

Asensio Ramos, Pilar

2009 A lomos del venado: Iconografía de las imágenes de muchachas sobre venados en las cerámicas “Códice”. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), pp.1246-1258. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).

89

A LOMOS DEL VENADO: ICONOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES DE MUCHACHAS SOBRE VENADOS EN LAS CERÁMICAS “CÓDICE”

Pilar Asensio Ramos
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT ON THE BACK OF A DEER: AN ICONOGRAPHIC STUDY OF WOMEN WHO RIDE DEER IN “CODEX” CERAMICS

There exists a significant number of ceramics on which women and deer are depicted as closely related. They pertain to different ceramic styles but all share in common the themes of death, women, and deer. However, there are variations on the type of death—natural or violent—and the age of both characters evident in the plot we are contemplating, as well as in the iconographic features of the characters: youth and natural death, maturity and violent death. Through this iconographic study I attempt to elucidate the nature of the character of the woman or women who are symbolizing the deer and possible narratives that underlie both characters.

De las muchas imágenes de venados que decoran las cerámicas del Clásico, destaca un grupo de ellas que lo presentan en compañía de una joven que se dispone a montarlo. Se trata de un conjunto de cerámicas códice, similares unas a otras, pero con diferente calidad en su ejecución. Ello hace posible poder compararlas tanto en la técnica en que están ejecutadas como en la narrativa que les subyace.

Robicsek y Hales (1981), al referirse a este conjunto de cerámicas, lo denominaron “la muerte del dios viejo” (K1182, K1559, K8927; Figuras 1, 2 y 3), e hicieron una primera aproximación iconográfica y epigráfica de las mismas. A ellas se han añadido otras dos de temática similar (K2794, K4012; Figuras 5 y 6). Este conjunto ha sido trabajado posteriormente por Zender y Tokovinine, que han llegado a la lectura de la totalidad de sus glifos (M. Zender, comunicación personal).

El enfoque que se propone en este análisis es iconográfico –contando con la base fundamental que han proporcionado los epigrafistas-, con vistas a dar una interpretación simbólica a las imágenes que acompañan a los textos, que señalan que la esposa del dios de los venados –la joven- tendrá relaciones sexuales con el dios del maíz. Todos los vasos irán con los números del catálogo de Justin Kerr, que se puede consultar en www.mayavase.com

El análisis iconográfico consistirá en un primer momento en el estudio de los rasgos que definen a los personajes, comparándolos, además, con figuras similares en otros contextos, con vistas a identificar su personalidad.

La definición de los personajes permitirá proponer, en un segundo momento del análisis, una hipótesis sobre el fragmento de la secuencia mítica que estamos contemplando, sin duda una compleja narrativa mítica fundamental desde el punto de vista religioso y significativa desde el punto de vista político en el reino de *Kanu’l* (Calakmul), sitio donde se manufacturaban las cerámicas códice.

La lectura mítica, el análisis del mito que subyace a la imagen, depende en gran medida del medio natural y la relación de dependencia de la sociedad Maya respecto al mismo, especialmente la agricultura. Pero a la vez, el mito puede manipularse desde el punto de vista político, reforzando el control y la proclamación del derecho a gobernar de los dirigentes. Y también cabe la posibilidad de que

incluso el mito fuera interpretado desde una perspectiva humorística en Naranja, a juzgar por un par de cerámicas, una en colección particular y otra excavada en contexto (A. Tokovinine, comunicación personal 2008).

Esta dependencia de la agricultura, ya que los animales domésticos eran escasos, suponía que la supervivencia de la sociedad dependía de la bonanza del ciclo agrícola y de lo que proporcionaba el bosque en época de sequía. Estos factores determinaron que muchos de los mitos y rituales dedicados a explicar y propiciar el comportamiento de los dioses hacia la sociedad humana estuvieran centrados en los determinantes del ciclo agrícola, que, en todo el área Maya, son la estación lluviosa y la seca, con varias situaciones liminales, en especial el tránsito de una estación a otra, el momento de la siembra, la llegada de la lluvia y el renacer de la vegetación. Con ello, gran parte de la mitología y de su simbolismo se estructuran en torno al calendario agrícola.

Las cerámicas recogen dos escenas que suceden en espacios claramente diferenciados. Una de ellas se desarrolla en el interior de un palacio, y tiene como protagonistas al dios de los venados y de la caza, a una mujer madura y a un grupo de jóvenes cazadores. La segunda escena, por el contrario, sucede en el patio, en el exterior del palacio, junto a la boca de un cerro, y recoge la partida de una joven, o el comienzo de la misma, a lomos de un venado. Tanto la sala como el corral o jardín forman parte de la morada del señor de los venados, que tanto por la iconografía del Clásico como por la literatura popular sabemos que se encuentra en el interior de un cerro al que se accede por una cueva (Figuras 1 a 5).

Por la epigrafía conocemos que quien yace en la cama es el dios de los venados, llamado *Wuk Sip*, “Siete Cazador”, nombre que todavía conserva hoy en Yucatán el señor de la caza, y que es un espíritu protector de los venados. Es muy posible que el *Wuk Sip* del Clásico sea una de las múltiples manifestaciones del dios de la tierra, pero con una personalidad definida dentro de esta compleja entidad que es la “tierra”. Su nombre aparece mencionado en monumentos, y su imagen, incluso en su versión joven, lo hace en otros contextos y estilos cerámicos (Figura 6b-d).

Su imagen es consistente: nariz aguileña, cabello negro y rizado, rostro pintado de negro. Objetos que también lo definen son su caracola, con toda la carga simbólica que conlleva, y un adorno alusivo al venado: las orejas, que lleva sobre las suyas propias. En K4012 lleva una segunda “oreja” que parece el cuerpo de una abeja. A este respecto cabe señalar que el dios M del Posclásico tiene una clara relación con el venado y las abejas (Figura 6a-g), con lo que, quizá, *Wuk Sip* fuera un prototipo de este dios o, al menos, de algunos de los aspectos de este dios, y que uno de los significados simbólicos de su conexión con el venado y las abejas sea una referencia a los bienes que provee el bosque, el lugar por excelencia que se identifica con el señor de la caza.

La imagen del *Wuk Sip* del Clásico también está relacionada con dos divinidades, una que se veneraba en el Posclásico y otra que pervive en la actualidad en la zona de Yucatán y Belice. El primero, basándonos en el rasgo iconográfico de la abeja, es *Hobnil*, mencionado por Landa (1941:139), uno de los cuatro *bacabs*, asociado al este y a los años *Kan* (que serían los *Ik* en el Clásico), conectado a su vez con las abejas, ya que había cuatro de ellas en las cuatro esquinas del mundo.

El segundo es *Xulab* en la zona Mopan y Q’eqchi’ de Belice, la encarnación de Venus Estrella de la Mañana y el hermano mayor del Sol. Para los Mopan y los Q’eqchi’, *Xulab* es también el patrón de los animales salvajes (Thompson 1930:63), de la pesca y de la agricultura, aunque para esas tareas delega en *Mam*. En resumen, sin duda fue una importante divinidad del Clásico, cuya sombra se alarga, con más o menos énfasis en sus diferentes aspectos, hasta la actualidad.

Pero el dios que muestran las cerámicas no es la divinidad en la plenitud de sus facultades, cuando, joven, hace sonar la caracola saliendo del *way Chihil Chan* (Grube y Nahm 1994) o participa en una cacería ritual del venado (K4336). Es un dios enfermo, yaciente, una posición muy poco usual para las divinidades Mayas, lo que ya trasmite la importancia que tiene este suceso. A este yacer enfermo o muerto acompañan una serie de detalles iconográficos que transmiten el cansancio y el fin de un personaje que interpreta *Wuk Sip*, el de cazador activo. No hay rastro de su caracola, sin duda su

potente voz que anuncia la abundancia, tanto en forma de caza cobrada como de llegada de las lluvias, uno de los simbolismos más universales asociados a ella. Su capa de cazador está junto a la cama, señalando su oficio pero también que no está en uso, en activo.

Asimismo, vemos unos pájaros bajo su cama (Figuras 1, 2 y 5), posiblemente envueltos en una tela. Uno de ellos, un papan, *Cyanocorax mario* (Schlesinger 2001:190), parece que corre la misma suerte que el dios. Demuestra que existe una conexión entre el estado de las aves y el del dios. El que sólo una de ellas esté enferma apunta a que la enfermedad o tránsito del dios es circunstancial, que tiene cuatro posibles, y que los pájaros podrían ser la imagen de su espíritu en determinadas circunstancias, quizá en relación con el concepto de enfermedad. En los códices posclásicos las enfermedades se visualizan como pájaros que llevan una divinidad femenina (página 16c del Códice de Dresde), ya que las distintas facetas de la diosa lunar comprenden tanto a la de portadora de enfermedades como a la sanadora de ellas.

La enfermedad dentro del contexto religioso mesoamericano puede estar indicando una situación de cambio. Se ve como un sistema de transformación del que también participan las partes de la casa y del cuerpo, y que se asocia con dioses, puntos cardinales y cargadores del año (Hunt 1977:114). Supone caminar hacia un nuevo rumbo, emprender un viaje (Girard 1962:283). Todos estos datos, presentes en otros contextos tanto Mayas como mesoamericanos en general, se dan cita en la trama que estamos analizando.

En estas imágenes, tanto en el cuerpo del dios como en su morada, vemos representado, por un lado, el viaje del venado, y, por otro, la importancia simbólica del “centro”. La centralidad, el centro, significa en el pensamiento Maya en esencia, mando, y, junto a la enfermedad y al viaje que son las claves de la trama, fin de un mando, y presumiblemente, el inicio de otro. Siguiendo el hilo de los personajes, estaríamos ante el fin del mando de los dioses viejos, de la caza, de la estación seca. El fin la última mitad del calendario agrícola mesoamericano, que en toda esta zona se asocia a la tareas tras la recolección, la caza y lo dioses viejos.

El centro está sugerido por dos detalles que se corresponden con la casa del dios y con su cuerpo (Figura 1). Nos referimos al signo que adorna la almohada donde descansa la cabeza de Siete Cazador, y a la zona de su ombligo donde ha situado el mal que le afecta. El signo es el mismo que el que marca el ombligo en una de las pocas cerámicas que tienen figuras vistas de frente (K4598). El ombligo se concibe como el centro del cuerpo y de la tierra cuando hablamos de espacio. Suele estar asociado a la serpiente, a través del cordón umbilical, y por asociación, a la reproducción, a la fertilidad y a la descendencia. Este simbolismo permite aventurar que el dios está muriendo en la posición central de su morada, y que lo hace de un mal que afecta a su capacidad reproductora. Esta última se complementa también con su imagen avejentada y exhausta.

Y si estamos hablando de un dios de la caza, de los venados, esta enfermedad podría corresponderse con un periodo concreto de tiempo dentro del ciclo agrícola, con lo que su imagen en esta secuencia mítica estaría reflejando el fin de la estación de caza, del tiempo en que el bosque provee de alimento a la sociedad humana. Su imagen es la metáfora de la tierra seca y, a la vez, del momento en que los cazadores cuelgan sus aparejos para dedicarse de lleno a las tareas agrícolas y dará comienzo la primera mitad del año, caracterizado por el equinoccio de primavera, el sol del sur ascendente y su victoria en el solsticio de verano, las primeras lluvias, la plantación del primer maíz, el revivir de la vegetación, la actividad sexual previa y posteriormente plena de dioses jóvenes y hermosos.

El dios está acompañado en este tránsito por unos jóvenes y por una mujer madura (Figura 7). El texto no menciona su nombre, pero por la iconografía podemos reconstruir su personalidad. Se encuentran damas de edad similar en otras cerámicas, en contextos de fertilidad ayudando a partos, o entregando el conejo con el sombrero al Dios L (K5166), y también representando el papel de autoridad femenina, como esposa de *Itzamnaaj* (K1485), o en su trono dando órdenes a *Yax Balam* y *Hun Ajaw* (K2772). Ambos contextos se corresponden con los informes de los primeros cronistas, con el papel de la mujer en la sociedad Maya actual y con la asociación de la estación seca a los rituales dedicados a las diosas postmenopáusicas.

Las imágenes de mujeres se han asociado siempre con la Luna, pero la Luna es una entidad muy compleja que abarca mucho más que el astro nocturno. Por un lado engloba la multiplicidad de imágenes de su ciclo y, por otro, se la considera una divinidad tectónica, donde pasa la mitad de la jornada, se une con el sol y sufre su transformación. Por ello está ligada a todo el complejo del agua y del mal –léase enfermedades- que radica en el inframundo. Este simbolismo se extiende al concepto de fertilidad, reproducción, propagación y curación de enfermedades, siempre ajustándose a la fase con que se corresponde, y al momento del año que se trate: durante la estación seca es su aspecto tectónico el que predomina, mientras que durante la lluviosa es el celeste, siguiendo un patrón de alternancia bianual en su posición que siguen las fuerzas divinas (Girard 1962:135).

El aire de complicidad que se adivina en algunas de las cerámicas, entre la señora y los jóvenes, podría reflejar una parte conspirativa de la trama, un recurso muy apreciado en toda narrativa. Si seguimos esa línea, la señora de mediana edad estaría más próxima a las imágenes de las divinidades lunares que traen enfermedades en la página 16c del Códice de Dresde.

Los dos personajes de mayor edad están bien definidos a través de las imágenes, aunque quede la duda del papel de la dama, sanadora o portadora, pero siempre en conexión con la enfermedad que va a desencadenar el viaje. En cambio, no sucede lo mismo con las figuras jóvenes, los muchachos, las muchachas y el venado. Como veremos al avanzar en el análisis iconográfico, la trama que sucede en el espacio exterior, junto a la entrada del cerro, el cambio de sexo y de especie sucede con gran fluidez.

Los jóvenes están en ambos espacios, incluso, visualmente, sirven de enlace entre ellos (Figuras 1 a 5). Sus rasgos iconográficos son los del joven dios del maíz (Taube 1985), hecho que confirma la epigrafía en el K2795, donde lo menciona como *Yum Ixim*, “Padre Maíz”. *Ixim* es el grano de maíz, (Barrera Vásquez 1980:275), a diferencia de la mazorca, que recibe un nombre diferente en las lenguas Mayas. Y “padre” es una clara referencia al papel de progenitor que tiene en este contexto mítico. Pero aquí está representado como un joven cazador de élite, con el rostro pintado de negro, su diadema, oreja, cinturón y pectoral. Proponemos que el joven será el dios del maíz en el futuro con una función progenitora, que así quiere que se sepa, pero que en esta secuencia de la narración mítica es un miembro del entorno del dios de la caza, un joven cazador.

El que lleve toda esta parafernalia como adorno sugiere que es circunstancial y que en esa circunstancia asume algunas de las facetas que componen la personalidad de *Wuk Sip*: su masculinidad y su capacidad de ser portador de abundancia. Visualmente contemplamos la fusión de los bienes que provee los distintos aspectos de la Tierra en un vehículo joven y sexualmente activo.

El cazador joven, futuro maíz, da un paso más en su transformación, antes de alcanzar la suya propia en la estación lluviosa, ya que adquirirá la forma del venado en el tramo del mito que da inicio al viaje de la muchacha a lomos del venado, del que no se dan más detalles en las imágenes, pero del que podemos deducir qué sucederá gracias al texto que acompaña y a lo que la iconografía de los personajes sugiere.

La adopción de la forma de venado viene dada por el texto, la iconografía (Figura 8) y también, indirectamente, por la literatura popular, donde es un recurso muy utilizado por seres de más o menos turbios propósitos que adquieren forma de venado para atraer al cazador, bien para hacerlo su sirviente, bien para hacerlo su esposo o esposa (Thompson 1930:174). Los ejemplos en cerámica son un plato (Figura 8c) de comienzos del Clásico Temprano de la Estructura 277 de Nohmul, Belice, que recoge un individuo con piel de venado (Hammond 1985, Fig.6), o el K4336 (Figura 8d).

Volviendo a las cerámicas, en ellas se dice que el venado cargará a la esposa de *Wuk Sip*, empleando el verbo *kuhchaj*, que, además de “cargar” en chol significa “copular”. Asimismo, está el diálogo entre el venado y un dios maíz en el K4012, que establece una relación entre ellos, y la similitud entre los adornos de los jóvenes que llevan en la zona del palacio y el cuerpo del venado en el entorno de naturaleza del mismo.

Un elemento que comparten es el cinturón, un cinturón de jugador de pelota, ritual conectado con el ciclo agrícola, aludiendo a un componente de antagonismo, de cambio en la posición de los dioses (en el cielo o en la tierra) que va a implicar el cambio de estación, que va a implicar el viaje, y que posiblemente se resuelva tras un ritual de juego de pelota. Muchas de las cerámicas con escenas de juego de pelota tienen a jugadores con tocado de venado (K1209, K2731).

Volviendo a la secuencia que reflejan los vasos, el animal que va a transportar a la joven podría decirse que es el maíz con piel de venado. La utilización del cuerpo del venado para conseguir a la Luna –por entonces todavía la hija del viejo dios de la tierra– es un recurso que emplea el futuro sol, por entonces un cazador sin mucha fortuna en la literatura popular. En un mito Q'eqchi', el Sol, para lograr atraer a la Luna –siempre la hija o esposa joven del viejo dios de la tierra– amaña venados falsos para presentarse como un gran cazador. Y, en otra secuencia, se tiene que disfrazar de venado para recuperarla, después de que ella se va con el rey de los buitres (Thompson 1930:126-130)

La asunción de la personalidad del venado está ligada al deseo de unirse con la luna/tierra femenina. Este deseo bajo la forma del venado también está presente en algunos de los mitos relativos a la carga sexual del venado, el más explícito, también Q'eqchi' (Thompson 1930:129), que enlaza con las aventuras del cazador futuro Sol cortejando a la joven tierra, futura Luna, en el momento de tener relaciones sexuales con ella, ya que resulta que no pueden mantenerlas al no tener vagina. Para ello consultan con una vieja que les aconseja tumbar a la joven entre dos colinas y que un venado pase sobre ella para que la marca de sus patas se la forme. Una forma de decir que el venado es la imagen, a su vez un símbolo de la tierra durante la estación seca, lo es de la primera impronta masculina sobre el complejo luna tierra virgen y joven. Hay un vaso, el K1339, que puede estar haciendo referencia a esta elaboración mítica.

La joven (Figura 9) es la esposa de *Wuk Sip* según el texto. Este dato ya nos la emplaza como el complemento femenino y joven del dios de los venados. El emparejamiento de divinidades jóvenes femeninas con ancianas masculinas queda reflejado en el K1485 (Figura 7d), en el que *Itzamnaaj* y su esposa ejercen de sancionadores de este modelo para lo que sería el “cuerpo” de la tierra. Una paradoja, ya que el anciano principio masculino no tiene capacidad de re-generarse. Aunque no esté el señor de los venados en este vaso, asumimos que el mismo principio rige para él, que es una de las múltiples personalidades de la compleja entidad “tierra”.

Entendemos por tanto que las esposas del dios de la tierra pueden ser jóvenes, al menos en determinadas circunstancias, en el caso de los *pawatunes* del K1485 y del señor de la caza en este mito. Esto se traduce en que la parte pasiva y receptora es una tierra posiblemente virgen, en todo caso fértil, capaz de nutrir a todos sus frutos con sus poderosos senos. Sin embargo la joven que contemplamos en estas imágenes es algo más. Tiene dos rasgos iconográficos que la diferencian de las demás imágenes de jóvenes que vemos en cerámica: las líneas en su rostro, quizá una máscara, y su corte de pelo, rasurado y escalonado en la frente (Figuras 1 a 5).

El elemento junto a la nariz es propio de la luna y del dios del maíz. Uno de los ejemplos más tempranos del dios del maíz con iconografía propia de la Luna –la nariguera en forma de media luna invertida– la encontramos en la caracola de la colección Pearlman (Coe 1982; Figura 9e). La caracola es el rostro de una divinidad que toca la caracola en el Clásico Temprano, un prototipo de esa función en *Wuk Sip*, y tiene incisos a dos individuos, uno que está sentado en un cojín idéntico al que tiene el dios de la caza en su lecho con un vestido y adorno que alude tanto a la Luna como al Maíz, y la máscara en la cara; y un segundo, puede que su gemelo, abrazado a una serpiente, con una pequeña serpiente en su diadema (Coe 1982:122). La conjunción de ambos es lo que contemplamos en las representaciones del dios del maíz con atributos de la diosa lunar/terrestre, y en las de esta diosa con rasgos del maíz masculino. Y todo englobado junto a, o formando parte de, el viejo dios de la caracola, la versión temprana de *Wuk Sip*. La misma conjunción de personalidades hacia la que nos va conduciendo el análisis de las cerámicas.

Su peinado es característico del dios del maíz conocido como el “tonsurado” (Taube 1985), una encarnación de la divinidad más próxima a la de la carne del maíz que al de la mazorca. El elemento

junto a la nariz, sobre todo la forma semicircular invertida, es común en las diosas lunares, pero en los K4012, K8927 y K1182 se ha representado con más detalle (Figura 9d), y es claramente una serpiente estilizada, la misma que lleva el dios del maíz “tonsurado”, que lleva siempre que baila (Figura 9c) o se dispone a hacerlo con su gran adorno posterior y la concha en la cintura, un préstamo iconográfico que alude a sus órganos reproductores femeninos en un cuerpo que es el componente masculino de la unidad.

Las líneas faciales de las jóvenes las encontramos en distintos contextos, siempre próximos a las divinidades solares, y, en concreto, en uno en que el sol y el maíz se fusionan, en una imagen de gran carga sexual ya que se podría corresponder con la posición del sol en su cenit incidiendo directamente sobre el grano de elote. Los ejemplos más tempranos los encontramos en la orejera de Pomona, del Preclásico Tardío (Justeson, Norman y Hammond 1988:94), y en la Tumba 12 de Río Azul perteneciente al Clásico Temprano (Figura 10). En ambos ejemplos el dios del maíz ocupa las posiciones del sol en el norte quizá también en su cenit (Bricker 1988:398). En el ejemplo de Río Azul hay un glifo de la Luna (T683) en la pared norte, y uno de Venus en la sur. Y según la fecha que se lee en la Tumba 12, el 6 de Marzo de 502 DC, la Luna estaba próxima al cenit y Venus al nadir (Bricker 1988:396).

En el Clásico Tardío ese mismo rostro es el del dios del maíz (K1290, Figura 9a) o el del sol (K1270, Figura 9b), siendo posiblemente el uno reflejo del otro y viceversa. Al llevarlas la joven, estaríamos de nuevo en el terreno de la asunción de personalidad transitoria, y la muchacha sería una metáfora femenina de la conjunción del sol del norte, quizá también en su cenit, con el grano de maíz. La joven esposa del dios de la caza sería, en el momento de iniciar el viaje, la tierra joven y fértil en una de las versiones de diosa del maíz. Estaría asimismo feminizando el paso del sol del norte por su cenit. Es una feminización que le otorga el papel secundario en la relación, pero que le insufla todo el carácter de aliento serpentino que emana de su nariz, símbolo por excelencia de centralidad, mando, maíz y fertilidad (Taube 2005).

Esta compleja metáfora del principio femenino de la reproducción se unirá, a su vez, tras el viaje, a la otra gran metáfora que muestran estas cerámicas, el venado, el principio masculino de la fuerza reproductora de la tierra, capaz de generar tanto vida vegetal como animal. Y, si contamos a los seres que se van a dar cita y ser uno el otro, otro el uno, a modo de un gran espejo, tenemos a siete, las versiones masculinas y femeninas de la tierra, el maíz, y el sol en su cenit, mas el séptimo, Siete Cazador.

Ese gran momento que se anuncia lo hace a través de una serie de recursos visuales que se corresponden a técnicas lingüísticas. En especial se trata del uso de la metáfora, la paradoja y la sinécdoque. El empleo de de ellas ha permitido una concentración de información en un limitado espacio que tiene su equivalente en la condensación de significados, una de las características de la literatura oral Maya contemporánea.

Por tanto, podríamos decir que, desde el punto de vista de la técnica narrativa, existe una equivalencia y una continuidad entre la narrativa visual de estas cerámicas del Clásico Tardío y la mitología, tradición, cuentos y literatura Maya de la actualidad.

En cuanto al mensaje que transmiten esas imágenes, presentan varios niveles de lectura. El primero sería el literario. Al carecer de un texto extenso que narre lo que está sucediendo, sólo podemos intuir una historia de muerte o enfermedad de un marido cazador ya mayor, que aprovecha su joven esposa para huir con uno de de los jóvenes cazadores de su corte. Como hemos ido viendo, es una historia que se conserva, aunque la esposa ha sido sustituida por la hija. En esos relatos al final los jóvenes logran su propósito, después de lo cual se convierten en el Sol y la Luna, mismo patrón que repite el Popol Vuh, aunque en este último después de haber vencido a los señores del *Xibalba* a base de magia y del juego de pelota.

Esto nos lleva a una segunda lectura, la de lo que las imágenes sugieren sucederá en el futuro. Y es aquí donde tanto el artista como el creador del mito han utilizado los recursos lingüísticos con una gran maestría y economía de medios. Y lo transmiten siguiendo uno de los principios básicos del

pensamiento Maya: la dualidad de género, edad y especie. A lo largo del análisis iconográfico hemos visto como las distintas entidades divinas cambian de género en este y otros contextos, en especial cuando se trata del maíz (ver también Bassie-Sweet 2000). En este pasaje del mito la dinámica de cambio de sexo está basada en la posición de ayudante o de ejecutor que adquiere, siguiendo así el patrón que sigue en la adjudicación de género en determinadas comunidades Mayas (Tarn y Pretchel 1986).

Esta dualidad que rige la exposición y solución de los conflictos que plantea el entorno en el que vivía la sociedad Maya encierra una paradoja: el concepto de unidad que subyace en la definición de esa dualidad. Múltiples ejemplos de la tradición oral nos lo recuerdan, los “padres-madre” serían el ejemplo más significativo, pero también está presente en la mitología del Clásico.

Esa dualidad se traduce en alternancia, la que estamos contemplando, entre la estación seca y la lluviosa, lo que supone que los dioses que han regido la estación precedente pasan, de ocupar su posición en la tierra, a hacerlo en el cielo. Y todo el proceso se resuelve a través de una serie de paradojas en las que los seres que serán todavía no lo son, pero se anuncian, en que lo masculino es femenino y viceversa. Es la forma de transmitir que la conjunción de estas fuerzas divinas traerá una regeneración de la tierra y de sus frutos, y que los dioses que primaban en la estación precedente dejarán paso a los de la nueva estación, que, nueva paradoja, son los mismos, sólo que ocupando distintas posiciones en el espacio celeste-terrestre. Y todo bajo el auspicio de *Wuk Sip*, sin duda una de las divinidades más importantes de *Kanu'l* y de su dinastía. Todo este proceso de unidad, diversidad y reflejo recuerda a las palabras de un sacerdote Ch'orti' de nombre Hernández (Girard 1962:165):

“Las siete manifestaciones divinas se reúnen en el centro de la tierra en un solo punto, el primero de Mayo...los siete se juntan en uno solo, porque solo uno es el que tiene el poder como el padre en la familia... bajan durante el clamo, para sesionar... los que están en la tierra también están en el cielo...ellos son comunicadores de las plantas...hacen el maíz, el frijol y todas las plantas comestibles...”.

REFERENCIAS

Bassie-Sweet, Karen

2000 Corn deities and the complementary Male/Female principle. En *Tercera Mesa Redonda de Palenque* (editado por S. Trejo). Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Barrera Vásquez, Alfredo (ed.)

1980 Diccionario Maya Cordemex. Ediciones Cordemex, Mérida.

Bricker, Victoria

1988 A phonetic glyph for Zenith: reply to Closs. *American Antiquity* 53(2):394-400. Society for American Archaeology, Wisconsin.

Coe, Michael D

1982 *Old gods and young heroes*. The Israel Museum, Jerusalem.

Girard, Rafael

1962 *Los Mayas eternos*. Libro Mex Editores, México.

Grube, Nikolai y Werner Nahm

1994 A census of *Xibalba*: a complete inventory of Way characters on Maya ceramics. En *The Maya Vase Book*, vol. 4. Kerr Associates, New York.

Hammond, Norman

- 1985 The Sun is hid: Classic depictions of a Maya myth". En *Fourth Palenque Round Table*. vol. VI. The Precolumbian Art Research Institute, San Francisco.

Hunt, Eva

- 1977 *The transformation of the Hummingbird*. Cornell University Press, Ithaca y Londres.

Justeson, John; William Norman y Norman Hammond

- 1988 The Pomona Flare: a Preclassic Maya hieroglyphic text. En *Maya Iconography* (editado por E. Benson y G. Griffin). Princeton University Press, Princeton.

Landa, Fray Diego de

- 1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*. Edited with notes by Alfred M. Tozzer. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. XVIII. Harvard University.

Robicsek, Francis y Donald Hales

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

Schlesinger, Victoria

- 2001 *Animals and plants of Ancient Mesoamerica. A Guide*. University of Texas Press, Austin.

Tarn, Nathaniel y Martin Pretchel

- 1986 Constant inconstancy: The Feminine principle in Atiteco mythology. En *Symbol and meaning beyond the Closed Community* (editado por G. Gossen). Institute for Mesoamerican Studies, The University of Albany, New York.

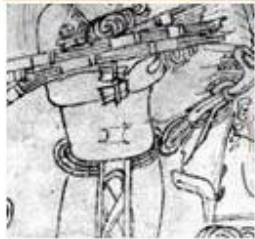
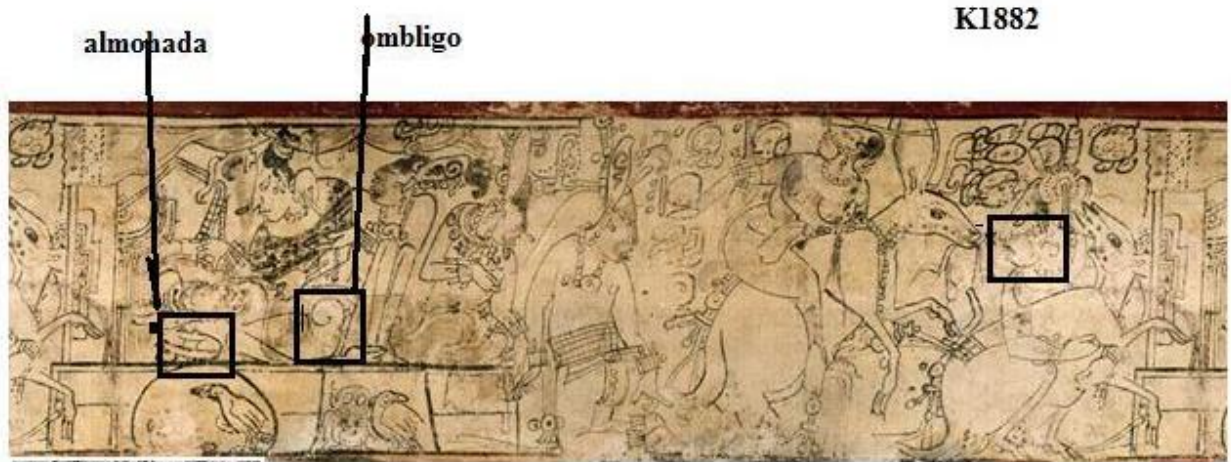
Taube, Karl

- 1985 The Classic Maya Maize God: a reappraisal. En *Fifth Palenque Round Table*. (editado por M.G. Robertson). Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

- 2005 Symbolism of the Jade in Classic Maya Region. *Ancient Mesoamerica* 16:23-50. Cambridge University Press, Cambridge.

Thompson, Eric J

- 1930 *Ethnology of the Maya of Southern and Central British Honduras*. Field Museum of Natural History, publication No. 274. Field Museum, Chicago.



ombligo,
fragmento
K4598



asiento, Caracola
Pearlman

Figura 1

Figura 1 K1182



K1559

oreja de venado

caracola

cetro

figura 2

Figura 2 K1559



K8927

7Eb
15Uo

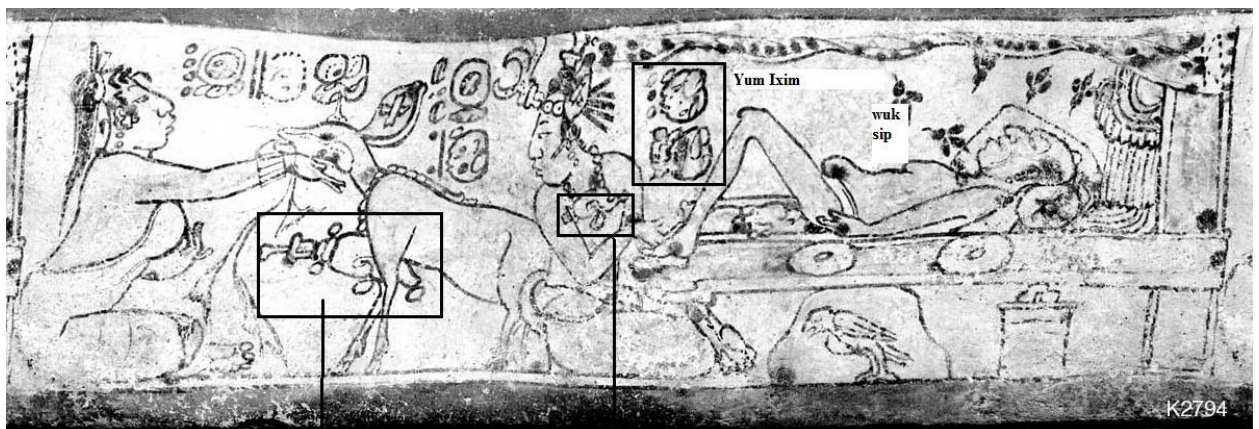
cinturon j. pelota

sombrero de viajante

cinturon j pelota

figura 3

Figura 3 K8927



K2794

caracola

caracola como pectoral

figura 4

K2794

Figura 4 K2794



caña

c. abeja

oreja de venado

pelo rasurado

nariguera

cinturon de j. de pelota

figura 5

K4012

Figura 5 K4012



figura. 6a

figura 6b



figura 6e



figura 6c



figura 6f



figura 6d



figura 6g

figura 6

Figura 6 a: K8627; b: K7794; c: K556; d: K4336; e y f: dios M, Códice de Madrid; g: K4012



fig. 7a



fig. 7b



fig. 7d



figura 7c



fig. 7e

Figura 7 a: K1182; b: K1559; c: KK2772; d: K1485; e: K5166



fig. 8b



fig. 8c



fig. 8a



fig. 8d

figura 8

Figura 8 a: K8927; b: K4012; c: plato Clásico Temprano, Estructura 227, Holmul, Belice (Hammond 1985, Fig.6); d: K4336



fig. 9a



fig. 9c



fig. 9d



fig. 9e



fig. 9b

Figura 9 a: K1260; b: K1270; c: K633; d: K8927; e: caracola Pearlman (Coe 1982:122)

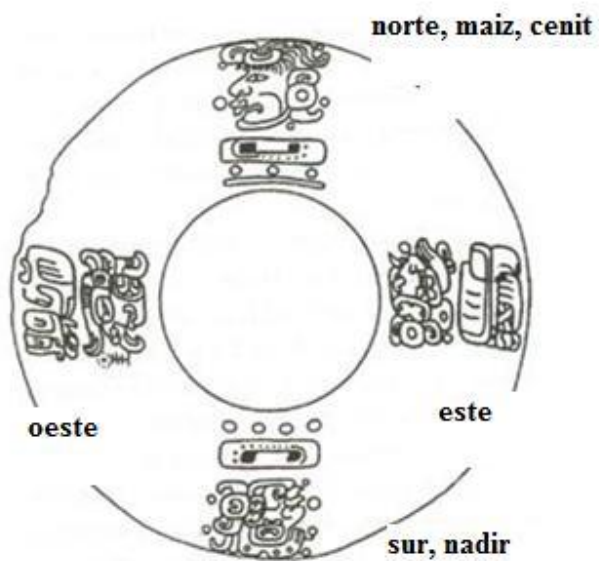


figura 10a

figura 10

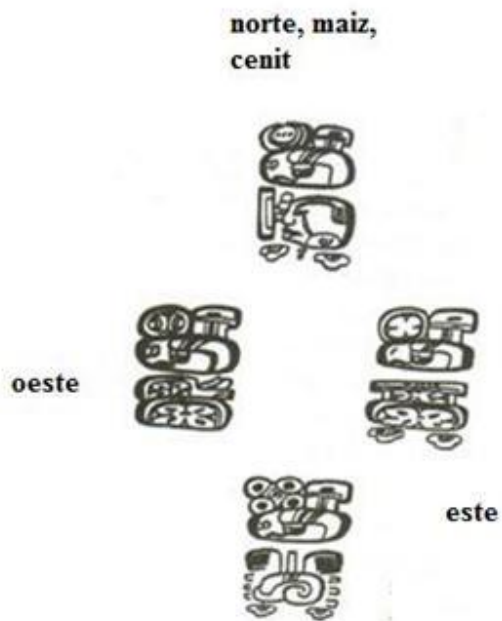


figura 10b

sur, nadir

Figura 10 a: orejera de Pomona; b: Tumba 12 de Río Azul