

## Palos y Piedras

### Rabinal Achí y Tirant Lo Blanc: posibilidades de un paralelismo

por

Burgos, Nidia - Universidad Nacional del Sur (UNS) (Argentina) -  
nburgoscasal@speedy.com.ar

#### Resumen

Ciertas sociedades ritualistas y cerradas han entronizado a la ceremonia como realidad última de su mundo, a un punto tal, que no es el contenido el que determina la forma, sino ésta la que crea el contenido. Estas cualidades nos permiten establecer un paralelo entre el Rabinal –Achí, un texto dramático anónimo de la cultura maya quiché prehispánica, con un texto medieval, Tirant Lo Blanc (1490) de Joanot Martorell, valiéndonos de las acertadas sugerencias que le inspiró su lectura a Mario Vargas Llosa en su Carta de Batalla por Tirant lo Blanc. Analizando en ambos textos las acciones (nivel objetivo), sentimientos (nivel subjetivo), convenciones (nivel retórico) y el nivel simbólico o mítico, demostramos que en ambas sociedades la apariencia, el gesto y la fórmula constituían la esencia de la vida, las claves íntimas de la conducta del hombre.

**Palabras clave:** Paralelismo, Tirant Lo Blanc, Rabinal, Achí, Teatro Precolombino, Novela de Caballerías, Vargas Llosa

#### Sobre el autor

Burgos, Nidia. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.

Doctora en Letras. Profesora titular con dedicación exclusiva de la UNS a cargo de Literatura Latinoamericana I y Literatura Argentina II y del dictado de seminarios de grado y postgrado sobre Teatro Argentino. Es Miembro Correspondiente de GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Universidad de Buenos Aires desde 1998 y a partir de diciembre de 2003 es Miembro de su Consejo Asesor. Presidió la Asociación Argentina de Teatro Comparado entre 2005-2007. Desde el 1 de abril de 2007 dirige la Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

#### Cómo citar este artículo

Burgos, Nidia. "Rabinal Achí y Tirant Lo Blanc: posibilidades de un paralelismo". La revista del CCC [PDF]. Septiembre / Diciembre 2011, n° 13. Disponible en Internet:  
<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=284>. ISSN 1851-3263.

El *Rabinal-Achí*<sup>1</sup> o *Baile del Tum* es un texto dramático anónimo de la cultura maya quiché prehispánica, que es conocido como *El varón de Rabinal* a partir de 1856, en que fue descubierto y representado por primera vez ante el Abate Carlos Brasseur de Bourbourg. Es una muestra cabal del teatro ritual calendárico practicado en la Mesoamérica precolombina, en la que las actividades artísticas no eran una acción laica, sino un acto sacramental que ligaba al individuo con la comunidad y a ésta con los dioses.

El drama se inicia frente al palacio fortaleza de Rabinal, donde nos enteramos que el varón de Queché había atacado varias poblaciones rabinaleras y había capturado al rey Cinco-Lluvia. El varón de Rabinal lo toma prisionero y libera a Cinco-Lluvia, pero éste, a pesar de la hostilidad del varón de Queché, propone que si este valiente se arrepiente de sus acciones y pide perdón, podría acogerlo como yerno del clan y relevante miembro de su séquito de guerreros, ganando de este modo su lealtad y servicios. El varón de Rabinal, ofendido por esa posibilidad, amenaza a Cinco-Lluvia con abandonar la defensa del reino. El rey no acepta que éste renuncie y lo confirma como su valiente. De todos modos el varón de Rabinal le comunica a su prisionero la oferta del Rey, pero el varón de Queché altiva y violentamente la rechaza, y aún amenaza al rabinalero, pero entonces es detenido por primera vez por una esclava.<sup>2</sup> Más tarde, dentro del palacio, reitera al Rey su rechazo a la oferta y también lo amenaza, y por segunda vez es detenido por la esclava. El rey entonces le resume los cargos que se le hacen y le anuncia el castigo de muerte. Pero antes le pregunta: "¿Cuándo dejará de dominarte el deseo de tu corazón...? (p.75). Esta reconversión nos traslada a la sabia reflexión de Heráclito de Efeso que dijo: "Cuesta mucho luchar contra los deseos del corazón: Todo lo que quiere obtener, lo compra al precio del alma".

El varón de Queché repite palabra por palabra cada acusación y las admite: "Ciertamente he obrado mal a causa del deseo de mi corazón, porque no había logrado adueñarme de esas bellas montañas, de esos bellos valles..." (p.76). Pide entonces que se le dé la mejor bebida y comida y los finos tejidos de la reina como señal suprema de su muerte. El rey se los concede y el prisionero come y bebe con desdén, comparándolos con los alimentos y bebidas de su patria a los que considera superiores. Luego finge reconocer en la copa en que bebe, el cráneo de su padre, de su abuelo. Alude con ello a esa especie de derecho hereditario entre los quichés de acceder a la alta pretensión de que su cráneo fuera convertido en copa, como asimismo que sus huesos sirviesen para tocar el tambor de guerra. Pide luego un manto tejido por la reina para adornarse con él. Se le concede, lo aprecia, se envuelve en él y danza alrededor del patio y seguidamente lo devuelve. Después solicita estrenar el rostro y la boca de la princesa, para danzar con ella y mostrarla en la fortaleza, como señal suprema de su muerte. Se le concede con la advertencia de que no la ofenda, de que no la lastime. "Muéstrala al bailar solamente, en los vastos muros..." Con aprecio y delicadeza la saluda y enfrentados danzan en torno a la corte y luego la devuelve a Cinco Lluvia. Caballerosamente valora y aprecia sin reservas los dones femeninos, tanto el tejido de la reina, como la belleza de la princesa. Demanda luego a los doce caballeros águilas y tigres para practicar con sus armas. Se le concede, pero él, luego de la escaramuza ritual, los compara con los de su tierra y los desdeña. Finalmente reclama que el rey le conceda 13 veces 20 días, 13 veces 20 noches, o sea los 260 días del Tzolkin o año sagrado para ir a despedirse de sus propios valles y montañas. Es claramente una evasión, nadie le responde y él bailando hace un breve mutis del que reaparece. Anita Padial<sup>3</sup> asegura que el héroe maya ha utilizado verdaderamente la jornada cósmica sobrenatural de los 260 días, "lo que no afecta ni altera la otra realidad que ocurre en la acción, a la que corresponde el único día del drama" (p.176).

Ambos héroes, el varón de Rabinal y el de Queché, alcanzan en estas peripecias su total medida de grandeza, concretando el perfil heroico exigido por aquella sociedad. El de Queché elige libremente su muerte, pero no la busca en forma deliberada, al contrario, cuando es tomado prisionero, intenta sobornar al varón de Rabinal para que lo libere. Además, el aborrecimiento de la muerte se halla implícito en la nostalgia con que se refiere a los manjares y excelencias de su tierra, a los pedidos realizados *in articulo mortis* y también a la tristeza de la despedida simbólica de sus valles y montañas. El héroe no acepta las generosas condiciones para el perdón que le ofrece Cinco Lluvia porque hay un conflicto moral entre

lealtad y conveniencia. El ofrecimiento del Rey aparece como una compra de su voluntad, dado el paralelo de situación con el soborno que él le ofreciera al rabinero. Sería deslealtad al propio rey de cada uno. Resalta pues, la *areté* guerrera en ambos varones, la virtud pura de seres supeditados a la rigidez y crueldad de las costumbres. Así después del prolijo *agón logon*, el debate termina en el sometimiento del héroe y en su posterior *pathos* (sufrimiento y ruina trágica del héroe).

Amós Segalá señala que en las culturas prehispánicas las actividades artísticas no eran una actividad autónoma e individual, sino una modalidad religiosa fundamental. Era patrimonio colectivo, repertorio paradigmático y con carácter casi uniforme se nos revela entre mayas, aztecas e incas (p.14).

Estas aseveraciones pueden ser confirmadas con la frecuentación de los cronistas. El informado Fray Diego Durán describe el terrible espectáculo de un sacrificio azteca realizado para proporcionar alimento al sol (sangre humana - licor divino) quien sino desfallecería en su largo camino por el cielo. Por ello también necesitará de un báculo para sostenerse y de una rodela para luchar contra los poderes tenebrosos de la noche.

Al máximo sonido de caracoles y bocinas, sacaban un indio de los presos en la guerra acompañado y cercado de gente ilustre y poníanle al pie de las gradas del templo, y allí en voz alta que lo oía toda la gente le decían: Señor, te suplicamos que vayáis ante nuestro dios el Sol y que de nuestra parte le saludéis y le digáis que sus hijos y caballeros principales que acá quedan, le suplican que se acuerde de ellos y que desde allá les favorezca y que reciba este pequeño presente que le enviamos; y dadle este váculo (sic) para con que camine y esta rodela para su defensa con todo lo demás que lleváis en esta carguilla. El indio repetía palabra por palabra del mensaje y decía que le placía. Luego comenzaba a subir por el templo, muy poco a poco, haciendo tras cada escalón mucha demora (...) para denotar el paso del sol haciendo su curso en la tierra. (Cuando) acababa de subir, íbase a la piedra que tenía en medio las armas del sol; puesto allí, en voz alta, vuelto a la imagen del Sol que estaba colgada encima de aquel altar y de cuando en cuando, volviéndose al verdadero sol, decía el encargo. En acabándola, subían (...) cuatro ministros del sacrificio y quitábanle el váculo y la rodela y la carga que traía, lo tomaban de pies y manos, y el principal sacrificador con su cuchillo degollábalo mandándole fuese con su mensaje al verdadero sol y escurríale la sangre en aquella piedra (...) y el sol que estaba pintado en la piedra, se henchía de aquella sangre (p.157).

Es notable la mezcla de realidad y ficción que surge de esta ceremonia. La víctima recita *vuelto a la imagen del Sol que estaba colgada encima de aquel altar* y volviéndose de cuando en cuando al *verdadero sol*, recita su embajada. Al degollarlo, el sacrificador le manda que vaya con su mensaje al *verdadero Sol*, mientras la *sangre verdadera* se escurre sobre el *sol pintado* en la piedra.

George Vaillant describe otro ritual azteca en el que también realidad y ficción se fusionan e interactúan. En este caso los Caballeros Águila y los Caballeros Tigre, consagrados al culto solar tomaban parte en una danza en la que se dramatizaba la guerra sagrada en la que se daba muerte al sol que renacía al día siguiente. Los Caballeros Águila y Tigres, con armas verdaderas luchaban contra un guerrero cautivo escogido por su alto rango militar, quien se defendía con armas fingidas. En cuanto el guerrero era tocado por un Águila o Tigre, era amarrado a una piedra circular que representaba el disco solar, se le extraía el corazón, el cual era inmediatamente ofrecido al dios *cuya boca se untaba con la sangre fresca para hacerlo así partícipe del banquete ritual celebrado a continuación* (p. 247). Terminado el sacrificio del representante del dios, inmediatamente se designaba y consagraba solemnemente al sucesor que por un año encarnaría a aquel, con privilegios y honores de tal, homenajes, banquetes, joyas y mujeres escogidas, hasta el día en que debía protagonizar el último acto y repetir el ciclo. Este esquema, dice Clemente Balmori, sigue fielmente los episodios del *sacer ludus* (juego sagrado) con que el hombre primitivo reflejaba el ritmo de la naturaleza. Este juego era la sustancia motriz de la vida. Era mimesis de

algo colosal, implicaba la representación del ciclo alternante de la naturaleza, fiesta mágica de resurrección y fecundidad; era imitación, contemplación y teatro y se lo completaba con música y danza. De este modo, el templo y el teatro estaban íntimamente fundidos. Las grandes tragedias se representaban en el templo o en escenarios improvisados delante de él. Probablemente a la llegada de los españoles, el espectáculo se convirtió en pura representación, el teatro era el templo; la lucha y la muerte eran figuradas, pero como signo de la antigua unión entre el templo y el teatro, quedaba algo esencial: la piedra de sacrificio.

Para los cristianos aquellas religiones eran incomprensibles y monstruosas y procuraron eliminarlas. Pero el *Rabinal-Achí* ha llegado a nosotros y su lenguaje es hierático y formulario. El mismo Brasseur de Bourbourg señala que el diálogo es de una monotonía extrema para un espectador europeo. Rabinal Achí al formular sus acusaciones toma sin cesar por testigo al cielo y a la tierra y Queché Achí, empleando las mismas expresiones comienza repitiendo palabra por palabra la mayor parte del discurso de su interlocutor, antes de responderle. Y éste, a su vez, introduce previamente a su respuesta, el parlamento de Queché Achí. Esos reiterativos recitados representan la ideología oficial de ciertas sociedades ritualistas y cerradas que han entronizado a la ceremonia como realidad última de su mundo, a un punto tal, que no es el contenido el que determina la forma, sino ésta la que crea el contenido. Estas cualidades nos permiten establecer un paralelo con un texto medieval, *Tirant Lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, valiéndonos de las acertadas sugerencias que le inspiró su lectura a Mario Vargas Llosa en su *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc*. Ahí, Vargas Llosa dice:

En estos discursos los personajes no dialogan, recitan. No son personajes: sólo voces, en verdad una sola voz. Mientras pronuncian esos discursos se desindividualizan, adoptan una postura, un registro sonoro común en el que se disuelve su personalidad y adquieren otra, general y ruidosa, que los indiferencia y desvanece como individuos. Sus discursos son canjeables, partes de un solo, largo discurso, y en el instante de decir la parte que les toca, todos los personajes son uno, es decir ninguno, es decir todos: son la época, el momento histórico que viven, el mundo que los alberga. Y esa voz sin matices que habla a través de ellos, que por momentos los convierte en ventrílocuos, dice lo que siente, piensa, cree la comunidad: esta abstracción populosa es la que opina, dogmatiza, pontifica (pp. 41,42)

Es aquella voz comunitaria la que en ambos textos -en el *Tirant lo Blanc* y en el *Rabinal-Achí*-salvando las distancias, dicta las alambicadas frases de las cartas de batalla y de los desafíos orales, la que arma los artificiosos razonamientos que se emiten durante las ceremonias, la que fabrica las enredadas fórmulas de ambas cortes, la que se explaya sobre asuntos religiosos y explica los símbolos de la caballería, y la que en el *Rabinal* insta al guerrero a no dar cuenta de su identidad, pues sólo victorioso un maya podía darse a conocer, pues ese conocimiento daba poder mágico al enemigo sobre él. O la que la que lleva al héroe a despedirse de "las cuatro orillas, las cuatro partes del mundo".<sup>4</sup> Estas son marcas de la ideología oficial de esos mundos, las convenciones religiosas, culturales, sociales y morales que aquellas sociedades han entronizado y legitimado. Es la superestructura espiritual lo que se expresa en ese nivel retórico, que es el más fácilmente perceptible en ambas obras. En ese nivel el lenguaje se encarna en formas dadas que tienen características muy precisas: extensión, erudición, frondosidad. Esa pura emisión de conceptos convencionales es el telón de fondo contra el cual se dibujan las individualidades de los personajes, el factor gracias al cual es posible medirlos por contraste o parecido, con los modelos ideales instituidos por cada sociedad; constatar el grado de rebeldía o conformismo de cada cual, la manera como administra cada uno el margen de libertad que le dejan las coordenadas entre las que se mueve. Pero esto, que está descrito en los niveles retórico y objetivo, de golpe va a descubrir un intersticio por el que los personajes van a descubrir su mundo interior, su vida afectiva. En *Tirant* se produce cuando el héroe se enamora de Carmesina y en el *Rabinal Achí*, cuando el varón de Queché asume cabalmente la proximidad de la muerte y se despide de sus valles y montañas antes de morir. Entonces la subjetividad se instala en ambos mundos. Los hombres ya no son sólo acto, percepción y ventriloquia; son también asiento de

procesos misteriosos que los abruman o exaltan, víctimas de fuerzas incontrolables que los hacen gozar o sufrir. Este es el nivel subjetivo que se capta en ambas obras. Y seguidamente sendos textos alcanzan un nivel mítico importante, el amor de Tirant y Carmesina y la muerte del varón de Queché ingresan en el mundo eterno del mito y la leyenda y así perdurarán fuera del tiempo, convertidos en símbolo. Aparece así la dimensión simbólica o mítica de lo real, que ya se había hecho visible en la novela cuando Guillem de Varoic evocó a los valentísimos caballeros Lançelot, Perceval, Galeàs y al propio rey Arturo en la corte de Bizancio y en el *Rabinal* cuando el varón de Queché dice reconocer en el vaso la calavera de su antepasado. En estos momentos la realidad no sólo está hecha de convenciones (nivel retórico), de acciones (nivel objetivo), de sentimientos (nivel subjetivo), sino también de un nivel intemporal (simbólico o mítico) en el que ciertas acciones y sentimientos se elevan por su cualidad inusitada y grandiosa para durar eternamente en las mentes, los corazones y las creencias de los hombres.

En la agonizante Edad Media que le tocó vivir a Joanot Martorell, y en la sociedad precolombina mesoamericana el ceremonial y los ritos eran fundamentales. La apariencia, el gesto y la fórmula constituían la esencia de la vida, las claves íntimas de la conducta del hombre. Se amaban los ritos, el ceremonial: la forma justificaba el mundo, ella daba sentido a los actos. Por ejemplo el señor de Agramunt había jurado que todos los infieles de la ciudad de Montágata "pasarían bajo su espada", pero éstos se convirtieron al cristianismo, entonces, para cumplir aquel juramento sin volverse un genocida de cristianos, él y Tirant sostendrán la espada en alto y los habitantes de Montágata desfilarán bajo el arma: la promesa quedará así (formalmente) cumplida. En ese mundo ritual no es el contenido el que determina la forma, sino ésta la que crea el contenido. Por eso la condesa golpea al niño recién nacido para que lllore por la partida de su padre, Guillem de Varoic; no importa que la criatura no sienta tristeza alguna, su llanto es la tristeza. Asimismo en los ritos precolombinos, los pequeños niños que se ofrecían al dios de la lluvia Tláloc, iban vestidos de azul -que representaba la laguna grande y todas las demás fuentes y arroyos- y se los pellizcaba mientras eran llevados en procesión, para que su llanto, por imitación, se reiterara en el cielo, y éste llorara o lloviese. Los cazadores, poniéndose una piel de jaguar, actuaban la pantomima de la caza. Obtenían así los poderes de la fiera, animal ancestral. Era abolida la identidad cotidiana de aquellos actores y en la acción ritual afirmaban la identidad de los papeles que les correspondía desempeñar.

En cuanto a *Tirant*, uno de los rasgos que rescata Vargas Llosa es "la pulcritud puntillista y casi oriental de sus ritos, de ese ceremonial maniático tan amado por el narrador y por los personajes que vuelve casi todos los episodios de la novela escenas de teatro" (p. 91) Y en *Rabinal* es el rito el que se ha convertido en escena de teatro.

Si los personajes hablan tanto, si los adversarios en ambas obras se eternizan cambiando desafíos antes de pasar a la acción, es porque en aquellas sociedades el lenguaje era una fuente inagotable de placer, el instrumento primordial del rito, la materia con que se fabricaban las fórmulas. La religión también importa por razones estéticas: suministra procesiones, danzas, acciones de gracia, misas, conversiones, multitud de ceremonias, es decir de goces. En aquellas sociedades se fundían en una sola realidad las antinomias vivir y representar, ser y parecer. Dice Durán: "Acabado de sacrificar el esclavo o cautivo que representaba al dios, aquel mismo día ofrecían otro esclavo y dábanlo a los sacerdotes para que siempre la semejanza del ídolo no faltase, pues la ceremonia era *renovar el ídolo vivo... al cual indio... vestían las ropas del ídolo e insignias y poníanle el mismo nombre del ídolo*" (p. 117) (el resaltado es nuestro)

El complicado ceremonial que ambas sociedades habían establecido para los duelos, con sus locuaces preliminares de desafío, de perdones desechados y guerreros ofuscados en el *Rabinal* y cartas de batalla e inacabables negociaciones sobre el lugar y condiciones del combate y el nombre y rango de los jueces en la caballería medieval, ofrecen un asidero privilegiado para esa pasión por las formas, para ese amor al rito y a la regla. Por eso -dice Vargas Llosa- todas las doncellas que aparecen son "las más bellas del mundo", por eso la emperatriz, incluso en sus noches adúlteras, es llamada "señora virtuosa", por eso los ojos de los personajes "destilan vivas lágrimas".

Es significativa la importancia de la música, del canto, la danza y del ornato de la ceremonia en la pieza dramática en la que el sacrificio del héroe corresponde a un consenso cultural que compartían los espectadores: la muerte mediante sacrificio ritual o en la guerra garantizaba un lugar de privilegio después de la muerte.<sup>5</sup> El héroe, como materialización individual del alma del grupo, era el centro dinámico del universo. La representación debía ser ininterrumpida, por eso el *Rabinal* es teatro calendárico. Cíclicamente diferentes guerreros se consagraban a reiterar el mismo rito, cumpliendo el destino ancestral y alcanzando la inmortalidad individual. Así la creencia comunitaria se convertía en la actividad única de un representante especial y el ritual y el mito quedan "historizados" en el momento esencial de su sacrificio particular.

---

## Bibliografía

Anónimo. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, Traducción del texto original con introducción y notas de Adrián Recinos, 1970.

Anónimo, *Rabinal-Achí*, traducción de Luis Cardoza y Aragón. Prólogo de Francisco Monterde, San José, Costa Rica, EDUCA, Editorial Universitaria Centroamericana, 1998. (Recoge la traducción al francés de Georges Raynaud, 1928).

Amós Segalá. *Literatura náhuatl, fuentes, identidades, representaciones*. México, Editorial Grijalbo, 1990.

Balmori, Clemente H, "Teatro Aborigen Americano" en *Estudios Americanos. Revista de Síntesis e Interpretación*, Sevilla, volumen IX, (45) junio de 1955, pp. 577- 601.

Brown, Norman. *El cuerpo del amor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.

Cabrera, Eduardo. "Rabinal Achí: sociedad y poder" en *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, Chile: Universidad de Los Lagos, Osorno, Xº Región, Nº 13, año 1997, pp.165-173.

Durán, Diego (1588) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, 1880, Tomo II.

Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanc*, traducido por J.F. Vidal Jové, prólogo de Mario Vargas Llosa, Madrid, Alianza Editorial, dos volúmenes, 1969.

Morley, Sylvanus. *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Padial, Anita y Vázquez-Bigi, A.M. "Estudio comparativo del *Rabinal-Achí* y la tragedia clásica griega" en *Cuadernos Americanos*, (4), México, julio-agosto 1983, pp.159-189.

Vaillant, George C. *La civilización azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Buenos Aires, Seix-Barral Biblioteca Breve, noviembre de 1991. (Incluye "Cabalgando con Tirant", 1991, "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*", 1969, "Martorell y el "elemento añadido" en *Tirant lo Blanc*", 1971 y "Las palabras como hechos", 1991)

---

## Notas

<sup>1</sup> El nombre Achí se aplica al hombre en la plenitud de su virilidad cuando se considera "un perfecto sol".

En el *Popol Vuh* designaba a los cuatro varones hechos de maíz en la quinta creación y los equipara a los cuatro soles cósmicos. Achij se traduce literalmente "compañero del sol".

[2](#) Aunque el nombre Ixok-Mun es femenino, algunos autores suponen que se trata de un esclavo y no de una esclava, puesto que las mujeres, aún las de alto rango, no tienen voz, pero Eduardo Cabrera considera que puesto que podía llegarse a la esclavitud por diferentes medios y que incluso habían diferentes fases de servilismo, algunos de ellos podían ejercer cierto poder.

[3](#) Anita. Padial publicó su tesis doctoral: "*American Pre-Columbian Drama: The Rabinal-Achi*" en la Universidad de Tennessee en 1981. Señala la estudiosa que el asunto del Rabinal es de carácter épico y que los acontecimientos que le sirven de base han sido reconocidos por eruditos como conflictos históricos que ocurrieron en época correspondiente al siglo XV de la Era Cristiana, difiere en esto con Georges Raynaud que la lleva al siglo XII, época en que los quichés de Gumarcaaj y de Rabinal luchaban por el predominio en la comarca de Zamaneb.

[4](#) Los cuatro puntos cardinales según Brasseur.

[5](#) Dice Sylvanus Morley: "pintaban el paraíso como un lugar deleitoso donde no existía el dolor ni el sufrimiento, y había abundancia de comida y bebidas, donde crecía la ceiba, árbol sagrado bajo cuya sombra podían descansar y holgar eternamente" (Morley, 1974: 209-210).