

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
INCORPORADA A LA
U. N. A. M.
ESCUELA DE HISTORIA DEL ARTE



FILOSOFIA
Y LETRAS

**"ESTUDIO SOBRE LA ESCULTURA MAYA DEL PERIODO CLASICO
EN PALENQUE"**

Tesis para optar el grado de:
Maestra en Historia de las Artes Plásticas

BEATRIZ RAMIREZ Y AGUIRRE

México, D. F.

1963



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.

Hago patente mi reconocimiento al Dr. Justino Fernández y también al Prof. - Alberto Ruz y al Dr. Enrique Berlin - por la ayuda generosa que me presta - ron en la elaboración de esta Tesis.

31693

**ESTUDIO SOBRE LA ESCULTURA MAYA DEL
PERIODO CLASICO EN PALENQUE**

INTRODUCCION . -

Arqueología e Historia del Arte
Panorama de la Cultura Maya
Palenque, exponente de la escultura maya clásica
Propósitos

PARTE PRIMERA

ANTECEDENTES ARQUEOLOGICOS

1.- EL PERIODO MAYA CLASICO

Situación cronológica
Centros principales que le corresponden
Relaciones con otras áreas
Contenido cultural

2.- INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN PALENQUE

Maudslay y Holmes
Los Epigrafistas
Seler
Exploraciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia de -
México: Franz Blom, Miguel Angel Fernández y Alberto Ruz -
Lhuillier.

3.- POSICION DE PALENQUE DENTRO DEL PERIODO MAYA CLASICO.-

Localización y Habitat
Posición y relaciones
Cronología
Arquitectura

PARTE SEGUNDA

ESTUDIOS Y REFERENCIAS SOBRE LA ESCULTURA DE PALENQUE

1.- APRECIACIONES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX . -

Descubrimiento de Palenque, Ordoñez y Aguiar
Primeras exploraciones: Calderón, Bernasconi, del Río
El Barón von Humboldt

Dupaix y Castañeda
Waldeck
Stephens y Catherwood
Charnay y Viollet le Duc
Maudslay y Holmes

2.- EL JUICIO ESTETICO DEL SIGLO XX . -

Los arqueólogos: Seler, Fernández y Palacios
Obras histórico-culturales: Morley y Thompson
Historias generales de arte precolombino: Revilla y Tablada,
Joyce, Kelemen, Toscano, Pijoan, Westheim, Covarrubias, -
Fernández, Kubler y Flores Guerrero.
Estudios sobre arte maya: Spinden, Proskouriakoff y Ruz -
Lhuillier.

PARTE TERCERA

LA ESCULTURA MAYA .

- 1.- INSTRUMENTOS Y TECNICA
- 2.- MATERIALES
- 3.- ESCULTURA Y RELIEVE
- 4.- FORMAS DE LA ESCULTURA MAYA
- 5.- TEMAS Y MOTIVOS DE LA ESCULTURA MAYA
- 6.- LA ESCULTURA DEL AREA NORTE
- 7.- CONSIDERACIONES

PARTE CUARTA

LA ESCULTURA DE PALENQUE

El estilo de Palenque

Hipótesis sobre el origen asiático de ciertos motivos en la plás
tica de Palenque.

1.- EL RELIEVE . -

- a) Estucos en fachadas
- b) Estucos en muros interiores
- c) Lápidas
- d) Tableros

2.- EL GRABADO . -

Lápidas

3.- LA ESCULTURA EXCENTA . -

- a) En piedra
- b) En estuco
- c) En barro
- d) En jade

SUMARIO. -

CONCLUSIONES. -

INTRODUCCION.

En lo que va del siglo, el interés por la civilización maya es aparente en varios campos de la investigación: historia, arqueología, antropología cultural, arte, etc.,.

La arqueología, que como ciencia autónoma es producto de este siglo, se ha ocupado en forma preferente en el estudio de la civilización de los mayas, y es en éste campo en el que ha logrado algunas de sus más valiosas realizaciones. Sin los datos reunidos por la arqueología y sus ramas auxiliares, todo intento para abordar el conocimiento de la cultura maya sería superfluo, pero la labor del arqueólogo adquiere su verdadero valor cuando no se detiene en la mera descripción y clasificación de objetos, es decir cuando sus datos son utilizados para reconstruir la historia de un pueblo ó de una época, conocer el comportamiento del hombre y su modo de manifestarse ante las situaciones vitales.

Los puntos de vista del arqueólogo y del historiador del arte difieren, a aquel le interesa todo lo que representa creación humana, los intereses de éste son más específicos. Sus pesquisas se limitan a la comprensión de las obras de arte, el lenguaje de sus formas y el espíritu que las anima. Sin embargo, no cabe duda que el historiador de arte, puede contribuir también al conocimiento de las ideas, las costumbres y las creencias del hombre en una época determinada. La obra de arte es, para el historiador de arte, el instrumento que le permite acercarse a la visión cambiante del mundo que el hombre ha tenido a través de la historia, para que él a su vez, compenetrado en los valores de la creación, amplíe con un instrumento diferente, que es el lenguaje, la experiencia personal o colectiva de la comunidad. ¡ Cuánto hemos aprendido del hombre, del paleolítico y del neolítico a través de la comprensión estética de su legado de pinturas rupestres ! Los empeños de ambos, arqueólogo e histo --

riador del arte son complementarios.

El objeto de nuestro estudio es contribuir al mejor conocimiento de la creación - artística del hombre maya en el período clásico. Las obras de arte de los mayas, como las de cualquier otro pueblo, son imagen concreta de su historia y de su cultura, - las cuales han sido fragmentariamente reconstruidas por los arqueólogos y antropólogos del siglo XX; sus hallazgos, sus descripciones, sus cronologías, sus reconstrucciones - y sus inferencias son la base sobre la cual se asienta nuestro intento de interpretación estética. Son estas bases las que nos auxilian en nuestro propósito de acercarnos a - la etapa artística creadora de los mayas durante los siglos IV al IX .

La civilización maya es el producto de un mismo tipo físico de hombre, de habla maya y con ciertos patrones culturales comunes. El territorio que ocuparon estos - hombres ha sido localizado en una área geográfica que corresponde actualmente a los - estados mexicanos de Chiapas y Tabasco por el Oeste, a secciones de El Salvador y - Honduras por el Este y el Sur, Guatemala y Belice que ocupan el centro del territorio y en el Norte la península de Yucatán. Thompson (1) divide este territorio en tres - regiones: la región Sur que comprende la costa del Pacífico y las regiones altas de - Guatemala y de Chiapas. La región central, de tierras bajas y selva tropical, que - - abarca el Petén guatemalteco y las tierras adyacentes al Este, hasta el valle de Copán, en Honduras, y al Oeste, hasta la cuenca del Usumacinta en México. Finalmente, la - región Norte, localizada en la península de Yucatán, también de tierras bajas, selva - de matorral y más árida que las otras regiones.

Esta zona geográfica, es el escenario en el cual se desarrolló la cultura maya - desde varios siglos antes de nuestra Era hasta el sometimiento de los pueblos que ocupaban este territorio, por los conquistadores españoles en 1548, si bien algunos grupos

aislados no fueron sometidos hasta mediados del siglo XVII (2) .

La historia de la cultura que se desarrolló en el área maya ha sido dividida por los arqueólogos globalmente en tres épocas o períodos:

I.- Una primera época no suficientemente diferenciada, llamada " Pre-clásica " ó " Formativa ", que abarca desde c.a. 1500 A.C. hasta el siglo IV de nuestra Era - (3), en la que se elaboran los patrones culturales característicos a las culturas mesoamericanas: cerámica, aldeas agrícolas, basamentos y construcciones ceremoniales, calendario sagrado de 260 días, numerales y jeroglíficos, representaciones de seres en forma de serpientes o jaguares, etc. Se trata de un período de integración y diferenciación durante el cual se van definiendo y delimitando rasgos que terminan por formar elementos característicos e ideas socio-políticas y religiosas comunes.

Hasta hace algunos años, se daba como sitio de origen de las comunidades pre-clásicas a la región central, el Petén guatemalteco; en la actualidad, se atribuye mayor antigüedad a la zona costera del Pacífico y a las regiones altas de Guatemala y de Chiapas. Los hallazgos arqueológicos más recientes (cerámica, construcciones, plataformas-basamentos, jeroglíficos, sistema calendárico y escultura monumental)-- permiten considerar a esta zona como correspondiente a una época anterior de desarrollo que el Petén guatemalteco.

En esta época de gestación existe estilísticamente, una relación notable entre el arte de la costa del Pacífico y de los altos de Guatemala-Chiapas, con el arte de Monte Albán I-, el de la Venta y la pirámide E VII Sub de Uaxactún. Esta similitud se debe a la presencia de elementos característicos considerados propios del complejo " Olmeca ". Recientemente Proskouriakoff ha señalado motivos precursores de ciertas formas típicamente mayas en esta época Pre-clásica predominantemente homogénea (4) .

Los datos arqueológicos apuntan pues en el sentido de que la cultura que se asentó en las tierras altas (con manifestaciones desde el pre-clásico temprano) es anterior a la de las tierras bajas (con manifestaciones desde el pre-clásico medio) .

Aparentemente la cultura maya cristalizó en una época comprendida entre el pre-clásico tardío, siglo III A.C., y el protoclásico, siglo I de nuestra Era, a través de un proceso evolutivo que se inició en las tierras bajas del Petén guatemalteco, ya que allí por primera vez aparecen elementos característicamente mayas, como son las bóvedas de piedra saledizas, los sistemas jeroglíficos y calendáricos, la costumbre de erigir monumentos y de fecharlos cada determinado período de tiempo, y la cerámica policroma.

II.- La segunda época, en que la cultura maya se encuentra bien diferenciada, es la denominada " clásica ". Se le subdivide en un período llamado clásico temprano, que abarca del siglo IV al VII, y en un período clásico tardío, que se extiende del siglo VII al X. Además de los rasgos ya señalados como la construcción de bóvedas falsas, la erección de estelas y la producción de cerámica policroma, lo que da unidad a esta época según Proskouriakoff (5), es el modo de registrar el tiempo, la práctica de fechar con Series Iniciales o con el sistema de la Cuenta Larga. Thompson (6) divide la época clásica en Temprana, 325-625; Floreciente, 625-800; y un período final de Colapso, 800-925. Los sitios más antiguos en los cuales se han encontrado fechas con Series Iniciales son, Tikal y Uaxactún, en el corazón del Petén, Coincidiendo con la práctica anterior surgen en toda la extensión del área maya espléndidas ciudades; Piedras Negras, Yaxchilán y Palenque en la cuenca del Usumacinta; Copán y Quiriguá en el ángulo Sureste de la región maya; Nakum, Naranjo, etc. en el Petén. Hacia el Norte las ciudades de las zonas de Río Bec, Chenes y Puuc. El auge constructivo iniciado a finales del pre-clásico cobra fuerza y expansión y el principio de organizar - -

montículos y plataformas alrededor de plazas rectangulares se define, como también lo hacen los diferentes tipos de construcciones ceremoniales. En el período comprendido entre el clásico temprano y el clásico tardío la arquitectura se aligera, los espacios interiores se hacen más amplios y los grandes palacios predominan sobre los templos pequeños.

Existen datos para pensar que la evolución arquitectónica coincide con fases equivalentes de desarrollo en la evolución social. Es en este período en el que una aristocracia nobiliaria y sacerdotal consolida su posición de predominio dentro de una organización jerárquicamente integrada.

A pesar de que esta homogeneidad socio-política y religiosa se manifiesta por elementos comunes cada zona, cada ciudad, es capaz de expresar su individualidad estética a través de un estilo propio regional, y es esta variabilidad lo que confiere el arte maya una peculiar riqueza plástica.

Hacia el siglo X, los centros ceremoniales de la región central son parcialmente abandonados. La construcción, y la erección de monumentos fechados cesa. Varias son las explicaciones que se han dado a este fenómeno: epidemias, agotamiento de la tierra, sequías, terremotos, etc. Un punto de vista aceptable es el de atribuir este colapso a el agrietamiento de la estructura socio-cultural producido por factores tales como el aumento desmedido de la población, el debilitamiento progresivo de la clase dominante y la presión ejercida sobre el área maya del Norte por los grupos toltecas que desde el siglo VIII inmigran hacia el Sur en oleadas sucesivas.

Thompson (7) señala que durante la época clásica coexisten en el área maya del Norte dos tradiciones: a una, este autor la denomina período del Petén temprano, por cierto paralelismo con el Petén del centro; a la otra la considera el tron-

co común de las variantes de Rfo Bec Chenes y Puuc. Considera que ambas tradiciones son aproximadamente contemporáneas con el período clásico del área central. Recientemente Andrews ha propuesto una nueva nomenclatura y una cronología diferente para el área maya del Norte, en la que coloca los estilos de Rfo Bec, Chenes y Puuc como muy posteriores a las culturas clásicas tardías del área central (8 y 9). Thompson encuentra que el colapso del período clásico ocurre sincrónicamente en el área central y en la Norte (10); pero Andrews considera que el colapso de la región central ocurrió 200 ó 300 años antes que en la región del Norte (11). Las fechas obtenidas por el radiocarbono parecen respaldar la hipótesis de Thompson (12).

La región de la costa del Pacífico y de los altos de Guatemala y de Chiapas se encuentra bien representada en Kaminaljuyú, que presenta momentos de clara influencia teotihuacana durante el período clásico, por lo que no puede ser considerada como propiamente maya.

III.- La tercera etapa, o " Post-clásica ", tiene como escenario principal a la región Norte, de Yucatán: Chichén-Itzá, Mayapán, Tulum. La intrusión de influencias procedentes de la Mesa Central, que coincide con el quebrantamiento sociopolítico y religioso de los mayas clásicos, señala el principio de una nueva etapa en la civilización y cultura de este pueblo. La etapa Post-clásica se extiende del siglo X al siglo XVI, y concluye con la llegada de los españoles a Yucatán. Thompson (13) distingue una etapa de transición, que va del año 900 al 987, durante la cual las ciudades son abandonadas; la tradición de fechar monumentos se extingue, así como también el uso de la Cuenta Larga. Es en esta época en que el metal hace su aparición. A ésta primera época, le sigue una segunda, llamada " Período Mexicano " que se extiende del año 987 al 1204 y durante ella grupos de mexicanos ejercen su dominio que se hace manifiesto por el predominio de la clase militar. En las ciudades en que la influencia tolteca es notoria nuevos elementos ajenos a la arquitectura y a la escultura maya hacen su aparición mezclados con otros típicamente mayas. Esta

situación es muy aparente entre otras ciudades en Chichén-Itzá y Mayapán.

Recientemente el historiador de arte George Kubler (14) ha sustentado una hipótesis contraria a lo generalmente aceptado. Considera que las influencias en el arte y en la arquitectura se ejercieron en una dirección que va de Yucatán a Tula, basándose en el hecho de que en Yucatán y en otras áreas mayas se encuentran elementos similares a los que se encuentran en Tula, pero procedentes de épocas anteriores.

Sin embargo la hipótesis de Kubler no ha resultado del todo convincente para la mayor parte de arqueólogos y mayistas, quienes se inclinan a continuar pensando que las influencias de Tula se ejercieron sobre Yucatán (15).

Thompson considera una última división histórica (16), el periodo comprendido entre 1204 y 1540, al cual caracteriza como una fase de " Absorción Mexicana " y durante el que se percibe un cierto resurgimiento cultural. En este periodo las luchas políticas terminan por dividir en pequeños cacicazgos nómadas lo que otrora fué la gran civilización maya. Las ciudades estaban abandonadas y ninguno de los logros culturales alcanzados durante el periodo clásico perduraban entre los descendientes de los mayas cuando arribaron a Yucatán los primeros conquistadores españoles. Ruz (17) divide en dos etapas el periodo post-clásico: la tolteca que abarca del siglo X al siglo XIII y la decadente a partir de mediados del siglo XIII hasta la conquista española.

Es aparente a través de esta breve exposición que la época en que se encuentra la cultura maya plenamente integrada es el periodo clásico. Artísticamente se nos presenta como un mosaico de estilos regionales, pero con un vigoroso acento de carácter unitario y diferente de las manifestaciones artísticas de otras culturas mesoamericanas.

En nuestro estudio, nos limitaremos a considerar una sola expresión de arte de los mayas, la escultura, y dentro de ella nos concretaremos al estudio de la escultura en una singular ciudad maya del periodo clásico: Palenque.

Las esculturas del período clásico, al igual que otras expresiones artísticas de los mayas, si bien presentan ciertos elementos comunes, lo cual es de esperarse, - ya que fueron producidas en un mismo territorio, en una misma época y respondiendo a las mismas urgencias culturales, tienen estilos que las diferencian entre sí. - De entre ellos hemos escogido la escultura de Palenque como la manifestación más significativa y representativa del arte maya clásico. Nuestra elección ha estado influida por ciertas consideraciones al lado de factores puramente sensibles y emotivos. Por una parte la escultura palencana se caracteriza por la pureza y claridad de formas que la hacen particularmente accesibles al análisis estético, quizá esta pureza tenga su origen en que la ciudad por lo menos en parte de su corta vida se mantuvo aislada de influencias e intrusiones foráneas. Por otra parte es una de las ciudades mayas que ha sido sujeta durante algún tiempo a un estudio más sistemático por parte de arqueólogos, epigrafistas y estratígrafos, lo cual ha dado por resultado una reconstrucción más aproximada de su cultura. Puesto que consideramos que ninguna expresión artística puede ser comprendida fuera de su contexto cultural, la circunstancia anteriormente señalada facilita un tanto la tarea.

No se conserva documento escrito alguno que sirva como fuente directa de conocimiento acerca de la cultura maya de Palenque. De los documentos prehispánicos que perduran, los tres códigos jeroglíficos: el Código Dresden, el Código París y el Código Madrid, tienen un contenido calendárico, ritual, profético, astronómico y teográfico. El Código de Dresden probablemente corresponde al siglo XII y el de Madrid al siglo XVI (18). Otros documentos que son básicos para el conocimiento de la historia maya son de época aún más tardía: la Relación de las Cosas de Yucatán (19), escrita en 1566 por Fray Diego de Landa, es una recopilación de acontecimientos históricos, de datos sobre conceptos y prácticas religiosas y de costumbres del pueblo maya. El libro de los Libros del Chilam Balam (20), es una se -

rie de crónicas que llevan el nombre del lugar de su procedencia, se trata de relatos de carácter histórico, con implicaciones cronológicas, astrológicas y religiosas. El Popol Vuh (21) fechado en 1544, fué escrito originalmente en lengua quiché. Y se refiere a las tradiciones y orígenes mitológicos del pueblo quiché y a la historia y cronología de varios grupos. Estos documentos y otros sin duda importantes, aunque escasos, son fuentes auxiliares para el conocimiento de la cultura maya. Todas las fuentes documentales accesibles datan de épocas muy posteriores al período clásico, y si a ésto agregamos la deformación inevitable al transferir los datos de la cultura maya a términos ideológicos e ideomáticos castellanos, encontramos razones suficientes para tener ciertas reservas en la utilización de los mismos.

Nuestra investigación está orientada, después de situar cronológica y culturalmente a la ciudad de Palenque dentro del período clásico, para revisar en primer lugar las opiniones críticas que se han emitido en torno a ella, a partir del momento en que el mundo occidental posó por primera vez sus ojos en la ciudad perdida en la selva durante varios siglos. El estudio se inicia con una revisión del impacto y las repercusiones que este descubrimiento tuvo entre los interesados en la América indígena, en el ocaso del siglo XVIII. Esta revisión tiene interés porque los diferentes modos de percibir a Palenque, los sentimientos que ha suscitado, y en fin las opiniones y explicaciones que se han dado sobre el arte palencano a través de estos dos siglos constituyen una pequeña historia particular de ideas estéticas y de otros órdenes.

Después de presentar estos juicios, que fueron tomados en cuenta antes de llegar al nuestro revisaremos aquellos factores característicos de la escultura maya, que son la base para el estudio de la escultura palencana.

El propósito de nuestro estudio, es analizar lo que tiene de significativo, la escultura palencana dentro del concierto del arte maya clásico. La apreciación de la escultura de Palenque debe iniciarse dentro del grupo humano maya, teniendo en

cuenta las limitaciones que existen para su conocimiento, y dentro de nuestra inevitable orientación occidental tratar de hacer un estudio explicativo de los valores supremos de la comunidad palencana.

La historia del arte debe como base definir, clasificar, describir y ordenar los hechos artísticos, pero estas disciplinas son únicamente la técnica para llegar a una colaboración en la explicación de los hechos humanos.

Nuestra meta final es contribuir mediante el estudio de la escultura de una ciudad maya a una mejor comprensión de la experiencia humana en ésta comunidad, y así ampliar la nuestra en cierta manera y en cierta medida.

PARTE PRIMERA

ANTECEDENTES ARQUEOLOGICOS

I. - EL PERIODO MAYA CLASICO

El origen de los mayas se pierde en las brumas del pasado. Se supone que los mayas descienden de los grupos migratorios más tardíos, que procedentes del Viejo Mundo cruzaron el estrecho de Bering en busca de nuevas tierras. Los antropólogos físicos consideran que los indígenas de cabeza redonda, entre los cuales los mayas tienen un índice cefálico de 85 a 93 cms., son descendientes de aquellos que arribaron al Nuevo Mundo durante la época final de las oleadas migratorias (22).

Una vez establecidos estos grupos en la zona considerada actualmente como el área maya, pasaron por varios estadios culturales que no son sino otros tantos intentos que el hombre ha realizado a través del tiempo por conocer y dominar el medio físico para sobrevivir. Conocimientos e ideas, costumbres y prácticas comunes a un grupo étnico semejante, llegan a su madurez después de haber atravesado por etapas formativas de incertidumbre.

Cuando se alcanza el nivel en que la cultura se consolida en forma coherente y homogénea surge la cultura maya del período clásico. El término clásico, de connotación occidental, es utilizado por los arqueólogos para designar períodos de madurez cultural.

Antes de éste período, que cobra unidad hacia el siglo IV, no podemos hablar con propiedad de " lo maya ", y asimismo, en época posterior al siglo X, " lo maya " se vuelve híbrido y escapa a su verdadero significado. La palabra maya sirve para designar a grupos étnicos y lingüísticos semejantes. Sin embargo, los huastecos, del Norte de Veracruz, son pueblos de habla maya, pero sus patrones culturales difieren de los mayas clásicos.

Muchos son los factores que estructuran el complejo maya clásico, pero lo que

le dá carácter unitario y singular es la costumbre de hacer anotaciones calendáricas en monumentos, conforme al sistema de las Series Iniciales (23). Thompson se refiere precisamente a este período como período de las Series Iniciales (24) .

Situación Cronológica.

Los mayistas han señalado fechas límites para el inicio y para el fin de la época clásica, de ellas no todas coinciden por lo que presentamos esquemáticamente las más importantes.

La época clásica corresponde aproximadamente al Viejo Imperio de Morley - - (25), que abarca de 317 (8.14.0.0.0) a 907 (10.8.0.0.0), y se divide en tres etapas o sub-períodos: Antiguo de 317 (8.14.0.0.0) a 633 (9.10.0.0.0); Medio de 633 (9.10.0.0.0) a 731 (9.15.0.0.0) y Gran Período, de 731 (9.15.0.0.0) a 987 - - - (10.8.0.0.0) .

Tatiana Proskouriakoff (26), limita al período clásico con el monumento de fecha en Series Iniciales más antiguo que se conoce, la estela 9 de Uaxactun, que registra 327 (8.14.10.13.15) y con el monumento de fecha más reciente, la estela 10 de Xultun, que lleva inscrito 889 (10.3.0.0.0). Este lapso abarca dos etapas principales: clásico temprano, de 317 (8.14.0.0.0) a 534 (9.5.0.0.0) y clásico tardío de 603 (9.8.0.0.0) a 889 (10.3.0.0.0), con una breve transición entre 534 (9.5.0.0.0) y 603 (9.8.0.0.0) .

Para Thompson (27) el período clásico abarca desde 320 (8.14.3.1.12), fecha de la placa de Leyden, hasta la fecha registrada en una cuenta de jade de Tzibanché, Quintana Roo, en el edificio del Caracol de Chichén-Itzá y en el de las Monjas de Uxmal y que corresponde a 909 (10.4.0.0.0). En números redondos Thompson fija los años de 325 y 925 como límites extremos al período clásico y considera que comprende tres etapas: Temprano de 325 a 625, Floreciente de 625 a 800 y Colapso de 800 a

925 (28).

Willey da como fecha temprana para el período clásico el año 300 ca. y como fecha última el año 900 ca. El período clásico temprano abarca de 300 a 600 ca. y el clásico tardío de 600 a 900 ca. (29) .

Ruz coincide con Willey en situar el período clásico aproximadamente entre el siglo IV y el siglo X (30), cronología que para nuestros fines resulta apropiada. Las sutiles diferencias cronológicas pertenecen al campo de los especialistas.

Centros del Período maya clásico.

El auge económico y el equilibrio social son propicios para el surgimiento de numerosos centros de población durante el período clásico. Dos grandes áreas de población se distinguen en este período, una que abarca la región central y se extiende a las cuencas de los ríos Usumacinta y Motagua, y otra que comprende la zona norte de Campeche y Yucatán. La zona central florece desde el clásico temprano, mientras que la zona norte tiene su fase de mayor prosperidad hacia el clásico tardío; hay sin embargo épocas de paralelismo cronológico en ambas áreas.

Muchos sitios alcanzan su madurez artística y cultural durante el período clásico, aún cuando iniciaron su trayectoria desde el pre-clásico y la continuaron, no tan brillantemente durante el post-clásico.

La importancia de las ciudades reside no sólo en la mayor densidad de población, como considera Morley (31), sino también en el grado de evolución y refinamiento cultural al que llegó el grupo humano. Para Morley únicamente existen dos grandes centros de población o metrópolis durante la época clásica, que son las ciudades de Tikal y de Copán; a Uxmal la coloca en época mucho más tardía, siendo que la evidencia tiende a situarla como contemporánea de los sitios del centro.

En la cuenca del Motagua se encuentran la célebre ciudad de Copán en Honduras, gran centro intelectual, y la ciudad de Quiriguá, bien conocida por sus monumentales estelas y altares.

El eje del área central que corresponde al Petén de Guatemala y a las inmediaciones de Belice, Quintana Roo y Campeche, fué posiblemente el de población más numerosa. Una serie de ciudades importantes se establecieron en ésta parte, siendo la más extensa la de Tikal, en Guatemala, en sus cercanías florecieron entre otras Uaxactún, Naranjo, Nakum, Yaxhá, El Encanto, Uolantún, Xultún, etc. Hacia el norte se encuentran las ciudades de Naachtun, en Guatemala, Calakmul y La Muñeca, en la parte sur de Campeche; El Palmar, Río Bec y Xpuhil, en Quintana Roo; San José, Luhaantun, Benque Viejo y Pusilhá, en Belice, y Seibal y Cancuén en las márgenes del río de la Pasión, en Guatemala.

En la cuenca del Usumacinta, los grandes centros de Yaxchilán, Piedras Negras y Palenque fueron modelos para pequeñas poblaciones como Bonampak, Lacanjá, Altar de Sacrificios, el Chico Zapote, Finca Encanto, Toniná, etc. En las cordilleras de Chiapas podemos citar a las poblaciones de Comitán, Tenam y Chinkultik. La ciudad más avanzada en territorios no mayas es Comalcalco, en Tabasco.

La zona del norte tiene grandes centros de población entre los que figuran a la cabeza Uxmal y Chichén-Itzá. En torno a ellos, adquieren vida las ciudades de Etzná, Kayal, Acanmul, Xcalumkfn y Jaina en Campeche; Kabah, Sayil, Labná, Oxkintok, Mayapán, Dzibilchaltún y Acanceh en Yucatán, y las más retiradas Cobá y Tulum, en el norte de Quintana Roo.

Aproximadamente hacia el siglo IX, la población que habitaba la zona maya, era según Thompson (32) entre dos y tres millones de individuos. Ruz propuso una cifra de cuatro a cinco millones de habitantes (33), pero él mismo ha rectificado des

pués de que estudios más recientes tienden a reducir tal número; es probable por lo tanto que una apreciación posterior concuerde con los datos calculados por Thompson.

Relaciones con Otras Areas.

Durante la época clásica la cultura maya logra por un lado una situación económica interna de excedente, y por otro una posición intelectual de primacía respecto a grupos circunvecinos. Estos factores convierten al pueblo maya en un pueblo estable, autosuficiente, que tiene seguridad en sus capacidades y por lo tanto sus creencias y costumbres le satisfacen por espacio de cuatro o cinco siglos. Cuando grupos extranjeros intervienen y dan un giro diferente a la cultura maya, es porque ésta se encontraba en su interior en disolución económica, social, religiosa e intelectual.

En sus orígenes la cultura maya se encuentra en una íntima relación con otras áreas, a tal grado que sus características culturales son indiferenciables. Hay que recordar, a manera de ejemplo, que la costumbre de erigir estelas con inscripciones jeroglíficas y el uso de numerales de puntos y barras no fueron logros de los mayas; manifestaciones de éste tipo aparecen en época anterior en los grupos de la costa de Veracruz y de Oaxaca (34), lo que demuestra una interacción cultural previa al período de madurez. Sin embargo, estos principios y otros más, fueron desarrollados en forma original por los mayas clásicos del área central.

Las influencias más aparentes en el área maya durante el período clásico son las que proceden de " las culturas que florecieron en el altiplano central de México, en una época anterior a la clásica " (35). Son influencias procedentes de Teotihuacán, que se acentúan en esa época en las regiones altas de Guatemala en sitios como Kaminaljuyú " hasta el grado de sugerir la presencia física de un grupo de invasores teotihuacanos " (36). Un contacto cercano debe de haber existido también entre -

Teotihuacan y Santa Lucía Cotzumalhuapa, ya que las esculturas de éste sitio tienen claros antecedentes formales en el anterior. A su vez, Santa Lucía Cotzumalhuapa y el Baúl tuvieron relación con los pueblos de la costa veracruzana como lo indican los yugos y hachas votivas encontrados en esos dos sitios (37).

En el área central aparecen elementos en la plástica cuyo origen puede remontarse al simbolismo teotihuacano, como son las representaciones de sacrificios humanos por arrancamiento del corazón en las estelas 11 y 14 de Piedras Negras; la greca escalonada que aparece en Palenque, Yaxchilán y Piedras Negras y las representaciones de Tlalco, el dios teotihuacano del agua, en Copán, Yaxchilán, Tikal y Piedras Negras. Finalmente existen semejanzas en técnica, formas y motivos decorativos de la cerámica de la zona central maya con la de Teotihuacan (38).

El área norte adopta sobretodo la columna y la greca escalonada, aún cuando aparecen algunos Tlalocs en la zona Puuc (39).

Aparentemente el área central maya es la menos influenciada; las contaminaciones afectan sólo la superficie y por lo tanto se mantiene lo más clásicamente maya.

La presencia de invasiones costeñas procedentes de Veracruz se confirma en Palenque, por los hallazgos de hachas totonecas durante la fase más tardía del período clásico (40).

Si los mayas del período clásico, especialmente los del área central, no tuvieron una interacción cultural más estrecha y dinámica con los pueblos vecinos, sí deben haber tenido a lo menos relaciones comerciales, cuya finalidad era suplir la falta de productos o materias primas en algunas zonas. El comercio puede no modificar las costumbres esenciales y propias de un pueblo, pero sí introduce elementos aislados que se destacan por diferentes. Es bien sabido que en la época de la conquista existían centros comerciales, como la provincia de Acallan, que contaban con una flota de comerciantes para intercambiar productos; cabe considerar que esas activida-

des existieran desde el período clásico.

Mucho falta aún por conocer sobre los mayas, por lo tanto la imagen que tenemos sobre las relaciones de los mayas clásicos con otras áreas es solo fragmentaria o incompleta.

Contenido Cultural.

Sobre la estructura de las comunidades pre-clásicas se unifica y consolida la cultura de la época clásica. La integración ocurrió probablemente en las tierras bajas del Petén, en el área central, y posteriormente ésta unificación tiende a diverger en dos grandes zonas que son la región central y la región norte.

El período maya clásico tiene características semejantes a otras culturas contemporáneas en Mesoamérica. Las comunidades son esencialmente agrícolas, dirigidas por una teocracia dominante en lo religioso, en lo político y en lo administrativo. Es la época constructiva por excelencia, las artes florecen y en lo intelectual se desarrolla la escritura jeroglífica y el calendario, así como los conocimientos astronómicos. La religión es politeísta y compleja, mientras que la técnica continúa limitada y deficiente.

En el área maya un período de paz propicia la afirmación del estilo cultural maya. La base económica de la civilización era el cultivo del maíz, que naturalmente determinó las actividades de la comunidad.

Se cultivaba por el sistema de roza, que consistía en desforestar el monte y sembrar con ayuda de un bastón plantador. También se cultivaba el frijol, la calabaza, el tomate, la jícama, la yuca, la chaya, el chile y árboles como el chico zapote y el cocoyol. Los mayas supieron aprovechar el palo de tinta, las resinas del cedro, la corteza para el papel, el algodón, el henequén y el tabaco. Tenían como animales

domésticos al guajolote, la abeja y a perros gordos para comer (41). La caza era una actividad comunal, y la obtención de venados, jabalíes, faisanes, codornices, etc., completaba la alimentación. La pesca se hacía con redes, anzuelos y arpones.

Tenían los mayas industrias domésticas de fabricación de sogas, tejidos de henequén y de algodón, fabricación de papel para códices y de hule para pelotas, explotaban las salinas costeras (42) y recogían miel y cera de los panales.

Si al comercio se dedicaba un gremio especial, como sabemos con certeza de época más tardía, debe de haber activado las relaciones internas los caminos de monte, las calzadas pavimentadas y los ríos, y también debió de fomentar el intercambio externo con los mexicanos del altiplano y con los pueblos centroamericanos por rutas costeras. Los productos con que comerciaban de acuerdo con los documentos post hispánicos eran la sal, el pescado salado o ahumado, la cera, la miel, la ropa de algodón y los esclavos, a cambio del cacao de Honduras, Soconusco y Nicaragua, del jade y la obsidiana del centro de México, del oro centroamericano de Coatlé y Chiriquí, etc.,. Tenían ciertas unidades con valor monetario, fundamentalmente el cacao, unas cuentas o conchas coloradas, lienzos de algodón de tamaño determinado, cascabeles y campanillas de cobre, cuentas de jade y plumas de quetzal.

Se supone que el área maya era una posible federación de estados regidos por un pequeño grupo de sacerdotes aristócratas (43). La cantidad de edificios destinados a acoger a los nobles y a los sacerdotes y la aparición constante de sus efigies en la plástica, tiende a confirmar la existencia de un grupo teocrático nobiliario que controlaba la comunidad.

La máxima autoridad administrativa, ejecutiva y probablemente eclesiástica era el Halach uinic, el hombre verdadero (44). Por debajo de éste los Batabes, el Ah Kuch Kab y los Ah Kuleles, tenían oficios como jefes regionales y como consejeros y se les consideraba sin obligación de pagar tributo. Thompson dice que el noventa -

por ciento de la población era campesina (45), y a diferencia de la clase dirigente - que tenía grandes palacios de piedra, vivían en chozas de palos cubiertas de lodo con techos de palma y dormían en tarimas de madera o esteras (46). Las tierras campesinas eran propiedad comunal y parte de su fruto era entregado a los sacerdotes y a los nobles.

Probablemente existió una clase intermedia, la artesanal, que incluía canteros, albañiles, pintores, escultores, etc., lo cual explicaría la existencia de tantos centros ceremoniales en éste período. A ésta misma categoría tal vez pertenecieron también los comerciantes. Tenemos suficiente evidencia para suponer la existencia de esclavos o cautivos en la época clásica (47), aún cuando su función no está del todo precisada.

La clase culta de la sociedad era la clase sacerdotal que tenía múltiples y disímiles funciones, a su cargo estaban los calendarios civiles y religiosos con los ritos y las fiestas que los acompañaban, practicaban la medicina, adivinaban los acontecimientos, observaban el firmamento y señalaban las fechas de las faenas agrícolas. - Se supone también que los sacerdotes hacían el papel de arquitectos, escultores y pintores, no en sentido material, sino que eran ellos los que presentaban a los artesanos los diseños completos para que los copiaran; de ser así hay que reconocer la gran - capacidad creadora de algunos sacerdotes mayas.

Los sacerdotes controlaban la vida del pueblo y necesitaban de acuerdo con su rango jerárquico supremo lugares especiales para realizar sus ceremonias y rituales; y para habitar. Los centros ceremoniales que de acuerdo con Thompson (48) - eran usados solamente para las fiestas religiosas, las funciones civiles y el mercado, están organizados en su mayoría por construcciones, plataformas y pirámides, que - - flanquean patios y plazas rectangulares. Los templos, de pocos cuartos, coronan los basamentos piramidales y en los palacios asentados en plataformas subdividen a veces

sus reducidos interiores en numerosas cámaras. La arquitectura además de cumplir su función religiosa y civil, al concentrar toda la ornamentación en el exterior, impresionaba a la masa del pueblo, y acentuaba la importancia y superioridad de los mandatarios. Westheim (49) considera acertadamente a la arquitectura maya como " arquitectura de fachadas " (50); en vista del interés que reciben sobretodo en contraste con los espacios interiores que limitados por el arco falso se reducen a estrechas galerías y cuartos que tienen aproximadamente 2 mts. de ancho, nunca exceden de 3 mts. El ritmo siempre creciente y en ascenso vertical de los templos mayas se torna enfático por las cresterías originales y simbólicas que cual penachos completan el carácter original de las construcciones. La arquitectura que a principios del clásico es simple y masiva, se torna compleja y ligera a finales del período, indicando mayor equilibrio y seguridad en la construcción. Las variantes locales y temporales son muy marcadas en los edificios clásicos.

La pintura mural debe de haber complementado y vitalizado las paredes en templos y palacios.

Los escasos ejemplos de pintura mural que se han conservado, pinturas del Templo B-XIII en Uaxactún y frescos de Bonampak, entre otros, representan en patrones bidimensionales escenas relativas al ceremonial maya.

La cerámica, dice Thompson, es para el arqueólogo un instrumento importante para reconstruir la historia de acuerdo con los cambios de forma, decoración y técnica (51), elementos que para el profano son difíciles de apreciar. Hay diferentes designaciones para la cerámica de las distintas regiones del período clásico, y la evolución general de ésta concuerda con el dominio y la autoafirmación sacerdotal. Recordaremos que en el Petén a la cerámica policroma del clásico temprano sucede en el clásico tardío una cerámica rica en pinturas que representa escenas de la vida de los jefes como el vaso de Ratinlizul, el vaso de Nebaj o el vaso de Chamá.

La escultura del período clásico, símbolo representativo por excelencia de la realidad maya, es aquí tema de un capítulo especial.

Hemos visto sintéticamente las realizaciones de los mayas en el campo de la economía, de la organización política y social y en el arte; trataremos ahora de las concepciones espirituales y de las metas intelectuales de éste pueblo.

La religión maya se nos antoja confusa porque sigue líneas de pensamiento diferentes a las tradicionales en nuestra formación occidental. Los dioses de los mayas son los polos extremos de un mismo principio, de ahí que sean buenos y malos, positivos y negativos, creadores y destructores a un tiempo, o que se presenten como diferentes facetas de una misma personalidad.

La información que tenemos sobre religión del siglo XVI, y lo mismo puede decirse de otros aspectos culturales, es incompleta y sobretodo tardía si se aplica a lo maya clásico, debe por lo tanto complementarse con las fuentes monumentales y con estudios etnológicos comparativos.

Los datos tomados de los documentos post-hispánicos deben aceptarse con las reservas pertinentes, y utilizarlos como base para inferencias hipotéticas respecto al período maya clásico.

De acuerdo con las investigaciones realizadas por eruditos en la materia (52) todos los elementos de la religión maya, y gran parte del calendario están conectados con las direcciones cósmicas y su correspondiente color. La deificación del acontecer celeste, está íntimamente vinculada con el carácter agrícola del pueblo maya.

Dentro de su visión cosmogónica, los mayas consideraban el ciclo dividido en trece compartimentos, de los cuales seis eran como escalones horizontales ascendiendo hacia el Este, y seis más eran otros tantos escalones descendiendo hacia el Oeste. Cada uno de estos niveles tenía su deidad correspondiente; que eran los trece dioses del cielo y del día. Los nueve dioses del inframundo y de la noche, de -

aspecto malévolo, estaban en lucha constante con los dioses diurnos.

El cielo estaba sostenido por los cuatro Bacabes, en los cuatro puntos cardinales, y cuyos colores eran rojo para el Este, blanco para el Norte, negro para el Oeste y amarillo para el Sur; un quinto color verde era posiblemente asignado al centro (53). El mundo que descansaba en un inmenso cocodrilo flotando en un estanque, tenía en sus cuatro lados una ceiba sagrada, considerada como el árbol de la abundancia.

La humanidad fué creada y destruida varias veces, y así al hombre de barro y al hombre de madera sucedió y superó el hombre hecho de masa de maíz. " El maíz era pues algo más que la planta fundamental, vital de los mayas: era su propia carne " (54).

Los dioses del cielo eran el sol y la luna, primeros habitantes del mundo. El sol ó Kin, era " nuestro padre ", patrón de la música, de la poesía y de la caza; La luna, Ixchel, su esposa infiel, diosa del tejido y de los partos, de la medicina, de las inundaciones y de los crucificados por ahorcamiento. Asociado al sol y a la luna, al día y a la noche, Itzamná era el señor de los cielos y tiene el carácter de un héroe cultural que habiendo sido el que guió a su pueblo durante sus peregrinaciones, el mito lo elevó posteriormente a la categoría de divinidad. Los cuatro Itzamnás eran monstruos celestes, dragones o cocodrilos bicéfalos, dioses de la lluvia, de los granos y de la comida. Dioses celestes eran también Chac, deidad del agua, del viento y del rayo, del trueno y del relámpago; y los cuatro Chaces con atributos ofidios. Los planetas tenían todos su deidad particular y Xaman Ek era la estrella polar (55).

Entre los dioses terrestres Yum Kax era el joven dios del maíz, patrón de las tareas agrícolas y de los bosques. El dios jaguar residía en la superficie o en el interior de la tierra y Mam es el dios viejo, que vive bajo la tierra y causa

los terremotos cuando se mueve. Ciertos símbolos acuáticos y terrestres como el lirio de agua, los peces y las conchas tienen significación religiosa en cuanto a la idea de que el mundo descansaba sobre el agua (56).

El dios negro Ek'Chuah estaba relacionado con los mercaderes, los comerciantes y los guerreros; y Ah Puch era el príncipe de la muerte y de las tinieblas, tenía el cuerpo descarnado y se acompañaba por el Ave Moan.

Los muertos eran objeto de un culto especial como lo demuestra la existencia de entierros con ofrendas en criptas y cámaras, bajo los pisos ó bajo las escaleras de los templos y palacios o en construcciones especiales.

Aparentemente los mayas tuvieron en época tardía el concepto de un dios único al que se designaba Hunab Ku, que no era representado pues era una esencia incorpórea (57).

Los períodos de tiempo como los días, los meses, los katunes o lapsos de veinte años, etc., y los numerales fueron también deificados (58).

Son características generales de los dioses que se organizaban en grupos de cuatro y que transformaban su personalidad multifacética de acuerdo a alguno de sus aspectos o de acuerdo a su localización. Así Chac puede ser guardián de la vida en crecimiento si manda la lluvia indicada, pero si se excede con ella lo que produce es la muerte. Las deidades pueden tener aspecto simbólico, antropomorfo, animal, vegetal o aspecto combinado de esas formas.

Conectados con los aspectos religiosos probablemente se hacían sacrificios de animales y aún humanos en menor grado. Se ofrendaban también a las deidades el sacrificio personal o autosacrificio, por perforación de la lengua y de los dedos o por clavarse espinas en las piernas y en las orejas.

El nivel al que llegaron los mayas clásicos en cuanto a escritura jeroglífica y conocimientos sobre cronología y calendario, coloca a éste pueblo por encima de los niveles intelectuales alcanzados por otras civilizaciones americanas.

La escritura está formada por glifos ideográficos de los que se conoce la tercera parte, y signos fonéticos poco conocidos. En la actualidad, los que se han interpretado se refieren casi todos a datos cronológicos y astronómicos, lo que sugiere de acuerdo con Ruz " más que un propósito histórico, el deseo de conmemorar el paso del tiempo (59) ". Sin embargo en vista del desconocimiento del significado de gran parte de los jeroglíficos cabe la posibilidad de que ésta apreciación que coincide con la de Thompson, no sea del todo objetiva.

El sistema numérico era vigésimal y conocían el valor de posición de los números. Tuvieron conocimiento del concepto del cero, muy discutido en cuanto a su valor de completamiento o de inexistencia (60). Los números eran puntos y barras y el cero un caracolito o concha, pero también eran representados con formas de cabezas humanas. Teniendo como base el sistema vigésimal los mayas organizaron un calendario con posibilidades infinitas para proyectarse en el pasado y en el futuro y cuyas unidades eran: el día o kin, el uinal (20 días), el tun ó 18 uinales (360 días), el katun ó 20 tunes (7,200 días), el baktun ó 20 katunes (144,000 días), el pictun ó baktunes (2,880,000 días), el calabtun ó 20 pictunes (57,600,000 días), el kinchiltun ó 20 calabtunes (1,152,000,000 días) y el alauntun ó 20 kinchiltunes (23,040,000,000 días). Las fechas usuales abarcan hasta los baktunes. Durante el período clásico " Las inscripciones mayas suelen comenzar por lo que llamamos cuenta larga o serie inicial, la que indica cuantos baktunes, katunes, tunes, uinales y kines transcurrieron desde la Era " (61), y así la fecha queda localizada en términos de tiempo absoluto. Esta costumbre es característica del período clásico, a diferencia del modo de fechar abreviado de épocas posteriores (62).

Los mayas hacían uso de dos calendarios que intervenían directamente en su vida diaria. El calendario ritual o Tzolkín de 260 días (63) formado por 20 días que sin interrupción se combinaban con números de 1 al 13, tenía un papel de gran importancia en cuanto a presagios y adivinación por lo que dió lugar al desarrollo de la astrología. El calendario solar ó Haab se componía de 18 meses de 20 días, más un mes adicional de 5 días llamado Uayeb. El uso de calendarios basados en conocimientos astronómicos y elaborados cálculos matemáticos dieron por resultado un sistema de fechar más exacto, regular y armonioso que el calendario Juliano introducido en Europa en época más tardía. Los ciclos lunares y venusinos fueron también conocidos por los mayas.

Es un hecho poco frecuente en la historia de la civilización que una comunidad de las llamadas primitivas desarrollase como los mayas, un alto nivel en el campo del conocimiento abstracto.

Las observaciones astronómicas tenían sin duda utilización práctica en la determinación de faenas agrícolas, y la astrología con sus profecías y adivinaciones influiría en el dominio social. Pero la obsesividad con que los mayas investigaron el devenir del cosmos y el acontecer del tiempo hasta obtener fórmulas cronológicas precisas, es indicativa de una preocupación más profunda que la mera supremacía temporal. Es la inquietud existencial en relación al origen, al paso y al fin del tiempo, es poder precisar al ser y detenerlo en un momento fugaz. Al aprisionar en un signo un lapso de tiempo, finito ó infinito, el hombre confirma su superioridad y tiene fé en sus potencialidades. Y el hombre maya, el sacerdote, el intelectual, el dirigente, se encerró en su mundo de especulación y se aisló de la realidad social que lo circundaba, y lo que había sido causa de su elevación participó también en su lenta extinción.

El poderío creciente que se había asignado a sí mismo el jerarca maya alcanzó según parece dimensiones insostenibles. El límite llegó provocado por el cons-

tante aumento del distanciamiento social entre el liderazgo aristocrático y la clase - campesina (64), y al perderse la confianza en el sacerdocio que sostenía la religión, el arte y la enseñanza, la disolución interna fué ineludible. Ciertamente es que las causas no fueron únicamente de índole socio-político; determinantes económicas en pleno - - desequilibrio motivados por una incapacidad agrícola para mantener el aumento de la - población deben de haber contribuido a la decadencia de los mayas. Finalmente la intrusión de rasgos y costumbres extranjeros que culminaron con la presión e invasión - de grupos no mayas minaron definitivamente la cultura maya.

Un paro general en la construcción, en la erección de estelas y de monu - mentos fechados, en fin el estancamiento de la actividad cultural es más o menos contemporánea en toda el área maya. La población campesina continuó viviendo en los - mismos centros, pero el espíritu creador había fenecido.

2. - INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN PALENQUE.

A raíz del descubrimiento de Palenque, en el siglo XVIII, se iniciaron las investigaciones arqueológicas, las cuales han sufrido una transformación progresiva en que la orientación científica ha sustituido a la especulación. La meta de los arqueólogos del siglo XX es explorar para comprender la cultura palencana, su significado y su proyección. El material de estudio es el mismo que tuvieron los descubridores de la ciudad: los monumentos hechos por los artistas de Palenque hace 1200 ó 1300 años, o más. Sin embargo las formas de aproximarse al material de estudio y el número de posibilidades para la investigación han aumentado considerablemente. En Palenque la arqueología realizada con tendencia científica comienza en las postrimerías del siglo XIX, y tal carácter se acentúa en la presente centuria.

Los primeros investigadores de este tipo inician una fase de descripción exacta y medición precisa, se preocupan por tomar dibujos y notas lo más objetivamente posible, para lo cual se hacen inclusive vaciados y calcas; pero su atención va siendo atraída cada día más por la escritura jeroglífica. Una nueva clase de investigador aparece: es especializado en la lectura de los glifos, el epigrafista que intrigado analiza el significado de símbolos extraños pretendiendo en muchas ocasiones encontrar en tal lectura la respuesta a todos los enigmas de la civilización maya.

Con la epigrafía y otras ramas auxiliares como la cerámica, la estratigrafía, etc., al arqueólogo le es factible restaurar, aún cuando sea sobre bases dudosas el acaecer de la historia. Así con las exploraciones sistemáticas de Palenque, aunque incompletas y suspendidas, fué posible que al fin el arqueólogo parcialmente uniera sus piezas y diera una reconstrucción hipotética histórica y cultural de lo que fué la civilización en la más refinada ciudad maya.

Maudslay y Holmes.

Para 1896-1902 tenemos la valiosa obra de Alfred P. Maudslay (65) Biología - Centrali Americana de carácter arqueológico descriptivo, con reconstrucciones hipotéticas, dibujos y planos, y aún con una síntesis histórica de exploraciones anteriores.

En la monumental obra de Maudslay se encuentran referencias de todos los visitantes de Palenque desde Ordoñez y Aguiar hasta Charnay. El informe de su expedición ocupa el 4o. volumen del texto y en él se incluye, después de una descripción general, el análisis de las construcciones que divide en dos clases: templos y tumbas, señalando por vez primera ciertas técnicas constructivas. Mas su trabajo es de primerísimo valor por los planos y sobre todo por los dibujos (hechos por el Ing. Prince), algunos in situ, otros tomados de moldes logrados de los relieves y glifos lavados que permitieron apreciar urbanísticamente la ciudad, observar en su justa belleza los relieves e iniciar el estudio de las inscripciones jeroglíficas. Los planos y dibujos de la obra de Maudslay aún en muchos casos no superados, tienen actualidad y son los frecuentemente utilizados en los libros que tratan el arte o la arqueología maya.

A principios del año de 1895, otra exploración visita palenque: la Armour Expedition que tenía como finalidad estudiar la Botánica, la Geología, la Antropología e Historia Natural de ciertas regiones de México. Formaba parte de esta expedición el Prof. William H. Holmes, del Field Columbian Museum, cuyas observaciones fueron publicadas bajo el título Archaeological studies among the ancient cities of Mexico (66), en 1897. Tras una breve estancia en Palenque el autor logra uno de los estudios arquitectónicos más valiosos realizados sobre la ciudad. Nos proporciona una vista panorámica, planos de los edificios conocidos (que continuaban siendo El Palacio, el Templo del Sol, el Templo de la Cruz, el Templo de la Cruz Foliada, el Templo del Bello Relieve y el Templo de las Inscripciones) y dibujos de cortes,

secciones y plantas arquitectónicas que permiten darnos una buena idea tanto de la si lueta característica de las construcciones palencanas como de sus sistemas constructivos. Estando el estudio orientado en analizar la arquitectura, Holmes describe los materiales y la técnica usada, la orientación de los edificios y los varios elementos que componen a éstos: escaleras, basamentos, vanos, pilares, cresterías, santuarios, etc., los que por su gran analogía entre sí, constituyen el "estilo palencano" en arquitectura. Añade un estudio particular de cada edificio.

Las investigaciones de Maudslay y de Holmes representan el enfoque organizado, propio de una era científica para estudiar una ciudad del pasado. Los estudios empiezan de aquí en adelante a especializarse, las diferentes ramas colaboradoras de la arqueología aportarán datos que día con día permitirán penetrar algo más la cultura palencana.

Los Epigrafistas.

Los trabajos de investigación epigráfica se inician con el de Charles Rau (67) sobre el Tablero de la Cruz, el que considerando el valor de registro de los glifos dice: "Yo aventuro a sugerir que su inscripción constituye un registro cronológico de alguna clase" (68). Los estudios de Thomas Cyrus, Seler E. Valentini Ph J.J. y Goodman J.T. (69) se suceden en el tiempo. Si bien al conocer que la gran mayoría de los glifos se refieren a cálculos de tiempo y posiciones astrales y no narran hazañas maravillosas de los héroes palencanos ni eventos sobre su origen, guerras o creencias, lo que produce cierta decepción; por otro lado, su lento y aún incompleto desciframiento ha permitido no solamente situar aproximadamente en el tiem po ciertos monumentos sino sobre todo captar la importancia y significación que el registro del tiempo tenía para este pueblo. El tiempo asociado a representaciones -

mitológicas, a extrañas deidades, es el regulador de la vida maya, es principio y fin, desde el momento en que se aprisiona al tiempo en un signo éste adquiere vida propia y se convierte en elemento obsesivo en la plástica maya. El que estos glifos no narren nada en sentido discursivo no tiene importancia, lo importante es comprender que cada elemento, por insignificante que parezca, de los que componen estos signos tiene un significado especial. Su colocación y organización es determinada, ni es casual ni hecha por el gusto de cubrir una superficie, se encuentran ahí por que tienen un sentido vital, forman parte de un lenguaje simbólico más profundo que una mera narración y descripción.

Estudios recientes de Proskouriakoff (70), Berlin (71) y Kelley (72) tratan de presentar una hipótesis sólidamente sustentada: de que ciertos glifos que tienen carácter nominal registran hechos históricos, lo que dá un nuevo giro a las interpretaciones jeroglíficas.

Las investigaciones de Heinrich Berlin sobre los " Glifos Emblema " (73) que se refieren a poblaciones determinadas, abren las posibilidades para la designación de lugares geográficos. Los estudios que el mismo antropólogo ha realizado sobre los glifos nominales en Palenque son de gran interés, identifica glifos con cabezas femeninas que parecen referirse a apelativos de mujeres en el Sarcófago del Templo de las Inscripciones. Señala otra asociación nominal respecto a los glifos que aparecen enfrente de los sacerdotes de los Tableros de las Cruces de Palenque.

El genial epigrafista E. Förstemann, que ha iluminado el campo del desciframiento jeroglífico en muchos casos, a partir de 1897 hizo varios estudios sobre las inscripciones palencanas (74) y después de él especialistas famosos, como Morley (75), Spinden (76), Thompson (77), Berlin (78), Palacios (79) y otros, han contribuido notablemente al esclarecimiento de las inscripciones.

No es la finalidad de este capítulo presentar los resultados de todos los traba -

jos e investigaciones de especialistas hechas en Palenque. Hemos revisado en otra parte los estudios más importantes sobre fechas, con el fin de fijar su sitio en el tiempo; ahora nos limitaremos a revisar aquellos estudios arqueológicos más completos y organizados que sean la base de una interpretación histórico-cultural. Con este objeto hemos recurrido principalmente a las exploraciones llevadas a cabo por el actual Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Es conveniente, no obstante lo dicho antes, hacer primero referencia, por la importancia que tiene en la investigación americanista, a las "Observaciones y estudios de las ruinas de Palenque (80)" del Prof. Eduardo Seler, que fueron el resultado de su estancia en las ruinas en el año de 1911.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia toma a su cargo los trabajos de exploración en 1921; un informe de inspección es llevado al cabo por E. Noguera (81) y Blom en 1923 (82); más adelante Miguel Angel Fernández prosigue los trabajos de exploración y reconstrucción (83), y, finalmente, a partir de 1949 el arqueólogo Alberto Ruz Lhullier (84) continúa la labor con nuevos trabajos de exploración, consolidación y reconstrucción que le han permitido una interpretación dinámica de la cultura palencana. Las investigaciones de Ruz aportan datos inapreciables a la arqueología y a la cultura maya, por lo que son de primerísima importancia.

Franz Blom, gran admirador de la cultura maya, en su informe de 1923 (85), primero, y en la publicación de la expedición patrocinada en 1925 por The Tulane University of Louisiana (86), se refiere a los edificios ya conocidos, señala la extensión del área cubierta por ruinas la que estima en 16 kms²; explora y describe por primera vez ciertas construcciones, sobre todo las variaciones en forma, técnica constructiva y ofrendas de las tumbas y aclara algunas lecturas epigráficas. Blom reconoce que los cinco o seis edificios únicamente conocidos, a pesar de tantas exploraciones en la zona, forman sólo una reducida parte de la ciudad, y que Palenque es

un centro de mayor magnitud con todos los adelantos de una ciudad de su categoría, - tales como desagües, puentes y acueducto.

Fernández. -

Los trabajos de exploración en Palenque de Miguel Angel Fernández (87), tan artista como arqueólogo, abarcan de 1934 a 1945, y dieron estupendos frutos. No limitándose a la búsqueda de cosas nuevas, se dedica también a la consolidación y reconstrucción de lo existente, como el Templo del Sol, que se encontraba en peligro de mayor ruina. La suerte le fué favorable en cuanto a hallazgos, ya que varias lápidas en relieve y grabado, como la famosa de los 96 glifos, procedentes del patio de la Torre del Palacio, fueron encontradas durante sus exploraciones. En la temporada de 1935 encontró las nueve figuras sedentes que limitaban adosadas el primer cuerpo de la Torre, y un altar al lado sur con dos magníficas lápidas en relieve que representan sendos personajes. Se les dió el nombre de " El Escriba " y " El Orador " por la actitud que sugieren. Cercana a este altar, fragmentada, entre escombros, se hallaba la " lápida de los 96 glifos " - así llamada por contener este número de cartuchos glíficos, cronográficos y astronómicos - que aumenta el material de estudio de las ya numerosas inscripciones palencanas y a la que Enrique Juan Palacios (88) llamó " Lápida del final del Tun Trece " por registrar la fecha más moderna de la ciudad: Noviembre 13 de 783.

Al año siguiente - en 1936 - (89) Fernández descubrió entre el mismo escombros del patio de la Torre una exquisita lápida grabada en estilo típicamente palencano a la que llamó Lápida del Fuego Nuevo o de la Creación.

Los trabajos arqueológicos que el Instituto Nacional de Antropología e Historia, llevó a cabo en Palenque durante los años de 1949 a 1958 (90) estuvieron a cargo -

del arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier, a quien no satisfizo publicar las descripciones de sus constantes hallazgos, su meta era interpretar y reconstruir, con restos parciales pero seguros, el armazón que sostenía la compleja cultura palenca. Con Ruz llegamos a un momento no ya de especulación abstracta sino de interpretación dinámica objetiva de lo que fué y significó la vida para los habitantes de Palenque.

El punto de vista arqueológico de Ruz aclara su posición y su aproximación a culturas yacentes en el pasado; la arqueología, para él, debe presentar los aspectos de la epigrafía, la cerámica, la arquitectura, las artes e industrias, las costumbres funerarias y rituales y ayudarse, en el caso concreto de cultura maya, de los Códices y las Crónicas, como los Libros del Chilam Balam; su aproximación es culturalista. Además, la arqueología cobra así significado humano porque "... el reconstruir el pasado obedece a un impulso inherente a la condición humana, anhelo de conocer ..." (91). Al iniciar las exploraciones Ruz se trazó un proyecto que comprendía el estudio de la arquitectura, inscripciones, escultura, cerámica, investigaciones antropológicas, lingüísticas y etnológicas que tendrían como finalidad " presentar al cabo de varios años un cuadro cultural e histórico de la vida indígena, que tuvo como marco la región de Palenque " (92). Ruz cumplió en gran parte su propósito, si bien lamentamos que se suspendieran sus actividades arqueológicas.

En sus estudios arquitectónicos buscó estructuras más antiguas que las visibles, que le permitieran establecer una secuencia constructiva en el tiempo. Aunque sus investigaciones en este sentido abarcan algunas de las construcciones conocidas o importantes, sólo citaremos aquí a manera de ejemplo las realizadas en el conjunto conocido como el Palacio, que lo llevaron a distinguir varios períodos constructivos que van desde: 1) " Plataformas antiguas localizadas debajo de los edificios visibles; 2) Edificios que constituyen propiamente el Palacio en su época de esplendor (cuya finalidad estaba relacionada con el culto: ritual, procesional, cere

monial;) 3) " Construcciones superpuestas en una época de decadencia (de tipo do méstico y motivadas por un aumento de la población del Palacio en el patio sureste);

4) Super-posiciones toscas quizás edificadas por invasores no mayas y 5) Cierre de todas las ventanas y puertas incluyendo de las construcciones superpuestas " - - (93). Las superposiciones del Palacio sugirieron a Ruz dos fenómenos históricos:-

1) " un crecimiento excesivo de las castas dominantes (sacerdotes, guerreros, je - rarcas civiles) que obligó a supeditar lo estético a lo utilitario, transformando los - patios en conjuntos de cuartos y pasillos con anexos sanitarios (baños de vapor y re tretes), y 2), una ocupación de grupos no mayas que motivó subdivisión de las ga llerías de El Palacio, mediante toscas paredes de piedras y lajas mal amarradas con barro " (94). El Palacio así visualizado cobra significación histórica en sentido di námico, no son solamente una serie de casas con bellos relieves, sino el lugar esco gido por un pueblo privilegiado para rendir homenaje y efectuar ceremonias en honor de sus deidades. Mas a medida que el tiempo pasa los grandes sacerdotes, los - - halach unic, que efectuaban las ceremonias y controlaban el conocimiento dominado - al pueblo, crecen en número y ambición. Los dioses son en parte relegados, en fa vor de los jercas, y, finalmente, esta clase minada espiritualmente tiene que ce - der, por fuerza o de mal grado, a la ocupación de grupos avasallantes cuyo nivel - cultural distaba mucho del refinamiento exquisito de aquel Palenque lejano. La cerá mica relacionada con los edificios más antiguos corresponde a la época del esplendor de Palenque, o sea que el Palacio en su conjunto, centro de la actividad palen cana, no se sale cronológicamente del marco limitado por los siglos VII y IX; a mi tad de este período se define el momento de mayor auge (fines del Siglo VII, prin cipios del Siglo VIII). Este hecho refuerza la hipótesis de la corta duración del flo recimiento palencano.

Investigaciones similares realizó Ruz en el Templo de las Inscripciones, encon

trando fases sucesivas y diferentes de una misma construcción mas no de diversas - épocas. Las exploraciones en este Templo lo llevaron, después de cuatro azarosas - temporadas de trabajo, en 1952 (95), al feliz descubrimiento de la Cripta Sepulcral, que revolucionó el concepto tradicionalmente establecido, de que los basamentos pi - ramidales mesoamericanos tenían como única finalidad soportar el templo en que se alojaba la deidad. El Templo de las Inscripciones fué realizado contemporáneamente no algo después al imponente monumento funerario, que brinda nuevos y ricos ejemplares de la delicadeza artística de los anónimos artesanos de Palenque y le confiere una vez más a nuestra extraordinaria ciudad resonancia universal.

Ruz prudente e hipotéticamente ha sugerido el carácter defensivo de la ciudad de Palenque en una época tardía de su existencia, basándose en ciertos indicios, tales como su nombre castellano, la traducción aproximada del original maya que significa " estacada ", el nombre del arroyo Otulum que atraviesa la ciudad y que se traduce por " casas fortificadas ", y el hecho de que Calderón, aquel visitante del Siglo XVIII, en su informe diga que su nombre quiere decir " lugar de guerra, campo de batalla o tierra de lucha " (96), etc. Esta idea la reforzó con la existencia de posibles " plataformas utilizadas como sucesión de bastiones en diferentes niveles " (97) y por los subterráneos del Palacio (98). Debido a su localización geográfica, limitada por las estribaciones de la sierra de Chiapas, por el límite más extremo el área maya estaba constantemente presionada por grupos costeños hasta que finalmente éstos rompieron el cerco defensivo, impelidos por las oleadas migratorias náhuas que ocurrieron hacia el Siglo XI (99). La ocupación de grupos costeños atlánticos está bien confirmada por la presencia de yugos y hachas de esa procedencia, frecuentes en niveles estratigráficos superiores en Palenque.

Palenque sigue mostrándose como fuente inagotable de riquezas escultóricas, y tenía reservado a Ruz el descubrimiento de lápidas tales como el llamado " Tablero

del Palacio ", procedente de la galería norte del mismo edificio (100), que fué rescatado en perfecto estado. Se compone de tres lápidas integradas de piedra caliza - marfileña trabajadas en relieve y comprende una escena central y 262 jeroglíficos repartidos en sus lados laterales e inferior. Al año siguiente, al construir la carretera que lleva a las ruinas del cercano poblado de Santo Domingo, cruzó ésta por un grupo de edificios, al que se llamó Grupo IV. En el segundo piso de uno de los cuartos se encontró otro tablero de extraordinaria calidad: " El Tablero de los Esclavos ", que tiene una escena casi idéntica a la del " Tablero del Palacio " y que es frecuentemente repetida en Palenque. Importante hallazgo fué también la lápida con un personaje arrodillado que decoraba la alfarda del Templo XXI (101), que guarda increíble semejanza con las descubiertas por Fernández al pié de la Torre.

Además del gran cambio de significado que implicó en la arquitectura, costumbres funerarias y religiosas, la " Cripta Real " del Templo de las Inscripciones aportó ejemplares escultóricos que son de la mejor calidad palencana. Ellos son: los relieves en el muro representando los nueve personajes de la noche, los relieves laterales del sarcófago con figuras emergiendo de la tierra, la magnífica lápida sepulcral y su complicado simbolismo, en la que de un hombre joven parece brotar de la planta de la vida " el maíz " y, finalmente, las dos estupendas cabezas de estuco, masculina una y quizá femenina la otra, colocadas como ofrenda bajo el sarcófago. Todas esas obras son bien representativas de un pueblo, de una cultura, de una determinada visión del mundo. Sus significaciones encuentran interpretación y significado en la mente de Ruz y así, nos habla de escenas simbólicas del ciclo mítico vida-muerte, resurrección-inmortalidad, fertilidad-fructificación, regido todo ello por númenes personalizados de fuerzas naturales.

Muchas otras piezas fragmentadas o completas fueron encontradas durante estos períodos de exploraciones bajo Ruz en Palenque; estucos procedentes de ornamentaciones exteriores, lápidas grabadas, piezas de barro tales como los cilindros proce-

dentos del Templo de la Cruz Foliada (102); todas ellas pasan a formar parte de la escultura maya clásica y, así, nos permiten hablar de un " estilo palencano ". En los estudios que se hagan de esas piezas deben reconocerse los elementos característicos del estilo, y los supuestos religiosos míticos y humanos de que partieron los artífices de Palenque para lograr una rica y varia expresividad dentro de una homogeneidad.

Los estudios que el arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier y su equipo de trabajo han realizado en Palenque, la lectura epigráfica, los datos cronológicos aportados por la cerámica (103), las fechas logradas por el sistema de radiocarbono (104), la secuencia arquitectónica, la interpretación de escenas simbólicas, las costumbres funerarias y el levantamiento topográfico, que completa los planos de Maudslay, etc., le han permitido una reconstrucción histórico-cultural de la famosa ciudad. Esos estudios no solo son de primera importancia para el interesado en algún aspecto de la civilización maya, sino la base que permite la realización de investigaciones de todas clases, como la presente. Gracias a los aportes de los especialistas podemos, pues, tener idea, con ciertas reservas, de los inicios, la evolución y decadencia de la cultura de Palenque, su localización en el tiempo y sus relaciones con focos culturales colindantes.

3.- POSICION DE PALENQUE EN EL PERIODO MAYA CLASICO.

Localización y Habitat.

Palenque se encuentra localizada en una estribación de la sierra septentrional - de Chiapas, precisamente en el sitio en que la montaña al disminuir de altura se fun - de con la llanura. La ciudad está limitada al norte por un acantilado tras el cual - la gran planicie de Tabasco desaparece en el horizonte y hacia el sur por la selva - de la sierra tropical. El lugar es exuberante en riqueza natural, el agua abunda - no sólo por la gran precipitación pluvial, sino por los arroyos afluentes del Grijalva que irrigan la zona. Uno de ellos, el O-Tulum, atraviesa la ciudad en un acueduc - to parcialmente abovedado que construyeron los palencanos. Los bosques proporcio - nan ricas maderas para las construcciones y palmas para techar las chozas, abun - dantes frutas silvestres y animales para comer y para utilizar sus pieles y plumas - en el vestuario y el adorno de los grandes señores (105) .

Posición y Relaciones .

De acuerdo con los estudios estratigráficos realizados en Palenque (106), pare - ce ser que grupos pequeños e intermitentes ocuparon el lugar desde épocas pre-clási - cas hasta cerca del final del período clásico temprano, en que una población fija se - estableció hasta su abandono total en los siglos X ú XI. El período de mayor densi - dad de población debe de haber sido durante los períodos clásico medio y tardío (si - glos VI a siglo IX) .

Las cerámicas de Palenque que pueden ayudarnos para establecer las épocas de ocupación y las relaciones que guardaba con otros sitios son tres, de acuerdo con -

Rands: (107)

1.- Una cerámica considerada indígena del lugar que aparece en todos los períodos, es pobre en decoración y tiene afiliaciones con la Alta Verapaz en Guatemala.

2.- Posiblemente durante la fase Tzakol (siglo IV a siglo VII ca.) se inicia una cerámica nueva de tradición más cercana a las tierras bajas del Petén, que parece importante por las sugerencias que manifiesta Rands: " La intrusión de ésta cerámica llega en un época estratégica en la historia de Palenque, cuando el sitio estaba creciendo y quizá adquiriendo su posición de importancia entre la sociedad maya clásica. Es tentador relacionar la introducción de aspectos jerárquicos de la cultura a ésta segunda tradición cerámica " (108) . Ligas seguras durante el clásico temprano (siglo IV a siglo VII) existieron con " Piedras Negras y por extensión con las culturas mejor conocidas hacia el este " (109) .

3.- Una cerámica que evidencia las relaciones con las planicies de Tabasco y de las costas del Golfo, por su semejanza, concuerda con la hipótesis de Ruz (110), sobre una constante presión atlántica que se acentúa a finales del clásico tardío.

CUADRO No. I

CUADRO COMPARATIVO CRONOLOGICO DE LA CERAMICA DE PALENQUE

| <u>CERAMICA DEL PETEN</u> | <u>CERAMICA DE PALENQUE</u> | <u>CRONOLOGIA</u> |
|---------------------------|---|------------------------|
| MAMON | Tepalcates en el cuerpo inferior de la 1a. pirámide del | PRECLASICO 1500 - |
| CHICANEL | Templo de las Inscripciones - (111) , | A. C. |
| | | A SIGLO IV D.C. - |
| | | c. a. |
| TZAKOL | Cajete en la construcción oeste del Palacio (112) , | CLASICO TEMPRANO S. IV |
| | | A.S. VI ca. |
| | | 8.14.0.0.0 - 9.8.0.0.0 |

CUADRO COMPARATIVO CRONOLOGICO DE LA CERAMICA DE PALENQUE

| <u>CERAMICA DEL PETEN</u> | <u>CERAMICA DE PALENQUE</u> | <u>CRONOLOGIA</u> |
|---------------------------|--|---|
| TEPEU | Abundante. Incensarios y - Figurillas. Fine Gray y Fi ne Orange (113), | CLASICO TARDIO S. VI A S. IX ca. 9.8.0.0.0 - 10.3.0.0.0 |

La mayor parte de la cerámica existente en Palenque corresponde a la época - tardía del clásico. Otros tipos cerámicos propios del siglo X ó posteriores, como " Fine Orange " ó " Plumbate ", no llegan a establecerse en Palenque, lo que indica que por ésa época se inicia el abandono de la ciudad.

Sin embargo lo más característico de la cerámica de Palenque no son las correspondencias imprecisas con otras zonas, sino la gran divergencia que existe con las cerámicas mejor conocidas de otras localidades mayas. No corresponde a las - fases del Petén, ni aún a la cerámica de la depresión central de Chiapas, y en general las formas y la decoración son pobres y severas. Una policromía geométrica de época temprana es sustituida por técnicas que alteran la superficie como la incisión, el bajo relieve y el modelado (114). Sobresalen notablemente los magníficos - cilindros policromos tipo incensario, las expresivas figurillas humanas y algunos vasos como los encontrados por Ruz en 1950 (115), uno anaranjado fino con decoración, otro negro con inscripción jeroglífica y un cajete de barro pintado en negro, blanco, rojo y amarillo procedente del grupo norte (116). Posiblemente de Palenque procede también un vaso " Fine Orange X " citado por Rands (117).

Los reconocimientos estratigráficos " han precisado un poco más las relaciones entre Palenque y una provincia cultural que debió extenderse entre los ríos Usumacinta al Norte y Este, Grijalva al Oeste y alguna línea aún no definida de la sierra - chiapaneca al Sur " (118) .

dras Negras y Bonampak. En todas ellas encontramos la misma liberación formal - de los rígidos canones del Petén y el espíritu creador que dejó impreso su sello en las representaciones humanistas de ésta provincia maya. Artísticamente algunos motivos relacionan a Palenque con Copán, ciudad rival en la primacía del conocimiento astronómico, pero por el momento no es fácil comprobar el contacto que hayan tenido entre sí, ni las interrelaciones de Palenque con las ciudades del Usumacinta.

Cronología.

Varias muestras de carbón se han recogido de diferentes partes de Palenque - con el fin de obtener fechas aproximadas mediante el sistema de carbón 14. Los resultados de las dos primeras muestras coinciden relativamente con el auge arquitectónico y algo menos con la época de actividad en registros jeroglíficos. Las dos segundas tomas dan fechas extremas algo más antiguas:

1.- El carbón recogido de una cala al pie de las gradas de los subterráneos en la parte Sur del Palacio fué fechado en 1400 - 100 años (558 - 100 D.C.) .

2.- A la muestra de carbón recogido de una cala a 25 mts. al norte del acantilado de la zona se le atribuyó una antigüedad de 1450 - 100 años (508 - 100 - D.C.) (119).

3.- La muestra tomada de la ofrenda dos, bajo el piso de estuco del Templo V del Grupo Norte dió por resultado 1575 - 100 años (279-489 - 100 años D.C.).

4.- Procedente del lado norte del Palacio en los depósitos de la cuarta y quinta construcciones finales, se tomó carbón al que se fechó en 1550 - 105 años - (304-514 - 100 años D.C.) (120) .

Las dos primeras tomas de carbón dan como fechas límites 408 y 658. Las dos segundas tienen como límites 179-614.

La época de verdadero florecimiento, según nos indican las fechas inscritas - en los monumentos, fué durante los siglos VII y VIII; de hecho ninguna fecha conocida hasta el momento es posterior al siglo VIII.

Puede tenerse una idea más objetiva sobre el período de actividad intelectual - y de la hegemonía de Palenque si se consulta el Cuadro No. 2 que incluimos, en el cual se hace una relación de las fechas jeroglíficas registradas en la ciudad (Super visado por el Dr. Heinrich Berlin) .

CUADRO No. 2

FECHAS JEROGLIFICAS DE PALENQUE

| <u>Monumento</u> | <u>Fecha Maya</u> | <u>Equivalente Gregoriano:</u> | <u>Referencia</u> | <u>Ilustración</u> |
|--------------------------------------|-------------------|--------------------------------|-----------------------|-------------------------------------|
| Palacio Casa C Bajo Cornisa | 9.8.16.10.19 | 610 | Morley 1935 p. 370-71 | |
| Templo Olvidado | 9.10.14.15.10 | 647 | Berlin, 1942 p.85 | Berlin 1942 F.15 |
| Palacio Altar Frente Subterráneo | 9.11.0.0.0 | 652 | Berlin, Inf. verbal | Ruz 1952 T. V. Lam. XXV |
| Museo Nac. Mex. Piedra 6 Glifos | 9.11.0.0.0 | 652 | Morley 1935 p.370-71 | v.gr. Lothrop 1929, F.3 |
| Palacio Esc. Jeroglífica | 9.11.6.16.11 | 659 | Thomp. 1954 p.50 | Maudslay, 1889 Vol. IV LAM.23 |
| Palacio Pilar A, Casa A | 9.11.14.11.6 ? | 667 | Thomp. 1954 p.50 | |
| T. Inscripciones Lápida Sarcófago | 9.12.11.5.18 | 683 | Ruz, 1955 p.94 | Ruz 1955 Fig. 9 |
| T. XVIII Ofrenda Concha | 9.12.13.9.18 ? | 685 | Ruz, 1958 p.153 | Ruz 1958 p.168 F. 24-E |
| Templo Cruz | 9.12.18.5.16 | 690 | Spinden 1924 p.186 | Maudslay 1889 Vol. IV LAM. 69,70,73 |
| Templo Sol | 9.12.18.5.16 | 690 | Spinden 1924 p.186 | Maudslay 1889, Vol. IV LAM.87 |
| Jade Encontrado en Chichén | 9.12.18.5.16 | 690 | Spinden, 1924 | Thompson 1962 F.19 |
| T. Cruz Lápida Escalera | 9.12.19.14.12 | 692 | Berlin, 1945 p.345 | Berlin 1945 LAM. XXI |
| T. Cruz Jamba | 9.12.19.14.12 | 692 | Berlin, 1957 p.133 | Blom-LaFarge Vol. 1, F.158 |
| T. Sol Jamba | 9.12.19.14.12 | 692 | Berlin, 1957 p. 13 | Berlin, 1943 |
| T. Sol Pilares Norte y Sur | 9.12.19.14.12 | 692 | Thompson 1954, p.46 | |
| T. Cruz Foliada Lápida Alfarda | 9.12.19.14.12 | 692 | Ruz 1958 p.140 | Ruz 1958 p.141-142 LAM. XXVIII F.9 |

CUADRO No. 2

FECHAS JEROGLIFICAS DE PALENQUE

| <u>Monumento</u> | <u>Fecha Maya</u> | <u>Equivalente Gregoriano:</u> | <u>Referencia</u> | <u>Ilustración</u> |
|-----------------------------------|-------------------|--------------------------------|-----------------------|--|
| T. Sol Lápida Escalera | 9.13.0.0.0 | 692 | Berlin 1945, p.345 | Berlin 1945 L. XXVI |
| T. Cruz Foliada | 9.13.0.0.0 | 692 | Morley 1935 p.273 | Maudslay 1889 V. IV, F.54 a |
| T. Cruz Foliada Lap. Jamba Sur | 9.13.0.0.0 | 692 | Berlin, 1957 p.133 | Ruz, 1958 p.296 F.17 |
| T. Inscripciones | 9.13.0.0.0 | 692 | Thomp. 1932 p.329-405 | Maudslay L. 53-54 1889 V. IV |
| Cabeza Muerto | 9.13.0.0.0 | 692 | Blom, 1926 p. 174 | Maudslay, 1889 LAM.90 V. IV |
| Palacio Tablero | 9.14.10.0.0 | 721 | Thomp. 1952 p.68 | Ruz 1952 T. IV F. 8 |
| T XVIII Lápidas Jambas | 9.14.10.4.2 | 722 | Ruz, 1958 p.151 | Ruz 1958, p.156-57 LAM. XLII F.16 |
| T. Cruz Foliada Escultura | 9.14.13.0.0 ? | 724 | Berlin Inf. verbal | Ruz 1958, p.91, F.9 |
| T XVIII Fragmento Lápida | 9.14.13.0.0 | 724 | Berlin Inf. verbal | Ruz 1958, p.165 F.23 |
| Grupo IV Tablero Esclavos | 9.14.18.9.17 | 730 | Ruz 1952 T. V. p.37 | Ruz 1952, T. V. p. 36 F. 12 |
| Palacio Torre Lápida 96 Glifos | 9.17.13.0.0 | 783 | Palacios 1935 p.201 | Palacios-Fernández F.17 Thompson 1950, F.55 |
| Grupo III Vaso Con Inscripción | 9.18.7.10.13 | 798 | Ruz 1952 T. V. p.42 | Ruz 1952 p.45 LAM. XXVI F.14 |

El lapso de tiempo que abarcan las fechas palencanas se reduce a doscientos - años.

La ciudad fué afirmando en época temprana un estilo de vida particular pero - sin romper con los patrones mayas generales. Una de las cosas en que difiere Pa- lenque es que no siguió la difundida costumbre de erigir estelas; la única estela co- nocida es más bien una escultura de bulto formalmente vinculada con la escultura- - huasteca.

Causas económicas y sociales contribuyeron sin duda al florecimiento de Palenque. La ciudad debe de haber mantenido una época de paz que contribuyó a su es- tabilidad interna y permitió el dominio de una clase jerárquica intelectual, cuya me- ta fué la superación de generaciones anteriores.

Arquitectura.

Las construcciones palencanas reflejan cierta uniformidad dentro de la cual hay variantes propias a la evolución humana en el tiempo. Los templos sobre las pirámides o las galerías palaciegas tienen una doble bóveda cuya pared central divide el es- pacio interior en dos crujeas, pero la altura del techo y las frecuentes ventanas en- forma de Ik (Tau griega), oval o trilobada dan mayor sensación de amplitud y comodad en relación con otros edificios mayas.

Esbeltas cresterías perforadas, revestidas con magníficas esculturas de estuco- rematan los edificios.

Los típicos templos de Palenque son edificios que aparentan ligereza con un pórtico de tres entradas y en el cuarto central posterior un santuario techado encierra en su interior un tablero con presentaciones simbólicas. Variantes de este estilo son el Templo XXI, sin pórtico ni santuario (121), y el Templo X, con una sola crujea - - (122).

El centro de la actividad en Palenque fué el Palacio, de Planta rectangular; está compuesto por una serie de edificios que limitan cuatro patios interiores en uno de los cuales, el suroeste, se levanta una torre cuadrada única en Mesoamérica, probable observatorio astronómico ó atalaya (123). Originalmente el majestuoso edificio - estaba destinado a grandes ceremonias civiles y religiosas, posteriormente la división de galerías en cuartos y los muros de separación que se aumentaron indican que " se convirtió en algo como cuartel o castillo de tropas de ocupación " (124) . En el lado sureste del Palacio, unas galerías inferiores conocidas como los " Subterráneos " - pudieran haber sido celdas para los sacerdotes.

Algo hacia el suroeste del Palacio, el imponente Templo de las Inscripciones - descansa su lado posterior en el cerro y se continúa al oeste con los Templos XIII y XII. Por el Sureste, cruzando el arroyo O-Tulum, se encuentra el " grupo del Sol " formado por los conocidos Templos del Sol, de la Cruz y de la Cruz Foliada. Un pequeño juego de pelota al Norte se encuentra entre el Palacio y el Templo del Conde y el grupo formado por los cinco Templos del Norte, tras los cuales se desprende - el acantilado que limita la llanura. Estas construcciones y las plazas que las articulan entre sí forman el núcleo de la ciudad de Palenque; en sus alrededores y cercanías se encuentran esparcidos muchos otros edificios de índole diversa.

Los habitantes de Palenque respetaban a sus muertos asegurándoles un sitio escogido para su viaje al inframundo. Se han encontrado construcciones destinadas a - numerosos sepulcros, como el Grupo III, tumbas intencionalmente construidas al mismo tiempo que el templo, como las del Templo del Conde y de los Templos XVIII y XVIII A, entierros en edificios destinados primariamente a otro fin y, sobre todo, - construcciones especiales para depositar al noble muerto en el interior de los basamentos piramidales. La más notable de éstas últimas es la cripta del Templo de las Inscripciones, más no es la única en Palenque; la cámara funeraria del templo -

XVIII A guarda semejanzas con la primera, si bien se trata de un entierro menos ostentoso. Un detalle interesante es que en ambos sepulcros un conducto de estuco o mampostería, al que han designado " psicoducto " (125), comunica el interior de la cámara con la superficie exterior del templo, posiblemente como vínculo o lazo de unión mágico entre dos mundos.

La existencia de sepulcros resguardados y cubiertos por templos con afán de eternidad, concuerda con el espíritu palencano de la época. El culto al hombre y a la personalidad se fomentó en Palenque como en pocas ciudades mayas; es natural que si el hombre no acaba con la muerte, sino que se transforma en fuente de energías vitales e inicia un ciclo interminable de nacer y parecer, la veneración no termina sino que continúa con la muerte que es la fase siguiente de la vida.

El hombre de Palenque, con una gran fé en el poder de su razón para dominar el caos de la naturaleza y con instrumentos como el calendario ritual para ejercer su influencia mágica y supremacía social, llegó tan alto que no pudo sostenerse más. Después de todo, el halach uinic, el noble, el intelectual y el artista, no representaba más que a un porcentaje reducido de la población total. Y como tantas veces ha sucedido en el curso de la historia el mandatario y la clase dirigente fueron incapaces de continuar manejando una situación social, económica, política y religiosa equilibrada.

Alberto Ruz ha escrito al respecto " el acta final del drama palencano también pudo ser la rebelión de un pueblo que aceptó siglos de opresión por parte de sus señores, mientras estos imponían su ley y sus tributos a las poblaciones comarcanas, con la protección de dioses poderosos, pero que perdió la fé en sus dirigentes y en sus deidades, cuando las invasiones costeñas quebraron el poderío de los jefes palencanos, poderío menguado por siglos de vida cortesana en el ambiente más refinado de las civilizaciones autóctonas americanas " (126) .

Aparentemente el brillo de Palenque fué efímero. Su hegemonía cultural es -
sensible en una área reducida y la herencia artística e intelectual acumulada, fué -
devorada por la selva, hasta que sus restos dispersos y fragmentarios interesaron-
al hombre del siglo XVIII, ajeno y desconocedor del legado cultural que venía a sus
manos.

PARTE SEGUNDA

" ESTUDIOS Y REFERENCIAS SOBRE LA ESCULTURA DE PALENQUE " .

I. - APRECIACIONES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX.

Desde su nacimiento a la civilización occidental la ciudad de Palenque ha sido motivo de inquietud y profunda admiración. La situación de las ruinas enmarcadas dentro de un paisaje natural de imponente belleza causa una impresión estética difícil de superar. Y si bien el lugar en que se encuentra, con la selva y la empinada montaña como fondo, contribuye a herir plásticamente la sensibilidad del visitante, su arquitectura y escultura complementan rotundamente tan espléndido lugar.

Los templos de Palenque, ligeros y definidos con su característica silueta de vanos y pilares y de cresterías perforadas, delimitan armónicamente las plazas, creando un juego delicado entre espacios y macizos súbitamente interrumpido por El Palacio, núcleo principal del centro ceremonial.

Mas si las construcciones han contribuido a la glorificación de Palenque, la admiración suscitada por sus estucos y relieves, entre los que se cuentan largas inscripciones jeroglíficas, le ha otorgado un sitio especial en el arte maya, en el que fué y se le reconoce, como la ciudad más excelsa en tales disciplinas..

Desde que se inició la larga peregrinación de viajeros atraídos por el misterio del lugar, todo visitante de Palenque, intrigado por los secretos que encierran sus relieves, ha querido descifrarlos, manifestando simultáneamente reconocimiento ante la potencialidad creadora y la maestría artesanal del escultor paleneco.

No es exagerado decir que el descubrimiento de Palenque y la profunda impresión que sus monumentos causaron a sus primeros visitantes occidentales, fueron el estímulo más poderoso para fijar el interés de los estudiosos sobre la gran civilización maya.

Hace ya cerca de dos siglos que el canónigo Ramón Ordoñez y Aguiar tuvo no

ticias de la gran ciudad indígena que abandonada por sus pobladores permanecía oculta entre la selva chiapaneca, entonces dentro de la jurisdicción de la Capitanía General de Guatemala, de la cual quizá los únicos que previamente supieron de su existencia fueron los comarcanos indios choles. La revelación del cura despertó el interés de los viajeros, iniciándose una larga cadena de visitantes, a la que en los siglos posteriores se agregaron los arqueólogos, los historiadores, los etnólogos, etc., quienes hicieron de la abandonada ciudad indígena el centro de sus peregrinaciones. Sin embargo y a pesar de las numerosas descripciones, muchas de ellas ilustradas, que nos han legado sus viajeros, Palenque apenas comenzaba a revelar sus secretos.

Hemos de iniciar nuestro análisis revisando críticamente las opiniones y reflexiones que a partir de su descubrimiento han comunicado sus visitantes. Es de hacer notar que ellos han tomado como punto de partida los hechos perpetuados en las piedras de Palenque, para especular acerca de la cultura y la visión cosmológica y estética que caracterizó a este pueblo en su época de mayor florecimiento pretendiendo construir sobre datos exiguos una visión panorámica de esta civilización compleja.

No todas las opiniones y reflexiones de quienes escribieron sobre Palenque, e hicieron particular mención de sus esculturas, son igualmente significativas como veremos; algunas de ellas nos dicen más acerca de la ingenuidad de sus autores que nos iluminan acerca de los principios estéticos que orientaron a los artífices palenquinos. Por otro lado, el alto aprecio en que actualmente se tiene nuestro arte precortesiano es un fenómeno relativamente nuevo, como dice Justino Fernández " Lo que hoy día estimamos como arte del antiguo mundo indígena no fué siempre visto como tal por nuestros antecesores; por el contrario, su inevitable desestimación y estimación alternadas es prueba de que sólo nos queda entre las manos el proceso mismo de las opiniones o sea su historia " (127) .

Descubrimiento de Palenque.

Las relaciones acerca de Palenque se inician con las del presbítero de Chiapas Don Ramón de Ordoñez y Aguiar, quien en 1773 envió a través de su hermano, Don José de Ordoñez, una carta al Presidente de la Real Audiencia de Guatemala, Don José de Estachera, dándole noticias de que en las cercanías de la Villa de Santo Domingo de Palenque, su tío, el Lic. Antonio de Solís, había tenido conocimiento y visitado un pueblo en ruinas (128) .

Don Ramón de Ordoñez y Aguiar era entonces una persona conocida en los círculos ilustrados de Guatemala y sin duda un erudito que posteriormente contó en su haber con el mérito de ser el autor de un curioso manuscrito en dos volúmenes; lleva el primero el título de Historia de la Creación del Cielo y de la Tierra conforme al sistema de la gentilidad Americana. Theología de las Culebras, Diluvio Universal. Dispersión de las gentes, etc. " (129) .

Ordoñez hace mención en el primer tomo de la obra, de un documento que conservaba en su poder confiado a él por los indígenas al que llamó " Probanza de Votán " (130) . De datos contenidos en este manuscrito se valió Ordoñez para llegar a la conclusión de que Votán, extraño personaje de origen cartaginés, fué el fundador de Palenque !

Esta afirmación y muchas otras curiosas especulaciones acerca de las semejanzas de Palenque con ciudades desaparecidas del mundo occidental y del Medio Oriente se encuentran en la segunda parte de su obra, aún inédita en la Universidad de Tulane (131) . Esta segunda parte de su notable " Historia de la Creación etc. " la dedica a describir la ciudad de Palenque y no pierde ocasión de demostrar su erudición.

Así, no tiene empacho en considerar las grandes semejanzas entre la bóveda maya y las bóvedas conocidas de Palestina, Arabia, Siria, etc., entre los basamentos de edificios palencanos con el Templo de Jerusalén, entre los templos mismos, con -

el Templo del Rey Salomón, etc. A través de sus explicaciones es evidente que su finalidad es respaldar la teoría acerca de la ocupación de América por varios pueblos occidentales en épocas remotas. Explícitamente advierte que las que ocupan su interés son aquellas noticias "...que puedan facilitarme en un conocimiento nada inequívoco, no precisamente de sus materiales ruinas, de aquella incógnita ciudad, sino del origen de sus fundadores y motivo de su desolación..." (132) .

De acuerdo con el autor, Votán, cuyo nombre en lengua tzendal significa corazón, fué el fundador de Palenque y sus primeros pobladores fueron como él, cartagineses. Piense que la ciudad se remonta a los tiempos de David, y especula que sus habitantes traficaban con madera y demás riquezas del país con la Armada de Salomón. Así, Ordoñez, haciendo gala de una erudición un tanto confusa, pone un poco de mitología griega, otro poco de conocimientos históricos, agrega algo de las relaciones bíblicas y dá completa resolución al enigma de la ciudad maya.

No deteniéndose en generalidades, hace alusión directa a algunos conocidos relieves haciendo notar " que su conocimiento no es difícil " (133) . Refiriéndose a los estucos que aún hoy día se encuentran a la entrada de los subterráneos del Palacio, vé en ellos una representación de dioses del panteón helénico: Proserpina y Plutón "... y si no me engaño los jeroglíficos expresan toda la fábula.... " (134) . En uno de los relieves identifica a Proserpina deleitándose en los jardines de Etila, en otro cree ver a Plutón acechándola y otro más "... no puede expresarnos otra cosa que haber hallado Ceres a la robada Proserpina..." (135) .

Más adelante al referirse al relieve del Templo de la Cruz explica "... el conocimiento de la Sta. Cruz (lo obtuvieron los aborígenes) por medio de la predicación del apóstol Sto. Thomas (pero) viciando después el culto lo colocaron entre dos ídolos.... , el ídolo que en figura de ave sacrílegamente atrevido colocaron aquellos bárbaros sobre la Sta. Cruz es semejante a Nerval, diosa de los catheos, cuyo si-

mulacro en sentir de los catheos tenfa figura de gallina... " (136) . Y Ordoñez continúa su relación sin perder oportunidad de establecer conexiones con deidades egipcias, fenicias, sirias, persas o cretenses.

De las ideas de Ordoñez, participaron varios personajes, todos ellos asistentes a una tertulia científico literaria que se reunfa en la Ciudad de Guatemala y en la que se discutfan estos asuntos; el fraile dominico Maestro Roca, Joseph Miguel de San Juan y el Dr. Pablo Félix Cabrera. Manuel Ballesteros Gaibrois ha publicado recientemente tres documentos (137) que son unas cartas del padre Roca y de Joseph Miguel de San Juan, escritas en 1792, en las que dichos personajes ponen de manifiesto estar ampliamente familiarizados con las ideas de Ordoñez y convencios de su validez. Cabrera se hizo notorio por haber publicado en 1822 (138) en Londres, la relación de Antonio del Rfo, a la que nos referimos más adelante, con una "Investigación crítica y búsqueda en la historia de las Américas". Sin embargo, las relaciones entre Ordoñez y Cabrera no terminaron del todo cordiales, ya que hay noticia de un serio disgusto entre ambos por culpa de la " Probanza de Votán ", que Ordoñez pretendfa le habfa sido arrebatada por Cabrera (139) .

Es evidente que tanto Ordoñez, Roca, San Juan como Cabrera participaban del mismo escepticismo acerca de las posibilidades creativas de los indígenas y considerándolos incapaces de obras tan magnfficas se veían obligados a atribuir las a pobladores venidos de lejanas tierras. Para ellos la única participación de los naturales fué el haber hecho degenerar tan magnffica semilla.

Primeras Exploraciones.

Una consecuencia inmediata de la relación de Ordoñez acerca de la recién descubierta Palenque fué el haber despertado el interés del Presidente de la Real Audien

cia de Guatemala, Don José Estacherfa, quien deseoso de tener datos más precisos - acerca de la ciudad de Palenque ordenó, en el curso de algunos años, que se llevaran a cabo tres exploraciones oficiales. La primera le fué encomendada al teniente de al calde mayor del pueblo de Sto. Domingo de Palenque, José Antonio Calderón (140); - la segunda, ante la pobreza de datos comunicados por Calderón, le fué encomendada a Don Antonio Bernasconi (141), arquitecto de las Obras Reales de Guatemala, y aún insatisfecho envió una tercera expedición, la cual estuvo a cargo de un capitán de artillería Don Antonio del Rfo.

José Antonio Calderón, seguramente un hombre poco ilustrado, envió su rela-ción fechada en diciembre 15 de 1784, acompañada de 4 dibujos que no son sino intenutos poco diestros de reproducir la Torre del Palacio, el Tablero del Templo del Sol y dos pilares de la Casa A del Palacio. Puede estimarse que la relación de Calde-rón no dejó muy satisfecho al presidente de la Real Audiencia, hombre deseoso de obutener datos " ...que pudieran acaso suministrar ideas beneficiosas a la Historia... " (142), de ahí que en la segunda expedición enviara al arquitecto Bernasconi con ór-denes precisas para que averiguara de dónde procedía tal ciudad de tan gran magnitud y riqueza y de la que pensaba que en otra época había sido la sede poderosa de un-gran monarca. Bernasconi llevaba instrucciones exactas de indagar los orígenes y la extensión de Palenque, si sus fundadores fueron " ultramarinos ", y de hacer una insupección de " ...todas las estatuas, de sus trages, calzados i adornos de caveza, re-tratando con la mayor propiedad posible a lo menos una de cada clase que parezca -diferente... " (143). El informe de Bernasconi, de junio 13 de 1785, resulta superfiucial ante tales requerimientos, hace observaciones intrascendentes como el " ...que -las bóvedas están cerradas a lo gótico... " (144), o que todas las esculturas son reutratos de sus habitantes " ...los cuales es muy probable que fuesen indios según la -figura de las estatuas... " (145). Llegan estos dos informes a manos de Juan Bau-

tista Muñoz, historiógrafo de la Real Academia de Historia de Madrid, despertando su entusiasmo y curiosidad. Con mayor visión y conocimiento, Muñoz (146) encuentra rápidamente la relación de Palenque con las "...culturas de Yucatán al Norte y con Copán al Oriente...." (147). La misteriosa ciudad no es ya el fenómeno aislado, empieza a participar del contexto cultural que la circunda; al saber de ella gentes de perspectivas más amplias tratan de darle significado, integrándola y comparándola con manifestaciones artísticas y culturales semejantes. Es de hacerse notar que tanto Estacherfa como Muñoz participan en algo de la actitud romántica propia del siglo XIX, por lo que se adelantan a su época, actitud en que el mundo occidental empieza a interesarse por tratar de comprender y valorar las culturas "primitivas".

Insatisfecho y dudoso de los reportes de Calderón y Bernasconi, Estacherfa solicita nueva inspección que le será encomendada al capitán de artillería Antonio del Rfo (148) y requiere "...ver pedazos de esas materias..." (149), deseo prontamente cumplido, iniciándose el saqueo arqueológico de Palenque.

El reporte del capitán del Rfo (150), con fecha de junio 24 de 1787 (151) es el que dá a conocer Palenque al mundo europeo al ser publicado por Pablo Félix Cabrera en Londres en 1822 (152). Es bien conocido el comentario del capitán del Rfo en el que confunde exploración con destrucción cuando hace gala de que no había "...quedado ventana ni puerta tapiada, atajadizo i nicho con tabique que no se derribase, ni sala, corredor, torre, adoratorio i subterráneo, en el que no se hayan hecho excavaciones de dos o más varas de profundidad" (153), con lo que dejó llenas de boquetes las ruinas. Del Rfo niega también a la capacidad indígena la posibilidad de concebir y realizar lo que es una ciudad como Palenque, y explica que debió ser el pueblo romano el que en época antigua conquistara estos lugares. Como vía comprobatoria considera los mascarones de estuco situados en el corredor Oeste de la Casa C del Palacio, como representaciones del "Dios Júpiter". Así pues, los

romanos dejaron las " ideas ", más estos pueblos de " bárbaras costumbres " no pudieron desarrollarlas más que en grado elemental. Habla también del Rfo de " ..uniformidad de los antiguos habitantes yucatanecos y palencanos; por la analogía de sus costumbres, edificios y conocimiento de las artes... " (154). Pero sin duda, lo más valioso de su informe fueron los 26 dibujos que lo acompañaban, de mano del dibujante Ricardo Almendariz (155) . Dibujos que dan por primera vez idea de los famosos estucos de Palenque; no es que sean de una gran objetividad o que tengan interés artístico, pero sí, aún a pesar de deformaciones palpables, forman una colección más próxima a la realidad que los anteriores y permiten una apreciación más válida de ellos. Las figuras de estuco que decoran las galerías exteriores de las casas del Palacio representan para del Rfo " ...algunas de las primeras e ilustres familias militares que aquí vivieron... ", suponiendo que partes especiales de su indumentaria y adorno son " ...el timbre honroso de sus hazañas guerreras, en servicio de la Patria... " (156). Mas el mismo reconoce que todas estas interpretaciones no son sino meras conjeturas sin fundamento, y en lo restante de su relato es más parco en sus comentarios y se atiene a lo que muestran los dibujos.

Aquí se cierra el período propiamente relativo al descubrimiento de Palenque; a esas primeras exploraciones oficiales suceden las particulares y se inicia el período de divulgación, que lanzará publicaciones, una tras otra, con nuevas y maravillosas revelaciones e interpretaciones de la que otrora fuera soberbia ciudad.

El Barón Von Humboldt.

La primera ilustración publicada de Palenque aparece en la lámina II del libro del Barón Von Humboldt Vue des cordilleres, et monuments des peuples indigènes de l' Amerique (157), pero por errónea localización tiene como título " ...relie

ve mexicano encontrado en Oaxaca... " y corresponde a uno de los pilares de la galería exterior Este de la Casa A del Palacio. Humboldt viajero conocedor de muchas culturas quiso describir aquellos monumentos que interesan, según dice, "...al estudio filosófico del hombre..." (158). Al principio de su exposición aclara Humboldt su posición respecto a las obras de arte lejanas en el tiempo y en la distancia, pues para él existen dos grupos de ellas, a saber: unas, de civilizaciones avanzadas, que suscitan nuestra admiración "...por la armonía y belleza de sus formas..." (159), refiriéndose, sin duda, a las de civilizaciones de tradición clásica; y otras, los monumentos de los pueblos que no han llegado "...a un alto grado de cultura intelectual, ó que, sea por causas religiosas ó políticas, sea por la naturaleza de su organización, nos parecen menos sensibles a la belleza de las formas, no pueden ser considerados más que como monumentos históricos..." (160), entre los cuales sitúa a las civilizaciones de Oriente y a las Americanas. Por eso es de sorprender que el Barón de Humboldt, ciego aún a las bellezas que no respondan a los ideales clasicistas, se admire ante el relieve palencano y que se permita hacer una observación, aunque superficial, que es la primera crítica artística, el primer juicio estético enunciado por un occidental, diciendo "...un grupo de tres figuras cuyas formas son esbeltas y cuyo dibujo bastante correcto no anuncia la primera infancia del arte..." (161), y algo adelante: "...los esclavos representados sentados con las piernas cruzadas a los pies del vencedor son notables a causa de su actitud y desnudez" (162). Aunque no entra en detalles, es natural que lo que le llama la atención en estas figuras, tan diferentes a todo lo que había visto en el altiplano, es el grado de evolución de este arte, la actitud impávida de superioridad de las figuras, y esa desnudez carnal tan distinta a la intelectualidad de la escultura azteca.

Dupaix y Castañeda.

En el año de 1807 el capitán Guillermo Dupaix, realiza su tercera expedición a ruinas americanas (las dos anteriores fueron en 1805 y 1806), esta vez incluyendo - las ruinas de Palenque, entre otras. Su reporte de este viaje sale a la luz en la mo- numental obra de Lord Kingsborough "Antiquities of Mexico" (163), que proporcionó a la investigación gran cantidad de elementos documentales sobre culturas precolom- - bianas. Dupaix tiene mérito de que su narración es objetiva y breve, y la refuerza - con los estupendos dibujos, de fidelidad aceptable, con que va acompañada y que son - obra del mexicano Luciano Castañeda (164) . En la parte del texto correspondiente - a " La escultura plástica, yeso ó estuco de Palenque " (165) principia por orientar - al lector informándole sobre la impresión visual que causan los relieves estucados del exterior del Palacio y dice " ...la colocación fué la mejor elección... bien represen- tan al ojo del espectador una grandiosidad verdaderamente real ó imperial " (166) . - Procede después a dar cuenta del trabajo técnico de las citadas esculturas de estuco, - que se realizaba de dos maneras: " ...haciendo primero la línea del contorno lo que - todavía se percibe, pues se advierte un bosquejo negruzco; el otro método consistía - en formar primero el esqueleto con trozos de piedra tendidas... el alma de la figura; la debían cubrir de estuco fresco, y en él mismo trabajar y perfeccionar las formas - y contornos " (167) . Continúa Dupaix su descripción general con una cierta aprecia- ción de elementos de composición de los relieves: posición de la figura, flexibilidad - de ésta, tipo de vestuario y tocado, concluyendo, al igual que su predecesor del Rfo, que todas son representaciones " historiales " de " figuras distribuídas con simetría ó equilibradas " . Quizá lo que más atrajo su atención fué la manera de representar - las caras y dice: "... no podemos menos de extrañar el perfil amanerado de los ros- tros; pues desde la cima de la cabeza hasta la extremidad de la nariz: describe una - curva contra el orden perenne de la forma original y para hacer más visible este fe-

nómeno afectan de presentarnos a la vista unas narices desmedidas y de perfil.... " (168). Esta deformación artificial, costumbre tan conocida entre los mayas, piensa Dupaix que es un rasgo natural de una raza ya extinguida. El viajero francés nos - lega una descripción desapasionada por lo cual no abunda en interpretaciones descabe - lladas, si acaso llega a estremecerse algo al deducir que las criaturas en brazos de las figuras femeninas de los pilares exteriores del Templo de las Inscripciones se - iban a "... presentar a la ley... y eran .. criaturas que llevaban para sacrificio " (169) . En fin, para él todas las ruinas "...solamente ofrecen un espectáculo in - teresante a la imaginación de un anticuario observador... " (170) . Dupaix no pro - pone teoría alguna acerca del origen de los naturales, no ensalza sus obras ni niega sus capacidades atribuyendo sus obras a pueblos distantes en tiempo y espacio, su - relato imparcial es reforzado por la espléndida colección de dibujos que Castañeda, - apuntó del natural y que, desafortunadamente, no han sido tan conocidos, siendo pre - cedentes a los de Waldeck, Catherwood y Maudslay.

Waldeck.

El siguiente viajero de importancia que visita Palenque, es el incansable aven - turero francés de origen austriaco el conde Jean Frederick Von Waldeck, por los - años de 1832-1833. Waldeck conocía ya algo de Palenque por el trabajo litográfico - que realizó para las ilustraciones del libro publicado por Cabrera en Lóndres, en - 1822 (171) . Deseoso de trasladarse a América, lo logra gracias a su amistad con Lord Kingsborough, quien por entonces reunía material para su formidable obra en - 9 volúmenes " Antiquities of Mexico " (172) . Resultado de su estancia en México - fueron la serie de dibujos, acuarelas, apuntes, notas, planos, etc., que pensaba pre - sentar al público organizados en tres volúmenes. El primero, que trataba sobre la -

Historia de los Toltecas y Aztecas, no fué nunca publicado; el segundo, sobre Palenque, apareció en 1866; y el tercero, que fué el primero en aparecer sobre las ruinas de Uxmal tuvo por título: Voyage Pittoresque et archeologique dans la province de Yucatán (Amerique Centrale) pendant les annees 1834 et 1836 (173) . En este último volumen deja ya Waldeck a la posteridad sus extraordinarias litografías sobre tipos mexicanos y restos arqueológicos de la ciudad de Uxmal, incluyendo dos láminas sobre Palenque. Su relato es agradable, lleno de observaciones atinadas, como en el caso del significado de la Cruz Palencana, de la que dice "... es probable que esta Cruz sobre la que se han construido tantas teorías absurdas, no sea más que el símbolo de una gran división astronómica..." (174); añade que los que le precedieron no examinaron con suficiente curiosidad los monumentos y por eso llegaron a conclusiones falsas. Posiblemente por el largo contacto de Waldeck con las obras de Palenque, llegó a percibir la importancia del espíritu cosmológico como motivación en las representaciones formales. Waldeck no piensa en mitologías importadas, sino que la mitología propia de Palenque, o sea la maya, está íntimamente relacionada con el acontecer cósmico, y, así, ve en los subterráneos caracteres astronómicos (aquellos que para Ordoñez eran Plutón y Proserpina), un disco es un sol, otro una luna, unas líneas el trayecto de las estrellas, etc. De cualquier modo su interpretación suena más acorde a nuestro juicio actual.

Sus célebres dibujos sobre los monumentos y esculturas de Palenque aparecieron en una obra en dos volúmenes que se publicó en colaboración con Brasseur de Bourbourg: Monuments anciens du Mexique, Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique (175) . El primer volumen contiene el estudio de Brasseur de Bourbourg, basado en fuentes indígenas y primeras fuentes españolas, en el que trata de hacer una historia organizada de las civilizaciones precolombinas, y si bien insiste, como otros, en comparaciones con culturas Egipcias o Hindúes, le otor-

ga a los pueblos precolombinos un cierto carácter de autonomía. Hay que reconocer en justicia lo que este abate francés hizo por valorar nuestras antiguas civilizaciones. Entre otras cosas fué él quien dió a conocer la parte Tro del Códice Madrid, a él se debe la primera edición de la Relación de las cosas de Yucatán en 1864, con texto español y francés, así como la publicación del legendario texto del Popo-Vuh en 1861. En la segunda parte concerniente a Palenque publica Brasseur primero todos los reportes anteriores, ya mencionados por nosotros, pasa a describir la situación geográfica y analiza los diversos nombres dados a Palenque, para entrar después en un tema aparte: la historia, costumbres, etc., de los pueblos náhuas. De Palenque sólo hace algunos comentarios comparativos intrascendentes como ornamentos árabes o hindúes. Pero, lo que más nos interesa ahora son los dibujos y observaciones de Waldeck. Las láminas de Palenque son 36, acompañadas de su correspondiente explicación y de una descripción general de las ruinas. Exquisito dibujo y línea suave y elegante "...ejecutadas con el criterio clasicista que dominaba el tiempo del cual era producto Waldeck" (176), que presenta el marcado manierismo con que tiende a embellecer las figuras idealmente. Se podría decir que arqueológicamente casi carecen de valor, son inexactas y fantasiosas en cuanto a su carácter veraz. Son interpretaciones propias de Waldeck, es decir, llevan el sello del artista con personalidad y no el del copista. Waldeck, formado pictóricamente dentro de la escuela neo-clásica deforma la realidad en favor de un perfeccionamiento de patrones clásicos, su expresión está sujeta al carácter preciso del dibujo y en sus representaciones hay un sentido estricto de equilibrio y diseño formal, resultando obras serenas y generalizadas, más que individualizadas.

Waldeck vivió durante dos años en Palenque, en el templo llamado "El Conde", gracias a su huésped, y conoció bien edificios y relieves, como podemos ver por sus dibujos; algunas esculturas que dibujó después, desaparecidas, han sido per-

petuadas por su mano, como el llamado " Bello Relieve " (177) y gran parte de los pilares con figuras de estuco, que ahora se conservan en estado fragmentario. Las litografías de Waldeck son documentos importantes que permiten el estudio de obras perdidas, son también obras de arte en sí mismas, de un arte que expresa la visión de una época determinada, y desde su aparición han contribuido al conocimiento de nuestras artes indígenas.

Stephens y Catherwood.

Unos años después de la visita de Waldeck, el explorador norteamericano - - John Lloyd Stephens y el dibujante inglés Frederick Catherwood inician un recorrido arqueológico por la América Central llegando a las ruinas de Palenque en el verano de 1840. Stephens llamado por el investigador Alfred M. Tozzer " El padre del Mayismo " y el " Descubridor de la Cultura Maya " logró lo que sus predecesores no alcanzaron en grado semejante: la difusión y divulgación de los descubrimientos que hizo en la zona maya entre un público expectante y deseoso de penetrar en el misterio de esa civilización (178) .

Producto de sus dos estancias en el área maya, de 1839 al otoño de 1841 y de fines de 1841 a la primavera de 1842, son sus libros Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan (179) e " Incidents of Travel in Yucatan " (180) . - En verdad Stephens con el estilo vigoroso y ameno de su relato, hace participar vivamente al lector de sus experiencias y fueron sus libros la mecha que encendió el entusiasmo y el interés por la cultura maya. Indudablemente al modo literario, atractivo y sugerente, ha de sumarse el sentido de penetración de Stephens, quien desprovisto de prejuicios realiza una observación directa, no especulando visionariamente, sino ateniéndose a hechos reales. Esta objetividad característica suya le hace caer-

en cuenta de la importancia de los datos que se desprenden de la lectura de los glifos, ya que hasta ese momento "...ninguna curiosidad seria ha sido hasta ahora dirigida a ellos, el vigor y la agudeza del intelecto, el conocimiento y el aprendizaje nunca han sido aplicados a ellos..." (181). Estas observaciones darán lugar a una nueva fase del conocimiento de la cultura maya: la lectura de los signos jeroglíficos, la epigraffa.

Rechaza Stephens la idea de buscar en otras antiguas civilizaciones a los constructores de estas ciudades y dice "...que no son las obras de pueblos que han terminado y cuya historia está perdida, sino que hay fuertes razones para creerlos creaciones de las mismas razas que habitaban el país al tiempo de la conquista española ó de algunos progenitores no muy distantes..." (182). Stephens establece la conciencia de un pasado americano, propio, independiente y sobre todo "...no salvaje..." Es decir, nos habla de pueblos que cuando empiezan a dejar de ser desconocidos para nosotros, nos revelan sus increíbles capacidades de crear artísticamente. Y si los mayas lograron tal grandeza y tan alto grado en su calidad estética, no había posibilidad de que se tratara de un pueblo salvaje. Reconoce una herencia y una belleza americana en los monumentos indígenas, posición que con gran certeza Ortega y Medina ha profundizado diciendo: "La hermosura arquitectónica y escultórica maya se arbitra por Stephens como un carisma redentor, suficiente para absolver los estigmas bárbaros y selváticos con que Europa había condenado a las artes no clásicas. Adelantándose, permítasenos decir, a Worringer, él sólo, y con gran conciencia de su americanidad y circunstancia histórica continental, anunciará al mundo la existencia de una voluntad estética maya, de una belleza clásica americana original capaz de elevar el arte aborígen al nivel estético del greco-romano, y apta, por consiguiente, para hacer de él la herencia clásica de América" (183).

Dentro de esta belleza maya Palenque se revela a Stephens como la poseedora-

de atractivos singulares y características especiales. En Palenque encuentran Stephens y su dibujante Catherwood, el artista maya súbitamente restringido; esa libertad compleja y lujuriosa del detalle existente en otras ciudades, como Copán, no existente aquí, el artista palenquero con ser él mismo se muestra diferente. Y este carácter está plenamente logrado en los dibujos de Catherwood, que enriquecen el acervo de dibujos ejecutados sobre Palenque hasta esas fechas; añade algunos que no existían como los tableros jeroglíficos de la Casa No. 1 (Templo de Las Inscripciones), en cuyos caracteres complicados e ininteligibles esperaban que algún día se leyera la historia de Palenque. La única estatua de piedra (Estela No. 1) que encontraron estaba tirada frente a la Casa No. 2 (Templo de la Cruz y era de gran tamaño; al decir de Stephens... " fuimos de momento atraídos con su expresión de sereno reposo y su fuerte parecido con estatuas egipcias, aunque en tamaño no se compara con los gigantes rostros de Egipto " (184) .

Tanto para Stephens como para Catherwood el relieve del Templo del Sol marca la apoteosis del arte maya. El primero lo consideró como "...el más perfecto y más interesante monumento de Palenque...", y el segundo se quedó "...tan impresionado por el diseño del sol que lo tenía que imprimir en el libro de Stephens..." (185) .

Extrañamente, del mismo modo que Stephens y Catherwood vieron lo que otros no habían visto, ignoraron algunas cosas; el relieve de la Cruz Foliada fue desconocido para ellos y fue redescubierto muchos años más tarde por el Dr. Alfred P. Maudslay.

Stephens comprendió la exageración legendaria de la extensión de la ciudad y consideró que su antigüedad no era tan distante, pero la importancia y grandeza que debió haber tenido le fue manifiesta, pues dice: "...aquello... que teníamos ante nuestros ojos era grande, curioso y suficientemente notable. Aquí estaban los restos

de un pueblo culto, refinado y peculiar que había pasado por todas las etapas incidentes a la grandeza y decadencia de naciones, había alcanzado su edad dorada y había sucumbido, íntegramente desconocido. Los vínculos que lo conectaban con la familia humana estaban rotos y perdidos; éstos eran los únicos memoriales de sus huellas sobre la tierra... En el romance de la historia del mundo nada me había impresionado más enérgicamente que el espectáculo de ésta en otro tiempo grande y hermosa ciudad, vuelta abajo, desolada y perdida, descubierta por accidente, cubierta con árboles por millas alrededor, que no tenía siquiera un nombre para distinguirla " (186) .

Stephens cierra un ciclo y abre otro en la investigación de la cultura maya, para nuestro propósito de plantear un esquema de la historia de las opiniones y críticas sobre el arte de Palenque, el viajero norteamericano abre las puertas que permitirán entrar a nuevos estudiosos libres ya del prejuicio anti americanista y con una conciencia clara del significado ancestral, en el camino de las diversas ramas de la cultura maya.

Charnay y Viollet Le Duc.

Cronológicamente el último viajero de importancia pre-científica, podemos decir que es Desiré Charnay. Su libro Cites et ruines américaines, Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá, Uxmal (187) aparece con un ensayo de Viollet le Duc, famoso arquitecto francés de la época de Napoleón III y uno de los primeros entusiastas del arte gótico hasta entonces rechazado. Quizá por esto Viollet le Duc se muestra atraído por otro " arte bárbaro ", el de la América aborígen. Utilizando las fotografías tomadas por Charnay, especula alrededor de la técnica constructiva precolombina como recurso para determinar la raza creadora de tales obras. Hay que reconocer que Viollet le Duc no tenía conocimientos suficientes sobre nuestras civilizaciones indige--

nas y aunque de su ensayo nada útil pueda tomarse actualmente, su amor por lo lejano y exótico es representativo de la actitud romántica propia del siglo XIX.

La segunda parte del libro consiste en el relato del viaje de Charnay, escrito por él mismo. Los juicios que deriva después de nueve días de estancia en Palenque, en 1863, no son para nosotros novedosos. Reconoce a primera vista que "...hay un estilo diferente en Palenque que en Yucatán... (que) ...los relieves palencanos representan un tipo físico especial... (que) ...el estilo de la escultura indica un arte más sabio... (que) ...las proporciones humanas son observadas con la mayor exactitud... " (188) . Insiste en varios párrafos en las particularidades del tipo físico representado "...la nariz y la frente en línea poco curvada, la cabeza huidiza, el cerebro comprimido y alargado en punta... " (189). Su mente no llega a adaptarse -- nunca a este nuevo concepto de belleza y las figuras y mascarones le parecen divinidades " feroces y horribles "; en fin, no llega a considerar a Palenque en ningún sentido ciudad importante y sólo es la ciudad antecesora de las " Villas yucatecas " .

A finales del siglo XIX se inicia una fase nueva en la apreciación sobre Palenque y sus hechos artísticos. Los primeros visitantes cumplieron su misión de atraer las miradas inquietas por conocer el pasado y una serie de investigadores inicia su recorrido por la ciudad palencana.

Esta nueva corriente de especialistas quedó también impresionada de un modo o de otro con la escultura de la ciudad, y emitieron sus opiniones sobre ella y la valoraron de acuerdo con sus respectivas orientaciones.

Maudslay.

En su obra Biología Centrali Americana (190) el arqueólogo inglés describe y publica además de la serie de relieves ya conocidos, un monumento al cual no se - -

había hecho referencia con anterioridad, al que designó como " Cabeza de Muerto " . Se encontraba semienterrado en un lado del Templo de la Cruz Foliada, y está formado por dos piezas " ...una especie de silla de piedra... con una inscripción al frente y a los lados y ... una piedra circular esculpida en un lado que representa la cabeza de la muerte " (191) .

Son interesantes para nosotros también las observaciones que hace al final de su relación sobre Palenque en donde hace referencia a dos elementos decorativos recurrentes en la plástica maya y frecuentes en la palencana, el dragón de dos cabezas y la planta de agua ó loto, " ...los elementos decorativos, el dragón de dos cabezas y la planta de agua parecen haber sido empleados en toda el área maya "(192).

Es conveniente recordar con respeto los dibujos que se realizaron bajo su vigilancia, de todos los monumentos y esculturas reconocidos hasta esa fecha.

Holmes.

Con su predecesor Maudslay, marcan el comienzo de la era científica de la arqueología en Palenque, y aunque sus estudios fueron de tipo de arqueología descriptiva muy austera, no pudo evitar proclamar su admiración por la magnífica escultura palencana. Así escribe al imaginar el espectáculo de aquella ciudad ricamente embellecida por figuras estucadas desde los pilares hasta las cresterías. "Pocos esfuerzos han sido más atrevidamente concebidos en algún país en el logro de una belleza arquitectónica exterior" (193) y a esto añade " ...los constructores de Palenque hasta donde los monumentos preservados muestran eran los modeladores más grandes de América " (194). Los arqueólogos Maudslay y Holmes añaden poco al enjuiciamiento sobre la escultura de Palenque.

Damos aquí por terminado el primer ciclo de esta revisión general - que no pretende ser exhaustiva - de las aportaciones críticas que la cultura occidental ha emi

tido durante dos siglos al enfrentarse con obras de arte tan magníficas como son los monumentos de Palenque, así como de las explicaciones fantásticas emitidas sobre sus supuestos creadores. Han quedado incluidos el ingenuo desconocedor de las primitivas culturas que da opiniones espontáneas ante lo que tiene frente a sí; el indigesto erudito que pretende aclarar la historia con sus complicaciones; y el que da el paso adelante, - el explorador objetivo dispuesto a reconocer la potencialidad creadora del indio americano. Este primer ciclo es casi en su totalidad de negación de la capacidad técnica y artística precolombina, inclusive de su expresión de belleza, pero es importante porque, al menos, ya se toman en cuenta de un modo u otro las manifestaciones plásticas mayas como diferentes de las obras de la región central del altiplano, en el México Antiguo.

2.- EL JUICIO ESTETICO DEL SIGLO XX.

El interés en el estudio a las culturas ajenas a la occidental se vió incrementada durante el siglo XIX, y por primera vez, grupos humanos diferentes dejaron de ser vistos como inferiores. Un cambio de actitud se hizo aparente; tanto costumbres, instituciones y creencias, como sus obras de arte fueron enjuiciadas de modo diferente.

El arte como manifestación creadora de pueblos menos evolucionados o diferentes pudo ser visto desde un ángulo más productivo, y la idea de que se trataba de intentos torpes y poco logrados, fué considerada como trivial. Entonces fué ya posible apreciar que lo deforme, lo desproporcionado, o lo extraño puede ser estéticamente valioso cuando se usa para expresar experiencias genuinas ante una realidad material y espiritual concebida en forma diferente. Tal cambio en el concepto del arte ha sido motivado en parte por las nuevas corrientes del pensamiento como el historicismo y las ideas de Worringer (195) .

Hasta época relativamente reciente los juicios estéticos acerca del arte americano, y particularmente del arte maya, estuvieron influidos por la tradición que tomaba como modelo supremo de arte las producciones del mundo occidental.

Entre la bibliografía que trata de los antiguos americanos, son el arte de los mayas y el de los aztecas los que han concentrado el mayor interés de los estudiosos, y en lo que se refiere al arte de los mayas mucho es lo que se ha escrito en los últimos años. Varios de estos autores, cuyos conceptos nos proponemos revisar, se han preocupado en alguna forma del arte de Palenque.

Los Arqueólogos .

Seler.

El Dr. Seler, célebre investigador que contribuyó en amplia medida al conocimiento de nuestras culturas pre-hispánicas, presenta en su estudio material nuevo, especialmente en lo relativo a la interpretación de los relieves de estuco y de las pinturas del Palacio de Palenque (196) . Su estudio de hecho se concreta al Palacio, a describir y a especular sobre los motivos ornamentales que se encuentran en las varias construcciones del conjunto. De acuerdo con el simbolismo que descubrió en las representaciones de estuco y en los pocos restos de pintura, dá importancia y antigüedad a los edificios del Palacio. La parte más antigua es la mitad meridional y es posterior la mitad septentrional; va de lo más elaborado simbólicamente, que es lo más lejano en el tiempo, a lo relativamente más simple, que es lo más cercano. El trabajo de Seler, a pesar de que en la arqueología maya toda hipótesis está sujeta a la transformación, representa una labor de análisis e interpretación del significado de las escenas y motivos plásticos no hecha con anterioridad. Seler encuentra sentido a tales escenas y motivos en sí, y ya con sólo esto pierden todo carácter ornamental para ganar en significación estética, profunda y valiosa. Mas la valoración de Seler está en todo momento sujeta a conocimientos de la mitología náhuatl, ó sea que ve lo maya a través de un filtro mexicano hasta el grado de llegar a encontrar en Palenque " ...la primera huella real (que confirma que los toltecas) trajeron a los pueblos de la costa los elementos de los que posteriormente salieron la jeroglífica maya y el arte maya " (197) . Volveremos sobre lo expuesto por Seler al analizar particularmente los pilares estucados del Palacio.

En los monumentos actuales la arqueología no puede adaptar fácilmente conoci -

mientos de culturas náhuas para aclarar problemas mayas, aunque en muchos casos - hay correspondencia de elementos culturales. Dentro de la homogeneidad cultural del área de las civilizaciones mesoamericanas hay diferencia de elementos materiales y - religiosos que hacen distinguir las culturas entre sí. La investigación de Seler en é - sta área, como en muchas otras, es importante ya que contribuye a forjar la imagen - de la vida y pensamiento precolombino.

Fernández y Palacios.

El arqueólogo Miguel Angel Fernández descubrió durante sus temporadas de - trabajo en Palenque varias lápidas en relieve y grabados a las que ya hicimos referen - cia. Una de éstas es una laja cuadrada de 78 cms. de lado en piedra caliza blanca, - mutilada en el lado inferior izquierdo, que de acuerdo con la interpretación de Pala - cios y Fernández registra la " Creación ó Fuego Nuevo ", conclusión a la que llegan - después de analizar los varios elementos que la componen, interpretándolos como sig - nos de vida y creación. La lápida presenta un personaje sedante en el que Palacios - encuentra " ...la imagen de Kukulcan o Gucumatz... ", el dios " dador de vida ", el - cual " antecedió muchos años al personaje tolteca " (198), y que realiza la función - de encender el Fuego Nuevo, con lo que se inicia no solo nuevo cómputo de tiempo - sino una nueva Era de la Humanidad. Los hallazgos de Miguel Angel Fernández enri - quecen notablemente la ya copiosa reserva de escultura en relieve que nos ha legado - Palenque, hay que añadir que el arqueólogo-artista complementa su labor con magní - ficos dibujos propios, que deben pasar a formar parte de la serie Almendáriz, Casta - ñeda, Catherwood, Waldeck, Prince y ... Fernández.

Obras Histórico-Culturales.

En algunas obras de carácter general histórico-cultural, como la de los arqueólogos Sylvanus G. Morley y Enric J. Thompson, ambas básicas para el conocimiento de la vida de los mayas, los autores expresan algunos juicios interesantes sobre el arte maya.

Morley.

El Dr. Sylvanus G. Morley, quien en su libro " La Civilización Maya " (199) + establece una división tajante hoy ya rebasada entre el Viejo y el Nuevo Imperio, y atribuye a cada uno de ellos modalidades artísticas particulares y diferencias estilísticas.

Este autor considera que los cambios de posiciones en las figuras humanas corresponden a épocas diferentes. La destreza y la habilidad de los artistas alcanza su climax en el " ...Gran Período del Viejo Imperio (731-987) que atestigua el desarrollo más brillante de la escultura en el Nuevo Mundo en los tiempos precolombinos " (200) .

Es en éste momento en que el arcaísmo inicial ha sido totalmente sustituido por un naturalismo que posteriormente se mantiene hasta la iniciación de la decadencia.

En su opinión Palenque fué: " ...la ciudad donde el modelado en estuco alcanzó su más alto desarrollo (201)... " y donde se encuentra " El ejemplo más bello de escultura en bajo relieve " (202) .

Las ideas de Morley en cuanto a las diferencias entre el Viejo y el Nuevo Imperio, han sido tomadas como punto de partida para establecer diferencias estilísticas por algunos historiadores de arte, a pesar de que hoy no cabe duda de que la cultura y la civilización maya son más comprensibles como un proceso ininterrumpido poco

susceptible de ser dividido en etapas arbitrarias. Si bien, en efecto hay un cambio notable cuando acaeció el advenimiento a la península de las influencias de la Meseta Central.

Thompson.

Eric J. Thompson, cuyo interés se ha centrado en torno al estudio de la escritura jeroglífica, y quien ha enfatizado la importancia que el registro del tiempo tenía para los antiguos mayas en sus libros *Rise and Fall of Maya Civilization* (203) y *Maya Hieroglyphic Writing* (204), expresa también algunos juicios sobre la escultura maya que es conveniente mencionar, dado que éste autor también ha ejercido una influencia considerable, Thompson opina que las manifestaciones escultóricas de los mayas, son siempre de carácter religioso y llenas de elementos simbólicos que las tornan confusas y por lo tanto, "...poco accesibles al novato en este tipo de arte... porque -- sus convencionalismos son bastante diferentes a esos del arte occidental..." (205).

Las esculturas servían "...para el deleite de los dioses y de la jerarquía" (206), en tanto que en su opinión el hombre común permanecía ajeno a su intención religiosa. Más adelante afirma que dado que las obras escultóricas estaban sujetas a la religión no se renovaban sino que simplemente repetían convencionalismos tradicionales.

Refiriéndose a Palenque, Thompson considera su escultura como un ejemplo único de preocupación patente con la simetría "...un motivo central es flanqueado por individuos de casi igual tamaño, y ellos en turno por columnas de glifos de la misma longitud y profundidad" (207), lo cual es tanto más notable cuanto que en la escultura maya lo que predomina es una falta de equilibrio en la composición, que se intenta compensar con grupos de glifos o plumas ondulantes.

En general considera Thompson que la escultura de Palenque contrasta por su ritmo sereno con el movimiento inquieto en otras ciudades mayas. La composición en el arte palencano es clara y propicia para envolver a quien lo contempla en una atmósfera de serenidad.

Historias Generales de Arte Precolombino.

Revilla y Tablada.

Los primeros historiadores mexicanos de arte, que fijaron su atención en el arte indígena fueron Manuel G. Revilla y Juan José Tablada.

El primero en su libro "El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal" (208), sin dejar de puntualizar que encuentra en el arte autóctono, rasgos de belleza propios, lo considera inferior al arte colonial. Sin embargo estima que en algunas obras como en los relieves de las Cruces de Palenque, los artífices lograron un buen dibujo y buenas proporciones.

Tablada en su obra " Historia del Arte en México " (209), establece una división entre arte meridional o maya y central o náhua "...considerando aquel como el primero cronológicamente y por su indiscutible excelencia " (210) .

Encuentra en nuestro arte indígena dos caracteres esenciales: el religioso y el ornamental. La escultura maya es en su opinión hierática, la ornamentación exuberante refleja el influjo del ambiente tropical. La representación de la figura humana, ya sean guerreros, sacerdotes o cautivos, muestra una proporción que "...es justa y armoniosa dentro de los módulos étnicos de la raza cuyo prototipo es bajo y robusto -..... " (211) .

Considera que los glifos y los motivos serpentinos que los mayas usaron en - -

forma repetida tienen gran valor plástico.

El estudio de Revilla tiene interés por ser el primer esfuerzo de un mexicano de presentar un breve panorama del Arte antiguo de México; lo cual intenta ajustándose al criterio académico predominante a principios del siglo; el estudio de Tablada, que en mucho lo supera, no sólo contiene observaciones originales para su época, como el otorgar valor plástico a los jeroglíficos y hacer notar que las representaciones humanas aparecen en el arte maya con mayor frecuencia que las de los dioses, pero sobre todo porque representa la aceptación plena de nuestro arte ancestral como un arte en su propio derecho.

Joyce.

Thomas Athol Joyce, arqueólogo inglés, en su libro " Maya and Mexican Art " (212), considera extraordinarias las realizaciones del antiguo mundo indígena sobre todo si no se pierde de vista que estos pueblos se encontraban aún en la Edad de Piedra. Encuentra el más alto nivel de originalidad en la escultura maya, la cual ejerció una influencia notable en la de otros pueblos circunvecinos, como los toltecas y zapotecas, los totonacas y los huastecos, y aún los mexicanos.

Un rasgo característico en la escultura maya, además de su contenido religioso es que "...el diseño central está con frecuencia oscurecido por una superabundancia del detalle " (213).

Es escultor maya agrega Joyce, cubría las superficies con multitud de elementos porque estaba obsesionado por el horror vacui; aunque en Menché (actualmente - Yaxchilán) y en Palenque los artífices muestran darle al espacio vacío mayor valor plástico

Es en Palenque donde el escultor maya es maestro verdadero " La delineación

de figuras en perfil era poco menos que perfecta, lo atestigua el bajorrelieve del sacerdote en pié, mostrado en el panel a mano derecha en el Templo del Sol en Palenque, obra de arte tan refinada como ninguna cultura primitiva ha producido alguna vez " (214) .

En general el arte escultórico maya le parece poco emocional, caracterizado por una " serenidad casi sobrehumana " (215) .

Kelemen.

El crítico e historiador de arte de origen húngaro Pal Kelemen, en su libro - " Medieval American Art " (216), intenta un estudio comprensivo de las culturas mesoamericanas desde el punto de vista del arte.

Refiriéndose al de los mayas, encuentra que " La elasticidad de expresión dentro de los límites de una estricta iconografía es una señal de su elevada capacidad artística " (217) .

Y más adelante al enjuiciar el arte de Palenque dice: " Las obras de estuco - en todo Palenque, ya sean figurativas o abstractas, hablan un idioma, no sólo altamente articulado y técnicamente preeminente, sino que también se aproximan a esos principios por los cuales juzgamos el arte " (218) .

Reconoce también en los artífices de Palenque gran habilidad en la composición, cuya posesión es sólo posible para un pueblo maduro en arte.

Toscano.

Salvador Toscano, pionero en la investigación de arte mexicano, en su libro - " Arte Precolombino de México y de la América Central " (219), intenta la com - -

prensión del arte indígena a partir del ideal estilístico de la cultura; es decir como el resultado de una determinada voluntad artística. Apunta Toscano con un criterio dinámico que en los estratos antiguos del arte teotihuacano, zapoteca y maya, el carácter predominante es su nota tremenda, que suscita en quien lo contempla, una reacción de repulsión-atracción o de pavor-fascinación. En las manifestaciones artísticas de las grandes culturas: Teotihuacán, Monte Albán III, Tikal en el siglo V y VI, el carácter predominante es la tendencia hacia lo sublime. Lo sublime dice Toscano: "...quiere lo grandioso, de ahí que inclusive la escultura se manifiesta en lo monolítico y en lo colosal..." (220).

Hacia los siglos VIII y IX el área maya y hacia los siglos XI y XII en las ciudades de Xochicalco, Mitla y Monte Albán, el carácter estilístico predominante es un naturalismo elegante, el que tiene su mejor expresión en Palenque, Piedras Negras y Yaxchilán. Estos tres caracteres dominantes se suceden cronológicamente uno a otro, y gradualmente desembocan en un barroquismo decadente que anticipa ya "la muerte de los grandes estilos" (221).

Refiriéndose al arte maya dice Toscano: "...los mayas impusieron su estilo naturalista... (que) ...no sólo pretendió glorificar el modelo humano, sino elaborar lo con primor ... expresando su propia realidad física, es decir esculpiendo las frentes deformadas, los ojos mongoloides y las narices aguileñas que su propio modelo humano les ofrecía" (222).

En opinión de este autor, los relieves de Palenque corresponden a un "barroco moderado", que es ... un estilo realista y elegante, precursor del barroco flamígero (223).

Palenque es la primera ciudad que rompe con la "rigidez y el hieratismo tradicionales". Toscano explica el hecho de que el relieve en Palenque tiene poco realce porque estas esculturas "...primitivamente estuvieron policromadas y fueron

por lo mismo verdaderas pinturas " (224) .

Pijoán.

El historiador de arte español, José Pijoán, dedica un volumen al "Arte precolumbiano mexicano y maya" (225) en la colección de la Historia general del arte, - escrita por él.

Pijoán hace un estudio sobre el arte de las ciudades mayas más conocidas, entre las que Palenque destaca de manera especial por sus esculturas en estuco. Los temas frecuentemente representados en estas esculturas dice el autor, son: "...escenas de vida cortesana, aristocrática, de tocador o de recepción... y los personajes de los estucos de Palenque son chambelanes perfumados, maquillados para recepciones y fiestas del ceremonial cortesano " (226) .

Llama la atención de Pijoán que estos personajes estén casi siempre representados con sus cuerpos desnudos, lleven ornamentos floridos y cascos de ligeros plumajes, y sean admirados por sus lacayos o mayordomos que a los lados se encuentran sentados en el suelo.

Considera Pijoán que los relieves de los tres famosos templos de Palenque: - - Sol, Cruz y Cruz Foliada, tienen la misma composición, aunque diferentes motivos centrales. Los motivos se encuentran en los tres casos, flanqueados por idénticos - - oficiantes que presentan ofrendas de pequeños monstruos simiescos. Según el autor - - " La presentación de pequeños monstruos al símbolo cósmico... es como una manifestación del reconocimiento del espíritu creador y organizador " (227) .

En general Pijoán encuentra coincidencias entre el arte de Palenque con los pueblos más avanzados de Europa y el Extremo Oriente, y finalmente añade: " En Palenque los temas escultóricos se encuadran con volutas y pedúnculos de plantas y flo-

res acuáticas: parecen querer imitar los cartuches y rocailles del rococó francés al que preceden en casi mil años " (228) .



Westheim.

Paul Westheim, distinguido filósofo y crítico de arte alemán radicado en México, ha publicado varios libros que dan a conocer sus conceptos sobre el arte del México antiguo (229) .



Los estudios de Westheim pertenecen más bien al campo de la estética que al de la historia del arte. Formado dentro de la corriente estética de Worringer, le interesa " ...captar fenómenos artísticos desde sus fundamentos espirituales y psicológicos " (230), para lo cual utiliza como punto de partida " ...el mito, la religión, la concepción de la naturaleza y la estructura social " (231) de los pueblos prehispánicos. Westheim considera que de acuerdo con estos principios, el arte del México antiguo " ...es la interpretación del mito, su finalidad la creación de imágenes de los dioses y de objetos requeridos para el culto " (232) .

Es un arte aplicado, por ser un medio para el culto, y simbólico porque representa conceptos metafísicos y mágico-míticos de una comunidad sujeta a los designios de los dioses. El arte indígena no representa la realidad visible, sino una realidad mítica " ...el sentido oculto dentro del fenómeno " (233) .

El arte maya es para Westheim afín y extraño a otras manifestaciones artísticas de Mesoamérica. Afín porque " surge de los mismos supuestos ", extraño porque se expresa en términos diferentes. Es un arte que aparece súbitamente en alto grado de perfección y el ambiente tropical en que se desarrolla le es propicio para realizar " ...un rococó tropical, anticlásico, caprichoso y exuberante " (234) .

La diferencia básica del arte maya con otras artes aborígenes de América es -

" ... que lo religioso ya no es el sentido y la meta exclusiva de la producción artística; que al lado de lo religioso, relegándolo a segundo término y a veces sustituyéndolo por completo surge lo estético, la fascinante vivencia de lo estético " (235) .

El esteticismo del arte maya, del que habla Westheim, se manifiesta en las cresterfas, en la delicadeza artística de la escritura jeroglífica y en la decoración exhuberante; y es motivado por una clase sacerdotal dirigente que tiene control absoluto sobre el pueblo. Esta razón explica también el predominio de representaciones de sacerdotes en detrimento de las representaciones de deidades.

Para Westheim " La característica forma de expresión plástica del Maya clásico es la estela... " (236) ; la cual tiene sus motivos decorativos esculpidos en relieve. En algunos casos, como en Copán y en Quiriguá, el relieve alcanza un grado semejante a la escultura de bulto, y entonces lo considera forma híbrida y signo de decadencia. En comparación con estos relieves casi tridimensionales, los de Palenque son obras auténticas porque se apegan magistralmente a las características de este género escultórico.

Sobre el relieve del Templo de la Cruz considera que: " La estructura artística se atiene con toda decisión al plano del relieve, lo aprovecha constantemente, por así decirlo como fondo pictórico. Deliberadamente, todo lo que es figura está aplanado y sujeto al fondo del relieve y resalta sólo hasta el plano exterior, imaginario, insinuado por el encuadramiento " (237) .

Los temas representados en Palenque, se refieren también a la glorificación del sacerdote altivo y dominador y los esquemas se repiten en forma estereotipada: el símbolo divino al centro, y a sus lados las figuras sacerdotales.

Westheim coincide con otros en apreciar la claridad y sencillez de las composiciones palencanas, en contraste con el resto de las creaciones plásticas de los mayas.

Covarrubias.

Miguel Covarrubias, quien además de haberse dedicado con mucho conocimiento al estudio del arte antiguo de América, fué un artista consumado que nos legó - excelentes reproducciones personales de las figuras y monumentos por él estudiados.

En sus obras "The Eagle, the Jaguar and the Serpent" (238), primero, y - "Indian Art of Mexico" (239), después, se encuentran sus opiniones sobre las culturas del México antiguo. En ellos se expresa del arte maya en los términos siguientes: " El arte de los mayas combina el hieratismo preciso de los egipcios, la extravagancia decorativa de China y la sensual exuberancia del arte de la India " - (240) .

Sin embargo añade que: "...es también muy claro que el arte de los mayas tiene una personalidad definida y única evidentemente de desarrollo local... " (241) más no olvida cuando es oportuno señalar las semejanzas entre el arte de la región maya y el arte del sureste de Asia.

Considera que el elemento primordial en la formación del arte maya, fué el arte olmeca del Período Inicial o Preclásico. Del jaguar olmeca deriva el mascarón maya de Chac; los dragones y serpientes también provienen del dragón olmeca, y otros elementos como los personajes de los cetos maniques son también reminiscentes de los pequeños duendes voladores de las estelas olmecas.

Refiriéndose a la escultura, coincide con otros autores en que es la más realista, y que su limitación se debe a la representación de ideas religiosas, por lo que a pesar de su aparente complejidad sus temas tienden a repetirse.

El centro principal de la escultura en estuco fué Palenque, famoso entre otras cosas por sus magníficas galerías con relieves en este material que "...muestran personajes delgados y estériles modelados con elegancia Oriental, casi decadente " - (242) .

Son notables también entre las manifestaciones escultóricas de Palenque, los -
glifos en relieve que representan figuras humanas y animales completos: " ...en po-
siciones contorsionadas, sagazmente adaptadas a la forma tradicional de un cartucho
de los glifos mayas " (243) .

Fernández.

Justino Fernández, en su libro "Arte Mexicano" (244) que abarca las mani-
festaciones artísticas desde el remoto pasado indígena hasta el arte de nuestro tiem-
po, expresa su opinión sobre la cultura maya, reflejada en el arte de Palenque:- -
" Es suficiente mencionar a Palenque para evocar la grandeza de esta cultura, sin -
duda la más refinada de cuantas existieron en este Continente " (245) .

De entre las creaciones palencanas atraen la atención del Dr. Fernández las -
magníficas cabezas de estuco depositadas en la Cripta sepulcral del Templo de las -
Inscripciones, de las cuales dice: " ...el contraste entre cierto naturalismo del ros-
tro y la forma simplificada de las masas de plumas y de la flor sobre la frente, -
completa la belleza singular del conjunto, que es un ejemplo soberbio de la capaci-
dad creadora en el arte de los antiguos mayas " (246) y son ellas muestra suficien-
te del ideal de belleza que tenían los mayas.

Kubler.

Un libro recientemente publicado es el del historiador norteamericano de arte-
americano George Kubler "The art and architecture en Ancient America" (247) , -
en el cual expresa que el historiador de arte, a diferencia de los arqueólogos y an-
tropólogos, está interesado en " ...los productos estéticos como proporcionando va-

lores simbólicos... (y) con el ser intrínseco más que con aplicaciones " (248) .

El autor opina que los mayas aún, cuando aparecieron tardíamente en escena, - impusieron patrones diferentes a los que les habían precedido, y que establecieron un nuevo arte simbólico impuesto por una teocracia dominante.

La escultura maya conserva una unidad estilística por más de mil años. Kubler agrupa todas las manifestaciones de la escultura bajo la forma de "Relieves figurativos", y se mantiene en su estudio de acuerdo con la investigación de Tatiana Proskouriaff "Classic Maya Sculpture" (249) .

En Palenque, dice Kubler, que los relieves son manejados pictóricamente y las posturas y expresiones de sus figuras, son estereotipadas.

Flores Guerrero.

Otra obra de publicación reciente es la del desaparecido investigador y crítico mexicano, Raúl Flores Guerrero. Se trata de un compendio de Arte Prehispánico- (250) .

Usando el nombre impuesto por Morley, los mayas son "Los griegos de América", a los que considera unificados por los mismos patrones culturales.

Palenque, "la ciudad de asombro" le dá importancia primordial a representar la figura humana, en oposición a las representaciones de otros pueblos "En el mundo artístico y religioso de los pueblos náhuas el hombre casi no existe ante los dioses. Entre los mayas del Usumacinta, y en Palenque como en ninguna otra parte el hombre siempre existe frente a los dioses" (251) . Por la apariencia humanista y sensual de la escultura palencana, Flores Guerrero opina también que es una expresión barroca.

Estudios Sobre Arte Maya .

Dos investigadores principalmente se han ocupado en forma particular del arte maya, y han penetrado en forma distinta en su significado y en su evolución formal. Ellos son el Dr. Herbert J. Spinden y Tatiana Proskouriakoff, arqueólogos, interesados en precisar las características del arte y de la escultura de los antiguos mayas.

Otro arqueólogo, Alberto Ruz Lhuillier, sin especializarse en el asunto, ha contribuido a él aplicando sus conocimientos sobre la civilización maya, a la apreciación del arte de este pueblo.

Spinden.

Herbert J. Spinden publicó el primer estudio importante de arte maya en 1913, "A Study of Maya Art" (252) .

Para el autor, todo el arte maya tiene significación religiosa " La influencia de una religión nacional sobre un arte nacional, nunca fué más evidente que en el caso de los mayas... " (253), aunque más adelante afirma que el arte en muchos casos sobrepasa a la religión. Es el maya, un arte homogéneo como lo comprueba la presencia de motivos aparentemente secundarios que aparecen en diferentes sitios y en diferente tiempo. Las formas artísticas más usuales entre los mayas fueron: la figura humana y la serpiente; y en términos secundarios el jaguar, los pájaros, las plumas, las caras grotescas, el dios del maíz, etc, .

Aún cuando los mayas representaban con frecuencia figuras humanas, nunca tuvieron para ellos la importancia que para los griegos, quienes daban forma humana a sus dioses, y los mayas en cambio fundamentalmente los representaban en formas animales y sólo ocasionalmente los antropomorfizaban " Los seres humanos aparecen solamente en la forma mundana de sacerdotes, adoradores, regidores, guerre-

ros y cautivos " (254) . Las variantes en la posición de la figura humana, son dignos de considerarse para la evolución del estilo.

Sin embargo, Spinden considera que el tema principal del arte maya es la serpiente, y que su carácter único deriva del tratamiento plástico particular que se dá a la forma serpentina.

Para explicarse el origen y uso constante de este motivo, hay que tener en cuenta factores de organización social y religiosa relacionados con una concepción totémica del mundo. La serpiente además de tener significación religiosa, tiene grandes posibilidades plásticas, y es por eso que Spinden la analiza bajo tres aspectos: 1) Físico ó Zoológico, 2) Religioso, que dá lugar a la idealización en el arte y 3) La serpiente en el diseño, en que de acuerdo con su finalidad decorativa, puede transformarse por los procesos de Simplificación, Elaboración, Eliminación y Sustitución. Entre las formas de tipo serpentino frecuentes en la plástica maya, se encuentran la barra ceremonial, el cetro maniquí, el dragón de dos cabezas, el pájaro serpiente, el dios narigudo, el dios de nariz romana y formas mixtas de ellos.

Todo el minucioso estudio de Spinden, incluyendo una " Consideración de las artes materiales " (255) en donde analiza básicamente la Arquitectura con la decoración asociada y las Artes Menores, va encaminado a precisar datos histórico-cronológicos en la evolución del arte maya. Su criterio para lograr esta secuencia se basa por un lado en el estudio de elementos iconográficos, y por otro en la cronología registrada en los monumentos.

Su método se muestra certero aplicado á los monumentos de Copán, en donde encuentra una evolución que va de un rígido arcaísmo inicial a un naturalismo complicado por el simbolismo y la ornamentación. Sin embargo, en Palenque, en donde las grandes inscripciones registran fechas mitológicas, difíciles de explicar, y debido a la falta de datos complementarios, le es difícil establecer una secuencia cronológica.

lógica.

Encuentra que en Palenque se logra un excelente alto relieve en estuco y que sus artistas dominaron las representaciones de perfil y de los paños drapeados. La composición preferida era la de eje axial o piramidal, la anatomía del cuerpo humano es cuidadosamente presentada y en general la ornamentación simple se destaca del fondo plano.

Los logros en el dominio de la composición y de perspectiva, indican una evolución avanzada y Palenque puede situarse entre "...una de las últimas ciudades de la primera gran época de la cultura maya" (256) .

Proskouriakoff.

Siguiendo en parte el camino señalado por Spinden, Tatjana Proskouriakoff en su libro "Classic Maya Sculpture" (257) , realiza un estudio evolutivo del estilo entre las esculturas mayas, basándose en las variaciones de los motivos representados durante el Período Clásico.

Su estudio abarca los monumentos que llevan Series Iniciales, patrón característico del Período clásico, desde 327 (8. 14.10.13.15) hasta 889 (10.3.0.0.0.); y en él se refiere principalmente a estelas aún cuando no omite altares, dinteles, jambas, paneles, columnas y tablero. Para Proskouriakoff el tema dominante en la plástica maya es la figura humana, y lo denomina " el motivo clásico "; puede interpretarse la como sacerdote o como dios, pero siempre está naturalistamente representada. Al motivo clásico lo analiza no sólo en cuanto a las variaciones de postura que presenta, sino también revisa sus componentes secundarios, como las volutas, las cabezas de serpiente, el tocado, el vestuario y la ornamentación.

De acuerdo precisamente con los cambios de postura en la figura humana y

con la introducción en formas específicas en el vestuario y en el adorno la autora di
vide la época clásica en:

Temprana, de 317 a 534 (8.14.0.0.0 ca. a 9.5.0.0.0 ca)

Transición de 534 a 603 (9.5.0.0.0 ca. a 9.8.0.0.0 ca)

Tardía de 603 a 859 (9.8.0.0.0 ca. a 10.3.0.0.0 ca)

Del estudio estilístico de los monumentos en sí surgen las características de -
las dos grandes épocas. El clásico temprano dice: "...está más profundamente- -
preocupado con temas religiosos y con arreglos relativamente simples de formas ex-
plícitamente simbólicas." (258) .

Después de una breve etapa de infertilidad artística de 534 a 603, viene un- -
cambio con el clásico tardío en que el interés del artista se aleja en parte del con-
tenido religioso, y se fija en un campo más amplio de fenómenos naturales. Cuatro
fases considera la autora en el Período clásico tardío:

1) Fase Formativa, de 603 a 692 (9.8.0.0.0 a 9.13.0.0.0), que se carac
teriza porque la posición de la figura humana es con los pies apuntando hacia afuera,
en contraste con el clásico temprano en que los pies están uno detrás del otro. Es-
pecífico de esta fase es también el uso de sandalias con cubretobillo y fleco. El tra
tamiento primitivo va desapareciendo y empieza la tendencia a la complicación.

2) Fase de Ornato, de 692 a 751 (9.13.0.0.0 a 9.16.0.0.0), caracteriza a
esta fase la elaboración del ornamento, la representación minuciosa de los detalles -
del vestuario y el relieve finamente modulado. Es la época de las mejores obras de
arte.

3) Fase Dinámica, de 751 a 810 (9.16.0.0.0 a 9.19.0.0.0) . Un nuevo ele
mento, el movimiento define a ésta época, en contraste con las anteriores en que las
figuras y la composición eran estáticas. Se acentúan las composiciones asimétricas,
las líneas curvas, las formas exageradas, es decir las cualidades dinámicas de la -
escultura.

4) Fase Decadente, de 810 a 889 (9.19.0.0.0 a 10.3.0.0.0), en que la erección de monumentos fechados disminuye notoriamente, y los que sobreviven se caracterizan por distorciones y exageraciones de las formas y de las líneas o son reminiscentes de formas tempranas.

La autora considera que el proceso de integración de estas fases no es continuo y que varía para cada sitio diferente.

Palenque, dice Proskouriakoff, tiene un estilo altamente individual y no tiene series epigráficas útiles como base para una apreciación estilística, por lo cual, considera que no es fácil juzgar su escultura de acuerdo con el criterio establecido para otros sitios. Además las transformaciones en los motivos ornamentales son casi inapreciables en el tiempo. El estilo de los relieves en piedra: Tableros de la Cruz, de la Cruz Foliada, del Sol, del Bello Relieve y de las Inscripciones, así como el de los relieves en estuco de los pilares del Palacio, corresponden al final de la Fase Formativa y al principio de la Fase de Ornato. Solamente la decoración de estuco de la casa D del Palacio y el panel rectangular (conocido como este la de Madrid) corresponden a la Fase Dinámica.

Concluyendo, la escultura de Palenque conserva tratamientos primitivos, posiblemente por ser de época relativamente temprana dentro del clásico tardío o porque debido a su aislamiento geográfico y por lo tanto cultural sobreviven formas un tanto arcaicas.

Ruz Lhuillier.

Alberto Ruz Lhuillier ha emitido su juicio sobre el arte maya en diversos estudios y ensayos tales como Universidad, Singularidad y Pluralidad del Arte Maya (259) y en La Civilización Maya (260), entre otros. El arte maya dice Ruz, es -

"...tan peculiar que a veces se siente totalmente extraño al arte mesoamericano, - en la medida en que este puede considerarse en conjunto " (261), asentando su carácter diferente y propio, debido a la homogeneidad étnica, al aislamiento geográfico y a la estabilidad de la estructura social. Sin embargo " ...no constituye ni una - verdadera unidad, ni una sorprendente unicidad " (262) , por sus variantes regionales, particulares a cada ciudad maya.

Ruz considera dos grandes estilos en el arte maya que reflejan el medio ambiente: uno que corresponde a la región selvática del Area Central, en que la dominación teocrática y la fantasfa exhuberante es aparente; y otro que abarca la zona - semiárida del Norte de Yucatán en que predominan los dioses y los símbolos religiosos.

Señala especialmente que " ...lo que se percibe desde la primera impresión en el arte maya es la presencia del hombre, el sacerdote, el gran señor, el guerrero, la mujer, el prisionero, el esclavo y aún cuando son conceptos mitológico o filosóficos los que se expresan, es con frecuencia a través de la figura humana reproducida con realismo " (263) .

En general habla de una " tendencia a apartarse de lo meramente simbólico " - en el arte maya, en oposición al arte azteca, y en alguna ocasión recuerda la semejanza con el arte oriental (264) .

La escultura de Palenque, opina Ruz, es complemento de la arquitectura y se caracteriza por su " delicadeza y sobriedad ". La maestrfa técnica del escultor palenquano quedó plasmada en los relieves de estuco, cuyo estilo corresponde a un rocó tropical y caprichoso. El Tablero de los Esclavos es considerado por Ruz " como una de las más perfectas creaciones de la escultura americana prehispánica " - (265) .

De los estudios revisados sobre el arte maya de Palenque se desprenden algunos conceptos que son comunes a la mayoría de los autores y que contribuyen a precisar las características de tan estupendas expresiones plásticas.

Los primeros historiadores de arte mexicanos en este siglo, Revilla y Tablada manifiestan ya una cierta conciencia histórica. Son los arqueólogos Morley y Thompson, con sus descubrimientos e interpretaciones los que impulsan el sentido histórico-cultural de la civilización maya, que fructificará en el campo de la historia del arte y de la estética con varios estudios al respecto.

La gran mayoría de los autores coincide en que el arte maya es esencialmente religioso: Thompson, Joyce, Covarrubias, Kubler, Spinden. Sin embargo el predominio de las representaciones humanas derivadas de la imposición sacerdotal le otorga una cualidad de realismo vital: Tablada, Toscano, Pijoán, Westheim, Flores Guerrero, Proskouriakoff y Ruz.

Algunos enfatizan el atraso técnico como Joyce y Kelemen, y todos están de acuerdo que dentro del arte mesoamericano el arte maya es diferente, no sólo por sus temas y por la profusa decoración, sino por la manera particular de manejar las formas.

Toscano se aproxima al estudio de los estilos con un criterio dinámico, en el cual Palenque queda incluido en la fase del barroco moderado. Covarrubias en un intento de estudiar la génesis del arte mesoamericano deriva todos los estilos de lo olmeca, y el de Palenque es una etapa del arte maya elegante pero decadente.

Para Pijoán el arte de Palenque es un arte cortesano y en esto le encuentra semejanza al rococó francés.

Morley y Thompson atribuyen importancia a los cambios de posición de las figuras humanas para trazar la evolución estilística; y sobre este camino Spinden y Proskouriakoff realizan importantes investigaciones formales y cronológicas. Ambos en su

intento de relacionar cronología y estilo encuentran que el arte de Palenque escapa a sus métodos por su estilo altamente individual y por la falta de cronología utilizable para esos fines.

Westheim en su análisis estético considera que la forma más frecuente de expresión plástica entre los mayas es el relieve, y que los relieves palencanos se ajustan magistralmente a las leyes propias de este género de la escultura.

Fernández ejemplifica el ideal estético maya con las cabezas de estuco procedentes de la Cripta del Templo de las Inscripciones.

Ruz en sus ensayos, integra objetivamente la mayoría de los rasgos enunciados, que son inherentes al arte maya.

En resumen todos aquellos que han posado sus ojos en la escultura palencana coinciden en atribuirle serenidad, elegancia y sobriedad, en contraste con la exuberancia del arte de otras ciudades mayas y en que el escultor palencano no estaba obsesionado por el horror vacui sino utiliza el espacio como un elemento activo en sus composiciones. Todos concuerdan también en que la habilidad para manejar el estuco de los palencanos es insuperable; aún cuando algunos autores señalan que los relieves en piedra tienen más bien calidades de verdaderas pinturas (Toscano y Kubler).

Los impresiona el hecho de que la composición es simétrica y repetitiva y las figuras son estereotipadas (Thompson, Pijoán, Westheim, Covarrubias, Kubler y Spinden) lo cual les hace pensar que el artesano se limitaba en su libertad de expresión, se le señalaban pautas a las que debía de ajustar su obra, para hacerla de acuerdo con los patrones indicados por sus dirigentes.

Para algunos el arte palencano representa, en relación con el panorama artístico, un alto grado de evolución (Toscano, Spinden) en tanto que otros reconocen elementos primitivos si se les compara con los estilos de otras ciudades mayas

(Proskouriakoff) .

En contraste con lo que ocurre en otras zonas, en Palenque la representación - de la figura humana predomina sobre la de los símbolos religiosos, lugar común a - la mayoría de los autores, e igualmente están de acuerdo en que los palencanos pre - firieron el relieve incorporado a las construcciones a otras formas de expresión plás - tica.

Ahora bien, si la revisión llevada al cabo de las ideas estéticas en relación - - con el arte maya y el de Palenque en particular es muy ilustrativa para nuestro ob - jeto, esperamos contribuir a la historia de la comprensión y estimación del arte pa - lencano por medio de nuestras propias observaciones en el estudio que presentamos - más adelante.

PARTE TERCERA

" LA ESCULTURA MAYA "

La escultura maya tiene su estilo propio, estilo que realiza formas significativas y originales a través de las cuáles participamos de la visión del mundo que tuvieron - grupos humanos de extracción étnica y cultural lejana y diferente a la nuestra.

La presentación de lo que consideramos escultura maya no pretende ser un análisis estético de tal complejo, sino una relación de los componentes que la definen. - El propósito de tal relación en el presente trabajo es articular y conectar la escultura de Palenque en el contexto general de la escultura maya.

Sabemos que la naturaleza del material, el procedimiento técnico, o las particularidades de los instrumentos, influyen sólo en cierta proporción en la concepción de - las formas artísticas. Sin embargo si a estos elementos añadimos los temas y motivos escogidos por los escultores mayas, las formas más usuales, el predominio de un género artístico sobre otras manifestaciones plásticas, y el sitio a que se destinaba la obra terminada, nuestro juicio estará más facultado para determinar la voluntad de la - idea morfogenética, creadora. El proceso final, la escultura, debe ser vista en conjunto, de otro modo los factores determinantes aislados lleva a conclusiones parciales. Así, teniendo en mente éste criterio, revisaremos brevemente la escultura maya.

1.- INSTRUMENTOS Y TECNICA.

Los mayas clásicos para crear sus esculturas contaban con implementos muy rudimentarios de piedra, el metal que fué descubierto en el período post-clásico no se - aprovechó técnicamente.

Los instrumentos con que contaba el escultor maya eran hachas, cinceles y martillos de piedras duras, como el basalto y la diorita, y se ayudaban posiblemente tam-

bién con mazos de madera (266) .

El material más utilizado para la escultura fué la piedra, difícil de obtener con recursos tan limitados. El bloque de piedra, escogido previamente en la cantera natural para ser esculpido, se cortaba en forma imperfecta con cinceles y mazos de piedra. Una vez desprendido el bloque era colocado sobre rodillos de troncos de árbol, y un grupo de hombres lo jalaba con cuerdas de agave hasta el sitio que le estaba destinado. Si se trataba de una estela, se la colocaba en la base que debía soportarla y después se la esculpía (267); si se trataba de lápidas adosadas al muro, como tableros y dinteles, o de otras piezas de menor tamaño, se labraban primero y posteriormente se colocaban en el lugar indicado.

Las técnicas para el labrado eran la percusión, la presión y el pulido (268) .- La composición se debe haber trazado con un cincel y el modelado se lograba con golpes suaves de un percutor. El pulido era el proceso final para regularizar la forma, y se hacía por presión o por desgastamiento restregando las desigualdades de la superficie con arena, y aún es posible que el pulimiento se lograra introduciendo la pieza en una corriente de agua (269) . Una vez terminada la escultura se la pintaba con colores minerales entre los que el rojo y el azul eran los más comunes, - - " Esta última operación era regla invariable ", dice Morley (270) .

Las esculturas que han llegado a nosotros en buen estado de conservación dicen mucho de la maestría absoluta del escultor maya sobre su material, a pesar de que consideramos inadecuadas sus herramientas.

Entre los mayas, los artistas pertenecían a una determinada clase social y estaban sujetos a normas especiales. Se les sometía a rituales particulares, ayunos y autosacrificios, y durante la ejecución de sus obras permanecían durante largo tiempo encerrados en sus chozas. La transgresión del reglamento por el artesano, se consideraba delito grave y sujeto por lo tanto a serios castigos (271) .

2.- MATERIALES.

a) Piedra.

El área maya proporcionó al escultor como medio para sus obras piedras calizas, que difieren en calidad de una región a otra. Así en Honduras Británicas, en la parte norte del Petén de Guatemala y en el sur de Quintana Roo, la calidad de la piedra es muy pobre y por lo tanto pocos monumentos han sobrevivido; mientras que en la región que abarca desde la base del Usumacinta hasta Copán el material obtenido era más duradero. En Palenque y en otros sitios del valle del Usumacinta, se usó la dolomita que es una piedra arenisca que permanece suave mientras está en el suelo, pero una vez desprendida se endurece. Entre los materiales más durables, la traquita verdosa de Copán se caracteriza por tener nódulos que no se pueden labrar por su firmeza por lo que se quitaban o se dejaban a un lado (273). Una caliza cristalina de consistencia semejante al mármol fué utilizada en Lubaantun, al sur de Quintana Roo (274).

En piedra hicieron los mayas la mayoría de sus esculturas: las estelas y los altares, las mesas y los tronos ceremoniales, los tableros y las lápidas, los dinteles y los marcadores del juego de pelota, además de mascarones y escaleras labradas.

b) Estuco.

La cal fué ampliamente utilizada por los mayas desde la época pre-clásica (275); mezclada con arena o polvo de cerámica fué usada como mezcla; también se la utilizó para pisos y aplanados, y con fines escultóricos el modelado en estuco es característico del arte maya. La ductilidad del material permitió al artesano expresar la

sutileza de su maestría lo mismo en paneles que en esculturas de bulto. Existen de coraciones simbólicas en estuco, tanto en los basamentos piramidales como en el interior y exterior de los templos, en los frisos y en las cresterías.

Todos los motivos gustados por los escultores mayas, desde los mundanos sacerdotes hasta los intrincados jeroglíficos, desde los dioses sobrenaturales con grotescos mascarones hasta los humildes animales, fueron representados en estuco. -- Los mayas del área central usaron el estuco en sus edificios desde tiempos antiguos, basta recordar la ornamentación con mascarones de la pirámide E-VII Sub de Uaxactún; y a partir de allí la costumbre se generalizó, hay que recordar: los sacerdotes de la tumba de Comalcalco, la cabeza gigante de Izamal, el friso de animales de Acanceh, las cabezas humanas saliendo de bocas serpentinas en Nakum, etc.,. Es lugar común en la actualidad reconocer que en Palenque el modelado en estuco llegó a su máxima expresión. Los artistas palenqueros, no sólo ornamentaron con relieves los edificios, sino que realizaron esculturas de bulto extraordinarias, de las que tenemos como muestra las dos cabezas encontradas en la cripta del templo de las Inscripciones.

c) Madera.

Es posible que muchas esculturas se hayan hecho en madera antes de que los mayas comenzaran a utilizar la piedra (276) . Sin embargo, como la madera es un material de corta vida en un clima tan húmedo, pocos ejemplos han sobrevivido al paso del tiempo.

La madera comunmente utilizada era la de chico zapote. El relieve y el grabado fueron practicados en travesaños de los techos y en vigas unidas entre sí para formar dinteles. Los dinteles de madera conocidos hasta la fecha proceden de Tikal, el del templo IV actualmente en el Museo Etnográfico de Basilea. En Tzibanché, ciudad cercana a Tikal existió también un dintel de madera en la puerta inte-

rior del templo 7 (277) . Stephens encontró una viga de zapote grabada en la Casa del Gobernador de Uxmal (278), que trasladada a Nueva York se destruyó en un incendio.

Las formas de expresión artística en la madera son semejantes a las de los relieves en piedra, pero el material, más dúctil, permitió obras más finas y delicadas, que posiblemente, también estuvieron policromadas.

No conocemos otros ejemplos de escultura en madera procedentes del período clásico, pero es probable que cascos, cetros, armas y mascarones ceremoniales hayan sido labrados en ese material. Landa dice que uno de los oficios de los indios era el de carpintero " ...los cuales, por hacer ídolos de barro y madera, con muchos ayunos y observancias, ganaban mucho " (279) .

d) Barro.

Los indígenas tenían entre sus ocupaciones según dice Landa, hacer ídolos de madera y barro. Ídolos que durante el período clásico son pequeñas esculturas de gran categoría artística. El modelado en arcilla fue común desde tiempos antiguos del período preclásico para objetos de uso doméstico y ritual. Durante el período clásico temprano la mayoría de estas figurillas fueron modeladas a mano; y durante el clásico tardío fueron hechas en molde y eran huecas, por lo que algunas servían como silbatos (280) .

Las esculturas de arcilla, de escasos 15 a 20 cms., expresan toda la sutileza y creatividad del artista maya. Existen retratos y escenas de la vida diaria apegados a normas estéticas propias, que representan a dignatarios, sacerdotes y guerreros, en variadas posiciones, jóvenes y viejos, si se trata de figuras masculinas; en cuanto a las mujeres, la intención es captar momentos de sus actividades domésticas como cuidar a los niños o desgranar el maíz. Es aparente en todas estas pequeñas esculturas, el dominio de la forma y del movimiento manifiesto en la varia-

bilidad de posturas y expresiones.

En las figurillas de barro se marcan también estilos regionales, así tenemos - el de la isla de Jaina, centro principal de las estatuillas retratos; el de la región - del Usumacinta, con las modalidades de Palenque y de Jonuta; el del Petén y el de - la Alta Verapaz, entre los más destacados (281) .

Esculturas de barro peculiares son los llamados incensarios o urnas cilíndri-- cas huecas, que tienen al frente una cara o mascarón sobre el cual se superponen - cuatro ó cinco motivos de mascarones y pájaros alternados. Flanquean el cilindro-- dos tabiques planos con decoración simbólica. Los más conocidos son los encontra-- dos al pie del templo de la Cruz Foliada en Palenque y semejantes a ellos son la - urna de Teapa, del museo de Villahermosa (282), y los recipientes encontrados -- por Blom en la cueva de Zopo (283) .

e) Jade.

Fué el jade el material más apreciado en Mesoamérica, llegó a ser el símbo-- lo de la vida y del agua. Entre los mayas se usó para collares, anillos, orejeras, pendientes y otros adornos, tales como anillos para el pelo, máscaras y pendientes de los cinturones.

De la tumba del templo de las Inscripciones proceden además de las joyas de-- la indumentaria, dos máscaras de mosaico de jade, una pequeña estatua de tipo - - oriental, un dado, una bola y una calabacilla hueca, que forman hasta hoy el mues-- trario más rico de joyas en jade de los mayas.

Placas de jade se labraron en relieve con escenas de tipo ceremonial y tam-- bién se hicieron estatuillas de bulto. La perfección técnica alcanzada en el proceso de esculpir y pulir éste material denota infinita paciencia y trabajo. Frecuentemen-- te las obras terminadas se pintaban de rojo, obtenido del cinabrio. Entre los jades labrados de la época clásica, además de los ya citados de Palenque, tenemos entre--

otros la placa de Leyden, la placa de Nebaj, Guatemala, una placa hallada en Teotihuacan de claro estilo maya (284), tres placas encontradas bajo una estela de Copán, una cabecilla con glifos, de Piedras Negras, Guatemala; y una estatuilla antropomorfa de Uaxactún (285) .

f) Pedernal.

Entre los mayas se desarrolló una artesanía poco usual, consistente en dar formas extrañas a lascas de pedernal, además de hacer puntas de lanzas y hojas de daga, astillando el pedernal, las formas representan imágenes estilizadas de hombres y animales, con los perfiles aserrados, y más comunmente a figuras geométricas. - Su finalidad aunque desconocida debe de haber estado asociada a cierto ritual, pues se han encontrado en ofrendas bajo las estelas y bajo los altares y en ofrendas en los templos mismos. Como ejemplos notables tenemos los descubrimientos en Copán: en Quiriguá; en El Palmar, Quintana Roo; y en San José, Honduras Británicas (286) .

g) Hueso.

El hueso es un elemento que como símbolo de muerte con frecuencia aparece en la plástica maya. Sin embargo, los huesos esculpidos son raros y los que perduran son piezas de gran delicadeza. Únicos en calidad son el cráneo inciso, procedente de Kaminaljuyú (287), el sacerdote maya, de una a dos pulgadas de altura tallado en un fragmento de fémur de jaguar, encontrado en Copainalá, Chiapas (288) - y dos huesos humanos labrados que se encontraron en las cercanías de Chiapa de Corzo en estilo semejante a una estela de Izapa, Guatemala (289) .

h) Otros Materiales.

Otros materiales naturales como la concha y la turquesa fueron preciosos a los mayas. De la concha hacían orejeras, cuentas y pendientes y se han encontrado

algunas piezas incisas con jeroglíficos y escenas o con diseños geométricos.

No tenemos entre los mayas clásicos ejemplares de los trabajos de mosaico de turquesa; pero la escena, frecuentemente repetida en Palenque, de la ofrenda de una tierra de mosaico de turquesa a un dignatario (290) demuestra la existencia de esa artesanía.

i) Metales.

Los mayas clásicos " ...no llegaron al complejo de los metales " (291). - -
Los metales fueron conocidos posiblemente al final o inmediatamente después del período clásico. Los escasísimos objetos contemporáneos de este período, como las -
pequeñas piernas de oro y cobre halladas en Copán, deben haber sido manufacturados en tierras extranjeras, quizás en Centro América (292) .

La pirita de hierro se utilizó en ornamentos, como cuentas, incrustaciones dentales, en mosaicos y espejos.

3.- ESCULTURA Y RELIEVE.

La escultura maya está siempre ligada a la arquitectura. No necesariamente - estaba adosada a fachadas o a muros interiores; en muchos casos la situación de una escultura es independiente, la vinculación con el edificio cercano está en el nivel de significación ritual y religiosa de lo que depende su localización.

El relieve es el medio de expresión propio de los mayas. Las esculturas - - exentas o de bulto, son escasas; entre las excepciones existen las magníficas representaciones del joven dios del maíz, procedentes del templo 22 de Copán (293) .

La escultura se caracteriza por la relación de la masa con el espacio. La interacción del volumen con el espacio es la consideración primaria en una escultura. - La masa, de material variable, puede ser compacta - con un ritmo interno que forme unidad, pero acorde al espacio circundante - o puede tener perforaciones, o contornos irregulares; al ocupar su lugar en el espacio produce una relación tensa con él. En la escultura moderna, con los " móviles " y con las construcciones de materiales transparentes y de alambres, la relación cambia, el espacio es el factor dominante y los materiales ligeros que se utilizan sirven para subrayarlo. Omitiendo el arte moderno, que plantea problemas diferentes, la escultura ha sido siempre una masa, un volumen, alrededor del cual se puede caminar y tener una serie de impresiones tridimensionales que cambian de acuerdo con el ángulo en que se observa.

El relieve es una disciplina artística independiente, un género que no participa de la realidad tridimensional de la escultura, porque siempre cuenta el fondo plano del que se desprende. Westheim hace interesantes observaciones sobre el relieve - en su libro Arte Antiguo de México (294) : " El relieve es un género artístico peculiar sometido a sus propias leyes de creación, no una variante de la escultura de

bulto redondo, ni una etapa anterior a ella " (295) .

El mismo investigador considera que hay relieves auténticos, cuando logran un equilibrio entre lo tridimensional y lo bidimensional, y relieves falsos, cuando recurren al ilusionismo de la perspectiva. El relieve no puede " irrumpir libremente - en el espacio aéreo... " Basándose en ésta consideración Westheim encuentra en - el arte maya relieves auténticos, como los de Palenque, y relieves falsos, como los de Copán.

Arnold Von Salis, en su libro El Arte de los Griegos (296), establece que en las representaciones arcaicas la tercera dimensión está ausente, que es tanto como decir que no se pensó en ella, o que intencionalmente se evitó la profundidad. Del dibujo y de la pintura se pasa al relieve, el cual está sujeto al convencionalismo - del dibujo " ...el arte arcaico no conoce diferencia esencial entre el relieve y la - pura imagen plana " (297) . Concluye Von Salis diciendo que es limitación del arte arcaico la ignorancia que el artista tiene de la impresión tridimensional y, por - lo tanto, " El dibujo es quien dice la última palabra " (298) .

Consideramos que el relieve maya no se ajusta por completo a tales principios, ni tampoco traiciona a otros canones o patrones, puesto que es en sí un género autónomo; en sus expresiones existen desde cualidades casi bidimensionales, hasta - - otros casi tridimensionales, sin llegar a ninguno de los dos extremos que marcan - los límites de su ámbito formal.

Los mayas cultivaron poco la escultura de bulto. Las estelas que son monumentos exentos, con relieves en muchos ejemplos cercanos a la tridimensionalidad, se mantienen dentro de la categoría de escultura de relieve, ya que siempre las figuras emergen de un plano posterior, y su apreciación más ventajosa sólo puede - - ser frontal. Es curioso que estas esculturas, que están más próximas a la naturaleza, son las que han sido consideradas generalmente como las obras mejores de -

los mayas. Posiblemente la explicación se encuentra en que formalmente son más -
accesibles a la comprensión del espectador occidental.

Es indudable que el predominio del relieve entre los mayas acusa una marcada
preferencia por este género de la escultura en obras ya sean talladas o modeladas, -
integradas a las construcciones o independientes de ellas. En el campo del relieve-
son frecuentes todas las variantes de grado posibles entre el bajo y el alto relieve -
y en el uso alterno de planos y volúmenes, como en ciertas estelas de Piedras Ne -
gras y de Quiringuá.

En contraste con la escultura de bulto redondo que dá preferencia a figuras -
aisladas, el relieve se forma generalmente de grupos de figuras y escenas, si bien -
no escasean las imágenes solas. Con preferencia, la técnica del relieve se justifi -
ca con escenas simbólicas y descriptivas, que confieren vitalidad a la superficie. -
La esencia de un relieve en palabras del gran escultor Rodin " es la procesión " - -
(299). Entre los relieves mayas los que cumplen más adecuadamente con tales - -
principios, son los integrados a la arquitectura y que forman con ella un todo unita -
rio, como en el caso de los Tableros de las Cruces de Palenque.

El grabado o sea el dibujo inciso realizado con un instrumento punzante, fué -
también común a los mayas. Las lápidas grabadas de los 96 glifos y del Fuego Nue -
vo de Palenque son ejemplos suficientes de la finura y precisión de los dibujantes -
mayas. Las dos disciplinas, el relieve y el grabado muestran la predilección por -
manifestarse plásticamente por medio de líneas y de planos, más que por medio de
masas y de volúmenes.

4.- FORMAS DE LA ESCULTURA MAYA.

a) Estelas.

Las estelas han sido consideradas como las formas más representativas del arte maya. Para Westheim " La forma de expresión plástica del Antiguo Imperio es la estela " (300) , y Proskouriakoff estudia básicamente estelas en su libro Classic -- Maya Sculpture.

Las estelas son "...monumentos erectos independientes, con frecuencia aproximadamente rectangulares y llevando inscripciones mayas " (301) . Por lo general tienen una altura de 3 a 3.50 mts., por 1 mt. de ancho y unos .30 cms. de espesor; hay excepciones sorprendentes, como las estelas de Quiriguá que alcanzan alturas -- hasta de 10.50 mts.

Las estelas son monolitos que descansan sobre una base no decorada y pueden estar esculpidos tanto en una como en sus cuatro caras. Generalmente en el lado frontal de la estela, se ve una figura antropomorfa, que se ha interpretado como sacerdote, y en las vistas laterales y posterior hay hileras de jeroglíficos. Las estelas estaban policromadas de acuerdo con un cierto esquema establecido, rojo para la carne, azul y verde para los ornamentos y verde para las plumas (302) . Se colocaban en las plazas, al pié de las pirámides, en terrazas o en escaleras y debenn haber sido objeto de algún culto particular. Algunas de ellas se encuentran sobre pequeñas cámaras cruciformes, con ofrendas posiblemente depositadas en el momento de su erección.

Se acepta por lo general que la finalidad primaria de la estela fué registrar el término de un lapso de tiempo, cada katún ó 20 años aproximadamente, cada medio-katún ó 10 años y cada cuarto de katún ó 5 años. De acuerdo con tal función, no se

trata de monumentos dedicados a perpetuar la memoria de individuos determinados, - sin embargo, es posible que las imágenes representadas sean retratos de personajes - particulares, que guardan parecido entre sí porque obedecen a un tipo genérico idea - lizado, pero, la individualización está lograda por elementos diferenciales de la indu - mentaria. Para comprobar tales diferencias podemos observar una serie de estelas - en Copán (303), en las que una ornamentación compleja y en ocasiones exuberante, enmarca y complementa la figura del jerarca representado.

La costumbre de erigir estelas fué común a toda el área maya durante la época clásica, pero su foco de mayor producción se le puede situar en una zona que abar - caría el Petén Central y las cuencas de los ríos Usumacinta y Motagua, conservando cada sitio su propia expresión de matiz regional.

b) Altares.

Arbitrariamente se llaman altares a aquellos bloques de piedra en forma de - - tambor bajo, rectangulares o redondos, que pueden o no estar esculpidos en relieve - en sus caras. El altar Q de Copán es cuadrado y lleva en sus cuatro caras sacer - dotes en relieve sentados sobre diferentes glifos, posiblemente conmemora una reu - nión que tuvo lugar para una corrección calendárica (304) . Generalmente éstas pie - dras ceremoniales se encuentran cercanas a las estelas.

Son peculiares los altares llamados zoomorfos, es decir que representan for - mas animales, como tortugas mitológicas, ó bien llevan esculpidas en sus caras se - res míticos del tipo del dragón de dos cabezas. Las ciudades de Copán y de Quiri - guá tienen los ejemplos más notables de altares zoomorfos, que se caracterizan por - la abundancia de formas entrelazadas y de glifos que confundiéndose opacan su esen - cia simbólica.

Los altares en forma circular pueden ser marcadores del campo del juego de - pelota, llevan en fino relieve escenas alusivas al juego, como el altar 2 de Cankuén -

en el Museo Arqueológico de Guatemala, el altar de Chinkultik, en el Museo Nacional de México; y los marcadores del juego de pelota de Copán (305) .

Los altares tienen generalmente inscripciones jeroglíficas y su asociación con las estelas nos permite suponer la existencia de un culto especial en torno a ellos. La erección de altares no fué tan generalizada como la erección de estelas, aún cuando su zona de distribución abarca sitios tan distantes como Piedras Negras, Tikal y Quiriguá.

c) Dinteles.

Los dinteles son las vigas o piedras horizontales que limitan la parte superior de un vano. Fué costumbre entre los mayas, particularmente los de Yaxchilán y Piedras Negras, esculpir inscripciones jeroglíficas y escenas en la cara inferior de los dinteles.

En los dinteles de la Estructura 23 de Yaxchilán se perpetuaron magistralmente en relieve profundo escenas de ofrendas y de sacrificios (306) . El dintel 3 del templo 0-13 de Piedras Negras, en su característico estilo combinado alto y bajo relieve, representa una escena de reunión de un grupo de individuos en torno a un halach uinic en su trono; para Morley es " La escultura más hermosa que ha producido el indio americano " (307) . Obras extraordinarias son también los ya citados dinteles de madera de Tikal (308) .

d) Lápidas y Tableros.

Formando parte de la decoración interior y exterior de templos y de palacios son frecuentes las losas de piedra con relieves, que están adosadas a los muros. Palenque y su comarca parecen haber sido el centro de producción más importante de este tipo de esculturas. Entre las mejores obras tenemos la lápida de Jonuta (309) y las conocidas como " El Escriba " y " El Orador " de Palenque.

La unión de tres lápidas o losas de piedra de poco espesor, con relieves representando escenas ceremoniales, es llamada tablero. Los tableros son característicos de Palenque, como el tablero del Sol, el tablero de la Cruz, el tablero de los Esclavos, etc.,. En Miraflores, sitio cercano a Palenque, Berlin encontró fragmentos de tableros en estilo semejante al palencano (310) .

e) Mesas y Tronos Ceremoniales.

Las mesas o bloques de piedra sostenidos en cuatro patas, para uso ritual, debieron de haber sido comunes en la época clásica. Su presencia se nota en los frescos de Bonampak, y existen en el interior de numerosas construcciones. Las hay con decoración o sin ella.

Los tronos ceremoniales, sitios de honor de los mandatarios, son mesas o bancas con respaldo ricamente decorado con glifos y figuras; o sencillamente son banquillos que afectan formas animales, como el trono de jaguares en que las cabezas emergen a los lados del asiento y las patas tienen forma de garras. Uno de estos tronos fué dibujado por Waldeck en su copia del Hermoso Relieve, de Palenque (311), hoy desaparecido. De Piedras Negras procede el magnífico trono del Palacio J 6, con glifos en el asiento y en las patas, y en el respaldo dos bustos humanos están enmarcados con motivos serpentinos (312) .

f) Escaleras Labradas.

Algunos ejemplos han perdurado hasta nuestros días de escaleras que llevan labradas en los peldaños inscripciones jeroglíficas. La espectacular escalera jeroglífica de Copán que consta de 63 peldaños labrados con glifos, está interrumpida a intervalos en su eje central por figuras sedentes y se encuentra limitada por alfardas decoradas con motivos serpentinos (313) . En Palenque, la escalera de la casa C del Palacio lleva también peldaños con jeroglíficos. Una escalera interior de la estruc -

tura V de Uaxactún tiene motivos ornamentales (314) .

g) Jambas y Columnas.

La decoración de elementos constructivos tales como jambas y columnas, parece haber sido de acuerdo con la evidencia actual más común en el área maya norte - (315) . En la zona Puuc las jambas suelen tener además de jeroglíficos, decoración con motivos clásicos, como las jambas del templo de la Serie Inicial de Xcalumkfn - Holactún (316), los fragmentos de las jambas de Oxkintok (317) y las jambas de Kayal (318) .

Las Columnas esculpidas se han encontrado en Acanmul, Yaxcopoil, Xcalumkfn - Holactún, Oxkintok y en otros sitios; al igual que las jambas, pertenecen a una época muy tardía del período clásico (319) .

5.- TEMAS Y MOTIVOS EN LA ESCULTURA MAYA.

El tema más significativo de la escultura maya es la figura humana. Es el centro en torno al cual giran otros motivos de ornamentación simbólica en entrelaces fantásticos, animales serpentinos y plantas estilizadas. Grandes mascarones antropomorfos, signos de muerte, y bandas celestes son otros de los elementos recurrentes en la escultura de los mayas. Sin embargo de todos ellos y de otros menos frecuentes tan sólo la figura humana alcanza en sus representaciones su auténtica finalidad. Otras formas son materializaciones plásticas de conceptos religiosos, ideológicos y cosmogónicos, en que las deidades se funden y se apartan al mismo tiempo de la naturaleza, por lo que es frecuente encontrar serpientes que se transforman en hombres o viceversa, plantas que surgen de bocas o cabezas humanas, seres que emergen del monstruo de la tierra y animales fantásticos que sufren metamorfosis en su especie.

a) Figura Humana.

En la plástica maya los seres humanos no tienen como en el altiplano el modesto papel de servir a los dioses. El hombre no es subordinado, es igual a la deidad, es el que controla la naturaleza gracias a sus conocimientos numerales, calendáricos y astronómicos. El jerarca maya tiene seguridad en sí mismo y los dioses son un recuerdo para imponer su dominio sobre la comunidad. Al darse cuenta del alcance de su poder, como un proceso natural de autoconfirmación, surgen en él los deseos de individualizarse, y por lo tanto de independizarse. La perpetuidad, el acaecer del tiempo, lo pasado y lo porvenir en torno a la realidad de la existencia limitada por el nacimiento y por la muerte, son los filtros a través de los cuales los hombres mayas organizaron su concepción del mundo.

Es posible que la mayoría de las representaciones humanas que aparecen en - - estelas, tableros ó dinteles se refieran a personajes existentes en determinada época. Carecemos aún de datos precisos para afirmar tal suposición, pero ciertos estudios - recientes encaminados en esta dirección ofrecen nuevos horizontes y ricas posibilida - des a la investigación.

Tatiana Proskouriakoff (320), en su estudio sobre grupos de estelas de Piedras Negras, encuentra que existe cierto patrón en el registro de acontecimientos que tie - ne la cualidad de " una narración histórica " . Hay glifos que posiblemente registran eventos tales como el nacimiento, el festejo del nombre, y la ascensión al trono de - algún mandatario. Grupos de monumentos registran la historia de generaciones y los individuos representados son " retratos de mandatarios y sus familias " (321) . Ba - sándose en las fechas registradas en los jeroglíficos, la investigadora llega a calcu - lar la duración de cada jerarca en el poder, la edad a que ascendían al trono y la - duración de sus vidas.

Por otro lado Heinrich Berlin (322) en las investigaciones que ha realizado so - bre las inscripciones de Palenque, les otorga a algunas carácter nominal y llega a la conclusión de que los glifos que aparecen al lado de los personajes esculpidos en el - sarcófago del Templo de las Inscripciones sirven para identificar a éstos por sus nom - bres.

David H. Kelley, siguiendo esta nueva tendencia en el estudio de los glifos ma - yas, ha tratado de reconocer los nombres en los jeroglíficos sobre una posible suce - sión dinástica en Quiriguá (323) .

No en todas las zonas del área maya se llega al carácter subjetivo y particular inherente al retrato. En algunos sitios como Tikal, Naranjo, Copán y Quiriguá se - representa más objetivamente a la clase teocrática y nobiliaria, y una marcada ten - dencia a la tipificación es contrarrestada por la nota individual en el vestuario, el -

adorno y el estilo de la inscripción. La gran mayoría son figuras rígidas, y vistas de frente, formando con los pies un ángulo de 180° , que nunca logran superar el estatismo de su postura estatuaria aún cuando se recurra a colocar la cabeza o los pies de perfil. Las intrincadas decoraciones que se desprenden de las figuras de las estelas de Copán, por ejemplo, son como redes prisioneras que les impide movilizarse y lo único que emerge libre de esa maraña son las caras inmutables de los imponentes dignatarios.

En la escultura de las ciudades de la cuenca del Usumacinta: Piedras Negras, Yaxchilán, Palenque y Bonampak la impresión general es la personalización de las figuras representadas; la calidad subjetiva está lograda, no tanto por elementos accesorios, sino por expresiones faciales y corporales que dan individualismo y singularidad a cada uno de los hombres y mujeres representados en los monumentos. - - El artista de las ciudades del Usumacinta refleja mayor libertad al manejar las formas humanas. Los personajes por él recreados se mueven en un espacio ilusorio en el que lucen sus bien formados cuerpos, y se agrupan para reverenciar a gobernantes o para ser juzgados por ellos. El uso de varias dimensiones en el bajo relieve es aprovechado para imprimir vida y movimiento. Figuras excepcionales, vibrantes y animadas son la del sacerdote sembrando granos de maíz, de la estela 40 de Piedras Negras, y las de los esclavos atados con una cuerda de la estela 12 de la misma ciudad (324) .

Sin embargo, no obstante el regionalismo evidente, siempre hay obras valiosas que escapan a todo intento de encerrar el arte en normas y moldes estilísticos. - - Las diferentes representaciones del dios del maíz en Copán (325) son lo opuesto a lo observado en las estelas; impresionan más por su sensualidad humana que por el simbolismo supuesto de la deidad agrícola. Posiblemente la ausencia de confusos elementos ornamentales les otorgan esa calidad de pureza plástica no común en la escultura de Copán.

Elementos iconográficos en ciertas combinaciones son constantes en todas las representaciones de la figura humana en el área maya durante el período clásico. A pesar de ello se logra, ateniéndose al mismo motivo, una gran variación expresiva.

Los seres representados corresponden a un mismo grupo étnico, de rasgos físicos semejantes, con deformación craneana en sentido antero-posterior, con ojos mongoloides, que quizá indiquen su lejana ascendencia asiática, nariz con un tabique artificial en la parte superior que confiere al perfil una línea peculiar, labios carnosos y sensuales que a menudo aparecen entreabiertos, en ocasiones tatuajes o escarificaciones alrededor de la boca y el cabello separado por mechones en tubos o anillos de jade. A estos elementos característicos hay que añadir artículos del vestuario y del adorno, así como ciertas formas simbólicas que completan y precisan la figura del maya clásico. La indumentaria usual para las figuras masculinas es una faldilla corta con delantal al frente y sujeta por un cinturón decorado con cabecitas y pendientes de jade. Las figuras femeninas se distinguen por el pelo largo sobre los hombros y porque llevan una capa corta, si bien este accesorio no es privativo de las mujeres. Aún cuando algunas figuras están descalzas, la mayoría lleva sandalias de pieles de animales ricamente ornamentadas. El tocado elaborado con mascarones, flores y grandes plumas de quetzal es el complemento majestuoso del vestuario. Las ricas plumas de las aves tropicales fueron utilizadas para los suntuosos penachos de los sacerdotes y nobles. En las esculturas, las plumas ocupan en ocasiones hasta la cuarta parte del espacio limitado en que se desenvuelve el personaje y como elemento importante en la composición tiene como función plástica equilibrar masas y planos, contrarrestar la pesantez y dar ligereza y gracia con su caída ondulante y natural.

Los sacerdotes y los nobles mayas eran muy afectos a usar adornos ostentosos de jade, como vemos en sus efigies, orejeras compuestas de varios elementos, colla

res, pendientes y medallones en el pecho y en los hombros, ajorcas y pulseras en las muñecas y en las piernas, y anillos en los dedos de las manos, fueron las joyas más preciadas. Motivos accesorios eran las lanzas con plumas, los escudos, las barras ceremoniales en forma de serpiente bicéfala y los llamados cetros maniqués, que sostenidos por estos altivos jefes indicaban su rango y afianzaban la imagen del poderío que tenían.

Una sola figura humana de pie puede ser el centro de la composición, pero las hay también sentadas en nichos, y a menudo a sus lados se encuentran cautivos o acompañantes. El sentido de la composición está dado por el bloque, y es frecuente que el espacio circundante a la figura sea circunscrito por marcos jeroglíficos o bandas astronómicas. La composición puede ser piramidal, con eje axial o diagonal, pero en muchos casos una búsqueda simétrica asimétrica si puede decirse, es lograda por juegos lineales y volumétricos.

El plano, o los planos en que se desarrolla el relieve son irreales e ilusorios. Salvo algunas excepciones del área del Usumacinta en que hay intentos de perspectiva y escorzos, las formas humanas conservan en la plástica una tensión entre lo real y lo abstracto, entre lo humano y lo sobrehumano y entre el individuo y el género.

b) Mascarones.

El mascarón fue un motivo favorito de la decoración maya. Es una cara convencional con atributos humanos y animales, que bajo diferentes aspectos debe tener significaciones aún imprecisas y dudosas. Se hace referencia a ellos como "grotescos" debido a sus inciertas facciones y extravagante aspecto.

Aparece desde época temprana en la decoración de fachadas, estructura E VII Sub de Uaxactún, y es común en basamentos frisos y cresterías. El estuco fue el medio más usual para hacer mascarones, pero muchos ejemplares son de

piedra. Spinden considera que el mascarón es una serpiente emplumada que ha sufrido transformaciones por diferentes procesos (326) , mientras que Covarrubias - piensa que el antecedente del mascarón maya es la cara del jaguar olmeca (327) .

En el área norte, el mascarón, generalmente atribuido a Chac, es un elemento obsesivo en la arquitectura Chenes y Puuc. Mascarones superpuestos formando hileras cubren toda la fachada, en el Codz Pop de Kabah, o a lo menos, la mitad superior, y en las esquinas el típico perfil del supuesto dios de la lluvia rompe - - con su protuberante nariz ondulada la monotonía ostentosa del frente. Una marcada tendencia a reducir el mascarón a patrones geométricos, en mosaico de piedra, es propia también del área norte.

En el interior de los edificios y como parte de las esculturas los mascarones suelen estar en paneles frontales o de perfil, en formas complejas y variadas. Se encuentran en la base de las estelas, de las lápidas y de los tableros, formando parte del tocado de los personajes, etc, . Algunos elementos francamente humanos son notables; las frentes que van adornadas, los ojos redondos o rectangulares, las narices que son prominentes y de los labios entreabiertos, dejando asomar la dentadura. A veces la mitad inferior de la cara es una mandíbula descarnada. La asociación constante a signos de muerte, símbolos solares y formas serpentina, - - hace más complejo el significado del mascarón. La semejanza a una cara humana puede ser una etapa anterior o posterior al modelo natural, pero sin duda lleva consigo un profundo simbolismo totémico-religioso, válido durante varios siglos, en que el motivo perdura con la misma primacía.

c) Formas Serpentina.

La forma serpentina es en sí un motivo que se presta a la decoración por el ritmo de sus líneas ondulantes. Cargada de significaciones, la serpiente es transformada y estilizada de acuerdo con la más aventurada fantasía.

Spinden considera que la serpiente es el motivo más importante de la plástica maya (328) y hace un estudio minucioso de todas las manifestaciones posibles en que aparece. Atribuye inclusive caracteres ofidios a gran parte de las deidades mayas, lo que refuerza el significado religioso de los reptiles. El dios de la nariz larga, asociado al agua y a la vegetación y también conectado con la muerte tiene atributos serpentinos; asimismo el dios de la nariz romana vinculado con el sol y con los cuerpos celestes, tiene relaciones serpentinas.

Entre los objetos rituales, que forman parte de la iconografía maya, se encuentra la barra ceremonial, que es llevada en brazos por los sacerdotes y que con el tiempo evoluciona en el cetru maniqué, pequeña figura grotesca que termina en un largo apéndice, igualmente sostenida por la mano del sacerdote. Ambas son derivaciones de formas serpentinas.

El tema de un número de altares de Copán y de Quiriguá es la serpiente o cocodrilo bicéfalo, cuyo cuerpo que tiene a cada extremo una cabeza, es conocido, después de Maudslay, como el dragón de dos cabezas.

Otros saurios representados son el cocodrilo o monstruo de la tierra símbolo de la madre tierra, dragones terrestres y dragones celestes, con atributos asociados al agua y a la lluvia.

Intimamente relacionado a estos reptiles, el pájaro-serpiente es otro motivo común en la escultura maya. El ave se transforma en serpiente con una máscara en que la mandíbula inferior crece en forma de serpiente. El ave de mal agüero, el Ave Moan, variedad de lechuza, de atributos polifacéticos, se encuentra según Thompson en la categoría más alta de las serpientes celestes (329) .

Una gran variedad de reptiles, con atributos acuáticos, terrestres o sobrenaturales, cobran vida como símbolos plásticos de significación religiosa.

d) Otros Animales.

Muchos otros animales intimamente conectados a conceptos de la vida y de la muerte, de lo terrenal, lo infraterrenal y lo sobreterrenal, aparecen en la escultura maya. Así, encontramos jaguares con relación al inframundo y al sol, tortugas que son parientes simbólicas de los reptiles, conchas y caracoles en que se confunden signos de agua y de vegetación con signos de muerte, murciélagos venerados como deidades, venados, perros, etc., .

Entre los pájaros son frecuentes, además de los pájaros serpiente y la citada Ave Moan, los pericos y guacamayas, los quetzales, las garzas y algunos otros. Las garzas van a menudo asociadas a peces, el sentido de tales representaciones es de abundancia (330) .

e) Motivos Fitomórficos.

La planta del maíz, alimento principal no sólo del maya sino de todo el aborígen de Mesoamérica, es tema de importancia en la escultura. El maíz es personificado en la figura de un dios joven, y en muchas ocasiones entre el follaje de la planta aparece la cabeza de la deidad.

El lirio de agua, forma simbólica del monstruo de la tierra y que precisa su naturaleza acuática, es otro motivo común. La presencia del lirio de agua o loto ha sido punto de comparación entre representaciones mayas y orientales, la frecuencia en el uso del loto en Palenque ha sido, como veremos más adelante, motivo para estudios comparativos con el arte budista (331) . La flor acuática puede ir acompañada por uno o varios peces suspendidos de ella.

Tanto el maíz como el lirio de agua, están conectados en algún sentido con el interior de la tierra y las fuerzas procedentes de ésta.

f) Signos de Muerte.

Los huesos y las mandíbulas descarnadas son atributos naturales de la muerte, comunes en la plástica de los mayas. Los esqueletos completos son más usuales - en áreas no mayas.

Las narigueras y orejeras, en lugar de pendientes, llevan huesos colgados y - en algunos casos las cenefas, en vez de flores, se componen de cadenas de huesos.- Los mascarones de la muerte son impresionantes rostros descarnados.

g) Bandas Astronómicas.

Elemento característico y original de la iconografía maya son las llamadas bandas celestes o astronómicas. Consisten en una o varias tiras, limitadas por líneas paralelas, que llevan en su interior rectángulos con jeroglíficos ó signos de los corpos astrales. El Sol, la Luna, Venus y otros cuerpos planetarios tienen glifos para identificarlos. Se ha pensado que la forma de la faja celeste representa el cuerpo - alargado de los seres serpentina, que en ocasiones termina en cabezas reptilíneas - (332) .

Los signos astronómicos se encuentran también aislados formando parte de la - decoración.

h) Jeroglíficos.

La importancia principal de los jeroglíficos está en los hechos y conceptos que registran y que transmiten, sin embargo aún sin entender estos significados, otros - valores de tipo artístico y estético nos aproximan a ellos. La calidad expresiva que tienen como entidades individuales y como factores en la composición artística es innegable. Los jeroglíficos están siempre organizados en líneas paralelas verticales - que enmarcan las figuras y las escenas ceremoniales, y en no pocas ocasiones penetran entre ellas dividiendo con su marcada simetría el espacio en que las figuras se

desplazan.

La delicada elaboración y la composición interna de cada forma particular, dicen mucho del gran nivel artístico de los jeroglíficos mayas.

6.- LA ESCULTURA EN EL AREA MAYA NORTE.

Hay diferencias notables en la decoración y en la escultura del área maya norte con respecto al área maya sur. Los motivos que hemos señalado son más bien propios del área central, sin estar excluidos del todo en el área norte. A pesar de que las dos zonas participan de la misma cultura y se desarrollan más o menos en el mismo lapso de tiempo, son más apreciables las diferencias que las analogías. Las razones de la divergencia pueden provenir, entre otras causas por conceptos regionales sobre determinados aspectos religiosos o por la influencia del medio ambiente en las formas de expresión. No interesa por el momento la razón de la diferencia, nos contentaremos con señalar la existencia de dos grandes estilos paralelos en la zona maya durante el período clásico.

Las diferencias parecen estar en la preferencia por ciertos temas y en la técnica empleada. En el área maya del norte hay tres subdivisiones estilísticas que precisamente se refieren al uso de elementos diversos en la decoración.

El estilo de la zona Puuc, de más recia personalidad plástica que las dos restantes, utiliza en la mitad superior de las fachadas de los edificios, ornamentación en mosaico de piedra, sustituyendo así al típico relieve en estuco o piedra del área sur. En la temática, las formas geométricas suplantán a la figura humana. Como una derivación posible de la técnica de los mosaicos de piedra, los motivos tienden a geometrizar, y con este aspecto son frecuentes los grandes mascarones con sus narices como trompas de elefante, las columnas o cilindros macizos, las columnas de doble atadura, las columnillas lisas o en haces, las grecas y el xicalcolihqui (greca escalonada), las celosías y las pequeñas chozas con techo de plumas (333).

Otro estilo el llamado Chenes se caracteriza porque la confusa decoración, en

que se pierde todo detalle, cubre literalmente la fachada. El conjunto es un enorme mascarón, el dragón celestial de Thompson (334), que se divide y se subdivide en otros más pequeños. La puerta es la fauce abierta del monstruo.

El último estilo, el del Río Bec, se identifica porque las fachadas que tienen mascarones semejantes a los del estilo Chenes, están limitadas por grandes torres-macizas que imitan una pirámide con cresterfa. Estas falsas torres tienen valor posiblemente simbólico, pero son completamente inútiles (335) .

7.- CONSIDERACIONES.

Hemos visto que las limitaciones técnicas en modo alguno bloquearon la capacidad y la maestría del escultor maya, el cual siempre tuvo los instrumentos necesarios para sus fines y la seguridad para realizar su voluntad artística.

Las esculturas tenían una asociación simbólica y ritual con las construcciones y aunque sean constantes las representaciones de seres extraños, entre humanos, animales y vegetales, que posiblemente personifiquen deidades y conceptos mágico religiosos, el centro al cual convergen es siempre la figura humana. Los sacerdotes de las estelas y de las lápidas son seres que pueden portar en su indumentaria atributos sobrenaturales, pero que son en sí expresiones de un humanismo natural. Este humanismo no coloca al hombre como medida de todas las cosas, pero señala un conocimiento sobre sí mismo y un dominio sobre la naturaleza que lo sitúa en el nivel de héroe, un héroe que en lugar de realizar fabulosas hazañas guerreras, encuentra sus triunfos en el dominio social y en el intelectual de la matemática, la astronomía y el calendario. Con tales armas a su alcance, como fuente de poderío y de fuerza mágica, realiza predicciones y posee conocimientos inexplicables para el maya común.

La marcada voluntad por expresarse mediante el relieve que permite al personaje o a la escena desenvolverse en un espacio irreal, en oposición al gusto occidental por lo corpóreo, habla de una manifestación que no puede ni debe enjuiciarse dentro de los cánones tradicionales de Occidente. De ahí que las opiniones orientadas por conceptos sobre el relieve clásico resultan inadecuadas al tratar el relieve maya, más libre en su dimensión volumétrica que abarca desde figuras que son contorno puro hasta formas casi tridimensionales. La realidad del maya fue susceptible de

concretarse artísticamente en el relieve. Una realidad que se nos antoja confusa, - por diferente, en la que conviven seres humanos y mitológicos, concepciones abstractas y problemas existenciales.

Esta aparente confusión y exhuberancia en las formas, es la que ha motivado - que la escultura maya se interprete como barroca. Designación no siempre justificada en su acepción tradicional, ni válida al aplicarla genéricamente a la escultura - maya. Lo barroco, se ha conceptualizado como una fase en el desarrollo de los estilos, posterior a lo clásico y que indica desde el punto de vista clásico, inicios de - decadencia. Wölfflin (336) opone lo barroco a lo clásico como dos estilos acabados, en el siglo XVI y en el siglo XVII europeos, y los analiza de acuerdo con cinco pares de conceptos opuestos. Los valores clásicos sobre lo lineal, lo superficial, la forma cerrada, lo múltiple y la claridad absoluta se oponen a los valores barrocos - de lo pictórico, lo profundo, la forma abierta, lo unitario y la claridad relativa. -- Weisbach (337) por su parte estudia lo barroco como expresión de una época determinada, la contrarreforma en España, y concluye que la raíz de lo barroco es traducir a formas el sentido de lo sobrenatural. Valora las formas derivadas de actitudes heroicas, ascéticas, místicas, eróticas y dolorosas, es decir las actitudes - emotivas humanas presentes en las formas.

El término clásico implica un sentido estricto del balance y del diseño formal, un ideal de proporciones perfectas, el detalle subordinado al conjunto, la representación de la figura humana sin distorsiones, el predominio de lo lineal en espacios limitados, etc,. El término barroco a su vez se refiere a masas en movimiento, a - acumulación de partes sin independencia una de otra en la composición, a la liberación de canones clásicos, de proporciones bellas, a contrastes lumínicos, etc,. -- Ambas denominaciones se refieren a complejos artísticos propios de ciertas épocas - de Occidente, y aplicarlos a obras de arte de otros períodos y de otras culturas coo

mo al arte de Oriente, al arte bizantino, al arte musulmán o al arte de los pueblos primitivos, parece desacertado. Si el redescubrimiento de las artes extrañas a la sensibilidad europea se inició en el siglo XIX, y con ello surgió una valoración diferente de tales manifestaciones, que pueden concebirse de acuerdo con el principio de voluntad artística de Riegl y Worringer, no hay razón suficiente para continuar empleando patrones que limitan en tiempo y en espacio a la forma y a la expresión.

Por medio de formas el arte expresa contenidos y actitudes espirituales. El escultor maya concibió las formas de diferente manera, creando en su mundo el estilo de una época. El modo de representación fué determinado por las posibilidades de observación y de abstracción sujetas al temperamento y al carácter de un período cultural homogéneo. La sensibilidad y la imaginación de los mayas condicionaron sus formas plásticas. Estas formas son en esencia simbólica de una última realidad, pueden o no recordar paralelismos con formas clásicas o barrocas, pero son originales y autónomas y están cargadas de contenidos culturales específicamente mayas, pero por ser humanos podemos aproximarnos a ellas e intentar su comprensión. Las interpretaciones que se hagan del arte maya - como de cualquier otro - han de ser partiendo de su realidad histórico-cultural, sin aplicaciones a fortiori de principios o conceptos históricos de Occidente. Ciertamente es que no podemos menos de reducir a nuestros propios conceptos y términos las significaciones, formas y de todo tipo, de artes no occidentales, pero ha de hacerse, en lo posible ajustándose a su propia realidad, o más bien dicho, a la idea que podemos formarnos de ella gracias al legado que tenemos a mano.

PARTE CUARTA

" LA ESCULTURA DE PALENQUE "

El estilo palencano.

La prosperidad de la ciudad de Palenque durante los siglos VI a IX aproximadamente es manifiesta en la cantidad de esculturas que durante este breve lapso se realizaron. Las formas plásticas en las cuales se encuentra el sello definitivo del estilo palencano, son la escultura y la arquitectura propia del lugar.

Nuestro objetivo se limita a comprender y a explicar el estilo de la escultura de Palenque, la arquitectura queda excluida de este análisis.

Hemos revisado los materiales, las formas, los temas y motivos y los recursos expresivos de la escultura maya. La escultura de Palenque no se distancia en parte de lo anteriormente descrito, se significa por la manera original de manejar las formas y por una evolución en la conceptualización del tema central en la escultura maya, la figura humana.

La escultura palencana, que aparece durante la fase final del Período clásico medio y del clásico tardío, representa el estilo de un área local que prefirió el relieve en paneles, en lápidas o en tableros adosados a las construcciones, a otras formas escultóricas.

Las estelas, esas manifestaciones de la escultura tan característicamente maya no tuvieron lugar ni importancia en el arte de Palenque. Existen dos estelas en la ciudad, una un tanto alejada hacia el oeste que es un monolito sin esculpir conocido como " La Picota " descrito originalmente por Blom (338) y la otra es una figura humana en gran estado de deterioro, que se encuentra afuera del Museo actual de Palenque y a la que haremos referencia más adelante (339) . Estos dos pobres ejemplos en nada contribuyen para apreciar la escultura de Palenque, pero señalan la falta de interés por hacer estelas entre los artistas - sacerdotes del lugar.

Las esculturas exentas son también notablemente escasas en Palenque como se puede apreciar en el cuadro No. 3 y ninguna de las conocidas sobresale en calidad artística.

Tenemos pues, que prácticamente toda la escultura de Palenque se limita al género del relieve, y dentro de éste mantiene una tensión bidimensional, poco variable, no se dá el caso de combinar altos y bajos relieves como tampoco se proyectan notablemente hacia afuera las figuras modeladas o esculpidas. Por los fragmentos encontrados procedentes de los frisos y de las cresterías de las construcciones, las representaciones que animaban estas estructuras arquitectónicas son con frecuencia esculturas tridimensionales cuando se trata de motivos antropomorfos y relieves que varían en profundidad cuando se trata de motivos simbólicos.

Muy cercano al estilo de relieve plano y de características básicamente bidimensionales, el grabado de línea cursiva y segura fué practicado con resultados excelentes por los artistas palencanos.

Ha sido tradicional al enjuiciar la escultura de Palenque acentuar la perfección lograda en el modelado en estuco. Las lápidas de piedra esculpida, descubiertas durante los últimos años hablan de una maestra artística extraordinaria de los escultores palencanos, que dominaron técnicamente lo mismo el dúctil material de estuco, que el rígido material pétreo. Los ejemplares de escultura en barro y jade completan y enriquecen el magnífico acopio del arte de Palenque.

Dos grandes corrientes se observan en los relieves de Palenque, una referida a escenas simbólicas del ceremonial religioso y otra más cercana a actividades mundanas y a la vida cortesana; las dos coexisten en el tiempo y aún dentro de una misma obra, las dos pugnan por dominar una a la otra, y esta tensión y lucha equilibrada y serena entre lo fantástico y lo humano, entre lo irreal y lo real es la esencia de la escultura palencana. Trataremos de comprenderla partiendo de lo que podamos

conocer de la visión religiosa de este pueblo y de la evolución manifiesta en las formas y motivos escultóricos.

La figura humana es siempre el centro de cualquier representación en Palenque, y su significación sufre cambios y transformaciones expresivas de modificaciones culturales. La evolución unilateral por la que pasa será apreciable al comparar el tratamiento de diversas figuras humanas en diferentes lápidas y tableros.

Las representaciones de carácter más abstracto y simbólico las hemos agrupado basándonos en las categorías que les asigna Thompson (340) y con las posibles interrelaciones que existen entre estos signos. De acuerdo con el arqueólogo inglés, un origen común de carácter esencialmente reptilíneo dió lugar a deidades de la lluvia y a deidades terrestres, que pueden tener formas híbridas, humanas y animales; asimismo no es fácilmente discernible cuando indiscriminativamente las deidades, o los signos con los que se presentan, cambian de aspecto, de categoría o de atribuciones. Por lo tanto es comprensible que signos de agua se vinculen y transformen en signos del inframundo o de la tierra, y que formas ofidias puedan aparecer en cuanto a su carácter acuático, como símbolo del agua en la superficie terrestre o como símbolo del agua que habita el cielo. Dentro de la ambigüedad e imprecisión de los símbolos y de su constante desplazamiento temático hemos elaborado en el cuadro No. 3 la distribución de signos de acuerdo con el carácter que les adjudica Thompson en su obra *Maya Hieroglyphic Writing* (341) .

El objeto del cuadro No. 3 es presentar objetivamente la importancia en cuanto a recurrencia, posición, asociación y colocación de los motivos que aparecen en la plástica palencana con mayor frecuencia. Tratamos de limitarnos a señalar los patrones generales, por lo cual posiblemente algunos motivos secundarios escapan a esta apreciación objetiva; no se trata de hacer un inventario exhaustivo de las posibilidades de composición, representación y contenido de la escultura palencana, su -

finalidad primordial es simplemente destacar las formas, su presencia y evolución - en la iconografía que constituyen el estilo de la escultura de Palenque.

Hipótesis sobre el Origen Asiático de Motivos Palencanos.

Varios elementos frecuentes en el arte maya, particularmente en la plástica palencana, han sido punto de partida para sugerir la hipótesis de contactos transpacíficos procedentes de las culturas del sureste de Asia con sitios en la frontera este del área maya: Chiapas, Tabasco y Campeche, y con lugares de las zonas Chenes y - - Puuc principalmente (342) .

De Palenque se han tomado sobre todo las diferentes presentaciones del lirio de agua o loto, los rizomas, las hojas y las flores, solas o asociadas a peces, y los - asientos con esta planta para compararlos con motivos semejantes de Khasarpana, - - Bharhut, Sañci y Amaravati en la India, y con otros sitios de Cambodia, Indonesia y China. Al caracol del lado izquierdo del Tablero de la Cruz Foliada se le ha encontrado también analogía con un relieve del Borobudur en Java (343) .

Los principales exponentes de la hipótesis sobre los contactos pre Colombinos - transpacíficos han sido el Dr. Gordon F. Eckholm del American Museum of Natural - History of New York y el Dr. R. Von Heine-Geldern del Institut für Volkerkunde de - Viena.

La base de esta orientación es la comparación sistemática de un número de motivos correspondientes al arte de los dos continentes para hacer resaltar las semejanzas específicas. En algunos casos los motivos acuáticos comparados son anteriores - a los americanos y en otros casos son simultáneos o posteriores. Sin embargo, y - aún cuando se rechace la hipótesis difusionista, las investigaciones indudablemente rigurosas de Eckholm y Heine-Geldern suscitan estudios más profundos sobre el tema;

el ensayo del Dr. Rands " Water lily in Maya Art " (344) es una magnífica respuesta a la suposición del origen asiático del lirio de agua y sus asociaciones en el Arte Maya. El Dr. Rands considera difícil de conciliar el origen asiático con las tendencias cronológicas en el desarrollo del motivo del lirio de agua entre los mayas, y concluye que las semejanzas de un elemento altamente simbólico en el arte del Viejo y del Nuevo mundo son más explicables por ser manifestaciones de la dominación teocrática en ambas áreas y por lo tanto el motivo lirio de agua es una creación independiente, producto de algunas asociaciones arbitrarias similares (345) .

La escultura de Palenque abarca relieves, grabados y esculturas exentas; los materiales como hemos dicho son el estuco y la piedra principalmente y el barro y el jade secundariamente. La necesidad de trascendencia del hombre palencano quedó impresa en esos materiales.

La realidad del hombre maya de Palenque está perpetuada en la original estructuración de la materia, en las formas, en la composición, en la asociación y en el significado vital que percibimos de tales formas.

I. - EL RELIEVE.

a) Estucos en fachadas.

Relieves en pilares exteriores

Casa A del Palacio

La galería que se encuentra orientada hacia el este corresponde a la llamada casa A del Palacio tiene seis pilares, que son más bien secciones de muro limitando vanos, cuya vista frontal exterior está recubierta con relieves en estuco. Como es costumbre en las construcciones de Palenque los pilares extremos llevan inscripciones jeroglíficas y los intermedios escenas con personajes de los cuales el más importante, el central tiene su cuerpo en dirección a la puerta de entrada.

Los pilares han sido conocidos desde Maudslay (346) con letras, entre las que la a y la f corresponden a los que tienen inscripciones y los cuatro intermedios - b, c, d y e - son los que tienen escenas simbólicas. Thompson (347) asigna como fecha probable al pilar a el año de 667 (9.11.14.11.6), por lo que consideramos el resto de los pilares contemporáneos al primero, ya que no hay diferencias estilísticas apreciables entre ellos.

En los cuatro pilares que ostentan relieves la composición es idéntica: una figura central de pie y de perfil marca perfectamente el eje medial, a sus lados se encuentran dos personajes, simétricamente situados, sentados a la manera oriental, con los brazos descansando sobre las piernas, su posición es también lateral con la vista dirigida hacia la figura principal. El personaje de pie es el noble sacerdote y los que se sientan a su lado deben ser sus ayudantes o servidores. Las dos figuras sedentes del pilar e (Lam. II) difieren en su postura a la convencional

de los otros pilares, ya que una lleva los brazos cruzados a la altura del pecho, y la otra con el torso casi frontal tiene la mano derecha sobre el hombro izquierdo, lo cual según Seler (348) indica señal de sumisión o rendimiento.

La escala humana aproximada de los personajes de pié es de seis cabezas y los laterales son proporcionales a ellos. La agrupación de las tres figuras señala una estructura piramidal de vértice superior. El espacio en que se desenvuelve es táticamente el grupo humano está limitado por un marco rectangular de signos astronómicos - Venus, Júpiter, Saturno, etc, - separados entre sí por tres barras.

El relieve es suave y poco profundo, mas no completamente plano, se trató de lograr un ligero modelado que confiere sensualismo y vitalidad a las figuras a pesar de la inmovilidad en que se encuentran. El detalle en la ornamentación en el vestuario y en los objetos ceremoniales fué tratado con esmero y frecuentemente resuelto por el dibujo inciso en el mismo modelado de estuco.

Los personajes centrales, más severos en apariencia que sus súbditos laterales, portan la misma indumentaria, adorno y objetos propios a su investidura. Lle van los cuatro máxtilatl de piel de jaguar sostenidos por un cinturón con mascarita humana en la parte posterior y grupos de tres pendientes atrás y a los lados (349). Al frente cuelga un delantal de diferentes elementos entre los que se aprecian discos de jade y huesos (pilar c) (Lam. I) . Calzan los pies con sandalias de jaguar que se ajustan a las piernas con correas de cuero. La mitad superior del cuerpo va desnuda, salvo el personaje del pilar e que conserva collar de cuentas con medallón y cuello de tejido enrejado con cuentas sobrepuestas. No hay restos suficientes para afirmar que los otros personajes hayan tenido semejante atavío.

La importancia del atuendo está concentrada en el penacho y en los objetos ceremoniales que como signos de distinción propios a su jerarquía llevan en las manos. De la cabeza sale un mechón de pelo sostenido por un anillo tubular y cae so

bre la cara, el resto recogido por una cinta, serpentea de la nuca hasta la cintura. La cabeza visiblemente deformada remata en una diadema de placas rectangulares - que sirve de base a un gorro o tiara que parece ser de mosaico de turquesa y del - cual se desprende compleja y simbólica ornamentación. En el frente, un fragmento de banda celeste remata en una cabecilla de dios solar con nariguera serpentina y - tocado de disco con volutas flameantes. En la parte posterior un armazón de plu - mas sostiene varias flores en las que se alimenta un pez, y un penacho de plumas se desprende airoso hacia atrás. Todavía arriba de la tiara dos cabecillas de dios narigudo, están unidas por sus lados posteriores y haces de plumas aumentan el ta - maño de tan ostentosa insignia.

Los objetos que hemos designado como ceremoniales ó atributos de categorfa - jerárquica son una bolsa de plumas sostenida por una mano y un bastón por la otra. El bastón es una línea recta que va desde la parte inferior hasta la superior del - marco y divide la superficie del relieve en un segmento vertical que corresponde a la cuarta parte del espacio total. Tiene el bastón en la parte superior una efigie - del dios narigudo con las fauces serpentina abiertas, orejera triple y como tocado una hoja que sostiene esas formas flameantes tan comunes en Palenque compuestas - de dos elementos, uno circular y otro ondulante, interpretadas ora como formas - simbólicas de la serpiente, ora como formas vegetales v.gr. el maíz.

Las figuras sentadas llevan más descubierto el cuerpo, solamente un pequeño - taparrabo con cinturón lo cubre y carecen de sandalias; el pelo lo llevan en mechones anudado hacia arriba. La figura izquierda del pilar c (Lam. III-c) es la úni - ca que usa capa tejida como red y tocado de cabeza fantástico de dios narigudo con signo solar y grupo simbólico de tres elementos de secciones de concha y flor, que según Thompson (350) están asociados a conceptos míticos sobre la tierra y el - - agua. Por su atuendo esta figura debe ser femenina y de rango superior.

De acuerdo con la descripción anterior las figuras centrales de los pilares de la casa A del Palacio están íntimamente conectados a símbolos míticos religiosos - que aparecen en los penachos y en los bastones ceremoniales principalmente. Tales símbolos se refieren a conceptos de agua entre los cuales la serpiente bajo diversos aspectos, dios narigudo o dragón bicéfalo, y discos de jade son los principales exponentes; o son símbolos alusivos a la tierra como la flor de agua, el pez y los huesos; o bien signos en conexión con el acontecer celeste, tales como las - - bandas astronómicas de los marcos o los segmentos de los penachos.

Sin embargo esa aparente confusión y recargo de elementos simbólicos se limita a espacios reducidos en la superficie del relieve, más importante es la representación en patrones naturalistas del cuerpo humano. Un cuerpo humano indiferente a las formas femeninas o masculinas, quizá idealizado pues se aleja del burdo - detallismo anatómico para presentar con suave relieve dibujado las líneas esenciales de la estructura corporal.

Al representar las figuras centrales - e igual debe de haber sucedido con - - otras esculturas - el artista palencano estuvo sujeto a normas rigurosas indicadas - por el noble sacerdote, de ahí la estereotipia y el cliché que repite en una y en - otra la misma postura rígida, estatuaria carente de expresión e individualidad. - Lo que importa es la afirmación del símbolo genérico de un sacerdocio altivo y - desvitalizado que es portador de signos sobrenaturales. Sin embargo a la intención, tantas veces repetida de enfatizar lo simbólico, se opone la voluntad artística del - escultor de Palenque y lo orgánico, lo sensual, es decir lo viviente vibra tímida - mente en los torsos, en los brazos, en las piernas. Esta es la dialéctica de la - escultura palencana.

Las figuras laterales, en las que no importaba demasiado las variantes en lo accesorio, fueron motivo más adecuado para imprimir con línea suave y flexible a

sus cuerpos desnudos, desprovistos de signos desorientadores, el germen de lo vital. Motivos de naturaleza religiosa determinaron la uniformidad en la posición, en la composición, en la distribución y en la representación de las formas, y con toda intención se prescinde de cuanto pueda distraerla.

Los pilares de la casa A son el conjunto de escultura más antiguo conocido en la actualidad en Palenque, datan de 667, y en ellos apreciamos la repetición rítmica de los elementos cortados todos por el mismo patrón con un afán de igualdad y de armonía que limita las posibilidades de expresión.

No podemos precisar si se trata de la obra individual de un artista, encontramos que el artista se atiene a pocos valores bien caracterizados, en que no importa repetir temas exactamente iguales de un mismo ejemplar. Los rasgos fundamentales del esquema persisten, en todos los pilares. La fórmula mágica, la omnipotencia del sacerdocio despersonalizado es la determinante activa en la obra creada.

Casa D del Palacio :

Los pilares de la casa D son los opuestos en situación a los pilares de la casa A; la galería mira hacia el exterior oeste y el número original era de siete. Los dos extremos con jeroglíficos y los cinco centrales con figuras. Al igual que los de la casa A tienen letras que van de la a a la f y las figuras principales miran hacia la entrada con excepción de la correspondiente al pilar b que tiene posición contraria posiblemente condicionada por la asimetría en el número de pilares.

No existe hasta ahora fecha posible de asociación a estos pilares, Proskouriakoff (351) tentativamente asigna de acuerdo con su estilo el año 751 - 40 años (9.16.0.0.0 - 2 katunes) o sea posterior entre 44 ó 134 años a los de la casa A. Es indudable que si bien la temática varía poco y el simbolismo se particulariza; en

cambio la composición, las posiciones y las actitudes de las figuras que sufren notables transformaciones indiquen un enfoque formal diferente y posiblemente posterior.

Las figuras en este caso se encuentran en grupos de dos, de las cuales una es siempre más importante por su indumentaria y por su "comportamiento activo" según dice Seler (352) y la otra, con excepción de la mujer del pilar d (Lam. IV) - aparenta una actitud sumisa. La rigidez y la simetría han desaparecido casi por completo; la única que permanece estática con el brazo levantado es el personaje izquierdo del pilar b; el resto se caracteriza por su dinamismo. Los personajes principales están de pie y dialogan animados con sus asistentes, la cabeza continúa de perfil viendo a sus acompañantes pero el cuerpo se presenta arbitrariamente de frente, de perfil o suavemente contorsionado, como en el pilar c (Lam. V); los pies inestables sugieren pasos de danza y los brazos levantados con diferente ritmo y a diferente nivel continúan sosteniendo emblemas y atributos simbólicos particulares a sus jerarquías.

Las figuras secundarias se encuentran sentadas hincadas o de pie y participan más directamente por su actitud con la actividad de sus superiores. Así vemos que uno de ellos - pilar c (Lam. V); recibe de la otra, algo como banda de huesos y jades; la otra - pilar d (Lam. IV) -; contribuye a sostener una gran serpiente o dragón y a otra más se le toma el pelo por un mechón lo cual se ha interpretado como captura de prisionero (353) .

En todos los casos las parejas de individuos descansan o se paran en pedestales con decoración simbólica del agua y del inframundo. En el pilar b es una cabeza de dragón terrestre con mandíbula descarnada y cuerpo en segmentos rectangulares. En el pilar c (Lam. V) dos motivos horizontales sirven de armazón a ondulante vegetación de hojas y flores del lirio acuático que rematan lateralmente en las cabezas descarnadas del dragón terrestre con triple orejera; el pedestal del pilar d -

(Lam. IV) se vincula por sus formas geométricas entre las que aparece el signo - Kin, del sol, con el pedestal del pilar b; y asimismo el pedestal del pilar f (Lam. VI) con sus motivos vegetales entrelazados guarda relación con el pilar c. Lleva éste último el dragón terrestre al centro y motivos del lirio de agua del que se desprende una cabecilla de dios solar.

La proporción en las figuras resulta menos esbelta que los de la casa A, es aproximadamente de cinco cabezas, pero la soltura y gracia de las actitudes producen impresión de ligereza. El espacio que ocupa el grupo que se desenvuelve dinámicamente está enmarcado por diferentes símbolos de agua unidos entre sí. En el pilar b son huesos, en el pilar c (Lam. V) son signos de cero o completamientos y discos de jade, en el d (Lam. IV) es el jeroglífico Yax alternado con jade, en lo que se conserva del pilar e es la cruz de Kan y en el f son huesos y jade (Lam. VI) - (354) .

Los personajes importantes llevan el vestuario más rico, faldilla entretejida en redecilla, delantal elaborado, sandalias de piel de jaguar, collares o cuellos de cuentas, orejeras de huesos, etc, a diferencia de sus súbditos cuyo atuendo es muy sencillo.

La importancia ornamental y simbólica al igual que en la casa A se encuentra el tocado de cabeza y en los atributos y signos jerárquicos. El pelo separado en mechones por anillos tubulares y enlazado con cintas se confunde con los dioses o dragones narigudos de cuyas cabezas nacen lirios de agua y haces de plumas ondulantes.

Un objeto ritual diferente a los que hemos visto aparece en el brazo de una figura de la casa c que consiste en una cabeza fantástica - ¿dios B? - con espiral en el ojo que denota según Thompson (355) carácter acuático. De la cabeza se desprende un símbolo de tres elementos que consiste en un objeto semejante a una hoja

o pluma, una sección de caracol y una forma oval con bandas cruzadas y una flor. - Esta insignia es común a la escultura del área maya y aparece con mucha frecuencia en Palenque, a saber en el pilar c de la casa A, en el pilar d de la casa D, - en el tablero de la Cruz y en la lápida lateral izquierda del mismo tablero, en la - lápida del sarcófago de las Inscripciones, en los relieves de estuco de la casa E -- del Palacio, etc. Su asociación al signo solar - kin - y su situación en tocados -- de máscaras de muerte o en directa conexión con el agua que cae, permite supo -- ner una significación acuática en relación a deidades de la vegetación (356) . Se-- ler (357) fué el primero que advirtió tal " trinidad de elementos " y más adelan -- te Spinden (358) los considera al igual que Thompson (359) símbolos que se re -- fieren al sol, al agua y a la muerte. Por encima del " símbolo triple " se despren -- den estilizadas las fauces de una serpiente que más bien parecen exóticas formas - vegetales, decoradas con discos de jade, huesos, signo de vencimiento y cruz de - Kan. La figura femenina del pilar d (Lam. IV) parece haber llevado un tocado se -- mejante.

Otros personajes del pilar b y del pilar d llevan hachas que son símbolos del trueno y uno de ellos - pilar d - (Lam. IV) sostiene una serpiente, símbolo de llu -- via. Tenemos pues que todos los elementos que aparecen en la decoración simbóli -- ca en penachos objetos ceremoniales o jerárquicos, pedestales y marcas demuestran la asociación íntima con signos de agua. Thompson considera que tanto los llama -- dos dioses B y K (360) de nariz prominente así como sus formas similares y deri -- vadas de carácter serpentino son representantes de la lluvia y de la vegetación; - - igualmente los otros motivos existentes en los pilares de la casa D, tales como el -- jade, la cruz de Kan, la sección de caracol, el signo de vencimiento, el signo Yax y la espiral se refieren a concepciones acuáticas. Por otro lado los también fre -- cuentes lirios de agua, dragones terrestres o monstruos de la tierra (Imix) y los-

huesos se relacionan con la tierra y la abundancia (361) . Los atributos de ésta serie de símbolos no resultan tan fácilmente diferenciables, pues de acuerdo con las - - asociaciones en que se encuentran, participan de significaciones tanto terrestres como acuáticas. Para nuestros fines y de acuerdo con las investigaciones sobre el simbolismo religioso maya nos concretaremos a señalar la existencia de un amplio complejo mítico integrado por el dios narigudo, sus modificaciones serpentinadas y motivos ad - juntos previamente señalados, que son de connotación acuática. Intimamente relacionado a este complejo hasta el punto de imprecisar su carácter y su radio de acción - el complejo del monstruo de la tierra, huesos y flores con peces, parece caracterizarse por su significación terrestre.

Los elementos simbólicos tienen gran importancia en el desarrollo de la escena; los sacerdotes, mandatarios o nobles necesitan presentarse ante sus súbditos o esclavos con todas sus elaboradas insignias pues de ellas deriva su posición y su poder; - los penachos y objetos ceremoniales son signos de su rango y el dominio que tienen - sobre sus vasallos dimana de la participación mágica que les confieren tales elementos.

Las escenas que se desarrollan en los pilares de la casa C están realizadas en un relieve algo más modulado que las de la casa A; los cuerpos en movimiento, suaves pero firmemente delineados se desprenden de los muros y el contraste entre la superficie plana posterior y el volumen apenas si realzado, enfatiza la belleza de las - figuras palencanas.

No hay una escena en los pilares de la casa C igual a otra; el marco, el pedestal, la posición y la colocación de las figuras así como sus actitudes e indumentaria - varían entre sí. Diferencia notable con la ornamentación de la casa A; en ésta la repetición es lo importante, acentuar lo más posible la misma escena, la supremacía - de la clase sacerdotal. En la casa C nada se repite, todo difiere, se recalca la su-

perioridad del dignatario, pero no de un dado grupo social, sino de un dignatario personal, de ahí las diferencias en las actitudes, en el vestuario, en las insignias, cada uno representa diferente personaje. Pudiera ser la descripción de mandatarios palenquinos y sus tributarios o quizá la representación de sacerdotes dedicados a diferentes actividades y sus vasallos; en fin sea cualquiera la historia que se narre si es probable que sean representaciones concretas y reales que obviamente corresponden al mismo tipo físico ideal pero que se diferencian por sus atribuciones y accesorios y cuyas actividades tienen vinculación estrecha con la lluvia, la tierra y la vegetación.

Seler (362) consideró que las figuras de los pilares de la casa A deben interpretarse en contraposición a los de la casa D. Para él las escenas de la casa A consignan los 4 puntos cardinales y los de la casa D representan figuras femeninas (solamente existe una en el pilar d) y por la orientación que tienen estos pilares hacia el poniente representan a las Ciuatateo o sea las mujeres convertidas en dioses y " los guerreros " que aparecen en forma de mujeres (363) . Esta apreciación está basada en los amplios conocimientos que el ilustre americanista tenía sobre la mitología mexicana.

Ciertamente los pilares de ambas casas del Palacio deben contraponerse para interpretarse mejor. Seler sustenta básicamente su interpretación en la importancia- simbólica-religiosa que tenía para los pueblos mesoamericanos la orientación cardinal.

Las diferencias en el manejo de formas, volúmenes y líneas representa todo un vocabulario plástico opuesto al de la casa A. Los pilares de la casa D hablan de un deseo de sustraerse a la tipificación y de una creciente voluntad a enfatizar las particularidades del ser humano en detrimento del tipo. Los elementos del vestuario y los atributos simbólico- jerárquicos no han sufrido alteraciones importantes, en su representación o en su colocación, predominan los motivos alegóricos en torno al agua- y se encuentran restringidos a las áreas del tocado y de las manos. Pero la figura-

humana es distinta, cambiante y dinámica en todas y cada una de sus representaciones.

La línea rígida, se ha vuelto delicada y voluptuosa, inclusive afecta cierto manierismo. Las formas elegantes y graciosas, evitan la impresión de brusquedad; los dedos delicados, al tocar algo, lo hacen suave y discretamente; los pies, al apoyarse sobre los pedestales floridos, se deslizan casi sin rozarlos. Todas ellas participan del mismo sello de afectación y de refinamiento, y las figuras de ambos sexos son tan semejantes que apenas podemos diferenciarlas por detalles secundarios del vestuario. A decir verdad, existe una marcada tendencia a la gracia femenina, en la figura y en los ademanes, a lo menos de acuerdo con la valoración que tenemos de lo masculino y de lo femenino. Los hombres llevan cabello largo y sujeto con rica decoración, ostentan joyas llamativas, y el culto por esa belleza adolescente desconcierta al observador moderno.

Los motivos vegetales cobran importancia en las escenas, el arte tiene contenido de realidad, los pedestales con sus curvas y vueltas de los tallos y la expansión de las flores y capullos del loto responden con seguridad a la observación de la naturaleza.

La naturaleza se funde con la imagen abstracta del concepto religioso. La figura del hombre de Palenque aparece gracilmente idealizada entre signos formulistas de resonancia mitológica.

Otros Relieves en Fachadas . -

La ciudad de Palenque se distingue por su riqueza escultórica; todo edificio llevaba en los basamentos, en los muros, en los frisos y en las cresterías estucos modelados que de acuerdo con algunos restos que se conservan iban policromados en co

lores brillantes. Los cuerpos eran rojos, los cabellos negros, los adornos azules, - los marcos y los jeroglíficos azul verdoso (364), una gama limitada de tonos, pero - que debe de haber acentuado el esplendor de la ciudad.

Entre los muchos estucos originales, aparte de los ya descritos, se conservan - restos muy escasos de los relieves de sacerdotes sedentes en los pilares de la casa - B del Palacio (365) . La plataforma norte del mismo edificio tiene en los basamen - tos relieves del dios narigudo y cabezas antropomorfas; y en el Patio noroeste se des - cubrió (366) parte de un friso en el basamento en el que se alternan dos motivos or - namentales; uno es un ser de cuerpo humano entrelazado por una serpiente y con ca - beza fantástica, el otro es un medallón que rodea a tres caras de las cuales son rea - listas las laterales y simbólica del dios solar la central (Lam. VII). Posteriormen - te se descubrió otro elemento de la decoración, un jabalf que quedó cubierto por una - construcción posterior.

Y así seguramente si las exploraciones continuaran, aparecerían relieves en es - tucos que han dormido en el lecho de la selva durante siglos y que ahora escudriñamos con la intención ambiciosa de entender el lenguaje de sus formas, aún cuando nuestra vía de acercamiento inicial para captar esas voces sea la emoción estética auténtica - ante las formas que expresan un último sentido de realidad.

b) Estucos en muros interiores.

Es comprensible que algunos escritores sobre Palenque hayan comparado - - el ambiente del Palacio con la corte palaciega de Versalles. La decoración, los es tucos en mil maneras presentados dan una impresión efectista al edificio palencano. - Pero si en Versalles todo el oropel deslumbrante refleja el regocijo superfluo de una casta decadente, en Palenque cada motivo y cada elemento decorativo está profunda - mente arraigado en un simbolismo dramático que expresa problemas vitales.

El Palacio de Palenque, y en esto puede comparársele con tantas otras cons - - trucciones cortesanas, fué destinado a alojar al grupo jerárquico dirigente, y la de - coración que tiene en su exterior enfatiza la importancia de la clase sacerdotal. El interior también ricamente ornamentado no desarmoniza en el conjunto y se acentúa - en sus medallones, bandas o mascarones la orientación mágico-religiosa acogedora - del espíritu sacerdotal.

El Palacio .

La galería interior de la casa A conserva medallones circulares que enmarcan a un signo semejante a la flor solar de cuatro pétalos, y están circundados por signos jeroglíficos y astronómicos alternos y largas cabezas de serpiente que salen del borde en dirección diagonal (Lam. X) .

En el corredor de la casa C nueve mascarones representan deidades terrestres o fúnebres con maxilares descarnados (Lam. VIII). Seler (367) considera que existe una correspondencia entre los trece medallones de la casa A que representan - los trece cielos superpuestos, y los nueve mascarones de estuco en la casa C que - representan las nueve deidades infernales. Una concordancia indudable existe con -

la mitología maya respecto a la concepción de tales niveles terrestres y celestes; - es por lo tanto interesante y aceptable la interpretación de Seler. Hay que tener - presente que la situación de estos símbolos de estuco en el edificio palaciego tenfa - probablemente como finalidad recordar a los encargados del culto la existencia y el origen de una vida posterior.

Otros estucos en el Palacio son dignos de mencionarse como la greca estiliza - da que termina en motivos florales y enmarca a una ventana en forma de Ik, coro - nadas por un dragoncillo fantástico semejante a los que tienen en el tocado los ofren - dantes en el Tablero de los Esclavos (Lam. XI). Pero más interesante es sin du - da la ornamentación de la casa E, que indica la importancia especial de este peque - ño recinto antesala superior de los cuartos subterráneos del Palacio (Lam. IX) .

En la parte superior del muro, en el sitio de arranque de la bóveda una faja - celeste horizontal con signos del Sol, Venus y demás planetas, termina por un extre - mo en una cabeza de serpiente con las fauces hacia arriba y por otro con la repre - sentación descarnada del mascarón de la tierra. Es la representación de esa figu - ra misteriosa y ambivalente, el dragón de dos cabezas, tema y motivo constante en toda la plástica del área maya clásica.

Una de las cabezas, la de la serpiente está dirigida hacia abajo, la otra, la - del mascarón descarnado mira hacia arriba y al centro de la banda astral la cabeza del Ave Moan del mal agüero rodeada de grandes plumas de quetzal hace guardia so - bre la puerta de entrada.

De la casa E proceden la lápida de Madrid y la lápida oval, en piedra, que - corresponden a estilos y posiblemente a etapas artísticas diferentes, pero que fue - ron colocadas allí dada la importancia del lugar.

Estucos de la Cripta del Interior del Templo de las Inscripciones.

En los muros de la cripta funeraria nueve personajes cuidan y protegen la vida posterior del individuo que yacía en el sarcófago (Lam. XII-A y XII-8). Se han interpretado como " los nueve señores de las tinieblas guardianes de los mundos inferiores (368).

Están ricamente ataviados a la usanza palencana y sostienen en sus manos un cetro maniquí con cuerpo serpentino y una máscara solar, símbolos respectivos del agua y del sol, energías primarias de la vida. A través de las estalactitas y estalagmitas que los cubrían cuando se descubrieron y que han vuelto a aparecer con intenciones destructivas, se aprecia el relieve redondo y voluptuoso del estuco. Seis de ellos están de pie y los tres restantes sentados sobre sus piernas cruzadas, miran expectantes hacia el Norte.

La presencia de los nueve señores de la noche integra la concepción existencial expresada en símbolos plásticos en la majestuosa cripta sepulcral del Templo de las Inscripciones.

El tratamiento formal de los nueve señores del inframundo es semejante a las figuras de los pilares de la casa A del Palacio, cuerpos y accesorios repetidos sin mayor variación y diferencia, salvo la posición en pie o sentados.

Sin embargo, debido al número en que aparecen y a su situación en la cámara funeraria se supone que éstas sean deidades, mientras que aquellos, los de la casa A, se supone que sean sacerdotes. Hemos mencionado con anterioridad que en una galería interior de la casa C del Palacio se conservan restos de nueve mascarones en estuco, a los cuales se les adjudica también la categoría de deidades infernales y que se representan en forma reminiscente a una cara humana, pero la deformación conciente en favor de elementos simbólicos ha distorsionado considerablemente el as

pecto natural.

Nos encontramos pues ante la posibilidad de inferir que en el caso de las nueve figuras de estuco de la cripta sepulcral en el Templo de las Inscripciones, los dioses cobran presencia en forma humana, o sea que al igual que en tantas culturas occidentales las deidades se conciben en la dimensión del hombre.

La apreciación general en la escultura de Palenque es que a los dioses se les representaba simbólicamente y al sacerdote o jerarca se le representaba de un modo natural, más cercano a la realidad. Los dioses no eran accesibles a la categoría de la realidad tangible y visible, pertenecían a concepciones abstractas en una realidad imaginaria, y aquí, en el sepulcro sagrado aparecen inesperadamente con aspecto de hombres, llevando con gran dignidad sus insignias mágicas de atributos acuáticos y celestes !

c) Lápidas.

Las lápidas y los tableros de Palenque son las formas escultóricas características del lugar y en las que se han logrado las mejores creaciones del estilo palenquero. Las lápidas son, losas rectangulares que tienen por regla general la representación de una sola figura, en caso de que varias lápidas estén una tras otra, las figuras aisladas pasan a formar parte de una procesión, tal es el caso de las que se encuentran en el patio noreste del Palacio.

Consideramos aquí también la lápida que cubre el sarcófago de la cripta funeraria del Templo de las Inscripciones por tratarse de una sola losa rectangular, si bien se diferencia de las otras por no estar adosada a ningún muro y por tener representada en su cara superior una complicada escena alegórica.

Lápida del sarcófago en la cripta interior del Templo de las Inscripciones .

Todos los relieves de la cripta interior del Templo de las Inscripciones, en los muros, en la lápida sepulcral, en los costados del sarcófago y en los basamentos del mismo dan forma concreta al concepto dinámico que la muerte tenía en relación con la vida para la mente palenquera.

El hecho insólito de que se construyera un sepulcro para un individuo particular, jefe o sacerdote, indica ya una actitud renovadora hacia la categoría personal del individuo. Se enterra a un hombre lujosamente ataviado en una cripta especialmente construida para recibir sus restos, pero aún cuando su cuerpo esté muerto el espíritu sobrenatural de que es poseedor continúa vivo. Un conducto serpentiforme comunica la cripta con el exterior del templo situado más arriba, con el fin de hacer partícipes a los ayudantes o sucesores del inhumado de la esencia mágica y vital, del principio -

inmortal que lo animaba.

Sin duda el personaje sepultado en la real cripta debe de haber sobresalido en algún aspecto ¿ dominio político, intelectual, humanístico ?, la respuesta es improbable conocerla pero poco después de su entierro, su importancia repercute en las actividades de los dirigentes palencanos, en las obras materiales que se matizan con modificaciones perceptibles. Es tentador sugerir que el individuo enterrado con tal pompa y esplendor, a más de ser un dirigente afortunado, fué un promotor de innovaciones y un paladín de la individualidad humana.

La lápida sepulcral fué instalada en el año de 683 (9.12.11.5.18) y unos cuantos años después, en 692 (9.13.0.0.0) se inician por un lado cambios en las cláusulas jeroglíficas y por otro el arte tiende a concentrarse con mayor interés en las representaciones humanistas.

El contenido de la losa del sarcófago es una síntesis simbólica de la visión cósmica y existencial de los mayas de Palenque (Lam. XIII). Se trata de una lápida rectangular, que mide 3.80 m. de largo, 2.20 m. de ancho y .25 cm. de espesor. Está limitada por una banda celeste en los lados este y oeste con signos astrales semejantes a los marcos de los pilares de la casa A; y en su lado norte y sur tres cabezas humanas están encerradas en medallones trilobados y separados por glifos.

En la parte inferior un gran mascarón descarnado de carácter terrestre y mortal tiene como tocado la flor cuadripétala del sol y el símbolo triple de conchas y flor que se asocia con el agua y la tierra o con la vida y la muerte; sobre esto la figura de un hombre joven semirecostado está ataviado con faldilla de cadera, cinturón y penacho, y tiene por joyas orejeras y narigüeras de hueso, pectoral, ajorcas y brazaletes.

Este doble motivo, mascarón y figura humana, forma un todo integral pues es

tá enmarcado por una gran fauce descarnada con dientes y barba de cuyo maxilar se desprenden dos grandes tenazas que parecen capturar al mascarón y al personaje. - La mitad superior de la escena lo forma un motivo cruciforme en el que se desenvuelve la serpiente bicéfala que tiene en sus fauces la cabecilla del cetro maniquí, y tres cabezas o crestas serpentina adornadas con discos de jade rematan los brazos laterales y superior de la cruz. Un pájaro quetzal con máscara de dios narigudo se posa al igual que en los Tableros de la Cruz y de la Cruz Foliada sobre la forma cruciforme. Los espacios vacíos van cubiertos con escudos de caras solares, representaciones de agua y discos de jade, signos con huesos y jade, glifos del cero o -- vencimiento y del medio período.

Ruz ha interpretado el significado de esta escena de la siguiente manera: " El personaje joven que descansa sobre el mascarón de la tierra debe ser al mismo - - tiempo el hombre destinado a volver un día a la tierra y el maíz cuyo grano debe enterrarse para que germine. El motivo cruciforme sobre el que el hombre concentra fervorosamente la mirada es el maíz nuevo que con la ayuda del hombre y de los elementos naturales resurge de la tierra para servir nuevamente de alimento a la humanidad. A la idea de resurrección del maíz se asociaría para los mayas la propia resurrección del hombre y el marco de signos astronómicos que rodea la escena, símbolo de cielo eterno daría un sentido cósmico al perpetuo nacer, vivir, morir y renacer de los seres sobre la tierra " (369) .

La escena sin duda como piensa Ruz se refiere al cielo interminable y continuo de la dicotomía de la vida y de la muerte. Dos niveles se aprecian en la escena, - uno inferior que podría ser el terrestre, definido y enmarcado por los tentáculos de las fauces descarnadas en cuyo interior el mascarón de la tierra sirve de asiento al hombre joven y que simbolizan precisamente el origen de la vida a partir del seno terrestre. Un nivel superior, se refiere a la superficie de la tierra y al ámbito ce

leste; en el cual la vida cobra forma en la planta del maíz, y las serpientes, ofidios, pájaro celeste y mascarillas de dioses de la lluvia como signos del agua que cae del cielo son complementados por la presencia de las caras solares cuya morada es también la bóveda celeste.

El hombre está en el centro de la escena porque es el lazo entre las fuerzas naturales de los fenómenos terrestres y las fuerzas sobrenaturales de los fenómenos celestes. La faja astral que la enmarca indica la relación existencial del ser con el acontecer cósmico. Es en suma una alegoría del triunfo de la vida sobre la muerte y la alusión a una vida posterior.

La composición es simétrica, pero lejos de ser rígida y monótona, es más bien movida y ligera aún a pesar de la cantidad de elementos que cubren su superficie. El predominio de las líneas curvas y ondulantes contribuye a la inestabilidad y al dinamismo de la escena. El relieve sumamente bajo y plano permite apreciar la delicada caligrafía del artista palencano que si bien tiene sutileza y sensibilidad no por eso deja la línea de ser precisa y segura.

La figura del hombre guarda en relación a la escena una proporción de menos importancia, el simbolismo abigarrado domina el tema representado, el hombre en este caso tiene forma corpórea como símbolo de la raza y del género humano, es el hombre en abstracto, que como tal participa del fluido vital inagotable de origen sobrenatural.

En cambio, las figuras humanas representadas en las caras laterales del sarcófago, son representaciones particulares de personajes reales (Lam. XIV). La faja de la tierra identificable por los signos Caban, espirales que terminan en curva, se abre para permitir que emerjan las figuras de personajes de la cintura hacia arriba. Tales personajes van ricamente ataviados a la conocida usanza palencana y llevan tocados o yelmos con cabezas de ave y plumas de quetzal. Junto con ellos crece una-

planta cuyo esquema general se repite pero sus frutos son diferentes.

A los lados de las figuras, entre las que se encuentran cuatro mujeres, están pares de jeroglíficos que han sido considerados por Berlin (370) como signos que identifican a esas personas por sus nombres. El carácter nominal de los glifos es posible que se refiere a personas reales y no a deidades ya que los mismos " nombres glíficos aparecen también en las inscripciones... en la faja cronológica del mismo sarcófago " (371) . El origen de estos seres y de las plantas asociadas a ellos no es de extrañar, es la gran madre tierra, en última instancia el principio y fuente de la vida, por lo cual siempre lo orgánico estará vinculado a ella. Sin embargo al corporizarse las figuras se particularizan y cada una cobra importancia individual. Bien puede tratarse que los personajes aquí representados sean familiares o allegados cercanos del individuo sepultado.

Para completar el concepto expresado en la cripta, hay que recordar a los nueve señores de la noche o del inframundo que se encuentran en los muros, y la relación que guardan las cabezas esculpidas en la franja norte y sur de la losa del sarcófago con las cabezas que se encuentran en los soportes del mismo (372), que pudieran tener cierta asociación a las cuatro direcciones cardinales (373).

El recinto sagrado del Templo de las Inscripciones que fué bloqueado para evitar intrusiones profanas es acopio de documentos artísticos por medio de los cuales podemos conocer algo más la realidad y la visión que los palencanos tenían del mundo. Al carecer de otra clase de fuentes que nos introduzcan a la historia, a la cultura y a la ideología de esta civilización pasada, las obras de arte son las mejores exponentes de la experiencia humana del grupo lejano en el tiempo y asimismo sirven de vínculos profundos entre nuestra época y aquella al parecer muy remota. Si la lápida sepulcral es síntesis de la concepción cósmica y existencial del hombre palencano; los relieves laterales del sarcófago son expresiones de la incipiente pero cre -

ciente manifestación del culto a la personalidad.

Lápida de Madrid.

Conocida por el sitio en que se encuentra actualmente, fué sacada de Palenque por aquel capitán Del Rfo en 1786; y no como se le adjudica por algunos autores - - (374) que el saqueador fué el capitán Dupaix a fines del mismo siglo. En su informe dirigido al rey de España dice el explorador Del Rfo " La figura 16... manifiesta el original que remito para inteligencia del bajo relieve en prueba y como muestra del grado a que llegaron los antiguos del país, en esta parte de escultura tan general y uniforme en todas las piedras que se encuentran sin variedad ni diferencia en su calidad y estilo " (375). En el mismo informe se encuentra el dibujo de la pieza que remitió y que es precisamente la que se conserva en el Museo Arqueológico o Museo América de Madrid.

Dentro de un marco plano excavado en bajo relieve más profundo que el acostumbrado en Palenque se encuentra un personaje que adopta una postura poco usual por la limitación del espacio en que se encuentra (Lam. XV). El probable sacerdote se encuentra sentado sobre la cabeza del monstruo Imix, dragón terrestre que hace las veces de trono, con una pierna doblada bajo el cuerpo y la otra en una posición que resulta contorsionada y artificial; tiene el torso de frente y desnudo, un brazo lo apoya sobre el trono y el otro levantado en ángulo recto sostiene la flor y la hoja del lirio de agua. En la cabeza de perfil la deformación nasal está sumamente pronunciada y la barba muestra señas de escarificación. Usa maxtlatl corto concinturón y delantal, orejeras, collar, puños, el pelo está cogido hacia arriba y lleva nuevamente el glifo Imix en el tocado. Como se ha dicho en varias ocasiones - - Imix es el monstruo o dragón de la tierra, que flota en un gran estanque y el lirio-

de agua es su forma simbólica, cuyo aspecto es la abundancia y la tierra su dominio.

La tierra que es al mismo tiempo generadora de vida y receptáculo de muerte - es el asiento del halach uinic, que sostiene altivo el signo de la abundancia con gesto confiado y seguro, producto de su creciente dominio sobre la naturaleza y de su superioridad sobre otros grupos sociales.

Es difícil asignar fecha a esta escultura, sin embargo Proskouriakoff, la coloca en la fase dinámica del Período clásico tardío (376) que corresponde a 751 - 810 - (9.16.0.0.0 - 9.19.0.0.0), ó sea de la época final en el esplendor palencano.

La composición es diagonal y el peso se carga en la mitad izquierda de la escultura, pero está contrabalanceada por el movimiento de las líneas ondulantes del lado derecho. La técnica de labrado es mucho más burda que la característica de Palenque; el dibujo es duro y angular y curiosamente los músculos de los brazos están claramente señalados. El arte palencano evita siempre con su línea continua y sensitiva marcar estructuras anatómicas, Proskouriakoff (377) sugiere la existencia de una posible escuela local que desarrolló el gusto por representar la musculatura humana; cerca de Palenque en Finca Encanto, el arqueólogo Franz Blom encontró unos tableros grabados con líneas entrecortadas que hacen resaltar la anatomía muscular en las figuras.

Esta lápida de Madrid no corresponde desde luego, por su tratamiento y su pose contorsionada al momento clásico de la escultura palencana y me inclino a suponer ante semejantes observaciones que es de una época tardía en que se inicia la decadencia del arte escultórico.

Lápidas del Patio Noreste del Palacio.

El patio noreste del Palacio tiene en el basamento que lo limita correspondiente

al lado oriental de la casa A y al lado occidental de la casa C, lápidas con figuras en relieve. Las correspondientes a la casa A forman una procesión de cuatro individuos en un lado y cinco en el otro que están en losas del talúd y de la alfarda de la escalera (Lam. XVI). Las figuras de la casa C son lápidas que alternan con nichos cuadrados que tienen grupos de 4 jeroglíficos .

Dado el primitivismo y la burda representación de estos personajes se ha repetido con frecuencia la antigüedad de su factura, antigüedad no justificada bajo ningún motivo. La situación de dichas lápidas no corresponde a estructuras antiguas del Palacio, y la semejanza de las grandes lajas en que están excavadas con las que se encuentran en el basamento norte permite sugerir contemporaneidad ya que este tipo de lajas grandes, bien cortadas con moldura superior, no son frecuentes en Palenque. Tampoco nos es posible fechar, por asociación, estos relieves sin embargo el no tener vinculación con construcciones antiguas y la situación y semejanza con otras losas más recientes son argumentos permisibles para suponer su origen tardío.

La rudeza con que está tratado el relieve, la rigidez distorsionada de la postura y la desproporción han sido causa suficiente para encontrar relaciones " olmecoideas " y aún decir que se trata de representaciones de " esclavos microcéfalos " - - - (378).

Las figuras se encuentran de rodillas con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil o bien alguna tiene el torso de frente y cadera y piernas están de perfil, llevan máxtlatl, collares, puños y orejeras y debido a su posición de sumisión, mano izquierda sobre hombro derecho, es probable que sean siervos o prisioneros. Los que están en las alfardas llevan en el máxtlatl inscripciones jeroglíficas y al igual que las figuras más tardías de la escultura palencana no tienen elementos alegóricos accesorios y el cuerpo va casi desnudo. Podría argüirse que están pobremente realizadas por tratarse de la representación de esclavos y no de grandes señores, pero hay - -

ejemplos de siervos en los pilares de las casas A y C del Palacio que superan en tratamiento a las figuras de los grandes señores. Si su origen no concuerda con niveles antiguos, y no hay motivo para suponer que difieren del período de auge palenquense en el cual puede ser reciente, solo queda por justificar su primitivismo, en la pobreza creadora de su realización. No necesariamente todo lo que nos ha legado Palenque en escultura es gran arte. El arte dá forma concreta a símbolos de la experiencia humana, en la escultura maya la piedra o el estuco no son sino los medios para crear el símbolo; la manera de trabajar los medios es la técnica, pero la creación de la obra de arte reside en la perfecta adecuación de la técnica y del medio al símbolo que exprese la realidad humana y común del mundo maya.

Las lápidas en relieve del patio noreste del Palacio no cumplen en técnica, en estructura formal, ó en presentación simbólica con los valores propios de la escultura palenquense como gran obra de arte.

Lápidas de El Escriba, El Orador y del Templo XXI . -

Las tres lápidas conocidas como El Escriba, El Orador y la que se encontraba en la alfarda del Templo XXI son tan semejantes entre sí en cuanto a forma y a contenido, que es lícito suponer que hayan sido realizadas por la misma mano.

Las dos primeras fueron descubiertas por el arqueólogo Miguel Angel Fernández en 1935 en el lado sur de la Torre, y deben de haber estado situadas en un muro en talúd o en una alfarda de un pequeño altar de tres gradas. Cerca de ellas se encontró la lápida de los 96 glifos, en el mismo patio de la torre, que lleva inscrita la fecha de 783; dato que no es suficiente para afirmar contemporaneidad entre las tres piezas; sin embargo la situación cercana a construcciones adosadas al patio de la torre que corresponden a época tardía en el desarrollo de Palenque, y sobre todo el -

estilo en que están realizadas las lápidas, permite suponer efectivamente una fecha - muy próxima a la decadencia de la ciudad, y que señala el momento culminante de - la escultura de Palenque.

La denominación de las dos lápidas está en relación con la actitud que sugieren los personajes representados (Lam. XVII). El llamado Escriba lleva un objeto se - mejante a un estilete o punzón para escribir, el que se designa Orador se encuentra con la boca entreabierta y el ademán de la mano refuerza la apariencia de la acción - oratoria. Es obvio que tales asociaciones son producto de nuestra apreciación, y po - siblemente están muy alejadas de la significación original de las esculturas a que nos referimos.

En un relieve que más bien es un perfecto dibujo en realce, el Escriba (Lam. - XVIII), arrodillado sostiene con un brazo un estandarte de tela que pliega con su ma - no, y en el otro, el que muestra el estilete, un paño recortado se acomoda gracilmen - te. Por todo vestuario un ceñidor de tela cae anudado al frente, el adorno es una - ajorca, un pendiente en la frente y el pelo formando haces está atado con un listón. - La postura más adecuada al relieve es el perfil, dominado por los artistas de Palen - que que realizaron en estas lápidas las expresiones más puras del estilo palencano.

El descubrimiento de la justa armonización de las proporciones generales - ma - yas por supuesto - ha llegado a ser preciso, dentro de la precisión posible a símbo - los lineales. La belleza física que incluye la deformación facial como una necesidad de estilización de acuerdo con principios estéticos preconcebidos se logra como un - ideal de humanidad, en que la simetría dinámica, el equilibrio y la división armónica son sus características más salientes. Conceptos tales parecerían propios de la Gre - cia clásica o del Renacimiento, sin embargo los encontramos aplicables a los mayas - del siglo VII ú VIII. Ambigüedad de conceptos y de palabras, el humanismo clásico - de Occidente es uno y el humanismo palencano es otro; el antropocentrismo en ambos

se origina y manifiesta de supuestos radicalmente diferentes.

El arte ha logrado la idealización del hombre maya, lo ha hecho patente al hombre mismo, y este nuevo símbolo humanista sirvió para afianzar y animar la superioridad vital y espiritual del individuo, del ser, del hombre verdadero el Halach uinic-maya.

El Orador guarda igual postura que El Escriba, en posición contraria, y la visita de ambos se dirige al camino de acceso al altar en que estaban situados. Lleva el mismo paño en el brazo izquierdo y en el derecho el estandarte plegado, las únicas diferencias perceptibles son el ademán de la mano y los bigotes que tiene en el rostro. Sus facciones no parecen ser del todo mayas, la cabeza está deformada, pero la nariz ancha y los bigotes son rasgos ajenos a la apariencia mayoide. La marcada diferencia de caracteres faciales entre uno y otro indica la individualidad de los personajes representados, no son en este caso los atributos o el vestuario los elementos singularizadores, son los rasgos del rostro y la expresión facial, los que contribuyen a lograr el retrato de cada uno de ellos.

La lápida que se encontraba en la alfarda oriente del Templo XXI (Lam. XIX), representa a un personaje arrodillado con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil notablemente deformada, ejecutado en un estilo tan semejante por su delicadeza y suavidad en el dibujo-relieve que incita a suponer la misma procedencia para las tres obras. El relieve está más desvanecido por la acción de la intemperie y la lápida compañera correspondiente a la alfarda oeste se destruyó con el transcurso del tiempo. El sujeto aquí representado sostiene con la mano izquierda levantada un probable haz de plumas, y con la derecha, el mismo estandarte ya descrito, es notable el que porte más alhajas que El Escriba y El Orador.

Aún cuando suponemos el mismo origen en la ejecución de las tres lápidas, hay una mayor rigidez y estatismo en la figura del Templo XXI, si se la compara

con las procedentes del patio de la Torre, con la cabeza hacia atrás en posición - horizontal, la figura observa detenidamente el objeto que sujeta con la mano.

El templo XXI cercano al templo del Sol carece de pórtico y de santuario, tiene dos galerías con dos puertas, una al norte que se continúa con la escalera de - - acceso y una al sur aparentemente inútil. Aún cuando las exploraciones que se realizaron durante 1954 (379) y durante 1955 (380) determinan la diferencia arquitectónica de este templo respecto al típico estilo palenquero, no se da fecha a su construcción. Ruz sugiere que "...corresponde a otra época que no es la del apogeo de Palenque..." (381), pero que la lápida esculpida indica el estilo clásico de la ciudad. Me atrevería a suponer que el templo corresponde a época muy tardía, no exclusivamente por sus variantes arquitectónicas, sino que su lápida representa la culminación de un estilo, de composición lineal, de relieve, en fin de un estilo formal figurativo y al mismo tiempo el redescubrimiento de una nueva imagen humana y vital.

Las figuras de las tres lápidas aquí comparadas tienen varias cosas en común, la técnica del relieve casi plano, la manera de representar a los individuos, la misma actitud y posición así como idéntica insignia o estandarte. En los tres casos los relieves llevan inscritos dentro del espacio de la lápida grupos breves de jeroglíficos, que no tienen contenido calendárico, carecen de tocados y ornamentación llamativa, y sobre todo no hay asociación de ningún tipo con elementos simbólicos.

Hemos observado diferentes casos de relieves con decoración simbólica: ya sea como motivo central, vinculada a los penachos y a los objetos ceremoniales ó dispersa en el espacio de la escena; parece ser que hasta cierta época los personajes perpetuados en las piedras de Palenque tenían mayor o menor importancia en función de los atributos simbólicos que portaban. Pero el momento llegó cuando el símbolo mágico, para invocar la lluvia, recordar la dicotomía existencial, o recordar el origen de la creación resultó innecesario. El artista, el creador, concentró

toda su atención en el hombre mismo y la religión, las creencias y sus ritos acompañantes pasaron a ocupar un lugar secundario ante el descubrimiento de una nueva realidad.

La tradición escultórica inicial en Palenque coloca al hombre al servicio de los dioses, el sacerdote ofrenda objetos propicios y halagadores a los principios vitales y escencias preciosas por excelencia, el maíz, el sol y la lluvia (Tableros de las Cruces). Simultánea a la anterior una tradición de proceso evolutivo diferente-modifica paulatinamente la relación entre dioses y hombres a un punto tal que el hombre se enfrenta con los dioses en condiciones de igualdad.

El cambio desde luego no es tan aparente y radical, sutilmente el hombre palenquero utiliza atributos de fuerza mágica y divina en objetos ceremoniales, en símbolos en el vestuario y el adorno para suscitar en el pueblo la identificación de la imagen integral mítico-religiosa con el sacerdote. El sacerdote al sostener y portar, como parte indiferenciable de su ser, atributos de vida y muerte, que va eliminando paulatinamente a áreas reducidas, llega a sustituir con su figura toda presencia de símbolos representativos.

El hombre es el símbolo existencial por naturaleza, referencias accesorias al proceso vital resultan, superfluos ante el descubrimiento de la imagen esencial. El artista palenquero apoyado posiblemente por el también artista-sacerdote crea la imagen de lo humano como ideal. Esta creación fué producto de un proceso evolutivo del arte de Palenque o fué la depuración de fuerzas latentes en el área maya que cobraron concreción con los artistas palenqueros? Es uno de tantos problemas que se originan al estudiar el arte como manifestación de la cultura maya. Posiblemente estudios comparativos con otros centros especialmente los del Usumacinta, añadan alguna luz a la evolución y solución de la presencia humana en el arte maya.

Las lápidas de El Escriba, El Orador y la del Templo XXI - siglo VIII?? - re

presentan el intento artístico de dar forma a la imagen vital de un hombre particular, en que elementos de la criatura viviente se concilian con elementos ideales de la simetría y de la proporción armónica.

d) Tableros.

Hemos dicho con anterioridad que se conocen como tableros a la unión de tres -
lápidas que tienen en relieve representada una escena ceremonial. Son característi -
cos de Palenque y del área que circunda a la ciudad.

Los tableros que han dado renombre a la escultura palencana son los conocidos -
desde hace dos centurias: El Tablero del Sol (Lam. XXIII), de la Cruz (Lam. - -
XXI) y de la Cruz Foliada o Cruz Enramada (Lam. XXII) . Se encuentran los tres -
en templos idénticos de doble crujía y santuario interior en cuya pared posterior es -
tán adosados (Lam. XX) . Los tres tienen estructura similar variando los motivos -
y por lo tanto el significado especial de cada uno. En los pilares o muros que se -
encuentran a la entrada del santuario existían dos lápidas con figuras en relieve a ma
nera de guardianes del recinto sagrado. Subsisten en buen estado las correspondien -
tes al templo de la Cruz, ahora en el Museo Nacional de Antropología e Historia; hay
restos muy fragmentados de las del Templo del Sol y las que se encontraban en la -
Cruz Foliada han desaparecido por completo del sitio original. Es probable que la -
lápidas en fragmentos que se encuentra en la bodega del museo de Palenque pertenezca
al Santuario de la Cruz Foliada.

Durante las exploraciones de 1949 y de 1950 se descubrieron respectivamente El
Tablero del Palacio en la Galería Norte de dicho edificio y El Tablero de los Escla -
vos en el segundo piso del Grupo IV a unos 300 mts. al Noreste del Templo de las -
Inscripciones. Ambos contribuyen a enriquecer la escultura de Palenque.

Los Tableros del Sol de la Cruz y de la Cruz Foliada.

La semejanza estilística de los tres tableros ha sugerido a varios escritores -

(382) la misma procedencia, ya sea de un sólo individuo o de un taller que tuviera las mismas normas y produjera por lo tanto obras en la misma manera (383) .

Conservando la misma composición axial, el relieve muy plano está realizado con línea segura y las actitudes de ofrenda expresivamente logradas. Un motivo central, la cruz ó el signo solar, está flanqueado por dos individuos idénticos en los tres casos, uno pequeño con complicado vestuario de paños drapeados y uno alto y fornido cubierto solamente con máxtlatl. Enmarcan la escena, a la derecha y a la izquierda textos jeroglíficos extensos, entre los que se encuentra la fecha 692 - - - (9.13.0.0.0) coetánea a los relieves en cuestión. La composición vertical de tres segmentos, los dos laterales correspondientes a los dos sacerdotes ofrendantes, y el central correspondiente al símbolo venerado, se encuentra equilibrada por una estructura horizontal de tres niveles. La inferior, el interior de la tierra, es el mascarón descarnado de la muerte en los tableros de las Cruces, acompañado en el Tablero de la Cruz Foliada (Lam. XXII) en un lado por un mascarón terráqueo y en el otro por una deidad terrestre que sale de un caracol y sostiene la planta del maíz, que lleva hojas y cabezas humanas probablemente equivalentes a la deidad joven del maíz, o a la mazorca; los dos motivos laterales sirven de pedestales a los sacerdotes. En la Cruz (Lam. XXI), el mascarón central del monstruo terrestre se continúa lateralmente por una faja de símbolos astronómicos. En el Tablero del Sol (Lam. XXIII) una franja de signos Caban o tierra es rematado por representaciones antropomórficas del mascarón solar.

Un segundo nivel, central, lleva motivos que representan lo orgánico, lo vital. Las cruces, signo convencional de la planta del maíz, ó símbolo cósmico de la vida, que en la mentalidad maya tenía significación análoga y cuyo esquema ha sido tema de meditación inagotable, da presencia con formas vegetales y serpentina y multitud de pequeños motivos simbólicos secundarios, al concepto de la vida en una dimensión

no humana. Los sacerdotes acompañantes materializan la idea respecto a la vida humana y son los vínculos entre las fuerzas terrestres y las fuerzas celestes; apoyándose en la tierra ofrendan al cielo signos mágicos de agua, seres fantásticos o corrientes estilizadas del líquido precioso.

El personaje alto y el personaje pequeño, siempre iguales en los tres tableros son forma concreta no sólo de una concepción de vida humana, sino la personificación de dos sacerdotes de oficio o jerarquía diferente; de las manos del menor salen chorros de agua estilizados en los Tableros de las Cruces, y el mayor sostiene en sus brazos la figurilla elaborada del cetro maniquí, que es también advocación acuática.

Un tercer nivel superior con el pájaro quetzal de máscara serpentiforme señala la dimensión celeste.

Detalle curioso e interesante es notar la insistencia de la triple repetición en Palenque de diversos elementos. Hay una marcada voluntad de enfatizar tres veces las cosas, son tres los Templos del grupo de la plaza del sol, tres los Tableros en su interior y tres motivos estructuran los Tableros, uno central y dos laterales, hay como regla tres niveles horizontales de composición, el "símbolo triple" de conchas y flor es posiblemente el más frecuente en Palenque, y así podríamos buscar más ejemplos de patrones de tres elementos. El tres, signo cabalístico, es un símbolo que indica el hacer, el deshacer y el volver a hacer, conceptualización obsesiva para lograr la seguridad y la autoafirmación del hombre sobre la naturaleza.

El Tablero del Sol (Lams. XXIII y XXIV), varía no sólo en el significado particular, sino en la organización de los niveles horizontales del motivo central. Los Tableros de las Cruces están lógicamente estructurados para dar forma a los conceptos tierra, vida, lluvia o sea origen, desarrollo, fecundidad en el plano terrestre y supervivencia del espíritu, el ave del plano celeste. En el Tablero del Sol, el simbolismo se reduce en su esencia a imágenes solares variables. Sobre la banda terres-

tre, dos dioses jaguar del número siete, sostienen como Bacabs al monstruo de dos cabezas, y a su vez sirve de trono a la figura central. Esta figura que simula un escudo redondo con la cabeza de otro dios jaguar, personificación solar, está cruzada por dos lanzas o báculos con mangos de cabezas serpentina.

Dos figuras antropomorfas con máscara fantástica son el pedestal de los sacerdotes ofrendantes. Thurber expresa una opinión interesante sobre estas escenas que es poco difundida y diferente a la interpretación convencional. En la mitología maya, dice Thurber (384) la idea de gigante va asociada a la idea de abundancia, los mayas concedían a los cuatro chacs como cuatro gigantes que sostenían el cielo, y los mexicanos suponían que los dioses de la lluvia habían creado ayudantes en forma de esclavos. En vista de la notable diferencia de tamaño en las figuras de los tableros, de las cruces y del sol, Thurber sugiere la posibilidad de la representación de este concepto del gigante mitológico y del enano. Los gigantes serían en tal caso los dioses de la lluvia y los enanos los seres humanos ayudantes del ritual.

Sin embargo se da el caso que en el arte maya los dioses pueden tener figura antropomórfica pero llevan siempre máscara simbólica, hay en ellos por éste sólo hecho una sugerencia de abstracción y de alejamiento de la realidad; en cambio el hombre siempre se presenta con intención naturalista, que se define de entre la masa de detalles confusos porque sus cuerpos palpitantes de vida son resultado de " un amoroso y sabio acercamiento a las formas humanas " (385). El tema central del Table ro del Sol es el triunfo del astro magno, fuente de luz y energía, centro del ciclo planetario bien conocido por los mayas.

Es conveniente tener presente la situación de los Tableros de las Cruces y del Sol en el interior del Santuario Sagrado al que tendría acceso sólo uno o dos sacerdotes oficiantes. No era un sitio visible para el pueblo, no necesitaba impresionar a los profanos. Los sacerdotes aceptan su papel ancestral, rinden homenaje y ofrendan

a sus dioses supremos el sol y el maíz y propician ritualmente al líquido precioso, -
el agua

Los signos de muerte, de vida, de agua, fueron colocados en el espacio libre-
entre el símbolo objeto de culto y los ofrendantes. Había que repetir la fórmula má-
gica, el hechizo de una forma, en pedestales, en cinturones, en adornos, en ofren-
das, y libres e inconexos en la superficie de la escena.

Del mismo modo, que en la cámara funeraria nos forjamos una imagen integral
de la escultura, para aproximarnos a su sentido de última realidad; en los santua-
rios de los templos de las Cruces y del Sol reconstruimos mentalmente la ornamen-
tación (Lam. XX). En el friso exterior del santuario, la siempre enigmática Ave-
Moan con orejera de símbolo triple y limitada por moldura de signos astronómicos, -
acecha diabólicamente al visitante. Los muros laterales estaban recubiertos por sen-
das lápidas, de las cuales como ya dijimos sólo permanecen en buen estado las del
templo de la Cruz y muy fragmentadas las de los templos del Sol y de la Cruz Folia-
da. Las figuras aquí representadas, guardianes del lugar sacro, mirando hacia la
entrada llevan en las manos ó en el tocado corrientes de agua. En el santuario de
la Cruz, el personaje de la entrada al lado izquierdo del espectador sostiene idénti-
co motivo serpentiforme de agua, que el sacerdote pequeño del tablero interior, y-
en el santuario de la Cruz Foliada, los fragmentos de la lápida al lado derecho del-
espectador muestran también la misma representación de agua que cae, que el sacer-
dote bajito en el tablero.

Se ha dicho que uno de estos personajes es real y mundano, el izquierdo en el
santuario de la Cruz, y que el otro, popularmente conocido como " El Fumador ", -
es una deidad porque usa máscara solar.

No hay diferencia en escala ó en tratamiento entre ambos, salvo la presencia-
de la careta irreal y ficticia en uno, opuesta al perfil natural de cabeza deformada,

labios entreabiertos y nariz remodelada al gusto palencano, en otro. Los dos, el personaje real y el personaje intangible se alzan uno frente al otro, en las mismas condiciones, en la misma dimensión, en igualdad de circunstancias y así guardar vigilia perenne ante el ciclo interminable del nacer, fructificar y perecer.

Si los temas entre los tres tableros dan presencia con motivos diferentes a ritos particulares, la significación general puede entenderse como una alabanza, como un sonoro canto de alegría a la esencia y al principio de la vida.

Tablero de El Palacio y Tablero de los Esclavos.

Las escenas representadas en los Tableros de los Esclavos (Lam. XXVIII) y de El Palacio (Lam. XXV) son esencialmente iguales en cuanto a significado y a composición. Otras dos escenas existentes en el Palacio; una en la lápida Oval de la casa E (386) (Lam. XXVII) y otra en la pintura de la galería este del patio noroeste reconstruida por A. Villagra (387) conmemoran la misma ceremonia de ofrenda.

El magnífico Tablero del Palacio (Lam. XXV) se encontró caído en la galería norte de dicha construcción, perfectamente adherido al muro central. Mide 2.45 m. de ancho por 2.63 de altura y se compone de tres lápidas, más angostas las laterales que la central. La piedra es de color marfileño y el relieve sumamente plano - representa una escena ceremonial que abarca como la cuarta parte de la losa central, las tres cuartas partes restantes y las losas laterales van cubiertas con textos jeroglíficos, entre los cuales son notables por su rareza y extraordinaria ejecución - los glifos de cuerpo entero de la Serie inicial. Figuras antropomórfas que abrazan a animales fantásticos expresan no sólo la medida precisa del tiempo sino que el sentimiento palpitante por la vida inherente a la escultura palencana aparece en la

lucha de los glifos " por romper su geométrico encierro... como embriones que pugnan por salir a la luz " (388) (Lam. XXVI) . Expresiones perfectas del conocimiento exacto del tiempo y obras de primer orden del arte palencano.

La escena de la porción central describe una actividad ceremonial. Un personaje central sentado con las piernas cruzadas sobre un trono de dragón bicéfalo y con los brazos elegantemente acomodados uno sobre otro, atiende al individuo a su derecha que le ofrece gran tiara de mosaico de turquesas con mascarilla de dios narigudo y largas plumas de quetzal. Aún cuando los tres personajes conservan la misma proporción y nivel, el de la tiara, se diferencia del central por encontrarse de perfil, sentado sobre un trono con cabeza de jaguar y con un tocado de caracol, de flor de loto y de pez. La figura de la izquierda del individuo central, es probablemente una mujer, por su capa, su falda y su pelo largo hasta media espalda, está sentada sobre trono con cabeza serpentina y lleva por ofrenda " una vasija que cubre parcialmente un fino lienzo sobre el que descansa un objeto de forma igual a la de un glifo no identificable, objeto que parece servir de cojín a una cabeza fantástica " (389) ; en su tocado porta el signo Mol, de atribución acuática, así como una gran flor de agua.

Las tres figuras están ricamente enjovadas en cuanto a orejeras, pectorales, brazaletes y ajorcas por lo que no parece que exista diferencia social entre ellas, los laterales deben ser individuos de alta categoría nobiliaria, que obsequian símbolos jerárquicos al mandatario central.

Ruz (390) considera la posibilidad de conmemorar un acontecimiento histórico en esta escena, aún cuando parece inclinarse más a su carácter mitológico. En este caso el individuo sobre el trono de jaguar sería el sacerdote del culto al sol ó el sol mismo, la mujer sobre el trono de serpiente una sacerdotisa del agua, o una deidad acuática, y el personaje central representaría el joven dios del maíz.

En vista de la repetición en diversas ocasiones de la misma escena, yo me inclino a suponer la narración de un hecho histórico que tuvo gran importancia en la vida palencana. En el texto, entre los glifos no cronológicos, hay uno que corresponde a la figura femenina, que lleva el mismo signo en el tocado, es entonces probable suponer la referencia de esta mujer en la inscripción (391.) . Por el momento no parece prudente hacer mayores inferencias, pero es sumamente tentador pensar que entre los glifos de carácter desconocido se describan o se registren hechos históricos en relación a los acontecimientos humanos.

El tablero de El Palacio fué realizado en 721 (9.14.0.0.0) y su estilo corresponde ya a esa renovación iniciada a finales del siglo anterior. La línea mucho más fluida siluetea las figuras en posiciones desprovistas de artificialidad, el crecientemente dominio sobre el conocimiento de la forma, lo podemos ver en los sutiles cambios de la expresión facial, en los ademanes y posturas de las manos y en la suave representación de los pies.

Alguna referencia simbólica subsiste en la escena, hay inclusive intrusiones jeroglíficas, pero qué lejos estamos del abigarramiento existente en los tableros de las Cruces. En el tablero de El Palacio cada elemento conserva su respectiva individualidad y el interés primordial está concentrado en caracterizar con propiedad a los tres personajes representados.

El Tablero de los Esclavos (Lam. XXVIII), unos cuantos años posterior al de El Palacio, realizado en 730 (9.14.18.9.17), representa junto con la lápida de El Escriba momentos inigualables en la escultura maya. La escena ceremonial es prácticamente la misma que en el tablero de El Palacio. El personaje central de tamaño mayor que los laterales está sentado sobre dos individuos flexionados y adosados uno a otro que tienen rasgos étnicos no mayas, y ornamentación extraña como el pelo recogido y anudado sobre la cabeza, bigotes, barba y orejeras largas en forma-

aserrada. Por estos individuos se dió el nombre a la escultura de Tablero de los - Esclavos. Otras diferencias son los asientos de los personajes laterales que son figuras antropomórficas igualmente flexionadas, con máscaras de dios solar para el - que ofrenda la mitra y con cabeza de venado para la mujer que ofrece la cabeza fanástica. Además de las flores acuáticas que llevan en el tocado, los individuos ofrendantes tienen sobre su cabeza un simpático dragoncillo con cuerpo de serpiente, patas y carapacho.

La proporción mayor del sacerdote central en relación a los personajes laterales indica probablemente superioridad en su categoría, superioridad acentuada por el gesto altivo y desdeñoso de los labios entreabiertos y de las manos despectivas que se muestran ajenas al obsequio ofrecido.

La línea de contorno, elemento abstracto por excelencia, ateniéndose a una - - suave tensión entre la tridimensionalidad y el volumen, ha creado figuras planimétricas de un sensualismo increíble ; Cuánto más adecuado y más fácil es imprimir sensualidad a cuerpos en volumen, la escultura tridimensional es quizá el medio más - cercano a la figuración real ! Pero con recursos lineales, con relieves que apenas si desprenden de la superficie y con incisiones ocasionales el artista palencano le - confirió vida extraordinaria a sus figuras. Sentimientos reprimidos y emociones restringidas fluyen serenamente en los personajes de Palenque.

El dignatario real, o el sumo sacerdote al que se ofrece rica tiara, posible- - remembranza de su elección como gobernante, impresiona porque su aspecto sosegado y ecuánime transfiere al espectador del siglo XX la contención del sentimiento en forma armónica. La figura del personaje central de el Tablero de los Esclavos recuerda con su postura afectada y la manera refinada de su expresión a la figura en estuco, dibujada y recreada por Waldeck, el Hermoso Relieve, del que sólo se conserva una garra de las patas del asiento. Según el dibujo de Waldeck, un dignatario

con los brazos levantados en actitud de indicar algo, está sentado sobre un taburete- que descansa a su vez en un trono con cabezas y patas de jaguar. La figura apare- ce sentada en la misma postura que el personaje de la lápida de Madrid, una pierna flexionada sobre el cuerpo y la otra apoyando la punta sobre el basamento; en vista- que ésta manera de sentarse no es común en las figuras de los relieves palencanos- surge la probabilidad de que se trate, como ya indicamos en la lápida de Madrid, de modismos locales y tardíos en el área de Palenque.

Es conveniente tomar en cuenta las diferencias en materiales, estuco para el - Hermoso Relieve y piedra para la lápida de Madrid y para el Tablero de los Escla- vos, así como divergencias técnicas ya que el Tablero de los Esclavos contrasta con su relieve planísimo y el dibujo suave y fluido con el relieve profundo y la línea as- pera y vigorosa de la lápida de Madrid. Del Bello Relieve poco podemos apuntar en cuanto al tratamiento formal, sin embargo la calidad de modelado en estuco parece - corresponder estilísticamente con los pilares de la Casa D del Palacio. En fin, las correspondencias arriba mencionadas, hablan de contemporaneidad de diversos artis- tas o talleres con personalidad estilística propia, durante la primera mitad del siglo VIII en la ciudad de Palenque.

2.- EL GRABADO.

Lápidas.

Aún cuando son pocas las lápidas en Palenque que se encuentran totalmente grabadas en la piedra, sí encontramos con frecuencia el uso alterno del relieve para la estructura, y de la línea incisa para el detalle.

Las lápidas grabadas notorias por su calidad artística, son la llamada del Fuego Nuevo o de la Creación (Lam. XXIX), la de los 96 glifos de carácter exclusivamente epigráfico y la que procede del patio Suroeste del Palacio y representa una deidad elaborada (Lam. XXX). En una losa del Templo de las Inscripciones se conserva un fragmento de grabado, es el dios de la nariz larga y ganchuda con un tocado de flores acuáticas y debe haber sido realizada en una época contemporánea a las anteriores.

El grabado es caligrafía sobre la piedra y resalta notablemente en esa piedra caliza, de grano fino y color marfileño casi blanco, oriunda de la ciudad de Palenque. Es en realidad escritura pura y espontánea, y no es susceptible de reformarse, por lo tanto el trazo debe ser seguro pues es definitivo.

En esencia el grabado por ser exclusivamente lineal es de carácter más abstracto que el relieve, es una creación artificial, que por su ámbito bidimensional se aparta por completo de la posibilidad de representaciones realistas.

Lápidas de la Creación o del Fuego Nuevo.

La lápida de la Creación (Lam. XXIX), fué encontrada en el patio de la Torre

en el año de 1936 por el arqueólogo Miguel Angel Fernández y asociado por su situación a la lápida de los 96 glifos que ostenta una de las fechas más tardías conocidas hasta ahora de la ciudad palenquana 783 (9.17.13.0.0) .

La lápida está constituida por dos piezas fragmentadas que además de llevar una inscripción glífica en la parte superior, tiene la representación antropomorfa de una deidad en un lado y la representación de un sacerdote en el otro. Las dos figuras están encerradas en un panel que afecta la forma del signo de Cero ó de Vencimiento, - motivo constante en los relieves de Palenque.

Tanto el personaje mitológico como el real aparecen sentados con una pierna bajo el cuerpo y la otra hacia adelante, semejantes a la lápida de Madrid y al Bello Relieve, en un taburete de jeroglíficos. El sacerdote en una posición semejante a la figura central del Tablero del Palacio inclina su cuerpo en diagonal a su derecha y sostiene un báculo de serpientes enroscadas; desgraciadamente el grabado se encuentra sumamente borrado y sólo es posible apreciar el contorno general que tiene mayor realce.

La figura mitológica sumamente elaborada en su atuendo y ornamento fué motivo de una compleja interpretación emitida por su descubridor y por Enrique Juan Palacios. Consideran en síntesis que el personaje representado es el dios de la Nariz larga, Kukulcán o Gucumatz, " el dador de la vida ", la deidad que creó la luz, la tierra, el maíz y los hombres, identificable por la lengua bifida en figuras de flamas, por las barras y maderas en cruz cinco veces repetidas, por los huesos que aparecen en varios lados y por el signo Ik, emblema del principio y fin del tiempo. Es la representación de la Creación ya que del aliento de la máscara fantástica surge el signo Ik, mientras enciende el Fuego Nuevo (392) y (393) .

Por su semejanza con el pequeño dios que emerge del caracol en el Tablero de la Cruz Foliada y su asociación con huesos, me inclino a creer que se trate de una -

deidad terrestre.

Lápida encontrada en el Patio Sureste de El Palacio.

Indudablemente esta lápida (Lam. XXX) corresponde a la misma caligrafía de la lápida de la Creación y de la de los 96 glifos; se caracteriza por sus trazos dinámicos y expresivos, incisiones cortadas, seguras y balanceadas, que integran una composición de rítmica vitalidad.

La deidad aquí representada parece la misma que la de la Creación, inclusive el glifo Ceh, asociado a un monstruo celeste, es igual en el asiento de dicha lápida que en el tocado de la correspondiente al patio Suroeste. Presenta como la anterior, un ojo grande y cuadrado, orejera triple, huesos por doquier y formas ondulantes que activan el aspecto dinámico de la deidad.

El grabado es una disciplina artística que se desarrolló en Palenque hacia el siglo VIII y continuó con la tradición lineal de referencia simbólica; parece que el grabado porque se presta a una mayor abstracción, ya que cualitativamente es un medio en esencia abstracto, fué más propicio a esa tendencia simbólico-religiosa y tuvo su etapa de florecimiento en la segunda mitad del siglo VIII.

3.- LA ESCULTURA EXCENTA.

a) Escultura en piedra.

La escultura excenta, de tres dimensiones e independiente a las construcciones no fué del gusto de los escultores palencanos. Se conocen unas cuantas obras, irrelevantes desde un punto de vista artístico, y aún a pesar de que gran parte de la zona continúa inexplorada es poco probable que ocurran hallazgos espectaculares de este tipo de esculturas precisamente por el poco interés manifiesto en ellas.

La única estela esculpida conocida, fué descubierta por Stephens (394) cerca del Templo de la Cruz (Lam. XXXI-A), semienterrada con el frente hacia abajo. Llamó la atención del explorador norteamericano por "...su expresión de sereno reposo y su gran parecido a las estatuas egipcias, aún cuando su tamaño no se compara con los restos gigantescos de Egipto " (395) . Más adelante dice "...la figura se para en lo que siempre hemos considerado un jeroglífico, análogo también a la costumbre en Egipto de registrar el nombre y oficio del héroe representado " (396). En realidad más que una estela es una estatua de bulto, que afecta una forma humana que mide 2.64 m., lleva un gran tocado o gorro cónico con segmentos laterales, la cara en relieve redondo, el cuerpo rectangular y los pies apuntando hacia afuera. Tiene los brazos doblados en ángulo, el derecho sostiene un objeto dentado y el izquierdo descansa en un jeroglífico del que descende un ornamento.

Su estilo no guarda relación con las esculturas del área Maya; Proskouriakoff (397) señala cierta semejanza a algunos monumentos de Toniná, pero recuerda más a las estatuas femeninas con gorros cónicos características de la región Huasteca.

El estado actual de esta escultura es de gran deterioro y los detalles son impo

sibles de apreciar.

Otras piezas escultóricas de menor tamaño, algunas de ellas sumamente mutiladas se han encontrado en el escombros entre las ruinas. Mencionaremos una figura sedente sin cabeza, encontrada en el Templo II del grupo Norte (Lam. XXXI-B); cerca de la cual apareció parte de un mascarón de piedra esculpido posiblemente un fragmento del tocado. Sentada con las piernas cruzadas a la manera oriental, tiene más bien características arquitectónicas. Las piernas y la cadera son el basamento de una pirámide de vértice superior truncado que se continúa con otra pirámide invertida y los brazos cual dos troncos o columnas terminan en unas manos planas y desproporcionadas. La calidad de su factura no parece coincidir con la delicadeza palencana, es una construcción masiva en la que se pretendió sintetizar la estructura humana esencial.

Otra escultura antropomorfa, de piedra, se encontró entre el escombros del templo de la Cruz Foliada. Se trata de una cara de rasgos humanos mutilados, colocada sobre un mascarón del monstruo de la tierra y con tocado de máscara fantástica. En ambos lados del bloque central, formado por las máscaras y la cabeza, unos adornos rectangulares llevan inscripciones jeroglíficas que registran la fecha aproximada de 724; (9.14.13.0.0) fecha posterior en unos 30 años al Templo de la Cruz Foliada y dentro ya cronológicamente en el último ciclo de la escultura palencana. Formalmente está vinculada por la superposición de máscaras y las aletas laterales con los cilindros de barro encontrados también en el interior del basamento del Templo de la Cruz Foliada.

Blom (398) fué el primero en mencionar un bloque de piedra de unos 3.44 m. de largo esculpido en forma de lagarto o cocodrilo. Lo encontró situado al final del acueducto que cubre el O-tulum, en el sitio precisamente apropiado para tal representación.

Poco podemos concluir de la escultura excenta de Palenque, salvo el hecho ya conocido, de que la ciudad no participó en este tipo de expresión; las escasas obras conservadas no aportan nada a la caracterización del estilo palencano. De ellas -- sólo una ha sido fechada y corresponde a una época tardía en la plástica de Palenque; ésta pieza conserva múltiples asociaciones con símbolos mitológicos y guarda relaciones formales con los cilindros incensarios de barro.

b) Escultura de Estuco.

Me he referido anteriormente a la existencia simultánea de dos orientaciones artísticas en Palenque. La primera está determinada por una voluntad místico religiosa, la segunda por una aproximación sensual a la figura humana. Todas las construcciones estuvieron ricamente ornamentadas con esculturas en estuco tanto en los frisos como en las cresterías, por los fragmentos que conservamos de dichos estucos, se puede hablar con propiedad de escultura volumétrica o tridimensional. Pues bien, en estos fragmentos vivos de esculturas, se aprecian claramente la coexistencia de las tendencias arriba mencionadas.

Encontramos representaciones del cetro maniquí, mascarones con rasgos de deidades fúnebres, caras de monos y cabezas de venado; pero sobre todo, como para enfatizar intencionalmente los dos conceptos, las dos visiones opuestas y complementarias de lo irreal y lo real, lo que más existe son tanto caras de la deidad solar como caras humanas.

Las máscaras de dioses solares son rostros impávidos e inmutables que miran sin mirar con sus grandes e inexpresivos ojos cuadrados (Lam. XXXIV-A). Son conceptos, abstracciones de ideas mágicas y religiosas. Se ha llegado con ellos a un marcado antropomorfismo, a los dioses se les permite parecerse a los hombres, pero nunca trascienden al ámbito de lo humano, se mantienen así estatuarios, fieles en el fondo a su dimensión sobrenatural.

En cambio en los rostros humanos, qué realismo, qué expresión, qué sensualidad vibra en ellos (Lams. XXXIV-B y XXXV). Sin perder su gran serenidad, el hombre de Palenque representado en estas máscaras extraordinarias, se muestra seguro, altivo, dominante y esencialmente humano. Sus facciones se definen claramente, la frente amplia, los ojos almendrados y rasgados, la nariz acentuada por el ta-

bique artificial que se desprende en línea cóncava desde la frente y los labios carnosos que se entreabren para emitir voces sonoras, documentos inigualables de la belleza palencana.

Esta impresión de sensualidad y de vida que suscitan los rostros y los fragmentos de cuerpos encontrados en Palenque fué captada en toda su intensidad por Laurette Sejourné, cedo a ella la palabra: " Casi todos los relieves y las esculturas de Palenque son de estuco, materia extrañamente viva, que por su fragilidad, recuerda la carne humana. Durante las excavaciones me sentí a veces, profundamente turbada al ver aparecer de súbito, entre la tierra removida, un pié, una cabeza o una mano, y esto se volvía en verdad inquietante cuando tratándose de piezas muy deterioradas, las piedras que constituyen el esqueleto surgían a través del estuco en proceso de disgregación, como los huesos que se traslucen bajo la carne " (399) . En efecto, el realismo de las piezas de estuco de Palenque, turba y desconcierta, porque nuestro conocimiento general muchas veces falseado sobre el arte prehispánico y el maya en particular, hace énfasis en el simbolismo, lo antihumano, lo físico, lo irreal y mitológico, pero nunca se detiene a analizar y a enjuiciar su aspecto formal humano.

Ante esta imagen desconcertante de lo que supuestamente expresa nuestro antiguo arte indígena, es difícil descubrir la importancia del hombre, desplazada como ha sido por la imposición unilateral de criterios arbitrarios. Sin embargo si al estudiar la escultura de una sola ciudad precolombina encontramos que el individuo tiene gran significación dentro de su grupo, ¿ no será posible que casos similares existan en otras ciudades, en otras culturas del México Antiguo ? Sencillamente planteo este camino como posible hipótesis de estudio para relacionar de algún modo las culturas prehispánicas.

Cabezas Procedentes de la Cripta del Templo de las Inscripciones.

Bajo los soportes, hacia el sur, del sepulcro en la cripta del Templo de las Inscripciones, se encontraron dos extraordinarias cabezas de estuco; fueron arrancadas de sus cuerpos que posiblemente ornamentaban la fachada de alguna construcción palencana y depositadas como ofrenda después de la inhumación del gran dignatario.

Una de ellas es mayor que la otra, mide .43 cm. de alto por .17 cm. de ancho (Lam. XXXII) y representa a un hombre joven de facciones delicadas con el pelo sujeto por una cinta separado en mechones que airoosamente describen una curva inclinada hacia la frente, en el borde de la cara el pelo se encuentra recortado en forma de escalera invertida. Dos capullos de flor, uno adelante y el otro en la parte posterior decoran el tocado exquisito del adolescente.

La otra cabeza mide .29 cm. de alto por .21 cm. de ancho (Lam. XXXIII), y aunque representa a una mujer, sus rasgos son más duros y su tocado más sencillo. En las sienes lleva, igual que su compañero, el pelo en forma de escalera invertida y sobre la frente caen tres rígidos mechones. Por todo adorno una diadema de placas de jade separa el resto del cabello encima de la cabeza.

En estas cabezas está concretado el ideal estético de la figura humana en Palenque. Una voluntad de arte manifiesta para la representación de las cosas naturales, en que hay una clara visión y comprensión segura de las formas y procesos naturales para lograr una belleza casi sobrenatural y en cierto modo verdaderamente abstracta. La forma y el tratamiento de las cabezas de estuco de la cripta funeraria, responde a cualquier enjuiciamiento clásico del arte. Son dos jóvenes, los que representan el retrato ideal, la juventud floreciente inmortalizada en el estuco fue una meta para el escultor palencano. Con el trazo fluido de los contornos, con la naturalidad, con la fuerza del organismo vivo, los retratos de esos mancebos son estructuras, símbolos artísticos de dimensiones universales.

c) Escultura en Barro.

Los artistas de Palenque dejaron impreso su genio creador en escultura en barro. Además de las vasijas de uso doméstico y ritual, caracterizados por una gran simplicidad, el barro fué empleado para hacer esas pequeñas y deliciosas figurillas de diez a veinte centímetros de altura, que representan sacerdotes y guerrero, individuos con máscaras de animales, retratos animados de los habitantes palencanos. Las caras, el vestuario y el adorno describen fielmente la edad y posición de la figura representada; tal expresión es lograda por la técnica del modelado, la incisión y el fileteado con una habilidad propia del joyero. Su aparición en Palenque corresponde a finales de la fase media y a la fase tardía del período clásico. Figuras reducidas en tamaño pero grandes en cuanto a sus valores escultóricos.

Obras originales son también los ya mencionados cilindros incensarios encontrados en el relleno del basamento del Templo de la Cruz Foliada (Lam. XXXVI). -- Cinco de ellos fueron reconstruidos (400) pero existen restos de ocho (401), miden de .70 a 1.10 m. de altura y consisten en tubos cilíndricos huecos, sin base ni tapadera, flanqueados por dos aletas laterales, unidas por agarraderas a la parte posterior.

No se conoce la función de estos cilindros, se supone que pudieran haber servido como chimeneas removibles para quemadores o bien receptáculos de vasijas para quemar incienso (402) . Los encontrados en Palenque no conservan huellas de humo, al parecer nunca fueron utilizados, se colocaron verticalmente en medio de la construcción y se cubrieron para permanecer ocultos y cumplir posiblemente su propósito religioso cuando el Templo fué dedicado.

La irradiación de este tipo de objetos abarca a Teapa Tabasco, a Lago Amatlán en Guatemala, a Chamá en la Alta Verapaz, a Salinas de los Nueve Cerros en

Guatemala y desde luego los más parecidos son los encontrados a 25 millas de Palenque en la cueva de Zopo (403).

El frente del cilindro se encuentra modelado en alto relieve y representa una serie de caras y mascarones fantásticos superpuestos. El modelado está realizado en gran profundidad y son perfectamente apreciables de perfil. Su composición es de gran simetría, en segmentos geometrizarantes adecuadamente proporcionados. Algunos de ellos conservan restos de pintura azul y azul verdios. Un patrón artístico recurrente es común a todos los cilindros de Palenque. El mascarón de base, sin mandíbula inferior, sostiene a la cabeza principal, posible dios de la nariz romana con cinta anudada entre los ojos, que ha sido identificado por varios mayistas como el dios jaguar del número 7 (404). Indudablemente está relacionado con la deidad solar, pues en esencia es la misma cara que se encuentra al centro del Tablero del Sol. Sobre la cabeza principal, a la manera de tocado, una serie de máscaras simbólicas, pájaros con las alas extendidas en forma de cabezas de serpiente y seres sobrenaturales, rematan la parte central.

Los flancos verticales, modelados en relieve plano, muestran el uso repetido de ciertos elementos: bandas cruzadas, perfiles del dios narigudo y cabezas serpentinadas.

Evidentemente la asociación de los cilindros modelados en barro a depósitos en templos y su simbolismo reminiscente del arte con orientación religiosa, supone en ellos una finalidad vinculada a manifestaciones rituales y un lugar importante en las actividades de la vida jerárquica de la cultura palencana.



d) Escultura en Jade.

Para completar el panorama de la escultura palencana en sus diferentes manifestaciones, mencionaremos las piezas de jade realizadas con gran minuciosidad y esmero y depositadas en las tumbas.

En la cripta funeraria del Templo de las Inscripciones, (405) se encontraron sobre la lápida que cubre el sepulcro, fragmentos de jade que una vez engranados y reconstruídos fué posible reconocer entre ellos, una cara humana de un anciano y una cara de dios solar. En el interior de la tumba la máscara de mosaico de jade estaba tan bien adaptada a la faz del individuo sepultado que " conservaba aún la forma de algunos rasgos de la cara sobre la que debió modelarse " (Lam. XXXVII-A) - (406) . En otras palabras era una máscara retrato.

Además de una serie de figurillas menores admirables por su preciosismo y ejecución, la figura de jade encontrada cerca del pié izquierdo del personaje enterrado, que representa a una deidad solar (Lam. XXXVII-B), es digna de ser apreciada entre las grandes-pequeñas esculturas del arte mesoamericano y tema de especulación en torno a las ideas comparativistas con el arte oriental debido al " aire budista " - que se le aprecia.

Se han encontrado en Palenque conchas incisas; el escultor dominaba cualquier medio y en eso la ciudad no difiere de otros centros artísticos mayas.

Sin embargo, es indiscutible la marcada preferencia por el estuco y por la piedra como medios de expresión del escultor palencano.

Hemos revisado las principales obras escultóricas de Palenque, conocidas en la actualidad, nuestro intento en la pasada exposición fué explicativo ante todo. Las artes lejanas en el tiempo y en el espacio demandan una explicación para compren -

derlas mejor. Al percibir emotivamente la forma nos encontramos en el estadio inicial de la vivencia estética contemplativa total, y a medida que profundizamos nuestros conocimientos sobre la cultura creadora, la experiencia estética se desarrolla y enriquece dentro de los límites subjetivos de la personalidad. Es por eso que el estudio presente partió de generalidades para llegar a particularidades, tratar de comprender y experimentar estéticamente la escultura de Palenque, aislada de su contexto cultural, histórico y artístico sería fragmentar la experiencia total o ver sólo el aspecto que nos liga empáticamente con el objeto artístico. Al partir de la realidad humana maya, de la palencana, de sus formas escultóricas y de las opiniones que habían suscitado durante dos siglos al espectador occidental, nuestra meta fue lograr dentro de lo posible la aprehensión más completa del fenómeno estético y cultural de la escultura de Palenque.

El cuadro No. 3 es una presentación objetiva de los elementos más sobresalientes en la escultura de Palenque. Se han situado las obras por el lugar a que pertenecen originalmente, aún cuando en la actualidad se encuentren en otro sitio; las entradas superiores se refieren a la fecha en que se realizaron, cuando ésta existe o se deduce por asociación; al material, a la forma y al género de escultura a que pertenecen. Los temas y motivos de la escultura de Palenque, en cuanto a la manera de presentarlos y en cuanto a lo que son en sí, están agrupados bajo dos grandes entradas: figura humana y símbolos. No pretende sino dar una idea de la frecuencia y asociación con que aparecen, de lo que resultan ciertos patrones recurrentes fácilmente discernibles.

El auge de la escultura en Palenque fue corto, escaso siglo y medio, pero aún dentro de esa duración se aprecian cambios y tendencias diferentes que coinciden con la fase final, con el último destello del período maya clásico.

SUMARIO .

El período maya clásico corresponde cronológicamente a los siglos IV al X de nuestra Era y abarca toda la zona geográfica conocida como área maya. El patrón cultural homogéneo que lo caracteriza es el registro de fechas en Series Iniciales, común a las zonas norte, central y sur. Es una época de auge económico en la cual la clase teocrática domina los aspectos religiosos políticos, administrativos e intelectuales. La base económica de la civilización maya clásica dependió del maíz, siendo pues un conjunto de comunidades básicamente agrícolas desarrollaron en un nivel muy alto los conocimientos astronómicos. Elaboraron una religión compleja en la que destacan las deidades que se significan por su connotación acuática, terrestre o astral y que son representadas en imágenes fantásticas de animales, de plantas ó de hombres, sujetas a transformaciones de personalidad, de aspecto, de atributos o de localización. Dentro de la homogeneidad socio-cultural aparente en este período son notables los matices regionales de cada ciudad maya; dos grandes tendencias artísticas señorean el panorama, la del área Norte que dá preferencia al simbólico y geometrizable (estilos Puuc, Chenes y Río Bec) y la del área Sur que encuentra su mejor expresión en las formas orgánicas y humanas. Para fines del siglo IX y principios del X todo el equilibrio mantenido durante cinco siglos sufre graves alteraciones, que unidas a la intrusión de grupos étnicos diferentes, propician el abandono parcial de las ciudades y el derrumbe de la cultura clásica.

La ciudad de Palenque aparece en escena durante el último acto de la civilización maya clásica. Aún cuando estuvo habitada desde épocas anteriores el auge de la ciudad data del período clásico tardío, siglos VII y VIII. Debido a su localización periférica en el área maya, el carácter regional se aprecia considerablemente. - -

Las investigaciones arqueológicas realizadas hasta la fecha permiten tener una idea fragmentaria de la cultura de Palenque. Se sabe que la cerámica palencana queda fuera de toda clasificación propia al área maya, lleva el sello del lugar y ciertas relaciones con Tabasco y hacia la zona del Golfo son perceptibles en una extensión reducida. La arquitectura palencana, del mismo modo que la manera de registrar inscripciones jeroglíficas, responde a un estilo particular y manifestaciones excepcionales entre las construcciones de Mesoamérica como la Torre del Palacio y la cripta-funeraria en el Templo de las Inscripciones fueron realizadas en Palenque. La comunidad se distinguió por una gran energía vital y fue propicia para el surgimiento de un culto a la personalidad individual, de corta duración. Las castas dominantes de Palenque crecieron en ambición y poderío, facilitando así la invasión de la ciudad por grupos de procedencia atlántica hacia el siglo X. Palenque permaneció invadida por la selva desde su abandono total, siglo X, hasta que redescubierta a finales del siglo XVIII impresionó al mundo occidental de tal manera que atrajo las miradas de todo aquel interesado por conocer algún aspecto de la experiencia humana sobre la Tierra, iniciando otra trayectoria en el devenir de la historia. Palenque había vuelto a nacer.

Las opiniones emitidas sobre Palenque y su escultura hablan no sólo de la psicología individual, sino que también reflejan etapas histórico culturales diferentes, en las que analizamos desde el erudito indigesto, Ordoñez y Aguiar, que desconoce la capacidad creadora del hombre palencano, hasta el descubridor de la conciencia americana, Stephens; pasando por una serie de aceptaciones y repulsas por el arte palencano registradas por los visitantes de Palenque. De todos ellos, algunos adscriben un carácter histórico a las figuras, Del Río y Dupaix; otro llega a dar mayor importancia a las significaciones astronómicas, Waldeck; y los más sólo se asombran ante la perfección de las figuras en estuco y en piedra que tienen la na-

ríz deforme y la cabeza alargada.

La aceptación plena de las culturas prehispánicas fué producto de corrientes- - ideológicas modernas y trajo consigo el deseo de penetrar en el significado que tuvieran, a partir del reconocimiento de sus potencialidades creadoras. Los mayistas -- Morley y Thompson reconocen en el arte maya la esencia religiosa y el predominio de las representaciones sacerdotales y anuncian los estudios de Spinden y Proskouriakoff para apreciar la evolución formal en el tiempo. Los historiadores de arte, no suficientemente familiarizados con la cultura maya o con las investigaciones arqueológicas, enjuician a la escultura de Palenque con un enfoque parcial y aunque la en- - encuentran diferente, no precisan las divergencias. Casi todos hablan de un arte cor- - tesano, elegante y sobrio en el cual composiciones simétricas y figuras estereotipa- - das se repiten sin cesar. Alguno que otro valora la importancia que se le otorga a la figura humana, Flores Guerrero y Ruz, sin perderse en el detallismo del sentido- - religioso.

Era conveniente recordar a grandes rasgos toda la escultura maya, para poder situar a la escultura de Palenque, en el concierto general. Tecnicamente los mayas sólo utilizaron implementos de piedra, y aún cuando trabajaron múltiples materiales mostraron preferencia por la piedra y por el estuco. El relieve es la forma maya- - de expresión, y entre las diferentes manifestaciones formales, la estela es la más - frecuente. Los temas y motivos de la escultura se organizan en torno a la figura - humana, mascarones y formas serpentina principalmente. La escultura del área - maya Norte se distingue y separa de las tendencias artísticas del área Sur. Al te- - ner una idea conjunta de la escultura maya comprendemos que no es posible clasi - ficarla de acuerdo a patrones de pensamiento occidental, clásicos o barrocos, sino- - que dentro de lo posible, partir para su vivencia de los supuestos histórico-culturales accesibles.

La escultura de Palenque cobra significado al considerarla dentro del marco - histórico-cultural que le pertenece, sólo de esta manera vemos realidades en lugar de virtualidades artísticas. Una vez situada en el contexto cultural y en la historia podemos inferir algunos juicios respecto a ella.

CONCLUSIONES .

En páginas anteriores hemos revisado el material escultórico más importante de Palenque, a continuación presentamos una síntesis de los caracteres fundamentales:

1.- La escultura de Palenque tiene un sello original entre el mismo género artístico en el área maya.

La situación geográfica de la ciudad, en un sitio extremo del área maya, fué posiblemente la causa de escasas interrelaciones con otros lugares. Esto hizo propicio que durante el auge de Palenque, en el período clásico tardío (Siglos VII y VIII), ciertas formas difundidas en toda la región maya alcanzaron su forma más pura y original gracias a la capacidad creadora del escultor palenquero.

2.- La voluntad artística del escultor de Palenque encontró su mejor expresión por medio del relieve. Un relieve plano y poco profundo cuando va excavado en la piedra, y con mayor realce y modelado cuando se trata de relieves de estuco. En ambos casos el dibujo es el elemento estructural básico. El grabado continuó en época tardía la tradición lineal. La esencia del relieve, que es la abstracción y distanciamiento de la realidad multidimensional que percibimos visualmente, mantuvo una tensión dinámica con el espíritu naturalista y humano latente en las formas escultóricas.

La escultura exenta no prosperó, pero existen ejemplares excepcionales, como las cabezas de estuco encontradas en la cripta del Templo de las Inscripciones, y otras semejantes provenientes de los frisos y de las cresterías. Esculturas tridimensionales interesantes son también los cilindros de barro y las máscaras y figurillas de jade

3.- La composición de todas las formas escultóricas es clara y precisa.

La simetría axial es frecuente, aún cuando hay estructuras diagonales y en ciertos casos aparece la asimetría.

No puede considerarse a la escultura de Palenque como barroca. Es precisamente el ordenamiento lógico de los motivos, en cuanto a su categoría, una característica de la escultura palenqueña. Los niveles horizontales ascendentes que se refieren a tierra, vida y espíritu, son un índice del temperamento organizador y obsesivo de los palenqueños.

La impresión confusa que dejan a primera vista los relieves que tratamos, se debe al desconocimiento de los símbolos usados, de su significación y de sus interrelaciones. Una vez familiarizados con ellos vemos que si bien el escultor palenqueño realizó con gran cuidado el preciosismo del detalle, valoró la superficie del espacio y distribuyó sabiamente formas simbólicas y naturalistas de modo que se destacaran suficientemente, para lo cual combinó armónicamente planos y realces.

4.- Dos tipos de representaciones coexisten dentro de un mismo estilo artístico. Uno referido a escenas simbólicas en que la finalidad es dar presencia a conceptos religiosos. Otro tiende a centralizar sus temas en torno a escenas palaciegas y cortesanas propias del ceremonial de la clase sacerdotal; en éstas escenas la figura humana naturalistamente representada es el objeto supremo.

5.- Los motivos simbólicos frecuentes en Palenque han sido agrupados teniendo en cuenta los estudios de Thompson (407), de acuerdo con sus probables significaciones en acuáticos, terrestres y celestes. Hemos explicado previamente que debido al carácter complejo y aún desconocido en muchos aspectos de la religión maya, las deidades o símbolos que las representan pueden superponerse, transformarse y cambiar de atribuciones inexplicablemente, para nosotros, por lo tanto nuestra agrupación (cuadro No. 3) es sólo un intento de referencia para aclarar la frecuencia y las relaciones que guardan los símbolos entre sí.

Los símbolos más frecuentes son los que tienen asociaciones con el agua y con la tierra.

Entre los primeros, aparecen constantemente, las variadas representaciones de la deidad de la nariz larga - dios B y dios K de Schellhas (408) -, los cetros mani q u f e s y las corrientes de agua, motivos todos de origen serpentino. Otros signos - profusos son formas convencionales como los discos de jade, la cruz de Kan, el signo Yax, etc., .

Los símbolos de tierra pueden referirse tanto al interior como a la superficie de ella. En relación al inframundo, los más comunes son los mascarones de la muerte y los huesos, y en conexión con la superficie de la tierra, prevalecen las numerosas variantes del lirio de agua, así como el follaje del maíz. El " símbolo triple ", de secciones de concha, flores y semillas de maíz, tiene una significación intermedia entre la tierra y la vida. Según el sitio en que aparecen los símbolos - en los relieves y por las conexiones acuáticas, interterráneas y celestes, son a mi parecer, los signos de la superficie de la tierra los que sintetizan el concepto esencial, el nacer y el perecer, el sembrar y fructificar, la vida y la muerte.

Los signos celestes son menos repetidos, sin embargo los símbolos astrales y los pájaros del cielo se encuentran con cierta recurrencia.

A finales del siglo VII, los motivos simbólicos pueden estar arbitrariamente distribuidos en toda la superficie del relieve. No hay asociación directa a atribuciones jerárquicas, son formas simbólicas no vinculadas específicamente a manifestaciones de dominio o de mando. La relación del hombre con los símbolos religiosos es la de ser partícipe del proceso evolutivo natural; el hombre es vida y como tal nace del seno de la tierra, equiparable a la madre, y perece con espíritu de trascendencia en la dimensión del cielo.

Una presentación diferente de los símbolos que tienden a concentrarse en cier-

tas áreas relacionadas con el cuerpo humano y con elementos de su indumentaria y de su adorno, se inicia desde 667 (casa A del Palacio), pero aumenta durante el siglo VIII. La concentración es precisamente en los penachos y en objetos sostenidos por las manos de los personajes. Las fuerzas de la naturaleza principian a ser dominadas por el hombre, las lleva en su cabeza, las maneja con su mano, y las utiliza para mostrarse ante la comunidad con los signos de su poder y de su jerarquía.

Durante la primera mitad del siglo VIII, la adjudicación de símbolos a figuras humanas se reduce notablemente y se especializa como atributo teocrático y nobiliario. Los objetos que llevan los sacerdotes en las manos son insignias de categoría suprema y los signos reminiscentes de los dioses son eliminados o reducidos a su más sencilla expresión. Se conserva la esencia de la expresión religiosa pero se aumenta el culto a la personalidad humana individual.

6.- En las representaciones de la figura humana apreciamos características permanentes y sutiles cambios temporales.

Existe desde luego una marcada voluntad por dar presencia idealizada a las formas del cuerpo. Los torsos, los brazos y las piernas, suavemente delineados y contorneados, jamás muestran musculaturas vigorosas o espaldas hercúleas. Las figuras humanas en los estucos impresionan sobre todo por su aspecto suave y un tanto femenino, más que por su definida virilidad. Este es quizá, el máximo refinamiento que caracteriza el ideal estético de los mayas. Los rostros ateniéndose al ideal de belleza maya, van adquiriendo lentamente matices expresivos y rasgos individuales.

Los datos investigados sobre las posturas, presentaciones o agrupamientos (409) nos dan resultados aclaratorios; en diferentes fechas y en diferentes medios la figura humana puede estar sola ó acompañada, puede aparecer sentada, de pié

ó hincada; y su presentación aún cuando es más frecuente de perfil, puede ser también parcial o completamente frontal. Solamente en las esculturas exentas, tanto los rostros como los cuerpos, siempre están de frente.

En general las figuras humanas más antiguas - 667 - conocidas hasta hoy tienen mayor rigidez que las figuras posteriores, tanto más flexibles. La rigidez es mayor en las figuras centrales, de los sacerdotes, y menor en las figuras secundarias, de los ayudantes.

Antes del año 692 (ca.) parece ser que el grupo que ocupaba Palenque no - habfa manifestado auge económico o cultural importante. Las únicas esculturas fechadas hasta hoy, que son anteriores a 667, pertenecen a la casa A del Palacio, y expresan, como en gran parte del área maya, la glorificación genérica de la casta sacerdotal. Rands (410), habla de la aparición de una cerámica nueva que tiene - asociaciones con las tierras bajas del Petén durante el período clásico temprano - (siglo IV a siglo VII ca.) . Pudiera ser que grupos o ideas de gentes de otra - área llegaron durante esa época a Palenque y que revitalizaran a la comunidad ya - establecida. Estos grupos ó ideas introducirían no sólo " aspectos jerárquicos de - la cultura ", como sugiere Rands (411), sino que transformarían la orientación cul - tural y artística hacia actividades más humanas e individuales.

El año 692 (9.13.0.0.0) marca el comienzo del culto a la personalidad huma - na. Se inicia con la construcción de la tumba del Templo de las Inscripciones, y - las esculturas que se realizan durante la primera mitad del siglo VIII lo confirman.

Se representan escenas que conmemoran la ascensión de un personaje al grado supremo de mandatario, ó el tributo que le rinden sus vasallos por la importancia - de su rango. Pero lo importante es que el personaje en cuestión es un señor de - terminado, una figura importante, altiva y de aspecto dominante, quien tal vez con - tribuyó a la prosperidad de Palenque, por lo que se le rindió homenaje en varios mo

numerosos semejantes.

La segunda mitad del siglo VIII marca la apoteosis de la escultura de Palenque. Las figuras humanas en las tres lápidas: El Escriba, El Orador y la lápida del Templo XXI, son magníficas expresiones de individuación y de concreción. Los personajes despojados de superfluas imágenes simbólicas y aún casi de adornos y atributos jerárquicos, surgen seguros y confiados como seres únicos y personales. Han concentrado en sí mismos las fuerzas cósmicas y las posibilidades existenciales; la imagen del hombre-sacerdote suple y concentra los símbolos de la vida y de la muerte. Una nueva imagen del hombre había sido creada en una ciudad del mundo maya: Palenque.

El arte intensifica la realidad; en el caso la realidad del mundo palenquense en las postrimerías del siglo VIII y principios del IX. Por entonces se había pasado de una visión religioso-imaginativa del Universo a una percepción natural del hombre, en medio de un mundo más humano y más comprensible. Este fenómeno de transformación es un hecho que cobró presencia concreta en la escultura. La renovación humanista seguramente existía en el ambiente cultural y la escultura fue la mejor expresión de las ideas precursoras.

A distancia de siglos hemos intentado aquí aproximarnos al humanismo de la ciudad de Palenque a través de su escultura. Las voces de la piedra y del estuco emiten, en su lenguaje propio, prosas y cantos de alabanza al hombre, al hombre maya poderoso y encumbrado que perdura y que vive aún en esas obras escultóricas de la mayor significación artística, estética y cultural.

No hay evidencia suficiente para hablar de la continuidad ó primacía de las influencias circundantes al humanismo palenquense. Estudios comparativos con las ciudades afines de la zona del Usumacinta contribuirían notablemente a profundizar en el problema.

Es también posible que el fenómeno socio-cultural, que hemos captado a través

del arte, haya sido intrascendente, porque coincidió con la decadencia, y con el fin-- de Palenque, de hecho, con la caída de toda la cultura del área maya clásica. Más-- aún, es posible que haya contribuido al derrumbe, y es posible que las dos tradicio-- nes artísticas que coexistían en Palenque, la simbólica y la naturalista, significativas de religiosidad y humanismo, hayan sido auspiciadas por grupos teocráticos de distin-- ta orientación. Grupos jerárquicos disidentes que aumentaron la grave tensión social que existía durante la fase final del período clásico tardío. Tal vez debido a las di-- ferencias entre ellos, que debilitaba su poder, facilitaron la presencia e intrusión de pueblos extraños de origen atlántico.

La escultura de Palenque ha sido reveladora, para nosotros, de la presencia - de un humanismo que acabó por imponerse a las formas religiosas ancestrales.

La expresión de tal fenómeno cultural está patente en el arte de la escultura - que elevó a los más altos niveles estéticos la figura humana por medio de una ideali-- zación y de una sensualidad refinadísimas. La comparación de los ideales estéticos de estos mayas con los de otras culturas clásicas de Oriente y Occidente no deja du-- da respecto a su gran calidad, patente en las obras que constituyen en precioso lega-- do de la cultura de Palenque.

NOTAS

Introducción.

- (1) - Thompson, J.E., 1962: p. 3.
- (2) - Thompson, J.E., 1956: p. 135.
- (3) - Willey, G.R., 1962: p. 7.
- (4) - Proskouriakoff, T., 1962: p.p. 2-9.
- (5) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 1.
- (6) - Thompson, J.E., 1956: p.274.
- (7) - Thompson, J.E., 1945: p.p. 4-12.
- (8) - Andrews, E.W., 1960: p.p. 254-265.
- (9) - Andrews, E.W., 1962: p.p. 149-185.
- (10) - Thompson, J.E., 1945: p. 23.
- (11) - Andrews, E.W., 1962: p.p. 178-181. Cuadro No. 1.
- (12) - Foncerrada de M.M., 1962: p. 13.
- (13) - Thompson, J.E., 1945: p. 23.
- (14) - Kubler, G., 1962: p.p. 47-80.
- (15) - Ruz, A., 1962: p.p. 205-220.
- (16) - Thompson, J.E., 1956: p.275.
- (17) - Ruz, A., 1963: p.48.
- (18) - Thompson, J.E., 1962: p.p. 24 y 26,
- (19) - Landa, Diego de, 1959.
- (20) - El libro de los libros del Chilam Balam, 1948.
- (21) - Popol Vuh, 1961.

Parte Primera. Antecedentes Arqueológicos.

1.- El Período Maya Clásico.

- (22) - Thompson, J.E., 1962: p. 5.
- (23) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 1.
- (24) - Thompson, J.E., 1962: p. 5.
- (25) - Morley, S.G., 1953: p.p. 68-69.
- (26) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 3.
- (27) - Thompson, J.E., 1962: p.6.
- (28) - Thompson, J.E., 1956: p. 274.
- (29) - Willey, G.R., 1962: p. 19.
- (30) - Ruz, A., 1963: p. 48.
- (31) - Morley, S.G., 1953: p. 352. tabla 7
- (32) - Thompson, J.E., 1956: p. 38.
- (33) - Ruz, A., 1963: p. 50.
- (34) - Ruz, A., 1962 (b) : p. 10.
- (35) - Ruz, A., 1962 (b) : p. 7.
- (36) - Ruz, A., 1962 (b) : p. 28.
- (37) - Ruz, A., 1962 (b) : p. 16.
- (38) - Ruz, A., 1962 (b) : p.p. 10-12.
- (39) - Ruz, A., 1962 (b) : p. 10.
- (40) - Ruz, A., 1952 (A) : p. 58.
- (41) - Ruz, A., 1963: p. 55.
- (42) - Ruz, A., 1963: p. 55.
- (43) - Thompson, J.E., 1962: p. 7.
- (44) - Ruz, A., 1963: p. 56.

- (45) - Thompson, J.E., 1962: p. 8.
- (46) - Ruz, A., 1963: p. 54.
- (47) - Recordar la Estela 12 de Piedras Negras con esclavos atados con una cuerda.
- (48) - Thompson, J.E., 1956: p. 48.
- (49) - Westheim, P., 1950.
- (50) - Westheim, P., 1950: p. 210.
- (51) - Thompson, J.E., 1956: p. 183.
- (52) - Thompson, J.E., 1962: p. 9.
- (53) - Thompson, J.E., 1962: p. 10.
- (54) - Ruz, A., 1963: p. 65.
- (55) - Thompson, J.E., 1962: p. 11.
- (56) - Thompson, J.E., 1962: p. 11.
- (57) - López Cogolludo, D., 1955: p. 345.
- (58) - Morley, S.G., 1953: p.p. 235-290.
- (59) - Ruz, A., 1963: p. 69.
- (60) - Lizardi Ramos, C., 1962: p.p. 343-362.
- (61) - Ruz, A., 1963: p. 70.
- (62) - Para mayor información consultar la obra de Thompson.
Maya Hieroglyphic Writing, Cap. sobre Series Iniciales. p.p. 141-155.
- (63) - Morley, S.G., 1953: p.p. 297-301.
- (64) - Willey, G.R., 1962: p. 22.

2.- Investigaciones Arqueológicas en Palenque.

- (65) - Maudsley, A.P., 1896-1899.
- (66) - Holmes, W. H., 1895.
- (67) - Rau, Ch., 1880.
- (68) - Rau, Ch., 1880.
- (69) - En Maudslay, A.P., Apéndice a la Arqueología. 1896-1899.
- (70) - Proskouriakoff, T., 1960.
- (71) - Berlin, H., 1959.
- (72) - Kelley, 1962.
- (73) - Berlin, H., 1958.
- (74) - Förstemann, E., 1904.
- (75) - Morley, S.G., 1953.
- (76) - Spinden, H.S., 1924.
- (77) - Thompson, J.E., 1932, 1950, 1952, 1954.
- (78) - Berlin, H., 1945, 1958 y 1959.
- (79) - Palacios, E.J., 1935.
- (80) - Seler, E., 1915.
- (81) - Noguera, E., 1921 (a), 1921 (b) y 1926.
- (82) - Blom, F., 1923 (a), 1923 (b), 1923 (c) .
- (83) - Fernández, M.A., 1934 (a), 1934 (b), 1934 (c), 1935 (a), 1935 (b), 1935 (c), 1936 (a), 1936 (b), 1939, 1943 (a), 1943 (b), 1945.
- (84) - Ruz, A., 1947, 1949, 1951, 1952 (a), 1952 (b), 1952 (c), 1952 (d), - 1954, 1955, 1958, 1959, 1962.
- (85) - Blom, F., Ver nota (82) .
- (86) - Blom, F. y la Farge O., 1926.
- (87) - Fernández, M.A., Ver nota (83) .
- (88) - Palacios, E.J., 1935: p. 193.

- (89) - Fernández, M.A., 1936 (a) .
- (90) - Ruz, A., Ver nota (84) .
- (91) - Ruz, A., 1944: p. 113.
- (92) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 49.
- (93) - Ruz, A., 1952 (b) : p. 57.
- (94) - Ruz, A., 1952 (b) : p. 65.
- (95) - Ruz, A., 1955: p.p. 79-110.
- (96) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 59.
- (97) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 59.
- (98) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 59.
- (99) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 60.
- (100) - Ruz, A., 1952 (a) : p.p. 56-58.
- (101) - Ruz, A., 1958: p. 146. Fig. 14.
- (102) - Ruz, A., 1958: p. 140. Fig. 10, 11 y 12. Láms. XXXII, XXXIII.
- (103) - Ruz, A., 1958: p. 298. Mayor información en los estudios sobre cerámica de Palenque del Dr. Rands: 1957,1959,1960 y 1961.
- (104) - Ruz, A., 1958: p. 299.

3.- Posición de Palenque en el período Maya clásico.

- (105) - Ruz, A., 1963: p.p. 103-104.
- (106) - Ver los estudios del Dr. Rands, 1957, 1959, 1960 y 1961.
- (107) - Rands, R., 1960: p. 568.
- (108) - Rands, R., 1960: p. 568.
- (109) - Rands, R. y B., 1957: p. 146.
- (110) - Ruz, A., 1952 (a) : p. 60 y 1952 (b) : p.p. 55 y 56.
- (111) - Ruz, A., 1962: p.p. 59 y 90.
- (112) - Ruz, A., 1958: p. 182.
- (113) - Rands, R. y B., 1957: p. 144.
- (114) - Rands, R. y B., 1957: p. 193.
- (115) - Ruz, A., 1952 (b) : Láms. XXVI y XXVII.
- (116) - Ruz, A., 1958: Lám. XLVIII.
- (117) - Rands, R. y B., 1957: p. 144.
- (118) - Ruz, A., 1958: p. 299.
- (119) - Ruz, A., 1958: p. 270.
- (120) - Rands, R. y B., 1961.
- (121) - Ruz, A., 1958: p. 184.
- (122) - Ruz, A., 1958: p. 239.
- (123) - Ruz, A., 1952 (c) : p. 7.
- (124) - Ruz, A., 1952 (c) : p. 7.
- (125) - Ruz, A., 1958: p. 298 y 1962: p. 89.
- (126) - Ruz, A., 1952 (b) : p. 66.

Parte Segunda. Estudios y referencias sobre la escultura de Palenque.

I.- Apreciaciones de los siglos XVIII y XIX.

- (127) - Fernández, J., 1959: p. 55.
- (128) - Brasseur de Bourbourg, Ch.E., 1851: p. 5.
- (129) - Ordoñez y Aguiar, R., sin fecha.
El Ms. 231 original de la la. parte se encuentra en la Antigua Colección del Archivo Histórico del Museo Nacional de México. Fué publ. en Bibliografía Mexicana del s. XVIII, T.4. p.p. 1-272.
- (130) - Ordoñez y Aguiar, R.
- (131) - Ordoñez y Aguiar, R., sin fecha y sin paginación. Borrador Ms. original e inédito 2a. parte. Copia Microfilm. Copia Ms. de- - 1876 en Archivo Histórico del Museo Nac. de Mex.

- (132) - Ordoñez y Aguiar, R., Borrador Ms. original e inédito 2a. parte sin pag.
- (133) - Ordoñez y Aguiar, R., Borrador Ms. original e inédito 2a. parte sin pag.
- (134) - Ordoñez y Aguiar, R., Borrador Ms. original e inédito 2a. parte sin pag.
- (135) - Ordoñez y Aguiar, R., Borrador Ms. original e inédito 2a. parte sin pag.
- (136) - Ordoñez y Aguiar, R., Borrador Ms. original e inédito 2a. parte sin pag.
- (137) - Ballesteros, G.M., 1960.
- (138) - Cabrera, P.F., 1822.
- (139) - Ballesteros, G.M., 1960: p. 16.
- (140) - Brasseur de Bourbourg, Ch.E., 1860: p.p. 5 y 6. Castañeda, P. R., 1946: p.p. 22-29.
- (141) - Brasseur de Bourbourg, Ch.E., 1860: p.p. 6 y 7. Castañeda, P. R., 1946: p.p. 37-41.
- (142) - Castañeda, P.R., 1946: p. 21.
- (143) - Castañeda, P.R., 1946: p. 30.
- (144) - Castañeda, P.R., 1946: p. 39.
- (145) - Castañeda, P.R., 1946: p. 41.
- (146) - Brasseur de Bourbourg, Ch.E., 1860: p.p. 7 y 8. Castañeda, P. R., 1946: p.p. 41-46.
- (147) - Ms. 17571, foja 16.
- (148) - Ms. 17571, fojas 26-36. Cabrera, P.F., 1822. Brasseur de Bourbourg, Ch.E., 1860: p.p. 8-10. Castañeda, P.R., 1946: p.p. 48-68.
- (149) - Castañeda, P.R., 1946: p. 42. Las piezas más importantes enviadas por Del Rfo se encuentran en el Museo América de Madrid.
- (150) - Ver nota (148) .
- (151) - Fecha originalmente equivocada, debe de ser 1786.
- (152) - Cabrera, P.F., 1822.
- (153) - Ms. 17571 foja 26.
- (154) - Ms. 17571 foja 28.
- (155) - No existe una reproducción completa de la serie de dibujos de Almendáriz. En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se encuentran copias de las láminas publicadas por Castañeda y que pertenecen a diferentes dibujantes. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe una copia original con quince dibujos; otro original estuvo en poder de Cabrera, quien publicó 17 dibujos, 14 son de Waldeck y 3 coinciden con los de Castañeda.
- (156) - Ms. 17571 foja 28.
- (157) - Humboldt, A. von., 1816.
- (158) - Humboldt, A. von, 1816: p. 8.
- (159) - Humboldt, A. von, 1816: p. 43.
- (160) - Humboldt, A. von, 1816: p. 44.
- (161) - Humboldt, A. von, 1816: p. 152.
- (162) - Humboldt, A. von, 1816: p. 168.
- (163) - Kingsborough, Lord, 1831.
- (164) - Kingsborough, Lord, 1831. Los dibujos de Castañeda se encuentran en el - vol. IV, 3a. parte, Lams. 9-43. Ejecutadas por orden del Rey de España con edificios, plantas, cortes, relieves, glifos y detalles constructivos y ornamentales.
- (165) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 303.
- (166) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 303.
- (167) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 304.

- (168) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 305.
- (169) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 305.
- (170) - Kingsborough, Lord, 1831: p. 311.
- (171) - Cabrera, P.F., 1822.
- (172) - Kingsborough, Lord, 1831.
- (173) - Waldeck, F. de, 1838.
- (174) - Waldeck, F. de, 1838: p. 106.
- (175) - Basseur de Bourbourg, Ch.E., 1866. 2o. vol.
- (176) - Fernández, J., 1952: p. 38.
- (177) - Reproducido por Holmes, 1895, Part I, Lam. XX.
- (178) - Del primer libro de Stephens Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán, se hicieron 12 ediciones entre 1841 y 1871, y 11 impresiones de la última edición.
- (179) - Stephens, J.L., 1848.
- (180) - Stephens, J.L., 1843.
- (181) - Stephens, J.L., 1949: p. 386.
- (182) - Stephens, J.L., 1949: p. 385.
- (183) - Citado por Fernández, J., 1959: p. 203.
- (184) - Stephens, J.L., 1941: p. 295.
- (185) - Von Hagen, V.W., 1960 (b): p. 168.
- (186) - Stephens, J.L., 1949: p. 303.
- (187) - Charnay, D. y Viollet le Duc, 1863.
- (188) - Charnay, D. y Viollet le Duc, 1863: p. 74.
- (189) - Charnay, D. y Viollet le Duc, 1863: p. 421.
- (190) - Maudslay, A.P., 1896-1899.
- (191) - Maudslay, A.P., 1896-1899: p. 30.
- (192) - Maudslay, A.P., 1896-1899: p. 37.
- (193) - Holmes, W.H., 1895: p. 167.
- (194) - Holmes, W.H., 1895: p. 166.

2.- El juicio estético del siglo XX.

- (195) - Worringer, W., 1953.
- (196) - Seler, E., 1915. Trad., 1940:
- (197) - Seler, E., 1915. Trad., 1940: p. 94.
- (198) - Palacios, E.J., 1935: p. 215.
- (199) - Morley, S.G., 1953.
- (200) - Morley, S.G., 1953: p. 404.
- (201) - Morley, S.G., 1953: p. 415.
- (202) - Morley, S.G., 1953: Tabla II, frente p. 448.
- (203) - Thompson, J.E., 1956.
- (204) - Thompson, J.E., 1962.
- (205) - Thompson, J.E., 1956: p. 178.
- (206) - Thompson, J.E., 1956: p. 182.
- (207) - Thompson, J.E., 1956: p. 179.
- (208) - Revilla, M.G., 1923.
- (209) - Tablada, J.J., 1927.
- (210) - Tablada, J.J., 1927: p. 15.
- (211) - Tablada, J.J., 1927: p. 49.
- (212) - Joyce, Th. A., 1927.
- (213) - Joyce, Th. A., 1927: p. 39.
- (214) - Joyce, Th. A., 1927: p. 39.
- (215) - Joyce, Th. A., 1927: p. 41.

- (216) - Kelemen, P., 1956.
- (217) - Kelemen, P., 1956: p. 129.
- (218) - Kelemen, P., 1956: p. 129.
- (219) - Toscano, S., 1952.
- (220) - Toscano, S., 1952: p. 8.
- (221) - Toscano, S., 1952: p. 11.
- (222) - Toscano, S., 1952: p. 215.
- (223) - Toscano S., 1952: p. 11.
- (224) - Toscano, S., 1952: p. 249.
- (225) - Pijoán, J., 1952.
- (226) - Pijoán, J., 1952: p. 346.
- (227) - Pijoán, J., 1952: p. 355.
- (228) - Pijoán, J., 1952: p. 357.
- (229) - Westheim, P., 1950, 1956, 1957, 1962.
- (230) - Westheim, P., 1950: p. 9.
- (231) - Westheim, P., 1950: p. 9.
- (232) - Westheim, P., 1956: p. 8.
- (233) - Westheim, P., 1956: p. 11.
- (234) - Westheim, P., 1950:p. 196.
- (235) - Westheim, P., 1950: p. 201.
- (236) - Westheim, P., 1950: p. 215.
- (237) - Westheim, P., 1950: p.p. 221 y 223.
- (238) - Covarrubias, M., 1954.
- (239) - Covarrubias, M., 1957.
- (240) - Covarrubias, M., 1957: p. 204.
- (241) - Covarrubias, M., 1957: p. 204.
- (242) - Covarrubias, M., 1957: p. 249.
- (243) - Covarrubias, M., 1957: p. 210.
- (244) - Fernández, J., 1958.
- (245) - Fernández, J., 1958: p. 17.
- (246) - Fernández, J., 1958: p. 18.
- (247) - Kubler, G., 1962.
- (248) - Kubler, G., 1962: p. 13.
- (249) - Kubler, G., 1962. Ver Proskouriakoff, T., 1950.
- (250) - Flores Guerrero, R., 1962.
- (251) - Flores Guerrero, R., 1962: p. 224.
- (252) - Spinden, H.J., 1957.
- (253) - Spinden, H.J., 1957: p. 15.
- (254) - Spinden, H.J., 1957: p. 16.
- (255) - Spinden, H.J., 1957: p. 96.
- (256) - Spinden, H.J., 1957: p. 194.
- (257) - Proskouriakoff, T., 1950.
- (258) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 180.
- (259) - Ruz, A., 1950.
- (260) - Ruz, A., 1963.
- (261) - Ruz, A., 1963: p. 79.
- (262) - Ruz, A., 1950: p. 1.
- (263) - Ruz, A., 1963: p. 82.
- (264) - Ruz, A., 1950: p. 4.
- (265) - Ruz, A., 1952: (b): p. 37.

Parte Tercera.-

La Escultura Maya.-

- (266) - Ramón Llige, A., 1959: p. 483.
- (267) - Morley, S.G., 1953: p. 398.
- (268) - Ramón Llige, A., 1959: p. 481.
- (269) - Cook de Leonard, C., 1959: p. 528.
- (270) - Morley, S.G., 1953: p. 197.
- (271) - Westheim, P., 1956: p. 11.
- (272) - Thompson, J.E., 1962: p.p. 17 y 18.
- (273) - Morley, S.G., 1953: p.p. 395 y 396.
- (274) - Thompson, J.E., 1962: p. 17.
- (275) - Acosta, J., 1959: p. 504.
- (276) - Morley, S.G., 1953: p. 395.
- (277) - Morley, S.G., 1953: p. 412.
- (278) - Von Hagen, V.W., 1960: p. 170.
- (279) - Landa, D. de, 1959: p. 39.
- (280) - Morley, S.G., 1953: p. 417.
- (281) - Thompson, J.E., 1956: p.p. 19 y 20.
- (282) - Museos de Tabasco, Gufa Oficial, 1959: Lam. 1.
- (283) - Blom, F. y La Farge O., 1926: p.p. 157 y 158. Figs. 122, 123 y 124.
- (284) - Thompson, J.E., 1956: Lam. 21.
- (285) - Morley, S.G., 1953: p. 467.
- (286) - Thompson, J.E., 1956: p. 188 y Lam. 22.
- (287) - Thompson, J.E., 1956: p. 192.
- (288) - Covarrubias, M., 1957: p.p. 252 y 253. Colección M. Covarrubias.
- (289) - Dixon, K. A., 1959: p.p. 106-110.
- (290) - Escena de ofrenda en el " Tablero del Palacio ", en la Lápida Oval de la casa " E " , en el " Tablero de los Esclavos ", y en la pintura del patio Noroeste del Palacio.
- (291) - Von Hagen, V.W., 1960: p. 171.
- (292) - Morley, S.G., 1953: p. 474. Aún los objetos procedentes del Cenote Sagrado de Chichén Itzá, que datan de la época post-clásica, parecen ser importados de Panamá, salvo tres discos de estilo mexicano.
- (293) - Kelemen, P., 1956: Lam. 89.
- (294) - Westheim, P., 1950.
- (295) - Westheim, P., 1950: p. 216.
- (296) - Von Salis, A., 1948.
- (297) - Von Salis, A., 1948: p. 66.
- (298) - Von Salis, A., 1948: p. 67.
- (299) - The Picture Encyclopaedia of Art, 1959: p. 17.
- (300) - Westheim, P., 1948: p. 215.
- (301) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 2.
- (302) - Spinden, H.J., 1957: p. 131.
- (303) - Marquina, I., 1951: Ver Lams. 178 y 179.
- (304) - Marquina, I., 1951: Lam. 180.
- (305) - Kelemen, P., 1956: Lam. 82.
- (306) - Morley, S.G., 1953: Lam. 71
- (307) - Morley, S.G., 1953: p. 405, Lam. 69.
- (308) - Marquina, I., 1951: p. 556.
- (309) - Kelemen, P., 1956: Lam. 78-B.
- (310) - H. Berlin considera que los fragmentos que encontró deben de haber formado parte de dos ó tres losas unidas entre sí, en estilo semejante al de Palenque, 1955: p. 205. figs. 4 y 5.

- (311) - Reproducido por Holmes, 1895. Part I. Lam. XX.
- (312) - Morley, S.G., 1953: Lam. 70-A.
- (313) - Proskouriakoff, T., 1946: Lam. 9.
- (314) - Marquina, I., 1951: p. 527, foto 231.
- (315) - Proskouriakoff, T., 1950: Figs. 94, 95, 96 y 99.;
- (316) - Proskouriakoff, T., 1950: Fig. 95.
- (317) - Proskouriakoff, T., 1950: Fig. 96.
- (318) - Proskouriakoff, T., 1950: Fig. 99.
- (319) - Proskouriakoff, T., 1950: Figs. 99 y 100.
- (320) - Proskouriakoff, T., 1960.
- (321) - Proskouriakoff, T., 1960: p. 454.
- (322) - Berlin, H., 1959: p.p. 1-8.
- (323) - Kelley, D., 1962: p.p. 323-335.
- (324) - Kelemen, P., 1956: Lams. 73 y 74.
- (325) - Kelemen, P., 1956: Lams. 89 y 90.
- (326) - Spinden, H.J., 1957: p. 121.
- (327) - Covarrubias, M., 1957: p. 62. fig. 22.
- (328) - Spinden, H.S., 1957: p.p. 32-76.
- (329) - Thompson, J.E., 1962: p. 275.
- (330) - Thompson, J.E., 1962: p. 73.
- (331) - Ruz, A., 1963: p. 25. Ver Parte IV. Hipótesis sobre el origen asiático de ciertos motivos en la plástica de Palenque.
- (332) - Spinden, H.J., 1957: fig. 6.
- (333) - Ruz, A., 1945: p.p. 79-80.
- (334) - Thompson, J.E., 1945: p. 11.
- (335) - Ruz, A., 1963: p. 88.
- (336) - Wölfflin, E., 1953.
- (337) - Weisbach, W., 1948.

Parte Cuarta.-

La Escultura de Palenque.

- (338) - Blom F., 1926: p.p. 184-185.
- (339) - Fué dibujada por Catherwood, Stephens, J.L. p. 296. fig. 31.
- (340) - Thompson, J.E., 1962: p.p. 10-12 y 274-280.
- (341) - Thompson, J.E., 1962.
- (342) - Eckholm, G.F., 1953: p. 76.
- (343) - Eckholm, G.F., 1953: p. 76-79.
- (344) - Rands, R.L., 1953.
- (345) - Rands, R.L., 1953: p. 122.
- (346) - Maudslay, A.P., 1896-1899.
- (347) - Thompson, J.E., 1954: p. 50.
- (348) - Seler, E., 1940: p. 13.
- (349) - Sobre la lápida del Sarcófago del Templo de las Inscripciones se encontró un cinturón con máscara y grupos de tres pendientes de jade.
- (350) - Thompson, J.E., 1962: Fig. 21-16.
- (351) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 192.
- (352) - Seler, E., 1940: p. 21.
- (353) - Seler, E., 1940: p. 28.
- (354) - Thompson, J.E., 1962: Fig. 45.
- (355) - Thompson, J.E., 1962: p. 278.
- (356) - Thompson, J.E., 1962: p. 278.
- (357) - Seler, E., 1940: p. 63.

- (358) - Spinden H.J., 1957: p. 54.
- (359) - Thompson, J.E., 1962: p. 278.
- (360) - Spinden, H.J., 1957: p.p. 63, 64 y 65.
- (361) - Thompson, J.E., 1962: p.p. 279 y 280.
- (362) - Seler, E., 1940: p.p. 16, 17, 29 y 30.
- (363) - Seler, E., 1940: p. 29.
- (364) - Berlin, H., 1945: p.p. 2 y 3.
- (365) - Reproducido en Castañeda, 1946: p. 57.
- (366) - Ruz, A., 1952 (b): p. 60, figs. 6 y 7.
- (367) - Seler, E., 1940: p. 34-43.
- (368) - Ruz, A., 1963: p. 110.
- (369) - Ruz, A., 1963: p. 117.
- (370) - Berlin, H., 1959.
- (371) - Berlin, H., 1959: p. 8.
- (372) - Los soportes del sarcófago se encuentran pobremente labrados - por la posición tan incómoda que tuvo el escultor para realizarlos.
- (373) - Berlin, H., 1959: p. 4.
- (374) - Toscano erróneamente atribuyó a Dupaix el traslado de la Lápida de Madrid a dicha ciudad, p. 250.
- (375) - Castañeda, P.R., 1946: p. 59.
- (376) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 149.
- (377) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 137.
- (378) - Pijoán, J., 1952: p. 343.
- (379) - Ruz, A., 1958: p. 146.
- (380) - Ruz, A., 1958: p. 212.
- (381) - Ruz, A., 1958: p. 184.
- (382) - Pijoán, J., 1952: p. 354-355.
- (383) - Kubler, G., 1962: p. 342., cita a Trebbi del Trevigniano, Critica d'arte XXVIII (1958), quien intenta agrupar la escultura de Palenque, de acuerdo con el estilo personal de los artistas y habla de un Maestro de la Cruz, de un Maestro del Relieve Tardío, etc.,.
- (384) - Thurber, F. and V., 1960: p. 225.
- (385) - Flores Guerrero, R., 1962: p. 224.
- (386) - Reproducida por Proskouriakoff, T., 1950: fig. 54-b.
- (387) - Ruz, A., 1952 (b): fig. 8.
- (388) - Flores Guerrero, R., 1962: p. 224.
- (389) - Ruz, A., 1952 (a): p. 57.
- (390) - Ruz, A., 1952 (a): p. 57.
- (391) - Berlin, H., Información verbal.
- (392) - Palacios, E.J., 1936: p.p. 208-225.
- (393) - Fernández, M.A., 1936 (a).
- (394) - Stephens, J.L., 1949: p. 295.
- (395) - Stephens, J.L., 1949: p. 295.
- (396) - Stephens, J.L., 1949: p. 297.
- (397) - Proskouriakoff, T., 1950: p. 136.
- (398) - Blom, F. y La Farge, O., 1926: p. 173.
- (399) - Sejourné, L., 1952: p.p. 35-36.
- (400) - Ruz, A., 1958: p. 14.
- (401) - Sáenz, C., 1956: p. 6.
- (402) - Rands, R. y B., 1959: p. 228.
- (403) - Blom, F. y La Farge, O., 1956: p.p. 157-158.

- (404) - Thompson, J.E., 1962: p. 134.
- (405) - Se han encontrado máscaras y ofrendas de jade, además de las de la Tumba del Templo de las Inscripciones; en la Tumba del Templo - - XVIII-A .
- (406) - Ruz, A., 1954: p. 11.
- (407) - Thompson, J.E., 1956 y 1962.
- (408) - Spinden, H.J., 1957: p.p. 62 - 65.
- (409) - Ver cuadro No. 3.
- (410) - Rands, R., 1960: p. 568.
- (411) - Rands, R., 1960: p. 568.

BIBLIOGRAFIA . -

ACOSTA R. Jorge " Técnica de la construcción " . Esplendor del México Antiguo. Tomo II. p.p. 501-519. México. Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

ANDREWS, E. W. " Excavations at Dzibilchaltún, Northwestern Yucatán, México " . - Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 104. No. 3. Philadelphia, 1960.

_____ " Excavaciones en Dzibilchaltún, Yucatán 1956-1962 " . Estudios de Cultura Maya Vol. II p.p. 149-183. México. Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Cultura Maya. Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII. Introd. de Alberto Ruz Lhuillier. México. Cuadernos del Instituto de Historia. Serie Antropológica No. 11. Universidad Nacional Autónoma de México. 1960.

BECERRA E., Marcos. Vocabulario de la Lengua chol. Anales del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía. Va. Epoca. Tomo II. México, 1935.

BELL, Clive. Art. London. Arrow Books Ltd. (1a. ed. 1914) Grey Arrow Edition, 1961.

BERLIN, Heinrich. Informe sobre Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1940.

_____ Informe Exploración del Templo del Conde, Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1941.

_____ Palenque. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1942 (a) .

_____ Un templo olvidado en Palenque. Revista Mexicana de estudios antropológicos- Tomo VI. Nos. 1 y 2. México, 1942. (b)

_____ Edificio XVIII. Palenque. Copia mecanografiada. México, 1943.

_____ " A critique of dates at Palenque " . Sobretiro de American Antiquity. Vol. 10. No. 4 p.p. 340-347 Menasha, 1945.

_____ " News from the Maya World " . Reprinted from Ethnos. Stockholm. The Ethnographical Museum of Sweden, 1955.

_____ " El glifo " Emblema " en las Inscripciones Mayas " . Extrait du Journal de la Société des Americanistes. Nouvelle Serie. T. XLVII. p.p. 111-119. Paris. - Au siege de la Société. Musée de l'Homme, 1958.

_____ " Glifos nominales en el Sarcófago de Palenque. Un ensayo " . Humanidades.- Vol. II. No. 19 p.p. 1-8. Guatemala. Editada por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1959.

BLOM, Frans. Ruinas de Palenque, Chis. Condiciones en que se encuentran actualmente. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispanicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1923 (a).

Bibliografía de las Ruinas de Palenque. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispanicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1923 (b) .

Las Ruinas de Palenque, Xupá y Finca Encanto. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispanicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1923 (c) .

LA VIDA DE LOS MAYAS. Biblioteca Enciclopédica Popular. México. Secretaría de Educación Pública, 1944.

BLOM, Franz y LA FARGE, Oliver. Tribes and Temples. A record of the Expedition to Middle America conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925. - New Orleans, Ist. Pub. by the Tulane University of Louisiana, 1926.

BOAS, Franz. El Arte primitivo. (Ia. ed. en inglés, 1927), México. Fondo de Cultura Económica, 1947.

BORHEGYI, Stephan F. de. " Shark teeth stingray spines, and shark fishing in Ancient-Mexico and Central America ". Reprinted from Southwest journal of Anthropology. Vol. 17. No. 3. University of New Mexico Albuquerque, 1961.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch. E. Abbe. Lettres pour servir d'introduction a l'Histoire primitive des nations civilises de l'Amerique Septentrionale. Adressées-a Monsieur le duc de Valmy. México. Versión simultánea en español. Imprenta de M. Murguía, 1851.

Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique. Dessines d'apres nature et relevés par M. de Waldeck. - Paris. Arthus Bertrand ed., 1866.

BRINTON, Crane. Ideas and Men. The story of Western thought. Prentice Hall History Series. Harvard University. Ninth ed., 1957.

CABRERA, Paul Félix Dr. Description of the ruins of an ancient city, discovered near Palenque, in the Kingdom of Guatemala in Spanish America; translated from the original report of Captain Don Antonio del Río. Followed by Teatro Crítico Americano, a critical investigation and research into the history of the - - Americans by Doctor Paul Félix Cabrera of the City of Guatemala. London. - Publ. by Henry Berthoud, 1822.

CARNDUFF RICHTIE, Andrew. Sculpture of the twentieth century. New York Publ. - by the Museum of Modern Art, 1952.

CASSIRER, Ernst. An Essay on Man. An introduction to a philosophy of Human Culture. (Ist. ed. Yale University Press). New York. Double day Anchor - - Books, 1944.

CASTAÑEDA PAGANINI, Ricardo. Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII. Guatemala. Publ. del Ministerio de -

Educación Pública, 1946.

CATALOGO DE ESCULTURAS DEL MUSEO DE PALENQUE. Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e - - Historia. México.

COOK DE LEONARD, Carmen. " La Escultura ". Esplendor del México Antiguo, Tomo II p.p. 519-607. México. Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

COVARRUBIAS, Miguel. The Eagle, the Jaguar and the Serpent. Indian Art of the Americas. North America: Alaska, Canadá, The United States, New York. Alfred A. Knopf, 1954.

_____ Indian Art of Mexico and Central America. New York. Alfred A. Knopf, 1957.

CHARNAY, Désiré et VIOLLET LE DUC. Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá, Uxmal. Recueillies et photographies par Désiré- - Charnay. Paris, 1863.

EL LIBRO DE LOS LIBROS DEL CHILAM BALAM. Traducción de sus textos paralelos Por Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón. México. Fondo de Cultura - - Económica, 1948.

DIXON, Keith A. " Two Carved Human Bones from Chiapas ". Sobretiro de Archaeology Vol. 12. No. 2 p.p. 106-110. Philadelphia, 1959.

ECKHOLM, Gordon F. " A Possible Focus of Asiatic Influence in the Late Classic Cultures of Mesoamerica ". Asia and North America Transpacific Contacts. American Antiquity Vol. XVIII, No. 3, Part. 2. p.p. 72-97. Memoirs of the Society for American Archaeology, 1953.

FERNANDEZ, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.

_____ Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. México. Ia. ed. Porrúa, - S. A., 1961) .

_____ Coatlícué. Estética del arte indígena antiguo. México. (Ia. ed. 1954.) 2a. - ed. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

FERNANDEZ, Miguel Angel. Una subestructura en el Templo Norte del Palacio de Palenque, Chis. México. Congreso Internacional de Americanistas, Ponencia No. 3. Informe en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, (1934. (a) .

_____ Trabajos de exploración y reconstrucción del Templo del Sol en Palenque, Chis. México. Congreso Internacional de Americanistas, Ponencia No. 4. Informe - en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1934. (b)

Informe de los Trabajos llevados a cabo en la zona arqueológica de Palenque. -
Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispá-
nicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1934 (c).

Trabajos de Exploración y Reconstrucción de la Sub-estructura del Templo Nor-
te del Palacio en Palenque, Chis. durante la segunda Temporada de Trabajos de
1935. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos -
Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1935. (a)-

Trabajos de exploración y reconstrucción de la " Torre " en Palenque, Chis. -
durante la segunda Temporada de Trabajos de 1935. Informe inédito en el Ar -
chivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional
de Antropología e Historia. México, 1935 (b).

Informe del descubrimiento de dos cabezas en la Pirámide en el lado Norte del
Palacio de Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Direc -
ción de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Histo-
ria. México, 1935 (c).

Trabajos en la Zona de Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico-
de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropolo-
gía e Historia. México, 1936 (a) .

Informe del desmonte total de la Terraza del Palacio así como la de los Tem-
plos del Norte y del Conde. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Di --
rección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e --
Historia. México, 1936 (b) .

Informe de la visita de Inspección a la zona arqueológica de Palenque, Chis. --
Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehis - -
pánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1939.

Informe de las exploraciones arqueológicas en Palenque, Chis. durante la Tem-
porada de 1942. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Mo -
numentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Méxi - -
co, 1943 (a) .

Informe de los Trabajos llevados a cabo en Palenque, Chis. durante la Tem - -
porada de 1943. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Mo -
numentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Méxi - -
co, 1943 (b) .

Informe de los trabajos desarrollados en Palenque, Chis. durante 1945. Infor -
me inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos.
Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1945.

FLEMING, William. Arts and Ideas. New York, Henry Holt and Co., 1956.

FLORES GUERRERO, Raúl. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Prehispánica.
México-Buenos Aires. Editorial Hermes, S. A., 1962.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta. Situación cronológica del estilo Puuc. Ponencia pre-
sentada en el XXXV Congreso Internacional de Americanistas. México, 1962.

- FORSTEMANN, E. "The Inscription on the Cross of Palenque". Bureau of American Ethnology. Bull. 28. Washington, 1904.
- GUZMAN, Eulalia. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental". México. Universidad de México, Nos. 29 y 30, 1933.
- _____ "Caracteres fundamentales del arte". México Prehispánico. Antología de "Esta semana", "This week". Ed. de Emma Hurtado. México. Imprenta Rafael Loera y Chávez, 1946.
- HAGGAR G., Reginald. Sculpture through the ages. Methuen's Outlines. London Methuen and Co. Ltd., 1960.
- HEINE-GELDERN, R., and ECKHOLM, G.F. "Significant parallels in the Symbolic -- arts of Southern Asia and Middle America". Proceedings of the 29th International Congress of Americanists. Vol. II p.p. 299-328. Chicago, 1951.
- HOLMES, William H. Archaeological studies among the ancient cities of Mexico Part - II. Monuments of Chiapas, Oaxaca and the Valley of Mexico. Chicago, Field-Columbian Museum. Anthropological Series. Vol. I-1895.
- HUMBOLDT, A. von. Vue des cordilleres et monuments des peuples indigenes de l'Amérique, 2 vols. Paris, 1816.
- JOYCE, Thomas Athol. Maya and Mexican Art. London. "The Studio" Ltd., 1927.
- KELLEY, David H. "Glyphic evidence for a Dynastic sequence at Quiriguá, Guatemala - la". Sobretiro de American Antiquity Vol. 27, No. 3 p.p. 323-335. Salt Lake City, 1962.
- KELEMEN, Pal. Medieval American Art. Masterpieces of the New World before Columbus. New York. One Volume Ed. The Macmillan Co., 1956.
- KIMBALL, Groth Irmgard. Mayan Terracottas. London. A. Zwemmer Ltd., 1960.
- KINGSBOROUGH, Lord. Antiquities of Mexico. Comprising fac-similes of ancient Mexican paintings and hieroglyphics, together with the monuments of New Spain - by M. Dupaix. London. 9 vols. Publ. by Robert Havell, 1831.
- KLUCKHOHN, Clyde. "The conceptual Structure in Middle American Studies. A criticism of the intellectual basis on which Middle American archeologist conduct their research". The Maya and their neighbors. New York, 1940.
- KUBLER, George. "Chichén Itzá y Tula". Estudios de Cultura Maya. Vol. I México. Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Cultura Maya. Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- _____ The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples. Great Britain. The Pelican History of Art. Ist. Publ. by - - Penguin Books, 1962.
- LANDA, Diego de. Relation des Choses de Yucatán. Texte espagnol et traduction - - française en regard comprenant les signes du calendrier et de l'alphabet hiéroglyphique de la langue maya. Precedes d'un essai sur les sources de l'histoire primitive du Mexique et de l'Amérique Centrale par l'Abbe Bresseur de

Bourbourg. Paris. Ed. Arthus Bertrand, 1864.

Relación de las Cosas de Yucatán. México. Octava ed. Editorial Porrúa, 1959.

LANGER, Susanne K. Philosophy in a New Key. A study in the symbolism of reason - rite and art. New York. (1st. printing 1948.) A Mentor Book Publ. by the - - New American Library. Eleventh printing, 1961.

LARRAINZAR, Manuel. Estudios sobre la Historia de América, sus ruinas y antigüedades, comparadas con lo más notable que se conoce del otro Continente en los Tiempos más remotos y sobre el origen de sus habitantes. México. V vols. - - Imprenta de Villanueva, Villagelin y Comp. 1875.

LEON-PORTILLA, Miguel. La Filosofía Náhuatl. Estudiada en sus fuentes. Prólogo de Angel Ma. Garibay K. México. (1a. ed., 1956). 2a. ed. Instituto de Historia. Seminario de Cultura Náhuatl. Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

LINTON, Ralph. The Tree of Culture. New York. Alfred A. Knopf Publisher, 1955.

Estudio del hombre. (1a. ed. inglesa 1936). México. Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1944.

LIZARDI RAMOS, César. "El "Cero" Maya y su función". Estudios de Cultura Maya Vol. II p.p. 343-352. México. Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Cultura Maya. Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

LOPEZ DE COGOLLUDO, Diego. Historia de Yucatán. Campeche, Camp. Ier. Tomo. - Comisión de Historia, 1955.

LOTHROP, S. K. "Sculptured Fragments from Palenque". Reprinted from the Journal of the Royal Anthropological Institute Vol. LIX. Published by the Royal - - Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1929.

Pre Columbian Art. (Bliss Collection). New York, 1957.

LUDENDORFF, H. "La inscripción astronómica del Templo de la Cruz en Palenque". Examinaciones de la Astronomía de los mayas No. 9. Actos de la Academia Prusiana de Ciencias. Sección de Físicas y Matemáticas XVIII. (traducido - del alemán por Enrique Berlin). Berlin. Copia mecanografiada en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1935.

"Contribuciones a la Interpretación Astronómica de las Inscripciones Mayas". Examinaciones de la Astronomía de los Mayas No. 10. Traducción de Heinrich Berlin. México. Editorial Cultura, 1938.

LOS MAYAS ANTIGUOS. Monografía de Arqueología, Etnografía y Lingüística Mayas - publicada con motivo del centenario de la exploración de Yucatán por John L. Stephens y Frederick Catherwood en los años 1841-42, por un grupo de Especialistas. Recopilada por César Lizardi Ramos. México. Fondo de Cultura - Económica, 1941.

MANUSCRITO 17571 - LEGAJO No. 14. Biblioteca del Museo Británico. Copia fotografada con el siguiente título: Documentos relativos a los Descubrimientos hechos en el pueblo de Palenque, Prov / inci / a de / Yucatán Tachado / Chiapa, confinante con la Laguna de Términos, de las ruinas de una Gran Ciudad en Tiempo de Felipe Segundo de España. Fojas 1-44. Londres.

MAUDSLAY, A. P. Biología Centrali Americana. Contributions to the knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America. London. 4 vols. Plates Vol. - IV. Ed. by F. Ducane Goodman and Osbert Selvin. Publ. P. H. Portes, 1896- - 1899.

MARQUINA, Ignacio. Arquitectura Prehispánica. México. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, 1951.

MORLEY G., Sylvanus. The Inscriptions of Peten. Washington. Publ. by the Carnegie -- Institution of Washington Vol. IV, 1958.

La civilización maya. Versión española de Adrián Recinos. México. 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, 1953.

MUSEOS DE TABASCO. Guía oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. - México. Secretaría de Educación Pública, 1959.

NOGUERA, Eduardo. Monografía de la Ciudad Arqueológica de Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. - Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1921 (a).

Visita de Inspección a Palenque, Chis. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1921 (b).

Ciudad Arqueológica de Palenque, Chis. Historia de su descubrimiento. Estudio-comparativo sobre su arquitectura, escultura, etc. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1926.

ORDOÑEZ Y AGUIAR, Ramón. Historia de la creación del Cielo y de la Tierra conforme al Sistema de la Gentilidad Americana. Theología de las Culebras Ms. 231. 253-32 cm. Antigua Colección del Archivo Histórico del Museo Nacional de México.

Historia de la Creación del Cielo y de la Tierra conforme el sistema de la gentilidad Mexicana. México, Publ. por el Dr. Nicolás León en Bibliografía Mexicana, del siglo XVIII. Tomo 4 p.p. 1-272.

Descripción de la Ciudad Palencana. Libro II De la Historia del Cielo y de la Tierra, etc. Borrador Ms. original e inédito. (Colección Brousseau de Bourg). Actualmente en la Universidad de Tulane Middle American Research Institute. Copia microfilm.

Fragmentos del Obispo de Chiapas hacia el año 1790 sobre el descubrimiento de las famosas ruinas de Palenque. Manuscrito en el Tomo 4 Miscelánea Apéndice a Ixtlixóchtli. Copia sacada del borrador del autor por José F. Ramírez el

22 de Nov. de 1867 en México, D.F. Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia de México. (cuando esta copia fué hecha, el original actualmente en la Universidad de Tulane se encontraba en el Museo Nacional de México). p.p. 123-159.

PALACIOS, Enrique Juan. " Más gemas del arte Maya en Palenque ". Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Epoca Va. Tomo II. p.p.-193 - 225. México, 1935.

_____ Inscripción recientemente descubierto en Palenque. Segundo Congreso Mexicano de Historia. Informe inédito en los Archivos Técnicos de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1935.

_____ " Cien años después de Stephens ". Los Mayas antiguos. México. Fondo de Cultura Económica, México, 1941.

PIJOAN, José, Arte Precolombiano, Mexicano y Maya. Summa Artis. Historia General del Arte Vol. X. Madrid. (Ia. ed. 1946). 2a. ed. Espasa Calpe, S. A., 1952.

POPOL VUH. Las antiguas historias del quiché. Traducidas del Texto original con introducción y notas de Adrián Recinos. México. (Ia. ed. 1960). Fondo de Cultura Económica. 5a. ed., 1961.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana. An Album of Maya Architecture. Washington. Carnegie Institute of Washington, Publ. 558, 1946.

_____ A study of Classic Maya Sculpture. Washington. Carnegie Institute of Washington, Publ. 593, 1950.

_____ " Studies on Middle American Art ". Sobretiro de Middle American Anthropology p.p. 29-35. Special Symposium of the American Anthropological Association. Boston, 1955.

_____ " Historical Implications of a Pattern at Piedras Negras. Guatemala ". Sobretiro de American Antiquity Vol. 25. No. 4 p.p. 454-475 Salt Lake City. The Society for American Archaeology, 1960.

_____ Maya Art and the Genetic Concept of Culture. Paper prepared in advance for participants in symposium No. 20. " The Cultural Development of the Maya ". Wenner-Green Foundation for Anthropological research. A Burg Wartenstein Symposium, 1962.

RADIN, Paul. Primitive Religion. New York. Dover Publications Inc., 1957.

RAU, Charles. " Tablero de Palenque en el Museo Nacional de Estados Unidos ". Anales del Museo Nacional. Tomo II. entrega 3. México, 1880.

RAMON LLIGE, Adela. " Utiles de Piedra ". Esplendor del México Antiguo. Tomo II- p.p. 479-485. México. Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

RANDS, Robert L. " The Water Lily in Maya Art: A complex of Alleged Asiatic Origin ". Anthropological Papers, No. 34. Bureau of American Ethnology. Bull. 151 p.p. 79-153. Washington. Smithsonian Institute, 1953.

- _____ "Some Manifestations of Water in Mesoamerican Art". Anthropological Papers No. 48. Bureau of American Ethnology. Bulletin 157. p.p. 265-393. Washington, Smithsonian Institute, 1955.
- _____ "The ceramic history of Palenque, Chiapas, México". Reprinted from Year - - Book of the American Philosophical Society p.p. 566-568. Philadelphia, 1960.
- RANDS, Robert and Bárbara. "The ceramic position of Palenque, Chiapas". Reprinted from American Antiquity Vol. 23, No. 2. p.p. 140-150, 1957.
- _____ "The Incensario complex of Palenque, Chiapas". Reprinted from American Antiquity, Vol. 25, No. 2 p.p. 225-236, 1959.
- _____ "Excavations in a cemetery at Palenque" Estudios de Cultura Maya, Vol. I p.p. 87-106. México. Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Cultura Maya. - - Universidad Nacional Autónoma de México, 1961 (a).
- _____ "Ceramic investigations in Palenque". B.B.A.A. Vol. XXI-XXII, 1958-1959. - Parte I p.p. 218-220. México. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. - Comisión de Historia, 1961 (b).
- READ, Herbert. Imagen e idea. México. (1a. ed. en inglés, 1955. Icon and idea. Harvard University Press). 1a. ed. en español. Fondo de Cultura Económica, 1957.
- _____ The Forms of things Unknown. Essays towards an Aesthetic Philosophy. London. Faber and Faber Ltd., 1960.
- _____ The meaning of art. Great Britain. (1st. publ. 1931) Publ. in Penguin Books, 1963.
- REVILLA, Manuel G. El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal. México. (1a. ed. 1893). Segunda edición Librería Universal de Porrúa Hnos., 1923.
- RIVET, Paul. Maya cities. (1st. Publ. Cities Mayas, 1954. London Elek Books) - New York. G.P. Putnam's Sons, 1960.
- RUZ LHUILLIER, Albert. "Sentido Humano de la Arqueología". El reproductor campechano, Vol. 1, No. 4. Campeche, 1944.
- _____ "Arqueología Maya: Trayectoria y Meta". Cuadernos Americanos, año IV, No. - 4. México, 1943.
- _____ "Campeche en la Arqueología Maya". Acta Antropológica Vol. I. Nos. 2-3, - México, 1945.
- _____ Informe de la Inspección de la zona de Palenque, Chis. Informe inédito en el - Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1947.
- _____ "The Ancient Maya de Sylvanus G. Morley". Sobretiro de Acta Americana Vol. VI. Nos. 1-2. México, 1948.

Universalidad, singularidad y pluralidad del arte maya. (Reimpresión del original No. 9 de la revista " México en el Arte " del Instituto Nacional de Bellas Artes.) Mérida, Yucatán. Talleres Gráficos del Sudeste, S. A., 1950.

" Chichén Itzá y Palenque, Ciudades Fortificadas ". Homenaje al Dr. Alfonso Caso. México, 1951.

Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1949. Informe inédito en el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. Instituto de Antropología e Historia. México, 1949.

" Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1949 ". Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo IV, No. 32 (1949-1950). México. Secretaría de Educación Pública, 1952 (a).

" Exploraciones en Palenque 1950 ". " Exploraciones en Palenque 1951 ". Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo V. No. 33. (1951). México. Secretaría de Educación Pública. 1952 (b).

" Nuevas investigaciones en Palenque ". Publicaciones del Ateneo de Chiapas, - Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1952 (c).

" Palenque, fuente inagotable de Tesoros arqueológicos ". México de Hoy. Vol. IV. No. 48. México. Boletín de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1952 - (d).

" La pirámide tumba de Palenque ". Sobretiro de Cuadernos Americanos Vol. - II. México, 1954.

" Exploraciones en Palenque, 1952 ". Sobretiro de los Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo VI. Ia. parte. (1952) México. Secretaría de Educación Pública, 1955.

" Exploraciones arqueológicas en Palenque 1953 ". " Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1954 ". " Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1955 ". " Exploraciones arqueológicas en Palenque, 1956 ". Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo X, No. 39. (1956), México. Secretaría de Educación Pública, 1958.

" Palenque y su tumba real ". Tirage a part du Bulletin de la Société des Langues Neo Latine, Fasc. 1. No. 148. 1959.

Palenque. Gufa oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Secretaría de Educación Pública, 1959.

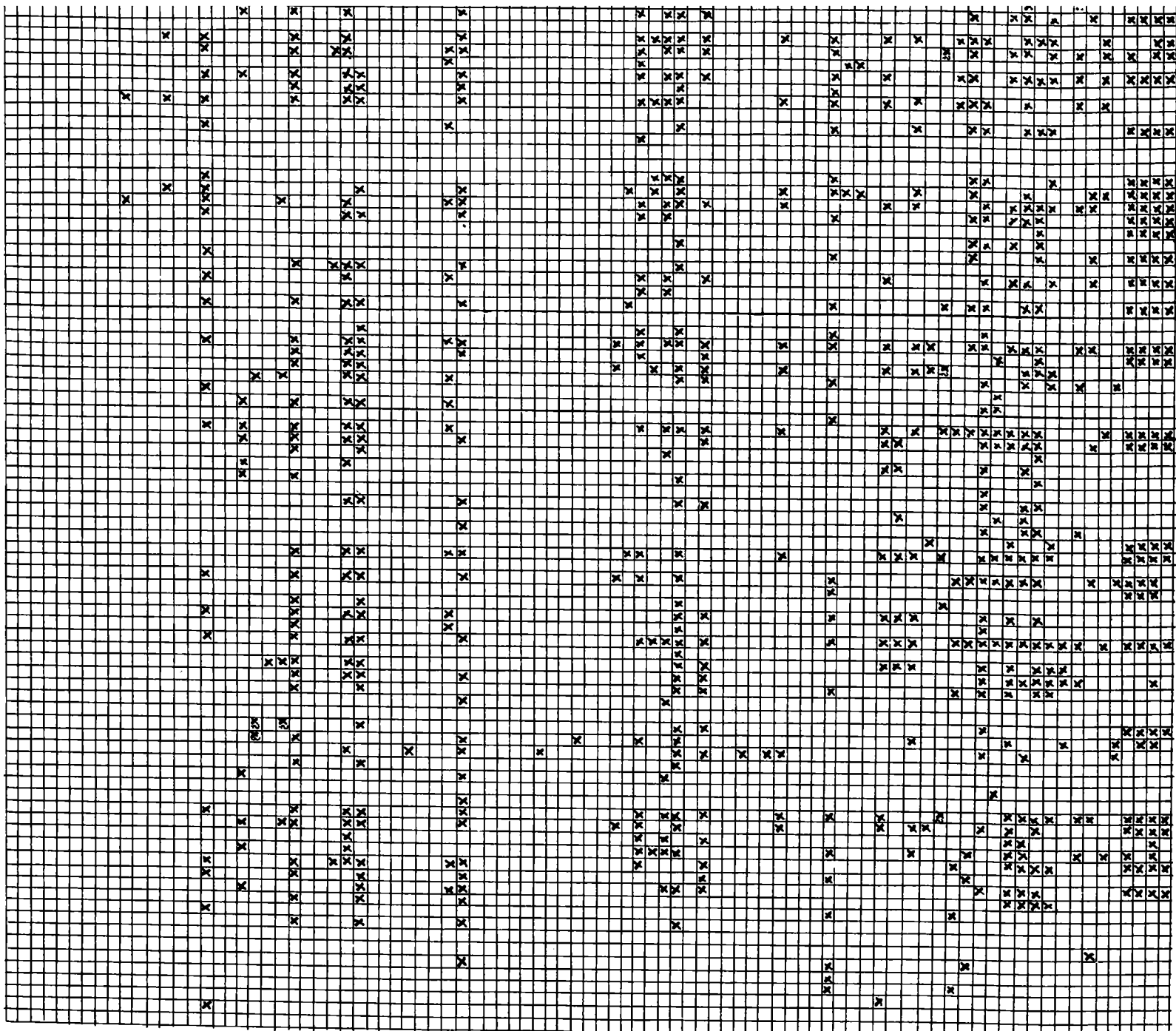
" Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1957 ". " Exploraciones Arqueológicas en Palenque: 1958 ". Sobretiro de los Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo XIV (1961). México. Secretaría de Educación Pública, 1962 (a).

Influencias mexicanas sobre los mayas. Paper prepared in advance for participants in symposium No. 20. " The Cultural Development of the Maya ". Wenner-Gren Foundation for Anthropological research. A Burg Wartenstein Symposium, 1962 (b).

- _____ " Chichén Itzá y Tula: Comentarios a un ensayo ". Estudios de Cultura Maya Vol. II. pp. 205-220. México. Facultad de Filosofía y Letras. Seminario - de Cultura Maya. Universidad Nacional Autónoma de México, 1962 (c) .
- _____ La civilización de los Antiguos Mayas. (1a. ed. Universidad de Oriente, Cuba.) México. 2a. ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de - Educación Pública, 1963.
- SAENZ A., César. Exploraciones en la pirámide de la Cruz Foliada. Informe 5. Apén - dice por César Lizardi Ramos. México. Dirección de Monumentos, Prehispá - nicos. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1956.
- SAVILLE, Marshal H. " Bibliographie notes on Palenque Chiapas ". Indian Notes and Monographs Vol. No. 5. Museum of the American Indian Heye Foundation, 1928.
- SEJOURNE, Laurette. Palenque una ciudad Maya. México 1a. ed. Fondo de Cultura - Económica, 1952.
- SELER, Eduard. Beobachtungen und Studien in den Ruinen Von Palenque. - Abhandlun - ger der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften Berlin, 1915. (Obser - vaciones y estudios en las ruinas de Palenque. Traducido por Heinrich Berlin - en 1940) .
- SPENGLER, Oswald. The decline of the West. An abridged Edition by Helmut Werner. London. George Allen and Unwin Ltd., 1961.
- SPINDEN, Herbert Joseph. Maya art and civilization. Indian Hills, Colorado. The Fal - cons Wing Press, 1957.
- _____ " The reduction of Mayan Dates ". Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. VI. No. 4. Cambridge Massachusetts U. S. A. Harvard University. Publ. by the Museum, 1924.
- STEPHENS, John L. Incidents of Travel in Yucatán. New York. 2 vols. Harper and - Brothers, 1843.
- _____ Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán. New York, 2- - vols. Harper and Bros, 1848.
- _____ Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán. With the famous Catherwood drawings. New Bruswick. Rutgers University Press, 1949.
- TABLADA, José Juan. Historia del Arte en México. México. Compañía Nacional Edi - tora Aguila, S. A., 1927.
- TOTTEN, G. O., Maya architecture. Washington, 1926.
- THE PICTURE ENCYCLOPAEDIA OF ART. London. Thames and Hudson, 1958.
- THOMPSON, J. Eric. S. " The solar year of the mayas at Quirigua, Guatemala ". Field Museum of National History, Publication 315. Anthropological Series Vol. - - XVII, No. 4. Chicago, U.S.A., 1932.

- _____ " Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion ". Contributions to American Archaeology II, Carnegie Institution of Washington. Publ. No. 436, 1934.
- _____ " A trial Survey of the Southern Maya Area ". Reprinted from American Antiquity, Vol. 9. No. 1, 1943.
- _____ " A Survey of the Northern Maya Area ". Reprinted from American Antiquity, - Vol. II. No. 1, 1945.
- _____ Maya Hieroglyphic Writing. An introduction. (1st. publ. 1950. Carnegie Institution of Washington). Second printing, University of Oklahoma Press. Norman, 1962.
- _____ " La Inscripción Jeroglífica del Tablero de El Palacio, Palenque ". Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo IV. No. 33. p.p.61-71 - (1949-1950) México. Secretaría de Educación Pública, 1952.
- _____ " Memoranda on Some Date at Palenque, Chiapas ". Notes on Middle American Archaeology and Ethnology. No. 120, p.p. 45-50. Carnegie Institution of Washington. Department of Archaeology, 1954.
- _____ The rise and fall of Maya Civilization. London (1st. publ. 1956.) Victor Gollancz Ltd. University of Oklahoma Press. Norman, 1956.
- _____ Maya archaeologist. London. Robert Hale Limited, 1963.
- TOSCANO, Salvador. Arte precolombino de México y de la América Central. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. (1a. ed., 1944). 2a. ed., 1952.
- TOZZER, Alfred M. Landa's. Relación de las cosas de Yucatán. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Harvard University, Vol. XVIII. Cambridge Mass, 1941 (a) .
- _____ " Stephens and Prescott Bancroft and others ". Los Mayas Antiguos. México. Fondo de Cultura Económica, 1941 (b) .
- THURBER, Floyd and THURBER, Valerie. " A Maya Hieroglyph Possibly symbolising abundance ". Reprinted from Southwestern Journal of Anthropology Vol. 16, No. 12. p.p. 225-229, 1960.
- VON SALIS, Arnold. El arte de los Griegos. (1a. ed. española 1926). Argentina. - Revista de Occidente 1a. ed., 1948.
- VON HAGEN, Victor W. World of the Maya, Illustrated by Alberto Beltrán. Mento:- - Ancient Civilizations. New York. Published by the New American Library, - 1960 (a) .
- _____ Maya explorer. John Lloyd Stephens and the Lost cities of Central America - and Yucatán. Norman University of Oklahoma Press, 1960 (b) .

- WALDECK, Frédéric de. Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836. dédié a la memoire de feu le Vicomte de Kingsborough. Paris-London, 1838.
- WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la Contrarreforma. Madrid. Espasa Calpe, S. A., 2a. ed., 1948.
- WESTHEIM, Paul. Arte antiguo de México. México. Fondo de Cultura Económica la.-ed., 1950 (2a. ed. revisada, 1963) .
- _____ " Esencia y espíritu del Arte Precortesiano ". Artes de México, Año III, No. I. México, 1955.
- _____ La escultura del México Antiguo. Colección de Arte No. 1 de la Universidad Nacional Autónoma de México. México. Dirección General de publicaciones, 1956.
- _____ Ideas Fundamentales del Arte prehispánico en México. México. Fondo de Cultura Económico, 1957.
- _____ La cerámica del México Antiguo. Fenómeno Artístico. Colección de Arte. No. II de la Universidad Nacional Autónoma de México. México. Dirección general de publicaciones, 1962.
- WILLEY, Gordon R. An archaeological frame of reference for Maya culture history. - Paper prepared in advance for participants in symposium No. 20. " The Cultural Development of the Maya ". Wenner-Green Foundation for Anthropological research. A Burg Wartenstein symposium, 1962.
- WOLFFLIN, Enrique. Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte. Madrid Espasa Calpe, S. A., 2a. ed., 1945.
- WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. México. (1a. ed. en alemán 1908. - Abstraktion und Einfühlung, R. Piper and Co. Verlag, Munich) 1a. ed. en español. Fondo de Cultura Económica, 1953.
- _____ La esencia del estilo gótico. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión, 1958.
- _____ El arte egipcio. (1a. ed. en alemán 1927, Publ. por Piper Verlag, Munich). Buenos Aires. Editorial Nueva Visión, 1958.



delantal
cinturón

collar cuentas
pectoral
bracalete
puños
ajarcas
orejeras
anillos
porta mechones
adorno bucal

adorno

diademas
cintas
cabeza fantástica
signos acusticos
bandas astronomicas
signos de muerte
tiara
turbante
plumas
plantas
flores

tocado

dragon bicefalo
dios narigudo
cetro mántiqui
forma serpentina
cabeza serpentina
dragon fantástico
corrientes de agua

formas
serpentina

simbolos de agua

lade
circulo
cruz de kan
signo yax
vencimiento
ave moan
espiral
uvas
seccion concha
hacha
volutas

plantas de agua
planta con pez
follaje maiz
caracol
tres puntas
huesos
signo %
máscaron
símbolo triple
imix
signo caban

simbolos de tierra
o infamundo

bandas astronomicas
dios solar
signo solar
pájaro celeste
jaguar
signo IK

simbolos
celestes

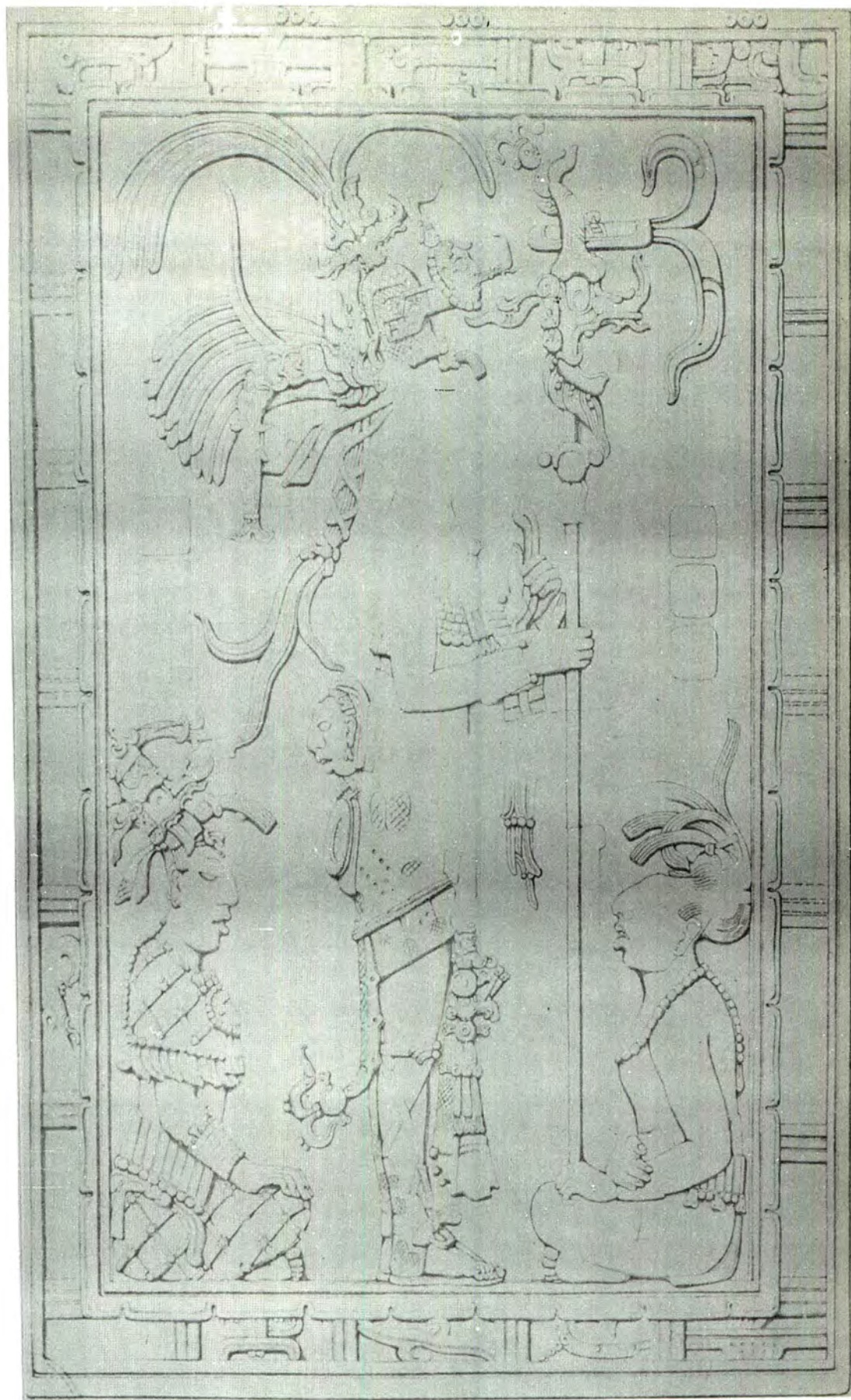
en penacho humano
en penacho no humano
en vestuario
en adorno
en objeto ceremonial
en ofrenda
en marco
en pedestal
en asiento
libre

colocacion

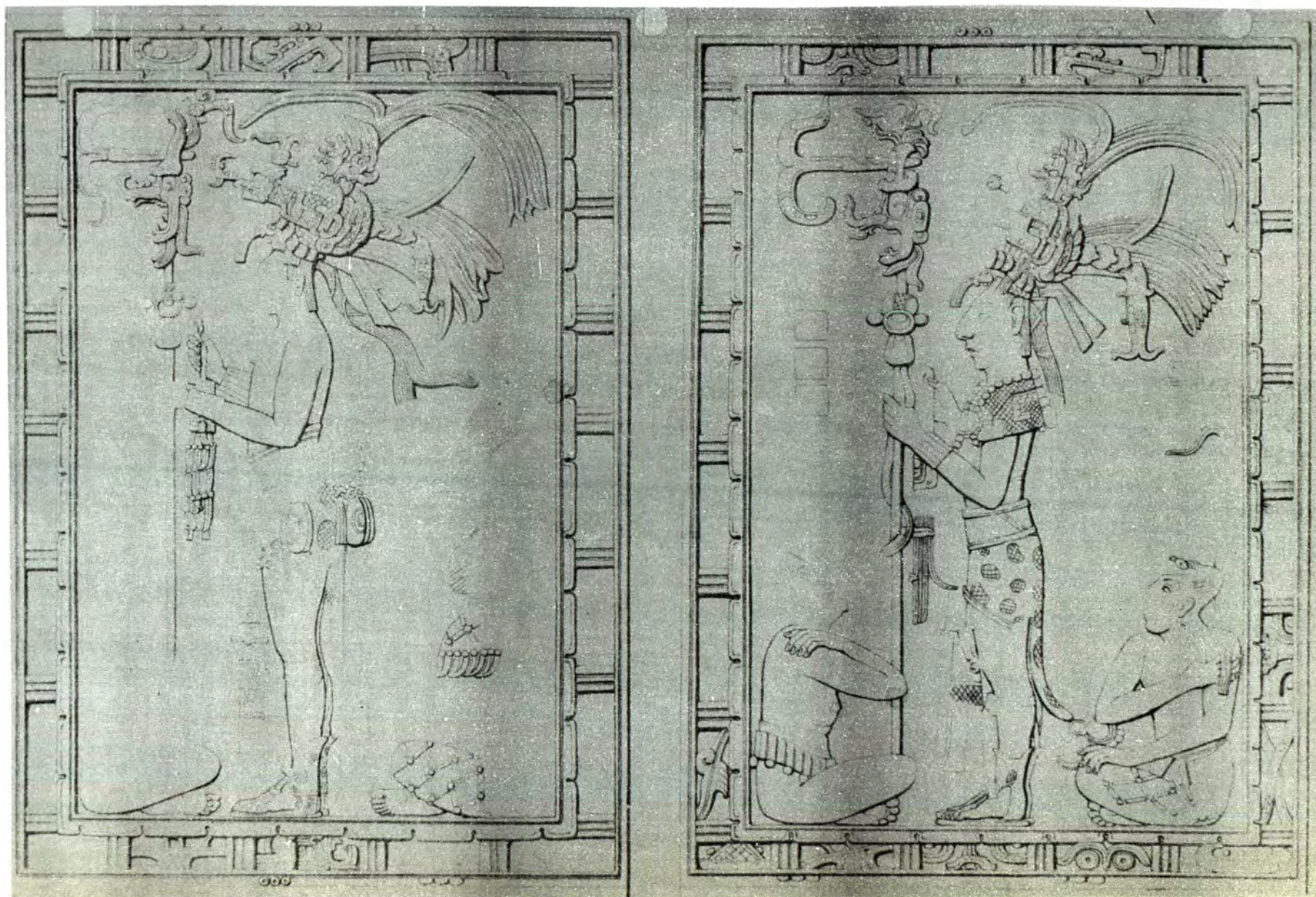
sencillo
de jaguar
de serpiente
de imix
de jeroglificos
de figura antropomorfa

accesorios
asientos

S I M B O L O S



LAM. I. -Casa A. Palacio. Pilar c (Maudslay)

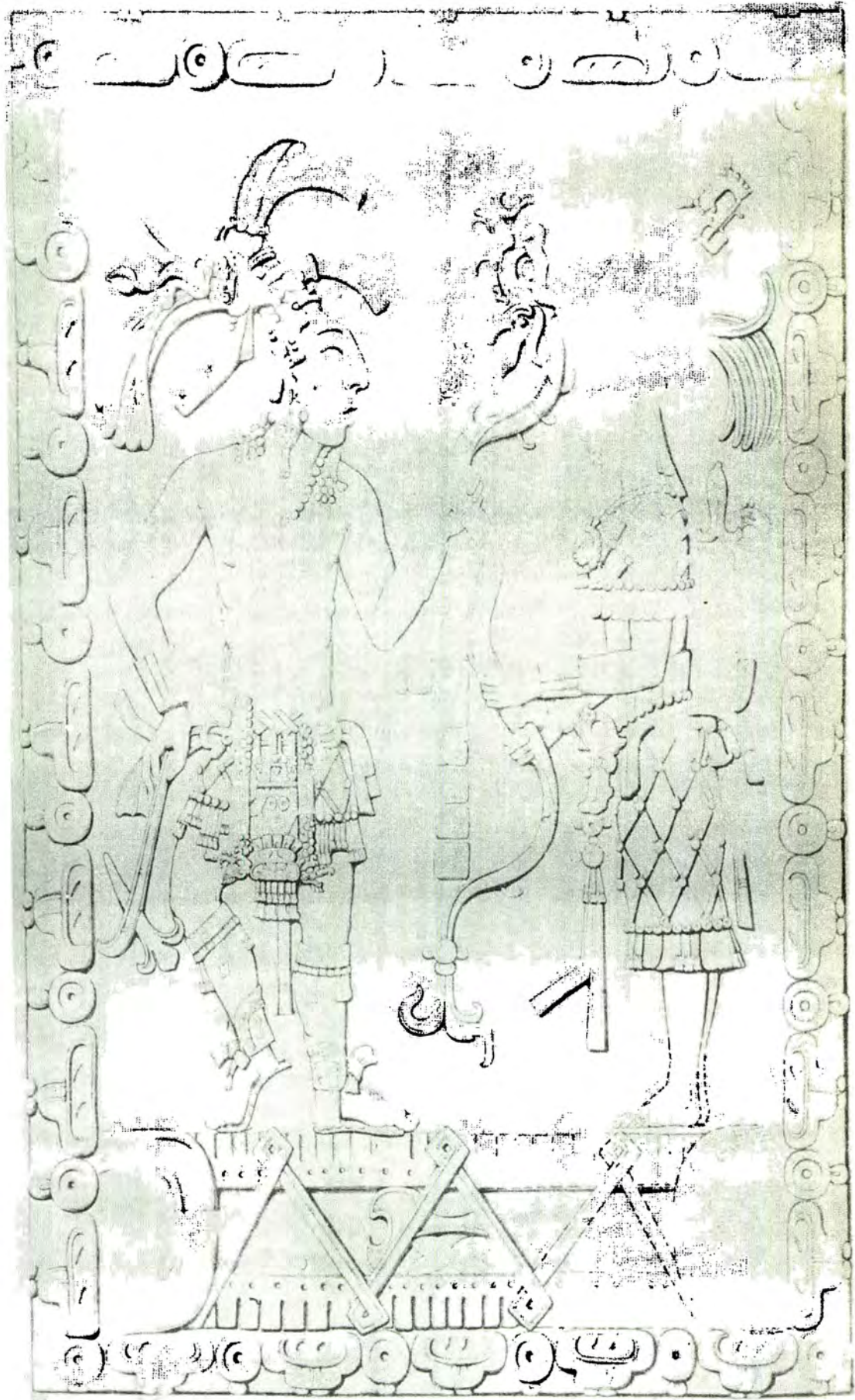


LAM. II.-Casa A. Palacio. Pilares d y e (Maudslay)

LAM. III-A.-Casa A. Palacio. Pilar d (Detalle)
(Foto Robina)



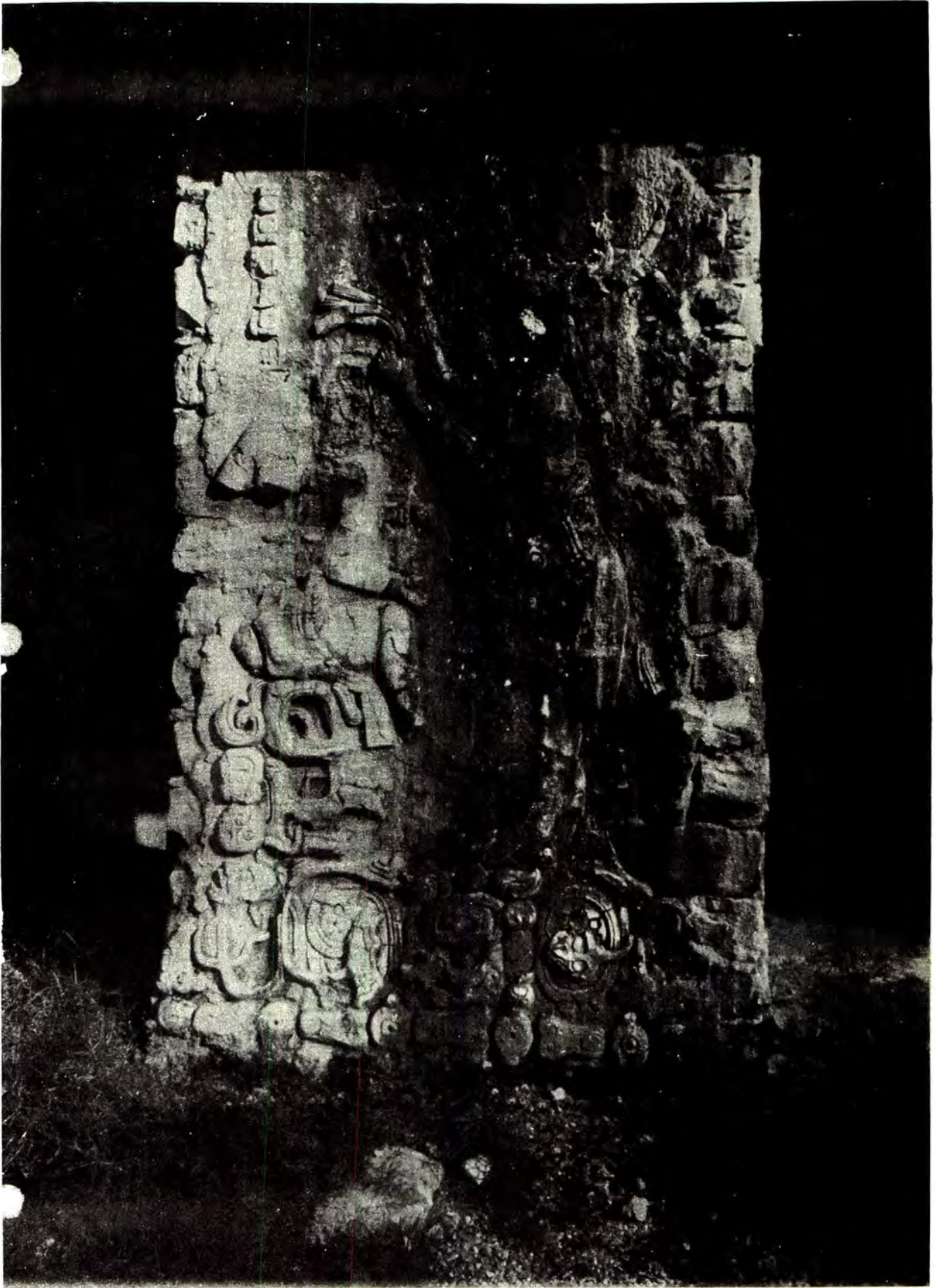
LAM. III-B.-Casa A. Palacio. Pilar c (Detalle)
(Foto Robina)



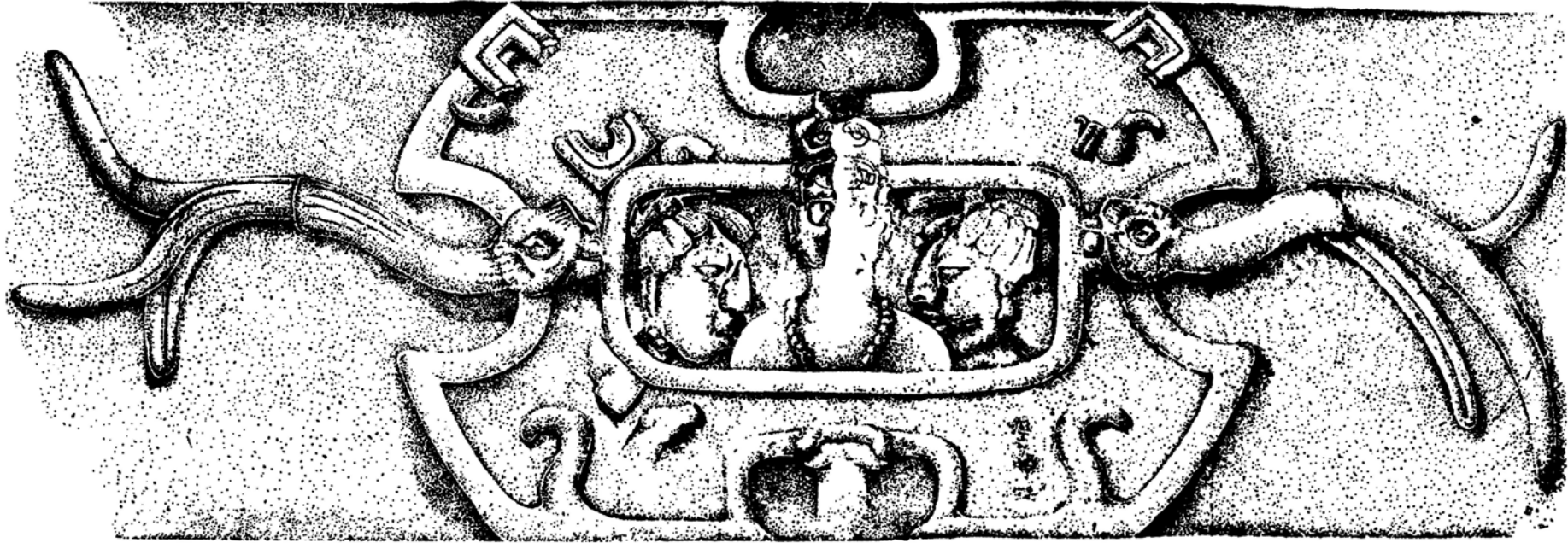
LAM. IV. - Casa D. Palacio pilar d (Maudslay)



LAM. V. - Casa D. Palacio. Pilar c (Maudslay)



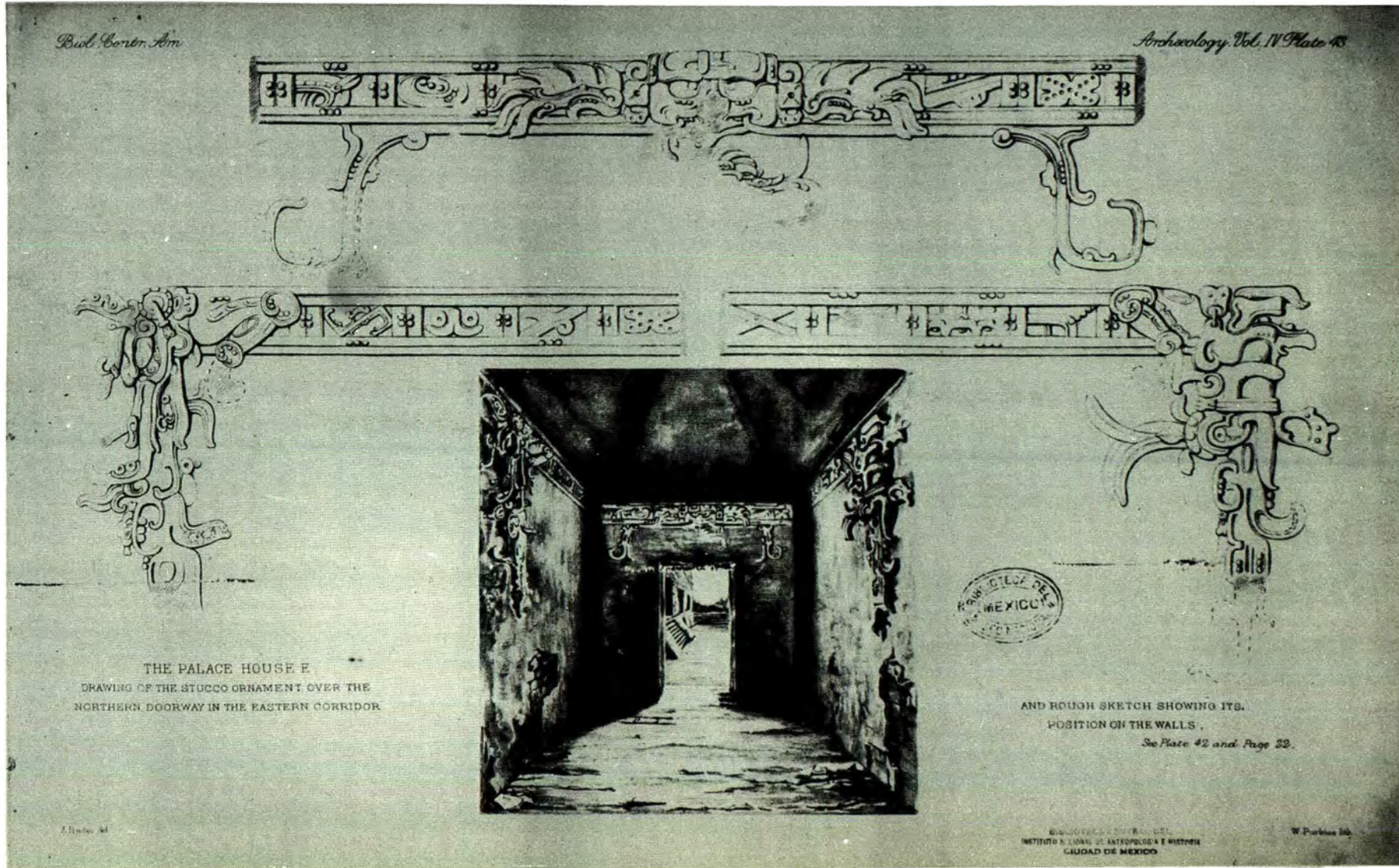
LAM. VI.-Casa D. Palacio. Pilar f (Foto Robina)



LAM. VII. -Friso en Patio Noroeste del Palacio



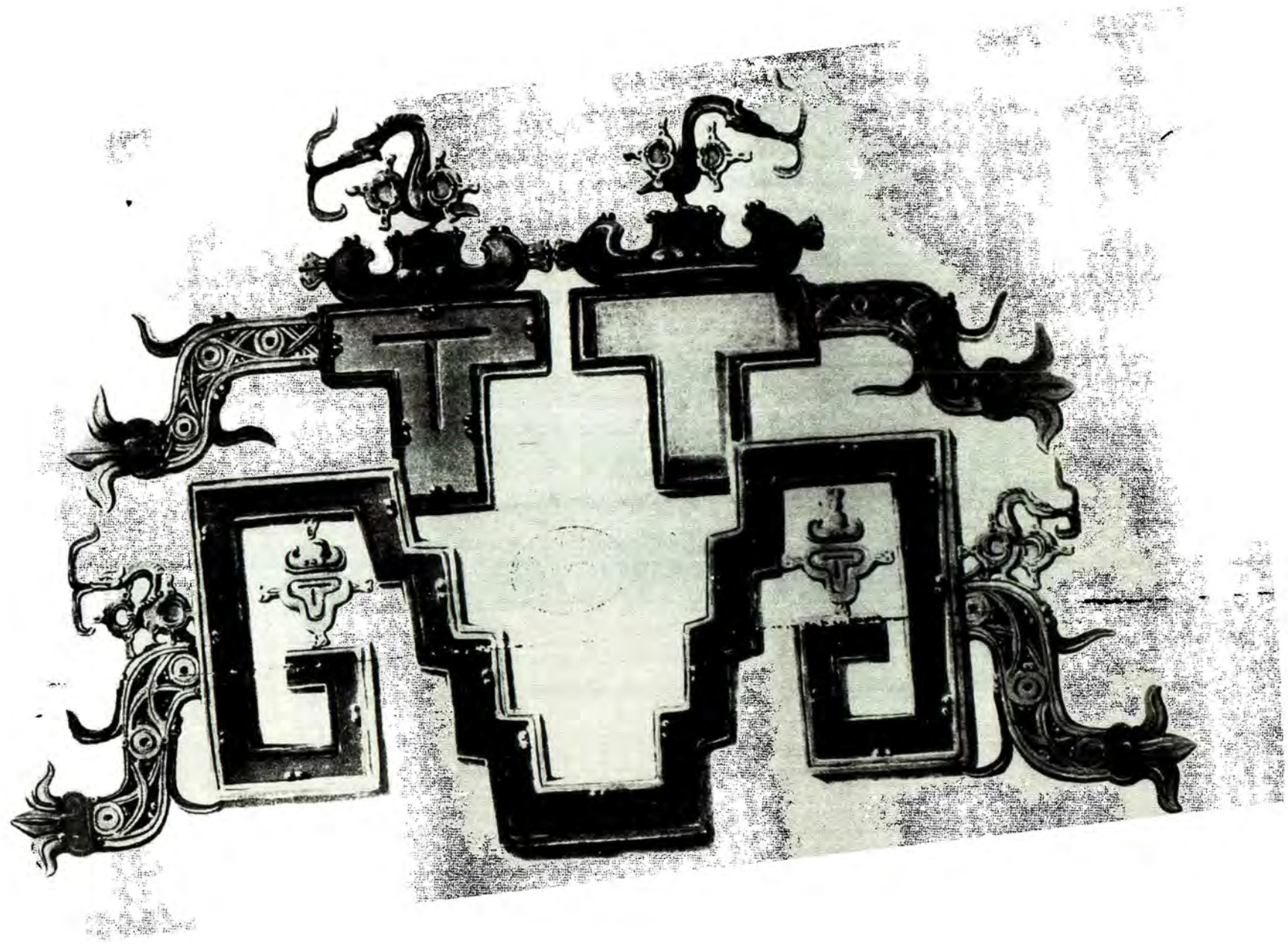
LAM. VIII. -Corredor interior Oeste Casa C. Palacio (Maudslay)

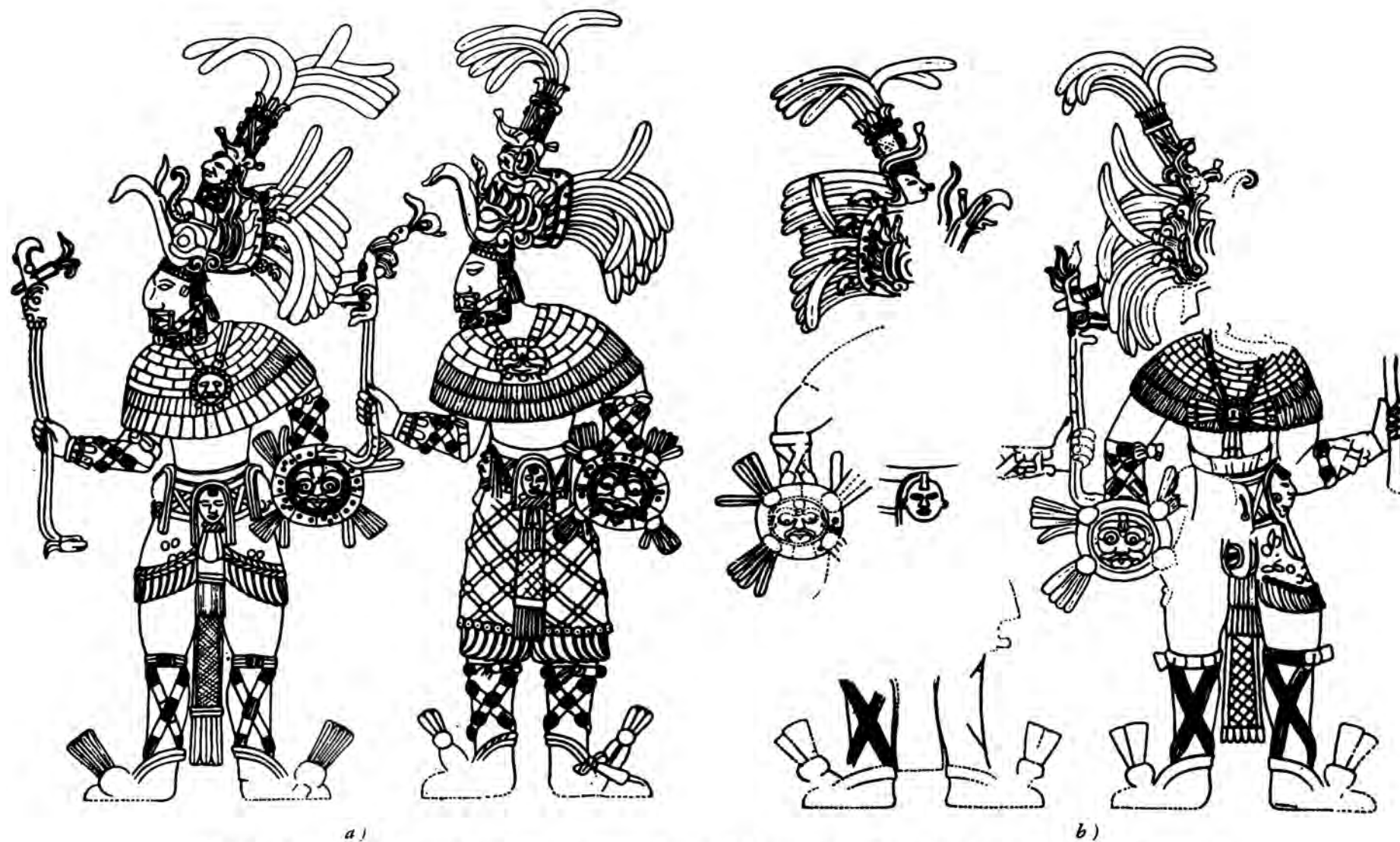


LAM. IX.-Casa E. Interior. Palacio (Maudslay)



LAM. X.-Casa A. Medallón interior. Palacio (Detalle) (Foto Robina)





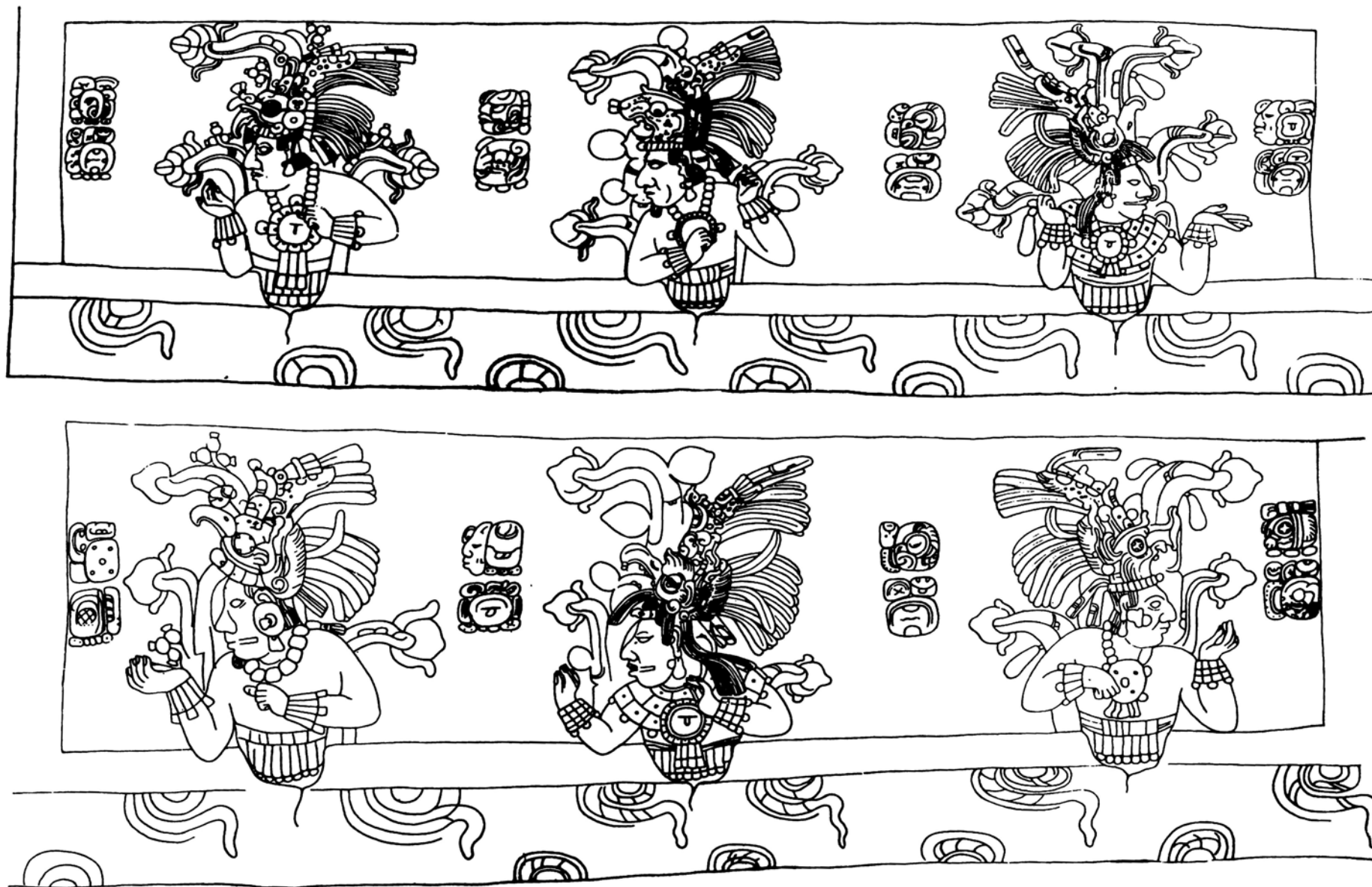
LAM. XII-A.-Relieves en los muros de la Cripta del Templo de las Inscripciones
(Dibujos de H. Sánchez y A. García Maldonado)



LAM. XII-B.-Relieves en los muros de la Cripta del Templo de las Inscripciones
I.N.A H.



LAM. XIII. -Lápida del Sarcófago.



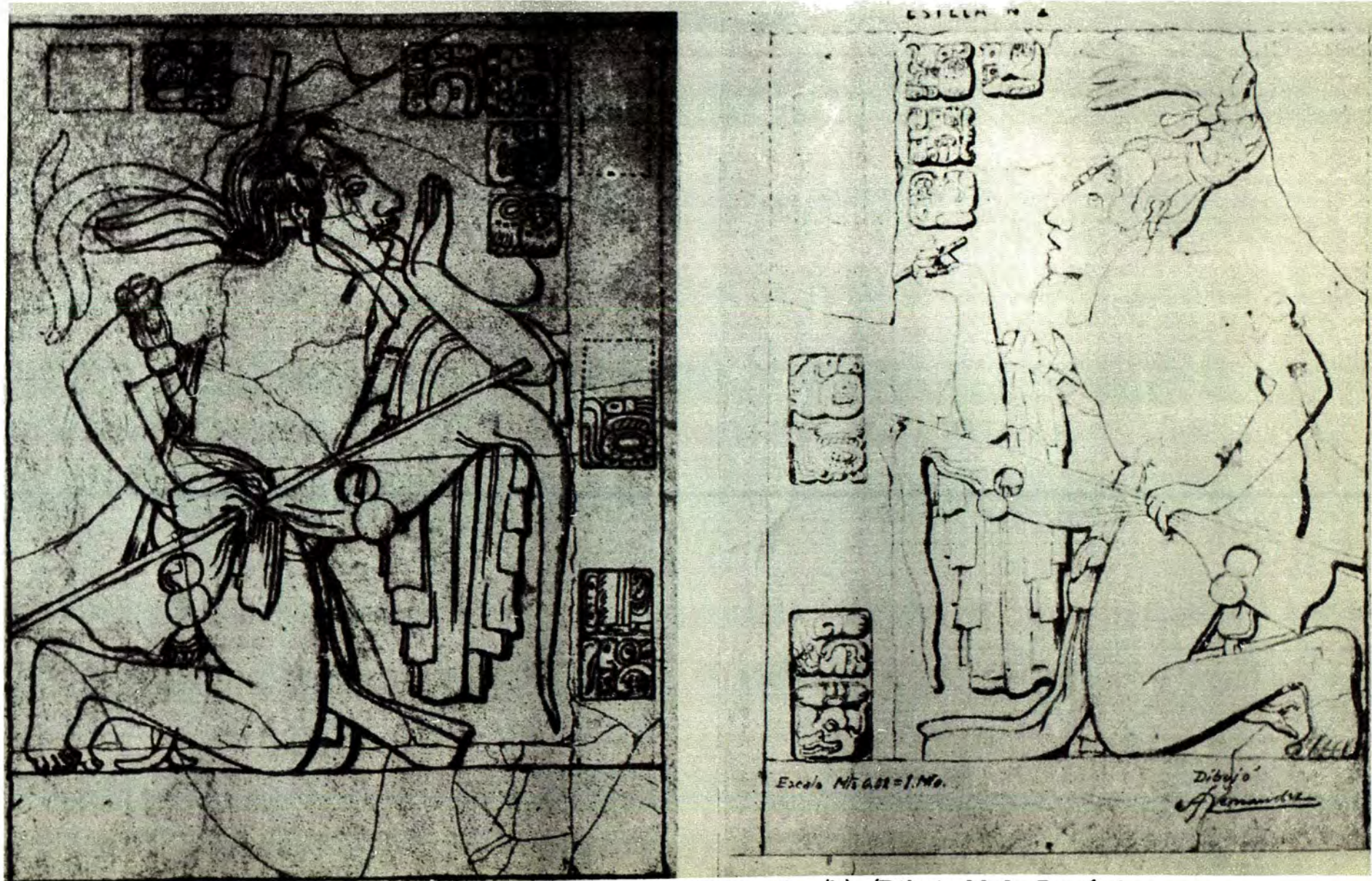
LAM. XIV. -Caras Laterales del Sarcófago



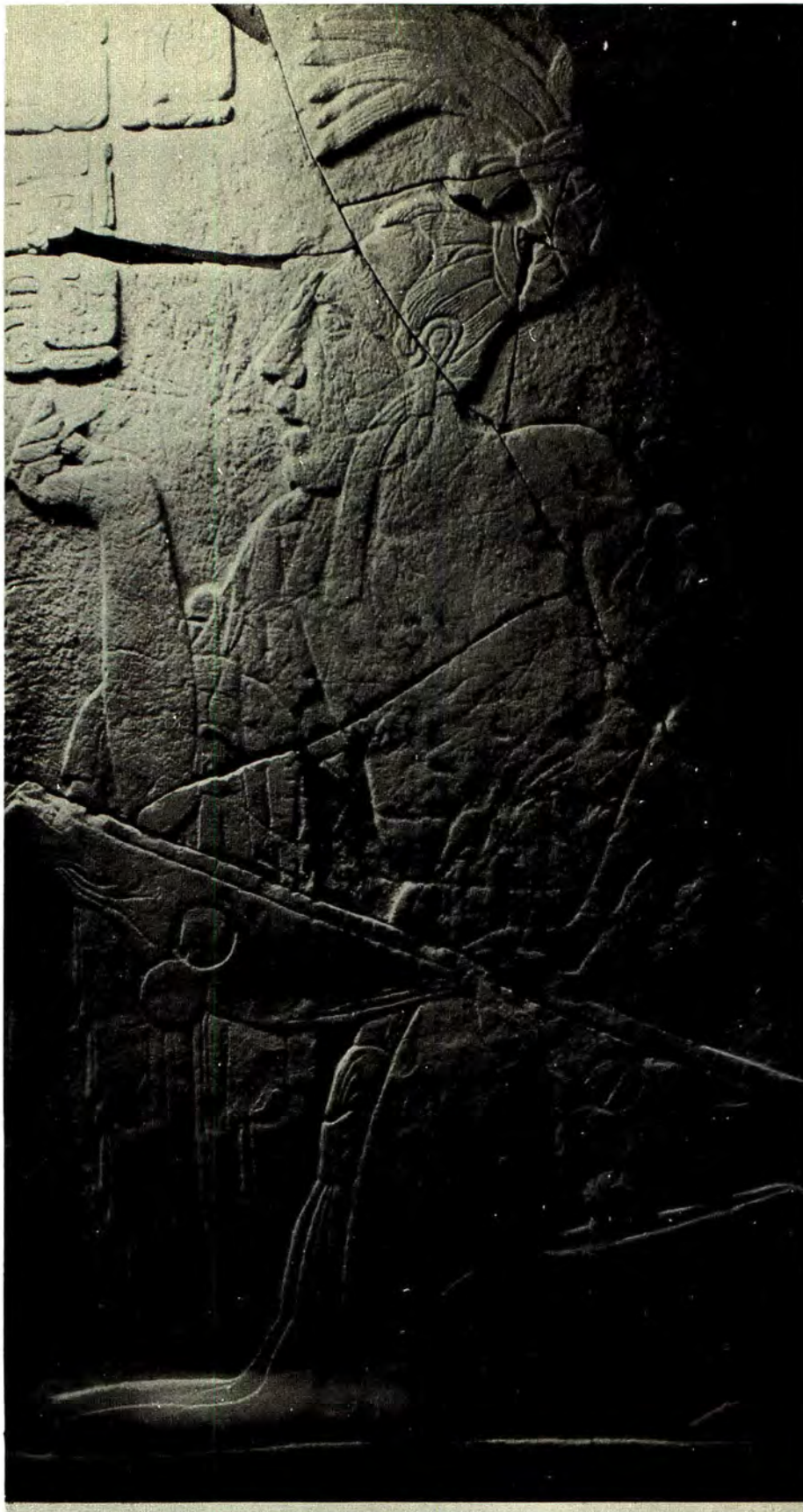
LAM. XV.-Lápida de Madrid (Dibujo Valencia)



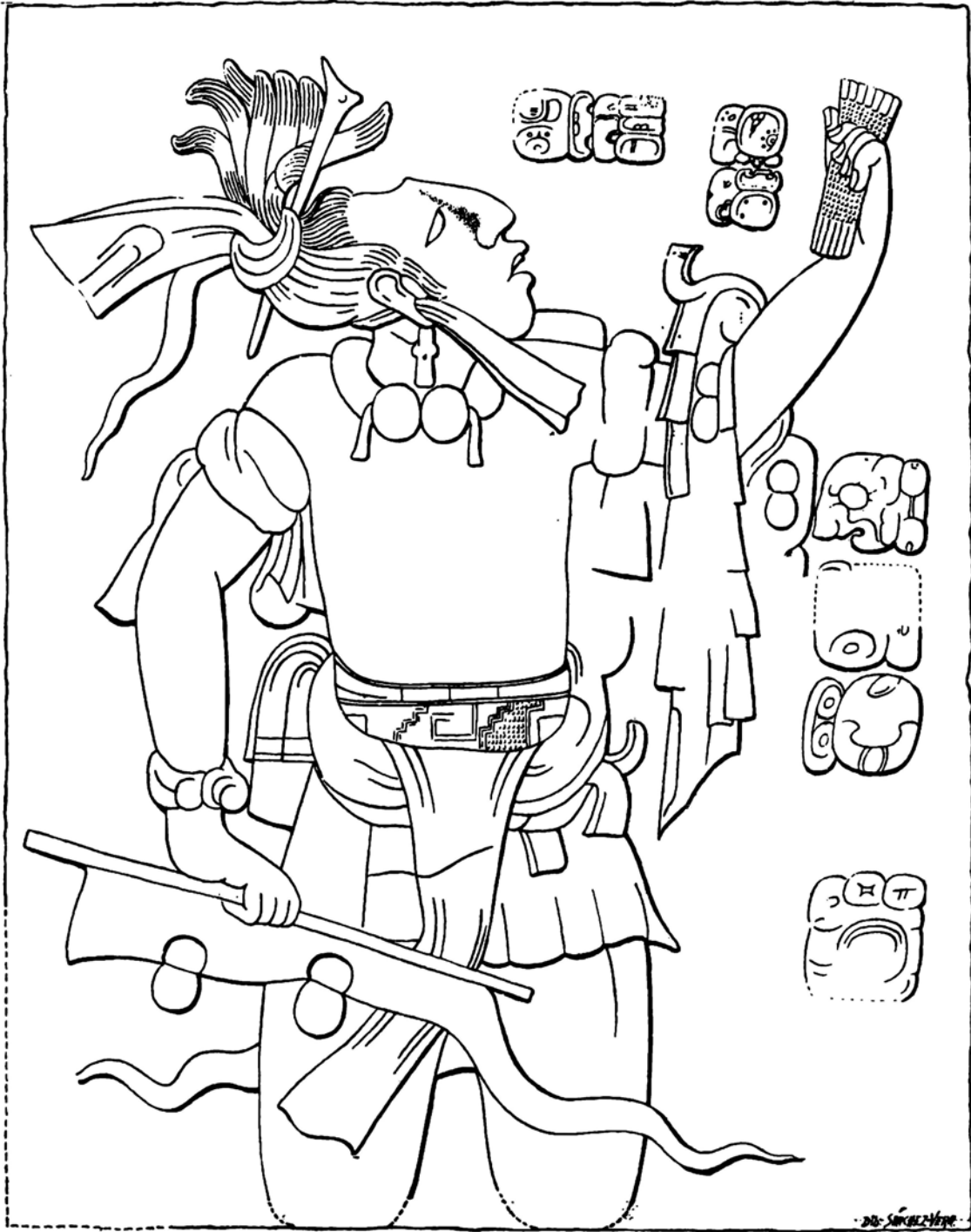
LAM. XVI. -Lápidas Patio Noroeste del Palacio



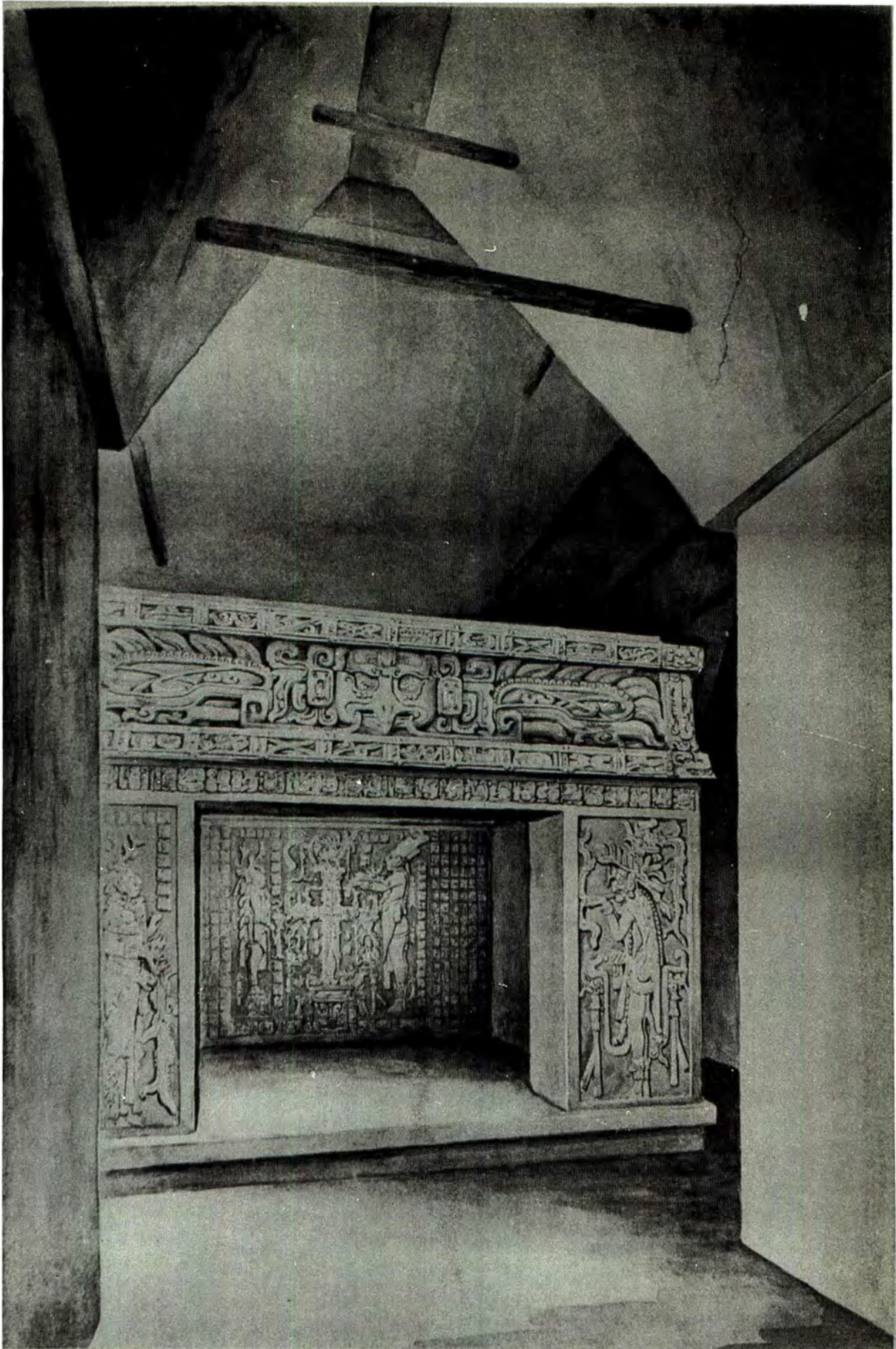
LAM. XVII. -Lápidas de El Orador (a) y de El Escriba (b) (Dibujo M.A. Fernández)



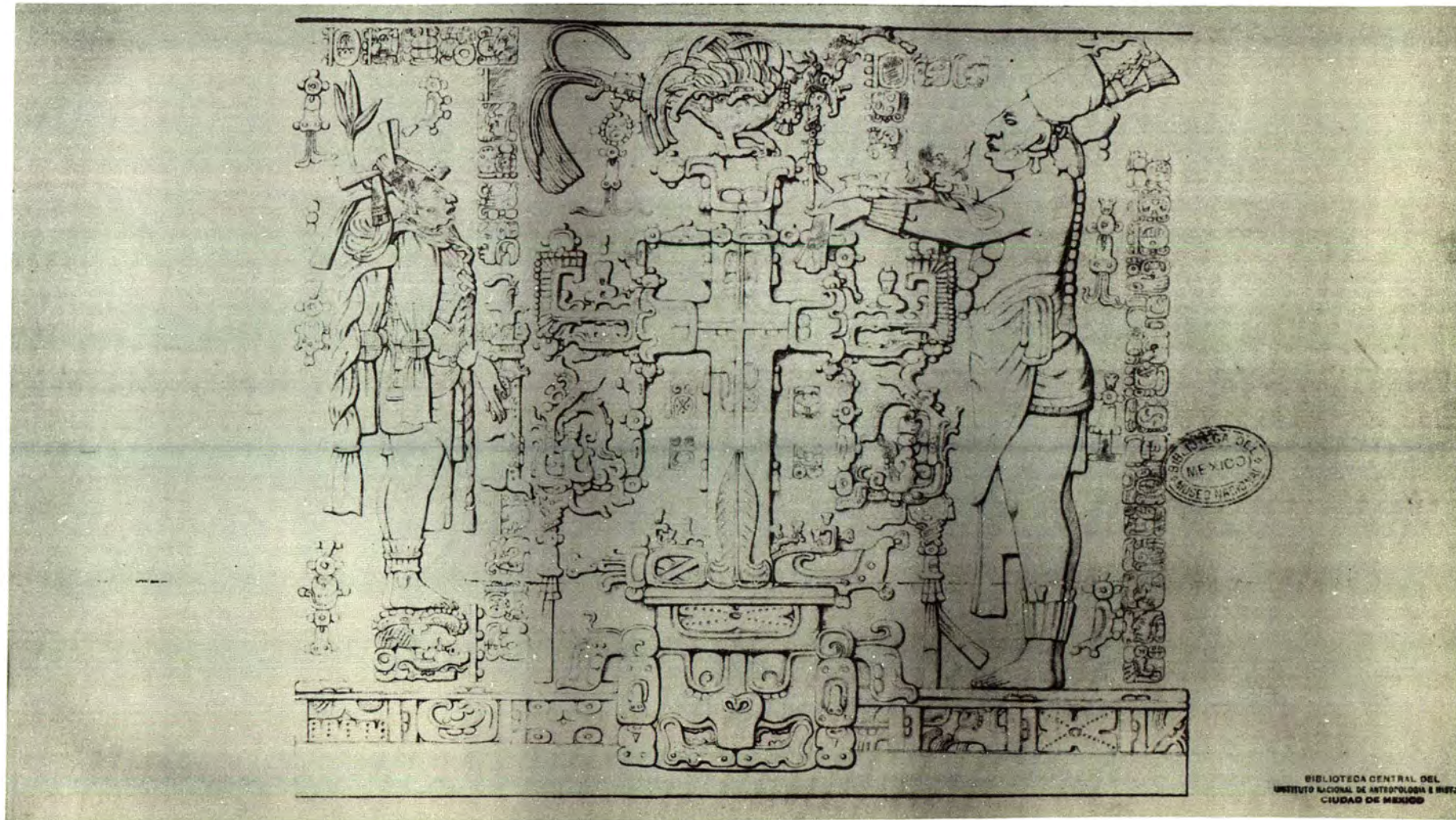
LAM. XVIII.-Lápida de El Escriba (Foto Molina)



LAM. XIX. -Lámpida del Templo XXI



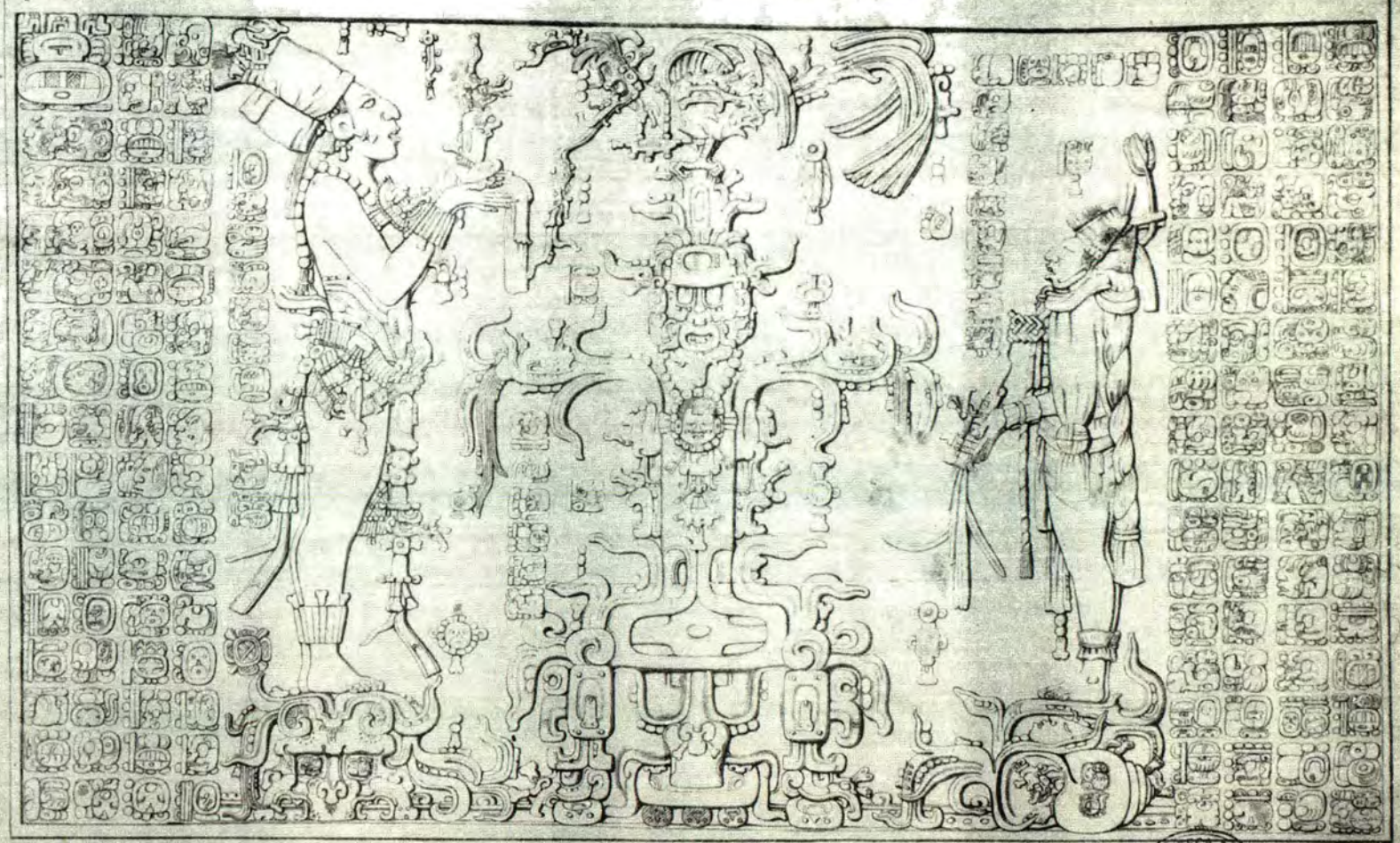
LAM. XX. -Santuario del Templo de la Cruz (Reconstrucción de Proskouriakoff)



TAM. XXI .-Tablero de la Cruz (Maudslay)

Arch. Conto. Am.

Archaeology, Vol. II, Plate 37



INSTITUTO CENTRAL DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS
CIUDAD DE MEXICO

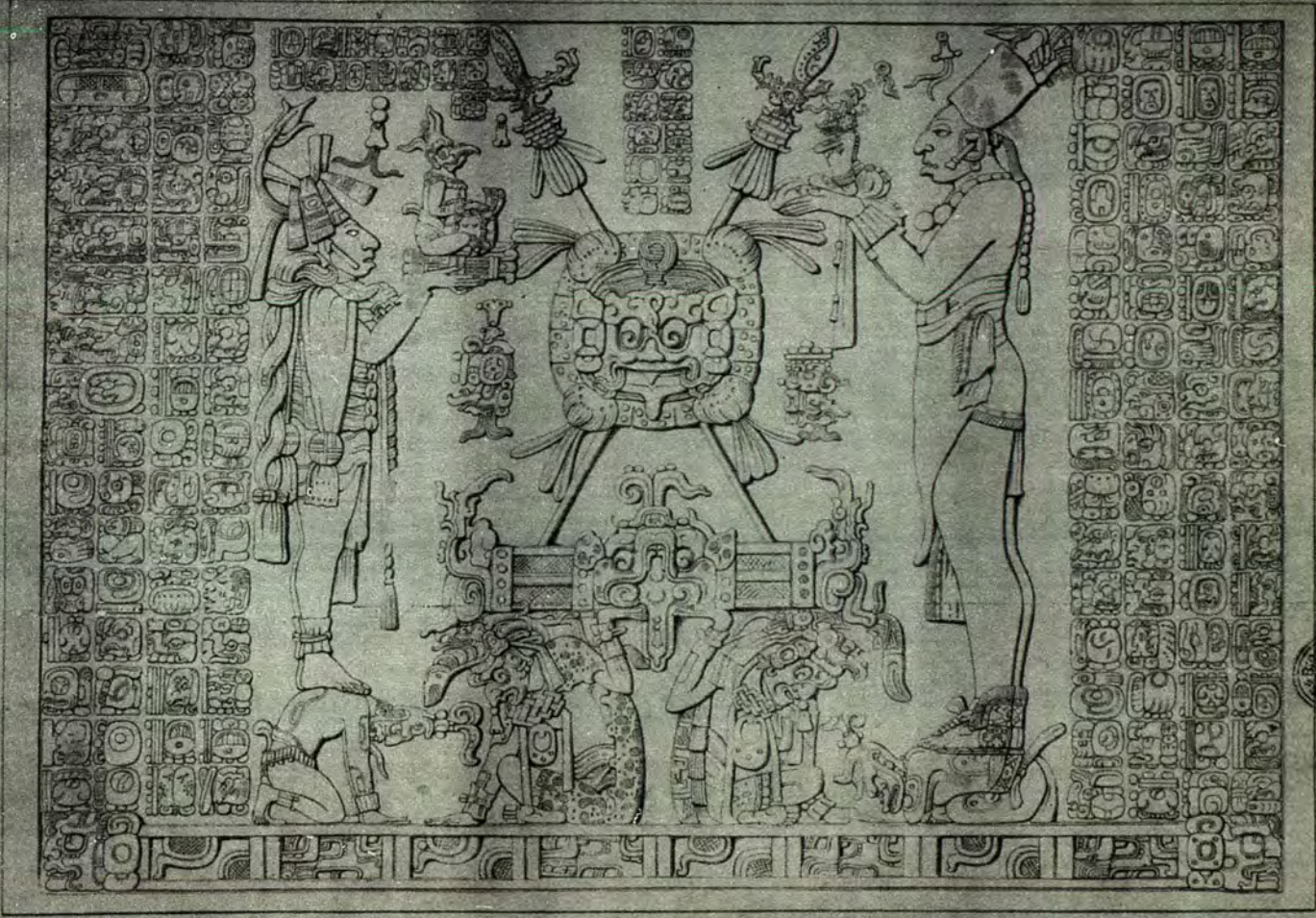
M. Maudslayi

TEMPLE OF THE FOLIATED CROSS. THE INSCRIBED PANEL DRAWN FROM A PLASTER CAST. See Plate 80 and page 30.



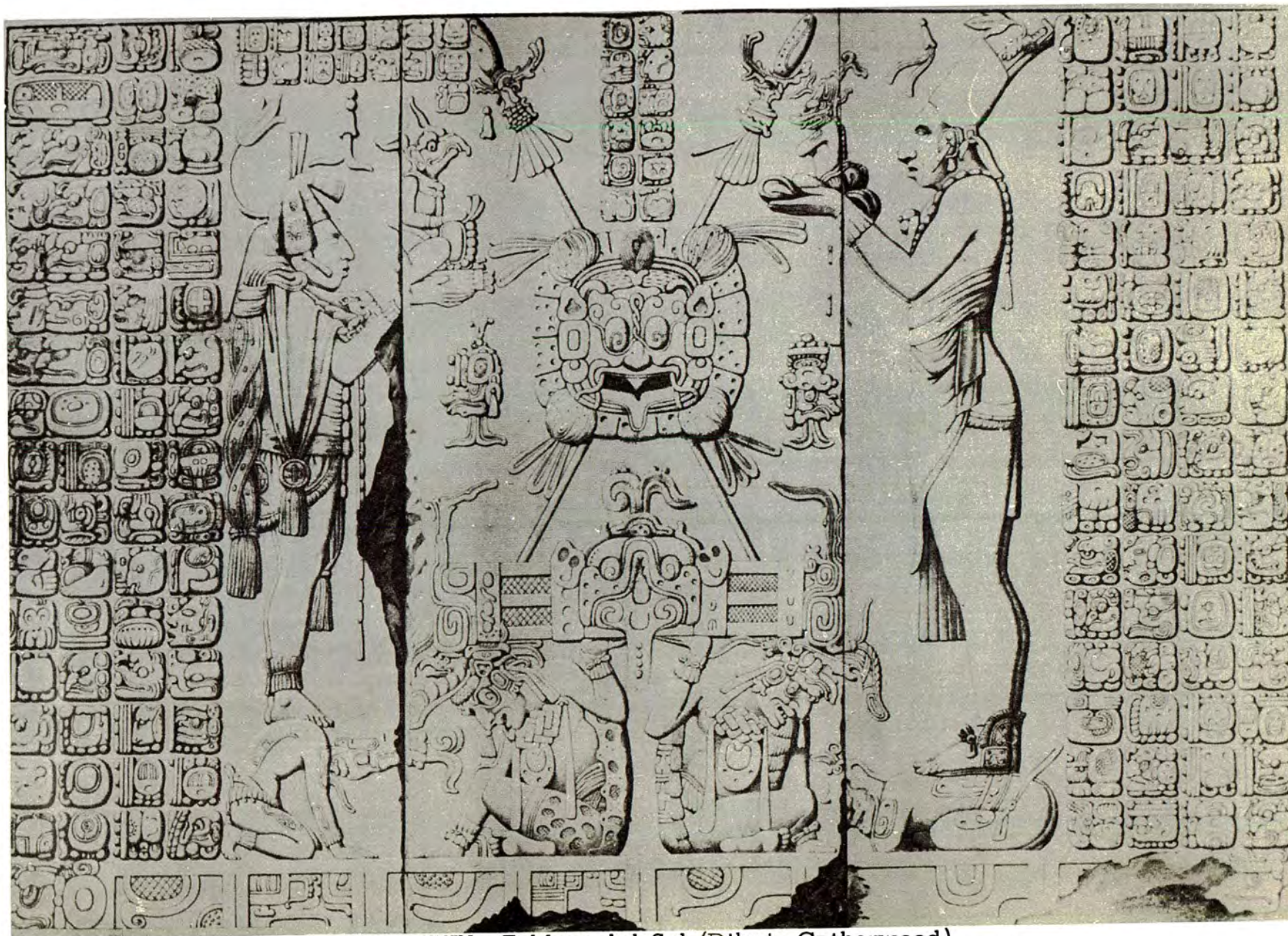
M. Maudslayi

LAM. XXII. -Tablero de la Cruz Foliada (Maudslay)

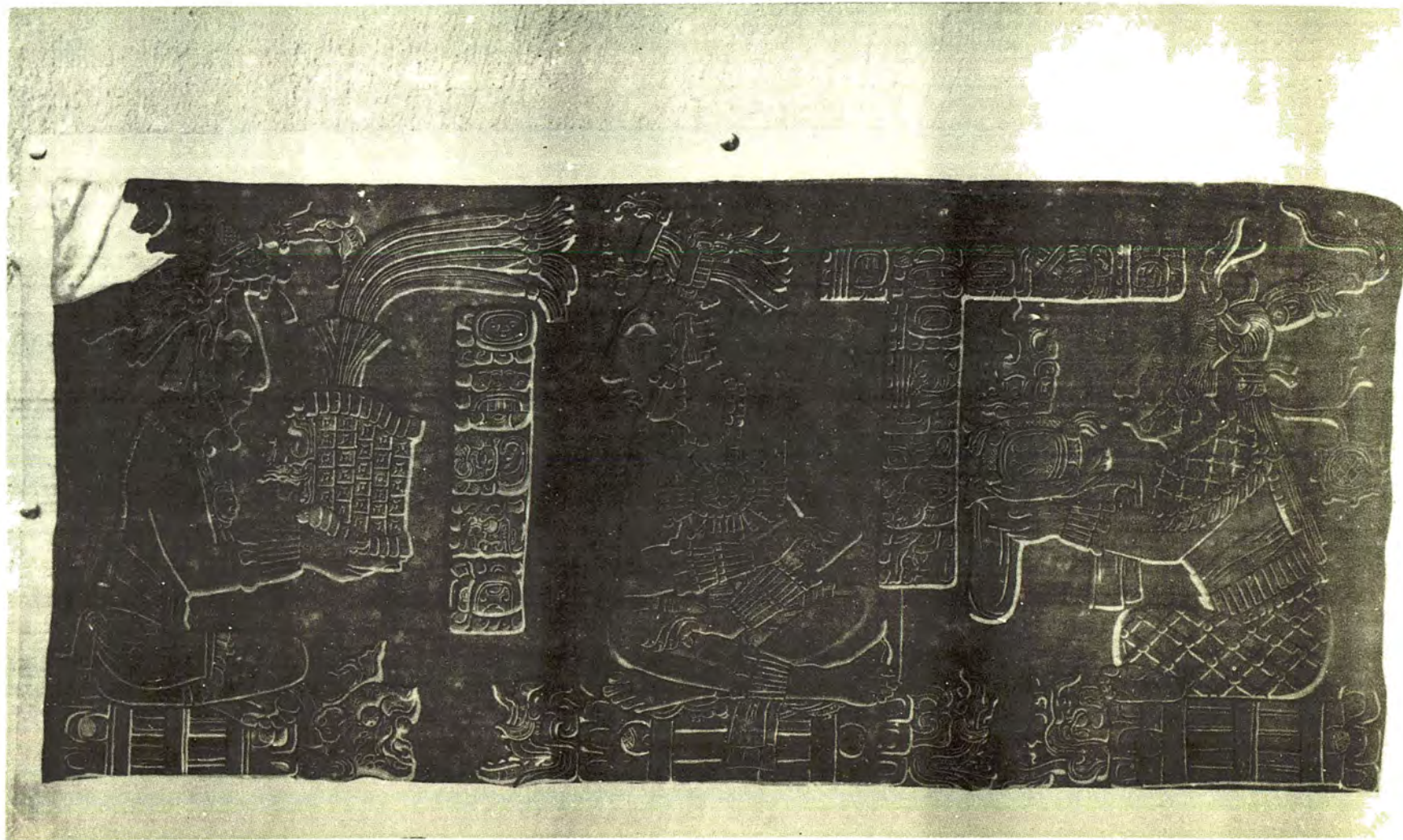


BIBLIOTECA CENTRAL DEL
 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA
 CIUDAD DE MEXICO

LAM. XXIII.-Tablero del Sol (Maudslay)



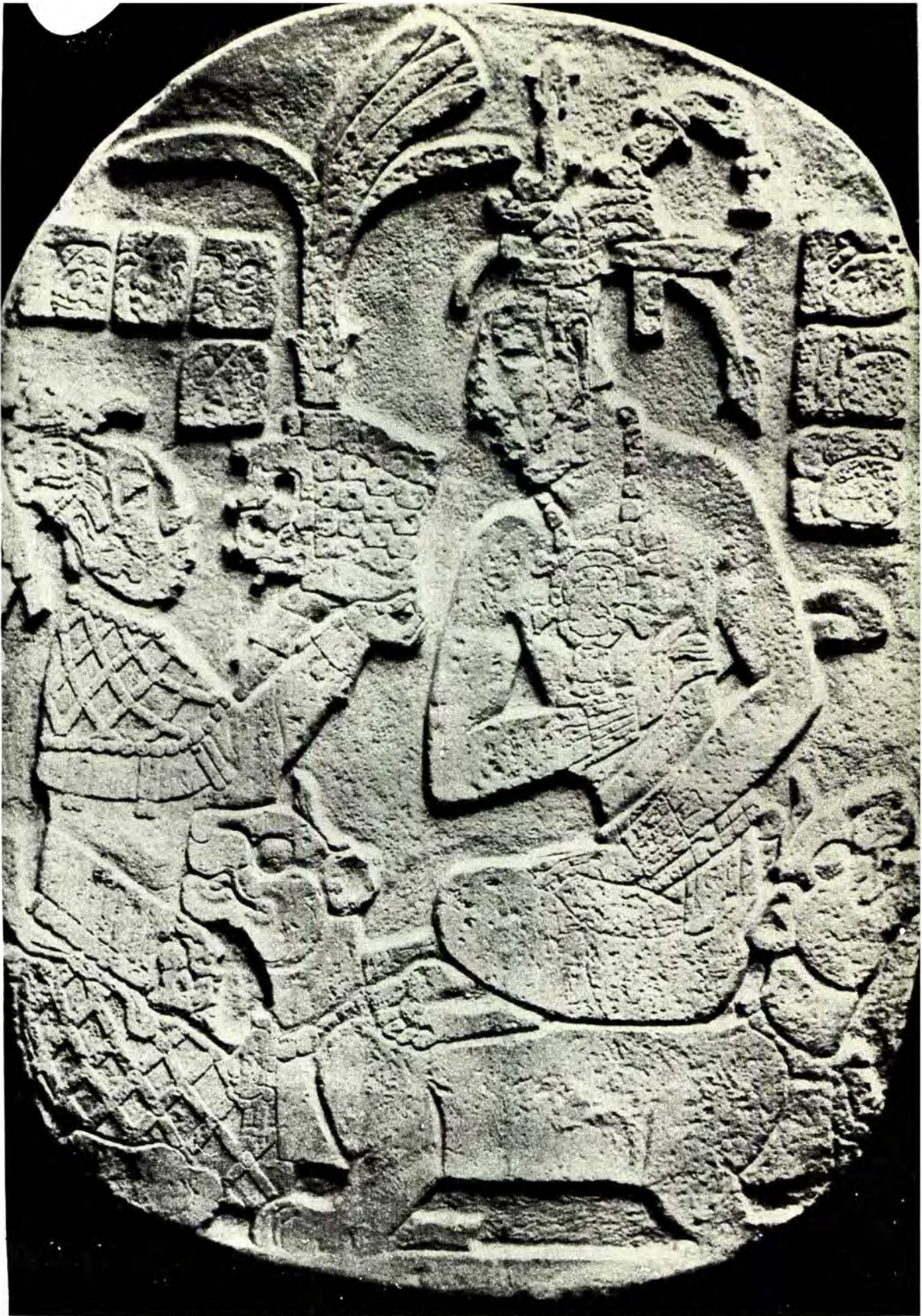
LAM. XXIV. -Tablero del Sol (Dibujo Catherwood)



LAM. XXV. -Tablero del Palacio (Acuarela de A. Villagra)



LAM. XXVI.-Glifo de cuerpo entero del Tablero del Palacio (Dibujo Valencia)



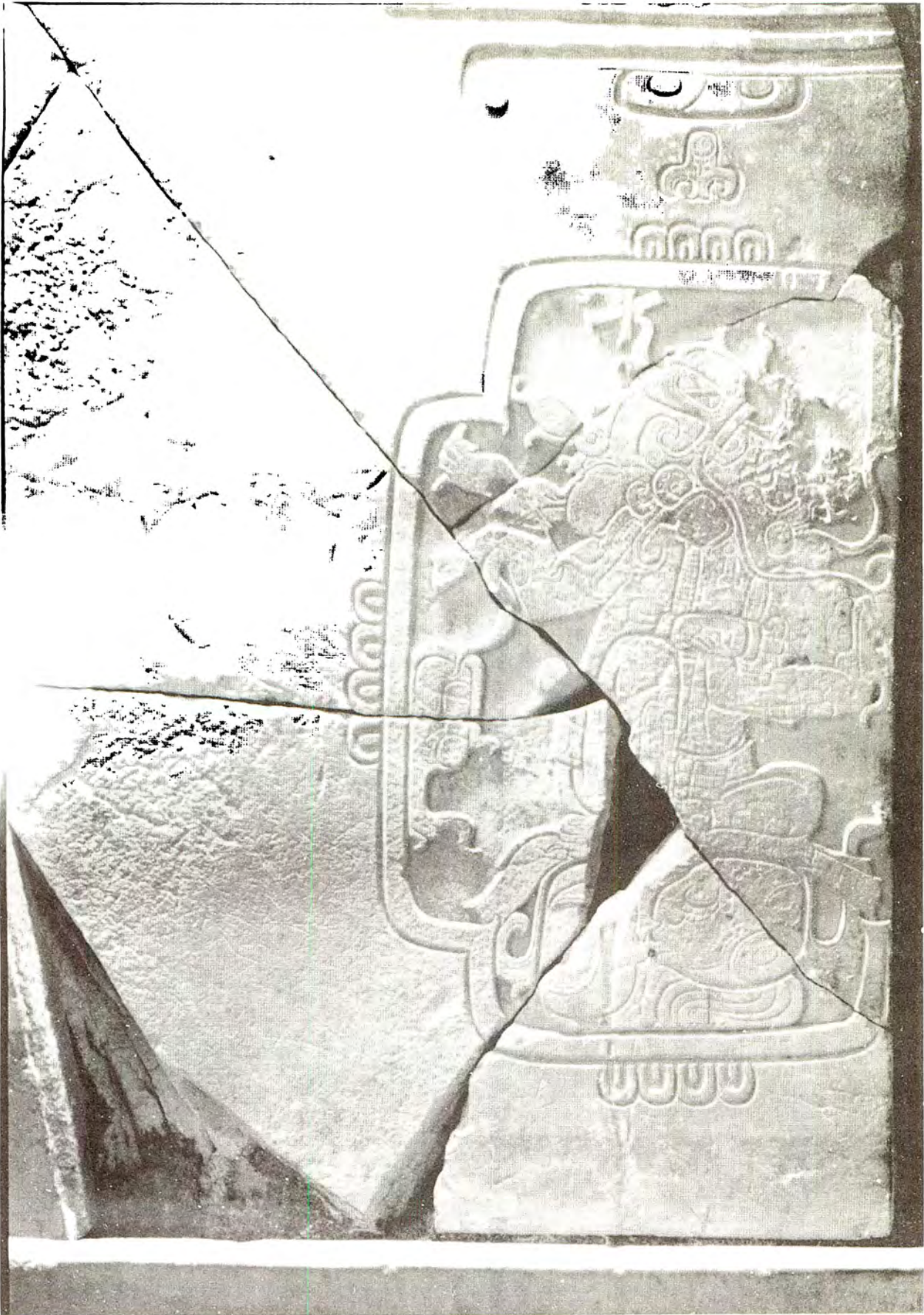
LAM XXVII.-Lápida Oval de la Casa E del Palacio



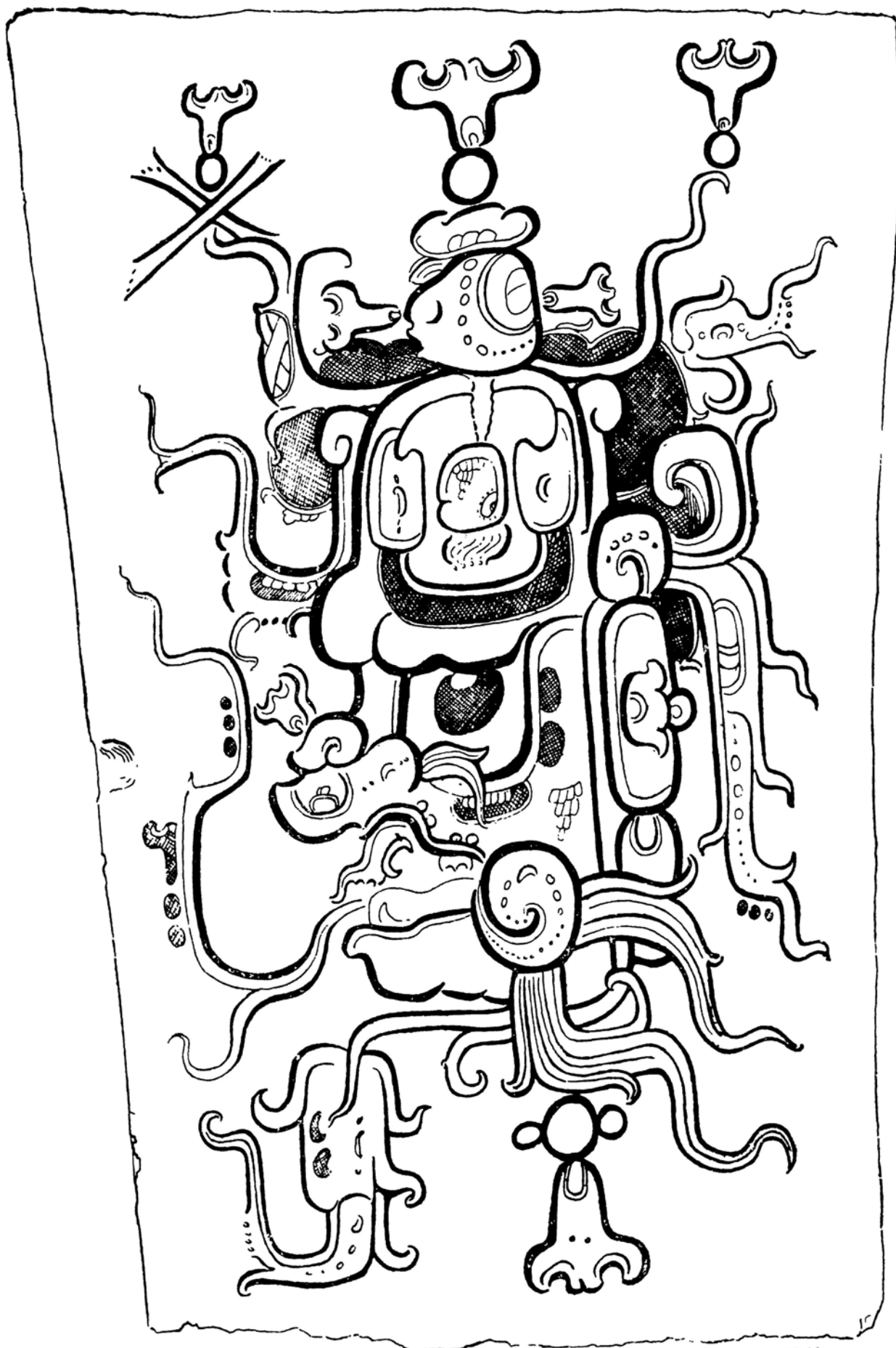
LAM. XXVIII. -Tablero de los Esclavos (Dibujo Valencia)



LAM. XXIX-A. -Lápida de la Creación (Dibujo de M.A. Fernández)

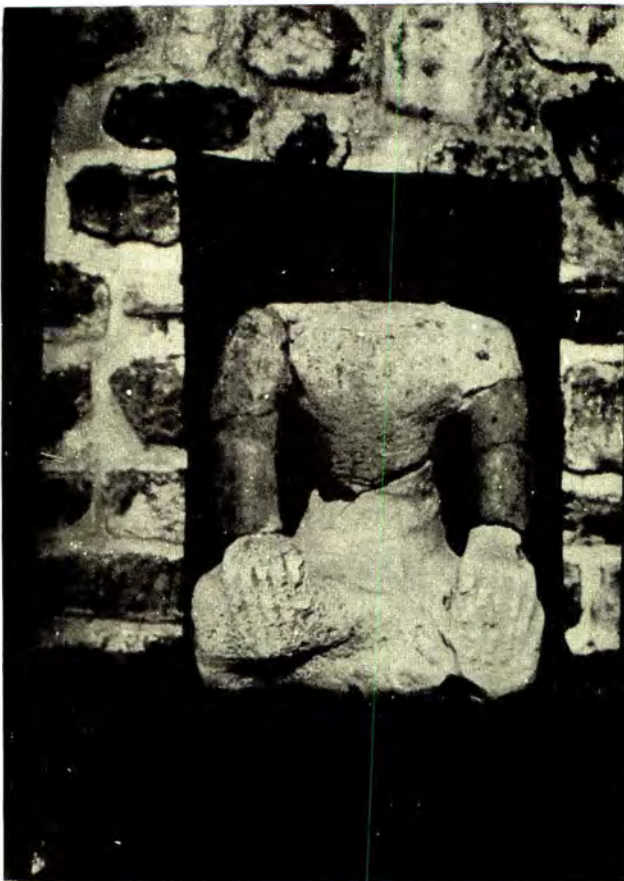


LAM. XXIX-B. -Lápid de la Creación (Foto Molina)



LAM. XXX. -Lápida del Patio Suroeste de El Palacio (Dibujo Villagra

LAM. XXXI-A.-Estela (Dibujo Catherwood)



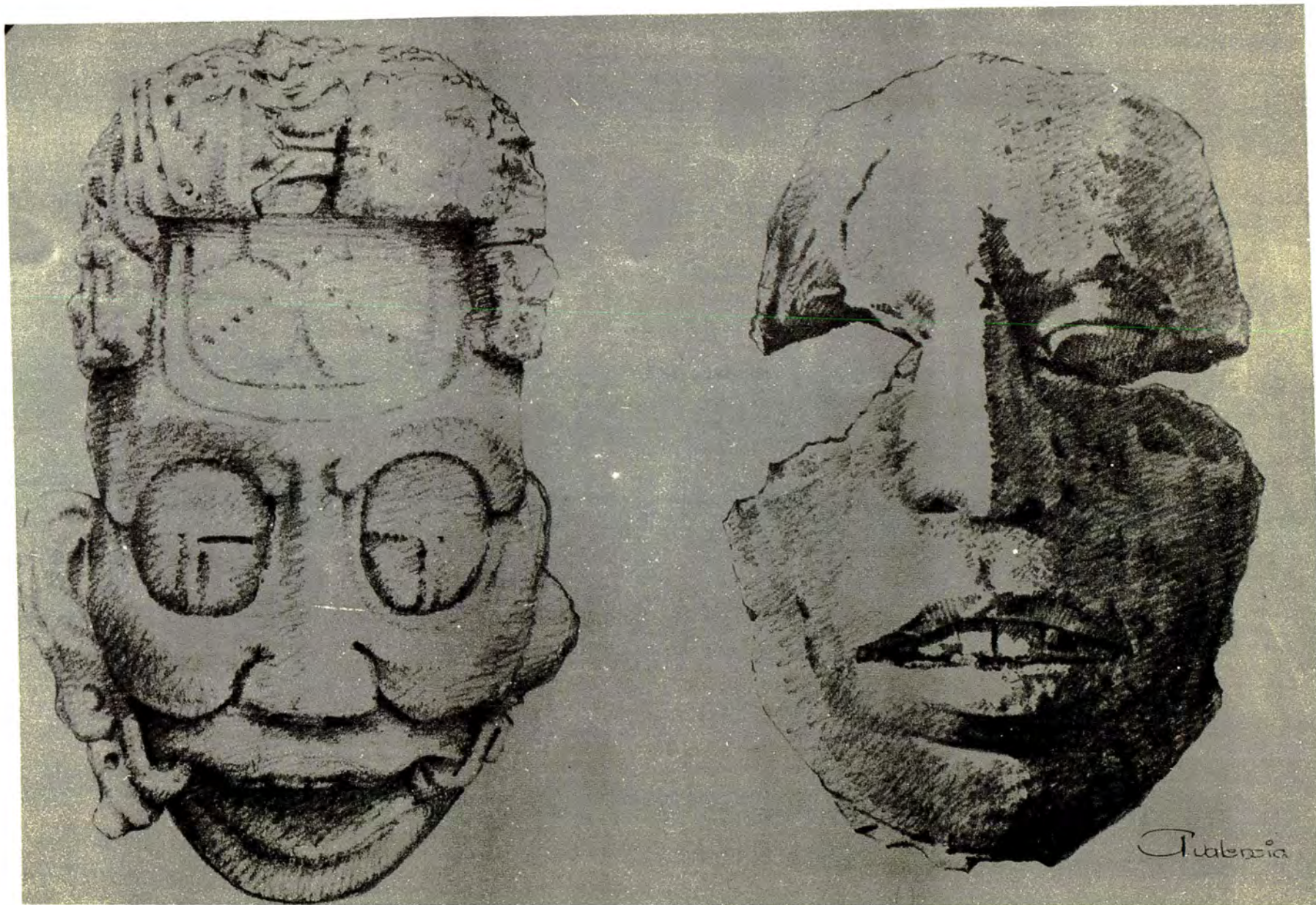
LAM. XXXI-B.-Escultura procedente del Templo II del Norte (Foto Ruz)



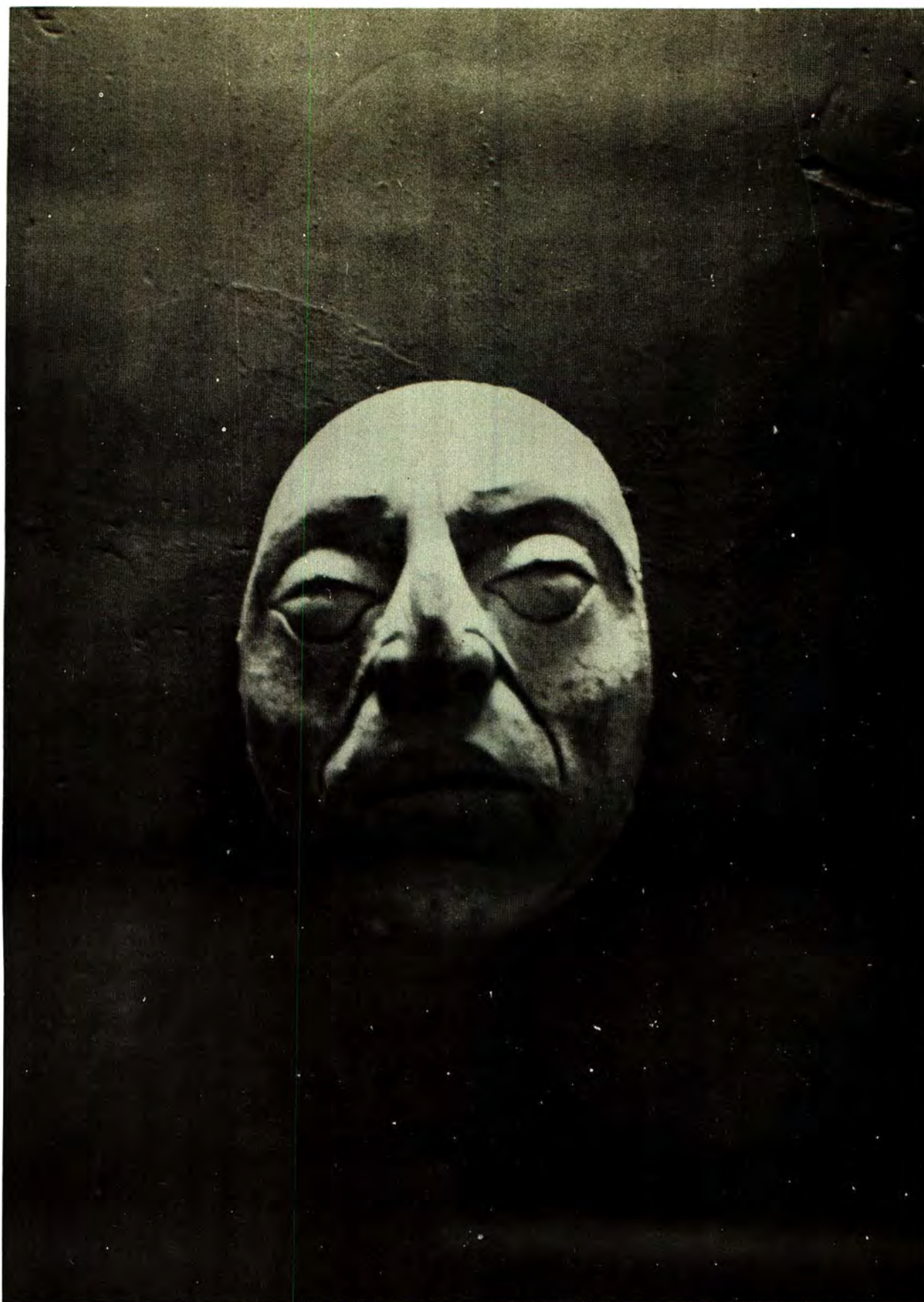
LAM. XXXII. -Cabeza procedente de la Cripta del Templo de las Inscripciones
Foto I.N.A.H.



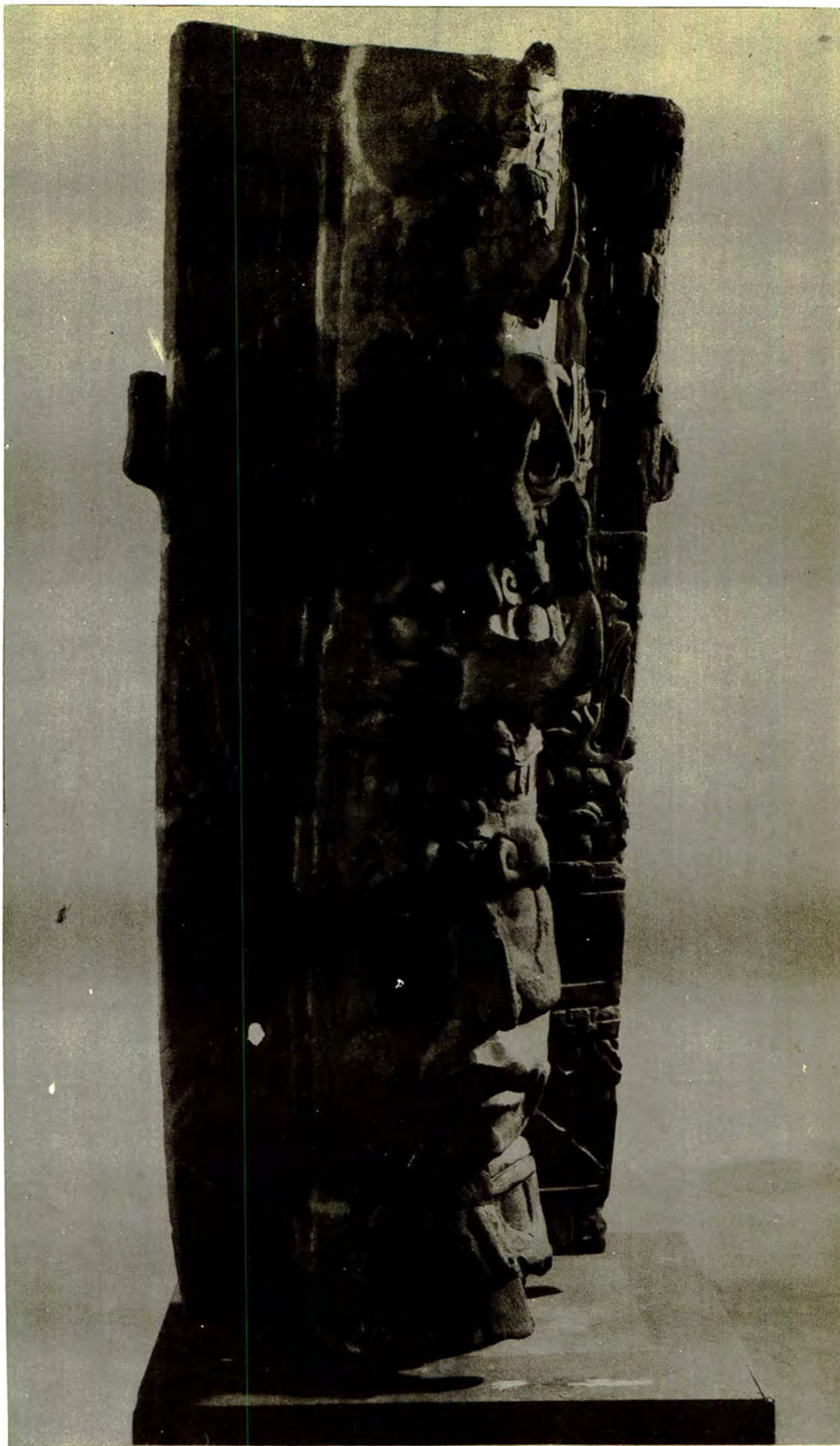
LAM. XXXIII. -Cabeza procedente de la Cripta del Templo de las Inscripciones
Foto I.N.A.H.



LAM. XXXIV. -a) Cabeza dios solar procedente de la cresteria del Edificio Este del Palacio
b) Cabeza humana procedente del friso del Templo de las Inscripciones
(Dibujo Valencia)



LAM. XXXV.-Máscara humana procedente del Palacio (Foto Molina)



LAM. XXXVI. -Urna incensario procedente del basamento del Templo de la Cruz Folliada
I.N.A.H.

LAM. XXXVII-A. - Máscara de mosaico que cubría el rostro del sacerdote inhumado en la Cripta del Templo de las Inscripciones (Foto Ruz)



LAM. XXXVII-B. -Estatuilla del dios solar procedente del interior del sarcófago (Foto Romano)