



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LAS PAREDES TAMBIÉN HABLAN.  
ANÁLISIS Y SEGUIMIENTO HISTÓRICO-ICONOGRÁFICO  
DE LOS GRAFITIS DE TIKAL.**



**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA**

**PRESENTA:**

**JESSICA VICTORIA ORTIZ ORTEGA**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DR. ROBERTO ROMERO SANDOVAL**



**Facultad de  
Filosofía y  
Letras**

**Ciudad Universitaria, CDMX 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mi madre, la luz de mi camino.

A mi padre, cuyo recuerdo me acompaña a cada instante.

A mi abuela, mi ejemplo.



## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I. El grafiti histórico</b>	
Definición de grafiti. Estado de la cuestión	9
Historia del grafiti	13
El grafiti en el Área Maya	16
Grupos temáticos	25
Dificultades en el registro y estudio de los grafitos	27
<b>Capítulo II. Cuentan que hay pintas en Tikal</b>	31
Tikal. Contexto histórico	44
<b>Capítulo III. El estudio de los grafitos de Tikal</b>	
Tikal Report No. 31. Un corpus único	54
Metodología	62
Estructuras	
Grupo Norte o Grupo H: Estructuras 3D-40 y 3D-43	68
Estructura 5C-13: El Palacio de las ventanas o Palacio de los Murciélagos	69
Estructura 5D-1-1a: Templo I o Templo del Jaguar	75
Estructura 5D-2-1a: Templo II o Templo de las Máscaras	79
Acrópolis Norte: Estructuras 5D-33-2a y 5D-38	
Acrópolis Central: Estructuras 5D-43, 5D-45, 5D-46, 5D-50, 5D-52, 5D-54 y 5D-65	81
Plaza de los Siete Templos: Estructuras 5D-91 y 5D-97	98
Estructura 5F-27: Templo VI o Templo de las Inscripciones	102

**Capítulo IV Análisis iconográfico de los grafitos de Tikal**

Antropomorfos	109
El K'uhul Ajaw	110
Sacerdotes y rituales	117
Músicos y Danzantes	124
Guerreros	137
Cortesanos	147
Partes del cuerpo	155
Zoomorfos	157
Ornitomorfos	158
Mamíferos	167
Insectos	180
Arquitectura	185
Andas, Literas o Palanquines	194
Símbolos de poder. Tocados	223
Escenas	229
Juegos	243
Influencias extranjeras	253
Inscripciones glíficas	274
Consideraciones finales	282
Bibliografía	297

## Agradecimientos

Porque los seres humanos formamos parte de un todo, creo firmemente que aún como individuos somos la suma del trabajo de miles que nos han precedido y de otros tantos que viven codo a codo con nosotros. Porque el conocimiento no aparece de la noche a la mañana y cada párrafo de la presente tesis está sustentado en el trabajo que ya otros hicieron y regalaron al mundo. Me considero extremadamente afortunada porque en cada paso he encontrado personas maravillosas y capaces de dar a manos llenas. A todas y cada una de las personas que me han ayudado directa o indirectamente, en poca o gran medida a forjar la manera en la que veo el mundo, gracias.

A mi familia, mi fuerza y mi sostén. Especialmente a mi madre a quien no puedo expresarle en unas cuantas líneas el amor y agradecimiento que siento por ella. A mi padre siempre preocupado por mi educación. A Judith y Sandra, dos mujeres a las que admiro inmensamente. Y a mis hermanas Jaqueline y Blanca; a la primera por ser mi corrector de estilo personal, y a la segunda por su apoyo constante.

A la Maestra Lynneth Lowe quien con su eterno y característico entusiasmo sembró en mí la fascinación por la cultura maya y la arqueología, simpatía que siguió inculcando al permitirme participar en diversos proyectos que, además, me impulsaron a continuar esta investigación, entre ellos, el proyecto PAPIIT IN401612. A ella mi cariño y agradecimiento infinitos.

Al Doctor Roberto Romero Sandoval a quien estaré eternamente agradecida por dirigir esta tesis con entusiasmo y extrema paciencia, siempre animándome a dar un poco más. Igualmente por su dedicación como docente, por llevarnos a conocer algunas de las ciudades mayas más hermosas del país, por hacernos partícipes de sus saberes y por brindarme la oportunidad de aprender de él mientras le ayudaba en clase.

A la Doctora Carmen Valverde por aceptar formar parte del Comité y por compartir siempre de una manera única y generosa sus conocimientos.



Al Doctor Tomás Pérez Suárez por leer y corregir el presente trabajo con sumo esmero pero, sobre todo, por todo el conocimiento que dadivosamente reparte siempre.

Al Doctor Octavio Esparza por aceptar ser parte del Comité, por su dedicación al leer y corregir la presente tesis, en cuyo proceso aprendí mucho y por hacer la lectura epigráfica de los diseños incisos de temática glífica que presento en este trabajo.

A la Maestra María Elena Guerrero que ha sido más que una profesora para mí, en quien siempre he encontrado apoyo en todos los ámbitos de mi vida.

A Norma Estévez quien es más que una amiga y siempre me ha impulsado y motivado en todos aspectos, especialmente el académico. Sin su apoyo constante e incondicional, el fin de este trabajo habría demorado aún más.

A mis amigos y compañeros del Archivo General de la Nación, en especial a Rubén Guzmán en quien siempre encontré un aliado, un apoyo ilimitado y palabras de motivación. A Guillermo Sierra y Edgar Ríos quienes más que jefes son buenos amigos y siempre procuraron ayudarme en todo cuanto estuviese en sus manos.

A mis amigos -que afortunadamente son muchos como para nombrarlos a todos- a quienes debo los momentos más divertidos de mi vida, con quienes no solo compartí risas a la par de una buena taza de chocolate, sino que se convirtieron en confidentes de mis frustraciones y desencantos en el proceso de escritura pero siempre tuvieron las palabras precisas para animarme a continuar. En especial agradezco a Fernanda, Luna, Reve y Ricardo por leer mis borradores.

Finalmente a la Universidad Nacional Autónoma de México que fue mi hogar durante estos años y a quien debo mi preparación no sólo en el ámbito académico sino personal y social. A la Universidad que representa el esfuerzo de miles de mexicanos, los mismos a quienes debo y dedico mi presente y futuro trabajo.

“Without this threat of punishment, it seems that graffiti was readily practiced by people at all strata of society, making it perhaps the most valuable text we have from the ancient world. Man, woman, child, slave, poor, rich, illiterate—it did not matter, so long as there was an empty spot on a wall. Which means that, through graffiti, we are able to hear the voices of those who have been traditionally voiceless, granting us the possibility of astounding insights into lives and minds we’ve never been able to access.”

“Sin esta amenaza de castigo, parece que el grafiti fue comúnmente practicado por personas de todos los estratos sociales, convirtiéndolo quizá en el más valioso texto que tenemos del mundo antiguo. Hombres, mujeres, niños, esclavos, pobres, ricos, iletrados –no importaba mientras hubiese un lugar vacío en una pared. Lo que significa que, a través del grafiti, somos capaces de escuchar las voces de aquellos que tradicionalmente han sido mudos, garantizándonos la posibilidad de obtener asombrosa información de las vidas y mentes a las que nunca antes habíamos tenido acceso.”

Susanna Pilny

“Why ancient Roman graffiti is so important to archaeologist”, January 5, 2016.  
<http://www.redorbit.com/news/science/1113411831/why-ancient-roman-graffiti-is-so-important-to-archaeologists-010516/>





## INTRODUCCIÓN

“Blank walls are a shared canvas and we're all artists.”

— Carla H. Krueger

“People say graffiti is ugly, irresponsible and childish... but that's  
only if it's done properly.”

— Banksy

“There were the talking squiggles he'd seen in the crashed globe  
too - writing, it was called - and it covered every surface, as if in  
this mass of people a man could be so lonely as to want to speak  
to the buildings.”

— Peadar Ó Guilín

El grafiti<sup>1</sup> es una forma de expresión que ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad y el mundo mesoamericano no es la excepción. Estos diseños incisos han permanecido en los muros, suelos y bóvedas de edificios en casi todas las ciudades del área maya, y pese a que se tiene noticia de ellos desde el siglo XIX, es hasta los primeros años del siglo XXI que se ha desarrollado su estudio

---

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo entenderemos por grafiti, grafito o grafitos, a todas aquellas representaciones o motivos incisos, es decir, realizados con un objeto punzante sobre cualquier superficie estucada de los monumentos, apegándonos a la definición etimológica del término. Revisar el Capítulo I.

sistemático y han comenzado a repensarse como una fuente primaria para el conocimiento de las culturas prehispánicas y como una expresión artística.

Algunos estudiosos, como Edward Thompson,<sup>2</sup> los atribuyeron a la ociosidad de los novicios aburridos, mientras que otros autores, como Michael Kampen,<sup>3</sup> los consideran garabatos resultado de un deseo personal de permanencia de visitantes posteriores al abandono de los sitios. Sin embargo, debemos tener en consideración que el complejo sistema de creencias de los pueblos se vio reflejado en su producción cultural, y por lo tanto, si queremos ahondar en el conocimiento de la cosmovisión de los mayas prehispánicos, es necesario que analicemos e interpretemos las representaciones simbólicas como producto de su realidad histórica para poder obtener de ellas la valiosa información que nos ofrecen en torno a la vida social, política y religiosa de estos pueblos.

Entre las ciudades que destacan por su amplio acervo de grafitos, se encuentra Tikal; cuyo registro de imágenes incisas se remonta al siglo XIX cuando Eusebio Lara dibujó los grafitos del Templo V. Tiempo después, el proyecto de la Universidad de Pennsylvania publicó en el número 31 de los *Tikal Reports* el catálogo de los diseños incisos localizados hasta ese momento en las paredes del sitio. Y es a partir de dicho volumen que se realiza en este trabajo un estudio histórico, multidisciplinario, con base en el análisis iconográfico, de una serie de grafitos seleccionados con el fin de demostrar que estas imágenes que durante tanto tiempo fueron relegadas, en realidad tienen mucha información que ofrecernos, pues están directamente vinculadas con la realidad histórica y el pensamiento religioso de la sociedad maya prehispánica.

De los grafitos resalta su creación fuera del ámbito público, es decir, no tienen como fin un discurso oficial sino que son realizados dentro de la esfera privada, lo cual permitía a sus autores hacer representaciones con mayor libertad, pero sin dejar a un lado los códigos sociales, los cánones de representación y sobretodo, la

---

<sup>2</sup> Sir John Eric Sidney Thompson, *Grandeza y decadencia de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 23.

<sup>3</sup> Michael Kampen, "The graffiti of Tikal, Guatemala", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XI, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, pp. 156 - 158 y 166.

cosmovisión y el pensamiento religioso. De allí la importancia de estos diseños como fuentes primarias de información de diversa índole, que complementa los estudios iconográficos, epigráficos, etnográficos y arqueológicos. Inclusive, en algunos sitios que carecen de representaciones oficiales, constituyen una de las fuentes más importantes para el estudio de la población y su registro histórico.

La temática de los grafitos es amplia y variada. Podemos encontrar representaciones antropomorfas, zoomorfas y geométricas, además de fechas y textos jeroglíficos cortos. Imágenes que representan momentos de la vida de la élite gobernante y las cortes, así como de las actividades públicas, por ejemplo, los rituales, el juego de pelota, escenas de sacrificio, construcciones de edificios, entre muchos otros.

El objetivo principal de este trabajo es argumentar la importancia de los grafitos en el estudio de las sociedades prehispánicas tras reconocer los motivos plasmados en las paredes de Tikal, así como su incorporación al exclusivo grupo de representaciones plásticas consideradas como arte; pues si bien existe grafiti de muy poca calidad estética o aquellos que pueden ser considerados como garabatos, también los hay de una calidad formal e iconográfica que nada tienen que envidiar a las esculturas en alto relieve o a la pintura mural. Así mismo, intentar aterrizar las interrogantes de quién los hizo, por qué, qué representan y si acaso tienen una función utilitaria, artística o religiosa.

Así que con el fin de cumplir con estos objetivos, he dividido este trabajo en tres capítulos. El primero de ellos está dedicado a mostrar que el grafiti ha existido, como ya he dicho, en todo tiempo y espacio, y que no se trata de la expresión plástica que conocemos hoy en día que suele asociarse con la idea del vandalismo, por lo que vale la pena hacer una revisión historiográfica de su definición y acotar la que se usa a lo largo de la presente investigación. Igualmente, en este apartado inicial señalo las diversas maneras en las que se ha abordado el estudio de estos diseños incisos entre las que destaca la clasificaciónn temática, misma que retomo en este trabajo. También es necesario mencionar las dificultades que se presentan al investigador al momento de analizar estas incisiones, por ejemplo, el deplorable estado de conservación en el que se encuentran o incluso su desaparición; las

variaciones en su registro, etcétera. Y finalmente, tras haber hecho un rápido recuento de la existencia del grafiti histórico en toda la extensión del orbe, destino la última parte del primer capítulo a la historiografía del grafiti exclusivamente del área maya, para dar paso al segundo capítulo dedicado al tema central de la presente investigación: los grafiti de Tikal.

El capítulo II se consagra a la historiografía del grafiti de Tikal, la cual está estrechamente ligada a la historia del descubrimiento del sitio y los consecuentes proyectos arqueológicos entre los que se encuentra el Proyecto Tikal de la Universidad de Pensilvania de donde emana la publicación que dio vida a esta tesis, y funge como fuente primaria, el *Tikal Report* No. 31, como ya he señalado en los párrafos precedentes. Y para contextualizar histórica y geográficamente a la ciudad de Tikal, en este segundo capítulo aparece un apartado dedicado a describir el entorno natural del sitio y muy brevemente, su historia dinástica.

Finalmente, el tercer y último capítulo de este trabajo contiene el análisis iconográfico e histórico de los diseños incisos registrados en el *Tikal Report* No. 31 bajo el enfoque de la Teoría de las religiones, en la que se establece que en todas ellas existe una estructura común que se puede percibir en cada creación cultural que forma parte de un hecho histórico e intenta explicar estas expresiones y su significado simbólico a partir del análisis y la comparación con otras manifestaciones histórico-religiosas. Autores como Ana Martín y Peter Schmidt sostienen que debemos dejar a un lado la idea de que todas las creaciones culturales de los mayas poseen un fondo religioso y que especialmente los grafitos, deben ser considerados bajo los conceptos de distracción y esparcimiento. No obstante, la Historia comparada de las religiones –desarrollada por autores como Meslin y Mircea Eliade– que se ocupa del hombre religioso en su situación histórica y busca comprender la estructura de los fenómenos históricos religiosos y a su vez establecer su dirección y significado a través del estudio sistematizado de las características que tienen en común los fenómenos religiosos y su clasificación; pues estudia el fenómeno de manera interna, ya que la fenomenología asegura que "la lógica interna del hecho religioso, responde a que hay formas comunes de la

psique humana"<sup>4</sup> y se proyectan y relacionan con los símbolos, los mitos y los rituales, que por lo general, tienen una gran resistencia al cambio pues se refieren a experiencias fundamentales de la vida humana.

Como dice Eliade, la historia de un fenómeno religioso se puede hacer en una cultura determinada, siempre y cuando se identifique la estructura del mismo y se muestre la manera en que es vivida en un período histórico definido para así poder realizar un seguimiento de las transformaciones y las permanencias.

Sin embargo, los símbolos no tienen un valor real si no son comprensibles, y la búsqueda de estructuras simbólicas implica un trabajo de integración en el que se reconozcan sus características esenciales para poder identificar sus diversas valencias; porque los símbolos son multívocos y cada significado engloba las tradiciones culturales y religiosas de un contexto determinado y no precisamente de la experiencia inmediata, es por ello que necesitan ser interpretados. Finalmente, es importante señalar lo que dice Carmen Valverde acerca de los símbolos plásticos, los cuales tienen un uso y significado definido; pueden representar con pocos rasgos un concepto, una idea, un objeto o un pensamiento complejo.<sup>5</sup>

En este punto resulta pertinente aclarar que el presente trabajo no analiza todos los grafitos de Tikal puesto que no tiene como objetivo realizar un catálogo, y además, la cantidad de diseños incisos que podemos aislar de los registros de Helen Trik en el *Tikal Report* No. 31 es enorme. Por ello llevé a cabo una selección de los más representativos y, sobre todo, discernibles dentro de cada temática, sin un afán discriminatorio basado en valoraciones estéticas, dando como resultado un total de 128 diseños incisos, que se analizan en el presente trabajo siguiendo la metodología iconográfica que plantea la tradición holandesa denominada "etnoiconología", la cual consiste en identificar los motivos o elementos mínimos de manera formal y posteriormente relacionarlos y compararlos con otros documentos de carácter pictográfico, escultórico y escritos –en caso de que existan-, y que al igual que el método iconográfico que Panofsky presenta en la introducción a su

---

<sup>4</sup> Ma. Del Carmen Valverde Valdés, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios de universo maya*, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17



famosa obra *Estudios de Iconología*,<sup>6</sup> la etno-iconología consta de tres niveles interpretativos.

El primero de ellos consiste en identificar los elementos mínimos desde el punto de vista formal, provenientes de la experiencia visual y práctica cotidiana, que correspondería al “significado primario o natural” de Panofsky o descripción “pre-iconográfica”. En el segundo nivel interpretativo de la etno-iconología se determina a qué género temático pertenece la imagen, con la finalidad de interpretar los elementos primarios en función al contexto y mediante asociaciones significativas dentro de su género.<sup>7</sup> En el método de Panofsky, el nivel secundario o convencional consiste en la interpretación de los elementos formales con base en un conocimiento semántico de carácter cultural, mucho más profundo y especializado que el primero, pues implica comprender el lenguaje simbólico de determinado grupo cultural para poder penetrar en el significado de los elementos. Y finalmente, el tercer nivel del análisis etno-iconológico es el interpretativo, donde se generan las reflexiones y las conclusiones dentro de un contexto histórico, social e ideológico determinado. En la metodología de Panofsky, el último nivel corresponde al desciframiento del significado intrínseco o contenido en el que se explica, a través de la manifestación plástica, el significado velado o implícito de un valor simbólico que corresponde a un período histórico o un espacio geográfico particular, con el apoyo de fuentes literarias; sin embargo, para el caso de las culturas mesoamericanas donde no contamos con este tipo de fuentes, a excepción del período Posclásico, esta correlación la realizaré con otras manifestaciones artísticas como las vasijas policromas, la pintura mural y la escultura, así como algunos datos antropológicos y arqueológicos.

A continuación, de la misma forma que aparece en el primer capítulo, en el tercero se abordan los principales problemas que se despliegan al momento de estudiar los grafitos de Tikal, sobre todo en cuanto a las diferencias formales entre los diversos registros que se han hecho.

---

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

<sup>7</sup> Michel Oudjik, “De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas” en *Desacatos*, número 27, mayo-agosto, 2008, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Distrito Federal, pp. 123-138.

También en el tercer capítulo de esta tesis, y con la finalidad de contextualizar los grafitos, hay un apartado dedicado a describir brevemente las principales estructuras donde más diseños incisos se hallaron, pues conocer su ubicación y contexto nos ayudará a comprender mejor el contenido iconológico de las imágenes y, en términos más prácticos, coadyuvará al entendimiento de la clasificación de los diseños incisos pues, al provenir de una publicación, he decidido mantener la clasificación que aparece en ella, la cual consta de un número de figura y su localización por estructuras, un tema que igualmente se ahondará en este tercer capítulo.





## CAPÍTULO I. EL GRAFITI HISTÓRICO

### 1. Definición de grafiti. Estado de la cuestión

Cuando escuchamos el término grafiti imaginamos monumentos históricos destruidos con coloridas e inteligibles grafías que alteran la armonía del edificio, y es que el concepto está profundamente asociado a la expresión moderna que socialmente continúa teniendo una carga negativa. Pero es importante que no confundamos el grafiti histórico con las manifestaciones actuales del grafiti ya que son completamente diferentes.

Se han realizado numerosos intentos de definir qué es un grafito sin que se haya logrado llegar a un consenso; incluso, existen diversos términos que se usan indistintamente para referirse a estas expresiones, por ejemplo: grafito, grafiti, grafitis, grafismos, entre otros. Oscáriz Gil considera que esta falta de rigurosidad conceptual se debe a lo reciente que es el estudio de éstos.<sup>8</sup> Así que, hagamos una revisión historiográfica del término –tanto del área maya como del resto del mundo– para posteriormente establecer lo que se entenderá como grafito o grafiti a lo largo de este trabajo.

En general, las definiciones son constantes salvo pequeñas particularidades o acotaciones que hace cada autor. Todos coinciden en que el término grafiti proviene del verbo en voz italiana “*graffiare*” (del latín *graphium*) que significa

---

<sup>8</sup> Pablo Oscáriz Gil, Prólogo a *La Memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, España, Gobierno de Navarra, p. 9.

arañar, rascar, rasguñar, o raspar; y que deriva en los sustantivos *grafiti*, plural de *graffito*, que significa garabatos, dibujos o pintas.<sup>9</sup> Los términos correspondientes en español serían grafito y grafitos, aunque la Real Academia de la Lengua Española acepta como válido “*grafiti*”.

La Real Academia de la Historia, en la vigésimo segunda edición de su diccionario, define los grafitos como: “(Del it. *graffito*) Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos”.<sup>10</sup> Sin embargo, esta definición presenta un problema, que ya Oscáriz ha mencionado, y con lo que concuerdo, respecto al término “antiguos”, que resulta muy vago y no deja claro que el grafiti existe en todas las épocas y que es un producto cultural contemporáneo, y no me refiero únicamente al siglo XXI, en que claramente no han sido realizados por antiguos, sino que personas del siglo XVI realizaron grafitos en su momento histórico, o que los grafiti romanos tuvieron un momento de actualidad.

Entre lo que más destaca del trabajo de Pablo Oscáriz Gil es el acuñar el término “grafiti histórico”, definido como dibujos o inscripciones de tipo informal, realizados sobre un soporte que no es el adecuado para ellos, carentes de cualquier intención de perdurar en el tiempo; dibujos a mano realizados fuera del contexto propio de la pared en la que se localiza y que poseen características únicas como la espontaneidad o la finalidad de la no permanencia.<sup>11</sup> Esta manera de referirse a ellos sirve para diferenciarlos de las modernas expresiones y, sobre todo, de aquellos grabados que aunque pertenecen a épocas anteriores, no se consideran como tales por dos razones. La primera es que el valor histórico se lo otorgamos al momento de interesarnos en ellos, lo cual está directamente relacionado al segundo motivo, pues sólo con el paso del tiempo nos damos cuenta de que estas

---

<sup>9</sup> Miguel Orrego Corzo y Rudy Larios Villalta, *Reporte de las investigaciones arqueológicas en el Grupo 5E-II, Tikal*, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Parque Nacional Tikal, Guatemala, 1983, p. 11.; Herbert Mayer, “La terminología de la decoración mural maya”, en *La pintura mural prehispánica en México*. Boletín informativo números 8-9, año IV, junio-diciembre 1998, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 7; *Real Academia Española* <http://www.rae.es/> ; *Diccionario Italiano-español*; Pascual Tinoco Quesnel y Elías Rodríguez Vázquez, *Grafitis Novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI*, México, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, p. 1.

<sup>10</sup> <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=graffito> Consultado en julio de 2015, *apud* Pablo Oscáriz Gil, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Pablo Oscáriz Gil. “Prólogo” a *La Memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*. p. 9 y *Grafitos en la iglesia del Monasterio de la Oliva*, p. 17.

representaciones son una fuente de información de épocas pasadas; posiblemente, personas contemporáneas a su realización jamás les darían valor histórico, sino que probablemente los considerarían simples productos del vandalismo o del ocio.

Sin embargo, considero que esta definición da por sentadas varias cuestiones que no han sido esclarecidas, por ejemplo, la ausencia del deseo de permanencia; no podemos saber si estos dibujos se hacían sin la intención de que perduraran a través del tiempo, pues es evidente que la piedra o el estuco no son materiales precisamente perecederos. Y, en segundo lugar, la aseveración de que los grafitos no están sobre un “soporte adecuado”, porque ya que no son imágenes proyectadas para los edificios, ni forman parte de la decoración oficial ¿cuál sería entonces el soporte ideal para ellos? ¿Acaso existe?

Para muchos autores, los grafiti son expresiones gráficas, no siempre artísticas –entendiendo artístico por estéticamente bello o que forme parte de un programa decorativo–, que se ejecutaron en la mayoría de los casos con una punta seca o un instrumento puntiagudo –es decir esgrafiados o incisos–, o bien, con pintura.

Tinoco y Rodríguez definen a los grafitos como dibujos incisos, regularmente de líneas delgadas, ejecutados en los interiores en las cámaras de edificios,<sup>12</sup> que a lo largo de la historia han sido considerados como una manifestación de la cultura popular, de carácter informal debido a que se trata de representaciones efímeras; que a diferencia de la pintura mural, que sería la antítesis, ya que es la expresión pictórica del arte formal y oficial; la ubicación de los grafitos no sigue un patrón definido, incluso tienen un carácter invasivo al plasmarse, ocasionalmente, directamente sobre la pintura mural que forma parte del programa decorativo del monumento, o bien, en lugares de difícil acceso visual como lo son las partes bajas de las columnas o en los techos al interior de los edificios. Otra diferencia que estos autores consideran relevante es que, también en contraste con la "pintura mural", el grafiti contiene un gran número de representaciones abstractas, mientras que en la antes mencionada, predominan las representaciones figurativas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Pascual Tinoco Quesnel y Elías Rodríguez Vázquez, *op. cit.*, p. 1.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 2 y 3.

De acuerdo con Michael Kampen, quien centra su estudio y por lo tanto su definición de grafito, al área maya, los grafiti son un rasgo común de los centros de dicha región y podemos encontrarlos prácticamente en todas las superficies estucadas que se conservan, es decir, paredes, suelos, bóvedas, banquetas, cresterías, etcétera. Para Kampen, los grafiti deben cumplir con dos características principales: 1) que los diseños no formen parte del programa decorativo de los monumentos, ya que 2) se encuentran esparcidos sin un orden aparente, ni delimitados o enmarcados por los elementos arquitectónicos en los que se localizan (columnas, cornisas, etcétera), y por lo tanto, no reflejan los alineamientos del complejo arquitectónico.<sup>14</sup> No queda muy claro qué técnicas se incluyen en el concepto grafito, a pesar de que, como ya vimos, el término grafito o grafiti etimológicamente se refiere a diseños que no fueron dibujados ni pintados, sino incisos.

John Bolles simplemente los define como líneas en el estuco sobre la superficie de los pisos o las paredes.<sup>15</sup> Pero, Karl Herbert Mayer escribió un artículo en el que se dedica a definir de manera muy precisa cada una de las variadas expresiones artísticas en la pintura mural del área maya. A diferencia de otras definiciones, él sostiene que un grafito es un diseño exclusivamente inciso, excavado o tallado con un objeto puntiagudo en el estuco firme de un muro, sin el empleo de pigmentos.<sup>16</sup> Él hace hincapié en que aquellos diseños que se encuentran impresos (como las manos), dibujados con carbón o hechos con pincel, no deben considerarse dentro del término grafiti, sino más bien, como impresiones –en negativo o positivo–, dibujo mural o pintura mural, –estos últimos pueden ser monocromos o policromos–.

---

<sup>14</sup> Michael Kampen, "The grafiti of Tikal, Guatemala", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XI, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, pp. 156 - 158 y 166.

<sup>15</sup> John S. Bolles, *Las Monjas a Major Pre-Mexican Architectural Complex at Chichen Itza*. University of Oklahoma Press, Norman, 1977, *apud* Euan Canul, Gabriel, Ana M. Martín y Pilar Asensio Ramos "Grafiti en el Grupo de la Serie Inicial: La Estructura 5C35, Chichén Itzá, Yucatán, México". *En XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2004 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2005, p. 857.

<sup>16</sup> Herbert Mayer, *op. cit.*, p. 7.

Pero, a pesar de que la etimología respalda la definición de Herbert Mayer, el proyecto Tikal University Museum de la Universidad de Pennsylvania incluyó en la categoría de grafitos no sólo diseños incisos de Tikal sino también impresiones de manos positivas y negativas, así como dibujos monocromos (rojos o negros) hechos con un pincel.<sup>17</sup> Y es que Michael Kampen habla de nada más y nada menos que 10 variedades de grafiti y las divide en 4 grupos: cortados, pintados, impresos y compuestos. Entre los cortados se encuentran los incisos, gubiados, y punzonados. Los pintados son de color rojo y negro; los impresos son aquellos realizados en positivo y negativo. Y finalmente los compuestos que pueden ser incisos y gubiados; incisos y punzonados; incisos y pintados (de negro o de rojo) o gubiados y punzonados.<sup>18</sup>

Finalmente, después de revisar estas definiciones podemos establecer que, a lo largo de este trabajo, entenderemos por grafiti o grafito todas aquellas representaciones o motivos incisos, es decir, realizados con un objeto punzante sobre cualquier superficie estucada de los monumentos, apegándonos a la definición etimológica del término y, por lo tanto, excluirémos de nuestro corpus a todas aquellas imágenes que hayan sido realizadas con pigmentos de cualquier tipo.

## **2. Historia del grafiti**

Los grafiti no son expresiones privativas de la cultura moderna, por el contrario, son tan antiguas como el hombre mismo y se pueden rastrear a lo largo del tiempo en diversos sitios del mundo. Desde las paredes de las prehistóricas cuevas de Lascaux en Francia o Altamira en España, pasando por los muros de la grandiosa ciudad de Pompeya, en donde lo que se escribía sonrojaría a más de uno. Los paramentos de las pirámides de Gizeh y las gruesas paredes de las iglesias y monasterios medievales o novohispanos, para el caso de los reinos ultramarinos, son otros ejemplos.

---

<sup>17</sup> Helen Trik y Michael E. Kampen, *Tikal Report 31. The graffiti of Tikal*, Philadelphia, Pennsylvania, University Museum, 1983, p. 2; Karl Herbert Mayer *op. cit.*, p. 7 y 8.

<sup>18</sup> Michael Kampen, *op. cit.* 156 – 158.



Podría continuar enumerando todos los sitios alrededor del mundo en los que se ha encontrado grafiti antiguo y, aun así, parecería que el tema de los grafitos no ha sido estudiado; sin embargo, desde el siglo pasado, numerosos investigadores de todo el mundo han dedicado su tiempo al estudio de estas expresiones en diversos momentos de la historia, sentando así las bases para su análisis desde múltiples perspectivas.

Por ejemplo, para el caso de los monumentos egipcios tenemos los trabajos de Alexander J. Peden sobre el grafiti en el Egipto Faraónico. William Matthew Finders Petrel, bajo el auspicio de la Universidad de Cambridge, dedica varias líneas para hablar de las incisiones tanto jeroglíficas como en griego y demótico, que se encuentran en los monumentos egipcios de mayor renombre como el Templo de Khnosus en Karnak o la Gran Pirámide y la Esfinge en Gizeh.

Pompeya y Herculano, cuyos grafitos –sobre todos los de temática erótica– han adquirido fama y renombre internacional, y que es probablemente la primera referencia que viene a nuestra mente cuando mencionamos los grafitos históricos (ampliamente estudiados desde el siglo XIX), donde se han contabilizado alrededor de 20,000 grafitos<sup>19</sup> de diversos temas que han arrojado luz en el conocimiento, particularmente, de la vida cotidiana en la Antigua Roma. De hecho, resulta interesante mencionar que es a partir de la publicación de un texto del jesuita Raffaele Garrucci, *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéï. Calquées et interprètes par Raphael Garrucci...*,<sup>20</sup> antecedente de los trabajos de Christophoros Theophilus de Murr,<sup>21</sup> que comenzó en Europa el interés generalizado

---

<sup>19</sup> Exposición *Los Grafitos y Pintadas de Pompeya*, organizada dentro del Plan de Formación *El mundo de Grecia y Roma es nuestro mundo* del Departamento de Latín de la IES Ramón Ollerós, Salamanca, España. Disponible en <http://www.iesramonolleros.es/latin/index.php/news/33-actividades-iii/244-los-grafitos-y-pintadas-en-pompeya>. Consultado en julio de 2015.

<sup>20</sup> Raphael Garrucci, *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéï. Calquées et interprètes par Raphael Garrucci, de la Compagnie de Jésus, membre de l'Académie d' Herculeum, etc. Avec un Atlas des calques*, Bruxelles, Librairie de J.B. de Mortier, 1854. Consultado en Gallica. Bibliothèque Numérique, Bibliothèque nationale de France. Disponible en línea <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3990389/f7.image>. Consultado en julio de 2015.

<sup>21</sup> Christophoros Theophilus de Murr, *Specima antiquissima scripturae Graecae tenuioris ser cursivae ante imperatoris Titi Vespasi anitempora ex inscriptionibus extemporalibus classianorum pompianorum*, Nüremberg, Bavero-Manniano, 1792. Apud Fernando Figueroa-Saavedra, *Graphitfragen. Reflexiones estéticas y éticas sobre el Grafiti contemporáneo*, Disponible en línea <http://es.scribd.com/doc/19507620/Graphitfragen#scribd>. Consultado en julio de 2015.

por estas expresiones de las cuales se tenía noticia desde el siglo XVII, ligando para la posteridad el grafiti con esta ciudad romana de Nápoles.

España merece una mención especial, pues sin duda alguna ha emprendido y promovido de manera única el estudio del grafiti no sólo de sus monumentos nacionales, sino a nivel mundial; a tal grado que ha organizado diversos eventos especializados en el estudio de los grafitos. El 5 de junio de 2009, se celebró en Pamplona el Seminario Internacional sobre Grafitos Históricos bajo la dirección del Grupo de Grafiti Histórico de la Universidad del Rey Juan Carlos de Madrid y la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, en el que participaron diecinueve investigadores de once instituciones de España, México y Estados Unidos. Posteriormente, en noviembre de 2008, se organizaron las primeras Jornadas sobre grafitos históricos en Móstoles por la Universidad del Rey Juan Carlos y, ese mismo año, la Universidad de Valencia llevó a cabo el *I Workshop Internacional de Grafitos Mayas*, del 9 al 11 de diciembre, que contó con la participación de dieciséis investigadores de siete instituciones de España, Francia, México, Polonia y Guatemala.

Pablo Ozcáriz Gil, investigador de la Universidad del Rey Juan Carlos, organizador del Seminario Internacional sobre Grafiti, publicó en 2007 los resultados de un proyecto de investigación sobre grafitos medievales en la iglesia del Monasterio de la Oliva en Navarra. En este libro propone que el estudio de los grafitos es tan rico que bien podría convertirse en una especialidad denominada “grafitología”.<sup>22</sup>

Además, en esta obra, Ozcáriz nombra a México como el país que más ha avanzado en el estudio del grafiti en el Continente Americano, pues contamos con los trabajos de Igor Cerdá Farías acerca de los grafitos históricos en edificios conventuales del siglo XVI en el estado de Michoacán y el estudio de Elías Rodríguez Vázquez y Pascual Tinoco Quesnel sobre los grafitis novohispanos en Tepeapulco, Hidalgo. De hecho, en septiembre de 2009, se celebró en Morelia el Primer Congreso Internacional sobre Grafitos Históricos organizado por la

---

<sup>22</sup> Pablo Ozcáriz Gil, *Los grafitos de la iglesia del monasterio de la Oliva (Navarra)*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Ed. DYKINSON, S.L., 2007, p. 17.

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos (España).

## 1. El grafiti en el área maya

Pese a que los diseños esgrafiados son característicos en la arquitectura maya y han sobrevivido al paso del tiempo, el tema del grafiti en el área maya había sido poco estudiado; sin embargo, a partir del siglo XX, los análisis históricos, arqueológicos e iconográficos de este arte no formal han tenido un auge. Y en los últimos diez o quince años, el interés en el tema ha ido en aumento debido a que prácticamente en todas las ciudades mayas se han encontrado y no tenemos claro quiénes fueron sus autores, la temporalidad, los motivos de su realización e incluso su significado. El hecho de que el estudio científico acerca de estas representaciones sea tan reciente se debe a que, aunque los grafitos habían sido identificados desde el siglo XIX, no se les había dado la importancia que tienen como fuentes en el conocimiento de la cultura maya, y únicamente fueron registrados en los reportes arqueológicos como un evento sin relevancia que no merecía un estudio profundo.

Aun así, cada mención o registro que se ha hecho es, hoy en día, una importante fuente de información pues recordemos que muchos de los grafitos que se registraron desde el siglo XIX han desaparecido por completo o se encuentran en un avanzado estado de deterioro, lo que dificulta registrarlos e identificarlos. Así que hagamos un rápido recuento de estas fuentes, exceptuando la historiografía de Tikal que abordaré más adelante.

El explorador Teobert Maler registró y publicó en 1907<sup>23</sup> ejemplares de grafitos que encontró durante sus investigaciones en el Norte de las Tierras Bajas en sitios como Santa Rosa Xtampak, Hochob, Dzibitun, Nohcab II y Xkichmook. Más tarde, en 1908 y 1911, el apasionado geógrafo y explorador francés Maurice de

---

<sup>23</sup> Teobert Maler 1907 *apud* Vidal, C. y G. Muñoz (Eds.), *Los Grafitos Mayas: Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, Valencia, 2009, p. 40.

Périginy reportó la existencia de grafiti en Nakum y Yaabichna<sup>24</sup> (figura 1). En 1913, el arqueólogo americano Alfred Tozzer, colega de Periginy, publicó también los grafitos del sitio de Nakum en Guatemala, mientras que su colega Raymond Merwin<sup>25</sup> reportó muchísimos ejemplos que localizó en Holmul y Río Bec, durante las expediciones del Museo Peabody de Cambridge que lideró.

El arqueólogo danés, Frans Blom, describe y dibuja los grafitos que encontró en la pared oeste de un pasaje en la plaza principal de San Clemente, en el Petén guatemalteco<sup>26</sup> (figura 2).

Motivos esgrafiados fueron descubiertos durante las diversas expediciones que se llevaron a cabo por parte de la Carnegie Institution de Washington en sitios como Uaxactún, también localizado en el Departamento del Petén, en Guatemala. Uno de los sitios donde recientemente se han localizado grafitos es Tz'ibatnah, descubierto por Milan Kováč, Ernesto Arredondo y Ramzy Barrois en la región norte del Petén guatemalteco, quienes con ayuda del Instituto Eslovaco de Arqueología e

---

<sup>24</sup> El texto original que es como sigue: “Yaabichna, (*beaucoup de chambres*) [...] *C’est sur la paroi d’un mur d’une de ces chambres complètement obscure que j’ai décalqué des signes très curieux où domine le serpent que l’on retrouve partout au Yucatan. J’ai eu beaucoup de peine à les relever. Ces signes se trouvant placés à une hauteur de 2 mètres environ, il me fallut improviser, avec les matériaux que j’avais à ma disposition, un échafaundage dont l’équilibre plutôt instable ne facilitait guère mon travail que a duré plus de deux heures, étant dans l’obligation de m’éclairer d’une main et de relever les signes de l’autre.*” en Maurice de Periginy, “Yucatan inconnue”, *Journal de la Société des Américanistes*, 1908, Volumen Número 5, p. 81. Disponible en línea [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1908\\_num\\_5\\_1\\_3476](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1908_num_5_1_3476). Consultado en julio de 2015.

<sup>25</sup> Raymond E. Merwin y George C. Vaillant, *The Ruins of Holmul, Guatemala, Memoirs of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology*, Cambridge, 1932, Harvard University, III no. 2, 107 pp., 36 pln. and colored frontispiece, 31 figures. Disponible en línea <http://www.instituteofmayastudies.org/index.php/features/pioneers-in-maya-archaeology-2/raymond-merwin>. Consultado en julio de 2015.

<sup>26</sup> Traducción personal del texto original que es como sigue: “*We still have to mention a series of wall scratchings and paintings in black, all much alike and undoubtedly representing the female sex (fig. 2, 8-9). These signs are found in both the chamber of the red hands and the one directly east of it. It appears that the easternmost chamber is a later addition, as the walls on this room but against the earlier building...From the Lower Court we reach the Main Plaza through the passage already mentioned. It was very delightful to find the western wall of this passage was covered with a series of sgraffiti [sic.] crude drawings incised in the smoothed surface of the stucco wall with a pointed instrument. These drawings are much like those found by Maler at Tikal (1911) and also by Tozzer during his extensive exploration of the ruins of Nakum (1913). Both Nakum and Tikal are not far distant from San Clemente. All these drawings give an amusing side light on the life of the ancient Maya, as they are not stiff and formal as are figures on the monuments (fig. 9).*” Frans Blom, “San Clemente ruins, Peten”, *Journal de la Société des Américanistes*, 1928, Volumen 20 Número 20, pp. 93-102. Disponible en línea [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1928\\_num\\_20\\_1\\_3641](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1928_num_20_1_3641). Consultado en julio de 2015.

Historia (SAHI) iniciaron las excavaciones tras localizar, en 2010, una subestructura con un cuarto de 12 x 2.5 m que se encontraba decorado en su totalidad por diseños incisos -aproximadamente 250 grafitos- en un muy buen estado de conservación, pues había sido intencionalmente sellado para construir una segunda estructura, aproximadamente en el siglo VIII d.C; lo cual nos ayuda a desechar la teoría que mucho se ha manejado acerca de que los grafitos son intervenciones vandálicas que se llevan a cabo una vez que el sitio ha sido abandonado. Esta “Casa de las pinturas”, como ha sido denominada esta subestructura, es uno de los pocos ejemplos que tenemos de grafiti en contexto sellado, lo que permite fechar estos diseños esgrafiados de manera mucho más precisa, a diferencia de los grafitos de otros sitios como Tikal, que en su mayoría se localizan en estructuras abiertas, con un prolongado tiempo de ocupación y múltiples reocupaciones (figura 3).<sup>27</sup>

Y en el territorio mexicano tenemos presencia de grafiti en el Estado de Campeche, en los sitios de Calakmul, Río Bec, Hormiguero y Payal, registrados por Ruppert y Deninson.<sup>28</sup>

En 1973, Alberto Ruz reportó y publicó dibujos de los grafitos localizados en el piso del Templo de las Inscripciones, el recinto funerario del gobernante más importante del reino de B'aakal, mejor conocido como Palenque, en el Estado

---

<sup>27</sup> Milan Kováč, “Grafitos de Tz'ibatnah: El arte maya extraoficial del Petén noreste”, en *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2011 (editado por B. Arroyo, L. Paiz, y H. Mejía), pp. 196-206, Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal, Guatemala (versión digital) y “El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz'ibatnah, Petén, Guatemala” en Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Conde, *Expresiones artísticas en la arquitectura maya: Técnicas de análisis y documentación*, Inglaterra, Information Press, Oxford, 2014, pp. 31-42.

<sup>28</sup> Karl Ruppert y John H. Denison *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1943.

a



Fig. 9. — San Clemente, Peten, Guatemala. 1-2, Incised figures from passage. 3, sign painted in black on walls of "Chamber of Red Hands." 4, sign carved on wall of same chamber.

Figura 2. – Dibujo realizado por Frans Blom de los grafitos que encontró en San Clemente, Peten, Guatemala. Publicado en "Journal de la Société des Américanistes", 1928, Volumen Número 20, p. 100.   
Figura 3. – Dibujo realizado por Frans Blom de los grafitos que encontró en San Clemente, Guatemala. Publicado en "Journal de la Société des Américanistes", 1928, Volumen Número 20, p. 100.

mexicano de Chiapas.<sup>29</sup> La primera de las figuras grabadas, de “rasgos toscos”, localizado en medio de la puerta oriente del pórtico, se trata de lo que conocemos como *patolli* y que contiene, dentro de cada uno de los cuadrantes que componen el juego, un rostro humano. El segundo grafito se trata de una figura antropomorfa sedente, ataviada con un tocado de plumas y que sostiene un objeto en la mano izquierda, aún sin identificar; se localiza casi en medio de la puerta poniente, y un tercero, un poco adentro del umbral de la segunda entrada desde el oeste, parece representar a un ser sobrenatural o una divinidad nariguda de cuya frente emanan dos elementos vegetales que rematan en flores (figura 4). Ruz se limita a señalar que estos motivos le recuerdan a otros similares localizados en otras ciudades mayas como Nakum.

En años más recientes, muchos autores han reportado la existencia de imágenes incisas en sitios como Kabah, Dzibilchaltún, Xpuhil I, Becán, Chicanná, Corriental, Kinal y Yaxhá.<sup>30</sup>

En cierto momento, y después de ver que el grafiti en sitios mayas era una constante, este tipo de manifestaciones pasaron de ser un dato curioso a una verdadera fuente de información que requería un análisis multidisciplinario completo. Es así que investigadores como Karl Herbert Mayer han dedicado gran parte de su trabajo al estudio de los grafitos. Mayer ha reportado y publicado ensayos e investigaciones de grafiti maya desde 1984, principalmente de la zona de Río Bec, en Campeche, y del Petén guatemalteco.<sup>31</sup>

Otro gran estudioso del grafiti prehispánico fue George F. Andrews, quien en 1980 publicó el mejor estudio sumario dedicado al grafiti arquitectónico del área maya.<sup>32</sup>

Actualmente, entre los sitios que destacan por ser sujetos de análisis muy completos y bien fundamentados en el método comparativo se encuentra Nakum, en Guatemala, realizado por Bernard Hermes, Justyna Olko y Jaroslaw Zralka, en

---

<sup>29</sup> Ruz Lhuillier, Alberto, *El templo de las Inscripciones: Palenque*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 54 y 59.

<sup>30</sup> Herbert Mayer, op. cit. p. 20

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Georges Andrews, *Architectural graffiti and the maya elite*, University of Oregon, 1980.



**Figura 3. – Dibujos realizados por Milan Kováč de los grafitos localizados en el Cuarto de las Pinturas de Tz'ibatnah, Guatemala.**

Tomados de “Grafitos de Tz'ibatnah: El arte maya extraoficial del Petén noreste”, en XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2011

donde se han encontrado alrededor de 100 grafitos de excelente calidad. Los autores proponen que los grafiti son “fotografías” –podríamos llamarlas así– que plasman un momento histórico de la vida religiosa y política de la élite, realizados por miembros de alto rango social. Esta misma hipótesis la maneja el proyecto del sitio arqueológico La Blanca dirigido por la Universidad de Valencia, que como ya he mencionado, es uno de los principales impulsores del estudio de grafitos del área maya, y los organizadores del *I Workshop Internacional de Grafitos Mayas* patrocinado por esta misma universidad, que además, crearon una base de datos<sup>33</sup> de grafiti sumamente útil en el que esperamos que pronto se incorporen todos los grafitos de los diversos sitios mayas de los que ya se tienen registro hoy en día.

<sup>33</sup> <http://www.artemaya.es/>



Producto de este primer Workshop de Grafitos se publicó, en 2007, *Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*, 2; una compilación de las ponencias presentadas en la reunión, que constituyen las más recientes investigaciones sobre grafitos en el área maya.

Para el caso de Bonampak, tenemos el trabajo de Alejandro Tovalín Ahumada y Josuhé Lozada Toledo, en cual, además de hacer una reflexión teórica e histórica, proponen un método de análisis fotográfico y digital, así como un registro documental –del que ya hemos hecho mención- en el que se comienza a considerar a los grafiti como parte importante de los descubrimientos arqueológicos y que sería de gran utilidad para clasificar y registrar futuros hallazgos.

A partir de esta breve revisión historiográfica, podemos darnos cuenta de la amplia distribución geográfica de los grafitos en el área maya. Ya George Andrews había apuntado que la distribución era desigual en la zona de las Tierras Bajas; y que el grafiti estaba concentrado en un reducido número de sitios en cuatro regiones contiguas, Chenes, Río Bec, la Zona Central –que comprende el Petén guatemalteco y el sur de Campeche- y la Zona de Belice. Pero es momento de extender las fronteras de esta línea para incluir el área Puuc y el Norte de la Península de Yucatán, pues tenemos registros de grafitos en lugares como Chichén Itzá, Uxmal, Labná, Dzibilchaltún, y muchos otros más. Asimismo, debemos incluir la zona del Usumacinta, pues como ya vimos, los sitios más representativos de este estilo esconden también en sus muros imágenes esgrafiadas.

Algunos autores han publicado listas de los sitios en los que se tiene registros de grafitos, y como es de esperarse, han ido aumentando a lo largo del tiempo. En 1978, Michael Kampen enlistó 19 sitios.<sup>34</sup> Más tarde, Pascale Coulle agregó 3 sitios a la lista<sup>35</sup> mientras que George Andrews inscribe 23 sitios.<sup>36</sup> Hasta que recientemente, en 2008, Karl Herbert Mayer presenta de manera preliminar 51

---

<sup>34</sup> Michael Kampen, "The Graffiti of Tikal, Guatemala", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XI, 1978, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, p. 156.

<sup>35</sup> Pascale Coulle *apud* Karl Herbert Mayer "Ancient maya architectural graffiti", en *Cuadernos de arquitectura...*, p. 25.

<sup>36</sup> Georges Andrews, *op. cit.*

sitios<sup>37</sup> localizados en diversos estados mexicanos, departamentos guatemaltecos y distritos de Belice. De esta manera podemos darnos cuenta de que la cantidad de sitios en los que se registran grafitos ha aumentado exponencialmente y seguramente lo seguirán haciendo mientras más se investigue y más sitios se descubran puesto que el grafiti es un común denominador de la cultura maya y probablemente, de Mesoamérica. Y, como la historiadora del arte, Sanja Savkic lo dice, vale la pena seguir estudiándolos con metodologías adecuadas, desde un punto de vista multidisciplinario, para darles su lugar adecuado entre las manifestaciones plásticas de la cultura maya.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Karl Herbert Mayer, *Idem*.

<sup>38</sup> Sanja Savkic, "Expresando lo ideal a través de lo material: El Arte" en *Mayas, Voces de Piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega, Coordinadoras, Ed. ÁmbarDiseño, 2011, pp. 39-49.

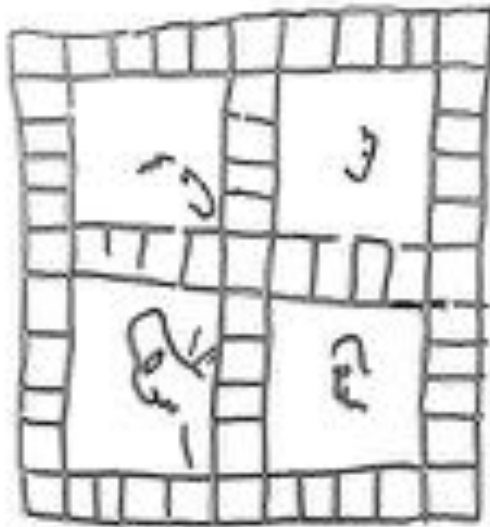


Figura 4.- Grafitos descubiertos por Alberto Ruz en el Templo de las Inscripciones de Palenque.

Tomada de Alberto Ruz, *El Templo de las Inscripciones: Palenque*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 54.

### 1.3. Grupos temáticos

Ya sabemos cómo se clasifican los grafitos dependiendo de la técnica pero dado que el corpus es inmenso, una manera de acotarlos para analizarlos es a través de grupos temáticos que también son extremadamente variados. Prácticamente todos los estudiosos de estas imágenes han utilizado esta metodología, pues facilita la posibilidad de estudiar cada grupo por separado, ampliando el área geográfica de análisis. Por ejemplo, en 1982, Paul Gendrop escribió varios artículos, uno en compañía de Daniel Schàvelzon,<sup>39</sup> que versan exclusivamente sobre los grafiti de temática arquitectónica registrados en diversos sitios a lo largo de toda el área maya.

Además, este es un sistema de clasificación que se adapta y nos permite combinar tanto a las características del arte maya general como a las particularidades de los grafitos, pues dado nuestro vago conocimiento de estos últimos, sería poco funcional intentar ordenarlos bajo otro criterio.

Georges Andrews, quien ha analizado los motivos recurrentes en los grafitos, ha enlistado un total de 21 sujetos temáticos. Sin embargo, el corpus de grafitos puede ser clasificado en dos grandes grupos.<sup>40</sup>

Primero: un grupo no figurativo, abstracto e inidentificable, aparentemente de rasgos sin sentido y líneas presumiblemente caóticas.

Segundo: un grupo de imágenes figurativas que representan una amplia variedad de motivos. Dentro de este grupo se encuentran diversos subgrupos o motivos sumamente variados como figuras y partes del cuerpo humano, animales, deidades, seres sobrenaturales, representaciones arquitectónicas (templos pirámides, palacios, casas y juegos de pelota); objetos ceremoniales (palanquines, incensarios, canoas, tronos, estandartes o

---

<sup>39</sup> Paul Gendrop y Daniel Schàvelzon, "Los Grafiti arquitectónicos de Tikal y otros sitios mayas" en *Las representaciones de la arquitectura en la Arqueología Maya*, Vol. 1 (Mesoamérica), Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 139-147.

<sup>40</sup> George Andrews, "Architectural Graffiti and the Maya Elite", en *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks. Architecture of the Río Bec Region and Miscellaneous Subject. The Collected Works*, Vol. III. Lancaster, California, Labyrinthos. 1999, pp. 221-261. *apud* Herbert Mayer "Ancient maya architectural graffiti", en *Cuadernos de arquitectura...*, p. 15

banderillas); símbolos geométricos, símbolos de poder (como la estera o los tocados), tableros de *patolli* e inscripciones jeroglíficas.

Las figuras zoomorfas son abundantes y comprenden mamíferos, serpientes, aves, peces e insectos; muchos fácilmente reconocibles.

Las figuras antropomorfas son las representaciones más recurrentes y, como ya mencionamos, las podemos encontrar tanto de cuerpo completo como por partes, por ejemplo, cabezas y genitales femeninos y masculinos. También podemos hallarlas de manera individual o en complejas escenas que involucran diversos personajes como procesiones, ceremonias de juego de pelota, escenas de sacrificio humano, entre otros.

El Proyecto Arqueológico La Blanca, también propone una clasificación en dos grupos, pero bajo un criterio cuantitativo, más que cualitativo. De esta manera tenemos:

- 1) Motivos o tipos iconográficos aislados.- En esta categoría podemos incluir todo tipo motivos, hablando en el sentido iconológico y no iconográfico, es decir, todas las imágenes que sean reconocibles en su significado primario por medio de la experiencia práctica sin necesidad de consultar otro tipo de fuentes.<sup>41</sup> Lo que nos llevaría a cuestionarnos si esta definición, y por lo tanto esta categoría, abarca los motivos abstractos que no se pueden identificar de manera inmediata y probablemente, ni con el auxilio de otras fuentes. Lo que queda claro es que dentro de este grupo podemos considerar motivos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, geométricos, arquitectónicos, astronómicos, epigráficos, sobrenaturales y cuantos subgrupos sean necesarios en cada sitio, atendiendo al grado de especificidad que se observe en las representaciones.
- 2) Escenas.- Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, autores de esta clasificación, denominan escena a “una composición integrada por más de un personaje o elemento que forman parte de un mismo ambiente y que comparten unas mismas circunstancias temporales”<sup>42</sup> y que reflejan un

---

<sup>41</sup> Erwin Panofsky, *op. cit.*

<sup>42</sup> Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, “Los grafitos de la Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico” en Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme (eds.), *Los Grafitos*

hecho o una situación específica, incluso un concepto. Este rubro permite una interpretación iconográfica mucho más rica y compleja una vez que se ha dilucidado el esquema de la composición. Vidal y Muñoz sostienen que la interpretación se vería enriquecida si dentro de la composición escénica contáramos con inscripciones jeroglíficas, pero estos casos son muy escasos. Podemos encontrarnos con escenas de tipo ritual, palaciegas, urbanas o de caza, por mencionar algunas.

Sin embargo, es importante señalar un dilema de percepción subjetiva e histórica que tendría este tipo de clasificación; y me refiero a la incertidumbre respecto a si los grafitos que se observan aislados hoy en día no formaban originalmente parte de una escena, o si todos los motivos que encontramos en una pared o superficie, no fueron originalmente planeados como una gran escena; o viceversa, si aquello que nosotros, con el paso del tiempo, observamos como un conjunto, son realmente motivos individualizados pero que el autor -o inclusive diversos autores- realizó en un espacio reducido de manera que parece que conforman un todo.

#### **4. Dificultades en el registro y estudio de los grafitos**

El estudio del grafiti histórico enfrenta a los investigadores con problemas de diversa índole que poco a poco se han ido intentando salvar de la mejor manera.

Uno de los problemas constantes en el estudio de los grafitos y otras imágenes prehispánicas es la falta de rigor y la confusión en los términos para nombrar a las diferentes técnicas existentes en las representaciones mayas, como bien lo menciona Karl Herbert Mayer. Un ejemplo del uso inexacto de términos técnicos lo encontramos en el registro y análisis de los diseños descubiertos, en 1938, sobre los muros interiores del sitio Pasión del Cristo II, en Campeche donde Andrea Stone denomina grafitos a dibujos figurativos realizados con carbón y que por lo tanto deberían ser considerados como dibujos o pinturas murales. Lo mismo

---

*mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia, *op. cit.*, p. 108.

sucede con muchos diseños encontrados en Dzibilchaltún, Tikal, Chicanná, entre otros. Otro ejemplo muy conocido de cuando sucede lo contrario y se utiliza un sólo término genérico, como “dibujos”, para referirse a pinturas, impresiones, dibujos murales, grafitos y petroglifos es la cueva de Nah Tunich.

En esto reside la importancia de la definición del término y la rigurosidad en su registro. Cabe mencionar que en 1975, cuando Ian Graham comenzó el proyecto sobre el *Corpus de las inscripciones jeroglíficas mayas*, realizó propuestas importantes en relación con la nomenclatura y terminología de los objetos mayas con inscripciones jeroglíficas, por ejemplo, a la “pintura mural” le asignó el código “Mrl.”; y aunque los glifos también aparecen en los grafitos históricos, Graham no propuso una abreviatura para ellos. Posteriormente, en 1983, Miguel Orrego y Rudy Larios utilizan la abreviatura “Grf.” para grafito y los diferencian de los diseños pintados los cuales abrevian “D.P”.

Pero, quizá, el mayor problema al que nos enfrentamos cuando queremos estudiar los grafitos es que muchos de ellos ya no existen. El desinterés durante épocas anteriores, aunado al paso del tiempo y otros factores humanos, han terminado por desvanecerlos, deteriorarlos o perderlos entre millones de incisiones modernas de turistas que visitan o han visitado los sitios. Además, de los pocos ejemplos que nos quedan resulta difícil obtener buenas fotografías, porque las incisiones suelen estar bastante borrosas y comúnmente se localizan en el interior de habitaciones oscuras y cubiertas de microflora.

Esta última dificultad técnica nos conduce a un problema de interpretación, pues la incapacidad de poder observar con detalle los grafitos y el hecho de que existan tantas líneas cruzadas influye directamente en la habilidad o la falta de ella en la interpretación de los trazos; algo que veíamos en el apartado anterior, cuando mencionaba que uno de los trabajos más importantes del estudioso es definir la imagen y su contexto iconográfico, es decir, si se trata de un elemento aislado o forma parte de una escena pues esto altera completamente el análisis y la interpretación histórica e iconográfica. Además de ver mermada la posibilidad de identificar los motivos iconográficos e iconológicos al no poder reconocer

cabalmente los trazos debido a la erosión o la superposición de líneas ajenas al motivo original.

Me parece pertinente mencionar las diversas técnicas desarrolladas para intentar superar este problema. Por ejemplo, el Proyecto La Blanca lleva a cabo, en primer lugar, un sistemático registro fotográfico con diferentes luces para obtener la mayor cantidad de detalles que sean posibles. Posteriormente, se realizan calcas de los grafitos en un material transparente, plástico o acetato, con un marcador indeleble que más tarde será digitalizado. Estas imágenes se integran en el expediente correspondiente a cada motivo esgrafiado en el que se incluyen tanto la imagen digitalizada del dibujo, como la fotografía, que acompañan a la ficha de información general que contiene los siguientes datos: localización, contexto del soporte –es decir, la función del edificio, las reformas estructurales que sufrió y cualquier otro dato que resulte relevante y complementa la información-, el análisis formal del motivo, que incluye materiales y técnicas, calidad estilística del trazo, análisis iconográfico, y finalmente, la interpretación o aproximación al significado.

Las imágenes son restituidas, digitalmente, en las paredes, banquetas, jambas, etcétera, donde se localizan y esto ha permitido grandes avances en el conocimiento de los autores y las fechas de su realización, como veremos más adelante.<sup>43</sup>

Una ficha de contenido similar, es la que proponen Alejandro Tovalín Ahumada y Josuhé Lozada Toledo, creada en el 2008 por el Proyecto Arqueológico Bonampak del Centro INAH Chiapas, que lleva por título *Cédula de registro particular de representaciones pictóricas en sitios monumentales mayas*, la cual me permito anexar con los créditos correspondientes<sup>44</sup> y que tiene como finalidad estandarizar el registro de todo tipo de expresiones gráficas, sobre todo aquellas

---

<sup>43</sup> Begoña Carrascosa Moliner, Montserrat Lastras Pérez y Francisca Lorenzo Mora “La conservación de los grafitos de La Blanca. Investigaciones sobre materiales procesos y técnicas” en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (eds.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia,

<sup>44</sup> Josuhé Lozada Toledo y Alejandro Tovalín Ahumada, “Grafitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación”, en *Memorias del XX Encuentro Internacional “Los Investigadores de la Cultura Maya 2010”* Universidad Autónoma de Campeche, celebrado del 23 al 26 de noviembre de 2010 en las instalaciones de la misma universidad, San Francisco de Campeche, Campeche.



asociadas a la pintura mural, entre las cuales los autores sitúan el grafiti. Cabe mencionar que Tovalín y Ahumada también echan mano de la tecnología para realizar el registro digital de las imágenes mediante el programa denominado *ImageJ* de “ampliación de decorrelación”, desarrollado por el Dr. Jon Harman para el estudio de pinturas rupestres pero que ellos aplicaron exitosamente al registro de grafiti sobre enlucidos de estuco, restos de pintura mural y decoración pictórica sobre cerámica.

Pero, anterior a estas técnicas de registro que ya forman parte de una concepción interdisciplinaria y de conservación, ya existían registros de los grafitos por medio de dibujos interpretativos y algunas calcas. Por ejemplo, Teobert Maler relata<sup>45</sup> que para poder dibujar las imágenes frotaba polvo de carbón en las incisiones para hacerlas más visibles. Mientras que Helen Webster realizó calcas<sup>46</sup> de los mismos. Sin embargo, estos métodos han dejado de utilizarse por motivos de conservación y hoy en día se hace el registro únicamente mediante fotografías tomadas con luz rasante como lo ha hecho el *Proyecto Atlas epigráfico de Petén*;<sup>47</sup> no obstante es importante seguir trabajando en métodos cada vez más eficaces de registro y conservación de motivos incisos en los enlucidos de los monumentos mayas.

---

<sup>45</sup> Teobert Maler, *Península de Yucatán*, Ed. Hans Prem, Berlin: Mann. 1997, *apud* Herbert Mayer, *op. cit.*, p. 20.

<sup>46</sup> Las cuales permanecen en la colección del Peabody Museum.

<sup>47</sup> Dimitri Beliaev y Mónica de León, *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén*, Guatemala, Dirección General de Patrimonio Cultural y Natural y el Departamento de Monumentos Prehispánicos y Coloniales, 2014-2015.



## **CAPÍTULO II. CUENTAN QUE HAY PINTAS EN TIKAL**

Durante mucho tiempo los grafitos carecieron de relevancia para los estudiosos de la cultura maya a pesar de que, desde el siglo XIX, los viajeros y exploradores, al hallarlos durante su paso por los sitios les dedicaban unas cuantas líneas en las que proponían su posible uso para ahondar en la vida cotidiana de estos pueblos; no obstante, nunca pasaron de ser menciones en los reportes arqueológicos donde quedaron en el olvido o se convirtieron en simples datos curiosos. Sin embargo, existe un sitio que representa la excepción: Mutul, mejor conocido como Tikal, fue el lugar en el que se documentaron por primera vez los grafitos; y cabe señalar que el único trabajo monográfico sobre grafiti del área maya está dedicado a este Estado hegemónico del período Clásico del área maya central. El desarrollo de su estudio está directamente relacionado a la historia del descubrimiento del sitio.

En 1848, Ambrosio Tut, el entonces gobernador del distrito del Petén y originario del pueblo itzá de San José, en compañía del Corregidor y Coronel Modesto Méndez realizaron la primer visita oficial a las antiguas ruinas de Tikal. Se dice que ellos no perseguían los mismos fines que Stephens y Caterwood de publicar sus descubrimientos sino que iban con el propósito de conocer y declarar como patrimonio de los guatemaltecos todas aquellas maravillas que encontraran y, de esta manera, evitar que fueran saqueadas por exploradores extranjeros.

Entre la comitiva de nueve personas que conformaban la expedición, se encontraba el artista y dibujante Eusebio Lara, de quien poco se conoce, y quien

tenía por encargo registrar gráficamente todo lo que resultara relevante de la exploración. Un trabajo invaluable con todas las características y carencias propias de su momento histórico, en el que Lara plasmó su visión y subjetiva interpretación de un mundo completamente ajeno y nuevo para él. Sus dibujos, descritos por algunos autores como “ingenuos, cándidos y poco impresionantes” a la manera de los realizados por José Antonio Calderón en el famoso sitio de Palenque,<sup>48</sup> representan el primer registro de los monumentos de Mutul y fueron publicados parcialmente en la *Gaceta de Guatemala*, el 18 de abril y 25 de mayo del mismo año, para ilustrar el relato del Corregidor del Petén.

Dentro del interesante relato de Modesto Méndez, existe un párrafo que resulta de especial interés para nuestro tema, y es que, después del desánimo producto de la primera impresión que se llevaron los exploradores aunado al cansancio por el viaje y la falta de agua, el Corregidor relata cómo recuperan los bríos al toparse con la primer estructura del sitio, de gran tamaño y hermosa facción. Se trata nada más y nada menos que del Templo V, identificado por Gaspar Cosme Muñoz y Cristina Vidal,<sup>49</sup> en el cual localizaron diseños incisos en el estuco, es decir grafitos, que les causaron la suficiente impresión, sobre todo a Eusebio Lara, como para dejar un registro de ellos. Este dibujo en el que se observa una especie de monumento clásico cubierto por vegetación, construido con columnas dóricas y un elemento abovedado sobre un basamento escalonado, encabezaba la colección de ilustraciones que acompañaban al texto de Méndez. Y en la pared del fondo, así como en las jambas del vano central, Lara dibujó los motivos esgrafiados que observó en las paredes, en su mayoría antropomorfos, y que según Muñoz y Vidal<sup>50</sup> han desaparecido (figuras 5 y 6).

---

<sup>48</sup> Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo, “Identificación del Templo V de Tikal en la descripción del coronel Modesto Méndez de 1848”. En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997* (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 1998, pp.10-21. (versión digital).

<sup>49</sup> En un principio y durante mucho tiempo se creyó que el edificio descrito por Méndez era el Templo I, el más conocido del sitio arqueológico por albergar en su interior la tumba de Jasaw Chan K’awil pero en 2013 Gaspar Muñoz, Cosme y Cristina Vidal Lorenzo lograron identificarlo como el Templo V a partir de un minucioso análisis del relato de Méndez y los detalles que ofrece, además del dibujo de Eusebio Lara en el que representó los grafitos que halló en su interior, como más adelante se detallará. Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal, *op. cit.*

<sup>50</sup> *Idem.*

Modesto Méndez narra en la *Gaceta de Guatemala* este pasaje,

Nos aproxim con mayor entusiasmo, hasta ponernos al pié de una hermosa escalera, cuyo paso nos disputábamos, subiendo por precipicios y escombros, orijinados tal vez por los temblores y elevados árboles. Llegamos por fin al término de la escalera; mandé se tirase la cuerda y resultó que tenía cincuenta varas de altura y veinticinco de ancho. Luego observamos con diligencia los demás objetos que encontramos en la primera pieza; no se veían más caracteres y figuras en algunas partes de la pared, apareciendo lo demás limpio y revocado con mezcla finísima, enyesada; la forma de este palacio va copiada en el papel que da principio á la colección que acompaño: su altura desde el fin de la escalera, es de 32 varas, el ancho de 27 y el grosor de las paredes de nueve. En sus contornos se dejan ver los restos de balcones derribados, cuyo material descansa al pie, formando volcanes de piedra canteada. No es posible hallar expresiones propias para significar el inmenso espacio que se presenta a la vista de esta altura, en todas direcciones, ofreciéndose el más pintoresco panorama al Oriente del palacio; es preciso verlo para sentir los efectos que inspira una perspectiva tan encantadora.<sup>51</sup>

Pero todo llega a su fin y el 2 de marzo, la comitiva levanta el campamento no sin antes dejar registro de su paso, al estilo de muchos otros grandes exploradores, y Méndez relata “[...] dejamos en lo interior de sus paredes nuestros nombres y una inscripción fechada, en que, como Correjidor y Comandante, declaraba aquellas ruinas y monumentos como propiedad de la República de Guatemala, en el territorio del distrito del Petén...”,<sup>52</sup> los cuales perviven hasta nuestros días como prueba fehaciente de su relato. El descubrimiento fue tan importante en su momento que el informe del coronel Modesto Méndez fue traducido al alemán, y publicado como un volumen especial por la Academia de

---

<sup>51</sup> Informe del corregidor del Petén, Modesto Méndez, de 6 de marzo de 1848. en la *Gaceta de Guatemala*, Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Vol. VII, No.1, septiembre 1930, Guatemala, Tipografía Nacional, 1930, pp. 88-94 tomado de *La Cultura Maya: antología de textos clásicos*. p. 181 y 182. Disponible en línea [https://books.google.com.mx/books?id=pnduK-5UjcEC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=Gaceta+de+Guatemala,+Modesto+M%C3%A9ndez&source=bl&ots=Ae\\_xjRLE4-&sig=FMo-rIJBEmNnb8poUHgKdSyGCc&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI09OG-b-BxwIVxRw-Ch39-wrE#v=onepage&q=Gaceta%20de%20Guatemala%2C%20Modesto%20M%C3%A9ndez&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=pnduK-5UjcEC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=Gaceta+de+Guatemala,+Modesto+M%C3%A9ndez&source=bl&ots=Ae_xjRLE4-&sig=FMo-rIJBEmNnb8poUHgKdSyGCc&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI09OG-b-BxwIVxRw-Ch39-wrE#v=onepage&q=Gaceta%20de%20Guatemala%2C%20Modesto%20M%C3%A9ndez&f=false). Consultado en julio de 2015.

<sup>52</sup> *Idem*.

Ciencias de Berlín en 1853, junto con varias de las ilustraciones de Lara, las cuales se cree, permanecen en el Archivo General de Centroamérica.

Muchos años transcurrieron y varios exploradores más transitaron por las ruinas de la gran Mutul desde que Tut y Méndez las redescubrieron. En 1869 y 1870, el Capitán John Carmichael de la Armada Británica se encargó de correr el rumor de

un tesoro escondido en Tikal inspirando posteriores visitas al sitio, entre ellas la del Doctor suizo, Carl Gustav Bernoulli (1877), famoso por haber retirado el dintel 3 del Templo IV que ahora resguarda el Museo de Basel en Suiza. Para 1881 y 1882, Tikal le daba la bienvenida al explorador inglés Alfred Percival Maudsley a quien debemos las primeras fotografías del sitio, en la que se muestra la majestuosidad de los monumentos tras ser liberados de la feroz selva. En 1892, Federico Artes fue comisionado para realizar moldes para llevarlos a la *World's Columbian Exposition* a celebrarse en Chicago en 1893, pero en su visita al sitio dijo no haber encontrado nada valioso.<sup>53</sup>



**Figura 5.- Dibujo de Eusebio Lara que sirvió para ilustrar el reporte del Coronel Méndez.**

**Tomado de Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo, "Identificación del Templo V de Tikal en la descripción del coronel Modesto Méndez de 1848", 1997.**

<sup>53</sup> Hattula Moholy-Nagy, *Historical Archaeology at Tikal, Guatemala: Tikal Report 37*, University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, United States of America, 2012, pp. 25-27.

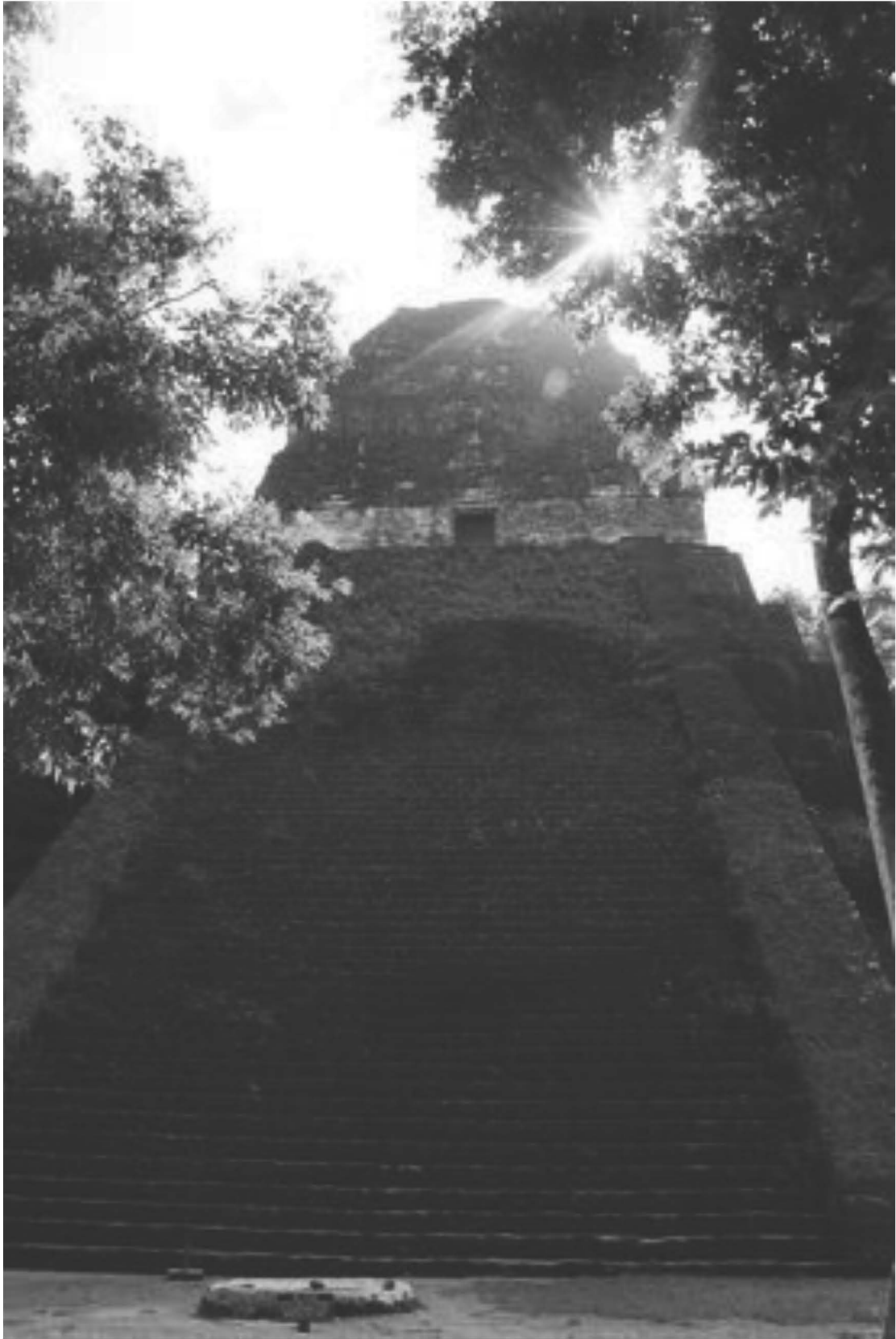


Figura 6.- Templo V (Estr. 5D-5). Fotografía de la autora.

Es hasta 1895, que arriba al corazón del Petén Teobert Maler cuando todavía no trabajaba para el Peabody Museum of Archeology and Ethnology de la Universidad de Harvard, Estados Unidos. Maler es el segundo explorador, después de Lara, que se siente cautivado y atraído por los grafitos incisos en los enlucidos de los muros de Tikal y documentó de manera más precisa muchos de ellos, en especial los de la Estructura 5D-2 o Templo II, y la 5D-65, nombrada en su honor “Palacio Maler”,<sup>54</sup> donde, al igual que como lo hizo Méndez casi cincuenta años antes, dejó inciso su nombre en una de las paredes (imágenes 7 y 8). Estos primeros registros realizados por el fotógrafo austriaco, consistieron en dibujos o calcas de los diseños esgrafiados que para hacerlos resaltar y poder observarlos mejor, el mismo Maler cuenta, los rociaba con polvo de carbón (figura 7).

En 1910, Alfred Tozzer y R.E. Merwin exploran el sitio durante veintitrés días bajo la consigna de realizar el primer mapa del sitio para ilustrar el reporte de Maler que el Peabody Museum publicó. A partir de entonces Tikal fue objeto de numerosas visitas de los exploradores e investigadores más reconocidos de la cultura maya: H.J. Spinden (1914) Sylvanus G. Morley (1914, 1921, 1923, 1928), O.F. Cook (1921), R.D. Martin (1921), O.G. Ricketson (1923, 1924, 1928), Frans Blom (1924, 1928), entre otros; muchos de ellos bajo el auspicio del Peabody Museum de la Universidad de Harvard o de la Carnegie Institution of Washington.

J. Eric S. Thompson tuvo conocimiento, tras de su visita en 1928, de los grafitos; pero en su obra *Grandeza y decadencia de los mayas*<sup>55</sup> su somera mención se limitó a postular que probablemente se trataba de imágenes producto del ocio de los novicios, quitándole de un golpe, toda la importancia que autores como Peregyni o Blom les habían atribuido a estas representaciones como fuente para el estudio de la cultura maya. Las palabras de Thompson se han repetido hasta el cansancio a lo largo de toda la historiografía referente a los grafitos, no sólo de Tikal sino de toda el área maya, dando por hecho que todos los viajeros del siglo XIX opinaban lo mismo; sin embargo, hemos visto que no fue así y que es momento de dejar de

---

<sup>54</sup> Nombrado así porque fue en esta estructura en la que Maler habitó durante su estancia en Tikal y dejó su firma esgrafiada en una de las jambas (ver imagen 8).

<sup>55</sup> Sir John Eric Sidney Thompson, *op. cit.*, p. 23.



Figura 7.- Dibujos de grafitos realizados por Teobert Maler, en 1911. Tomado de *Memoirs of the Peabody Museum*, vol. II, no. II .





**Figura 8.- Firma esgrafiada del fotógrafo y viajero Teobert Maler en el Palacio que lleva su nombre (Estr. 5D-65), para registrar su estancia en el sitio. Fotografía de la autora.**

generalizar estas apreciaciones a partir de una sola opinión.

Pero a pesar de todas las excavaciones y descubrimientos que se habían realizado en el sitio durante más de un siglo desde que Tut y Méndez habían anunciado su redescubrimiento, los grafiti tuvieron que esperar mientras sufrían graves deterioros para que finalmente se les dedicara un artículo especializado. A partir de 1956, El Proyecto Tikal de la Universidad de Pennsylvania establece su campamento en la zona de La Aguada, para realizar excavaciones en el sitio durante los siguientes catorce años. Helen Trik Webster participó en 1962 y 1963 como asistente de investigación en este Proyecto con la encomienda de registrar los grafitos; y ese último año publicó un reporte de su trabajo<sup>56</sup> en el cual realizó interesantes observaciones acerca de los autores de estas imágenes y su temporalidad. Este fue el primer acercamiento de corte académico desde la perspectiva arqueológica. Webster notó las serias e inherentes dificultades en el estudio de los grafitos, comenzando por la datación con excepción de aquellos que

---

<sup>56</sup> Helen T. Webster, "The Graffiti of Tikal", en *Expedition* 6(1), 1963, p. 36-47.

se encontraban en un contexto sellado, siguiendo por la identificación y registro de las imágenes pues, como ya he mencionado, se encuentran multitud de líneas superpuestas de todas épocas (figura 9).

Sus registros son de gran calidad y fidelidad, ejecutados a partir de calcas en materiales transparentes; y realiza un primer catálogo muy reducido en el que incluye, desde mi punto de vista, los ejemplos de mayor calidad estilística de seis estructuras localizadas en los cuadrantes centrales de la ciudad: la Estructura 5D-65 o Palacio Maler (700-800 D.C.); la 5D-33 (500 D.C.), cuya última etapa fue derruida en 1964<sup>57</sup>; la Estructura 5D-2 o Templo II (700 D.C.); la 6F-27 o Templo de



**Figura 9.- Helen T. Webster realizando el registro de un grafito en una subestructura de 5D-33.**

**Tomada de Helen T. Webster, "The Graffiti of Tikal", en *Expedition* 6(1), 1963,**

las Inscripciones (700-800 D.C.), el Palacio de los Murciélagos o Estructura 5C-13 y la Estructura 5D-52 denominada el Palacio de los Cinco Pisos.

Posteriormente en 1978, Michael Kampen, sucesor del trabajo de George Kubler, dedicado al estudio del arte en Tikal bajo la subvención de la Fundación Nacional para las Humanidades (ENH por sus siglas en inglés),<sup>58</sup> enfocó sus esfuerzos en el estudio de estas representaciones no formales del arte tikaleño, y en 1978 publicó en la revista *Estudios de Cultura Maya*, vol. XI del Centro de Estudios Mayas de la Universidad Nacional Autónoma de México un artículo bajo el nombre de "The

---

<sup>57</sup> En 1964, durante el Proyecto encabezado por la Universidad de Pennsylvania, se demolió esta estructura del Clásico Tardío mientras se realizaban intervenciones en el Templo I. Oscar Quintana, "Plan de Intervención del Templo I en Tikal, El Petén, Guatemala." en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, número 29, marzo 1995, Seminario de Arquitectura Prehispánica. Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 6.

<sup>58</sup> <http://www.upenn.edu/pennpress/book/14765.html>

Grafiti of Tikal, Guatemala”,<sup>59</sup> en el que lleva a cabo un estudio sumamente completo de los grafitos en Tikal, llegando a interesantes conclusiones a partir de un análisis cualitativo y cuantitativo de estas imágenes, con un enfoque multidisciplinario donde vemos dialogar cómodamente a la historia con la arqueología.

Dentro las aportaciones más importantes de este trabajo se encuentra el intento de fechar los grafitos a partir de la datación de las estructuras, la clasificación de los grafitos en diez grupos muy bien definidos con base en la técnica de realización y los dibujos realizados por él, de algunos grafitos que nos ofrecen una apreciación más de estos diseños incisos.

En 1982, Daniel Schávelzon y Paul Gendrop escriben dos pequeños artículos sobre las representaciones arquitectónicas en los grafitos de diversas ciudades, entre ellas Tikal.

Pero es un año después, en 1983, cuando los dos estudiosos del grafiti en Tikal, Helen Trik y Michael Kampen, unen fuerzas y publican la primera obra monográfica sobre grafitos exclusivamente de esta ciudad, en el No. 31 de los *Tikal Reports*, la serie oficial del Proyecto Tikal de la Universidad de Pennsylvania. Con una breve introducción de William Coe, editor de la serie, en la cual menciona que a pesar de que se tiene conocimiento y menciones de los grafitos del sitio desde que comenzó el Proyecto de la Universidad de Pennsylvania, no se había publicado un corpus de imágenes pues faltaba mucho en el conocimiento del contexto de éstas; sin embargo, se tomó la decisión debido al creciente interés de los investigadores y el hecho de contar con el excelente trabajo que realizó Helen Webster durante su estancia en el Proyecto Tikal, autora de la mayoría de los dibujos que se presentan en el volumen. Este es el corpus más completo que existe, hasta la fecha, de los grafitos de Tikal; aunque sólo incluye aquellas imágenes incisas que se habían descubierto hasta 1983 en los principales cuadrantes de la ciudad, como especificaremos más adelante.

Sin embargo, una vez terminado el Proyecto de la Universidad de Pennsylvania en 1970 y que las excavaciones quedaron a cargo del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala (IDEAH), los arqueólogos guatemaltecos

---

<sup>59</sup> Michael Kampen, *op. cit.*, 1978.

Miguel Orrego y Rudy Larios dirigieron los trabajos del Grupo 5E-11 o Grupo G, también conocido como Palacio de las Acanaladuras, localizado al suroeste de la Gran Plaza (1972 – 1980), cuya temporalidad constructiva va desde el Período Clásico Tardío, hasta el Clásico Terminal. En este grupo descubrieron, en 1978, una subestructura (5E-55-2a) de tipo palacio, rellena y enterrada sin que sufriera daños o cambios estructurales, sobre cuyos estucos perfectamente conservados, se localizan pinturas polícromas, dibujos realizados con pintura negra, impresiones de manos y grafitos entre los cuales se encuentra representado el gobernante de Tikal conocido como Señor B (figuras 10 y 11).<sup>60</sup> Una de los aspectos sorprendentes de estas imágenes es que, debido a que se encontraban en contexto sellado y se han mantenido las características su entorno, se han conservado tal y como fueron vistas la primera vez, a pesar de que han sido revisadas en múltiples ocasiones.<sup>61</sup>

Posteriormente, en 2008 durante las excavaciones del Proyecto “Plaza de los Siete Templos” también a cargo del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, se localizaron más ejemplares de grafiti. Y cuando creíamos que había cesado el descubrimiento de estas incisiones, el 9 de julio de 2015, el Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala y la Universidad de Kanazawa de Japón, anunciaron el hallazgo de un tablero de *patolli* en la esquina noreste de la Acrópolis Norte –una zona con un alto porcentaje de grafitos– realizado el 13 de mayo de este mismo año mientras se excavaba un pozo. Este grafito fue fechado para el período Clásico Temprano, entre 250 y 550 d.C.<sup>62</sup> (figura 12).

Aún queda mucho qué decir sobre estas representaciones “del arte informal” y seguramente quedan muchos diseños incisos por descubrir, que están esperando ansiosamente para contarnos detalles que no conocemos acerca de esta cultura a través de los ojos de aquellos que no figuran en las inscripciones de estelas y monumentos.

---

<sup>60</sup> Miguel Orrego Corzo y Rudy Larios Villalta, *Reporte de las investigaciones Arqueológicas en el Grupo SE-11, Tikal, Petén*. Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. Parque Nacional Tikal. Guatemala, 1983. 244 páginas, 27 láminas, 14 cuadros 14 planos fuera del texto.

<sup>61</sup> Carlos Rudy Larios Villalta, “El reto de conservar Tikal, Guatemala” en *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala Sitios arqueológicos en el área Maya: un reto para la conservación*, p. 65.

<sup>62</sup> <http://mcd.gob.gt/se-realiza-en-peten-presentacion-de-hallazgo-arqueologico-maya/> Consultado el 10 de julio de 2015.

Y antes de iniciar con el análisis iconográfico e histórico de los grafitos me parece conveniente hacer una rápida revisión de lo que sabemos, gracias a las exploraciones y proyectos de que ya he hecho mención, sobre el sitio que nos ocupa, Tikal.

**Figura 10.- Grafito localizado en la jamba norte de la Estructura 5E-55-2<sup>a</sup>. Se trata de una figura incisa cuyas líneas fueron cubiertas con pintura café.**

Fotografía de Mónica de León, tomada de Dimitri Beliaev, *et. al.*, Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase II, p. 109.



**Figura 11.- Grafito y diseño pintado sobre el estuco de la Estructura 5E-55-2a de Tikal. Foto de 1978 al momento de ser descubiertos por Miguel Orrego y Rudy Larios**

Tomadas de Carlos Rudy Larios Villalta, "El reto de conservar Tikal, Guatemala" en *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala Sitios arqueológicos en el área Maya: un reto para la*

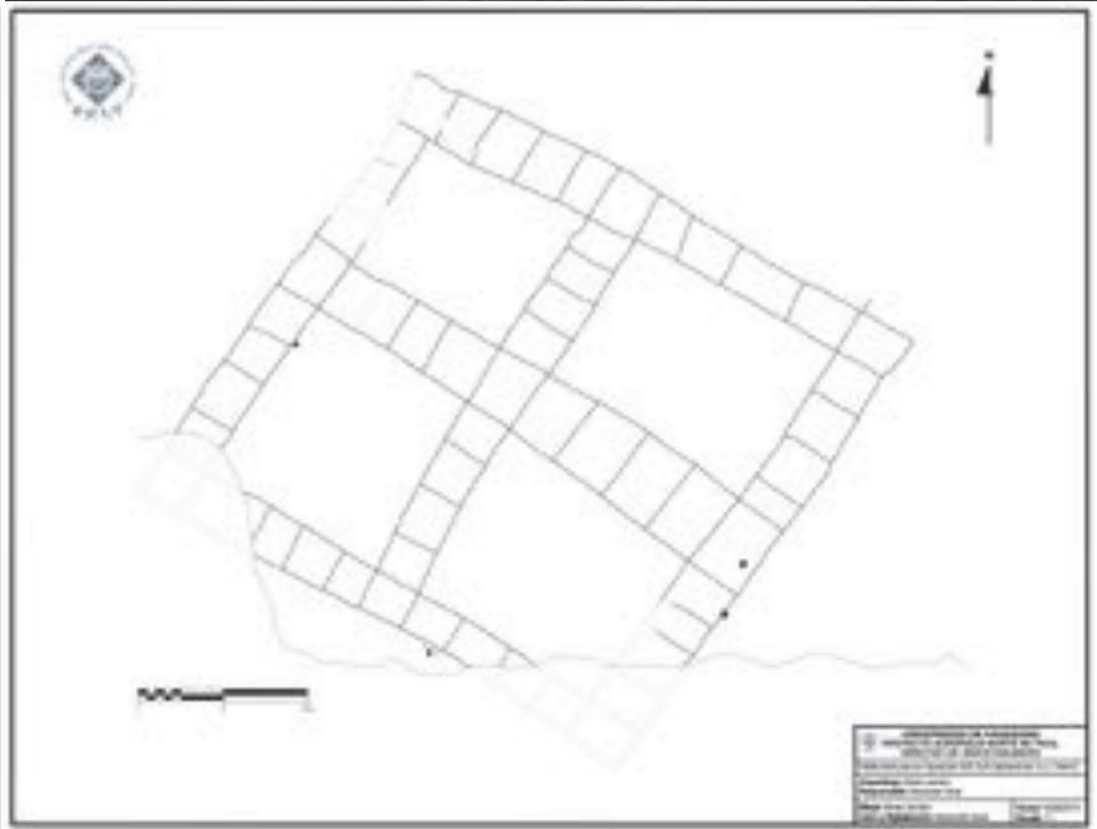


Figura 12.- Grafito de *Patolli* hallado en mayo de 2015 en el Grupo Norte de Tikal. Proyecto del Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala y la Universidad Kanasawa de Japón. Tomado del artículo en línea “Presentación del hallazgo arqueológico maya” (revisar nota 54 a pie de página).

## 2.1 Tikal. Contexto histórico.

En el corazón de la selva tropical del Petén guatemalteco, se localiza uno de los centros arqueológicos por excelencia del Nuevo Mundo: la gran ciudad de Yax Mutul, mejor conocida como Tikal (del maya yucateco “ti” “lugar de” y “k’al” que significa “espíritus”, dando como resultado “el lugar de los espíritus” o “el lugar de las voces de los espíritus”)<sup>63</sup>.

Geográficamente, Tikal se ubica en la zona central del área maya (figura 13) caracterizada por estar rodeada de serranías cubiertas por alta y espesa vegetación tropical. Las lluvias son abundantes y los suelos frágiles y sin drenajes naturales debido a la delgada capa de sedimentos que cubre a plataforma de piedra caliza. En cuanto a la fauna del sitio, podemos mencionar pavos ocelados o peteneros, tucanes, varias especies de loros, así como halcones, jaguares, pecaríes o jabalís, tapires –considerados los mamíferos más grandes del área-, comadreja, armadillos, dos especies de mono, el aullador y el mono araña, e igualmente dos especies de cérvidos o venados: el ciervo de Virginia, de gran tamaño y frondosa cornamenta y la corzuela americana. Dentro de los felinos, destaca por su significado y valor religioso el jaguar, que comparte el territorio con pumas, jaguarundis, ocelotes y margayes.<sup>64</sup>

Entre la rica variedad de especies vegetales que podemos hallar en la región tropical del Petén se encuentran la caoba, el ciricote, el cedro, el árbol de chicozapote, así como el chicle y el más conocido y estudiado por ser considerado el árbol por excelencia y el axis mundi que conecta los tres estratos del universo: la ceiba.<sup>65</sup>

Con una extensión de 576 km<sup>2</sup>, el Parque Nacional Tikal, creado en 1955, forma parte del núcleo de la Reserva de la Biosfera Maya nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1979; la cual resguarda los vestigios de la gran

---

<sup>63</sup> Harrison Peter D., *Lords of Tikal: Rulers of an ancient maya city*, New York, Thames and Hudson, 2000, p. 22.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 18 y 19. Y <http://www.parque-tikal.com/ecology.htm>, miércoles 15 de octubre, 21: 56.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 18.



Figura 13. Divisiones del área Maya. Tomado de Nikolai Grube y Simon Martin, *Crónica de Reyes y Reinas Mayas*, p. 10.



Mutul con 1,100 años de ocupación ininterrumpida<sup>66</sup> y con una extensión de 120 km<sup>2</sup> en la zona nuclear. Se estima que la ciudad de Tikal llegó a albergar entre 50,000 y 90,000 habitantes en las épocas de mayor florecimiento (figuras 14 y 15).<sup>67</sup>

El horizonte formativo del sitio está fechado aproximadamente hacia el 600 a.C. y para el 250 d.C., en el Clásico Temprano, Tikal se convierte en el lugar de fusión de la nueva tradición de las tierras bajas y es ya una urbe con estructuras monumentales, numerosos registros escriturarios, un complejo sistema calendárico y amplias redes comerciales y políticas con una larga tradición dinástica establecida desde el siglo I d.C.<sup>68</sup>



**Figura 14. Vista panorámica de Tikal desde el Templo IV. Imagen recuperada de internet.**

---

<sup>66</sup> La periodización del sitio que utilizaremos en este trabajo es el mismo que proponen Nikolai Grube y Simon Martin: Preclásico Temprano (2000-1000 a.C.); Preclásico Medio (1000-400 a.C.) Preclásico Tardío (400 a.C.-250 d.C.); Clásico Temprano (250-00 d.C.), Clásico Tardío (600-800 d.C.) Clásico Terminal (800-909 d.C.); Posclásico Temprano (909-1200 d.C.) y Posclásico Tardío (1200-1697 d.C.). *Crónica de Reyes y Reinas Mayas. la primera historia de las dinastías mayas*, trad. De Lorenzo Ochoa, Barcelona, España, Crítica, 2002, p. 8 y 9.

<sup>67</sup> Nuria Sanz, *Tikal: mil años de selva. Habitando la arquitectura maya*, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2003, p. 8.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 10.

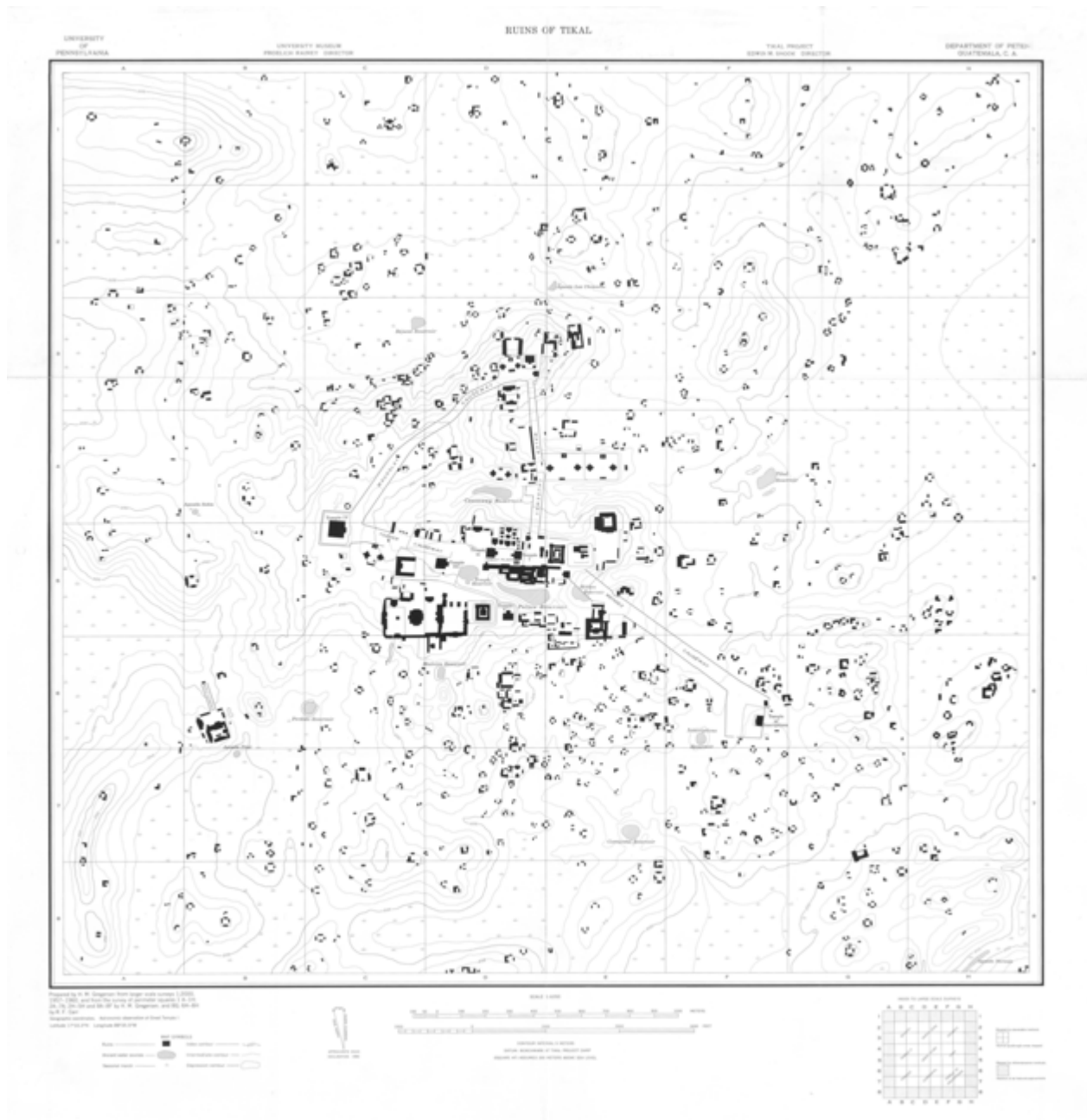


Figura 15. Mapa de Tikal. Tomado de *Tikal Report No. 11*.

Treinta y tres ajawob o señores ostentaron el poder de Yax Mutul.<sup>69</sup> Uno de los más relevantes en toda la historia de esta capital del Petén fue, sin duda, Chak

<sup>69</sup> Existen trabajos completos acerca de este tema que ha sido estudiado profundamente a través de las inscripciones del sitio; es por ello que únicamente hago un rápido recuento de los gobernantes más relevantes de Tikal con base en el libro especializado de Simon Martin y Nikolai Grube, *Crónica*

Tok Ich'aak I también conocido como "Gran Garra de Jaguar" quien gobernó Tikal durante el siglo IV. Mandó construir su palacio en la Acrópolis Central y a pesar de todas las revoluciones arquitectónicas que sufrió la ciudad a lo largo los siglos, este recinto permaneció intacto y de pie por ser considerado ancestral y sagrado; de hecho, las reformas que se realizaron en la Acrópolis Central a lo largo del tiempo, entre ellas las de Yik'in Chan K'awiil en el siglo VIII, fueron siempre alrededor del Palacio de Chak Tok Ich'aak I, y estos nuevos edificios, plataformas y amplios patios tuvieron un uso ritual debido a su ubicación contigua a este antiguo palacio.<sup>70</sup>

A finales del siglo IV sucede un acontecimiento clave para la historia de Tikal pues a partir de ese momento sufrirá transformaciones que marcarán su posterior desarrollo político, económico, social y cultural. En 378 d.C. entra a Mutul un personaje llamado Siyaj K'ak' (Nacido del fuego) proveniente de la metrópoli del Altiplano Central y Tikal cae bajo la influencia y el poderío de Teotihuacan. Ese mismo día muere Chak Tok Ich'aak y su linaje es reemplazado con una nueva dinastía producto de la fusión de estas dos grandes ciudades. Con Siyaj K'ak', Tikal se posicionó como una de las capitales líderes de la región, lo que le acarreo pugnas con la otra gran potencia de las Tierras Bajas, la ciudad de Calakmul de la dinastía Kaan.

Con la fundación de la nueva dinastía maya-teotihuacana, Tikal también sufrió grandes cambios a nivel arquitectónico. La mayoría de los edificios y monumentos hasta ese momento erigidos fueron destruidos o sepultados bajo nuevas etapas constructivas<sup>71</sup> para dar paso a las obras del nuevo régimen —es por este motivo que no se conservan monumentos realizados durante el reinado de Chan Tok Ich'aak y sus antecesores—. En cuanto a las representaciones plásticas, es con Búho Lanzadardos o Arrojalanzas, quien ostenta claramente un título que lo vincula directamente con Teotihuacan, que se comienzan a introducir, como parte del arte y el discurso oficial, elementos característicos de la cultura hegemónica del

---

*de Reyes y Reinas Mayas. la primera historia de las dinastías mayas*, trad. De Lorenzo Ochoa, Barcelona, España, Crítica, 2002

<sup>70</sup> Linda Shele y Peter Mathews, *The Code of Kings: the language of seven sacred Maya temples and tombs*, New York, Touchstone, 1999, p. 78.

<sup>71</sup> Simon Martin y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas: la primera historia de las dinastías mayas*, trad. De Lorenzo Ochoa, Barcelona, España: Crítica, 2002, p. 29.

Altiplano Central como lo son las anteojeras, las vestimentas de guerra, búhos antropomorfizados armados con escudos y atlatl, así como deidades no mayas.<sup>72</sup>

Sin embargo, hay autores que sostienen que es durante este período que corresponde al clásico temprano, que Tikal desarrolla un estilo propio en cuanto a arquitectura se trata.<sup>73</sup>

Cuando asciende al poder Siyaj Chan K'awiil II (K'awiil nacido del cielo) en 411, hay un intento de volver a ligar la dinastía resultado del empoderamiento de Teotihuacan en Tikal con los orígenes de la ciudad por la línea materna y se vuelven a representar los motivos típicamente mayas en el arte de la élite. Ejemplos claros de este retorno a las raíces son la Estela 1 y 31 (figuras 5 y 6), en esta última se representa a Siyaj Chan K'awiil al estilo de un guerrero Teotihuacano equipado, con casco, arrojanzas y escudo cuadrado con imágenes de deidades no mayas pero envuelto en los ornamentos retadores de la realeza maya, de estilo conscientemente arcaico<sup>74</sup>

Para el Clásico Medio (508-562 d.C.) la ciudad nuevamente presenta importantes transformaciones arquitectónicas. Se desarrollan los conjuntos de la Acrópolis Este y la Central, además de construirse el primer conjunto de pirámides gemelas, un rasgo característico de la arquitectura tikaleña desarrollado para celebrar los finales de Katún.

Sin embargo, toda grandeza tiene un fin o, por lo menos, un período de crisis. Una estela de la ciudad de Caracol narra como en el año 562 Tikal es abatida en una Guerra estrella por parte de Calakmul. El dominio de Tikal en el Petén decayó por completo y entra en una "edad oscura" de 130 años de la cual se recuperará hasta el siglo VII. Este período también conocido como el "hiato de 592 a 692"<sup>75</sup> es un largo silencio durante el cual no se realizaron monumentos fechados.

Nikolai Grube y Simon Martin sostienen que existe una relación directa entre los períodos prolongados de silencio y las guerras de tipo estrella con la sujeción extranjera y la imposición de dinastías usurpadoras que concatenan en una lucha

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 32.

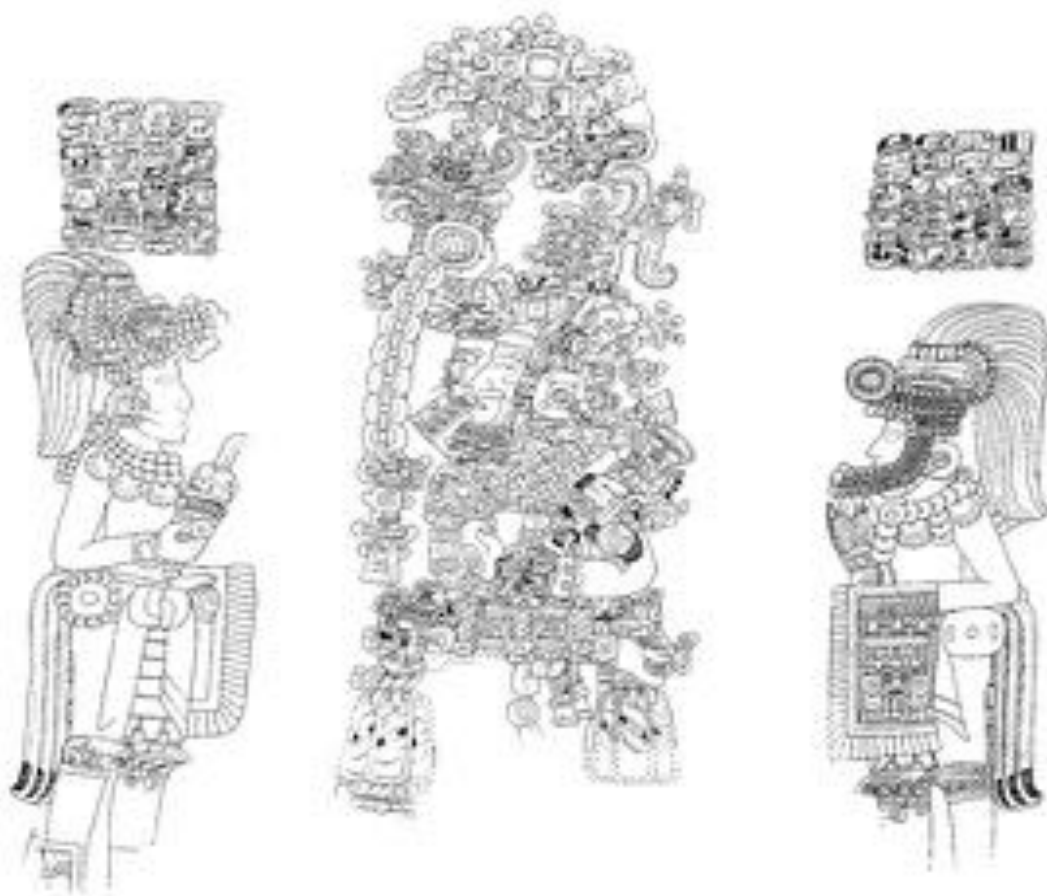
<sup>73</sup> Nuria Sanz, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> Grube y Martin, *op. cit.* pp. 33 y 34.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 39 y 40.

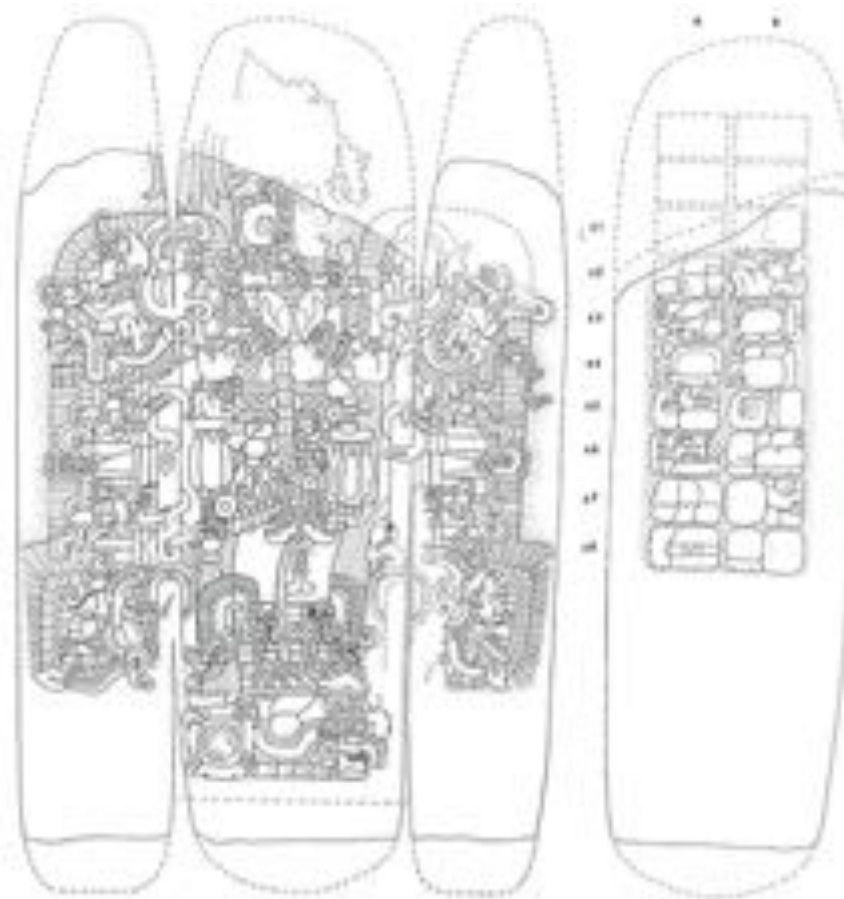
interna entre los linajes impuestos y aquellos locales que resurgen. Es así como a mediados del siglo VII, una facción de la élite Mutuleña emigra a la región del Petexbatún y funda Dos Pilas, con el mismo glifo emblema de “Mutul”; es por esta razón que los escribanos de Tikal comienzan a registrar el nombre de la ciudad como “Yax Mutul” o “La primera Mutul” para hacer una clara distinción, incluso jerárquica en cierto grado, con la recién fundada capital rival auspiciada por Calakmul.<sup>76</sup>

Otro signo del momento de crisis por el que está pasando Tikal lo encontramos en la llegada al poder del gobernante Calavera de Animal, sucesor de



**Figura 16. Estela 31 de Tikal, localizada en el interior del Templo 33. Frente y costados, dibujo de John Montgomer. FAMSÍ.**

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 42. Y Linda Schele y Peter Mathews, *op. cit.*, p. 64.



**Figura 17. Estela 1 de Tikal. Dibujo de Michael Coe.**

Wak Chan K'awiil, quien asciende al trono en 562. Y aunque existen rasgos de continuidad, Martin y Grube sostienen que no es el heredero legítimo del linaje paterno que había estado gobernando pues, al igual que como había sucedido con gobernantes anteriores, legitimaba su poder en la línea materna. Entre los objetos ofrendados en su tumba, localizada en el Templo 32 de la Acrópolis Norte –que serán de gran utilidad para el análisis iconográfico comparativo de los grafitos y que serán tratados con mayor amplitud en los siguientes capítulos– se encuentran cuatro paneles con la representación del gobernante sosteniendo barras o bastones de mando con forma de serpiente Ebicéfala y cuatro esculturas en bulto redondo, policromadas, de K'awiil.

En 657, Yuknoom el Grande de Calakmul vuelve a atacar a Mutul en otra Guerra Estrella y el gobernante en turno, Nuun Ujol Chaak, se ve obligado a exiliarse mientras su ciudad se convertía en tributaria del poderoso reino de Kaan. Trece

años después, en 672 regresa a Tikal, y se apodera de Dos Pilas arrebatándole a Calakmul, durante los siguientes 5 años, el dominio del Petexbatún.

Con el ascenso de Jasaw Chan K'awil –uno de los gobernantes de Tikal con mayor fama junto con Chak Tok Ich'aak I– la ciudad recuperó su antigua gloria, aquella que vivió durante el Clásico Temprano y por es por esta razón que Jasaw Chan K'awil vuelve a vincular su gobierno con los pasados tiempos de estrechas relaciones con el Altiplano Central. De esta manera el arte tikaleño sufre una renovación inspirada en el retorno de la imaginería y el simbolismo del mundo Teotihuacano aunque ya no de la misma manera e intensidad que con Búho Lanzadardos y sus sucesores inmediatos. Ejemplos de esta nueva iconografía los encontramos en el dintel 2 del Templo 1 (figuras 7) donde se aprecia a Jasaw Chan K'awil sentado en un trono dominado por la efigie monumental de la serpiente de guerra enjoyada que los mayas llamaban Waxaklaj'un Ub'aah Chan (18 imágenes de la serpiente), el rey porta un casco de mosaico y está armado con atlatl y dardos.<sup>77</sup>

La memorable victoria que Jasaw Chan K'awil tuvo sobre el reino de Kaan quedó registrada en múltiples monumentos. En 695 capturó “la piedra y el escudo” (took' pakal) del gran Yich'aak K'ahk' (Garra de Fuego) junto con el “yajaw maan” es decir, las andas o palanquín de su deidad protectora, que abordaremos más adelante.<sup>78</sup>

Durante el gobierno de este K'uhul Ajaw, Tikal es arquitectónicamente renovada y ampliada. Entre las construcciones más relevantes de este período se encuentran los conjuntos de pirámides gemelas M, N y O; la construcción de un juego de pelota de estilo talud-tablero y del bien conocido Templo II o de las Máscaras, en la Gran Plaza.

Los restos de este gobernante descansan en uno de los monumentos mortuorios más extraordinarios no sólo del área maya sino del mundo entero; el Templo I construido por su hijo y sucesor Yik'in Chan K'awil quien llevo a cabo en Tikal un rediseño urbano de gran envergadura que incluyó la remodelación o

---

<sup>77</sup> Simon Martin y Nikolai Grube, *op. cit.*, p. 45

<sup>78</sup> *Idem.*

construcción de los palacios del corazón de la urbe, así como de la mayoría de las calzadas que conectan las diversas zonas de la extensa área que ocupa la ciudad. Construyó el Mercado Oriental, el Templo VI mejor conocido como el Templo de las inscripciones y el ya mencionado Templo I o del Gran Jaguar.<sup>79</sup>

El último gobernante del cual se tiene un registro ordenado y certero subió al trono en 786 y se llamó Yik'in Chan K'awiil en memoria de uno de los gobernantes más sobresalientes que tuvo la ciudad.

Para el Clásico Terminal (850–1000 d.C.) las ciudades del Petén comienzan a ser abandonadas. Cesa toda la actividad constructiva, los registros epigráficos y la población se ve seriamente mermada.

Tikal cae en un segundo hiato que duró sesenta años, y en un intento desesperado por levantar la ciudad que una vez compartió el poder del área maya central, asciende un gobernante que se hace llamar Jasaw Chan K'awiil II evocando una de las épocas de mayor florecimiento de Mutul. Durante su gobierno se erige el último monumento tallado en Tikal, la Estela 11 colocada en la Gran Plaza de la Acrópolis Norte.<sup>80</sup>

Aunque Tikal ya había colapsado y la élite gobernante había desaparecido, se sabe que la ciudad continuó habitada por una pequeña población. Según Martin y Grube, los que alguna vez fueron majestuosos palacios de uso exclusivo de la élite mutuleña fueron utilizados por “indigentes”, y en las grandes plazas se construyeron viviendas de materiales perecederos. De igual manera los templos fueron reutilizados con fines religiosos y rituales y las tumbas de los pasados gobernantes de la gran capital maya, fueron saqueadas en busca de sus tesoros, probablemente considerados reliquias o quizá simplemente por su valor comercial. Finalmente la ciudad fue abandonada por completo entre los siglos X y XI d.C.

---

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>80</sup> *Idem*.







## CAPÍTULO III. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS GRAFITIS DE TIKAL

### 3.1 *Tikal Report* No. 31. Un corpus único.

El único trabajo monográfico que contiene un corpus completo –hasta el momento de su publicación– de grafitos históricos del área maya, es *Tikal*. Esta publicación es resultado de la suma de esfuerzos de Helen Trik, quien realizó la mayoría de los dibujos y Michael Kampen, historiador dedicado al arte.

Este corpus tiene un total de 100 figuras ordenadas y agrupadas de acuerdo a la estructura arquitectónica en la que se encuentran, de las cuales se registraron 38 en total contando cuatro subestructuras.<sup>81</sup> Todas ellas se localizan en los principales cuadrantes de la ciudad: 3D, 4E, 5C, 5D (donde se confinan la mayoría), 5E, 5G, 5F y 6F.<sup>82</sup>

Dentro de estas 100 figuras, los autores identifican 536 motivos iconográficos de distinta índole. En la lista que presentan en la introducción, cada uno de estos motivos está identificado con datos de carácter espacial, por ejemplo, a cuántos metros y en qué dirección –derecha o izquierda- se localizan a partir del vano de

---

<sup>81</sup> *Arrangement of line illustrations (Fig 1-100) is by structural association; structures are ordered according to their alpha-numeric designations, which is to say, primarily by the mapped squares in which they fall (TR 11). Within a structure, graffiti are presented in terms of numbered chambers, with Rm 1 understood to join the principal entrance, a doorway normally fixed to the front and center. Numeration of multichambered, range-type buildings ("palaces") runs a clockwise course insofar as possible; while among tandem layouts (typical of "temples") Rm. 2 lies behind Rm. 1, Rm. 3 behind 2.* Michael Kampen and Helen Trik, *op. cit.*, p. 3.

<sup>82</sup> Establecidos a partir del mapeo y división cuadrangular que realizó el Proyecto del Museo de Pennsylvania. Ver *Tikal Report* No. 11.

entrada, la orientación –norte (N), sur (S), este (E) u oeste (W)- y la altura a la que se encuentran del nivel del piso.

Sin embargo, ya dentro del corpus las encontramos con otra descripción: número de estructura en la que se localiza, inmediatamente la habitación, la orientación de la pared (N, S, E o W); la técnica con la que fue realizado – inciso, pintado, gubiado – y la escala, que en todos los casos es de 1:8.

Para este trabajo, ya que la fuente primaria es el *Tikal Report* No. 31 (TR 31); mantendremos el número de Figura que tienen asignadas en el corpus, y utilizaremos estos últimos datos de ubicación que proporcionan los autores, para de esta manera estandarizar y facilitar su reconocimiento, porque recordemos que la mayoría de estas incisiones han desaparecido hoy en día, las únicas referencias y datos arqueológicos con los que contamos son los que se registraron en este corpus y en algunos otros reportes de excavaciones y proyectos.

Ahora bien, como veíamos en capítulos anteriores, la identificación y el registro de los grafitos es uno de los problemas a los que nos enfrentamos aquellos que queremos estudiarlos, pues se trata de un proceso interpretativo, totalmente subjetivo, resultado de la capacidad personal para reconocer motivos iconográficos entre todas las líneas superpuestas que encontramos en las paredes, y es necesario, en algunos casos, tener un bagaje gráfico de las representaciones en el arte maya y sus características formales.

William Coe se refiere a este problema en la introducción del TR 31,<sup>83</sup> pues se tienen registros que varían dependiendo del copista como, por ejemplo, la figura 46 que es, probablemente, uno de los grafitos más conocidos de Tikal. Esta escena de juego de pelota fue registrada primero por Helen Trik quien decidió limpiar la imagen hasta donde fuera posible para que, según su punto de vista, pudiéramos

---

<sup>83</sup> *In the same vein, under-representation or overly stringent decipherment may affect an illustration, particularly a cluttered one. An example is Fig. 46, depicting two versions of a remarkable scene of ball players. Trick suppresses much in order to clarify the panorama; utilizing the actual rubbing, Kampen graphically maximizes the material his eyes detect...Even elementary examples of graffiti diverge in the hands of different copyist. Exemplary is Fig. 102, comparing as it does items rendered by Maler, Walker, and Trik. Overall form and details differ, though possibly insignificantly so, depending on to what use the illustrated graffiti are to be put....In short, anyone availing himself of all this material should take into account a gamut of inherent subtleties in treatment among which lie subjective factors generally left unstated by the copyist. Michael Kampen and Helen Trik, op. cit., p. 3.*

apreciar la esencia de la escena; a diferencia de Michael Kampen quien optó por no eliminar todas las líneas ya que realmente no podemos estar seguros de cuales de ellas son originales y cuales incidentes, un dato que al final condicionará el análisis histórico e iconográfico.

Otro ejemplo es la Figura 102 (figura 18), de un ser antropomorfo con rasgos sobrenaturales dentro de un cenote o cueva.<sup>84</sup> Este motivo fue dibujado en diferentes épocas, primero por Maler, posteriormente por Walker, y finalmente Helen Trik. En este caso podemos apreciar claramente cómo varían los dibujos, tanto por la mano del investigador, como por el estado de conservación de las incisiones. Por ejemplo, Walker no registró los detalles del collar que porta el personaje y sólo distinguió la mitad del elemento fitomorfo en cuyo interior se encuentra. Entre los dibujos realizados por Maler y Trik, ambos hechos a partir de la calca, las diferencias son mínimas, una de ellas es la mano izquierda del personaje. Maler la dibujó con cinco dedos perfectamente definidos, que si comparamos con los dibujos tanto de Trik como de Walker, veremos que no están; lo que podría indicarnos que el grafito se erosionó en un alto grado únicamente en esta zona, o bien, que se trata de una interpretación de Teobert Maler quien reconstruye la mano de acuerdo a su idea de cómo debía ser el diseño originalmente.

Un ejemplo más del problema de variaciones subjetivas en los registros de grafitos lo encontramos en otro de los diseños esgrafiados más conocidos de Tikal; me refiero a la escena de sacrificio por flechamiento (TR: Figura 38) (figura 19) la cual fue dibujada en 1911 por Teobert Maler de manera que todos los personajes se encuentran relacionados, formando una escena cerrada en la que podemos interpretar que cada uno de los siete personajes que observamos tiene un papel claro en el suceso. Pero cuando miramos el dibujo de Helen Trik ya no tenemos la misma sensación. El personaje con las plumas en la espalda, que sostiene un arma tipo lanzadardos, no presenta los detalles del rostro ni la vestimenta de piel de

---

<sup>84</sup> Propuesta del Dr. Roberto Romero Sandoval, ya que no se han localizado cenotes en el área de Tikal.



A.



B.



C.

**Figura 18. Dibujos realizados por [A] Teobert Maler (1911), [B] Walker y [C] Helen Trik (1963), del grafito localizado en Str. 5D-2-1st.**

**Tomados de Tikal Report No. 31**

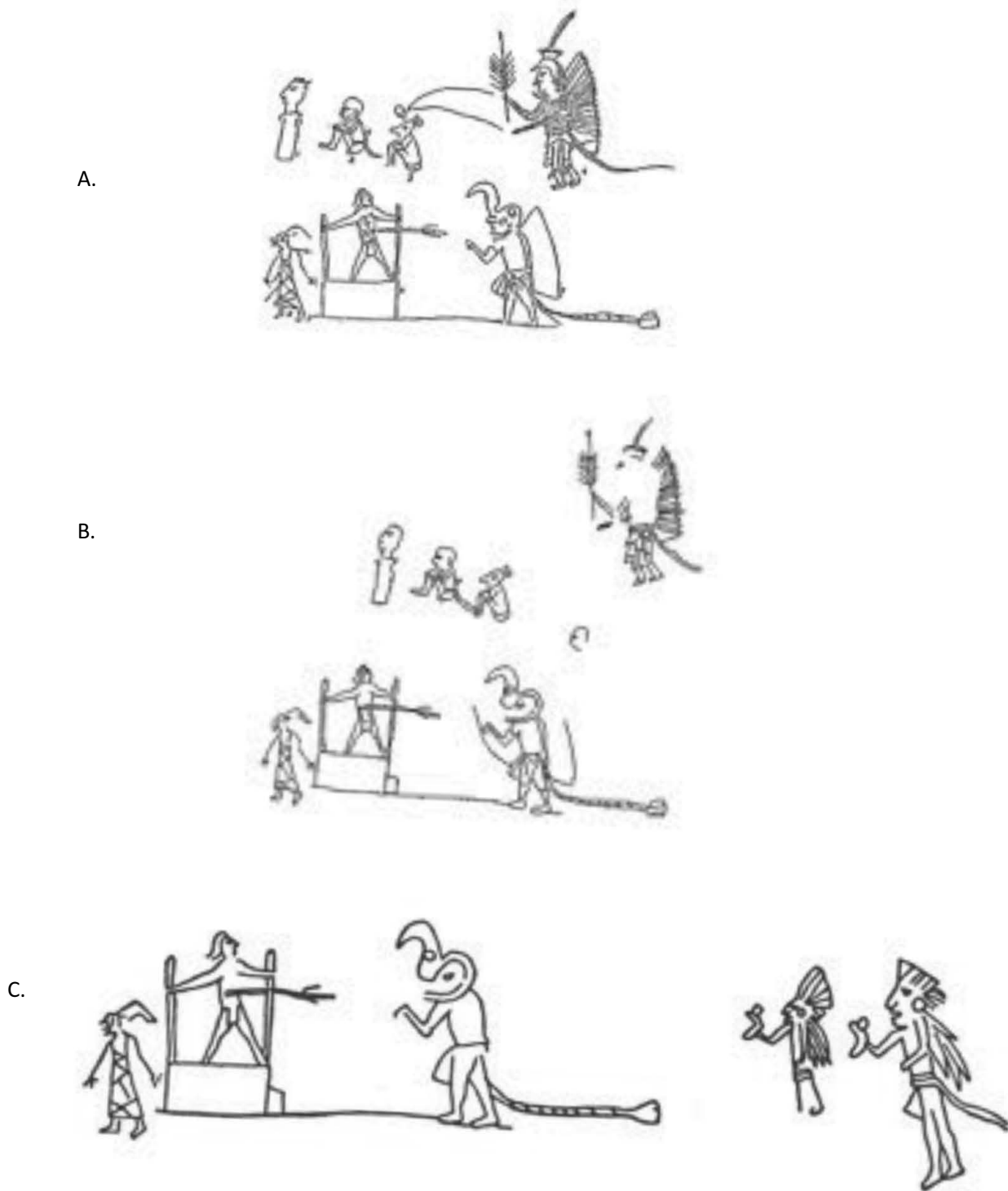


Figura 19. Dibujos realizados por [A] Teobert Maler (1911), [B] Helen Trik (1963) y [C] Michael Kampen (1978), del grafito localizado en Str. 5D-2-1st.

jaguar; y aquellas líneas que en el dibujo de Maler lo relacionaban con los personajes sedentes, ya tampoco existen; por el contrario, se encuentran a una distancia mayor del resto de los personajes y en el espacio que dejó, ha aparecido un rasgo que podríamos identificar como el intento de cabeza de una nueva figura. Por último, Michael Kampen presentó su versión en el artículo que, en 1978, publicó en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XI en el que observamos un cambio drástico en la composición de la escena. Kampen no considera que los personajes sedentes y aquel que porta la lanza o dardo, formen parte de la composición, sin embargo incluye a dos personajes nuevos que se localizan al lado derecho del “verdugo” y que parece que portan una especie de “boomerang” que bien podrían ser armas o instrumentos musicales.

Así podemos darnos idea del gran problema en que devienen estas diferentes interpretaciones en los registros una vez que queremos llevar a cabo nuestro análisis histórico-iconográfico, porque en ocasiones descontextualizan la imagen, la separan y le dan una interpretación propia con la que no podemos discutir ni dialogar. De aquí la importancia de que los registros sean más integrales como los que presentaron en el TR 31, en donde podemos apreciar la pared completa y cada quien decidir, con sólidos argumentos, cuál sería la composición más acertada.

Sin embargo, también nos conduce a otros niveles de estudio relevantes, ya que si contáramos con diversas versiones de los registros de cada imagen en diferentes períodos de tiempo, nos permitiría rastrear la erosión que han sufrido a través de los detalles que han desaparecido; además de darnos una idea de la concepción que cada investigador y viajero tiene o tenía respecto al arte maya, sus cánones de representación y la cosmología de estos pueblos.

Después de lo dicho, quisiera hacer la observación de que es a partir de esta capacidad personal de apreciación y reconocimiento que surge la elección de los motivos a analizar en este trabajo. Si partimos de la hipótesis de que los grafitos deben ser considerados todos como manifestaciones artísticas no oficiales de las sociedades mayas, en este caso la tikaleña, ¿por qué entonces hacer una selección de motivos que podría prestarse a una cuestión de discriminación estilística o

estética? La respuesta es que esta selección responde a la premisa de que mientras más claras sean las representaciones, facilitarán la descripción y el análisis iconográfico. Por tanto, y debido a la gran cantidad de motivos que pude reconocer dentro del corpus de Kampen y Trik, tomaré una muestra representativa de cada tema, que no tiene que ver con una valoración estética del diseño, para realizar mi análisis.

Las temáticas generales que abordaremos en este trabajo son: motivos antropomorfos, zoomorfos, arquitectónicos, escenas y representaciones geométricas. Pero, dentro de cada tema tenemos subcategorías más específicas:

- Motivos Antropomorfos:
  - Partes del cuerpo:
    - Rostros
    - Manos
  - Gobernantes – Sacerdotes
  - Guerreros
  - Músicos
  - Danzantes
  - Cautivos
  - Cazadores
- Seres sobrenaturales:
  - Deidades
  - *Wayis*
- Motivos Zoomorfos:
  - Perros
  - Jaguares
  - Venados
  - Aves
  - Tuzas
  - Murciélagos
  - Serpientes



- Escorpiones
- Escenas:
  - Rituales
  - Cortesanas
- Palanquines
- Motivos geométricos:
  - Tableros de Patolli
  - Estrellas
  - Cruces
  - Otros
- Arquitectónicos
- Objetos rituales
- Escritura glífica

A partir de un ejercicio cuantitativo de los motivos reconocibles en un primer nivel iconográfico que sirvió para poder identificarlos y clasificarlos en los temas que acabamos de enunciar, podemos percatarnos de que, al igual que en la mayoría de los otros sitios mayas con presencia de grafitos, los que más abundan son los antropomorfos de los cuales, en Tikal, pude identificar 439. Seguidos por los motivos geométricos de los cuales tenemos un aproximado de 107. Logré identificar 96 motivos arquitectónicos, cuyo número está por encima de los zoomorfos de los cuales encontré 80. Dentro del corpus hay 46 glifos o inscripciones glíficas, un número considerable en comparación con otros sitios donde estas representaciones son extremadamente escasas.<sup>85</sup> Encontramos 27 escenas de diverso contenido, y algo que es de particular interés, son las 20 representaciones de las famosas andas con las deidades patronas de Tikal. También tenemos otros motivos como tocados,

---

<sup>85</sup> Bernard Hermes, Justyna Olko y Jarosław Zrałka, “En los confines del arte. Los grafiti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volúmen XXIII, número 79, año 2001. Disponible en línea <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2094/2890>. Consultado en marzo de 2015.

signos de poder –por ejemplo esteras o signos *pop*– y representaciones que considero son seres sobrenaturales, además de deidades.<sup>86</sup>

### 3.2 Metodología

Cuando trabajamos con imágenes, el principal objetivo es comprender el mensaje plasmado por el autor y el significado profundo de la representación simbólica para de esta manera, poder penetrar en el pensamiento y la cosmovisión de un pueblo o una cultura determinada. El método iconográfico nos permite acercarnos a este objetivo a partir de diversos niveles de interpretación, pues recordemos que las imágenes, sobre todo aquellas de carácter simbólico, son multivalentes y por lo tanto, su lectura es variable dependiendo de cómo se aborde su estudio. Cabe señalar que existen diversas tradiciones o escuelas del análisis iconográfico, que aplican diferentes metodologías de investigación.

Michel Oudjik, preocupado porque el estudio de los documentos pictográficos –que bien podemos extender a todas aquellas imágenes producidas durante la época prehispánica, como los grafitos– tenga un carácter más riguroso que nos permita comprender cómo se llegó a tales conclusiones y posteriormente dialogar con estos estudios, dedica un artículo a explicar, de manera general, cómo proceden cada una de estas grandes tradiciones que él logra identificar: la holandesa, la americana, la mexicana, la española y la escuela galarcista.<sup>87</sup> Este trabajo bien puede insertarse dentro de la escuela holandesa, pues aunque este análisis se enfoca en los manuscritos y documentos pictográficos, podemos trasladarlo al estudio de cualquier imagen pues, además, incorpora un rubro que pocas veces es toma en consideración: el enfoque temático que es esencial en el estudio y clasificación de los grafitos, al menos para este trabajo.

---

<sup>86</sup> Debido a la extensión del tema de las representaciones sobrenaturales y de deidades en los grafitos de Tikal, no lo abordaré en el presente trabajo, con la firme intención de realizarlo en el futuro.

<sup>87</sup> Michel Oudjik, “De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas” en *Desacatos*, número 27, mayo-agosto, 2008, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Distrito Federal, pp. 123-138.

La tradición holandesa, dice Oudjik, corresponde al método denominado “etno-iconología” que consiste en identificar los motivos o elementos mínimos de manera formal y posteriormente relacionarlos y compararlos con otros documentos de carácter pictográfico, escultórico y en algunos casos, escritos. Al igual que el método iconográfico que Panofsky presenta en la introducción a su famosa obra *Estudios de Iconología*,<sup>88</sup> la etno-iconología consta de tres niveles interpretativos; el primero de ellos consiste en identificar los elementos mínimos desde el punto de vista formal, es decir en la estructura epistemológica y semántica proveniente de la experiencia visual y práctica cotidiana. Este nivel correspondería al *significado primario o natural* de Panofsky o descripción “pre-iconográfica”.

El segundo nivel interpretativo de la etno-iconología consiste en determinar a qué género temático pertenece el manuscrito, en este caso la imagen, con la finalidad de interpretar los elementos primarios en función al contexto y mediante asociaciones significativas dentro de su género.<sup>89</sup> En el método de Panofsky, el *nivel secundario o convencional* consiste en la interpretación de los elementos formales con base en un conocimiento semántico de carácter cultural, mucho más profundo y especializado que el primero, pues implica tener noción y comprensión de las costumbres y el lenguaje simbólico de determinado grupo cultural y que determinará el significado de los elementos. Básicamente podríamos decir que en ambas tradiciones, en el segundo nivel se trata de contextualizar los elementos para poder descifrar el código o el mensaje que llevan implícito.

Finalmente, el último nivel del análisis etno-iconológico de la escuela holandesa es el interpretativo, donde se generan las reflexiones y las conclusiones dentro de un contexto histórico, social e ideológico determinado y muy bien acotado. En la metodología de Panofsky, el último nivel corresponde al desciframiento del *significado intrínseco o contenido* en el que se explica, a través de la manifestación plástica, el significado velado o implícito de un valor simbólico que corresponde a un período histórico o un espacio geográfico particular, pero a partir de fuentes literarias; sin embargo, para el caso de las culturas mesoamericanas donde no

---

<sup>88</sup> Erwin Panofsky, *op. cit.*

<sup>89</sup> Michel Oudjik, *Idem.*

contamos con fuentes literarias, con excepción del período Posclásico, propongo en el caso de mi análisis, que esta correlación se haga con otros productos culturales y artísticos como lo son la cerámica, la pintura mural, la escultura, así como los datos antropológicos y arqueológicos.

Es aquí donde podemos observar de manera muy clara y directa el enfoque histórico de este tipo de análisis iconográfico, pues está basado en el contexto histórico-cultural de un grupo, y a diferencia de la escuela norteamericana que busca las generalidades, esta metodología tiene como objetivo encontrar el significado de las imágenes dentro de un marco ideológico que siempre está en constante transformación, por muy imperceptible que esta sea; en las continuidades pero también en los cambios que presenta la relación entre el significado y el significante, revelándonos los procesos históricos de los pueblos.

Esto es a lo que George Kubler denomina *renascences* o *revivals* y “disyunciones”. Pero ¿por qué son importantes estos conceptos para la estudio histórico? Porque su identificación nos permite reconocer las permanencias y los cambios, es decir, el desarrollo de un proceso histórico. Los *revivals* o *renascences* son todos aquellos retornos de gustos, significantes, conceptos o representaciones que evocan el pasado y reafirman la tradición y la continuidad. Y aunque parece que no son producto del cambio, estas permanencias son resultado de un proceso de selección del patrimonio existente.

Pero, Kubler critica que la historia del arte esté llena de persistencias ya que se requiere mucho más esfuerzo para describir el cambio que para señalar la continuidad<sup>90</sup> y por ello pone especial atención en las disyunciones, un término que ya Panofsky había introducido en el campo de la historia del arte en 1944, definido como el resurgimiento de las formas y significados antiguos, y que Kubler enriquece diciendo que son formas originales o “clásicas” arrancadas de sus contenidos originales y reorganizadas de acuerdo con un nuevo patrón. La disyunción más que una ruptura, representa una renovación a partir de la selección y deriva en un estudio detallado de la sobrevivencia de la antigüedad y el resurgimiento de formas

---

<sup>90</sup> George Kubler, “Renascentence y Disyuncion en el arte mesoamericano” en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, número 2, julio 1984, México, Universidad Nacional Autónoma de México, División de estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, pp. 75-87.

y significados, pero se debe ser muy cuidadoso pues forma continua no significa contenido continuo y viceversa.

Kubler, quien dedicó sus estudios a aplicar la teoría del arte europeo en el mesoamericano con los matices que se requerían de acuerdo al contexto propio, señala que muchas veces las continuidades muy prolongadas de forma o contenido encubren discontinuidades culturales más profundas, sobre todo en el caso de culturas que no disponen de fuentes escritas que reflejen su pensamiento de una manera más accesible para nosotros.

Pero no hay que confundir los renacimientos con las disyunciones. Los elementos renascentes son repeticiones de una tradición pasada con el fin de perpetuarla y hacerla nuevamente vigente, en cambio, las disyunciones retoman elementos, pero los revisten o de un nuevo significado o bien, con una nueva forma; no se trata de una continuidad ni de una ruptura total sino de una renovación que implica que alguna de las dos partes –forma o contenido– será reemplazada mientras que la otra permanece.

El contexto es fundamental en el análisis iconográfico e histórico, pero ¿cómo podemos contextualizar los grafitos cuando ni siquiera tenemos certeza en cuanto a su datación? Una propuesta que la mayoría de los estudiosos de este arte informal ha utilizado está relacionada al contexto espacial donde se localizan estas representaciones, es decir, el edificio en el que se hicieron, pues el espacio tiene la cualidad de estar cargado de significado. Como dice Georges Kubler, no existe edificio alguno que esté desprovisto de un significado convencional conferido por su orden espacial como por sus temas ornamentales;<sup>91</sup> además de su función.

Espacio y tiempo son factores determinantes en la constitución y desarrollo de los grupos sociales y a este proceso está ligada la producción de cultura.<sup>92</sup> Conocer a detalle el espacio en el que se realizaron estas manifestaciones culturales nos permitirá, en primer lugar, contextualizar las imágenes en tanto la función del edificio, es decir, qué sucedía en ese lugar, qué se podía observar desde

---

<sup>91</sup> George Kubler, *Idem*.

<sup>92</sup> César González Ochoa, *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección de Bolsillo No. 42, 2014, p. 27.

ese sitio y que fue posteriormente plasmado en las paredes. Y sobre todo, ayudarnos a responder una de las preguntas que más nos inquietan cuando de grafiti histórico hablamos ¿quiénes eran sus autores? Ya que seguramente esta respuesta está directamente relacionada con quiénes habitaban estos edificios, porque como dice César González Ochoa, la primer pregunta que debemos plantearnos para saber quiénes somos, o en este caso, quiénes eran aquellas personas que pudieron haber realizado estos esgrafiados, hay que ver de dónde provenían; como dice Charles Taylor: “Defino quién soy al definir desde donde hablo, en el árbol familiar, en el espacio social, en la geografía de los estatus sociales y funciones, en mi íntima relación con los que amo, y también dentro de los cuales defino y vivo mis más importantes relaciones.”<sup>93</sup>

La identidad está relacionada principalmente con la filiación; lugar e identidad son interdependientes. La identidad depende del lugar que se atribuye a cada individuo ya sea por su nacimiento, por su linaje o por su pertenencia a un grupo,<sup>94</sup> y en el caso de los mayas, no cabe duda de que el espacio construido denota la pertenencia de un individuo a un grupo social y la procedencia del linaje de aquellos que ocupan ese espacio. Es bien sabido que los recintos de las Acrópolis no eran residencias de masas, sino de la élite gobernante; y porque no es lo mismo un templo, es decir, la casa de una deidad cuyo acceso estaba estrictamente restringido a los sacerdotes y gobernantes, que un palacio en donde si bien no podía entrar todo el mundo, sí recibía a un número mayor de visitantes, dignatarios, cortesanos, etcétera.

Es por esto que antes de entrar al análisis iconográfico, revisaremos los principales grupos arquitectónicos y estructuras donde fueron localizados la mayoría de los motivos esgrafiados que aborda este estudio.

---

<sup>93</sup> Charles Taylor, *The sources of the self: the making of the modern identity*, p. 35. Apud César González Ochoa, *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección de Bolsillo No. 42, 2014, p. 34.

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 39

### 3.3 Estructuras

Tikal es una de las ciudades mayas con mayor extensión geográfica y cantidad de estructuras arquitectónicas; actualmente, se pueden visitar 16 km<sup>2</sup> del Parque Nacional Tikal y se estima que están descubiertas aproximadamente 4,000 estructuras. Para facilitar el trabajo de clasificación y reconocimiento espacial, los arqueólogos del Proyecto de la Universidad de Pensilvania dividieron el terreno en una cuadrícula de cinco coordenadas alfabéticas y cinco numéricas, lo que nos da un total de 25 cuadrantes alfanuméricos. De allí que cada estructura reciba como nombre la nomenclatura alfanumérica del cuadrante donde se localiza más un número asignado a partir del orden en que cada edificio aparece en las coordenadas numéricas de izquierda a derecha. Por ejemplo, el “Palacio de las Ventanas”, también conocido como “El Palacio de los Murciélagos” tiene como nomenclatura 5D-13, pues en el mapa se localiza en el cuadrante con la coordenada numérica 5 y la alfabética D, y es la estructura número 13 de las 116 que se encuentran en el área 5A-5D.

Pese a que esta nomenclatura facilita el reconocimiento de las estructuras que en muchas ocasiones carecen de un nombre particular o que al contrario, son nombradas de diversas maneras –por ejemplo el Templo II que también es conocido como el Templo de las Máscaras y cuya nomenclatura es 5D-2–, esta división no coincide con otro tipo de clasificación que es la de Grupos o conjuntos arquitectónicos, que para el caso de Tikal serían: la Gran Plaza, la Acrópolis Norte, la Acrópolis Central, la Acrópolis Sur, la Plaza Este, los Grupos F, G y H, los complejos L, M, P, Q, R, O y la Plaza de los Siete Templos.

Cada uno de estos grupos o complejos arquitectónicos tenían una función específica en la vida política, económica, social y religiosa de Tikal y sufrieron cambios estructurales a lo largo del tiempo con la finalidad de acoplarse a las necesidades que iban surgiendo. Pero estudiar cada uno de ellos y los edificios que los conforman es un trabajo titánico que ya otros han realizado de excelente

manera;<sup>95</sup> así que sólo haremos un breve recuento de aquellos edificios en los que se han encontrado la mayor cantidad de grafitos y de donde surgen los que nos ocupan en este trabajo.

Michael Kampen en el artículo de 1978, enlista un total de 37 estructuras en las que se localizaron diseños incisos, pero para 1983, en el TR 31 aparecen un total de 38. Sin embargo, los grafitos que estudiaremos en el presente trabajo proceden principalmente de 18 estructuras: 3D-40, 3D-43, 5C-13, 5D-1-1a, 5D-2-1a, 5D-10sub-1a, 5D-33-2a, 5D-38, 5D-43, 5D-45, 5D-46, 5D-50, 5D-52, 5D-54, 5D-65, 5D-91, 5D-96 y 6F-27, que a continuación revisaremos con detenimiento.

### **Grupo Norte o Grupo H: estructuras 3D-40 y 3D-43.**

Las estructuras denominadas 3D-40 y 3D-43 se localizan justo en el extremo norte de la Calzada Maler y frente al extremo poniente de la Calzada Maudslay. Forma parte del Grupo Norte, también conocido como Grupo H, que es un conjunto de asentamiento de gran tamaño e importancia puesto que se ubica en los extremos de dos de las tres calzadas del sitio. A este Grupo se encuentra asociado el complejo P de Pirámides Gemelas.

Ambas estructuras están catalogadas como templos, el 3D-43 es el de mayor tamaño, seguido por el 3D-40. Durante los trabajos de restauración del 3D-43 se localizó en su interior una tumba de individuos de alto nivel del Clásico Temprano (Entierro 212), de donde se extrajo la famosa escultura de bulto conocida como “el Hombre de Tikal o Ximba”, fechada aproximadamente para el siglo V d.C., cuyo registro epigráfico lo identifica como un retrato de Chak Tok Ich'aak I, quien gobernó entre 360 y 378 d.C. y que posteriormente fue modificada mediante el largo texto inciso en su espalda en la era de Nuun Yax Ayiin I o Nariz Rizada (378-404 DC). Otros objetos de cerámica, concha, pedernal y jade fueron encontrados dentro de este templo, los cuales conforman el escondite (No. 99) más grande de todo el grupo.

---

<sup>95</sup> Existe el trabajo de William Coe, *Tikal. A handbook of the ancient maya ruins*, Philadelphia, The University Museum of the University of Pennsylvania, 1967. O la colección de *Tikal Report*, también de la Universidad de Pensilvania, entre muchos otros.



En esta estructura, también se hallaron restos cerámicos pertenecientes al Posclásico: una vasija trípode con soportes de sonaja; lo que indicaría que este edificio y los otros dos que constituyen este complejo triádico, continuaron siendo ocasionalmente utilizados después del abandono del conjunto arquitectónico en el Clásico Terminal.

El punto de mayor actividad constructiva de este grupo fue durante el Clásico Tardío, especialmente durante el reinado de Jasaw Chan K'awiil I. Entierros sumamente sencillos que corresponden a la tradición funeraria que parece haber imperado en todo Tikal durante este período, son un indicador del carácter habitacional de esta área.<sup>96</sup>

Lamentablemente los registros arqueológicos de la Estructura 3D-40 se han perdido, dejándonos sin información para contextualizar este templo donde se han encontrado grafitos incisos en gran cantidad. Once de las 100 figuras del corpus de grafitos de Tikal (TR 31) provienen de esta estructura, entre los que sobresalen los diseños de felinos, seres antropozoomorfos de carácter sobrenatural, diseños geométricos como cruces unidas y esteras, un dibujo arquitectónico de pirámides pares o gemelas y diversos diseños antropomorfos de gran calidad formal.

### **Estructura 5C-13: El Palacio de las Ventanas o Palacio de los Murciélagos.**

La Estructura 5C-13 mejor conocida como “Palacio de los Murciélagos” por el mascarón de murciélago localizado en el friso oeste (figura 20), y también como el “Palacio de las ventanas” en honor a las cuatro ranuras que se encuentran igualmente en la pared posterior. Este complejo palaciego que tenía originalmente dos pisos –lo que le valió que Maler, el único que pudo ver el segundo piso en perfectas condiciones, lo bautizara como “El Palacio de los dos pisos”– con un total

---

<sup>96</sup> Juan Pedro Laporte, “Trabajos no divulgados del Proyecto Nacional Tikal, Parte 2: Hallazgos en las exploraciones de la Zona Norte”. En *XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2000, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital), pp.221-258. Y Carlos Humberto Hermán de León, “Las etapas constructivas en la Plaza A del Grupo 3D-XVI o Zona Norte de Tikal, Petén Guatemala” en *Estudios de Cultura Maya Vol. XXXI*, México, UNAM/IIFI/CEM, 2008 (version digital).

de 21 cuartos distribuidos en doble galería en el primer nivel y una sola en el segundo. Este edificio forma parte de un conjunto en forma de U, con apertura en el Este, desde donde se aprecia el Templo III, el cual, de acuerdo con los registros arqueológicos se trata de un “intruso” en la plataforma sobre la que se localiza el grupo 5C-13, es decir, que se construyó posteriormente y en asociación a este conjunto.

Todo indica que el Palacio de las Ventanas es contemporáneo a la Calzada Tozzer y el Templo IV <sup>97</sup> –el de mayor altura en toda la ciudad– que se encuentra en dirección Norte. Esta ubicación tan privilegiada nos indica que era un conjunto arquitectónico de gran relevancia (figura 24).

El interior del Palacio de los Murciélagos está conectado mediante vanos de acceso laterales que unen los cuartos de cada galería, todos ellos de características diferentes, lo que podría indicar un uso administrativo especializado (figura 22). Por ejemplo, el cuarto central (Rm. 9) de la galería posterior del primer piso posee una banqueta-trono que fue añadida con posterioridad justo al centro de la habitación, debajo de la ventana desde la cual se observa el Templo IV (figura 23), pero que deja tan poco espacio en la habitación que resulta poco creíble que tuviera como propósito recibir audiencia.

Este edificio es de gran interés pues posee una gran cantidad de diseños incisos; 15 de las 100 figuras del corpus del *Tikal Report* 31 provienen de las paredes de estas habitaciones, las cuales que perduran hoy en día (figura.21). La mayoría de estas incisiones son imágenes antropomorfas de individuos ataviados con objetos de prestigio y símbolos de poder, o bien, de seres en actitud de mostrar respeto y sumisión. También encontramos interesantes representaciones arquitectónicas y zoomorfas.

---

<sup>97</sup> H. Stanley Loten, *Miscellaneous Investigations in Central Tikal: Tikal Report 23A*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2002, p. 33. Disponible en línea [https://books.google.com.mx/books?id=5-DDwplLdjEC&pg=PA33&pg=PA33&dq=Tikal+str.+5C-13&source=bl&ots=Xh1NrbFryn&sig=I5M42-V\\_iwrW37zIBf-tNPuNzww&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjbyluzr6\\_MAhVnvIMKHWePDr8Q6AEIHjAA#v=onepage&q=5E-58&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=5-DDwplLdjEC&pg=PA33&pg=PA33&dq=Tikal+str.+5C-13&source=bl&ots=Xh1NrbFryn&sig=I5M42-V_iwrW37zIBf-tNPuNzww&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjbyluzr6_MAhVnvIMKHWePDr8Q6AEIHjAA#v=onepage&q=5E-58&f=false). Consultado en enero de 2016.



**Figura 20.- Fachada oeste del Palacio de las Ventanas (Estructura 5D-13). Fotografía de la autora.**



**Figura 21.- Grafitos localizados en la pared oriente de la galería posterior del primer piso del Palacio de los Murciélagos; identificados en el Tikal Report No. 31 como las figuras 23 (d) y 26 (b) de izquierda a derecha respectivamente. Fotografías de la autora.**

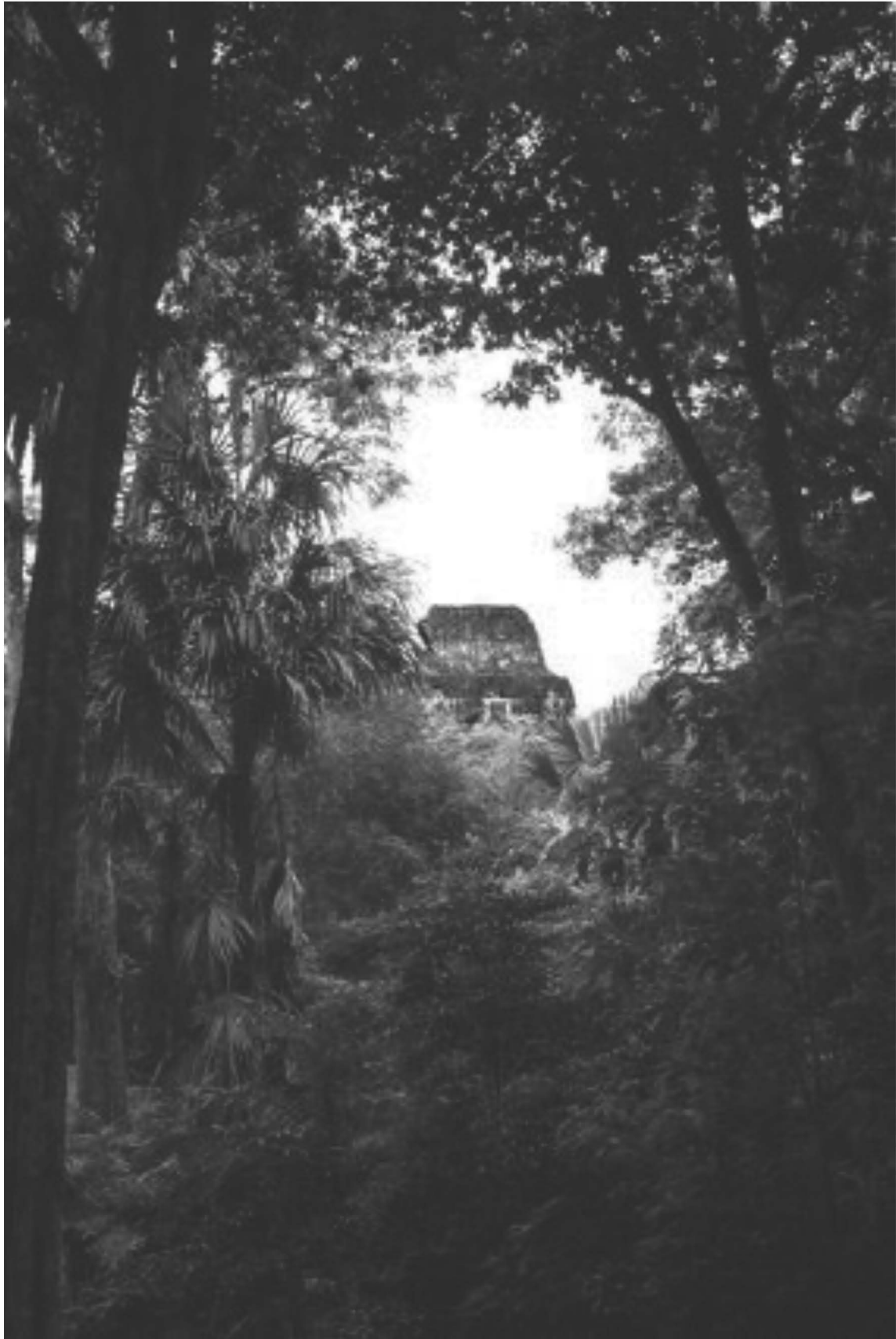


**Figura 22.- Puertas que comunican los cuartos de la galería posterior del primer piso del Palacio de los Murciélagos. Fotografía de la autora.**



**Figura 23.- Cuarto central de la galería posterior del primer piso donde fue añadida una banqueta-trono.**

**Fotografía de la autora.**



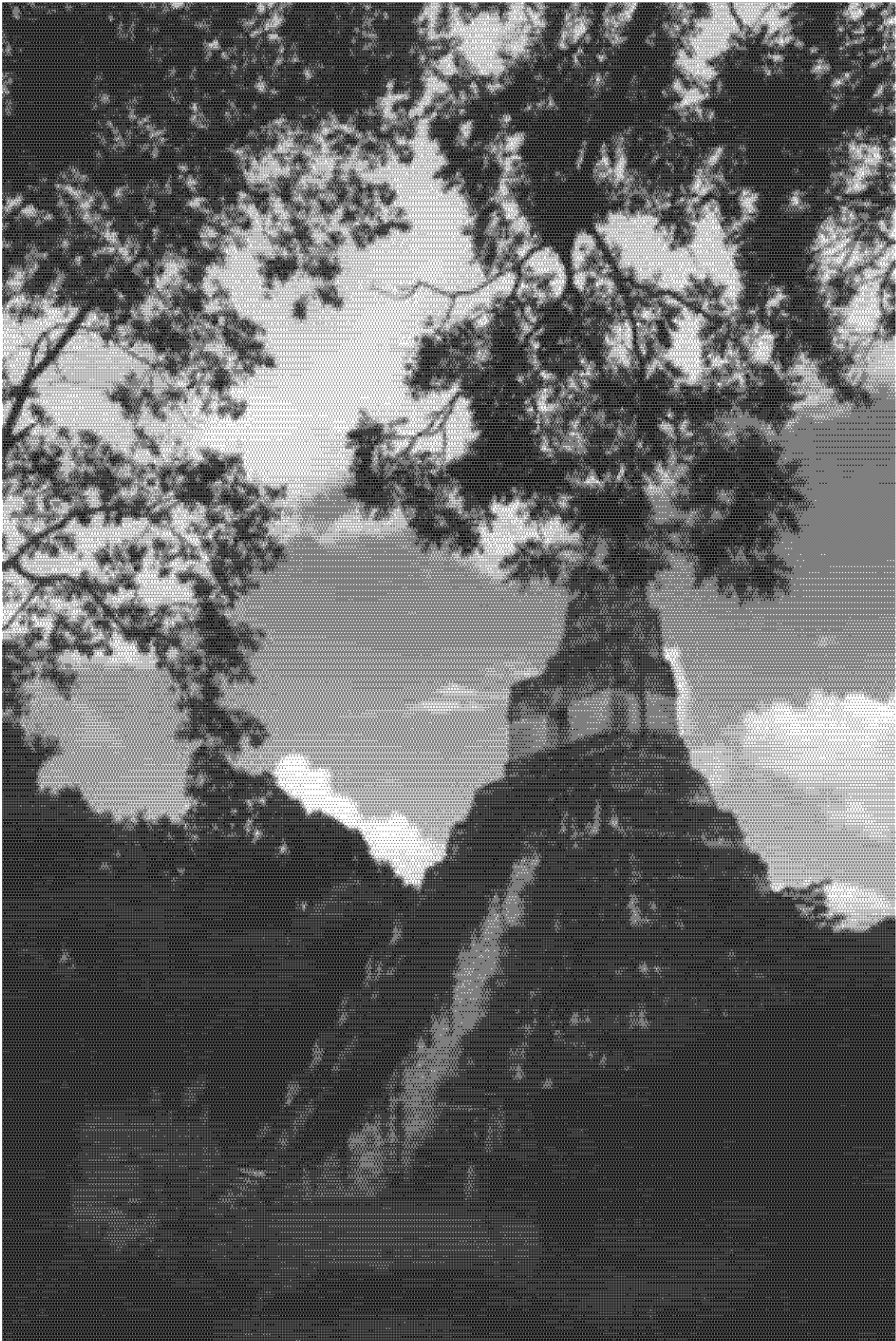
**Figura 24.- Vista Oeste del Palacio de los Murciélagos desde el que se puede apreciar el Templo IV. Fotografía de la autora.**

## **Estructura 5D-1-1st: Templo I o del Gran Jaguar**

Fechado para el 700 d.C., el Templo I es probablemente una de las estructuras de la época prehispánica más conocidas en el mundo. Y es que su imponente altura y su belleza han cautivado a más de una persona a lo largo de la historia (figuras 25 y 26).

Ubicado en la Gran Plaza, en el corazón de Tikal, es el edificio de mayor altura, con nueve cuerpos escalonados, que rematan en un templo de pequeñas dimensiones pero de gruesos paramentos para poder soportar la monumental crestería, convirtiéndose en la estructura que mejor refleja el estilo arquitectónico del Petén. También conocido como el Templo del Gran Jaguar por los dinteles que se encontraban en su interior (figuras 76 y 80), además de su función como casa de las deidades, es el monumento funerario donde descansa el gobernante con mayor renombre del sitio, Jasaw Chan K'awiil I (682-721 d.C) (entierro 116).

Y por extraño que pueda resultarnos debido a la importancia política, social y sobre todo religiosa de este monumento, en las paredes de las tres pequeñas habitaciones que conforman el templo que se yergue a casi 40 ms de altura, también se encontraron diseños incisos. Los pocos ejemplos de las imágenes esgrafiadas que resguardan las paredes del Gran Jaguar son todos de carácter religioso, deidades y animales sagrados.



**Figura 25.- Templo I o del Gran Jaguar desde la Acrópolis Central. Fotografía de la autora.**





Figura 26.- Templo del Gran Jaguar desde el Templo II. Fotografía de la autora.



Figura 27.- Templo II o de las Máscaras. Fotografía de la autora.

### **Estructura 5D-2-1a: Templo II o Templo de las Máscaras**

El Templo II que mira de frente al monumento funerario de Jasaw Chan K'awiil en la Gran Plaza (figura 26), también es conocido como el Templo de las Máscaras en honor a los mascarones zoomorfos que adornan el friso de la cornisa (figura 27).

Es de menor tamaño que el Templo I y contrario a lo que muchos habían imaginado, este no es un monumento funerario, aunque data de la misma época que su gemelo. Quizá esto explique el hecho de que en las paredes de sus tres habitaciones se hayan encontrado, en mucho mayor número, diseños incisos de temáticas variadas: arquitectónicos, zoomorfos, personajes de poder, inscripciones glíficas y una maravillosa escena de sacrificio por flechamiento, muy famosa entre los grafitos de Tikal.

### **Acrópolis Norte: estructuras 5D-33-2a y 5D-38**

La Acrópolis Norte fue la primera plataforma de construcción en la Gran Plaza y fungió durante mucho tiempo como necrópolis del linaje gobernante del sitio (figura 28).

La Estructura 5D-33 tiene una larga historia constructiva directamente relacionada a la historia dinástica de Mutul. La primera etapa, 5D-33-3a, fue erigida sobre la tumba del gran gobernante del Clásico Temprano, Siyaj Chan K'awiil (Entierro 48); que a su vez, quedó debajo de la Subestructura 5D-33-2a (figura 29) perteneciente al Clásico Temprano, que se presume fue construida en conmemoración de la muerte de este gobernante también conocido como "Cielo Tormentoso". Solo 50 años, de 600 a 650, separan a la 5D-33-2a de la 5D-33-1a. Y es durante el Clásico Tardío que se construye sobre estas la Estructura 5D-33-1a durante el gobierno de Hasaw Chan K'awill. Debajo de esta última etapa fue enterrada la Estela 31, el monumento tallado más antiguo del sitio en el que se representó a Siyaj Chan Kawiiil.<sup>98</sup> Lamentablemente debido a su deplorable estado de conservación, esta última etapa constructiva tuvo que ser derruida en 1964 para permitir la excavación de las etapas anteriores.

---

<sup>98</sup> Robert Sharer, *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 162-164.



**Figura 28.- Acrópolis Norte.**



**Figura 29.- Estructura 5D-33-2nd. Fotografías de la autora.**

**Acrópolis Central: estructuras 5D-43, 5D-45, 5D-46, 5D-50, 5D-52, 5D-54 y 5D-65**

La Acrópolis Central, un conjunto de construcciones palaciegas con funciones administrativas y quizá habitacionales, que junto con la Acrópolis Norte y el complejo de Mundo Perdido, constituyen las zonas más antiguas de la ciudad. Está conformada por diferentes niveles de estructuras pertenecientes al Clásico Temprano y Clásico Tardío, período en el que esta Acrópolis vivió una explosión de proyectos constructivos sin precedentes que la llevaron a convertirse en el centro administrativo del gobierno, y momentáneamente, de residencia de la corte real (figura 30).



**Figura 30.- Acrópolis Central. Fotografía de la autora.**

### Estructura 5D-43

También conocida como “el Edificio Teotihuacano”<sup>99</sup> (figura 31), es una inusual estructura, descubierta tardíamente en la esquina norte de la Acrópolis Central. Construida directamente sobre el núcleo de piedra caliza, que muestra en los tres lados exentos del núcleo de piedra un estilo constructivo y decorativo “teotihuacano” de talud-tablero y con el signo de Venus y la máscara de Tláloc tallados a lo largo del tablero, muy similares a los motivos decorativos de la Estructura 5C-53 de Mundo Perdido y la 6E-144; signos que en Mesoamérica están asociados con la guerra y el sacrificio. Debido a estas características, algunos autores la identifican con el *puzbal chaah*, o “Palacio del Sacrificio de Juego de Pelota”.<sup>100</sup> Sin embargo es el único ejemplo de edificio cuadrangular con cuatro vanos en todo Tikal y que únicamente encuentra un simil en el “Templo de las Muñecas de Dzibilchaltun, la Estructura A-3 de Ceibal y muy posteriormente en el Castillo de Chichén Itzá y Mayapán.<sup>101</sup>

En su segunda etapa constructiva, estaba adornada con mascarones modelados, los cuales fueron cubiertos por una última construcción decorada con una escultura tallada en los frisos, en posición frontal y de cuya boca abierta surgían colmillos y una lengua bifurcada, probablemente se trataba de un reptil con connotaciones celestes o de una serpiente de guerra.

Más tarde esta estructura fue incorporada a la Acrópolis Central y remodelada totalmente tanto en el exterior como en el interior, surgiendo así la Estructura 5D-43-A y 5D-33-B. Estas modificaciones consistieron en tapiar las puertas laterales por lo que se desapareció aspecto radial y al ensanchar las escaleras se ocultaron los símbolos de Venus y las anteojeras de Tláloc talladas en la base; únicamente sobrevivieron los mascarones de las cornisas superiores. Esta radical remodelación del edificio nos habla de un cambio en el discurso histórico y de legitimación del poder que durante mucho tiempo estuvo cimentado en la

---

<sup>99</sup> Este nombre aparece por primera vez en el reporte de Green y Moholy-Nagy de 1996.

<sup>100</sup> H. Stanley Loten, *op. cit.*, p. 53.

<sup>101</sup> *Idem.*



**Figura 31.- Estructura 5D-43, también conocida como “Templo Teotihuacano”.**  
Fotografía de la autora.

continuidad de las tradiciones y la línea dinástica teotihuacana que llegó a Tikal en el 378 d.C.

Pero además de la relevancia que tiene este edificio en la narrativa histórica y política de Yax Mutul, el interés para este trabajo radica en los grafiti que se encuentran esgrafiados en sus paredes, los cuales muestran escenas de actividades rituales como danzas, procesiones, personajes de la élite gobernante, algunos animales y monumentos arquitectónicos, pero entre todos ellos sobresale la magnífica representación de un juego de pelota como el que se encuentra a pocos metros de la pared oriente, justo enfrente de la cara sur del Templo I (figura 32).

### **La Casa de Gran Garra de Jaguar o Estructura 5D-46**

La Estructura 5D-45 también conocida como “El Palacio del Clásico Temprano”<sup>102</sup> es un elaborado grupo doméstico que constituye la fachada Este de la Acrópolis Central, justo enfrente del edificio 5D-46 construido en el año 360 d.C. (Clásico Temprano).<sup>103</sup> Este último aparece con el nombre de “la Casa de Gran Garra de Jaguar” en una vasija negra que se encontró debajo de la escalera occidental, por lo que los arqueólogos consideran que no sólo fue su habitación sino que podría tratarse del lugar en donde está enterrado Chak Tok Ich'aak I, y no en Mundo Perdido como se ha dicho (figura 34).<sup>104</sup> En el complejo plano interno de esta importante construcción de dos pisos, aparecieron esgrafiadas y pintadas, escenas de procesiones rituales o políticas, signos de poder como un cetro maniquí o esteras, dibujos de deidades y seres sobrenaturales, e interesantes representaciones arquitectónicas que analizaremos más adelante.

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>103</sup> Peter D. Harrison, *op. cit.*

<sup>104</sup> *Idem.*





Figura 32.- Juego de Pelota de la Gran Plaza, a un costado del Templo I. Fotografía de la autora.



**Figura 33.- Fachada posterior del Templo I, vista desde la Estructura 5D-46. Fotografía de la autora.**



**Figura 34.- Estructura 5D-46, la “Casa de Gran Garra de Jaguar”.**

**Fotografía de la autora.**



Figura 35.- Vano de entrada de la “Casa de Gran Garra de Jaguar” desde donde se pueden observar las estructuras 5D-53 y 5D-54. Fotografía de la autora.

Esta edificación presenta vestigios arqueológicos de ocupación en el Clásico Tardío, como entierros que fueron cubiertos con escaleras superpuestas.<sup>105</sup>

Las estructuras 5D-50 y 5D-52 son construcciones de carácter palaciego, construidos en el Clásico Tardío, que se localizan en el lado sur de la Acrópolis Central y que juntos conforman el edificio conocido como “Palacio de los cinco pisos” (figura 36), que ha pasado a la historia por haberse encontrado en su interior un dintel tallado en el vano de entrada central del primer nivel, en el que se representaba a Yik'in Chan K'awiil en una actitud parecida a la que aparece representado su padre Jasaw Chan K'awiil en el dintel 3 del Templo 1<sup>106</sup>. Dos de los cuatro paneles que lo conformaban se localizan hoy en día en el Museo de Historia Natural de Nueva York y las otros dos están extraviados. Este es el único dintel esculpido de Tikal ubicado no en un templo, sino en un contexto palaciego<sup>107</sup>. Los motivos por los que este edificio obtuvo este trato especial se ignoran pero nos habla de que era una estructura importante, quizá la residencia de algún alto dignatario, o una importante edificación de carácter administrativo.

Además, considero relevante la magnífica vista que tenía hacia el Sur, pues se podía observar en toda su magnitud el imponente Templo V, separado de este palacete únicamente por la Aguada del Palacio, el depósito de agua más grande de la ciudad. Sin duda debió ser un conjunto cargado de simbolismo religioso, una especie de paisaje sagrado (figura 37).

En el interior de estos edificios, grabados en el estuco de sus muros, existen todavía en la actualidad algunos grafitos con diseños principalmente de temática arquitectónica, algunos motivos antropomorfos, múltiples representaciones de serpientes y una hermosa escena de carácter ritual.

---

<sup>105</sup> William Coe, *Tikal. A handbook of the ancient maya ruins*, Philadelphia, The University Museum of the University of Pennsylvania, 1967, p. 70.

<sup>106</sup> Christopher Jones y Linton Satterthwaite, *The Monuments and Inscriptions of Tikal. Tikal Report No. 33, Part A*, The University Museum of the University of Pennsylvania, 1892, p. 103-104.

<sup>107</sup> *Idem*.



Figura 36.- Estructuras 5D-50 y 5D-52. Edificio palaciego conocido como "Palacio de los cinco pisos". Fotografía de la autora.



**Figura 37.- Vista Sur del “Palacio de los cinco pisos”, desde donde se puede apreciar el Templo V y la aguada del Palacio. Fotografía de la autora.**

### **Estructura 5D-54**

Una estructura de dos pisos que corona el lado oeste del imponente conjunto arquitectónico de la plaza o patio 6, la más grande de la Acrópolis Central, justo enfrente del edificio 5D-46 o “Casa del Gran Jaguar” (figura 35).

Los dos pisos que conforman esta estructura fueron construidos en diferentes momentos (figura 38). El más antiguo es el primero que tiene un estilo muy similar al de los demás edificios de estilo palacio, es decir, varios cuartos transversales distribuidos en dos galerías paralelas con planta en I. Pero, a principios del Clásico Tardío, se erigieron la Estructura 5D-53 y el segundo nivel de la 5D-54 con una planeación totalmente diferente y que de cierta manera complicó el acceso entre los dos niveles.<sup>108</sup>

### **Estructura 5D-65 o Palacio Maler**

Dominando el patio 2 de la Acrópolis Central se levanta un imponente edificio de tipo palaciego, conformado por dos pisos, con tres vanos de entrada al frente (Norte) y con múltiples cuartos interiores divididos en dos galerías de planta en I. La Estructura 5D-65 fungió como residencia del investigador estadounidense Teobert Maler, de allí su nombre coloquial, en los años de 1985 y 1904 (figura 39).

Supongo que este palacio tuvo funciones habitacionales y/o administrativas por las múltiples banquetas que se encuentran en el interior de las habitaciones, en cuyas paredes podemos encontrar, todavía hoy, grafitos esgrafiados con diversos motivos arquitectónicos y antropomorfos, casi en su totalidad con una temática de poder político-religioso, es decir, gobernantes, sacerdotes, guerreros, dioses, animales sagrados, signos de poder como la estera, y los impresionantes palanquines de los denominados dioses protectores de la ciudad. Este es uno de los edificios que tiene mayor cantidad de diseños incisos: 13 de las 100 figuras del corpus preparado por Trik, Kampen y Coe se localizan en sus muros; y en opinión

---

<sup>108</sup> William R. Coe, *op. cit.*, p. 69.





**Figura 38.- Estructuras 5D-53 y 5D-54.**  
Fotografía de la autora.



**Figura 39.- Estructura 5D-65, mejor conocida como “Palacio Maler”.**  
Fotografía de la autora.



**Figura 40.- Vista desde los vanos de entrada del Palacio Maler, desde donde se puede apreciar el Templo I. Fotografía de la autora.**



**Figura 41.- Vista desde el patio del Palacio Maler, desde donde se puede apreciar el perfil del Templo I. Fotografía de la autora.**



Figura 42.- Vista Sur del "Palacio Maler" desde donde puede observarse el Templo V y la aguada del Palacio Fotografías de la autora.

de William Coe, estos se encuentran entre los más interesantes de todo el sitio.<sup>109</sup>

Un dato importante y que será de gran valor para el estudio iconográfico de los grafiti es que, gracias a la privilegiada ubicación y la altura de esta estructura, desde sus diferentes cuartos es posible observar, en dirección norte, justo al frente de los vanos de entrada, el Templo 1 detrás de la plataforma conformada por las estructuras 5D-60 – 5D-64 que fue erigida en orden numérico en dirección este-oeste, lo que probablemente permitió que en determinado momento, la vista desde el 5D-65 a la Plaza Central y la Acrópolis Norte estuviera despejada (figuras 40 y 41).

Y en dirección opuesta, en la parte trasera del edificio, mirando en dirección sur, la vista es similar a la que describimos para la Estructura 5D-52, el Templo V justo al frente, cruzando la aguada principal (figura 42).

### **Plaza de los Siete Templos: estructuras 5D-91 y 5D-97**

Uno de los grupos arquitectónicos más grandes y variados en cuanto a tipología arquitectónica es la Plaza de los Siete Templos, denominada así por los siete edificios escalonados rematados en una cámara, adyacentes, datados para el Clásico Tardío, que se localizan en el lado Este de la plaza (figura 43).

El 5D-97 es el más grande de los siete y se localiza en el centro logrando una composición simétrica. Al frente de la escalinata se erigieron una estela y un altar fechados en la misma época. El templo superior de esta estructura está adornado con un relieve antropomorfo en la crestería que hoy en día se encuentra muy erosionado. Al interior está dividido en tres pequeños cuartos en cuyas paredes todavía se pueden observar diseños incisos, en su mayoría representando los palanquines de deidades protectoras.

Y cerrando el lado sur de la plaza, se mira en lo alto la Estructura 5D-91, un edificio alargado, dividido en tres habitaciones conectadas entre sí por puertas laterales, construido en el Clásico Tardío,<sup>110</sup> y en cuyas dos habitaciones laterales

---

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>110</sup> *Ibid*. p. 89.



**Figura 43.- Estructura 5D-97, el edificio central de los 7 templos que dan nombre a este conjunto arquitectónico y su correspondiente maqueta en el Parque Nacional Tikal.**

**Fotografía de la autora.**

se encuentra una banqueta (figura 44). Algo importante de este edificio es que los cuartos tienen vanos de entrada tanto del lado norte como del sur, algo que no es común en la arquitectura del sitio, pero que permite ver con claridad el juego de pelota triple, único en su tipo, que se encuentra justo al frente mirando hacia el norte,



**Figura 44.- Estructura 5D-91 y su correspondiente maqueta en el Parque Nacional Tikal.  
Fotografía de la autora.**

al mismo tiempo que hay visibilidad y acceso a la pequeña plaza que se encuentra al sur, de la cual también forma parte esta estructura.

Las paredes de estos cuartos alguna vez albergaron grafitos pero hoy en día han desaparecido bajo la microflora y las líneas que han superpuesto los visitantes del sitio o los animales silvestres que han hecho de ellos su hogar (figura 45).





**Figura 45.- Interior de la Estructura 5D-91 en el que se puede apreciar el estado de deterioro del estuco que recubre las paredes interiores. Fotografía de la autora.**

## **Estructura 6F-27: Templo VI o Templo de las Inscripciones**

Ubicado al sureste del área central de Tikal y nombrado “Templo de las Inscripciones” por los paneles con escritura glífica que se encuentran al centro de la parte posterior de la crestería y a lo largo de la cornisa, es la inscripción más extensa de Tikal que contiene la fecha 9.16.15.0.0 (766 a.C.) del Clásico Tardío (figura 47).

El templo o recinto es el único del sitio que tiene tres vanos de entrada que conducen a un cuarto interno con planta en T debido a que los dos cuartos de las esquinas posteriores fueron rellenados, probablemente para poder soportar el peso de la crestería, la cual, además del texto jeroglífico en la parte posterior, tenía un mascarón zoomorfo al centro de la cornisa y en la parte frontal una representación sedente de Yik'in Chan K'awiil, que hoy en día ya no es visible<sup>111</sup> (figura 46).

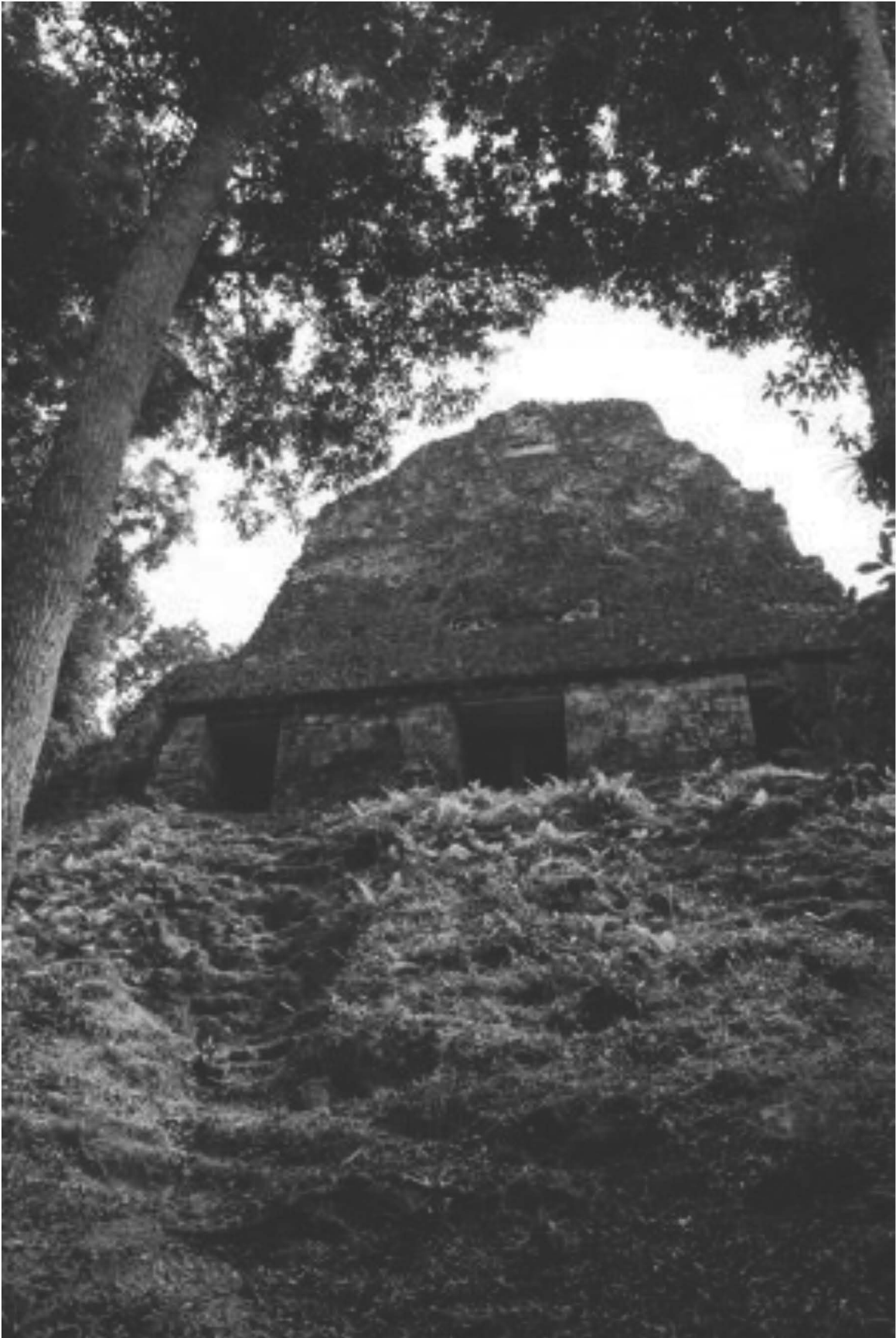
Al frente de la escalinata del templo se encuentra la Estela 21 asociada al altar 9. La estela fue reutilizada por habitantes del lago Petén Itzá como metate para moler el cual, relata Coe, se encontró a pocos metros del mutilado monumento, y como bien señala el arqueólogo norteamericano, este suceso da cuenta de las muchas reocupaciones que ha tenido el sitio<sup>112</sup> a lo largo de la historia desde el momento de su abandono en el Clásico Terminal.

Una de las características que presenta este edificio son los cuantiosos diseños incisos que una vez albergaron sus muros, con temáticas cortesanas y arquitectónicas, diseños antropomorfos de gobernantes, sacerdotes, guerreros, así como deidades y seres sobrenaturales. En sus muros se encontraban algunos de los diseños que más se acercan a las representaciones que vemos en el arte oficial, los cuales han desaparecido por completo debajo de una gruesa capa de microflora y pintas de los visitantes contemporáneos (figura 48).

---

<sup>111</sup> Dimitri Beliaev, *op. cit.*, p. 55.

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 87.



**Figura 46.- Fachada del Templo VI, también conocido como el Templo de las Inscripciones.  
Fotografía de la autora.**



**Figura 47.- Fachada posterior del Templo VI, también conocido como el Templo de las Inscripciones debido al texto glífico tallado en la crestería y el friso.  
Fotografía de la autora.**



**Figura 48.- Interior del Templo VI donde se puede apreciar el estado de deterioro del estuco que recubre las paredes interiores. Fotografía de la autora.**



**Figura 49.- Grupo G o 5E-11, un conjunto palaciego mejor conocido como el “Palacio de las Acanaladuras”, que incluye las estructuras 5E-55/68. Fotografía de la autora.**

## Grupo G: Estructura 5E-58 o Palacio de las Acanaladuras

A un costado de la Calzada Maler, en dirección sureste se levanta el Grupo G, uno de los mayores conjuntos palaciegos de Tikal, asociado al período de Yik'in Chan K'awill, de quien se dice fue un constructor mucho más prolífico que su padre. Incluye las Estructuras 5E-55/68 y 6E-49/53, un aproximado de 19 construcciones alrededor de patios.<sup>113</sup>

Teobert Maler fue el primero en realizar una descripción de algunas de las estructuras que lo componen, la 5E-58 y partes de la 5E-56 y 5E-60. Más tarde, en 1911, Tozzer realizó el mapa las estructuras 5E-50, 5E-55 y 5E-58 durante los proyectos dirigidos por la Universidad de Pensilvania. Finalmente, entre 1972 y 1980, cuando el Gobierno de Guatemala, a través del Instituto de Antropología e Historia, se encarga de las excavaciones e investigaciones en Tikal, Rudy Larios y Miguel Orrego estudiaron con mayor profundidad este grupo, publicando un excelente reporte en 1983, en el que incluyeron detallados mapas y dibujos de las estructuras 5E-55, 56, 58, 60, 61, 68 y 91, así como de las subestructuras que localizaron (ver página 42, figuras 10 y 11).<sup>114</sup>

Una de las características más sobresalientes del grupo es el acceso a través de un túnel, en cuyo frente se encuentra un mascarón del monstruo terrestre o Monstruo Witz, de acuerdo con Coe.<sup>115</sup> Una vez cruzado el umbral, aparece la Estructura 5E-58, una de las más grandes y mejor conservadas de este grupo. El análisis de radiocarbono realizado por la Universidad de Pensilvania a los dinteles de sus cuartos lo fecha entre los siglos VII y IX, es decir el Clásico Tardío. El primero en describirla y hacer un plano, fue el explorador Teobert Maler, quién lo nombró “El Palacio con fachadas acanaladas”, de allí que actualmente se le conozca como el “Palacio de las Acanaladuras”, debido a que la fachada Este se encuentra decorada con numerosas columnas embebidas en los muros, que presentan restos de pintura mural roja (figura 49).

---

<sup>113</sup> Página web oficial del Parque Nacional Tikal <http://www.parque-tikal.com/#!/penn>

<sup>114</sup> H. Stanley Loten, *op. cit.*, pp 55-62.

<sup>115</sup> William Coe, *op. cit.*, p. 93.

Esta estructura palaciega tiene una peculiar forma en “L”, que al parecer estuvo conformado de dos pisos, pues en las esquinas se encuentran unas escalinatas que conducen al techo perfectamente estucado. La fachada oriente se encuentra dividida en tres habitaciones, al centro el Cuarto 1, de mayores dimensiones que el 2 y 3 que se localizan en los extremos; lo que según Loten, refuerza la idea del *axis mundi*, y pretende reproducir el espacio tripartito de los templos que también tienden a tener habitaciones más espaciales al centro.<sup>116</sup> Estas peculiares características hacen pensar que esta es la cara principal del edificio.

Este grupo, al igual que la mayoría de los conjuntos palaciegos, sufrió múltiples transformaciones arquitectónicas, como la disposición y tamaño de los cuartos, la alteración de rutas de acceso, así como disposición de banquetas y cortineros en lugares donde originalmente no los había. Además, durante las excavaciones de Miguel Orrego y Rudy Larios, se encontró un depósito de material orgánico incinerado, en su mayoría hojas de tabaco enrolladas a manera de cigarrillos, presumiblemente perteneciente al Posclásico, que nos hablaría de una reocupación tras el abandono del sitio, antes de que las bóvedas colapsaran.<sup>117</sup>

El interés que tenemos en este grupo, radica en los múltiples diseños incisos que albergaron sus paredes estucadas, de temática antropomorfa, zoomorfa, sobrenatural, arquitectónica y abstracta, de los cuales se conservan muy pocos ejemplos.

Y bien, ahora que hemos contextualizado cada edificio resultará mucho más fácil identificar los motivos esgrafiados y comprender, en algunos casos, el porqué de cada representación; así mismo, comenzar a pensar quiénes pudieron haber sido los autores de estas imágenes. Por lo tanto, damos paso al análisis iconográfico de los diseños incisos.

---

<sup>116</sup> H. Stanley Loten, *Idem*.

<sup>117</sup> Andrés de Ciudad Ruíz, Mario Humberto, Ruz, María Josefa Iglesias Ponce de León, *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2005, p. 70.



## CAPÍTULO IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS GRAFITOS DE TIKAL

### 1. Antropomorfos

Como ya dijo la historiadora del arte, Beatriz de la Fuente, el arte maya giró en torno a la figura humana, representando hombres en las más diversas actitudes y posturas, ataviados de múltiples maneras.<sup>118</sup>

Esto es patente en las diversas expresiones plásticas que encontramos a lo largo de toda el área maya, como estelas, dinteles, pintura mural, escultura, y los grafitos mayas no son la excepción. Como apunté anteriormente, la mayoría de los diseños incisos que se registraron en Tikal son de temática antropomorfa, lo que nos lleva a cuestionarnos si acaso era el hombre, el centro del universo para los pueblos mayas.

Por lo general, el arte maya es considerado hierático, canónico y falto de recursos estilísticos que lo doten de dinamismo, sin embargo, y sin dejar a un lado casos excepcionales como el famoso escorzo del cautivo de los murales de Bonampak, las representaciones humanas esgrafiadas nos hablan de un arte expresivo, dinámico, sensual y vivaz; y sobre todo, un arte no oficial, que no por eso deja de lado los cánones de representación tan característicos de estas expresiones plásticas.

---

<sup>118</sup> Fuente, Beatriz de la y Alfonso Arellano, *El hombre maya en la plástica antigua*, Colección de Arte No. 51, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 13.



## El K'uhul Ajaw

El centro de poder de los Estados mayas estaba constituido por un gobernante intitulado *k'uhul ajaw*, “sagrado gobernante”, “el de la voz potente o voz de mando”; que fundaba su autoridad política en la cercanía con las deidades, convirtiéndose en un mediador indispensable entre el ámbito sagrado y el terrenal, y por lo tanto, su potestad incluía el aspecto religioso, transformándolos en hombres-dioses.<sup>119</sup>



**Grf. 1.- TR 31 fig. 66 (h) Str. 5D-65: Rm 2, N wall**

Dada la importancia de estos personajes, el arte oficial – estelas, dinteles, pintura mural, incluso la cerámica pintada– sirvió para registrar los sucesos más importantes de su vida, como su nacimiento, victorias bélicas, celebraciones rituales, actividades administrativas, muerte, etcétera; para de esta manera legitimar su poder. Sin duda alguna, los gobernantes sagrados son los personajes más importantes y más representados en las distintas expresiones plásticas y escritas, así que no es de extrañar que también aparecieran plasmados en los diseños incisos en las paredes de Tikal. Dentro del corpus de grafitos existe gran cantidad de imágenes de gobernantes, de diverso estilo y calidad, de los cuales he escogido las siguientes tres.

Estos tres personajes incisos –Grf. 1.- TR 31 fig. 66 (h) Str. 5D-65: Rm 2, N wall, Grf. 2.-TR 31 fig. 95 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall y Grf. 3.- TR 31 fig. 24 (d) Str. 5C-13: Rm 8, W wall– aparecen en posición sedente, con las piernas cruzadas, un rasgo característico en la representación de gobernantes en las vasijas polícromas –K512, K2732, K680 y K4113 (figuras 50, 51 y 52)–, donde podemos observar al ajaw sentado con las piernas cruzadas, una detrás de la otra, con una vista frontal hasta el torso, mientras que la cabeza y brazos se presentan de perfil, en dirección al resto de los personajes que componen la escena, por lo general de tipo palaciego.

<sup>119</sup> Grube, Nikolai, “La figura del gobernante entre los mayas”, en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, Vol. XIX, julio-agosto, núm. 110, 2011, p. 24-29.

En el caso del grafito 2, TR 31 fig. 95 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall la superposición de las piernas sea probablemente un recurso, aunque no es imposible para algunas personas realizar esa clase de posiciones tan flexibles. En el grafito 3, TR 31 fig. 24 (d) Str. 5C-13: Rm 8, W wall, el autor logró el efecto de profundidad al eliminar las líneas de la pierna izquierda, que se encuentra eclipsada por la derecha, tal como podemos verla en las representaciones formales de las vasijas y esculturas en relieve. Y pese a que se perdieron los trazos de las extremidades inferiores del grafito TR 31



**Grf. 2.-TR 31 fig. 95 (b)  
Str. 6F-27: Rm 1, E wall**

fig. 66 (h) Str. 5D-65: Rm 2, N wall, por los restos que se conservan, parece que el personaje está sentado totalmente de perfil.

Algo interesante en estos diseños es el detalle que presentan las tres imágenes en cuanto ciertos rasgos corporales como los labios o la posición de los brazos, muñecas y dedos.

El grafito 1, TR 31 fig. 66 (h) Str. 5D-65: Rm 2, N Wall, carece de detalles preciosistas más allá del esquemático pectoral ovalado que porta, pero la posición del personaje correspondería al gesto 2 del catálogo que presentan Patricia Ancona-Ha, Jorge Pérez de Lara y Mark Von Stone,<sup>120</sup> que consiste en un codo doblado de manera que el antebrazo queda frente al pecho, con la muñeca ligeramente flexionada hacia arriba y los dedos en diferentes posiciones, del cual dicen, se trata de un gesto típico de la figura central de una composición, ya que en los ejemplos que ellos revisaron jamás lo replica un subordinado, por lo que no se trata de un saludo, sino de un gesto que denota una posición social y de poder. Este mismo gesto lo podemos encontrar en los vasos de la colección Kerr, números 9255, 3694 y 4030 (figuras 51-54).

---

<sup>120</sup> Patricia Ancona-Ha, Jorge Pérez de Lara y Mark Van Stone, "Observaciones sobre los gestos de manos en el arte maya" en Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Volumen 6, Kerr Associates, New York, 2000, p. 5.



Figura 50.- Vasija K512 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 51.- Vasija K9255 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 52.- Vasija K4113 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 53.- Vasija K3694 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 54.- Vasija K4030 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

No cabe la menor duda de que estos tres diseños incisos representan gobernantes, pues tienen gran similitud con las imágenes que aparecen en los vasos pintados. Por ejemplo, el grafito 2, TR 31 fig. 95 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall, representa a un gobernante ataviado con un tocado cónico adornado en la parte de la base con plumas que caen hacia abajo y en la parte frontal con la imagen de un rostro, probablemente una deidad. Estas características, a excepción de la figurilla antropomorfa, coinciden con aquellas del tocado que aparece en el vaso K2732. Además, el personaje esgrafiado porta orejeras con sus respectivos contrapesos tubulares, y un collar-pectoral de mariposa, muy común en las representaciones del arte formal tikaleño, acompañado por un collar de cuentas redondas, o cascabeles como el del vaso K680. En la mano izquierda sostiene una figura antropomorfa que podría tratarse de alguna deidad, o quizá un cetro maniquí, algo que no es muy común de ver en las vasijas.

En cuanto al grafito 3, TR 31 fig. 24 (d) Str. 5C-13: Rm 8, W Wall, se trata de otro personaje ricamente ataviado. Porta un yelmo zoomorfo o de algún ser sobrenatural, rematado en la parte posterior por largos acos de plumas. En cuanto a sus ornamentos, posee un collar o pectoral largo, de grandes cuentas redondas que finalizan en un elemento semicircular que podría ser de algún material rígido como concha o hueso tallados. Así mismo, usa en el brazo izquierdo una pulsera de cuentas. En cuanto a su posición corporal, el brazo derecho se extiende al frente, mientras que el izquierdo se dobla y la mano gira dejando la palma mirando hacia dentro, con los dedos rectos apuntando hacia abajo;

Patricia Ancona-Ha, Jorge Pérez de Lara y Mark Von Stone, clasifican este gesto como el número 10<sup>121</sup> y dicen que es un ademán único de los seres humanos, nunca está presente en los seres sobrenaturales, y que probablemente se trate de un saludo cortés. Lo que es cierto, es que aparece en múltiples imágenes de vasos pintados, como es el caso de los vasos K512, K9255 y K5176 (figuras 50-52).



**Grf. 3.- TR 31 fig. 24  
(d) Str. 5C-13: Rm  
8, W wall**

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 14-15.



Figura 55.- Vasija K680 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 56.- Vasija K2732 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 57.- Vasija K4114 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



**Grf. 4.- TR 31 fig. 71 (d) Str. 5D-65: Rm 1, N wall**

Tikal, Stela 31, Left Side, Figure  
Copyright © 2005 John Montgomery  
JMG002



**Figura 58.- Costado izquierdo de la Estela 31 de Tikal. Tomado de Famsi.org**

En la pared norte del cuarto 1 del Palacio Maler fue esgrafiada la imagen de un personaje ricamente ataviado, con un faldellín largo y tocado de tambor alto, decorado con elementos alargados que podrían ser plumas o alguna figurilla de deidad – Grf. 4.- TR 31 fig. 71 (d) Str. 5D-65: Rm 1, N Wall-. Posee orejeras y un collar-pectoral ovalado. Pero lo que llama la atención son los brazos que, cruzados frente al pecho, se alargan de manera poco convencional hasta unos remates ovalados que terminan en una protuberancia, similar al lanzadardos que sostiene el personaje ubicado a lado de Siyaj Cha'n K'awiil II en la estela 31 (figura 52), que se ha identificado o con Búho Lanzadardos o con Yaax Nuun Ayiin. Sin embargo, por la posición de los brazos, nos recuerda a la pose de los gobernantes cuando sostienen una banda celeste que finaliza, en cada extremo, con las fauces de una serpiente, tal como podemos observar en la vaso 4114 de la colección Kerr (figura 53); pero esta posición no aparece representada en ninguna de las estelas del sitio, lo que nos lleva a cuestionarnos si esta forma la tomaron de algún elemento extranjero, o si es un diseño tardío, realizado durante alguna reocupación del sitio. Es interesante que al lado derecho del personaje, el autor esgrafió cartuchos de escritura, probablemente pseudoglifos, como si en ellos estuviese escrito el nombre del personaje, lo que nos lleva a pensar que probablemente se trata de un individuo histórico.

## Sacerdotes y rituales

La vida de los grupos mayas prehispánicos tenía como pilar la religión, por lo que contaban con personas especializadas que comunicaban el mensaje de los dioses a los hombres y viceversa, dedicadas al culto público de las deidades, que presidían las grandes fiestas y rituales, además de declarar las necesidades de la comunidad y sus remedios por medio de lo que dicen los libros<sup>122</sup>. Muchas veces el papel de sacerdote lo poseía el mismo que ostentaba el grado político más alto en la sociedad, el *k'ujul ajaw*, “señor divino”<sup>123</sup> por lo que iconográficamente resulta difícil diferenciarlos; sin embargo, como hemos dicho ya, cuando aparecen en su papel de intermediario entre dioses y los hombres, realizan actividades específicas, por ejemplo bailes, sacrificios o rituales para conseguir estados alterados de conciencia.<sup>124</sup>

Dentro del corpus de grafitos, llaman la atención un grupo de representaciones antropomorfas localizadas en los cuartos de la Estructura 5D-43, mejor conocida como Templo Teotihuacano.<sup>125</sup> Se trata de los grafitos 5, 6, 7 y 8 -Grf. 5.- TR 31 fig. 47 (f) Str. 5D-43: Rm. 2, S wall; Grf. 6.- TR 31 fig. 47 (i) Str. 5D-43: Rm. 2, W jamb; Grf. 7.- TR 31 fig. 47 (n) Str. 5D-43: Rm. 2, W jamb y Grf. 8.- TR 31 fig. 47 (a) Str. 5D-43: Rm. 1, S Wall- en los que vemos figuras humanas ataviadas con faldellines decorados en la parte inferior con una cenefa de rombos,



**Grf. 5.- TR 31 fig. 47 (f) Str. 5D-43: Rm. 2, S wall**



**Grf. 6.- TR 31 fig. 47 (i) Str. 5D-43: Rm. 2, W jamb**

<sup>122</sup> Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 49.

<sup>123</sup> Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 141.

<sup>124</sup> *Idem.*

<sup>125</sup> Véase la descripción de esta estructura en el Capítulo 3



y en el caso de los grafitos 7 y 8, la falda aparece decorada también con elementos que nos recuerdan a la esquematización de los fémures; en la parte trasera está ornamentada con un haz de plumas que aparecen representadas mediante líneas; además de ser los únicos ejemplos que aparecen en posición de baile, incluso el personaje del grafito 7 baila sobre una plataforma. Estos cuatro individuos portan tocados de tambor rematados con largas plumas; en el caso del grafito 6, el tocado parece ser más bien un yelmo que se sostiene del mentón, pasando por las orejas, además de tener ornamentos en los antebrazos que podrían tratarse de algún textil enrollado en las muñecas.



**Grf. 7.- TR 31 fig. 47 (n) Str. 5D-43: Rm. 2, W jamb**

Sin embargo, los dos elementos más representativos de estas figuras son un bastón largo, rematado en la parte superior con una punta, al estilo de una lanza; y en la parte inferior, con algo similar a plumas o un textil en tiras, el cual sostienen todos en la mano derecha. Además, en la espalda llevan un objeto ornamental que probablemente se trate de un *backrack*<sup>126</sup> para un ritual en específico, puesto que dos personajes – los mismos que poseen cruces en alusión a fémures – aparecen bailando con la ya conocida posición de un pie ligeramente levantado.



**Grf. 8.- TR 31 fig. 47 (a) Str. 5D-43: Rm. 1, S wall**

Resulta interesante que este mismo motivo iconográfico que aparece representado en cuatro ocasiones en el mismo edificio, por diferentes autores, también se encuentre en un plato pintado que pertenecía a

<sup>126</sup> El *backrack*, que en español podría denominarse “armazón de espalda”, es un término adoptado para denominar a una estructura ligera unida a una correa gruesa o cinturón, el cual probablemente era acolchado o relleno en la parte posterior, en donde, mediante dos agujeros, se colocaban las varas que formaban el armazón. Tomado de Carolyn E. Tate, *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*, Austin, University of Texas Press, p. 78.

la colección de Edwin Pearlman, quien lo donó al Museo Chrysler (Virginia, Estados Unidos) (figura 59) y cuya descripción señala estar fechado en el Clásico Tardío (600-900 d.C.), procedente de Tikal pero lamentablemente se desconoce de qué estructura, y que representa a un *kalo'mte'*,<sup>127</sup> -probablemente en su papel de sacerdote- al cual observamos de pie, con vista de perfil, ricamente ataviado con un pectoral de red, una falda decorada con fémures cruzados y elementos circulares poliformes, además de estar decorada en el extremo con bandas bordadas. Lleva un tocado con un mascarón zoomorfo, probablemente de alguna deidad, decorado con plumas, acompañado de un pequeño *backrack* con un rostro antropomorfo del que cuelgan hachuelas. Engalanan su rostro una orejera con adorno que sale en dirección a la barbilla, y una nariguera. Además de sostener con ambas manos un cetro con la cabeza del dios K'awiil.



**Figura 59.- Plato Polícromo perteneciente a la Colección Pearlman, hoy localizado en el Museo Chrysler de Virginia, EUA.  
Tomado de Famsi.org**

Ahora bien, Martha Iliá Nájera y Mercedes de la Garza aseguran que los rituales y métodos empleados para lograr la comunicación con los dioses constituyen, en su conjunto, uno de los aspectos más ricos de la cultura mayance;<sup>128</sup> y sin duda alguna, fueron parte esencial y constitutiva de la vida cotidiana de estos pueblos, además de sucesos relevantes, por lo que es fácil comprender que hayan

<sup>127</sup>

Colección del Museo Chrysler <http://collection.chrysler.org/emuseum/view/objects/asitem/221/291/title-asc?t:state:flow=cb82e7e3-e3f5-403d-bfb7-6db9ed9fc382>.

Agradezco la lectura del plato que realizó el Dr. Octavio Esparza, quien señala que se trata del *Kalo'mte' K'ahk' [?] Chan Yopaat*, hijo de Calavera de Animal.

<sup>128</sup> Mercedes de la Garza y Martha Iliá Nájera, *Religión Maya*, Madrid, Editorial Trotta, Serie Enciclopedia iberoamericana de religiones, Número 2, 2002, p. 348.

quedado registrados en los múltiples medios de expresión, incluidos los muros estucados de los edificios de Tikal.

Estos rituales que constituían actividades especializadas y de alto valor simbólico-religioso eran llevadas a cabo en lugares exclusivos y privados a los que no cualquiera tenía acceso; uno de ellos debieron ser los templos; y es precisamente en la pared oeste del segundo cuarto del imponente Templo II, donde se encuentra inciso el grafito 9, TR 31 fig. 34 Str. 5D-2-1st: Rm 2, W wall, en el que podemos apreciar una figura antropomorfa, sentada de perfil sobre una banqueta o trono. En cuanto a su atavío, porta un tocado adornado con dos elementos verticales rematados en pequeños círculos que probablemente sean una interpretación de la plumería que por lo general constituyen a los tocados. Y sobre la banqueta o trono se encuentra una tira larga que tal vez corresponda a la tira posterior del ex que remata en un elemento cruciforme. Esta figura humana tiene uno de los brazos extendidos hacia el frente, sosteniendo un elemento ovalado que termina en una larga boquilla, claramente identificable con una cánula (figura 60 - 62), mientras que el otro brazo y mano se localizan en la parte posterior de su cuerpo. Todo indica que esta imagen incisa representa el momento, previo o inmediatamente posterior a la aplicación de un enema ritual.



**Grf. 9.- TR 31 fig. 34  
Str. 5D-2-1st: Rm 2,  
W wall**

La cerámica del Petén nos muestra en repetidas escenas que los mayas, al igual que sus contemporáneos del Altiplano Central, utilizaban enemas con sustancias psicoactivas que producían alteraciones de la percepción, relajamiento, embriaguez y alucinaciones<sup>129</sup> –tal como podemos observar en algunas vasijas tipo códice como la K5011 y K5172 (figuras 60 y 61)– fabricados con guajes (*Lagenaria siceraria*) o cerámica (figura 62). Mercedes de la Garza menciona que el uso de estas

<sup>129</sup> Mercedes de la Garza, *Ritos chamánicos mayas, travesías del espíritu externado*, Conferencia impartida en Granada, el 22 de marzo de 2009.



Figura 60.- Vasija K5011 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 61.- Vasija K5172 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 2. Enemas prehispánicos, en (a) se muestra un enema con efigie. Xochipala, Preclásico temprano. En (b) se muestra un bulo simple de cerámica para enemas, de la cuenca de México. Tomados de Taube, 1998.

Figura 62.- Enemas prehispánicos. Tomados de Enrique Lemus Fuentes, *Los enemas prehispánicos...*, p. 16.

substancias son propias de los rituales ascéticos, ya que el estado alterado de conciencia era uno de los requisitos para la comunicación con los dioses.<sup>130</sup>

Y dentro de los rituales que tienen como función recrear mitos, se encuentra el juego de pelota que, aunque no se descarta su uso recreativo e incluso deportivo, se sabe que tuvo principalmente una función sagrada directamente relacionada con

<sup>130</sup> Furst apud Mercedes de la Garza, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, p. 166.

el mito de la creación, lo que significa que cada que los mayas jugaban, lo que hacían era recrear, una y otra vez, la creación de la humanidad.<sup>131</sup>

Linda Schele y Peter Mathews proponen que los mayas veían la cancha del juego de pelota como una grieta –hecha con el hacha o rayo de la deidad de la lluvia– en lo alto de la montaña sagrada o del caparazón de una tortuga que simbolizaba la tierra, por dónde la gente podía adentrarse para consultar y visitar a sus ancestros y a las deidades que habitan el inframundo; además de convertirlo, simbólicamente, en el espacio en el que se confrontaba la muerte, la enfermedad y la guerra; una metáfora de la vida y la muerte, también ligada a la fertilidad. Además, en el ámbito político y administrativo, de acuerdo con estos autores, era el espacio donde se realizaban negociaciones y se sellaban alianzas.<sup>132</sup> Los jugadores o *aj pitz'iil*, formaban parte de la élite política y social de las ciudades e incluso podían ser los mismos gobernantes.<sup>133</sup>

Contamos con múltiples imágenes del juego de pelota en cerámica pintada, que muestran a los jugadores lanzándose al aire o al suelo para golpear la pelota con las caderas o los antebrazos, de allí la aserción de que una de las reglas del juego era no tocar la pelota con las manos. Esta actividad especializada y ritual debía tener una vestimenta adecuada. En primer lugar y para protección, los participantes usaban alrededor del pecho, espalda y costillas, cinturones en forma de U, denominados yugos, fabricados con madera o piedra y recubiertos con gruesas telas que amortiguaban el impacto de la pesada pelota y protectores en los antebrazos, posiblemente para poder lanzarla o bloquearla. Así mismo, en las representaciones de vasijas pintadas, los jugadores aparecen con un solo protector de rodilla, de lo que Schele deduce que debían hincarse frecuentemente en esta parte del cuerpo. En cuanto al resto de su atavío que está enfocado ya no en el aspecto funcional, sino simbólico, vestían faldas de algodón o piel de jaguar, tal

---

<sup>131</sup> Linda Schele y Peter Mathews, *The code of kings. The language of seven sacred maya temples and tombs*, New York, Touchstone, 1999, p. 210-211.

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> Ramzy Barrois, “El juego de pelota: El deporte de las luchas divinas” en Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (Coords.), *Los mayas. Voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, 2011, p. 203

como aparece en el vaso K4407 (figura 64) y tocados con mascarones de animales y deidades, adornados con plumas (figura 65) y joyería.

Pero, dada la relevancia de esta recreación ritual, los jugadores de pelota no sólo fueron registrados en las vasijas polícromas. En el cuarto 8 del Palacio Maler, se esgrafió un personaje antropomorfo, el grafito 10, TR 31 fig. 70 (a) Str. 5D-65: Rm 8, W wall que podemos identificar como un jugador de pelota, ataviado con un tocado con rasgos zoomorfos, un ser con trompa o pico, rematado por un elemento alargado que podría tratarse de una pluma. Porta un collar con una cuenta al centro y una orejera con contrapeso. Está vestido con una falda sin ningún rasgo interno, por lo que podemos pensar que se trata de una tela lisa como las blancas faldas de algodón que aparecen en las vasijas, y tiene la cintura envuelta con dos tiras, de cuyo centro emerge un elemento circular que podría ser aquello que Linda Schele denomina “palma”<sup>134</sup>.



**Grf. 10.-TR 31 fig. 70 (a)  
Str. 5D-65: Rm 8, W wall**



**Figura 63.- Plato polícromo  
K5376 de la colección Kerr.  
Tomado de Famsi.org**

Este personaje inciso está de pie, con las rodillas separadas, en las que aparecen unas pequeñas crucecitas, mediante las que el autor pudo representar las protecciones que debían utilizar en esta parte del cuerpo; es interesante observar que en una de las rodillas aparecen dos cruces, lo que respalda la idea de Schele y Mathews, acerca de que podían haber utilizado con mayor frecuencia una de ellas. Además, algo único de este grafito es que, a diferencia de las demás representaciones de jugadores que tenemos en el arte formal, éste si toca la pelota – el elemento circular que aparece en la

<sup>134</sup> Linda Schele y Peter Mathews, *op. cit.*, p. 209.



Figura 64.- Vasija K4407 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 65.- Vasija K7694 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

composición- con los dedos de la mano, cuando generalmente aparece ligeramente distanciado del individuo, cercano a los codos y antebrazos, incluso en el plato K5376 (figura 63), donde el reducido espacio sirvió para hacer énfasis en que la pelota era golpeada con el codo.

### **Músicos y danzantes**

La música es una actividad universal e indispensable en la vida de los seres humanos; y, en el caso de las culturas mayances, aparece involucrada en prácticamente todos los ámbitos y actividades esenciales de estos pueblos. Pilar



**Grf. 11.- TR 31 fig. 9**  
**Str. 5D-40: Rm 2, E**

Regueiro señala que las manifestaciones musicales están presentes en contextos sociopolíticos y religiosos que comprenden el sacrificio, las escenas palaciegas, rituales y cacería; por lo que entendemos que los músicos y danzantes jugaron papel social y político destacado,<sup>135</sup> y por lo tanto, merecieron ser plasmados en múltiples escenas del arte oficial.

Los músicos pertenecían a una clase social profesionalizada, con una preparación estricta y rigurosa, ya que su papel dentro de la praxis religiosa era de suma relevancia, lo que les permitía acceder a ciertos privilegios propios de la élite como poseer artículos de lujo o bienes de prestigio, objetos con una carga ritual y sagrada, usos y costumbres como la deformación craneal y modificaciones dentales, vestimentas e instrumentos de materias preciosas como las plumas de quetzal o la piel de jaguar, etcétera.<sup>136</sup>

Pilar Regueiro menciona que es probable que el aprendizaje de este grupo social se transmitiera de generación en generación o en espacios especializados; no obstante, también señala oportunamente, que resulta muy probable que esta actividad, al igual que la danza y el canto, no fueran exclusivas de la élite, sino que la gente del común también participaba de celebraciones rituales públicas,<sup>137</sup> y por qué no, privadas, en donde entonaban cantos acompañados con instrumentos sencillos y es que recordemos que la música es una actividad humana comunicativa, de carácter universal, con una connotación primordialmente social.

Iconográficamente, los músicos son fácilmente reconocibles puesto que aparecen tocando instrumentos musicales; probablemente los habrá danzando y cantando, pero esta última acción puede ser difícil de reconocer puesto que no hay indicadores iconográficos tan claros y definidos como lo serían, además de los

---

<sup>135</sup> María del Pilar Regueiro Suárez, 2014 *Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del período Clásico*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 82.

<sup>136</sup> *Idem*.

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 89.



instrumentos,<sup>138</sup> los tocados con cabezas de animales o figuras zoomorfas, nenúfares, sombreros, y el más común, un tocado alargado elaborado con tela, que señala Daniel Ayala Garza.<sup>139</sup>

En los diseños incisos de Tikal no podían faltar las representaciones de estas dos manifestaciones culturales. El grafito 11, TR 31 fig. 9 Str. 5D-40: Rm 2, E wall, localizado en un edificio palaciego ubicado en la Plaza Este, justo al final de la Calzada Maler; representa a una figura antropomorfa, con rasgos de pintura facial, ataviada con un ex decorado, un elemento cuadrículado en el pecho y un tocado de elementos florales o vegetales. Sostiene con ambas manos, con las palmas hacia arriba, un instrumento largo que remata en una especie de flor, que muy probablemente se trate de una trompeta como las que vemos en los murales del Cuarto 1 de Bonampak, en el que dos personajes sostienen de la misma manera que nuestro diseño inciso, dos grandes trompetas que rematan en un elemento similar a pétalos de flores de color azul-verde (figura 66); o en las vasos K5390 y K8818 (figuras 67 y 68). Es excepcional el movimiento que tiene este grafito, que se logra mediante una forma de “S” que va de la cabeza a los pies, los cuales se encuentran separados creando la ilusión de que el personaje busca estabilidad para compensar el fuerte movimiento de su cuerpo al bailar, así como el peso del instrumento que por sus dimensiones no debe ser poco.

Al igual que las manifestaciones musicales, la danza fue tema frecuente de los artistas mayas debido a que constituía la parte esencial de los rituales. Gobernantes y nobles bailaban vestidos con máscaras y disfraces que representaban dioses, espíritus y ancestros en quienes se transformaban mientras realizaban el ritual. Pintores y escultores registraron las danzas en múltiples medios, dejando registro epigráfico de quiénes y qué tipo de bailes realizaban, esto último está directamente relacionado con la parafernalia que inviste al danzante,<sup>140</sup> además del tipo de movimientos que realiza, según la propuesta de Noemí

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>139</sup> Daniel Ayala Garza, *apud* Pilar Regueiro, *op. cit.*, p. 84.

<sup>140</sup> Linda Schele y Peter Mathews, *op. cit.*, p. 82



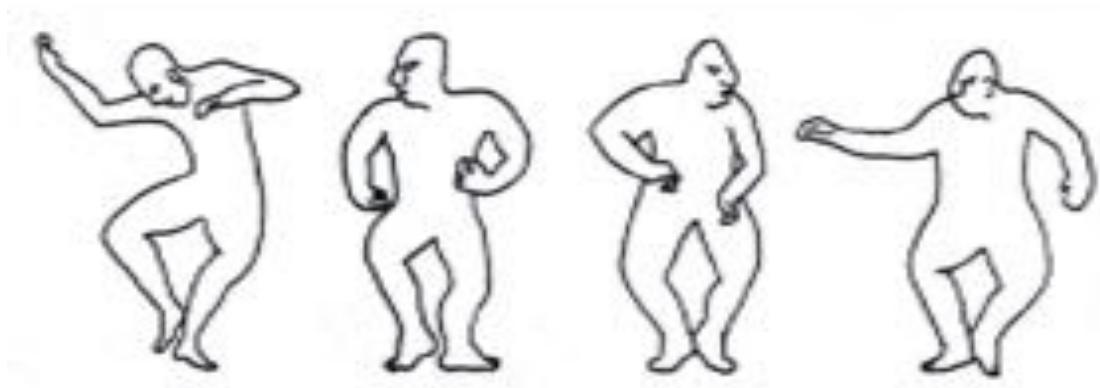
Figura 66.- Mural del muro norte del Cuarto 1 de Bonampak. Imagen recuperada de internet.



Figura 67.- Vasija K5390 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 68.- Vasija K8818 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



**Figura 69.- Posturas convencionales de la acción de “danzar” entre los mayas estudiadas por Coe y Benson. Tomada de Rocío Noemí Martínez, “La danza en los Murales de Bonampak”, p. 122.**

Martínez.<sup>141</sup>

Si bien es de conocimiento y aprobación general que la principal marca iconográfica de baile en el arte maya es la posición de las rodillas flexionadas y uno o ambos talones ligeramente levantados del suelo,<sup>142</sup> autores como Linda Schele y Noemí Martínez sostienen que existen otras posturas que denotan movimiento dancístico y que están asociados, como ya mencioné, con una danza determinada, que se realizaba en contextos específicos. Por ejemplo, guardando el equilibrio en una sola pierna, mientras la otra está completamente flexionada en el aire, o aquella en la que el individuo se encuentra fuera del equilibrio axial, en actitud de desplazamiento lateral-frontal, los brazos elevados en diferentes expresiones, extremidades inferiores y talón flexionado,<sup>143</sup> y muchas otras como las que podemos ver en la figura 69, de convenciones dancísticas señaladas por Coe y Benson.

<sup>141</sup> Rocío Noemí Martínez G., “La danza en los murales de Bonampak”, en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2, diciembre, 2005, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, San Cristóbal de las Casas, México, pp. 112-141.

<sup>142</sup> Matthew GeorgeLooper, *To be like Gods: dance in ancient Maya civilization*, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 47

<sup>143</sup> Rocío Noemí Martínez G, *op. cit.*, p. 120 y 128.



a



b



c



d

**Figura 70.- a) Plato polícromo K2360, b) Plato polícromo K5358, c) Plato polícromo K1271, d) Plato polícromo K97. Todos de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org**



Grf. 12.- TR 31 fig. 33 (e) Str. 5D-2-1st: Rm 2, W wall



Grf. 13.- TR 31 fig. 80 (a) Str. 5D-91: Rm 1C, N wall

De igual manera existen atuendos y atributos asociados con esta actividad en rituales específicos, aunque muchos de ellos no son exclusivos de esta acción ni señalan únicamente al grupo de artistas y profesionales rituales; lo que es cierto, es que al igual que los músicos, los danzantes especializados debieron pertenecer a la élite maya, puesto que tenían acceso a bienes de prestigio y objetos sagrados que formaban parte de sus atuendos, por ejemplo la pintura corporal, cinturones, pulseras para tobillos y muñecas hechos de jade, jadeíta o concha; tocados de plumas y textiles valiosos, con forma de animales y seres sobrenaturales;<sup>144</sup> todos objetos sagrados y materiales exóticos que al incorporarse en el traje como una extensión del intérprete, lo transforman en un ser sagrado o divino; lo que sugiere que la estética del traje no era simplemente una cuestión de contemplación, sino un complejo lenguaje y la muestra fehaciente de un estatus social.<sup>145</sup>

Looper apunta que esta capacidad de la danza para indicar el estado social está estrechamente relacionada con su papel como imagen del Estado, y validación pública del poder político y religioso de los gobernantes que bailaban para celebrar diversos eventos políticos, afirmar la identidad socio-política de su persona y su linaje para asegurar la continuidad dinástica,<sup>146</sup> formalizar alianzas entre familias de la élite o la vinculación de casas gobernantes por medio de lazos que iban más allá de los familiares.<sup>147</sup> Esto nos ayuda a entender la inmensa cantidad de representaciones de danza, sobre todo de los sagrados señores, entre cuyos mejores ejemplos y demostrando



Grf. 14.- TR 31 fig. 41 (g) Str. 5D-20-1st: Rm 2, W jamb

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 49

<sup>145</sup> Looper, *op. cit.*, p. 231.

<sup>146</sup> *Ibid*, p. 228.

<sup>147</sup> *Idem*.

la importancia de esta actividad, están los platos de danzantes de Tikal (figura 70), así como las estelas del sitio.

También explica que una de las representaciones antropomorfas más abundantes dentro del corpus de grafitos de este mismo sitio sean de personajes bailando, de las cuales hemos elegidos los siguientes ejemplares ya que enfatizan algunas características representativas de esta acción en el arte oficial y que nos sirven para apoyar la idea de que estos diseños informales también siguen los cánones de representación: Grf. 12.- TR 31 fig. 33 (e) Str. 5D-2-1st: Rm 2, W wall; Grf. 13.- TR 31 fig. 80 (a) Str. 5D-91: Rm 1C, N wall; Grf. 14.-TR 31 fig. 41 (g) Str. 5D-20-1st: Rm 2, W jamb; Grf. 15.- TR 31 fig. 74 (c) Str. 5D-65: Rm 9, S wall; Grf. 16.- TR 31 fig. 67 (f) Str. 5D-65: Rm 3, W wall y Grf. 17.- TR 31 fig. 33 (d) Str. 5D-2-1st: Rm 2, S wall.

Cabe resaltar el dinamismo del que hacen gala los grafitos 15 y 16 pues, a diferencia de los otros dos en los que observamos personajes muy estáticos y lineales, cuyo único atisbo de movimiento se focaliza en el tobillo flexionado y los brazos extendidos, estos dos bailarines aparecen con el torso flexionado hacia el lado izquierdo, que semeja muy bien las contracciones corporales propias de un baile vigoroso y enérgico; además, los brazos de ambos diseños aparecen con mayor movimiento y en diferentes posiciones.

Para el caso del personaje del grafito 15, el brazo derecho se dirige hacia arriba con la palma de la mano mirando al contrario y orientada hacia el rostro, mientras que el izquierdo se direcciona hacia el suelo, girando la palma de manera que queda hacia abajo, un movimiento ciertamente afectado. Enfatizando el dinamismo y



**Grf. 15.- TR 31 fig. 74 (c) Str. 5D-65: Rm 9, S wall**



**Grf. 16.- TR 31 fig. 67 (f) Str. 5D-65: Rm 3, W wall**

correspondiendo al movimiento natural del torso, las extremidades inferiores se abren a la altura de la rodilla y ambos talones aparecen ligeramente separados del suelo, como captando un breve instante de salto. Este personaje posee una vestimenta sencilla conformada por pulseras probablemente con cascabeles o algún objeto que resonara al ritmo de la música en muñecas, tobillos y rodillas; un ornamento a la altura de la cadera, un collar de cuentas y un elaborado tocado con alguna figurilla y plumería.



**Grf. 17.- TR 31 fig. 64 (g)  
Str. 5D-65: Rm 1, S wall**

Mientras que el personaje del grafito 16 presenta ambas extremidades superiores en dirección contraria a la de la cabeza; el brazo derecho se dirige hacia arriba y con la mano sostiene un elemento emplumado, mientras que con la contraria soporta un elemento difícil de reconocer. Propongo que se trata de una serpiente, similar a la que aparece en el grafito 18, TR 31 fig. 64 (g) Str. 5D-65: Rm 1, S wall, y que quizá estaría representando la “danza del cetro maniquí” o la “danza de las serpientes” -o una variante- que aparece en las pilastras de la casa D del Palacio de Palenque y que, según Claude F. Baudez, es un baile ritual de fertilidad, ya que el ofidio representa el rayo y este la lluvia que fertiliza la tierra.<sup>148</sup> O como la que aparece en la vasija K791, proveniente de Altar de Sacrificios, en la que aparece un danzante reconocido como “Buchte Kan”, una entidad anímica o way, que realiza un baile de transformación que incluye el uso de un ofidio.<sup>149</sup>



**Grf. 18.- TR 31  
fig. 80 (b) Str.  
5D-91: Rm 1C, W  
-----”**

Este personaje no lleva en su atavío tanta joyería como el anterior, pero se puede apreciar un tocado zoomorfo, quizá un ave, con largas plumas. Y es de destacar el detalle del autor para delinear el suelo sobre el que baila este personaje, flexionando el metatarso del pie derecho, mientras que la planta

<sup>148</sup> Claude F. Baudez, *Una historia de la religión de los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p. 138, 139 y 235.

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 240

del izquierdo permanece totalmente sobre la línea de horizonte.

Un último elemento que está estrechamente asociado con la danza es el *backrack*, aunque es importante aclarar que, al igual que los demás elementos que ya he mencionado, no es exclusivo de esta acción, sino que también se utiliza en contextos ajenos a esta, pues es parte esencial del atavío de los gobernantes.<sup>150</sup>

El *backrack* es una estructura liviana que se ata a la cintura mediante un delgado cinturón, con la finalidad de enmarcar el cuerpo completo del sujeto que la porta, y en el caso de los bailarines, aumentar su tamaño y el efecto dramático de su actuación<sup>151</sup> pues las oscuras plumas verdes de quetzal que los conforman reflejan y refractan la luz, creando efectos iridiscentes con cada ligero balanceo del cuerpo. Pero estos objetos no son únicamente ornamentales, puesto que en muchos casos, contienen elementos simbólicos y cosmográficos complejos.<sup>152</sup> Existen varios tipos, el más común es el denominado “medio *backrack*” elaborado con plumería de forma vertical, de manera que se extiende lateralmente entre los hombros y las rodillas. Carolyn E. Tate señala que en Yaxchilán, este estilo de *backrack* comenzó a utilizarse durante el gobierno de Pájaro Jaguar IV (752-768 d.C.), es decir durante el período Clásico Tardío. Esta autora dice también que el medio *backrack* se combina con tocados de tambor, del monstruo narigudo, que a su vez está asociado con el dios Kawiiil.<sup>153</sup>

Este elemento tan importante en la vestimenta de la élite maya aparece plasmado en los grafitos 18, TR 31 fig. 80 (b) Str. 5D-91: Rm 1C, W wall y 19, TR 31 fig. 41 (h) Str. 5D-20-1st: Rm 2, W jamb, aunque no podemos asegurar que se



**Grf. 19.- TR 31 fig. 41 (h) Str. 5D-20-1st: Rm 2, W jamb**



**Grf. 20.-TR 31 fig. 36 (a) Str. 5D-2-1st: Rm 2, N wall**

<sup>150</sup> Looper, op. cit., p. 50.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 230.

<sup>153</sup> Carolyn E. Tate, op. cit., p. 78-79.



trate de danzantes puesto que también podrían ser representaciones de gobernantes tal como lo vemos en la vasija K4120, en cuya escena, el gobernante sentado en el trono aparece con un *backrack* de largas plumas verdes, al igual que el personaje que baila para él y la corte (figura 71). O por ejemplo, el personaje del grafito 18, cuyo *backrack* es sumamente parecido al del sujeto localizado a la derecha en la vasija K631, el cual no presenta rasgos evidentes de estar bailando (figura 72).



**Grf. 21.-TR 31 fig. 33 (d) Str. 5D-2-1st: Rm 2, S wall**

La mayoría de estos grafitos se localizan en edificios de tipo palaciego, por ejemplo, la Estructura 5D-65, mejor conocida como Palacio Maler en la Acrópolis Central. Recordemos que este edificio forma parte de un conjunto arquitectónico con una pequeña plaza central, por lo que probablemente tuvo funciones administrativas y sus habitaciones con banquetas pudieron haber servido como salas de recepción de audiencias, tal y como podemos observar en algunas escenas de vasos pintados. Esto me lleva a proponer que en esta pequeña plaza se llevaban a cabo danzas y rituales que presenciaron los usuarios de la Estructura 5D-65, y que plasmaron en los estucos del mismo. Lo mismo sucede para aquellos diseños localizados en la Estructura 5D-91, ubicada en la Plaza de los Siete Templos y que se encuentra entre dos plazas pertenecientes a diferentes grupos arquitectónicos, en las que seguramente se llevaron a cabo diversos bailes cuyos ejecutantes fueron plasmados en los muros del primer cuarto de este edificio.

Casos extraordinarios son los grafitos 12, 20 y 21 -Grf. 12.-TR 31 fig. 33 (e) Str. 5D-2-1st: Rm 2, W wall; Grf. 20.- TR 31 fig. 36 (a) Str. 5D-2-1st: Rm 2, N wall y Grf. 21.- TR 31 fig. 33 (d) Str. 5D-2-1st: Rm 2, S Wall-, que fueron esgrafiados en las paredes del segundo cuarto del Templo II, que al igual que todos los edificios de este tipo, funge como casa de las deidades y los antepasados, por lo que se les confería un valor emblemático sobrenatural indiscutible,<sup>154</sup> y muy pocas personas tenían acceso a él. Poco se sabe sobre las actividades rituales que se llevaban a

<sup>154</sup> Claude F. Baudez, *op. cit.*, p. 92.

cabo dentro de estos santuarios, y sin duda los diseños esgrafiados en su interior aportan datos que complementan la información. En el caso específico de estos tres grafitos de danzantes, a diferencia del grafito donde se representa la aplicación de un enema, resulta difícil creer que dentro del reducido espacio de los templos se llevaran a cabo bailes que implicaran el uso de parafernalia y atavíos de grandes dimensiones como los que aparecen representados en el grafito 20 y que ya Noemí Martínez ha señalado que se requería un espacio de aproximadamente tres metros cuadrados para poder hacer movimientos rítmicos portando todas las estructuras que conforman el atuendo,<sup>155</sup> por lo que podríamos considerar la posibilidad de que se trate de un gobernante ataviado para presidir una ceremonia importante, dentro del templo. Por otro lado, cabe la posibilidad de que personas con vestimentas más sencillas -como aparece en el grafito 12- pudieran realizar danzas rituales al interior de estas residencias de los dioses y que este haya sido el motivo de que aparezcan plasmados en los muros del Templo II.



Figura 71.- Vasija K4120 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

<sup>155</sup> Rocío Noemí Martínez G, *op. cit.*, p. 128.



Figura 72.- Vasija K631 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 73.- Vasija K1050 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 74.- Vasija K5738 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

## Guerreros

A la par de las representaciones de danzantes, abundan igualmente en el corpus de grafitos de Tikal, los diseños de personajes portando alguna clase de arma, lo que hace suponer que se trata de guerreros.

Brokman señala que la guerra entre los mayas tenía un claro propósito durante el Período Clásico como un instrumento para perpetuar y consolidar el poder y la supremacía de un Estado<sup>156</sup> además de, como atinadamente señala Carmen Valverde, cumplir con un fin cosmológico de mantener el orden y el funcionamiento del universo que los dioses crearon;<sup>157</sup> pues como Brookman indica, el pensamiento religioso fue el que legitimó el aparato bélico para la supervivencia del cosmos.<sup>158</sup>

Carmen Valverde dice que en esta actividad y proceso fue fundamental el papel del gobernante como líder guerrero y los demás dirigentes bélicos que desde un inicio formaron parte de la élite maya, fungiendo como los ordenadores del cosmos y colaborando en el surgimiento de los estados, y que para el final del período Clásico, estos individuos constituían ya una aristocracia militar rodeada de un prestigio y carga simbólica que los identificó incluso con las deidades.

Los estudios epigráficos han dado a conocer que existían diversos rangos y cargos militares directamente asociados a la organización social, y que los integrantes de la nobleza o los señores de sitios subordinados a un *k'uhul ajaw*, como el *sajal* o *ajawtaak*, también participaban en las actividades bélicas.<sup>159</sup>

Asimismo, los estudios de Alfonso Lacadena, Stephen Houston y Harri Kettunen, han revelado que ciertos títulos y cargos militares se encuentran asociados con el tipo de armas que utilizaban y que, muy probablemente, señalen

---

<sup>156</sup> María del Carmen Valverde Valdés, "El jaguar y el poder entre los mayas prehispánicos" en Blanca Solares y María Esther Aguirre Lora, *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*, p. 197.

<sup>157</sup> Carlos Brokman "Armamento y organización militar de los mayas. La guerra durante el Clásico Tardío", en *Arqueología Mexicana*, volumen VI, número 19, *apud* Carmen Valverde, *Ibid.*, p. 198.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> Laura Gabriela Rivera Acosta, *U tok' u pakal. Belicosidad, política y ritualidad en el armamento maya*. Tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 12-13.

las funciones específicas que realizaban durante las actividades bélicas, denotando la importancia de las armas como símbolos de prestigio y poder.<sup>160</sup> De allí el valor de analizar el armamento, tal como lo ha hecho Gabriela Rivera Acosta, quien señala que existieron múltiples armas que respondieron a necesidades específicas determinadas por el uso y la región de procedencia.<sup>161</sup>

El armamento, por su desempeño y utilidad, se divide en dos tipos, defensivo y ofensivo.<sup>162</sup>

Landa dice al respecto:

“Que tienen armas ofensivas y defensivas. Las ofensivas eran arcos y flechas que llevaban en sus carcajes con pedernales por casquillos y dientes de pescados, muy agudos, las cuales tiran con gran destreza y fuerza. Los arcos son de un hermoso palo leonado y fuerte a maravillo, más derechos que curvos, y las cuerdas (son) del cáñamo de la tierra. La largura del arco es siempre algo menor que la de quien lo trae. Las flechas son de (unas) cañas muy delgadas que se crían en las lagunas y largas de más de cinco palmos; [...] Tenían para su defensa rodelas que hacían de cañas hendidas y muy tejidas, redondas y guarnecidas de cueros de venados. Hacían sacos de algodón acolchonados y de sal por moler, acolchada en dos tandas o colchaduras, y estos sacos eran fortísimos. Algunos señores y capitanes tenían como morriones de palo, pero eran pocos, y con estas armas y plumajes y pellejos de tigres y leones puestos, iban a la guerras los que los tenían.”<sup>163</sup>

Esta descripción describe varios elementos presentes en los diseños incisos en las paredes de Tikal que presentan algún tipo de arma y sin duda son el principal indicador para incluir estos diseños esgrafiados en este apartado, en el que he elegido únicamente cuatro, de los muchos que existen en el corpus. El primero de ellos es el grafito 22, TR 31 fig. 96 (c) Str. 6F-27: Rm 1, E Wall, en el que se observa a un personaje antropomorfo que sostiene en la mano derecha un escudo flexible, un arma defensiva que protegía desde el tórax hasta las ingles si se sostenía a la



**Grf. 22.- TR 31 fig. 96 (c)**  
**Str. 6F-27: Rm 1, E wall**

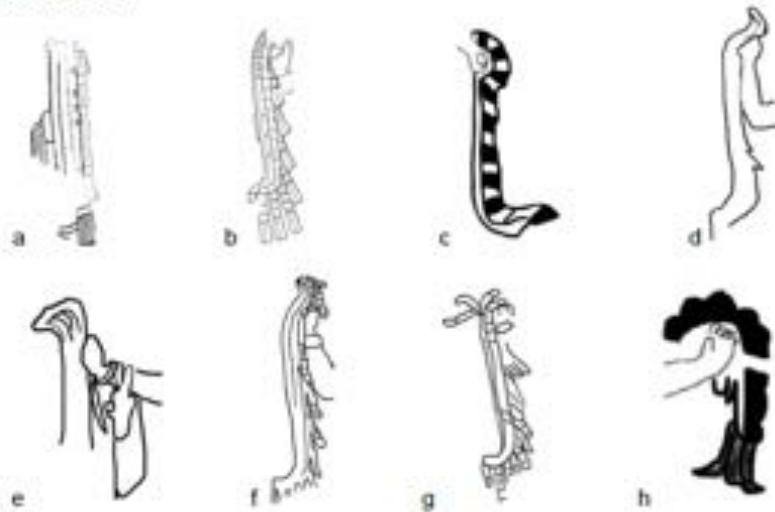
<sup>160</sup> *Idem.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> Diego de Landa, *op. cit.*, p. 51 y 52.

Escudos flexibles:



**Figura 2.51** a. Dintel 8 Yaxchilán (dibujo I. Graham) , b. Dintel 45 Yaxchilán (dibujo I. Graham), c. Vasija K1151 (dibujo de la autora), d. Cuarto II Templo de las Pinturas Bonampak (dibujo de la autora), e. Cuarto II Templo de las Pinturas Bonampak (dibujo de la autora), f. Cuarto II Templo de las Pinturas Bonampak (dibujo de la autora), g. Cuarto II Templo de las Pinturas Bonampak (dibujo de la autora), h. Vasija K2025 (dibujo de la autora).



**Figura 2.52** a. Ejemplo del Cuarto II del Templo de las Pinturas de Bonampak, en donde se muestra como se sujeta este tipo de escudo en un combate (dibujo de la autora) b. Representación del Cuarto II del Templo de las Pinturas de Bonampak, en el que se muestra como el escudo puede descansar en el antebrazo del guerrero, mientras éste emprende un ataque (dibujo de la autora) c. Frente de la Estela 10 Yaxchilán, en donde dos personajes tomando sus escudos, de manera pasiva, sujetándolos de su asa flexible (dibujo P. Mathews).

**Figura 75.-** Diseños de escudos flexibles provenientes de diversos monumentos y vasijas. Tomado de Gabriela Rivera Acosta, *U'tok, U pakal...*, p. 86-87.

altura del pecho.<sup>164</sup> Hassing propone que pudieron estar fabricados con capas de algodón que recubrían con pieles curtidas y adornaban con flequillos y plumas.

Rivera Acosta señala que pese a que este artefacto es una creación netamente maya, su uso se restringe al área del Usumacinta, siendo Yaxchilán y Bonampak sus principales exponentes,<sup>165</sup> donde aparecen formando parte del atavío de los gobernantes como símbolo de poder, por lo que resulta remarcable que aparezca representado en este diseño inciso, en una variante singularmente aderezada, cuando la mayoría de los ejemplares de esta arma defensiva son de hechura más sencilla con forma rectangular (figura 75). Esto lo convierte en un ejemplar único, pues lo conforma una cabeza de ave, al parecer una guacamaya (*ara macao*) ya que el pico tiene una forma curvada, casi como gancho, con la mandíbula superior más grande que la inferior; y el plumaje de la cabeza traza una especie de cresta que inicia desde la base del pico, tal como aparece representado en el diseño inciso. Además de tener largas plumas en tres niveles diferentes, de los cuales el último es el más luengo -al igual que la cola de la guacamaya que mide alrededor de 60 cm, dos tercias partes de la longitud de su cuerpo (figura 76)-<sup>166</sup> que rematan en un elemento poliformo. Esta ave que abundaba en el área maya,<sup>167</sup> tenía una fuerte carga simbólica como



**Figura 76.- Detalle del plumaje de la cola de la Guacamaya roja (*ara macao*). Tomada de Navarrijo Ornelas, *Las aves en el mundo maya prehispánico...*, p. 242.**

<sup>164</sup> Rivera Acosta, *op. cit.*, p. 86.

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 85 y 88.

<sup>166</sup> Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, p. 50-51.

<sup>167</sup> Y que ahora su hábitat se restringe al Departamento del Petén, cerca del río Usumacinta. Consejo Nacional de Áreas Naturales Protegidas. Disponible en línea: [http://www.conanp.gob.mx/pdf\\_especies/guacamayaR.pdf](http://www.conanp.gob.mx/pdf_especies/guacamayaR.pdf) . Consultado en octubre de 2016.



Figura 77.- Estela 5 de Uaxactún. Imagen recuperada de internet.

hierofanía del sol, *k'in*, y de la deidad *K'inich Kak Moo*, 'el señor del rostro solar, guacamaya de fuego' que frecuentemente se identifica con Itzamná<sup>168</sup> y que, como deidad solar, posee un carácter guerrero;<sup>169</sup> y es que el fuego solar, dice de la Garza, tiene un significado ambivalente pues, si bien es la energía que permite la vida en la tierra, proyectada en exceso produce la muerte. Además, esta ave aparece ligada a los gobernantes, por ejemplo en la Estela B de Copán y la Estela 5 de Uaxactún (Clásico Temprano 366 d.C.) en la que aparece representado probablemente Sihyaj K'ahk'<sup>170</sup> -cuyo nombre completo es **OCH-K'IN KAWIL-la SIY-K'AHK'**, es decir *El Fuego Naciendo, K'awiil del Poniente*—<sup>171</sup> en un aspecto guerrero pues lleva un átlatl y una macana, vestido con un tocado de guacamaya.

Por todo esto, es probable que este escudo flexible no tuviera una función utilitaria sino que hubiese sido creado como un bien de prestigio con fines ceremoniales, es decir, un arma no marcial sino ritual;<sup>172</sup>

y que lleva a suponer que no sólo los escudos circulares estaban vinculados a los rituales, como menciona Rivera Acosta y el arte formal del sitio corrobora —por ejemplo el dintel 3 del Templo IV— sino que se confeccionaron objetos especiales para ciertos rituales regionales de los que tal vez no se tiene registro gráfico; o bien,

<sup>168</sup> Miguel León Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento Maya: ensayo de acercamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, p. 43 y 46

<sup>169</sup> Mercedes de la Garza, *Aves sagradas...*, p. 53.

<sup>170</sup> Milan Kováč y Ramzy R. Barrois, "El papel de Sihyaj K'ahk' en Uaxactún y el Petén Central", en *Contributions in New World Archaeology. Maya political relations and strategies*, Vol. 4, 2012, p. 115 y 117.

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> Ross Hassig, *Aztec Warfare. Imperial expansion and political control*, University of Oklahoma Press, Norman.1995, p. 90; Akira Kaneko *El arte de la guerra en Yaxchilán*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 79.



que se trata de un diseño extranjero, probablemente proveniente del área del Usumacinta, donde estos objetos tenían un lugar predilecto.<sup>173</sup>

Igualmente existe la posibilidad de que se trate de la representación de un tocado del Dios Tláloc, igualmente característico de la zona del Usumacinta, especialmente de Yaxchilán en donde aparece en los dinteles 8, 17, 24, 25 y 41 (figura 78) y Bonampak –Estela 2–. Este tocado se caracteriza por representar a la deidad con largos y redondos ojos, algunos dientes superiores y sin mandíbula inferior, así como la característica nariz larga y curvada.<sup>174</sup> María Teresa Uriarte menciona que este tocado de Tláloc asociado con el símbolo del año, debido al contexto en el que se encuentra representado, además de estar relacionada con la periodicidad, la estación de lluvias y el simbolismo del tiempo, hace alusión al autosacrificio del gobernante, o de la élite cortesana, y su vínculo con la guerra,<sup>175</sup> lo que iconográficamente coincide con el personaje que lo porta en el grafito 22 de Tikal.



**Figura 78.- Dintel 8 de Yaxchilán. Imagen recuperada de internet.**

Respecto al atavío de este personaje, está engalanado con nariguera, brazaletes, un tocado de largas plumas, viste un ex (pañó de cadera) ricamente bordado al frente, con extensiones laterales y una brigantina o cota para el pecho, posiblemente realizada con algodón, una protección con la que solo los guerreros de la élite podían contar, puesto que su fabricación debió incluir materiales de valor. Esto refuerza la idea de que este grafito representa a un militar de alto rango o a un señor en su papel de dirigente militar,

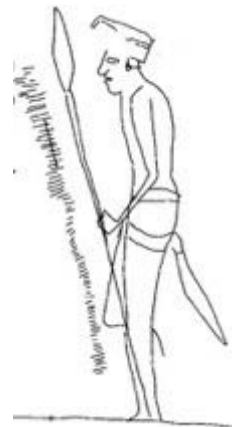
<sup>173</sup> Rivera Acosta, *op. cit.*, p. 88.

<sup>174</sup> Carolyn E. Tate, *Op. Cit.*, p. 72. Agradezco al Dr. Tomás Pérez por la información que me brindó al respecto.

<sup>175</sup> María Teresa Uriarte, "El juego de las realidades: Análisis de los atavíos de Bonampak" en De la Fuente, Beatriz. (Dir.) y Staines, L. (Coord.) *La Pintura Mural Prehispánica en México: Vol. II Tomo III Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 72.

probablemente ataviado de esta forma para una ceremonia ritual, como se muestra en la vasija K2695 (figura 80).

Esta última hipótesis se ve favorecida por el hecho de que este grafito fue localizado en el único cuarto del Templo de las Inscripciones,<sup>176</sup> lo que también nos ayuda, junto con las características formales e iconográficas, a fecharlo alrededor del Clásico Tardío, período en el que se data la inscripción que adorna la crestería de este edificio, además de que este es uno de los diseños incisos que más se acerca a los cánones de representación del arte formal del Período Clásico en el Área Maya.



**Grf. 23.- TR 31 fig. 32 (a) Str. 5D-2-1st: Rm 1, W wall**

Continuando con el armamento, Rivera Acosta sostiene que el equivalente al soldado raso debió utilizar únicamente pintura corporal y lanza, tal como aparece representado el personaje del grafito 23, TR 31 fig. 32 (a) Str. 5D-2-1st: Rm 1, W wall, que viste únicamente un *ex* (pañó de cadera) y sostiene con el brazo izquierdo una lanza que constituye el arma más representada en todo el arte maya y de las que arqueológicamente se tienen más registros debido, de acuerdo con esta misma autora, a que el material para su fabricación, la obsidiana, era accesible a todos los niveles de la sociedad -al menos para el caso de Tikal, que se proveía del cercano yacimiento de El Chayal-<sup>177</sup> y su fácil obtención la convirtió en un ícono de la guerra en el Período Clásico, durante el cual, de acuerdo con Rivera, los guerreros debieron costear su propio armamento.<sup>178</sup>

Lo curioso es que este grafito que representa a un guerrero o guardia que no pertenece a las altas esferas de la sociedad, se localizó en el cuarto 1 del Templo II, asociado a una inscripción jeroglífica sin posible lectura puesto que el texto está conformado por pseudoglifos<sup>179</sup> pero con un dibujo de muy alta calidad estilística, al igual que la figura antropomorfa en la que resaltan los delicados y precisos rasgos

<sup>176</sup> Véase la descripción del Templo VI, Estructura 6F-27, en el Capítulo 4 de esta tesis.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 103-104.

<sup>179</sup> El grafito TR 31 fig. 32 (a) Str. 5D-2-1st: Rm. 1, W wall, se analiza en el apartado dedicado a las inscripciones glíficas del presente capítulo, a partir de la lectura que realizó Octavio Esparza.

Lanzadardos sin anillos (visibles):



Dardos (siempre en conjunto):



**Figura 2.37** a. Estela 3 de Bonampak (dibujo P. Mathews), b. Estela 5 de Uaxactún (dibujo I. Graham), c. Vasija K695 (dibujo de la autora), d. Vasija K6990 (dibujo de la autora), e. Vasija K 5763 (dibujo de la autora), f. Vasija K5763 (dibujo de la autora), g. Estela 4 Ucanal (dibujo I. Graham), h. Estela 2 Naranja (dibujo N. Grube), i. Estela 20 Ceibal (dibujo I. Graham), j. Templo 1 Dintel 2 Tikal (dibujo), k. Vasija K3642 (dibujo de la autora), l. Vasija K6990 (dibujo de la autora).

**Figura 79.- Diseños de dardos y lanzadardos provenientes de diversos monumentos y vasijas. Tomado de Gabriela Rivera Acosta, *U'tok, U pakal...*, p. 64.**

anatómicos. Y constituye una de las escasas imágenes esgrafiadas en el Templo de las Máscaras que no esté asociada a un contexto y simbolismo ritual o represente a un personaje de la élite.

El personaje del grafito 24, TR 31 fig. 64 (g) Str. 5D-65: Rm 1, S wall, parece portar en la mano derecha un lanzadardos sin anillos, conclusión a la que he llegado puesto que con la mano izquierda sostiene un par de dardos. De otra forma, ese elemento podría tratarse de la representación de algún tipo de lanza con peso



**Grf. 24.- TR 31 fig. 64 (g) Str. 5D-65:  
Rm 1, S wall**

períodos tardíos, pero se ha comprobado que su uso es anterior al del arco,<sup>181</sup> aunque en el área maya se introduce en épocas tardías por los teotihuacanos, lo que dotó a esta arma de un profundo valor simbólico, político y de prestigio, razón por la cual suele asociarse, en las representaciones plásticas, a personajes de alto rango tanto en actividades cívico-ceremoniales como en escenas de guerra.<sup>182</sup>

Este mismo artefacto aparece en el grafito 25, TR 31 fig. 76 (f) Str. 5D-65: Rm 2, S wall, también localizado en el Palacio Maler –Estructura 5D-65–, quien además parece llevar también una lanza y estar ataviado con una brigantina –similar a la que lleva el segundo personaje, de izquierda a derecha, de la vasija K2206 (figura 75)– de la que cuelgan adornos, tal vez plumas con cuentas, y un tocado igualmente de plumería.



**Grf. 25.- TR 31 fig. 76  
(f) Str. 5D-65: Rm 2, S**

<sup>180</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>181</sup> Eduardo Noguera, “El atlatl o tiradera”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Tomo II, Quinta Epoca, STYLO, SEP-PMNM, México, 1945 *apud* Rivera Acosta, *op. cit.*, p. 64.

<sup>182</sup> Rivera Acosta, *op. cit.*, p. 70.



Figura 80.- Vasija K2695 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 81.- Vasija K2206 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

## Cortesianos

Una parte constitutiva importante de todas las sociedades jerarquizadas es el grupo que ostenta el poder y aquellos que poseen beneficios, supremacía y honor ya sea por vía de herencia o por méritos en el campo de batalla. Los cortesianos en la sociedad maya del Clásico, dice Takeshi Inomata, fueron a la vez los miembros del hogar extendido del gobernante, administradores de la entidad política, productores de objetos valiosos y actores en ceremonias.<sup>183</sup>

Las inscripciones históricas y la iconografía de las representaciones plásticas de temática cortesana como las que existen Bonampak, Yaxchilán y Piedras Negras, han permitido conocer la dinámica interna y las redes de interacción políticas y familiares de las cortes del área maya.<sup>184</sup> Y aunque Tikal no destaca por poseer magnas representaciones de la vida en las cortes como en otros sitios, las escenas existentes en las vasijas pintadas constituyen una fuente imprescindible para su conocimiento, al igual que los grafiti que se hayan en sus paredes.

Las esculturas, murales, vasijas e inscripciones muestran a los gobernantes rodeados de un cuantioso número de personajes que sin duda conforman a la nobleza, entre los que se cuentan a la familia directa del divino señor –sus esposas e hijos-, nobles, artistas, jorobados, enanos y payasos; quienes desarrollaban un sin fin de actividades desde los deberes religiosos y administrativos, hasta las tareas diarias del hogar.<sup>185</sup>

En las cortes se formaban a los funcionarios del Estado, encargados de presidir las relaciones diplomáticas con otras cortes, los intercambios comerciales, las negociaciones económicas y de dirigir los asuntos de guerra. Asimismo, dentro

---

<sup>183</sup> Takeshi Inomata, “La vida en la Corte Maya “ en *Arqueología Mexicana*, Raíces, vol. XIX, julio-agosto 2012, número 110, p. 30.

<sup>184</sup> Joseph Ball *apud* Stephen Houston y David Stuart, “La corte maya del Clásico” en Eggebrecht, Eva, Arne Eggebrecht, Wilfried Seipel, Nikolai Grube, Estella Krejci, *Maya Amaq’. Mundo Maya*, Guatemala, Fondo de Desarrollo Indígena Guatemalteco, FODIGUA, Cholsamaj, 2000, p. 172-173.

<sup>185</sup> Kai Delvendahl, “Los conjuntos palaciegos reales de las Tierras Bajas Mayas del sur: una evaluación de los datos arqueológicos e iconográficos” en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXXVI, enero 2010, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 101-103; Joseph Ball *apud* Stephen Houston y David Stuart, *op. cit.*, p. 174-176.



Figura 82.- Vasija K319 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

de ellas manaban y se educaban aquellos que se convertirían en la siguiente generación de gobernantes;<sup>186</sup> niños nacidos en el seno de la nobleza quienes seguramente gozaron de una infancia despreocupada, dedicada a la preparación adecuada para desempeñar las funciones de gobierno, el aprendizaje ritual, la guerra y el arte, pues sabemos por las crónicas españolas, que los hijos de los gobernantes que no podían acceder al trono, se convertían en sacerdotes o bien, en escribas, pintores, escultores o poetas, dependiendo de sus habilidades.<sup>187</sup> De allí que muchos investigadores consideren que el arte maya oficial, de excelente calidad, proviene de las “escuelas del palacio” donde se formaban también a los músicos, danzantes y gente dedicada a elaborar bienes de prestigio u objetos rituales, principalmente para el gobernante y los demás integrantes de la élite sacerdotal y guerrera.<sup>188</sup>

Takeshi Inomata sostiene que existen evidencias arqueológicas que indican que las casas de los artesanos fueron tanto los escenarios de los actos políticos y rituales como el área de desarrollo de la vida doméstica, por lo que el espacio se encontraba dividido por cuestiones de género y función, es decir que mientras que los cuartos centrales servían para las actividades administrativas, políticas y

---

<sup>186</sup> Stephen Houston y David Stuart, *op. cit.*, p. 174.

<sup>187</sup> Diego de Landa, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>188</sup> Joseph Ball *apud* Stephen Houston y David Stuart, “La corte maya del Clásico” en Eva Eggebrecht, Arne Eggebrecht, Wilfried Seipel, Nikolai Grube, Estella Krejci, *Maya Amaq'. Mundo Maya*, Guatemala, Fondo de Desarrollo Indígena Guatemalteco, FODIGUA, Cholsamaj, 2000, p. 178.

diplomáticas, otra zona de acceso limitado estaba dedicada a las actividades del hogar como la preparación de alimentos y la fabricación de textiles y otros bienes.<sup>189</sup> En definitiva esta disociación del espacio no implicaba la segregación total tal como observamos en las vasijas pintadas donde destaca el papel de las mujeres como acompañantes y auxiliares del personaje principal, el gobernante, sentado sobre un trono. Incluso es sabido que algunas mujeres gozaban de un estatus superior, por ejemplo entre las consortes del gobernante, debido a su condición de madres del heredero –de esto existen registros en ciudades como Yaxchilán, Palenque, Naranjo, entre otras–.



**Grf. 26.- TR 31  
fig. 74 (e) Str.  
5D-65: Rm 9,  
S wall**

La principal fuente de conocimiento de las costumbres, escenarios, artefactos, mobiliario y demás aspectos de la vida en las cortes mayas, son las vasijas pintadas con las denominadas “escenas palaciegas”,<sup>190</sup> pero también lo son los grafitos, que si bien no proporcionan información histórica, si corroboran la información que tenemos de este grupo social.

El grafito 26, TR 31 fig. 74 (e) Str. 5D-65: Rm 9, S wall, localizado en el cuarto 9 del Palacio Maler, uno de los edificios palaciegos más grandes y significativos del sitio de Tikal, en el que apreciamos a un personaje antropomorfo sentado sobre un trono representado mediante un cuadrado con una cruz en el interior, una convención pictográfica para indicar los tronos de materiales perecederos, seguramente madera, justo como el que aparece en la vasija K319 (figura 82). Este individuo está ataviado con una falda larga y un tocado de tela alongado, adornado con una especie de diadema que lleva en el centro un rostro antropomorfo, probablemente de alguna deidad. Lo engalana un collar con un elemento circular que podría estar representando una cuenta de jade o una rodela de algún material precioso, y una orejera con un largo contrapeso. Su brazo y mano izquierda descansan sobre su regazo mientras que su brazo derecho se extiende al

<sup>189</sup> Takeshi Inomata, Daniela Triadan, Erick Ponciano, *et. al.*, “Domestic and Political Lives of Classic Maya Elites: The Excavation of Rapidly Abandoned Structures at Aguateca, Guatemala”, en *Latin American Antiquity*, Vol. 13, No. 3, septiembre 2002, pp. 305-330

<sup>190</sup> Kai Delvendahl, *op. cit.*, p. 89-90.



frente donde lamentablemente se ha perdido el gesto de la mano, pero probablemente se trate de un personaje en actitud de saludo, que recibe a algún recién llegado por motivos diplomáticos, justo como el último personaje –de izquierda a derecha– en la escena de la vasija K319. De este diseño destaca la delicadeza de los detalles con los que fueron trazados su rostro, manos y tocado.



**Grf. 27.- TR 31 fig. 32 (b) Str. 5D-2-1st: Rm 1, W wall**

Un mérito que también tiene el grafito 27, TR 31 fig. 32 (b) Str. 5D-2-1st: Rm 1, W wall, que representa a una figura antropomorfa también sedente, que descansa en una posición relajada sobre una banqueta de piedra, con la pierna izquierda estirada, mientras que la derecha, cuya rodilla está flexionada a la altura del pecho, cruza por enfrente de la otra. El brazo izquierdo se encuentra estirado por detrás de su torso y su brazo derecho, con el codo flexionado, se recarga sobre la rodilla que sobresale. Su delicado rostro de perfil, aderezado con un tocado que pareciera más un sombrero, se posa sobre su hombro. Ciertamente este grafito posee un grado de sensualidad que muy rara vez se observa en los diseños incisos e incluso en el arte oficial. Lo extraño es que este diseño esgrafiado que parece de tipo palaciego, se localizó en el primer cuarto del Templo II por lo que se podría tratar de un personaje que espera para realizar algún ritual.

En el grafito 28, TR 31 fig. 70 (c) Str. 5D-65: Rm 8, N wall vemos a un personaje sedente, de perfil, con las piernas y el brazo izquierdo cruzados. Su rostro parece presentar deformidad craneana y la nariz aguileña, los labios cerrados y los ojos en forma de ovalo alargado. Está ataviado con una especie de falda que cubre su vientre, extremidades inferiores y es más alto en la parte de la espalda; porta un tocado de tela alargada, sujeta mediante una cinta con moño. En la parte superior del hombro presenta un círculo que podría tratarse de una orejera o de una mancha –tal vez divina–, como la que poseen los personajes de la vasija K732 (figura 83), cuyos segundo y tercer personaje, de



**Grf. 28.- TR 31 fig. 70 (c) Str. 5D-65: Rm 8, N wall**



**Figura 83.- Vasija 732 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org**

izquierda a derecha, son muy similares al esgrafiado en la pared norte del octavo cuarto del Palacio Maler, inclusive en el atavío; por lo que me atrevo a asegurar que este diseño inciso representa a un noble al servicio directo del k'uhul ajaw o incluso de los dioses.

Y las representaciones antropomorfas que llamaron particularmente mi atención son la de individuos que portan un objeto rectangular sobre la cabeza, una especie de caja de uno o dos niveles, con tres postes transversales en los extremos –dos en la parte anterior y uno en la posterior–. Contamos con al menos cuatro representaciones de este tipo, tres de las cuales se encuentran esgrafiadas en la misma jamba norte del Templo II, lo que nos sugiere que podría tratarse de una escena, puesto que cada una de las figuras está individualizada mediante rostros con rasgos particulares, seguramente realizados por el mismo autor, ya que los trazos son sumamente parecidos.

Mi hipótesis es que se tratan de personajes de la corte –que aparecen ricamente ataviados en el caso del arte oficial– dedicados al servicio del gobernante, que portan ofrendas o artículos de valor sobre esa especie de almohadas o cajas. Este tipo de personajes y objetos los podemos encontrar en las vasijas pintadas; por ejemplo, en la vasija K1248 (figura 78) donde vemos en el registro derecho, a una mujer sentada que sostiene sobre los brazos un elemento similar al que aparece en los diseños incisos, conformado por tres niveles de tela plegada, amarrada o unida

en los extremos mediante dos cintillas verticales. Sobre este objeto, aparece un glifo rematado con plumas, probablemente alguna insignia de poder, similar a la estera con plumas que lleva en señal de ofrenda el personaje femenino que se encuentra justo enfrente.

Sin embargo, en la vasija K3832 (figura 85) encontramos la representación más cercana al grafito. Se trata de un enano que lleva sobre la cabeza un soporte en el que transporta elementos circulares de color rojo y otro de color blanco punteado, en actitud de ofrecerlo al personaje sentado a su izquierda. En este mismo vaso pintado aparece, del lado derecho, sobre un trono, una de estos platos alargados para ofrendas; probablemente lo que cargan los personajes incisos en las paredes tuvieran la misma función pues en el grafito TR 31 fig. 39 (b) Str. 5D-2-1st: Rm 3, S jamb, vemos que dentro de la caja o recipiente que sostiene la figura, aparecen rastros de líneas circulares que podrían haber señalado ofrendas o alimentos.

En cuanto al atavío de estos personajes esgrafiados, el grafito 29, TR 31 fig. 39 (b) Str. 5D-2-1st: Rm 3, S jamb, es el único que aparece con un largo ex atado a la cintura y decorado mediante líneas cruzadas. Los demás con los que contamos no se encontraban en muy buen estado de conservación cuando se capturaron los trazos, pero en el caso del personaje superior derecho del grafito 30, TR 31 fig. 37 Str. 5D-2-1st: Rm 2, N jamb, se puede advertir que en lugar de ex porta un faldellín. Además, esta figura tiene una excepcional belleza en tanto el recurso estilístico que lo dota de movimiento, pues no aparece de perfil, sino realizando un movimiento de contraposición del torso en relación con las extremidades inferiores.

Estos diseños fueron localizados en los cuartos 2 y 3 de la Estructura 5D-2-1a, es decir, el Templo II o Templo de las Máscaras; dato de sumo interés ya que, como he mencionado con anterioridad, la mayoría de los grafitos que se han encontrado en los edificios tipo templo son de carácter ritual o con un simbolismo asociado al poder. Por lo tanto, estos personajes podrían representar a cortesanos



**Grf. 29.- TR 31  
fig. 39 (b) Str.  
5D-2-1st: Rm 3,  
S jamb**

que se encuentran al servicio de gobernantes y sacerdotes durante rituales. Lo que nos lleva a considerar una segunda hipótesis acerca de que los objetos que llevan auestas estos personajes son tronos, tal y como lo podemos observar en las pinturas murales de San Bartolo, en el muro norte (figura 86).



**Grf. 30.-TR 31 fig. 37 Str. 5D-2-1st: Rm 2, N jamb**



Figura 84.- Vasija K1248 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 85.- Vasija K3832 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 86.- Detalle del muro norte de las pinturas murales de San Bartolo. Imagen recuperada de internet

## Partes del cuerpo

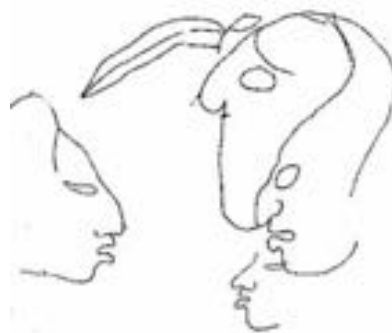
Dentro del corpus de grafitos de Tikal registrados en el *Tikal Report* 31, aparecen representadas algunas partes del cuerpo como pies y manos, tal como apreciamos en el grafito 31, TR 31 fig. 20 (c) Str. 5C-13: Rm 2, N wall<sup>191</sup> Sin embargo, lo que predomina son las representaciones de cabezas y rostros, de características físicas individualizadas aunque con rasgos en común, por ejemplo, la deformación cefálica intencional, generalmente de estilo tabular oblicua, muy clara en el grafito 33, TR 31 fig. 20 (c) Str. 5C-13: Rm 2, N wall; los ojos ovalados y alargados, nariz ancha y aguileña y los labios prominentes, con una curvatura singular en el surco del filtrum y el arco, que hace resaltar el tubérculo central de la mucosa de los labios.



**Grf. 31.- TR 31 fig. 20 (c) Str. 5C-13: Rm 2, N wall**

Respecto a la deformación cefálica, Carmen Valverde propone que tenía la finalidad de felinizar a la persona, es decir, que los gobernantes y personas de la élite no sólo querían vestir la piel y las garras del felino más poderoso, sino convertirse en uno, ser hombre-jaguar; ya que disminuía la distancia entre los ojos y la cúspide del cráneo, una de las adaptaciones que tienen los felinos para optimizar el método de cacería.<sup>192</sup>

Valverde menciona que para el período Clásico Tardío, la deformación craneana ya no era exclusiva del círculo élite de la sociedad maya, por lo que no podemos fechar estos grafitos a partir de esta característica; aún así, resulta interesante la importancia que tenía en la conformación de su identidad, puesto que ellos mismos se representan de



**Grf. 32.- TR 31 fig. 23 (d) Str. 5C-13: Rm 8, E wall**

<sup>191</sup> No las incluyo en este trabajo porque fueron realizadas con pintura, no mediante la técnica del esgrafiado, por lo que no los considero dentro de la definición de grafito que utilizo. Ver capítulo 1.

<sup>192</sup> Carmen Valverde, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios de universo maya*, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 245-251.

esta manera, como parte de un ideal que representan con un realismo impresionante.



**Grf. 33.- TR 31 fig.  
20 (c) Str. 5C-13:  
Rm 2, N wall**



**Grf. 34.- TR 31 fig.  
20 (c) Str. 5C-13:  
Rm 2, N wall**



**Grf. 35.- TR 31 fig.  
20 (c) Str. 5C-13:  
Rm 2, N wall**

En este apartado de diseños antropomorfos nos hemos podido percatar de la importancia que el ser humano en la cosmovisión de los mayas prehispánicos; no por nada son el grupo más numeroso y variado dentro de los diseños incisos de Tikal, al igual que los que poseen las cualidades estilísticas mejor desarrolladas, que sin duda expresan un deseo de conocimiento y reconocimiento del propio ser.

## 2. Zoomorfos

La zona maya se caracteriza por su riqueza natural en flora y fauna. El área geográfica de Guatemala, donde actualmente se localiza Tikal, tiene 651 especies de peces, 142 de anfibios (ranas, sapos y salamandras), 245 variedades de reptiles (cocodrilos, lagartijas, tortugas y culebras), nada más y nada menos que 738 especies de aves y 251 especies de mamíferos.<sup>193</sup>

Por esto es de entenderse que los antiguos mayas, quienes eran minuciosos observadores de su entorno natural, integraran en su cosmovisión y cosmogonía a los animales con los que se relacionaban todos los días. Una vez conocidas las características de cada especie los vinculaban con uno de los tres niveles cósmicos que conforman el universo: el cielo, la tierra y el inframundo. Muchos animales fueron asociados con las divinidades, como epifanías de los dioses y otras fuerzas sagradas y seres protectores de ciudades y actividades humanas.<sup>194</sup>

El lenguaje simbólico que expresa la riqueza e importancia de estos seres, su relación con las fuerzas del universo y con los seres humanos fueron representadas en obras plásticas de diversos tipos, y los grafitos no fueron la excepción. En el corpus publicado en el *Tikal Report* No. 31, tenemos multitud de grafitos de carácter zoomorfo, en su mayoría aves y mamíferos.

Como para interpretar cualquier símbolo es necesario reconocer sus características esenciales; en el caso de los animales, estas consisten en todos aquellos datos de carácter biológico que nos ayudarán a dilucidar los principales rasgos iconográficos basados en sus características físicas y de comportamiento que tan importantes fueron para establecer su asociación simbólica. En este contexto, en cada apartado comenzaré con una breve descripción desde el punto de vista de las ciencias naturales, para dar pie al análisis iconográfico comparativo.

---

<sup>193</sup> Consejo Nacional de Áreas Protegidas (CONAP), Gobierno de Guatemala. <http://www.conap.gob.gt/index.php/diversidad-biologica/fauna.html>

<sup>194</sup> Mercedes de la Garza, *El Universo sagrado de la Serpiente*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2003.



## Ornitomorfos

Las aves han sido un tema de mucho interés en el ámbito de la iconografía, pues existen maravillosas representaciones naturalistas y simbólicas de estos seres que demuestran el profundo conocimiento que tenían los pueblos mayas acerca de la anatomía y las características morfológicas y de comportamiento de cada especie. Las aves son seres terrestres que tienen la capacidad de ascender al cielo y algunas de ellas, de sumergirse en el agua; es decir, de transitar por los tres niveles del cosmos, lo que las convierte en seres sagrados, en intermediarios entre hombres y dioses e incluso, en una epifanía de lo divino –como el caso del quetzal o la guacamaya–.

Están estrechamente vinculadas a la actividad chamánica y ritual, ya que, además del vuelo, las aves cuentan con el canto que es un lenguaje sagrado que transmite la voluntad de los dioses y que tiene la posibilidad de comunicar a estos con los seres humanos.<sup>195</sup> Como dice Mercedes de la Garza, son demiurgos. “Vuelo y voz hacen entonces de los pájaros seres excepcionales dentro del cosmos. El canto de las aves siempre se ha concebido como el lenguaje sagrado, cifrado. Es la palabra de los dioses,<sup>196</sup> y su lenguaje sólo puede ser comprendido y descifrado por los iniciados.

Por este alto valor simbólico, las aves tienen un lugar destacado en las representaciones iconográficas de los mayas prehispánicos. Uno de los ejemplos más impresionantes son los murales de la estructura



**Figura 87.- Xuelén, Campeche.  
Estr. 1. Bóveda Norte del Cuarto 1.  
Foto de Javier Hinojosa, 1998.**

---

<sup>195</sup> Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*, México, Facultad de Filosofía y Letras/ Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 8

<sup>196</sup> *Ibid.*

1 de Xuelén, en Campeche, donde se dibujaron sobre la superficie de la bóveda, aves de distintas familias en diversas actitudes, de manera naturalista<sup>197</sup> (figura 87). En otros casos, las representaciones son estilizaciones, abstracciones o mezclas de partes del cuerpo de diferentes especies junto con otros elementos simbólicos para crear seres míticos y fantásticos. Pero ya sea que se trate de imágenes naturalistas o estilizaciones, en la mayoría de los casos es posible identificarlos mediante rasgos anatómicos representativos.



**Figura 88.- Águila-azor blanquinegra (*Spizastur melanoleucus*)**  
Imagen recuperada de internet

En los grafitos de Tikal no podían faltar las representaciones de aves. La primera de ellas, realizada en el Cuarto 2 de la Estructura 3D-40, posiblemente representa un águila. En Guatemala coexisten cinco especies de águilas: la Arpía menor (*Morphnus guianensis*), la Arpía mayor (*Harpia harpyja*), el Águila-azor blanquinegra (*Spizaetus melanoleucus*) (figura 88), el Águila-azor negra (*Spizaetus tyrannus*) y el Águila-azor galana (*Spizaetus ornatus*).



**Grf. 36.- TR 31 fig. 6 (b)**  
**Str. 3D-40: Rm 2, E wall**

Entre todas estas destacan la arpía (*Harpia harpyja*) y la azor blanca (*Spizaetus ornatus*) -en maya yucateco *Aj junk'ute*- también conocida como águila crestuda real, copetona real, azor encopetada, o elegante, por poseer una cresta occipital larga y eréctil (figura 89), una característica sumamente importante pues es uno de los rasgos iconográficos que nos permiten identificar a esta ave en las representaciones

<sup>197</sup> Leticia Staines Cicero, "Las aves mayas continúan su vuelo. Xuelén, su cielo de siempre." en Ciencias, No. 34 abril-junio 1994.; Ma. de Lourdes Navarrijo Ornelas, "Las aves en el mundo maya prehispánico" en De la Fuente, B. (Dir), Staines, L. (Coord.) *La Pintura Mural Prehispánica en México: Vol. II Tomo III Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 221-253.

del arte maya<sup>198</sup> y que también podemos observar en el grafito 36, TR 31 fig. 6 (b) Str. 3D-40: Rm 2, E wall.

El águila arpía ocupa el segundo lugar en las aves de rapiña más grandes del continente americano (figura 90), solo después del cóndor andino. Posee vasto cráneo y pico curvado; alas no tan extensas pero si anchas, la cola alargada, patas fuertes con tarsos desnudos en la parte trasera y cubiertos de plumas hasta la mitad de la parte anterior, con garras de tamaño descomunal para sus dimensiones generales. El plumaje de tonos grises, blancos y marrones tiene la peculiaridad de prolongarse sobre la nuca en un copete eréctil dividido en dos.<sup>199</sup>

Es curioso que uno de los rasgos del comportamiento del águila arpía es que, a diferencia de la mayoría de las aves rapaces diurnas, esta ave sale a planear solo en contadas ocasiones por lo que es también conocida como “el águila invisible”. Otro dato sumamente interesante es que los huevos del águila arpía tardan alrededor de 52 días en eclosionar,<sup>200</sup> un número que nos recuerda al ciclo de 52 años, el tiempo que tarda en volver a coincidir el calendario solar con el ritual.



**Figura 90.- Arpía mayor (*Harpia harpyja*).**  
Imagen recuperada de internet.



**Figura 89.- Águila-azor galana (*Spizaetus ornatus*)**  
Imagen recuperada de internet.

El águila elegante es también una especie rapaz. Mide entre 58 y 67 cm de longitud, con un plumaje de tonos azul-grisáceo, blanco, negro y marrón. Sus alas son cortas y redondeadas y, como ya decía, posee una cresta occipital eréctil de color negro.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 62.

<sup>199</sup> [http://www.zoobaq.org/especieani/aguila\\_arpia.php](http://www.zoobaq.org/especieani/aguila_arpia.php); Mercedes de la Garza, *op. cit.*, p. 62.

<sup>200</sup> *ibid.* [http://www.zoobaq.org/especieani/aguila\\_arpia.php](http://www.zoobaq.org/especieani/aguila_arpia.php)

<sup>201</sup> <http://conabio.inaturalist.org/taxa/5294-Spizaetus-ornatus>



**Grf. 37.- TR 31 fig. 28 (g) Str. 5C-13, Rm. 13, S wall**



**Figura 91.- Águila-azor galana (*Spizaetus ornatus*)  
Imagen recuperada de internet.**

Como podemos observar, el grafito 36 representa a un ave con pico curvo, la cola alargada y una especie de copete en la nuca. Estos rasgos que coinciden con la descripción anatómica de un águila arpía o de un azor blanco o águila copetona real; es lo que nos permite identificar nuestro grafito como una representación de esta magnífica ave. Sin importar a cuál de las dos especies pertenece, la trascendencia de su representación radica en el valor simbólico que tiene esta ave para los mayas. De acuerdo con Mercedes de la Garza, este animal estuvo vinculado con el dios de la lluvia, un símbolo de los guerreros, no sólo en el área maya, sino en diversas culturas mesoamericanas; pero fue, principalmente, una epifanía solar cuyo contrario equiparable sería el jaguar, epifanía del sol nocturno.

Probablemente contamos con otra representación de esta ave en el grafito 37, TR 31 fig. 28 (e) Str. 5C-13, Rm. 13, S wall, pues el pico es ancho y curvo, el cual, mediante una línea curva que lo une con el redondo ojo, el autor delimitó la zona de la cabeza que carece de plumas. Pareciera el que ave fue esgrafiada en posición de extender el ala, quizá como una fotografía del instante preciso en el que se

prepara para levantar el vuelo.

Entre los grafitos de Tikal, se encuentran muchas otras representaciones ornitomorfas: por ejemplo el grafito 38, TR 31 fig. 28 (g) Str. 5C-13, Rm. 13, S wall, podríamos identificarlo como un pavo (*Melleagris gallopavo*) debido a la protuberancia carnosa en el pico, la papada y sobre todo, por el “moco” eréctil que surge de la cabeza y cuelga a lo largo del pico, que posiblemente en el grafito esté señalado por el elemento alargado que se observa detrás del ojo. Sin embargo, esta



**Figura 92.- Vasija zoomorfa policroma con la representación de un ave identificada como un pavo doméstico. Clásico Temprano, LACMA. Tomado de la Colección de Vasijas de Justin Kerr en FAMSI.org**



**Grf. 38.- TR 31 fig. 28 (a) Str. 5C-13: Rm. 13, W wall.**

asociación es sólo una propuesta ya que los pavos carecen de plumas en la cabeza mientras que el ave del grafito presenta una copiosa cresta. No obstante, en una vasija zoomorfa policroma, perteneciente al Clásico Temprano, vemos que el pavo tiene, tras la protuberancia del pico, una cresta parecida a la del grafito. Otras imágenes de esta ave las encontramos en diversas vasijas tipo códice en un contexto iconográfico de carácter inframundano (K2010 y K1001. Imagen 93) por lo que podemos pensar que también tenía un papel como way.<sup>202</sup>

El pavo fue, probablemente, una de las primeras especies que se domesticaron en la época prehispánica; arqueológicamente existe evidencia de su papel en la alimentación de estos pueblos desde el preclásico tardío.<sup>203</sup> En cuanto a su valor religioso y ritual, el pavo ocelado (*Meleagris ocellata*), en maya yucateco

<sup>202</sup> La entidad anímica *wahyis* o *way*, de acuerdo con Erik Velásquez, “era la de coesencia, definida como “un animal o fenómeno celeste (por ejemplo lluvia, rayo, viento) que se cree comparte la conciencia de la persona que ‘la posee’. Houston y Stuart, consideran que estas coesencias constituían una marca de estatus personal de los gobernantes, pero que los dioses podían portarlas. Aunque durante varios años se creyó que dichas entidades eran coesencias o espíritus compañeros, Velásquez demuestra que se trata de un conjunto más amplio de creencias anímicas, donde ocupan el lugar de una tercera alma concedida por los dioses del inframundo, asociada con la hechicería y regularmente empleada para hacer daño a los enemigos. Se trataba de una entidad anímica de elite que se puede considerar el antecedente maya clásico del nagualismo; su sede diurna era el mismo cuerpo de los nigrománticos y durante la noche se externaba a voluntad por medio de la boca, tras una serie de acrobacias que tenían como finalidad alcanzar el sueño extático. Cuando los brujos lograban enfermar y asesinar a sus víctimas, celebraban banquetes espirituales donde sus espíritus familiares o *wahyis* devoraban el alma de sus odiados enemigos”. Erik Velásquez, *Los vasos de la entidad política ‘Ik’: una aproximación histórico artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual en el arte maya clásico*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, p. 633 y 634. Revisar también Moreno Zaragoza, Daniel, *Los espíritus del sueño. Wahyis y enfermedad entre los mayas del período Clásico*. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 166.

<sup>203</sup> Conferencia “El pavo en el área maya” dictada por Ana Luisa Izquierdo en el Diplomado Los Mayas. Casa de las Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas. 24/11/2015.



**Figura 93.- Vasija K1001 de la colección Kerr donde aparece representado el pavo acompañado de otro mamífero. Tomada de la colección de Vasijas de Justin Kerr en FAMSI.org**

*cutz*,<sup>204</sup> fungió como ofrenda y alimento a los dioses y probablemente como sustituto del hombre en los sacrificios, de la misma manera que el perro.<sup>205</sup>

Por otro lado, el grafito 39, TR 31 fig. 50 (a) Str. 5D-46, Rm. 4B, E wall muestra la cabeza de una garza (*Ardeidae*), el ave más abundante del mundo, que podemos identificar gracias al largo pero recto pico y el elongado cuello. Estas aves de plumaje blanco y pico amarillo, se alimentan de peces, crustáceos y anfibios que viven en las zonas pantanosas o cuerpos acuíferos que constituyen su hábitat.

Para los mayas fue un animal sagrado asociado al agua y por lo tanto al ámbito del inframundo debido a sus hábitos acuáticos. Aparece en representaciones del período Posclásico, como el *Códice de Dresde*, acompañando al dios de la lluvia, pero para el período Clásico, esta ave estuvo asociada a los gobernantes como un símbolo de poder, por lo que con frecuencia la vemos formando parte del tocado del ajaw. En Palenque, se representó como parte de los tocados de los incensarios efigie (figura 94), y en múltiples monumentos tallados como la Estela 2 de



**Grf. 39.- TR 31 fig. 50 (a) Str. 5D-46, Rm. 4B, E wall.**

<sup>204</sup> Mercedes de la Garza, *Aves sagradas...*, p. 113.

<sup>205</sup> *Ibid*, p. 112-119.



**Figura 94.- Garza modelada en estuco perteneciente al tocado del mascarón superior de un incensario efígie de Palenque. Período Clásico. Tomado de Martha Cuevas, *Incensarios efígie de Palenque*.**



**Figura 95.- Detalle de la estela 2 de Ceibal (Hellmuth, fig. 335). Tomado de Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*.**

Ceibal y la 2 de Yaxchilán (figuras 95 y 96), así como en vasos estilo códice (K2993, imagen 97), al igual que en el grafito de Tikal, la identificamos por el cuello y pico largos y rectos como “lanza”.<sup>206</sup>

Otra de las aves que los mayas representaron en los grafitos es el hocofaisán (*Crax rubra*), que en maya yucateco se denomina k’anbul. El *Diccionario de Motul* dice que el k’anbul es *Crax rubra*, y añade: “Faisán, ave grande y hermosa que suelen criar los indios...kox...mut”<sup>207</sup>. Landa, por su parte, dice:

Hay un pájaro grande como las gallinas de allá, que llamaban Cambul, muy hermoso a maravilla y de gran denudeo y buen comer. Hay otro que llaman Cox, tan grande como él de furioso paso y meneo, y son los machos todos negros como un azabache, y tienen unas coronas muy lindas de plumas, crespas, y los párpados de los ojos amarillos y muy lindos.<sup>208</sup>

Tal como dice el fraile, esta ave de gran tamaño perteneciente a la familia *Cracidae*, posee un pico corto y ligeramente curvado. El macho cuyo plumaje es negro, presenta un penacho de plumas rizadas de estamisma coloración y una protuberancia de color amarillo sobre el pico. Machos y hembras son anatómicamente diferentes, estas últimas tienen la cresta en tonos grises o marrón con listas negras y base blanca, carece de protuberancia en el pico<sup>209</sup> (figuras 98 y 99).

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 99-101.

<sup>207</sup> *Diccionario Maya Cordemex*, p. 376. *apud* Mercedes de la Garza, p. 44.

<sup>208</sup> Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Ed. Porrúa, p. 134.

<sup>209</sup> Gobierno del Estado de Yucatán <http://www.yucatan.gob.mx/menu/?id=hocofaisan>, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, México. <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/2052-Crax-rubra>, Zoológico de Guadalajara <http://www.zooguadalajara.com.mx/todo-sobre-animales/hocofaisan>



**Figura 96.- Detalle de la estela 2 de Yaxchilán, Guatemala. Clásico Tardío. (Graham, vol. 3)**

**Tomado de Mercedes de la Garza, Aves sagradas de los Mayas.**



**Figura 97.- Detalle del vaso policromo tipo códice K2993, proveniente del sitio Río Hondo, Belice, donde aparece la garza (esquina inferior izquierda) acompañada de otros animales (aves, anfibios, insectos y mamíferos. Tomada de la colección de Vasijas de Justin Yonker en FAMSI.**

Mercedes de la Garza sostiene que el hocofaisán está asociado al aspecto nocturno del dios celeste por su plumaje negro como la noche y la cresta que sería el equivalente a la del quetzal –su aspecto diurno–. La autora localizó una representación de esta ave en el *Códice Dresde 7c* como tocado del Dios H<sup>210</sup> (figura 94).

Podemos observar, a partir de estas dos representaciones, que uno de los rasgos iconográficos que identifica a esta ave es la cresta rizada representada como surcos o circulitos, que en el grafito TR 31 fig. 28 (e) Str. 5C-13, Rm. 13, S wall podrá estar representada como una cresta alta con cada pluma individualizada y marcada en dos tonos. El pico del ave que esta plasmada en este grafito es ganchudo al igual que la del hocofaisán y el autor enmarcó los ojos en un ovalo de mayor tamaño, probablemente para señalar el característico párpado amarillo de esta ave.

<sup>210</sup> Mercedes de la Garza, *op. cit.* pag. 44-46.





Grf. 40.- TR 31 fig. 28 (e)  
Str. 5C-13, Rm. 13, S wall



Figura 98.- Hocofoisán (*Crax rubra*) Imagen recuperada de internet.



Figura 99.- Hocofoisán (*Crax rubra*)

Imagen recuperada de internet.



Figura 100.- Detalle del *Códice de Dresde* 7c, donde se aprecia al Dios H con un tocado de hocofoisán.

## Mamíferos

El venado cola blanca<sup>211</sup> (*Odocoileus virginianus*) cuyo nombre en maya yucateco es Keh, también conocido como ciervo de Virginia o venado gris. Es un cérvido artiodáctilo, es decir que sus extremidades terminan en dedos pares cubiertos por pezuñas, además de caracterizarse por la presencia de cuernos simétricos en los huesos frontales del cráneo. Su pelaje cambia con la estación del año: en primavera es rojizo y en invierno se torna gris o marrón, y también de acuerdo su hábitat pues en las tierras bajas cálidas o tropicales adquiere una coloración ocrácea o rojiza, mientras que en las tierras altas y frías tiene tonos pardos y grises. Un rasgo característico y al que debe su nombre más común es su cola corta y con la parte ventral blanca, la cual sirve como señal de alarma para alertar a otros venados, pues cuando se siente amenazado corre con esta levantada. Son animales muy nerviosos, siempre atentos a cualquier peligro en el entorno, son gráciles, ágiles y sumamente veloces.



**Figura 101.- venado cola blanca**  
**(*Odocoileus virginianus*)**  
Imagen recuperada de internet.

Este mamífero presenta dimorfismo sexual, es decir, que machos y hembras tienen diferencias físicas notables. Además del tamaño y el peso, los machos se caracterizan por presentar cornamentas ramificadas con inclinación hacia atrás, las cuales cambian año con año en invierno después del apareamiento; las hembras carecen por completo de astas por lo que destacan sus orejas grandes y ovaladas o lanceoladas (figuras 101 y 102).

Son de hábitos crepusculares y suelen estar en pareja –por lo general hembra y cría– o en grupos numerosos. Su distribución geográfica es sorprendente

---

<sup>211</sup> Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, México <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/42223-Odocoileus-virginianus>, Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT), México <http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/temas/gestionambiental/vidasilvestre/Documents/Planes%20de%20Manejo/Plan%20de%20Manejo%20Tipo%20de%20Venado%20Cola%20Blanca%20en%20Zonas%20Templadas%20y%20Tropicales.pdf>

pues va desde los bosques subárticos canadienses, pasando por los bosques secos y laderas montañosas mexicanas, las selvas húmedas tropicales de Centroamérica hasta el norte de Perú.

En el arte maya encontramos cuantiosas representaciones del venado a lo largo del tiempo y en toda el área

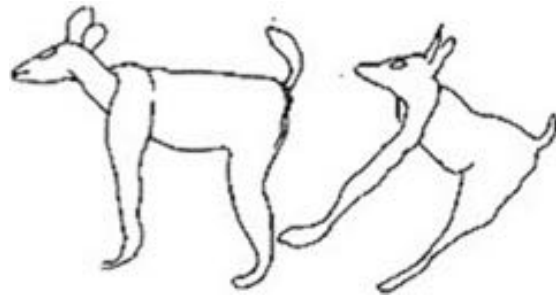
que ocupó esta cultura, inclusive en Mesoamérica. En el corpus de grafitos de Tikal contamos con al menos tres representaciones de este mamífero tan importante en la cosmovisión de los mayas. El primer ejemplo lo tenemos en el grafito 41, TR fig. 47 (h) Str. 5D-45: Rm 2, W jamb, donde vemos dos ejemplares dibujados con la cola en posición de carrera, sin cornamenta por lo que, podría tratarse de hembras –según Selser, asociadas con una deidad femenina– aunque tenemos muchas representaciones de cérvidos sin cuernos dentro del arte maya que, desde mi punto de vista no representan necesariamente hembras, pues como ya mencionamos, estos sólo los tienen durante una corta temporada.

Otra imagen de este animal aparece en el grafito 42, TR fig. 64 (a) Str. 5D-65: Rm 9, S wall, en el que observamos un mamífero cuadrúpedo claramente artiodáctilo, la distintiva cola levantada, las orejas en posición eréctil y el hocico



**Figura 102.- venado cola blanca (*Odocoileus virginianus*)**  
Imagen recuperada de internet.

abierto por el cual entra una voluta que bien podría representar alimento o aire, es decir el aliento vital, algo parecido a lo que podemos ver en el vaso K1788 (figura 105) y el plato policromo K4805 (figura 103) en donde dos de los tres ciervos que interactúan con el ser antropomorfo en esta escena de cacería, presentan en el vientre una voluta blanca, que



**Grf. 41.- TR fig. 47 (h) Str. 5D-45: Rm 2, W jamb**

como ya mencioné y como Martha Iliá Nájera sugiere para otras representaciones,<sup>212</sup> podría tratarse del aliento vital.

Con estos dos primeros ejemplos damos cuenta de la calidad naturalista en las representaciones de la fauna en este arte denominado “informal”. Mas como los grafitos son tan ricos y variados en temática y en forma, contamos también con una representación abstracta de este ser, totalmente linearista y hasta cierto punto geométrica, que muestra la variedad de autores de estos



**Grf. 42.- TR fig. 64 (a)  
Str. 5D-65: Rm 9, S wall**

dibujos incisos y cómo en el arte todos aprehendemos y representamos de manera diferente el mundo que nos rodea a partir de las capacidades que cada uno hemos desarrollado. El grafito 43, TR fig. 77 (a) Str. 5D-91: Rm 1A, S wall, nos muestra a partir de líneas a un ser zoomorfo, cuadrúpedo, con el hocico abierto y las orejas erectas, y aunque no presenta la cola, podemos suponer que se trata de un venado por el largo cuello; aunque también podría tratarse de la representación de un cánido.

Ahora bien, para intentar comprender por qué representaban a este animal



**Figura 103.- Plato policromo  
K4805. Tomada de la colección de  
Vasijas de Justin Kerr en FAMSI.org**

debemos decir que, además de ser uno de los mamíferos más abundantes en el área maya y en toda América, el venado en la época prehispánica constituía una importante fuente de alimento, sobre todo para los grupos de élite, pero más allá del sentido práctico, tuvo un importante papel en la vida ritual y religiosa de los mayas, que continua en la actualidad.

Como ya mencioné, los animales y sus asociaciones religiosas están directamente relacionados a sus características físicas y su

<sup>212</sup> Martha Iliá Nájera, *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Mayas, 2015.

comportamiento, un ejemplo de esto es el venado que renueva su cornamenta anualmente, tal y como año con año, la vegetación que sustenta a los hombres renace de la tierra. De allí su relación con la cacería, el sacrificio ritual, la fertilidad y el inframundo acuoso de donde surge la vida –es por esto que existen numerosas representaciones de este cérvido con signos y glifos de muerte y oscuridad en las vasijas tipo códice (imagenes 104 y 105)– por lo tanto se le asocia con el dios de la muerte y, según Eduard Seler, con el dios solar Itzamná y Chaak, el de la lluvia, pero esto para el período Postclásico en las representaciones del *Códice de Dresde*.

Otra importante asociación del cérvido es con el “señor del monte” o “dueño de los animales” un ser que se encarga de proteger los bosques y a todas las especies que habitan en él.

Actualmente, para muchos pueblos indígenas de México el venado cola blanca juega un papel central en tradiciones, costumbres y en la economía, pues se alimentan de él y usan su piel, huesos, astas y tendones para fabricar diversos recursos como vestimenta, instrumentos musicales y armas.<sup>213</sup>



**Grf. 43.- TR fig. 77 (a)**  
**Str. 5D-91: Rm. 1A, S wall**

---

Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, México  
<http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/42223-Odocoileus-virginianus>, Secretaría del Medio Ambiente  
y Recursos Naturales (SEMARNAT), México  
<http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/temas/gestionambiental/vidasilvestre/Documents/Planes%20de%20Manejo/Plan%20de%20Manejo%20Tipo%20de%20Venado%20Cola%20Blanca%20en%20Zonas%20Templadas%20y%20Tropicales.pdf>

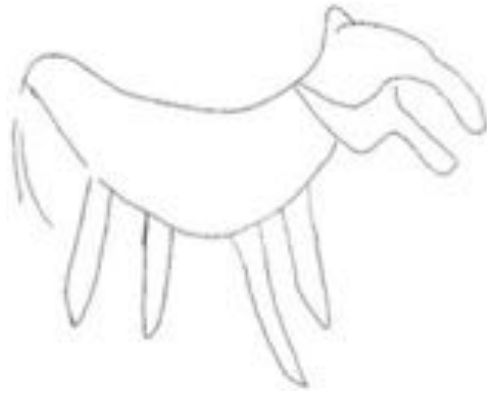


**Figura. 104.- En la vasija K1300 de la colección Kerr donde podemos reconocer al venado por las pezuñas, las orejas grandes y ovaladas, y la cornamenta, situado en un contexto inframundano, acompañando a un sapo. Tomada de la colección de Vasijas de Justin Kerr en FAMSI.org**



**Figura. 105.- En la vasija K1788 de la colección Kerr, aparece el venado una voluta de aliento vital. Tomada de la colección de Vasijas de Justin Kerr en FAMSI.org**

Otro mamífero de gran relevancia es el tapir (*Tapirus bairdii*), también conocido como danta, anteburro, tapir mesoamericano y *tsíimin* en maya yucateco.<sup>214</sup> Es el mamífero terrestre nativo de mayor dimensión en la zona neotropical, de “cuerpo macizo, rechoncho y patas cortas con cuatro dedos en las delanteras y tres en las traseras, cuello delgado y cabeza grande con una nariz larga curvándose hacia abajo sobre la boca a manera de trompa (es



**Grf. 44.- TR fig. 31 (b) Str. 5D-2-1<sup>st</sup>: Rm 1, E wall**

semiprensil). Orejas cortas y redondas con la orilla blanca. Cola tiesa y corta. Color café-grisáceo en general, blancuzco en la cara, garganta y pecho”<sup>215</sup> (figuras 106 y 107). Estos animales están asociados a cuerpos de agua tales como ríos, arroyos, lagos y estanques; hábitats que además de proveerlos de alimento, los protege de sus principales depredadores –jaguares, pumas, cocodrilos y seres humanos–. Su sentido de la vista es poco eficiente pero se ve compensado con su desarrollado olfato, además de ser excelentes nadadores e incluso buzos, pues pueden cruzar ríos y lagos caminando sobre el fondo de estos. Son de costumbres solitarias y no

suelen encontrarse en grupos a excepción de la época de apareamiento, es por este motivo que se les denomina los “fantasmas de la selva”.

Los tapires han constituido una importante fuente de alimento humano desde la época



**Figura 106.- Tapir (*Tapirus bairdii*)**

Imagen recuperada de internet

<sup>214</sup> Charles Zidar, *Ancient Maya Zoological Research*, en famsi.org: [http://research.famsi.org/fauna/fauna\\_info.php?fauna\\_id=383&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=](http://research.famsi.org/fauna/fauna_info.php?fauna_id=383&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=)

<sup>215</sup> Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, México <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/43355-Tapirus-bairdii>

prehispánica<sup>216</sup> cuando tenían una amplia y continua distribución geográfica desde el sureste mexicano hasta el noroeste colombiano;<sup>217</sup> hoy en día es una especie en peligro de extinción.<sup>218</sup>

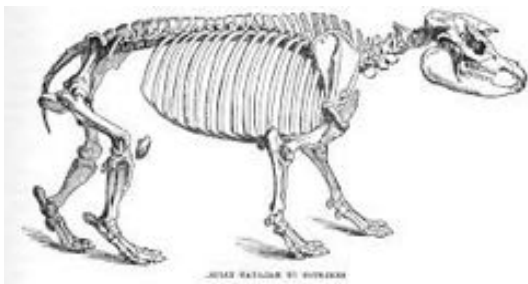


**Figura 107.- Tapir (*Tapirus bairdii*)  
Imagen recuperada de internet.**

En el grafito 44, TR 31 fig. 31 (b) Str. 5D-2-1st: Rm 1, E wall, podemos observar una representación de un animal

cuadrúpedo, de cuerpo ancho, cuyo abultado estómago está representado mediante una curva en la parte ventral; cola corta pegada a la parte trasera, con las orejas pequeñas y redondeadas y una trompa larga que se divide en dos partes, una correspondería a la nariz larga que se curva en una especie de gancho y la otra a la parte inferior de la mandíbula que parece estar dividida hasta el lomo.

Después de haber enlistado las características físicas de la danta o tapir centroamericano, podemos concluir que este grafito es la representación de este mamífero.



**Figura 108.- Esqueleto de un tapir  
(*Tapirus bairdii*)**

Imagen recuperada de internet.

Es evidente el conocimiento de las características anatómicas que el autor de este grafito poseía del tapir, ya que si comparamos el diseño con una imagen del esqueleto del animal (figura 108) podremos ver la semejanza en la forma. Además es de señalar la manera en la que su artífice representó el pelaje bicolor de la parte

<sup>216</sup> Eduardo Carrillo y Christopher Vaughan. *La vida silvestre de Mesoamérica: diagnóstico y estrategia para su conservación*, Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, 1994. *apud Programa de acción para la conservación de la especie: Tapir Centroamericano (tapirus bairdii)* diciembre, 2009 [http://www.conanp.gob.mx/pdf\\_especies/pace\\_tapir.pdf](http://www.conanp.gob.mx/pdf_especies/pace_tapir.pdf)

<sup>217</sup> Ana Laura Nolasco, Iván Lira y Gerardo Ceballos, "Ampliación del área de distribución histórica del Tapir (*tapirus bairdii*) en el Pacífico Mexicano" en *Revista Mexicana de Mastozoología*, <http://www.ecologia.unam.mx/laboratorios/eycfs/faunos/art/LN/AA03.pdf>

<sup>218</sup> Lista Roja de Especies Amenazadas de la UICN <http://www.iucnredlist.org/>





**Figura. 109.- La vasija K1223 de la colección de Kerr donde podemos reconocer al tapir por la pequeña trompa, las extremidades cortas pero fuertes, el cuerpo regordete y las pequeñas orejas ovaladas; el cual lleva cargando a un ave con rasgos asociados al inframundo que a su vez es perseguida por el dios Chaak. Tomada de la colección de Vasijas de Justin Kerr en [FAMSI.org](http://FAMSI.org)**

inferior de la mandíbula y del pecho a través de una línea que cruza por completo desde el hocico hasta el lomo, salvando así la dificultad que constituye la falta cromática de esta técnica de incisión para el reconocimiento del motivo.

Representaciones del tapir la tenemos en contexto ritual en el vaso típico K1223 de la colección de Justin Kerr (figura 109) en el cual podemos observar a un animal cuadrúpedo, aunque sólo representaron dos patas ya que se encuentra de perfil, con una nariz que pese a no ser tan larga como la del tapir si presenta cierto grado de alargamiento y terminación ganchuda, con una oreja redondeada y lo más importante, sin cola. Sobre este ser zoomorfo, se encuentra una especie de ave mítica que tiene en la espalda un glifo parecido al de estrella o al de *akbal*, "oscuridad", y que parece ser perseguida por Chaak.

Continuando con los mamíferos de gran tamaño, en todo el arte mesoamericano encontramos imágenes de felinos o símbolos que aluden a ellos y los grafitos de Tikal no son la excepción. De hecho, son estos animales los más representados en todo el corpus con por lo menos 20 imágenes, en su mayoría moteados que seguramente hacen alusión al jaguar, un ser con una fuerte y multivalente carga simbólica.

En el territorio mexicano existen seis especies de felinos silvestres. El género *Panthera* que incluye a una sola especie, el Jaguar (*P. onca*); el género *Felis* con cuatro especies: el puma (*F. concolor*), el ocelote (*F. pardalis*), el tigrillo (*F. wiedii*)

y el jaguarundi (*F. yaguaroundi*). Y finalmente el género *Lynx* a la que pertenece únicamente el gato montés (*L. rufus*).<sup>219</sup>

Los *Panthera* son la especie más grande de la familia *Felidae*, de hecho son el tercer felino más grande del mundo y el número uno de América. Tienen las pupilas redondas y, a diferencia de los *Felis*, no maúllan, rugen como consecuencia de la osificación parcial del hueso hioides; tienen la cabeza grande y redonda, el pecho ancho, piernas cortas pero musculosas. Tienen de altura 75 cm a la cruz y pueden medir entre 1.2 y 1.95 metros de largo de la cabeza a la base de la cola, y es de mencionar que esta última tiene de longitud la tercera parte de lo que mide su cabeza y cuerpo. Su pelaje varía de color amarillo pálido a pardo rojizo, aunque existen casos de individuos totalmente negros por exceso de melanina que se



**Figura 110.- Jaguar (*panthera onca*)  
Imagen recuperada de internet.**

conocen como “panteras negras”; de color blanco es la zona ventral, la parte interna de las patas y los carrillos. Los hombros, la espalda y los flancos están marcados con manchas en forma de rosetas que encierran pequeños puntos en el centro; esta es probablemente la característica que más lo identifica. A lo largo del lomo corren en línea recta manchas negras con forma alargada que funcionan como una huella digital pues no existen dos

individuos que posean el mismo patrón, es único e irrepetible (imagen 110 y 112).

Respecto a sus hábitos, que como ya hemos dicho, sirvieron a los grupos mesoamericanos para otorgarles valores simbólicos, son de carácter principalmente nocturno pues durante esta hora prefiere salir a cazar. Se alimenta, sobre todo, de

---

<sup>219</sup> Ma. Del Carmen Valverde, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios de universo maya*, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 41; El felino más grande de América: el Jaguar Eduardo Rendón Hernández Instituto Politécnico Nacional <http://cuentame.inegi.org.mx/sabiasque/jaguar.aspx?tema=S>

pecaríes, venados, monos, tapires, mapaches, tejones, armadillos, conejos y otros pequeños mamíferos; además de aves, peces, cocodrilos, víboras, tortugas e incluso, carroña. Donde encuentra comida abundante, es frecuente que regrese a comer varias noches consecutivas.<sup>220</sup> Sus actividades son “secretivas”, ya que además de preferir las áreas con mayor espesura arbórea, su piel le permite camuflajearse entre la maleza y son excelentes trepadores, lo que les facilita transitar por el dosel arbóreo.

Se estima que para la época prehispánica, en el Petén guatemalteco, existía una población de 400 a 450 individuos, lo que la convertiría en la región con mayor densidad poblacional de Pantera onca,<sup>221</sup> por lo que no sorprende que aparezcan con mucha frecuencia representados en los motivos incisos que estamos estudiando. Mucho más entendible si comprendemos el complicado y rico simbolismo que este animal poseía en Mesoamérica.

El gran cazador tiene, como todo símbolo, múltiples valencias ambivalentes y dialécticas que ya Carmen Valverde ha estudiado de manera inigualable<sup>222</sup> y de las cuales haré sólo una escueta mención. El jaguar es el símbolo por excelencia de lo salvaje, del universo desordenado en contraparte al mundo jerarquizado de los hombres. Está asociado tanto a la destrucción como a la generación de vida, pues es considerado un animal ctónico, es decir, de origen subterráneo, de naturaleza terrible, y asociado a las fuerzas de la germinación y al mismo tiempo, de la muerte.<sup>223</sup> Como parte de esta última valencia, el jaguar fue considerado como el sol nocturno, aquel que reina durante la noche y de esta manera fue representado infinidad de veces en las manifestaciones plásticas e inscripciones jeroglíficas; igualmente su pelaje moteado se asocia con el manto estrellado de la noche.

Al igual que el venado, es considerado como “El señor de los animales” y de la caza, sin duda por sus excelentes métodos de cacería que también le valieron la

---

<sup>220</sup> Eduardo Rendón Hernández, *Ibid.* y <http://www.felineworlds.com/anatomia-del-jaguar/>

<sup>221</sup> Aranda, “Hábitos alimenticios del jaguar (*Panthera onca*) en la Reserva de la Biosfera de Calakmul Campeche” *apud* Carmen Valverde, *op. cit.*, p. 47.

<sup>222</sup> María del Carmen Valverde, *op. cit.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 121.

asociación con el sacrificio por decapitación.

Estos imponentes animales estaban directamente asociados con la elite gobernante debido a su fuerza y astucia, características que los mandatarios deseaban poseer. Arqueológicamente se han encontrado osamentas de este felino en numerosas tumbas reales, y gracias a la iconografía, sabemos que los gobernantes usaban las pieles moteadas de los jaguares para confeccionar sus vestimentas, tronos, e incluso atavíos de guerra, los cuales incluían la cabeza y las garras del mamífero, que los convertían en verdaderos y poderosos “Señores Jaguares”.



**Grf. 45.- TR 31 fig. 1 Str. 3D-40: Rm. 1, N wall [1]**

Los dos primeros grafitos en los que se representa al jaguar, Grf. 45, TR 31 fig. 1 Str. 3D-40: Rm. 1, N wall [1] y Grf. 46, TR 31 fig. 1 Str. 3D-40: Rm. 1, N wall [2], se encuentran en la Estructura 3D-40, ambos representan a un animal cuadrúpedo, cuyas patas terminan en grandes garras; tienen cola alargada, el cuerpo moteado, la cabeza con pequeñas y redondas orejas, que con las fauces abiertas muestran los colmillos o para el caso del grafito 45, una larga lengua.

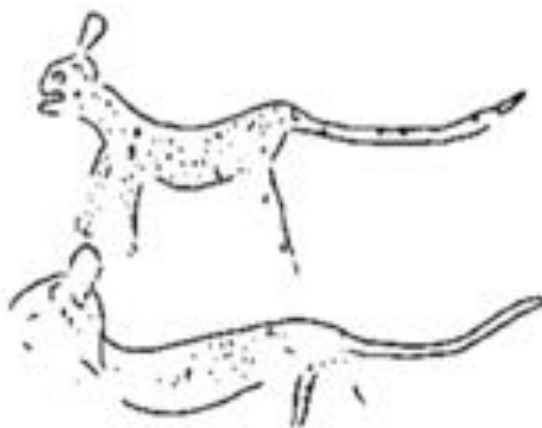
Por las características formales y estilísticas, aunadas al hecho de que ambos se localizan en la misma pared, me atrevo a decir que fueron realizados por la misma persona. De la misma manera que los tres ejemplares que se localizan en



**Grf. 46.- TR 31 fig. 1 Str. 3D-40: Rm. 1, N wall [2]**

la Estructura 5D-65 (Palacio Maler) parecen pertenecer a un mismo autor. Los grafitos 47, TR 31 fig. 66 (f) Str. 5D-65: Rm. 2, N wall y 48, TR 31 fig. 66 (d) Str. 5D-65: Rm. 2, N wall tienen un carácter más naturalista, con rasgos curvos y sueltos que provocan la sensación de movimiento y gracilidad de este felino, que seguramente representa al jaguar, ya que su dibujante utilizó el punteado para simular la manchada piel del félido.

Es interesante hacer una pausa para observar los recursos de representación que utilizó el autor para darle vida a esta imagen, que a pesar de tener una vista de perfil, dibujó las patas una tras otra a la manera en que se aprecian cuando el animal camina, formando además una curva desde el lomo hasta la punta de cola. Y en el caso del graffito 48, dibujó ambas orejas, lo que nos da una sensación de perspectiva y profundidad.



**Grf. 47- TR 31 fig. 66 (f) Str. 5D-65: Rm. 2, N wall**

Un diseño parecido lo tenemos en el graffito 49, TR 31 fig. 75 (b) Str. 5D-65: Rm. 9, N wall, en el que podemos apreciar formas y trazos muy parecidos a los dos anteriores pero en este caso el felino no tiene las características manchas de la pantera oca, por lo que podría tratarse de otro de los cuatro felinos que habitan en la zona, el jaguarundi (*Puma yagouarundi*) (figura 111), un felino de tamaño mediano que habita desde el sur de Texas hasta Argentina. Su cuerpo es largo y esbelto, con extremidades cortas pero una cola de gran longitud. Su cabeza es pequeña y plana con orejas también pequeñas y redondeadas. Su pelaje puede ser de coloración rojiza o gris y carece de manchas o líneas. Son de comportamiento solitario y prefieren las zonas de espesura arbórea.<sup>224</sup>

Como podemos ver, las características del jaguarundi bien podrían corresponder con las del graffito 49.

Por último, me gustaría revisar el graffito 50, TR 31 fig. 19 (b) Str. 5C-13:



**Grf. 48.- TR 31 fig. 66 (d) Str. 5D-65: Rm21, N wall**

<sup>224</sup> Comisión Nacional para el conocimiento y uso de la biodiversidad, México. <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/197781-Herpailurus-yagouarundi>



**Grf. 49.- TR 31 fig. 75 (b) Str. 5D-65: Rm.  
9, N wall**



**Figura 111.- Jaguarundi (*puma yagouaroundi*)**

**Imagen recuperada de internet.**

Rm. 2, W wall en el que representaron un felino, que tampoco podríamos relacionar con una especie particular, pues carece de manchas u otras marcas para identificarlo, pero es interesante por mostrar la ferocidad de estos mamíferos, con las fauces abiertas y filosos colmillos.



**Figura 112.- Jaguar (*panthera onca*)**

Imagen recuperada de internet.



**Grf. 50.- TR 31 fig. 19 (b)**

**Str. 5C-13: Rm. 2, W wall**

## **Insectos**

Son pocas las representaciones que tenemos de insectos en el arte oficial maya. Entre los más figurados podemos mencionar a los ciempiés y muy de vez en cuando, diferentes especies de arácnidos.

Y justamente en el corpus de grafitos de Tikal, tenemos una maravillosa representación de un escorpión. Este animalito que pertenece a la familia de los artrópodos y a la orden de los arácnidos es sumamente adaptable, por lo que puede vivir en todo tipo de hábitats, desde el desierto hasta las montañas nevadas y las selvas húmedas, siempre y cuando exista tierra en ellos, pues les resulta totalmente indispensable para sobrevivir dado que se entierran en ella.

Existen casi 1,500 especies pero únicamente 40 de ellas son venenosas. Son carnívoros y pueden vivir entre 3 y 8 años. Tienen la sorprendente habilidad de

mantenerse “hibernando” cuando la comida escasea, ralentizando su metabolismo hasta un tercio de lo que utiliza cualquier otro artrópodo; y de esta manera pueden sobrevivir todo un año con la energía que les proporciona un solo insecto del que se hayan alimentado; esto no les impide saltar con toda la agilidad para atrapar a su presa cuando se presenta la oportunidad.

Físicamente su cuerpo se compone de dos segmentos, el tronco y un abdomen bipartito. El tronco incluye la cabeza, los queíceros que les sirven para triturar su alimento, un par de apéndices en forma de tenazas denominadas “pedipalpos” que utilizan para cazar, sostener a sus presas y cavar en la tierra y las rocas, y finalmente, cuatro pares de extremidades, cada una dividida en ocho segmentos o artejos. Por su parte, el abdomen posee los ostentosos pectenes o peines que son órganos sensoriales exclusivos de los escorpiones que, junto con el tricobotrio, sirven para detectar a sus presas mediante vibraciones hasta en un radio de 50 cm de distancia. El abdomen está compuesto de trece segmentos anulares rígidos pero flexibles (cola) que terminan en un aguijón provisto de veneno, muchas veces mortífero. Pueden medir entre 9 mm y 21 cm. Y son de hábitos totalmente nocturnos y solitarios.

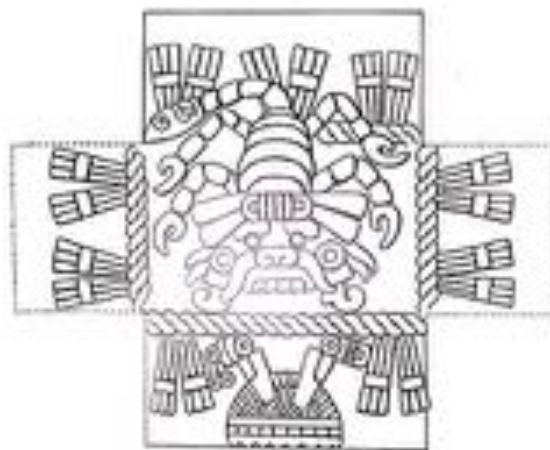
Pero, pese a sus excelentes mecanismos de defensa, estos artrópodos son presa de diversos animales como aves –especialmente búhos-, lagartos, serpientes, sapos, ciempiés, algunas arañas y otros mamíferos.

Un dato curioso es que en la época de apareamiento, los escorpiones llevan a cabo un ritual conocido como “La danza nupcial” durante la cual, los machos y las hembras se toman de las pinzas y “bailan” durante horas hasta que sucede la cópula, tras la cual, en ocasiones, la hembra devora al macho.

Estos pequeños pero mortíferos seres han formado parte importante de la cosmovisión y la mitología de muchos pueblos de la antigüedad como los egipcios, los sumerios o los griegos, quienes incluso lo incluyeron dentro de las constelaciones; y aparecen en la Biblia católica como uno de los castigos tras el Apocalipsis. En las culturas mesoamericanas aún no está del todo estudiado su papel, pero Eduard Seler nos dice que debido a que su piquete –que no siempre es mortal para los seres humanos- causa un dolor ardiente, es el animal representante del dios del



fuego –para el caso del Altiplano Central– y que tiene un valor astronómico pues representa la media noche, hora en la que se llevan a cabo los rituales. Además, por su aguijón –que en el arte mexica se representa en ocasiones como un pedernal (figura 113)– está relacionado con el autosacrificio.



**Figura 113.- Relieve de un asiento de piedra, Real Museo de Etnología, Berlín. Tomada de Eduard Seler, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, p. 336.**

En el arte maya tenemos pocas representaciones de este arácnido, algunas de ellas talladas en obsidiana o pedernal,<sup>225</sup> algo que no es de extrañarse debido a que su aguijón se representa iconográficamente con este cristal de roca. También aparece decorando vasos y cuencos pintados o incisos de la época Clásica y más tarde en los códices posclásicos.

Una de las representaciones más conocidas y bellas de este animal la tenemos en el *Códice Madrid, 7a* (figura 114) donde podemos identificarlo por las dos largas extremidades que rematan en los pedipalpos, por su tronco dividido en segmentos y su cola articulada. En esta imagen y a lo largo de todo el código, se le



**Figura 114.- *Códice Madrid 7a.***

relaciona con diversas deidades como Itzamnaj, Ek Chuak, Chaak o la diosa vieja de la Luna. Sin embargo, estas representaciones no las tenemos para la época clásica y sería arriesgado hacer una relación directa entre el grafito y el código postclásico.

No obstante, y para nuestra fortuna, tenemos una representación incisa en un cuenco del preclásico tardío que se encuentra resguardado en el Museo Sylvanus G. Morley del

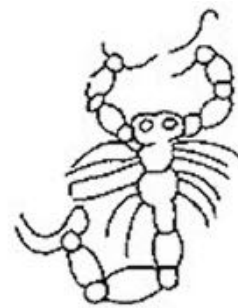
<sup>225</sup> La Fauna Representada en el Arte Prehispánico - arqueologia-maya.org, Primera publicación, Julio 2011.



**Figura 115.- Cuenco decorado con el diseño inciso de un alacrán.  
Museo Sylvanus G. Morley, Parque Nacional Tikal, Guatemala.**

Parque Nacional Tikal, en el que se observa al alacrán con su característica cola enroscada y dividida en los segmentos anulares flexibles, así como el tronco segmentado en tres partes, la del centro posee tres pares de patas, y de la superior emergen los dos pedipalpos de mayor tamaño que las patas y en medio de los cuales se encuentra la cabeza con grandes ojos y los poderosos queíceros (figura 115).

Otra magnífica representación se encuentra en la Vasija de la colección Kerr K1226 (figura 116) que hoy en día se localiza en el Museum of Fine Arts de Boston, en la cual, como parte de una escena de cacería de carácter mitológico, bajo una ceiba se encuentra el escorpión con las características que ya hemos descrito y con un estilo totalmente naturalista, muy similar a la representación que observamos en el grafito 51, TR 31 fig. 31 (b) Str. 5D-1-1st: Rm 2 entry floor between jambs, donde el alacrán fue dibujado con el tronco segmentado de donde surgen tres pares de gruesas patas y un cuarto



**Grf. 51.- TR 31 fig. 31 (b)  
Str. 5D-1-1st: Rm 2**



**Figura 116. - Vasija 1226 de la colección Kerr, Museum of Fine Arts, Boston.**

par más largo y articulado en cinco segmentos que rematan en las características pinzas o pedipalpos, en medio de las cuales, como hemos visto en todas las representaciones, se localiza la cabeza con forma de un ocho y con los ojos redondos. Finalmente, en la parte inferior, terminando el tronco, el autor esgrafió la cola con sus segmentos flexibles que rematan en el aguijón.

Después de realizar el análisis de los grafitos de temática zoomorfa, no es difícil imaginar el por qué representaron en los muros de los edificios a los animales con los que compartían su entorno natural y que además de ser una fuente de alimento, formaban parte esencial del pensamiento religioso de los pueblos mayas por estar relacionados con las deidades, con los planos del universo y con el poder religioso y político de los gobernantes. Probablemente ver a un animal como el jaguar o la serpiente, que son hierofanías de lo sagrado, no era un suceso que podía pasar desapercibido sino que merecía ser plasmado en algún lugar para dejar un registro personal, una memoria del acontecimiento

En el caso específico de las representaciones de temática zoomorfa resulta interesante darnos cuenta de que el arte maya no es rígido como muchas veces se ha dicho, y es sorprendente como este arte no formal tiene esta capacidad para dotar de movimiento, dinamismo y expresividad a los seres que representó mediante recursos iconográficos y formales que utilizaron los autores de estos grafitos para poder darles personalidad a cada uno de estos animales, salvando el problema de la falta de policromía, que para la pintura mural es tan indispensable y

que facilita la identificación de las especies tal como sucedió en los murales de Xuelén, Campeche, por dar sólo un ejemplo.

### 3. Arquitectura

La arquitectura maya es rica en formas y sistemas constructivos. Los estudiosos de este ámbito la han dividido en estilos regionales, uno de ellos es el llamado estilo Petén que se inició en las ciudades del Preclásico Tardío -Mirador y Nakbé- y después, durante el Clásico, adoptan Tikal –la cual es considerada como su epítome–, Uaxactún, Yaxhá, Corozal, La Blanca y al norte Calakmul.<sup>226</sup>

Las construcciones tipo templo de estilo Petén se caracterizan por tener una tendencia a la verticalidad, por ejemplo, el Templo IV de Tikal mide 70 metros desde la base hasta la punta de la crestería. Esta última es maciza y con decoración escultórica monumental; descansa sobre la mitad posterior del templo que se distingue por el reducido espacio interior producto de los extremadamente gruesos muros –hasta 7m de grosor– que son indispensables para poder soportar la fuerte carga del peso de la crestería. Alberto Ruz menciona que es contrastante el tamaño funcional del templo con el volumen de la construcción, pero esto hace palpable que una de las principales finalidades de estas edificaciones era ser una muestra evidente del poder divino de los gobernantes para darles legitimidad.

Los templos descansan sobre un basamento conformado por cuerpos superpuestos cuya característica principal son las esquinas remetidas en relación con los paramentos, es decir, con secciones salientes y otras entrantes; así mismo, el perfil de los cuerpos del basamento está formado por un pequeño talud en la base, un angosto entrecalle y un talud mayor arriba;<sup>227</sup> esta variante estilística de talud de esquinas redondeadas y entrecalles se conoce como de “moldura de delantal”.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Ma. Del Carmen Valverde Valdés, “Arquitectura” en *Revista Digital Universitaria*, Volumen 5, Número 7, ISSN: 1067-6079, UNAM, Coordinación de Publicaciones Digitales, DGSCA-UNAM, 10 de agosto de 2004, pp. 1-18. <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art47/art47.html>

<sup>227</sup> Alberto Ruz, *El pueblo maya*, México, Salvat, 1993.

<sup>228</sup> Ma. Del Carmen Valverde, *op. cit.*, p. 8.

En cuanto al sistema constructivo, los basamentos eran formados con cajones de relleno cuyos muros pueden ser confundidos con subestructuras. A los lados de los muros del núcleo, se localizan las escaleras de construcción. El Templo V cuenta con al menos ocho de estas en cada lado; “son oblicuas y paralelas al paramento de cada cuerpo escalonado”.<sup>229</sup>

Uno de los motivos que más fueron esgrafiados en las paredes estucadas de los edificios de las ciudades mayas prehispánicas son las construcciones monumentales que caracterizan a esta maravillosa cultura, que como ya vimos, tenían como una de sus finalidades el impresionar y mostrar el divino poder de sus gobernantes.

Paul Gendrop y Daniel Schávelzon, quienes han dedicado sus estudios al conocimiento y descripción de la arquitectura del área maya y también a los grafitos que específicamente abordan esta temática, consideran a Tikal como uno de los mejores exponentes de grafiti con temática arquitectónica,<sup>230</sup> junto con Nakum, otro sitio del Petén guatemalteco, que presenta sorprendentes similitudes con Tikal en cuanto a estos diseños incisos.

Estos mismos autores, en 1975, lograron localizar y fotografiar otros grafitos de este carácter, que Helen Trik no había registrado y que por ende, no aparecen en el *Tikal Report* 31.<sup>231</sup> Asimismo, sostienen que dentro de la temática arquitectónica se pueden encontrar grafitos de altares –donde incluyen los palanquines o andas de las cuales hablaremos más adelante–, basamentos y pirámides con o sin templos superiores. Sin embargo, no considero que las andas o palanquines pertenezcan a este rubro porque, aunque es cierto que imitan las formas arquitectónicas, como bienes muebles tienen una función totalmente diferente, sobre todo en el caso de los palanquines de dioses patronos.

---

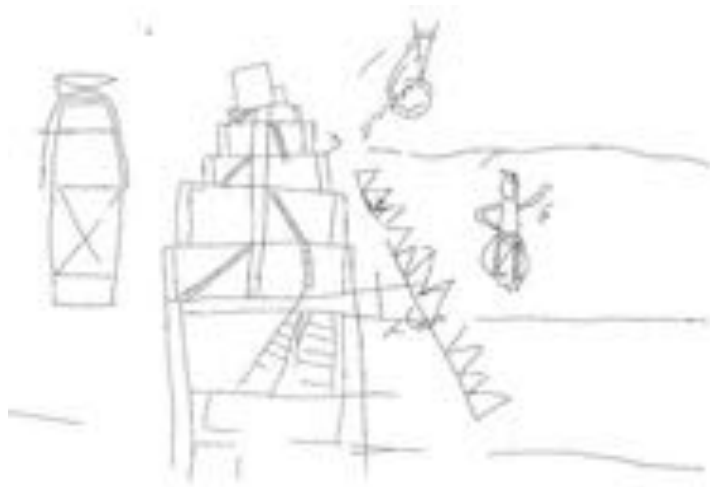
<sup>229</sup> Erick M. Ponciano, *Arquitectura de Reyes, el colosal Templo IV, Tikal, Petén Guatemala*, (Editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2011. p. 452.

<sup>230</sup> Paul Gendrop y Daniel Schávelzon, “Los Grafiti arquitectónicos de Tikal y otros sitios mayas” en *Las representaciones de Arquitectura en la Arqueología Maya*, Vol. I (Mesoamérica), UNAM, 1982, p. 141.

<sup>231</sup> Ibid.

Aunque hemos definido el estilo Petén con base en los edificios tipo templo, no hay que olvidar que la tipología arquitectónica no sólo del área maya, sino de toda Mesoamérica, es sumamente variada, incluso dentro de la misma ciudad de Tikal tenemos construcciones de tipo palaciego, casas-habitación sencillas, juegos de pelota, entre otros. Y muchos de ello los podemos encontrar en el corpus de grafitos arquitectónicos de Tikal, sin embargo, es fácil entender que los que más aparezcan sean los templos, pues son las construcciones más impresionantes y con mayor significado simbólico y religioso; e incluso hoy en día estos gigantes de mampostería siguen sorprendiendo al mundo.

Dentro del corpus de grafitos tenemos magníficas representaciones de estos imponentes templos, todas ellas logradas con diferentes recursos estilísticos. Entre ellos destacan los grafitos 52, TR 31 fig. 51 (c) Str. 5D-46: S patio, Rm. 3B, W wall y 53, TR 31 fig. 72 (5) Str. 5D-65: Rm. 9, E wall, pues más allá de representar únicamente la forma de los edificios, estos dos autores incorporaron en su diseño el sistema constructivo conocido como “encajuelado” o “sistema celular”, un adelanto tecnológico y de ingeniería que permitió la construcción de templos de gran altura suficientemente consolidados como para seguir de pie varios siglos después. Este sistema consiste en ir construyendo los diversos niveles a partir del

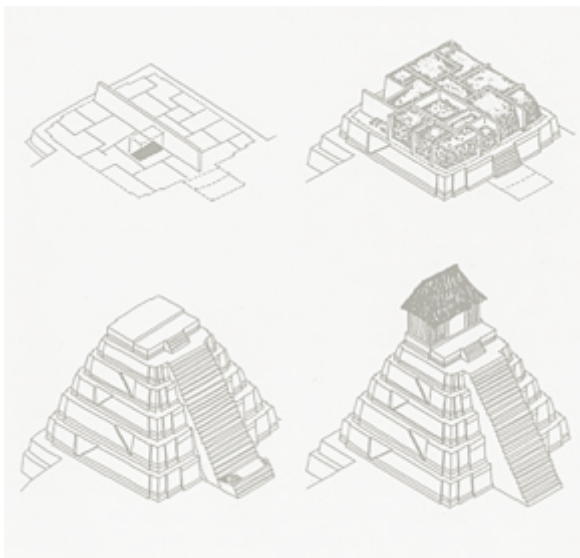


**Grf. 52.- TR 31 fig. 51 (c) Str. 5D-46: S patio, Rm. 3B, W wall**

levantamiento de cajones o receptáculos de pequeño tamaño, denominados “unidades celulares” o “cajuelas” y que podemos observar en el grafito 53, que serían rellenos con sobrantes de mampostería y mortero, las cuales a su vez, serían recubiertas posteriormente con sillares tallados y enclavados con la inclinación y acabado visual

deseados.<sup>232</sup> Además, en ambos grafitos vemos las escaleras de construcción, que se colocaban en los muros laterales, tal como lo ejemplifica el esquema realizado por Quintana, Coe, Muñoz entre muchos otros autores (figura 117) y que posteriormente también serían cubiertas.<sup>233</sup>

Muy probablemente los dos templos que están representados en el grafito 53 sean los Templos I y II pues este diseño inciso se localiza en la Estructura 5D-65, mejor conocida como Palacio Maler, de donde se tiene una excelente panorámica de la Plaza Central y la Acrópolis Norte, y por lo tanto una magnífica vista de perfil de los dos templos más conocidos de Tikal (ver fig. 40 y 41 ) Y aunque el autor no hizo un dibujo fiel a la estructura, sí puso los principales elementos que caracterizan al Templo I, los cuerpos escalonados –seis de los nueve que componen el



**Figura 117.- Sistema constructivo de “encajuelado” o “sistema celular”**

**Imagen recuperada de internet.**

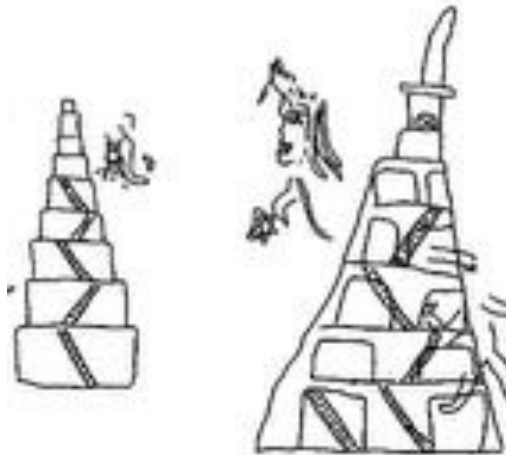
basamento– el pequeño templo con el friso-cornisa y la gran crestería. Y enfrente de esta estructura, otra con las mismas características, que podría tratarse del Templo II, o de una repetición del primer motivo, el Templo del Gran Jaguar.

Otro maravilloso ejemplo de grafiti de temática arquitectónica la tenemos en el grafito 54, TR 31 fig. 8, Str. 3D-40: Rm. 2, E wall donde podemos apreciar una representación más de estos conjuntos de pirámides

<sup>232</sup> Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo, “Análisis comparativo de los diferentes sistemas constructivos en el área Maya”, en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2003 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp.736-748.

<sup>233</sup> Oscar Quintana, “Plan de intervención del Templo I de Tikal, El Petén, Guatemala” en K, número 29, marzo 1995, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura. William R. Coe, *Tikal Report 14. Excavations in the Great Plaza, North Terrace, and North Acropolis of Tikal*, University of Pennsylvania. Y Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo, “Análisis comparativo de los diferentes sistemas constructivos en el área Maya” en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2003.

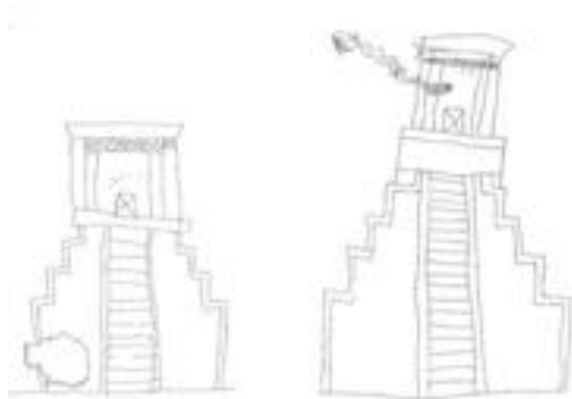
gemelas, únicos de Tikal, realizados para conmemorar el fin de un katún. Estas dos estructuras, a diferencia de las dos anteriores que hemos visto, fueron realizadas con una vista frontal en la cual, el autor esgrafió mediante líneas paralelas, los volúmenes de los basamentos piramidales que se forman a partir de las secciones salientes y entrantes o esquinas remetidas que delinean los contornos de los cuerpos superpuestos. La escalinata con alfaradas, también características del estilo



**Grf. 53.- TR 31 fig. 72 (5) Str. 5D-65: Rm. 9, E wall**

Petén, y el basamento de arranque del templo; este último con un solo vano de entrada, con las jambas perfectamente señaladas y de igual forma, los dinteles de madera señalados mediante un achurado que posiblemente haga referencia a que se encontraban tallados; rematado los templos con una especie de cornisa o terraza en la cual están ausentes las representativas cresterías de la arquitectura tikaleña.

Es interesante el hecho de que tanto en el grafito 53 como en el 54, además de tener una forma muy parecida, surge del templo de la estructura de mayor tamaño, localizada a la derecha, una figura de presumible carácter sobrenatural; en el primer caso una figura antropomorfa; mientras que en el grafito TR 31 fig. 8, Str.



**Grf. 54.- TR 31 fig. 8, Str. 3D-40: Rm. 2, E wall**

3D-40: Rm. 2, E wall emerge una serpiente, que recordemos representa la energía sagrada del universo y es “un símbolo portador de fuerzas tanto psicológicas como sociales, y tiene como función establecer un vínculo entre el hombre y el cosmos”,<sup>234</sup> de la misma forma aparece en los murales del Templo de los guerreros de Chichén

<sup>234</sup> Meslin *apud* Mercedes de la Garza, *El Universo sagrado de la serpiente...* p. 19.





**Figura 118.- Detalle del mural de la Casa de los Guerreros de Chichén Itzá.**  
 Tomada de Eduardo Tejeda Monroy, *Los murales de Chichén Itzá, Chacmultún, Ichmac y Mulchic. Implicaciones sobre la beligerancia maya en el Clásico tardío-terminal (600-1000 d.C.)*, p. 282.



**Figura 119.- Dintel 25 de Yaxchilán.**

Imagen recuperada de internet

Itzá (figura 118) en donde de una construcción de doble recámara o crujía, sale una serpiente emplumada justo frente a un personaje que parece estar invocándola y que también nos recuerda a los antepasados sagrados que surgen de las fauces de un ofidio como en el Dintel 25 de Yaxchilán (figura 119).

Un ejemplo más de estas imágenes de templos gemelos la tenemos en el grafito TR 31 fig. 64 (e), Str. 5D-65: Rm 1, S wall, que al igual que el TR 31 fig. 72 (5) Str. 5D-65: Rm. 9, E wall proviene del Palacio Maler, por lo que existe la posibilidad de que se trate de la representación de los Templos I y II.

Otro ejemplar de templos esgrafiados de perfil lo encontramos en el grafito 55, TR fig. 96 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall, proveniente del Templo de las Inscripciones. Podemos ver que se trata de una estructura monumental, que bien podría tratarse del mismo Templo VI, que lamentablemente se encuentra muy derruido así que no tenemos un referente para compararlo, pero en la imagen esgrafiada se observa un basamento escalonado de siete cuerpos superpuestos, con una escalinata central y un templo superior con un amplio friso o quizá una enorme crestería que parece rematar en dos cuerpos verticales. Estos últimos



**Grf. 55.- TR fig. 96 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall**

elementos podemos asociarlos fácilmente con la crestería del Templo VI a la que debe el mote del “Templo de las Inscripciones”, que si la miramos a ras del suelo pareciera continuar con el friso del templo y que además, al igual que el Templo I, presenta marcas de haber estado decorado en la

crestería con un mascarón o personaje sedente que divide el registro de la crestería en tres partes y que sea, probablemente, lo que el autor intentó representar en su diseño inciso (figuras 41 y 42).

Como ya hemos mencionado, la arquitectura maya es sumamente rica en cuanto a formas y tipología, por lo tanto cabía esperar que las representaciones de esta, en el corpus de grafitos también lo fuera; y para muestra está el grafito 57, TR fig. 64 (d) Str. 5D: Rm 1, E wall, localizado en el Templo V donde observamos una estructura al nivel del piso, con más de un vano de entrada; lo que nos recuerda a un edificio de carácter palaciego que se caracterizan por estar agrupadas alrededor de patios, tener un formato que tiende a lo horizontal, con múltiples habitaciones y vanos de acceso –que por lo general son tres o cinco–, muchas veces con pisos superpuestos y comunicados entre sí mediante escaleras. En Tikal, tenemos varios ejemplos de este tipo arquitectónico en la Acrópolis Central que se localiza justo enfrente del Templo V, cruzando la Aguada del Palacio; lo que nos permite suponer que este diseño podría tratarse de la representación de la Estructura 5D-65 o Palacio Maler, o de la 5D-50 – 5D-52 que se presume fue la residencia de Yik’in Chan K’awiil (figura 31).

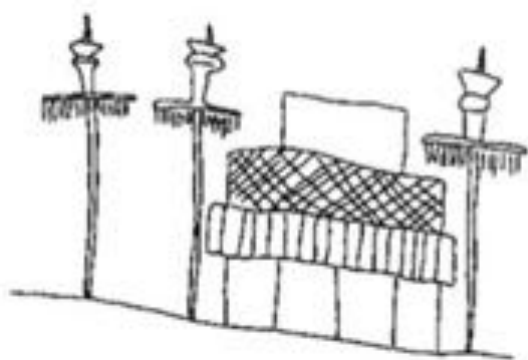
Este grafito es uno de los que mayor detalle presentan, pues mediante



**Grf. 56.- TR fig. 96 (b) Str. 6F-27: Rm 1, E wall**

diferentes *achurados*, el autor marco los elementos arquitectónicos de la estructura, como el friso, el segundo nivel y la crestería; asimismo, complementó la composición con los elementos decorativos que flaquean el edificio y que nos permite pensar que las estructuras, además de estar policromadas, estaban adornadas con banderines de diferentes tipos, algunos alargados con flequillos como los que observamos en este grafito y otros redondos, como el que observamos en el diseño anterior, -grafito 56- y que encontramos en muchos de los diseños esgrafiados del corpus de Tikal, junto con conjuntos de banderas como las que veremos más adelante.

Finalmente, para concluir con esta temática, dentro del corpus de graffiti de Tikal encontramos unas singulares representaciones de arquitectura que pareciera representar templos con techos de materiales perecederos, pero que se localizan sobre pequeños basamentos escalonados probablemente hechos de mampostería pues fueron realizados con líneas rectas muy bien trazadas –Grf. 58.- TR 31 fig. 58 (a) Str. 5D-52 1st: Rm 2, N wall, Grf. 59.- TR 31 fig. 64 (b) Str. 5D: Rm 1, E jamb y Grf. 60.- TR 31 fig. 47 (i) Str. 5D-45: Rm 2, W jamb, entre otros–. La mayoría de estos diseños constan de uno o tres escalones o cuerpos superpuestos sobre los que desplanta uno o dos pilares, dependiendo de la vista con la que el autor realizó el dibujo, de perfil o de frente respectivamente, y sobre estos pilares descansa una techumbre de grandes dimensiones, con forma triangular que tiene trazado en su interior un entramado de líneas que nos recuerdan los tejidos de palma como petates o los techos de la típica casa maya (figura 120).



**Grf. 57.- TR fig. 64 (d) Str. 5D: Rm 1, E wall**

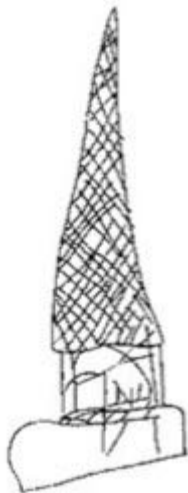
datos sobre los sistemas constructivos, el tipo de edificios que existieron y que quizá no lograron conservarse en el tiempo, son una ventana en la que podemos mirar cómo los antiguos moradores de esta ciudad experimentaban y percibían su entorno, su mundo visual y el espacio.



**Grf. 58.- TR 31 fig. 58  
(a) Str. 5D-52 1st: Rm 2,  
N wall**



**Grf. 59.- TR 31 fig.  
64 (b) Str. 5D: Rm  
1, E jamb**



**Grf. 60.- TR 31  
fig. 47 (i) Str. 5D-  
45: Rm 2, W  
jamb**

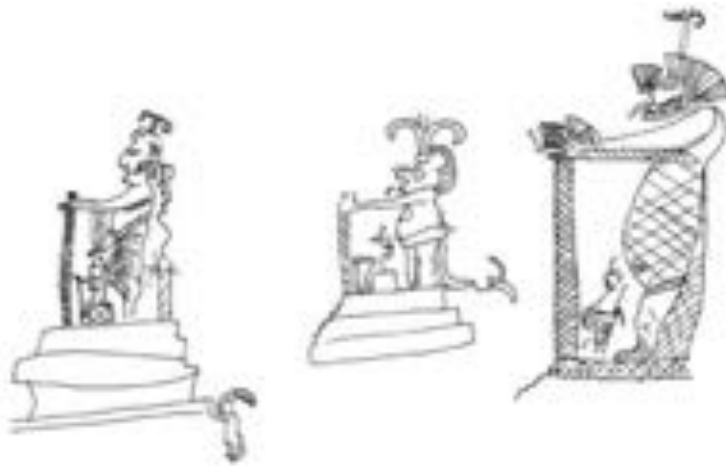


**Imagen 120.- Casa maya  
Imagen recuperada de internet**

#### 4. Andas, literas o palanquines

Uno de los temas más famosos dentro del corpus de grafitos de Tikal son, sin duda alguna, las andas o palanquines de las que se han llamado deidades patronas, mismos que aparecen retratados en los mundialmente conocidos dinteles de chicozapote de los templos I, II y IV; los mejor conservados y detallados de todo el sitio (figuras 122, 126 y 128). El primero con una figura antropomorfa, el segundo con un enorme jaguar y el tercero con un ser sobrenatural conocido en un principio como “Monstruo de Mosaico”, aunque ahora se ha identificado como la Serpiente de Guerra.

Teobert Maler fue el primero en registrar dos de ellos e incluirlos en su reporte. Por obvias razones, fue él quien los pudo observar en un mejor estado de conservación y por lo tanto, los dibujó con mucho mayor detalle, como veremos más adelante.<sup>235</sup> Más tarde, Linda Schele dibujó los tres palanquines (figura 121). Y pese a que incontables autores han usado estos motivos esgrafiados de manera aislada para ilustrar sus trabajos relacionados con los dinteles que ya hemos mencionado, muy pocos han hecho estudios profundos acerca de estos mismos o de los



**Figura 121.- Dibujos realizados por Linda Schele. de los grafitos de andas o palanquines con figuras monumentales. Imagen tomada de Famsi.org**

<sup>235</sup> Teobert Maler, *Explorations in the Department of Peten, Guatemala, Tikal: Report of Explorations for the Museum. Memoirs of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology*, volumen V, número1, Harvard University, 1911.

representados en los dinteles. Entre los estudios más importantes tenemos el de Linda Schele, Karl Taube, Christopher Jones y Christina Halpering. Otros autores como Nikolai Grube y Simon Martin han hecho excelentes esfuerzos por tratar de esclarecer su origen y uso a través del desciframiento epigráfico de los textos que contienen los dinteles de chicozapote. Esta lectura ha arrojado algunas claves para comprender estas peculiares efigies gigantes que, al parecer, varios sitios del Petén poseían e utilizaban.

El primer palanquín –y quizá el más conocido– es el del jaguar que aparece en el Dintel 3 del Templo I (figura 122), en donde está representado en gobernante Jasaw Chan K'awiil sentado sobre un trono cubierto con esteras y piel de jaguar –símbolos del linaje gobernante por excelencia– delante de una efigie monumental, ambos sobre una plataforma piramidal de la que sólo se aprecian dos escalones debido a su deterioro, que divididos en dos registros horizontales tienen tallados, en el superior, signos de bandas cruzadas muy similares a la representación jeroglífica de cielo y en el registro inferior círculos concéntricos que en el centro tienen tres puntos que nos recuerdan las manchas del jaguar. Si tomamos en consideración lo que dicen Taube y Martin acerca de que los glifos tallados en la estructura piramidal funcionan como topónimos, y comparándolo con los otros dos ejemplos de palanquines de los dinteles 2 de los Templos I y IV, justo en la parte erosionada estaría el elemento principal que funcionaría como locativo.

A espaldas del gobernante, se levanta una enorme efigie de Jaguar Ninfea –de acuerdo con Erik Velásquez quien lo identifica así por la flor que aparece sobre la cabeza del felino y que es un motivo recurrente en el arte maya–<sup>236</sup> con las fauces abiertas, por donde asoman los colmillos y una larga lengua; mientras estira su poderosa garra hacia el frente hasta casi tocar una columna ricamente tallada con motivos que nos recuerdan el nudo que conforma el glifo emblema de Mutul, coronada con otra cabeza de Jaguar Nenúfar de menor dimensión, que también tiene las fauces abiertas y una enorme orejera.

---

<sup>236</sup> Erik Velásquez, *Los vasos de la entidad política 'Ik': una aproximación histórico artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual en el arte maya clásico*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, p.365.

**Tikal, Temple I, Lintel 3  
Main Beams**

Copyright © 2000 John Montgomery  
JM00725



**Figura 122.- Dintel 3 del Templo I de Tikal. Dibujo de John Montgomery tomado de Famsi.org. Fotografía recuperada de internet.**

En cuanto al gobernante, está ataviado con la vestimenta y los símbolos de poder, a diferencia de los dinteles que veremos más adelante donde se presenta como guerrero. Porta un tocado con mascarón del dios solar K'inich Ajaw; en el pecho viste un pectoral conformado por un medallón con tres lazadas en cada extremo y una figurilla del Dios Bufón –asociado con el linaje y el poder del gobernante–, acerca del cual, Erik Velásquez dice ser un accesorio empleado por los gobernantes cuando se visten de algunos dioses principales. El Gobernante Jasaw Chan K'awiil sostiene el cetro maniquí con la efigie del dios K'awiil y una máscara que Velásquez denomina “boquera cuadrangular de pirita” que tiene larga tradición en las representaciones de gobernantes en Tikal.<sup>237</sup>

De acuerdo con David Stuart,<sup>238</sup> este dintel conmemora la victoria de Tikal sobre su eterna enemiga, la poderosa ciudad de Calakmul en 695 d.C., cuando el gobernante Jasaw Chan K'awiil derrota al gran Yuhkno'm Yihch'aak K'ahk, y lo enlaza con la celebración del aniversario del treceavo k'atun de la muerte de Búho Lanzadardos (ver anexos).



Grf. 61.- TR 31 Fig. 72 (1)  
Str. 5D-65, Rm 9, E wall.



Figura 123.- Versión de Teobert Maler del graffito TR 31 Fig. 72 (1) Str. 5D-65, Rm 9, E wall. Tomado de *Memoirs of the Peabody Museum*, Vol. 5, No. 1, 1911.

<sup>237</sup> Estelas 29, 30 y 40, Erik Velásquez, *op. cit.* p. 366.

<sup>238</sup> David Stuart, “The Arrival of Strangers”. Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History”, en D. Carrasco et al. (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*, Niwot, University Press of Colorado Disponible en línea [http://www.mesoweb.com/pari/publications/news\\_archive/25/strangers/strangers.html](http://www.mesoweb.com/pari/publications/news_archive/25/strangers/strangers.html); John Montgomery, *Tikal. An Illustrated History of the Ancient Maya Capital*, Nueva York, Hippocrene Books, Inc.; Martin y Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas: la primera historia de las dinastías mayas apud* Erik Velásquez, *La máscara de “Rayos X”*, p. 13



Ahora que hemos descrito la litera que aparece en el Dintel 3 del Templo I, nos será más fácil reconocer el motivo esgrafiado en el grafito 61, TR 31 Fig. 72 (1) Str. 5D-65, Rm 9, E wall, en el que aparece, sobre una estructura piramidal de tres escalones con su respectiva escalinata central, una enorme figura de jaguar con las garras extendidas, sosteniéndose de una columna en la que parece estar indicado, mediante líneas diagonales, que se encuentra tallada. Frente a este monumental felino se encuentra sobre un trono, un personaje antropomorfo sedente, de cuyo rostro no se conserva detalle alguno, únicamente el tocado y una barra que sostiene con ambos brazos.

La efigie de felino es una representación de carácter naturalista. Detrás de sus orejas se puede apreciar un tocado de plumas, y en la frente un elemento fitomorfo trifoliado. Sobre el hocico, el autor dibujó líneas que semejan bigotes, los cuales también se pueden apreciar en la imagen del Dintel 3. Y de las fauces abiertas de esta pantera esgrafiada surge una lengua muy similar a la del motivo tallado en chicozapote, en la que lamentablemente no se conserva el cuerpo de esta monumental efigie pero considero que podemos reconstruirlo a partir del diseño inciso en el que se observa una figura antropozoomorfa de pie, con el vientre prominente y ataviado con un ex o un cinturón acompañado por una larga cola que termina en una cuenta redonda que sirve para atar un elemento bifurcado que bien podrían ser plumas. En la versión de Teobert Maler (figura 123) aparece un elemento ornitomorfo que no se distingue en el registro de Trik; sin embargo, considero que podría tratarse de una interpretación reconstructiva de Maler, puesto que si bien es común que aparezca este elemento en la espalda de las figuras gigantes, por comparación con los otros dos palanquines, podemos darnos cuenta de que estos “bultos” son seres antropomorfos que muy probablemente representen deidades.

Estos dos son los ejemplos más detallados y mejor conservados entre los grafitos que representan el palanquín de jaguar que aparece en el dintel 3 del Templo I, sin embargo, los otros cuatro ejemplos que logré reconocer aportan datos interesantes para completar la imagen de este enorme jaguar.

Por ejemplo, el grafito 62, TR 31 Fig. 73, Str. 5D-65: Rm. 9, S wall, es un diseño similar, aunque incompleto, en el que se aprecia la figura regordeta del felino con las extremidades extendidas hacia el frente, con el penacho de plumas y un ex mucho más detallado mediante líneas horizontales. El grafito 64, TR 31 Fig. 66 (e) Str. 5D-65, Rm 2, N wall, lo considero parte de estas representaciones por la garra extendida, el elemento trifoliado seguido del tocado de plumas y la prolongada cola. Asimismo, el ex inciso en este diseño es mucho más largo y cae al frente de la figura, señalado con un achurado que podría indicar que tenía diseños ornamentales. Este grafito parece haber poseído una representación del gobernante sentado sobre el trono de piedra señalado con una X, sin embargo, esta zona del diseño se ha perdido casi por completo.



**Grf. 62.- TR 31 Fig. 73, Str. 5D-65: Rm. 9, S wall.**

Otro de los grafitos mejor conservados que representan este motivo es el 63, TR 31 Fig. 71 (d) Str. 5D-65, Rm 9, N wall, el cual presenta un ser zomorfo que a primera vista no parece un jaguar con el cuerpo erguido pero que, al igual que los anteriores ejemplos, se sostiene de la columna frontal. Tiene, a diferencia del grafito 61, la piel manchada, el rasgo más representativo de la pantera onca. Del mismo modo aparece con las fauces abiertas, y sobre estas los bigotes que ya he mencionado. Posee un tocado de plumas que remata en la frente con elemento fitomorfo. Porta un ex con líneas horizontales como el que podemos apreciar en el grafito 62 y una larga cola surge de su espalda, al igual que un rostro antropomorfo, que reforzaría la hipótesis de que el ave que dibujó Maler en la espalda del gran jaguar,



**Grf. 63.- TR 31 Fig. 71 (d) Str. 5D-65, Rm 9, N wall.**

se trataba realmente de una figura antropomorfa, como la que aparece en el palanquín del altar de la Corona (ver imagen 119), y que probablemente se trate de una deidad como bulto sagrado o *backrack*.

<sup>239</sup> En el caso de este diseño, el gobernante aparece mucho más detallado; su rostro presenta ojos y boca abierta, y una pierna graciosamente extendida nos indica que está sentado sobre un trono, igualmente marcado mediante una X, y en las manos porta el mismo bastón que apreciamos en el grafito 61.

Finalmente, tenemos el grafito 65, TR 31 Fig. 81 (a) Str. 5D-91, Rm 1C, S wall, que si bien representa sin duda un felino con la piel manchada, no tiene el mismo tipo que el resto de las representaciones; este es mucho más estilizado, carece del penacho de plumas, pero si está presente el elemento fitomorfo de la frente, que en este caso parece más una flor, como la que se observa en el Dintel 3. Al igual que los ejemplos anteriores, se sostiene de la columna que se encuentra al frente de la plataforma escalonada, la cual presenta no uno, sino dos tronos contiguos, marcados con una X. Tantas diferencias iconográficas me llevan a plantear que se deben a la percepción y habilidades artísticas del autor, o bien, que se trata de un cuarto palanquín de jaguar.

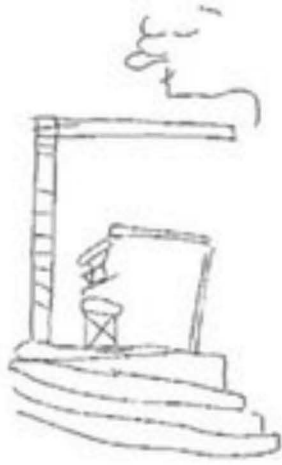


**Grf. 64.- TR 31 Fig. 66 (e)  
Str. 5D-65, Rm 2, N wall**

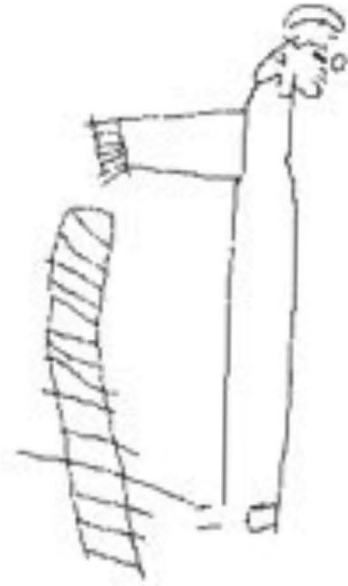


**Grf. 65.- TR 31 Fig. 81  
(a) Str. 5D-91, Rm 1C, S wall.**

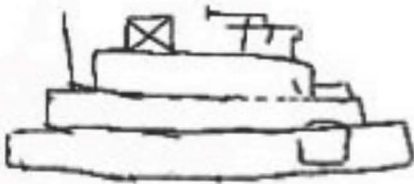
<sup>239</sup> Hugo García Capistrán, "Religión y Política en el Clásico maya: dioses patronos como vía de legitimación del poder" en Vásquez, Verónica, Rogelio Valencia y Eugenia Gutiérrez (editores), *Socio-Political Strategies among the Maya from de Classic Period to the Present*, Iglatterra, Information Press Oxford, BAR International series 2619, 2014, pp. 67-81. (p. 79).



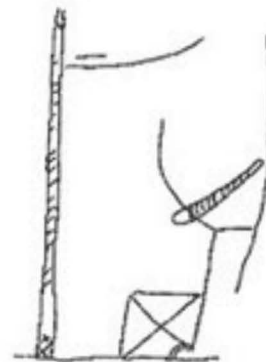
Grf. 66.- TR 31 Fig. 19 (a)  
Str. 5C-13, Rm 2, S wall.



Grf. 67.- TR 31 Fig. 27 (h)  
Str. 5C-13: Rm 10, E wall.



Grf. 68.- TR 31 Fig. 81 (a)  
[1] Str. 5D-91, Rm: 1C, N  
wall.



Grf. 69.- TR 31 Fig. 66 (e)  
Str. 5D-65, Rm 2, N wall.



Grf. 70.- TR 31 Fig. 73 [2], Str. 5D-65: Rm. 9, S wall.



Grf. 71.- TR 31 Fig. 71 (d) [2]  
Str. 5D-65: Rm. 9, N wall.



Grf. 72.- TR 31 Fig. 63 (a) Str. 5D-61: Rm. 4, W wall.

El segundo modelo de palanquín correspondería al grafito 73, TR 31 Fig. 82 (b) Str. 5D-95, Rm 1C, E wall, que ha sido ya identificado como la representación del “Monstruo serpiente-mosaico” o “Monstruo de Mosaico” por autores como Schele y Freidel<sup>240</sup> y que a partir de estudios iconográficos como el de Karl Taube, se sabe que se trata de la “Serpiente de Guerra”; una entidad sobrenatural asociada directamente con la actividad bélica. Taube sostiene que esta entidad es de origen Teotihuacano y que tiene una larga tradición que abarca desde el Período Clásico (ss. III-VII d. C) y que muy probablemente sea el antecedente de la *Xiuhcōatl* o “Serpiente de Fuego” en el Altiplano Central para el Período Posclásico.<sup>241</sup>



**Grf. 73.- TR 31 Fig. 82 (b)  
Str. 5D-95, Rm 1C, E wall.**

La Serpiente de Guerra aparece representada en su máxima expresión en el Templo de Quetzalcōatl de la ciudadela de Teotihuacán, a la par que la Serpiente Emplumada. Muchas veces fue y sigue siendo confundida erróneamente con la representación de Tláloc debido a los anteojos que porta por encima de los ojos; sin embargo, ya en 1952, Caso y Bernal habían propuesto que se trataba de una representación serpentina con anillos similares a los anteojos con que se suelen representar a los guerreros teotihuacanos.<sup>242</sup> Taube señala los principales rasgos iconográficos de esta entidad teotihuacana: nariz que se proyecta horizontalmente, ligeramente curvada hacia arriba; no tiene mandíbula pero en la parte superior del

<sup>240</sup> Schele, Linda y Freidel, *A Forest of Kings. The Untold Story of Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow and Company, Inc., 1990, p. 161, 205 y 209.

<sup>241</sup> Karl Taube, “The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan.” en Francesco Pellizzi (edit.), *Res: Anthropology and Aesthetics*, número 21, primavera 1992, Peabody Museum Press, pp. 53-87. Versión electrónica: [www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Quetzalcoatl.pdf](http://www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Quetzalcoatl.pdf).

<sup>242</sup> Caso y Bernal, *apud* Karl Taube, *Ibid.*

aparato bucal posee una serie de dientes curvos y grandes, semejantes a los de los jaguares teotihuacanos. Ojos redondos, pronunciados enmarcados con las características cejas teotihuacanas que se curvan hacia atrás, sobre las que se encuentran los anteojos de los que ya hice mención.

Una vez introducida en el área maya, durante el Clásico Temprano, bajo el nombre de Waxaklaj'un Ub'aah Chan "Dieciocho son las cabezas de serpiente" o "Dieciocho son las imágenes de la serpiente",<sup>243</sup> se reprodujo en diversos sitios, principalmente del área central, a una escala monumental, apropiándose los gobernantes de este emblema, ya que a menudo aparecen representados portando un casco con la cabeza de esta entidad, siempre en un contexto bélico, por lo que se deduce que esta entidad se convirtió en el emblema de la guerra y muy probablemente en la deidad patrona de esta actividad.<sup>244</sup>

En Tikal tenemos, por lo menos, tres representaciones de la Serpiente de Guerra como tocado de los gobernantes. El primero de ellos es una vasija polícroma de estilo teotihuacano (MST803<sup>245</sup>), hallada en el Entierro 10 correspondiente a Yax Nuun Ayiin I, quien fue gobernante de Tikal entre 379 y 404 d.C. y que se encontró debajo de la Estructura 5D-34, en la Acrópolis Norte. Esta vasija de estilo teotihuacano Naranja Delgada, es de manufactura local, de acuerdo con los estudios químicos que se le realizaron. Y sobre la parte superior de la cabeza se observa un elemento horizontal que contiene uno de menor tamaño, el cual Caso y Bernal han señalado como un nudo. Desprovista de cuerpo, la cabeza serpentina fue utilizada como casco, de acuerdo a las representaciones con las que contamos.

---

<sup>243</sup> La lectura varía de dependiendo de los autores, la primera es de Erik Velázquez, mientras que la segunda pertenece a Guillermo Bernal.

<sup>244</sup> Guillermo Bernal, "Las orejeras de K'inich Janahb" Pakal: Comentarios sobre una inscripción olvidada en Palenque", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXXI, México, UNAM, IIFI, CEM, 2008, p. 97; Erik Velázquez, *Los vasos de la entidad política 'Ik': una aproximación histórico artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual en el arte maya clásico*. Tesis de Doctorado, UNAM, IIE, p. 364-365; Carlos Pallán Gayol, "The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics", en *The Maya and their sacred narratives: text and context an Maya mythologies*, 12th European Maya Conference, Ginebra, Suiza, diciembre 7 - 8, 2007, Geneviève Le Fort (ed.). Disponible en línea: [https://www.academia.edu/2460915/The\\_Many\\_Faces\\_of\\_Chaahk](https://www.academia.edu/2460915/The_Many_Faces_of_Chaahk) Consultado marzo 2016.

<sup>245</sup> Dorie Reents-Budet, Ronald L. Bishop, Ellen Bell, *et. al.*, "Tikal y sus tumbas reales del Clásico Temprano: Nuevos datos químicos de las vasijas de cerámica", en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2003 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.777-793.



**Figura 124.- Vasija MST803' localizada en el Entierro 10 de Tikal. Imagen recuperada de internet.**

El atributo más representativo es su piel, constituida por teselas que, según Berlo, pudieron haberse fabricado con concha ya que es un material resistente pero flexible.

En la tapa de la vasija se observa a un personaje con los anteojos que ya hemos mencionado, típicos de los guerreros teotihuacanos, y por tocado lleva la cabeza de una serpiente de guerra con la característica piel cubierta de teselas (figura 124).

La segunda imagen donde aparece la serpiente de guerra relacionada con los gobernantes tikaleños es en la Estela 31, fechada para el Clásico Temprano, en la que aparece Yax Nuun Ayiin I portando un tocado con la imagen de esta entidad, así como un collar de concha estilo teotihuacano, atlatl, y escudo con la imagen de Tlaloc,<sup>246</sup> deidad con la que se relaciona la Serpiente de Guerra, según Taube.

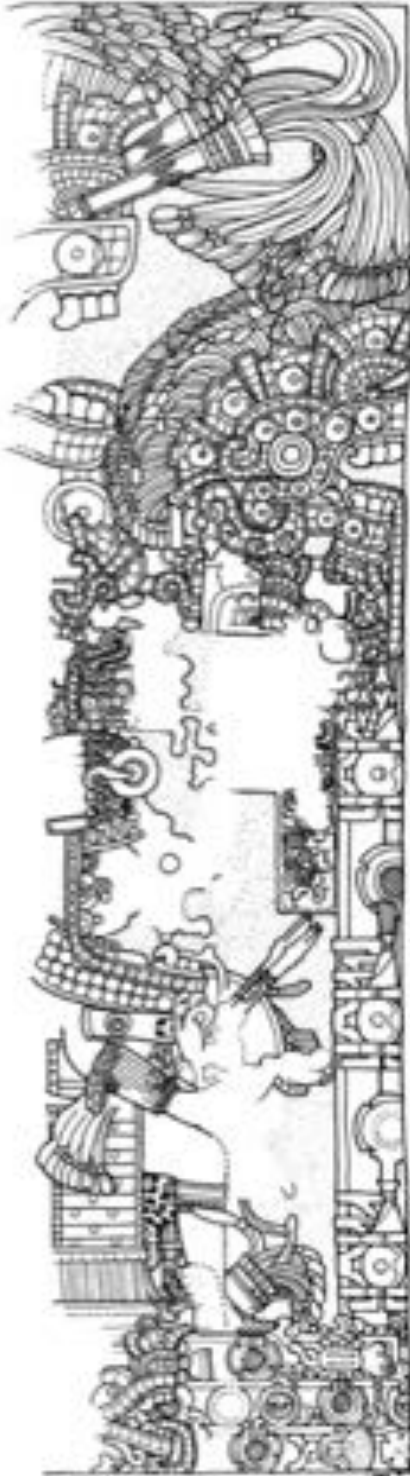
La tercera representación, y la que más nos interesa en este trabajo, la tenemos en el dintel 2 del Templo 1 (figura 126). Tallado en madera de chicozapote, aparece el gobernante Jasaw Chan K'awiil I sentado sobre una plataforma piramidal con tres escalones, repletos de elementos iconográficos que podrían funcionar, según Taube, Simon Martin y Stuart y Houston,<sup>247</sup> como topónimos o marcadores de lugar, tal es el caso de la cabeza de Serpiente de Guerra que aparece en la esquina inferior izquierda, junto con las biznagas originarias de ecosistema del

---

<sup>246</sup> Christina T. Halpering, "Realeza maya y figurillas con tocados de la Serpiente de Guerra de Motul de San José, Guatemala" en *Mayab*, número. 17, 2004, p. 48; Enrique Florescano, "Nueva imagen del Estado Teotihuacano" en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, número 67, septiembre 2009, UNAM. (versión digital) <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/florescano/67florescano05.html>

<sup>247</sup> Simon Martin, "La <<Guerra de Estrellas>> de Tikal contra Naranjo" (traducción al español) en *Eighth Palenque Round Table, 1993*, Martha J. Macri y Jan McHargue (coord.) San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 2007, p. 6. Disponible en línea: [www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Estrellas.pdf](http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Estrellas.pdf). Consultado en mayo 2016.





**Figura 125.- Dintel 2 del Templo I de Tikal. Tomado de Famsi.org**

Altiplano Central. A espaldas del Gobernante A, se yergue una enorme figura de la Serpiente de Guerra y frente al ajaw se encuentra un elemento arquitectónico, una columna o pilastra ricamente adornada o tallada y coronada con otra cabeza de menor dimensión de la misma Serpiente de Guerra. Taube señala que en lo que se conserva de este dintel, pueden apreciarse en total ocho representaciones de la Serpiente de Guerra.

En cuanto al gobernante, está ataviado como guerrero; sostiene en el brazo izquierdo un escudo con flequillos y una serie de dardos como los que se usaban con el atl-atl que, Taube propone, pudo haber sido el elemento que se borró en la mano derecha; de allí que este autor sostenga que los mayas reconocían este elemento como extranjero, asociado directamente a Teotihuacán, específicamente con el Templo de Quetzalcóatl, por lo que aparece frecuentemente asociado a deidades como Tláloc.

Esto último lo podemos ver claramente en el altar de La Corona, antes conocido como la Tabla de Dallas (ver imagen 126), en el que aparece un palanquín con una enorme figura de la serpiente de guerra con cuerpo “antropomorfizado” pero con rasgos felinos – patas con garras y cola larga que remata en volutas de fuego– tal como menciona Taube<sup>248</sup>;

<sup>248</sup> Karl Taube, *op. cit.*, p. 12.

David Friedel y Stanley Guenter lo identifican como una variante del dios solar de la guerra y mencionan que el atavío de la mujer es de tradición teotihuacana y se introdujo en el área maya junto con el culto a la deidad de la guerra “Waxaklaju’n Ub’aah Chan, que sabemos es el nombre que adoptó la Serpiente de Guerra en el área Maya, pero que Friedel y Stanley no asocian con esta gigante figura sobrenatural. Este ser porta sobre la espalda el rostro de la deidad del agua del Altiplano. Central: Tláloc, rasgo del que carece el



**Figura 126.- Panel de la Corona, antes conocido como el Panel o Tabla de Dallas. Dibujo de Linda Schele. Tomado de Famsi.org**

grafito 73 y que ya que la imagen del Dintel 2 de Tikal está incompleta, no podemos saber si la tenía o no. Y aunque en general es muy similar al representado en el Dintel 2 del Templo I, presenta ciertas diferencias -como la falta de las características teselas que cubren su cuerpo- que nos hacen pensar que podría tratarse de una representación diferente en donde quizá se asimilan dos deidades, el jaguar y la serpiente.

Lamentablemente este dintel está incompleto (originalmente se componía de cuatro vigas de madera), por lo que no podemos saber qué cuerpo tenía la serpiente de guerra en esta figura monumental, ya que en la mayoría de sus representaciones carece de cuerpo pues emerge de espejos, o si funge como tocado o casco, no lo necesita. Sin embargo, contamos con el magnífico grafito 73, que representa este mismo palanquín, a partir del cual podemos hacernos una idea de qué clase de cuerpo poseía.

En este diseño inciso se representó de igual forma la plataforma piramidal, en la cual, mediante un achurado abierto y círculos interiores, se representaron las tallas de los escalones; incluso podríamos pensar que los círculos hacen referencia a los espejos que se intercalan con las biznagas en el Dintel 2 del Templo I.

Podemos observar la escalinata central de ascenso, frente a la cual se encuentra la pilastra o columna que, mediante el mismo recurso estético del achurado, representaron adornada y que remata en una cabeza de menor tamaño pero exactamente igual a la de la figura gigante que se localiza detrás del gobernante que está sentado en un trono marcado con una X –un recurso estilístico que ya habíamos visto en los grafiti de temática arquitectónica–.

Finalmente, la figura que domina este diseño es un ser sobrenatural, antropozoomorfo, con nariz alargada y adornada con un diseño trapezoidal, idéntico al que porta en la cabeza, el cual además remata con un elemento bifurcado, similar al que apreciamos en la Tabla de Dallas (figura 126) y que podría tratarse de las plumas que aparecen en el tocado de la Serpiente de Guerra del Dintel 2 del Templo I.

Continuando con el grafito, este ser tiene las fauces abiertas por donde asoman grandes colmillos. Las extremidades superiores se alargan hacia el frente y reposan en la columna tallada, mientras que el resto de su cuerpo erecto está relleno de un achurado mucho más abierto que podría estar señalando las teselas que cubren el cuerpo de la Serpiente de Guerra; y en un carácter hipotético, podría ser que las líneas paralelas que parecen emerger de la parte trasera de la figura se traten de una cola de felino o un *ex*, similar a la que posee la efigie del ya mencionado Altar de la Corona.

Finalmente, tras esta breve descripción, podemos ver que se trata de un diseño similar, casi idéntico al del Dintel 2 del Templo I donde se representó a un gobernante –no podemos saber si se trata igualmente de Jasaw Chan K'awiil I– sentado en un palanquin portátil con la efigie monumental de la “Serpiente de Guerra” o “Waxaklaj'un Ub'aah Chan”, deidad patrona de la Guerra tanto en Teotihuacan, como en el área maya.

El tercer palanquín monumental posee la figura de una deidad antropomorfa y lo encontramos representado en, por lo menos, cuatro grafitos: Grf. 74, TR 31 Fig. 72 (4) Str. 5D-65, Rm 9, E wall; Grf. 75, TR 31 Fig. 72 (2) Str. 5D-65, Rm 9, E wall; Grf. 76, TR 31 Fig. 72 (3) Str. 5D-65, Rm 9, E wall y Grf. 77, TR 31 Fig. 73 (1), Str. 5D-65: Rm. 9, S wall. En los que observamos figuras antropomorfos de pie, sobre

una base escalonada como la que ya hemos descrito y al igual que los casos anteriores, la figura se sostiene de una columna o pilastra esgrafiada –esto lo podemos deducir a partir del achurado que presenta-. En la parte superior de la cabeza tiene un elemento probablemente de carácter fitomorfo, mientras que en la parte posterior parece portar plumas. Está ataviado con enormes orejeras y sus respectivos contrapesos, y exclusivamente en uno de los grafitos se puede observar la vestimenta realizada a partir de círculos concéntricos alrededor de su cuerpo; en los otros dos grafitos aparece solamente con un ex.

En la parte posterior de la enorme figura, aparece un rostro antropomorfo de menor tamaño. Esto recuerda, como había ya mencionado, a las deidades que en ocasiones portan estas monumentales figuras a manera de bultos sagrados.<sup>249</sup>

Es difícil identificar, únicamente con los rasgos de los grafitos, qué deidad o ser sobrenatural está representando la figura humana gigante, pues estos dibujos incisos no poseen suficientes detalles. No obstante, en uno de los dinteles tallados en madera de chicozapote, el del segundo vano del Templo IV, contamos con la

representación de uno de estos enormes palanquines de figura antropomorfa que por sus rasgos iconográficos, podríamos identificar con la deidad GIII o Sol Jaguar del Inframundo,<sup>250</sup> una deidad que fue frecuentemente representada en diversos sitios del Área Central, y que en el Petén se tiene registro de ella desde el Clásico



**Grf. 74.- TR 31 Fig. 72 (4) Str. 5D-65, Rm 9, E wall.**

<sup>249</sup>Maricela Ayala Flacón, *El bulto ritual de mundo perdido, Tikal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, 257 pp.

<sup>250</sup><http://inah.gob.mx/es/boletines/2505-mas-dioses-en-palenque>

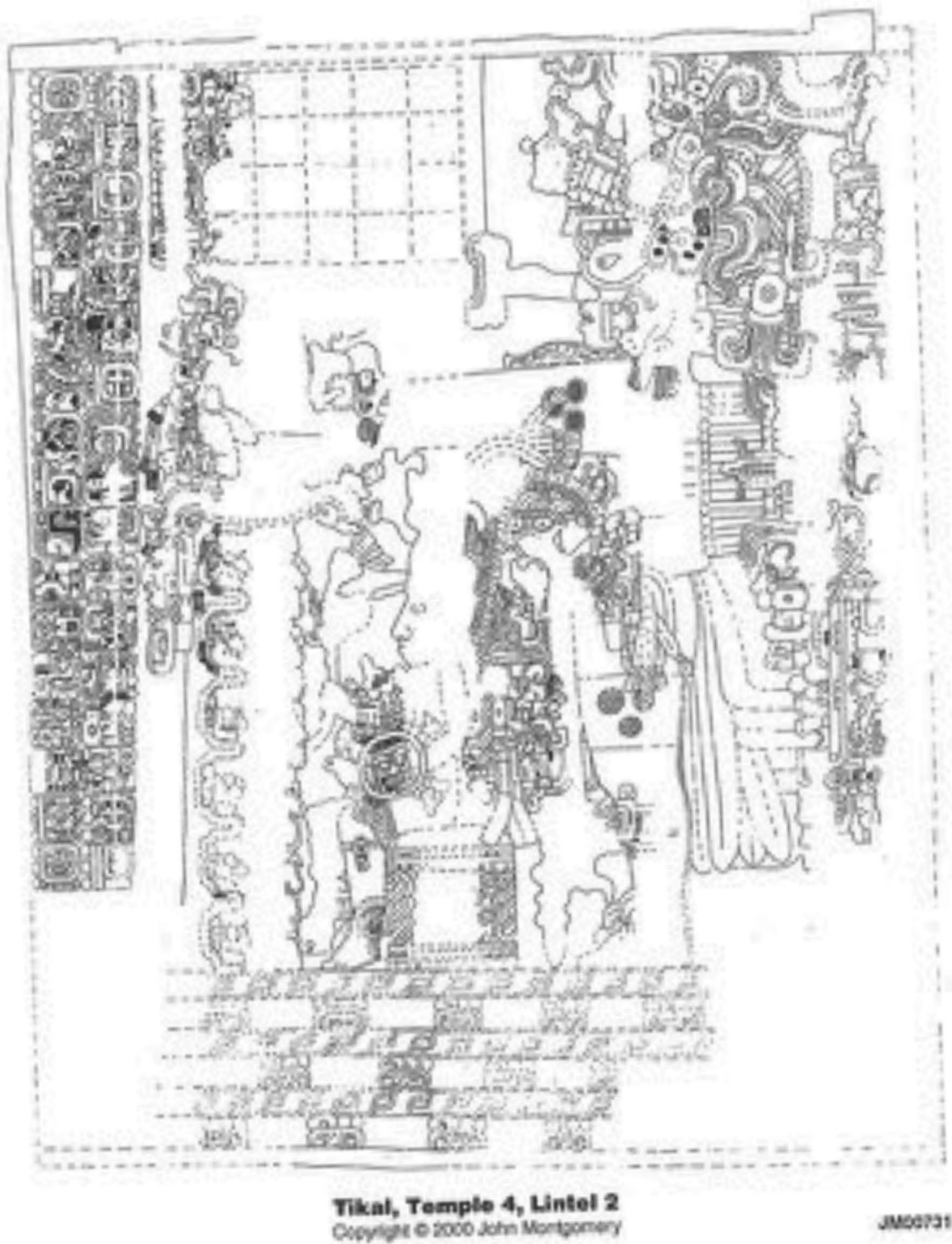


Imagen 127.- Dintel 2 del Templo IV de Tikal. Dibujo de John Montgomery. Tomado de Famsi.org

Temprano,<sup>251</sup> donde aparece representado en los escudos de guerra –tal y como podemos observar en el Dintel 2 del Templo IV, en el que el gobernante sentado en la gran litera, porta uno de estos en el brazo izquierdo (figuras 127)– y por lo tanto, está asociado con Venus y considerado el dios de la guerra.<sup>252</sup>

Se caracteriza por tener un rostro antropomorfo con los siguientes atributos: ojos grandes delimitados mediante una “anteojera” que remata en el entrecejo; nariz aguileña, cejas gruesas y onduladas; lengua bífida y diente de tiburón en el maxilar superior; es prognata y presenta barba. En algunos casos tienen líneas en las mejillas, junto a las orejas de jaguar. En cuanto a los atavíos, porta una diadema de cuentas tubulares y esféricas; y ya Martha Cuevas ha identificado que de acuerdo a los rasgos físicos y los atavíos, existen cuatro advocaciones o variantes de GIII: Imix/serpiente, Xook/jaguar y los dos dioses Remeros, Jaguar y Espina de Mantarraya.<sup>253</sup>

El Dios Remero Espina de Mantarraya se caracteriza, entre otras cosas, precisamente por tener una espina de mantarraya atravesada en el septum nasal – la cual está asociada al ritual de autosacrificio de la élite gobernante–,<sup>254</sup> ser barbado y tener la mandíbula prognata. Tenemos en Tikal representaciones de los Dioses Remeros en los huesos que se encontraron la ofrenda del Entierro 116, en los que aparece este par de deidades dirigiendo una barca en la que viajan diversos animales sagrados y el dios del maíz (figura 128). En estas representaciones, podemos observar claramente que la espina de mantarraya del segundo Dios Remero, es muy parecida a la que presenta la deidad tallada en el Dintel 2 del Templo IV, y que probablemente se trate del mismo elemento que aparece en el grafito 74, el cual sale de la punta de la nariz; aunque se trata de una posibilidad, ya que el resto de los grafitos de este palanquín antropomorfo, presentan variantes muy distantes unas entre otras en relación a este elemento.

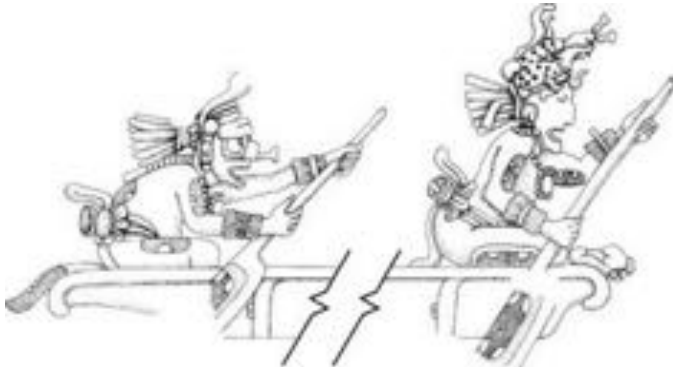
---

<sup>251</sup> Hellmuth *apud* Martha Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, p. 182.

<sup>252</sup> *Idem.*

<sup>253</sup> Marta Cuevas, *op. cit.*, p. 186.

<sup>254</sup> *Idem.*



**Figura 128.- Dioses Remeros Jaguar (proa) y Espina de Mantarraya (popa), esgrafiados en una espina de mantarraya ofrendada en el Entierro 116, en el Templo I de Tikal. Imagen recuperada de internet.**

Por ejemplo, en el grafito 76, TR 31 Fig. 72 (3) Str. 5D-65, Rm 9, E wall, si bien este elemento surge de la nariz, tiene en el extremo una figura antropomorfa de menor escala, que quizá pudo haber sido agregada posteriormente. Mientras que en el grafito 75, TR 31 Fig. 72 (2) Str. 5D-65, Rm 9, E wall, un elemento similar emerge

de la frente. Esto podría ser resultado de las diferentes abstracciones que los distintos autores hicieron de un mismo objeto que quizá observaron a la lejanía.

Además, la evidencia epigráfica, de cierta manera apoya la hipótesis de que podría tratarse del Dios Remero Espina de Mantarraya y es que, de acuerdo con la lectura de Simon Martin,<sup>255</sup> este dintel conmemora, entre otras cosas, el fin de medio katún (9.15.10.0.0 3 Ajaw 3 Mol), un dato sumamente relevante si tomamos en cuenta que una de las ocupaciones de los Dioses Remeros Jaguar y Espina de Mantarraya, era supervisar al k'uhul ajaw durante las celebraciones de final de período, entre otras ceremonias rituales; al menos así lo atestiguan múltiples inscripciones en Copán –la ciudad donde más se desarrolló el culto a estas deidades<sup>256</sup> y donde estos adquirieron los rasgos que los caracterizan, aunque Sánchez Gamboa menciona que es muy probable que su culto haya nacido en Tikal pues es en esta ciudad donde se localiza su más antigua mención escrita– en las que se menciona que los Dioses Remeros están presentes durante las celebraciones de mitades de katunes, como por ejemplo, la Estela P.<sup>257</sup>

<sup>255</sup> Simon Martin, La “Guerra de Estrellas”...*op. cit.*, p. 1.

<sup>256</sup> Ángel Sánchez Gamboa, “El culto a los Dioses Remeros en Copán”, en *KinKaban, Revista de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A.C.*, Número 2, julio-diciembre, 2012, pp. 13-27.

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 20.

Asimismo, Sánchez Gamboa menciona que estas deidades están asociadas a la fecha era 3114 a.C., una era mítica en la cual fueron encargados de colocar una de las tres piedras de la creación,<sup>258</sup> un dato que coincide con lo que menciona Simon Martin cuando dice que en la lectura del texto jeroglífico del Dintel 2 del Templo IV hace referencia a una figura sobrenatural que estuvo activa en el pasado remoto, mucho tiempo antes de la creación actual y que se le menciona como participante en eventos muy antiguos tanto en Copán como en Palenque. Sin embargo, una nueva lectura de los dinteles sin duda alguna proporcionará más información al respecto y nos ayudará a dilucidar si se trata de GIII, Dios Jaguar del Inframundo, o del Dios Remero Espina de Mantarraya.

Continuando con el análisis de los grafitos, es interesante que tres de las representaciones que tenemos de este palanquín en diseños incisos, presenten el mismo tocado trapezoidal, con un círculo y varias líneas horizontales, rematado por un elemento de carácter fitomorfo bifurcado. De igual manera, el grafito 76, presenta un elemento en el antebrazo de la figura, parecido a un brazalete, el cual aparece también en la imagen del Dintel 2 del Templo IV, en donde podemos ver con un poco más de detalle, pese a que está muy dañado, que se trata de una especie de mascarón con una oreja y una orejera con contrapeso tubular.

Por último, algo de suma importancia en el grafito 74, es que es el único, entre todas las representaciones que tenemos de estos enormes palanquines, incluyendo los dinteles, en el que aparecen dos personajes con un largo tocado de tela –tan característico en el arte tikaleño para representar a personajes de la corte– que sostienen una barra que cruza a lo largo de todo el andamiaje escalonado, lo que nos da la certeza de que estas figuras efectivamente tenían la función de transporte, probablemente de carácter ritual. Esta característica ya la habían notado Christopher Jones y Simon Martin<sup>259</sup> y sugieren que fueron usados en procesiones y batallas, donde su feroz aspecto aunado a su monumentalidad, habrían servido como estandarte.

---

<sup>258</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>259</sup> Christopher Jones *apud* Simon Martin, La “Guerra de Estrellas”... *op. cit.*, p. 6-8.

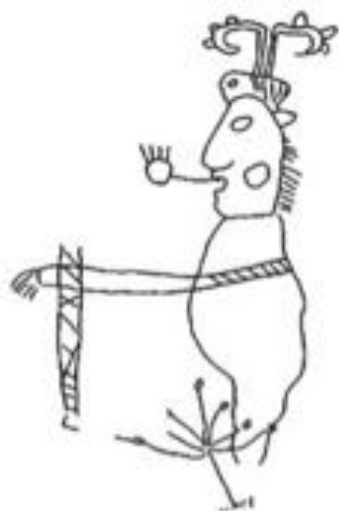




**Grf. 75.- TR 31 Fig. 72 (2)  
Str. 5D-65, Rm 9, E wall.**



**Grf. 76.- TR 31 Fig. 72 (3) Str.  
5D-65, Rm 9, E wall.**



**Grf. 77.- TR 31 Fig. 73 [1], Str.  
5D-65: Rm. 9, S wall.**



**Grf. 78.- TR 31 Fig. 71 (d) [1] Str.  
5D-65: Rm. 9, N wall.**

Finalmente, tras conocer las principales características de estos monumentales palanquines, podemos encontrar a lo largo del corpus de grafitos, diversos intentos, en su mayoría inconclusos, de representarlos; como sería el caso de los grafiti 66, TR 31 Fig. 19 (a) Str. 5C-13, Rm 2, S wall y 68, TR 31 Fig. 81 (a) [1] Str. 5D-91, Rm: 1C, N donde los autores sólo esgrafiaron la base escalonada, la

columna tallada, el trono del gobernante mediante lo que parece ser una convención de un cuadro con una X dentro. En muchos otros casos, sólo esgrafiaron partes corporales de las enormes entidades sobrenaturales, de vez en cuando con la columna que les servía de soporte, como en el caso de los grafitos 66 y 70.

Mi hipótesis es que estos palanquines de efigies gigantes eran utilizados, con fines conmemorativos en momentos específicos: durante la guerra, tras la victoria en una batalla y durante la celebración de finales de período, probablemente de medio k'atun. Esto debido a que las tres enormes figuras están simbólicamente asociadas a la guerra –Jaguar, Serpiente de Guerra y GIII– y a que supuesto su carácter de dioses patronos, una de las características de estos era el “presenciar y dirigir” las celebraciones de finales de periodo, con las que también se relaciona el uso de bultos sagrados que podrían contener restos de antepasados, figuras de dioses u objetos relacionados con ellos.<sup>260</sup>

Además, cabe mencionar que la mayoría de estos motivos fueron localizados principalmente en dos estructuras: la 5D-65, en la Acrópolis Central; 5C-13 y la 5D-91 en la Plaza de los Siete Templos; todas ellas ubicadas en importantes conjuntos palaciegos y religiosos. En la Estructura 5D-65 o Palacio Maler, aparecen todos en una sola pared, lo que nos lleva a preguntarnos si todos formaban parte de una composición o si son motivos aislados que, por cuestiones de organización del espacio, el autor esgrafió juntos, o si fueron diversos autores que tomaron la misma pared como lienzo.

En la Estructura 5D-91, localizada en el grupo arquitectónico de los Siete Templos, es curiosa su ubicación con referencia al nivel del piso, pues la gran mayoría se localizan a menos de un metro de altura de este y de una especie de banqueta que tiene la habitación central, frente al vano de entrada, lo que me lleva a pensar que probablemente fueron realizados por niños o por personas en posición sedente -una hipótesis que ya ha presentado el proyecto de La Blanca-<sup>261</sup> que tras

---

<sup>260</sup> Hugo García Capistrán, “Religión y política...” *op. cit.*, p. 79.

<sup>261</sup> Begoña Carrascosa Moliner, Montserrat Lastras Pérez y Francisca Lorenzo Mora, *op. cit.*, pp. 119-132



**Figura 129.- Figurilla de barro K6579 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org**

observarla, se sentaban a plasmarla con todo detenimiento en lugares sumamente visibles de la habitación.

Arqueológicamente se han encontrado figurines de cerámica que reproducen a escala estos enormes palanquines –sobre todo el de jaguar y el de la Serpiente de Guerra– en entierros y zonas residenciales de élite, en sitios del Petén guatemalteco y el oeste de Belice como San Clemente, Altar de Sacrificios, Tikal, Uaxactún, Nakun, Yaxhá y Motul de San José. Estas figuras presentan un patrón homogéneo de representación constituido por una plataforma con jeroglíficos, sobre la que se encuentra el gobernante en posición sedente con los brazos apoyados en las rodillas y finalmente, el techo que está conformado por la figura de un enorme

ser antropomorfizado, de rasgos felinos u ofidios –que representan al jaguar o a la Serpiente de Guerra, respectivamente–, ricamente ataviado con orejeras, collares y tocado; cuyas manos se localizan extendidas y con una vista frontal justo a lado de sus orejas.

Christina T. Halpering, sugiere que Tikal debió ser un importante centro de fabricación de estas figurillas, pues personalmente ha podido observar variantes estilísticas en la bodega del sitio, que provienen de diversas áreas de la ciudad y que también han sido localizadas en otros asentamientos de la región, lo que estaría hablando de comercio y relaciones sociales entre estas ciudades y la gran Mutul, y que posiblemente también incluya el culto en común a esta deidad o deidades (figuras 129).

Pero no sólo existen representaciones esgrafiadas de palanquines con deidades antropozoomorfas, sino de otros mucho más sencillos que probablemente eran de uso cotidiano y que encontramos frecuentemente en el arte formal maya de

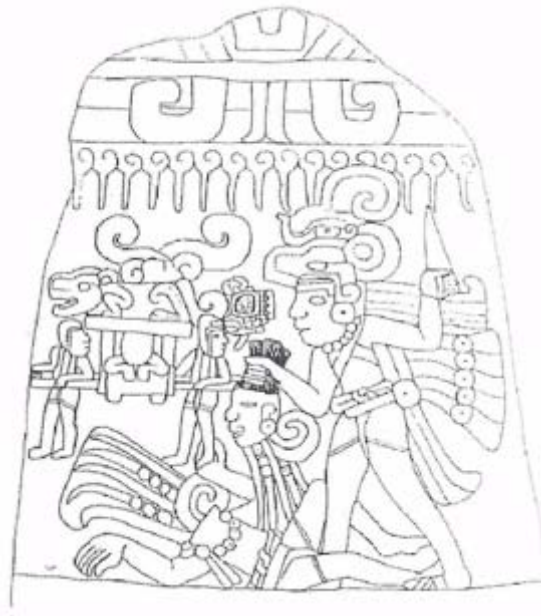


**Grf. 79.- TR 31 Fig. 19 (a)**  
**[3] Str. 5C-13, Rm 2, S**  
**wall.**

diversas épocas. En las paredes de Tikal, se hallan esgrafiadas literas que consistían en una estructura que intenta imitar la arquitectura y que como mencionaba en el apartado dedicado esa temática, muchas veces son confundidos con edificios vistos de perfil y con un recurso estético de transparencia, tal y como podemos apreciar en diversas vasijas. Pero si analizamos con cuidado la imagen, veremos que posee rasgos que nos permiten relacionarlos con estos vehículos de la élite.

Este tipo de literas, andas o palanquines los encontramos representados en diferentes expresiones plásticas como la escultura y los vasos policromados; y a juzgar tanto por estas imágenes como por los grafitos, existían diversos tipos o estilos de ellos.

Evidentemente estos artefactos se caracterizan por ser portátiles, esta es su finalidad y por lo tanto deben estar adecuados para poder ser cargados por dos o más personas, así que en la base presentan una especie de bases rectangulares o en forma de pirámide escalonada invertida, los cuales servían tanto como elementos de soporte como para poder atravesar las varas laterales con los que se levanta la litera. También están compuestas por un receptáculo rectangular o cámara donde se sitúa la persona transportada, rematado por el techo que puede ser plano o presumiblemente de palmas atadas, tal como podemos apreciar en los grafitos 79, TR 31 Fig. 19 (a) [3] Str. 5C-13, Rm 2, S Wall y 80, TR 31 Fig. 73 [3], Str. 5D-65: Rm. 9, S Wall, 84, TR 31 Fig. 73 [4], Str. 5D-65: Rm. 9, S wall. y en la vasija K1229 (figura 131).



**Figura 130.- Estela 21 de Izapa.**  
**Tomada de Famsi.org**



**Grf. 80.- TR 31 Fig. 73 [3], Str. 5D-65: Rm. 9, S wall.**

Además tenemos registros gráficos de que, en algunos casos, estas literas llevaban en el techo plano figuras en bulto, que muy probablemente se trataban de deidades o emblemas de linaje o poder. El primer ejemplo lo encontramos en la Estela 21 de Izapa donde, en un segundo plano, del lado izquierdo, se observa a un par de personajes llevando a cuestas una litera rectangular con la figura de un felino en el techo (figura 130). De igual manera en los vasos K3412 y K767 de la colección Kerr (figuras 132 y 133), que son sumamente similares y que quizá se trate de la misma escena histórica de presentación de cautivos de guerra

frente a la corte y el ajaw, vemos en la esquina inferior izquierda, una litera como la que hemos descrito, con una figura de rasgos felinos y reptiles –quizá podrían ser antecedentes de los palanquines con jaguares y serpientes monumentales– en el que un cortesano o sirviente arregla la piel de jaguar sobre la que iba sentado el personaje que se encuentra hincado frente al ajaw, ya que si observamos detalladamente, su tocado está formado por la cabeza de la figura que adorna los palanquines, y que es acompañado por tres y cuatro guerreros ataviados con hermosos tocados zoomorfos – entre ellos una cabeza de jaguar y una concha marina–.

Otro tipo de palanquines son los que se encuentran sobre un andamiaje de dos o tres pisos probablemente contruidos con varas o carrizos, que forman cuadros reforzados con una cruz y que elevan significativamente el cubículo donde se encuentra la persona transportada, justo como los que se encuentran incisos en los grafitos 81, TR 31 Fig. 82 (a) Str. 5D-95, Rm 1C, E Wall y 82, TR 31 Fig. 27 (h) Str. 5C-13, Rm. 10, E wall. El techo



**Grf. 81.- TR 31 Fig. 82 (a) Str. 5D-95, Rm 1C, E wall.**



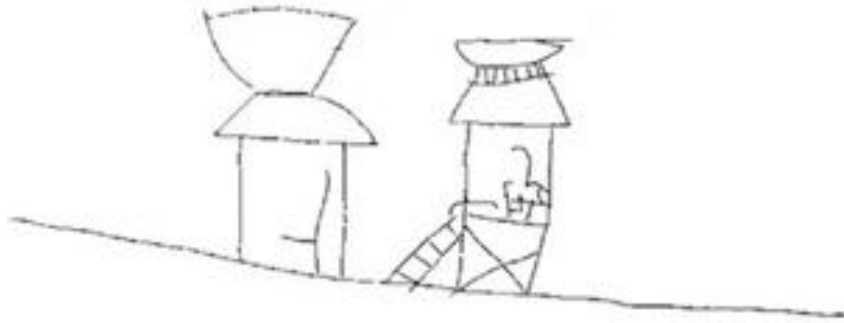
Figura 131.- Vasija K1229 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 132.- Vasija K3412 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 133.- Vasija K767 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



**Grf. 82.- TR 31 Fig. 27 (h) Str. 5C-13, Rm. 10, E wall.**

de estos era de materiales perecederos y sin figuras que lo adornaran. Para descender de ellos se requería una escalera tal como podemos ver en el vaso K2795 y en un detalle de los murales de San Bartolo (figuras 134 y 135).

Tenemos en total, siete representaciones de este tipo de andas sencillas, lo que nos habla de la importancia de estos vehículos en la vida de la corte y el impacto que tuvo en los autores de los diseños, pues probablemente no representaban únicamente un objeto, sino como toda imagen, estaban asociados a un concepto y a una figura de poder, como pudo ser el gobernante o un subalterno de alto rango.



Figura 134.- Vasija K795 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 135.- Detalle de los murales de San Bartolo, Guatemala.





Grf. 83.- TR 31 Fig. 93 [3] Str.  
5G-8. Unlocated.



Grf. 84.- TR 31 Fig. 73 [4],  
Str. 5D-65: Rm. 9, S wall.



Grf. 85.- TR 31 Fig. 93 [2] Str.  
5G-8. Unlocated.



Grf. 86.- TR 31 Fig. 93 [1] Str.  
5G-8. Unlocated.

## 5. Símbolos de poder. Tocados

Uno de los atributos de poder más importantes de los gobernantes son los tocados, que forman parte esencial del atavío del ajaw, convirtiéndose ambos en una unidad que dota al soberano de sacralidad y liderazgo pues constituyen un elemento fundamental de la parafernalia ritual. Tanto la vestimenta como los tocados son elementos que permiten identificar la escala social del individuo que los porta.

Simonetta Morselli y Ricardo Gómez<sup>262</sup> han trabajado ampliamente los tocados de Tikal y Yaxchilán respectivamente, como elementos del lenguaje simbólico, pues cada pequeña parte que los componen tiene un significado mucho más profundo que está directamente relacionado con los rituales que lleva a cabo el mandatario e incluso su nombre, como ya lo ha demostrado Nikolai Grube,<sup>263</sup> lo que nos habla de una individualización acentuada mediante estos elementos.

Dentro del corpus de arte plástico maya se han encontrado complejos tocados, con mascarones de deidades o seres sobrenaturales hechos con pequeños mosaicos de piedras, muy probablemente jade, y plumas; también tenemos aquellos realizados en tela con forma cónica que también encontramos en sitios como Calakmul y que Beatriz de la Fuente supone representativos de la moda del Clásico Tardío; así como sombreros, diademas con la representación del Dios Sak Hu'nal, mejor conocido como el Dios Bufón, símbolo de la realeza maya<sup>264</sup>. Ya Beatriz de la Fuente ha hecho un listado del tipo de tocados que podemos encontrar en las representaciones plásticas mayas: los yelmos zoomorfos, los penachos,

---

<sup>262</sup> Morselli Barbieri, Simonetta, *El tocado de los gobernantes en las representaciones escultóricas de Tikal: propuesta para una lectura iconográfica*. México, 2004, XIII, 199 p. Ilus. (Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Facultad de filosofía y letras, Universidad Nacional Autónoma de México); Gómez Palacios, Ricardo, *El tocado como símbolo de poder. Un análisis iconográfico de algunos tocados de Yaxuun B'ahlam IV de Yaxchilán*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

<sup>263</sup> Nikolai Grube, "Los nombres de los gobernantes mayas", en *Arqueología mexicana*, México, Raíces, Vol. IX, Julio-agosto 2001, núm. 50, p. 75

<sup>264</sup> Velásquez García, Erik, *Los señores de la entidad política de 'Ik'* Estudios de Cultura Maya [en línea] 2009, XXXIV. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281322180002> ISSN 0185-2574. Consultado: marzo de 2016

aquellos con formas geométricas, las tiaras, turbantes, diademas, cintas y bandas.<sup>265</sup>

De igual manera, en el corpus de grafitos de Tikal encontramos representaciones de diversos tocados, algunos muy parecidos a aquellos que portan los gobernantes, pero también tenemos otros únicos que muy probablemente pertenecían a personajes de la corte o por qué no, producto de las creativas mentes de los autores de estos diseños

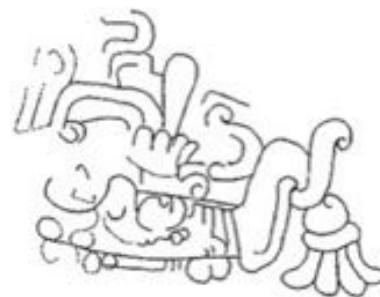
incisos. También podría tratarse de modelos que estuvieron en uso durante un corto lapso pues recordemos que los gustos estéticos son dinámicos y vulnerables al paso del tiempo al grado de que pueden llegar a ser efímeros, aunque las características conceptuales permanezcan; como los renacimientos y las disyunciones de las que habla Kubler y que mencionamos en el capítulo anterior.

Lamentablemente no he encontrado representaciones plásticas que coincidan exactamente con los diseños esgrafiados en las paredes estucadas de la gran Mutul, pero esto puede deberse en gran parte al alto nivel de abstracción que conlleva el acto de dibujar, sin que todo esto nos impida identificar estos diseños como tocados.

Los dos primeros son los grafitos, Grf. 87, TR 31 fig. 17 (c) [2] Str. 5C-13 Rm 1, W Wall Grf. 88, TR 31 fig. 17 (a) [1] Str. 5C-13: Rm 1, W wall que podrían corresponder al modelo de mascarones modelados, pues están conformados por un elemento principal con diseños geométricos y zoomorfos, que recuerdan las formas serpentina tan constantes en el arte maya; y en la parte trasera o superior están adornados con largas plumas que rematan en cascabeles o cuentas, que según Ricardo



Grf. 89.- TR 31 fig. 17 (c) [3]  
Grf. 87.- TR 31 fig. 17 (c) [2]  
Str. 5C-13 Rm 1, W wall



Grf. 88.- TR 31 fig. 17 (a) [1]  
Str. 5C-13: Rm 1, W wall

<sup>265</sup> Beatriz de la Fuente y Alfonso Arellano, *El hombre maya en la plástica antigua*, México, Colección de Arte No. 51, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 69.

Gómez, pudieron ser de jade o concha tipo *strombus galeatus*.<sup>266</sup>

Durante el Clásico Tardío, los tocados de tipo tambor fueron ampliamente representados no sólo en el arte tikaleño sino que podemos encontrarlos en sitios como Palenque. Se trata de estructuras cilíndricas que soportan diferentes elementos ornamentales y simbólicos que poseen todo un discurso. En el grafito 90, TR 31 fig. 54 (a) Str. 5D-52-2nd: Rm 2, W jamb observamos claramente uno de estos ejemplares, de estructura cilíndrica adornada con hileras de cuentas y rematada con una línea de plumas cortas seguidas por unas de mayor longitud.

Un tercer ejemplo maravilloso es el del grafito 89, TR 31 fig. 17 (c) [3] Str. 5C-13: Rm 1, W wall que parece pertenecer también al tipo “tambor” adornado por mascarones superpuestos de una deidad de nariz prominente; también existe la posibilidad de que se traten de espejos como aquellos que aparecen en los tocados de algunos gobernantes de Yaxchilán, los cuales fungen como sujetadores de las plumas que rematan el tocado<sup>267</sup> y que en el caso de la iconografía tikaleña se encuentran igualmente en la parte frontal del tambor y dentro de éstos, a su vez, se localizan pequeños mascarones de deidades tal y como podemos apreciar en la Estela 40 de Tikal (figura 137). En la parte inferior del tocado esgrafiado, a manera de diadema,



**Figura 136.- “Desdoblamiento del tocado de la Estela 16, donde podemos observar el elemento que Morselli denomina “barra de serpiente muy estilizada”. Tomado de Simonetta Morselli, “Los soberanos de Tikal y sus tocados” en Ketzalcalli No. 1, 2007, p. 22**

<sup>266</sup> Ricardo Gómez, *op. cit.*, p. 124.

<sup>267</sup> Ricardo Gómez, *ibid*, p. 108.

vemos un elemento vertical que parece estar adornado por flequillos o cuentas colgantes de algún material precioso, muy similar al que aparece también en la Estela 40 y remata en un elemento quizá de carácter fitomorfo o serpentino que podría tratarse de la barra que Simonetta Morselli identifica como una serpiente estilizada para el caso del tocado de la Estela 16 de Tikal (figura 136).



**Grf. 90.- TR 31 fig. 54  
(a) Str. 5D-52-2nd: Rm 2,**

La vestimenta y los artefactos asociados a ella, como los tocados, han sido estudiados principalmente a partir de la iconografía y los datos etnográficos debido a la escases de hallazgos arqueológicos de este tipo de prendas, sin embargo, en la última década se ha avanzado en este campo y en 2003 se presentó el estudio previo<sup>268</sup> de dos ejemplares de tocados localizados en contexto funerario en Calakmul, lo que ha permitido que se conozcan los materiales y el proceso de fabricación de estos elementos, y ha conducido a la hipótesis de una tradición compartida de manufactura de estos objetos de poder en sitios del Petén como Río Azul, Dos Pilas y Tikal.

Finalmente, para concluir con esta sección, me gustaría presentar dos ejemplos que desde mi punto de vista podrían tratarse de creaciones *sui géneris* o de tipos ya desaparecidos de tocados que probablemente utilizaban las personas de la corte, más que los gobernantes, pues no son tan elaborados ni ricos en simbolismo como los que vimos anteriormente, pero que no les resta belleza y un carácter único. Me refiero a los grafitos 91, TR 31 fig. 23 (d) Str. 5C-13: Rm 8, E wall; 92, TR 31 fig. 23 (d) Str. 5C-13: Rm 8, E wall y 93, TR 31 fig. 77 (d) Str. 5D-91: Rm 1A, N jamb.



**Grf. 91.- TR 31 fig. 23  
(d) [1] Str. 5C-13:  
Rm 8, E wall**

<sup>268</sup> Renata García-Moreno, "Análisis de dos tocados de élite localizados en el complejo funerario adjudicado al gobernante « Garra de Jaguar » en Calakmul, Campeche, México" en *Journal de la société des américanistes* [en línea] 89-2, 2003, consultado en marzo de 2016. <http://jsa.revues.org/1579>



**Grf. 92.- TR 31 fig. 23 (d) [2] Str. 5C-13: Rm 8, E wall**

El grafito 91 es una figura antropomorfa con un curioso tocado probablemente de tela enrollada, de los cuales se tiene amplio registro, pero de dimensiones poco convencionales y que incluso pareciera tomar forma de sombrero; lamentablemente en la iconografía formal no contamos con un ejemplo parecido. En esta misma estructura y pared tenemos un segundo tocado que pareciera estar constituido por una pluma enorme o algún elemento fitomorfo.

Y finalmente, el grafito 93 que presenta un tocado de carácter zoomorfo, una serpiente emplumada como las que se encuentran representadas profusamente en el arte de Chichen Itzá (figura 138) y de las cuales carece totalmente el arte tikaleño a excepción de aquellos tocados de “la serpiente de guerra” de tradición teotihuacana, tan característicos de sitios del Petén como Piedras Negras, Motul de San José y por supuesto Tikal; sin embargo tenemos muy pocas representaciones del cuerpo de de este ofidio, pues Taube señala que surge de un espejo, por lo que carece de corporación, y cuando se utiliza su imagen en tocados o cascos, no es necesario representar el resto de su corporeidad, por lo que no podríamos compararla con el perfil del tocado esgrafiado, además “la serpiente de guerra” como la llama Karl Taube y Christina T. Halperin o “Monstruo Serpiente-Mosaico” como la denomina David A. Freidel, si bien se caracteriza por estar emplumada, como bien lo dice Freidel, siempre es representada con el cuerpo de mosaicos, un rasgo probablemente de origen teotihuacano. Lo que no queda duda es que el tocado de este grafito es una serpiente emplumada y debido a sus rasgos iconográficos puedo haber sido realizado durante el período postclásico y no sería un caso aislado pues no es raro encontrar diseños incisos de iconografía postclásica en diversos edificios de Tikal como veremos más adelante.



**Grf. 93.- TR 31 fig. 77 (d) Str. 5D-91: Rm 1A, N jamb**

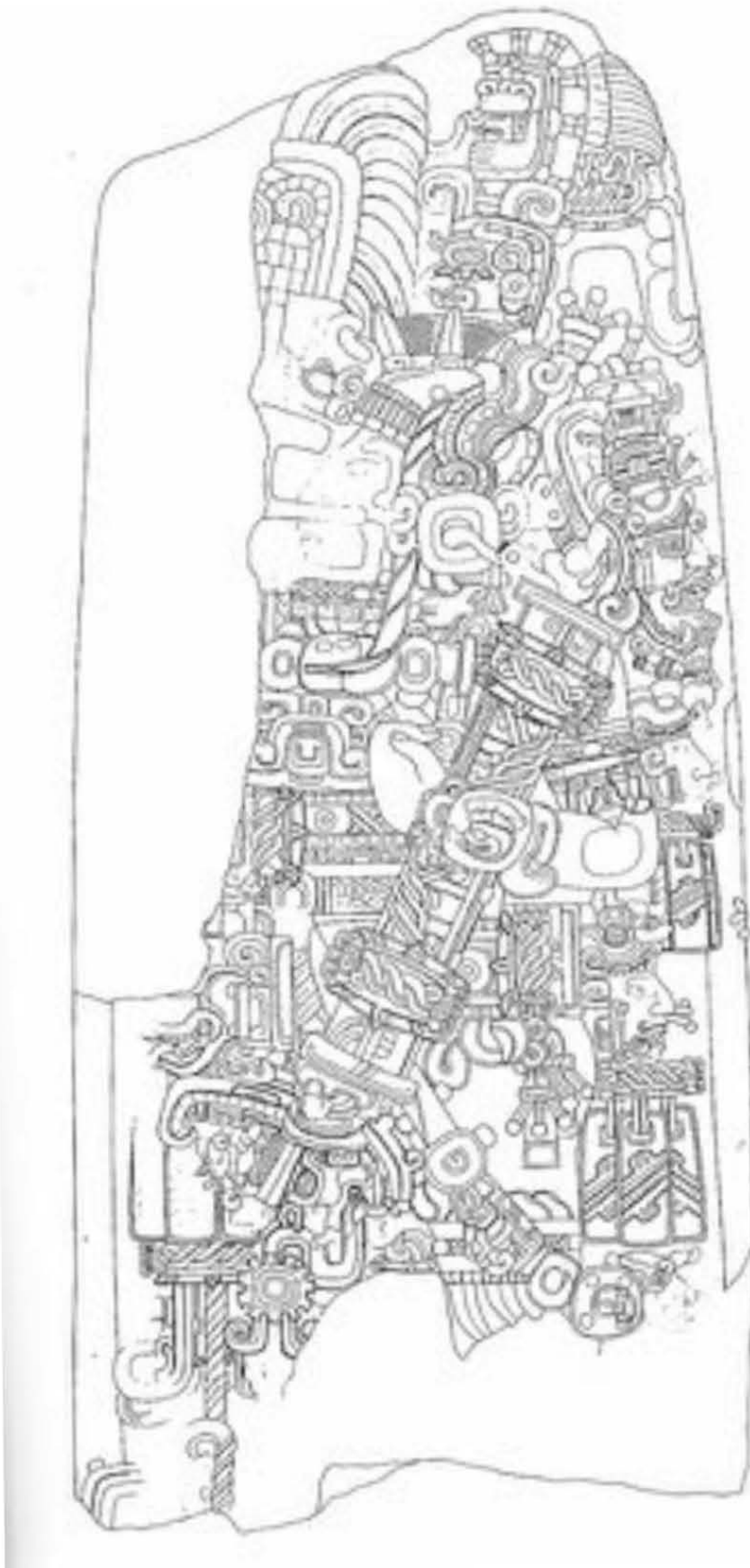


Figura 137.- Estela 40 de Tikal.

Tomada de famsi.org



**Figura 138.- Detalle de los murales del Templo de los Jaguares de Chichén Itzá. Imagen recuperada de internet.**

## **6. Escenas**

Ya en el primer capítulo de este trabajo he definido a las escenas como una composición integrada por más de un personaje o elemento que forman parte de un mismo ambiente y que reflejan una acción o una situación específica. Dentro del corpus de grafitos de Tikal contamos con algunas composiciones escénicas, muchas de ellas escondidas entre líneas y otros diseños superpuestos, por lo que tras limpiarlas digitalmente, he elegido las siguientes.

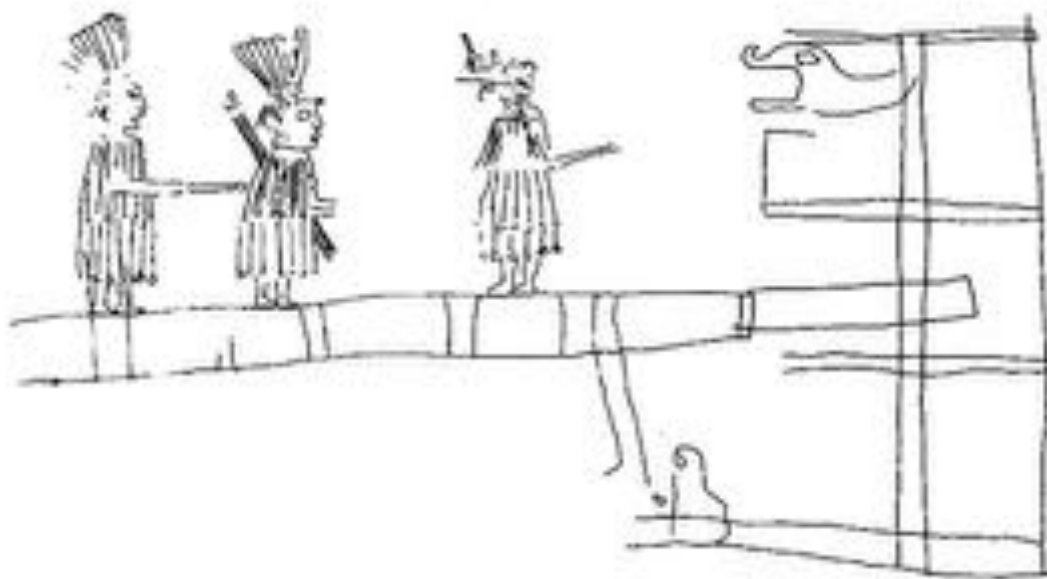
La primera es el grafito 94, TR 31 fig. 15 (b) Str. 5C-13: Rm 1, S wall, donde podemos apreciar a tres personajes antropomorfos de perfil, mirando hacia el centro de la composición, encontrándose de frente sobre una estructura arquitectónica horizontal que termina o conduce a otra vertical, dividida en tres secciones y rematada, probablemente, en el friso o cornisa con motivos zoomorfos semejantes a fauces abiertas de serpientes.

Los personajes ataviados con una especie de vestidos largos hechos de tiras, que al parecer se conforman de dos piezas terminadas con adornos circulares, quizá cuentas -algo parecido a lo que observamos en el grafito 25 -en el apartado de antropomorfos, guerreros- y algunos otros dentro del corpus del *Tikal Report*



31-. Estos tres individuos portan armas, que aunque no se pudo saber con exactitud de qué tipo, parecen lanzas, flechas o dardos, similares a los que porta el personaje del grafito 24 – igualmente del apartado de antropomorfos-guerreros-. Pese a que los tres personajes están vestidos de la misma manera, los dos primeros se distinguen por tener el mismo tocado alto y de plumas, mientras que el tercero (de izquierda a derecha) no muestra rastros de portar el mismo tipo, aunque no podemos asegurarlo dado que al parecer, el dibujo señala una erosión en el estuco y por lo tanto, un faltante en el grafito.

En cuanto a los elementos arquitectónicos, es importante tomar en consideración que este grafito estaba localizado en la pared sur del primer cuarto del Palacio de los Murciélagos, un edificio palaciego de dos pisos; una vez dicho esto, podríamos pensar en la posibilidad de que la estructura esgrafiada represente al también denominado “Palacio de las ventanas”. Probablemente la escena se está llevando a cabo en el techo del primer nivel de este edificio que daba acceso al segundo piso, cuyos vanos de entrada estaban decorados con esculturas o mascarones zoomorfos –que ya no existen– similares a los que se encuentran en la fachada oeste (figura 20). Otro rasgo que sustentaría esta interpretación es la división de esta estructura en dos crujías, mediante las líneas verticales dobles que

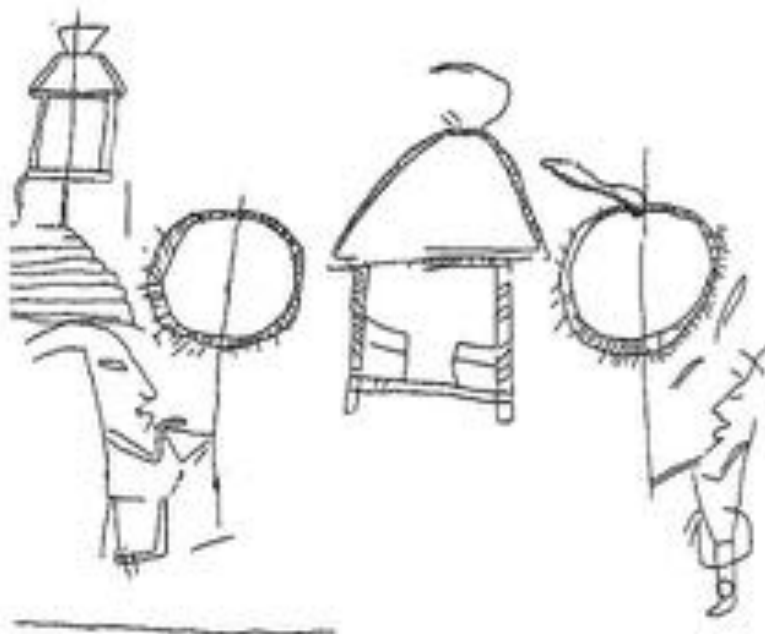


Grf. 94.- TR 31 fig. 15 (b) Str. 5C-13: Rm 1, S wall

podrían estar señalando los paramentos que dividen en dos galerías la estructura interna del Palacio de las Ventanas -aunque los datos arqueológicos señalan que únicamente el primer nivel tenía esta división-<sup>269</sup> mientras que el piso superior constaba de una sola crujía de habitaciones.

Como he dicho en el Capítulo III del presente trabajo, la Estructura 5D-13 pudo haber funcionado como un edificio administrativo, que pese a los reducidos espacios, sirvió para recibir audiencias y comitivas; y el presente grafito podría estar representando uno de estos encuentros; similares a los plasmados en los vasos pintados K2342 y K1151 (figuras 139 y 140), en los que los integrantes de ambas cortejos portan, entre otros objetos, armas defensivas y lanzas.

La siguiente escena representada en el grafito TR 31 fig. 18 Str. 5C-13: Rm 1, W wall, tiene como característica especial la perspectiva superpuesta –un esquema y solución de representación con pocos ejemplos dentro del corpus de grafitos de Tikal–, en cuyo primer plano podemos apreciar dos personajes de perfil, con rasgos anatómicos sencillos, ataviados con faldellines cortos. El sujeto de la



**Grf. 95.- TR 31 fig. 18 Str. 5C-13: Rm 1, W wall**

<sup>269</sup> H. Satanley Loten, *op. cit.*, p. 33.



Figura 139.- Vasija K2342 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 140.- Vasija K1151 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 141.- Vasija K5763 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 142.- Vasija K5416 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

izquierda presenta rasgos alargados en la parte superior de la cabeza, indicio de que porta algún adorno o tocado; sostiene con la mano derecha un objeto triangular que podemos asociar con un instrumento musical de viento, el cual se acerca en dirección de la boca como si estuviese tocándolo – aunque también podría ser una incisión accidental–. Con el brazo izquierdo soporta un elemento conformado por un asta y una rodela, este tipo de objetos se observan frecuentemente dentro del corpus de grafitos de Tikal, incluidas algunas variantes, y también en las imágenes pintadas en vasos, como el K413, K5763 y las vasijas de fondo rojo K3924 y K5416 (figuras 141 a 145).

Debido al contexto en el que aparecen estos objetos dentro del corpus de cerámica pintada, parece que pertenecían a la parafernalia de la corte; en el sitio web de Famsi están descritos como abanicos, lo cual parece acertado, aunque probablemente también tuvieron la función de estandartes para identificar el linaje al que pertenecía el individuo de la élite y su corte. Asimismo, en los últimos años, gracias a los estudios epigráficos, se han identificado a algunos de los personajes que portan estandartes redondos, como los que apreciamos en la vasija K5763 (figura 141), con el título *lakam* –que significa “bandera o estandarte” y de allí que este sea uno de sus rasgos característicos–; un rango social y administrativo relacionado con la organización interna de los reinos mayas, principalmente del

período Clásico. Se cree que su principal función era la de recaudar los tributos y la leva de los territorios que pertenecían a su jurisdicción y entregarlos a su respectivo *ajaw*.<sup>270</sup>

Se tienen registros de estos personajes principalmente en el área del Petén, en ciudades como Río Azul, Motul de San José y Holmul, siempre en bienes de prestigio menores como la cerámica pintada. No obstante, recientemente Tsukamoto y Esparza hallaron en el Grupo Guzmán de El Palmar, una ciudad cercana a Calakmul, en Campeche, el primer monumento pétreo -una escalera jeroglífica- en el que el protagonista es un *lakam*, *Ajpach' Waal*, lo que demuestra que la importancia de aquellos que pertenecían a este rango social era mayor de la que se pensaba.<sup>271</sup>

El personaje de la derecha presenta, al igual que el anterior, un alargamiento en la zona de la cabeza que podemos asociar con un tocado que no fue dibujado por completo, incluso podemos observar unos adornos con formas curvas surgiendo de la frente de este ser. Otro rasgo que comparte con la figura antropomorfa anterior es la rodela o estandarte que sostiene, en este caso, con la mano derecha.

En cuanto a los elementos arquitectónicos, en primer plano, al centro de la composición, encontramos la representación de un espacio delimitado por dos paredes de las cuales surgen dos banquetas paralelas, cubiertas con un techo en dos aguas y rematado en el característico elemento trapezoidal que ya hemos observado en otros diseños arquitectónicos esgrafiados,<sup>272</sup> y que sugieren que esta estructura podría tratarse de un edificio de cal y canto, o bien, de un palanquín que es custodiado por los dos personajes con abanicos o estandartes, tal y como aparece en las vasijas K5416, K3924, K413 y K5943 (figuras 142 a la 145).

---

<sup>270</sup> Alfonso Lacadena, "El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas del Clásico" en *Mayab*, número 20, 2008, pp. 23-43; Stuart, David, *The LAKAM sign*, 1992. Disponible en línea <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2913907.pdf>

<sup>271</sup> Tsukamoto, Kenichiro y Octavio Q. Esparza Olguín, "Ajpach'Waal: The Hieroglyphic Stairway of the Guzmán Group of El Palmar, Campeche México" en Golden, Charles, Stephen Houston y Joel Skidmore (Eds.), *Maya Archaeology*, número 3, Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco, 2014.

<sup>272</sup> Véanse los apartados dedicados a la arquitectura y las andas en la presente tesis.



Figura 143.- Vasija K3924 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 144.- Vasija K413 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

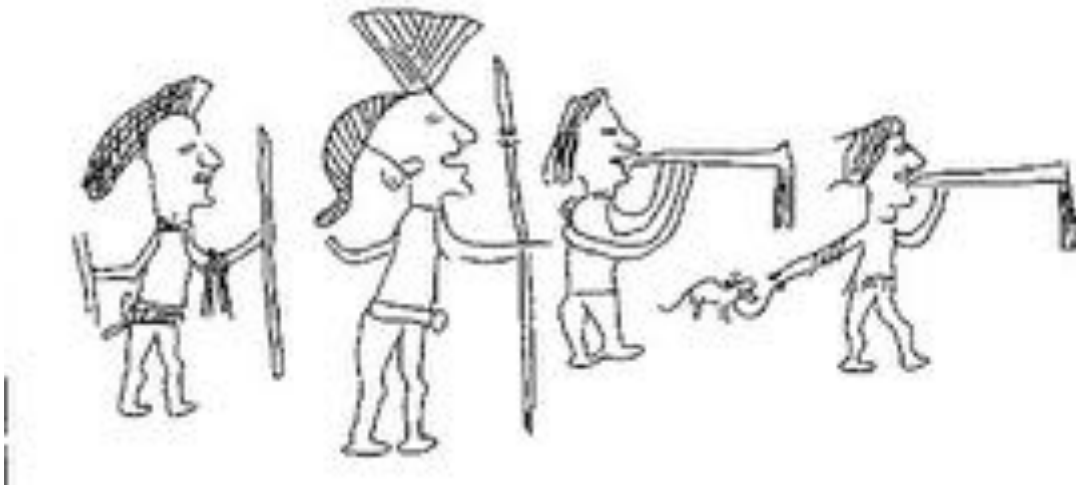


Figura 145.- Vasija K5943 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

En el extremo izquierdo de la composición podemos observar una estructura escalonada sobre la que descansa un templo rectangular adintelado y techado de igual manera que el del centro. Es el hecho de que se vea al fondo de la escena este edificio tipo templo, lo que nos sugiere que la acción se lleva a cabo en el exterior. Y si pensamos que este grafito fue localizado en la pared norte del primer cuarto del Palacio de los Murciélagos, donde los edificios tipo templo más cercanos son, por el Oeste, el Templo IV y por el Este, el Templo III, que podrían haber servido como fondo a la imagen de una visita diplomática o administrativa -con el fin de recaudar tributos si pensamos que los personajes representados son lakames-, en el Templo de las Máscaras; por lo que podríamos suponer que se trata de otra escena histórica, cuyo autor pudo haber presenciado y decidido inmortalizar en las paredes del edificio.

Continuando con el grafito 96, TR 31 fig. 58 (c) Str. 5D-52-1st: Rm 2, S wall, observamos una escena conformada por cuatro personajes antropomorfos y uno zoomorfo, todos de perfil y uno detrás del otro, como en una especie de caminata o procesión. El primer personaje, comenzando de izquierda a derecha, está ataviado únicamente con una especie de faldellín rayado. En ambas manos sostiene elementos verticales, probablemente armas, como lanzas, mientras que de su brazo izquierdo cuelgan dos cuerdas, o una sola enrollada. Asimismo, tiene la cabeza adornada por un tocado hecho de red o tela.

El segundo personaje, de tamaño considerablemente mayor, en comparación con el resto, está vestido también con un cinturón, en este caso liso, lleva en el brazo izquierdo un artefacto similar al anterior personaje, y aquí es un poco más evidente que se trata de una lanza. Este individuo tiene un tocado más complejo conformado por dos partes, la primera larga, rayada y que cuelga detrás de la nuca, rematada por un segundo elemento trapezoidal también rayado, probablemente haciendo alusión a plumas o elementos vegetales; además pareciera portar una orejera, adorno del que carecen los demás individuos. Probablemente su mayor tamaño, asociado a su vestimenta, constituya un recurso para denotar su importancia, en relación al resto de los personajes; probablemente él sea el



Grf. 96.- TR 31 fig. 58 (c) Str. 5D-52-1<sup>st</sup>: Rm 2, S wall

personaje principal de la escena, un noble o un guerrero que dirige la comitiva.

El tercer personaje, que va disminuyendo de tamaño en relación a los demás, no parece tener un atavío especial sino una delgada línea que divide el torso de las piernas. A diferencia de los dos primeros, este no tiene ninguna especie de tocado sino que usa el cabello suelto y tampoco porta armas, sino un elemento que recuerda a un instrumento musical como los que podemos observar en los murales de Bonampak o en múltiples vasijas pintadas. El cuarto y último personaje antropomorfo se encuentra vestido con un faldellín de flequillos y pareciera que, al igual que el anterior, lleva el cabello suelto y sin tocado alguno. En la mano izquierda sostiene un elemento igual al instrumento musical del tercer sujeto, pero se distingue por llevar atado, en la mano derecha, un animal de difícil identificación, de orejas redondas y cola larga.

Es claro que este diseño es la representación de una procesión de carácter ritual, de temática no muy clara. Dentro del corpus de vasijas pintadas de Justin Kerr tenemos ejemplos de procesiones que incluyen animales en dos contextos totalmente diferentes. El primer tipo de procesión es la que tenemos representada en los vasos policromados –K594, K6317 y K5534 (figuras 146, 147 y 148) –, en las que un personaje es llevado en andas, debajo de las cuales aparece un perro, en ocasiones acompañado de un enano, seguidos por un grupo de músicos. Justin Kerr





Figura 146.- Vasija K594 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 147.- Vasija K6317 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 148.- Vasija K5534 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

sugiere que estas imágenes representan el “último viaje” al inframundo,<sup>273</sup> donde los personajes que han muerto son acompañados por un perro, el más famoso psicopompo, y un grupo de músicos y danzantes. Es difícil hacer una similitud de este tipo de escenas con la imagen esgrafiada en la pared sur del Palacio de los cinco pisos puesto que este diseño carece de un personaje llevado en andas; también porque los personajes incisos, además de instrumentos musicales, portan armas, y el animal que forma parte de la procesión se encuentra atado por el cuello y es conducido por el personaje que va a la vanguardia de la comitiva; algo que no sucede en las escenas de las vasijas de andas.

El segundo tipo de escenas son las que representan la cacería del venado, pintada en los vasos K808 y K5857 (figuras 146 y 147), donde aparecen personajes cargando lanzas, además en la vasija K808 también llevan caracolas, instrumentos de viento como las trompetas que transportan los individuos esgrafiados. Con el vaso K5857 existen muchas similitudes, por ejemplo, son cuatro los personajes que conforman la procesión, el central es de mayor tamaño que los otros tres, y es el sujeto que va al frente del grupo quien conduce al venado –que va herido del cuello–, aunque no por medio de una cuerda, sino empujando de su cola. Desafortunadamente, en la escena plasmada en este vaso polícromo, los personajes tampoco llevan instrumentos, sin embargo, sabemos que la cacería del venado es un ritual que posiblemente incluyó música.<sup>274</sup>

Kevin T. Gibbs, y ya antes de él Tozzer,<sup>275</sup> sostiene que el venado fue el animal más utilizado en los sacrificios a los dioses y otros rituales relacionados con

---

<sup>273</sup> Justin Kerr, *The last journey. Reflections on the Ratinlinxul Vase and others of the same theme*, Octubre 2001. Disponible en línea <http://www.mayavase.com/jour/journey.html> Consultado: Julio 2016.

<sup>274</sup> Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica: Tras las huellas de Mixcóatl, “Serpiente de nube”*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015. Disponible en línea <https://books.google.com.mx/books?id=vfkTDQAAQBAJ&pg=PT305&dq=ritual+caceria+de+venado&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwin6YPluNTPAhXB34MKHf1PBsEQ6AEIMjAE#v=onepage&q=ritual%20caceria%20de%20venado&f=false> Consultado octubre 2016; Giuliano Tesconi, “El venado en la cosmología sagrada de los huicholes” en Yólotl González Torres (ed.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Plaza y Valdés, 2013, pp. 241-253.

<sup>275</sup> Kevin T. Gibbs, “Maya Zooarchaeology: An Integrative Approach” en Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology, Volume 8, Issue 1, Article 7, 21 de junio de 2011.



Figura 149.- Vasija K808 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org



Figura 150.- Vasija K5857 de la colección Kerr. Tomado de Famsi.org

la fertilidad, pues como ya mencioné en el apartado dedicado a las representaciones zoomorfas, el venado es símbolo de la lluvia y el sol, los dos componentes esenciales para que las plantas crezcan, y por ser una hierofanía del sol, también debió ser frecuentemente utilizado en ceremonias rituales de carácter político o relacionadas al poder de los ajaw.<sup>276</sup>

<sup>276</sup> Beatriz Barba de Piña Chán (ed.), *Iconografía mexicana: Las representaciones de los astros. III*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdéz, S.A., 2002, p. 151; Guilhem Olivier, *op. cit.*; Xavier Noguez y Alfredo López Austin (coord.), "De hombres y dioses", México, Colegio de Michoacan, Colegio Mexiquense A.C., 1997.

Gibbs también propone que la domesticación del venado fue esencial para el desarrollo de la vida ritual de los mayas prehispánicos, que no sólo tenía que ver con el abastecimiento seguro de animales para sacrificios rituales, sino que la domesticación en sí misma era un ritual en el que los mayas gobiernan el mundo salvaje, dominando al ser que cuida de los animales y los bosques y que por lo tanto, representa el mundo silvestre y fiero, antónimo del mundo organizado de los hombres. Por lo que no es descartable que en esta escena esgrafiada se represente la captura de este animal o el instante en el que conducen a un venado hacia el lugar donde se llevará a cabo algún ritual o sacrificio.

Por otro lado, podría tratarse de un perro que forma parte de una escena de cacería pues Guilhem Oliver señala que este animal formaba parte indispensable en esta actividad como rastreador.<sup>277</sup> Fray Diego de Landa narra que los perros, en Yucatán:

“no saben ladrar ni hacer mal a los hombres; a la caza sí, que encaraman las codornices y otras aves y siguen mucho los venados, y algunos son grandes rastreadores”<sup>278</sup>

Incluso Frank J. Lipp describió que, entre los mixes, existe un ritual llamado ‘*ukbizim*, “salida del perro”, en el que se pide a los dioses que abran los ojos y la nariz del animal a fin de que sea un buen cazador y pueda escapar de los espíritus malignos que le impiden hallar a sus presas.<sup>279</sup> Tenía el perro un papel tan importante en la cacería que cuenta Beaucage que, entre los nahuas, existe una historia acerca de un can que había sido capturado por el Tepeuani, dueño de los animales, quien pidió como recompensa, a cambio de recuperar su animal, una de sus esposas al cazador quien aceptó el trato y su mujer sirvió de comida para otras presas.<sup>280</sup> Y entre los mayas yucatecos, los perros son purificados durante los

---

<sup>277</sup> Guilhem Olivier, *op. cit.*

<sup>278</sup> Diego de Landa, *op. cit.*, p. 135.

<sup>279</sup> Frank J. Lipp, *The Mixe of Oaxaca: Religion, Ritual, and Healing*, California, University of Texas Press, 1991 *apud* Guilhem Oliver, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica...*, *op. cit.*

<sup>280</sup> Pierre Beaucage, “Héros civilisateur ou oppresseur ridicule? La représentation de l'étranger dans la littérature orale maseual (nahuat) du Mexique”, Simon Harel (coord.), *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, 1992 *apud* Guilhem Oliver, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica...*, *op. cit.*

rituales de “limpia” de los cazadores, según la crónica de un h-meen –sacerdote maya-:

“también los perros que pasan en el monte a ladrar los venados, hay que bendecirlo también con el santo saka’ [bebida de maíz], y también con puro balche’ [...] para que quede fresco todo su cuerpo, todos los mal vientos lo que cargaron en el monte, se quita todo el mal de los perros, cualquier hora que saca en el monte, pero enseguida busca los venados”<sup>281</sup>

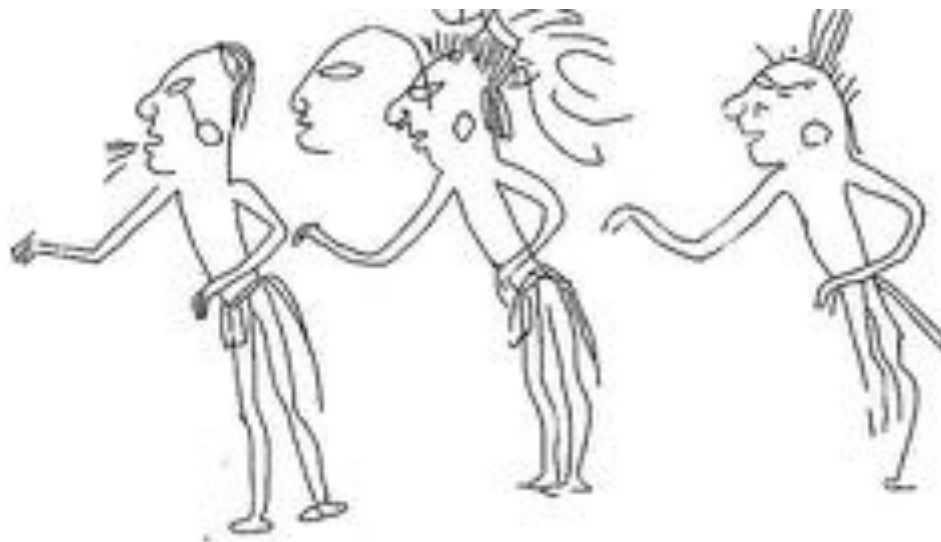
Lo que nos lleva a pensar que también podría tratarse de la representación de una ceremonia ritual como la que describe Lipp, o el momento en el que la comitiva se dirige a llevar a cabo la persecución y cacería de un venado u otra presa, para lo que necesitan la invaluable ayuda del can, al que llevan amarrado como señal de domesticación.

Pasando al grafito 97, TR 31 fig. 95 (a) Str. 6F-27: Rm 1, E wall, está compuesto por tres personajes antropomorfos, uno tras otro, tal como aparecen las procesiones en las vasijas pintadas –K5763 o la K808 (figuras 138 y 146) – Las tres figuras están de pie, con el brazo derecho extendido al frente, el codo ligeramente doblado y la muñeca flexionada hacia enfrente, de manera que la mano cae; las piernas ligeramente separadas dan la impresión de estar dando un paso al frente. Portan como única vestimenta un ex (pañó de cadera), con el extremo posterior considerablemente más largo que el anterior. En el rostro tienen un elemento circular, probablemente una orejera; parece que ninguno tiene tocado –a excepción del personaje central que presenta líneas tras el cabello, sin embargo, podrían pertenecer a incisiones externas a la composición–, sino que el autor eligió representar su cabello, lo que quizá nos hablaría de que estos sujetos no tienen un rango social alto.

Un detalle interesante, es que el primer personaje (de izquierda a derecha), aquel que encabeza la comitiva, además de presentar una línea en el rostro que quizá está señalando pintura facial, de su boca abierta emergen pequeñas líneas, como si estuviera emitiendo sonidos, quizá cantando, lo que podría llevarnos a

---

<sup>281</sup> *Idem.*



Grf. 97.- TR 31 fig. 95 (a) Str. 6F-27: Rm 1, E wall

suponer que efectivamente se trata de alguna procesión o danza ritual, no necesariamente exclusiva de la élite, en la que los personajes que participan realizan los mismos pasos, mientras el que dirige entona cantos o rezos.

Así mismo, es de notar una cuarta cabeza dentro de la composición, superpuesta al segundo personaje, que quizá nos está contando que el autor rectificó su diseño y movió al personaje ligeramente a la derecha, porque quizá se percató que no tenía suficiente espacio para lograr la composición. Este es un rasgo característico de los dibujos incisos –del cual tenemos innumerables ejemplos dentro del corpus–, que podemos apreciar las correcciones o añadiduras que el autor llevó a cabo, puesto que no hay manera de borrarlos para corregirlos.

## 7. Juegos

Entre las representaciones más comunes, no sólo en Tikal, sino en prácticamente todos los sitios en los que se han localizado dibujos incisos, se encuentran ciertos diseños geométricos y abstractos a los que Milan Kováč da el nombre de “rompecabezas”;<sup>282</sup> denominación con la que coincido tomando el término en su

---

<sup>282</sup> Milan Kováč, “El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz’ibatnah, Petén, Guatemala” en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (Eds.) *Artistic expressions in Maya architecture:*

sentido más amplio de “juegos de habilidad” que desarrollan la creatividad, la capacidad de análisis y síntesis de la naturaleza, la visión espacial, las estructuras y los movimientos geométricos, además de resultar entretenidos y seguramente divertidos.

En un inicio yo los nombraba laberintos porque consisten en dibujar motivos repetitivos sin separar el instrumento de escritura –un pedazo de madera, piedra o pedernal- del soporte, creando formas con líneas yuxtapuestas, algunas veces dobles y paralelas, con un patrón consistente, claro y discernible. Los diseños más comunes en el corpus de Tikal son los que observamos en los grafitos 101, TR 31 fig. 18 (c) Str. 5C-13: Rm 1, W Wall; 99, TR 31 fig. 24 (c) Str. 5C-13: Rm 8, W Wall; 98, TR 31 fig. 43 (c) Str. 5D-33-2nd: Rm 2, S Wall; 102, TR 31 fig. 43 (c1) Str. 5D-33-2nd: Rm 2, S wall y 100, TR 31 fig. 49 (f) Str. 5D-46: Rm 4A, N wall; cada uno de los cuales podemos encontrarlos repetidos en múltiples estructuras generalmente de carácter palaciego.

Resulta difícil indagar en el significado o uso de estos diseños, probablemente sea únicamente recreativo, algo similar a los garabatos que solemos dibujar en nuestros cuadernos o notas; como lo que menciona Eric Thompson sobre diseños de novicios y aprendices aburridos,<sup>283</sup> que para entretenerse realizaban estos juegos de destreza mental y manual, lo que también podría llevarnos a pensar que podrían haber funcionado como diseños de entrenamiento para el dibujo, similares a los que ahora realizan los niños que están aprendiendo a escribir; sin embargo, son meras conjeturas.

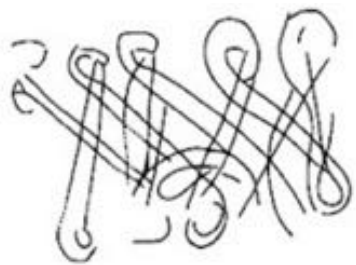
Así mismo, dentro de esta clasificación suelen incluirse los tableros de juego denominados *patolli*; diseños cruciformes divididos en varias casillas que por lo general suman 52, un número relacionado con la cuenta del tiempo sagrado pues se cree que marca los ciclos calendáricos de 52 años, y de acuerdo con Piña Chan, cada uno de los cuatro lados representa los cuatro signos del año.<sup>284</sup> Aunque aún

---

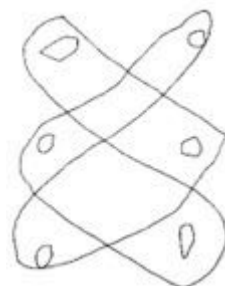
*Analysis and documentation techniques*, Inglaterra, Archaeopress, Information Press, Oxford, BAR International Series 2693, 2014, p. 40.

<sup>283</sup> Sir John Eric Sidney Thompson, *op. cit.*, p. 23.

<sup>284</sup> Gabriel Weisz Carrington, *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, Siglo XXI, Editores, 1993, p108



**Grf. 98.- TR 31 fig. 43 (c) Str.  
5D-33-2<sup>nd</sup>: Rm 2, S wall**



**Grf. 99.- TR 31 fig. 24  
(c) Str. 5C-13: Rm 8, W  
wall**



**Grf. 100.- TR 31  
fig. 49 (f) Str. 5D-  
46: Rm 4A, N wall**



**Grf. 101.- TR 31  
fig. 18 (c) Str. 5C-  
13: Rm 1, W wall**



**Grf. 102.- TR 31 fig. 43  
(c1) Str. 5D-33-2<sup>nd</sup>: Rm 2,**



no queda totalmente esclarecida la forma en que se jugaba, son una constante en Mesoamérica pues han aparecido tableros desde el área del altiplano central hasta tierras mayas, en sitios como Uxmal, Maintzunun, Palenque, Ceibal, Xunantunich, Nakum, Dzibilnocac, Calakmul, Chichén Itzá, San Lorenzo, Pomoná y por supuesto, Tikal, entre muchos otros.<sup>285</sup>

Algunos autores sostienen que los primeros tableros o “proto-patollis” son las figuras esgrafiadas y puntuadas sobre el aplanado de los pisos y pórticos de los conjuntos arquitectónicos que componen la Calzada de los Muertos, la Ciudadela de Teotihuacán y en la cima de algunos cerros que circundan la ciudad.<sup>286</sup> Mientras que otros sugieren que el origen de éste se halla en el área maya de donde pasó a la zona del altiplano –Teotihuacán y Tula -.

Y aunque resulta complicado definir en dónde surgió, es un hecho es que tenemos registros escritos sobre el *patolli* en las crónicas y manuscritos españoles de Francisco Xavier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús de la Nueva España*, en la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada, la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, en la *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa, además de pictóricos en el *Códice Magliabechiano*. Pero las descripciones más completas, así como las mejores representaciones nos las ofrecen Fray Diego de Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* o *Códice Durán* y Fray Bernardino de Sahagún en el *Códice Florentino* o *Historia General de las Cosas de la Nueva España*; quienes nos ofrecen muchos más datos para creer que estos tableros probablemente tuvieron un uso y significado que va más allá del lúdico, relacionado directamente con la adivinación, los augurios del calendario ritual y el favor de los dioses;<sup>287</sup> lo que explicaría su prohibición por ser considerado idolátrico y su posterior desaparición que ha devenido en su actual

---

<sup>285</sup>William R. Swezey y Bente Bittmann, “El rectángulo de cintas y el patolli: nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de practicar este juego precolombino” en *Mesoamérica*, Vol. 4, No. 6, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala, 1983, p. 374.

<sup>286</sup> Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán, Tomo II. Estudios*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2006, p. 143 y 144.

<sup>287</sup> Diego Durán señala que la deidad patrona de este juego era Macuilxóchitl, dato que, según Beatriz de la Fuente, también ofrece Sahagún. Beatriz de la Fuente, *idem*.

desconocimiento. Debido a los importantes datos que nos ofrece Sahagún, considero importante citar su basta descripción:

“También los señores por su pasatiempo jugaban un juego que se llama patolli, que es como el juego del castro o alquerque, o casi, o como el juego de los dados, y son cuatro frijoles grandes que cada uno tiene un agujero, y arrójanlos con la mano sobre un petate –como quien juega a los carnicoles- donde está hecha una figura; a este juego solían jugar y ganarse cosas preciosas, como cuentas de oro, piedras preciosas, turquesas muy finas; y este juego y el de la pelota hanlo dejado por ser sospechoso de algunas supersticiones idolátricas que en ellos hay.<sup>288</sup> El segundo pasatiempo que tenían era un juego, como de dados; hacían en un petate una cruz pintada, llena de cuadros, semejantes al juego del alquerque, o castro, y puestos sobre el petate, sentados, tomaban tres frijoles grandes, hechos ciertos puntos en ellos, y dejábanlos caer sobre la cruz pintada, y de allí tenían su juego con que perdían y ganaban joyas, y otras cosas como arriba se dijo.”<sup>289</sup>

Diego Durán también describe la forma en la que se jugaba:

“...al juego que sobre esta estera jugaban llamaban " patolly," que es el mismo vocablo que agora llamamos naypes. Sobre esta estera tenían pintada una aspa grande que tomaba el petate de esquina a esquina. Dentro del güeco de esta aspa había atravesadas unas rayas que servían de casas la cual aspa y casas estaban señaladas y rayadas con olin derretido...para estas casas había doce piedras pequeñas las seis coloradas y las seis azules las cuales piedrezuelas partian entre los que jugaban á cada cual tantas...al que mejor meneaba los dados, los cuales eran unos frijoles negros cinco ó diez como querían perder o ganar los cuales tenían unos agugerillos blancos en cada frijos por donde pintaban el numero de las casas que se aventajaban en cada mano donde se pintaban...Al cual juego cuando se jugaba acudían tanto miradores y tahures que estaban unos sobre otros unos sobre otros sobre la estera unos para jugar otros para apostar que era cosa estraña...Andaban los tahures de este juego siempre con la estera debajo del sobaco y con los dados atados a un pañito como algunos tahures de este tiempo que siempre andan apercebidos con los naypes en las calzas, de tablage en tablage aquellos dados juntante con las piedrezuelas del juego traían en una bascrita pequeña, á los cuales hacían reverencia como á dioses, fingiendo en ellos haber alguna virtud y así les hablaban cuando jugaban como á cosa que tuviese algun sentido ó inteligencia de lo que le pedían...así estos naturales hablaban a los frijolillos y al petate, y decían mil palabras de amor y mil requiebros y mil supersticiones, y después de haberles hablado ponían la petaquilla en el lugar de adoración con los instrumentos del juego y la estera pintada junto á ella y traía lumbre y echaba

---

<sup>288</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, Libro VIII, Capítulo X, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 441.

<sup>289</sup> *Ibid*, Libro VIII, Capítulo XVII, p. 454.

en la lumbre incienzo y ofrecía su sacrificio ante aquellos instrumentos ofreciendo comida delante de ellos. Acabada la ofrenda y ceremonias iban a jugar con toda la confianza del mundo."<sup>290</sup> (tom. III., cap. XXII)

Además de ser considerado un juego o un tablero ritual, para López Austin es una representación cosmográfica, es decir, un plano del mundo cuya superficie terrestre se encuentra dividida en cruz y cada lado representa a los cuatro rumbos y colores del universo.<sup>291</sup>

Como ya mencioné, se han encontrado muchos tableros de *patolli* esgrafiados en diversas ciudades mesoamericanas, pero lejos de confirmar lo poco que sabemos de estos diseños, nos han llevado a cuestionarnos sobre su uso, ya que no solo se encuentran incisos sobre el piso o las banquetas, sino sobre los paramentos verticales que imposibilitarían ser utilizados como narran las crónicas; tal es el caso del grafito TR 31 fig. 68 (d) Str. 5D-65: Rm. 7, S wall.<sup>292</sup>

En Tikal tenemos, por lo menos, diez tableros esgrafiados, de los cuales uno (TR 31 fig. 61 (c1) Str. 5D-54: bench top) corresponde al grupo I de la clasificación de Swezey<sup>293</sup> que consiste en un tablero cuadrado cuyas líneas internas cruzan por fuera, intersectándose en el centro por medio de una casilla (figura 151). Cuenta en total con 61 casillas, pero de acuerdo con el patrón hipotético de Swezey y Bittman<sup>294</sup> (figura 152) basado en los modernos tableros tarascos, el objetivo consistía en recorrer únicamente 52 de estas. Este tablero fue localizado sobre una banqueta de la Estructura 5D-54, ubicada dentro del conjunto Acrópolis Central.<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, Tomo III, Capítulo XXII, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1880, p. 235-236. Disponible en línea [https://books.google.com.mx/books?id=I9UOAwwAAQBAJ&pg=PA235&lpg=PA235&dq=al+juego+que+sobre+esta+estera+jugaban+llamaban+%22+patolli,%22&source=bl&ots=QROQU0mBOW&sig=Z-X2GM7oIR6LCYIGmwc-STM\\_7jY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjy\\_pC\\_6szPAhVh1oMKHQtsCz0Q6AEIHTAA#v=onepage&q=al%20juego%20que%20sobre%20esta%20estera%20jugaban%20llamaban%20%22%20patolli%2C%22&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=I9UOAwwAAQBAJ&pg=PA235&lpg=PA235&dq=al+juego+que+sobre+esta+estera+jugaban+llamaban+%22+patolli,%22&source=bl&ots=QROQU0mBOW&sig=Z-X2GM7oIR6LCYIGmwc-STM_7jY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjy_pC_6szPAhVh1oMKHQtsCz0Q6AEIHTAA#v=onepage&q=al%20juego%20que%20sobre%20esta%20estera%20jugaban%20llamaban%20%22%20patolli%2C%22&f=false). Consultado en octubre de 2016.

<sup>291</sup> *Ibid*, p. 108.

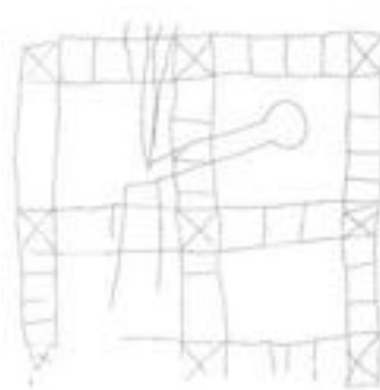
<sup>292</sup> Euan Canul, Gabriel, Ana M. Martín y Pilar Asensio Ramos, "Grafito en el Grupo de la Serie Inicial: La Estructura 5C-35, Chichen Itza, Yucatán, México". En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2004 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2005, p. 857 y William R. Swezey y Bente Bittmann, *op. cit.*, p. 389.

<sup>293</sup> William R. Swezey y Bente Bittmann, *op. cit.*, p. 380.

<sup>294</sup> *Ibid*, p. 398-399.

<sup>295</sup> Véase la descripción de la Estructura 5D-54 en el tercer capítulo de la presente tesis.

Y según el corpus del *Tikal Report* No. 31, en este mismo edificio se registró otro tablero tipo II – probablemente el más común en toda Mesoamérica,<sup>296</sup> al igual que en las estructuras 6F-27, 5D-26-1st, 5D-58, 5D-65 y 5G-4,<sup>297</sup> todas de carácter palaciego, que en total arrojan ocho tableros cuadrados con líneas que cruzan perpendicularmente y que poseen, cada uno de ellos de manera muy precisa, 57 casillas; algunos presentan pequeñas cruces en las celdillas localizadas en los vértices de los cuadrados –grafitos 106, 107 y 108–, al igual que el tablero hallado en Nakum (figura 153).



**Grf. 103.- TR 31 fig. 45  
(d) Str. 5D-38: bench top**

Finalmente, en la Estructura 5G-8,<sup>298</sup> aparece el grafito fig. 94 Str. 5G-8: room floor; un singular tablero tipo III que se caracteriza por su forma de *círculos concéntricos bisectados al centro por dos ejes perpendiculares entre sí*,<sup>299</sup> con un cálculo aproximado de 49 celdas –al parecer el diseño se encontraba sumamente deteriorado cuando fue registrado-. Swezey y Bitman proponen que este diseño circular es característico de la región maya, puesto que sólo se han encontrado – con variantes– en Piedras Negras, El Cayo, La Mar, San Lorenzo,<sup>300</sup> (figura 155) y en el Templo de las siete muñecas de Dzibilchaltún, fechado entre 460 a.C. y 140 d.C.,<sup>301</sup> aunque ya aparecen entre los llamados “proto-patolli” de Teotihuacán

<sup>296</sup> Se han encontrado tableros clasificados como tipo II en Tula, Nakum, Chichen Itzá, Pomoná, etc. William R. Swezey y Bente Bittmann, *op. cit.*, p. 394.

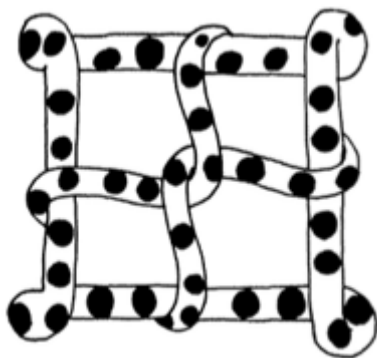
<sup>297</sup> Revisar la descripción de estas estructuras en el tercer capítulo de la presente tesis.

<sup>298</sup> 5G-8 es la construcción más grande de este conjunto arquitectónico. Es un edificio conformado por cuatro estructuras superpuestas, donde se localizaron tres entierros y un depósito especial. Además, la última etapa constructiva presenta restos de una decoración profusa, así como marcas de incineración, probablemente de una ocupación tardía. Marshall J. Becker, *Excavations in Residential Areas of Tikal. Groups with Shrines, Tikal Report No. 21*, The University Museum of the University of Pennsylvania, 1999, p. 51.

<sup>299</sup> Swezey, *Patolli Restudied*. Tesis de maestría, Universidad de las Américas, 1970 *apud* William R. Swezey y Bente Bittmann, *op. cit.*, p. 386.

<sup>300</sup> Este último fue descubierto por Teobert Maler, tallado en una roca del sitio de San Lorenzo, Veracruz, junto a otras figuras esgrafiadas como círculos concéntricos, una plaza, un templo, animales sobrenaturales, un hueso y una estrella. *Ibid*, p. 384-385.

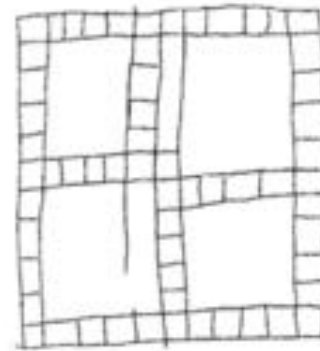
<sup>301</sup> *Ibid*, p. 388 y 401.



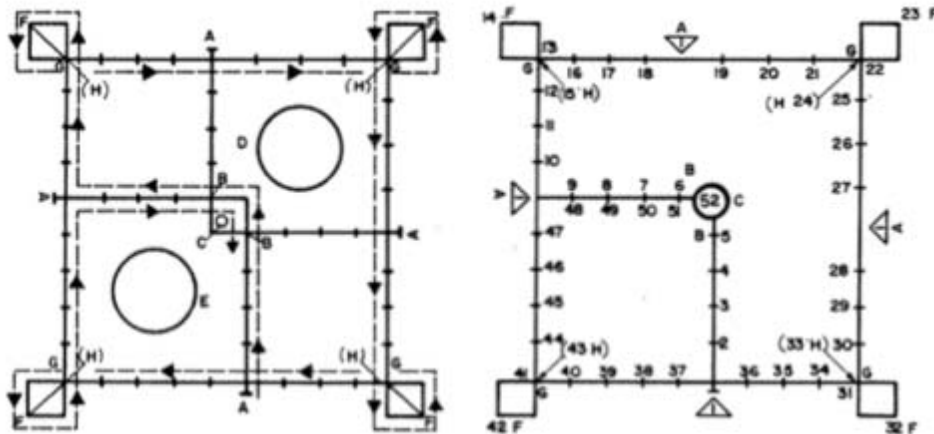
**Figura 151- Tablero tipo I.  
Código Borbónico, p. 19.**

Tomado de William R. Svezey y Bente Bittman *El rectángulo de cintas y el patolli:*

*nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de*

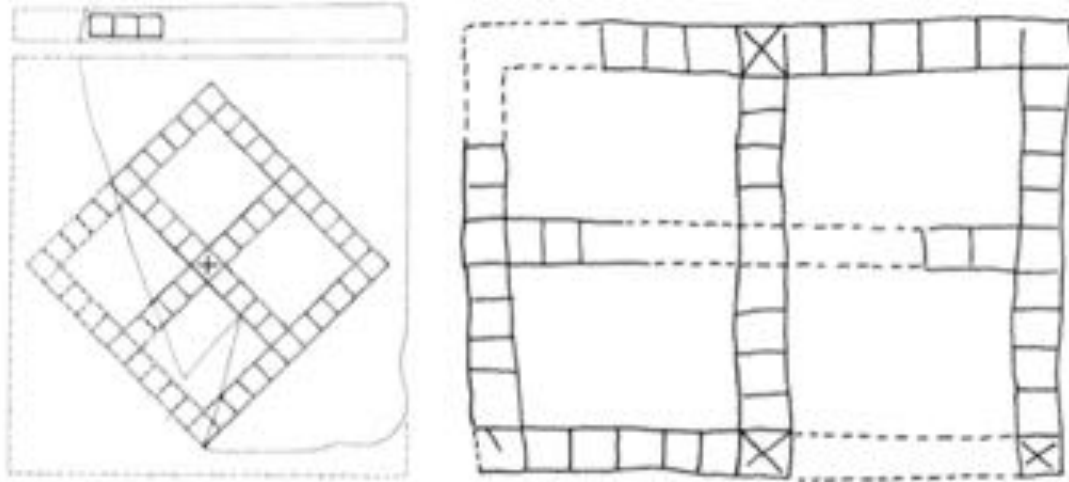


**Grf. 104.- TR 31 fig. 61  
(c1) Str. 5D-54: bench  
top**



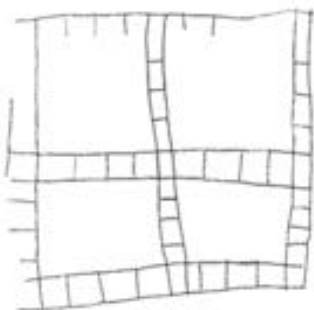
**Figura 152.- Recorrido de juego de los tableros modernos de los tarascos (según Beals y Carrasco).**

Tomado de William R. Svezey y Bente Bittman *El rectángulo de cintas y el patolli:nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de practicar este juego precolombino*, p. 399.

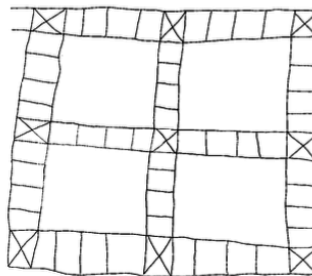


**Imagen 153.- Tableros tipo II. Izquierda Seibal (según Smith), derecha Nakum (según Tozzer).**

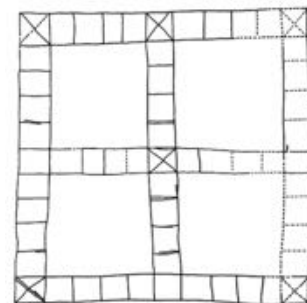
Tomado de William R. Svezey y Bente Bittman *El rectángulo de cintas y el patolli: nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de practicar este juego precolombino*, p. 393.



**Grf. 106.- TR 31  
fig. 61 (c2) Str.  
5D-54: bench top**



**Grf. 107.-TR 31 fig.  
68 (d) Str. 5D-65:  
Rm. 7, S wall**



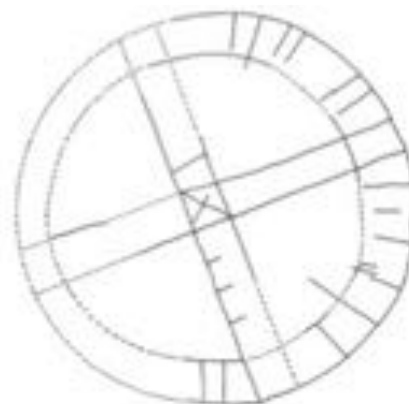
**Grf. 108.-TR 31  
fig. 92 Str. 5G-4:  
unlocated**

(figura 154). Este grafito tiene la particularidad de haber sido localizado sobre estuco ennegrecido debido a una incineración, sin que las líneas incisas estuvieran cubiertas de hollín, lo que denota que fue realizado después de la ignición, ampliando la temporalidad de su posible creación.

Cabe señalar que Swezey y Bittman, estudiosos y creadores de la taxonomía de los tableros de *patolli*, si tuvieron conocimiento de los diseños incisos en Tikal pero no acceso a las imágenes, por lo que no los clasificaron, sin embargo, con base en los informes de William Coe los consideraron dentro del grupo II y los fecharon para el Clásico por localizarse en estructuras como el Palacio Maler que corresponden a este período.<sup>302</sup>

En cuanto a su función, estos autores no se atreven a dar una respuesta concluyente, pero se inclinan a creer que estos diseños debieron tener un significado especial relacionado con la astrología, el calendario ritual y la adivinación, *una especie de oráculo, que expresaba los deseos de los dioses y que probablemente los comerciantes y los guerreros consultarían las fechas propicias para comenzar un viaje o una guerra,*<sup>303</sup> aunque sus diseños “rudos” les hacen dudar que hubiesen sido utilizados por la élite sacerdotal, quienes probablemente tendrían tableros pintados en mantas o petates como señalan las crónicas.

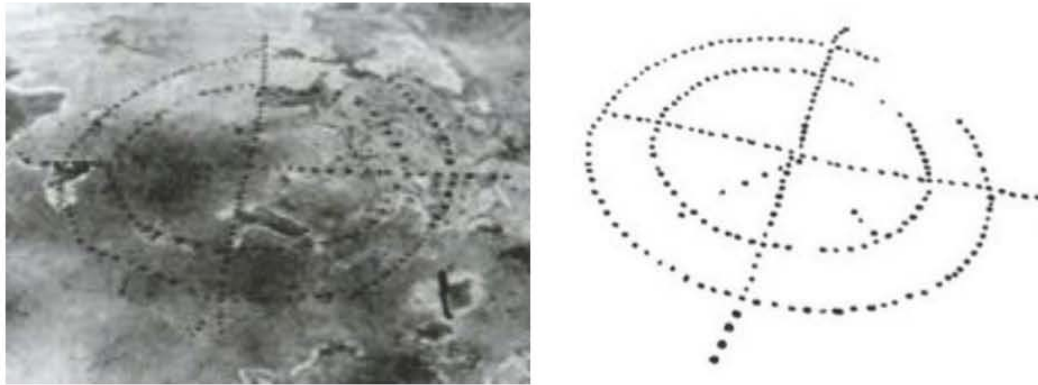
Si bien en Tikal existen tableros con trazos de muy buena calidad, no descarto que hayan sido creados con fines legos, que no por ello dejan de ligarse al pensamiento religioso, o para ser utilizados por nobles de menor rango que tenían conocimientos de la actividad ritual pero no de manera especializada



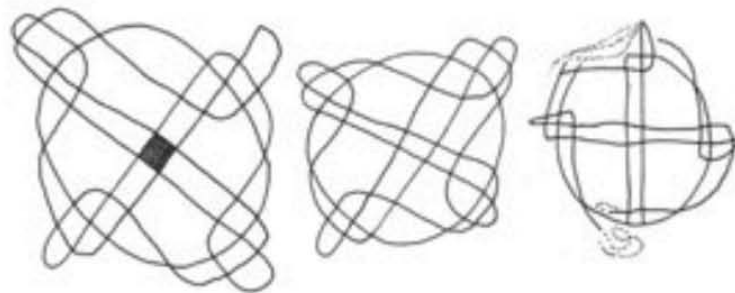
**Grf. 105.- TR 31 fig. 94**  
**Str. 5G-8: room floor**

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 398.

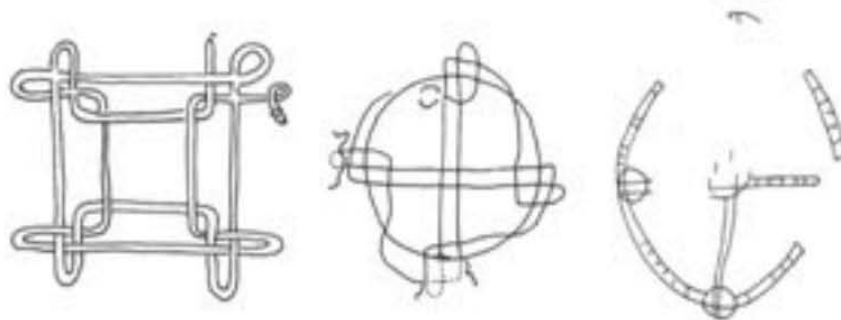
<sup>303</sup> Lucila Diaz Solís, *La flor calendárica de los mayas*, México, 1968 *apud* William R. Swezey y Bente Bittmann, *op. cit.*, p. 397, 398 y 413.



**Figura 154.-** Tablero tipo III localizado en la Ciudadela de Teotihuacán, también llamados “proto-patolliis”. Tomado de Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán, Tomo II*, p. 143.



**Figura 6.** Diseños estilo patolli tipo III:  
 (a) inciso en dintel de piedra, La Mar (según Maler, p. 94);  
 (b) inciso en piedra, San Lorenzo (según Maler, p. 94);  
 (c) inciso en el piso, Uxmal (según Díaz Solís, p. 188).



**Figura 7.** Diseños estilo patolli:  
 (a) Uxmal (según Díaz Solís, p. 188);  
 (b) Dzibilchaltún, tipo, III (según Andrews, p. 302);  
 (c) Chichén Itzá, tipo III (según Ruppert, fig. 4c).

**Figura 155.-** Tableros tipo III.  
 Tomado de William R. Svezey y Bente Bittman *El rectángulo de cintas y el patolli: Nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de practicar este juego precolombino*. p. 386 v 387.

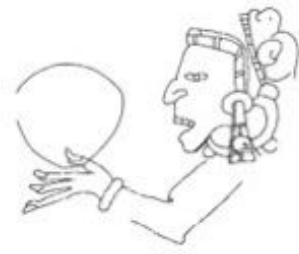


## 8. Motivos iconografía “extranjera”

Dentro del corpus de grafitos de Tikal, como en muchas otras ciudades mayas, aparecen algunos diseños cuya forma e iconografía resulta ajena a la registrada en el arte oficial del período Clásico, denominada como de “influencia extranjera”, “mexicanizados”, refiriéndose generalmente al influjo de Teotihuacán o de “estilo internacional” asociado con los rasgos estilísticos de la zona Mixteca-Puebla;<sup>304</sup> no obstante, podemos percatarnos de que las influencias iconográficas y estilísticas provienen de otras culturas como la zapoteca, mixteca y tolteca; además de encontrar diseños incisos de estilo maya de períodos tempranos o muy tardíos, que no podríamos clasificar precisamente como de ascendencia extranjera pese a que estas expresiones, sin duda alguna, son resultado del sincretismo de estas formas provenientes de la zona del altiplano.

El grafito de Tikal que generalmente es clasificado como de iconografía extranjera es el 109, TR 31 fig. 16 Str. 5C-13: Rm 1, W wall, pero no suelen ofrecerse argumentos para sustentar esta afirmación,<sup>305</sup> y lo único que yo podría encontrar para apoyarla serían los rasgos faciales que no corresponden a los del rostro del “hombre maya ideal” del período Clásico, como lo son nariz aguileña, deformación craneana, ojos almendrados y labios carnosos entreabiertos.<sup>306</sup> Por el contrario, es un personaje de líneas cuadradas, que no presenta deformación craneal, con nariz ganchuda, mentón prominente y dientes al descubierto.

Y es que en ocasiones resulta difícil que los diseños presenten características perfectamente definidas de ascendencia externa; por ejemplo, el grafito 110, TR 31



**Grf. 109.- TR 31 fig.  
16 Str. 5C-13: Rm 1,  
W wall**

<sup>304</sup> Bernard Hermes, Justyna Olko y Jaroslaw Zralka, “En los confines del arte: los graffitti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXIII, número 79, año 2001, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 52.

<sup>305</sup> Ibid, p. 43.

<sup>306</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, “Los estilos en la pintura mural maya”, en *La pintura mural prehispánica en México*, volumen II. Área maya. Tomo III. Estudios Fuente, Beatriz de la (Dir.) y Leticia Staines Cicero (Coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 115.

fig. 71 (a) Str. 5D-65: Rm 8, W wall no difiere, en trazos formales, de otros diseños que pudimos observar en el apartado de antropomorfos, sin embargo, el pectoral de estilo mariposa no es un objeto que porten comúnmente los guerreros mayas en el arte oficial, y nos recuerdan a los que llevan los militares toltecas (figura 156); de la misma manera que lo hace su atavío conformado por el característico faldellín triangular que cae sobre una falda recta que le llega arriba de las rodillas, las cuales se encuentran cubiertas por algún elemento especial que también podemos observar en el coloquialmente conocido como atlante. Esta imagen se podría fechar en el Clásico Tardío puesto que el esplendor de la cultura Tolteca se dio entre 900 y 1150 d.C. –al que corresponden las cariátides–,<sup>307</sup> por lo que si representara a un guerrero perteneciente a esta, probablemente haya sido obra de un visitante a la ciudad ya abandonada o durante una reocupación.



**Grf. 110.- TR 31 fig. 71  
(a) Str. 5D-65: Rm 8, W  
wall**



**Figura 156.- Columna en forma de  
atlante. Pirámide "B" en Tula,  
Hidalgo. Fotografía de la autora.**

<sup>307</sup> Esperanza Elizabeth Jiménez García, *Catálogo Escultórico-Iconográfico de Tula, Hidalgo: Sus Imágenes en Piedra*, FAMSI, 2008, p. 18. Disponible en <http://www.famsi.org/reports/07027es/07027JimenezGarcia01.pdf>



**Grf. 111.- TR 31 fig. 99  
(e) Str. 6F-27: Rm. 2, E  
wall**



**Figura 157.- Monolito  
de la serpiente *Yahuí*  
o *Xiuhcōatl*, que se  
encuentra en la  
Galería de México del  
Museo Británico.**

**Recuperada de  
internet.**

Uno de los rasgos más llamativos de este diseño inciso son las correcciones que el autor le hizo, y es que hay que recordar que la técnica del esgrafiado no permite enmendar las equivocaciones, pero en este caso, el ejecutor decidió modificar las extremidades inferiores, que originalmente había dibujado explayadas y ligeramente más cortas, para volverlas de perfil, mirando en la misma dirección que el rostro, el torso y las extremidades superiores.

Ahora pasemos a revisar algunos grafitos que considero que pudieron haber sido realizados por personas provenientes de otras áreas mesoamericanas o que tenían basto conocimiento de ellas. Comenzando con el grafito 111, TR 31 fig. 99 (e) Str. 6F-27: Rm. 2, E wall que se trata de un diseño a primera vista zoomorfo, una serpiente representada a partir de la mitad del cuerpo, formando la característica posición en S que adquieren estos ofidios cuando se yerguen sobre el vientre. Presenta las fauces abiertas mostrando sus largos, filosos y curvos colmillos; los ojos redondos sin párpado pero con ceja, y la característica lengua bífida. Sin embargo, resaltan elementos ajenos a la representación naturalista de este animal pues en la punta de la nariz posee un elemento que nos recuerda la punta de una lanza, probablemente de pedernal; además, de su costado surge un brazo rematado por una poderosa garra, muy similar a la de un águila ya que

tiene un dedo trasero que es el que les permite sostener o “agarrar” a su presa. Así mismo, su cuerpo está adornado por lo que parecen ser cuentas de piedras preciosas. Todo esto nos señala que nos enfrentamos a la representación de un ser sobrenatural.

En la iconografía mesoamericana contamos con diversas imágenes de serpientes con garras tanto en el área del altiplano central como en el norte de la Península de Yucatán, para ser más exactos, Chichén Itzá, pero las localizadas en esta ciudad se caracterizan por tener el cuerpo emplumado, un rasgo que no aparece en el grafito.

No obstante, para los períodos Clásico Tardío y Posclásico aparece, principalmente en la zona nahua y mixteca, un complejo iconográfico denominado *Xiuhcóatl* o *Yahui*, mejor conocido como “serpiente de fuego” (figura 157).<sup>308</sup> Hermann Lejarazu nos dice que en los códices mixtecos, la serpiente fuego se representa como un animal fantástico con cuerpo y cabeza de serpiente con las fauces abiertas de un modo que nos recuerda al ícono del monstruo de la tierra. De sus fauces surgen grandes dientes y colmillos en forma curva, pero lo más característico es la parte superior del hocico, que se alarga en forma de trompa tomando un diseño cuadrangular que se prolonga a la altura de la nariz; aunque en otras representaciones, se le dibuja con una nariz enroscada y con una hoja de cuchillo de pedernal en la punta, que probablemente en nuestro grafito esté representado con una punta de lanza.

El cuerpo de este animal fantástico es muy alargado, pues se compone de una cadena de rectángulos colocados de manera sucesiva. Mientras que su cola remata con un largo cuchillo de pedernal flanqueado por dos volutas o dos vírgulas que simbolizan elementos flamígeros. En los códices mixtecos aparece como un ser cuadrúpedo, pero debido a las convenciones de representación y escritura de esta cultura, suele presentarse de perfil con dos o tres patas alargadas, provistas de enormes garras similares a las de un águila o un cocodrilo. Así aparece en los Códices *Borbónico*, *Vaticano A-Ríos*, el *Telleriano-Remensis* y en algunos monolitos (figuras 157 y 158).<sup>309</sup>

Este ser sobrenatural ya había sido identificado por Eduard Seler como

---

<sup>308</sup> Manuel A. Hermann Lejarazu, “La serpiente de fuego (Xiuhcóatl o Yahui). Algunas comparaciones con la iconografía del arte maya” en Paxton, Meredith y Manuel A. Hermman Lejarazu (coord.) *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2011, pp. 109-145.

<sup>309</sup> *Ibid*, p. 109-110

*xiuhcōatl* o “serpiente turquesa” en los códices nahuas y los del grupo Borgia, y la consideraba como una imagen del dios *Xiuhtecuhtli*, “señor del fuego”,<sup>310</sup> quien es la primera manifestación de *Ometecuhtli*, “Señor de la dualidad”, como síntoma de calor y vida, considerado como una advocación de *Huehuateotl*, “el dios viejo”. Se dice que surge del técpatl y que cae del cielo abriendo la tierra y provocando el nacimiento de varios dioses.<sup>311</sup> La *Xiuhcōatl* está estrechamente relacionada con la ceremonia del Fuego Nuevo, de hecho, Adela Fernández dice que sus principales símbolos son el pedernal y el *mamalhuatzin*, “lo que perfora o taladra”, que es el instrumento compuesto de dos maderos con los que se enciende el fuego sagrado, especialmente el de la ceremonia del “Fuego Nuevo” que se realiza cada 52 años.<sup>312</sup>



**Figura 158.- Serpiente de fuego en la espalda y nuca del dios *Xiuhtecuhtli*. Códice Borbónico, 1991, p. 120. Imagen tomada de Hermman Lejarazu, “La serpiente de fuego...”**

Lejarazu menciona que en el folio 6v del *Códice Vaticano A-Ríos* (figura 159), aparece la imagen del dios *Xiuhtecuhtli* convertido en una gran serpiente de fuego que desciende a la tierra para destruir con colosales llamas a la tercera edad o creación del mundo; y señala que en muchos contextos, la *xiuhcōatl* está directamente relacionada con el fuego solar, incluso con el astro mismo. Sin embargo, en la foja 8 del *Códice Ríos* aparece este mismo personaje con el nombre *Citlaltōnāmetl* escrito en caracteres latinos (figura 160), acerca del cual Edward King y Lord Kingsborough mencionan, en *Antiquities of Mexico*, que es la personificación simbólica de Quetzalcōatl como el sol, que en forma de una enorme serpiente

<sup>310</sup> Edward Seler, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Casa Juan Pablos, 2004, p. 241 *apud* Hermman Lejarazu, *op. cit.*, p. 116.

<sup>311</sup> Fernández, Adela, *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*, México, Panorama editorial, 1992 p. 104-107.

<sup>312</sup> *Ibid*, p. 104



**Figura 159.-**  
**Arriba, foja 8 del *Códice Vaticano A-Ríos*, donde se puede leer el nombre de esta deidad descendente, "Citlaltonametle", misma que aparece en la foja 6v.**  
**Tomada de Famsi.org.**





**Figura 160.- Detalle del dibujo de la foja 6v del códice del Códice Vaticano A-Ríos. Recuperada de internet.**



**Grf. 112.- TR 31 fig. 58 (a2)  
Str. 5D-52-1st: Rm. 2, N wall**

emplumada descende de entre las nubes<sup>313</sup>. Estos autores señalan que el nombre del sol para los grupos nahuas es *Totonametel*, al cual se le agrega el prefijo *citlalin* “estrella”; así *Citlaltotonametl* significaría “Sol-estrella.”<sup>314</sup>

Es interesante esta relación pues en el corpus de grafitos de Tikal aparece una representación muy similar a la de *Citlaltotonametl* en el *Códice Vaticano A*. Se trata del grafito 112, TR 31 fig. 58 (a2) Str. 5D-52-1st: Rm. 2, N wall, en el que apreciamos un conjunto iconográfico conformado por un ser antropomorfo, ataviado con un tocado de largas plumas, dentro de una serpiente con las fauces abiertas, mostrando los feroces colmillos, la zona ventral detallada mediante una línea rellena

<sup>313</sup> Edward King, Lord Kingsborough, *Antiquities of Mexico: comprising facsimiles of ancient Mexican paintings and hieroglyphics, preserved in the Royal Libraries of Paris, Berlin and Dresden, in the Imperial library of Vienna, in the Vatican library; in the Borgian museum at Rome; in the library of the Institute at Bologna; and in the Bodleian library at Oxford. Together with the Monuments of New Spain, by M. Dupaix: with their respective scales of measurement and accompanying descriptions. The whole illustrated by many valuable inedited manuscripts, by Augustine Aglio.* London: A. Aglio (Vols. 1–5), R. Havell (Vols. 6–7), H.G. Bohn (Vols. 8–9), 1831, p. 46. Disponible en línea <https://archive.org/stream/AntiquitiesMexiv8King#page/n51/mode/2up> Consultado: agosto 2016.

<sup>314</sup> *Idem.*

de puntos, y la cola que remata con un largo y abundante haz de plumas. Sobre estos dos seres aparece un tercer elemento en forma de media luna y líneas que podrían representar plumas o rayos; de hecho nos recuerda mucho a una representación esquemática del sol. En general, todo el diseño inciso resulta muy similar al personaje pintado en la foja 6v del *Códice Vaticano A*, por lo que me atrevo a decir que puede que se trate del mismo, es decir de una representación solar de Quetzalcóatl.

Pero continuando con la serpiente de fuego, Hermann Lejarazu comenta que existen diferencias entre la versión nahua conocida como *xiuhcóatl* y la mixteca *yahui*. En primer lugar, esta última carece de la trompa redondeada, adornada con ojos estelares o el pedernal y en ocasiones, la imagen de serpiente de fuego mixteca incorpora un gran caparazón de tortuga en todo el tórax, cuya cola remata en un cuchillo de pedernal, el cual suele portar en ambas manos e incluso, en la cabeza (figuras 161 y 162).<sup>315</sup>

Así mismo, uno de los aspectos más notables del *yahui* mixteco es su capacidad para volar, ya que siempre se le representa en los códices en posición ascendente, descendente o vertical respecto al plano terrestre, haciendo evidente su asociación celeste.<sup>316</sup> Además, para los mixtecos, la serpiente de fuego no es la poderosa arma de una deidad, como sí lo era para los mexicas,<sup>317</sup> sino un nombre personal de algunos gobernantes y un título o cargo sacerdotal. De hecho, la palabra *yahui* significa “hechicero, que por los aires volaba”<sup>318</sup> es decir, un chamán o sacerdote con la capacidad de volar. También existe la entrada lingüística que hace referencia a un “cometa errático que corre”, que emparenta a este ser con la *xiuhcóatl* cuya glosa *xiuitl* significa también “cometa grande o gran llama”, por lo que *xiuhcóatl* también podría traducirse como “serpiente-cometa”<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Hermann Lejarazu, *op. cit.*, p. 138

<sup>316</sup> *Idem.*

<sup>317</sup> Para los grupos nahuas, la *xiuhcóatl* era el arma de Huitzilopochtli, dios de la guerra, esa con la que desmembró a la diosa Coyolxauhqui. Sahagún la describe como: “una culebra hecha de teas que se llamaba *xiuhcóatl*”. Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Libro III *apud* Hermann Lejarazu, *op. cit.*, p. 116, 117 y 125.

<sup>318</sup> Hermann Lejarazu, *op. cit.*, p. 125.

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 126.

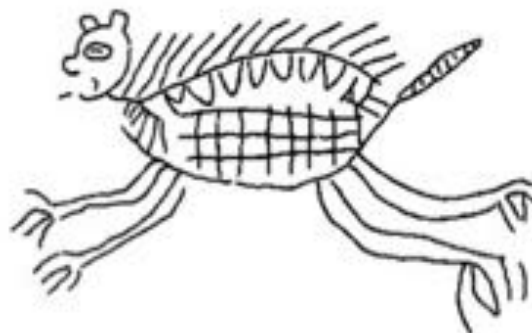


Esta representación de *yahui* como ofidio o como ser antropomorfo con caparazón de tortuga que aparece en el *Códice Nutall*, nos ayuda a entender mejor una imagen pintada en los murales de Tancah, que Hermann Lejarazu retoma de Velázquez (figura 163), en la apreciamos a un personaje antropomorfo investido con un reptil en cuyo lomo aparecen los glifos de *ajaw* 'gobernante o señor' y *etz'nab*, 'estrella' y que sostiene en las manos un objeto identificado en la imagen como una mazorca de maíz. Sin embargo, considero que se trata de probablemente un gobernante por el glifo de *ajaw*, ataviado de *yahui* -a quien hace referencia el glifo de estrella- y que lo que lleva en las manos es un pedernal, que como ya vimos es uno de sus elementos característicos; muy similar a la imagen que aparece en el *Códice Nutall* (figura 162).

Resulta relevante que esta imagen de chamán mixteco en su forma de reptil con caparazón aparezca esgrafiado en el Palacio Maler de Tikal. El grafito 113, TR 31 fig. 67 (g) Str. 5D-65: Rm. 5, W wall es un ser zoomorfo en posición horizontal, con largas extremidades rematadas en garras con aspecto de estar flotando; su cuerpo es un caparazón de tortuga con los escudos costal y marginal muy bien señalados mediante una cuadrícula y un patrón de ovas en la parte superior, que también podría estar señalando el escudo vertebral del reptil, y unas líneas en la parte superior y exterior de la coraza que nos recuerdan la línea de escamas que posee la pintura de Tancah. En cuanto a la cabeza, a primera vista parece la de un felino, pero si la comparamos tanto con la pintura de Tancah como con el *Códice Nutall*, podemos ver que podría tratarse de una interpretación o abstracción de los dos cuchillos de pedernal que porta el personaje del *Códice* o bien, de las cejas del reptil del mural de Tancah; además, de las fauces abiertas del diseño inciso parece surgir una línea en forma de lengua, como la que tiene el *yahui* zoomorfo, también en el *Códice Nutall* (figura 161). Finalmente, el cuerpo del diseño esgrafiado remata con una cola de forma ovalada que bien podría ser un pedernal como el que



Figura 161.- Representación de *yahui* en el Códice Nuttall: 12. Tomado de Hermann Lejarazu, *La serpiente de fuego...*, p. 126.



Grf. 113.- TR 31 fig. 67 (g) Str. 5D-65: Rm. 5, W wall



Figura 162.- (izquierda) Representación de *Yahui* introduciéndose en una cueva. Códice Nuttall: 12. Tomado de Hermann Lejarazu, *La serpiente de fuego...*, p. 126

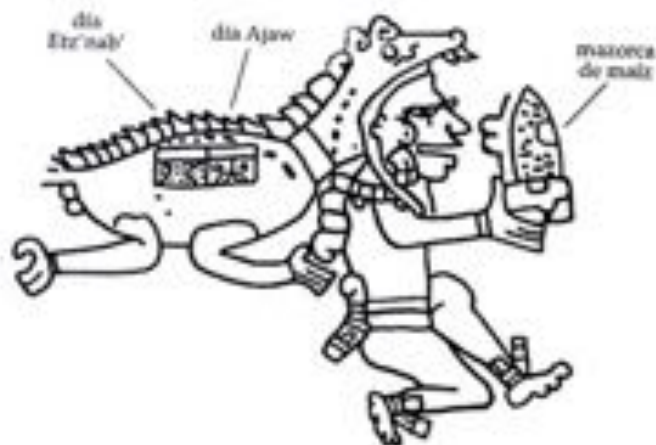


Figura 163.- (arriba) Pintura mural de Tancah. Tomado de Hermann Lejarazu, *La serpiente de fuego...*, p. 138



**Grf. 114.- TR  
31 fig. 83 (g)  
Str. 5D-  
Sub.10-1<sup>st</sup>: E  
wall, exterior  
zone**

Hermann Lejarazu describe.

Otro ejemplo de grafitos con influencia iconográfica no maya aparece en el la fachada exterior de la Subestructura 5D-Sub.10-1a, localizada en la Acrópolis Norte, sobre el Entierro 167 - Grf. 114.- TR 31 fig. 83 (g) Str. 5D-Sub.10-1<sup>st</sup>: E wall, exterior zone.<sup>320</sup> Se trata de una pequeña figura antropomorfa con el rostro de perfil y el resto del cuerpo representado en vista frontal. Sus brazos son extremadamente largos en proporción al resto de su cuerpo, y tienen una posición afectada en la que el brazo izquierdo se dirige hacia abajo, mientras que el derecho sube, muy similar a algunas que presentan los danzantes. Su tronco y piernas son más proporcionados, estas últimas explayadas al igual que los pies, y aparece con el miembro viril erecto. En cuanto al rostro, sus facciones difieren totalmente de las características mayas, la nariz es ancha y ganchuda, los labios gruesos y prominentes, el cuello ancho, los ojos ovalados y presenta pintura facial. Su atavío consiste únicamente en una gran orejera y una especie de gorro adornado con una línea diagonal.

Estos rasgos recuerdan al estilo de las ciudades zapotecas del Valle Central de Oaxaca, en especial al del monumento 3 de San José Mogote (ca. 500 a.C.); y los denominados “Danzantes” de la estructura L de Monte Albán – que pertenece al primer periodo de la ciudad (Monte Albán I y II: 400 a.C. - 500 d.C.)- (figuras 163 y 164), en los que podemos observar personajes en posiciones afectadas, algunos con el cuerpo en vista frontal explayada mientras que la cabeza mira hacia un lado, con nariz ancha y labios gruesos que en ocasiones dejan visibles los dientes; están desnudos y para el caso de las tallas de Monte Albán, volutas de sangre centran la atención en el área genital.

Mucho se ha dicho sobre la identidad y el significado de las casi 300 representaciones talladas de estos personajes individualizados que han sido denominados “danzantes” por las posturas que adoptan, sin embargo, en las últimas



**Figura 163.-  
Monumento 3 de  
San José Mogote,  
Oaxaca. Imagen  
recuperada de  
internet.**

<sup>320</sup> Véase la descripción de esta estructura en la página 328.



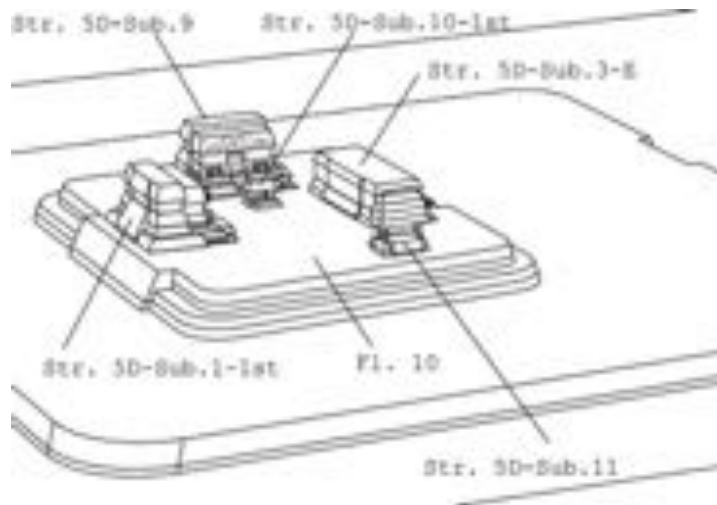
**Figura 164.- Danzantes del edificio L de Monte Albán, Oaxaca.  
Fotografías de Jessica Ortiz.**

décadas se ha dicho que representan cofradías de guerreros y víctimas sacrificiales, o bien, proposiciones sagradas que involucran el auto-sacrificio, la invocación oracular de los ancestros para asegurar el éxito en las incursiones de guerra, la toma de cautivos, el combate ritual con los mismos, y la promulgación de inmolaciones de seres humanos para petitionar por la fertilidad agrícola y humana.<sup>321</sup>

No pretendo asegurar que el grafito 114 represente a otro más de estos individuos, sino que formal e iconográficamente resulta muy similar a estas imágenes correspondientes al Preclásico Tardío o Clásico Temprano del valle de Oaxaca. Y temporalmente existe la posibilidad de que estas dos ciudades hegemónicas del Clásico Temprano, Monte Albán y Tikal, mantuvieran relaciones de algún tipo, directa o indirectamente por vía de comercio; y que algún visitante a la corte tikaleña hubiese esgrafiado este motivo en la parte externa de este santuario, ya que debido a su carácter sacro probablemente no tuvo acceso al

---

<sup>321</sup> Javier Urcid, La escritura zapoteca. Conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca, FAMSI, mayo 2005, p. 6 y 163. Disponible en línea [http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec\\_text\\_es.pdf](http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec_text_es.pdf) Consultado en agosto 2016.



**Figura 165.- Plataforma 5D-4-7th-C, Acrópolis Norte de Tikal. Imagen tomada de Stanley Loten, A commentary on the Architecture of the North Acropolis, Tikal, Guatemala, TR 34A, p. 23.**

interior; o al contrario, que algún enviado de Tikal a tierras del Valle Central, al volver, hubiese inciso este diseño tras haberlo observado durante su viaje.

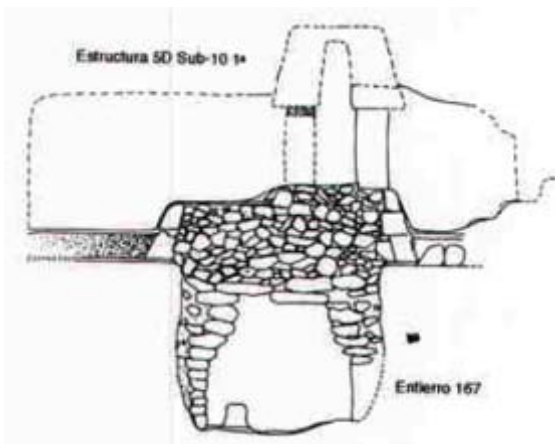
Como última parte de este apartado, dentro del corpus de grafitos aparecen tres diseños que a simple vista parecen de estilo e iconografía extranjera pero que probablemente corresponden a estilos pictóricos y escultóricos mayas tempranos o del período Posclásico.

El diseño inciso 115, TR 31 fig. 83 (f) Str. 5D-Sub.10-1st: E wall, interior zone, está conformado por dos personajes antropomorfos, uno frente al otro; lamentablemente el de la derecha no se encuentra completo, debido al deterioro del estuco y lo único que se puede observar es la cabeza de rasgos redondeados, y un tocado. Por otro lado, el de la izquierda se encuentra de pie, con vista de perfil, la pierna izquierda se adelanta al igual que el brazo, cuya mano ha desaparecido pero que parece sostener algún objeto y el brazo derecho se encuentra flexionado a la altura de la cintura; esta parece ser una postura convencional en el arte del área del Petén, por ejemplo, la Estela 5 de Uaxactún (figura 77) o la Estela 2 de Kaminaljuyú. Los rasgos faciales son redondos; los ojos almendrados, la nariz chata, casi imperceptible y las comisuras de los labios se prolongan hacia abajo. Este personaje está ataviado con un ex, más largo en la parte posterior, un tocado poliformo y una gran orejera.



**Grf. 115.- TR 31 fig. 83 (f) Str. 5D-Sub.10-1st: E wall, interior zone**

Antes del descubrimiento de las pinturas de San Bartolo en 2001,<sup>322</sup> los dos ejemplos más tempranos de pintura mural en el área maya se encontraban en Tikal, en la Estructura 5D-sub.11 y la 5D-sub.10-1a, ambas localizadas en la Plataforma 5D-4-7ma-C de la Acrópolis Norte (figuras 165 y 166). Estos programas iconográficos están fechados entre las Fase Cauac (50 a.C. – 150 d.C.) que corresponde al final del período Preclásico y la Fase Cimi (150-250 d.C.) correspondiente al período Protoclásico.<sup>323</sup>



**Figura 166.- Estructura 5D-sub.-10-1st, Tikal, Guatemala, según Coggins. Tomado de Sonia Lombardo Ruiz, “Los estilos en la pintura mural maya”, p. 91.**

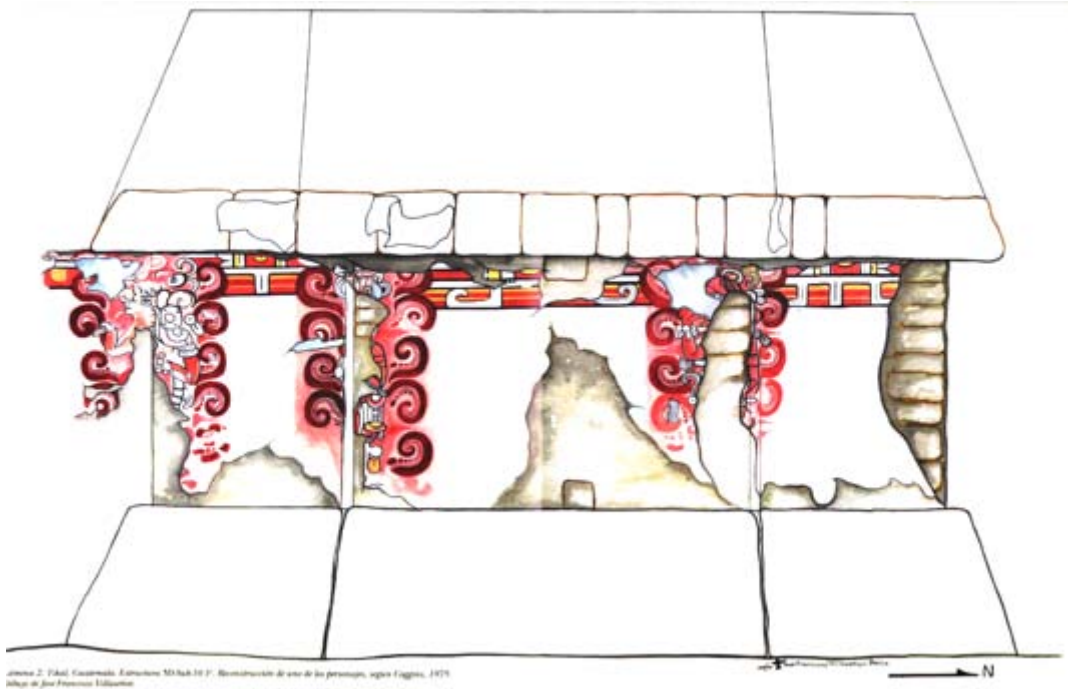
Ambos murales relacionados al contexto ritual y funerario, no son accesibles ya que los arqueólogos decidieron taparlos una vez registrados, pero gracias a dibujos, fotografías y reportes, Sonia Lombardo menciona que entre las características de la pintura del Preclásico Tardío que ella denomina “estilo bicromo y policromo naturalista, primera fase” encontramos un dibujo preparatorio de línea gruesa, cursiva y fluida en la que dominan las formas redondeadas, terminando frecuentemente en punta; mientras que la figura humana de proporciones naturalistas es el elemento principal de las representaciones.<sup>324</sup>

El grafito 112, tal como señala su registro, fue localizado en una de estas dos estructuras, la 5D-sub.10-1a, fechada hacia el 25 a.C. y situada al pie de las escaleras de la Sub. 9 es un pequeño templo de una sola habitación ubicado sobre

<sup>322</sup> William Saturno, Karl Taube y David Stuart, *Ancient America 7, Los Murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte*, Center for American Studies, 2005. Disponible en línea <http://docplayer.es/20191159-Ancient-america7-los-murales-de-san-bartolo-el-peten-guatemala-parte1-elmuraldelnorte-william-a-saturno-karl-a-taube-david-stuart.html>. Consultado en agosto 2016.

<sup>323</sup> Sonia Lombardo, *op. cit.*, p. 86; H. Stanley Loten, *A commentary on the Architecture of the North Acropolis, Tikal, Guatemala. Tikal Report, 34A*, The University Museum of the University of Pennsylvania, 2007, p. 22-23.

<sup>324</sup> Sonia Lombardo, *op. cit.*, p. 86.



**Figura 167.- Estructura 5D-sub.-10-1st, Tikal, Guatemala. Reconstrucción de uno de los personajes, según Coggins, 1975. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Tomado de Sonia Lombardo Ruiz, “Los estilos en la pintura mural maya”, p. 92.**

un basamento que cubría el Entierro167 (figuras 165 y 166);<sup>325</sup> presenta una arquitectura enigmática que reaparecerá más tarde en la Estructura 5D-33. A esta clase de construcciones localizadas en las escaleras axiales se les suele denominar “santuarios” –otros ejemplos serían la 5D-sub-7, 5D-sub.10-2a y 1a, 5D-sub.2-2a y 1a y la Estructura 5D-33-3a y 2a, la mayoría asociados a entierros–. Al interior se encontraron marcas de intensa actividad ritual probablemente coligada a los ancestros.<sup>326</sup>

Esta estructura presentaba en las fachadas exteriores seis figuras polícromas –una en cada esquina y dos más en una saliente del muro posterior– en fondo rojo; que debido al alto grado de deterioro no pueden identificarse rasgos que los individualicen, como el tocado; por lo que podrían tratarse de hombres vivos o muertos, ancestros o deidades;<sup>327</sup> sin embargo, por las volutas de sangre –aunque

<sup>325</sup> Stanley Loten, *op. cit.*, p. 23.

<sup>326</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>327</sup> Sonia Lombardo, *op. cit.*, p. 90-91.

podrían tratarse de volutas de aliento como las de los murales de San Bartolo<sup>328</sup> y la máscaras que portan, es probable que se trate de gobernantes en su papel de sacerdotes (figura 167).<sup>329</sup> Por otro lado, Stanley Loten señala que las pinturas de las estructuras que nos ocupan representan seres supernaturales o míticos (incluyendo mujeres) que flanquean la tumba, señalando el alto rango de los ocupantes de los entierros que probablemente fueron sido especialistas rituales o fundadores de la dinastía.<sup>330</sup>

Lo que asegura Sonia Lombardo es que estas figuras presentan categorías iconográficas y formales sumamente maduras que ya constituyen un lenguaje visual repleto de convenciones.<sup>331</sup> Coggins y Lombardo sugieren que, en términos generales, la forma e iconografía de estas pinturas es cercana a la de las estelas de Izapa, Chiapa de Corzo, Kaminaljuyú, Uaxactún, El Baúl y Takalik Abaj,<sup>332</sup> y yo añadiría San Bartolo.

El hecho de que el grafito 115 presente todas las características iconográficas y formales de la pintura mural de los períodos Preclásico Tardío y Protoclásico, aunado al hecho de que se localizó en una subestructura sellada en el Clásico, nos da pie a comenzar a considerar que el grafiti prehispánico es contemporáneo a todos los períodos ocupacionales de la ciudad y que no se trata únicamente de una acción de vandalización una vez que los espacios han sido abandonados, pues además, pese a que no forman parte del programa pictórico, la iconografía corresponde con la temática de éste, por ejemplo en la imagen reconstruida por Cogginns en 1975 (figura 167) apreciamos, aunque muy deteriorado, el rostro de un personaje engalanado con una enorme orejera, con el brazo izquierdo flexionado y recogido, mientras dobla el derecho en actitud de de extender hacia arriba algo que sostiene, muy similar a la postura que presenta el grafito 115. ¿Podría este último tratarse de un boceto? Quizá una copia realizada tras apreciar las pinturas, resulta

---

<sup>328</sup> William Saturno, David Stuart, Karl Taube y Heather Hurst, *Ancient America 10, Los Murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural Poniente*, Center for American Studies, 2010, p. 6 y 7. Disponible en línea <http://www.mesoweb.com/bearc/caa/AA10-es.pdf> Consultado en agosto 2016.

<sup>329</sup> Sonia Lombardo, *op. cit.*, p. 91.

<sup>330</sup> H. Stanley Loten, *op. cit.*, p. 23.

<sup>331</sup> Sonia Lombardo, *op. cit.*, p. 93-94.

<sup>332</sup> *Ibid*, 92.p.



difícil saberlo pero, probablemente se trate de uno de los ejemplos más tempranos de grafiti en el sitio.

No obstante, también existen en el corpus de grafitos del *Tikal Report* No. 31 diseños incisos pertenecientes a la tradición maya de periodos tardíos, entre ellos los grafiti 116, TR 31 fig. 76 (a) Str. 5D-65-2nd story: Rm 2, N wall y 117, TR 31 fig. 9 Str. 5D-40: Rm 2, E wall.

El estilo de pintura denominado por Sonia Lombardo como “polícromo esquemático”<sup>333</sup> desarrollado en el norte de la Península de Yucatán del 900 al 1200 d.C., se caracteriza por sus figuras planas, de proporciones y posiciones naturalistas pero de formas esquemáticas, es decir, con los rasgos mínimamente necesarios para su identificación. Todos los personajes, antropomorfos, zoomorfos o sobrenaturales se representan de perfil y de pie, con posturas rígidas; ataviados con complicados atuendos, máscaras y objetos rituales diversos. Probablemente su principal característica la constituye su iconografía, misma que apreciamos en los códices –Dresden, Madrid y París– y que proviene de un sincretismo con las formas del altiplano de la tradición mixteca-puebla como el *Nutall*, el *Vaticano* y los del grupo Borgia -como señalé en párrafos anteriores-, incluso en detalles como las dobles líneas para representar la plumería.<sup>334</sup>

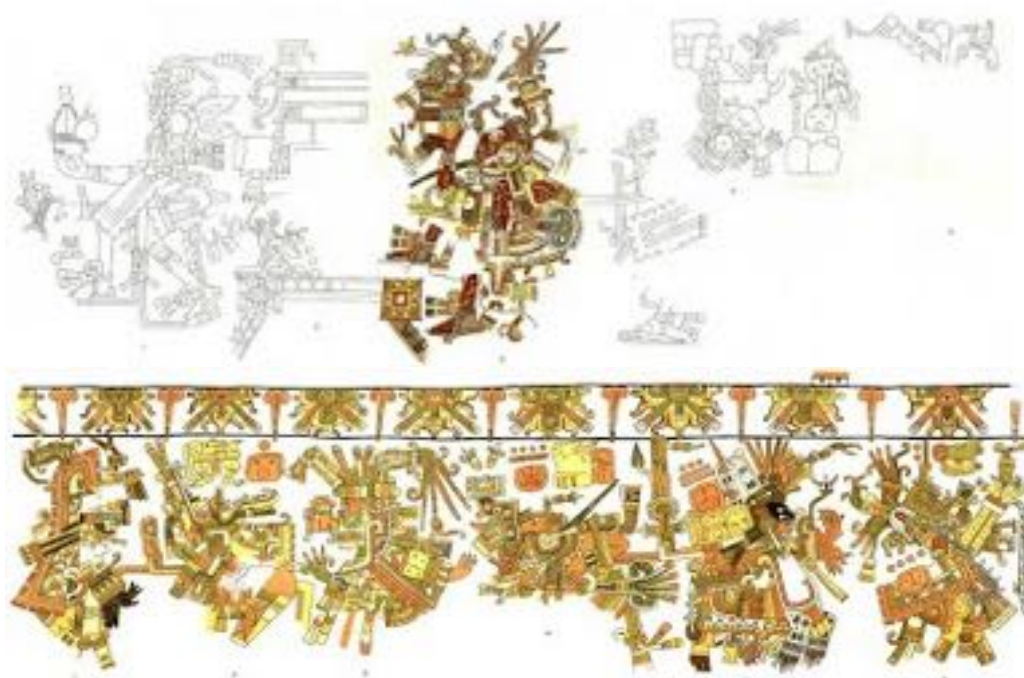
Dentro de este estilo existen variantes denominadas a partir del centro urbano en el que se sucedieron; una de ellas es la de Santa Rita Corozal cuyas pinturas murales han desaparecido pero se conocen a partir de las copias publicadas por Thomas Gann en 1900 (figura 168).<sup>335</sup> Como ya mencioné, al igual

---

<sup>333</sup> *Ibid*, p. 136.

<sup>334</sup> *Idem*.

<sup>335</sup> *Ibid*, p. 139.



**Figura 168: Murales de Santa Rita Corozal, Belice. Montículo 1. Imágenes recuperadas de internet.**

que en otras ciudades como Tulum o Xelhá, denotan una cercana relación con las pinturas de los códices y, al igual que estos, datan del período Posclásico.

La línea de los murales de Santa Rita es sumamente fina y favorece la rectitud sobre la redondez, dotando a los personajes de una sensación de mayor rigidez. Al igual que en estilos tempranos –y quizá en todo el arte maya–, la figura humana es el elemento principal, de proporciones más convencionales que naturalistas con una postura canónica consistente en el cuerpo de perfil, ya sea de pie o sedentes, aunque algunas partes del cuerpo pueden estar de frente, ofreciendo dos ángulos de visión simultáneos, inclusive la cabeza puede mirar hacia arriba. Esta última tiene una proporción mayor respecto al resto del cuerpo, al igual que las piernas que suelen ser muy largas y rematadas por manos con prolongadas uñas, además las figuras carecen de cuello por lo que la cabeza aparece pegada al torso.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> *Idem.*

Estas mismas características las encontramos en el grafito 116, TR 31 fig. 76 (a) Str. 5D-65-2nd story: Rm 2, N wall en el que apreciamos a una figura de rasgos antropomorfos, de trazos cuadrados, con la cabeza pegada al torso, de donde surge también un brazo que flexionado se dirige hacia arriba; del torso conformado únicamente por un elemento similar a alas y un pectoral, salen dos largas piernas, que al igual que la mano, rematan en manos con largas uñas similares a las garras de las aves. Además del pectoral, este personaje se encuentra ataviado con un corto tocado de plumas –dibujadas a la manera de los códices del altiplano– y un elemento similar a la cauda de las aves.



**Grf. 116.- TR 31 fig. 76 (a) Str. 5D-65-2<sup>nd</sup> story: Rm 2, N wall**

El segundo ejemplo es el grafito 117, TR 31 fig. 9 Str. 5D-40: Rm 2, E wall en el que aparecen dos personajes antropomorfos en posición de bailar, con los brazos abiertos hacia arriba, las rodillas flexionadas, el pie derecho flexionado sobre el metatarso mientras que el izquierdo se levanta completamente del piso. Resulta interesante detenernos a observar la forma de dibujar los pies, pues es muy parecida a la convención de los códices de la tradición mixteca-puebla y que retoman los del área maya, en la que los dedos sobrepasan la línea horizontal que forma el talón, o bien, se estiran manera tal que cada dedo es perceptible (figura 169). La cabeza del personaje de la izquierda ya no se conserva, pero el de la izquierda porta un tocado de largas plumas dirigidas hacia el suelo y rematado con dos elementos verticales. Porta una nariguera escalonada, muy similar a la que llevan algunas deidades femeninas de códices del grupo Borgia, como el *Laud* (figura 170), y mujeres de la élite gobernante en códices mixtecos como el *Nutall* (figura 169); así mismo, poseen un *ex* y cada uno lleva en la mano derecha un objeto, en el caso del personaje de la izquierda un instrumento redondo



**Grf. 117.- TR 31 fig. 9 Str. 5D-40: Rm 2, E wall**



a



b



c

Figura 169: a y b) Detalles del Códice Becker. Lámina 10. Tomadas de *Arqueología Mexicana*, número 30, Edición Especial, 2009, p. 73. c) Códice Dresde [c]

con mango que podría tratarse de una sonaja o un abanico; mientras que el de la derecha sostiene una especie de cetro, báculo o hacha.

En términos generales, la figura de la derecha resulta muy similar a los personajes del mural de la Estructura 12 de Tanchah, en Quintana Roo (figura 171), que Arthur Miller denominó de “estilo códice” por derivarse directamente de los



a



b

Figura 170: a) *Códice Nutall*. Lámina 42. b) Detalle del *Códice Laud*. Lámina 16 [9]. Tomadas de *Arqueología Mexicana*, número 30, Edición Especial, 2009, p. 33 y 68.

documentos pictográficos mayas<sup>337</sup> y presentar un giro radical en la pintura maya a partir del Posclásico Medio que consiste en eliminar la representación naturalista de las figuras humanas para volverse en la de las deidades y sus acciones.<sup>338</sup>

Estos dos últimos diseños que por sus características formales e iconográficas podemos situarlos en el período Posclásico, localizados en estructuras de la Acrópolis Central, podrían ser resultado de ocupaciones tardías, una vez que la ciudad había sido abandonada. Sin embargo, sus características iconográficas señalan que se tratan de imágenes sagradas por lo que resulta difícil argumentar que son intentos de desacralización del espacio; por el contrario, podría tratarse incluso de un mecanismo de apropiación y re-sacralización de ese nuevo lugar que se está ocupando.



**Figura 171.- Murales de Tancah, Quintana Roo, Estructura 12. Dibujo de Dávalos tomado de Sonia Lombardo Ruiz, “Los estilos en la pintura mural maya”, p. 139.**

---

<sup>337</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>338</sup> *Idem*.

## 9. Inscripciones glíficas

Entre todos los sitios mayas donde se han encontrado y registrado diseños incisos, Tikal es el que cuenta con la cantidad más grande de grafitos de inscripciones glíficas –aproximadamente 12, sin contar los cartuchos glíficos o numerales sueltos que aparecen en abundancia–, aunque prácticamente en su totalidad se trata de pseudoglifos,<sup>339</sup> es decir, glifos diseñados para que visualmente ocuparan la misma función que los textos convencionales<sup>340</sup> pero que no son ni fonemas ni logogramas con lectura.

Los pseudoglifos son más comunes de lo que podríamos pensar, sobre todo en las vasijas,<sup>341</sup> ocupando el lugar de la serie inicial en el borde de los vasos cilíndricos y platos, en franjas verticales y en los fondos e interiores de los cuencos. Pueden tener forma de glóbulos ovoides hasta caras antropomorfas que casi nunca se repiten en otros textos, a no ser que provengan del mismo sitio o que su forma resulte muy genérica,<sup>342</sup> otro indicio de que no se trata de un sistema escriturario que refleje un lenguaje.

Calvin los divide en tres categorías. La primera consta de elementos que no coinciden con ningún signo glífico identificado por los epigrafistas; elementos con contorno y variantes de cabeza. La segunda categoría abarca bloques compuestos total o parcialmente de signos fonéticos o logográficos sin un significado establecido y que no tienen un punto de inicio por lo que carecen de orden de lectura, o bien, logogramas y fonogramas duplicados que forman un bloque sin posible lectura. En algunas ocasiones los textos pertenecientes a esta categoría pueden intercalarse con glifos conocidos que no tienen correlación lingüística con sus compañeros de la categoría 1. Finalmente, la tercer clase se conforma de glifos conocidos pero que

---

<sup>339</sup> Agradezco al Dr. Octavio Esparza por la lectura que tan amablemente realizó de las inscripciones glíficas que aparecen en el corpus de grafitos de Tikal.

<sup>340</sup> Inga E. Calvin, Proyecto fotográfico Las cerámicas mayas con pseudo-glifos. Informe final 2009, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 2009, p. 6.

<sup>341</sup> Ibidem y Gareth W. Lowe y Lynne S. Lowe, “La distribución de la cerámica con pseudo-glifos Mayas de la región de La Angostura, Chiapas”, en VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1994 (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.375-380 (versión digital).

<sup>342</sup> Inga Calvin, *op. cit.*, p. 7

su lectura carece de significado coherente o poseen un valor comunicativo sumamente limitado por lo que también son conocidos como “pseudotextos”. Pueden componerse de repeticiones de glifos descifrados, una serie de fonogramas y logogramas identificables pero cuya secuencia no tiene significado.<sup>343</sup>

La mayoría de los grafitos glíficos de Tikal pertenecen a la categoría 2 y 3 de Calvin, por ejemplo el Grf. 118, TR 31 fig. 42 (2) Str. 5D-33-2nd: Rm. 2, S wall,

localizado en la pared sur de la segunda etapa constructiva de la Estructura 32 de la Acrópolis Norte, en la que se encuentra el Entierro 195, presumiblemente del gobernante Calavera de Animal quien gobernó durante el siglo VI, y que se inundó poco tiempo después de haber sido sellado, cubriendo todo de una delgada capa de lodo que permitió que, una vez podrida la madera de los objetos ofrendados, los arqueólogos rellenaran los huecos con yeso de París y pudieran reconstruirlos. Entre los objetos que se recuperaron mediante esta técnica se encuentran cuatro estatuas de bulto



**Grf. 119.- TR 31 fig. 69 (d) Str. 5D-65: Rm. 9, above lintel**



**Grf. 118.- TR 31 fig. 42 (2) Str. 5D-33-2nd: Rm. 2, S wall**

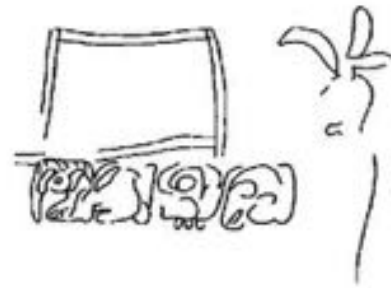
redondo del dios K’awiil, un pequeño trono decorado con glifos, un yugo y cuatro paneles tallados con escenas del gobernante sosteniendo una barra en forma de serpiente bicéfala flanqueadas por inscripciones glíficas.<sup>344</sup> Además, asociada a esta estructura (5D-32-1a) Maler encontró la Estela 6 que al parecer fue recolocada frente a ella pues, en 1921, Silvanus Morley localizó la base en su lugar original.

Una vez que queda asentada la importancia de la estructura donde se localizó este grafito, resulta interesante que en la pared sur del tercer cuarto se localizara esta inscripción que consiste, de acuerdo con la lectura de Octavio Esparza, en pseudoglifos del tipo 2 que no tienen

<sup>343</sup> *Ibid*, p. 8-10.

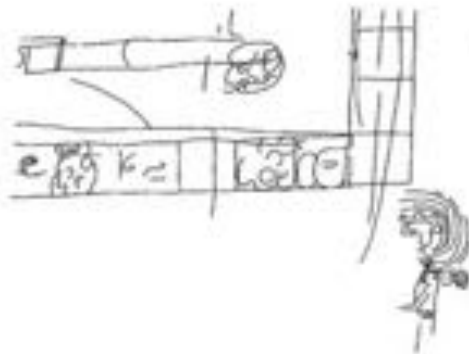
<sup>344</sup> Crónica de Reyes y Reinas, *op. cit.*, p. 40-41.

lectura, a excepción del tercer cartucho en que se aprecia el silabograma **bi**, lo que los convertiría en un texto de pseudoglifos de la clase 2. Al igual que el grafito 119, TR 31 fig. 69 (d) Str. 5D-65: Rm. 9, above lintel, ubicado sobre el dintel del cuarto 9 del Palacio Maler, en el que únicamente el tercer cartucho parece ser un logograma **WINIK**, 'hombre, persona', acompañado de otros pseudoglifos sin lectura.



Grf. 120.- TR 31 fig. 27 (d) Str. 5C-13: Rm. 8, E wall

Lo mismo sucede con los grafitos 120, TR 31 fig. 27 (d) Str. 5C-13: Rm. 8, E Wall y 121, TR 31 fig. 28 (c) Str. 5D-13: Rm. 11, N wall, de los cuales, Octavio Esparza comenta que ninguno tiene lectura, pero considero que su valor reside en que ambos poseen la misma composición que involucra un marco, probablemente arquitectónico, en el que se insertan los glifos acompañado de una figura antropomorfa con un tocado de plumas, lo que puede sugerir que se trata de la representación del mismo motivo, realizada por dos autores distintos puesto que el trazo de las líneas son diferentes, al igual que el diseño de los grafitos y las características anatómicas de la figura humana. Aunque al parecer, ambos dibujantes parecían tener conocimiento de la escritura maya porque aunque los glifos no parecen tener lectura, formalmente los contornos son muy similares a la escritura que observamos en los textos oficiales del período Clásico del sitio.



Grf. 121.- TR 31 fig. 28 (c) Str. 5C-13: Rm. 11, N wall

Mientras que el grafito 122, TR 31 fig. 32 (a) Str. 5D-2-1st: Rm. 1, W wall que parece estar asociado a una figura antropomorfa que porta una lanza –grafito 23- Octavio Esparza señala que también se tratan de pseudoglifos entre los que reconoce en el último cartucho el logograma **AJAW**, 'señor', que a mi parecer, tiene los rasgos de un glifo emblema (figura 172) que, de acuerdo con Henri Berlin, se compone de

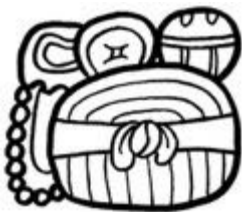


un elemento principal -que varía para cada ciudad- y dos grupos de afijos constantes que son: el llamado superfijo Ben-lch y un prefijo de uno del grupo acuático según la definición de Thompson;<sup>345</sup> aunque a falta de detalles se queda en una simple suposición, pero este grafito podría insertarse dentro de la categoría 2 de Calvin, como un pseudotexto.



**Grf. 122.- TR 31 fig. 32  
(a) Str. 5D-2-1<sup>st</sup>: Rm. 1,  
W wall**

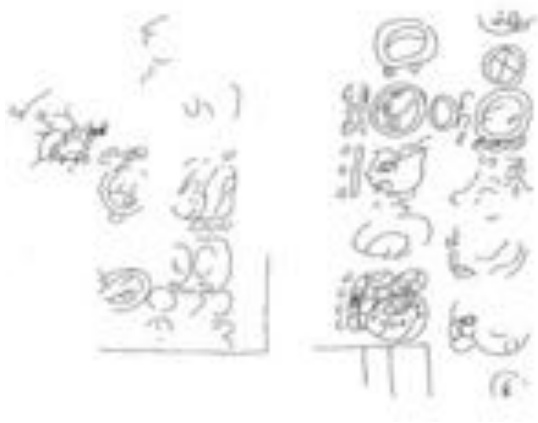
Es importante notar la alta calidad en el trazo de estos pseudotextos localizados en la pared Este del primer cuarto del Templo II, un sitio de acceso limitado por lo que podríamos pensar que es obra de algún novicio porque como dice Landa, eran los hijos de los sacerdotes y los hijos segundos de los señores quienes sabían escribir, leer e interpretar los libros. Pero dado su carácter, es probable que no se trate de un escriba con formación sino de alguien que intentaba imitar la escritura o que estaba en el proceso de aprenderla y que de alguna manera tenía acceso a este edificio. Esta hipótesis también podría funcionar en el caso del grafito, 123, TR 31



**Figura 172.- Glifo  
emblema de Yax  
Mutul, Tikal.  
Imagen  
recuperada de  
internet.**

fig. 29 (b y c) Str. 5C-13: Rm. 1, E wall, en el que Octavio Esparza identifica que, al contrario del grafito 29(b) (izquierda) que aparentemente son todos pseudoglifos, el 29 (c) (derecha) contiene una fecha 6 K'an (segundo cartucho de la primera columna) perteneciente a una fecha del tzolk'in y otras fechas asociadas con los numerales 1 y 8 que podrían corresponder a una veintena. Aunque igualmente, Esparza menciona que el día K'an sólo puede combinarse con coeficientes de veintena 2, 7, 12 y 17 por lo que los numerales 1 y 8 resultarían en una "fecha imposible". Además, el tercer cartucho de la segunda columna parece estar contenido en un "cartucho de día", por lo que es improbable que esté señalando una veintena como sí lo hace el numeral 8.

<sup>345</sup> Erik Thompson, *Maya hieroglyphic writing: introduction*. Carnegie Institution of Washington Publication 589, 1950 *apud* Heinrich Berlin, "El glifo «emblema» de las inscripciones mayas" en *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo 47, 1958, p. 111. Disponible en [http://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1958\\_num\\_47\\_1\\_1153](http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1958_num_47_1_1153). Consultado en octubre 2016.



Grf. 123.- TR 31 fig. 29 (b y c) Str. 5C-13: Rm. 1, E wall

Octavio Esparza propone que además, es probable que la lectura de los cartuchos sea de forma vertical y no en pares horizontales.

Por otro lado, parece señalar un título toponímico o glifo emblema, cuya lectura, propone Esparza, es **no-?-ba?-AJAW**, *no...b? ajaw*, 'señor de no...b', del que no se tiene otro registro en las inscripciones del sitio. Este texto se localizó en el primer cuarto del Palacio de las Ventanas que como ya he señalado,<sup>346</sup>

pudo haber tenido funciones administrativas y de recepción de comitivas, por lo que el texto del grafito 123, TR 31 fig. 29 (c) podría ser el registro de la llegada de un señor a la ciudad de Tikal o el intento de escritura de algún noble, aunque ambas hipótesis resultan altamente especulativas.

Y continuando con las inscripciones que tienen fechas, el primer cartucho de la izquierda del grafito 124, TR 31 fig. 78 (a) Str. 5D-91: Rm. 1A, N jamb -localizado en la Estructura 5D-91, que cierra la plaza de los Siete Templos<sup>347</sup> contiene, de acuerdo con la lectura de Octavio Esparza, la representación del día 10 Ik' y el primer cartucho de la derecha también representa un día del tzolk'in acompañado del numeral 10 que, sugiere Esparza, podría tratarse de una una reiteración de la misma fecha 10 Ik', o bien, de una veintena acompañada del numeral 10, ya que el día Ik' puede combinarse con coeficientes de veintena 5, 10, 15 y 0. Mientras que el segundo cartucho parece contener la secuencia **ch'o-ko**, *ch'ok*, 'joven' y el tercero **k'in**, 'sol o día'. Este grafito



Grf. 124.- TR 31 fig. 78 (a) Str. 5D-91: Rm. 1A, N jamb

<sup>346</sup> Véase la descripción de la Estructura 5D-13, también conocida como Palacio de las Ventanas o Palacio de las Murciélagos, en el capítulo III de esta tesis.

<sup>347</sup> Véase la descripción de la Estructura 5D-91, en el capítulo III de esta tesis.

entra dentro de la tercera categoría de pseudoglifos pues posee glifos conocidos cuya lectura no arroja ninguna lectura coherente.

Igualmente, el grafito 126, TR 31 fig. 42 (1) Str. 5D-33-2nd: Rm. 2, S wall, que entre sus cartuchos de difícil lectura, los dos últimos corresponden a una fecha en el sistema de Rueda Calendárica, Octavio Esparza sugiere que podría tratarse de 8 Ak'bal 6 Xul?, una combinación de fecha totalmente posible, ya que el día Ak'bal puede interactuar con coeficientes de veintena 1, 6, 11 y 16. Y aunque no logra identificar claramente de que veintena se trata, resulta seguro es que esta inscripción fue

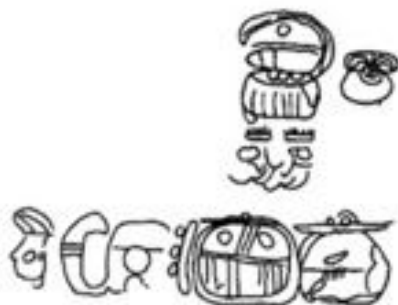
realizada durante el Clásico Temprano, pues es en este período en el que se construye la segunda etapa del Templo 33, en cuyas paredes se encontró incisa y que posteriormente fue cubierta para dar paso a la tercera y última etapa de este mausoleo, que debido a su pésimo estado de conservación, se derruyó en 1964,<sup>348</sup> por lo que su contexto “sellado” nos permite acotar su creación.

Para concluir con los grafitos que presentan fechas calendáricas, el 125, TR

31 fig. 68 (f) Str. 5D-65: Rm. 7, S wall, localizado en el cuarto 7 del Palacio Maler, está conformado por dos diminutas inscripciones con cuatro cartuchos cada una que resultan inteligibles, y un tercer grupo de mayor tamaño en el que Octavio Esparza identifica una fecha de Rueda Calendárica, 7 Etz'nab 6 Sak –una fecha que por la combinación de numerales y días es posible–, mientras que Pablo Mumary



**Grf. 125.- TR 31 fig. 68 (f) Str. 5D-65: Rm. 7, S wall**



**Grf. 126.- TR 31 fig. 42 (1) Str. 5D-33-2nd: Rm. 2, S wall**

<sup>348</sup> Oswaldo Gómez, “Nuevas excavaciones en el Templo V, Tikal”, en *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997* (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), pp.54-70. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 1998, (versión digital), p. 57.

Farto<sup>349</sup> propone que se trata de la fecha 6 Etz'nab, 6 Yaxsihom. Ninguna de estas dos combinaciones aparece registrada en algún monumento de la ciudad, y resulta difícil identificar la fecha con exactitud y por ende fechar el diseño inciso porque esta combinación se repite cada 52 años, lo que me conduce a pensar que, al igual que el grafito 120, del Palacio de los Murciélagos, esta fecha es un rápido registro de alguna visita cortesana importante o un suceso relevante en la vida cotidiana de quien ocupaba esa habitación.

Finalmente tenemos grafiti de inscripciones glíficas asociadas a deidades o seres sobrenaturales como es el caso del 127, TR 31 fig. 41 (z) Str. 5D-32-1st: Rm. 3, N wall y el 128, TR 31 fig. 37 (1) Str. 5D-2-1st: Rm. 2, N jamb. En primero de ellos aparece, como si fuera un cartucho o un numeral en variante de cabeza, el rostro de una deidad que, pese a que carece de elementos diagnósticos para identificarla con exactitud, presenta los rasgos característicos de un dios como lo son la nariz aguileña, el ojo con los tres putos debajo, y una especie de diente de tiburón que sobresale de su boca abierta. Este diseño se localizó en la última etapa constructiva del Templo 32 de la Acrópolis Norte.



**Grf. 127.- TR 31 fig. 41 (z) Str. 5D-32-1<sup>st</sup>:**  
 N wall

Mientras que el segundo, localizado en el cuarto 2 del Templo II, presenta la elaborada imagen de un ser antropozoomorfo, un jaguar de gran calidad que se encuentra de pie, ataviado con una falda y un tocado de plumas al que parece estar asociado, a manera de título, un cartucho que tanto Octavio Esparza como Pablo Mumary leen como **ko-AJAW?**, señor ko? Esta lectura abre la posibilidad de que el diseño figurativo sea la representación del way de este personaje<sup>350</sup> pues recordemos que los *wahyis* o *way* son coesencias de una persona, y pueden constituirse en un animal o un fenómeno celeste. De acuerdo con Mercedes de la Garza, las coesencias o alter ego zoomorfos de los seres humanos, y sobre todo de los hombres principales, son espíritus teriomórficos identificados con los

<sup>349</sup> Igualmente agradezco al Mtro. Pablo Mumary Farto por realizar la lectura de las inscripciones incisas en el corpus de grafitos de Tikal.

<sup>350</sup> Revisar la definición de way, dada por Erik Velasquez en la cita 172.

ancestros de los linajes.<sup>351</sup> Estos no son animales comunes y corrientes, habitantes del mundo natural sino que actúan por el hombre en ámbitos sobrenaturales y sagrados;<sup>352</sup> y están asociados a los animales más fuertes y poderosos, por ejemplo el jaguar, el puma, el coyote, la serpiente y algunas aves como el colibrí, el quetzal o la guacamaya, que además funcionan como una marca de estatus personal de los gobernantes.<sup>353</sup> En múltiples vasos policromos aparecen representados bailando y llevando a cabo diversas actividades rituales en ámbitos inframundanos, similar a la representación del grafito 128, TR 31 fig. 58 (a2) Str. 5D-52-1st: Rm. 2, N wall.



**Grf. 128.- TR 31 fig. 58  
(a2) Str. 5D-52-1<sup>st</sup>: Rm.  
2, N wall**

---

<sup>351</sup> Mercedes de la Garza Camino, *El Universo sagrado de la Serpiente entre los mayas...*, op. cit., p. 94.

<sup>352</sup> Hermitte *apud* de la Garza, *Ibid*, p. 97.

<sup>353</sup> *Ibid*, p. 97.

## Consideraciones finales

Tras analizar iconográficamente algunos grafitos de Tikal, podemos percatarnos de que estudiarlos implica examinar todos los ámbitos que conforman la cosmovisión de los mayas, al menos de las élites; como ya Michael Kampen y otros autores han señalado,<sup>354</sup> nos permiten ahondar, reforzar y complementar el conocimiento que tenemos sobre los diversos aspectos de la cultura maya pero desde la privacidad del autor, que aunque pertenece al grupo de poder, sus ejecuciones no están sesgadas por un fin público o un discurso de legitimación, y tal como Rivera Dorado señala, el arte maya estaba estrechamente vinculado a la propaganda política.

Aunque gracias a los estudios epigráficos se comienza a conocer quiénes eran los artífices de las manifestaciones artísticas y culturales mayas, poco se sabe aún al respecto, y este conocimiento es todavía más escaso cuando de grafiti se trata; es por eso que en todos los estudios que se han realizado sobre éstos en diversos sitios del área maya, saber quiénes eran los autores ha sido siempre una de las principales preguntas que se ha intentado responder; e investigadores como Teobert Maler, Helen Webster o Cristina Vidal y Gaspar Muñoz,<sup>355</sup> habían inferido que los responsables de estos diseños son personas de la élite; misma deducción a la que yo he llegado.

Los motivos que impulsan a suponerlo son, en primer lugar, que prácticamente todos los registros que tenemos en el corpus provienen de edificios que son de acceso restringido, como los templos o conjuntos palaciegos, pues pertenecían a este grupo social, y no se hallaron en edificaciones habitadas por el grueso de la población, algo que resultaría difícil dado que lo más probable es que estas estuviesen construidas con materiales perecederos, sin muros estucados para esgrafiar. En segundo lugar, que la iconografía de los diseños refleja elementos y temas relacionados a la vida diaria de las élites, vinculada a las actividades del poder político, militar y religioso,<sup>356</sup> y no de temas de la cotidianidad del pueblo.

---

<sup>354</sup> Michael Kampen, "The graffiti of Tikal, Guatemala", *op. cit.*

<sup>355</sup> Teobert Maler, *Explorations in the Department of Peten, Guatemala...*, *op. cit.*; Helen Trik Webster, "The Graffiti of Tikal"..., *op. cit.*

<sup>356</sup> Bernard Hermes, Justyna Olko y Jaroslaw Zralka, *op. cit.*, p. 63.

Y por último, la mayoría de las imágenes cumplen con los cánones formales e iconográficos que aparecen en el arte maya oficial, en palabras de Georges Andrews, hay incluso diseños que presentan la calidad de la escultura y la pintura mayas,<sup>357</sup> asimismo, sostiene que este alto grado de conocimiento iconográfico y de calidad artística constituyen un indicio para afirmar que los ejecutantes pertenecían a la élite del Período Clásico.<sup>358</sup> Aunque evidentemente no todos los diseños esgrafiados podrían denominarse como de “alta calidad” en relación con el arte oficial y de allí que hayan surgido interesantes hipótesis de autores como Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, quienes señalan que los diseños más esquemáticos y de “torpe ejecución” provienen de una fase tardía, probablemente en el ocaso del Clásico Terminal,<sup>359</sup> tanto por su carácter formal, como por hallarse superpuestos a los diseños más elaborados. Sin embargo, no considero que la calidad de la ejecución esté relacionada con la temporalidad, sino con los artífices, por ejemplo, está la propuesta de Scott R. Hutson, quien sostiene que los diseños de trazos inexpertos, fueron realizados por niños, una teoría novedosa que, además, incluye a un grupo que ha sido poco estudiado.

Además, más allá de la edad, es conveniente no olvidar que no todos los seres humanos poseemos, ni hemos adquirido o desarrollado las mismas habilidades, sin importar la edad o condición social, por lo que resulta arbitrario afirmar que un diseño falto de calidad formal fue necesariamente realizado en un período de decadencia o por niños sin experiencia en las artes.

Por otro lado, Haviland y Haviland propusieron que los diseños abstractos, aquellos que no tienen calidad en los trazos y los que representan seres sobrenaturales fueron ejecutados por sacerdotes o chamanes durante estados de conciencia alterada por motivos rituales.<sup>360</sup> Esta propuesta resulta interesante porque nos ayudaría a explicar la presencia de grafitos de temática ritual sobre todo

---

<sup>357</sup> Georges Andrews, *op. cit.*, p. 258.

<sup>358</sup> *Idem.*

<sup>359</sup> Gaspar Muñoz y Cristina Vidal Lorenzo, “Los grafitos de la Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico” en *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>360</sup> William Haviland y Anita de Laguna Haviland, “Glimpses of the Supernatural: Altered States of Consciousness and the Graffiti of Tikal, Guatemala” en *Latin American Antiquity* 6, 1995, pp. 295–309.

en las cámaras de los templos, pero es necesario abordarla con tiento, pues parece poco probable que realizaran las incisiones durante el punto más álgido del trance, pero cabe la posibilidad de que sucediera una vez que habían pasado un poco los efectos de las sustancias psicoactivas; ya que como Lewis-Williams y Dowson han demostrado, durante estos estados alterados de la conciencia, se atraviesan tres etapas de percepción: en la primera únicamente se “ven” formas entópticas básicas, efectos visuales únicos para cada individuo; en la segunda etapa, el cerebro comienza a decodificar estas formas y asociarlas con formas icónicas y es hasta la tercera etapa, que comienzan a crearse ilusiones o visiones de imágenes icónicas totalmente alejadas de las formas entópticas, y de mayor complejidad.<sup>361</sup> Pero Hutson defiende que resulta difícil concebir que de una forma entóptica, como un círculo o líneas bifurcadas, se pase al zigzag para finalmente asociarlo a unas escaleras y terminar dibujando un edificio pirámidal escalonado.<sup>362</sup>

Sin embargo, matizando la interpretación de Haviland y Haviland, y probablemente descartando el estado alterado de conciencia, para mí resulta muy factible que dado que los sacerdotes, novicios, ayudantes rituales y otras personas especializadas en el culto a los dioses eran los únicos que tenían total acceso a estos espacios, es posible que ellos desearan de plasmar las actividades propias de su profesión, mismas resultaban fundamentales para continuar con el orden del cosmos. Lo que podría verse reforzado por el hecho de que en otros sitios del área maya se han localizado grafitos en las zonas de más difícil acceso de los templos más importantes, por ejemplo, Templo de los Guerreros, Las Monjas o el Akazib de Chichen Itzá.<sup>363</sup>

Los grafitos entrarían en la categoría que Rivera Dorado ha denominado como “arte oculto”, que comprende aquellas expresiones que no buscan un espectador como parte sustancial de su propio sentido,<sup>364</sup> es decir, que no fueron

---

<sup>361</sup> Scott R. Hutson, “The Art of becoming. The graffiti of Tikal, Guatemala” en *Latin American Antiquity*, Diciembre 2011, p. 408-409.

<sup>362</sup> *Idem.*

<sup>363</sup> Ana M. Martín Díaz y Peter Schmidt, “Grafitos en Chichén Itzá: Reflexiones en torno a unas iconografías “populares”, en Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz (Coords.) *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, 2009, p. 96.

<sup>364</sup> Miguel Rivera Dorado, “Algunas consideraciones sobre el arte maya” en *Revista Española de Antropología Americana*, número 31, Universidad Complutense de Madrid, España, 2001, p. 16.



creadas con la finalidad de ser admiradas por la multitud, sino realizadas en la intimidad de los espacios restringidos. Rivera Dorando se pregunta ¿por qué se esmeraban tanto para realizar algo que no todo el mundo podría admirar? y la consecuente interrogante de entonces ¿a quién estaba dirigido? Este autor sugiere que, en primer lugar, el “arte oculto”, en términos generales, pertenecía al edificio pues otorgaba cualidades y significado a las construcciones –él se refiere a dinteles como los de Yaxhilán- y en segundo, que eran creaciones para todos aquellos seres humanos que conformaban la sociedad y para las fuerzas inmateriales que poblaban las otras dimensiones del cosmos,<sup>365</sup> a quienes iban principalmente destinados los mensajes que querían transmitir mediante todas sus obras y acciones. Y aunque Rivera Dorado nunca consideró el grafiti en su intento de establecer criterios formales, estilísticos y teóricos para el arte maya, estas preguntas son totalmente válidas para éstos, y ya otros autores han intentado responderlas.

Vidal y Muñoz sugieren que, durante al Clásico Temprano, el grafiti tuvo una función decorativa -lo que explicaría la calidad de algunos diseños, casi tan buenos como las imágenes plasmadas en la cerámica-. Esta hipótesis de intencionalidad artística contradice hasta cierto punto una de las principales características que definen al grafiti, que es no formar parte del programa decorativo del edificio. Sin embargo, tiene el mérito de ser un primer intento de eliminar la carga negativa a la que parece estar asociado el grafiti como un producto del vandalismo, cuya función radica en destruir y desacralizar los espacios.

Personalmente no considero que estos diseños tuvieran una pretensión decorativa, dado que, como señalan Patrois y Nondédéo, son diseños de adición secundaria, sin una clara organización dentro del espacio y que suelen carecer de relación unos con otros<sup>366</sup> de manera que no conforman un programa iconográfico. Pero lo que sí creo es que, para los mayas prehispánicos, el grafiti no debió tener

---

<sup>365</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>366</sup> Julie Patrois y Philippe Nondédéo, “Los grafitos prehispánicos en la micro-región de Río Bec (Campeche, México)”, en Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme (Coords.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2 compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008*, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 2.

esa connotación perniciosa que hoy en día le adjudicamos, precisamente por el hecho de que es difícil de ocultar debido a que la incisión dejaba una línea blanca sobre las paredes de vivos colores rojo, ocre, azul o negro;<sup>367</sup> aunado al tiempo que se requería para incidir cualquier diseño sobre el estuco,<sup>368</sup> lo que pone en duda su carácter de clandestinidad y nos permite suponer que debió ser una práctica común, no castigada y hasta cierto punto permitida ya que no resultaban un obstáculo para la apreciación y comprensión de los programas y discursos pictográficos -en los pocos casos en los que conviven, como en la Estructura 5D-sub.10-1st-, ni los consideraban como corrupción de las paredes lisas que, según Hermes, Olko y Zralka, invitaban a los habitantes a ejecutar estos motivos, tal como un lienzo blanco invita a ser utilizado.<sup>369</sup>

Una de las propuestas con las que más coincido fue también planteada por Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, quienes manifiestan que estas imágenes podrían considerarse como “fotografías” dado su carácter de representación de la realidad inmediata,<sup>370</sup> es decir, que el autor plasmó aquello que observaba en ese momento, captando un instante preciso que, pese a no ser en sí mismo un relato de todo el suceso, invita al recuerdo del acontecimiento en su totalidad, dotando a estas imágenes de historicidad y convirtiéndolas en un testimonio histórico, que no obstante, sólo es comprensible en la medida en que se es capaz de reconocerlas y reconstruirlas.<sup>371</sup>

Una hipótesis similar la sugieren Hermes, Olko y Zralka, quienes afirman que la función del grafiti fue totalmente de carácter individual, como un medio de conmemorar sucesos, personas u objetos importantes en la vida del autor, para más tarde reflexionar sobre ellos y guardar un registro perdurable,<sup>372</sup> una especie de

---

<sup>367</sup> Se sabe que las paredes del sitio estuvieron pintadas de color rojo, incluso hoy en día es posible apreciar restos de este color. Gaspar Muñoz y Cristina Vidal Lorenzo, “Los grafitos de la Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico”, *op. cit.*, p. 101 y María Luisa Velázquez de Ágredos Pascual, *La pintura mural maya. Materiales y técnicas artísticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular de Humanidades y Ciencias Sociales, 2010, p. 22.

<sup>368</sup> Julie Patrois y Philippe Nondédéo, *op. cit.*, p. 26.

<sup>369</sup> Bernard Hermes, Justyna Olko y Jaroslaw Zralka, *op. cit.*, p. 64.

<sup>370</sup> Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, “Los grafitos de la Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico.”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>371</sup> Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 19

<sup>372</sup> Bernard Hermes, Justyna Olko y Jaroslaw Zralka, *op. cit.*, p. 62.

álbum de recuerdos realizado con imágenes, o un archivo visual, como el que propone Milan Kovac, de uso personal y familiar.<sup>373</sup>

Y es precisamente este carácter privado lo más notable de estas expresiones, pues, como ya he mencionado, no están sesgadas por un afán público, propagandístico o de legitimación como el arte oficial, al contrario, muestra vínculos estilísticos y de discurso con el arte “privado” como las vasijas policromas, esculturas de pequeñas dimensiones para el culto en el hogar –por ejemplo, las figurillas de barro que representan los palanquines de dioses patronos-, u otros objetos también de uso personal como las lajas esgrafiadas que se conservan en el museo de Tikal; esto probablemente se deba a que entre los ejecutantes de los diseños incisos se encontraban aquellas personas que se dedicaban fabricar estos bienes.

Belting comenta que una técnica segura de memorización, desarrollada por la retórica en la Edad Media, consistía en el uso de imágenes memorísticas, esto es, imágenes interiores o invisibles que debían memorizarse pues eran aquellas que conformaban el pensamiento abstracto y cultural que debía perdurar en el recuerdo. No obstante, este ejercicio debía completarse con auxiliares visibles que no eran más que un medio para entrenar la memoria, es decir, que las imágenes visibles –en este caso los grafitos- ayudan a aprehender conceptos, saberes, tradiciones, valores, etcétera, que en sí mismos son imágenes invisibles.<sup>374</sup> Relacionando esta idea con la propuesta de Hutson, podríamos pensar que los grafitos constituían un método de enseñanza para los niños, que presenciaban la transformación de un concepto abstracto en una imagen, que al intentar imitarla, afianzaban en su memoria.

Así mismo, durante mucho tiempo, se consideró que los grafiti prehispánicos eran resultado del vandalismo una vez que las ciudades fueron abandonadas. El principal partidario y defensor de esta hipótesis fue Michael Kampen, quien sostuvo que los grafitos necesariamente debieron ser realizados como un acto de

---

<sup>373</sup> Kováč, Milan, “El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz’ibatnah, Petén, Guatemala” en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (Coords.) *Expresiones artísticas en la arquitectura maya: Técnicas de análisis y documentación*, Inglaterra, Information Press, Oxford, 2014, p. 41.

<sup>374</sup> Hans Belting, *op. cit.*, p. 19-20.

desacralización, una vez que los edificios dejaban de funcionar, incluso en el caso de las subestructuras que, según él, eran profanadas con estas incisiones inmediatamente después de que se llevaran a cabo rituales de desacralización y comenzaban a enterrarse; sin embargo, si este fuera el caso, los diseños de la Subestructura 5D-sub.10-1st, no se encontrarían debajo del tizne provocado por la incineración de materiales, tal vez durante un ritual, indicando que fueron realizados antes que estos últimos.

Además, resulta difícil aceptar que una vez que quedaban enterradas, las subestructuras perdieran su importancia y su carga simbólica-sagrada, sobre todo si fungían como mausoleos de los fundadores de la dinastía, como es el caso del Templo 33, en cuya primer etapa constructiva fue enterrado el décimo sexto gobernante de Tikal, Siyaj Chan K'awil II (Entierro 48), primer gobernante de ascendencia teotihuacana, nieto de Búho Lanzardos, cuya importancia radicó principalmente en establecer el "Nuevo Orden" teotihuacano en la ciudad.<sup>375</sup> Y tan los edificios mantenían su importancia simbólica, que más tarde fue enterrada, en la segunda etapa constructiva de este Templo 33 (5D-32-2nd), la Estela 31 cuyo protagonista es precisamente Siyaj Chan K'awil II, en la que se narra la historia dinástica de la ciudad antes de la llegada de los teotihuacanos en 278 d.C.<sup>376</sup> Por lo que considero que los grafitos no tenían el objetivo de desacralizar estos espacios tan importantes simbólica y políticamente. Por el contrario, me parece que esta interpretación surge de extrapolar el concepto de grafiti actual, que como ya mencioné, sigue poseyendo intrínsecamente una connotación negativa asociada al ocio, al vandalismo y la destrucción de los paramentos y del concepto de belleza, a las manifestaciones no sólo prehispánicas, sino a aquellas realizadas durante los siglos XVII o XIX en todo el mundo; olvidando que tanto por su periodicidad como por su contenido, constituyen ya un registro histórico.

Pero si los grafitos no tenían como finalidad una propaganda pública ni la desacralización de los espacios, ¿qué pudo motivar su creación? Patrois y Nodédéo, así como Gabriel Euan Canul, Ana Martin, Pilar Asencio Ramos, entre

---

<sup>375</sup> [http://www.mesoweb.com/es/gobernantes/tikal/Siyaj\\_Chan\\_Kawil\\_II.html](http://www.mesoweb.com/es/gobernantes/tikal/Siyaj_Chan_Kawil_II.html)

<sup>376</sup> Beliaev, Dimitri y Mónica de León, *Atlas epigráfico de Petén, fase I, op. cit.*, p. 540.

otros autores,<sup>377</sup> proponen que son resultado de una necesidad y anhelo personal –y yo añadiría humana universal- de dejar un registro de su existencia para satisfacción propia y para pervivir en la memoria, ya que si no hubiesen sido realizados con el fin de que perduraran, no habrían sido trazados en el estuco sino en cualquier otro soporte efímero como la tierra.

Helen Webster<sup>378</sup> complementa esta idea diciendo que, además, podrían tener una carga de magia simpática, muy similar a la que explica a la pintura rupestre, cuyo objetivo es atraer a los animales que plasman para poder cazarlos o para señalarlos como protectores de la familia<sup>379</sup> –esto último nos ayudaría a explicar, hasta cierto punto, que todos los animales que aparecen representados sean aquellos que poseen una importante carga simbólica-; pedir el favor de los dioses para resolver conflictos, curar enfermedades y mejorar las cosechas, o dibujar guerreros para conseguir victorias. Algo similar plantean Josué Lozada Toledo y Alejandro Tovalín Ahumada quienes proponen que las imágenes de dioses y algunos seres sobrenaturales podrían responder a plegarias en un momento de caos, militarismo y hambruna, mediante ritos de petición y veneración a los ancestros, lo que de cierta manera apoya mi propuesta de que no sólo los grafitos pueden desacralizar un espacio sino resacralizarlo o tener una función ritual activa.

Además, los diseños tardíos no deben ser asociados con bárbaros y vándalos, pues también manifiestan un alto nivel de ejecución, estilo y detalles iconográficos, y lo más importante, es que ponen de manifiesto lazos y relaciones con otras ciudades y culturas mesoamericanas, como es el caso de la Costa Occidental, específicamente la zona mixteca, además de la ya conocida con el Altiplano Central –Teotihuacán-.

En relación a los grafitos con rasgos iconográficos provenientes del altiplano central y la región mixteca, probablemente se realizaron entre el Preclásico y Clásico Temprano, idea que se sustenta en el hecho de que algunos de ellos

---

<sup>377</sup> Patrois y Nodédéo, *op. cit.*; Gabriel Euan Canul, Ana Martín, Pilar Asencio Ramos Gabriel Euan Canuel, Ana M. Martín y Pilas Asencio Ramos, *Grafiti en el grupo de la serie inicial: la Estructura 5C35...*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>378</sup> Helen Webster, *op. cit.*, p. 39.

<sup>379</sup> María del Pilar Casado López, “Introducción”, *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, Edición Especial, núm. 61, junio 2015, p. 8.

aparecen esgrafiados en subestructuras contemporáneas al apogeo de estas culturas. Mientras que aquellos con rasgos propios del llamado estilo Códice, característico de la pintura de la Península de Yucatán –Santa Rosa Corozal, Tulum o Tancah- muy probablemente hayan sido realizados durante reocupaciones del sitio en el Postclásico, una vez que los edificios de Tikal habían sido abandonados y durante las cuales, lo más probable es que decidieran utilizar los edificios palaciegos de más fácil acceso, comunicación y servicios como agua; además de que proveían a los nuevos ocupantes de múltiples cuartos que podían resguardar a más gente y destinarse a diferentes usos; mientras que los templos posiblemente resultaran de difícil acceso por la altura, las escalinatas de huella estrecha que quizá ya no se encontraban en óptimas condiciones y el reducido espacio de sus cámaras interiores. Una excepción a esta hipótesis, la constituye el Templo 6, en el que se localizó el diseño de una *Xiuhcoatl*.

Cabe señalar que aunque estos diseños tardíos estén asociados a reocupaciones, no significa que, como sostiene Kampen, tengan como objetivo desacralizar y vandalizar los espacios, sino que pudo haber permanecido a través del tiempo y el espacio, en la memoria colectiva, la importancia sagrada de una ciudad tan relevante como Tikal, y si su objetivo fuera desacralizar, no habrían esgrafiado diseños relacionados con deidades o seres sobrenaturales como la *Xiuhcōatl* o la *yahui*; por el contrario, podría ser que respondieran a un intento de resacralizar el espacio y de vincular su presente con el pasado de gloria y grandeza del sitio que tal vez se había convertido en un lugar sagrado de peregrinación.

En resumen, considero que las escenas y motivos esgrafiados representan acontecimientos y seres reales asociados directamente con actividades que eran un componente de la vida y la cosmovisión de los miembros de la élite, principalmente del período Clásico. Y que fue el deseo de inmortalizar personajes, eventos, objetos, escenas y lugares importantes que debieron marcar e impresionar la conciencia y memoria de la gente local, lo que impulsó a su creación, tal como lo señalan varios de los autores mencionados –aunque aquí podríamos cuestionarnos por qué hay múltiples imágenes de objetos como banderas, estandartes u otro tipo de objetos que parecen carecer de relevancia-. Asimismo, opino que la creación de

los grafitos es multicausal debido a la amplia variedad de temáticas que abarcan y no podemos atribuirlos a un sólo grupo como los niños, los sacerdotes o los artesanos, así como tampoco reducirlos a un momento de ocio o al trance ritual pues su función está directamente relacionada con su contexto arquitectónico e histórico, es decir con la ubicación, función y etapas constructivas del edificio, el tipo de usuarios que a su vez dependerá de la temporalidad, así como de los sucesos históricos –políticos, rituales, etcétera- que se sucedieron en determinado momento y que nos ayudan a comprender qué estaban percibiendo los autores de los grafiti y qué los impulsó a llevar esta impresión más allá de un simple recuerdo para convertirlo en una imagen visible y en un testimonio.

Ana Martín y Peter Schmidt señalan que es necesario deshacernos de la idea de que todas las creaciones de los antiguos mayas tienen un carácter ceremonial, cargado de simbolismo, sino que en el caso de los grafitos, podrían tener un propósito lúdico, con la sencilla necesidad de “matar el tiempo”.<sup>380</sup> Algo similar a lo que Thompson propuso en 1954, cuando aseveraba que eran resultado de la aburrición de los novicios. Sin embargo, al menos en el caso del corpus de grafitos de Tikal, la iconografía es inseparable del entorno físico y del desarrollo cultural, social y ritual de las élites, que constituye un sistema de almacenaje simbólico, incluso en el caso de los llamados juegos, como el *patolli*, que también tienen un simbolismo relacionado con el orden del cosmos. La historia comparada de las religiones tiene como presupuesto que las sociedades, en este caso la maya, hablaban y se definían a sí mismas a través de símbolos y que esta simbolización, por lo general de carácter religiosa, constituye un lenguaje comprensible para determinadas personas que comparten este código que les permite participar de una misma realidad.

Carmen Valverde dice que en estos sistemas de representación, todo tiene un significado y una carga simbólica en el ámbito de lo sagrado, que marcan

---

<sup>380</sup> Ana M. Martín Díaz y Peter Schmith, *op. cit.*, p. 91.

profundamente todas las actividades humanas y las historias de esos pueblos, y que se transforma en un código que gobierna la vida de la sociedad.<sup>381</sup>

Sobre su distribución geográfica, Patrois y Nondédéo señalan que el grafiti es un fenómeno regional, una propuesta con la que difiero puesto que, como señalé en el primer capítulo, los grafiti son un fenómeno no sólo Mesoamericano sino universal, ya que en todas épocas y en todas las culturas, a lo largo de la historia de la humanidad, la gente ha dejado registro de su paso por la vida mediante diseños incisos, entre otras muchas manifestaciones.

En cuanto a la periodicidad de los grafitos de Tikal, es imposible datarlos con precisión ya que la gran mayoría se localizaron en estructuras que permanecieron accesibles durante siglos. Sin embargo, la asociación de los diseños con sus características “estilísticas” e iconográficas y con su contexto arquitectónico e histórico –refiriéndome a la historia de la ciudad–, nos permite, tentativamente, dotarlos de una periodicidad que abarca desde el Preclásico Tardío, ya que el diseño inciso más antiguo (TR 31 fig. 83 (f) Str. 5D-Sub.10-1st: E wall, interior zone) se localizó en las paredes de la Estructura 5D-sub.10-1st, cuyas pinturas murales datan aproximadamente del 25 a.C.; hasta el Postclásico con diseños como el TR 31 fig. 99 (e) Str. 6F-27: Rm. 2, E wall, que presenta iconografía proveniente del Altiplano Central y el grafito TR 31 fig. 76 (a) Str. 5D-65-2nd story: Rm 2, N wall, que muestra rasgos iconográficos y formales similares a los de la pintura de la Costa de Yucatán y Quintana Roo de este período. Además, contamos con diseños incisos del siglo XIX realizados por viajeros y exploradores, mezclados con la enorme cantidad de incisiones realizadas, en los últimos dos siglos, por los turistas que visitan el sitio diariamente.

Otra manera de fecharlos ha sido desarrollada por Julie Patrois y Philippe Nondédéo en el sitio de Río Bec, mediante el registro y análisis de la altura a la que se localizaron los diseños, es decir, que aquellos dibujos ubicados a gran altura debieron ser realizados cuando la estructura, tras su abandono, estuviese llena de escombros que elevaban el nivel del suelo, volviendo accesible, para una persona

---

<sup>381</sup> Carmen Valverde, “Presentación” de *Las imágenes precolombinas. Reflejos de saberes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2011, p. 9-20.



de estatura promedio, alcanzar dos metros o más de altura; mientras que aquellos localizados entre el nivel del suelo y un 1.60 mts debieron ser realizados durante la ocupación del edificio o casi inmediatamente a su abandono, cuando aún estaban libres de ruinas o sedimentos.<sup>382</sup> En el *Tikal Report* 31, aparece una lista con los datos exactos de la ubicación de cada imagen que compone el corpus, y resultaría interesante aplicar la metodología que proponen Patrois y Nodédéo para ahondar en la comprensión de los diseños incisos del sitio.

Respecto a las estructuras, Kampen se pregunta por qué en algunas aparecen más diseños incisos que en otras de la misma naturaleza, por ejemplo, en el Templo II hay un considerable número, mientras que en el Templo del Gran Jaguar, que se localiza justo enfrente, la cantidad es menor. O por qué en el Palacio Maler se encuentran más grafitos que en ningún otro edificio de carácter palaciego. Probablemente se deba al grado de importancia social, política, histórica y sagrada de las estructuras, por ejemplo, el Templo I es el mausoleo de uno de los gobernantes más sobresalientes de la historia dinástica de Motul, mientras que el Templo de las Máscaras, si bien funciona como su complemento arquitectónico, al estilo de los templos gemelos tan característicos del sitio, no resguarda ningún entierro y es de menor altura por lo que podría haber resultado más fácil el acceso a sus cámaras. Mientras que el Palacio Maler, al igual que el Palacio de las Ventanas, son las dos estructuras palaciegas más grandes del sitio, las que poseen más cuartos y que tienen una ubicación privilegiada, por lo que su ocupación debió ser mayor y más frecuente, al igual que las reocupaciones puesto que ofrecen notables comodidades para sus habitantes.

Además, como él mismo señala, las excavaciones en el sitio no se realizaron buscando expresamente diseños incisos, de hecho se tiene conciencia de estos desde épocas muy recientes, por lo que si se encontraron en algunas otras estructuras probablemente pasaron desapercibidos en los informes arqueológicos; esto aunado al alto grado de deterioro del estuco que recubría las paredes, que en muchos casos ha desaparecido, lo que tampoco nos permite conocer si en esas estructuras también había presencia de grafiti.

---

<sup>382</sup> Patrois y Nodédéo, *op. cit.*, p. 37.

Ahora bien, como ya mencioné, algunas interpretaciones sobre el grafiti prehispánico, como las de Michael Kampen, se basan en el entendido de que las imágenes incisas no cumplen con los estándares del arte oficial, por lo que no podrían haber sido realizados por artistas tikaleños o por personas que no persiguieran otro fin que el de destruir y vandalizar los espacios que habían quedado en desuso, pero que estas hipótesis de cierta manera trasladan el concepto actual del grafiti a una época en la que probablemente no se entendía de la misma forma. Por otro lado, Patrois y Nodédéo explican que las variables características estéticas se deben a que, por naturaleza, el grafiti es un “borrador” espontáneo, la mayoría ejecutado por individuos sin entrenamiento en el dibujo, por lo que no entendían ni conocían cabalmente los principios formales del arte.<sup>383</sup> Pero estas propuestas contrastan con la excelente ejecución de algunos diseños incisos que además, exhiben elementos y convenciones iconográficas del arte oficial, como por ejemplo las posiciones de baile, los rasgos faciales o las características de las deidades. Además, si hacemos conciencia del alto grado de dificultad tecnológica que representan los materiales e instrumentos involucrados en el proceso de incidir una imagen, resulta evidente, en algunos casos, que los ejecutantes debieron tener alguna instrucción, experiencia o práctica tanto en el dibujo como en otras técnicas de manufactura como puede ser la escultura o la elaboración de cerámica –de la que también hay ejemplos y estilos incisos-.

No obstante, Patrois y Nodédéo también presentan una interesante propuesta para explicar las distintas calidades de dibujo dependiendo de la posición adoptada por el artífice en relación a los paramentos, es decir, que una persona que realizara el diseño sentado o de pie, con el instrumento punzante a la altura del rostro, realizaría un mejor dibujo pues los puntos de apoyo influirían notablemente en la seguridad y habilidad para realizar el trazo, mientras que alguien que lo hiciera recostado sobre un lado, o sentado con la herramienta por debajo de la altura del pecho, no tendría la misma facilidad para trazarlos.

Pero lo cierto es, que más allá de intentar comprender por qué existen representaciones de excelentes cualidades miméticas, es indudable que en cuanto

---

<sup>383</sup> *Idem.*

a cuestiones formales y estéticas, los grafitos merecen una mención sobresaliente pues presentan recursos plásticos que no se observan a menudo en el arte oficial, a excepción de la pintura mural, pese a la dificultad de factura por los instrumentos y soporte con los que se hicieron, y que dificultan los trazos curvilíneos y no permiten correcciones de ningún tipo, excepto añadiendo más líneas –de los cuales vimos algunos ejemplos a lo largo de esta investigación–, inconvenientes que los ejecutantes salvaron muy bien, dando como resultado formas con movimiento, gracilidad e incluso sensualidad. Asimismo composiciones con perspectiva y profundidad, así como diseños novedosos de parafernalia y atavíos que nos muestran la manera de apropiarse e interpretar los objetos, seres, conceptos e íconos para plasmarlos.

Pocas veces, se ha propuesto que el grafiti prehispánico debe ser considerado como arte, bajo el supuesto de que el arte debe estar asociado a la belleza y a la verosimilitud mimética de la representación; olvidando que estas características responden a una cuestión de gusto más que de función, y una construcción social y cultural que nos conduce a establecer jerarquías y valoraciones sobre qué y quiénes merecen o no, ser considerados objetos de estudio bajo el título de arte y artista.

Presuponemos que el arte debe ser bello, pero la belleza no es consustancial a este concepto, y como dice Danto, una cosa puede seguir siendo arte independientemente de que la belleza esté presente en ella o no. Y es que este autor propone que para ser arte, el objeto o representación debe cumplir con dos características: 1) debe poseer una propiedad semántica, es decir, representar algo que va más allá de la mimesis; y 2) debe poseer lo que él denomina, algún rasgo pragmático, en otras palabras, que debe hacernos sentir algo, así como comunicar información al espectador; y la belleza es solo un sentimiento o sensación entre un inmenso abanico de cualidades estéticas que puede poseer una obra de arte.<sup>384</sup>

Probablemente es tiempo de dejar de medir y comparar formalmente a los grafitos con las escalas de calidad formal del arte oficial y darles un lugar en el arte

---

<sup>384</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 24-26.

maya por su relevancia como una fuente primaria para el conocimiento de esta cultura, así como formular un sistema de apreciación propio de estas manifestaciones.

También vale la pena reflexionar sobre el por qué es importante estudiarlos a profundidad y bajo la mirada de distintas disciplinas como la antropología, la historia del arte, la arqueología o la historia de las religiones. Y es que Patrois y Nondédéo proponen que los diseños incisos son “un auténtico ejemplo de arte popular ejecutado por miembros de la élite durante la ocupación activa de los edificios en el período Clásico<sup>385</sup> que, de acuerdo con Milan Kovac, nos enseñan visualmente la vida maya en su complejidad, mucho más que el arte oficial de las vasijas, los murales y los monumentos que se produjeron por razones ideológicas.<sup>386</sup> Y si bien considero que los grafitos son una fuente inigualable para adentrarnos a conocer más sobre la vida cotidiana de las élites, cómo se representaban a sí mismos, como reconocían a otros, qué aspectos de la vida eran más importantes para ellos; resulta todavía complicado asociar los diseños a un motivo iconográfico e iconológico concreto y seguro. Pero, como Kampen sostiene, el estudio del significado de los grafitos mayas, aunado al análisis de otras manifestaciones artísticas, nos permitirá seguir reconstruyendo la civilización maya prehispánica,<sup>387</sup> por lo que vale la pena continuar su análisis y quizá realizar un estudio regional comparativo.

---

<sup>385</sup> Patrois y Nondédéo, *op. cit.*, p. 3.

<sup>386</sup> Milan Kovac, *op. cit.*, p. 201.

<sup>387</sup> Michael Kampen, “The Graffiti of Tikal Guatemala”, *op. cit.*

## Bibliografía

- Andrews, George  
1980 *Architectural Graffiti and the Maya Elite*, University of Oregon.
- Ancona-Ha, Patricia, Jorge Pérez de Lara y Mark Van Stone  
2000 "Observaciones sobre los gestos de manos en el arte maya" (traducción al español) en Kerr Barbara y Justin Kerr (eds.) *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, volumen VI, New York, Kerr Associates, pp. 1072 - 1089.
- Ayala Flacón, Maricela  
2002 *El bulto ritual de mundo perdido, Tikal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Barba de Piña Chán, Beatriz (ed.)  
2002 *Iconografía mexicana: Las representaciones de los astros. III*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdéz, S.A.
- Barrera Vázquez, Alfredo (ed.)  
1980 *Diccionario maya CORDEMEX*, Ediciones CORDEMEX, Mérida, Yucatán.
- Barrois, Ramzy  
2011 "El juego de pelota: El deporte de las luchas divinas" en Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (Coords.), *Los mayas. Voces de piedra*, México, Ámbar Diseño, p. 195-207.
- Baudez, Claude-François  
2004 *Una historia de la religión de los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas  
2007 "Los dioses mayas", en *Arqueología mexicana*, México, Raíces, volumen XV, Noviembre-Diciembre, núm. 88, p. 32-41.
- Baudez, Claude F. y Karl Taube  
1994 The Major Gods of Ancient Yucatan, en *Journal de la Société des Américanistes*. Tomo 80, pp. 308-314. Disponible en línea [www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1994\\_num\\_80\\_1\\_1552](http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1994_num_80_1_1552)  
Consultado en junio 2016.
- Becker, Marshall J.  
1999 *Excavations in Residential Areas of Tikal. Groups with Shrines, Tikal Report No. 21*, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania.
- Beliaev, Dimitri y Mónica de León  
2015 *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén*, Guatemala, Dirección General de Patrimonio Cultural y Natural y el Departamento de Monumentos Prehispánicos y Coloniales, 2014-2015.
- Belting, Hans

- 2009 *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la 1 era del arte*, Madrid, Akal.
- Bernal Romero, Guillermo  
2008 "Las orejeras de K'inich Janahb' Pakal: Comentarios sobre una inscripción olvidada en Palenque", en *Estudios de Cultura Maya*, volumen XXXI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 91-122.
- Blom, Frans  
1928 "San Clemente ruins, Peten", en *Journal de la Société des Américanistes*, volumen 20, número 20, pp. 93-102. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1928\\_num\\_20\\_1\\_3641](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1928_num_20_1_3641). Consultado en marzo 2014.
- Boletín INAH versión digital  
2009 "Más dioses en Palenque", s/a. Disponible en línea: <http://inah.gob.mx/es/boletines/2505-mas-dioses-en-palenque>, Consultado en abril de 2009.
- Cajas, Antonieta  
2010 Las aves de los Mayas prehispánicos, Asociación FLAAR Mesoamérica. Disponible en línea: [http://www.maya-archaeology.org/FLAAR Reports on Mayan archaeology Iconography publications books articles/17 Mayas arte plumario o prehispanico aves mitologicas celestial moan buhos lechuzas comercio.pdf](http://www.maya-archaeology.org/FLAAR%20Reports%20on%20Mayan%20archaeology%20Iconography%20publications%20books%20articles/17%20Mayas%20arte%20plumario%20prehispanico%20aves%20mitologicas%20celestial%20moan%20buhos%20lechuzas%20comercio.pdf) Consultado en octubre 2015.
- Calvin, Inga E.  
2009 Proyecto fotográfico Las cerámicas mayas con pseudo-glifos. Informe final 2009, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. Disponible en línea: <http://research.famsi.org/rollouts/CalvinInformeFinal2009.pdf>
- Carr, Robert F. Y James E. Hazard  
2013 *Tikal Report No. 11. Map of the ruins of Tikal*, El Petén, Guatemala, Museum Monograph No. 21, Philadelphia, The University Museum, University of Pennsylvania.
- Carrascosa Moliner, Begoña, Montserrat Lastras Pérez y Francisca Lorenzo Mora  
2008 "La conservación de los grafitos de La Blanca. Investigaciones sobre materiales procesos y técnicas" en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (eds.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia.
- Casado López, María del Pilar  
2015 "Introducción", *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, Edición Especial, núm. 61, junio 2015, pp. 8-23.
- Cid Jurado, Alfredo Tenoch  
2008 "La retórica de la imagen en un monolito azteca: la Piedra de Tizoc", en Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal

- (coomps.), *El cuerpo, el sonido y la imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 33-65.
- Ciudad Ruíz, Andrés de, Mario Humberto, Ruz y María J. Iglesias Ponce de León  
2005 *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas; México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Coe, William Robertson  
1990 *Tikal Report 14. Excavations in the Great Plaza, North Terrace, and North Acropolis of Tikal*, University of Pennsylvania.  
1967 *Tikal. A handbook of the ancient maya ruins*, Philadelphia, The University Museum of the University of Pennsylvania.
- Cuevas García, Marta  
2007 *Los incensarios efígie de Palenque: deidades y rituales mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Danto, Arthur C.  
2005 *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós.
- Delvendahl, Kai  
2010 “Los conjuntos palaciegos reales de las Tierras Bajas Mayas del sur: una evaluación de los datos arqueológicos e iconográficos” en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXXVI, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 87-116.
- Durán, Diego  
1880 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Imprenta de Ignacio Escalante. Disponible en línea [https://books.google.com.mx/books?id=I9UOAwAAQBAJ&pg=PA235&lpg=PA235&dq=al+juego+que+sobre+esta+estera+jugaban+llamaban+%22+patolly,%22&source=bl&ots=QROQU0mBOW&sig=Z-X2GM7oIR6LCYIGmwc-STM\\_7jY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjy\\_pC\\_6szPAhVh1oMKHQtsCz0Q6AEIHTAA#v=onepage&q=al%20juego%20que%20sobre%20esta%20estera%20jugaban%20llamaban%20%22%20patolly%2C%22&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=I9UOAwAAQBAJ&pg=PA235&lpg=PA235&dq=al+juego+que+sobre+esta+estera+jugaban+llamaban+%22+patolly,%22&source=bl&ots=QROQU0mBOW&sig=Z-X2GM7oIR6LCYIGmwc-STM_7jY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjy_pC_6szPAhVh1oMKHQtsCz0Q6AEIHTAA#v=onepage&q=al%20juego%20que%20sobre%20esta%20estera%20jugaban%20llamaban%20%22%20patolly%2C%22&f=false). Consultado en octubre de 2016.
- Estrada-Belli, Francisco, Alexandre Tokovinine, Jennifer M. Foley, Heather Hurst, Gene A. Ware, David Stuart y Nikolai Grube  
2011 “Pintura mural e historia en Holmul, La Sufricaya, Guatemala, y las relaciones teotihuacanas con las Tierras Bajas” en Paxton, Meredith y Manuel A. Hermann Lejarazu (coord.) *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 9-61.

- Euan Canul, Gabriel, Ana M. Martín y Pilar Asensio Ramos  
2005 “Graffiti en el Grupo de la Serie Inicial: La Estructura 5C35, Chichen Itza, Yucatán, México”. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2004 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala. Disponible en línea [http://www.famsi.org/reports/03101es/82euan canul/82euan c anul.pdf](http://www.famsi.org/reports/03101es/82euan%20canul/82euan%20canul.pdf) Consultado en febrero 2014
- Florescano, Enrique  
2009 “Nueva imagen del Estado Teotihuacano” en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, número 67, septiembre, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en línea: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/florescano/67florescano05.html> Consultado en mayo 2016.
- Friedel David y Stanley Guenter  
2003 “Bearers of War and Creation” en *Archaeology Magazine*, Archaeological Institute of America. Disponible en línea: <http://archive.archaeology.org/online/features/siteq2/> Consultado en mayo de 2016.
- Fuente, Beatriz de la  
1998 *La pintura mural prehispánica en México*, 5 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.  
2006 *La Pintura Mural Prehispánica en México. I Teotihuacán, Tomo II. Estudios*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Fuente, Beatriz de la y Alfonso Arellano,  
2001 *El hombre maya en la plástica antigua*, México, Colección de Arte No. 51, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Capistrán, Hugo  
2014 “Religión y Política en el Clásico maya: dioses patronos como vía de legitimación del poder” en Vásquez, Verónica, Rogelio Valencia y Eugenia Gutiérrez (editores), *Socio-Political Strategies among the Maya from de Classic Period to the Present*, Iglaterra, Information Press Oxford, BAR International series, pp. 67-81.
- García Barrios, Ana  
2011 “Dioses del cielo, dioses de la tierra”. En Martínez de Velasco, Alejandra y María Elena Vega (Coords.), *Los mayas. Voces de piedra, México*, Ámbar Diseño, p. 180-194.
- García Moreno, Renata  
2003 “Análisis de dos tocados de élite localizados en el complejo funerario adjudicado al gobernante «Garra de Jaguar» en Calakmul, Campeche, México” en *Journal de la société des américanistes*. Disponible en línea: <http://jsa.revues.org/1579>. DOI : 10.4000/jsa.1579. Consultado en marzo de 2016.
- Lowe, Gareth W. y Lynne S. Lowe



- 1994 “La distribución de la cerámica con pseudo-glifos Mayas de la región de La Angostura, Chiapas”, en *VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo) Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.375-380.
- Garza Camino, Mercedes de la
- 1995 *Aves sagradas de los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- 1998 *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós.
- 2003 *El Universo sagrado de la Serpiente entre los mayas*, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2009 Conferencia “Ritos chamánicos mayas, travesías del espíritu externado” dictada en Granada, 22 de marzo.
- 2012 *Sueño y éxtasis: visión chamánica de los nahuas y los mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- Garza Camino, Mercedes de la y Martha Iliá Nájera
- 2002 *Religión maya*, Madrid, Serie, Enciclopedia Iberoamericana de religiones, IR. 02, Ed. Trotta.
- Garrucci, Raphael
- 1854 *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéï. Calquées et interprètes par Raphael Garrucci, de la Compagnie de Jésus, membre de l'Académie d' Herculeum, etc. Avec un Atlas des calques*, Bruxelles, Librairie de J.B. de Mortier, 1854. Consultado en Gallica. Bibliothèque Numérique, Bibliothèque nationale de France. Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3990389/f7.image>. Consultado: 15 de julio de 2015.
- Kevin T. Gibbs
- 2011 “Maya Zooarchaeology: An Integrative Approach” en *Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, Volume 8, Issue 1, Article 7, 21 de junio de 2011.
- Gómez, Oswaldo
- 2006 “El Proyecto Plaza de los Siete Templos de Tikal: Nuevas intervenciones” en *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.768-789. Disponible en línea: <http://www.asociaciontikal.com/pdf/71 - Oswaldo.05 - Digital.pdf> Consultado en enero 2016.
- 2008 “El Proyecto Plaza de los Siete Templos de Tikal: Excavación de los Templos al este de la Plaza” en *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007* (editado

- por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.544-555. Disponible en línea: <http://www.asociaciontikal.com/pdf/34 - Oswaldo.07.pdf> Consultado en enero 2016.
- 2009 “Proyecto Plaza de los Siete Templos de Tikal: Excavación de los tres Juegos de Pelota localizados al Norte de la plaza” en *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2008 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.1406-1422. Disponible en línea: <http://www.asociaciontikal.com/pdf/34 - Oswaldo.07.pdf> Consultado en enero de 2016.
- Gómez, Oswaldo y Cristina Vidal Lorenzo  
1997 “El Templo V de Tikal: Su excavación” en *X Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 1996 (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.315-331. Disponible en línea: <http://www.asociaciontikal.com/pdf/26.96 - Oswaldo y Cristina.pdf> Consultado en enero de 2016.
- Gómez Palacios, Ricardo  
2015 *El tocado como símbolo de poder. Un análisis iconográfico de algunos tocados de Yaxuun B“ahlam IV de Yaxchilán*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gendrop, Paul y Daniel Schávelzon  
1982 “Los Graffiti arquitectónicos de Tikal y otros sitios mayas” en *Las representaciones de Arquitectura en la Arqueología Maya*, volumen I (Mesoamérica), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 139-147.
- González Ochoa, César  
2014 *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección de Bolsillo No. 42.
- Grube, Nikolai  
2011 “La figura del gobernante entre los mayas”, en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces, volumen XIX, julio-agosto, núm. 110, p. 24-29
- Halpering, Christina T.  
2004 “Realeza maya y figurillas con tocados de la Serpiente de Guerra de Motul de San José, Guatemala” en *Mayab*, número. 17, 2004, pp. 45-60 (p. 48)
- Harrison, Peter D.  
2000 *Lords of Tikal: Rulers of an ancient maya city*, New York, Thames and Hudson.  
2000 “Poder centralizado en Tikal: El crecimiento de la Acrópolis Central” en *XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 1999 (editado por J.P. Laporte, A.C. Suasnívar y

- B. Arroyo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.200-209. Disponible en línea <https://books.google.com.mx/books?id=5-DDwplLdjEC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Tikal+str.+5C-13&source=bl&ots=Xh1NrbFryn&sig=I5M42-V iwrW37zIBf-tNPuNzww&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjbyluzr6 MAhVnvIMKHWePDr8Q6 AEIHjAA#v=onepage&q=5E-58&f=false> Consultado en enero de 2016.
- Hassing, Ross  
1992 *War and society in Ancient Mesoamerica*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.  
1995 *Aztec Warfare. Imperial expansion and political control*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Herbert Mayer, Karl  
1998 “La terminología de la decoración mural maya”, en *La pintura mural prehispánica en México*. Boletín informativo números 8-9, año IV, junio-diciembre, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-10.
- Hermán de León, Carlos Humberto  
2008 “Las etapas constructivas en la Plaza A del Grupo 3D-XVI o Zona Norte de Tikal, Petén Guatemala” en *Estudios de Cultura Maya*, volumen XXXI, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 45-63.
- Hermann Lejarazu, Manuel A.  
2011 “La serpiente de fuego (Xiuhcóatl o Yahui). Algunas comparaciones con la iconografía del arte maya” en Paxton, Meredith y Manuel A. Hermann Lejarazu (coord.) *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 109-145.
- Hermes, Bernard, Justyna Olko y Jarosław Zrałka  
2001 “En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Petén, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volúmen XXIII, número 79, año 2001. Disponible en línea: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2094/2890> Consultado en noviembre 2014.
- Houston Stephen D.  
1984 “A quetzal feather dance at Bonampak, Chiapas, Mexico” en *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo 70, pp. 127-137. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1984\\_num\\_70\\_1\\_2241](http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1984_num_70_1_2241) doi : 10.3406/jsa.1984.2241. Consultado en junio 2016.
- Houston Stephen y David Stuart

- 2000 “La corte maya del Clásico” en Eggebrecht, Eva, Arne Eggebrecht, Wilfried Seipel, Nikolai Grube, Estella Krejci, *Maya Amaq’*. *Mundo Maya*, Guatemala, Fondo de Desarrollo Indígena Guatemalteco, FODIGUA, Cholsamaj.
- Hutson, Scott R.  
2011 “The art of becoming: the graffiti of Tikal, Guatemala” en *Latin American Antiquity*, volumen 22, número 4, diciembre, Society for American Archaeology, pp. 403–426.
- Inomata, Takeshi  
2012 “La vida en la Corte Maya “ en *Arqueología Mexicana*, Raíces, vol. XIX, julio-agosto, número 110.
- Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Erick Ponciano, *et. al.*  
2002 “Domestic and Political Lives of Classic Maya Elites: The Excavation of Rapidly Abandoned Structures at Aguateca, Guatemala”, en *Latin American Antiquity*, Vol. 13, No. 3, septiembre.
- Izquierdo, Ana Luisa  
2015 Conferencia “El pavo en el área maya” dictada en el *Diplomado Los Mayas*. Casa de las Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas. 24/11/2015.
- Jiménez García, Elizabeth  
2008 *Catálogo Escultórico-Iconográfico de Tula, Hidalgo: Sus Imágenes en Piedra*, FAMSI. Disponible en <http://www.famsi.org/reports/07027es/07027JimenezGarcia01.pdf>
- Jolón Morales (comp.)  
2005 *Proyecto: “Recopilación de información sobre biodiversidad en Guatemala. Ref. GUA/05/010-44272. Informe final*, Nueva Guatemala de Asunción, INBio Costa Rica, Norwegian Ministry of Foreign Affairs, CONAP.
- Jones, Christopher y Linton Satterthwaite  
1892 *The Monuments and Inscriptions of Tikal. Tikal Report No. 33, Part A*, The University Museum of the University of Pennsylvania.
- Kampen, Michael  
1978 “The graffiti of Tikal, Guatemala”, en *Estudios de Cultura Maya*, volumen XI, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 155-180.
- Kaneko, Akira  
2009 *El arte de la guerra en Yaxchilán*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras.

- Kerr, Justin  
2001 *The last journey. Reflections on the Ratinlinxul Vase and others of the same theme*, Octubre. Disponible en línea <http://www.mayavase.com/jour/journey.html>
- Kováč, Milan  
2011 “Grafitos de Tz’ibatnah: El arte maya extraoficial del Petén noreste”, en *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2011 (editado por B. Arroyo, L. Paiz, y H. Mejía), Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia y Asociación Tikal, Guatemala, pp. 196-206 (versión digital).  
2014 “El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz’ibatnah, Petén, Guatemala” en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Conde, *Expresiones artísticas en la arquitectura maya: Técnicas de análisis y documentación*, Inglaterra, Information Press, Oxford, 2014, pp. 31-42 (versión digital).
- Kováč, Mila y Ramzy Barrois  
2012 “El papel de Siyaj K’ahk’ en Uaxactún y el Petén Central”, en *Contributions in New World Archaeology. Maya political relations and strategies*, Vol. 4, pp. 111-124.
- Kováč, Milan y Tomas Drápela  
2012 *Excavaciones en el Petén Noreste III. Ch’anal y Tzibatnah. Temporadas 2011 y 2012*, Batislava – Nueva Guatemala de la Asunción, Instituto Eslovaco de Arqueología e Historia.  
2014 *Excavaciones en el Petén Noreste III. Ch’anal y Tzibatnah. Temporadas 2013 y 2014*, Batislava – Nueva Guatemala de la Asunción, Instituto Eslovaco de Arqueología e Historia.
- Kubler, George  
1984 “Renascence y Disyuncion en el arte mesoamericano” en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, número 2, julio 1984, México, Universidad Nacional Autónoma de México – División de estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, pp. 75-87.
- Landa, Diego de  
1986 *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa.
- Laporte, Juan Pedro  
2000 “Trabajos no divulgados del Proyecto Nacional Tikal, Parte 2: Hallazgos en las exploraciones de la Zona Norte”. En *XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2000, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala pp.221-258 (versión digital).
- Lacadena, Alfonso  
2008 “El título lakam: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas del Clásico” en *Mayab*, número 20, pp. 23-43.
- Larios Villalta, Rudy Carlos

- 2009 "Reto incomparable de conservación: Tikal" en *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2008 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.319-332. Disponible en línea: <http://www.asociaciontikal.com/pdf/026 - Rudy.08.pdf>  
Consultado en noviembre 2015.
- Lavaniegos, Manuel  
2010 "Imágenes sagradas" en Valverde Valdés, María del Carmen y Mauricio Ruiz Velasco Bengoa (Coords.) *Teoría e historia de las religiones*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010, volumen 2.
- Lemus-Fuentes, Enrique  
2006 "Los Enemas prehispánico como instrumentos para Aplicar probióticos" en *Temas de Ciencias y Tecnología*, volumen 10, número 29, mayo-agosto, Instituto de Agroindustrias, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León, Oaxaca, pp. 17-26.
- León Portilla, Miguel  
2003 *Tiempo y realidad en el pensamiento Maya: ensayo de acercamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Lombardo de Ruiz, Sonia  
2001 "Los estilos en la pintura mural maya", en *La pintura mural prehispánica en México*, volumen II. Área maya. Tomo III. Estudios, Fuente, Beatriz de la (Dir.) y Leticia Staines Cicero (Coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Looper, Matthew G.  
2009 *To be like gods. Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, University of Texas Press.
- López Austin, Alfredo  
2001 "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana" en Broda, Johanna y Jorge Báez (Coordss.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, p. 47-65.
- Lord Kingsborough, Edward King  
1831 *Antiquities of Mexico: comprising facsimiles of ancient Mexican paintings and hieroglyphics, preserved in the Royal Libraries of Paris, Berlin and Dresden, in the Imperial library of Vienna, in the Vatican library; in the Borgian museum at Rome; in the library of the Institute at Bologna; and in the Bodleian library at Oxford. Together with the Monuments of New Spain, by M. Dupaix: with their respective scales of measurement and accompanying descriptions. The whole illustrated by many valuable inedited manuscripts, by Augustine Aglio*. London: A. Aglio (Vols. 1–5), R. Havell (Vols. 6–7), H.G. Bohn (Vols. 8–9). Disponible en línea

- <https://archive.org/stream/AntiquitiesMexiv8King#page/n51/mode/2up> Consultado: agosto 2016.
- Loten, H. Stanley  
2002 *Miscellaneous Investigations in Central Tikal: Tikal Report 23A*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Disponible en línea: <https://books.google.com.mx/books?id=5-DDwplLdjEC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Tikal+str.+5C-13&source=bl&ots=Xh1NrbFryn&sig=I5M42-V iwrW37zIBf-tNPuNzww&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjbyluzr6 MAhVnvIMKHWePDr8Q6 AEIHjAA#v=onepage&q=5E-58&f=false> Consultado en febrero 2016.
- Lozada Toledo, Josué y Alejandro Tovalín Ahumada  
2010 “Graffitis prehispánicos en Bonampak. Elementos para su interpretación”, en *Memorias del XX Encuentro Internacional “Los Investigadores de la Cultura Maya 2010”*, México, Universidad Autónoma de Campeche. Disponible en línea <http://www.rupestreweb.info/bonampak.html> Consultado en febrero de 2013.
- Maler, Teobert  
1911 *Explorations in the Department of Peten, Guatemala, Tikal: Report of Explorations for the Museum. Memoirs of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology*, volumen V, número1, Harvard University.
- Manzanilla, Linda  
2008 “La iconografía del poder en Teotihuacan” en Guilhem Olivier, *Símbolos de poder en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 111-131.
- Martin, Simon  
2007 “La <<Guerra de Estrellas>> de Tikal contra Naranjo” (traducción al español) en *Eighth Palenque Round Table, 1993*, Martha J. Macri y Jan McHargue (coord.) San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute. Disponible en línea: [www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Estrellas.pdf](http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Estrellas.pdf). Consultado en mayo 2016.
- Martin, Simon y Nicolai Grube  
2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas: la primera historia de las dinastías mayas*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Martínez G., Rocío Noemí  
2005 “La danza en los murales de Bonampak” en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, volumenIII, núm. 2, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, San Cristóbal de las Casas, México, pp. 112-141.
- Melgar Tísoc, Emiliano

- 2002 “Apuntes para un análisis iconológico de los dioses navegantes en Izapa y Tikal” en *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, núm. 65, enero-marzo, pp. 77-92.
- Méndez, Modesto  
1930 “Informe del corregidor del Petén, Modesto Méndez, de 6 de marzo de 1848” en la *Gaceta de Guatemala, Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. Volume VII, No.1, septiembre, Guatemala, Tipografía Nacional, pp. 88-94 tomado de *La Cultura Maya: antología de textos clásicos*. p. 181 y 182. Disponible en línea: [https://books.google.com.mx/books?id=pnduK-5UjcEC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=Gaceta+de+Guatemala,+Modesto+M%C3%A9ndez&source=bl&ots=Ae\\_xjRLE4-&sig=FMo-rlJBEmNnb8poUHgKdSyGCc&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI09OG-b-BxwIVxRw-Ch39-wrE#v=onepage&q=Gaceta%20de%20Guatemala%2C%20Modesto%20M%C3%A9ndez&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=pnduK-5UjcEC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=Gaceta+de+Guatemala,+Modesto+M%C3%A9ndez&source=bl&ots=Ae_xjRLE4-&sig=FMo-rlJBEmNnb8poUHgKdSyGCc&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMI09OG-b-BxwIVxRw-Ch39-wrE#v=onepage&q=Gaceta%20de%20Guatemala%2C%20Modesto%20M%C3%A9ndez&f=false) Consultado en mayo 2015.
- Mercier, Europe C. y Renato Cottini Giroldo  
2015 *El signo P'i y los palanquines mayas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios del Sureste Mesoamericano. Disponible en línea: [http://www.academia.edu/10379057/EL\\_SIGNO\\_PI\\_Y\\_LOS\\_PALANQUINES\\_MAYAS\\_-\\_LIBRE](http://www.academia.edu/10379057/EL_SIGNO_PI_Y_LOS_PALANQUINES_MAYAS_-_LIBRE) Consultado en mayo 2016.
- Merwin, Raymond E. y George C. Vaillant,  
1932 *The Ruins of Holmul, Guatemala, Memoirs of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology*, Harvard University, volumen III, número 2. Disponible en línea <http://www.instituteofmayastudies.org/index.php/features/pioneers-in-maya-archaeology-2/raymond-merwin>. Consultado en julio 2016.
- Moholy-Nagy, Hattula  
2012 *Historical Archaeology at Tikal, Guatemala: Tikal Report 37*, University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, United States of America.
- Montgomery, John  
2001 *Tikal. An Illustrated History of the Ancient Maya Capital*, Nueva York, Hippocrene Books, Inc.
- Montolíu, María  
1976 “Algunos aspectos del venado en la religión de los mayas de Yucatán” *Estudios de Cultura Maya*, volumen X, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 149-172.
- Morselli Barbieri, Simonetta,



- 2004 *El tocado de los gobernantes en las representaciones escultóricas de Tikal: propuesta para una lectura iconográfica.* México. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Facultad de filosofía y letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nájera, Martha Iliá  
2015 *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Navarizo Ornelas, Ma. de Lourdes  
2000 “Arte y ciencia a través de las imágenes de aves en la pintura mural prehispánica” en *Anales*, volumen XXII, número 77, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en línea: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1945/2964>
- 2001 “Las aves en el mundo maya prehispánico” en De la Fuente, Beatriz. (Dir.) y Staines, L. (Coord.) *La Pintura Mural Prehispánica en México: volumen II, tomo III. Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 221-253.
- 2006 “La naturaleza alada en el lenguaje pictórico” en *Estudios de Cultura Maya*, volumen XXVIII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 83-100.
- Noguez, Xavier y Alfredo López Austin (coord.)  
1997. *De hombres y dioses*, México, Colegio de Michoacan, Colegio Mexiquense A.C.
- Nolasco, Ana Laura, Iván Lira y Gerardo Ceballos  
2007 “Ampliación del área de distribución histórica del Tapir (*tapirus bairdii*) en el Pacífico Mexicano” en *Revista Mexicana de Mastozoología*, volumen 11, número 1. Disponible en línea: <http://revistamexicanademastozoologia.com.mx/ojs/index.php/mm/article/view/134/127> Consultada en octubre 2015.
- Ochoa, Lorenzo  
2008 “La vara, el abanico y el tiburón: denotación del poder político-religioso en la Costa del Golfo” en Guilhem Olivier, *Símbolos de poder en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp.133-161.
- Olivier, Guilhem  
2015 *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica: Tras las huellas de Mixcóatl, “Serpiente de nube”*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe

- Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Orrego Corzo, Miguel y Rudy Larios Villalta  
1983 *Reporte de las investigaciones arqueológicas en el Grupo SE-II, Tikal*, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Parque Nacional Tikal, Guatemala.
- Oudjik, Michel  
2008 “De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas” en *Desacatos*, número 27, mayo-agosto, 2008, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Distrito Federal, pp. 123-138.
- Ozcáriz Gil, Pablo  
2007 *Los grafitos de la iglesia del monasterio de la Oliva (Navarra)*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Ed. DYKINSON, S.L., 2007, p. 17.  
2012 *La Memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, España, Gobierno de Navarra.
- Pallán Gayol, Carlos  
2009 “The Many Faces of Chaak: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics”, en *The Maya and their sacred narratives: text and context an Maya mythologies*, 12th European Maya Conference, Ginebra, Suiza, diciembre 7 - 8, 2007, Geneviève Le Fort (ed.). Disponible en línea:  
[https://www.academia.edu/2460915/The Many Faces of Chaahk](https://www.academia.edu/2460915/The_Many_Faces_of_Chahk) Consultado marzo 2016.
- Panofsky, Erwin  
1976 *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Alianza Editorial.  
1979 *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza.  
1998 *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra.
- Patrois, Julie y Philippe Nondédéo,  
2008 “Los grafitos prehispánicos en la micro-región de Río Bec (Campeche, México)”, en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (Coords.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia.
- Paxton, Meredith y Manuel A. Hermann Lejarazu  
2011 *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Pérez Suárez, Tomás  
2007 “Dioses mayas”, en *Arqueología mexicana*, México, Raíces, volumen XV, Noviembre-Diciembre, núm. 88, p. 57-65.

- Periginy, Maurice de  
1908 “Yucatan inconnue”, *Journal de la Société des Américanistes*, 1908, tomo 5, pp. 66-84. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1908\\_num\\_5\\_1\\_3476](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1908_num_5_1_3476) Consultado en agosto 2015.
- Pilny, Susan  
2016 “Why ancient Roman graffiti is so important to archaeologists”, January 5, 2016. <http://www.redorbit.com/news/science/1113411831/why-ancient-roman-graffiti-is-so-important-to-archaeologists-010516/>. Consultado en noviembre de 2016.
- Ponciano, Erick M.  
2011 *Arquitectura de Reyes, el colosal Templo IV, Tikal, Petén Guatemala*, (Editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp. 446-459. Disponible en línea: [http://www.asociaciontikal.com/pdf/37\\_Ponciano\\_Templo\\_IV\\_Tikal.pdf](http://www.asociaciontikal.com/pdf/37_Ponciano_Templo_IV_Tikal.pdf) Consultado en febrero 2016.
- Quintana, Oscar  
1995 “Plan de Intervención del Templo I en Tikal, El Petén, Guatemala.” en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, número 29, marzo 1995, Seminario de Arquitectura Prehispánica. Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rendón Hernández, Eduardo  
s/f “El felino más grande de América: el Jaguar” en INEGI, Cuéntame de México. ¿Sabías qué? <http://cuentame.inegi.org.mx/sabiasque/jaguar.aspx?tema=S> Consultado en diciembre 2015.
- Regueiro Suárez, María del Pilar  
2014 *Música, canto y danza: un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del período Clásico*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reents-Budet, Dorie  
2001 “El arte de la pintura clásica sobre cerámica”, en *Los Mayas una civilización milenaria*, Nikolai Grube (editor), Könemann, Colonia, pp. 246-259.
- Reents-Budet, Dorie, Ronald L. Bishop, Ellen Bell, Patrick Culbert, Hattula Moholy-Nagy, Hector Neff y Robert Sharer  
2003 “Tikal y sus tumbas reales del Clásico Temprano: Nuevos datos químicos de las vasijas de cerámica”, en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2003 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.777-793.
- Rivera Acosta, Laura Gabriela

- 2013 *U tok' u pakal. Belicosidad, política y ritualidad en el armamento maya*. Tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivera Dorado, Miguel  
 1986 *La religión maya*, Madrid, Alianza.  
 2001 *La ciudad Maya. Un escenario sagrado*, Madrid, Editorial Complutense.  
 2001 "Algunas consideraciones sobre el arte maya" en *Revista Española de Antropología Americana*, número 31, Universidad Complutense de Madrid, España, pp. 11-30.
- Ruppert, Karl y John H. Denison  
 1943 *Archaeological Reconnaissance in Campeche, Quintana Roo, and Peten*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1943.
- Ruz Lhuillier, Alberto,  
 2013 *El templo de las Inscripciones: Palenque*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sahagún, Bernardino de  
 2006 *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica
- Sánchez Gamboa, Ángel  
 2012 "El culto a los Dioses Remeros en Copán", en *KinKaban, Revista de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas A.C*, número 2, julio-diciembre, pp. 13-27.
- Sanz, Nuria  
 2003 *Tikal: mil años de selva. Habitando la arquitectura maya*, España, Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Savkic, Sanja  
 2011 "Expresando lo ideal a través de lo material: El Arte" en *Mayas, Voces de Piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega, Coordinadoras, Ed. ÁmbarDiseño, pp. 39-49.
- Saturno, William A., David Stuart y Karl Taube  
 2005 "La identificación de las figuras del Muro Oeste de Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén" en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2004, (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.626- 635.  
 2005 *Ancient America 7, Los Murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte*, Center for American Studies. Disponible en línea <http://docplayer.es/20191159-Ancient-america7-los-murales-de-san-bartolo-el-peten-guatemala-parte1-elmuraldelnorte-william-a-saturno-karl-a-taube-david-stuart.html>. Consultado en agosto 2016.
- Saturno, William A., David Stuart, Karl Taube y Heather Hurst

- 2010 *Ancient America 10, Los Murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural Poniente*, Center for American Studies. Disponible en línea <http://www.mesoweb.com/bearc/caa/AA10-es.pdf> Consultado en agosto 2016.
- Seler, Eduard  
2008 *Las imágenes de los animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, Trad. del alemán al español por Joachim Von Mentz, México, Casa Juan Pablos.
- Sharer, Robert  
2003 *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sheseña, Alejandro  
s/f *Los textos jeroglíficos mayas de la cueva de Jolja, Chiapas*, Universidad Autónoma de Chiapas. Disponible en línea: <http://www.mesoweb.com/es/articulos/jolja/Jolja.pdf> Consultado en agosto 2016.
- Schele Linda y David Freidel  
1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow and Company, Inc.
- Schele, Linda y Peter Mathews  
1999 *The code of kings. The language of seven sacred maya temples and tombs*, New York, Touchstone.
- Sotelo Santos, Laura Elena  
2002 *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Staines Cicero, Leticia  
1994 "Las aves mayas continúan su vuelo. Xuelén, su cielo de siempre." en *Ciencias*, No. 34 abril-junio 1994.  
2004 "Pintura mural maya" en *Revista Digital universitaria*, volumen 5, número 7, agosto, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas. Disponible en línea: <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/art40.htm> Consultado en noviembre 2015.
- Stuart, David  
1992 *The LAKAM sign*. Disponible en línea <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2913907.pdf>  
2000 "The Arrival of Strangers". Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History", en Carrasco, David, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*, E.U.A, University Press of Colorado, pp. 465-513.
- Stone, Andrea J.  
1995 *Images from the Underworld. Naj Tunich and the tradition of maya cave painting*, Austin, University of Texas Press.

- Small, Christopher  
1999 Conferencia “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social” pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicássim, 25 mayo, 1997 en *Revista Transcultural de Música*, número 4, España, Sociedad de Etnomusicología.
- Sweezy, William R. Y Bente Bittmann  
1983 “El rectángulo de cintas y el patolli: nueva evidencia de la antigüedad, distribución, variedad y formas de practicar este juego precolombino” en *Mesoamérica*, Vol. 4, No. 6, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala, pp. 373-416.
- Tapia Mendoza, Alejandro  
2008 “Las articulaciones retóricas como fundamento de la comunicación gráfica”, en Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (coomps.), *El cuerpo, el sonido y la imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 271-282.
- Tate, Carolyn E.  
1992 *Yaxchilan: The Design of a Maya Ceremonial City*, Austin, University of Texas Press, 1992.
- Taube, Karl  
1992 “The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan.” en Francesco Pellizzi (edit.), *Res: Anthropology and Aesthetics*, número 21, primavera 1992, Peabody Museum Press, pp. 53-87. Disponible en línea: [www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Quetzalcoatl.pdf](http://www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Quetzalcoatl.pdf). Consultado en marzo 2016.
- 1989 “Humor ritual en la religión maya del período Clásico” (traducción en español) en *Word and Image in Maya Culture*, editado por William F. Hanks and Don S. Rice, University of Utah Press, Salt Lake City, pp. 351-382. Disponible en línea: [www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Humor.pdf](http://www.mesoweb.com/es/articulos/Taube/Humor.pdf) Consultado en junio 2016.
- Taube, Karl, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst,  
2010 *Ancient America10, Los Muros de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural Poniente*, Center for American Studies. Disponible en línea <http://www.mesoweb.com/bearc/caa/AA10-es.pdf>
- Tsakamoto, Kenichiro y Octavio Q. Esparza Olguín  
2014 “Ajpač’Waal: The Hieroglyphic Stairway of the Guzmán Group of El Palmar, Campeche México” en Golden, Charles, Stephen Houston y Joel Skidmore (Eds.), *Maya Archaeology*, número 3, Precolumbia Mesoweb Press, San Francisco.
- Giuliano Tesconi

- 2013 “El venado en la cosmología sagrada de los huicholes” en Yólotl González Torres (ed.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Plaza y Valdés, pp. 241-253.
- Theophilus de Murr, Christophoros  
1792 *Specima antiquissima scripturae Graecae tenuioris ser cursivae ante imperatoris Titi Vespasi anitempora ex inscriptionibus extemporalibus classianorum pompianorum*, Nüremberg, Bavero-Manniano, 1792. *Apud*. Fernando Figueroa-Saavedra, *Graphitfragen. Reflexiones estéticas y éticas sobre el Graffiti contemporáneo*. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/19507620/Graphitfragen#scribd>. Consultado en julio de 2015.
- Thompson, Sir John Erik Sidney  
2012 *Grandeza y decadencia de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica.  
1975 *Historia y religión de los mayas*, Trad. Félix Blanco, México, Editorial Siglo XXI.
- Tinoco Quesnel, Pascual y Elías Rodríguez Vázquez  
2006 *Graffitis Novohispanos de Tepeapulco, Siglo XVI*, México, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla.
- Trik, Helen y Michael E. Kampen  
1983 *Tikal Report 31. The graffiti of Tikal*, Philadelphia, Pennsylvania, University Museum.
- Trik Webster, Helen  
1963 “The Graffiti of Tikal”, en *Expedition* 6(1), 1963, p. 36-47.
- Urcid, Javier  
2005 La escritura zapoteca. Conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca, FAMSI, mayo. Disponible en línea [http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec\\_text\\_es.pdf](http://www.famsi.org/spanish/zapotecwriting/zapotec_text_es.pdf) Consultado en agosto 2016.
- Uriarte, María Teresa  
2001 “El juego de las realidades: Análisis de los atavíos de Bonampak” en De la Fuente, Beatriz. (Dir.) y Staines, L. (Coord.) *La Pintura Mural Prehispánica en México: Vol. II Tomo III Área Maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Valdés, Juan Antonio  
1993 “Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpocompleto en el área Maya”, en *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 1989, (editado por J.P. Laporte, H.L. Escobedo y S. Villagrán), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp.23-42.
- Valverde Valdés, Ma. Del Carmen  
2003 *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios de universo maya*, México, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- 2004 “Arquitectura” en *Revista Digital Universitaria*, volumen 5, número 7, ISSN: 1067-6079, UNAM, Coordinación de Publicaciones Digitales, DGSCA-UNAM, 10 de agosto de 2004, pp. 1-18. Disponible en línea: <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art47/art47.html>  
Consultado en enero de 2016.
- 2011 *Las imágenes precolombinas. Reflejos de saberes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Valverde Valdés, María del Carmen y Mauricio Ruiz Velasco Bengoa  
2010 *Teoría e historia de las religiones*, volumen 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Vázquez de Agredos Pascual, María Luisa  
2010 *La pintura mural maya. Materiales y técnicas artísticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales.
- Velásquez García, Erik  
2009 “Los señores de la entidad política de 'Ik'” en *Estudios de Cultura Maya*, volumen XXXIV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 45-64. Disponible en línea: <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/30/30> DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ecm.2009.34.30> Consultado en marzo de 2016.
- 2007 “La máscara de “rayos X” Historia de un artilugio iconográfico en el arte maya” en *Anales*, volumen XXIX, número 90, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-36.
- 2009 *Los vasos de la entidad política 'Ik': una aproximación histórico artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual en el arte maya clásico*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme  
2003 “Análisis comparativo de los diferentes sistemas constructivos en el área Maya”, en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2003 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp.736-748.
- 1997 “Identificación del Templo V de Tikal en la descripción del coronel Modesto Méndez de 1848”. En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 1997 (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, pp.10-21. (versión digital).



- 2008 (Eds.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia.
- Weisz Carrington, Gabriel  
1993 *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, Siglo XXI, Editores.
- Zidar, Charles  
s/f *Ancient Maya Zoological Research. Maya fauna list*, en famsi.org:  
[http://research.famsi.org/fauna/fauna\\_info.php?fauna\\_id=383&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=](http://research.famsi.org/fauna/fauna_info.php?fauna_id=383&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=) Consultado en noviembre de 2016.
- Zralka, Jaroslaw y Bernard Hermes  
2008 “Los grafitos prehispánicos de los sitios Nakum y Yaxhá (Petén, Guatemala)” en Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (Coords.), *Los Grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*, compilación del I Workshop Internacional de Grafitos Mayas, celebrado en Valencia, Diciembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia., pp. 134-158.

## Páginas Web

Consejo Nacional de Áreas Protegidas (CONAP), Gobierno de Guatemala.  
<http://www.conap.gov.gt/index.php/diversidad-biologica/fauna.html> Consultado en noviembre 2015.

Fundación botánica y zoológica de Barranquilla. Colombia.  
[http://www.zoobaq.org/especieani/aguilaa\\_arpia.php](http://www.zoobaq.org/especieani/aguilaa_arpia.php) Consultado en noviembre 2015.

Naturalista Conabio <http://www.naturalista.mx/taxa/5294-Spizaetus-ornatus>  
Consultado en noviembre 2015.

Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, México.  
<http://www.conabio.gob.mx>, <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/43355-Tapirus-bairdii> y <http://naturalista.conabio.gob.mx/taxa/42223-Odocoileus-virginianus>  
Consultado en octubre 2015.

Gobierno del Estado de Yucatán, México.  
<http://www.yucatan.gob.mx/menu/?id=hocofaisan> Consultado en octubre de 2015.

Zoológico de Guadalajara <http://www.zooguadalajara.com.mx/todo-sobre-animales/hocofaisan> Consultado en octubre de 2015.

Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT), México  
<http://www.semarnat.gob.mx/archivosanteriores/temas/gestionambiental/vidasilvestre/Documents/Planes%20de%20Manejo/Plan%20de%20Manejo%20Tipo%20de%20Venado%20Cola%20Blanca%20en%20Zonas%20Templadas%20y%20Tropicales.pdf> Consultado en octubre de 2015.

Lista Roja de Especies Amenazadas de la UICN <http://www.iucnredlist.org/>  
Consultado en octubre de 2105.

Feline World <http://www.felineworlds.com/anatomia-del-jaguar/> Consultado en diciembre 2015.

*Exposición "Los Grafitos y Pintadas de Pompeya", organizada dentro de nuestro Plan de Formación "El mundo de Grecia y Roma es nuestro mundo"* del Departamento de Latín de la IES Ramón Olleros, Salamanca, España. Consultado en <http://www.iesramonolleros.es/latin/index.php/news/33-actividades-iii/244-los-grafitos-y-pintadas-en-pompeya>, consultado: 15 de julio de 2015.

*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española <http://www.rae.es/> Consultado en julio 2015.

Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala (9 de julio de 2005). Se realiza en Petén presentación de hallazgo arqueológico Maya. Recuperado de <http://mcd.gob.gt/se-realiza-en-peten-presentacion-de-hallazgo-arqueologico-maya/> Consultado el 10 de julio de 2015.

Parque Nacional Tikal <http://www.parque-tikal.com/#!/penn> Consultado en enero de 2016.

*s/a, Programa de acción para la conservación de la especie: Tapir Centroamericano (tapirus bairdii)*. Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas, SEMARTAT, Gobierno Federal, México, Diciembre 2009. Disponible en línea: [http://www.conanp.gob.mx/pdf\\_especies/pace\\_tapir.pdf](http://www.conanp.gob.mx/pdf_especies/pace_tapir.pdf). Consultado en junio 2015.

Base de datos de Grafitos mayas, Universidad de Valencia <http://www.artemaya.es> Consultado en mayo de 2015.