

Rituales de sacrificios y autosacrificios en los murales de Bonampak, Chiapas

Sophía Pincemin Deliberos
Mauricio Rosas y Kifuri
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

Introducción

Hay personas que se horrorizan cuando oyen hablar de sacrificios y fueron estos rituales una evidencia de barbaridad y, por ende, de rechazo, de las culturas prehispánicas por parte de los conquistadores tanto militares como religiosos. No quisieron entender el porqué de estas prácticas y las atribuyeron a la influencia del demonio sin darse cuenta que, en su propia religión, la idea del sacrificio estaba profundamente anclada: ¿qué es la misa si no el recuerdo del sacrificio del hijo de Dios para salvar a la humanidad? Las fuentes no han dado mucho más datos sobre los tipos de sacrificios que practicaban los aztecas en el Postclásico así como el reprobro por estos actos en los escritos de los cronistas, sin embargo gracias a la iconografía y la arqueología hoy en día podemos conocer más tanto sobre éstos como sobre otras áreas que no habían sido analizadas bajo este ángulo. Es el caso, por ejemplo, de los mayas de los cuales no se había hecho mucho énfasis sobre las escenas de sacrificios y autosacrificios, como si no existieran o fueran poco importantes. Sylvanus Morley, quien le dio su nombre al sitio de Bonampak encontrado en 1946, escribió en 1947 “la escultura del Viejo

Imperio carece absolutamente de representación notable alguna de escenas bélicas, batallas, lucha o violencia” (Morley 1947: 87) y ello, a pesar de tener prácticamente, en dicho sitio, un cuarto ocupado por una escena de guerreros y vencidos y tener otras representaciones de violencia y de sacrificios. Pero los tiempos cambian y las visiones sobre el mundo también, por lo que en 2001, Mary Ellen Miller anotó: “las pinturas dan como resultado una representación coherente y unitaria de un mundo que *se caracteriza*¹ por la guerra, los sacrificios humanos, los actos religiosos y los conflictos políticos” (Miller, 2001: 235).

Los murales de Bonampak, Chiapas, son, hasta la fecha, los más extensos del área maya y representan una serie de rituales en la corte del último gobernante del sitio, Yajaw Chan Muwan II, proporcionando así un mensaje ideológico del momento histórico que describen. Los autores del presente trabajo consideran que el edificio que los alberga fue construido *ex profeso* como consecuencia de la victoria en una batalla y sirvió para realzar las hazañas del gobernante en esa guerra así como para justificar su derecho al trono y autenticar su legitimidad. De los diversos actos presentados, es importante señalar un aspecto poco estudiado de dichas pinturas: las escenas de autosacrificios y sacrificios. En este trabajo queremos concentrarnos sobre dos escenas del Cuarto 3 que han sido poco trabajadas: la del muro este superior con el trono y la del muro sur central, aunque no dejaremos de lado los indicios en la iconografía de los otros cuartos y de algunas estelas.

Rituales de autosacrificios

En la Estela 2, Yajaw Chan Muwan II, acompañado de su esposa (la señora Yax T'ul de Yaxchilán) y de su madre (“la dama Ah Cul Patah, señora del linaje” según Arellano, 1998: 274) está relacionado con un rito de auto sacrificio (figura 1). En esta estela se indica su acceso al trono en la fecha 9.17.5.8.9 6 Muluc 17 Yaxkin correspondiente al 11 de junio del 776 d.C (Mathews, 1980: 60). El gobernante carga una bolsa con cara de jaguar y crótalos del cual saca probablemente incienso

¹ Énfasis nuestro.

mientras las dos damas cargan un plato con papeles y la madre, además, un punzón: “his mother, in front of him, holds a stingray-spine penis perforator, and both women hold a bowl with bark-paper strips onto which the sacrificial blood will drip” (Mathews, 1980: 61). Cabe recalcar, sin embargo, que las lecturas de los glifos de las inscripciones no mencionan aquí derramamiento de sangre.



Figura 1. Estela 2, detalle punzón (Dibujo de Peter Mathews).

Por otra parte, a pesar de la afirmación de Mathews (1980) de que “the ruler Chaan Muan underwent a rather painful ceremony shortly before posing for his portrait”, no hay manera de decir si nos encontramos antes o después de dicho ritual, ya que los papeles no presentan ni rayado ni manchas, a diferencia de la vasija del Cuarto 3, muro sur, en la cual los papeles están de color rojo y presentan algunas manchas (figura 2). Por lo que podemos suponer que en el caso de la Estela 2 se trata de la preparación del ritual y no de su finalización.

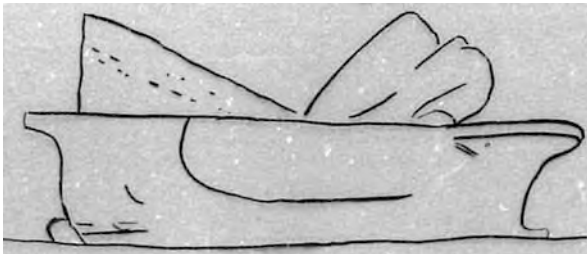


Figura 2. Cuarto 3, muro sur (dibujo de Sophia Pincemin).

Asimismo, en el Cuarto 1, en la escena llamada *La vestimenta* que muestra en un solo cuadro a tres personajes en diversas etapas de vestirse, ayudados por varios asistentes, el personaje principal, el gobernante mismo, con un atavío lleno de colores y de pruebas de su poder (piel de jaguar como falda y tobilleras, mascarón del dios K'awil en el tocado y la diadema de jade, armazón de espalda con enormes plumas verdes de las cuales un mechón rebasa el marco de la escena, tocando los mascarones de los dioses y juntando así el plano divino con el terrestre), sujeta, en la mano izquierda, un objeto puntiagudo de color blanco que se parece a un avión de papel y que podría ser un hueso afilado o una espina de manta raya, ambos utilizados para el auto sacrificio. Tampoco en este caso podemos saber a ciencia cierta en qué momento del ritual nos encontramos; suponemos, sin embargo, que también estamos en la fase anterior al auto sacrificio ya que la punta es blanca sin salpicaduras o manchas. Debemos hacer notar que en algunas copias anteriores a la nuestra (la de Tejeda en particular) se ve este punzón, mientras que, en las de Villagra y de Rina Lazo, no está.

En la escena del trono del Cuarto 3 un asistente tiene en la mano una punta afilada con un mango delgado que conformaría un tercer tipo de herramienta para el autosacrificio. Un cuarto, mucho más elaborado que los anteriores, muestra un mango adornado con la cabeza del dios K'awil (ambos de color rojo) y terminado en una punta afilada de color blanco (figura 3).

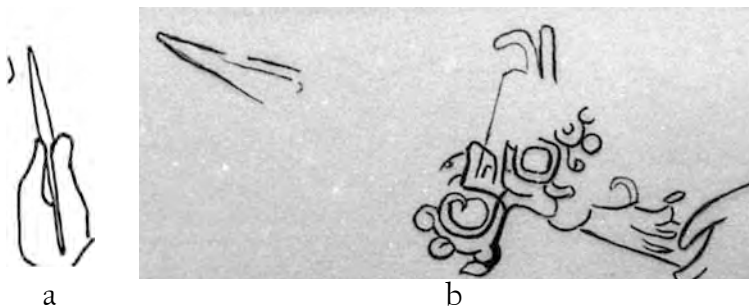


Figura 3. Objetos usados para el autosacrificio. a. Cuarto 3, muro este; b. Cuarto 3 muro sur (dibujos de Sophia Pincemin).

Una de las escenas más importantes en relación con el ritual de auto sacrificio en los murales es la que se encuentra en el intradós este del Cuarto 3: recortándose sobre un fondo azul maya, hay un trono de color verde decorado con círculos rojos y, sobre de él o a su alrededor, vemos a siete personajes (FH 3/1 hasta 3/7), seis de ellos ataviados de manera semejante con túnicas ribeteadas de color verde, cinco blancas (FH 3/1 hasta FH3/5) y una roja (FH 3/6). Consideramos que son los mismos que en el cuadro del trono en la Cámara I, con el infante y un servidor más, y que esta escena es como un reflejo de aquélla, ambas encerrando la escena de la batalla. Cuatro cláusulas glíficas vacías se encuentran asociadas a los cuatro principales protagonistas, siendo una mayor que las demás (figura 4).



Figura 4. Cuarto 3, muro este: trono (dibujo de Sophia Pincemin).

Se distinguen tres subgrupos entre los participantes. En el extremo izquierdo del trono tres personajes conforman el primer conjunto: una figura femenina de pequeño tamaño (FH 3/1) sentada al borde del trono y una mujer (FH 3/5) en el suelo que sostiene sobre su regazo a un infante (FH 3/6). Los tres tienen las batas ribeteadas, dos blancas para las

mujeres y una roja para el infante. Las dos mujeres siguen el esquema general de la Cámara 1, una discutiendo desde el trono con la otra pero las actitudes y los vestidos son diferentes. La posición de la joven (FH 3/1) es menos delicada en la Cámara 3 pero quizás muestra más interés en la plática; inclina su cabeza hacia la mujer del suelo adelantando brazo y mano derechos para enfatizar la conversación. Tiene el cabello de color rojo sujetado por una banda blanca ribeteada delicadamente por pequeñas cuentas también blancas, tocado más elaborado que en el primer cuarto, mientras la orejera con pendiente verde se nota menos ostentosa. La mujer sentada con las piernas cruzadas en el suelo (FH 3/5) voltea la cabeza hacia atrás y arriba en dirección a la joven con la que platica ya que la boca entreabierta nos indica que ella es la que tiene la palabra, mientras acentúa sus argumentos con la mano izquierda. El ojo está agredido. Usa una orejera simple de colores blanco y verde y su pelo está recogido en un turbante terminado por un penacho de plumas blancas. Sostiene en su regazo un infante (FH 3/6) vestido con una túnica ribeteada en verde al igual que la de las dos mujeres, pero la suya es de color rojo como la que viste en la Cámara 1. Sobre sus hombros hay una especie de capa corta de un tono más intenso de rojo. Está sentado de perfil en el regazo de su aya. Una especie de turbante rojo con una de las puntas cayendo hacia el frente le sujeta el cabello que tiene la misma tonalidad; sus brazos están semi flexionados hacia adelante con las manos entreabiertas. Con la diferencia de que el portador es una mujer y está sentada, esta pareja recuerda mucho a la de la Cámara 1.

El siguiente grupo lo constituyen dos personajes: una mujer sentada sobre el trono (FH 3/2) conversa con otro de pie, junto a ella (FH 3/3). Ambos enfatizan su discusión con gestos de las manos y ambos visten túnicas blancas con ribetes verdes que dejan un ligero escote de color del cuerpo. La mujer se nos presenta de perfil derecho con las piernas cruzadas y dando la espalda a la joven del grupo anterior. Una banda blanca anudada hacia el frente le sujeta el pelo, y luce una orejera verde con pendiente así como una nariguera y un collar con adorno globular al frente. Hay una serie de trazos en color rojizo que remarcan las posiciones anatómicas, proporcionándoles así volumen a las figuras e indicando también de que se trata de una de las túnicas hechas de tela

tejida de manera muy abierta. En este caso, además, definen claramente los senos de la mujer. La otra figura (FH 3/3) se encuentra detrás del trono, de pie y en posición maya con el torso en tres cuartos. Lleva sujeto el cabello color rojizo con una banda al igual que los demás. El ojo está agredido. Usa también joyas: una orejera compuesta, de color verde rematado con una cuenta blanca, una nariguera y un collar verde de un material flexible ya que se ve anudado, semejante al de su interlocutora y al de la FH 3/4. Alza los brazos hacia el frente con las manos hacia arriba con los dedos pulgares e índices tocándose las puntas acentuando su conversación. Parte de la cadera y las piernas están tapadas por el trono, pero bajo éste podemos ver que la túnica le cuelga hasta el tobillo; el pie izquierdo está oculto por una especie de caja depositada debajo del trono, esta última casi totalmente perdida. En las interpretaciones recientes hechas sobre fotografías digitalizadas, Mary Ellen Miller (1995: 68-69) observa que la mujer sentada sostiene una cuerda y que el personaje de pie (quien para ella es también una mujer) se está atravesando la lengua con la misma cuerda. Nuestras fotografías y nuestras calcas no revelan nada en absoluto de dicho detalle, además de que, en ninguno, no se nota la lengua hacia fuera.

El tercer grupo está compuesto por dos personajes (FH 3/4 y FH 3/7) y constituye el eje de todo este cuadro. Vemos a un personaje sentado sobre el trono en posición algo torcida ya que se encuentra con el torso de tres cuartos, mientras las piernas están cruzadas en la posición de loto. Su cabeza se nos muestra de perfil con el pelo recogido dentro de un pequeño tocado de color blanco (semejante al que tiene el señor Yajaw Chan Muwan II en la Cámara 1) y que acentúa todavía más la deformación craneana. Sus atavíos aunque poco ostentosos son más complicados que el de sus acompañantes: usa una orejera compuesta verde y blanco con un largo pendiente de dos piezas verdes rematadas en una cuenta de color blanco, una nariguera verde y, sobre el puente de la nariz, dos bolitas de color café. Está vestido, al igual que los dos personajes anteriores de una túnica con tejido semitransparente que deja ver el trazo de los brazos y de las piernas y que deja al descubierto un ligero escote, y rematada por listones verdes más ancho en la parte delantera. El torso está rotado en tres cuartos por lo que alcanzamos a

ver parte de su hombro izquierdo, y los brazos semi flexionados al frente y hacia arriba. La mano derecha sostiene parte de una cuerda gris que viene atravesando la lengua, de color blanco, firmemente detenida por la otra mano (figura 5). Aquí sí, las fotografías muestran la dicha cuerda y se notaba desde los primeros estudios la lengua fuera; sin embargo, la digitalización mencionada no revela este detalle, pero sí una especie de herramienta en la mano izquierda.



Figura 5. Cuarto 3, FH 3/6 (dibujo de Sophia Pincemin).

Frente a él, descansando sobre el trono hay un incensario de color crema con aplicaciones al pastillaje formando picos en color rojizo que sobresalen a espacios regulares por toda la cara externa, típico del Clásico Tardío, conteniendo tiras de papel destinadas a recoger las gotas de sangre y la cuerda ensangrentada. Cabe resaltar que es el único caso en esta zona (Bonampak y Yaxchilán) en el cual se encuentra un incensario y no una canasta o un plato. Dado que la escena se ubica en el momento del sacrificio, podemos inferir que la sangre derramada sobre los papeles se quemará inmediatamente después del acto.

El ayudante del señor en esta ceremonia, un personaje obeso (FH 3/7), está hincado al lado del trono y en el extremo norte. Tiene en la mano derecha el instrumento que permitió a su amo perforarse la lengua: una lanceta de color blanco. La cabeza, ligeramente levantada hacia su señor, lleva el cabello recogido en un turbante y luce una orejera simple verde y blanca. A diferencia de los otros personajes de esta

escena no viste túnica sino un faldellín blanco con un *ex* con labores de plumas y una faja café rematada atrás por un nudo blanco y puntas bicolor, una crema y la otra verde; al frente, las puntas de los mismos colores cuelgan hasta el piso mientras que el nudo es de plumas. Con este personaje se cierra el cuadro.

Hay muchas discusiones sobre la identidad de los personajes. Para Thompson (1955: 54), el personaje central es el *halach uinic* (se parece físicamente, tiene el mismo tipo de tocado) a lo que se puede añadir que encima de él está la cláusula más grande y que ocupa un espacio mayor. Sin embargo, para varios autores desde los estudios de Mary Ellen Miller (1995: 68-69), todos estos personajes, incluyendo al principal, son femeninos. Si fuera el caso, ¿quiénes serían todas estas mujeres, o por lo menos, la del autosacrificio, que, sin lugar a duda es un personaje muy importante? Mary Ellen Miller argumenta esto porque ve senos debajo de la tela. Sin embargo, estudiando de cerca los trazos, vemos que dicho personaje tendría entonces *tres* senos, lo que no corresponde en absoluto a la iconografía maya que normalmente necesita solamente uno como para afijar el sexo. Parece ser que, en esta escena, el pintor dejó las sinopias aparentes (o la pintura que los recubría se cayó) y que nos encontramos frente a unas de las pocas correcciones de dibujo ya que, por la posición, se nota que se trata del brazo izquierdo del personaje.

Esta composición se asemeja mucho a la del Cuarto 1, a pesar de sus diferencias obvias. Nos llamó la atención también que en el Cuarto 3 se sienta menos tensión, los personajes son menos formales y rígidos en sus actitudes y los acompañantes no parecen prestar atención a lo que está sucediendo. Esto proviene, sin duda, de la pintura más libre en los detalles de la ropa, por ejemplo, pero también de una concepción del ceremonial diferente a la nuestra. En fiestas indígenas actuales, observamos, por ejemplo, que suele suceder lo mismo: están los actores principales cumpliendo sus deberes oficiales mientras sus ayudantes y compañeros están charlando, riéndose y bebiendo, posturas que para ojos occidentales “desacralizan” la ceremonia que se está llevando a cabo.

Sacrificios

La mayoría de las representaciones de sacrificios se encuentran en el Cuarto 2 en la escena llamada *El juicio de los prisioneros*, en la parte superior del muro norte. Son nueve los prisioneros que están sangrando, humillados, muertos o cercenados a los pies del Señor Yajaw Chan Muwan. El ejemplo más conocido y visible es *El escorzo* que muestra un cuerpo casi desnudo en el abandono de la muerte que acaba de suceder (todavía no aparece el *rigor mortis*) y con múltiples heridas, en el brazo, la pierna, el costado, aunque no sean mortales, pero sobre todo en el pecho, lo que nos habla probablemente de un sacrificio por arrancamiento del corazón (figura 6).



Figura 6. Cuarto 2, muro norte superior, *El escorzo* (dibujo de Sophia Pincemin).

No se ven en este cuadro armas que pudieran haber sido utilizadas en este ritual, aunque las heridas no mortales fueron probablemente causadas por lanzas (Pincemin y Rosas, 2005).

En una grada más abajo y a la izquierda de esta figura se encuentran una cabeza cortada sobre un lecho de hojas y la mitad inferior de un cuerpo que presenta cortes irregulares en la cintura (figura 7). No se localizó por ningún lado la otra mitad e ignoramos si se trata de uno o dos cuerpos.



Figura 7. Cuarto 2, muro norte superior, cabeza cortada y mitad inferior de un cuerpo (dibujo de Sophia Pincemin).

El desmembramiento de cadáveres era una práctica común en “una gran mayoría de las culturas altas de la gran Mesoamérica, desde el suroeste de Estados Unidos hasta Honduras pasando por La Quemada, Zacatecas y Teotihuacan” (Domínguez *et al.*, 1994: 41).

Aunque la muerte por decapitación está relatada en las inscripciones, existen pocas representaciones de cuerpos decapitados (el sitio de Toniná es una excepción para ello). Según Stuart los sacrificios por decapitación podrían ser actos de creación como en la inscripción del Templo XIX de Palenque que refiere “a la decapitación mitológica de una gran criatura con rasgos de reptil, que al parecer inicia la creación de un nuevo orden político y social” (2003: 28). Asimismo cita el caso del gobernante de Copán, Waxaklajun Ubaah K’awiil quien fue derrotado y sacrificado por su rival, el gobernante de Quiriguá y remarca el hecho curioso de que los glifos no hablan de la captura sino del sacrificio con la utilización del verbo *ch’ak b’aah*; Houston y Scherer, citando este mismo texto, argumentan de que “lo más probable es que, desde el punto de vista de Quiriguá, la muerte por decapitación del rey de Copán le permitió recibir de nuevo la insignia de mando, *uch’amaw k’awiil*, “se recibe el cetro K’awiil”. Por medio de este sacrificio, los mayas remodelaron su paisaje político, pero en modismos de muerte y promesas de transformación.” (2010: 177).

El mismo Stuart añade al respecto que “si analizamos con atención los glifos para decapitar, vemos que el signo inicial es *ch’ak*, “hacha de mano”, con un elemento parecido a un peine, *ka*, que nos da la terminación fonética de la palabra “cortar” (Stuart, 2003: 27), por lo que se sugiere que para decapitar a alguien se utilizaba un hacha. Sin embargo hay varias opiniones al respecto. Según Baudez (2004: 200) “el hacha parece haber sido un arma reservada para el sacrificio”, pero, para este autor, cortar a través de las costillas para alcanzar el corazón con un instrumento así es poco factible y degollar a alguien es difícil, por lo que Baudez propone que “el hacha servía únicamente para propinar al cautivo un violento golpe sobre la nuca y que el sacrificador cortaba después la cabeza con un cuchillo de sílex, o, mejor aún, de obsidiana”. En cambio, Houston y Scherer (2010: 175) escriben que:

“Su rasgo constante es el uso de hachas para aserrar la nuca, con sus filos en contacto persistente con las vértebras, algo distinto a la decapitación rápida por medio de golpes. La impresión que da es que, aparte de algunos ejemplos de autodecapitación, llevada a cabo con un cuchillo por seres sobrenaturales, el proceso fue dirigido a causar el máximo dolor y la posibilidad de preservar la cabeza para su uso como trofeo.”

No hay representaciones de hachas en el juicio de los prisioneros pero las encontramos en el Cuarto 3, en el muro sur. En los escalones más altos de la pirámide representada en este cuarto hay tres danzantes de ala de mariposa con altos penachos de plumas verdes: el mechón central del penacho de la figura principal (FH 3/21) pasa encima de las líneas separando el intradós para mezclarse con los adornos del mascarón superior, a semejanza de la escena de la vestimenta en el Cuarto 1, lo que nos hace pensar que se trata una vez más del señor de Bonampak. Tenemos así un juego de espejo: las representaciones del muro sur de esta cámara son similares a las del muro norte del Cuarto 1 y hasta la estatura más baja de FH 3/24 nos hace suponer, al igual que Thompson (1955: 56) y Miller (1986) que puede tratarse de los mismos personajes. Los tres tienen asociadas cláusulas glíficas bastante largas (CG 3/5 a 3/7) pero muy deterioradas. Están relacionados con un sacrificio: dos de los personajes (FH 3/16 y 3/21) tienen hachas en la mano izquierda (no se puede ver qué tiene en esta mano la figura 3/24), fabricadas con un fémur en guisa de mango al cual se amarró una piedra como superficie cortante. Ambas piedras muestran un color rojo. Asimismo, la cabeza del hueso está también coloreada en el mismo tono. El hacha del danzante central (FH 3/21), muestra manchas rojas y gotea todavía sangre (figura 8). A su lado, un ayudante ataviado de manera más sobria (FH 3/23) sostiene un plato que según Thompson podría contener la sangre y el corazón del sacrificado (1955: 56).

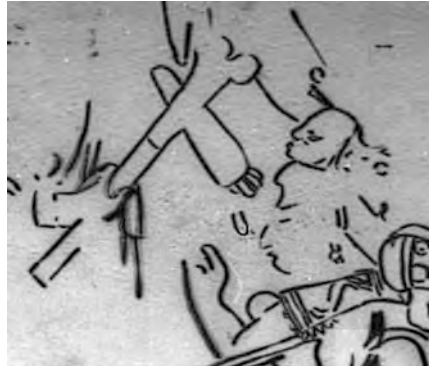


Figura 8. Cuarto 3, Detalle Hacha Sangrienta (dibujo de Sophia Pincemin).

Dos escalones debajo de ellos un personaje arrodillado (FH 3/22) porta un gran perforador con la imagen del Dios Narigudo y tiene a su lado un plato lleno de papeles (figura 9).



Figura 9. Cuarto 3: papeles y perforador con cabeza de dios K'awil (dibujo de Sophia Pincemin).

No es más pequeño y sin proporciones como lo mostraban las copias anteriores; está simplemente de rodillas. Le está asociada una cláusula glífica. No se sabe si se trata aquí de un autosacrificio relacionado con el sacrificio mismo o si dicho personaje participó directamente en este último.

Esta figura sirve de enlace entre la cima de la pirámide y su base en donde cuatro personajes (FH 3/18, 3/18a, FH 3/20 y FH 3/20a)² sostienen de pies y manos un cuerpo en posición arqueada (FH 3/19) que seguramente es el sacrificado. Desgraciadamente gran parte del estuco donde estaba pintado el cuerpo de este personaje se desprendió, faltando, desde que se descubrieron los murales, lo correspondiente a la cabeza y partes del pecho, por lo que no se puede precisar qué tipo de sacrificio se llevó a cabo (decapitación o arrancamiento del corazón). La posición del cuerpo y la presencia de cuatro personas para detenerlo, nos permitiría hacerlo corresponder al segundo tipo de sacrificio. Pero en este caso, ¿cómo explicar la presencia de un hacha sangrienta (relacionada con la decapitación) en la mano del personaje principal, también sin lugar a dudas asociado a esta ceremonia? ¿Y qué tiene que ver el sangrador y los papeles del autosacrificio con ello?

En el espacio vacío debajo del cuerpo sacrificado y pintadas en dos escalones se encontraron dos escenas miniaturas que son difíciles de llamar *graffitti* por su grado de elaboración y por ser coloreadas. Miden 22.5 cm de alto por 43.5 cm de largo cada una. La única copia anterior que las registra es la de Rina Lazo en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Están muy perdidas pero se alcanzan a ver grupos de personajes con grandes tocados de plumas semejantes a los que se encuentran en el mismo cuarto, cada uno teniendo asociado una cláusula glífica (figura 10). En el primer escalón, el mejor conservado, se pueden apreciar ocho personajes que miden unos 14 cm en promedio con todo y el penacho. Algunos tienen los pies pintados en azul o negro. El número de personajes en el segundo escalón es imposible precisar, pero dado que las medidas de ambas escenas están iguales, es probable que haya habido el mismo número de personajes. Todos parecen estar cerca de una tarima o plataforma baja encima de la cual dos están parados. Estas dos escenas se encuentran pintadas en varios colores, y están de cierta manera relacionadas con el tema central de la cámara. Un análisis posterior nos llevó a postular que se trata de unos escalones pinta-

² Dado que, por razones de comprensión estamos utilizando la numeración de Adams y Aldrich (1980), y que estos autores registran solamente dos personajes, tuvimos que añadir la letra A.

dos como si fuera escalera jeroglífica; en este caso las representaciones no serían glifos esculpidos sino escenas pintadas (Pincemin, 1998: 135).

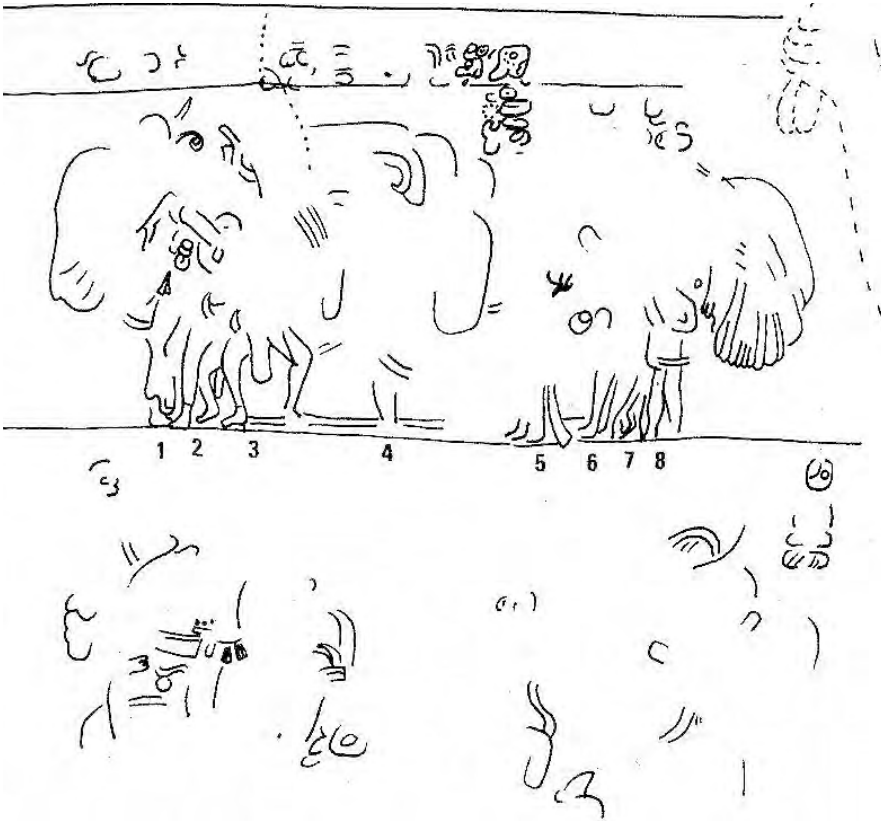


Figura 10. Cuarto 3, escenas miniaturas (dibujo de Sophia Pincemin).

Cercano a estas escenas está pintada en líneas negras una cabeza de deidad, registrada como cláusula glífica por Adams y Aldrich (CG 3/8). En trazos de una exquisitez incomparable, se trata de la representación de una deidad (ya que tiene el ojo cuadrado y el gancho como pupila). Sus rasgos muestran signos de vejez y se trata probablemente del Dios N (figura 11).



Figura 11. Cuarto 3, Dios N (dibujo de Sophia Pincemin).

Todo este conjunto de bailarines conforma una pirámide humana que hace juego con la construcción misma; pone de relieve también la figura central por estar en lo alto, en el centro y en relación con lo divino. Cabe hacer notar que los tocados de los personajes en la base, si bien entremezclan elementos entre sí, no interfieren con las figuras de la cima. Por otra parte parece que todos rodean al sacrificado y a sus ejecutores mientras las alas extendidas forman una especie de barrera entre aquéllos y el espectador (figura 12).

Dicha pirámide puede también hacer alusión a la montaña sagrada con el gobernante como eje: sus plumas traspasan el cielo, él tiene un hacha sangrienta, debajo de él, hay un personaje con un elaborado perforador con cabeza de dios K'awil y canasta con papeles. Más abajo, se encuentra el cuerpo arqueado de una víctima sostenida / agarrada por cuatro figuras (¿los cuatro pilares del mundo?) que puede representar la entrada a una cueva, portal al inframundo en donde se encuentra el Dios N (Mam) y su corte con danzantes.

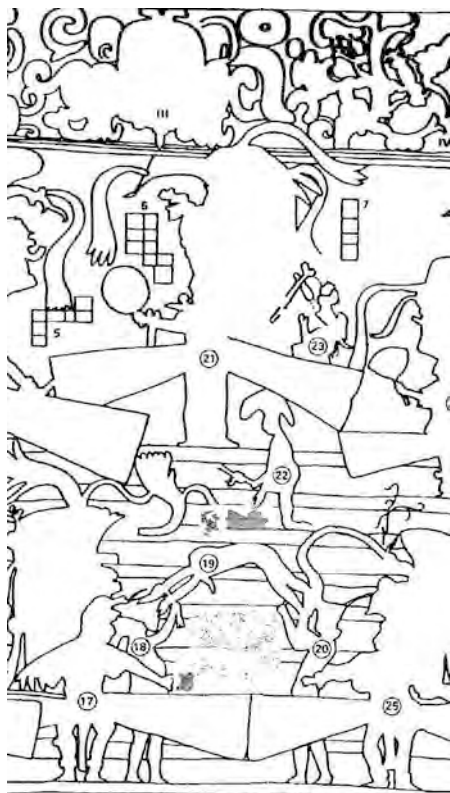


Figura 12. Cuarto 3, muro sur (dibujo de Pincemin *apud* Adams y Aldrich, 1980).

Bibliografía

- Adams, Robert E.W. y Robert C. Aldrich (1980), "A reevaluation of the bonampak murals: a preliminary statement on the paintings and texts", *The third Palenque round table*, 1978, part I, vol. V: 45-59, Austin: University of Texas Press.
- Arrellano, Alfonso (1998), "Diálogo con los abuelos", L. Staines (coord.), *La pintura mural prehispánica II. Area maya. Bonampak*, tomo II, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 255-297.
- Baudez, Claude (2000), "El botín humano de las guerras mayas: decapitados cabezas-trofeos", S. Trejo (ed.), *La guerra entre los antiguos mayas. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Palenque*, México: INAH, pp. 189-204.
- Boone, Elizabeth (ed.) (2004), *Human ritual sacrifice in Mesoamerica*, Washington: Dumbarton Oaks.
- Domínguez Carrasco, Ma. del Rosario, William J. Folan y Sophia Pincemin Deliberos (1994) "Ritos y sacrificios: entierros de personas desmembradas y descarnadas entre los antiguos mayas", *Memorias del Cuarto Foro de Arqueología de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, pp. 39-46.
- Houston, Stephen y Andrew Scherer (2010) "La ofrenda máxima: el sacrificio humano en la parte central del área maya", L. López Luján y O. Guilhem (coords.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México: INAH, UNAM, pp. 169- 193.
- Landa, Diego de (1973), *Relación de las cosas de Yucatán*, México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A.

- Lipschutz, Alejandro (1971), *Los muros pintados de Bonampak. Enseñanzas sociológicas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Lombardo de Ruíz, Sonia (1998), "Tradición e innovación en el estilo de Bonampak", L. Staines (coord.), *La pintura mural prehispánica II. Área maya. Bonampak*, Tomo II, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 21-48.
- López Luján, Leonardo y Guilhem, Olivier (coords.) (2010), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México: INAH, UNAM.
- Marcus Joyce (1992), *Mesoamerican writing systems. Propaganda, myth, and history in four ancient civilizations*, Princeton: Princeton University Press.
- Mathews, Peter (1990), *The sculpture of Yaxchilan*, Ann Harbor: University of Michigan.
- , (1980), "Notes on the dynastic sequence of Bonampak, part I", *The third Palenque round table 1978*, part 1, vol. V, Austin: University of Texas Press, pp.60-73.
- Miller, Mary Ellen (1995), "Maya masterpiece revealed at Bonampak", *National Geographic Magazine*, vol.187 (2), Washington D.C., pp. 50-69.
- , (1986), *The murals of Bonampak*, Princeton: Princeton University Press.
- Miller Mary Ellen y Stephen D. Houston (1998), "Algunos comentarios sobre las inscripciones jeroglíficas en las pinturas de la Estructura I de Bonampak", L. Staines (coord.), *La pintura mural prehispánica II. Área maya. Bonampak*, tomo II, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 245-254.
- Morley, Sylvanus (1947), *La civilización maya*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pincemin Deliberos, Sophia (1998), "Danzantes y constelaciones: dos nuevos dibujos de los murales de Bonampak", L. Staines (coord.), *La pintura mural prehispánica II. Área maya. Bonampak*, tomo II, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 131-135
- , (1994), "Las pinturas mayas de Bonampak, Chiapas", *Los investigadores de la cultura maya*, 2, Campeche: UAC, pp. 135-150.
- Pincemin Deliberos, Sophia y Mauricio Rosas Kifuri (2005), "La 'batalla' de Bonampak: nuevas interpretaciones", *Bolom*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, Revista del Centro de Investigaciones Frans

- Blom, 2, San Cristóbal de Las Casas, México: Asociación Cultural Na Bolom, pp. 7-25.
- , (1994a), “Apuntes para una revisión de los estudios iconográficos de Bonampak”, *Memorias del Cuarto Foro de Arqueología de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, pp. 131-135.
- , (1994b), “Últimos trabajos sobre los murales de Bonampak, Chiapas”, *Arqueología Mexicana*, II (9), México: INAH, pp. 69-75.
- Proskouriakoff, Tatiana (1960), “Historical implications of a pattern of dates at Piedras Negras, Guatemala”, *American Antiquity*, 25 (4), pp. 454-475.
- Ruppert, Karl; J. Eric S. Thompson y Tatiana Proskouriakoff (1955), *Bonampak, Chiapas, Mexico*, publication 602, Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- Schele, Linda y Mary E. Miller (1986), *The blood of kings. dynasty and ritual in maya art*, Kimbell Art Museum, Fort Worth
- Stuart, David (2003), “La ideología del sacrificio entre los mayas”, *Arqueología Mexicana*, XI (63), México: Editorial Raíces, pp. 24-29

