tsab* era un conjunto de estrellas agrupadas como la cola de una serpiente de cascabel (Sotelo, 2002b:88), estas son las pléyades para la astronomía occidental. Los pueblos mayas también las nombran como “puñado de granos de maíz”, “siete muchachos”, “siete cabrillas” y “sandalias rituales muy llenas” (Aveni, 2005:55,67). Resultando que el dios de la página 32a es el “Brujo del agua de las Pléyades”. Esta agrupación de estrellas fue observada y personificada por muchas culturas (Aveni, 2005:49-52), para los antiguos mayas era una deidad. En los códices mayas están dibujadas en su representación animal y antropomorfa. La imagen animal aparece en la página 24 del *Códice París* como una serpiente de cascabel que muerde un eclipse solar que pende de una banda celeste; esta escena forma parte de las representaciones de las 13 constelaciones que rodean el firmamento (Love, 2008:70-73).

Los mesoamericanos realizaban la observación y el registro de los cuerpos celestes para predecir la llegada de sucesos climatológicos y sociales. Las estrellas podían simbolizar los fenómenos con los que armonizaban. En varias culturas la aparición y desaparición de las pléyades, de uno y otro lado del sol, determinaba momentos importantes del calendario agrícola (Aveni, 2005:52). En Mesoamérica el inicio de la temporada de lluvias era marcado por el Sol, pero también por otros astros como Venus (Sprajc, 1998:39) y por las pléyades ya que coincidía con su aparición (después de un periodo de invisibilidad de aproximadamente un mes) alrededor del 4 de junio.²⁷ La confirmación de que entre los mayas anunciaban la lluvia, se expresa así: “Van a llegar siete buenas estrellas de color encarnado. Y tendrá ajorcas el cielo. Y habrá recios aguaceros” (*Libro de Chilam Balam de Chumayel*, 1998:61), pues veían que las pléyades se conformaban por siete estrellas (Aveni, 2005:49, 52, 55). Como anticipaban el agua también indicaban que debía realizarse la siembra (Milbrath, 1999:258-264) debido a que su aparición advertía el primer paso anual del sol por el cenit²⁸ y este fenómeno se relacionaba con la fertilización de las semillas (Aveni, 2005:52-55). Actualmente debe sembrarse antes de que las pléyades se encuentren en lo alto del firmamento, porque si no el maíz que brota es comido por animales (Montemayor y Frischman, 2007:89). Además, con

27 La trayectoria de las Pléyades es la siguiente: aproximadamente el 4 de junio es primer día que es visible al salir por el este antes del orto del sol, el 3 de mayo último día en que es visible al ponerse en el oeste después del ocaso del sol, el 7 de noviembre primer día en que es visible al salir por el este después del orto del sol y el 25 de noviembre último día en que es visible al ponerse en el oeste antes del ocaso del Sol (Aveni, 2005:50-52,152-153,158-159,170).

28 Las fechas del paso del sol por el cenit son anunciadas por las posiciones del cinturón de Orión, las Pléyades y la Cruz del sur en el cielo nocturno (Aveni, 2005:64).

la trayectoria celeste, los mayas realizaban la cuenta de los días y el tiempo de día y de noche (Aveni, 2005:68). La observación de las pléyades fue útil para reconocer la noche (Landa, 1982:61) porque durante un mes surgen del horizonte Este, rigiendo el cielo mientras cruzan por el cenit a media noche hasta ocultarse en el Oeste al alba (Love, 2008:72). Al inicio de este periodo (mediados de noviembre) los aztecas observaban las pléyades para la celebración de la ceremonia de atadura de años, ya que anunciaban la continuación del sol, del movimiento del cielo y del mundo por 52 años (Aveni, 2005:52-55).

En el almanaque, *Itsam Tzab* aparece ataviado con un tocado sencillo y un medallón, además va armado con un hacha, un escudo y dardos, todos estos atributos son usados por *Chac* el dios del agua.²⁹ Asimismo, lleva emblemas de la muerte: cascabeles en el escudo y la orejera. En representaciones artísticas mayas las deidades celestes asisten al sacrificio de los cautivos de guerra (Chinchilla, 2011:193, 195) y su correlación parece relatarse en el *Popol Vuh*, donde las estrellas tienen su origen en los cuatrocientos muchachos que subieron al cielo después de ser asesinados por *Zipacná* (*Popol Vuh*, 2009:39-42)³⁰ y en *El libro de los libros del Chilam Balam* menciona que “estrellas habrá que traigan peleas violentas y pleitos ocultos” (Barrera y Rendón, 2011:70).

Para dilucidar el papel de *Itsam Tzab*, además del análisis simbólico, debemos remitirnos a la literatura maya colonial. Según *El libro de los libros del Chilam Balam* durante el *katún* (20 ciclos de 360 días) aconteció y debía ocurrir en el 13 *Abau* lo siguiente:

...muestra su rostro para decir su palabra este katún que tiene por cara *Itzamtzab*, Brujo-de-lagua, a *Itzamtzab*, Las-cabrillas-del-brujo-del-agua. Hambre tremenda trae su carga, de jicamas silvestres será su pan, durante cinco años bajaran jicamas silvestres y frutos del árbol ramón, bajaran años de langosta, pan de langosta y agua de langosta; diez generaciones, trece generaciones de langostas será su carga. Pero habrá respeto para su pan y su agua; sostendrán en sus manos el abanico, el ramillete de los celestiales, los señores de la tierra (Barrera y Rendón, 2001:74).

En el pasaje menciona la hambruna y las plagas, pues los mayas yucatecos eran afectados por ellas y una de las más destructivas eran las langostas que ocasionaban que la población se internara en la selva para alimentarse de árboles silvestres como el ramón (Caso, 2002:419; Quezada, 1997:162; Barrera y Rendón, 2011:180). Respecto de esto, un testimonio

29 Por ejemplo en la página 66a del *Códice Dresde* aparece con el medallón, lanza, escudo y con el hacha, en ellas aparece *Chac* acompañado de una serpiente. También en la escena 67a del *Códice Dresde* porta la lanza, el medallón y escudo que se desarrollan en un contexto de lluvia.

documentó que en 1535 en Yucatán “apareció... la espantosa plaga de langostas... acabó instantáneamente con las pocas sementeras... la gente hambrienta y desesperada, salía al campo en busca de raíces y cortezas de árboles con que saciar su hambre... los hombres caían muertos” (García *et al.*, 2003:I, 117); pese a ello el presagio no afecta a los “Señores de la tierra” que eran los gobernantes, ya que seguían haciendo uso del abanico, uno de sus atributos de poder. El *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1987:87) refiere:

El ramón se comerá. Tres años serán años de langosta, diez generaciones de langosta. El abanico se muestra, el ramón se muestra, a cargo de 8 *Yaxaal Chac* en el cielo. Inalcanzable será su pan del 13 *aban*. El sol se eclipsa. Doble es la carga del katún: los hombres sin hijos, jefes sin sucesores. Durante cinco días el sol se eclipsó, entonces se verá otra vez.

En este pasaje, como en el almanaque 32a del *Códice Madrid*, se menciona el eclipse de sol, fenómeno que para los mayas ocurría cuando era “mordido el rostro del sol” (*Libro de Chilam Balam*, 1987:49). También menciona las plagas, la hambruna y la infertilidad de hombres y señores; por tanto la presencia de *Itsam tsab* en la literatura maya tiene connotaciones negativas.

La diosa lunar

En el almanaque 32b del *Códice Madrid*, anteriormente se identificó a la diosa lunar, señora del agua³¹ ya que “los pozos... crecen y menguan cada día a la hora que crece y mengua el mar” (Landa, 1982:120). De la entrepierna de la diosa sale agua, lo cual recuerda que a los responsables de hacer llover se les llamaba “orinadores” (Contel, 2009:22). En el almanaque 30b del *Códice Madrid* además transpira agua. La diosa lunar del tejido se relaciona con la lluvia, debido a que las tejedoras la invocaban cuando preparan el hilo o diseñan sapos o alacranes (Morales, 2006:153). En el almanaque 30a y 10b del *Códice Madrid* la diosa vierte agua de un cántaro ayudada por *Chaaik* con quien comparte su relación con la abundancia del agua y los mantenimientos.

31 Es dueña del lago de *Atitlan* para los *cakchiqueles* y de una cueva donde los yucatecos durante la sequía obtienen agua (Montolú, 1984:61-77).



Figura 3. Almanaque 32b del *Códice Madrid* (Cfr. Villacorta y Villacorta, 1976).

El tocado de la diosa está compuesto por una serpiente, el huso de tejer, un pedazo de tela, las foliaciones que surgen de su brazo y la flor que pende del tocado, todos ellos refieren a la fertilidad. En el *Libro de los Cantares de Dzilbache* se menciona que las mujeres en la noche de luna acudían a un depósito de agua para llevar a cabo un ritual donde ofrendaban, entre otras cosas, la flor y el hilo de algodón (Garza, 1992:367-370). La falda tiene cuentas de jade que representan lo precioso y el agua. Aunque es una diosa anciana, sus pechos están visibles, lo cual remite a la maternidad (Sotelo, 2002b:97). El hueso de la cintura y la orejera de hueso hacen alusión a lo que permanece después de la muerte, ya que es el germen de la vida que era depositado en el inframundo (Sotelo, 2002:78-81) donde se encuentran las fuerzas de regeneración (Sotelo, 2002b:104-107); como se muestra en la escena 53a del *Códice Dresde* donde una deidad de la muerte está sobre un trono de fémur. A la altura de la cintura de la diosa le atraviesa una serpiente de cascabel que tiene varios significados, entre los mayas, como ya mencionaba a las pléyades (Milbrath, 1999:258-264), la serpiente de la vida (*Libro de Chilam Balam de Chumayel*, 1998:88), un cetro de poder, el cielo, etcétera (Garza, 1984:229-238). Es interesante notar como los dioses en esta escena se relacionan con el animal antes mencionado. La diosa lunar era portadora de las lluvias y de la procreación de nueva vida.

La diosa lunar vierte agua desde su boca sobre un personaje muerto que no se ha identificado. El tocado parece tener pequeñas cuentas de jade, las cuales eran utilizadas como parte de los adornos de personas de la realeza o de divinidades (110b, 108b y 108c del *Códice Madrid*). También existen otros personajes antropomorfos con quienes comparte parecido, como las víctimas de sacrificio (35a y 73 del *Códice Madrid*). Pero no posee otra

característica que permita asociarlo con alguno de ellos. No obstante, su carácter divino se apoya en la propuesta de Sotelo (2002:61) de considerar a todos los personajes que existen en el *Códice Madrid* como dioses.

Continuando con la escena observamos glifos T0503, que tienen como primer significado *nal*, que es maíz en barra, en caña o mazorca antes de que la desgranen, pero también puede referirse a *ik*, que expresa viento u espíritu. El primero sugiere el desgrane de las mazorcas para enterrarlas como semillas. La luna tiene relación con el maíz, pues se le ofrendaba para que ayudara a la reproducción de las plantas³² y sus distintas fases eran consideradas para realizar actividades agrícolas. La segunda posibilidad es *ik*, en cuyo caso haría alusión al viento que acompaña las lluvias. En la página 75 del *Códice Madrid* aparece una escena que podemos relacionar con el almanaque en ella, la diosa O está contigua a la ceiba y de frente un glifo T0503 del que emerge la cabeza de una serpiente y, junto con la página 76 del *Códice Madrid*, se ha interpretado que se refiere a la creación del mundo maya (Sotelo, 2002:153) y la ordenación del mismo.

La escena que analizamos contiene otros glifos. Inicialmente un glifo T0544 *k'in* un término maya cuyo campo semántico incluye tiempo, día y sol. Junto a este el glifo T15. T1047a *ab k'ümil* que significa muerte o persona muerta. La lectura es *k'in ab k'ümil* que podemos traducir como el día de la persona muerta o tiempo de muerte. La frase es muy concreta, pero esto se debe al amplio margen de interpretación que debía tener el sacerdote. Podemos pensar que señala el tiempo de muerte como una mortandad causada por las inundaciones, o bien referirse al ciclo de siembra. De tal forma en el almanaque, la diosa es portadora de las lluvias que cubre la tierra y a un personaje, con ello permite el crecimiento de las plantas.

Los dioses negros y la diosa lunar en la temporada de lluvias

La visión de la destrucción del mundo no era ajena a la concepción maya. Las fuentes coloniales se refieren a la destrucción del viejo mundo, y en seguida lo hacen respecto del nuevo orden. El *Popol Vuh* narra la sucesión de eras cósmicas que acabaron con catástrofes, entre los cuales se cuenta un diluvio en el final, segunda era donde los hombres de madera son acabados con resina ardiente y lluvia negra.³³ En otras fuentes coloniales, los cronistas del siglo XVI recopilaban con interés esta creencia de un diluvio, susceptible de repetirse (Landa, 1982:62). Otro ejemplo es relatado en el *Libro del Chilam Balam de Chumayel*

32 Los *tz'oltz'iles* ofrendan flores a la Luna en los lagos, para que ayude a la reproducción de las plantas y en el lago *Balamil*, ofrecen un altar para que deje crecer el maíz en María Montolío Villar, *op. cit.*, pp. 61-77.

33 *Popol Vuh*, pp. 23-32, 103-107.

(1998:88-89), pues las fuerzas del inframundo alcanzaron los planos celestes, robando el principio vital celeste, hundiendo al mundo con sus aguas. Aunque dicho mito parece ser más antiguo, pues en Palenque se registró que fue causado por un gran caimán cósmico (Velázquez, 2007; Garza, 2007:15-36). Existen propuestas de que en la página 74 del *Códice Dresde* (figura 4) y la página 32 del *Códice Madrid* (figura 1) se representa este mito. En la página 74 *Códice Dresde* se reconoce la inundación es presenciada por la diosa O (*Chack Chel*) y el dios L. En la 32 del *Códice Madrid* son el dios Z y diosa O (Velázquez, 2007:6). Para analizar tal supuesto recurriré a la comparación de las páginas antes mencionadas junto con el análisis de la página 21 del *Códice París* (figura 5). Se ha establecido que la banda celeste con cabeza de lagarto de la página 74 del *Códice Dresde* es el dragón bicéfalo o dragón celeste nocturno en su aspecto destructivo (Sotelo, 2002b:97). La figura de dragón es representada en diversas obras plásticas mayas, simbolizando las fuerzas creativas del cielo, la tierra, el agua y el fuego (Morales, 2006:101). Se ha identificado con *Itsamná*. El dragón celeste, uno de sus aspectos, tiene la dualidad de cielo diurno y cielo nocturno, este puede equipararse al dragón terrestre, es decir, a *Itzam Cab* “Brujo del agua del mundo” e *Itzam Cab Ain* “Brujo del agua tierra cocodrilo” (Sotelo, 2002b:87), entidades emparentadas, ya que representaban el monstruo de la tierra y el fuego fertilizador. Ambos son mencionados en las fuentes coloniales, al narrarse la creación y la destrucción del mundo maya. En la página 4 y 5 del *Códice Dresde* se muestra una figura con cabeza de *Itsamná*, el cual es registrado como *Itzam Cab Ain* (Vail y Hernández, 2011) y es este dragón el que aparece en la banda celeste con cabeza de *Itsamná* en la página 21 del *Códice París*. La banda celeste de la página 32 del *Códice Madrid* no posee más elementos que los glifos celestes, sin embargo, el carácter de la figura es el mismo, el cielo oscuro como un símbolo de renovación y de destrucción, la representación de la oscuridad de las tormentas y una manifestación de *Itsamná*. Este “caimán cósmico” inunda el mundo hasta que un dios lo enfrenta para evitar la destrucción.

Conjuntamente en las tres páginas, encontramos la presencia de un dios antropomorfo negro. El dios negro del almanaque 32a del *Códice Madrid* lo identifiqué como *Itsam Tsab*, el de la página 74 del *Códice Dresde* se conoce como el dios L y el dios de la página 21 del *Códice París* como Z. Conviene comentar la clasificación del conjunto de dioses negros, pues Schellhas identificó al dios L y M para él L no aparece en el *Códice Madrid*. Zimmermann denominó a otros como el dios Z y dios Y. Se ha considerado que Z y L son un mismo dios con atributos diferentes. Sotelo clasificó al dios Z como un aspecto del dios D, asimismo advirtió la semejanza plástica entre los dioses Y, D y M dentro del *Códice Madrid*. También fue sugerida la cercanía entre el dios L y el dios Y (Sotelo, 2002: 109, 165-166, 192-193). Además de la proximidad entre L y D (Velásquez, 2008:55-56). Los dioses negros del

almanaque 32a del *Códice Madrid*, de la página 74 del *Códice Dresde* y la página 21 del *Códice París*, pertenecen a este grupo de personajes que comparten rasgos como el ojo divino y la frente denominada divina. También tienen en común ser dioses viejos, lo cual se reconoce por la boca hundida y las mejillas arrugadas (Sotelo, 2002b:90). Igualmente comparten la pintura corporal negra, que es símbolo de ostentar el poder. Formalmente podríamos considerar que se trata de la misma deidad. No obstante, más allá de la posibilidad de una misma deidad antropomorfa, tendríamos un complejo de dioses, es decir, un conjunto de advocaciones provenientes de una deidad compleja, pues los dioses mesoamericanos se multiplicaban e integraban con dinamismo.



Figura 4. Fragmento de la página 74 del *Códice Dresde* (Cfr. Villacorta y Villacorta, 1976).

A más de las características corporales debemos considerar el atavío. En el caso del dios L su identificación es posible por algunos atributos plásticos como el sombrero de ala ancha con el ave *muán*, como efectivamente vemos en la página 74 del *Códice Dresde*. Otros de sus recursos plásticos son el cabello largo, la capa, chal o cubierta y el cetro en forma de serpiente, este último no lo porta en la escena. En lo general, podemos asociar al dios L con *Itsamná*, ya que en algunas vasijas del periodo Clásico, el dios L recibe el nombre de *Itzamnat* por eso se ha considerado su contraparte telúrica (Velásquez, 2008:55-56) quien presidió la era anterior y al finalizar aquella, la nueva fue auspiciada por *Itsamná* (Velásquez et al., 2011:169). Mientras que el tocado de *Itsam Tsab* es muy sencillo y no se encuentra en otra escena de los códices mayas. El dios negro de la página 21 del *Códice París* tiene un

tocado formado por una banda celeste, y además tiene plumas de búho o plantaciones que como se mencionó, son atributos utilizados por el dios L. El deterioro del *Códice París* impide conocer el resto del cuerpo del dios negro de la página 21, por lo que no podemos establecer más coincidencias. Empero, en el almanaque 32a del *Códice Madrid* y la página 74 *Códice Dresde* los dioses están armados, lo que presume una misma función, es decir, son guerreros. De tal forma que existe una *Itsam tsab*, el dios L y el dios Z, no obstante, la relación entre estos dioses negros requiere un estudio particular.

En la página 32 del *Códice Madrid* y en la 74 del *Códice Dresde* ubicamos una diosa lunar. En la escena 74 del *Códice Dresde*, vierte agua de un cántaro, mismo que representa el seno materno de la abundancia (Sotelo, 2002:153). La diosa lunar del tejido se relaciona con la lluvia, idea que se confirma, entre otras páginas, en la 39, 46 y 67 del *Códice Dresde*, donde vacía la olla y lleva el tocado de serpiente. En la página 74 del *Códice Dresde*, la diosa O tiene garras y un cántaro desde donde arroja agua abundante. Por el deterioro de la página 21 del *Códice París*, no es posible saber si se encontraba la diosa lunar, en cambio, localizamos al dios de la muerte que como en la página 8 y en el almanaque 16b del *Códice Madrid*, aparece relacionado con la lluvia.

Otro elemento que comparten la página 74 del *Códice Dresde*, la página 32 del *Códice Madrid* y la página 21 del *Códice París*, es la representación de eclipses. Como anteriormente se refirió, el eclipse está relacionado con la oscuridad de la lluvia, ya que “coincidirán el sol y la luna... será la noche... mismo tiempo el amanecer... grandes inundaciones” (Barrera y Rendón, 2011:96), de la plaga, la noche y con el diluvio cósmico, pues eran una señal de este acontecimiento (Velásquez, 2007:6). Además, encontramos otros elementos como serpientes, huesos y la noche, relacionados con el inframundo, como sugiere el almanaque 67b del *Códice Madrid* donde están presentes.

El texto de la página 74 *Códice Dresde*, dice: “Lluvia de esteras del cielo, cielo negro, Mujer de la Tierra y las Piedras Preciosas, Ba’ Kaab... tierra negra...herido/a(?), Chaak, Chack Chel” (Velásquez, 2017:41). Dicha lectura, con el análisis comparativo de los códices, muestra la correspondencia, ya señalada por varios autores, con textos coloniales respecto del mito del diluvio maya.

Para continuar con la comparación de estas páginas, como se analizó en estas, se encuentra la presencia de un dios negro, la banda celeste, la lluvia, el eclipse de sol, y en dos de ellos la diosa lunar. Todos estos elementos refieren a la lluvia, y es en este contexto en el que se unen y participan, por eso podemos suponer que en estas páginas se realizaba algún pronóstico referente a las lluvias, pues en general los códices mayas daban información necesaria para rituales propiciatorios. Por lo que para los mayas antiguos la observación

y el registro del espacio celeste y de los fenómenos climatológicos, formaba parte del conocimiento sagrado que era necesario para el buen desenlace de la lluvia y el crecimiento del maíz.



Fig. 5. Fragmento de la página 21 del *Códice París* (Cfr. Villacorta y Villacorta, 1976).

Las lluvias abundantes se asocian con el diluvio, como se registró en la época colonial, donde “un temporal de agua que llamaron el diluvio, duró de llover veintisiete días continuos que fue causa de muchas ruinas de... sementeras” y luego se presentaron las langostas (Quezada, 1997:162). Ciertamente el testimonio se refiere a un momento concreto y no al tiempo mítico, pues en la península de Yucatán se presentan con frecuencia ciclones y huracanes. Como Landa (1982:120 y 119) quien comentó que “en su tiempo llueven grandes y muy recios aguaceros”, y específicamente se refirió a un huracán: “una noche por invierno, vino un aire... derribó todos los árboles, lo cual hizo matanza en todo género de caza y derribó las casas”. La llegada de las aguas torrenciales implicaba la pérdida de casas, la destrucción de las milpas y la escasez de alimentos. El concepto de diluvio también era utilizado para las lluvias y la consiguiente destrucción que ocasionaban de su mundo, como en el tiempo precósmico, donde “solo había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche” (*Popol Vuh*, 2009:23-25). El diluvio cósmico era el prototipo de las lluvias torrenciales, huracanes e inundaciones.

En algunos textos coloniales y los códices mayas, después de señalar la destrucción se refieren a la ordenación del nuevo mundo. Los mayas “hacían una ceremonia y pintaban un lagarto que significaba el diluvio... sobre este lagarto hacían un gran montón de leña y poníanle fuego” (Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán, 1983:73) con ello celebraban el fin del diluvio. Este rito recuerda la ceremonia de atadura de años

mexica antes mencionada. En el caso maya, dicha celebración se relaciona con la escena 32 del *Códice Madrid*, donde *Itsam Tsab*, como “brujo del agua que traen las pléyades”, anuncia el diluvio, pero también la renovación del mundo.

Consideraciones finales

Los mayas, como otros pueblos mesoamericanos, amalgamaron el ciclo de siembra con los ciclos celestes y con el ciclo de destrucción y creación maya. La página 32 del *Códice Madrid* nos manifiesta el prototipo de las lluvias, es decir, el diluvio primigenio. La diosa lunar es una orinadora que trae la lluvia y con ello favorece el crecimiento fertilización de las plantas. En la escena aparece por única vez en los códices mayas *Itsam Tsab*, desdoblamiento de *Itsamná*, que representaba las pléyades, siendo el “brujo del agua que traen las pléyades”, un dios guerrero que anuncia los recios aguaceros que traerán consigo alimentos, pero también una posible escasez, si es tan fuerte que cause una inundación, siendo ambivalente al referir la destrucción y la renovación de la tierra. La lluvia además es indicada por fenómenos celestes como la noche, el eclipse y se manifiesta abundancia de está a través de la serpiente, y también una posible devastación manifestada por elementos como el hueso y el personaje muerto que acompaña la escena. De esta manera, refiere una época oscura del año que emula el tiempo primigenio, donde es posible la alteración del ciclo meteorológico como una inundación que destruiría las milpas y traería hambruna.

Referencias

- Aveni, Anthony F. (2005). *Observadores del cielo del México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica, (Colección Antropología).
- Barrera Vásquez, Alfredo y Silvia Rendón (2011). *El libro de los libros del Chilam Balam*. Traducción, introducción y notas de... México: Fondo de Cultura Económica.
- Caso Barrera, Laura (2002). *Caminos en la selva Migraciones comercio y resistencia. Mayas yucatecos e itz'eqes, siglos XVII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México.
- Chinchilla Mazariegos, Osvaldo (2011). *Imágenes de la mitología maya*. Guatemala: Museo del *Popol Vuh*, Universidad Francisco Marroquín.
- Contel, José (2009). “Los dioses de la lluvia en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, XVI (96): 35-39.
- García Acosta, Virginia, Juan Manuel Pérez Zevallos y América Molina del Villar (2003) *Desastres agrícolas en México, catálogo histórico*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Garza Camino, Mercedes de la (1984). *El Universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garza Camino, Mercedes de la (2007). “Palenque como *imago mundi* y la presencia en ella de *Itzamná*”, *Estudios de la cultura maya*, XXX: 15-36.
- Garza Camino, Mercedes de la y Martha Ilia Nájera Coronado, coords. (2002) *Religión Maya*. Madrid: Editorial Trotta.
- Garza, Mercedes de la (1992). *Literatura maya*. Compilación y prólogo de... Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garza, Mercedes de la (1983). Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Landa, Diego de (1982). *Relación de las cosas de Yucatán*. Introducción Ángel María Garibay. México: Editorial Porrúa.
- Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1998). Traducción de Antonio Mediz Bolio. Prólogo, introducción y notas de Mercedes de la Garza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Love, Bruce (2008). “El Códice París”, *Arqueología Mexicana*, XVI (93): 66-73.
- Macri, Martha J. y Gabrielle Vail (2009). *The New Catalog of Maya Hieroglyphs. Volume Two. The Codical Texts*. USA: University of Oklahoma Press.
- Milbrath, Susan (1999). *Star gods of the maya: astronomy in art, folklore and calendars*. USA: University of Texas Press.

- Montemayor, Carlos y Donald H. Frischmann (2007). *Words of true peoples/Palabras de los seres verdaderos/Prosa*. USA: University of Texas Press.
- Montoliú Villar, María (1984). “La diosa lunar *Ixchel*, sus características y funciones en la religión maya”, *Anales de la Antropología*, XXII: 61-78.
- Morales Damián, Manuel Alberto (2002). “Unidad y dualidad. El dios supremo de los antiguos mayas: coincidencia de opuestos”, *Estudios de Cultura Maya*, XXII: 199-204.
- Morales Damián, Manuel Alberto (2006). *Árbol Sagrado, Origen y estructura del universo en el pensamiento maya*. México: Universidad Autónoma de Chiapas, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, H. Congreso del Estado de Chiapas.
- Morales Damián, Manuel Alberto (2010). *Palabras que se arremolinan. El lenguaje simbólico en el Libro de Chilam Balam de Chumayel*. México: Plaza y Valdés.
- Popol Vuh. *Las antiguas historias del Quiché* (2009). Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quezada, Sergio (1997). *Los pies de la República: los indios peninsulares 1550-1750*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Sotelo Santos, Laura Elena (2002). *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sotelo Santos, Laura Elena (2002 b). “Los dioses: energía en el tiempo y el espacio” en Mercedes de la Garza y Martha Iliá Nájera Coronado, coords. *Religión maya*. Madrid: Editorial Trotta.
- Sprajc, Iván (1998). *Venus, lluvia y maíz: simbolismos y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- The Book of Chilam Balam of Chumayel* (1933). Traducción de Ralph L. Roys. USA: Forgotten Books.
- Thompson, Eric (2004). *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI editores, (Colección América nuestra).
- Vail, Gabrielle y Christine Hernández (2002-2011). *The Maya Codices Database, Version 4.0*. Un sitio web y base de datos disponible en <http://www.mayacodices.org/>.
- Velásquez García, Erik (2007). “El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán cósmico”, *Mesoweb*. Disponible en línea en: (<http://www.mesoweb.com/pari/publications/journal/701/Diluvio.pdf>).
- Velásquez García, Erik (2008). “El Vaso de Princeton, un ejemplo del estilo códice”, *Arqueología Mexicana*, XVI (93): 51-59.
- Velásquez García, Erik (2017) *Arqueología Mexicana*, LXXII: 40-41.
- Velásquez García, Erik, María Elena Vega Villalobos y Jesús Galindo Trejo (2011).

“Profecías y augurios: ¿el año 2012?”, *Los mayas: voces de piedra*. México: Ámbar Diseño.
Villacorta C., J. Antonio y Carlos A. Villacorta (1976). *Códices mayas*. Guatemala: Tipografía
Nacional.

Escarificaciones, tatuajes y pintura corporal entre los mayas

Anaid Ileana Romero Naranjo

A lo largo de la historia, el hombre ha desarrollado diversas formas para comunicarse y expresar sus pensamientos y emociones. Se ha apoyado de diferentes medios para lograr dicha comunicación, que lo ha llevado a correlacionarse con sus semejantes y adquirir una identidad dentro de la sociedad. Entre estas formas de expresión, el cuerpo ha sido esencial, pues es aquella parte tangible y visible de la persona. El adorno y aspecto del mismo nos puede dar una vasta información, no solo de una persona sino de la cultura de la cual forma parte, ya que esto obedece en gran medida a patrones culturales que rigen determinado grupo.

Dentro del mundo mesoamericano la práctica de adornar y modificar el cuerpo fue muy usual, desde tratamientos y adornos temporales, como es la pintura corporal, hasta transformaciones permanentes, como la escarificación, el tatuaje, la incrustación dental, la deformación craneal, la horadación y el estrabismo intencional. Todas estas tenían diferentes significaciones y tuvieron ciertas variantes de acuerdo con cada región, sobre todo en cuanto a materiales, pues estos dependían en gran medida de la disponibilidad en cada zona geográfica.

En el área maya, todas estas prácticas se hicieron de manera frecuente y de acuerdo con los vestigios arqueológicos, se deduce que existió un gran aumento de estas durante el periodo Clásico y el Posclásico (Miller, 2009:1). Crónicas españolas como las de Fray Diego de Landa ofrecen una descripción del cómo se realizaban estas prácticas entre los mayas coloniales, indicándonos que eran muy comunes en la península de Yucatán (Landa, 1978).

El objetivo de este trabajo es precisamente reflexionar sobre las prácticas de modificación corporal entre los mayas, especialmente con respecto de la escarificación, el tatuaje y la pintura corporal; establecemos que dichas prácticas están relacionadas con el papel social que desempeña la persona.

Sin embargo, para tener una idea acerca de la intencionalidad de la modificación corporal no basta con la simple descripción de las mismas, sino es importante tener una noción acerca de lo que para los mayas pudieron significar los elementos que la conformaban. Para empezar, es necesario conocer lo que ellos entendían por cuerpo, pues este concepto dará un referente del porqué para ellos era muy importante su adorno y modificación.

De acuerdo con López Austin, el hombre mesoamericano estaba compuesto por materia dura, que es el cuerpo, y por materia ligera a la que denomina entidades anímicas, las cuales se concentraban en una parte del organismo humano denominada centro anímico (López Austin, 2012). El cuerpo, siendo esa materia dura, le permitía interactuar con sus semejantes y con el resto de los seres vivos, y a su vez establecer un vínculo entre lo inmaterial y material. Recordemos que de acuerdo a la visión mesoamericana “el hombre fue creado para mantener al universo, como un servidor de los dioses, servicio que lo ubica en el centro de la existencia cósmica” (Morales, 2010:287). En él se expresan las fuerzas de lo sagrado.

Existe una diferencia entre los animales y las personas, definida primordialmente por la forma del cuerpo, el modo de vida y la capacidad para pensar y hablar. De acuerdo con los estudios de Pitarch, entre los tzeltales se cree de un cuerpo exclusivo de los seres humanos, es de naturaleza personal, en él residen los sentidos (Pitarch, 1996:34), sin embargo existía una constante relación entre el hombre con los elementos de la naturaleza, que más que separarlos los asemejaba como parte de un todo, como parte del universo.

El cuerpo es una parte primordial de la persona, es su envoltura. Para los mayas yucatecos actuales es el *kukut*; este término para el yucateco colonial está relacionado con cosa corporal y también se emplea la misma palabra como raíz de la piel (Houston *et al.*, 2006:11). Es un reflejo del cosmos con cuatro rumbos y un centro (Hirose, 2007:1). Está compuesta por un lado positivo derecho, que es la parte masculina, y un lado negativo, el izquierdo, que es el femenino. Esta estructura se repite en cada parte del cuerpo.

Hirose, refiriéndose al trabajo de Villa Rojas, expone que para los mayas la estructura del cuerpo humano es una réplica de la estructura del cosmos, como un espacio cuadrado con sus cuatro orientaciones cardinales y un punto central rector, que corresponde al ombligo (Hirose, 2007:11). Caso Barrera (2015:632) comenta que para los mayas itzaes, el cuerpo humano es un referente para su organización social, territorial y religiosa.

Aquello que cubre al cuerpo y lo primero que vemos de él, es la piel la cual se erige como superficie de poder social y político, mediante la manipulación de su textura y su olor (Martínez, 2008:70). De este modo, prácticas como el tatuaje, la escarificación y la pintura corporal, pueden proporcionarnos bastante información simbólica en relación a la procedencia y el estatus de quien la porta.

Tatuaje

Al tatuaje se le define como la modificación del color de la piel, a través de diversos diseños, para lo cual se rompe el tejido cutáneo, introduciendo sustancias colorantes en las heridas.

Los mayas solían realizar en la piel pequeñas punciones con un instrumento punzocortante, hecho de dientes y demás huesos de animales, como es la espina de mantarraya, este objeto era introducido en un pigmento que pudo haber sido de origen vegetal, para después pasarlo sobre la piel en donde se hacían cortes de diferentes trazados, los cuales se combinaban con la sangre y dejaban marcas visibles de color azul o negro sobre la piel (Sabalido, 2009:47-48). Otra forma de realizar el tatuaje, de acuerdo con Josefina Bautista (2009:5), pudo haber sido el paso de un hilo impregnado de aceite y hollín, colocado en una aguja muy delgada, o guisa de sedal, que al pasar entre la epidermis y la dermis depositó la sustancia negra de que estaba impregnado.

Las crónicas españolas del siglo XVI sobre los mayas incluyen mención de los tatuajes. Dado que el proceso fue inmensamente doloroso y debido a la falta de cuidado posterior y las condiciones insalubres de aplicación de tatuajes, la vieron como un signo de fortaleza, como una forma de honrar a sus dioses a través de sus complejos diseños. Al principio, el tatuaje pudo ser un signo de distinción de los miembros de una familia, grupo o un pueblo que se distinguían por el tipo de adorno que portaban en su piel, caracterizando así distintos grupos. Las partes más recurrentes en donde se realizaban los tatuajes fueron la cara, como se pueden observar en las figurillas de Jaina.

Fray Diego de Landa menciona esta modificación en la *Relación de las cosas de Yucatán*.

[...] labrábanse los cuerpos, y cuanto más, más valientes y bravos se tenían, porque el labrarse era gran tormento que era de esta manera: los oficiales de ellos labraban la parte que querían con tinta y después sajabánle delicadamente las pinturas y así, con la sangre y tinta, quedaban en el cuerpo las señales; y que se labraban poco a poco por el grande tormento que era, y también después se [ponían] malos porque se les enconaban las labores y hacía materia y que con todo eso se mofaban de los que no se labraban (Landa, 1978:41).

Aún no se puede afirmar si para los mayas la escarificación o el tatuaje existía una diferencia marcada, es decir, si tenían diferente significado para quien los portara, Diego de Landa usa la palabra labrar para ambas acciones.

Escarificación

Al igual que el tatuaje, la escarificación involucra cortes en la piel que permiten que la herida sane, dejando una cicatriz permanente, e igualmente se usaron objetos punzocortantes con

los cuales se dibujaban diferentes figuras y diseños. Los cortes producían heridas en las cuales se pudo introducir ceniza o pequeñas piedras, las cuales causaban una cicatriz más profunda.

De acuerdo con las *Relaciones Histórico Geográficas de la península de Yucatán* esta actividad empezaba en la edad adulta: “Labrábanse los hombres el cuerpo, los brazos, piernas y el rostro, cada uno como quería, pues cuando se labraban eran ya hombres de más de veinticinco, y las mujeres no se labraban sino los pechos y brazos”. (Garza, 1983:272).

La evidencia más abundante de la escarificación del maya Clásico se pueden encontrar en diferentes artefactos como los son las figurillas. En figurillas femeninas datadas en el Clásico, se puede observar que emanan aliento de sus bocas, representadas a través de cicatrices permanentes, el aliento también puede aparecer como hendiduras que se extienden desde las esquinas de la boca o como puntos en relieve (Houston *et al.*, 2006:21).

Probablemente la escarificación haya fungido como un fuerte recordatorio de que el cuerpo podría ser manipulado a través de cortes en la piel y tenía la capacidad de sanar (Tremain, 2011:76), representando un proceso visual de la renovación del cuerpo, como símbolo del renacer del mismo, proceso que solo podía ser adquirido a través del dolor y la valentía de quien los portara. Pudo ser vista como una prueba de valor, debido a que el proceso de cicatrización es muy doloroso, y requiere una gran fuerza personal el obtener dichas marcas sin mostrar señal de dolor, ya que el mostrar dolor era símbolo de debilidad, y la cantidad de formación de cicatrices en el cuerpo de una persona se correlaciona directamente con su fuerza percibida. Tozzer sugiere que dichas marcas aunque con diseños muy elaborados y ornamentados, no estaban destinados principalmente con fines estéticos, sino que su principal función era asustar a enemigos con caras marcadas por estas cicatrices (Houston *et al.*, 2006:21).

Esta práctica debió ser un proceso que requería de cierto conocimiento acerca del órgano de la piel, para evitar infecciones. Debido a que era doloroso, debió representar valentía y coraje, virtudes atribuidas a los gobernantes, por lo que debió estar restringido a determinado grupo.

Thompson afirma que al igual que el tatuaje, la escarificación pudo haber sido limitada a las élites, debido al parecido con las prácticas de valentía y cicatrización que simbolizaba la renovación del cuerpo, relacionado posiblemente con el símbolo de la muerte y el renacimiento de las deidades mayas, una muestra de poder divino que solo los altos gobernantes y guerreros podían poseer como un símbolo de su importancia en la sociedad (Thomson, 1946:19). Otras personas con mayor probabilidad de tener tatuajes eran quienes se distinguían por su capacidad de matar, mutilar y cazar.

Los diseños en las mujeres parecen haber sido más delicados y eran solo de la cintura para arriba. Visitantes coloniales a las tierras bajas del sur de la región maya informaron ver a los hombres con el pecho, el estómago y los muslos tatuados (Houston *et al.*, 2006:20).

En el Museo Amparo en México se muestran unas figurillas que representan una pareja que tienen en la parte frontal del rostro tatuado el signo de *Ajaw*, “señor” (Houston *et al.*, 2006:28). El término *ajaw* califica un título ligado a una función de padre: la de guardián, de protector, de responsable (Breton, 2013:307). Estos tatuajes parecen mostrar intervalos de dos katunes. Dentro del ciclo maya, el *Ajaw* es un ciclo compuesto por 13 katunes, es uno de los veinte días del calendario maya, por lo que esta práctica pudo estar relacionada igualmente para representar espacios de tiempo y marcar determinados eventos.

Esta alteración corporal dolorosa ocupa un lugar destacado en los ritos asociados con el cambio de identidad. Es a menudo durante los ritos de paso que los cambios se efectúan en el cuerpo, como tatuar las diferentes partes del mismo con la finalidad de modificar su composición original, lo que simboliza también un cambio en la vida del hombre maya, que pasa a integrarse como un ser con una identidad dentro de su comunidad con un cuerpo cambiado. El dolor era tan grande que probablemente fue hecho por partes y en diferentes intervalos de tiempo, a menudo comienza en el matrimonio. Este dolor desaparece, mientras que la marca realizada ofrece una conexión duradera entre el cuerpo y el pensamiento de su sociedad, cuyo significado no solo se remite a la figura realizada, sino también al dolor soportado por dicha práctica.

Otro propósito del tatuaje fue servir como castigo para las personas que cometían alguna falta, pues se les tatuaba en el rostro el símbolo de la misma. “Que a esta gente les quedó desde Mayapán la costumbre de castigar a los adúlteros, los homicidas... el hurto. Y si eran señores o gente principal, juntábase el pueblo y prendido (el delincuente) le labraban el rostro desde la barba hasta la frente, por los dos lados, en castigo que tenían por grande infamia” (Landa, 1978, p: 61).

En este sentido, el tatuaje en la cara era muestra de desaprobación social. Houston y Stuart comentan que en este contexto estas marcas faciales pueden haber sido impuesta después de la captura de una persona, tal vez como un signo de otredad (Houston *et al.*, 2006:20).

En el mundo mesoamericano, el tatuaje fue una técnica más de modificación corporal que representaba conjuntos de símbolos de identidad étnica, de alto estatus social. Cabe destacar que su función fue hacer distinción de quien lo portara, fuera guerrero, gobernante, o algún otro miembro de elite, incluso para distinguir a quien haya cometido alguna falta,

también sirvió para demostrar muestras de valor y de logros personales e incluso signos para proclamar una relación mágico-religiosa con las deidades mesoamericanas.

Pintura corporal

La pintura corporal fue un proceso indoloro, a diferencia de las dos mencionadas anteriormente, e igualmente sus connotaciones fueron distintas, así como de las prácticas en las que se recurría a ella. La mayoría de las veces adquiría un carácter ritual, se llevaba a cabo en ceremonias de iniciación religiosa y su función última en todos estos casos era cambiar el aspecto natural de la persona.

Esta costumbre es muy antigua, fue la primera alteración de tipo temporal que el hombre realizó sobre su cuerpo, antecediendo al tatuaje (Bautista, 2009:1). Es una práctica que nace de una manera instintiva, las causas quizás en un principio hayan sido la protección del frío, del sol o de los piquetes de los moscos, sobre todo en aquellas regiones húmedas.

Para llevarla a cabo probablemente se recurrió a distintos materiales provenientes de vegetales, animales y minerales, los cuales variaban de acuerdo con el hábitat de cada comunidad. Por lo regular, estos materiales se mezclaban con otros para generar diversos colores en sus distintas tonalidades. Sin embargo es muy difícil encontrar evidencias arqueológicas de este tipo, ya que son materiales perecederos y no sobrevivieron por mucho tiempo (Guirola, 2010:2).

En las *Relaciones Histórico Geográficas de la península de Yucatán* se mencionan varios elementos que sirvieron como pintura. “Andaban ellos embijados de una resina colorada que les apretaba las carnes, llamada bija, y con ella se untaban hasta los ojos” (Garza, 1983:217). La bija que menciona Landa, es una planta arborescente de la región de Centroamérica, conocida como achiote, la cual tiene sustancias hemolíticas, anti inflamatorias y antisépticas que ayudan en infecciones de la piel. Landa también hace mención del *itz-tabté*, que describe como resina de color rojo con un olor agradable que usaban las mujeres (Landa, 1978:62).

En maya yucateco existen dos palabras para referirse al color rojo: *chak* y *kancah*, tierra bermeja, el cual fue identificado como óxido de fierro mezclado con cinabrio. El cinabrio es sulfuro de mercurio, un colorante de grado tóxico, que se extraía directamente del yacimiento y debía de ser sublimado para poder utilizarse como pigmento (Fuente, 1995:180). Debido a su alta toxicidad probablemente este colorante no haya sido aplicado de manera directa, sino en combinación con otros elementos menos tóxicos. Puesto que escasea en muchas regiones de Mesoamérica, se convirtió en uno de los pigmentos más costosos del área maya, lo cual sugiere que su uso estuviese limitado a los grupos de elite (Vázquez, 2009:66), su principal uso es de carácter funerario.

Dentro de las plantas más comunes que se utilizaban para esta época, también aparecen el añil o jiquilete. Su tintura fue utilizada en ciertas actividades rituales (Guirola, 2010:5). También utilizaban las arcillas como el almagre, que se compone de silicatos de aluminio, es decir arcilla, y cuarzo coloreados por un pigmento mineral, la hematita que es un óxido de hierro deshidratado (Vázquez, 2009:65).

Uno de los colores más distintivos dentro del área maya del periodo Clásico y Posclásico, es el azul maya, su fabricación representa una de las contribuciones técnicas más sobresalientes de esta cultura dentro de la pintura tradicional. Los mayas aprovecharon las características absorbentes de la arcilla blanca, cuyo nombre mineral es atapulguita y saponita, para fijar en el tinte azul que produce la planta del índigo (Guirola, 2010:3-4). Posiblemente para obtener dicha mezcla se tuvo que recurrir al uso del calor, para que los elementos pudieran mezclarse de tal manera que se obtuviera un azul uniforme (Giacomo, 2008:41). Para que el color azul adquiriera un tono oscuro, o bien para crear la tonalidad verde maya, los antiguos técnicos utilizaron diferentes tintes orgánicos, en combinación con el índigo, si se mezcla el índigo con la corteza del *chukum* se obtiene un tono más oscuro, casi negro; al igual que el *ek* o palo tinta con el que se producen tonos de negro, púrpura y de azul (Guirola, 2010, pp: 3-4).

Otro tinte orgánico, de color amarillo, que pudo haberse usado en mezcla con el azul índigo para fabricar el verde maya, es el extracto de la raíz del árbol llamado en tzeltal *kanté* en combinación con cal. Respecto del amarillo, este fue empleado en la elaboración de pinturas, sin embargo, existen pocas referencias, posiblemente por no ser una coloración que haya sido de uso frecuente. Obtenido en algunas ocasiones del polen, o bien de los gusanos, como lo indica Fray Diego de Landa (1978:108): “Hay un gusanito colorado del cual se hace un ungüento muy bueno, amarillo para hinchazones y llagas, no con más de batirlos y amasarlos juntos y sirve de óleo para pintar los vasos y hace fuerte la pintura”.

Otro mineral que fue muy utilizado es la clorita, que procede de los pigmentos de tierra verde que tan ampliamente se utilizaron en la pintura artística, y se cree que también tuvieron uso cosmético. Se trata de silicoaluminatos de potasio, calcio, sodio, hierro y manganeso (Vázquez, 2009: 65).

Un pigmento que aparece documentado, sobre todo en tumbas del área maya, es el negro carbón. Se sugiere que el color negro siempre fue de origen vegetal, generalmente esta pintura se obtenía a través de quemar ocote, cuyas propiedades hemolíticas y antisépticas se utilizaban en la medicina maya para curar quemaduras y enfermedades de la piel (Caso, 2015:641).

El uso cosmético de este negro en la antigüedad está ampliamente documentado, al igual que el uso de la galena, un sulfuro de plomo que produce color grisáceo oscuro, y que en el mundo antiguo se utilizó como cosmético. El uso habitual de la galena como cosmético corporal sugiere que esta debió ser también su función en los recintos funerarios de la élite maya en los que fue depositado (Caso, 2015:642).

En muchos enterramientos del área maya se han documentado vasijas conteniendo el blanco cal, los más antiguos datan del Preclásico tardío y los más recientes del Posclásico temprano. Según Vázquez (2009:65), el uso de este material además de su uso pictórico, también fue empleado para preparar mascarillas faciales con distintas propiedades.

Colores, rumbos y significados

Todos estos materiales funcionaban como colorantes en pinturas murales y códices, pero también fueron utilizados en el cuerpo, dotándolo de cierto significado de acuerdo con el color y a los motivos reflejados en él. El uso del color variaba de acuerdo con la ocasión. Es importante mencionar que para los mayas, los colores jugaban un papel muy importante, los colores forman parte de la estructura cósmica maya.

De acuerdo con este pensamiento, el cosmos se conformaba por tres partes principales alineadas verticalmente: el plano celeste, dividido en trece estratos; el plano terrestre imaginado como una superficie cuadrangular, y el inframundo, de nueve niveles. A su vez se dividía en cuatro rumbos y cada uno tiene como símbolos un color: rojo para el Este, negro para el Oeste, amarillo para el Sur y blanco para el Norte. En cada esquina estaba una ceiba, que se conocía como la ceiba *Imix*; estos árboles estaban también asociados con los colores del mundo (Martí, 1960:103). Sobre esta ceiba se posaba un ave, un tipo de maíz, un tipo de frijol y diversos animales, todos del color correspondiente a cada uno los rumbos.

Chac Imix Che, es la ceiba roja situada al Este y es donde residen los dioses de la lluvia y de la fertilidad, es la región de la vida; el *Zac Imix Che*, es la ceiba blanca que representa el rumbo superior, donde se encuentra la morada de los dioses, las nubes, el algodón de las ceibas. El *Ek Imix Che* es la ceiba negra, situada al oeste donde el sol se oculta, y es el camino que nos lleva hacia el reposo de los muertos; el *K'an Imix Che*, es la ceiba amarilla que representa la parte sur donde se encuentra el maíz.

A lado de estas ceibas que sostienen al universo, se encuentran deidades antropomorfas llamadas *Bacabes* o *Pawahtunes* por los mayas yucatecos que fungen como ordenadores del universo (Nájera, 2004:5). A diferencia de la cultura occidental, los pueblos mayas no conciben las esquinas del cosmos como puntos cardinales absolutos, definidos en función del polo norte, sino más bien como rumbos definidos por el camino del Sol. Por eso, el

rumbo más importante, y el primero en ser mencionado por el *Chilam Balam de Chumayel* (Barrera, 1948) es el oriente, el punto de salida del Sol, seguido por el occidente, el final de su camino diario por el cielo, el norte y sur quedan relegados en segundo plano (Navarrete, 1996:99-100). Sin embargo existía un quinto rumbo, que era el centro del universo que intersecta a los tres planos. El símbolo principal del centro del mundo es la ceiba llamada la Gran Madre Ceiba, representada por el color verde-azul. Siendo así estos cinco colores los más importantes dentro de la paleta de colores para los mayas yucatecos.

Sanja Savkic, en su estudio del campo semántico de los colores, basándose en el *Diccionario maya Cordemex*, hace una breve revisión de los principales colores dentro del área maya de Yucatán. Se llama *sak* al color blanco, refiriendo a lo claro, limpio, suave y a la mañana; *ek*, el color negro, se identifica con el descanso, puesto que es el punto donde se oculta el sol (Pedroni, 2014); *chak*, rojo, significa el inicio de toda actividad, en el tiempo y el espacio, y la sangre, de hecho, una gran cantidad de estudios antropológicos y etnográficos identifican el rojo con el simbolismo de sangre, componente clave en la concreción de rituales donde interviene la piel humana como soporte simbólico; *k'an*, amarillo, es el color del sol y de la energía diurna, que otorga la vida y expresa la igualdad con el maíz amarillo, simboliza las cosechas (Savkic, 2011:11; Pedroni, 2014; Sotelo, 2000:36), se relaciona con el color del sol, de donde según las creencias de algunos pueblos, toma la energía que le otorga vida. Finalmente, *ya'ax* al verde-azul, refiere al verdor de la naturaleza y la profundidad de las aguas, así como del azul del cielo (Savkic, 2011:99,103); de hecho el verde se asocia con lo terrenal y el azul con lo celeste, pero concebidos como dos tonalidades de un mismo color.

Entre los pueblos mayas, el rojo, el negro, el blanco y el amarillo, aparte de ser los colores de los rumbos del eje cósmico, representan el color de la piel de los habitantes del mundo. Según la tradición de estos pueblos, para la construcción de los seres humanos se empleó el maíz blanco para los huesos, el maíz amarillo para formar sus carnes, el maíz negro para su pelo y ojos, y el maíz rojo para la sangre (Pedroni, 2014).

Estos colores fueron muy importantes, se llegaron a aplicar a diversas pinturas e incluso las pinturas del cuerpo y se llegaron a ocupar en diversos rituales. La elección del color es imprescindible en casi todos los tipos de rituales, pues dicha coloración tiene un fuerte carácter simbólico en las pinturas corporales, este significado dependerá de la forma de pensar de determinado grupo, los colores asumen distintas particularidades según cada sociedad y cultura, debido a esto no es posible atribuirles un único significado (Gröning, 1997:114). Además, según el origen natural del pigmento, la imagen puede adquirir funciones mágicas o curativas, pues los colores representan fuerzas y al aplicarlos al cuerpo, este se cubre con ciertas potencias (Fernández y Sodi, 1983:20).

Pintura corporal y ritualidad

La ejecución de numerosos diseños de pinturas corporales, estaban estrechamente ligados al éxito en los rituales de carácter estacional, como la cacería y la agricultura; también con los rituales del ciclo vital, como son el nacimiento, el matrimonio y la muerte.

La pintura corporal al igual que el uso de máscaras ceremoniales fungieron como lenguajes compartidos de los principales agentes del nacimiento, es decir, entre la mujer que daría a luz y la partera. Para los mayas el parto fue visto como un escenario bélico, en donde la mujer parturienta era considerada como un guerrero que libraría una terrible batalla junto con el infante, lo explica la importante participación en él de la pintura corporal de contenido simbólico, aplicada en su rostro al igual que en la partera. Nacido el niño, el segundo acto de la partera después de haber asistido al rito de paso, consistía en cortar el cordón umbilical que ligaba físicamente al hijo con la madre, hecho que tampoco quedó exento de significado simbólico ceremonial (Alfaro y Blasco, 2006:141).

Otro de los rituales de paso en donde se empleaba la pintura en el cuerpo eran los de iniciación, en donde la persona se convertía en miembro activo de la comunidad, como acto de purificación y pasaje de la adolescencia a la madurez, como signo de jerarquía, de matrimonio o de fertilidad. Mientras permanecieran solteros, los varones debían pintar su cuerpo de negro para señalar su condición. (Landa, 1978:62). Una vez casados, tanto hombres como mujeres podían lucir la pintura roja en su vida cotidiana posiblemente como adorno y símbolo de su estado. Diego de Landa comenta sobre las mujeres:

Acostumbraban untarse, como sus maridos, con cierto ungüento colorado, y las que tenían la posibilidad, echábanse cierta confección de goma olorosa y muy pegajosa que creo que es liquidámbar que en su lengua llaman *iꜣꜥab-te* y con esta confección untaban cierto ladrillo como de jabón que tenían labrado de galanas labores y con aquel se untaban los pechos y brazos y espaldas y quedaban galanas y olorosas según les parecía: y durábales mucho en quitarse según era bueno el ungüento (Landa, 1978:63).

Dentro del rito funerario también fue común el uso de pintura corporal, prueba de ello son los registros arqueológicos que han encontrado restos de polvo de cinabrio dentro de tumbas como la de Pakal. Como ya vimos, este color debido a su posición, se relaciona con el nacimiento y por tanto origen de la vida, por lo que su uso sobre los muertos indica un rito de magia para propiciar la vida en el más allá, o sea, la inmortalidad (Garza, 1997).

Debido a las propiedades de este compuesto, sirvió para preservar en buen estado los restos humanos. Romero afirma que uno de los rituales que todavía se realiza en algunas poblaciones, como Pomuch, Campeche, es exhumar el cadáver, limpiar los huesos de sus antepasados y colocarles polvo de cinabrio (Romero, 2012:3) De acuerdo con Vázquez de Ágredos, numerosos hallazgos arqueológicos han manifestado que el color fue uno de los elementos que formó parte de las tumbas de la sociedad maya más distinguida, sobre todo durante el Clásico y el Posclásico (Vázquez, 2009), el color rojo era el más usual, tanto para cubrir los muros, el ajuar que acompañaba al muerto, así como el cuerpo del mismo.

Como hemos visto, el rojo es muy importante dentro de los rituales mayas. En el mito lacandón del fin del mundo por eclipse solar, *Hach Ak Yum* (Nuestro Verdadero Padre) reúne a todos los seres humanos en Yaxchilán y hace decapitar a todos los solteros, luego manda recoger su sangre en una gran olla para calentarla. La sangre de los sacrificados es mezclada con tinte de achiote, y luego Ts'ibatnah (el Pintor de Casas) utiliza esta mezcla como pintura ceremonial para pintar las casas de los dioses. Asimismo, los dioses pintan su rostro, su cuerpo y su vestido con la sangre de las víctimas. Los *Hach Winik* (lacandones, verdaderos hombres) dicen: La sangre humana es el achiote de los dioses. El achiote sirve de pintura ceremonial en muchos pueblos, pero esta pintura de achiote se vuelve negra con el tiempo, mientras la pintura hecha con sangre humana siempre permanece roja (Boremanse, 1998:203).

La religión actual de los lacandones conserva rasgos de la religión postclásica de los mayas de las tierras bajas, la veneración de ruinas y cavernas, y el uso de incensarios de barro y pintura corporal, eran característicos de las prácticas rituales en Yucatán y El Petén, donde la pintura roja, al igual que en las tierras bajas, se usaba para diversas festividades (Boremanse, 1998:203-204).

Otro de los rituales donde se hacía uso de la pintura corporal fueron los que se realizaban en la fiesta de año nuevo, se pintaban el cuerpo completo de negro dos o tres meses antes de dicha festividad. Las ceremonias de mayor importancia eran las que se hacían en los últimos cinco días del *haab* llamados *wayeb*, debido a que se preparaba la llegada del nuevo ciclo. Se limpiaban las calles, se adornaban los templos y se bañaban los participantes para quitarse el tizne y expulsar así la suciedad acumulada en el transcurso del año pasado: “Aquí iban limpios y galanos de sus unturas coloradas y quitando el tizne negro del que andaban untados cuando ayunaban” (Landa, 1978:85).

Tanto el rojo como el negro eran colores considerados contrarios y dialécticos (Fernández y Sodi, 1983:20). Recordemos que por su ubicación el negro significa descanso,

está donde se oculta el sol, y el rojo por el contrario, es nacimiento, renovación. Por esto, se pintaban primero con el negro, el cual se quitaba como señal de término de un ciclo, para iniciar con el rojo el nuevo ciclo.

Los guerreros se pintaban de negro para parecer más feroces a sus enemigos, y así mismo para protegerse. Este es el color del dios del comercio y de la guerra, *Ek Chuah* (figura 1), pintarse como él posiblemente funcionaba como un talismán protector.



Figura 1. *Ek chuah*, dios del comercio y la guerra, representado por su color negro.
Códice Dresde, lámina 7.

En la *Relación de Tabi y Chunhuhub* se dice que los hombres, mayormente desnudos y embijados de negro en señal de tristeza o ira, salían a las batallas con sus capitanes y mandones (Garza, 1983:165), a los penitentes también se les pintaba de este color e incluso era común pintarlos con franjas blancas y negras, como lo muestra el mural suroeste del Templo Superior de los Jaguares en uno de los frescos del Templo de los Guerreros el de Ataque a un poblado y sujeción de cautivos, en el cual están dibujados guerreros de piel oscura con dardos y escudos que llevan a cautivos con las manos atadas y el cuerpo pintado de rayas (Monroy, 2014:8). Así es como sabemos que el rito de la guerra se acompaña del enmascaramiento del rostro con diversos tintes que le confieren un aspecto amenazador al enemigo durante la batalla.

La fiesta principal del mes *Pax* era la de los guerreros. En el *Diccionario maya Cordemex* se halla la frase *chak pax*, que significa tambor de guerra, donde *pax* se refiere al “tambor” y *chak*, por su parte, designa a rojo, grande, fuerte y aguacero, refiriéndose a la guerra (Savkic, 2011:9).

El color de la pintura corporal en dichos ritos marca la diferencia de costumbres entre los distintos grupos mayas. A diferencia de los mayas yucatecos, los mayas de Sololá en Guatemala, se pintaban el rostro y el cuerpo de blanco para ir a la guerra (Savkic, 2011:116).

Otra diferencia es que en estos pueblos se utilizaría el blanco para el sacrificio humano, en donde se untaba a la víctima de blanco antes de ser sacrificada, es decir que estaba asociado con la gente del pueblo. Mientras que en las fuentes escritas de la península de Yucatán se indica que se pintaban de azul.

El azul era empleado para los ritos sacrificiales y en otras ceremonias de gran importancia. De acuerdo con Fray Diego de Landa, en algunas de las ceremonias religiosas realizadas por los sacerdotes mayas, durante el mes de Mac, dedicado a *Chaac*, el dios de la lluvia, los esclavos o los niños que iban a ser sacrificados, eran desnudados y su cuerpo untado con un betún azul. Si habían de sacarles el corazón, los llevaban a la piedra de sacrificios pintados de azul, y el sacerdote y sus ayudantes untaban aquella piedra de este color; además, había un altar pequeño, muy limpio, y cuyo primer escalón era embadurnado con lodo del cenote, en tanto que los demás escalones eran pintados de dicho color.

Y llegado el día juntábanse en el patio del templo y se había (el esclavo) de ser sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul (poniéndole) una coroza en la cabeza....Se le hacían sacar el corazón, le traían al patio con gran aparato y compañía de gente y embadurnado de azul y su coroza puesta, le llevaban a la grada redonda que era el sacrificadero (Landa, 1978:57).

En la preparación para las ceremonias del año, celebradas en el mes de *Mol*, se untaban con el betún azul desde los instrumentos de los sacerdotes hasta los husos de tejer de las mujeres. Muchas de las bolas de copal *pom* que se encontraban en el pozo de los Sacrificios de *Chichén Itzá* estaban pintadas también de un color azul turquesa brillante (Martí, 1960:104-105). Robert Sharer escribió que el hecho de pintar a la víctima de sacrificio así como al sacerdote, simbolizó la identidad de todo un pueblo que ofrece sacrificio a los dioses (Sharer, 2005:668).

Pacheco afirma que algunos hechiceros y adivinos realizaban rituales pintando su cuerpo de color amarillo, ya que posiblemente creían que a través de esta podían tomar ciertas características de los seres divinos, como la luminosidad en el caso de los chamanes, quienes por algunos momentos se convierten en los ancestros míticos o en el caso del ritual mortuorio, en donde los asistentes toman características de los seres oscuros, como la invisibilidad de los muertos, para evitar que puedan hacerles daño (Pacheco, 2013:73).

La iconografía maya presenta diversos ejemplos del modo cotidiano y ceremonial, con el que fue utilizada la pintura corporal entre la elite social, tal y como muestra la cerámica policroma del Clásico Tardío. En este sentido, muchas de las escenas que ofrece el estudio de los vasos de Justin Kerr, presentan personajes de alto rango que emplearon cosméticos para pintarse. En el vaso K500 muestra a tres personajes con pintura corporal negra sobre la que resaltan, en cada individuo, cuatro manos blancas aplicadas sobre los muslos, los hombros y a un lado del torso. En las manos portan caracoles marinos a manera de guantes de boxeo (figura 3). El K3027 muestra personajes bebiendo pintados de negro (Benavides, 2007:50-51).

Con base en lo anterior, se puede pensar que probablemente el uso de la pintura en el cuerpo, también se utilizó para decorar ciertas partes de él, como una manera de lucimiento o de exaltación de la belleza. Así lo indican las fuentes etnohistóricas. “Los hombres y las mujeres se embijaban cada día con almagre” (Garza 1983:165), dicen las *Relaciones histórico-geográficas*, mientras que la *Relación de las cosas de Yucatán*, señala: “Que usaban de pintarse de colorado el rostro y cuerpo les parecía muy mal pero lo tenían por gala” (Landa, 1978:42).

Otro uso que se le pudo dar a la pintura corporal, además de adorno, repelente y uso ritual, posiblemente fue el de camuflaje, como lo menciona Houston y Stuart. Ya que el color tiene la propiedad de transformar el aspecto exterior del cuerpo, asemejándolo a la imagen de un paisaje o un animal. De esta manera, la pintura proporciona a la superficie corporal otros significados. Los motivos de la naturaleza y del mundo animal eran representados esquemáticamente, es decir, que unos simples puntos o unas manchas de pintura bastaban para concretar la transformación. En la cerámica podemos encontrar a cazadores o guerreros con el cuerpo pintado como una forma de camuflaje para aquellos que desean sigilo. El cuerpo humano no podía ser fácilmente distinguido de la luz moteada y de color dentro de la selva (Houston *et al.*, 2006:23).

En el cuerpo se dibujaban figuras geométricas de cierta complejidad, líneas paralelas, pequeños círculos y otros motivos, tales como puntos sobre la frente, mejillas, e incluso motivos que representaban algún animal. Los mamíferos dominaron parte de los motivos decorativos en la pintura corporal maya: las representaciones más comunes eran los felinos, especialmente el jaguar. Para los mayas este animal representó la fuerza divina y el dominio sobre todas las cosas del cielo y de la tierra, el dios jaguar dominaba la noche y el día. El dios Sol se transformaba en jaguar para poder viajar durante la noche por el mundo de los muertos. Este animal simboliza valentía, es por eso que se ve representado haciendo alusión a esta cualidad en la iconografía maya. La fortaleza y valentía de los jóvenes era representada en esa época por las figuras de los héroes gemelos Hunahpu e Ixbalanqué,

quienes no vacilaron en cruzar el terrible umbral de la muerte y fueron capaces de derrotar a los poderosísimos señores de Xibalbá (Linares, 1996:64); Hunahpu puede ser visto pintado con puntos que simbolizan la piel de este animal.

Aunque animales como los perros, venados, monos, armadillos, conejos y algunos roedores, se representaron en la iconografía maya, no existe evidencia de que esos últimos hayan sido representados a través de la pintura corporal.

Sin embargo, las fuentes coloniales detallan cómo los mayas itzaes se pintaban la cara y el cuerpo con motivos de su *my*, convirtiéndose literalmente en su entidad animal. Así lo describiría el sacerdote Andrés de Avendaño: “Aquellos esculpidos, rayados y pintados rostros, hechos viva efigie del Demonio [...] Y así los más tienen esculpidos los rostros de negro y rayados algunos como negros araraes [...] pintándose o esculpiendo en sus rostros la forma del animal que tiene por agujero” (Caso, 2015:635). Posiblemente, al igual que los itzaes, los mayas de la Península de Yucatán, pensaban que al pintarse como cierto animal adquirirían determinadas características del mismo.

López de Cogolludo ofrece una descripción de los indios de territorio del Próspero cercano a Nohhá, quienes se cree son fugitivos de Yucatán. Describe que: “Los indios [...] andaban desnudos con la parte superior del cuerpo embijada hasta la cintura con una figura de rayas con la forma de jubón muy gayado y desde la cintura hacia abajo con figuras de balones y usaban el cabello muy largo con adornos de plumas” (Sosa, 2001:210). A pesar de que las prácticas en torno al cuerpo parecen ser las mismas para toda el área maya desde épocas muy tempranas, al parecer cada grupo basaba su identidad en sus propias costumbres con respecto de la pintura del cuerpo humano.

Todos estos motivos se aplicaban con pinturas sobre el soporte, empleando palos de madera con los que marcan las líneas del dibujo y con los dedos. Se poseen sellos de madera, de algunas regiones, los cuales estampaban sobre su piel, impregnados en las sustancias colorantes. En el área de Yucatán se han encontrado piezas de piedra referidas como pintaderas, las cuales pueden ser de superficie plana con una o más figuras dibujadas, o de forma cilíndrica, siendo las de diseños cóncavos y convexos como una especie de rodillo, las cuales también pudieron usarse para la pintura corporal.

Debido a la prohibición del tatuaje durante la época colonial en las poblaciones indígenas, esta práctica fue reemplazada por la pintura corporal, como una forma de continuar con los fines simbólicos del ritual. Sin embargo, la relación de la pintura corporal con determinados rituales de adoración, hicieron que las autoridades españolas religiosas advirtieran a la población el riesgo de tal osadía. Posteriormente, el uso de ropas occidentales indujo la desaparición de esta práctica. No obstante, muchas de estas facultades mágicas y

supersticiosas atribuidas a la marca corporal permanecen en la simbología indígena, lo cual en el pensamiento occidental va perdiendo su sentido mágico y religioso, siendo utilizada únicamente con un sentido ornamental.

Consideraciones finales

Para los mayas, la pintura corporal era de gran importancia como adorno corporal, pues a diferencia de prácticas hechas en piel, como el tatuaje y la escarificación, la pintura tuvo diferentes fines, desde la protección ante el ambiente, pasando por el camuflaje y los fines estéticos, hasta los usos dentro de rituales, cuyos significados sociales y religiosos caracterizaron el pensamiento maya. Hoy en día, esta práctica que fungió como expresión de la persona a través del cuerpo, nos acerca a conocer lo que posiblemente el hombre maya quiso transmitir, lo que lo identificaba como miembro de un grupo cultural.

Tanto el tatuaje como la escarificación delimitaban a un cierto grupo social, por ser prácticas que representaban valentía, característica que era atribuida a la elite. Ciertamente el tatuaje también servía como castigo, pero en este caso la marca en el rostro solo se aplicaba a personas importantes, denotando su vergüenza, debido a que eran modificaciones corporales permanentes se debía tener cierto cuidado, lo cual no ocurrió con la pintura corporal, que es menos riesgosa y cuyo significado cultural no solo dependía de los diseños plasmados en el cuerpo, sino también del significado del color empleado.

Esta práctica está ampliamente documentada en la imaginería maya clásica, sin embargo, es casi imposible entender su significado, pues los contextos disponibles son demasiado vagos para determinar un significado exacto. Será necesario una investigación más profunda acerca del tema, principalmente a través del análisis iconográfico.

Referencias

- Alfaro Giner, Carmen y Ángel Aleixandre Blasco (2006). *Espacios de infertilidad y agamia en la antigüedad*. Valencia: Universitat de València.
- Barrera Vázquez, Alfredo y Silvia Rendón (1948). *El libro de los libros del Chilam Balam*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bautista Martínez, Josefina (2002). “Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre prehispánico” en *Estudios Mesoamericanos*, V. 4-5, pp. 3-12.
- Benavides Castillo, Antonio (2007). “Impresiones de manos humanas en algunos edificios mayas” en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXX, pp. 37-56.
- Boremanse, Didier (1998). “Representaciones metafóricas de los antiguos mayas en mitos y ritos religiosos lacandones” en *Journal de la Société des Américanistes*, 1 (84), pp. 201-209.
- Bracamonte y Sosa, Pedro (2001). *La conquista inconclusa de Yucatán: los mayas de las montañas, 1560-1680*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Breton, Alain (2013). “Mam/ Ajaw: Tiempo largo, coyunturas y resiliencia en las sociedades mayas actuales” en Arnauld, M., Charlotte and Alain Bretton, eds. *Sociétés Mayas Millénaires: Crises du Passé et Résilience*. París: Université de Paris Ouest Nanterre, CNRS.
- Caso Barrera, Laura (2015). “Tratamiento del cuerpo y control social entre los mayas itzaes, siglos XVII-XVIII” en *Anuario de Estudios Americanos*, V. 72, N. 2, pp. 631-660.
- Chiari, Giacomo, Roberto Giustetto y David Carson (2008). “Azul maya: una maravillosa nanotecnología precolombina” en *Boletín de monumentos históricos*, N. 12, pp. 39-49. Disponible en línea:
- <http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV12P39.pdf>
- Fuente, Beatriz de la (1995). *La pintura mural prehispánica en México, Área maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garza, Mercedes de la, coord. (1983). *Relaciones Histórico-Geográficas de la Gobernación de Yucatán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garza, Mercedes de la (1997). “Ideas nahuas y mayas sobre la muerte”, en Elsa Malvido, Grégory Pereira y Vera Tiesler, eds., *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, pp. 17-28. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gröning, Karl (1997). *Decorated skin, a world survey of body art*. Londres: Thames and Hudson.
- Guirola, Cristina (2010). *Tintes Naturales su uso en Mesoamérica desde la época prehispánica*. México: Asociación FLAAR Mesoamerica. Disponible en línea: <http://www.maya-archaeology>.

- org/FLAAR_Reports_on_Mayan_archaeology_Iconography_publications_books_articles/12_tintes_naturales_maya_mesoamerica_etnobotanica_codice_artesania_prehispanico_colonial_tzutujil_mam.pdf.
- Hirose López, Javier (2007). “El cuerpo y la persona en el espacio tiempo de los mayas de los chenes, Campeche” en *Revista Pueblos sin fronteras digital*, N. 4, pp. 1-31. Disponible en línea: http://www.pueblosyfronteras.unam.mx/a07n4/pdfs/n4_art10.pdf.
- Houston, Stephen, David Stuart y Karl Taube (2006). *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.
- Landa, Diego de (1978). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- López Austin, Alfredo (2012). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martí, Samuel (1960). “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos” en *Estudios de cultura nahuatl*, vol. II, pp. 93-127.
- Martínez Ross, Sandra (2008). *La piel como superficie simbólica*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Miller, Mary (2009). “Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful” en *Archaeology Magazine*, V. 62, N. 1.
- Morales Damián, Manuel Alberto (2010). “Territorio sagrado. Cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya” en *Cuicuilco*, V. XVII, N. 48. pp. 279-298.
- Najera Coronado, Martha Ilia (2004). “Del mito al ritual” en *Revista Digital Universitaria*, V. 5, N. 7, pp. 1-18. Disponible en línea: http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/ago_art39.pdf.
- Navarrete Linares, Federico (1996). *La vida cotidiana en tiempo de los mayas*. México: Espasa Calpe.
- Pacheco Bibriesca, Ricardo Claudio (2012). “Centros anímicos y pintura corporal en rituales wixaritari (huicholes)” en *Estudios Mesoamericanos*, V. 7, pp. 67-74.
- Paredes Maury, Sofía (s/f). *Celebrando el Día de la Biodiversidad: Cómo Veían los Antiguos Mayas su Entorno Natural*. Recuperado el 29 de marzo de 2016, de la ruta maya: www.larutamaya.com.gt.
- Pedroni, Ana María (2014). “Los mayas y el color”. Disponible en línea: <https://comunitariapress.wordpress.com/2014/03/31/los-mayas-y-el-color/#comments>.
- Pitarch, Pedro (1996). *Ch ulel: un etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sabatello, Maya (2009). *Children's Bioethics: The International Biopolitical Discourse on Harmful Traditional Practices and the Right of the Child to Cultural Identity*. Leiden: Brill.

- Savkic, Sanja (2011). “El léxico cromático y la ideología maya” en *Estudios de Cultura Maya*, V. XXXVII, pp. 99-119.
- Sharer, Robert J. (2005). *The Ancient Maya Civilization*. Stanford University Press.
- Sodi, Demetrio y Adela Fernández (1983). *Así vivieron los mayas/ This is how the Mayans lived*, México: Panorama Editorial.
- Sotelo Santos, Laura Elena (2000). “El simbolismo del color en las figuras del Códice Madrid” en *Estudios Mesoamericanos*, N. 1, pp. 31-37.
- Tejeda Monroy, Eduardo A. (2014). “Los murales de Chichén Itzá, Chacmultún, Ichmac y Mulchic. Consideraciones sobre la beligerancia maya en el periodo Clásico Tardío-Terminal” en *Arqueología*, N. 47, pp. 271-295. Disponible en línea: <https://revistas.inah.gob.mx>.
- Thomson, Eric (1946). *Tattooing and Scarification among the Maya. Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*. Notes on Middle American Archaeology and Ethnology. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Tremain, Cara G. (2011). “Mobilizing the Body and the Senses: A Multi-Disciplinary Approach to Ancient Maya Adornment and Costume” en *Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, V. 19, N. 1, pp. 66-80. Disponible en línea: <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=totem>.
- Vázquez de Ágredos Pascual, María Luisa (2009). “El color y lo funerario entre los mayas de ayer y hoy. Ritual, magia y cotidianidad” en *Península*, V. 4, N. 1, pp. 61-73. Disponible en línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/44386/40108>.

Conclusiones

El testimonio de las imágenes prehispánicas

Adriana Gómez Aiza

Manuel Alberto Morales Damián

Los trabajos reunidos en este volumen giran en torno a un elemento común: la imagen. Más específicamente, son estudios históricos interesados en representaciones visuales de origen mesoamericano. Hablamos de trazos y expresiones culturales plasmados en cerámica, piel de venado, papel amate o muros, que abren un mirador al pensamiento maya y nahua del Clásico y Postclásico. Una visualidad que simboliza creencias sobre la muerte y los dioses, que bosqueja ritos sacrificiales y costumbres funerarias, que delinea prácticas y hábitos corporales. Esas inscripciones ofrecen elementos para comprender un pasado cuyo registro precede a la instauración del régimen colonial con sus particulares formas de representar, mirar y conocer. Esto conlleva grandes retos.

Primero, supone trabajar con códigos de representación desaparecidos tras la conquista, de los cuales se obtienen datos sobre el mundo, o mejor dicho, sobre una manera de ver el mundo. Esto conlleva un doble sesgo: por un lado, lo visual condensa un saber, un proceso cultural y una historia, en trazos unificados por convenciones a las que accedemos por mediación de una mirada irrenunciablemente sesgada; está marcado por la inevitable parcialidad que acompaña a todo acercamiento metodológico y a toda interpretación histórica, más allá de las fuentes empleadas. Por otro lado, no existe constancia de los códigos de representación utilizados por quienes realizaron el registro de información —en códices, pintura mural y objetos— en primer término. En añadidura, se trata de representaciones de un mundo y de una manera de verlo que ya no existen. Por ponerlo de otro modo, el estudioso del entorno mesoamericano enfrenta dos interrogantes sobre la realidad que pretende interpretar: lo relativo a las técnicas de registro de información utilizadas y lo correspondiente a las maneras de entender el entorno representado. De ahí que deban adquirirse herramientas metodológicas que le acerquen a las *grafías* de la cultura que pretende estudiar, y que amplíen su bagaje conceptual a fin de intercalar múltiples fuentes de información.

Segundo, dicho enfoque interdisciplinario obliga a problematizar algunos conceptos centrales prestados de otras áreas del conocimiento, con los que se busca sustentar una interpretación histórica. En este caso, hablamos de los conceptos imagen y visual. Si bien

los aportes presentados en el presente volumen no discuten estos temas, ni esos conceptos, si suponen una postura epistemológica respecto del manejo de las fuentes visuales como fuentes primarias. Esto implica abordar el fenómeno social centrado en el testimonio visual como repositorio de información directa y de primera mano, sobre el funcionamiento de las sociedades (cultura, economía, política, religión, etcétera). Así se supera el uso de la imagen con fines ilustrativos, entendida como representación mimética de la realidad (texto escolar, manuales, enciclopedias, periódicos). Igualmente se rebasa el interés estético y/o semiótico que ampara al estudioso de la imagen como fuente primaria (arte, comunicación, publicidad).

Por lo demás, el testimonio visual no se reduce a la imagen mimética o al trazo con carácter pictórico. Por paradójico que parezca, se expresa también, y de hecho con más frecuencia de la que solemos aceptar, en las narrativas escritas. Lo visual aparece en los trazos que llamamos imagen (dibujo, figura), lo mismo que en las líneas nombradas escritura (letra). No nos referimos al aspecto estético de la letra en tanto figura o adorno (tipografía), que es un tema a discutir en otro tipo de foro. Aquí hablamos de los contenidos que extraemos de los textos escritos: buena parte de las imágenes provienen de crónicas y etnografías, ricas en descripciones y datos sobre un entorno visual que muchas veces ya ha desaparecido. Esos textos son fundamentales para el estudio de culturas desaparecidas o para acercarse al pasado de pueblos que aún subsisten. Las imágenes (pictórico) y escritura (documento) son fuentes necesarias para el ejercicio interpretativo de códices, murales y objetos de uso cotidiano o suntuario en las sociedades mesoamericanas. Cada formato describe la realidad a su modo, complementándose.

Esa doble capacitación se evidencia en las contribuciones que forman el presente volumen. Cada autor incorporó diversas fuentes de información según lo dictase y lo permitiese su propio enfoque: mientras en uno de los trabajos no se incluyeron las imágenes como tal, en otros se emplearon fuentes paralelas con multiplicidad de datos visuales (pintura, viñetas de códices, cerámica). Todos los autores recurrieron a documentos escritos.

Los aportes aquí congregados son resultado de investigaciones hechas por estudiantes formados en Historia, quienes consiguieron un manejo relativamente atinado de la compleja imbricación de los testimonios visuales y escritos. Para la mayoría, esta fue la primera experiencia en la escritura y publicación de un texto académico. Falta mucho por recorrer, pero se inició ya el camino hacia la comprensión de la historia cultural de México.

Algunas cuestiones surgieron de esa experiencia: cómo manejar la tridimensionalidad de lo visual (*i.e.* objeto) sin mediación del trazo en una superficie plana (*i.e.* pintura en una vasija o en muros de edificios), de qué modo abordar los atributos que adquieren el cuerpo y la

piel al fungir como soportes móviles de mensajes visuales (i.e. tatuajes y escarificaciones), especialmente si hablamos del sujeto vivo y no de su representación en esculturas o viñetas. Lejos de resolver aquí tales cuestiones, quedan planteadas a modo de invitación para ser consideradas, junto con el concepto de imagen y visualidad, en futuros trabajos.

La historia es una disciplina integradora que complementa información de diversa índole en sus formulaciones –de modo análogo, diría Ginzburg, a como lo hacen el cazador para capturar una presa o el detective para resolver un enigma–. Pero esa práctica debe tomarse con la debida reserva, a fin de evitar caer en el poderoso atractivo que ejerce nuestra cultura visual y la tendencia a equiparar lo representado con nuestros patrones de representación. El compromiso del historiador es procurar extraer y contextualizar los datos contenidos en los soportes materiales del modo menos sesgado posible. Un punto de partida más certero es mantener la empatía conciente con los testimonios. Seguir las huellas con el esfuerzo de establecer la dirección y orientación semántica que tendrían las representaciones cuando quedaron impresas en el resto arqueológico, el documento escrito o cualquier objeto de naturaleza textual (*i.e.* lo registrado en un soporte material que independiza el mensaje del generador-receptor del mismo, garantizando un carácter de permanencia a través del tiempo). Aún así, quedará la huella de la interpretación y la subjetividad que le acompaña, que podremos explicitar para evitar el sesgo del ocultamiento que escolta a la pretensión de una quimérica objetividad.

Visión y sabiduría en el mundo prehispánico,

se diseñó en formato electrónico en la Dirección de Ediciones
y Publicaciones con el apoyo de la Imprenta Universitaria y la Dirección
de Tecnologías Web y Webometría de la Universidad Autónoma
del Estado de Hidalgo, en el mes de julio de 2022.

En esta obra se reúnen trabajos sobre el análisis de testimonios visuales del México antiguo. Se incluyen aportaciones sobre el Occidente, el Altiplano Central y el Sureste, que exploran sobre diversos aspectos de la historia cultural del periodo prehispánico: las costumbres funerarias, las ideas acerca de la muerte y el sacrificio humano, las creencias en torno a dioses y las prácticas culturales de modificaciones corporales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE HIDALGO



CONSEJO
EDITORIAL



www.uaeh.edu.mx

150
Años
de
VIDA INSTITUCIONAL
1869-2019