

Dos esculturas del grupo Canul, Oxkintok

FELIX JIMENEZ VILLALBA

Museo de América, Madrid

«La escultura maya puede contarnos más sobre la historia de la cultura como medio expresivo que sobre la vida cotidiana de los mayas.»

GEORGE KUBLER.

No cabe duda de que estas palabras escritas por uno de los más eminentes estudiosos del arte y la iconografía maya pueden ser consideradas como una llamada de alerta, pero también como punto de partida para una revisión que era necesaria hace algunos años y hoy resulta imprescindible. Al iniciar el presente trabajo sobre dos esculturas del grupo *Canul* se hicieron patentes los numerosos problemas que un estudio así puede plantear. ¿Tenemos los medios necesarios para obtener la mayor cantidad posible de información al realizar un análisis de este tipo? ¿Contamos con la metodología adecuada en cada caso? ¿No estaremos cayendo en la trampa que nos tiende el enfoque cronológico y acabaremos perdidos en la maraña de la comparación estilística? El presente trabajo no tiene como objetivo contestar a estas preguntas (lo que sería objeto de un análisis extenso y de gran complejidad) sino contribuir en la medida de sus posibilidades a una reflexión ordenada sobre un asunto que consideramos de vital importancia: la construcción de un modelo que nos permita el estudio de la escultura maya y su aplicación práctica a un ejemplo concreto. Para ello se hace necesaria una revisión de los trabajos realizados hasta la fecha y la posterior elaboración de un modelo capaz de proporcionarnos la información que precisamos.

La afirmación de Kubler con que empezamos este comentario resulta muy significativa. Las representaciones artísticas de los antiguos mayas, utilicen el soporte material que utilicen, suponen la clasificación cultural de un mundo físico que se materializa a través de volúmenes y formas. Esa clasificación requiere una previa ordenación jerárquica del universo que se realiza poco a poco, a medida que la realidad social se configura como alternativa única y necesaria. A lo largo de los siglos el arte se fue constituyendo como un lenguaje simbólico capaz de expresar la cosmovisión de la élite maya, pero también como instrumento de gran utilidad para la legitimación ideológica y política de los gobernantes.

Cualquier modelo que podamos elaborar deberá tomar en cuenta lo dicho hasta ahora y supondrá, lo queramos o no, un proceso en cierta medida paralelo e inverso al utilizado por los propios mayas. Nuestro último objetivo, y quizá el más ambicioso, será reproducir su gramática expresiva, los criterios utilizados en su clasificación del cosmos. Para ello podemos contar con el apoyo que nos proporcionan las fuentes documentales, materiales, formales e iconográficas. A lo largo de esta comunicación trataremos de esbozar un modelo de análisis que resulte operativo para el estudio de las dos esculturas que nos ocupan, la solución definitiva será el resultado de muchos años de trabajo.

UN LARGO Y ACCIDENTADO CAMINO

A excepción de algunos acerados comentarios de John L. Stephens (1841, 1843) y Franz Kugler (1842), hasta la primera década de nuestro siglo no aparecieron críticos capaces de analizar las técnicas expresivas del arte figurativo de los antiguos americanos. Educados en una generación familiarizada con la expresión no representativa, este grupo de estudiosos encabezados por H. J. Spinden (1913), tenían formación antropológica, estaban muy interesados por la cultura y utilizaban el arte maya como un medio para extraer información sobre aquella antigua civilización. Otros investigadores posteriores como Pál Kelemen (1943) y José Sánchez Pijoán (1952) abordaron el estudio del arte antiguo americano en sí mismo y no como recurso documental sobre cuestiones culturales.

Tratando de agrupar las numerosas tendencias sobre este particular podríamos distinguir 5 enfoques que resumen de alguna manera las distintas concepciones:

Evolucionista. Entiende el arte desde una perspectiva diacrónica en la que el valor estético va evolucionando desde la experiencia primitiva al arte actual.

Sociológica. El arte deriva de impulsos lúdicos y sirve de actividad de entrenamiento en la lucha por la existencia.

Materialista. El arte forma parte de las manipulaciones religiosas que un determinado grupo social utiliza para legitimar su situación de privilegio y dominar a las otras.

Idealista. Los hombres primitivos y los artistas modernos comparten una misma conducta estética. El mundo se conoce más a través de estados emocionales que de construcciones racionales.

Configuracionista. Propone que la periodización es la clave de las diferencias entre agrupaciones artísticas. Como dice Kroeber (1948): «Las configuraciones culturales se establecen y miden de acuerdo con los fenómenos estilísticos.»

Sin lugar a dudas el trabajo de Tatiana Proskouriakoff (1950) es la obligada referencia para este tipo de estudios en el ámbito maya. El método que propone para datar los monumentos clásicos, el detallado estudio sobre el desarrollo estilístico y el completísimo análisis de las obras escultóricas, hacen de esta obra un modelo a seguir. En lo que respecta a los estudios iconográficos sobre el arte maya el primer intento serio fue el protagonizado por George Kubler (1969). En él supo conjugar magistralmente el material que proporcionaban las distintas fuentes con los aspectos teóricos irrenunciables en un trabajo de este tipo. Algunos estudios de la década de los 60, como el de Abreu Pavón (1962), son un claro exponente del interés que suscitó la fiel reproducción de los relieves mayas. La obra, sin valor teórico alguno, supone tan sólo una buena contribución fotográfica muy detallada de las estelas 1 y 2 de Bonampak. Sería un claro ejemplo de la tendencia conocida como «naturalismo escultórico».

En la década de los 70 se inician estudios de gran envergadura, como lo es el trabajo publicado por Robertson, Rands y Graham (1972) con el estudio y descripción de más de 150 esculturas pertenecientes a la costa del Pacífico, Tierras Altas y Bajas de Guatemala, México y Honduras, que supone una contribución indispensable para el estudio de la escultura maya. En 1981 Miguel Rivera publica un pequeño estudio sobre una figurita de terracota del Museo de la Casa de la Cultura de Quetzaltenango,

Guatemala. Aunque es de pequeña extensión, el artículo se estructura de acuerdo con criterios que resultan muy interesantes. A la descripción material y estilística de la figurita se añade un minucioso análisis comparativo en el que se mezcla información escultórica, cerámica e histórica sin perder de vista el necesario enfoque antropológico.

El estudio realizado por Carlos Navarrete sobre la escultura de Chinkultic (1984) es, sin duda, uno de los mejor orientados. La ordenación del material, siguiendo el sencillo modelo de ficha propuesto por Ruppert y Denison (1943) y utilizado posteriormente por Graham en su *Corpus* (1975), recoge cuestiones tales como condición de la obra, dimensiones, localización, historia, descripción y fechamiento. Quizá se echa de menos la distinción entre aspectos técnicos y formales tan necesaria para un buen estudio de la escultura maya. Ambas visiones son indispensables ya que una nos proporciona la necesaria información sobre aspectos técnicos y la otra el contexto cultural emisor del lenguaje expresivo.

En 1986 Linda Schele y Mary Ellen Miller publican *La sangre de los reyes*. A través de escogidos trabajos en escultura y cerámica maya, nos proporcionan una visión de conjunto de todos aquellos aspectos relacionados con la vida del monarca. Supone un magnífico ejemplo de cómo ordenar y manejar el material, pero utiliza obras de muy diversa procedencia. Cuando nos enfrentamos con un material fruto de una excavación, los problemas son muy distintos. Lógicamente no poseemos tanta información y debemos contar con un modelo que nos permita explotar al máximo nuestras posibilidades. En la presente época los estudios sobre el arte maya se han visto revolucionados por la publicación de tres tomos sobre la escultura de Palenque, obra de la doctora Merle Greene Robertson (1983, 1985a y 1985b). La minuciosidad de las descripciones, el estudio de los glifos, de los temas iconográficos y los magníficos dibujos de la autora, proporcionan una visión completa de la antigua ciudad que va configurándose como la materialización del universo simbólico y religioso de los mayas. Los estudios anteriores, agrupados fundamentalmente en las Mesas Redondas celebradas en Palenque, se completan e interrelacionan dándonos una perspectiva histórica que antes no teníamos. La obra toma en consideración la distinción entre aspectos técnicos y formales, lo que hace que podamos utilizarla como un modelo coherente y de gran valor.

EL MODELO Y SU APLICACION

La primera reflexión que debemos plantearnos antes de elaborar un modelo de análisis artístico es la propia naturaleza de la obra de arte. Kubler (1986) considera que tiene las siguientes dimensiones:

Técnica. Larga tradición acumulada de formas y aprendizajes en la que cada gesto del creador es el resultado de muchas generaciones de experimentos y elecciones.

Simbólica. Se nos manifiesta en un círculo de significados mucho más complejos que el simple sentido funcional que corresponde a una herramienta o a cualquier otra unidad de información.

Individual. Percibimos la sensibilidad del creador. A través de ella la tradición técnica y la materia simbólica se tamizan sufriendo las alteraciones que llevan a una forma de expresión única.

Directamente relacionada con la dimensión simbólica está la iconográfica. entendemos por iconografía «el estudio del argumento o significado de las obras de arte» (Panovsky, 1939), y éste puede ser de tres formas:

Argumento natural. Representaciones de objetos, de hechos y de expresiones.

Argumento convencional. Representaciones de conceptos, historias y alegorías.

Significado intrínseco. La obra de arte como síntoma cultural o como tendencia reveladora de la mente humana.

Pierre Becquelin y Claude Baudez (1982), en la publicación de los resultados obtenidos por la Misión Arqueológica Francesa en Toniná, elaboran unas fichas para el estudio de la escultura que suponen prácticamente un modelo de análisis. Su esquema nos servirá como punto de arranque para el estudio de las dos esculturas que nos ocupan, aunque modificado en algunos puntos y ampliado con un estudio simbólico e iconográfico.

ESCULTURA 1

Denominación. Dintel 8 de Oxkintok.

Documentación. Condiciones del descubrimiento. Oxkintok, cuadrícula 10H (Rivera, 1986), grupo Canul, Palacio Chi'ch' o 3C7 (Pollock, 1980). Fue encontrado al desescombrar la segunda nave de la zona 6, Operación 2. Apareció volteado, con la cara anterior hacia arriba y mezclado con el material de derrumbe. La altura a la que fue hallado y su posición permiten reproducir con cierta exactitud su caída desde la ubicación original hasta la posición del hallazgo.

Descripción Material. Dimensiones. Altura: 135 cms; Anchura: 57 cms; Grosor: 25,5 cms.

Estado de conservación. En la parte derecha del dintel, sobre todo en las esquinas, faltan pequeños fragmentos y el perfil está muy erosionado. Afortunadamente no afecta a lo esculpido y el personaje representado se observa con toda nitidez. La inscripción jeroglífica, situada en la zona que más ha sufrido, está bastante erosionada.

Soporte: Piedra caliza local de color grisáceo.

Estucado y pintura: Al ser extraído mostraba zonas con restos de estucado y pintura roja y azul. Dada la irregularidad en volumen e intensidad parece que se trata de adherencias por filtraciones de agua durante el tiempo que permaneció enterrado.

Descripción Formal. Forma general. El dintel tiene forma rectangular con otro rectángulo inscrito en su interior en el que se sitúa la obra escultórica.

Composición. Sólo la cara anterior está esculpida. El motivo abarca casi toda la piedra y el rectángulo interior incluye tanto el personaje como la inscripción.

Técnica. El contorno del personaje, cabeza, tocado y los cartuchos glíficos están tratados en bajo relieve, mientras que los detalles del cuerpo, adornos y vestido, así como el dibujo interior de los glifos se han realizado utilizando la técnica del grabado.

Posición y actitud. El personaje aparece de frente, con la cabeza de perfil mirando



a la derecha, las piernas ligeramente abiertas y los pies también de perfil, uno hacia cada lado. Su brazo derecho se extiende pegado al cuerpo con la mano separada y la palma vuelta hacia arriba. El izquierdo está flexionado y pegado formando un ángulo de 45 grados.

Tocado, indumentaria y adornos. El tocado de plumas es sencillo. Un casquete rematado en la frente por una cabeza de animal y varias líneas de plumas dispuestas sobre él a derecha e izquierda. Encima del punto de unión de las líneas aparece un remate que entra como cuña en el centro. Varios mechones de cabello o plumas caen desde la nuca. Va adornado con orejeras circulares, de cuyo centro sale un tubo y, aunque el grado de deterioro no permite verlo con claridad, parece llevar otro adorno que corre paralelo a la mandíbula, haciéndola más prominente. Un manto enrollado cubre la parte inferior del cuerpo mientras el torso permanece desnudo. Del brazo izquierdo cuelga una bolsa cuadrada con una sola asa y un largo adorno. Lleva sandalias con taloneras muy altas y adornos de gran tamaño.

El collar es de cuentas circulares y va rematado por un pectoral rectangular. Dos

brazaletes de gran tamaño le cubren las muñecas y muy posiblemente fuera adornada con una larga nariguera que se ha perdido.

Inscripción. Emplazamiento. Los jeroglíficos están situados a la derecha del personaje, en la parte inferior. Consta de cuatro glifos dispuestos en columna que han sido denominados A1, A2, A3 y A4.

Estado de conservación. Los mejor conservados son los centrales y los más deteriorados los de los extremos.

Dimensiones: A1: 8 cms; A2: 8 cms; A3: 6 cms y A4: 7 cms.

Transcripción. El estudio de los glifos no ha terminado todavía, pero parece que se trata de títulos y glifos nominales alusivos al personaje (ver J. M. García-Campillo y A. Lacadena, 1987:102).



ESCULTURA 2

Denominación. Pequeño dintel o clave esculpida con un personaje.

Documentación. Condiciones del descubrimiento. *Oxkintok*, cuadrícula 10H (Rivera, 1986), grupo *Canul*, Palacio Chi'ch' o 3C7 (Pollock, 1980). Fue encontrado en dos fragmentos separados dentro de la zona 11 de la operación 2. Apareció mezclado con material de derrumbe.

Descripción Material. Dimensiones: Altura: 86 cms; Anchura: 29,5 cms; Grosor: 21 cms.

Estado de conservación. Aunque roto por la mitad, la fractura es limpia y no afecta a la conservación de la escultura, que es en general bastante buena.

Material. Piedra caliza local de color gris.

Descripción Formal. Forma general. Rectangular, con otro rectángulo inscrito en el que se sitúa el personaje esculpido.

Composición. Sólo está esculpida la cara anterior. El motivo abarca casi toda la piedra, dejando unos pequeños márgenes en los extremos.

Técnica. Al igual que el dintel 8, el contorno del personaje, cabeza, y tocado están trabajados en bajo relieve, mientras que sobre el cuerpo todos los detalles han sido realizados utilizando la técnica del grabado.

Posición y actitud. El personaje aparece de frente, con la cabeza de perfil mirando a la derecha, las piernas ligeramente abiertas y los pies también de perfil, uno hacia cada lado. El brazo derecho, doblado, se cruza sobre el pecho mientras que el izquierdo se extiende a lo largo del costado, con la mano separada del cuerpo y la palma vuelta hacia arriba.

Tocado, indumentaria y adornos. El tocado de plumas es sencillo. Un casquete rematado en la frente por una cabeza de animal y varias líneas de plumas dispuestas a derecha e izquierda sobre él. Varios mechones de cabello o plumas se enroscan en la nuca. Un manto enrollado como taparrabos cubre la parte inferior del cuerpo, mientras el torso permanece desnudo. Lleva sandalias con taloneras muy altas y adornos de gran tamaño.

Las orejeras y las cuentas del collar son circulares y de este último pende un pectoral de forma rectangular.

COMPARACION

Dada la gran semejanza existente entre ambas esculturas, la comparación puede hacerse extensible para las dos.

a) *Con otras esculturas de Oxkintok.* Por el estilo y la técnica no parecen relacionadas con las estelas, excepción hecha de las estelas 14 y 24 en las que aparecen personajes en actitud parecida y con técnicas de esculpido muy similares.

En el mismo Palacio de las Columnas, Pollock (1980) registró otras dos esculturas ya desaparecidas que eran casi gemelas de las que estamos comentando.

El dintel 3 (Proskouriakoff, 1950: fig. 96e; Pollock, 1980: fig. 523a) situado en la habitación este central, tiene esculpido un bajo relieve en el que aparece un personaje similar al del dintel 8.

Una piedra tallada (Proskoutiakoff, 1950: fig. 96d; Pollock, 1980: fig. 523b) situada en la puerta sur de la fachada oeste. Bajo relieve que representa un personaje y dos columnas de glifos.

En el edificio 3C10 hay otros dos dinteles (el 4 y el 6) y un fragmento de jamba con la misma factura de los que estamos tratando (Proskouriakoff, 1950: fig. 96b, 53 y 96c; Pollock, 1980: fig. 534, 536 y 539a).

b) *Con esculturas de otros sitios.* Los dinteles y paneles del Palacio de las Columnas están realizados en lo que Tatiana Proskouriakoff llama «puro estilo clásico» (1950:167) y conviven en el mismo edificio con columnas escultóricas del llamado «estilo no clásico», lo que hace suponer la existencia en un mismo período de dos cánones artísticos muy distintos. La técnica de estos dinteles recuerda la utilizada en Naranja en 9.14.0.0.0., sobre todo por las formas redondeadas y las pequeñas figuras. En San Pedro hay también columnas en alto relieve asociadas con jambas en bajo relieve de estilo clásico.

El grupo de esculturas que más tiene que ver con las que nos ocupan son las pertenecientes a la Ornate Phase y las de la etapa de transición hacia la Dynamic Phase. De entre ellas merecen ser descadas la estela 51 de Calakmul (9.15.0.0.0.) con más adornos pero con la misma técnica de bajo relieve; la estela 9 de La Florida (9.15.0.0.0.) y sobre todo la estela 30 de Naranja (9.14.3.0.0.).

DATAACION ESTILISTICA

Por la actitud de los personajes representados y por elementos tales como las plumas, adornos de la cara, collar y pectoral, sandalias y bolsa (ver Proskouriakoff, 1950: pp. 50, 53, 67, 87 y 95) podemos considerar las dos esculturas como pertenecientes al período Clásico Tardío (600-900 d.C.). En la escultura Puuc predomina el bajo relieve, un arte de perfiles lineales trasladado de la pintura que no busca otras posibilidades de los cuerpos en el espacio. Cuando finalizan las inscripciones de Serie Inicial, durante el período Puuc, aparece una escultura arquitectónica de estilización geométrica que sustituye a la tradición de la escultura naturalista de relieves curvilíneos. Es en ese momento donde debemos situar cronológicamente las dos esculturas del grupo *Canul*.

ESTUDIO SIMBOLICO E ICONOGRAFICO

Los dos personajes que aparecen representados en estas esculturas del Palacio de las Columnas son, sin lugar a dudas, dignatarios o reyes de *Oxkintok*. Tanto su actitud, como los adornos y atributos que les acompañan contribuyen a consolidar esa opinión.

El descubrimiento de que las estelas figurativas y otras esculturas mayas representan personajes históricos fue establecido por primera vez en Piedras Negras por Tatiana

Proskouriakoff (1960) y comprobado en Yaxchilán (1963, 1964). D. Kelley (1962) y H. Berlin (1968) establecieron las secuencias dinásticas para Quiriguá y Palenque.

El dignatario del dintel 8 de *Oxkintok* parece haber sido esculpido durante una celebración ritual. La bolsa que cuelga de su brazo izquierdo, utilizada normalmente para llevar semillas, relaciona su actividad con el maíz y, por lo tanto, con ritos de fertilidad y fecundidad. Aparte de su papel como redistribuidor de bienes, el monarca maya es también el mediador entre los dioses y los hombres. Su relación directa con los antepasados míticos le convierten en la persona apropiada para solicitar el apoyo de las fuerzas celestes implicadas en el proceso más importante del mundo maya: la germinación del maíz, la planta sagrada por excelencia. En su sistema clasificatorio los mesoamericanos otorgan a unas plantas más valor que a otras, y en esa taxonomía se recurre prioritariamente a la relación que tienen con los dioses más que a sus propiedades biológicas. Las deidades moran en ellas y su cualidad mítica las convierte en plantas sagradas. «El campesino cultiva su campo y lo siembra, pero la germinación y el crecimiento de las plantas es obra de las deidades, cuya colaboración debe granjearse el hombre siguiendo las instrucciones del mito» (Westheim, 1987:20). Y es aquí donde el monarca juega su papel más importante. No sólo se trata de su mediación ante los dioses, sino que él mismo actúa como una divinidad. Según Mircea Eliade (1973:76) «El tiempo de origen de una realidad, es decir, el tiempo fundado por su primera aparición, tiene un valor y una función ejemplar; por esta razón el hombre se esfuerza por reactualizarlo periódicamente por medio de rituales apropiados.»

El pensamiento de los pueblos mesoamericanos no puede representarse la germinación del grano de maíz, el crecimiento de la planta y la formación de la mazorca como un proceso natural que sólo requiere introducir el grano en el suelo. La planta no se desarrollaría ni produciría mazorcas si los dioses no fecundaran el grano. Para el hombre del mundo mesoamericano el maíz constituía el milagro cósmico de la eterna renovación de la vida. Gracias a este milagro se podía mantener la comunidad y el hombre cumplía con la tarea que le estaba encomendada: mantener a los dioses y, a través de ellos, el orden cósmico. Según la visión prehispánica, los dioses habían creado el mundo y eran señores absolutos de todo lo que había en él. El cultivo de los campos era considerado sagrado, una especie de comunión con los dioses. Estaba sujeto a un ritual minuciosamente elaborado: continencia sexual durante determinado período anterior a la siembra y ayunos y sacrificios que precedían a cada fase de la labor. Todo tenía su simbolismo, cuando el campesino abría la tierra con su *coa* e introducía las semillas estaba reproduciendo el acto sexual, fecundando la tierra.

La importancia de cultivo del maíz, tanto desde el punto de vista religioso como simbólico, está plenamente avalado por las fuentes indígenas. En los Anales de los Cakchiqueles (1980:84) se puede leer: «Antes los hombres vivían en la miseria, se alimentaban de madera, no de sangre, no carne y nada se encontró para alimentarlo hasta que fue hallado el maíz.» El Popol Vuh (1975:103) también insiste en este punto: «El maíz es la comida... que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; ésta fue la sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz por obra de los progenitores.» El monarca del dintel 8 de *Oxkintok* reproduce con su acción ritual el antiguo mito. Emula a los progenitores depositando el maíz en la tierra. El Códice Tro Cortesiano (1967:24-26) contiene una serie de dibujos que describen el cultivo del maíz: roturación del terreno, tala y quema de los árboles, siembra, llegada de la lluvia y

germinación del grano. También aparecen reflejados los peligros que amenazan la cosecha: cuadrúpedos escarbando la tierra, orugas comiendo las hojas y pájaros picoteándolas. Según estas representaciones quienes siembran son los dioses: el dios del fuego se encarga de quemar los árboles, la divinidad nariguda, dios de la fertilidad, siembra la tierra y *Chac*, dios de la lluvia, fecunda los campos. Dentro de la tradición mesoamericana los ritos y fiestas relacionados con el cultivo del maíz son numerosos. Entre los aztecas la fiesta del *Etzalcualiztli*, celebrada en el sexto mes, era el día de comer maíz y frijol cocido. Los campesinos acomodaban en su casa todos los aperos de labranza y allí los adoraban y les ofrendaban comida y bebida en agradecimiento por haberles ayudado en su trabajo. Según Diego de Landa (1985:115) esta ceremonia tenía lugar entre los mayas en el mes *Yax*.

Después de los dioses creadores y organizadores del cosmos, relacionados con los antepasados fundadores del orden social, los dioses agrarios ocupaban un lugar de gran importancia, las divinidades se relacionaban de una forma u otra con el cultivo del maíz. Los nueve, señores de la noche calentaban la tierra para que el frío de la mansión de los muertos no acabara con el maíz. El dios de la lluvia enviaba su semen divino con el que haría resurgir su cuerpo y la diosa lunar favorecía su crecimiento. Cuando transcurrido un tiempo el verdor empezaba a asomar era señal de que los dioses celestes habían vencido a las potencias del inframundo y que el maíz, desde el reino de los muertos había regresado a la tierra. Cada etapa de su desarrollo tenía su propia divinidad. Entre los aztecas iba desde *Xipe Totec*, dios asociado a la siembra, hasta *Xochiquetzal*, diosa que favorecía la maduración, pasando por *Chicomecóatl* y *Xilonen*. En la representación que los mexicanos hacen del mundo con los puntos cardinales, el Este está ocupado por el pájaro *Quetzal*, el Norte por el águila, el Oeste por el colibrí, el Sur por la guacamaya y el quinto punto cardinal, el Centro, donde se juntan las regiones superior e inferior, aparece representado por una mata de maíz que brota de la diosa de la tierra (Codice Borgia, 1904:53). En la estela 40 de Piedras Negras aparece el dios de la fecundidad sembrando los granos de maíz y abajo, en un nicho, vemos sentado al dios del maíz recién nacido.

La escultura mesoamericana revela ejemplarmente la meta que guiaba la voluntad artística de aquellos pueblos: la creación de formas simbólicas adecuadas para dar expresión plástica a la vivencia mítica religiosa de la comunidad. Para los hombres del México Antiguo la realidad es un mito. Lo que considera real en el fenómeno es precisamente su cualidad mítica. La apariencia física es un mero disfraz, una fachada tras la que se esconde la verdadera naturaleza. Llegar hasta ella y hacerla patente es el objeto del pensamiento y la misión del arte. Paul Westheim (1987:28) piensa que «el realismo moderno persigue reproducir lo visible y el realismo mesoamericano hacer visible lo invisible». A esta concepción de la realidad corresponde un arte que no se conforma con reproducir la apariencia de las cosas. Para expresar lo que a él le importa tiene que crearse un idioma especial, un lenguaje de signos y símbolos. El subsuelo espiritual del que surge este lenguaje es el mito. Como dice Westheim (1987:29): «El realismo del arte antiguo de México es un realismo mítico.»

El esfuerzo de nuestro mundo se centra en la salvación del alma, el de los mexicanos se orientaba al mantenimiento del orden cósmico. El factor fundamental con que contaban para lograr ese objetivo era el maíz.

EPILOGO

Espero que este trabajo sirva para plantear algunos de los problemas más directamente implicados en el estudio de la escultura maya. Todavía queda mucho por hacer. George Kubler (1986:40) dice que «hasta el momento la relación entre las bellas artes y sus condiciones sociales necesarias o adecuadas está todavía por explicar». Es posible que tenga razón, pero quizá nos hubiera ido mucho mejor si desde el principio hubiéramos tomado en cuenta las palabras de Edmund Leach (1978:95): «Cuando un antropólogo pretende descodificar una serie de indicadores no verbales debe recordar que sólo ha recogido una parte de los datos. Los signos y símbolos que está investigando se conectan entre sí flexiblemente, como las palabras y proposiciones semiacabadas de una conversación casual, antes que como los párrafos cuidadosamente estructurados de un libro.»

BIBLIOGRAFIA

- ANALES... (1950). *de los Cakchiqueles (Memorial de Sololá)*. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica, México.
- BECQUELIN, Pierre, y BAUDEZ, Claude F. (1982). *Toniná, une cité maya du Chiapas*. Tomos II y III. Mision Archéologique et Ethnologique Française au Mexique. Collection Etudes Mesoaméricaines, 6, 2. Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.
- BERLIN, H. (1968). *The tablet of the 96 glyph at Palenque*. New Orleans.
- CODEX... (1904). *Borgia*. (Edición de E. Soler) Eine Altmexikanische Bilderhandschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide. 3 vols. Berlín.
- CODEX... (1967). *Tro Cortesiano*. Akademische Druck. u. Verlagsanstalt. Graz, Austria.
- ELIADE, Mircea (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Barcelona.
- GARCÍA CAMPILLO, J. M., y LACADENA, Alfonso (1987). «Los jeroglíficos de Oxkintok», en *Oxkintok I*: 91-107 M.A.E.M.
- GRAHAM, Iam. (1975). *Corpus of maya hieroglyphic inscriptions*. Vol. 1, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- GREENE ROBERTSON, Merle (1983). *The Sculpture of Palenque*. Vol. I, The Temple of the Inscriptions. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- (1985a). *The Sculpture of Palenque*. Vol. II, The Early Buildings of the Palace and the Wall Paintings. Princeton University Press.
- (1985b). *The Sculpture of Palenque*. Vol. III, The Late Buildings of the Palace. Princeton University Press.
- GREENE ROBERTSON, Merle; RANDS, L. Robert, y GRAHAM, John A. (1972). *Maya Sculpture*. Lederer, Street and Jens, Berkeley, California.
- KELEMEN, Pal. (1943). *Medieval American Art*. New York.
- KELLY, D. H. (1962). «Glyphic Evidence for a Dynastic Sequence at Quirigua». *American Antiquity*, XVII.
- KUBLER, George (1969). *Studies in Classic Maya Iconography*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, vol. XVIII, New Haven.
- (1986). *Arte y Arquitectura en la América Precolombina*, Cátedra, Madrid.
- KUGLER, Franz (1842). *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart.
- LANDA, Diego de (1985). *Relación de las cosas de Yucatán*. Edición de Miguel Rivera Dorado, Colección Crónicas de América, Historia, 16, Madrid.

- LEACH, Edmund (1978). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid.
- NAVARRETE, Carlos (1984). *Guía para el estudio de los monumentos esculpidos de Chinkultic, Chiapas*. U.N.A.M., México.
- PANOVSKY, E. (1939). *Studies in Iconology*. London.
- PAVÓN ABREU, Raúl (1962). *Bonampak en la escultura*. I.N.A.H., México.
- POLLOCK, H. E. D. (1980). *The Puuc. An architectural survey of the hill country of Yucatan and Northern Campeche, México*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge, Massachusset.
- POPOL... (1975). *VUH*. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México.
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana (1950). *A Study of Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington, Washington.
- (1960). «Historical Implications of a Patterns of Dates at Piedras Negras». *American Antiquity*, XXV.
- (1963). «Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan», *Estudios de Cultura Maya*, III.
- (1964). «Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan». *Estudios de Cultura Maya*. IV.
- RIVERA DORADO, Miquel (1981). «El rito de sangre en una terracota maya». En *Revista Española de Antropología Americana*, XI: 59-67, Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense, Madrid.
- (1986). «Investigaciones arqueológicas en Oxkintok, Yucatán». *Revista Española de Antropología Americana*, XVI: 87-107. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense, Madrid.
- RUPPERT, Karl, y DENISON, John H. Jr. (1943). *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten*. Carnegie Institution of Washington. Publication 534.
- SÁNCHEZ PIJOAN, José (1952). *Historia del Arte Precolombino*, Summa Artis, X, Barcelona.
- SCHELE, Linda, y MILLER, Mary E. (1986). *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. George Braziller, Inc. New York, in association with the Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- SPINDEN, H. J. (1913). *A Study of Maya Art*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. 6, Harvard University.
- STEPHENS, John L. (1841). *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. New York.
- (1843). *Incidents of travel in Yucatan*, New York.
- WESTHEIM, Paul (1987). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Alianza Forma, Madrid.

