

Acuña, Mary Jane

2009 Paisajes cosmológicos Mayas: Las pinturas murales de Río Azul. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), pp.1233-1245. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).

88

## PAISAJES COSMOLÓGICOS MAYAS: LAS PINTURAS MURALES DE RÍO AZUL

Mary Jane Acuña

Washington University in Saint Louis

### ABSTRACT

#### MAYA COSMOLOGICAL LANDSCAPES: THE PAINTED MURALS OF RÍO AZUL

*At the archaeological site of Río Azul, there are various tombs decorated with precious murals pertaining to the Early Classic period (AD 250-550/650), commissioned for the internments of important members of the elite. The murals paint marvelous iconographic scenes of the underwater underworld, as well as great examples of Maya calligraphic art, in which some hieroglyphs mention particular mountains in a mythological landscape. This work will present the results of an analysis of the Río Azul painted murals and their comparison to other examples found in the Maya Lowlands, demonstrating the existence of a general notion of cosmological geographic markers associated with the death and rebirth of venerated ancestors.*

Esta ponencia es un resumen parcial de la tesis de maestría de la autora, aún no publicada (Acuña s.f.).

El Clásico Temprano en Río Azul fue un periodo durante el cual hubo un dinámico desarrollo arquitectónico y de estructura socio-económica, expandiéndose para acomodar la creciente estratificación social con una élite definida. Dichos cambios reflejan la prominente participación que tuvo Río Azul en la política y economía Maya clásica; pero la evidencia más obvia de la complejidad dinástica que se formó en Río Azul se encuentra en una serie de tumbas reales, para ese periodo en particular.

El sitio de Río Azul es conocido principalmente por sus tumbas, en cuyos murales se reflejan algunos de los ejemplares más finos de pintura caligráfica Maya. Dichas tumbas fueron la razón principal por la cual Richard Adams inició un proyecto de cinco años durante la década de 1980, con los objetivos de rescatar, documentar y colocarlas dentro de su contexto histórico y arqueológico. Al final del proyecto, se habían hallado once tumbas fechadas para el Clásico Temprano (250–550/600 DC) y que compartían un estilo decorativo similar. Dado que el entendimiento de la iconografía y epigrafía Maya Clásica durante la época de su hallazgo era aún prematuro, las interpretaciones preliminares de las pinturas sugerían manifestaciones de parentesco que, consecuentemente, unían la dinastía de Río Azul con la de Tikal (Adams *et al.* 1984, 1986, 1987; Hall 1989; Adams 1999). Ahora, con un corpus más completo, un mejor entendimiento de la iconografía y los avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica, es necesario volver a visitar las tumbas de Río Azul y realizar un nuevo análisis de sus pinturas.

Una breve comparación de los murales de Río Azul con otros del Clásico Temprano, como por ejemplo de Tikal y Uaxactun, hace resaltar la exclusión de figuras humanas, haciendo de Río Azul una excepción en la tradición de pinturas Mayas de la época (Lombardo 2001:101). No obstante, la construcción de tumbas elaboradas es indicadora del importante tratamiento recibido por personas distinguidas de la sociedad al momento de su muerte, como preparación en el proceso transformativo de personajes históricos en ancestros divinos. La veneración ancestral fue una práctica común en el pensamiento mesoamericano que estuvo asociada con las tumbas. Existen, dentro y fuera del área Maya, tumbas reales cuyos murales se enfocan en la apoteosis y veneración ancestral. En Oaxaca, por ejemplo, las pinturas en las tumbas del Clásico Temprano están enfocadas en la genealogía del

gobernante y expresadas por medio del nombramiento de una serie de ancestros (Marcus 1992:283). El Entierro 166 de Tikal (Coggins 1975), aunque varios siglos más temprano que los de Río Azul, está pintado con figuras organizadas en parejas en tres de sus muros, los cuales pienso, podrían representar ancestros. Mi análisis sugiere que el tema principal de las pinturas de Río Azul es el de paisajes cosmológicos y direccionalidad. Sin embargo, el significado profundo implica la veneración ancestral. Los ejemplos comparativos demuestran que las pinturas describen un ambiente o paisaje en donde se lleva a cabo el renacimiento y la resurrección de ancestros.

## LAS TUMBAS DE RÍO AZUL

De las once tumbas del Clásico Temprano, cinco tienen murales que nombran montañas de un paisaje cosmológico. La Tumba 25 es muy similar a la Tumba 6; de hecho, tres de sus glifos son los mismos. La Tumba 2 posee los mismos glifos además de algunos elementos secundarios. Por razones de tiempo, discutiré los glifos de las Tumbas 25 y 6, puesto que son representativos de la muestra completa, e incluiré a la Tumba 1 como complemento importante de la discusión.

El texto del muro oeste es el mismo en las Tumbas 25 y 6, y los del norte y sur también, pero en posiciones opuestas. El muro este es el único con un texto particular a cada tumba. A pesar de que en la Tumba 25 el muro este está muy erosionado, Robichaux (Adams 1999:96) sugirió la posibilidad de que fuera un signo **AK'BAL**, precedido por el numeral 9 para formar el nombre de la ocupante de la tumba como "Nueve Oscuridad". Sin embargo, cabe notar que la palabra para oscuridad es **AK'AB**, mientras que **AK'BAL** hace referencia exclusivamente al signo de día en el calendario Tzolk'in.

Por otro lado, el glifo en el muro este de la Tumba 6 se lee **YAX-AK-la (?) NAH u-K'ABA' ya-ATOOT**. **AK** significa "monte o palma" y aunque su identificación como tal no es segura, probablemente está nombrando al edificio como "casa de palma verde" (Stuart 2006:135). Este signo, con la vegetación brotando, también aparece en los textos glíficos del Templo XIX y con un poco de variación en el Templo de la Cruz Foliada, ambos en Palenque. En este último, el signo es utilizado como nombre propio del santuario dentro del templo (Stuart 2006:135). En el Templo de la Cruz Foliada utilizaron **K'AN** o "amarillo", mientras que en Río Azul usaron el signo **YAX** o "verde" (Stuart 2006:135). **NAH** es "casa" y **u-K'ABA** significa "su nombre", donde **u-** sirve como pronombre ergativo singular de tercera persona. Finalmente, **ya-ATOOT** se traduce como "su morada/vivienda". **ATOOT** es una variación de **OTOOT**, que significa "casa o morada" y es comúnmente ubicado en textos del Clásico Temprano (Stuart 1998:378). El texto completo se traduce como "casa de techo verde es el nombre de su morada/vivienda" y puede referirse el hogar del individuo enterrado, o bien al edificio en el cual se localiza la tumba misma.

Los otros tres glifos de las Tumbas 25 y 6 son los mismos. El glifo en el muro norte de la Tumba 25 y sur de la Tumba 6 contienen la forma glífica de **WITZ-NAL** precedido por los signos de **SAK** y "concha", para leerse "concha blanca". En el muro sur de la Tumba 25 y norte de la Tumba 6, aparece nuevamente el glifo **WITZ-NAL**, pero esta vez precedido por el símbolo para "celta" o "brillante". David Stuart (comunicación personal 2007) sugirió que una lectura para el símbolo de "celta" puede ser **LEM** (?), que como adjetivo significa "brillante" y actúa como modificador cuando es colocado en primera posición. El glifo en el muro oeste de ambas tumbas es el mismo pero con pequeñas variaciones. En la Tumba 25 aparece el glifo **WITZ** conlido con un elemento escalonado pintado de rojo. Tradicionalmente, el glifo para escalón es **EHB'**, pero relleno de rojo puede tener una variación al significado original. **NAL** aparece en este caso como afijo frente al cual se ubica el glifo para "sangre". Una posible lectura para "sangre," según Stuart (comunicación personal 2007), es **CH'ICH'** o **K'IK'**, quedando una lectura completa del glifo como **CH'ICH-EHB' (?) -WITZ-NAL**. Semánticamente, **-NAL** es aún un poco elusivo y no existe en los lenguajes Mayas como sufijo de lugares, aunque podría existir en algunas formas arcaicas. Sin embargo, mientras es un sufijo pronunciado, el maíz foliado brotando de la hendidura representa la idea de la Montaña de Sustento y puede, de esta manera, ser un marcador para lugares rituales, puede consultarse a Stuart y Houston (1994) para una mejor comprensión de **-NAL**.

A pesar de estar saqueada, la Tumba 1 es excepcional por la calidad y conservación de sus murales. Es la tumba más grande de Río Azul, seguramente la que tiene mayor cantidad de pinturas, y posiblemente la más temprana conocida hasta la fecha en el sitio. Con excepción del muro oeste, en

donde está la entrada, los muros norte, sur y este, están pintados del suelo al techo con iconografía elaborada en rojo sobre un repello crema.

La presentación iconográfica del muro este sugiere que es la sección más importante de los murales en la Tumba 1. Dicho muro posee también un texto jeroglífico de doble columna. Inicia con el Glifo Introdutorio de la Serie Inicial (GISI) que contiene el signo *Ak'bal* como dios patrono del mes. Seguidamente, entre las posiciones A2 y B4, se halla la fecha en Cuenta Larga 8. 19. 1. 9. 13 4 Ben 16 Mol, correspondiente a la fecha Gregoriana de 9 de Septiembre de año 417 DC. Entre el día 4 Ben y el mes 16 Mol (B7) hay una versión corta de la Serie Suplementaria compuesta por los glifos G, F, 11D, 2C y 29A. En la posición A8 está el verbo de nacimiento **SIH-ji-AJ-ya**. Generalmente, este verbo aparece precediendo a un sujeto, sin embargo, lo único que podemos decir del glifo en la posición B8 es que es un nombre, seguramente personal. Entre los posibles significados de este glifo nominal, podemos mencionar que: 1) puede ser el nombre de un individuo histórico y seguramente de aquel enterrado en dicha tumba; o 2) el texto hace referencia al nacimiento de una figura mitológica puesto que el nombre no es seguido de un título como es la costumbre en los textos Mayas. La figura mitológica puede ser el individuo histórico usando un nombre mitológico luego de haber renacido en otro ámbito (mundo). De cualquier manera, la fecha registrada por la cuenta larga que acompaña el verbo de nacimiento está atada al tema general del mural de la tumba y a la muerte del ocupante. Por lo tanto, la fecha de muerte también puede corresponder al renacimiento del individuo en otro mundo.

En los medallones glíficos hay motivos que contienen elementos específicos que sugieren ser tratados como glifos. La figura inferior del lado izquierdo tiene una combinación de elementos que pueden ser identificados como la confluencia de dos signos básicos usados como parte de topónimos, usualmente siguiendo el nombre de algún lugar. Estos son el ojo trilobular, el pico en gancho y la mandíbula inferior en forma de mano que dan la lectura **CHAN-CH'EN**, o “cielo-cueva” (Montgomery y Helmke 2007; Stuart y Houston 1994:12). Ejemplos más sencillos de esto se localizan en la Estela 11 de Uxbenka (Leventhal y Schele 1990) y la Estela 5 de Uaxactun (Graham 1986). La figura superior consiste en el perfil del símbolo para montaña, **WITZ**, con sus tradicionales zarcillos sobre el ojo y dientes de *cauac*. Sobre el glifo *witz* se encuentra un cráneo de mono y sobre la orejera, la cabeza de un venado combinado con el símbolo de agua, **HA'**. Varios ejemplos de las secciones basales de estelas tienen representaciones de glifos *witz* animados nombrando lugares específicos, históricos o mitológicos, sobre los cuales se paran los gobernantes. Es común que estos nombres de lugares incluyan el *chan ch'e'n* como parte del topónimo general, estableciendo así un orden locativo, como lo ilustran los ejemplos del Clásico Temprano de Uxbenka y Uaxactun.

En la esquina sureste de la tumba hay otros dos medallones glíficos. El inferior consiste en la vista de perfil de un lagarto con su simbología diagnóstica, elementos de carácter acuático y colocado sobre lo que pareciera ser un signo “na” como complemento fonético de **AHYIIN**, la palabra para lagarto, confirmando que de hecho estos medallones son glifos. Sobre el lagarto está el dios solar **K'INICH AJAW** en perfil, con el símbolo “kin” en su mejilla y frente. Aún no hay un entendimiento satisfactorio sobre estos glifos. Sin embargo, existen representaciones de cocodrilos con relaciones solares como el *Starry Deer Crocodile* que Stuart (2005:71-75) sugirió es el aspecto nocturno del Monstruo Celestial. Además, también sugirió que el *Starry Deer Crocodile* simbolizaba el cielo del inframundo y en esencia era el cuerpo que cargaba el sol a través de su ruta nocturna, básicamente consumiéndolo y desechándolo por la cola para su renacimiento cada día. La combinación de ambos glifos identificando al dios solar y al lagarto podría tener una asociación nominal al “Lagarto Solar” y en el contexto de la tumba ser la identificación como principal morador de un lugar específico nombrado con los topónimos en la esquina noreste.

La composición de elementos pintados en los muros de la Tumba 1 sugiere que la escena se llevó a cabo en un lugar acuático del inframundo. Los medallones glíficos de la esquina noreste son topónimos, seguramente haciendo referencia a lugares específicos de un paisaje sobrenatural. El “lagarto solar” en la esquina sureste puede estar funcionando como glifo nominal y también puede ser interpretado como un símbolo de fertilidad y del renacimiento de un gobernante divino, asociado con anfibios y reptiles, como veremos más adelante en un contexto en Balamku. El difunto es colocado en una escena describiendo el ambiente donde renacerá. Sugiero, por lo tanto, que la fecha pintada en el

muro este hace referencia a un renacimiento mitológico en otro mundo y no al nacimiento histórico del individuo, y por lo tanto sería más cercano a su fecha actual de muerte o entierro. El difunto se identifica como una figura de gran autoridad y estatus real, sugerido por la iconografía secundaria de joyas y petates; colocado en un espacio real caracterizado por bandas acuáticas y un lugar mitológico identificado por los glifos grandes toponímicos en el muro noreste, para renacer nuevamente con autoridad divina.

La iconografía y epigrafía de montañas y agua es indicación directa de que los murales hacen referencia a hitos de un paisaje cosmológico. Nombran montañas particulares que no necesariamente son lugares reales, sino elementos de un paisaje sobrenatural asociado con las direcciones. La evidencia de Río Azul exhibe una serie de montañas específicas que están mencionadas en varias tumbas, y otras que sólo están mencionadas una vez. Hasta el momento, más frecuente es la de “concha blanca”, que aparece en las Tumbas 25, 6, 5, 7 y 2, y generalmente sobre el muro norte, a excepción de las Tumbas 2, 5, y 25. La siguiente que más se repite es **CH'ICH-EHB? WITZ-NAL**, o “montaña de escalón sangriento (?)”, que también tiene una posición consistente en los muros oeste de las Tumbas 5, 6 y 25. La combinación de estos elementos es muy interesante y, aunque especulativa, recuerda a la idea de sangre siendo escurrida sobre los escalones de alguna pirámide como ofrenda. Otra montaña que aparece más de una vez es **LEM?-WITZ-NAL**, posiblemente traducido como “montaña brillante”, y se observa en el muro norte de la Tumba 6 y el muro sur de la Tumba 25. Además, logra identificarse claramente otra montaña en el muro este de la Tumba 2, que consiste en el símbolo de vasija invertida combinada con el símbolo *pop*. Aunque solamente hay un ejemplo mencionado en Río Azul, este mismo aparece en Balamku, Campeche.

Las Tumbas 5, 6 y 25 tienen la representación más directa de glifos nominales para montañas. No obstante, se puede asumir que los muros de la Tumba 2 están funcionando de la misma manera con variación estilística y posiblemente un significado más profundo que simplemente nominal, dada la presencia de los cargadores del año. La diferencia está en la forma de representación, que en lugar de utilizar estrictamente los elementos glíficos, el *witz* se representa en forma iconográfica. Los signos de día pintados sobre las montañas son cargadores de año con importancia direccional. La direccionalidad también era importante en la colocación de montañas específicas en los muros de las tumbas. Como lo indica la Tumba 12, la direccionalidad fue de gran relevancia para la población de Río Azul, particularmente en asociación con la muerte y el paisaje cosmológico de otro mundo. La direccionalidad espacial para los Mayas es distinta a las direcciones de una brújula, los puntos cardinales son utilizados para representar más que las direcciones, también representan lugares cardinales definidos con rasgos de un ambiente natural, ya sea terrestres o celestiales (Hanks 1990:299). Para los Mayas, el centro era una quinta dirección constituida por un campo corporal ocupado por un actor (Hanks 1990:302). Esto nos permite entretener la posibilidad de que las tumbas de Río Azul están representando un mundo imaginario definido por lugares o hitos específicos del paisaje, en donde los muertos renacían y el cuerpo mismo era considerado el centro del cual se proyectaban los rasgos referenciales.

La Tumba 1 contiene información adicional para apoyar la hipótesis de que el tema visto en las tumbas es de un paisaje cosmológico. De manera contraria a otras tumbas que nombran varias montañas, la iconografía y epigrafía de la Tumba 1 muestra específicamente un lugar particular y describe la naturaleza de otro mundo a donde el alma de los difuntos era transportada. La presencia de agua en los niveles debajo de la tierra no es una ocurrencia inusual en el arte y cosmología funeraria Maya. Hellmuth (1987) compiló un corpus grande de arte funerario del Clásico Temprano, mayormente de vasijas, que ilustra el “inframundo acuático” y sus principales moradores, ejemplo visto en la vasija estucada del Entierro 160 de Tikal. Además, una esquemática del lugar de la tierra dentro de la representación simbólica del universo Maya también demuestra que el nivel inferior es de agua (Hanks 1990:305). Por ende, la Tumba 1 de Río Azul claramente representa un lugar específico, ubicado en un ambiente acuático. El texto jeroglífico en el muro este también hace alusión a la idea de resurrecciones que ocurren en los mundos de la vida después de la muerte.

## EJEMPLOS COMPARATIVOS

En el mundo Maya encontramos ejemplos de estructuras decoradas con iconografía de montañas, como por ejemplo la Estructura 10L-22 de Copan, que tiene glifos animados de *witz* apilados en las esquinas (Fash 2005:117). Obviamente, estos no son los únicos ejemplos de montañas iconográficas incorporadas a planos arquitectónicos; sin embargo, son buenos ejemplos que ilustran cómo las pirámides pueden servir de metáforas simbólicas de un paisaje ritual. Las montañas también pueden ser encontradas como elementos en la decoración de la fachada de algún edificio, por ejemplo, Balamku.

Además de la asociación arquitectónica entre el ambiente natural y el construido, la simbología de montañas aparece frecuentemente en exhibiciones iconográficas y textos jeroglíficos. Los gobernantes del Clásico Maya frecuentemente son representados en estelas talladas, parados sobre montañas animadas, que pueden ser históricos o mitológicos (Stuart y Houston 1994). En el caso de ser mitológicos logran ser usados para reafirmar el poder de la autoridad divina. También se localizan montañas pintadas o talladas en vasijas o altares de piedra. Hay varios ejemplos comparativos importantes que ayudan a comprender el simbolismo de los murales de Río Azul. Son evidencia de un concepto generalizado entre los antiguos Mayas, un ambiente cosmológico en donde se llevaba a cabo la resurrección cósmica y el cual estuvo caracterizado por montañas sagradas en un ambiente acuático. Algunos de estos ejemplos contienen referencias a montañas nombradas en Río Azul y proveen una representación más visual.

En Balamku, situado a 60 km al oeste de Xpuhil y Calakmul, hay una estructura piramidal cuya fachada está bellamente decorada con estuco modelado. El edificio es conocido como “La Casa de los Cuatro Reyes,” y su fachada exhibe cuatro escenas alternadas representando cabezas animadas de *witz* que se encuentran al mismo nivel de una banda acuática. Sobre las hendiduras de las montañas están asentados, aparentemente, dos sapos en el lado izquierdo y dos cocodrilos en el derecho. Esta identificación es apoyada por la decoración en la orilla de la cornisa representando marcas de piel de sapo en el lado izquierdo y escamas de cocodrilo en el derecho (Baudez 1996:37). Inmediatamente arriba del hocico y directamente al centro de la frente donde las hendiduras comienzan, se ubican jeroglifos particulares. De izquierda a derecha se hallan: el símbolo de sangre, **SAK**–“concha”, un signo formado por la cabeza de un pecarí sobre una media luna, y finalmente una vasija invertida con el numeral nueve. Sobre la boca abierta de los anfibios están sentados cuatro reyes con las piernas cruzadas sobre cojines de piel de jaguar, con sus manos al pecho en el típico gesto de “tenaza de cangrejo” del Clásico Temprano.

Claramente, la escena se lleva a cabo en la superficie de un mundo acuático. Los motivos de lirios acuáticos también marcan las montañas como un espacio acuático. El inframundo se representa por jaguares alternados con las montañas. Se sabe que los jaguares son moradores del inframundo y en varias ocasiones están asociados con el dios solar en su viaje nocturno. En síntesis, la escena representa la resurrección de ancestros reales en las montañas del paisaje cosmológico. El hecho de que los reyes están emergiendo de las bocas abiertas de los anfibios y reptiles apoya la noción de resurrección, así como renace el dios del maíz del caparazón de la tortuga. Tres de las montañas en la estructura de Balamku, la montaña de sangre, la montaña concha blanca y la nombrada con la vasija invertida, aparecen nombrados en los muros de las Tumbas 25, 6, 5 y 2 de Río Azul, confirmando la existencia de un paisaje ritual general en el ámbito mitológico de los antiguos Mayas. La cuarta montaña, nombrada con la cabeza de pecarí y la media luna no se observa en ningún muro conocido hasta ahora en Río Azul, sin embargo, existe una combinación de elementos similares en una vasija de madera tallada que se asume proviene de la Tumba 1 (Adams 1999:84). El cuenco posee la representación en perfil de un **WITZ** conflado con **AHYIIN**. El lagarto está representado por las marcas en el hocico y la voluta que identifica el orificio nasal. Los pecarís se hallan comúnmente asociados con escenas mitológicas en la iconografía Maya (Miller y Taube 1993:132).

En Balamku es notable la existencia de cuatro montañas, seguramente asociadas con el esquema cuadripartito direccional. En Río Azul, es más común encontrar solamente tres montañas

nombradas, por lo que quizá no era estrictamente necesario siempre representar las cuatro para implicar la importancia de la direccionalidad y su relación al paisaje cosmológico. Especialmente, porque en Río Azul la estructura de la representación en los muros de la tumba misma marcaba el escenario; y sabemos, además, que en ocasiones estas montañas aparecen solas.

En la vasija del Conejo, catalogada por Justin Kerr como K1398, aparece un ejemplo que ilustra la diversidad de contextos en los cuales pueden aparecer las montañas del paisaje cosmológico. En una de las escenas aparece el Dios L, a quién el conejo le ha “robado” su vestidura, hincado frente a Kawiil, quién a su vez, está sentado sobre un cojín de piel de jaguar sobre un **WITZ** animado. Es importante notar en este caso, que el ojo de la montaña es reemplazado con el signo de “concha”, igual al utilizado en los glifos de Río Azul. El texto jeroglífico flotando frente al Kawiil y directamente unido a la deidad por una voluta, es confirmación de esto. El texto se compone de cuatro glifos en columna sencilla, comenzando con una variante de **SAK** como afijo al signo de concha, seguido por la variante de **WITZ** representada por la cabeza de buitre. El tercer glifo es la combinación **xa-MAN-n(a)**, *xaman*, o “norte”. Esto es de gran importancia no solamente porque el color blanco está asociado comúnmente con el norte, sino porque la escena también confirma la asociación de la “montaña de concha blanca” con el inframundo y el paisaje cosmológico. Puesto que la escena relacionada con dicha montaña en esta vasija es distinta a las demás, es decir, no está asociada directamente con la muerte, es obvio que algunos hitos del paisaje cosmológico eran tan sagrados que servían de sedes frecuentes para diferentes narraciones y eventos mitológicos.

## CONCLUSIONES

Luego de re-analizar los murales de Río Azul, sugiero que el tema se enfoca en el nombramiento de montañas particulares de un paisaje cosmológico cercanamente relacionado con el concepto Maya de direccionalidad. Dado el largo significado ritual y divinizado de montañas como espacios sagrados del ambiente natural, estas eran hitos primordiales dentro del paisaje imaginado en el pensamiento religioso. En Río Azul, la tumba es el escenario, es el otro mundo marcado simbólicamente por medio de texto e imagen. Existe una relación estrecha entre la ubicación de las tumbas y la arquitectura sagrada, la cual era también asociada con montañas como punto intermedio entre los niveles cósmicos. Las tumbas fueron colocadas a un nivel debajo de la superficie como metáfora para el “inframundo” y sus muros nombran montañas específicas circundantes a un espacio cósmico habitado por los muertos.

Los ejemplos comparativos descritos anteriormente fortalecen las interpretaciones de los murales de Río Azul. Primero, la conexión con Río Azul está claramente establecida por la identificación de montañas con los mismos nombres en distintas tumbas. Segundo, los ejemplos resaltan eventos específicos que ocurren en el espacio sagrado, que es la resurrección de gobernantes como ancestros divinos. Su renacimiento a una vida espiritual es sagrado por el simple hecho de que es inaccesible a los vivos, pero también, como lo explica Eliade (1961), la resurrección es una repetición simbólica de la creación, lo cual implica una reactualización del evento primordial que es la creación de todas las cosas. Aunque reconozco que este concepto está cargado con supuestos religiosos, quisiera resaltar que los ejemplos de Balamku y Tonina, jugaron un papel político que también sirvió para legitimizar la autoridad y sancionar el poder a través de la veneración ancestral divina por medio de la representación de reyes fallecidos.

Aparentemente, hubo una importancia jerárquica en la posición de las montañas en el paisaje cosmológico. La Tumba 12 de Río Azul ilustra la importancia de la direccionalidad y aunque no conocemos con certeza como funcionó dicha asociación con otro mundo, la colocación repetitiva de montañas particulares en muros específicos en las tumbas puede servir de indicio. Por ejemplo, a excepción de las Tumbas 5 y 6, la montaña “concha blanca” aparece siempre asociada con el norte, incluso en la vasija K1398. Otro patrón se observa con la montaña de “escalón sangriento”, que siempre aparece asociado con el oeste. Desafortunadamente, aún no se han encontrado suficientes ejemplos para determinar un patrón para el resto de las montañas o para confirmar la colocación frecuente de estas dos. La escena en Balamku aparece representada en un plano bi-dimensional, lo cual dificulta la asociación de cada montaña con una dirección. Sin embargo, Balamku muestra el esquema cuadripartito

del universo. Si la fachada se envolviera alrededor del edificio, cada montaña correspondería a una dirección en particular, lo cual considero está solamente representado simbólicamente.

La falta de especificidad pictórica en Río Azul, que existe en otros ejemplos de resurrección de ancestros, puede crear duda sobre mi argumento de que los murales de Río Azul de hecho hacen referencia a un lugar a donde son transportados los difuntos reales y donde renacen como ancestros venerados. El ejemplo temprano de la Tumba 1 es revelador, puesto que representa más vívidamente el ambiente y resalta lo que parece ser un lugar muy particular. Esto está apoyado por la utilización de un toponímico en la esquina noreste, y la mención del (re)nacimiento de un individuo en el texto glífico que se asume fue el ocupante de la tumba, pero la falta de un título sugiere que el nacimiento se lleva a cabo en ese paisaje y que en esencia es un renacimiento.

Para concluir, en los dos siglos durante los cuales se construyeron tumbas sofisticadas en Río Azul, la ideología enfocada en la vida después de la muerte estuvo centrada en un mundo imaginario en donde los gobernantes regresaban a la vida. Esta veneración ancestral podía ser manifestada públicamente, como en Balamku y el Altar 160 de Tonina, para recordar y exhibir el poder divino de la élite gobernante y su continuidad dinástica. Por el contrario, la evidencia presentada hoy de Río Azul, indica que por medio de los murales en las tumbas, los difuntos reales eran colocados directamente dentro del ámbito cosmológico, el cual estuvo simbólicamente marcado por hitos naturales.

## REFERENCIAS

Acuña, Mary Jane

s.f. Ancient Maya Cosmological Landscapes: Early Classic Mural Paintings at Río Azul, Peten, Guatemala. Tesis de Maestría, Universidad de Texas en Austin.

Adams, Richard E. W.

1999 *Río Azul: An Ancient Maya City*. University of Oklahoma Press.

Adams, R. E. W., ed

1984 *Río Azul Project Reports, No. 1: Final 1983 Report*. The University of Texas at San Antonio.

1986 *Río Azul Reports, No. 2: The 1984 Season*. The University of Texas at San Antonio.

1987 *Río Azul Reports, No. 3: The 1985 Season*. The University of Texas at San Antonio.

Baudez, Claude-François

1996 La Casa de los Cuatro Reyes de Balamku. En *Arqueología Mexicana* 2(18):36-41.

Coggins, Clemency

1975 *Painting and Drawing Styles at Tikal: An Historical and Iconographic Reconstruction*. Tesis de Doctorado, Universidad de Harvard.

Eliade, Mircea

1961 *Birth and Rebirth: The Religious Meanings of Initiation in Human Culture*. Harvil Pressl, Londres.

Fash, Barbara W.

2005 Iconographic Evidence for Water Management and Social Organization at Copan. En *Copan: The History of an Ancient Maya Kingdom*, (editado por E. W. Andrews y W. L. Fash), pp.103-138. School of American Research, Santa Fe.

Graham, Ian

- 1986 Uaxactun. En *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, Vol.5, Parte 3. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Universidad de Harvard, Cambridge.

Hall, Grant

- 1989 *Realm of Death: Royal Mortuary Customs and Polity Interaction in the Classic Maya Lowlands*. Tesis de Doctorado. Universidad de Harvard, Cambridge.

Hanks, William F.

- 1990 *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. The University of Chicago Press, Chicago.

Hellmuth, Nicholas M.

- 1987 *The Surface of the Underwaterworld: Iconography of the Gods of Early Classic Maya Art in Peten, Guatemala*. Foundation for Latin American Anthropological Research, Cocoa.

Leventhal, Richard y Linda Schele

- 1990 *The Ancient Maya Center of Uxbenka, Belize*. Manuscrito.

Lombardo de Ruiz, Sonia

- 2001 Los Estilos en la Pintura Mural Maya. En *La Pintura Mural Prehispánica en Mexico*, Vol.2, Tomo 3 (editado por B. de la Fuente), pp.85-154. Universidad Autónoma de México, México.

Marcus, Joyce

- 1992 *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press.

Miller, Mary Ellen y Karl Taube

- 1993 *The Art of Mesoamerica: from Olmec to Aztec*. Thames and Hudson, New York.

Montgomery, John y Christophe Helmke

- 2007 Dictionary of Maya Hieroglyphs. <http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary.htm>

Stuart, David

- 1998 The Fire Enters His House: Architecture and Ritual in Classic Maya Texts. En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, (editado por S. D. Houston), pp.373-425. Dumbarton Oaks, Washington D.C.

- 2005 *The Inscriptions From Temple XIX at Palenque*. The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

- 2006 *Sourcebook for the 30<sup>th</sup> Maya Meetings*. The University of Texas at Austin, Austin.

Stuart, David y Stephen Houston

- 1994 Classic Maya Place Names. En *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No. 33. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

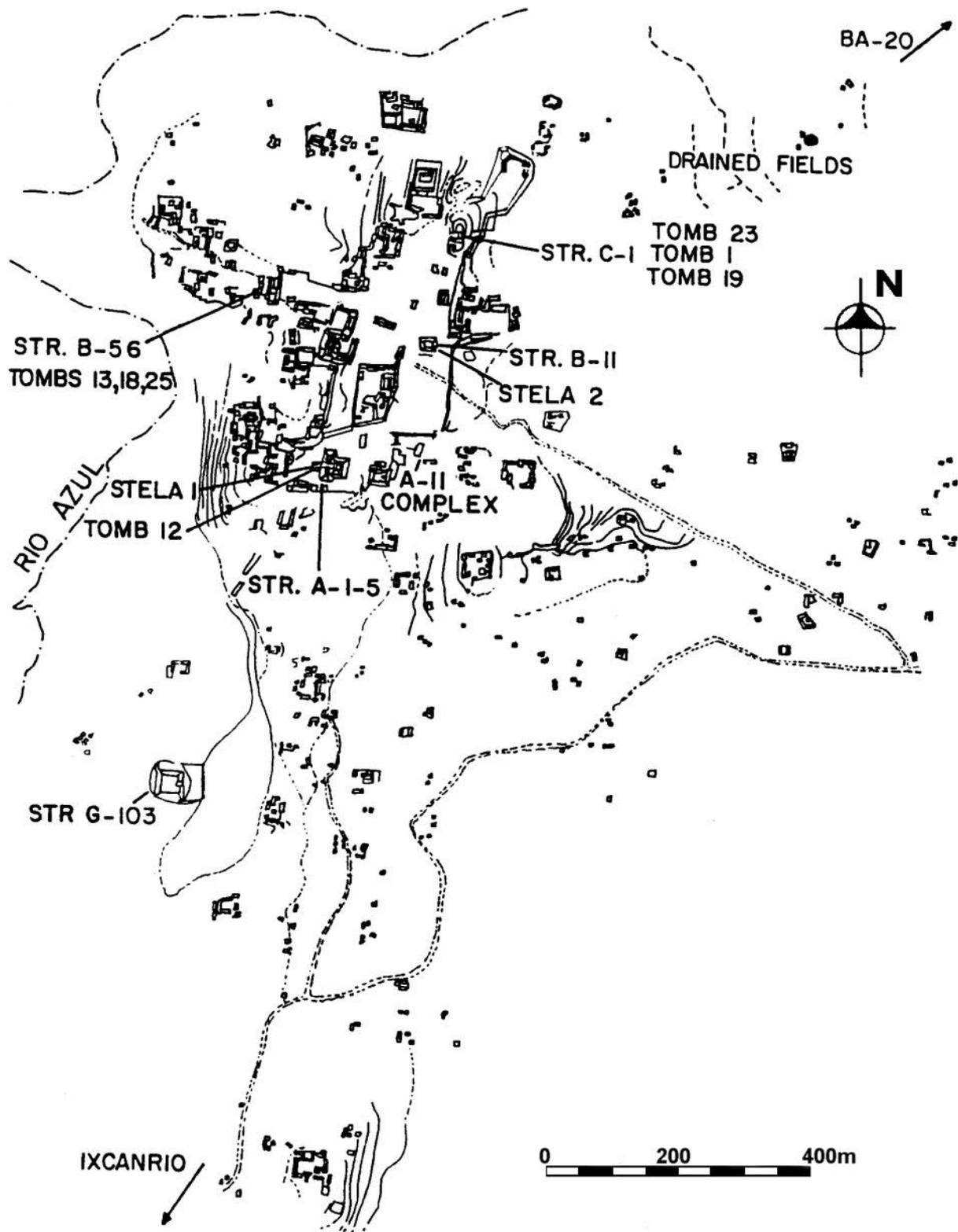


Figura 1 Mapa de Río Azul con la ubicación de tumbas (Proporcionado por L. Grazioso, 2008)



N



W



E



S

Figura 2 Tumba 25. Muro norte: **SAK**-“concha”?-**WITZ-NAL**, “montaña concha(?) Blanca”; muro oeste: **CH'ICH-EHB'**?-**WITZ-NAL**, “montaña escalón(?) sangriento”; muro sur: **LEM**?-**WITZ-NAL**, “montaña brillante(?)”. Sin escala  
(Dibujo: M.J. Acuña, basado en fotografías por George Mobley, cortesía de D. Stuart)

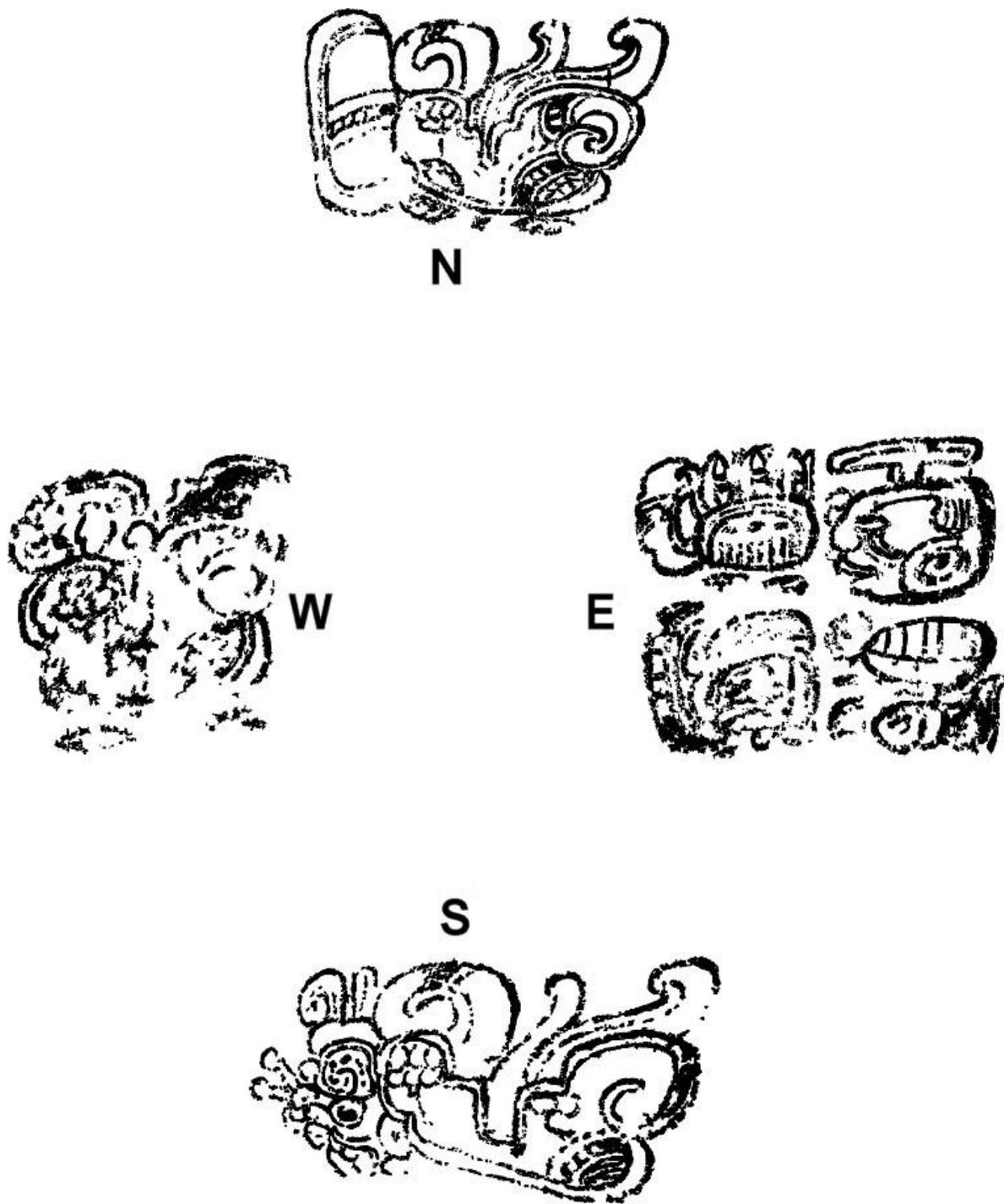


Figura 3 Tumba 6. Muro norte: **LEM?-WITZ-NAL-la**, “montaña brillante(?);” muro este: **YAX-AK-la? NAH u-K’ABA’ ya-ATOOT**, “casa de techo/palma verde es el nombre de su morada/vivienda”; muro sur: **SAK-“concha(?)”-?-WITZ-NAL**, “montaña concha(?) blanca”; muro oeste: **CH’ICH?-EHB’?-WITZ-la?**  
 (Dibujo: M.J. Acuña, basado en fotografías por George Mobley, cortesía de D. Stuart)

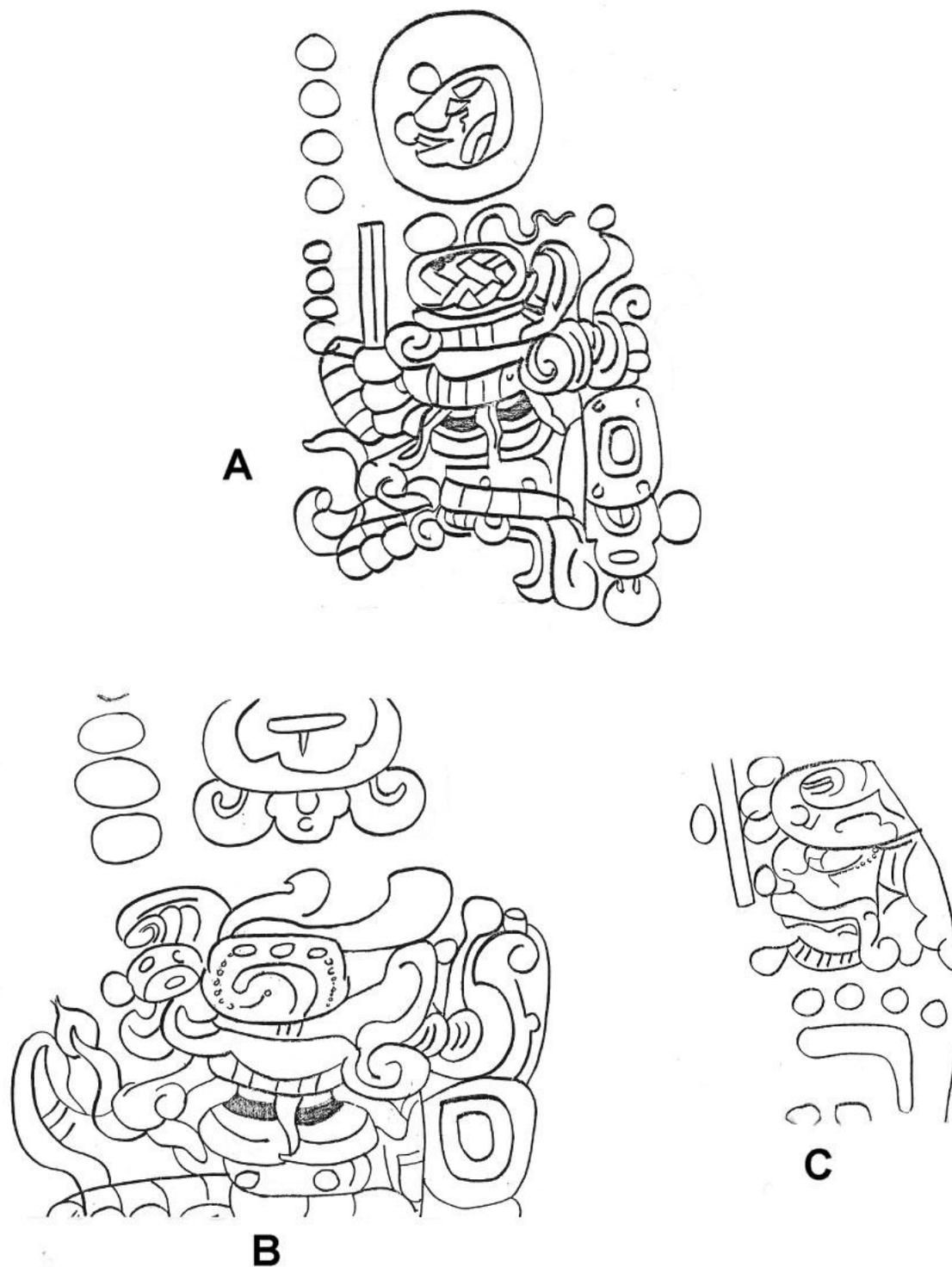


Figura 4 Tumba 2 a) Pintura en muro este representando la montaña identificada por el numeral 9 y la vasija invertida, y el cargador del año 4 Kaban. b) Pintura en muro norte: **SAK**-“concha”?-**WITZ-NAL**, “montaña concha(?) Blanca” y el cargador del año 4 Ik'. c) Glifo pintado en la esquina noreste, sin descifrar (Dibujo: Barbara Cannell, tomado de Adams 1984: Figuras 17 y 18)

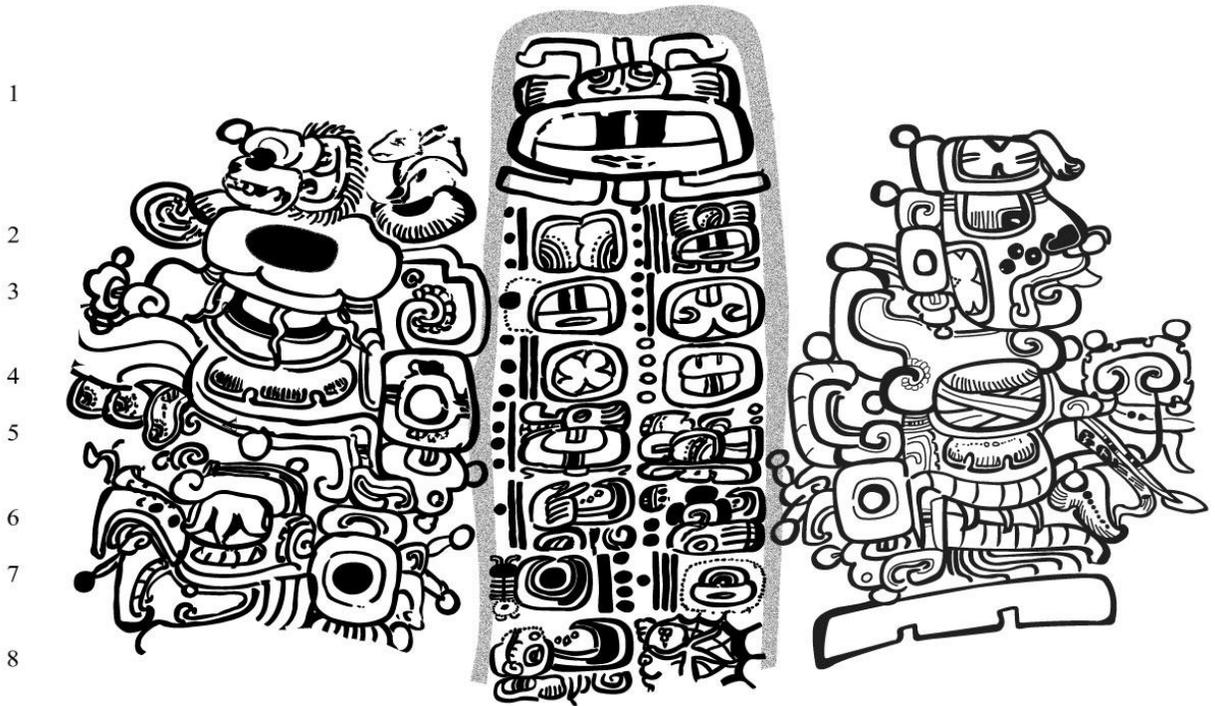


Figura 5 Tumba 1, muro este  
 (Dibujo: M. J. Acuña, basado en fotografías de George Mobley, cortesía de D. Stuart)

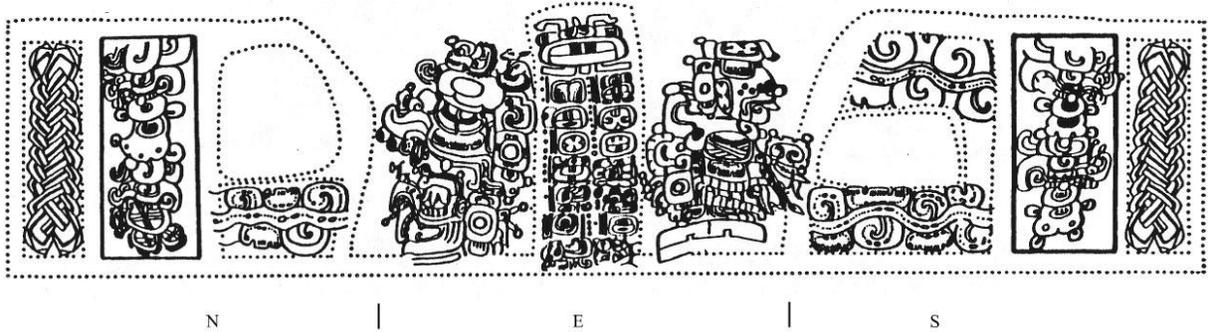


Figura 6 Tumba 1 (Fotomosaico por I. Graham, tomado de Hall 1989: Figura 37)