

**ESCENAS RELACIONADAS CON LA MUERTE
Y EL SACRIFICIO EN LOS AJUARES FUNERARIOS
DE LA NECRÓPOLIS DE EL CAÑO,
PANAMÁ (AD 750-1020)**

GUINEA BUENO, MERCEDES

ESCENAS RELACIONADAS CON LA MUERTE Y EL SACRIFICIO EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS AJUARES FUNERARIOS DE LA NECRÓPOLIS DE EL CAÑO, PANAMÁ (AD 750-1020)

I. INTRODUCCIÓN

La necrópolis de El Caño, fechada entre el 700 y el 1000 DC, está localizada en la orilla derecha del Río Grande en la provincia de Coclé, Panamá (Fig. 1). La componen dos áreas principales, una ceremonial con estructuras de piedra y otra de enterramiento con un conjunto de grandes tumbas múltiples para la élite, seis de las cuales han sido excavadas entre los años 2009 a 2016 (Mayo y Mayo 2013 y Mayo et al. 2016a). Los ocupantes de dichas tumbas tuvieron diferentes estatus a juzgar por las diferencias que se observan en su tratamiento funerario y sus ajuares, entre los que destaca la suntuosidad, con objetos de oro, cobre, hueso y piedras preciosas, de los que pertenecían a los que han sido considerados los ocupantes principales de cada tumba (Mayo et al. 2016b).

FIGURA 1. ISTMO DE PANAMÁ: ÁREA DE TRADICIÓN GRAN COCLÉ Y LOCALIZACIÓN DEL YACIMIENTO DE EL CAÑO



Nuestro objetivo final es llegar a la comprensión del significado simbólico de cada uno de los ajuares, para lo que hay que tener en cuenta todos sus componentes y los de la parafernalia ritual asociada a cada de una de las osamentas recuperadas ya que forman una unidad simbólica indisoluble. Necesitamos conocer la función y significado de cada uno de los objetos, cómo se combinan y qué lugar ocupan en la composición del conjunto, ya que cada uno puede estar desempeñando un papel diferente, sea el de marcador de estatus social, sexo, ocupación o etnia u otro relacionado con el evento del que forma parte. Aquí nos vamos a acercar al simbolismo de cinco objetos para los que presumimos un papel distintivo dado que son las únicas imágenes dentro de la iconografía del yacimiento que pueden ser interpretadas como mono-escenas o escenas unitarias (unidad de tiempo, espacio y acción) y que solo hay uno por tumba dentro del ajuar del individuo principal. Es reseñable que, aunque tres de ellos son pendientes y funcionalmente pudieron ser parte del atavío funerario

de los individuos, estos no los llevaban puestos cuando fueron excavados, ni tienen huellas de desgaste por uso. Para su interpretación iconográfica hemos de buscar a que realidades empíricas o conceptuales nos refieren los elementos del diseño de las imágenes y, dada la ausencia de textos escritos o tradiciones orales de apoyo en nuestro caso, deducir a partir de estas mismas imágenes los mitos, ritos, o tradiciones religiosas que inspiraron a los autores, de ahí la importancia de un estudio lo más exhaustivo posible de su contenido temático primario y la ayuda de otras iconografías si existe. Afortunadamente, tenemos una rica información del contexto que nos ayuda a la interpretación del contenido temático secundario o convencional. Aplicando el principio iconográfico de interacción, la existencia de una relación efectiva y funcional entre lugares, temas y contenidos, podemos pensar que el artista se inspiraría en ceremonias presenciadas y mitos escuchados y representaría una escena considerada adecuada al contexto mortuario. Por razones de espacio, en este texto vamos a presentar con más detalle el significado primario de las piezas a partir de su análisis formal y de forma más breve, el valioso apoyo que para su interpretación final nos han brindado el contexto y otras iconografías, remitiendo al lector interesado a consultar un texto más completo (Guinea 2018a), citas, enlaces web, fotos o datos de contexto en el repositorio web del Proyecto Arqueológico El Caño.

II. MONO-ESCENAS RELACIONADAS CON EL RITUAL FUNERARIO: OFRENDA DE UN INFANTE Y AUTO SACRIFICIO

Hay evidencias de que los rituales funerarios de El Caño y otros cementerios del Istmo incluían sacrificios humanos voluntarios e involuntarios (Lothrop 1954; Mayo y Mayo 2010; Mayo et al. 2016b y 2016c), lo que nos permite plantear la hipótesis de que es posible, dada su adecuación al contexto de uso, que los actos representados en dos de los objetos que nos ocupan, la ofrenda de un infante y la automutilación, formaran parte del ritual del entierro de los grandes jefes de El Caño y fueran la inspiración de sus autores.

II.1 *Figura humana en actitud oferente con un infante en los brazos*

La escena (Fig. 2) la componen tres actores: un adulto (oficiante), un infante (ofrenda) y un mono (referente simbólico, acompañante). El adulto está de pie con las rodillas flexionadas, la cabeza adelantada y ligeramente inclinada, los brazos, paralelos al cuerpo, se doblan por los codos hacia delante para agarrar al infante. Éste está tumbado hacia arriba con las rodillas dobladas por la presión del brazo izquierdo del adulto, los brazos a lo largo del cuerpo con los codos flexionados, las manos sobre el bajo vientre y reclina su cabeza sobre el antebrazo derecho del adulto. La cara de este último tiene grandes ojos redondos, nariz recta, orejas salientes y boca de labios no marcados, pequeña y ligeramente abierta. Un estrecho reborde recorre su frente y baja hacia las orejas, parece el pelo, aunque no se puede descartar que sea algún tipo de gorro. El rostro del infante está tallado con menos detalle, pero sus rasgos son similares. Ambas figuras están desnudas, no llevan marcado el sexo, y las manos y pies están recubiertos de finas láminas de oro martilladas, igual que las orejas del adulto. A la figura animal le faltan las dos extremidades traseras, pero se pueden detectar sus arranques y apoyos. Encaramado en los hombros del adulto, agarra su cabeza por encima de las orejas con las patas delanteras y descansa sobre ella el mentón. Su larga cola baja por detrás y tuerce rápidamente para rodear el hombro derecho de la figura humana. Su rostro tiene un prognatismo ligero, nariz aplastada, boca pequeña, orejas semicirculares y laterales y ojos redondos con una lámina de oro en forma de lágrima tumbada, marcador de sobrenaturalidad en el estilo Conte, superpuesta. También están cubiertas con oro la parte alta de la cabeza, algo apuntada, la cola y, hasta más allá del codo, las extremidades conservadas. Su postura, forma general, tamaño del cuerpo y los detalles de su rostro hacen de un mono la identificación más probable de este animal. Más, si nos fijamos en el interés

del artista por destacar los rasgos que cubrió con láminas de oro, podemos aventurar que quiso representar un mono blanco (*Cebus capucinus imitator*) o un cariblanco (*Cebus capucinus capucinus*) en los que la blancura de cara y pecho hacen destacar el negro de la coronilla, extremidades y cola prensil. Estos monos son tenidos como mascotas por muchos pueblos amerindios (Racero-Casarrubia 2008) y con frecuencia los portan en sus cabezas de forma idéntica al adulto de nuestra escena.

FIGURA 2. FIGURA TALLADA EN DIENTE DE CACHALOTE CON FUNDAS DE ORO. 8.4X3.6X3 CM. TUMBA T6. ESTILO CONTE. FOTOS JULIA MAYO



En otras iconografías es frecuente el tema de la presentación de un infante: un adulto con un tocado o vestimenta especial y en actitud de ofrecimiento lleva en sus brazos un infante aparentemente inerte. Lo tenemos en piedra en figuras y altares olmecas tan famosos como El Señor de las Limas o el altar n° 5 de La Venta y en numerosas esculturas del Parque Arqueológico San Agustín, así como en cerámicas mayas (Kerr Maya Vase Database K4384) o moches (Museo Larco, n° ML002313). Mención aparte merece el papel simbólico que debió tener el animal que nuestra figura porta en los hombros y que, apoyado en su cabeza, le sirve de tocado. La simbología del mono en las antiguas culturas amerindias es amplia y variable. Los mayas, en cuyas vasijas aparecen con frecuencia en procesiones funerarias, los vieron como humanos fallidos (Stone y Zender 2011: 197) y los moches los relacionaron con el sacrificio y un estadio entre la vida y la muerte (Bourget 2016: 225 y 170). Es muy probable que no sea casual la especie de mono elegida aquí, ya que los monos capuchinos tienen conocidas costumbres infanticidas (Muniz et al 2010), lo que añadiría significado a la escena.

Teniendo en cuenta que el sacrificio de infantes es una práctica frecuente y conocida en las culturas amerindias y las evidencias arqueológicas lo constatan para El Caño (Mayo et al. 2016b y c), proponemos que la figura analizada escenifica la ofrenda sacrificial de un infante por un oficiante ataviado ritualmente.

II.2 *Figura humana arrancándose los ojos*

La figura (Fig. 3) está como sentada en el aire, con las piernas flexionadas por las rodillas y los pies hacia delante en ángulo recto. Los brazos se doblan por los codos y las manos se dirigen hacia la cara, la derecha se cierra sobre el ojo derecho desorbitado y la izquierda agarra y separa el izquierdo de su cuenca que aparece vacía. Los rasgos del rostro están muy marcados: ojos redondos desorbitados, nariz prominente, boca grande

semiabierta, labios abultados de comisuras redondeadas y orejas grandes y separadas. Viste un faldellín trapezoidal que cuelga de un cinturón de cordón trenzado dejando fuera el vientre. Otros dos cordones trenzados se cruzan en la parte alta de su pecho, dos de sus extremos pasan por encima de los hombros, se juntan en la espalda y caen paralelos hasta el comienzo de las piernas. Los otros dos extremos pasan por debajo de las axilas y parecen terminar en unas volutas que salen de los omóplatos y se rizan hacia fuera antes de llegar a la cintura. Siguiendo en la espalda de la figura, otras dos volutas vueltas hacia el exterior salen por debajo de un elemento discoidal, formado por un cordón enroscado que cubre gran parte de la cintura, y le caen hasta los pies. La disposición de los cordones y volutas sugiere que los primeros podrían ser la sujeción de un atavío ritual compuesto por las segundas. Completa su indumentaria un tocado, difícil de interpretar por la corrosión de la pieza: desde una base, que forma una visera sobre el rostro, se proyectan hacia arriba tres elementos, cada uno de los cuales lleva dos pequeños apéndices, uno delante y otro atrás. Pudieran ser tres plumeros o tres pájaros estilizados de alas abiertas. Además, de los laterales de la base se proyectan rectos hacia delante dos apéndices que se rizan ligeramente hacia dentro. La figura lleva parcialmente embutida en su vientre una esmeralda con una perforación central y una línea incisa poco profunda que rodea su parte central. Es posible que la piedra haya sido reutilizada o adquirida perforada, pero con independencia de esto, la forma en la piedra se proyecta hacia a fuera parece llamar la atención hacia el orificio, que podría estar cumpliendo la función de ombligo. La figura lleva para su suspensión dos anillas verticales en la espalda a la altura de los hombros.

FIGURA 3. PENDIENTE FIGURATIVO DE COBRE FUNDIDO. 7.7X6.3X3.6CM. TUMBA T4. ESTILO CONTE. FOTOS MERCEDES GUINEA



En la iconografía amerindia encontramos imágenes de ojos arrancados y tuertos en contextos sacrificiales y funerarios desde la época formativa, como en las estelas de Cerro Sechín o los monumentos olmecas de la Laguna de los Cerros. En Mesoamérica, a partir de los estudios de Coe (1977: 16), parece haber acuerdo entre los distintos investigadores en que los ojos fuera de las órbitas colgando del nervio óptico es una manera convencional de transmitir la relación de una figura con la muerte. Códices mexicanos como el Borgia muestran repetidas imágenes de ofrendas de ojos (lám. 15), autosacrificio de un ojo (lám. 10) y ojos colgantes (lám. 10, 47 y 48). En las vasijas mayas los ojos colgando fuera de las órbitas o con un ojo en la mano definen a los personajes como muertos o pertenecientes al inframundo (Asensio 2007: 88; Baudez 2004: 58 fig. 8 y Stone y Zender 2011: 43). Aparecer sin ojos es un rasgo típico de los muertos animados y ancestros moches en el mundo andino

y tampoco es extraña la representación de tuertos, llegándose a la hipótesis que estos son representaciones simbólicas de seres transitorios entre la vida y la muerte (Bourget 2006: 56-58).

Proponemos que más allá del significado primario de nuestro objeto: una figura humana ataviada ritualmente que se ha arrancado un ojo y parece estar arrancándose el otro, el acto que está ejecutando es una automutilación sacrificial.

III. MONO-ESCENAS RELACIONADAS CON EL VIAJE DE ULTRATUMBA: TRASLADO DEL DIFUNTO POR ANIMALES PSICOPOMPOS Y VICISITUDES DEL VIAJE

Todos los rituales funerarios llevan implícitas unas creencias acerca del destino del difunto después de la muerte. De la reconstrucción de los funerales en El Caño a partir de las evidencias preservadas en las tumbas, puede deducirse que los coclé creían en una vida después de la muerte, al menos para el ocupante principal y todos, o parte, de los que eran enterrados junto a él para atenderle y acompañarle en su viaje al Más Allá, que pudo durar al menos tres años (Mayo et al. 2016c). El análisis iconográfico de tres de los objetos que nos ocupan parece indicar que sus autores se inspiraron en episodios de este viaje. En todos, más claramente en los dos que presentamos en primer lugar, hay animales que ejercen de psicopompos, conductores de almas a la ultratumba, hecho frecuente y de carácter universal en este tipo de creencias.

III.1 *Pareja de aves con una cabeza humana adosada a sus colas*

Aunque a primera vista pudiera parecer una figura antrozoomorfa (Fig. 4), no lo es ya que las aves siempre se ven completas sin tener ninguna parte sustituida, es una escena que se narra ayudándose de metonimias visuales en la que el artista ha organizado la imagen de manera que permite una doble lectura según el ángulo de visión. Observándola en horizontal (Fig.4b), tal como el pendiente fue dispuesto sobre la espalda del individuo principal de la tumba, vemos una pareja de aves gemelas de alas plegadas unidas por sus colas. Tienen largo pico, ojos grandes y abultados y tres crestas. En su punto de unión, llevan adosada una cabeza humana, de ojos semicerrados y facciones equilibradas, adornada con un elaborado tocado, que nos refiere al alto estatus del que lo luce, compuesto por dos espirales a cada lado de la cabeza, seis láminas semilunares con pedúnculo en lo alto y una banda en la frente. En el cuello, con una prominencia laríngea muy marcada que parece indicar que el personaje es masculino, lleva un ancho collar de siete vueltas. Tiene una anilla de suspensión en la parte trasera, que no muestra ninguna huella de haber cumplido esta función. Para acercarnos a la decodificación del mensaje que la imagen transmite utilizaremos una de las metonimias visuales más frecuentes en la iconografía coclé y prehispanica en general, “la parte por el todo”, mediante la cual el todo se ve representado solo por una parte con la que mantiene una relación semántica suficiente como para ser identificado. De este modo, podemos interpretar la cabeza humana como la metáfora de un hombre completo, o quizás solo de su parte anímica. Si a esto le unimos la tranquilidad de sus facciones, sus ojos semicerrados, el lujo de sus atavíos, y su contexto de uso, el entierro, es verosímil descifrar la escena como dos aves arrastrando un difunto de alto estatus. Contemplándola verticalmente (Fig.4a), vemos aparecer la imagen de un hombre con las piernas flexionadas hacia el pecho, cuyo cuerpo, con la excepción de la cabeza, ha sido sustituido por las dos aves: sus colas son el pecho y los hombros, sus alas los brazos y sus picos las piernas. Si aplicamos a esta posición girada el mismo sistema de decodificación, el hombre cobra protagonismo y son las aves las que son susceptibles de ser consideradas una metonimia visual, en este caso la opuesta, “el todo por la parte”, en la que una figura completa es

representada para referirse únicamente a alguna de sus cualidades. Las asociaciones metafóricas que universalmente se dan a las aves son: vuelo, viaje, ascenso, descenso o comunicación entre mundos. De esta manera, el icono transmite básicamente el mismo concepto en ambas posiciones: un difunto o su ánima, volando, viajando entre dos mundos, guiado por las aves.

FIGURA 4. PENDIENTE FIGURATIVO DE ORO FUNDIDO. 12.1X7.5X6.8 CM. TUMBA T2. ESTILO INTERNACIONAL. FOTOS MERCEDES GUINEA



Esta interpretación del icono se ve reforzada por otras piezas similares en las que se puede hacer la misma lectura, aunque les falte la valiosa información del contexto que aquí tenemos. Dentro del área metalúrgica que comprende Costa Rica, Panamá y norte de Colombia (Cooke y Bray 1985: 45), hay otros cinco pendientes de oro fundido que reproducen el mismo icono con ligeras variantes. Uno, prácticamente idéntico, fue encontrado en cuello de una momia huaqueada en el istmo de Panamá (Bray 1992:40 fig. 3.6). Otros dos (Labbé 1995: 138 y fig. 99; MARTA 2005: 44-45), de menor tamaño y tocado más sencillo, presentan en la ejecución de las aves una variación muy esclarecedora para interpretar el icono: sus cuerpos se han fusionado en uno solo sin cola, en el cual apenas se insinúan las alas, formando una única ave bicéfala de silueta compacta en la que una cabeza humana ocupa el lugar de la cola. El apretado cuerpo del ave del que emerge la cabeza semeja un difunto enfardelado, lo que fortalece la interpretación de que el personaje arrastrado por las aves en el icono es un difunto. En los dos restantes (Lothrop 1954: 34-40; Uribe, 1988: 50 lám. 12) la variación consiste en que solo se representa un ave con unas pequeñas alas desplegadas y la cabeza humana sobre la cola. Fuera de esta área metalúrgica y en otro tipo de soporte, tenemos en la cerámica peruana moche algunas imágenes que formal y temáticamente se asemejan a nuestra pieza, como las vasijas escultóricas en las que el héroe Ai Apaec tumbado sobre el lomo de un gallinazo emprende el vuelo) al inframundo (Museo Larco n° ML003139). Su cuerpo está pegado de tal forma al del ave que, si observamos la vasija de frente, solo se aprecia la cabeza con su clásico tocado a continuación de la del ave carroñera, produciendo un impacto visual muy parecido a algunos de los pendientes citados más arriba. En otras vasijas, dicho héroe mítico moribundo es guiado por dos aves en su viaje al inframundo del que volverá victorioso y regenerado (Museo Larco, n° ML002968). En esta misma cerámica moche encontramos vasijas escultóricas en la que distintas especies de búhos tienen que ver con asuntos funerarios, incluyendo papeles como psicopompo llevando personas muertas a su espalda (Bourget 2016: 276-278).

Proponemos que el pendiente analizado representa el traslado por una pareja de aves del cuerpo de un difunto de alto estatus hacia su destino de ultratumba.

III.2 Pareja de langostas espinosas portando sendas cabezas humanas en sus caparazones

El pendiente (Fig. 5), no está completo, el cuerpo de los animales llevaría embutido en su parte inferior, hueca al efecto, piedras preciosas, resina, hueso u otro material sustituyendo parte de su abdomen y la cola. Lleva cuatro anillas de suspensión situadas a ambos lados de los cuerpos de las langostas y, más abajo de la boca, debajo de estas y de un extremo a otro del pendiente, corre horizontalmente una barra que ayuda a mantener la pareja unida. De otra barra más corta en la parte inferior de la figura que unía el lateral interno las langostas solo quedan los arranques. Cada una de las figuras gemelas de este pendiente está compuesta básicamente por una langosta y una cabeza humana. La primera, cuya base biológica pudiera ser la langosta espinosa verde del Pacífico (*Palinurus gracilis*), combina rasgos naturalistas que favorecen su identificación con otros que se pueden considerar sobrenaturales o simplemente estilísticos. En el animal real, el cefalotórax, erizado de fuertes espinas, tiene un aspecto rugoso que aquí está indicado mediante una superficie rectangular vertical rellena de líneas entrecruzadas. Las largas antenas presentan en su base fuertes espinas y el artista ha empleado para figurarlas una “S”, motivo muy característico del estilo Conte. Los ojos esféricos y situados en el ápice de un pedúnculo lo tienen aquí rodeado por tres anillos, otro rasgo estilístico conte. Los detalles de los apéndices bucales de las langostas el artista los interpreta como un gran pico con dos filas de pequeños dientes en su interior, cuya parte superior se corresponde con el par mandibular y la inferior, partida en dos, con las cuatro maxilas. De los cuatro primeros pares de patas articuladas caminadoras solo se representan tres y el quinto par se dirige hacia delante con las pequeñas quelas sustituidas por garras, que se apoyan en las anillas de suspensión de la pieza. La cabeza humana, ligeramente inclinada hacia delante, tiene ojos en forma de grano de café, nariz recta y boca cerrada presentando un aspecto sin vida. Su tocado es una banda que recorre la frente cubriendo las orejas con dos espirales dobles convergentes y en el alto de la cabeza tres filas de protuberancias se doblan hacia el frente ligeramente empujadas por otro elemento en forma de larga toca con puntas triangulares laterales que se curva hacia fuera. La postura general del cuerpo de la langosta, el quinto par de patas vueltas hacia delante y el ligero arqueado del cefalotórax, sugiere que camina.

FIGURA 5. PENDIENTE FIGURATIVO DE TUMBAGA FUNDIDA. (7X7.1X3.7 CM). TUMBA 1. ESTILO CONTE. FOTOS MERCEDES GUINEA



Para aproximarnos al significado intrínseco de la escena, buscamos qué cualidades físicas de la langosta pudieron ser seleccionadas por los coché y otros pueblos amerindios para introducir este animal en su mundo simbólico. Dentro de la misma área metalúrgica, la

langosta es un icono frecuente en los estilos Diquís y Veraguas (Lothrop 1937: 70-71 figs. 43 y 44; Lothrop 1950: 66 figs. 99C y 100) y Zenú (Lothrop 1937:70 fig. 43; Bowers Museum 2012:120). En nuestro caso, dado el contexto funerario en que aparece, es posible que su costumbre de vivir en cuevas y sus hábitos nocturnos la asociara al inframundo y la muda anual de su exoesqueleto la vinculara con la regeneración vital. Su carácter carroñero y sus actividades migratorias, en las que cubren grandes distancias, la postulan también para desempeñar el papel de animal psicopompo. Por otro lado, las cabezas humanas que portan las langostas del pendiente son susceptibles de ser interpretadas, igual que en la pieza anterior, como una “parte por el todo”, con la que el artista pretendería con una cabeza de rostro falto de vida aludir al difunto o su parte anímica. El tema de la actuación de animales en el traslado del difunto a su destino de ultratumba está presente en muchas otras iconografías amerindias y frecuentemente con una organización formal de la escena similar. El animal psicopompo por excelencia, junto con las aves que ya hemos visto, es el cocodrilo, ampliamente relacionado con el inframundo y su puerta. Por citar solo los objetos metálicos de estilo similar, haremos mención de una pieza de oro fundido procedente de Costa Rica o Panamá que se encuentra en la colección del Peabody Museum (n° 976-41-20/24864). En ella aparecen emparejadas dos figuras en las que la parte superior es una cabeza humana y el comienzo de un torso sin brazos que se funde con la parte superior y cabeza de un cocodrilo, igualmente sin extremidades, lo que recuerda los pendientes descritos en el subapartado anterior como figurando un difunto enfardelado conducido por dos aves, en este caso dos cocodrilos.

Nuestra hipótesis es que en el pendiente se representa una mono escena, duplicada por cuestión de estilo, en la que un difunto o su función vital es trasladado por una langosta hacia el Más Allá.

III.3 *Murciélago antropomorfo agarrando dos tiburones*

El cuerpo de la figura (Fig. 6), en pie y plenamente humano, tiene las piernas ligeramente abiertas y algo flexionadas, los brazos abiertos y las manos agarrando los peces. Viste un cinturón, con dos objetos troncocónicos a los lados, del que pende por delante un faldellín trapezoidal que le llega hasta las rodillas y por detrás dos anchas bandas, orladas en su borde exterior con unos motivos triangulares curvados típicos del Estilo Conte, que le caen hasta los pies para enroscarse hacia afuera sobre un elemento cilíndrico alcanzando la altura de las manos. La cabeza es la de un murciélago: nariz curvada hacia arriba, ojos redondos, orejas triangulares con trago circular marcado, boca grande de comisuras redondeadas, mandíbula superior sobresaliendo de la inferior, dientes triangulares con caninos resaltados, labios engrosados con corte transversal y larga lengua que se bifurca en el extremo. En la parte superior de la cabeza pueden faltar algunos elementos, pero se conservan, dirigidos hacia atrás, dos pequeños conos con una línea tallada en espiral y dos crestas, orladas del mismo motivo que el cinturón, que desde la parte posterior alta de la cabeza bajan hasta la altura de los hombros. Al igual que la lengua bífida, estos son elementos marcadores de sobrenaturalidad muy comunes en el estilo Conte. Los peces, agarrados por la base de una de las aletas pectorales, se disponen simétricos a ambos lados del murciélago y juntan sus colas en la parte posterior alta de la cabeza de este. Tienen cabezas triangulares apuntadas, ojos globulares y gran boca de dientes triangulares, sus escorzos dejan visibles cinco aletas: la caudal, dos arriba y dos abajo. Los rasgos de la cabeza animal, el color canela amarronado de la resina semejante su pelaje y la acción representada apuntan a que su base biológica pudiera ser el murciélago pescador grande (*Noctilio leporinus*). Las características de los peces son compatibles con las del tiburón toro (*Carcharhinus leucas*), especie que se adentra en los ríos de la zona, lugar en el que podrían coincidir ambos animales.

FIGURA 6. FIGURA DE RESINA ADORNADA CON FUNDAS DE ORO. 5.1X 7.4X3.8 CM. TUMBA T7. ESTILO CONTE. FOTOS MERCEDES GUINEA



Hasta el momento, hemos encontrado en el área este mismo icono, repujado con pequeñas variaciones, en siete pectorales de oro (Guinea 2018b) de estilos Conte y Parita. En bulto redondo aparece tallado en dos colgantes de jade procedentes de Guanacaste, Costa Rica (Plazas 2007: Fig.15). No lo hemos encontrado fuera del área, pero el murciélago está ampliamente representado desde la época formativa en las iconografías del Área Intermedia, Mesoamérica y norte de Perú. Las cualidades físicas en las cuales parece ser que se fijaron los pueblos amerindios para introducir este animal en su mundo mítico y simbólico se centran en sus hábitos nocturnos, capacidad de volar, habitación en cuevas, colgarse boca abajo, consumo de sangre y su papel en la polinización, las que le asocian con la muerte, el inframundo, el sacrificio humano y la fertilidad. En su estudio del simbolismo del murciélago en el istmo, Clemencia Plazas (2017:59-63) lo ve relacionado con la muerte y la fertilidad y mediador entre los ámbitos superior e inferior del universo. En el rol de mensajero del mundo de los muertos aparece también en la iconografía del maya clásico (Brady y Coltman 2016: 231-233). El tiburón, el otro actor de la escena que nos ocupa, además de en los pectorales citados, es frecuente en la cerámica de la zona. También lo encontramos en solitario en pendientes figurativos fundidos de tumbaga estilo Chiriquí. El mar es considerado para muchas culturas amerindias la entrada en el inframundo por lo que los tiburones, grandes predadores marinos, se relacionan con este mundo de abajo. La frecuencia con que rempazan sus dientes los vincula también a la regeneración. En la iconografía de la antigua Mesoamérica aparece frecuentemente el tiburón donde Kovac (2013) propone que, desde la época olmeca hasta el clásico maya, representó al sol del inframundo acuático.

Nuestra propuesta es que nos encontramos ante una mono-escena en la que un murciélago pescador sobrenatural antropomorfo captura dos tiburones y que esta pudiera tener lugar en el inframundo, en especial en su entrada con la que se relacionan simbólicamente ambos actores. Algunas circunstancias del contexto de la pieza nos permiten arriesgar algo más en nuestra hipótesis de interpretación, como son la situación de la necrópolis de El Caño y otras contemporáneas en las orillas del Río Grande y las distintas estructuras que vinculan el río con el ritual funerario (Mayo et al. 2016c). Estas, junto a la frecuencia con que dentro de la mitología universal los ríos aparecen jugando un papel en el viaje al mundo de ultratumba del espíritu del difunto y lo igualmente común que es presentar a este difunto enfrentándose a una serie de vicisitudes y peligros para superar los cuales recibe diferentes tipos de ayuda, nos llevan a considerar como posible que la escena forme parte de un relato más amplio que narraría las incidencias de dicho viaje de ultratumba por el Río Grande hacia el mar (el inframundo), en el transcurso del cual un murciélago psicopompo le salvaría del acecho de los peligrosos tiburones.

IV. CONCLUSIONES

Nos remitimos a los correspondientes apartados de este texto para ver las propuestas de interpretación iconográfica para cada uno de los objetos analizados, aquí solo cabría añadir que no es posible dilucidar si las mono-escenas representadas en dichos objetos ilustran algo que ocurre durante su funeral o le sucede al individuo a cuyo ajuar mortuario pertenecen, o si dichas escenas, situadas en un momento mítico, se refieren a sucesos protagonizados por un ser divino, héroe o ancestro mítico, si bien esto no cambiaría la temática mortuoria en la que basamos nuestras propuestas.

Creemos que el resultado del análisis iconográfico de estos cinco objetos nos permite plantear la hipótesis de que su singularidad y temática se debe a que tenían un papel distintivo dentro del ajuar mortuario de los individuos principales de las tumbas de las necrópolis de El Caño. Este papel pudo ser el de marcador de la situación liminal, de tránsito al Más Allá, en la que se encontraban aquellos de cuyo ajuar formaban parte. Quedamos a la espera de que los resultados de la excavación de nuevas tumbas refuercen esta hipótesis con el hallazgo de objetos similares en los ajuares de sus principales ocupantes.

V. BIBLIOGRAFÍA CITADA

ASENSIO, Pilar (2007): “Muerte de un Viajante. El viaje del way Sagrado Venado Muerto”. En: *Mayab* 19, pp. 87-106

BAUDEZ, Claude-François (2004): “Introducción”. En: *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.

BOURGET, Steve (2006): *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.

BOURGET, Steve (2016): *Sacrifice, violence, and ideology among de Moche: the rise of social complexity in ancient Perú*. Austin: University of Texas Press.

BOWERS MUSEUM (2012): *Sacred Gold. Prehispanic Art of Colombia*. Santa Ana, California: Bowers Museum

BRADY, James E. / COLTMAN, Jeremy D.: (2016) “Bats and the *Camazotz*: Correcting a Century of Mistaken Identity” *Latin American Antiquity* Vol. 27, nº 2

BRAY, Warwick M. (2013): “Gold jewelry from the “Parita Treasure” in the Denver Art Museum”. En: Young-Sánchez, Margaret (ed.): *Pre-Columbian Art and Archaeology: Essays in honor of Frederick R. Mayer*. Denver: Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, pp. 83-98

COE, Michael D. (1977): *The Maya Scribe and His World*. New York: The Grolier Club.

COOKE, Richard G. / BRAY, Warwick M. (1985): “The goldwork of Panama: an iconographic and chronological perspective”. En: Jones, Julie (ed.): *The Art of Precolumbian Gold: the Jan Mitchell Collection*. Londres: Weidenfield and Nicholson. pp. 35-49

GUINEA, Mercedes (2018a): Muerte y sacrificio en los ajuares funerarios de la necrópolis de El Caño, Panamá (AD 750-1020): Un estudio iconográfico. En: Mayo, Julia/Mayo, Carlos (eds.): *Repositorio de datos del Proyecto Arqueológico El Caño*. Panamá: CIAI. Fundación El Caño. http://oda-fec.org/nata/view/paginas/view_paginas.php?id=37&idpadre=63 (15-6-2018).

GUINEA, Mercedes (2018b): “Conte supernatural fishing bat breastplate”. En McEwan, Colin/Hoopes, John/ Cockrell, Bryan (eds): *Central America and Colombia Catalogue*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. En prensa.

LABBE, Armand J. (1995): *Guardians of the Life Stream: Shamans, Art and Power in Prehispanic Central Panamá*. Los Angeles: Bowers Museum of Cultural Art.

KOVAC, Milan (2013): “Ah Xok, transformaciones de un dios acuático. Del tiburón olmeca a la sirena lacandona”. En: *Contributions in New World Archaeology*, vol. 5, pp.151-164.

LOTHROP, Samuel K. (1937): *Coclé: an archaeological study of central Panama, Part 1*. Cambridge, MA: Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Vol V, Harvard University Press.

LOTHROP, Samuel K. (1950): *Archaeology of Southern Veraguas, Panama*”. Cambridge, MA: Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Vol. IX, N° 3, Harvard University Press

LOTHROP, Samuel K. (1954): “Suicide, Sacrifice and Mutilations in Burials at Venado Beach, Panama”. En *American Antiquity*, Vol. 19, N° 3, pp. 226-234.

MARTA (2005): *Catálogo Museo Antropológico Reina Torres de Araúz*. Panamá: INAC y Fondo mixto de hispano-panameño de cooperación.

MAYO, Julia/MAYO, Carlos (2010): “La escultura precolombina del Área Intermedia. Aproximación al estudio estilístico, iconográfico y espacial del grupo escultórico de El Caño”. En Melgar Emiliano/ Solís Reyna/ González Ernesto (eds) *Producción de bienes de prestigio ornamentales y votivos de la América Antigua*. Florida: Syllaba Press, pp. 12-21.

MAYO, Julia/MAYO, Carlos (2013): “El descubrimiento de un cementerio de élite en El Caño: indicios de un patrón funerario en el valle de Río grande, Coclé, Panamá”. En: *Arqueología Iberoamericana*, N° 20, pp 3–27.

MAYO, Julia / MAYO, Carlos / GUINEA, Mercedes / HERVÁS, Miguel Ángel / HERRERÍN, Jesús (2016a) “El Caño: orden social en la necrópolis de El Caño”. En: <http://oda-fec.org/nata/download/bancorecursos/Publicaciones/OrdenSocialElCaño.html> (15-2-2018).

MAYO, Julia/ MAYO, Carlos/GUINEA, Mercedes/HERVÁS, Miguel Ángel/HERRERÍN, Jesús (2016b). “La tumba T7 de la necrópolis de El Caño, tradición arqueológica Gran Coclé, Istmo de Panamá. En: *Arqueología Iberoamericana* N° 30, pp. 30-43. <http://laiesken.net/arqueologia/> (15-2-2018).

MAYO, Julia/MAYO, Carlos/ GUINEA, Mercedes (2016c). “El Caño: los rituales funerarios de los jefes guerreros”. En: <http://oda-fec.org/nata/download/bancorecursos/Publicaciones/RitualesElCaño.html> (15-2-2018).

MUNIZ, L. / PERRY, S. / MANSON, JH. / GILKENSON, H. / GROS-LOUIS, J, / VIGILANT, L. (2010): “Male dominance and reproductive success in wild white-faced capuchins (*Cebus capucinus*) at Lomas Barbudal, Costa Rica”. *American Journal Of Primatology* Vol. 72, n°12, pp. 1118-30

PLAZAS, Clemencia (2007): *Vuelo Nocturno: El murciélago prehispanico del Istmo centroamericano y su comparación con el murciélago tairona*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

RACERO-CASARRUBIA, Javier A. / VIDAL, Carlos C. / RUIZ, Óscar D. / BALLESTEROS, Jesús (2008): “Percepción y patrones de uso de la fauna silvestre por las comunidades indígenas Embera - Katíos en la cuenca del río San Jorge, zona amortiguadora del PNN – Paramillo”. En: *Revista de Estudios Sociales*.

STONE, Andrea / ZENDER, Marc (2011): *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. London: Thames & Hudson.

URIBE, María Luisa. (1988): “Introducción a la orfebrería de San Pedro de Urabá, una región del noroccidente colombiano”. En: *Boletín Museo Del Oro* Vol. 20, pp. 35-53.