# El significado del grupo de pinturas 2 de la cueva de Joloniel

Alejandro Sheseña[1]
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Historia de la UNACH

El problema del significado del grupo de pinturas número 2 de la cueva de Joloniel, Chiapas ha sido uno de los principales temas tratados en varias de las publicaciones de los especialistas en la materia (Stone, 1987; 1989; 1995; Bassie, 2000; 2002; 2003; Sheseña, 2003a; 2003b; 2004; 2005, principalmente). Estos trabajos, a pesar de proporcionar importantes aportaciones acerca del contenido de las pinturas, han dejado también huecos oscuros que evidencian la dificultad de determinar cabalmente el significado de las pinturas en cuestión. En esta ocasión el objeto de este artículo es retomar la totalidad de las aportaciones mencionadas para, con auxilio de nuestros más recientes descubrimientos en torno a dichas pinturas, tratar de dar una respuesta completa y definitiva al asunto del contenido del grupo 2 de la cueva de Joloniel.

Aproximadamente a 48 metros de la entrada el muro izquierdo de esta cueva dobla a la derecha formando una esquina. Es sobre la superficie de uno de los muros de este ángulo, a una altura aproximada de 2 metros, donde se localizan las pinturas del grupo en cuestión.[1] El grupo 2 se compone de 3 pinturas que muestran tres imágenes iconográficas distintas ubicadas en superficies separadas del mismo muro. La pintura número 2 es la obra principal del grupo y está elaborada sobre el área localizada arriba de una amplia saliente rocosa de forma rectangular. En la parte superior de esta pintura se localiza a su vez la pintura número 1, descubierta recientemente gracias a la tecnología infrarroja empleada por el equipo de investigación de Karen Bassie. Inmediatamente debajo de la imagen principal, sobre la superficie de la cara frontal de la saliente rocosa rectangular se encuentra la pintura número 3 del grupo (fig. 1).

## La pintura 2

La pintura 2 (fig. 2) consta de una pareja de figuras antropomorfas, de las cuales sólo una está conservada en su totalidad, pues la otra tiene el rostro parcialmente dañado. Están delineadas y rellenas en su totalidad con pintura color negro a excepción del ojo, la nariz y las manos de la figura completa. En esta última el ojo y la nariz son de color blanco, mientras que las manos están sólo delineadas. Los personajes están representados de pie mirándose uno frente a otro. En ambas figuras se observan cánones artísticos arcaicos: mientras que la cabeza y las piernas están dibujados de perfil, el torso con los brazos se encuentran de frente. La figura de la izquierda posee un típico rostro maya. Porta un tocado de plumas que está separado de la cabeza por una línea blanca que parte desde la nariz. Presenta en la mejilla tres líneas blancas paralelas curvadas hacia arriba, diseño que tal vez represente algún tatuaje.[2] Tiene los dos brazos caídos y las manos libres. La figura sin rostro de la derecha, por su parte, sostiene en su mano derecha una

[1] Una descripción detallada de la cueva, de su entorno, y de las otras pinturas aquí conservadas puede ser consultada en Sheseña, 2002; 2003a; 2003b y 2004.

[2] La decoración facial de este personaje es sumamente intrigante. Un diseño similar lo encontramos en el rostro de misterioso personaje conservado en otra cueva, la de Loltun (Thompson E. W., 1897). Así como en Joloniel, el rostro de Loltun está pintado casi en su totalidad de color negro dejando sin pigmento el área de la nariz precisamente (fig. 25). Dado que tal diseño ha sido encontrado hasta el momento únicamente en cuevas no estaría del todo fuera de lugar preguntarse si tal decoración habría sido exclusiva para rituales realizados en cavernas. Respecto al diseño de

antorcha al tiempo que en la izquierda ase un enigmático objeto curvo que se asemeja a un tornillo. Abajo entre los dos personajes se encuentra un curioso grupo de signos que evidentemente conforma la fecha "9 Ajaw": el numeral nueve descansando a su vez sobre el signo *ajaw*, este último también de trazos netamente tempranos. Sobre éstos, por último, algo semejante a la cabeza de un reptil.

Parte de la dificultad que presentaba la interpretación de la pintura 2 del grupo 2 provenía de la datación incorrecta asignada a la misma por parte de algunos investigadores. Al subordinar la fuerte evidencia estilística (claramente temprana) a significados provenientes de monumentos mucho más tardíos el resultado no se hizo esperar: fuertes contradicciones entre la supuesta antigüedad, el significado propuesto y el estilo. Andrea Stone, en particular, señaló que la presencia, en dicha pintura, de la fecha "9 Ajaw" indicaba que la obra completa había sido elaborada para celebrar un fin de periodo, en particular un fin de *k'atun*. Esto llevó a Stone a buscar la ubicación histórica de nuestra pintura en fechas del Clásico Temprano que cayeran en fines de *k'atunes* "9 Ajaw", lo que en concreto significó el año 297 d. C. (Stone, 1987:104-105; 1989:322, 330-331; 1995:87-88). Sin embargo, dicha fecha presentaba un problema: no concordaba con el estilo demasiado temprano de la pintura (estilo claramente apreciable en la forma de representar la fecha "9 Ajaw"). Teníamos entonces que una interpretación forzada impedía dar una datación exacta. Esta situación crítica llevo a la investigadora Karen Bassie, después de probar por su parte sin éxito algunas otras opciones basadas en Stone, a concluir que "(...) *it is impossible to unequivocally date this painting at the present time* (...)" (Bassie, 2002). Nosotros no lo creemos así.

La falta de una datación exacta impedía también a su vez una interpretación coherente y satisfactoria. Comprendiendo entonces la esencia del problema, y reconociendo la necesidad de datar correctamente la pintura en cuestión para poder interpretarla sin problemas, nosotros procedimos a abordar el asunto del fechamiento. Tomando muy en serio el estilo temprano de las pinturas, y gracias a un análisis iconográfico comparativo que consideró monumentos semejantes contemporáneos, nosotros pudimos llegar a la determinación de que las pinturas en cuestión datan en realidad del periodo Protoclásico Tardío, habiendo sido elaboradas, en concreto, *alrededor* del año 37 de nuestra era. Tal datación naturalmente obligaba a su vez a revisar seriamente la concepción de Stone acerca de que esta pintura representa la celebración de un fin de *k'atun*. Concordamos con Stone en que las cuevas servían de escenario para la realización de festejos de fin de periodo, incluyendo de fines de *k'atun*. Sin embargo, también reconocemos que la tradición de festejar fines de *k'atunes* inició sólo desde el 357 d.C. (estelas 18 y 19 de Uaxactun), es decir, tres siglos más tarde de lo asignado por nosotros a la pintura en cuestión.[3] De aquí que concluyéramos que, dada su antigüedad, la pintura 2 del grupo 2 de Joloniel no podía entonces haber sido elaborada para evidenciar ceremonias de fin de *k'atun* (Sheseña, 2003a; 2003b; 2004).

Habiendo resuelto en parte el problema de la antigüedad de nuestra pintura (pues resta datarla con precisión) y excluyendo las interpretaciones que originaban las confusiones mencionadas, procedimos a tratar de determinar el contenido de esta enigmática obra de arte. Así, en dos trabajos anteriores que demuestran que en cuevas se realizaban rituales ígneos de renovación de periodo (Sheseña, 2003a; 2005), hemos argumentado, en base a diversas fuentes, entre ellas evidencias glíficas e iconográficas procedentes de diversos sitios, que la imagen de la pintura 2 en cuestión es en realidad la ilustración de uno de esos rituales de fuego nuevo (antorcha) y de renovación de periodo. Mostramos, inclusive, con base también en diversas fuentes, que la pintura de Joloniel muestra el momento de dichos ceremoniales de renovación

las tres líneas curvas localizadas en la mejilla de la figura completa de Joloniel, éste recuerda los rostros del dios G1 encontrados en incensarios del Clásico Temprano (figs. 26 y 27). Recuérdese que las máscaras de esta divinidad eran usadas en rituales por los gobernantes mayas de dicho periodo precisamente (Schele and Freidel, 1990:413). Es posible que en Joloniel estemos ante un caso parecido. Véase también nota 6.

[3] El texto glífico del hacha de Dumbarton Oaks es fechado por nosotros para varios siglos más tarde de los tradicionalmente asignados por otros autores. Al respecto consultar Sheseña, 2003b y 2004.

en el cual el sacerdote principal otorga el fuego nuevo al gobernante como investidura de poder. Tal procedimiento para los mayas habría estado fundamentado en la mitología, en concreto en el pasaje del Popol-Vuh donde el dios Tohil cede a los quichés el fuego proporcionándoles de esta manera la superioridad política sobre los pueblos vecinos antes de salida del sol. Es esta pintura, entonces, la representación de un evento político en el marco de las fiestas de renovación de periodo en cuevas. Dada la datación arriba indicada de esta obra de arte (periodo Protoclásico Tardío), la pintura contendría la representación maya más antigua de una fiesta de renovación de periodo (Sheseña, 2003a:151-157; 2005).

El problema del significado de la pintura en cuestión quedaría de esta manera en principio resuelto de no ser por tres detalles: ¿Cuál periodo se estaba renovando? ¿Cuándo exactamente ocurrió esto? ¿Por qué la enigmática fecha "9 Ajaw" si no se trataba de un fin de *k'atun*? La solución a estos cuestionamientos significaría resolver los problemas centrales de la pintura pues profundizaríamos en los detalles del significado de la obra y lograríamos precisar con entera exactitud su antigüedad. En los siguientes párrafos mostraremos cómo nuestros últimos descubrimientos, al tiempo que confirman nuestras propuestas anteriores, vienen a dar luz sobre los problemas planteados.

Será otra de las pinturas conservada en esta cueva el elemento que nos auxilie en la solución del problema. Así, el texto jeroglífico catalogado por K. Bassie como grupo 5 de esta cueva contiene una referencia clara a un fin de periodo, en concreto a un fin de *b'aktun*. El *b'aktun* que estaba llegando a su fin resultaba ser el número 8 que dejaba a su vez asentado al 9. Este acontecimiento ocurrió, de acuerdo con los glifos de esta pintura, en la fecha 9.0.0.0.0 8 Ajaw 13 Kej, es decir, 11 de diciembre del año 435 d.C. El texto indica asimismo que el fin de dicho *b'aktun* tuvo lugar en la propia cueva de Joloniel (Sheseña, 2002), lo cual resulta sumamente interesante y sugerente. Que los periodos de tiempo, tanto *b'aktunes* como *k'atunes*, podían terminar o iniciar en determinados lugares geográficos lo atestiguan varios monumentos. En un pasaje del texto del Templo de la Cruz de Palenque, por ejemplo, se dice que el *b'aktun* 9 inició en la localidad llamada *Toktan*. La temprana estela 39 de Tikal también narra cómo terminó determinado *k'atun* en esta la poderosa ciudad de Mutul. Y en un enigmático sitio llamado *Chi Wits* habría terminado un *k'atun* 6 de acuerdo al texto de la estela 1 de Copán (Grube, 2004:37). Pero es el códice Pérez la fuente que contiene la evidencia más contundente de todo lo anterior. Así, acerca de determinado *k'atun*, el códice indica (Barrera Vásquez y Silvia Rendón, 1989:65):

El 13 Ahau cae con su carga en Emal, La-Bajada, (...)[4]

Alfredo Barrera Vásquez nos explica que, efectivamente, cada unidad de tiempo, en su caso cada *k'atun*, tenía un lugar geográfico concreto que venía a ser el lugar donde "caía" o donde se "asentaba" para reinar cuando sustituía al anterior (*ibidem.*:120). La localidad *Emal*, por ejemplo, es el lugar actualmente conocido como Izamal (Solís Alcalá, 1949:370-371).

Eran diversos los sitios geográficos donde podían caer o asentarse los *k'atunes*. Uno de esos sitios eran precisamente las cuevas. Sobre ello atestigua el mismo códice Pérez (Barrera Vásquez y Silvia Rendón, *op. cit.*: 65):

El 13 Ahau cae con su carga en Emal, La-Bajada, Holtun Zuyua, Cavernas-de-Zuyua, (...)

Con base en esto podemos corroborar la información que da el texto glífico del grupo 5 y afirmar sin temor a equivocarnos que la cueva de Joloniel fue el lugar preciso donde en diciembre de 435 d.C. "cayó con su carga" el *bak'tun* 8 y donde se asentó el 9.

[4] En ésta y en la siguiente cita textual al Chilam Balam se respetó la ortografía usada por los autores.

Pero lo más interesante deviene cuando se continúa por esta línea de reflexión. Barrera Vásquez indica también que la idea acerca de lugares geográficos concretos para los fines o asientos de *k'atunes* resultaba de la remembranza de algún acontecimiento histórico determinante ocurrido en ese preciso lugar durante un *k'atun* previo de igual denominación "Ajaw" (*ibidem.*:120). Aunque los *b'aktunes* se repiten solamente una vez cada 400 años, el momento de su fin coincide también con la terminación de un *k'atun* con determinada denominación "Ajaw", por lo que el comportamiento de estos periodos de 400 años debe ser semejante al de las veintenas de años. Pero, dado que es poco posible que los mayas llevaran un registro de hechos históricos vinculados con cada una de las denominaciones "Ajaw" de *b'aktunes* (al contrario de lo que hacían con los *k'atunes*) debido a la larga duración de éstos periodos, resulta más probable, en el caso de los *b'aktunes*, que los lugares geográficos para los asientos de estos grandes periodos hayan sido definidos con base únicamente en el recuerdo de algún suceso histórico importante ocurrido en el pasado en un preciso lugar, sin importar la denominación "Ajaw". Los *b'aktunes* de esta manera caerían y se asentarían periódicamente en un mismo sitio. Creemos que precisamente esta lógica fue aplicada por los antiguos mayas en el caso de Joloniel. En ese sentido, los mayas que visitaron esta cueva en diciembre del año 435 d.C. habrían estado en realidad *regresando* al lugar donde la tradición de sus antiguos antepasados les indicaba que algo de trascendencia había ocurrido. Pero, ¿cuál debió haber sido ese acontecimiento importante? Los antiguos visitantes de nuestra cueva debieron haber considerado que ese acontecimiento no era otra cosa que el propio asiento del *b'aktun* anterior 400 años antes (descubrir, en el caso de la cueva que nos ocupa, qué suceso histórico real ocurrido en el pasado remoto dio a su vez lugar a la idea de que precisamente en la cueva de Joloniel se asentaban los *b'aktunes* es una tarea prácticamente imposible de realizar en el estado actual de nuestros conocimientos pues debió ser un hecho lo suficientemente alejado en el tiempo para ser determinado). De todo lo anterior deriva que los mayas habrían entendido entonces que el *b'aktun* 9 se asentaba en Joloniel porque el anterior, el octavo, así lo había hecho en su momento. Esto nos lleva a afirmar que 400 años antes del año 435 d.C. en Joloniel habría caído con su carga el *b'aktun* 7 asentándose el *b'aktun* 8.

El descubrimiento anterior inmediatamente nos lleva a la pregunta: ¿cuándo exactamente se entrelazaron en Joloniel los *b'aktunes* 7 y 8? El cálculo calendárico arroja que dicho acontecimiento habría tenido lugar en la fecha

8.0.0.0.0 **9 Ajaw** 3 Sip.

Esta fecha es precisamente la que se inscribió en la pintura 2 del grupo 2 de Joloniel. La fecha 8.0.0.0.0 9 Ajaw [3 Sip] corresponde al día 7 de septiembre del **año 41** de nuestra era, antigüedad coherente con el estilo temprano del grupo de pinturas en cuestión. Este dato viene a confirmar la antigüedad por nosotros estimada en artículos anteriores para este grupo de pinturas pues en esos trabajos mencionábamos la posibilidad de que estas obras hubiesen sido elaboradas *alrededor* del año 37 d.C., en el periodo Protoclásico Tardío (Sheseña, 2003b; 2004). De tal forma que podemos concluir esta sección de nuestro trabajo con la siguiente afirmación:

El *b'aktun* cayó con su carga en Joloniel.

La conclusión anterior resuelve dos de los tres problemas planteados al inicio. Primero, detalla que el periodo que se estaba renovando en esta cueva a través del encendido de fuego nuevo era un *b'aktun*. Y segundo, determina con exactitud la fecha en que ocurrió tal evento: el año 41 d.C.

Cabe indicar, sin embargo, que la presencia, en nuestra pintura, de la fecha "9 Ajaw" también origina cierta contradicción con nuestra idea arriba expuesta, dado que un día Ajaw siempre cae en un fin de periodo, nunca al inicio o al momento de la renovación. Sin embargo, dado que la pintura tampoco ilustra celebraciones de fin de periodos (*k'atun*, por ejemplo) creemos entonces que la existencia de tal fecha en esta pintura pueda deberse en realidad a la yuxtaposición, en una sola pintura, de *dos* bloques informativos distintos pero entrelazados (Sheseña, 2003a; 2005). Estos bloques distintos han sido destacados de diferente color en nuestro dibujo de la figura 3.

Así, actualmente entendemos que la fecha "9 Ajaw", correspondiente al primer bloque informativo, se refiere al día final del periodo que cae, momento durante el cual los participantes rituales se pintan el cuerpo y la cara de color negro en señal de penitencia (8.0.0.0.0 9 Ajaw), mientras que las dos figuras, que son los elementos del segundo bloque informativo, ilustrarían el proceso siguiente inmediato al fin del periodo, es decir, el momento en el que los participantes, tal vez conservando el color negro en su cara y cuerpos,[5] llevan a cabo la ceremonia de renovación de periodo y de entrega de insignias políticas al siguiente día, el primer día del nuevo *b'aktun*. Si esto es así, entonces a los personajes en realidad debería corresponder otra fecha. Esta con seguridad sería la del día siguiente: 8.0.0.0.1 10 Imix 4 Sip (8 de septiembre del año 41 d.C.). Al mismo tiempo, el primer bloque ubicaría en una fecha concreta del tiempo real la *recreación* de un hecho anterior (la entrega del fuego al hombre por parte de Tohil) ocurrido en el tiempo mítico ilustrado en el segundo bloque materializando de manera ingeniosa la creencia de la unión de ambos tiempos durante el tiempo sagrado de los ritos de renovación. Para una mejor visualización de esta yuxtaposición de bloques informativos hemos elaborado un esquema que puede observarse en la figura 4. Creemos, por último, que la yuxtaposición no es propia únicamente de Joloniel; es, al parecer, la "técnica de narración" que está presente en varios de los monumentos mayas. Con estas conclusiones quedaría resuelto el tercer y último problema expuesto al inicio del presente trabajo acerca de la enigmática presencia de la fecha "9 Ajaw" en la pintura en cuestión.

Pero, ¿en verdad celebraban los antiguos mayas fines y asentamientos de *b'aktunes*? ¿En verdad celebraban los antiguos mayas ceremonias ígneas de renovación de *b'aktunes*? Una respuesta afirmativa la da de nuevo uno de los textos Chilam Balam, esta vez el de Chumayel. Munro Edmonson indica que el capítulo 29 de dicho texto (en la traducción de este autor) contiene precisamente la descripción del festejo del *b'aktun* número 12 en Yucatán en el año 1618 (Edmonson, 1985:261). El mismo autor incluso detalla, con base en dicho capítulo, las diferentes etapas que pudo haber tenido dicha celebración. Una de ellas es una ceremonia de fuego (*ibidem*.:262). Lo anterior entonces nos confirma dos puntos. Primero, que los mayas, efectivamente, celebraban la renovación de *b'aktunes*. Y segundo, que dicha renovación incluía el ritual del fuego nuevo, tal como lo habíamos propuesto en trabajos anteriores (Sheseña, 2003a, 2005). La fiesta descrita por Edmonson deberá entenderse como una celebración ígnea de renovación de periodo, en este caso de *b'aktun*. Es de gran importancia señalar aquí que otra de las etapas que incluyó la celebración del *b'aktun* número 12 fue, de acuerdo a M. Edmonson, la renovación de los cargos de gobierno (Edmonson, *op. cit.*:262). Esto claramente confirma lo expresado por nosotros en otras ocasiones acerca de que las ceremonias de confirmación política eran hechas coincidir con las fiestas de renovación de periodo (Sheseña, 2003a, 2005).

Todo lo anterior nos permite afirmar con seguridad que el motivo del encendido del fuego nuevo en Joloniel en el año 41 d.C. efectivamente fue la renovación de un *b'aktun*, su correspondiente

[5] La posibilidad de que los participantes utilizaran el color negro fuera del periodo de penitencia es señalada por la decoración que presentan algunas divinidades mesoamericanas relacionadas con cuevas, entre ellas las aztecas. Tal es el caso del personaje negro llamado Totec, ser que habitaba la cueva de Cincalco, de acuerdo con la narración de Diego Durán (1995:564). Es muy probable que el gobernante representado en Joloniel esté utilizando el color negro para mostrarse como la encarnación de determinada divinidad. Véase también nota 3.

celebración y la subsiguiente entrega del fuego nuevo (antorcha) al gobernante en calidad de símbolo de poder político (Sheseña, 2003a, 2005). Y todo esto encontraría reflejo en la pintura motivo del presente trabajo.

Karen Bassie (2002) subraya la importancia que tiene en los actuales rituales indígenas la pequeña cámara subterránea que se encuentra a los pies del grupo de pinturas 2 bajo el piso del pasillo central de la cueva y considera que en la antigüedad debieron tener lugar ahí mismo diversos ritos de fin de periodo, entre ellos adivinatorios (para conocer lo destinado para el nuevo periodo). Nosotros por nuestra parte podríamos añadir la posibilidad de que en esa cámara, después de los ritos de adivinación mencionados por Bassie, se encendiera el fuego nuevo[6] por parte del sacerdote principal para después afuera, ante determinada cantidad de espectadores (el espacio de esta sección del pasillo central de la cueva permite la presencia de varios individuos) y frente a la pintura, entregar solemnemente el fuego al gobernante que estaría de pie sobre alguna pendiente (formaciones propias de las cuevas) o sobre la especie de terraza localizada a un lado de las pinturas (es decir, a un nivel superior), tal como lo muestra la escena pintada (Sheseña, 2003a).

No está de más subrayar cómo, según las pinturas de esta cueva, fueron en realidad dos las veces que en esta cueva aconteció el entrelazado de *b'aktunes*. Y éstas fueron consecutivas:

8.0.0.0.0 9 ajaw [3 sip] (7 de septiembre del 41 d.C.) - (pintura 2 del grupo de pinturas 2)
9.0.0.0.0 8 ajaw 13 kej (11 de diciembre del 435 d.C.) - (grupo de pinturas 5)

Aunque el grupo de pinturas 5 sólo registra el cambio de *b'aktun* sin proporcionar detalles, podemos suponer que, así como en el año 41 d.C., también en el 435 d.C. la caída del *b'aktun* 8 y la entrada del noveno estuvieron de la misma manera acompañadas de la correspondiente ceremonia o celebración de renovación de periodo. Y esto significa suponer a su vez que en esa misma ocasión en esta cueva se encendió el fuego nuevo para asegurar la continuidad de dichos periodos de tiempo. En este sentido, no sería incorrecto considerar a la pintura 2 en cuestión como una especie de obra didáctica para las siguientes generaciones de sacerdotes. 400 años después de ser elaborada, la pintura mostraría a los siguientes visitantes de Joloniel que en este sitio debía renovarse el *b'aktun* y cómo exactamente debía hacerse esto.

Es de destacar cómo la pintura 2 del grupo 2 de Joloniel es el único y más antiguo registro de *fiestas de renovación ígnea* de *b'aktun* en las fuentes mayas, pues, son muy pocos los registros de enlaces de *b'aktunes* que incluyen detalles sobre las fiestas de renovación. No hay otro monumento que registre al *b'aktun* 8 y su festejo. Respecto al noveno, en Palenque, por ejemplo, se registra la entrada de éste pero sin dar demasiados detalles ceremoniales. Debido al abandono de las ciudades al final del periodo Clásico el asentamiento del *b'aktun* 10 se registraría en pocos sitios.[7] No se detallan los festejos de fuego nuevo. Esta falta de registros se prolongaría hasta el citado festejo del *b'aktun* 12 en el año 1618 en Yucatán pues tampoco sabemos nada para el caso del *b'aktun* número 11. La pintura de Joloniel es, de esta manera, una joya dentro de las obras calendáricas realizadas por los antiguos mayas.

## La pintura 3

La pintura 3 (fig. 5) muestra la cabeza de un ser mitológico que incluye entre sus rasgos centrales puntos, bucles y elementos en forma de U al tiempo que presenta en la parte superior una abertura

[6] Es en esta cámara donde los actuales ch'oles precisamente encienden velas antes de ingresar a la profundidad de la cueva.
[7] En la región de Tila, cerca de Joloniel, se encontró un monumento que registra precisamente la entrada del *b'aktun 10*.

escalonada que conforma medio cuatrifolio. Coronan a este último cuatro puntos dispuestos horizontalmente. A la derecha de esta cabeza encontramos lo que evidentemente es el numeral 9: verticalmente colocados cuatro puntos seguidos de una barra en la misma posición. A la izquierda, restos de elementos adicionales borrados por el transcurso del tiempo.

El problema del significado de esta pintura fue abordado por vez primera por la historiadora del arte Andrea Stone. La especialista en varias publicaciones logró demostrar que la imagen en cuestión, por sus rasgos, no es más que la reproducción en Joloniel de aquellos altares, como los encontrados en Caracol y Tikal, que representan al monstruo mitológico *Kawak* que simboliza la tierra y sus cuevas (Stone, 1987; 1989; 1995). Esta interpretación es retomada tiempo después por Karen Bassie. Esta última sostiene que, en general, la imagen del monstruo *Kawak* funcionaba como representación de las montañas sagradas y sus cuevas, planteamiento que se confirma con el hecho de que los elementos característicos indicados del monstruo (en especial la abertura en la parte superior de la cabeza) están contenidos en el signo glífico para la palabra maya *wits* - "montaña". Observando el contexto en el que aparece la montaña *Kawak* en las diversas escenas del arte maya (debajo de personajes o enmarcándolos), Bassie reconoce que dicho monstruo actúa como indicador del lugar geográfico donde en concreto se lleva a cabo la acción de los personajes representados en tal o cual escena. En este sentido, el monstruo, en palabras de Bassie, en realidad expresaría un topónimo, el nombre de una localidad (montaña y cueva) específica. La pintura de Joloniel para Bassie contendría, de esta forma, no sólo la imagen del monstruo en cuestión, tal como lo indicó Stone, sino también la indicación a un sitio topográfico concreto. El hecho de que la imagen del *Kawak* de Joloniel se encuentre bajo los dos personajes de la pintura 2 significa para Bassie que la acción ejecutada por esas figuras está ocurriendo precisamente en la cueva de una montaña. Siguiendo a Stone, quien indica que las actividades desarrolladas por los dos personajes debieron tener lugar en la propia cueva de Joloniel, Bassie concluye que el topónimo expresado en la imagen del monstruo *Kawak* de la pintura en cuestión expresa en realidad el antiguo nombre de esta cueva. Y esto vendría a ser confirmado por la presencia del numeral 9 que acompaña al *Kawak* de Joloniel. Dicho número, en composición con otros elementos, conforma el glifo que precisamente transmite específico topónimo presente en varios monumentos mayas: el glifo del sitio "nueve huellas", llamado así por Bassie. Los componentes glíficos de dicho topónimo se encuentran contenidos en el *Kawak* de Joloniel, lo que significaría entonces para Bassie que "nueve huellas" era precisamente el nombre de nuestra cueva. Siendo ese difundido topónimo, como todo parece indicar, la referencia a un sitio mítico, su utilización en Joloniel, significaría que esta cueva reproducía en su totalidad esa mítica localidad (Bassie, 2002).

Pero, ¿cuál es ese mítico lugar cuyo glifo, en composición con el monstruo *Kawak*, fue utilizado para nombrar a la cueva de Joloniel?

Fuera de esta caverna, el glifo en cuestión aparece en varios monumentos del área maya. Éstos son: el Tablero del Sol de Palenque, la Estela D de Copan, la Estela 4 de Yaxha, la Estela 2 de Tikal, la Escultura A" de la estructura 11 de Copan, el Cuenco de Dumbarton Oaks, el Tablero de la Cruz de Palenque, la Estela 40 de Piedras Negras, el Altar T' de Copan y un fragmento de obsidiana grabada, procedente de Tikal (Kubler, 1977) (fig. 6). Además, el Tablero del Templo Margarita de Copán (fig. 7) y un plato cerámico de procedencia desconocida (fig. 8). La variante de Joloniel sería la más antigua de todas ésas pues, de acuerdo a un análisis nuestro, la imagen del monstruo *Kawak* de esta cueva que la contiene corresponde, por su estilo, al periodo Protoclásico Tardío (Sheseña, 2003a; 2003b; 2004).

En general, este enigmático glifo esta constituido de tres componentes: 1) un elemento central que presenta en su parte superior una abertura que en ocasiones puede tener forma escalonada conformando medio cuatrifolio, mientras que en otras, la forma de una letra U; 2) sobre este elemento central, exactamente sobre la abertura, un par de huellas humanas que a veces aparecen tan estilizadas (en

forma de simplemente puntos) que es difícil reconocerlas como tales (como es el caso de las huellas de Joloniel); y 3) la cifra 9 en cualquiera de los flancos del elemento central. En algunos monumentos el glifo aparece conteniendo como cuarto componente la cabeza descarnada de un reptil sosteniendo al elemento central. El contexto iconográfico en el que, en los distintos casos, aparece este glifo indica que el lugar al que se refiere no es un sitio geográfico real sino un lugar fantástico o mítico. Lo anterior le otorga a este topónimo una naturaleza bastante enigmática, difícil de develar. Los descubrimientos de los últimos años en el área de la iconografía y epigrafía, sin embargo, proporcionan suficientes elementos para desentrañar el misterio de localidades sagradas como la que nos ocupa, tarea que abordaremos en las siguientes líneas.

Consideramos que el glifo en cuestión hace clara referencia al mundo de los muertos o inframundo, al que se ingresa a través de una cueva. Así lo deja ver la totalidad de los signos en su conjunto, como a continuación lo veremos.

Empecemos por el par de huellas. Cada una de éstas expresa el signo maya **B'E**.[8] Uno de los significados del morfema *be* en el yucateco colonial es "camino". De ahí deriva la palabra *beil* que a su vez significa precisamente "huella", aunque también "camino". Sin embargo, otro de los significados del término *be* es "desfiladero". Con la palabra *bekan*, por ejemplo, se designa a las cavidades, fosos y barrancas (Barrera Vásquez, 1995:46,47). Este último significado vendrá a ser secundado por el siguiente componente del glifo.

Como lo indicamos, inmediatamente debajo del par de huellas se ubica una abertura que en algunos casos presenta una silueta escalonada por ambos lados que conforma de esta manera medio cuatrifolio, elemento que comúnmente simboliza precisamente a las cuevas en el arte maya. Tal abertura reproduce además el perfil común de cualquier juego de pelota (fig. 9). En los textos jeroglíficos el juego de pelota se asocia con el glifo **JOM**. La palabra *hom* significa en el quiché del Popol-Vuh "juego de pelota" precisamente (Edmonson, 1965:41), mientras que en el yucateco "abismo", "precipicio" y "caverna" (Barrera Vásquez, *op. cit.*:228). El espacio del juego de pelota era considerado una especie de abismo o caverna. El cuatrifolio viene entonces claramente a confirmar las acepciones "barranca" y "foso" del signo **B'E** de la huella.

La naturaleza del sitio que identificaba el topónimo en cuestión deberá corresponder entonces a la de una caverna. Que nuestro topónimo se refiere a una cueva lo confirman una vez más las huellas **B'E** que lo componen. En la mayoría de los casos estas huellas aparecen sombreadas de la misma manera como se decora el signo **EK'** – "negro". Esto no sería fortuito ya que la expresión maya *ek' be* significa "camino estrecho" (*ibidem*:150). Los pasadizos estrechos son característicos de las cuevas precisamente.

La abertura escalonada da una pista más en el desciframiento de este topónimo. Como podrá notarse, la constitución escalonada simétrica de esta abertura es tal que si la dividimos en dos obtendríamos dos escaleras de perfil. Cada una de éstas vendría a expresar el signo maya **EB'**. El morfema *eb* significa en el yucateco colonial "escalera". Pero lo más interesante es que con este término se construyen expresiones que designan a cualquier "*cosa semejante o que parece a escalera*", incluyendo en esta categoría a los huesos. *Ebel-eb u bakel u tsem* significa "flaco que le parecen los huesos" (*ibidem.*:148). A esto se debería, a propósito, que el signo del día Eb se represente con la imagen precisamente de un cráneo (fig. 10). Si el abismo o cueva del juego de pelota, como se sabe, está relacionado con la muerte, entonces unas escaleras "esqueléticas" vendrían a ser coherentes con aquél espacio donde están los muertos. En quiché moderno la palabra *hom* tiene también el significado de "sepultura" precisamente (Schele, Freidel y Parker, 1999:349).

[8] En el presente artículo se utiliza la ortografía usada por la epigrafía moderna para designar los signos jeroglíficos mayas, mientras que para el caso de las palabras se respeta la ortografía manejada en los distintos diccionarios.

Es evidente que el conjunto de elementos glíficos que componen este topónimo apunta hacia el concepto del inframundo o país de los muertos. El número 9 que complementa el glifo no deja lugar a dudas. Es ampliamente conocida la relación de este número con el inframundo. Se consideraba que dicho lugar estaba constituido por 9 niveles, uno de los cuales (el quinto) venía a ser la morada de los muertos precisamente. Los "9 abismos" o las "9 cuevas" de nuestro enigmático topónimo corresponderían exactamente a los nueve niveles de la casa de los muertos.[9] Sumamente interesante en este sentido es la ubicación del mundo de los difuntos en el quinto piso. Ello se debía, según la visión de los mayas, a que éste era el nivel más profundo de un agujero dispuesto en escalones (Thompson, 1997:363-364), lo cual precisamente coincide con la imagen de la abertura escalonada simétrica contenida en el glifo en cuestión. El topónimo "9 abismos", "9 cuevas" era, entonces, una de las denominaciones del país de los muertos. La más conocida era, como se sabe, Xibalbá (*ibidem.*). *Xibil* en yucateco significa "desaparecerse como fantasma" precisamente (Barrera Vásquez, *op. cit.*: 941).

Uno de los monumentos que contiene este glifo confirma la naturaleza de "9 abismos" descubierta por nosotros. Se trata de la estela 40 de Piedras Negras. En ésta se muestra en una caverna bajo tierra a un gobernante al parecer muerto. Arriba, sobre la tierra, un descendiente vivo deja caer a la cueva esferas de copal a través de un conducto. Lo más interesante es que el gobernante muerto de la cueva se encuentra a su vez precisamente sobre el topónimo "Los nueve abismos" en señal de que ése es el sitio donde mora, es decir, precisamente el inframundo o Xibalbá.

Este topónimo debe ser entendido, sin embargo, en su sentido completo. Dado que los antiguos mayas consideraban a la muerte como un tránsito hacia la prolongación de la vida, el inframundo llamado "Las 9 cuevas" vendría a estar asociado en realidad también con la idea de la resurrección. Al respecto resulta interesante observar cómo en los Anales de los Cakchiqueles se menciona a Xibalbá como un sitio dotado de riqueza y hermosura donde tuvo su cuna la obsidiana en el tiempo cuando se creó al hombre de maíz (Recinos, 1950), visión que contrasta con la idea errónea generalizada entre los especialistas de que este mundo estaba asociado con la maldad.[10] La fuente citada nos indica claramente que Xibalbá era, en realidad, también un sitio de creación o nacimiento. No es gratuito por ello, que Karen Bassie haya visto correctamente en el monstruo *Kawak*, que nos incumbe, una representación del lugar donde, de acuerdo con la mitología, fue hallado el maíz que dio origen a los humanos (Bassie, 2002). No es gratuito que también los ancestros de Pakal representados a los costados del sarcófago se encuentren en calidad de diversas plantas, emergiendo de la abertura escalonada de Xibalbá ilustrando de esta manera su resurrección (fig. 11). Esto último a su vez nos lleva a reconocer entonces a Xibalbá como la residencia de los ancestros (Sheseña, 2003a). Así, "Los 9 abismos" eran el lugar en donde habitaban los ancestros y a donde se dirigían los muertos para su posterior resurrección.

En la mayoría de los casos el glifo de los 9 abismos aparece sostenido por la cabeza esquelética de un reptil. Consideramos que este elemento funciona aquí como un indicador de localidad. Semejantes cabezas actúan de esta manera en varios casos del arte maya, remontándose tal práctica a los tiempos remotos de Izapa. Sólo obsérvese la semejanza entre las cabezas (del glifo en cuestión) provenientes de las estelas 88 de Calakmul y 2 de Tikal por un lado, y las cabezas zoomorfas sencillas de las estelas 23 y 67 de Izapa, por el otro, para coincidir con nosotros. Las cabezas citadas de Izapa sirven, de acuerdo con Stuart y Houston (1994:60-68), para ubicar espacialmente la acción de los personajes

[9] Cada uno de los pisos del inframundo era gobernado por una divinidad (Bolontiku), cuya expresión glífica se encuentra en la lista de los nueve dioses calendáricos de la noche (Thompson, 1997:340-342).¿Será el signo punteado que contienen algunos glifos de los señores de la noche en realidad el elemento "huella"? De ser así, esos glifos vendrían a ser la referencia a determinado "abismo" o "nivel" del inframundo. El glifo del quinto señor, por ejemplo, sería en realidad el topónimo "quinto abismo". La exploración de esta propuesta podría dar interesantes resultados.

[10] Una revisión de esta percepción equivocada está contenida en un trabajo de James Brady recientemente publicado (2003).

representados en las estelas, es decir, son símbolos de localidades. La cabeza de nuestro glifo de los 9 abismos debe entonces estar funcionando de semejante manera. Es propuesta nuestra que dicha cabeza hace alusión a la superficie terrestre. Y el caso de la pintura de Joloniel así lo confirma, pues el glifo "9 abismos" de esta cueva aparece acompañado por el monstruo *Kawak* indicando de esta manera que el elemento "barranca" o "abismo" se ubica precisamente en la tierra, en concreto en una montaña (*wits*). La sustitución, en el caso del glifo de Joloniel, de la cabeza de reptil por la montaña *wits* nos hace suponer que efectivamente la cabeza de reptil de la mayoría de los casos del glifo en cuestión está funcionando como indicador de localidad para este topónimo. Y ese sitio sería la tierra y sus montañas. De ser así, ya tendríamos ante nosotros la ubicación concreta de ese mítico lugar de los mayas relacionado con la muerte, los ancestros y la resurrección.

Resta destacar un último elemento (del glifo) que aunque no es frecuente, no por ello es menos importante. La imágenes de nuestro glifo contenidas en la estela D de Copán y en un fragmento de obsidiana de Tikal muestran la presencia, en la parte superior del topónimo, justo arriba de las huellas, el signo **NAL**, elemento que sirve precisamente como indicador de localidad y que puede ser leído, en composición con topónimos, como "el lugar de..." de acuerdo con Stuart y Houston (*ibidem*.:60). Esto vendría a confirmar una vez más la naturaleza "geográfica" del significado de este glifo.

Tenemos entonces que el enigmático topónimo motivo de estas líneas, llamado anteriormente "nueve huellas" debe leerse en realidad como "El lugar de los 9 abismos", "El lugar de los 9 barrancos" o "El lugar de las 9 cuevas", mítico sitio que correspondería al inframundo maya, al país de los muertos, los ancestros y la resurrección.

Retornando al caso de la pintura de Joloniel, vemos que efectivamente ésta servía para ubicar espacialmente en Xibalbá la acción de los dos personajes de la pintura 2. Recuérdese que, de acuerdo con el Popol-Vuh, fue una entidad procedente de Xibalbá y enviada por los creadores del hombre quien se apareció ante los primeros quichés para explicarles el uso que debían darle al fuego recién brindado por Tohil (Recinos, 1978:109). Este pasaje no deja dudas acerca del vínculo entre el fuego y Xibalba, por lo que la presencia del topónimo del inframundo en relación con el otorgamiento del fuego en el grupo de pinturas en cuestión viene a ser absolutamente coherente.

La pintura 3, por último, habría sido creada para indicar también que el inframundo podía tener, en las concepciones mayas, su contraparte en el espacio geográfico real. Y para los antiguos mayas de la región de Tumbalá, esa contraparte por lo visto se ubicaba en la cueva de Joloniel precisamente. No sería gratuito por ello que entre los actuales indígenas ch'oles de Tila, población cercana a Joloniel, se conserve hasta la fecha la creencia acerca de que la entrada al *wits che'en* —el mundo de los muertos y sitio de bienestar y riqueza en la mitología actual ch'ol— se localice precisamente en una de las cuevas de esta interesante región (Marion, 1994:101, 103, 110).

## La pintura 1

La pintura 1 (fig. 12) está compuesta de dos imágenes dispuestas verticalmente una sobre la otra. La imagen superior contiene lo que claramente es el signo *ajaw* en su variante temprana. Este signo está posado sobre otro elemento que desgraciadamente resulta imposible reconocer por su mal estado de conservación. Semejante situación encontramos en la segunda imagen. Se identifica claramente aquí como elemento central una gran voluta, de la que parte por la izquierda y hacia arriba una banda diagonal mientras que del lado derecho hacia abajo una especie de línea ondulada larga. Sobre estos tres elementos hay otro que, por las mismas razones que en el caso de la imagen anterior, resulta imposible identificar.

No existen trabajos previos acerca del significado de esta pintura. Dada su presencia en el conjunto pictórico que nos ocupa, resulta sumamente importante tratar de revelar su contenido. Ese será el objeto de las siguientes líneas.

En aquel trabajo nuestro, dedicado a la datación del grupo de pinturas mayas 2 de esta cueva (pinturas 2 y 3), propusimos que, dada su antigüedad, el grupo completo en cuestión habría sido elaborado como recreación, en el espacio natural de la cueva, del complejo escultórico estela-altar heredado de Izapa y adaptado en tierras bajas mayas[11] (fig. 13). Es sabido que los antiguos artistas usaban los rasgos físicos de las cuevas al elaborar su obras (Stone, 1995:118-125). La saliente rocosa, de acuerdo con nosotros, servía en calidad de altar, mientras que el propio muro, de estela. Bajo tal utilización de la pared de la cueva, la pintura 2 correspondería a una de las comunes escenas iconográficas de las estelas de Izapa, al tiempo que la pintura 3 estaría representando al monstruo que da forma a aquellos altares izapeños (el agujero de la saliente rocosa de Joloniel curiosamente se encuentra en el mismo lugar que en el que se ubican los orificios de los altares de Izapa[12]). Tal composición, dicho sea de paso, ubica temporalmente al grupo de pinturas para después del florecimiento de Izapa, es decir, para los primeros años del periodo Protoclásico tardío, tal como lo sugerían fuertemente los elementos estilísticos de la obra completa (Sheseña, 2003b; 2004), y tal como logramos comprobarlo en los primeros párrafos del presente texto. Utilizaremos entonces esta propuesta para el análisis de la pintura número 1 de este grupo.

La mayoría de las estelas de Izapa se caracterizan por presentar alguna escena iconográfica en su centro, al tiempo que en la parte superior un panel constituido de una doble banda horizontal y una serie de elementos más. Entre éstos últimos se encuentran un par de volutas en la banda inferior, un par de líneas diagonales en la banda superior por encima de las volutas, y un signo "U" entre las diagonales (Norman, 1976:23-28). Con base en imágenes semejantes más detalladas o naturalistas provenientes del área olmeca, en este panel de las estelas de Izapa los especialistas han reconocido la representación de las fauces abiertas de algún felino. El doble panel correspondería a la mandíbula superior de la fiera, mientras que las volutas, a los colmillos (*ibidem*). Ejemplo de esto en Izapa sería la estela número 21 (fig. 14). Jacinto Quirarte indica que la función de dichas fauces era situar espacialmente a las escenas iconográficas representadas (Quirarte, 1973:9-18). Ese espacio era, de acuerdo con Galina Yershova, el interior de la tierra, al que se ingresaba por la cueva que representaban las fauces abiertas de felino (Yershova, 1997:58,59,62,72-74,79).[13] Nosotros por nuestra parte podríamos agregar que, independientemente de que la escena iconográfica se hubiese o no desarrollado realmente en una cueva, el enmarcar las escenas mencionadas en cuevas habría servido simplemente para otorgarle sacralidad al mensaje.

Partiendo de la propuesta expuesta más arriba, es idea nuestra que la pintura de Joloniel que nos ocupa es en realidad la representación, en el grupo pictórico de nuestra cueva, de uno de esos paneles superiores que complementaban la imagen de las estelas de Izapa. Y en los siguientes párrafos trataremos de demostrarlo.

Que los mayas del periodo Protoclásico, entre ellos los creadores del grupo 2 de Joloniel, utilizaban el panel superior-mandíbula comentado, como parte de las normas estilísticas tomadas de Izapa, lo demuestran claramente dos monumentos. Se trata de los paneles de la estructura 5C de Cerros (fig. 15) y de la pintura del muro exterior de la estructura 5D-sub 10-1a de Tikal (fig. 16). Recuérdese que el periodo Protoclásico, de acuerdo a Gareth Lowe y J. A. Mason, se divide en dos

[11] De acuerdo con Gordon Willey los mayas de las tierras bajas habrían aceptado elementos culturales izapeños que en el Protoclásico sintetizarían para definir sus propios rasgos culturales (1992:437-438). Las pinturas de Joloniel en cuestión serían un claro ejemplo de tal proceso (Sheseña, 2003b;2004).

[12] Para mayor información acerca de los orificios sobre los altares de Izapa consultar Lowe, Lee y Martínez, 2000:130-131.

[13] De acuerdo con Galina Yershova el altar representaba, a su vez, el interior de la cueva ilustrada en la estela (Yershova, 1997: 58,59,62,72-74,79).

etapas: Protoclásico Temprano, que abarca del 100 a.C. al 1 d.C., y Protoclásico Tardío, que corre a su vez del año 1 d.C. al 200 d.C. (Lowe and Mason, 1965:218-223). Linda Schele y David Freidel remontan la creación de los dos monumentos mencionados para alrededor del año 50 a.C. (1990:26,103,134), es decir, para el Protoclásico Temprano. Resulta curioso notar cómo el panel en cuestión aparece incluso en el periodo Clásico Temprano, tal como se observa en el friso de la estructura 2-sub de Calakmul (fig. 17). Todo lo anterior significaría no sólo que los más antiguos mayas efectivamente utilizaban dichos elementos artísticos creados en Izapa, sino también que esta observancia estilística corresponde a una tradición que se conservaría en la zona maya desde el Protoclásico Temprano y hasta el propio Clásico Temprano. Este lapso da lugar para ubicar cronológicamente a la pintura 1 del grupo 2 de Joloniel, en un grupo creado en el Protoclásico Tardío.

La pintura de Joloniel no del todo se asemeja a los paneles de Izapa, Cerros, Tikal y Calakmul. No contiene la doble banda horizontal y presenta sólo una voluta, una diagonal y otros elementos no identificados. No parece mostrar las fauces abiertas de un jaguar. Tal discrepancia, sin embargo, tiene solución: la pintura de Joloniel muestra en realidad las fauces abiertas del monstruo pero de perfil. Confirmemos.

Claude Baudez ha mostrado recientemente cómo muchos de los rostros frontales de los distintos monstruos del arte maya están en realidad constituidos de dos perfiles, estrictamente idénticos uno frente al otro. Esto resulta de la necesidad de dividir la imagen en su eje y separar las dos mitades por alguna de las mandíbulas (conservando la otra para unir las mitades) con el objeto de albergar una escena iconográfica como contenido. En algunas ocasiones la separación incluía la desaparición del maxilar inferior, en cuyo caso la imagen quedaba formada exclusivamente por dos mandíbulas superiores de perfil idénticas pero separadas dispuestas de manera vertical a los lados de la escena iconográfica. Pero al momento de disponer estos perfiles horizontalmente, unidos uno frente a otro, se origina un rostro frontal precisamente (es este procedimiento el que da origen a la mayoría de los rostros del monstruo *Kawak* de la tierra). Los rostros frontales de algunos seres logrados por esta vía quedan ubicados, de esta manera, sobre la escena que albergan (Baudez, 2005). Así, si tomamos como ejemplo de lo anterior a la fachada sur de la estructura 20 de Chicanna (periodo Clásico Tardío) (fig. 18) tendremos que efectivamente los antiguos mayas sí utilizaban los perfiles como recurso iconográfico en sus obras.[14]

Pero, ¿realmente se acostumbraba representar perfiles de maxilar superior en las bandas superiores de "estilo Izapa" de los monumentos mayas del Protoclasico? Una respuesta afirmativa la da la imagen de uno de los paneles de la misma estructura 5C de Cerros (fig. 19). En esta obra se muestra claramente cómo, a la par de las fauces típicas de Izapa, se utiliza el nuevo recurso iconográfico de la conjunción de perfiles con el mismo objeto: representar las fauces frontales del monstruo. La banda superior de la imagen está formada por dos perfiles de monstruo horizontales confrontados pero separados por el rostro de alguna divinidad ubicada entre aquellos, la cual vendría a funcionar a su vez como una de aquellas escenas de Izapa. Si tomamos a los perfiles como mitades independientes (fig. 19) veremos que cada uno puede servir de marco para un contenido. Esto viene a reforzarse con la presencia de dos perfiles más dispuestos verticalmente a los lados de todo el panel completo, pues cada uno de esos perfiles enmarcan por sí solos una escena (la mitad de la obra completa).

Cabe aquí destacar cómo en Cerros se expresa una innovación más en los paneles superiores: la sustitución del felino por el reptil. Esto es evidente por los trazos de los perfiles, los cuales incluyen elementos de serpiente o cocodrilo. Ello es resultado lógico de la confrontación iconográfica jaguar *v.s.*

[14] En otras regiones y tiempos de Mesoamérica se observaba también el uso de los perfiles de la serpiente. Tal es el caso de las imágenes contenidas en la escultura de Tajín, las cuales en algunos casos llegan a alcanzar tal grado de estilización que resulta difícil reconocer algún reptil. Un fenómeno semejante podría tener lugar en la pintura de Joloniel en cuestión. Con fines comparativos obsérvense los casos del Tajín en Castillo Peña, 2000.

reptil que ya se observaba, a propósito, desde los propios tiempos de Izapa (Yershova, *op. cit.*:74). Lo que deja ver el panel de Cerros es entonces el triunfo que tendría entre los mayas a partir de este momento y para siempre el concepto del reptil como umbral de lo sagrado, como umbral del inframundo. Y esta innovación sería observada también en Joloniel.

Con sustento en todo lo anterior creemos que nuestra pintura representa uno de esos paneles-mandíbulas superiores de Cerros formados por perfiles serpentinos. Sólo obsérvese la similitud entre la voluta de alguno de los perfiles de Cerros y la de la pintura de Joloniel. Pero la principal evidencia la obtenemos si duplicamos "el perfil" de Joloniel reflejándolo y contraponiendo las dos imágenes resultantes (fig. 20). Lo que obtenemos es precisamente la mandíbula frontal de un monstruo en el más puro estilo de Izapa, Cerros, Tikal y Calakmul. Con el fin de una mejor apreciación de lo anterior hemos elaborado un esquema comparativo que contiene las mandíbulas frontales de los sitios mencionados más el maxilar obtenido en Joloniel (fig. 21). La observación detenida de este esquema descubre claramente las semejanzas entre Joloniel y los demás monumentos en cuanto a las formas, elementos y tamaño. Uno de los elementos evidentes, además de la voluta, son las bandas diagonales: en Joloniel aparecen a los lados de las volutas tal como ocurre en Calakmul (a diferencia de Izapa, Cerros y Tikal en donde las diagonales se encuentran sobre las volutas, lo cual podría ser expresión de una innovación más en tierras mayas del Protoclásico Tardío). Incluso una de las dos bandas horizontales superpuestas presentes en los monumentos de Izapa, Cerros, Tikal y Calakmul se observa también en Joloniel gracias a la presencia, en el espacio donde se realizó la pintura, de una irregularidad del muro que origina una línea perfecta horizontal entre la pintura 1 y la 2 del grupo, línea que conforma la banda horizontal inferior en la variante típica "izapeña" de la mandíbula. La elección del espacio donde plasmar la pintura en cuestión fue, entonces, altamente exitosa. Nuestro esquema de esta forma no sólo muestra la similitud entre Joloniel y los demás monumentos, sino también confirma que la pintura de nuestra cueva es efectivamente una mitad, un perfil. Al parecer, la falta de superficie regular en esta elevada sección del muro habría obligado al creador de este grupo de pinturas a recurrir al recurso iconográfico de las mitades simétricas.

Todo indica que la pintura de Joloniel en cuestión efectivamente contiene la representación de medio panel superior "izapeño" a través del perfil de la mandíbula superior de un monstruo. Este monstruo sería ya no un jaguar, sino una serpiente. Dado el conjunto de rasgos presente en esta imagen, la pintura de Joloniel, una obra perteneciente al Protoclásico Tardío, vendría a ser, de esta forma, un verdadero puente cronológico entre el estilo Protoclásico Temprano de Cerros y Tikal y el estilo Clásico Temprano del panel de Calakmul (fig. 21).

La pintura de Joloniel presenta otros rasgos que por su grado de conservación son difíciles de reconocer. Nos referimos principalmente al elemento presente inmediatamente arriba de la voluta. Sin embargo, a la luz de nuestra interpretación, ese elemento puede encontrar par en los diversos monumentos fuera de Joloniel. Es posible que el componente perdido del panel de Joloniel sea algo parecido al motivo que encontramos inmediatamente arriba de la voluta de uno de los perfiles del panel citado de Cerros (fig. 22).

Otro de los elementos enigmáticos en Joloniel lo es la especie de línea ondulada larga que parte de la voluta por la derecha hacia abajo. Creemos que su presencia se puede explicar si recordamos que el monstruo revelado en los paneles mayas en una serpiente. Estos animales son representados en la arte maya con un elemento ondulado precisamente frente a la voluta que les sirve de colmillo. El perfil de la serpiente del lado oeste de la estela D de Copán es muestra de ello (fig. 22). La línea ondulada de la pintura de Joloniel es absolutamente semejante por lo que podemos entonces afirmar que está cumpliendo la misma función que en su símil de Copán: detallar el perfil de una serpiente.

No hay que olvidar, por último, la segunda imagen de nuestra pintura: el signo *ajaw* localizado sobre el perfil de la mandíbula de serpiente. Al respecto, resulta productivo observar la figura grabada

sobre un vaso *tsakol* de procedencia desconocida (fig. 23). Se trata de un perfil completo de un reptil sobre el cual descansa precisamente un signo *ajaw* de estilo temprano. Sin detenernos en el significado de tal combinación, diremos sólo que la imagen del vaso claramente muestra cómo las normas iconográficas mayas más tempranas permitían complementar las representaciones de serpientes con diversos elementos, entre los cuales se encontraba el elemento *ajaw*. Y la pintura de Joloniel vendría no sólo a dar un ejemplo más de tales composiciones, sino a proporcionarnos una de las muestras más antiguas de tal opción iconográfica.

## El conjunto
## (a manera de conclusión)

El análisis de las pinturas contenidas en el grupo 2 de Joloniel indica que éstas constituían un conjunto compacto absolutamente coherente. La especial disposición de las tres obras deriva de la particular función otorgada a ellas por sus creadores: representar en la cueva un complejo estela-altar de acuerdo con aquellas normas estilísticas heredadas de Izapa y adaptadas en tierras bajas mayas (Sheseña, 2003b; 2004), como puede observarse claramente en el esquema comparativo que adjuntamos (fig. 24). Así, de la misma forma como en aquella antigua ciudad los monumentos mostraban específicos acontecimientos ocurridos en una mítica cueva (las fauces abiertas de algún monstruo), el grupo de pinturas de Joloniel cumplía con el mismo objeto, con la salvedad de que en su caso concreto ubicaba a dichos eventos en una caverna real que encarnaba al mundo de los muertos y los ancestros. El acontecimiento ilustrado en este conjunto de pinturas sería un ritual de fuego nuevo, en particular aquella etapa de éste durante la cual el gobernante recibe por parte del sacerdote el elemento ígneo en forma de antorcha como insignia de poder político para el nuevo periodo. El mensaje debía llegar a una importante cantidad de individuos por lo que se procedió a elaborar las pinturas en un espacio amplio de la cueva, accesible y bien iluminado (Sheseña, 2003a). Sin embargo, el conjunto no da detalles acerca de qué señor en concreto es el que recibe el poder. Esto se debe, a nuestro parecer, a que las pinturas desde el principio fueron concebidas como una obra didáctica. Gareth Lowe considera que las estelas de Izapa no tenían como objeto exaltar a individuos venerables sino narrar ideas; se dejaba a un lado, aparentemente, el reconocimiento personal para dar más importancia al mensaje político o social (Lowe, Lee y Martínez, 2000:329,375). Dado el parentesco con los monumentos de Izapa, el grupo de Joloniel en cuestión estaría funcionando de manera similar. Así, a pesar de que estas pinturas ubican los eventos representados para una fecha concreta, la imagen debía transmitir un concepto general válido para todos los individuos y tiempos: el concepto de la entrega del fuego como formalización del poder. Hemos ya sugerido (Sheseña, 2003a; 2005) que dicho ritual para los antiguos mayas debía estar fundamentado en la mitología, en concreto en el pasaje del Popol-Vuh donde el dios Tohil cede a los quichés el fuego proporcionándoles de esta manera la superioridad (Recinos, 1978:107-110). Las pinturas de Joloniel, entonces, debían estar mostrando que las actividades relacionadas con la confirmación del poder político durante la renovación del *b'aktun* en ese año 41 d.C. se llevaron a cabo en la casa de los ancestros estrictamente de acuerdo con lo indicado en el mito. Y al mismo tiempo indicarían, en calidad de material didáctico, que exactamente de la misma forma debía seguir realizándose dicho ritual por las futuras generaciones.

## Reconocimientos

El autor agradece al Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artísticos del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas por el apoyo prestado en la realización del presente trabajo.

Figura 1. Grupo de pinturas número 2 de la cueva de Joloniel. Fotografía de Jorge Pérez de Lara publicada con autorización de The Jolja Cave Project.

Figura 2. Pintura 2 del grupo de pinturas 2 de la cueva de Joloniel, Chiapas. Fotografía de Jorge Pérez de Lara publicada con autorización de The Jolja Cave Project.

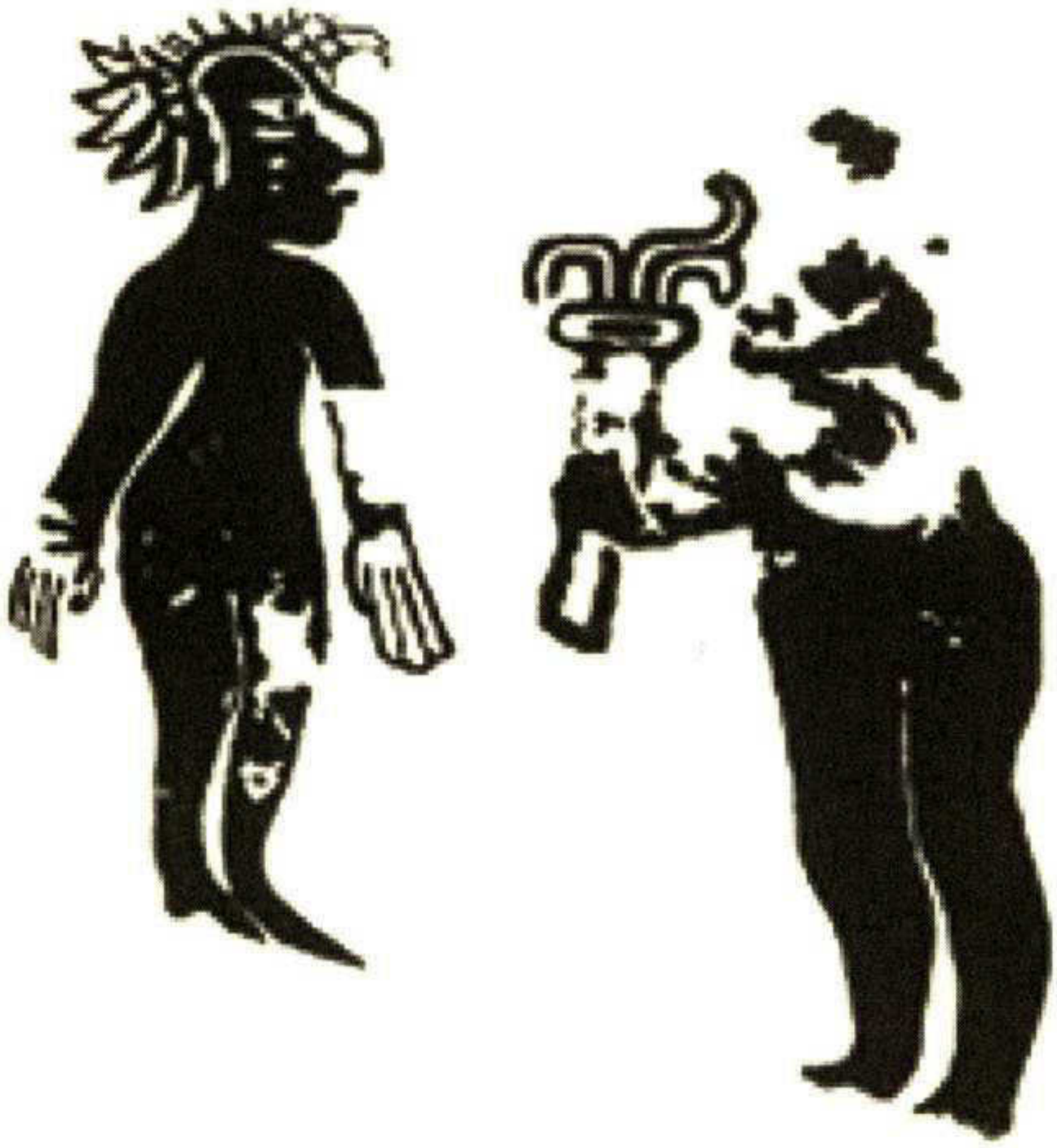
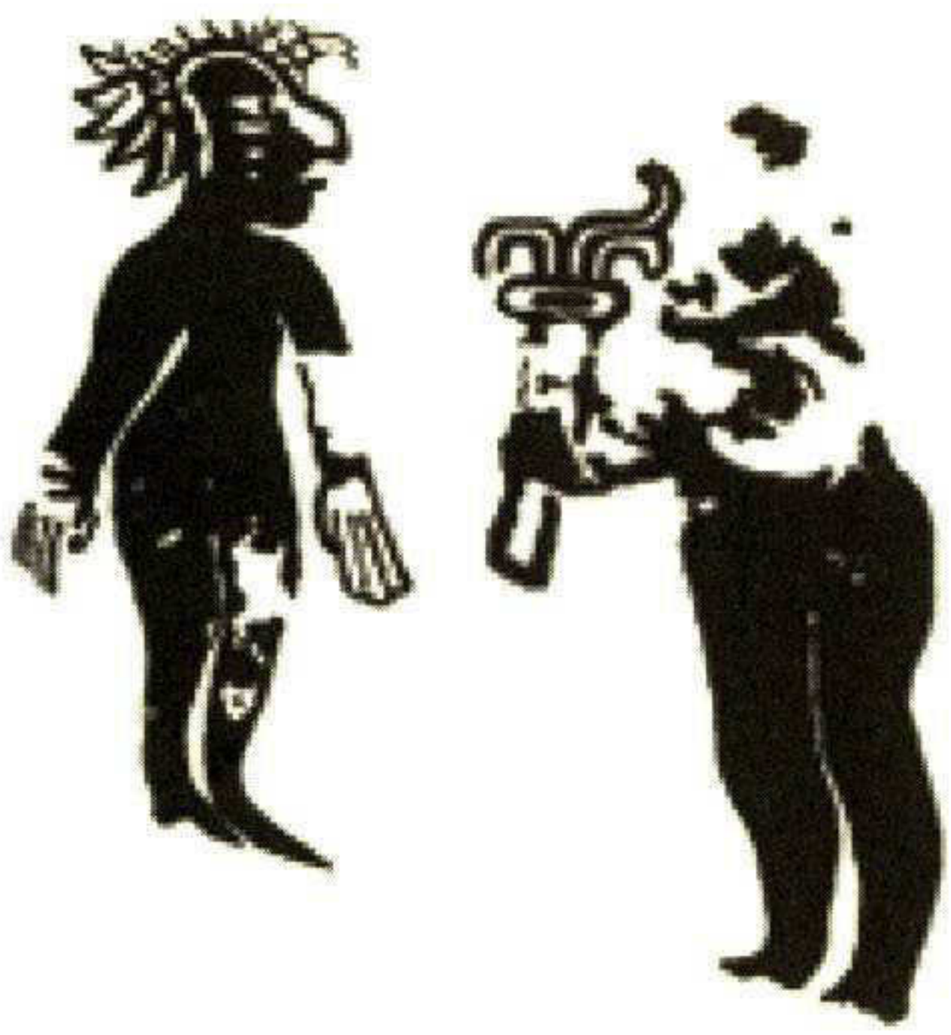


Figura 3. Dibujo de la pintura 2 del grupo de pinturas 2 de Joloniel. Los dos diferentes bloques informativos se destacan con diferente color. Dibujo de Alejandro Sheseña.



SEGUNDO BLOQUE INFORMATIVO:
Siguiente(s) día(s).
Segunda etapa del ceremonial de continuidad de periodo.
Celebración de la renovación de periodo y entrada del nuevo *bak'tun*, el décimo, a través del encendido del Fuego Nuevo durante el primer día del nuevo periodo en 8.0.0.0.1
10 Imix 4 sip (8 de septiembre del año 41 d.C.).
Entrega de la antorcha, símbolo del fuego nuevo, por parte del sacerdote principal al gobernante en calidad de insignia de poder político (renovado por los dioses) para este nuevo periodo.
Los participantes posiblemente conservan la pintura negra.

PRIMER BLOQUE INFORMATIVO:
Primer día.
Primera etapa del ceremonial de continuidad de periodo.
Realización del ritual de fin del *bak'tun* 7 el día 8.0.0.0.0
**9 ahaw** [3 sip] (7 de septiembre del año 41 d.C.).
Los participantes tienen el cuerpo pintado de negro en señal de penitencia antes de la entrada del nuevo periodo.

Figura 4. (La pintura 2 del grupo 2 de Joloniel contiene una ingeniosa yuxtaposición de dos bloques informativos distintos pero entrelazados. Dibujo y esquema elaborados por Alejandro Sheseña.)

Figura 5. Pintura 3 del grupo de pinturas 2 de Joloniel. Foto de Gertrudy Duby de Blom.

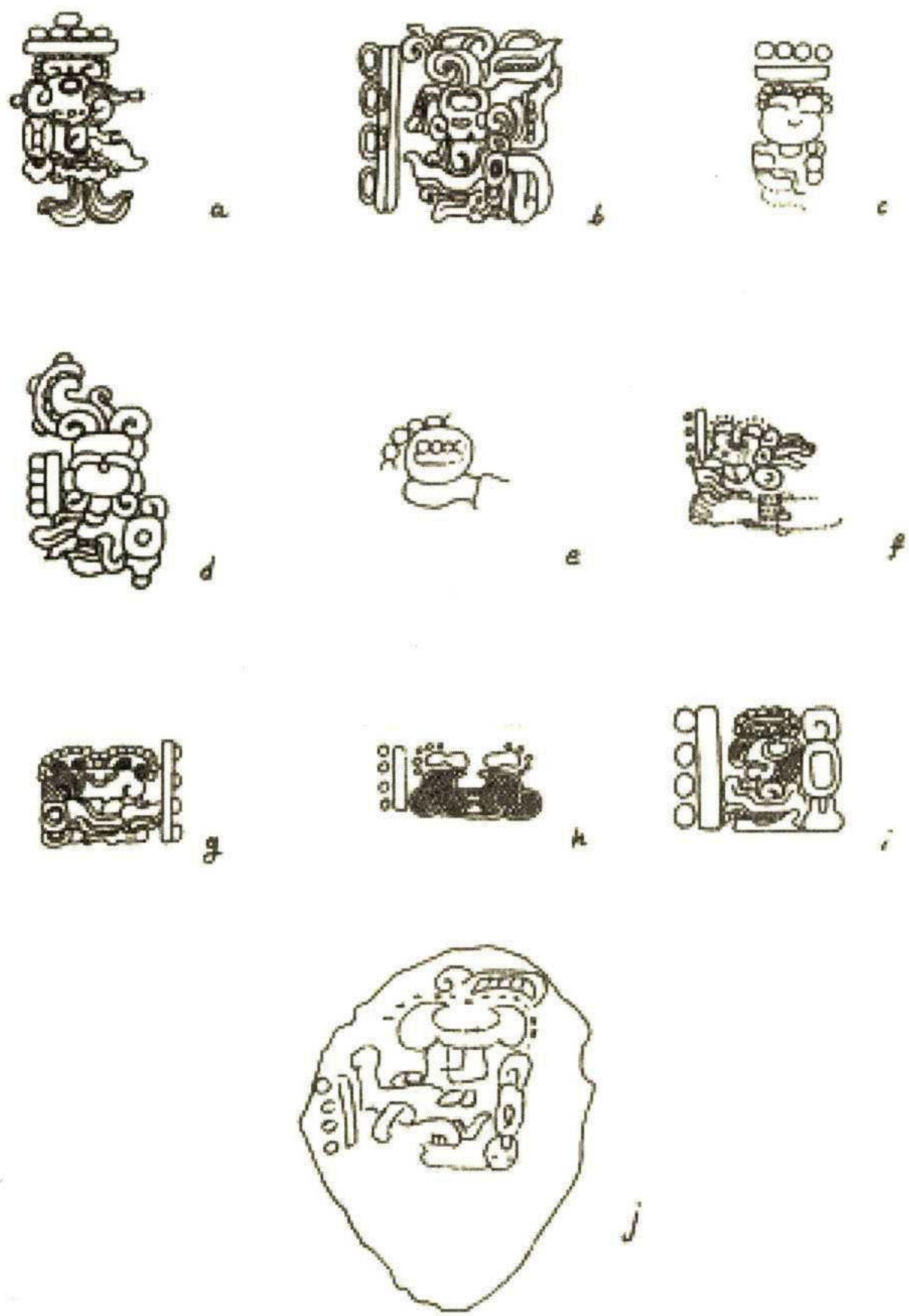



Figura 6. a: Tablero del Sol de Palenque; b: Estela D de Copan; c: Estela 4 de Yaxha; d: Estela 2 de Tikal; e: Escultura A' de la estructura 11 de Copan; f: Cuenco de Dumbarton Oaks; g: Tablero de la Cruz de Palenque; h: Estela 40 de Piedras Negras; i: Altar T de Copan y j: Fragmento de obsidiana grabada procedente de Tikal. Todas las figuras tomadas de Kubler, G. 1977.

Figura 7. Detalle del Tablero Margarita de Copán. Foto de Enrico Ferorelli tomada de Martín, S.; Grube, N. 2002. p. 194.

Figura 8. Plato cerámico de procedencia desconocida. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele and Miller, 1986. p. 53.

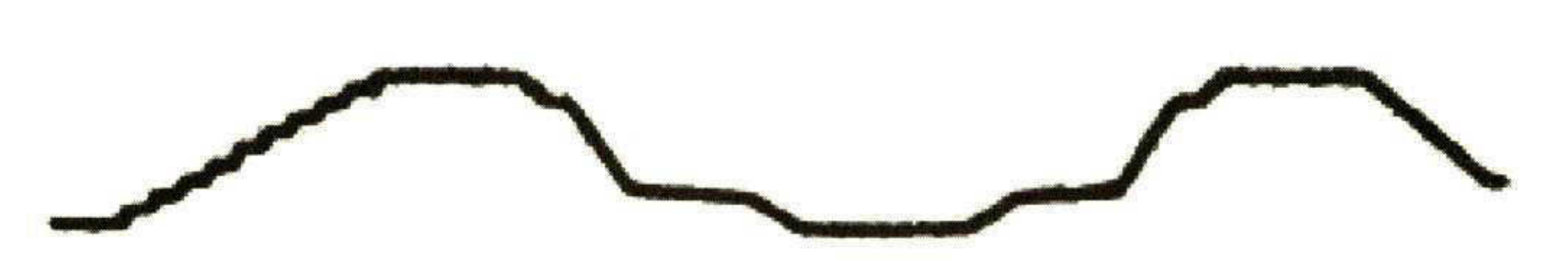


Figura 9. Esquema que muestra el perfil común de los juegos de pelota mayas. Esquema de Linda Schele tomado de Schele, L; Freidel, D.; Parker, J. 1999. p. 339.

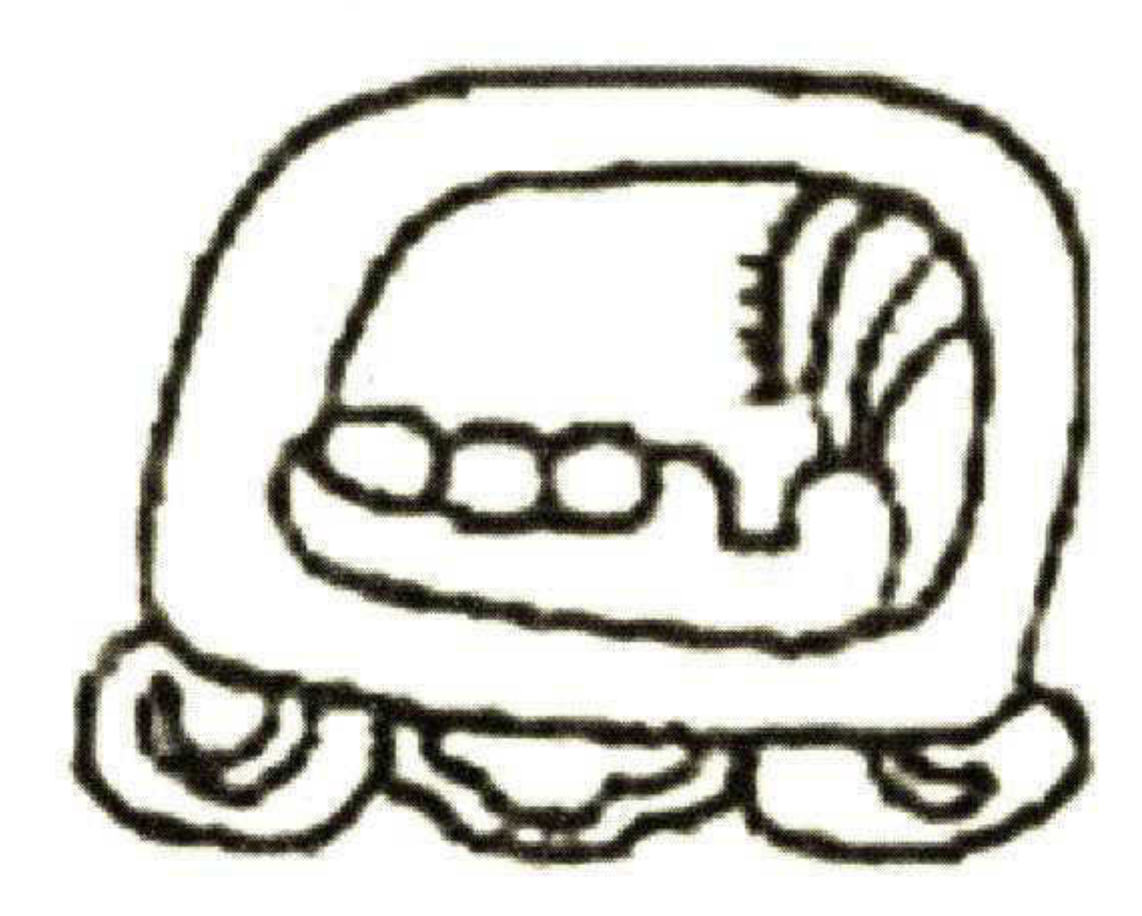


Figura 10. Signo del día maya Eb que muestra un cráneo humano.

Figura 11. Imagen esculpida sobre uno de los costados del sarcófago de Pakal.

Figura 12. Pintura 1 del grupo 2 de la cueva de Joloniel.
Foto de Jorge Pérez de Lara publicada con autorización de The Jolja Cave Project.

Figura 13. Estela 3 y altar 2 de Izapa. Foto tomada de Norman, G. 1976. p. 242.

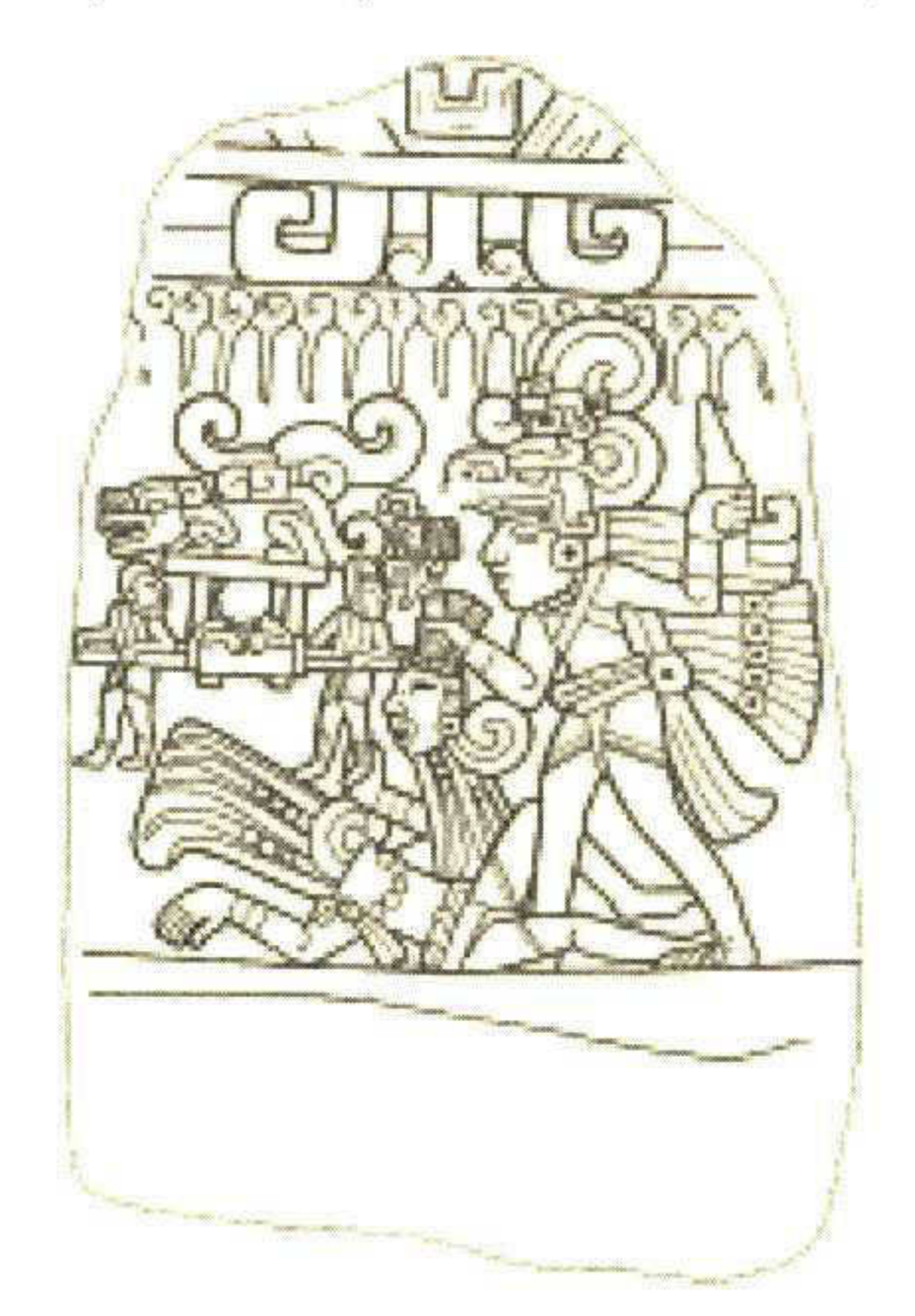


Figura 14. Estela 21 de Izapa.

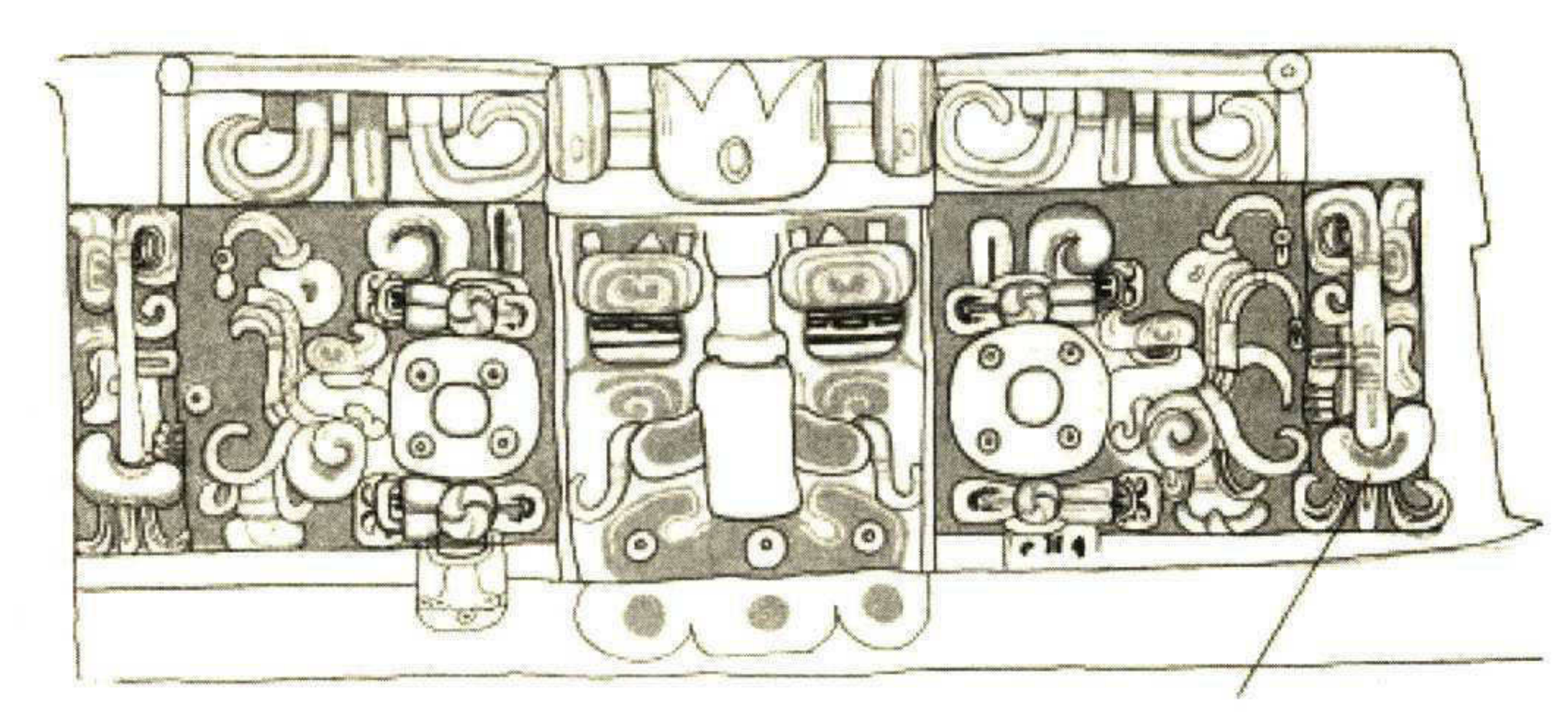


Figura 15. Uno de los paneles de la estructura 5C de Cerros. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele, L. and D. Freidel. 1990. p. 113.

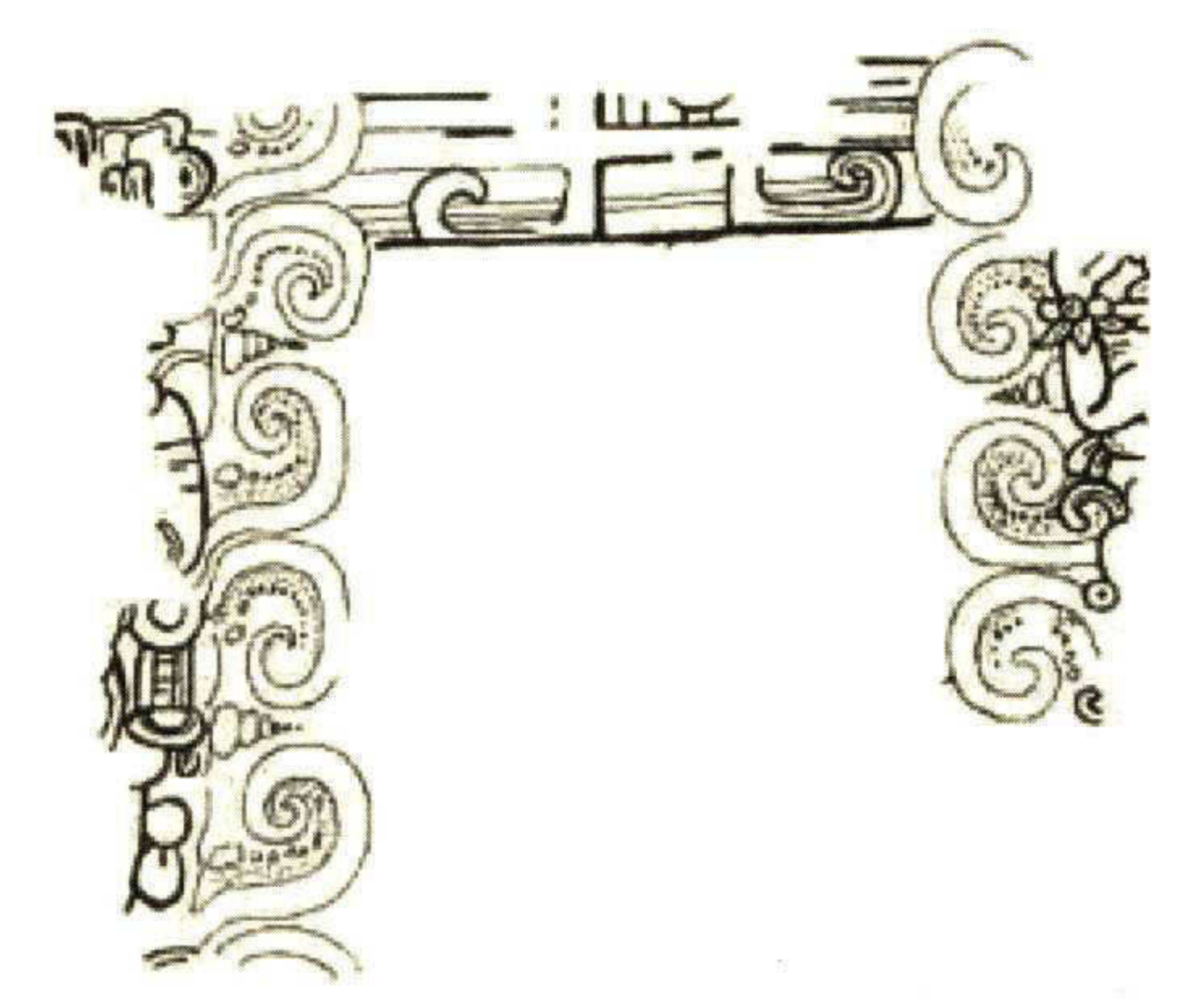


Figura 16. Pintura del muro exterior de la estructura 5D-sub 10-1a de Tikal. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele, L. and D. Freidel, 1990. p. 132.

Figura 17. Friso de la estructura 2-sub de Calakmul. Dibujo de Simon Martin. Tomado de Baudez, C. 2005. p. 67.

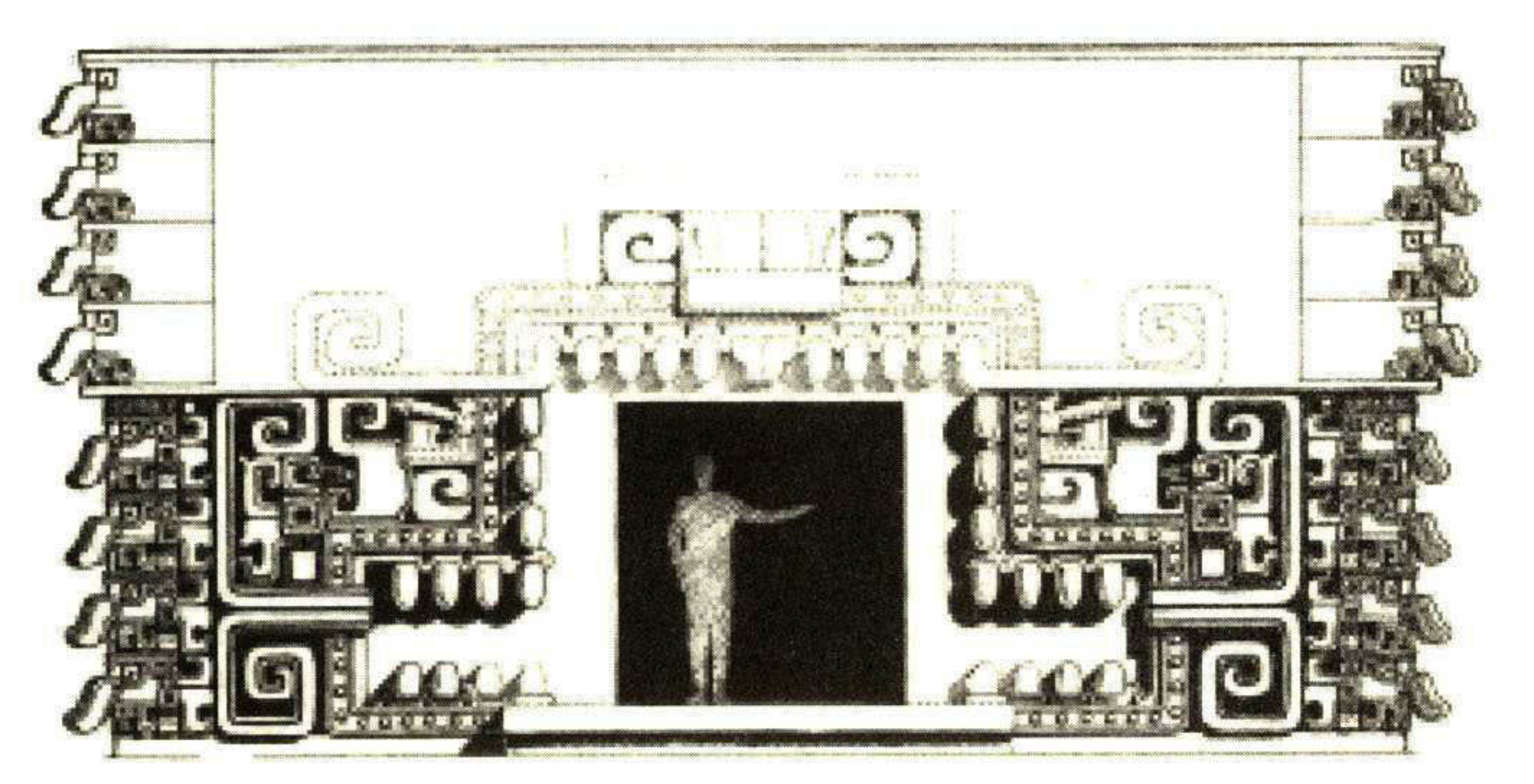


Figura 18. Fachada sur de la estructura 20 de Chicanna. Dibujo de Paul Gendrop tomado de Baudez, C. 2005. p. 67.

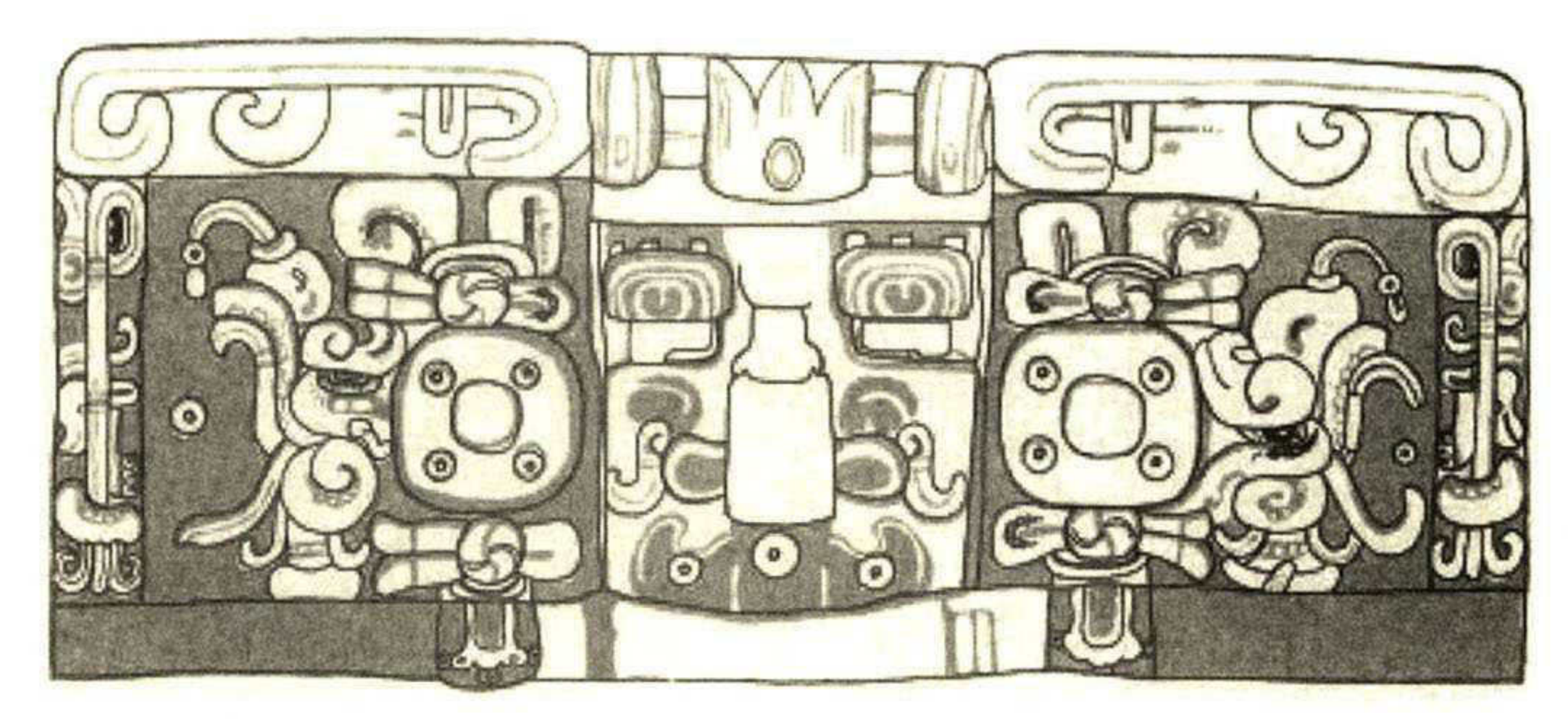


Figura 19. Uno de los paneles de la estructura 5C de Cerros. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele, L. and D. Freidel. 1990. p. 112.

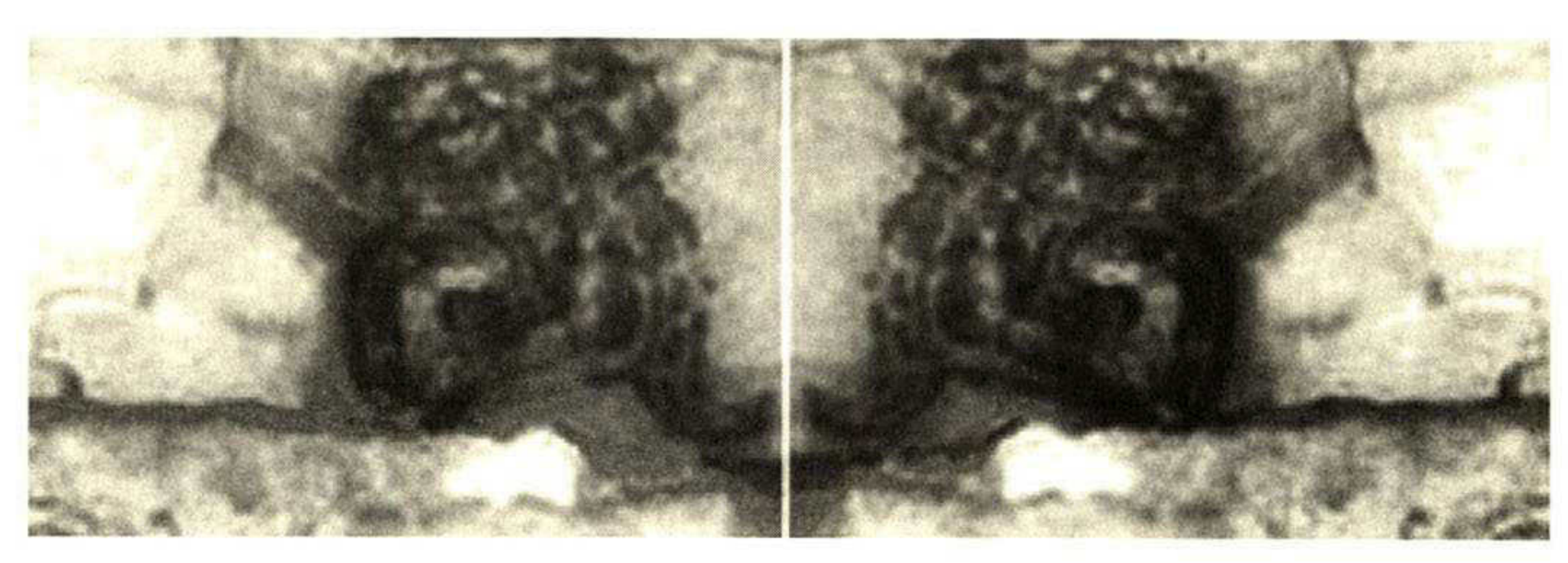
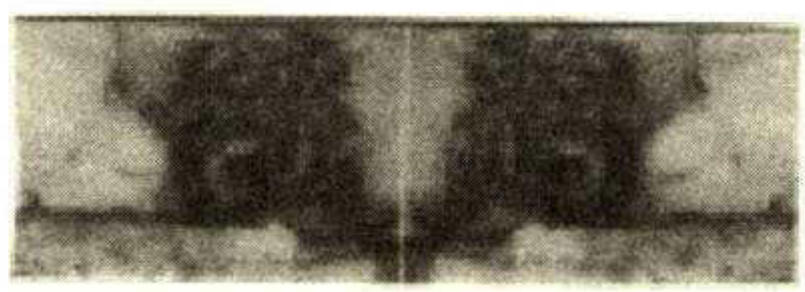


Figura 20. La pintura 1 del grupo 2 de Joloniel duplicada y reflejada. Composición de Alejandro Sheseña sobre una foto de Jorge Pérez de Lara publicada con autorización de The Jolja Cave Project.

a

b

c


d

e

Figura 21. Esquema comparativo que contiene las mandíbulas frontales procedentes de los monumentos mencionados en el texto más el maxilar obtenido en Joloniel. a: Estela 1 de Izapa. Periodo Protoclásico Temprano. Dibujo de G. Norman tomado de Lowe, G.; Lee W, T. A.; Martínez, E. 2000. p. 346; b: Uno de los paneles de la estructura 5C de Cerros. Periodo Protoclásico Temprano. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele, L. and David Freidel. 1990. p. 113; c: Pintura de la estructura 5D-sub 10-1st de Tikal. Periodo Protoclásico Temprano. Dibujo de Linda Schele tomado de: Schele, L. and David Freidel, 1990. p. 132; d: Pintura 1 del grupo 2 de la cueva de Joloniel. Periodo Protoclásico Tardío. Adaptación de Alejandro Sheseña sobre una foto de Jorge Pérez de Lara publicada con autorización de The Jolja Cave Project; e: Friso de la estructura 2-sub de Calakmul. Periodo Clásico Temprano. Dibujo de Simon Martín tomado de Baudez, C. 2005, p. 67.

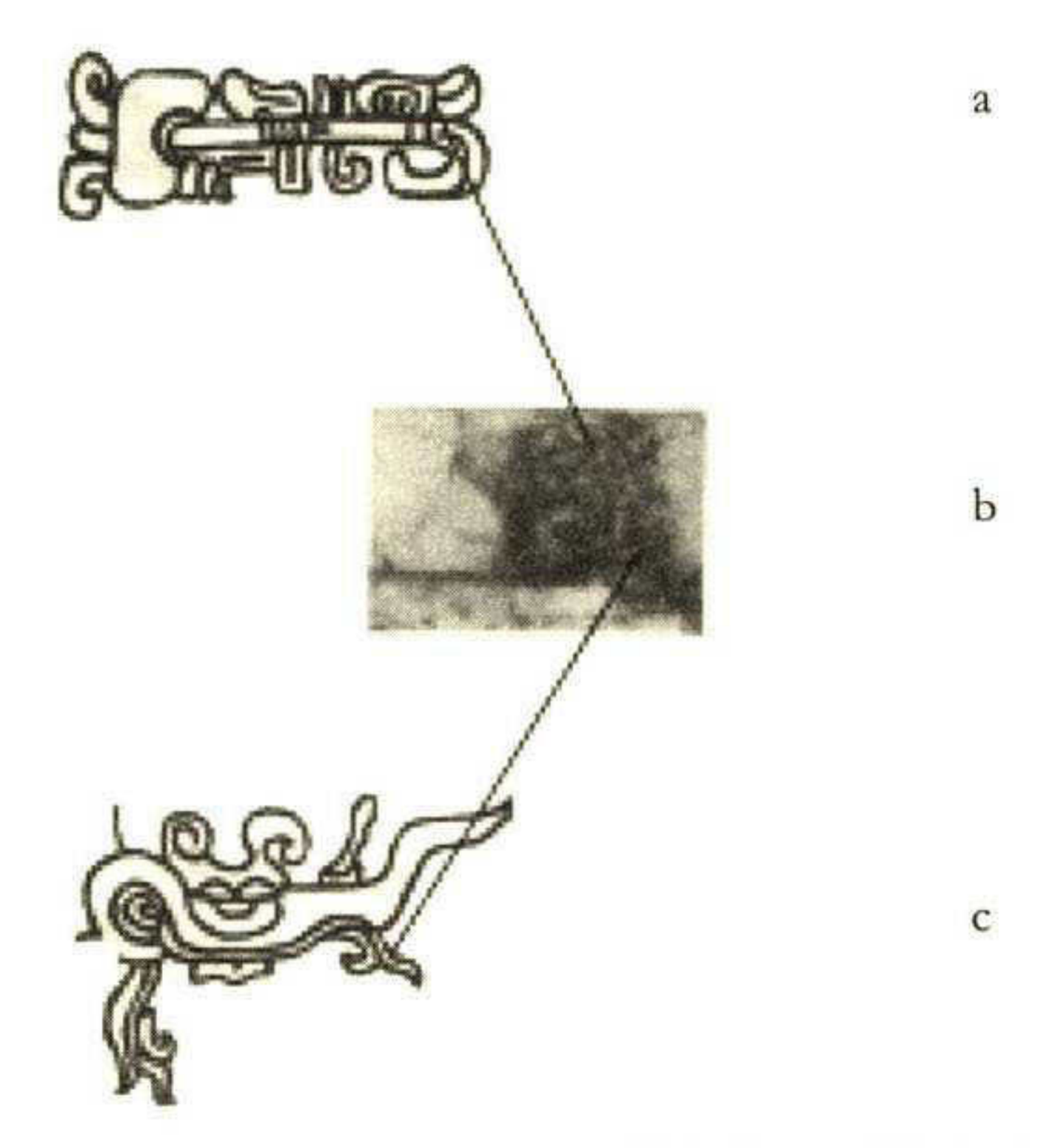



Figura 22. arriba: Detalle de uno de los paneles de la estructura 5-C de Cerros. Dibujo de Linda Schele tomado de Schele, L. and David Freidel. 1990. p. 112; al centro: Pintura 1 del grupo 2 de Joloniel. Foto de Jorge Pérez de Lara Publicada con autorización de The Jolja Cave Project; abajo: Detalle del lado oeste de la estela D de Copán. Dibujo de Anne Dowd tomado de Baudez, C. 2005, p. 60.

Figura 23. Vasija procedente de Petén. Tzakol. Periodo Clásico Temprano. Foto tomada de Hellmuth, N. 1987. p. 7.

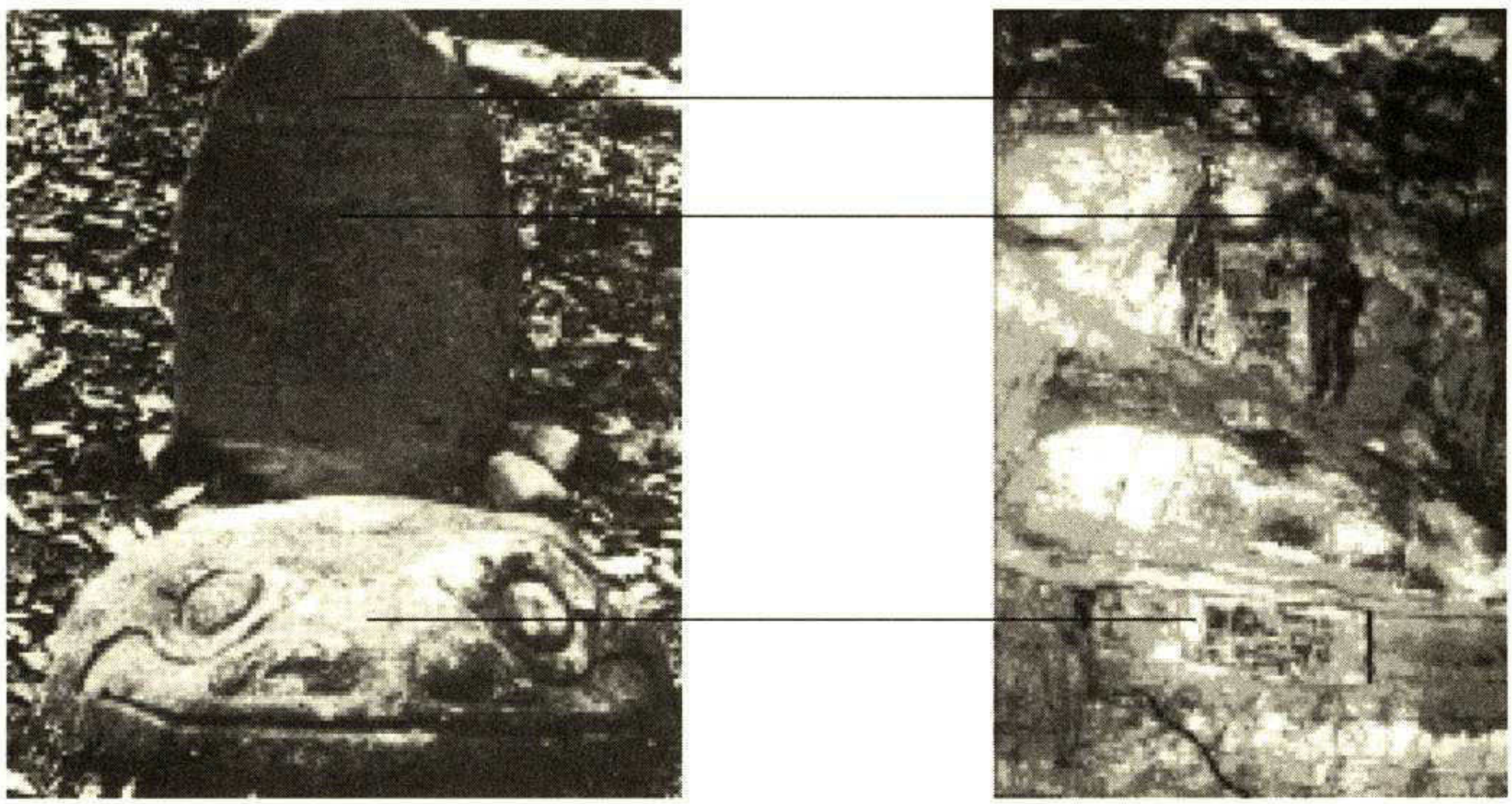


Figura 24. (Esquema que muestra las semejanzas entre el grupo 2 de Joloniel y el complejo estela-altar de Izapa. Elaborado por Alejandro Sheseña. La foto de la izquierda corresponde a la estela 3 y altar 2 de Izapa en una foto tomada de Norman, G. 1976. p. 242.)

Figura 25. Pintura de la cueva de Loltun. Dibujo tomado de Thompson, E. W. 1897.

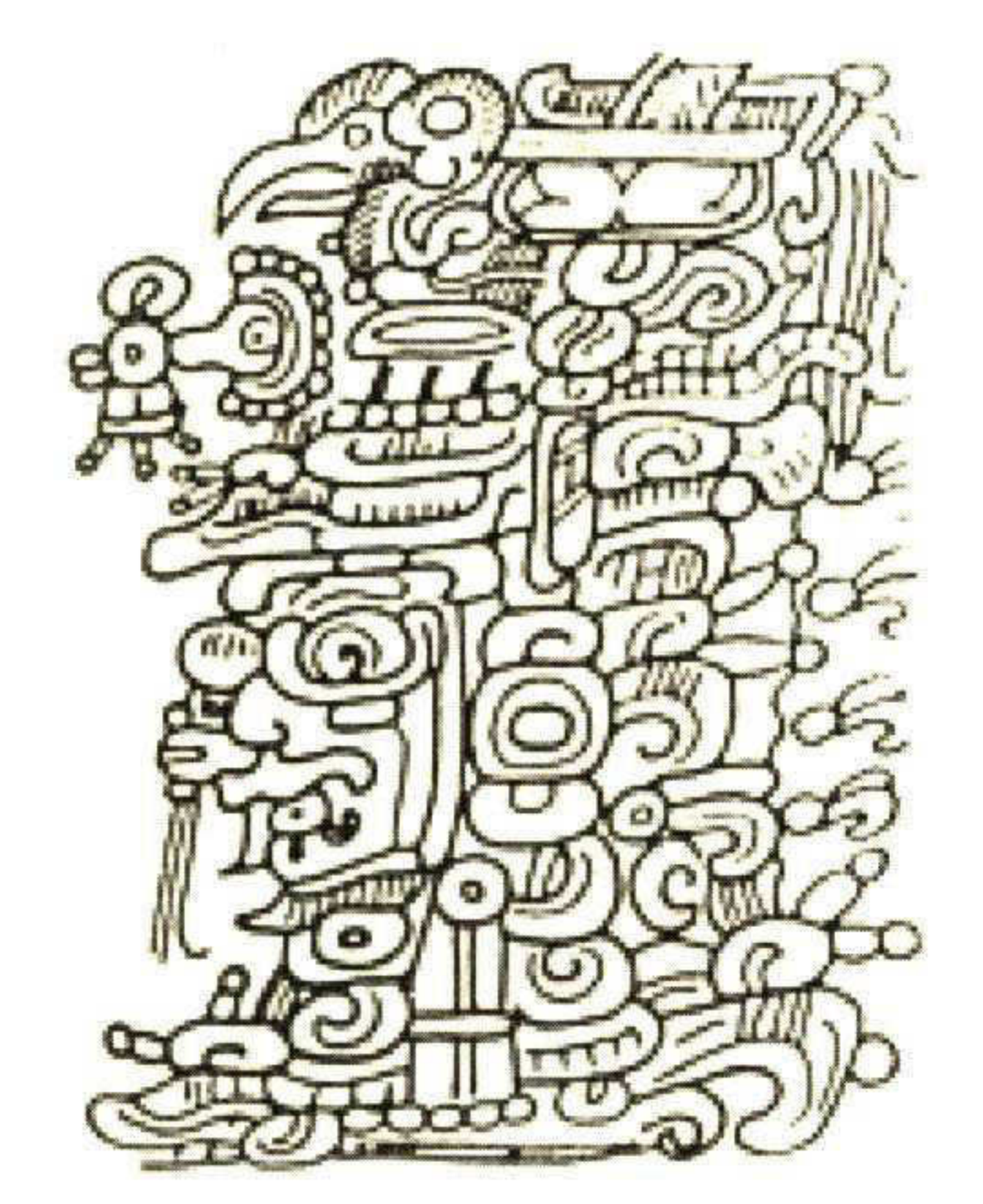


Figura 26. Incensario grabado de procedencia desconocida
que muestra la imagen del dios G1. Dibujo tomado de Hellmuth, N. 1987. p. 70.

Figura 27. Vasija de procedencia desconocida que muestra la imagen del dios G1. Dibujo tomado de Hellmuth, N. 1987.

## Bibliografía

**Barrera Vásquez**, (Director) 1995. Diccionario Maya. Porrúa. México.

**Barrera Vásquez, A.; S. Rendón**, (Traductores), 1989. *El libro de los libros del Chilam Balam*. Editorial Dante. Mérida.

**Bassie, K.**, 2002. Jolja Cave Project. Final FAMSI Report.

**Bassie, K. Jorge Pérez de Lara and Mark Zender**, 2000. Jolja Cave. In: *The PARI Journal*. Vol. 1, Núm. 1. San Francisco. pp. 5-10.

**Bassie, K.; Brizuela Casimir, A.**, 2003. Informe del proyecto arqueológico Cueva Jolja, Chiapas.

**Baudez, C.**, 2005. En las fauces del monstruo. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XII, Núm. 71. México. pp. 58-67.

**Brady, J.**, 2003. In My Hill, In My Valley: The Importance of Place in Ancient Maya Ritual. In: *Mesas and Cosmology in Mesoamerica*. Douglas Sharon (ed.). San Diego Museum Pepers 42. San Diego Museum of Man. San Diego. pp. 83-91.

**Castillo Peña, P.**, 2000. La representación de la serpiente en la iconografía del Tajín. En: *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*. INAH. México. pp. 151-183.

**Durán, D.**, 1995. Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

**Edmonson, M.**, 1965. Quiché-English Dictionary. Middle American Research Institute. Tulane University. New Orleans.

—, 1985. The Baktun Ceremonial of 1618. In: *Fourth Palenque Round Table*. The Pre-Columbian Art Research Institute. San Francisco. pp. 261-265.

**Grube, N.**, 2004. Ciudades perdidas mayas. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XII, Núm. 67. México. pp. 32- 37.

**Hellmuth, N.**, 1987. Monsters und Manschen in der Maya Kunst. Akademische Druck-u Verlagsanstalt. Graz/Austria.

**Kubler, G.**, 1977. Aspects of Classic Maya Rulership on Two Inscribed Vessels. Studies in Pre- Columbian art and Archeology, No. 18. Washington D.C. Dumbarton Oaks.

**Lowe, G. and J. A. Mason.**, 1965. Archaeological Survey of the Chiapas Coast, Highlands and Upper Grijalva Basin. In: *Handbook of the Middle American Indians 2*. G. R. Willey and R. Wauchope (eds.). University of Texas Press. Austin. pp. 195-236.

**Lowe, G., Thomas A. Lee W. y Eduardo Martínez**, 2000. *Izapa: Una introducción a las ruinas y los monumentos*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Tuxtla Gutiérrez.

**Marion, M.**, 1994. Identidad y ritualidad entre los mayas. Instituto Nacional Indigenista. México.

**Norman, V. G.**, 1976. Izapa Sculpture, Part 2: Text. Papers of The New World Archaeological Foundation, Núm. 30. Provo.

**Quirarte, J.**, 1973. Izapan-Style Art: A Study of Its Form and Meaning. Studies of Pre-Columbian Art and Archeology, No. 10. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard for Harvard University. Washington.

**Recinos, A.** (Traductor), 1978. *Popol-Vuh. Las antiguas historia del Quiche. Educa.* San José.

**Schele, L. and M. Miller**, 1986. The blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art. George Brazillier, Inc. in association with The Kimbell Art Museum, Forth Worth. New York.

**Schele, L. and D. Freidel**, 1990. A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya. William Morrow. New York.

**Schele, L.; Freidel, D.; Parker, J.**, 1999. *El Cosmos maya.* FCE. México.

**Sheseña, A.**, 2002. Análisis epigráfico del grupo 5 de la cueva de Joloniel, Chiapas. Universidad Autónoma de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.

—, 2003a. Pesherniye rospisi drevnij maya. Universidad Estatal de Voronezh. Voronezh. 200 pp. (en ruso)

—, 2003b. Datirovka rospisey piesheri Joloniel, Chiapas, Meksiki // *Drievniye tsivilizatsii starogo y novogo svieta: kulturnoye svoyoobraziye i dialog interpretatsii.* Ippolitova. Moscú, 2003. pp. 230-247. (en ruso).

—, 2004. La antigüedad del grupo 2 de la cueva de Joloniel, Chiapas. En: *Bolom: Revista del Centro de Investigaciones Frans Blom*, Núm. 1. Asociación cultural Na Bolom. Tuxtla Gutiérrez. pp. 19-54.

—, 2005. Ritos de fuego nuevo en cuevas mayas. En: *Bolom: Revista del Centro de Investigaciones Frans Blom,* número 2. Asociación cultural Na Bolom. Tuxtla Gutiérrez. pp. 91-124.

**Solís Alcalá, E.** (Traductor), 1949. Códice Pérez. Ediciones de la Liga de Acción Social. Imprenta Oriente. Mérida.

**Stone, A.**, 1987. Cave Painting in the Maya Area. In: *Latin American Indian Literatures Journal*, No. 3 (1). pp. 95-108.

—, 1989. The Painted Walls of Xibalba: Maya Cave Painted as Evidence of Ritual Cave. In: *Word and Image in Maya Culture.* University of Utah Press. Salt Lake City. pp. 319-355.

—, 1995. Images from the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting. University of Texas Press. Austin.

**Stuart, D. and S. Houston.**, 1994. Classic Maya Place Names. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, number thirty-three. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington.

**Thompson, E. W.**, 1897. Cave of Loltun, Yucatán. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. 1, Núm. 2. Harvard University. Cambridge, Mass.

**Thompson, J. E .S.**, 1997. *Historia maya y religión.* Décima edición. Ed. Siglo XXI. México.

**Willey, G. R.**, 1992. Surgimiento de la civilización maya. En: *Los orígenes de la civilización maya.* Richard W. Adams (compilador). FCE. México.

**Yershova, G. G.**, 1997. Sistema rodstva maya. Cosmópolis. Moscú. (en ruso).